

# MUSIIKKI DRAAMAN PALVELUKSESSA

Ajatuksia musiikista osana draamallisia esityksiä

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma

Musiikkiteatterin suuntautumisvaihtoehto

Opinnäytetyö

6.3.2007

Jyri Numminen

Lahden ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma

NUMMINEN, JYRI: Musiikki draaman palveluksessa  
Ajatuksia musiikista osana draamallisia esityksiä

Musiikkiteatterin opinnäytetyö, 49 sivua

Kevät 2007

---

## TIIVISTELMÄ

Tämä opinnäytetyö käsittelee musiikkia silloin, kun sitä käytetään osana draamallisia esityksiä. Työ perustuu omiin huomioihini ja kokemuksiini siitä, kuinka musiikki taiteenlajina voi tukea draamaa ja voimistaa katsojan kokemuksia esityksestä. Lähtökohtanani on ajatus siitä, ettei teatterissa musiikki voi koskaan olla absoluuttista ääntä, vaan musiikille syntyy aina jonkinlainen merkitys suhteessa tarinaan ja toimintaan.

Työssäni pohdin erityisesti sitä, kuinka musiikki voisi välittää yleisölle halutunlaista informaatiota ja herättää kuulijassa esityksen kannalta olennaisia tunteita. Käsittelem myös musiikin suhdetta erilaisiin teatteritaiteen osa-alueisiin, kuten tekstiin ja toimintaan.

Tämän lisäksi esittelen erilaisia tapoja työstää musiikkia teatterin tarpeita varten. Esittelen yleisesti käytettyjä musiikillisia tyylikeinoja sekä niiden informatiivista luonnetta suhteessa esityksiin. Lisäksi pohdin toimivan musiikillisen kokonaisuuden luomista osaksi draamallista esitystä sekä tapoja muokata jo olemassa olevaa musiikkimateriaalia.

Esitän myös huomioitani teatterimuusikon työnkuvasta ja teatterissa toimivien muusikoiden mahdollisuuksista toimia osana musiikkiteatteriteoksien ilmaisuvoimaa.

Avainsanat: draama, musiikki, teatteri, teatterimusiikki

Lahti Polytechnic  
Faculty of Music

NUMMINEN, JYRI: Music serving drama  
Thoughts of how music can be used within drama

Research of Music Theatre, 49 pages

Spring 2007

---

#### ABSTRACT

This research deals with music as part of drama. It is based on my experience of how music can support a performance and how music affects the audience. My thoughts are based on an idea where music can never be considered as mere sound within a theatre performance, but it will always connect itself with the story and the action on the stage.

The main purpose of this research is to find ways for music to offer specific information and wanted feelings in the audience. It also deals with music combined with different aspects of acting, such as text or action.

This research also goes through different ways to write and rewrite music for theatre and how music could serve drama in the best way possible. I also try to show different ways to create a harmonious musical score for a play, and how to update musical material for shows performed today.

I also show different aspects of working as a musician in a theatre, and how their work could become a larger part of the performance to deepen the relationship between the music and the drama.

Key words: drama, music, theatre, theatre music

SISÄLLYS	sivu
1 JOHDANTO	1
2 MUSIIKKI JA DRAAMA	3
2.1 Musiikki kertojana ja tunnelman luojana	5
2.2 Musiikki ja teksti	8
2.3 Musiikki ja toiminta	10
3 MUSIIKIN SOVITTAMINEN TEATTERIESITYKSEEN	12
3.1 Rakenteen muuttaminen	14
3.1.1 Alku- ja loppusoitto	15
3.1.2 Instrumentaalivälike	18
3.1.3 Musiikkinumeroiden sitominen	20
3.2 Musiikilliset toistot	21
3.2.1 Johtoiheet	22
3.2.2 Repriisit	25
3.3 Musiikin elävyys	26
3.3.1 Soitinnus	29
3.3.2 Musiikilliset efektit	31
3.4 Musiikilliset mielikuvat	33
3.4.1 Mielikuvien aikasidonnaisuus	37
3.4.2 Parodiointi	39
4 MUUSIKKONA TEATTERISSA	42
4.1 Muusikon asema teatterityössä	43
4.2 Muusikko hyvänä vastaanäyttelijänä	45
5 POHDINTA	47

## 1 JOHDANTO

Ensimmäinen ajatus käsitellä valitsemaani aihetta kirjallisena opinnäytetyönäni syntyi sen jälkeen, kun olin sovittanut musiikin Georg Kreislerin yhden naisen musikaaliin *Tänä iltana Lola Blau*. Musikaalia työstäessäni jouduin nimittäin itse konkreettisesti käsittelemään työni aihetta sekä musiikin sovittajana että myös esityksissä mukana soittavana muusikkona. Monet havaintoni musiikin ja draaman välisistä suhteista perustuvatkin pitkälti juuri kokemuksiini edellä mainitusta produktiosta. Tämän lisäksi opinnäytetyöhöni ja sen syntyyn ovat luonnollisesti vaikuttaneet kaikki näkemäni esitykset, joissa musiikkia on jollain tapaa käytetty osana draamallista ilmaisua.

Tämä kirjallinen työni käsittelee siis musiikkia osana draamallisia eli juonellisia esityksiä. Lähtökohtanani pohdin erityisesti sitä, kuinka musiikki voisi mahdollisimman tehokkaasti palvella draamaa ja tuoda näin esitystä yleisölle vahvemmin koettavaksi. Perimmäisenä ajatuksena läpi työni on myös miettiä, kuinka musiikki toisi yleisölle toivotunlaisia kokemuksia ja aistimuksia. Kuinka luoda musiikin keinoin erilaisia mielikuvia ja ajatuksia, jotka samalla myös tukisivat esityksen kaarta ja esimerkiksi ohjaajan näkemyksiä kyseisestä teoksesta?

Työni jakaantuu selkeästi kolmeen erilaiseen tapaan lähestyä musiikkia osana draamallista ilmaisua. Ensin pohdin musiikin ja draaman suhdetta yleisesti, kun tarkastelun alla on esimerkiksi jo valmis olemassa oleva esitys. Sen jälkeen perehdyn tarkemmin erilaisiin musiikin työstämistapoihin musiikin sovittajan ja säveltäjän näkökulmista. Tämän lisäksi haluan tuoda esiin ja pohtia myös tavallisten muusikoiden työtä osana teatteriesityksiä. Musiikin ja draaman välisen suhteen yleisen analysoimisen jälkeen keksityn opinnäytetyöni kahdessa jälkimmäisessä osassa siihen, kuinka tätä suhdetta voitaisiin syventää edelleen, ja tuoda musiikkia ja draamaa näin lähemmäksi toisiaan suhteessa katsojiin.

Valitsemastani aiheesta ei tietääkseni ole kirjoitettu Suomessa aikaisemmin. Siksi toivon, että tässä työssä esiin tuomani ajatukset ja tekemäni johtopäätökset avautuisivat mahdollisimman hyvin myös sellaisille lukijoille, joilla ei välttämättä ole läheistä suhdetta musiikin tai draaman tekemiseen yleensä. Tästä syystä olen purkanut erilaiset havaintoni ja johtopäätökseni usein joko fiktiivisiksi esitystilanteiksi, tai sitten olen pyrkinyt käyttämään esimerkeissänini mahdollisimman yleisesti tunnettuja musiikkiteatteriteoksia sekä elokuvia. Tämän lisäksi olen pyrkinyt kääntämään erilaiset ehkä vaikeasti hahmottuvat ammattitermit myös yleiskielelle.

Toivon, että tämä työni avaa ja jäsentää omalta osaltaan musiikin merkitystä osana teatteritaidetta. Tarkoitukseni on myös valaista ehkä aiheeseen vasta tutustuville sitä työsarkaa, joka usein löytyy esityksen musiikkidramaturgian taustalta. Katsoja kuitenkin kokee vain sen valmiin esityksen. Hän ei pääse seuraamaan itse työprosessia ja niitä moninaisia kysymyksiä ja pohdintoja, joita esityksen valmistaminen pitää sisällään. Tämä opinnäytetyö pyrkii raottamaan nimenomaan tuota verhoa, ja mahdollistaa näin tarkemman ja analyttisemmän otteen lähteä tutkimaan musiikin merkitystä osana draamallisia esityksiä.

## 2 MUSIIKKI JA DRAAMA

Musiikin ja teatteritaiteen suhde on läpi historian ollut aina hyvin läheinen. Jo alkukantaisissa palvontamenoissa ja rituaaleissa, joista teatteri taiteenlajina on syntynyt, on musiikki ollut hyvin tärkeä osa kokonaisuutta. Vaikka nykypäivän teatteriesitykset eivät juurikaan enää muistuta tämänkaltaisia primitiivisiä menoja, on yhtäläisyyksiä kuitenkin yhä havaittavissa. Jo pelkästään teatterin perusilluusio – se että näyttelijä esittää hahmoa, joka on joku muu kuin hän itse – on peräisin vanhoista riitteistä, joissa papit ja shamaanit naamioituivat kasvomaalauksin ja rituaaliasuin. Yhä nykypäivänä musiikkia käytetään teatterissa tukemaan ja vahvistamaan sekä tämän perusillusion että monen muun mielikuvan syntyä ja välittymistä katsojille.

Musiikki ja erilaiset draamalliset esitystyyliä ovat kehittyneet vahvasti rinta rinnan toisiaan tukien ja toistensa tarpeita täydentäen. Tämä kahden taiteenlajin yhteistyö nykypäivänä on niin saumatonta ja itsestäänselvää, että edes puhenäytelmiä ei juuri näe ilman jonkinlaista esitykseen sisällytettyä musiikillista elementtiä. Olkoonkin se sitten vaikka vain pelkkä alkusoitto, joka johdattelee katsojan tarinan alkuun, puhumattakaan sitten toisesta ääripäästä, läpisävelletyistä musikaaleista ja oopperoista, joissa musiikin virtaus ei katkea lainkaan, vaan esiintyjät myös replikoivat laulaen.

Voi kuitenkin olla hankalaa huomata, kuinka niin vahvasti visuaalisuuteen ja tekstiin pohjautuva teatteritaide ja abstrakteihin äänimaailmoihin perustuva musiikki voivat liittyä toisiinsa. Omat näkemykseni tämän kysymyksen edessä perustuvat siihen yksittäiseen ajatukseen, ettei musiikki mielestäni koskaan ole ”vain musiikkia” teatterissa. Musiikin ollessa osa draamallista esitystä, se ei siis voi olla vain jonkinlaista absoluuttista ja merkityksetöntä ääntä, vaan sille syntyy pakostakin aina jonkinlainen suhde niin esitettävään teokseen, kerrottavaan tarinaan kuin myös tarinassa esiintyviin henkilöihin.

Teatterissa katsoja, tai tässä tapauksessa pikemminkin kuulija, alkaa lähes luonnostaan ja usein täysin alitajuisesti luoda musiikille erilaisia merkityksiä ja yhtymäkohtia suhteessa kaikkeen näkemäänsä ja kuulemaansa. Musiikista tulee siis teatteriesityksessä automaattisesti ohjelmallista, yksi ilmaisukeino muiden joukossa. Mielestäni musiikkia tulisikin pyrkiä hyödyntämään teatterissa juuri tästä lähtökohdasta käsin. Ohjailemalla katsojia erilaisilla musiikillisilla elementeillä teatterin omien ilmaisukeinojen lisäksi, vahvistetaan lavalle luotua illuusiota ja tehdään se katsojille vielä todemmaksi.

Minusta yksi musiikin ensisijaisista tehtävistä teatterissa onkin juuri herättää katsojassa mahdollisimman paljon halutunkaltaisia mielikuvia ja ajatuksia, muistoja sekä assosiaatioita. Näitä tunteita oikein ohjailemalla voidaan yleisölle välittää esimerkiksi paljon sellaista informaatiota, jonka katsojan oma mielikuvitus luo musiikin herättämänä osaksi esitystä. Perimmäinen kysymys tämän taustalla on silloin, mitä esityksessä soi. Mitä musiikilla halutaan yleisölle kertoa, ja mikä olisi juuri se musiikki, joka antaisi katsojalle halutunlaisen kokemuksen ja oivalluksen? Minkälainen musiikki tukee parhaiten tätä esitystä?

Toinen lähes yhtä tärkeä lähtökohta musiikin käyttämiselle teatterissa on mielestäni esityksen rytmin ylläpitäminen. Mielikuvien luomisen lisäksi oikeaan paikkaan sijoitetulla musiikilla pystytään pitämään katsojan mielenkiintoa yllä kohdissa, joissa yleisön intensiteetti muuten ehkä saattaisi laskea. Musiikin avulla tuodaan siis mahdollista vaihtelua ilmaisun keinoihin, mikä jo itsessään rytmittää teosta. Tärkeää on siis myös se, milloin esityksessä soi. Mihin kohtiin musiikkia kannattaa liittää? Palveleeko musiikki tässä kohdin esityksen tempoa halutulla tavalla? Johdattaako musiikki johonkin muutokseen? Voimistaako musiikki kerrontaa selkeyttämällä tai jäsentämällä toimintaa lavalla? Miksi juuri tietty kohta vaatisi musiikkia?

Musiikin tulisi siis olla teatteriesityksissä aina hyvin perustellusti valittua ja tarkoituksella paikalleen asetettua. Muuten musiikki kannattaa yksinkertaisesti jättää pois. Väärin käytettynä se on helposti vain joutavanpäiväinen lisä, joka saa katsojan useimmiten ensin vaivautumaan ja lopulta pitkästyään.



Musiikin erilaiset käyttötavat draamallisissa esityksissä voi mielestäni jakaa sen mukaan, mitä asioita musiikilla pyritään teoksessa tukemaan. Sen tehtävä voi olla esimerkiksi tarinan kertominen, jonkin asian kuvaileminen tai juonen kuljettaminen eteenpäin. Toisaalta musiikki voi myös olla hyvinkin aktiivisessa suhteessa näyttelijöiden työhön ja lavan tapahtumiin.

Jaottelen seuraavat esimerkit sen mukaan, onko musiikki teoksessa itsenäisenä kertovana elementtinä vai läheisessä suhteessa jompaan kumpaan näyttelijäntyyön kahdesta peruselementistä, puheeseen tai toimintaan. Pyrin samalla antamaan myös selvempää ja eritellympää kuvaa musiikin moninaista mahdollisuuksista vaikuttaa teatterissa oman ilmaisuvoimansa keinoin. Esimerkit eivät ole toisiaan poissulkevia vaihtoehtoja, vaan monesti yksittäinen musiikkinumero pitää sisällään elementtejä kaikista seuraavista osa-alueista.

## 2.1 Musiikki kertojana ja tunnelman luoja

Musiikin voidaan usein ajatella olevan osa esityksen tarinankerrontaa. Se on silloin taustamusiikkina, siirtymämusiikkina tai sitten esityksessä laulettuna lauluna kuljettamassa tarinaa eteenpäin. Musiikilla pyritään kertomaan silloin sellaisia asioita, joita tekstissä ei muuten ehkä sanota. Näin pyritään luomaan erilaisia ajatuksia ja konteksteja tekstin ulkopuolelle. Musiikki kuvaa siis lähinnä esityksen maailmaa sekä roolihahmojen ajatuksia ja tunnetiloja.

Teatterissa musiikkia voidaan käyttää hyvin tehokkaasti esimerkiksi lavastuksen ja puvustuksen tukijana. Erilaisilla yleisesti tunnistettavilla musiikkityyleillä ja tyylittelykeinoilla on usein hyvin vahva sidonnaisuus tiettyyn aikakauteen ja myös erilaisiin maantieteellisiin paikkoihin. Esimerkiksi ennen esiripun nousua voidaan katsojalle helposti luoda musiikin avulla ensimmäiset mielikuvat tulevan esityksen tapahtuma-ajasta ja -paikasta. Keskiäikaista hovimusiikkia imitoivalla alkusoitolla yleisö lennätetään satujen linnanheiton ja ritarien maailmaan, kun taas vahvalla kromatiikalla ja itämaiselle musiikille ominaisilla sävelkuluilla voidaan kertoa näytelmän päähenkilön saapuvan intialaiseen basaariin. Tällä tavalla musiikki voi luoda katsojissa vahvasti erilaisia visuaalisia mielikuvia, jotka

tukevat oivasti esimerkiksi hyvin pelkistetysti ja minimalistiseen tyyliin lavastettuja esityksiä.

Musiikilla voidaan tehokkaasti kertoa myös sellaisia asioita, jotka eivät varsinaisesta tekstistä tule katsojalle ilmi. Näin voidaan esimerkiksi alleviivata erilaisia tunnetiloja tai luoda uusia konteksteja puhutulle tekstile.

Tämänkaltaisissa tilanteissa pyritään paljastamaan jotain roolihahmon sielunelämästä ilman, että asiaa erikseen puetaan sanoiksi. Musiikissa tarkastelun kohteeksi tuleekin silloin usein musiikkityylin sisäinen rytmi ja tunnelma. Esimerkiksi mustalaismusiikille tyypilliset kaksi ääripäätä ovat valittava ja kaihomielinen mustalaislaulu, sekä nopeatempoisen ja kiihkeä czardas. Se kumpi näistä musiikeista valittaisiin taustaksi kahden rakastavaisen kohtaamiseen, vaikuttaisi välittömästi myös kohtauksen yleiseen tunnelmaan sekä siihen, kuinka yleisö tulkitsisi lavalla näytellyn tilanteen.

Tämänkaltaisen ajatuksia herättävä musiikki helpottaa usein myös näyttelijöitä työssään. Sillä samalla tavoin kuin yleisö kokee musiikin katsomossa, kokee sen myös näyttelijä ollessaan lavalla. Oikeanlaisia tunteita näyttelijässä herättävä musiikki vahvistaa ja myös helpottaa hänen ilmaisuaan. Musiikista tulee näin hyvin olennainen osa koko teosta, sillä se vaikuttaa konkreettisesti tarinan kerrontaan antaessaan impulsseja myös näyttelijöille, ei pelkästään katsojille.

Myös erilaiset tunnelmanvaihdokset voidaan rytmittää musiikin avulla hyvin tehokkaasti. Nopeat leikkaukset tunnelmasta toiseen, niin musiikkinumeron aikana, sen alkaessa tai loputtua, saavat esityksen elämään, eikä esityksen rytmi kärsi esimerkiksi näytelmän keskelle sijoitetusta laulunumerosta. Vaihdos tekstistä musiikkiin, musiikista hiljaisuuteen tai musiikista toiseen yhdistettynä rytmin muutokseen lavalla tekee esityksestä erityisen elävän, ja katsojan mielenkiintoa pidetään näin tehokkaasti yllä.

Näytelmän rytmin ylläpitäminen ei siis tarkoita, että esityksessä kaiken pitäisi tapahtua äärimmäisen nopeasti ja tehokkaasti. Se tarkoittaa pikemminkin jäsenneilyä vaihtelevuutta asioiden esittämisessä. Näin esitys jäsenyy katsojille ja muutokset rytmisä tekevät siitä kiinnostavan. Näyttelemisen tasot ja hahmojen

keskinäiset statukset ja asenteet voivat esimerkiksi vaihtua yllättäen uuden henkilön astuessa lavalle. Näin esimerkiksi opettajaansa piinaava kauhukakara muuttuu yllättäen pieneksi enkeliksi isän astuessa luokkahuoneeseen. Juuri tämänkaltaisten muutosten leikkauksipisteessä jonkin musiikin alkaminen, loppuminen tai vaihtuminen tekee leikkauksista selvemmin havainnoitavia ja rytmivaihdokset jäsentyvät katsojille selkeämmin.

Varsinaiset laulunumerot ovat myös tärkeä osa erilaisia musiikkiteatteriteoksia, ja sisällytän ne myös osaksi musiikkia itsenäisenä elementtinä. Hyvin usein laulut ovat nimittäin erillisiä numeroita, eivät joko ole alun perin tarkoitettu osaksi suunniteltua esitystä, tai sitten ne irrottavat itsensä selkeästi pois realismista. Tällaisia ovat esimerkiksi monet megamusikaalien show-numerot. Kuitenkin teatterissa musiikki tulisi aina liittää mahdollisimman luonnolliseksi osaksi kokonaisuutta.

Jos musiikkia ei alun perin ole kirjoitettu osaksi esitystä, tärkein lähtökohta erilaisten laulujen valitsemiseen ja lisäämiseen tulisi mielestäni olla se, että laulun avulla katsojille välittyy esityksessä jotain uutta informaatiota. Laulut ovat myös äärimmäinen ja tehokkain keino kertoa musiikin avulla tarinaa eteenpäin, sillä niissä yhdistyvät ilmaisuvälineinä sekä musiikki että teksti.

Jos laululla ja sen tekstillä ei ole minkäänlaista kiinnekohtaa itse esitykseen, roolihenkilöihin tai tapahtumiin, laulunumero voidaan yksinkertaisesti jättää pois. Laulut tulisikin pääsääntöisesti sijoittaa sellaisiin kohtiin, että laulun jälkeen jokin asia ei enää ole niin kuin ennen. Laulun aikana tapahtuu siis jokin siirtymä, jonkin asian päätös tai muutos, joka olennaisesti liittyy teokseen, sen henkilöihin tai tarinaan. Näin vältetään laulujen irrallisuudelta ja ajatukselta, että ne olisivat turhia esityksen kannalta. Lauluista tulee siis kiinteä osa esitystä ja ne osallistuvat näin sekä tarinan kerrontaan että myös tunnelman luomiseen.

## 2.2 Musiikki ja teksti

Sen lisäksi, että musiikilla voidaan vahvistaa ja tuoda esille ohjaajan tai näyttelijän tulkintoja näytelmän sisäisistä aineksista kertovalla ja kuvailevalla musiikilla, voidaan musiikilla konkreettisesti korostaa myös tekstiä. Tehokeinona musiikki voimistaa ja antaa painoa asioille, joita näytelmän teksti käsittelee, tai korostaa sitä, mitä lavalla konkreettisesti sanotaan. Sen sijaan että musiikilla luotaisiin uusia ajatuksia yleisölle, avattaisiin konteksteja tai luotaisiin tunnetiloja kuten edellisen luvun esimerkeissä, sillä voidaan myös vahvistaa sellaisia elementtejä, jotka yleisö muutenkin kuulee.

Ero edellisessä luvussa kuvattuihin tilanteisiin on se, että nyt musiikin huomiopiste on itse tekstissä, eikä tilanteessa, jossa teksti puhutaan. Periaatteena on siis ajoittaa jokin puhuttu asia yhteen jonkin tietyn musiikillisen elementin kanssa. Ääninauhan kanssa tämä tarkoittaa usein sitä, että näyttelijä joutuu asettamaan sanansa samalla tavalla ilta toisensa jälkeen, jolloin ilmaisusta on vaarana tulla mekaanista toistoa. Muusikoiden kanssa tilanne taas voi olla pelkkä pyrkimys sovittuun ilmaisulliseen symbioosiin näyttelijän ja muusikon kesken, ja kohtaukset voivat olla näin hyvinkin erilaisia jokaisessa esityksessä. Tämänkaltaisten musiikillisten elementtien käyttöä rajaavat lähinnä esityksen tyyli ja makuasiat.

Yksi tekstiin pohjautuva tapa käyttää musiikkia on tekstin värittäminen musiikillisin keinoin. Varsinkin erilaisten laulujen säestyksissä tätä käytetään perinteisesti hyvin paljon. Yksinkertaisimmillaan tällä tarkoitetaan erilaisten kuvailevien sanojen toistoa musiikissa: esimerkiksi sellaiset sanat kuin hypellä, kaatua, livertää tai paleltaa voidaan hyvin helposti muuntaa myös musiikillisiksi kuviksi. Musiikilla voidaan näin vahvistaa tekstiä ja sen sanomaa antaen lisäpainoa joillekin sanoille tai lauseille, ilman että niitä välttämättä täytyy esimerkiksi fyysisesti esittää.

Samankaltaista tekstiä värittävää käsittelytapaa voidaan hyödyntää myös puhutun monologin taustalla. Erityisesti elävien muusikoiden kanssa tämän kaltaiseen kohtaukseen voi saada aikaan suurenkin latauksen, kun sekä näyttelijä että soittaja tukevat toistensa ilmaisua ohjaten tilannetta kohti yhteistä kliimaksia. Molemmat ottavat siis jatkuvasti vaikutteita omaan ilmaisuunsa toisiltaan toimien esityksessä interaktiivisesti. Musiikki elää puhutun tekstin mukaan, ja näyttelijä taas ammentaa ilmaisuvoimaa musiikin luomista mielikuvista ja assosiaatioista, jolloin teksti tulee myös hänelle itselleen yhä elävämmäksi. Yleisölle välittyy siis kokonaisuutena näyttelijän ja musiikin välinen dialogi.

Tekstistä voidaan poimia myös yksittäisiä sanoja tai lauseita, joille annetaan erityistä painoa jonkin musiikillisen elementin keinoin. Esimerkiksi jostain henkilöstä tai asiasta puhuttaessa aiheeseen liitetään jokin musiikillinen elementti, joka päättyy samaan aikaan, kun tekstissä siirrytään taas eteenpäin. Tällaisen musiikin avulla painotettu teksti nousee katsojalle esiin tärkeänä tietona ja saa erityisen merkityksen keskellä pitkää puhuttua jaksoa.

Joskus jokin musiikillinen elementti voi jopa korvata puhuttua tekstiä, jolloin tekstin sijaan soikin vain kertova musiikki, joka välittää saman informaation katsojille. Esimerkiksi puhelinkeskustelu, josta muuten kuultaisiin vain toinen osapuoli, voidaan jonkin järkyttävän informaation saapuessa korvata lyhyellä musiikilla. Puhelu irrotetaan realismista, mutta katsojalle välittyy selkeänä tieto siitä, että jokin ikävä uutinen saapui puhelimen välityksellä ilman, että näyttelijöiden tarvitsee näyttellä itse puhelua.

Teksti ja musiikki voivat myös käydä keskustelevaa dialogia keskenään. Musiikki vuorottelee puhutun tekstin kanssa, kommentoi ja voi kuvata puhujan ajatuksia rytmittäen monologia. Parhaimmillaan näyttelijä voi myös ottaa musiikin vastauksista impulsseja, käyden keskustelua musiikin kanssa yksinpuhelun sijaan. Musiikki voi olla esimerkiksi roolihahmon nalkuttava omatunto, jonkinlainen sisäinen ääni tai vaikkapa jokin sellainen näytelmän hahmo, jonka kaikki puhe kuvataan esityksessä pelkkänä musiikkina.

Kaikki tämänkaltaiset tekstiä painottavat ja värittävät tyylittelykeinot ovat erityisen tehokkaita onnistuessaan, mutta vaikeita saada toimimaan. Liikaa viljeltynä musiikki alkaa alleviivata tekstiä liikaa, jolloin teksti ja musiikki alkavat kilpailla keskenään saman asian erilaisista ilmaisutavoista. Tällainen lopputulos ei ole siis ilmaisua tehostavaa, ja siksi sitä tulisi välttää. Myös liian harvoin käytettynä tämänkaltaiset elementit tuntuvat helposti irrallisilta, ja siksi niiden käyttöä ylipäätään kannattaa miettiä tarkkaan kokonaisuuden kannalta.

### 2.3 Musiikki ja toiminta

Musiikin avulla voidaan rytmittää toimintaa hyvin tehokkaasti. Esimerkiksi kohtaukset, joissa ei puhuta lainkaan, toimivat usein erityisesti musiikin säestämänä. Myös erilaiset ylikuonnolliset tapahtumat kuten loitsiminen tai lentäminen voidaan helposti kuvata musiikin avulla. Tiettyjä eleitä tai toimintoja voidaan korostaa halutessa jonkinlaisella efektimäisellä äänellä, jolloin niille luodaan myös enemmän painoa ja merkitystä. Musiikin avulla toiminta jäsentyy ja tulee näin katsojalle selkeämmin havainnoitavaksi.

Toiminnalle otetaan usein musiikista myös tarkkoja iskuja. Jos asia viedään äärimilleen, päästään lähes koreografisiin tuloksiin, kuten Charlie Chaplin ajaessaan asiakkaansa partaa elokuvassaan *Diktaattori* Brahmsin Unkarilaisen tanssin nro 5 soidessa taustalla. Äärimmäisen mielenkiintoisia kuvia lavalle saadaan myös yhdistämällä kaksi aivan vastakkaista rytmistä elementtiä musiikin ja toiminnan kesken. Silloin hektisen nopealla musiikilla voidaan säestää hidastettua slow motion -toimintaa kertomaan esimerkiksi lähestyvistä väistämättömästä tragediasta. Tai kuvataan ajan matelua puuduttavan hitaalla musiikilla samaan aikaan, kun kaikki toiminta lavalla on hyvin ripeää ja tehokasta.

Musiikki voi tukea myös toiminnan puutetta lavalla. Tämän kaltaisia tilanteita on esimerkiksi silloin, kun kaikki liike loppuu yhtäkkiä ja esiintyjät jäävät niin sanottuun still-kuvaan. Yleisölle kuva on mielenkiintoinen juuri tuon luonnottoman pysähtyneisyyden takia, ja musiikki tekee muutoksesta suuremman

ja kiinnostavamman. Myös liikkeen katkeaminen ja jatkuminen musiikin rytmittämänä voi olla tehokeinona erilaisille toiminnoille.

Äärimmäinen esimerkki toiminnattomasta tilanteesta on tyhjä lava ilman yhtäkään esiintyjää. Tyhjän tilan täyttäminen onkin yksi haasteellisimmista ja yleisimmistä musiikille asetettavista tehtävistä erilaisissa esityksissä. Syitä tämänkaltaisiin tilanteisiin voi olla useita aina suurista lavastevaihdoista seuraavan kohtauksen esiintyjien asujen vaihdon mahdollistamiseen. Kuitenkin tällaisissa toiminnattomissa kohdissakin esityksen intensiteetin tulisi kantaa visuaalisesti tyhjän jakson yli ja säilyttää yleisön mielenkiinto aina seuraavan kohtauksen alkuun saakka. Luonnollisestikin musiikin tulisi kestää vain niin kauan kuin se on täysin välttämätöntä.

Hyvin valittu musiikki pitää katsojan otteessaan ja mielenkiinnon yllä tyhjänkin lavan yli. Joskus nämä tilanteet ovat myös tervetulleita hengähdystaukoja katsojille keskellä nopeasti eteneviä ja paljon informaatiota sisältäviä kohtauksia. Huolimattomasti valitut kappaleet sen sijaan saavat yleisössä aikaan odottelun tunteen, mikä ei monestikaan ole toivottavaa esityksen aikana. Parhaimmat teoksethan eivät koskaan tunnu yleisöstä niin pitkiltä kuin mitä ne todellisuudessa kestävät.

Lavalla olevalla toiminnalla tai sen puutteella ja säästävällä musiikilla on siis oltava jonkinlainen kiinnostava suhde toisiinsa. Farsseissakin usein viljelty hersyvän hauska kohellus vikkelan musiikin säästyksellä menettää teränsä, jos musiikin ainoa tarkoitus on kuvastaa asian hektisyyttä. Tämä tulee katsojalle lavan toiminnasta selväksi ilman musiikkiakin. Kannattaakin siis muistaa, että asioiden liiallinen alleviivaaminen on erilaisia ilmisukeinoja vähättelevää ja saattaa pahimmassa tapauksessa saada katsojan pitkästymään tai jopa tunteemaan, että häntä pidetään tyhmänä. Vaikka keinoja musiikin käyttämiseen esityksen tukena on useita, niitä täytyy käyttää säästeliäästi, vaihtelevasti ja harkiten. Näin niiden teho myös säilyy parhaimmillaan.

### 3 MUSIIKIN SOVITTAMINEN TEATTERIESITYKSEEN

Silloin kun käytössä on eläviä muusikoita, on erilaisten musiikillisten elementtien ja musiikkikappaleiden työstämiseen huomattavasti suuremmat mahdollisuudet kuin pelkkiä musiikkiäänitteitä ja ääninauhoja käytettäessä. Muusikoiden kanssa jokainen esityksen musiikkinumeroista voidaan sovittaa esitykseen sopivaksi kokonaisuudeksi, ja musiikista tulee parhaimmillaan kuin yksi esityksen näyttelijöistä. Hyvin kirjoitettuna ja soitettuna musiikki elää yhdessä näyttelijöiden esittämien roolihahmojen kanssa tukien ja vahvistaen läsnäolollaan sekä näyttelijäntyötä että itse tarinaa. Tämänkaltainen kokonaisvaltainen lähestymistapa musiikkiin tarkoittaa kuitenkin sitä, että mukana Produktion työryhmässä tulee olla sävellys- tai sovitustaitoinen henkilö, joka pystyy muokkaamaan tarvittavaa materiaalia käytettävissä olevalle kokoonpanolle.

Erilaiset esitykset tarvitsevat myös hyvin erilaisia lähestymistapoja suhteessa musiikin työstämiseen. Esimerkiksi perinteiset puhenäytelmät vaativat usein hyvin vähän musiikillista työstämistä. Kuitenkin esityksen tyylistä riippuen puhenäytelmiinkin voidaan sisällyttää paljon erilaisia lauluja ja musiikillisia elementtejä tukemaan tarinaa. Varsinkin lastennäytelmissä musiikilla on ollut perinteisesti hyvin suuri osa, vaikka musiikkia ei olekaan kirjoitettu mukaan esitykseen esimerkiksi laulujen muodossa.

Erilaisissa lauluilloissa ja laulunäytelmissä voidaan hyödyntää usein konkreettisempaa musiikillista sovitustyötä kuin puhenäytelmissä. Tämänkaltaisissa esityksissä musiikki voi tukea vahvasti esityksen kaarta, korostaa tärkeimpiä teemoja ja johdatella myös yleisöä kätevästi tunnelmasta toiseen. Jos lavalla huomiopiste on aina pitkälti vain yhdessä tai kahdessa henkilössä, tulee musiikista nopeasti myös yksi esityksen tärkeistä kannattelevista elementeistä. Erityisesti, jos esitys perustuu pelkkiin teksteihin ja lauluihin ilman suurempaa puvustusta, rekvisiittaa tai lavasteita, tulee musiikista helposti se osa-alue, joka luo katsojille paljon erilaisia visuaalisia mielikuvia.



Valmiita musikaaleja ei useinkaan tarvitse eikä saa muokata. Mutta niissäkin voidaan silti pienimuotoisilla tulkinnanvapauksilla vaikuttaa ratkaisevasti musiikin olemukseen ja asemaan. Suurimman osan musiikillisesta sovitustyöstä on säveltäjä jo tehnyt kirjoittaessaan teosta, mutta jäljelle jää kuitenkin muusikoiden panos musiikin elävöittämiseen. Erityisesti heidän työnsä avulla musiikki saadaan silloin tukemaan parhaalla mahdollisella tavalla teoksen ohjaajan näkemyksiä.

Pyrin tuomaan esille sellaisia arvoja, joita kohden minusta teatterimusiikkia työstettäessä tulisi pyrkiä. Päällimmäisenä ajatuksena on hakea tehokkuutta ja mahdollisimman suurta ilmaisullisuutta teoksen musiikkimaailmaan. Musiikin tulee aina myös olla yhteydessä alkuperäiseen teokseen, sen tekstiin ja roolihahmoihin. Se ei siis koskaan ole teatterissa irrallisena elementtinä, vaan aina läheisessä suhteessa myös näyttämön tapahtumiin. Tästä johtuen on draaman ja musiikin välillä tehtävä usein myös taiteellisia kompromisseja mahdollisimman ilmaisurikkaan symbioosin löytämiseksi. Kumpikaan osapuoli ei saisi jäädä toisen varjoon, vaan niiden tulisi tehdä koko ajan saumatonta yhteistyötä.

Olen yrittänyt koota alla oleviin alalukuihin mahdollisimman kattavasti erilaisia musiikin työstämisen kohteita ja keinoja, joilla erilaiset musiikkikappaleet saataisiin istumaan mahdollisimman hyvin erilaisiin draamallisiin esityksiin. Lähtökohdana olen käyttänyt teatterimusiikolle ihanteellisinta työtilannetta, jossa luodaan joko uutta musiikkia tai sovitetaan olemassa olevaa musiikkia uudelleen ilman tekijänoikeuksien asettamia rajoituksia. Samankaltaisia ratkaisuja voidaan totta kai soveltaa myös ääninauhoja käytettäessä.

### 3.1 Rakenteen muuttaminen

Ehkä kaikkein yleisin ongelma musiikin ja erityisesti erilaisten laulujen käyttämisessä osana teatteriesityksiä on se, että kappaleet ovat kokonaiskestoaltaan liian pitkiä jotta esityksen intensiivisyys saataisiin säilytettyä. Pitkien laulunumeroiden esittäminen sellaisenaan vaatisi paljon niin laulajalta kuin myös ohjaajalta, jotta tilanne pysyisi yleisölle kiinnostavana laulun loppuun saakka. Lyhennetty versio usein riittää luomaan halutun vaikutelman ja tarjoamaan halutun informaation teoksen kannalta.

Laulujen lyhentämiseen kannattaa käyttää teatterissa pitkälti tekstilähtöistä lähestymistapaa. Laulusta valitaan esimerkiksi vain ne säkeistöt, joiden teksti tukee esityksen kaarta ja sen hetkistä tilannetta. Turha tekstin tai ajatusten toisto kannattaa poistaa, ellei tuollaiselle toimintatavalle haluta erityistä painoa. Kaikenlainen esityksen kannalta tyhjä informaatio kannattaa myös karsia, jos se vain on mahdollista.

Musiikin lyhentäminen ei kuitenkaan voi koskaan olla täysin mielivaltaista. Siinä täytyy säilyttää tietty looginen rakenne, jonka myötä musiikki säilyy kokonaisen ja ehjän tuntuksena. Kannattaa myös säilyttää rakenne alkuperäisen kaltaisena jotta yksistään sen takia, että yleisö voi tuntea kappaleen entuudestaan ja tietää miten sen kuuluisi edetä. Tavallisuudesta suuresti poikkeava rakenne kiinnittää huomiota pikemminkin tehtyihin muutoksiin kuin siihen mitä kappaleella halutaan esityksessä sanoa.

Kun lauluja lyhennetään, kannattaa tekstin tiivistämisessä hyödyntää esimerkiksi säkeistöjen uudelleenrakentamista. Lyhennettyyn versioon voidaan esimerkiksi ottaa kaksi ensimmäistä säettä yhdestä ja loput jostain toisesta säkeestä, jolloin musiikillisesti tämä säkeistö kuitenkin pysyy alkuperäisen mittaisena. Jos tekstistä halutaan vain palanen sieltä ja palanen täältä, unohdetaan musiikin vaatimat suuremmat linjat, eikä laulua pystytä toteuttamaan lainkaan. Musiikki rakentuu nimittäin erimittaisista jaksoista, jotka ovat aina jonkinlaisessa suhteessa toisiinsa, eikä niitä voi tekstin tapaan pilkkoa ja sijoitella mielivaltaisesti.

Musiikkinumeroita saatetaan joutua työstämään moneen kertaan, ennen kuin ne saadaan istumaan esitykseen halutulla tavalla. Joskus on kuitenkin yksinkertaisesti osattava antaa periksi taiteellisille näkemyksille ja joko palautettava poistetut osat takaisin musiikkiin tai sitten otettava materiaalia pois vielä enemmän, jotta kappale toimisi ja kuulostaisi kokonaiselta. Yleissääntönä voi sanoa, että mitä vähemmän musiikin kokonaisrakenteeseen puututaan, sitä parempi lopputulos usein on. Vaikka tekstilähtöinen muokkaustapa lauluissa on teatteriympäristössä toimivin, se ei kuitenkaan aina palvele musiikkia parhaalla mahdollisella tavalla.

Erillisinä muokkauksen kohteina haluan nostaa laulujen mahdolliset alku- ja loppusoirot, sekä erilaiset instrumentaalivälitteet. Nämä ovat niitä hetkiä lauluissa, joissa musiikki soi, mutta laulaja on hiljaa. Kaikissa näissä tapauksissa on mietittävä tarkkaan, miten tämänkaltaiset musiikilliset rakenneosat voidaan hyödyntää suhteessa tarinaan ja näyttämötoimintaan, jotta ne eivät olisi pelkkiä irrallisia musiikkikatkelmia ilman kiinnekohtaa itse esitykseen. Tärkeä kappaleiden rakenteeseen vaikuttava seikka on myös erilaisten musiikkinumeroiden mahdollinen sitominen saumattomasti toisiinsa, ja tämän ratkaisun hyödyntäminen suhteessa tarinaan ja näyttämötoimintaan.

### 3.1.1 Alkusoitto ja loppusoitto

Lauluissa ongelmallinen tilanne syntyy usein silloin, kun musiikki soi mutta laulaja on hiljaa. Pahimmillaan se luo epämukavan odottavan tunnelman, joka on kiusallinen sekä lavalla että katsomossa. Oikeanlaisella musiikillisen rakenteen työstämisellä ja siihen sopivalla näyttämötoiminnalla lauluista saadaan kuitenkin kompakteja, mutta silti hengittäviä kokonaisuuksia, jolloin tilaa jää myös näille mahdollisille lauluttomille jaksoille.

Lähes poikkeuksetta musiikkinumeroilla tulisi olla selkeä alku. Lauluissa alkusoiton tehtävä on kaksinainen. Se valmistaa hetkeä, jolloin näyttelijä aloittaa laulamisen ja antaa hänelle samalla laulun lähtöään. Ajoituksellisesti alkusoitto kannattaa usein sijoittaa siten, että viimeinen repliikki tai toiminto ennen laulun alkua tapahtuu juuri ennen kun varsinainen laulaminen alkaa. Tällä tavoin

vältetään juuri se odotuksen tuntu, jossa sekä näyttelijä että yleisö vain odottaa laulamista alkavaksi. Joskus jyrkissä ja äkillisissä tunnelmanvaihdoksissa alkusoiton luoma hengitystauko on kuitenkin perusteltu. Se antaa näin kaikille osapuolille aikaa päästä sisälle uuteen tilanteeseen. Parhaan ajoituksen löytäminen tapahtuu harjoituksissa usein vain eri vaihtoehtoja kokeilemalla.

Jos alkusoittoa ei ole tai sitä ei haluta käyttää, välttäisin pelkän yksittäisen lähtöäänän antamista laulajalle. Se on aina enemmän tai vähemmän laulun alkua alleviivaavaa ja erottaa siksi laulun muusta teoksesta irralliseksi. Jotta laulu saataisiin paremmin istumaan luonnolliseksi osaksi esitystä, kannattaa pikemminkin käyttää jonkinlaista murrettua sointua antamaan kuva laulun sävelmaailmasta tai sitten värittää lähtöääntä jonkinlaisella heleellä tai pienellä sävelkululla. Kun tämä vielä liitetään johonkin toimintaan tai tapahtumaan lavalla, luodaan laulusta ja sen alusta kiinteämpi osa näyttämön tapahtumia. Itse pidän eniten ratkaisuista, joissa koristellun alkuäänän antamisen jälkeen kuullaan vielä muutama puhuttu repliikki, ennen kuin näyttelijä aloittaa itse laulun, jolloin raja puheen ja laulamisen välillä hämärtyy.

Tärkeää lauluille ja erityisesti niiden alukkeille onkin, että ne eivät koskaan saisi katkaista lavalla tapahtuvaa toimintaa. Mahdolliset alkusoitot voivat hyvin soida niin replikoinnin kuin myös toiminnan taustalla. On aina parempi, että musiikki jää odottamaan laulajaa kuin että laulaja hetkeäkään joutuisi odottamaan alkusoiton loppumista. Näin vältetään odottamisen tuntu sekä lavalla että katsomossa. Hyvin sijoitettuna alkusoitto jäsentää toimintaa ja omalla tavallaan myös rauhoittaa esitystä kohti alkavaa musiikillista numeroa.

Jos lava halutaan rauhoittaa laulun ajaksi muusta toiminnasta, kannattaa sekin minusta usein jättää siihen hetkeen, kun laulaja aloittaa, eikä siihen, kun musiikki alkaa. Näin muut näyttelijät antavat pikemminkin tilaa laulajalle, eivätkä musiikille. Tässäkin on kyse lähinnä laulujen istuttamisesta osaksi näytelmää ja luonnollista toimintaa tavalla, jolloin musiikki ei alkaessaan hyppää esille jotenkin irrallisena osana.

Laulujen mahdolliset loppusoitot tulisi taas mielellään käyttää jo uuden toiminnon ja tilanteen käynnistämiseen. Laulajan pakeneminen paikalta heti oman lauluosuutensa päätyttyä siten, että lava jää loppusoiton ajaksi tyhjäksi, saa myös helposti aikaan odottelevan tunnelman. Suuria tunteita herättävissä kappaleissa mahdollinen loppusointo voidaan toki käyttää tunnelman ylläpitämiseen, hetkeen jolloin laulaja itsekin yhä pysyy lavalla laulun tunnelmissa. Se antaa myös yleisölle aikaa käsitellä laulun herättämiä tunteita ja peilata roolihahmoa laulun antaman informaation kautta. Kuitenkin myös tämä tilanne kannattaa purkaa ennen viimeisten sointujen hiipumista. Tämä tarkoittaa sitä, ettei laulaja jää paikalleen kalastelemaan mahdollisia suosionsoitoksia vaan antaa esitykselle mahdollisuuden jatkua eteenpäin heti musiikin loputtua.

Usein toimiva ratkaisu on myös se, että lähdetään kappaleen loppusoiton avulla viemään tarinaa eteenpäin. Tällöin tunnelma itse kappaleen ja sen loppusoiton välillä voi olla hyvinkin erilainen. Esimerkiksi jos kappaleen aikana roolihenkilössä on tapahtunut jonkinlainen muutos, voidaan tätä uutta piirrettä tuoda esiin myös loppusointossa. Se voi myös enteillä tulevia tapahtumia tai esimerkiksi värittää tapahtumapaikan vaihtoa.

Tärkeintä laulunumeroissa juonen eteenpäin viemisen kannalta on se, että itse laulu ja laulun jälkeiset tapahtumat ovat selvästi erillisiä. Laulun tulisi siis uida sisään salakavalasti niin, että se mahdollisimman vähäeleisesti liittyisi osaksi tarinankerrontaa, ja laulun loputtua esityksessä pitäisi käynnistyä selvästi uusi jakso. Näin musiikkinumerot eivät katkaise esitystä, eikä niihin myöskään jäädä roikkumaan. Niistä tulee kiinteä osa kokonaisuutta, ja ne antavat myös vahvan impulssin tarinan jatkumiselle. Tällä tavoin vältetään vahvasti tunne siitä, että musiikilliset numerot olisivat jotenkin myöhemmin lisättyjä tai esitykseen päälle liimattuja.

Sääntöjen tunteminen mahdollistaa aina myös sääntöjen tietoisien rikkomisen yhtenä varteenotettavana tyylikeinona. Joskus halutaan esimerkiksi luoda esitykseen tilanne, jossa laulu irrotetaan täysin erilleen muusta esityksestä. Tällöin pyritään nimenomaan välttämään edellä kuvattua laulun mahdollisimman saumatonta sisällyttämistä osaksi tarinankerrontaa. Esiintyjät saattavat esimerkiksi

laulujen avulla kommentoida näytelmää ja sen tapahtumia täysin ulkoapäin, luopuen myös omista alkuperäisistä roolihahmoistaan. Näin yleisölle saadaan aikaan tunne, että he ovat katsomassa vain pelkkää esitystä, eikä heidän tulisi pyrkiä samaistumaan näytelmän roolihenkilöihin, vaan tarkastella näyttelijöiden tapaan tapahtumia kriittisesti ja ulkoapäin.

Vastaavanlaista musiikin irrottamista täysin omaksi numeroksi vaativat usein myös musikaalien suuret show-numerot sekä erilaiset esiintymistilanteet itse esitysten sisällä. Näin voidaan luoda selkeää eroa esimerkiksi hetkille, joissa musiikki on osa tarinankerrontaa, ja tilanteille, joissa musiikki soi konkreettisesti myös näytelmän maailmassa. Useinhan esitysten laulut ovat vain hetkiä, joissa roolihahmon yksittäinen ajatus kasvaa ajallisesti laulun kestoiseksi, ja musiikkiin voidaan ajatella soivan vain roolihahmon pään sisällä. Lähestymistavasta huolimatta esityksen tempon ylläpitäminen on kuitenkin lauluille ja niiden alukkeille tärkeää, etteivät ne katkaise esitystä liikaa ja saa katsojaa siksi pitkästyämään.

### 3.1.2 Instrumentaalivälike

Lauluihin sisältyvät toiminnaltaan täysin tyhjät instrumentaalivälikkeet tai instrumentaalisoolot ovat mielestäni teatterissa pitkälti turhia. Ainoastaan silloin kun laulajalle tai vaihtoehtoisesti muille näyttelijöille annetaan välikkeen ajaksi jokin toiminta lavalle, luodaan myös tämänkaltaisille lauluttomille hetkille tarkoitusta. Instrumentaalivälikkeitä ei siis kannattaisi edes harkita, ellei niiden aikana tapahdu selkeää näyttelemisen suunnan vaihdosta tai jotain muuta sellaista näyttelijäntyön elementtiä, johon välikkeen vaatima aika voidaan käyttää. Tämänlaiset tilanteet tulisi luonnollisesti rajata mahdollisimman lyhyiksi, jotta näyttelijöiden ei missään tapauksessa tarvitse jäädä odottamaan laulun jatkumista.

Joihinkin kappaleisiin kuuluu olennaisesti kiinteänä osana tämänkaltaisia lauluttomia välikkeitä. Yksi tapa täyttää näitä hetkiä on esimerkiksi puhe. Replikointi laulun keskellä vie yhtäläillä tarinaa eteenpäin ja luo myös mielekästä saumattomuutta puheen ja musiikin välille. Lauluthan ovat usein hetkiä, joissa

aika ikään kuin seisoo paikallaan, ja jokin yksittäinen ajatus tai ajatuskulku saa suuremmat mittasuhteet kuin realistisen kaltaisessa tilanteessa. Replikointi tai muu toiminta laulujen keskellä kuitenkin hämärtää näyttelemisen ja laulunumeroiden esittämisen välistä rajaa. Näin lauluista tulee kiinteämpi osa ilmaisua ja lauluista tulee vahvasti myös yksi osa näyttelijäntyötä.

Toinen paljon käytetty tapa täyttää musiikillisia välikkeitä on tanssi tai muu koreografioitu liike. Tanssi on siis tyypillisesti sellaista toimintaa, jolla instrumentaalivälikkeille luodaan tarkoitus. Parhaimmillaan liike ja musiikki yhdessä voivat myös kuljettaa tarinaa eteenpäin. Musikaalielokuvista erityisesti *West Side Story* on minusta yksi parhaita esimerkkejä siitä, kuinka tanssi ja liikekieli voivat kuljettaa musikaalissa tarinaa eteenpäin, kertoa ihmisten välisistä suhteista ja paljastaa myös heidän sisäisiä ajatuksiaan.

On kuitenkin olemassa myös tilanteita, joissa pelkkä näyttelijän läsnäolo lavalla riittää instrumentaalivälikkeiden kantamiseen. Itse kuitenkin mieluiten jättäisin tämänkaltaiset toiminnallisesti tyhjät musiikkivälikkeet kokonaan pois, jos se vain on mahdollista. Välikkeen täyttävää toimintaa voivat olla pelkästään siirtyminen lavalla pisteestä toiseen tai jonkin esineen nostaminen tai laskeminen laululle sopivassa tunnetilassa. Jokin pienikin toiminto tekee silloin laulusta myös visuaalisesti kertovan, ei vain pelkkään kuulokuvaan perustuvaa informaatiota.

Tässä mielessä näen selvän eron teatteriesitysten ja konserttien välillä. Draamallisissa esityksissä laulujen tulisi aina olla osa näyttelijäntyötä. Niihin tulisi siis sisällyttää myös toimintaa, ettei roolihenkilö vain seiso paikallaan ja esitä laulua ilman sen suurempia ajatuksia ja kiinnekohtia itse esitykseen. Toiminnattomuus on lähes aina katsojasta puuduttavaa, jos lavalla ei pitkään aikaan tapahdu visuaalisesti mitään. Draamallisessa esityksessä musiikin pitäisi nimittäin olla osa kokonaisuutta myös esittäjän ilmaisun kautta. Näin esitys ei muutu laulun aikana konsertiksi.

### 3.1.3 Musiikkinumeroiden sitominen

Jos esityksessä tulee kaksi musiikillista elementtiä peräkkäin, on äärimmäisen tehokasta sitoa ne saumattomasti toisiinsa. Lavalla yhden musiikkinumeron lopetus, pieni hengähdystauko ja seuraavan aloitus luo usein ei-toivotun, tyhjän ja odottavan hetken. Kahden mahdollisimman erilaisenkin kappaleen liittäminen yhteen saa puolestaan esityksen tempon nousemaan ja tempaa näin yleisön helpommin mukaansa seuraavaan alkavaan kohtaukseen. Näin musiikkinumeroilla luodaan suurempaa jatkumoa ja välttyään tunteelta, että musiikki olisi vain kokoelma irrallisia numeroita.

Kahden eri kappaleen sitominen saumattomasti toisiinsa vaatii kuitenkin usein musiikin sovittamista, sillä harvoin kappaleesta toiseen voidaan siirtyä suoraan ilman minkäänlaista muokattua välikettä. Usein kahden numeron väliin kirjoitetaan erillinen siirtymä, jossa moduloidaan seuraavan kappaleen sävellajiin, vaihdetaan musiikin tunnelmaa ja rytmitystä, sekä siirrytään melodialinjoissa seuraavan kappaleen aiheisiin. Tällainen kehittelevä musiikki on omiaan luomaan vahvaa odotuksen tuntua. Tällä kertaa odotus on kuitenkin katsojasta myönteistä ja jännittynyttä.

Joskus sitovana elementtinä voidaan käyttää myös jotain näistä kahdesta sidottavasta kappaleesta erillään olevaa materiaalia. Usein kyseessä on katkelma jostain jo aikaisemmin esitetystä musiikkinumerosta. Näin yleisö ehtii reagoida lainaukseen kahden musiikkinumeron välillä, sen herättämiin assosiaatioihin ja muistumiin, ja yhdistää nämä tunteet sekä edelliseen numeroon että myös siihen, mitä tapahtuu seuraavaksi. Musiikkikatkelmien toistumilla voidaan siis ohjalla katsojien mielikuvia ja ajatuksia näytelmän sisällä hyvin tehokkaasti. Erityisesti musikaalien pääteemoja käytetään usein moneen otteeseen pitkin teosta nimenomaan erilaisissa siirtymävälikkeissä.



### 3.2 Musiikilliset toistot

Ohjaajalla on näytelmää työstäessään usein jokin punainen lanka tai kantava teema, jota esityksen ohjauksessa tuodaan korostetusti esiin. Mielestäni tämän saman ajatuksen siirtäminen draamallisten esitysten musiikkimaailmaan olisi suotavaa. Näin musiikista tulee kokonainen osa teosta, eikä vain joukko irrallisia musiikkinumeroita. Eri elementtien käytön tulee siis olla johdonmukaista niin itse esitykseen kuin myös toisiinsa verrattaessa. Tällä tavoin jokin ajatus tai teema kokoaa myös kaikki erilaiset musiikkipalaset yhteen ja tekee niistä toimivan ja yhtäläisen musiikkidramaturgian. Musiikista tulee siis omalta osaltaan suljettu kokonaisuus.

Vaikka musiikissa haettaisiinkin samankaltaisuutta jo siinä määrin, että samoja elementtejä toistetaan useasti teoksen aikana, toistumia tulisi kuitenkin aina käyttää verrattain säästeliäästi. Toistojen teho laskee jo heti ensimmäisen kerran jälkeen. Kolmas kerta voi jo ikävystyttää kuulijan. Toistumille pitäisi aina löytää hyvin tarkat ja osuvat kiinnekohdat myös itse esitykseen, jolloin toisto on perusteltua ja samalla informatiivista musiikkikäyttöä.

Yksi ääripää tämänkaltaisen musiikillisen maailman luomisessa taas on hyödyntää muutamaa harmonia- ja melodiakulkua äärimilleen. Esimerkiksi Andrew Lloyd-Webberin musikaali *Oopperan kummitus* toistaa monen muun läpisävelletyn teoksen lailla muutamaa erilaista teemaa läpi koko musikaalin yhä uudelleen ja uudelleen. Ne esiintyvät eri kappaleiden sisällä, enemmän tai vähemmän muokattuina, mutta silti siinä määrin tunnistettavissa, että musiikista tulee kuulijoille yksi suuri ja yhtenevä kokonaisuus juuri näiden toistuvien lainausten ansiosta. Toistumista on siis tehty tyylikeino.

Samantapainen yhteneväisyyden tunne voidaan luoda myös monella muulla tavalla. Esimerkiksi pelkän 30-luvun jazzmusiikin käyttö esityksen musiikkimaailmana luo hyvin yhtenäisen kokonaisuuden tunteen, vaikka musiikkinumerot itsessään eroaisivat toisistaan suurestikin. Samanlainen tilanne saavutetaan käyttämällä samalle kokoonpanolle sävellettyä musiikkia läpi esityksen. Tämä tilannehan on aina silloin, kun esityksissä käytetään eläviä

muusikoita, mutta myös ääninauhoja valittaessa samaa esityskokoonpanoa voi pitää yhdistävänä nimittäjänä esityksen musiikkimaailmalle.

Yhdistävä tekijä voi olla säveltäjä, artisti tai vaikkapa sama kulttuuritausta esimerkiksi etnomusiikkia käytettäessä. Tällaisia erilaisia yhdistäviä tekijöitä voi löytää musiikista itse asiassa loputtomiin. Kun sellainen on sitten esitykseen valittu, kannattaa rajauksesta pitää kiinni. Vaikka jokin musiikki kuinka hyvin tukisi ehkä sen hetkistä tilannetta lavalla, mutta se tyyllillisesti erottuisi muusta musiikkimaailmasta räikeästi erilaisena, sen ilmaisuvoima voi jäädä nimenomaan tuon räikeyden peittoon. Tämänkaltaista räikeyttä voidaan kuitenkin myös käyttää tyylikeinona, silloin kun se on hyvin perusteltua ja tukee esitystä.

Erilaisten tyyllillisten toistojen lisäksi monissa teoksissa hyödynnetään myös konkreettisempaa toistoa. Näistä ehkä eniten huomionarvoisia tyylikeinoja ovat erilaisten johtoihteiden käyttö sekä repriisit eli kertautuvat kappaleet. Erona näiden kahden välillä on se, että johtoiheet liittyvät aina olennaisesti johonkin lavalla tapahtuvaan seikkaan, yleensä johonkin hahmoon, tekstiin tai lavatoimintaan. Repriisi taas on itsenäinen musiikillinen elementti tai toistuva laulu, joka ei liity niin olennaisesti lavan konkreettisiin tapahtumiin, vaan pikemminkin itse tarinaan. Näin se luo toistumia pikemminkin ajatuksista ja tunnetiloista, eikä niinkään ihmisistä, paikoista tai toiminnasta kuten johtoiheet.

### 3.2.1 Johtoiheet

Johtoiheella tarkoitetaan useasti toistuvaa musiikillista teemaa tai musiikkikatkelmaa, joka liitetään vahvasti johonkin näytelmän henkilöön tai monesti toistuvaan tapahtumaan. Tällainen musiikillinen elementti voi osoittaa katsojalle myös tiettyjen asioiden tai toimintojen yhtäläisyyden tai yhdenvertaisuuden. Musiikillisen johtoiheen asettaminen jollekin teoksen elementille on aina hyvin vahva tapa osoittaa asioita. Jos johtoihetta halutaan käyttää tehokkaasti, on sen myös toistuttava tarpeeksi usein, jotta yleisö pystyy tunnistamaan sen osana esityksen rakennetta. Tämän jälkeen itse johtoiheen käsitteleminen on myös mahdollista, jolloin musiikkikatkelma voi muuntua

tilanteen edellyttämällä tavalla. Joskus jopa johtoiheen jättäminen pois voi olla äärimmäisen hyvä tehokeino, varsinkin silloin kun yleisö osaa sitä jo odottaa.

Johtoiheet ovat useimmiten toistuvia teemoja eri henkilöille näytelmässä. Näitä henkilöitä on usein vain yksi, mutta joissain tyyleissä johtoiheen voivat saada vaikkapa kaikki henkilöhahmot, kuten esimerkiksi Prokofjevin säveltämässä musiikkisadussa *Pekka ja Susi*. Siinä hahmojen omien teemojen lisäksi heihin liitetään myös jokin tietty soitin tai soitinryhmä, jolloin myös instrumenttien sointiväreistä luodaan sadun hahmoihin ja tapahtumiin liittyviä musiikillista informaatiota sisältäviä asioita. Esimerkiksi linnun pakeneminen kuvataan livertävällä huilulla, samalla instrumentilla, jolla linnun oma johtoihe on aikanaan esitelty.

Johtoiheiden tulisi myös jollain tavalla kuvastaa osoittamaansa asiaa. Se millainen musiikkikatkelma aiheelle valitaan, on aina suhteessa siihen, miten yleisön halutaan näkevän ja kokevan tämä asia. Johtoiheet voivat olla ilkkuvia, uhkaavia tai muuten hyvin kuvailevia musiikkikatkelmia, jolloin musiikki luo myös oman viestinsä yleisölle. Usein näyttelijäntyö voi olla tämän informaation vastainen, jolloin ristiriita musiikin ja ilmaisun välillä kertoo asiasta vielä enemmän, kuin pelkkä näyttelijäntyö yksistään.

Johtoihe voi joskus olla pelkkä yksittäinen ääni tai jokin musiikillinen efekti, eikä välttämättä osa kokonaista kappaletta tai varsinainen melodiakulku. Johtoiheen voi myös esittää pelkästään fyysisesti, jolloin se on esimerkiksi jokin reaktio, joka toistetaan lavalla aina kun aihe esiintyy. Esimerkiksi aina kun näytelmässä mainitaan kyläyhteisön hullu akka, kaikki näyttelijät sylkevät olkansa yli tai tekevät vaikkapa ristinmerkin suojautuakseen pahalta silmältä. Samalla tavalla kuin esimerkiksi musiikillinen johtoihe, tämä ele kertoo osaltaan siitä, miten kyseinen hahmo näytelmän maailmassa koetaan ja mitä hänestä ajatellaan.

Johtoiheeseen liittyy aina toistaminen. Esimerkiksi puhenäytelmässä voidaan jollekin henkilöhahmolle antaa oma johtoihe, joka toistetaan aina, kun hahmon nimi mainitaan tai kun hän astuu lavalle. Sen jälkeen kun hahmon oma teema on yleisölle tuttu, se voidaan toistaa myös irrallaan kyseisestä roolihenkilöstä. Silti se

tuo yleisölle aavistuksen hänestä, muistuman aiheesta, johon teema on alun perin liitetty. Näin se voi ohjailla katsojien mielikuvia teoksen myöhemmissä vaiheissa. Jokin toistuva johtoihe voi myös siirtyä asialta toiselle. Näin voi käydä esimerkiksi silloin, kun valta-asema taloudessa siirtyy pahasuiselle miniälle isännän kuoltua. Talon johtajaa osoittava johtoihe pysyy siis samana, mutta siirtyy henkilöltä toiselle.

Myös jollekin toistuvalla toiminnolla, esimerkiksi työnteolle pellolla tai nukkumiselle voidaan antaa oma johtoiheensa, jolloin musiikki omalta osaltaan jäsentää toimintaa ja tekee asioita yhdenvertaiseksi. Jos musiikki esimerkiksi osoittaa johtoiheella yhtäläisyyden riidoille, musiikki kysyy vahvasti, onko riidoissa eroja eri tilanteesta riippumatta. Tai jos aikaisemmin tutuksi tehty kaupankäynnin teema toistuu myöhemmin myös kosinnan aikana, osoitetaan musiikillisin keinoin naimakaupan olevan myös taloudellinen hanke.

Kuten esimerkeistä varmasti huomaa, on johtoiheiden käyttäminen äärimmäisen tehokasta, mutta samalla se on myös yksi vaativimmista musiikillisten elementtien käyttötavoista. Pelkästään se, että johtoihe saadaan riittävän tutuksi toistojen avulla, voi olla yllättävän hankalaa. Tässä suhteessa esiintyjät ja yleisö ovat nimittäin eri asemassa. Työryhmä itse tunnistaa johtoiheen alusta alkaen, mutta esitystä seuraamaan tuleva yleisö kuulee sen siellä vasta ensimmäistä kertaa. Erityisesti silloin, jos johtoihetta halutaan muokata ja sovittaa erilaiseksi jossain vaiheessa esitystä, tai vaikkapa jättääkin yllättäen pois, tulisi olla varma siitä että myös yleisö tunnistaa johtoiheen siinä vaiheessa osaksi esitystä. Muuten yleisöltä voi jäädä jokin hyvinkin tärkeä osa informaatiota saamatta.

Johtoiheen tulisi siis aina vahvasti ilmaista ja kuvata kohdettaan eikä missään nimessä johtaa yleisöä harhaan olemalla irrallinen tai luomalla vääriä mielikuvia. Huonosti valittu johtoihe voi jo yksistään saada aikaan katsojassa täysin vääranlaisia mielikuvia, jolloin se pikemminkin häiritsee kuin tukee esitystä. Myöskään turha alleviivaaminen tai saman asian ilmaiseminen kahdella eri ilmaisutavalla, tässä tapauksessa sekä musiikillisesti että näyttämöllisesti, ei ole suotavaa. Musiikin tulisi aina pikemminkin rikastuttaa näyttämöllistä ilmaisua, ei kilpailla sen kanssa.

### 3.2.2 Repriisit

Erona johtoaiheille ja musiikillisten elementtien toistoille repriisit tarkoittavat kokonaisen kappaleen tai sen osien toistumaa teoksessa siinä mittakaavassa, että repriisistä voidaan puhua erillisenä musiikkinumerona. Repriisi ei perustu roolihenkilön ominaisuuksiin tai lavalla tapahtuvaan toimintaan, vaan pikemminkin ajatukseen, tunnelmaan tai esimerkiksi johonkin muistoon. Repriisin idea onkin hyvin pitkälti vain osoittaa jonkin asian tai tilanteen toistuminen. Siksi esimerkiksi monissa musikaaleissa, joissa nimikappaleet ovat rakkauslauluja, toistuu tämä sama kappale aina rakastumista kuvaavien kohtausten aikana.

Joskus johtoaiheen ja repriisin ero voi olla hyvin häilyvä. Useimmiten repriiseiksi nimitetään kuitenkin vain sellaisia musiikkikatkelmia, jotka musiikin kirjoittaja on kirjoittanut erillisiksi numeroiksi partituuriin. Esimerkiksi pieni lainaus ei täytä repriisin käsitettä, vaikka sen luoma efekti olisikin samankaltainen.

Jatkuvalla toistolla perustuvat läpisävelletyt teokset saattavat kuitenkin menettää usein jotain repriiseille ominaisesta ilmaisutavasta. Kun toistumien määrä kasvaa, teemaesiintymiltä katoaa niiden autenttinen merkitys. Yleisö ei tällöin liitä repriisiä enää sen ensiesiintymiseen, vaan toistuvasta teemasta tulee pikemminkin vain musiikin toistuvia rakennuspalikoita ilman sen suurempaa merkitystä itse tarinan kannalta.

Repriisi voi olla myös kertaalleen laulettu kappaleen instrumentaaliversio, joka myöhemmin soi esimerkiksi lavalla tapahtuvan toiminnan taustalla. Tässäkin tapauksessa musiikki kuitenkin liittyy tarinassa yhteen alkuperäisen laulun ja hetken jolloin se soi teoksessa uudelleen. Joskus järjestys voi olla jopa päinvastainen. Kappale voi soida teoksen taustalla useampaankin otteeseen, ja huipentua siihen, että siihen liitetään mukaan laulu aivan lopussa. Kumpikin tapa on hyvin tehokas.

Jotta kyse ei olisi vain pelkästä toistumasta, repriisiin liitetään usein myös joitain uusia elementtejä. Näin repriisin avulla varioidaan. Musiikkia sovitetaan erilaiseksi ja lauluissa käytetään joskus myös uusia sanoja kertomaan, että asia on kehittynyt johonkin suuntaan. Repriisin loppua muokataan usein myös siten, että se johtaa johonkin erilaiseen musiikkiin kuin alkuperäisessä esiintymässään. Pientä repriisimäistä välikettä voi hyvin käyttää myös alkusoittona tai kahden musiikkinumeron sitomiseen tarkoitettuna välikkeenä. Myös loppusoittona repriisi toimii mainiosti. Tällöin se saa hieman johtoaihemaisen sävyn osoittaessaan kahta hetkeä yhdenvertaisiksi.

Joskus repriisin yhteydessä voidaan puhua myös esityksen tunnusmelodiasta. Samalla kun tämänkaltainen repriisi luo yhtäläisyyttä esityksen musiikkimaailmaan toistumien kautta, se myös korostaa usein näytelmän tärkeimpiä teemoja ja tapahtumia. Tunnusmelodiaksi nostettu kappale on myös esityksen musiikillinen punainen lanka konkreettisimmillaan. Kuitenkin jos erilaisia toistuvia kappaleita on useita, ei yksittäinen kappale enää nouse niin selkeästi ylitse muiden, vaan musiikkinumeroista tulee nopeasti yhdenvertaisia. Voi kuitenkin sanoa, että jokaisen musiikkiteatteriteoksen musiikkimaailmasta löytyy aina vähintään yksi repriisi. Useimmiten sillä tuodaan esityksestä esille se tärkein ja olennaisin asia tai tapahtuma, sillä toistuma jää aina katsojan mieleen paremmin kuin yksittäinen musiikkinumero.

### 3.3 Musiikin elävyys

Sen lisäksi että musiikin tulee draamallisissa esityksissä olla aina jollain tapaa yhteneväistä, tulisi sen myös olla itsessään elävää ja vaihtelevaa. Liika samankaltaisuus nimittäin pienentää musiikin ilmaisumahdollisuuksia. Jos musiikilla ei ole mitään uutta annettavaa, se ei myöskään herätä uusia ajatuksia katsojissa. Musiikin vaihtelevuus ja yllätyksellisyys mahdollistavat siis paremmin erilaisten esitystä tukevien ajatusten ja elämysten synnyn katsojissa.

Kun pyritään monipuoliseen musiikilliseen ilmaisuun, tulee musiikillisten elementtien olla vaihtelevia niin sointiväreiltään, esitystempoiltaan kuin myös rytmikaltaan. Esimerkiksi kappaleissa, jotka ovat tempoiltaan muuten samankaltaisia, voidaan eroja luoda erilaisilla säestyskompeilla. Samoin instrumenttien erilainen käsittelytapa eri kappaleiden välillä ja erilaisten soitinkokoonpanojen käyttäminen kappaleissa tuovat vaihtelevuutta äänimaailmaan.

Myös erilaisten tyyllisten vaikutteiden lainaaminen ja tietoinen vaihtaminen värittävät musiikkia. Kappaleita ei siis aina kannata tehdä samoin kuin ne on alun perin sävelletty tai esitetty. Lauluista on myös helpompaa tehdä huomattavasti tekstilähtöisempiä tulkintoja silloin, kun musiikki ei kahlehti kappaletta alkuperäiseen muottiinsa. Näin esittäjälle ei esimerkiksi tule tarvetta imitoida alkuperäisversiota, vaan hänellä on vapaammat kädet luoda kappaleesta omanlaisensa tulkinta.

Esimerkkinä edellisen kaltaisesta musiikin elävöittämisestä on vaikkapa tilanne, jossa rock-bändille sävelletystä kappaleesta tehdään akustiselle kokoonpanolle uusi sovitus. Samanlaista tyyllistä vaihtelua voidaan käyttää myös klassisen musiikin kohdalla. Jos Mozartin *Eine kleine Nachtmusik* esitetään sähköisillä instrumenteilla, syntyy siitä varmasti katsojissa hyvin erilaisia mielikuvia kuin alkuperäisestä jousiorkesteriversiosta.

Tämänkaltaisen tyyllinen vaihtelu nimenomaan laulujen taustoissa saa kuulijan usein herkistymään paremmin kappaleen tekstille. Sillä jos katsojalle tuttu kappale on täysin alkuperäisen versionsa kaltainen, siitä tulee helposti musiikkia, jolle ei synny kiinnekohtaa itse esitykseen. Se ei herätä kuuntelemaan, vaan on pelkkä irrallinen numero. Uudenlainen sovitus tutusta kappaleesta taas herättää katsojan mielenkiinnon, ja avaa hänen korvansa vastaanottamaan kappaleen tarjoamaa informaatiota. Näin laulujen sanoista tulee katsojien silmissä roolihenkilöiden omia, ei jonkun täysin ulkopuolisen artistin kirjoittamia.

Eri tyylien ja kokoonpanojen lisäksi myös erilaisten harmonioiden käytöllä voidaan vaikuttaa suuresti musiikin ilmaisuun. Kappaleiden harmonioita muokatessa kannattaakin miettiä, minkälaiseen musiikkimaailmaan kappaletta ollaan viemässä. Minkälainen harmoniakäsittely parhaiten tukee kappaletta osana esitystä? Kannattaa harkita myös, minkälaista harmoniakäsittelyä teoksen muussa musiikissa esiintyy, ja halutaanko siitä poiketa tietoisesti.

Harmoniamaailmaa luotaessa kannattaa muistaa, että hyvin yksinkertaiset säestyssoinnut ja harmoniakulut alkavat pitemmän päälle pitkästyttää. Niiden käyttömahdollisuudet ovat hyvin rajalliset ja kappaleet alkavat siksi pitemmän päälle kuulostaa samanlaisilta. Äärimmäisen modernit tai vaikeasti hahmottuvat harmoniat taas turruttavat kuulijan, ja voivat pahimmillaan saada aikaan myös vieroksuntaa tottumattoman kuulijan korvissa. Molemmat ääripäät ovat hyviä tehokeinoja, mutta yksistään käytettynä syövät nopeasti omaa ilmaisuvoimaansa. Myös harmoniamaailman vaihtelevuus tekee musiikillisista elementeistä tuoreen tuntuisia ja siksi yleisöstä kiinnostavia ja uusia kokemuksia herättäviä.

Musiikkimaailmaa luotaessa on myös soitinnus tärkeä seikka. Tämä tarkoittaa sitä, mitä instrumentteja teoksessa käytetään ja millaisia soittotapoja niille kirjoitetaan. Tämä vaikuttaa luonnollisesti koko teoksen musiikkimaailmaan luoden perustan sille äänimateriaalille, jota ollaan työstämässä. Haluan nostaa esille erikseen myös ei-musiikilliset äänet, jotka kuitenkin tuotetaan instrumenteilla. Tällöin kyse on äänen tuottamisesta ilman, että soitetaan jotain tiettyä kappaletta. Tätä nimitän työssäni musiikilliseksi efektiksi erona ääninauhoille ja niillä tuotettaville ääniefekteille. Hyvä soitinnus ja erilaisten musiikillisten efektien käyttö monipuolistavat kuuntelukokemusta esityksessä ja perustelevat myös osaltaan elävän musiikin ja muusikoiden merkitystä teatterissa.



### 3.3.1 Soitinnus

Yleisesti musiikkiteatteriesityksen soitinnusta mietittäessä kannattaa ideoida tarkkaan, minkälaisia äänimaailmoja teokseen halutaan. Millä instrumentilla halutun kaltaisia ilmaisukeinoja löytyy, ja minkälaisia tunteita tai ajatuksia mikäkin instrumentti ja sen tuottama ääni yleisesti ihmisissä herättää? Halutaanko musiikkiin ja ilmaisuun perinteikästä instrumenttien käyttötapaa, vai pyritäänkö katsojaa vieraannuttamaan opituista kuulokuvista? Halutaanko käyttää ja kokeilla täysin uudenlaisia ja epätavallisia musiikillisia ilmaisukeinoja, jotka ovat väistämättä ristiriidassa siihen, mitä olemme tottuneet tietyissä tilanteissa kuulemaan? Esimerkiksi sähkökitara säestämässä Väinämöisen loitsimista perinteisen kanteleen sijaan saa varmasti aikaan hyvin monenlaisia reaktioita yleisössä.

Soitinten vahvuudet ja ilmaisukeinot kannattaakin mitata tarkkaan. Mitä paremmin musiikin kirjoittaja sekä itse soittaja tuntevat instrumentin, sitä monipuolisempaa ja rikkaampaa musiikkia teokseen voidaan luoda. Esimerkiksi pianon vahvuus on siinä, että se on sekä harmonia-, rytm-, että myös melodiasoitin. Mutta koska pianon sointiväriin ei sen koneiston rakenteen vuoksi voi juurikaan vaikuttaa, alkaa pelkän pianon äänen kuuleminen ainoana instrumenttina kuulostaa pitemmän päälle hyvin yksitoikkoiselta. Siksi välttäisinkin pelkän pianon käyttämistä ainoana soivana instrumenttina esityksissä, ellei asialle haluta luoda erityistä painoa teoksen kannalta.

Sopivaa kokoonpanoa monipuolisesti ja vaihtelevasti hyödyntäen luodaan usein kuvitelma suuremmasta yhtyeestä kuin mitä esityksessä oikeasti käytetään. Onnistuessaan musiikillinen ilmaisu ei myöskään kuulosta missään vaiheessa monotoniselta. Jättämällä instrumentteja joistain musiikkinumeroista pois sekä vaihtelemalla eri instrumenttien osuuksia solisitiesissa osissa, saadaan aikaan monipuolista musiikkia hyvin yksinkertaisin keinoin.

Erilaisten soittotapojen suhteen on mahdollisuuksien määrä lähes rajaton. Periaatteessa jokaisesta yksittäisestä soittimesta voidaan ottaa käyttöön kaikki erilaiset ääntentuottotavat. Esimerkiksi jousisoittimilla näppäilemällä tuotettu ääni on oivaa vaihtelua jousella soitetulle materiaalille, puhumattakaan erilaisten jousilajien tietoisesta hyödyntämisestä aina pomppivasta *spiccatosta* metalliseen *ponticelloon*. Mitä paremmin säveltäjä, sovittaja ja myös soittaja instrumentin tuntee, sitä monipuolisempaa ja rikkaampaa musiikkia voidaan esitykseen luoda. Näin myös suhteellisen pienestä kokoonpanosta lähtevää äänimateriaalia voidaan kasvattaa hyvinkin erilaisiin tilanteisiin mukautuvaksi.

Tähän samaan instrumenttien käyttötapojen ja äänentuottomahdollisuuksien tuntemiseen ja hyödyntämiseen liittyy olennaisesti myös se, ettei musiikin sovittajalla läheskään aina ole mahdollisuutta käyttää juuri halutunlaista orkesteria esityksessä. Sovittaja joutuu siis tekemään materiaalia jollekin määrätylle ja etukäteen annetulle kokoonpanolle, ei niille instrumenteille, jotka ehkä soveltuisivat haluttuun materiaaliin parhaiten. Soittimien perinteisiä käyttötapoja joutuu tämänkaltaisissa tapauksissa muokkaamaan usein äärimmilleen. Vaatii esimerkiksi kekseliäisyyttä saada aikaan svengaava big band -tunnelma pelkällä jousikvartetilla. Tämä haasteellisuus on kaikesta vaikeudestaan huolimatta myös palkitsevinta silloin kun lopputulos on onnistunut. Uusi ja raikas tapa käyttää erilaisia instrumentteja on myös yleisöstä usein mieluista.

Soitinnuksen ja sitä kautta eri instrumenttien käyttömahdollisuuksien tunteminen kuuluu olennaisena osana musiikin sovitustyöhön. Erilaisten kappaleiden sovittaminen uusille kokoonpanoille on teatterissa arkipäivää ja vaikka sovittaja ei aina pääsisikään vastaamaan itse soitinnuksesta, on hänen silti pystyttävä mahdollisimman hyvin luomaan haluttuja mielikuvia käytössä olevilla soittimilla. Tämä koskee niin yksittäisten kappaleiden sovittamista kuin myös suurten musikaalien siirtämistä pienemmille teatterikokoonpanoille. Kun musiikki on alun perin tehty juuri tietynlaiselle orkesterille, vaatii sen ilmaisuvoiman säilyttäminen sovittajalta melkoista ammattitaitoa, jos teos siirretään esimerkiksi isolta orkesterilta pienelle yhtyeelle. Onnistunut soitinnus on ensisijaisen tärkeää tämänkaltaisessa työssä.

Hyvin yleisiä kysymyksiä soitinnusta mietittäessä ja materiaalia uudelleen kirjoitettaessa ovat esimerkiksi seuraavat: Mitkä soittimet voivat korvata toisensa? Mitkä musiikillisen äänimaailman mielikuvat voidaan säilyttää, vaikka jokin tietty instrumentti puuttuukin? Mitä on pakko jättää pois siksi, että soittajia on liian vähän? Mitkä asiat voi muuttaa täysin uudellaisiksi juuri siksi, että käytössä on alkuperäiseen verrattaessa poikkeuksellinen kokoonpano? Ovatko muutokset aina alkuperäistä huonompia vaihtoehtoja? Onko uudessa kokoonpanossa joitain sellaisia ilmaisullisia keinoja, joita alkuperäisversiossa ei ehkä ollut ja kuinka tätä voisi musiikkia sovittaessa hyödyntää?

### 3.3.2 Musiikilliset efektit

Musiikilliset efektit on osa-alue, jossa instrumentteja ja niiden äärimmäisiä ilmaisutapoja pystytään hyödyntämään todella tehokkaasti. Teknisesti erona teatterissa usein käytettyihin ääninauhoihin on vain se, että ääniefektit luodaan paikan päällä jollain instrumentilla ääninauhan sijaan. Esimerkiksi sateen ropina tai oven narina voivat kuulostaa hyvinkin erilaisilta instrumentein tehtynä, jos ääniä verrataan ääninauhojen avulla tuotettavaan usein autenttisen kaltaiseen kuulokuvaan. Katsoja kuitenkin tunnistaa ja hyväksyy myös musiikilliset efektit osaksi esityksen maailmaa. Musiikillisten efektien käyttö mahdollistaa siis hyvin vahvan viitteellisyyden ja abstraktiuden esityksen äänimaailmassa.

Vaikka instrumenteilla saataisiinkin aikaan myös hyvin aidon kuuloisia ääniefektejä erilaisille tapahtumille, on minusta turhaa yrittää täysin korvata erilaisia ääninauhvoja niillä. Ääninauhojen vahvuus on asioiden toistaminen mahdollisimman todellisen kuuloisena. Musiikillisiä efektejä käytettäessä taas tarkoitus ei mielestäni koskaan ole pyrkiä tällaisiin autenttisiin äänimaailmoihin, vaan niiden tehokkuus perustuu juuri yleisön mielikuvien herättämiseen. Musiikillisten efektien tulisi siis aina olla jossain määrin musiikillisia ja tietoisesti realismista irrallaan olevia.

Yleisön näkökulmasta suurin ero ääniefektin ja musiikillisen efektin välillä on se, ettei yleisö pyri selittämään musiikillisia efektejä järjellisesti, vaan hyväksyy ne osana näytelmän maailmaa. Siksi tietynlainen absurdus ja viitteellisyys ovat enemmän kuin suotavia. Oikean ajatuksen tarjoaminen yleisölle riittää yhdistämään äänen ja tapahtuman, ja katsoja luo mielessään äänelle konkreettisen merkityksen. Katsojaa herätetään siis ajattelemaan ja käyttämään mielikuvitustaan sen sijaan, että äänimaailma tarjoiltaisiin täysin valmiina ja realistisena.

Tästä johtuen musiikillinen efekti pyrkii aina luomaan illuusion jostain. Tilanne vastaa hyvin pitkälti esimerkiksi piirretyistä tuttuja ääniefektejä, joilla ei ole todellista pohjaa realismissa. Otetaan tarkastelun kohteeksi vaikkapa perinteinen vihellysmäinen ääni jonkin esineen pudotessa taivaan halki. Todellisuudessa putoamisesta ei kuulu ääntä lainkaan, mutta tuon äänen avulla vastaavanlaisen tapahtuman illuusio voidaan luoda helposti myös lavalle.

Musiikilliset efektit ovat aina irrallaan realistisen kaltaisesta äänimaailmasta, luodaan ne sitten esitykseen muusikoilla tai vaihtoehtoisesti pelkillä ääninauhoilla. Kuitenkin myös sillä, tuottaako tämänkaltaista äänimaailmaa teokseen soittaja vai pelkkä nauha, on minusta merkitystä. Muusikon avulla efektit ja niiden kuvaamat toiminnot irtautuvat realismista aina ääninauhaa enemmän. Useinhan katsoja jopa näkee sen, että muusikot toteuttavat lavan toimintaan yhdistyvän ääniefektin. Näin myös visuaalinen kuva sotii realismia vastaan ja tilanteen absurdus voimistuu. Musiikilliset elementit ovatkin usein katsojista myös huvittavia ja koomisia juuri niiden mahdottomuuden takia.

Jos musiikillisia efektejä käytetään osana teoksen äänimaailmaa, kannattaa ääninauhojen realististen kaltaisten ääniefektien ja absurdien musiikillisten efektien suhdetta ja eroavaisuutta miettiä tarkkaan. Niiden tulee olla tasapainossa keskenään, loogisessa suhteessa toisiinsa ja itse teokseen, eivätkä ne missään nimessä saa kilpailla keskenään katsojan huomiosta. Muuten kaikki erilaiset efektit tyyllillisessä erilaisuudessaan lähinnä hämmentävät katsojan. Jos erilaiset äänet alkavat dominoida esitystä toiminnan jäsentämisen sijaan, huomio keskittyy ääniin, ei toimintaan. Musiikilliset efektit kannattaa siis säilyttää mahdollisimman tunnistettavina instrumentein tuotettuina ääniä. Tällä tavoin kuulu oikeiden,

todellisuutta kuvaavien äänien ja soittimin tuotettujen mielikuvitusäänien välille tulee katsojille paremmin selväksi.

Musiikilliset efektit voivat myös olla hyvä vaihtoehto erilaisten musiikkikappaleiden käyttämisen sijaan. Ne voivat hyvin kommentoida tekstiä, tekoja ja jopa ohjalla toimintaa. Erilaisten teoksessa käytettävien musiikillisten elementtien ei siis aina tarvitse olla varsinaisia kappaleita tai melodiakulkuja, vaan myös edellä kuvatun kaltaisia efektimäisiä ääniä. Erityisesti improvisoimiseen perustuvassa musiikissa selvä rajanveto näiden kaikkien välille on jopa mahdotonta.

### 3.4 Musiikilliset mielikuvat

Musiikki useimmiten herättää ihmisissä erilaisia muistoja, kuvia ja tunnetiloja, ja katsoja pyrkii teatterissa yhdistämään nämä tuntemukset osaksi draaman tapahtumia. Musiikki ei siis koskaan ole teatterissa merkityksetöntä ääntä, vaan sille syntyy aina suhde esitettävään teokseen. Se kuinka informatiivista musiikki sitten on, tai kuinka yleisön halutaan musiikki kokevan, on musiikkimaailman suunnittelijan dilemma.

Oikeanlaisten mielikuvien herättäminen onkin yksi teatterissa käytettävän musiikin suurimmista taiteellisista haasteista. Kuinka löytää tai kirjoittaa sellaista musiikkia, jotta yleisö kokisi musiikin juuri halutulla tavalla? Kuinka paljon katsojalle pitää antaa erilaisia viittauksia, jotta hän osaisi kulkea ajatuksissaan musiikillisen dramaturgian viitoittamaa polkua? Miten luoda oikeat assosiaatiot ja mielikuvat, jotta yleisön on helppo seurata esitystä?

Taiteen on tietenkin mahdotonta miellyttää kaikkia. Ei siis ole olemassa sellaista musiikkia, jonka kaikki kokisivat samalla tavalla. Itse kokemisen tapaan vaikuttavat jo monet erilaiset asiat. Jollekin jokin musiikin tyyli voi itsessään olla hyvin vastenmielinen, kun toinen yhdistää pienetkin tyyllilliset vivahteet mitä moninaisimpiin mielikuviin. Katsoja kuitenkin tekee johtopäätökset vain ja ainoastaan omassa mielessään.

Tämän mahdottomalta tuntuvan tehtävän edessä voi kuitenkin muistaa, että monet teokset suunnataan tarkkaan jollekin tietylle kohderyhmälle, ja tätä tietoa voi hyödyntää musiikkimaailmaa rakennettaessa. Voidaan myös olettaa ihmisten yleisesti tunnistavan tiettyjä olennaisia piirteitä erilaisista musiikkityyleistä. Lisäksi on monia tunnettuja kappaleita, joiden tuntemista voi pitää yleissivistykseen kuuluvana. Lähtökohtana voi toki olla myös tietoinen mahdollisimman tuntemattoman musiikin käyttäminen. Tällöin itse musiikki luo mielikuvat, eikä niiden syntymiseen tarvita erityistä faktatietoa.

Musiikkia ja musiikillista kerrontaa rakennettaessa kannattaa olla hyvin tietoinen siitä, etteivät musiikkikappaleet usein ole itsenäisinäkään teoksina absoluuttista musiikkia. Monet teokset ovat alun perinkin ohjelmallisia, tai niihin liittyy muuten jokin merkittävä tapahtuma. Vaikka esimerkiksi monet sinfoniat on kirjoitettu puhtaasti absoluuttisena musiikkina, on niille ajan myötä tullut usein jokin leima, yleisesti tunnettu kuvaus siitä, mitä musiikki haluaa kertoa. Näissä tapauksissa teosta onkin osattava katsoa myös tässä valossa, silloin kun sitä aiotaan käyttää osana draamallista esitystä. Myös moniin populaarimusiikkikappaleisiin liittyy olennaisena osana vaikkapa artistin elämäntilanne kappaleen kirjoittamisen aikaan. Tämä vaikuttaa myös olennaisesti siihen, miten kappale sopii esitykseen.

Musiikki on siis aina pitkälti oman aikansa tuote. Usein se kertoo jopa haluamattaan tietystä aikakaudesta tai vaikkapa säveltäjän ideologiasta omana elinaikanaan. Osa säveltäjistä onkin leimattu poliittisesti kantaaottaviksi, vaikka kyse ei muuten olisikaan ohjelmallisesta musiikista. Historian tuntemus, sekä säveltäjien ja heidän teoksiinsa tutustuminen työvaiheessa auttaa myös välttämään suurimpia kompastuskiviä tällä alueella. On nimittäin hyvin hämmentävää huomata katsomossa tietävänsä soivasta kappaleesta jotain sellaista, minkä takia se ei omasta mielestään sovi lainkaan osaksi kyseistä esitystä tai siinä näyteltävää kohtausta.

Katsomosta voi aina löytyä joku, jolle jokin musiikkikappale ja sen historia on hyvinkin tuttu ja läheinen. Yleisöä ei saisi rangaista siitä, että se tietää liikaa. Jos näin käy, yleisö kokee, ettei musiikkidramaturgian tekijä ole ammattitaitoinen eikä tunne omaa alaansa tarpeeksi hyvin välttääkseen tämänkaltaiset virheet. Hyvä

pohjatyön tekeminen ja materiaaliin tutustuminen muutenkin kuin vain pelkän musiikillisen työn kautta on siis musiikkimaailmaa suunniteltaessa aina myös ehdottoman tärkeää.

Lisäksi oma lukunsa on erilaisten teatterimusiikin muotojen käyttäminen uudelleen. Tähän lasken perinteisten musikaalisävelmien lisäksi ooppera-, baletti- ja elokuvamusiikin. Ongelma syntyy lähinnä siitä, että jo alkuperäinen musiikki on sävelletty osaksi draamallista esitystä. Siinä on siis jo kertaalleen työstetty niitä asioita, joihin musiikkiteatteriesitystä varten musiikissa pyritään. Lisäksi tällainen musiikki kantaa aina mukanaan koko alkuperäisen teoksen painolastia, mikä myös osaltaan aina vaikuttaa siihen, miten musiikki muussa yhteydessä käytettynä koetaan.

Teatterimusiikkia uudelleen käytettäessä tulee aina olla erityisen tietoinen lähdeteoksen tarinasta. Esimerkiksi mistä kohdasta alkuperäisteosta musiikki otetaan, mistä lähdeteos itsessään kertoo ja mitä assosiaatioita tuo teos kokonaisuudessaan mahdollisesti antaa katsojille. On muistettava, että tunnistaessaan musiikin katsoja kokee ensin, mitä ajatuksia juuri se alkuperäinen teos hänessä synnyttää. Sen jälkeen hän usein kokee myös sen hetken, johon valittu musiikki alkuperäisteoksessa olennaisesti liittyy. Vasta näiden vahvojen reaktioiden jälkeen hän alkaa sitoa musiikkia osaksi sitä esitystä, jota hän on katsomassa, ja johon se on nyt liitetty osana musiikillista kerrontaa. Koko ajan yllämainituissa tilanteissa katsoja arvioi siis seuraamaansa teosta suhteessa myös siihen teokseen, josta musiikki on otettu.

Vaikka jokin musiikki ei olisikaan kirjoitettu teatterimusiikiksi, sitä on saatettu silti käyttää esimerkiksi osana jotain yleisesti tunnettua elokuvaa ja sen äänimaailmaa. Jopa Beethovenin 9:n Sinfonian viimeinen osa *Oodi ilolle* saa järkyttävän merkityksen, jos on nähnyt Kubrickin elokuvan *Kellopeliappelsiini*. Tämän elokuvan aiheuttaman mielikuvan jälkeen tuskin mikään saa enää ajattelemaan kappaletta ylistyslauluna, oli se tarjoiltu miten tahansa. Oodista tuleekin äkkiä osa hyvin ahdistavaa kidutusmetodia. On siis tärkeää olla tietoinen, mitä kaikkea painolastia eri kappaleet niin hyvässä kuin pahassa kantavat mukanaan.

Jos kuitenkin halutaan välttämättä käyttää toisesta teoksesta lainattua musiikkikatkelmaa, on usein parasta ottaa jokin teoksen vähemmän tunnettu tai muuten neutraali osa. Kaikkein tunnetuimmat teemat eri teoksista ovat ne samat, joita kohtaan ihmisillä useimmiten on myös kaikkein vahvimmat tunnelataukset. Näitä samoja tunnetuimpia ja soitetuimpia kappaleita kohtaan on myös suurimmat antipatiat. Vaikka osalle yleisöä musiikki toisi vain hailakan muistuman alkuperäisteoksesta, joillekin tämä eläytyminen on hyvin vahvaa, jolloin itse esitettävä teos jää täysin musiikkilainauksen aiheuttaman tunnekuohun alle. Tämä ei koskaan ole toivottavaa itse esitettävän teoksen kannalta.

Erilaisille musiikin herättämille henkilökohtaisille muistoille katsomossa ei taas voi mitään. Näissä tilanteissa katsoja kuitenkin itsekkin usein tunnistaa tämän tunteen ja siihen liittyvät taustat. Silloin hän ei myöskään kyseenalaista teoksessa soivaa musiikkia, vaikka sen informatiivisuus kärsikin katsojan oman tunne-elämän kuohahduksen myötä. Näitä tuntemuksia ei voi eikä pidä pyrkiäkään välttämään. Toisaalta joskus taas voidaan tietoisesti yrittää ruokkia tämänkaltaisia tunteenpurkauksia valitsemalla esimerkiksi jotain hyvin yleisesti tunnettua ja tunteisiin voimakkaasti vetoavaa musiikkia.

Haluaisin vielä mainita erikseen kaikkien aikaisempien musiikin työstämiskeinojen lisäksi kaksi sellaista valmiin materiaalin sovittamiseen liittyvää erityistä näkökulmaa, jotka perustuvat nimenomaan musiikillisiin mielikuviiin ja niiden muokkaamiseen. Toisessa tavassa pyrkimys on vahvistaa ja päivittää musiikillista informaatiota, jotta teos olisi myös tänä päivänä ajankohtainen ja mahdollisimman ilmaiseva musiikilliselta maailmaltaan. Toisessa taas puhun lähemmin musiikillisen parodian tekemisestä. Parodia ilkkuu nimenomaan asioille, jotka tuottavat erilaisia mielikuvia musiikissa. Sekä mielikuvien aikasidonnaisuus että onnistunut parodiointi vaatii siis vahvaa tietämystä erilaisista tavoista ilmaista asioita musiikilla, sekä myös taitoa luoda informatiivista musiikkia.



### 3.4.1 Mielikuvien aikasidonnaisuus

Silloin kun työstettävä musiikkiteatteriteos on hyvin vahvasti oman aikansa tuote, tulee pohtia, kuinka hyvin alkuperäinen musiikkimateriaali palvelee esitystä nykykatsojien korvin kuultuna. Siinä missä näytelmien tekstejä voidaan muokata ja päivittää nykykielelle, tai joitain kielellisiä ilmaisuja tai yksittäisiä sanoja vaihdetaan paremmin nykykatsojan ymmärrettäviksi, voidaan samanlaista lähestymistapaa käyttää myös musiikin sovitusyössä. Jos esimerkiksi jokin vanhakielinen teos halutaan kääntää nykynuorisolle ymmärrettävään muotoon, niin myös teoksen musiikkimaailmaan voidaan sisällyttää mahdollisesti joitain nuorisomusiikille ominaisia elementtejä.

Tällä musiikin päivittämisellä en kuitenkaan missään nimessä tarkoita sitä, että erilaiset nykypäivän populaarimusiikin muodot pitäisi tuoda jotenkin vahvemmin esille teatteriin. Siinä mittakaavassa ratkaisut olisivat yhtä räikeitä kuin jos jokin Shakespearen teos tai Antiikin ajan runomittainen näytelmä käännettäisiin täysin puhekielelle kaikkine nykyslangi-ilmauksineen. Tarkoitan pikemminkin pienien musiikillisten vihjausten ja sanomien muokkaamista sellaiseen muotoon, että ne olisivat katsojalle yhä samassa määrin tunnistettavia elementtejä kuin ne aikanaan olivat, silloin kun teos tehtiin. Toinen tärkeä lähtökohta on myös se, että nämä elementit saisivat katsojissa aikaan samankaltaisia reaktioita kuin kirjoittaja on aikanaan niillä halunnut tuottaa.

Tähän hyvänä esimerkkinä voisin käyttää esimerkiksi parivaljakko John Kanderin ja Fred Ebbin musikaalia *Cabaret*, joka herätettiin henkiin Broadwaylle 1998 uudelleen päivitettyinä versiona. Tähän liittyi olennaisesti myös uudenlaiset tanssikoreografiat, jotka mielestäni vastasivat irvokkudeltaan hyvin läheisesti nykypäivän käsityksiä seksistä, sukupuolirooleista ja groteskiudesta. Tansseilla ja liikekielellä haluttiin todennäköisesti siis saada aikaan yleisössä samanlaisia reaktioita nyt kuin mitä esimerkiksi musikaalin elokuvaversio sai aikaan katsojissa ilmestyessään 1972. Nyt elokuvan pikkutuhmat vitsit vain hymyilyttävät, vaikka aikanaan teoksen seksuaalinen avoimuus oli monesta varmasti pöyristyttävää. Uusi musikaaliversio pyrkii siis mahdollistamaan tuon samanlaisen tuntemuksen katsojissa myös kolmekymmentä vuotta myöhemmin.

Ihmisten mielikuvat, erilaiset stereotyyppit ja tavat ilmaista asioita muuttuvat ajan kuluessa. Myös musiikissa voidaan havaita samankaltaista muutosta ja kehittymistä. Erilaiset tyyliuunnat niin klassisessa kuin populaarimusiikissa ovat kuolleet pois tai sulautuneet mahdollisesti yhteen. Jotkin tyyliuunnat mielletään nykyään joksikin aivan muunlaiseksi musiikiksi kuin ehkä aikanaan. Rock'n'Roll ei esimerkiksi ole enää nuorten kapinallisten musiikkia, vaan jo pikemminkin menneen ajan tyyliuunta, joka kaikkein tyylipuhtaimmassa muodossaan mielletään tänä päivänä vahvaksi osaksi esimerkiksi Rockabilly-alakulttuuria.

Merkitykset muuttuvat siis koko ajan, ja samalla eri tyyliuunnilta ja musiikilta yleensäkin katoaa osa siitä informatiivisuudesta, mikä sillä on aikanaan ehkä ollut. Jos tätä kadonnutta informatiivisuutta havaitaan, on minusta jossain määrin ihailtava ajatus haluta säilyttää se osana teosta nykykorvin kuultavaksi muokattuna. Jos jotkin musiikilliset vitsit olivat onnistuneita omana aikanaan, miksi niistä ei kannattaisi tehdä yhtä informatiivisia myös tämän päivän kuulijoille pienellä muokkauksella. Ranskalaisuutta esimerkiksi pystyi aikanaan kuvaamaan ranskalaisoperetin tyylikeinoin. Mutta koska tätä tyyliä ei enää yleisesti tunneta eikä myöskään eroteta muista operettisuuntauksista, voisi ranskalaisuutta kuvastaa paremmin nykypäivänä esimerkiksi Chansoneille tyyppillinen kolmijakoinen poljento musiikissa. Näin uudenlainen musiikki luo nykykatsojassa tunteen samasta kansallisuudesta kuin alkuperäinen versio aikanaan.

Tämänkaltaisen työ voi joskus myös olla hyvinkin pientä ja suhteellisen huomaamatonta muokkaamista. Vaihdetaan orkesteriin sähkökitara akustisen sijaan, tehdään latinalaismusiikista enemmän populaarimusiikin kaltaista lisäämällä lyömäsoitinten määrää kompissa, tai yleensäkin hyödynnetään enemmän tänä päivänä tunnettuja soittotapoja ja rytminkäsittelyä. Jo jonkin laulun fraseeraaminen hieman vapaampaan tyyliin saa sen kuulostamaan nykykuulijan korviin usein sulavammalta kuin taas orjallisesti nuottikuvaa kunnioittava tulkinta, joka oli aikanaan nimenomaan se ehdoton tapa laulaa.

Omaan aikaansa sidoksissa olevan materiaalin poistaminen ja muokkaaminen musiikissa on kuitenkin aina pikkutarkkaa ja usein myös äärimmäisen vaikeaa työtä. Työstämisen tarkoitus onkin lähinnä vain mahdollistaa katsojille samanlainen eläytyminen kuin mitä alkuperäisteoksella on haettu. Sovittamisen kohteet ovat siis asioita, joiden informatiivisuutta on mahdotonta huomata tämän päivän korvin kuultuna ilman jonkinlaista spesifiä perehtyneisyyttä esimerkiksi musiikinhistoriaan tai tiettyyn tyyliin.

Usein musiikki kuitenkin täytyy ja myös halutaan säilyttää alkuperäisen kaltaisena. Voihan musiikillinen lähestymistapa olla pyrkimys luoda täysin ajalleen uskollinen epookki. Joskus musiikilliset tehokeinot voivat myös olla niin selkeästi pelkästään omana aikanaan tunnettuja, ettei niille välttämättä edes löydy sopivaa vastinetta. Jos tämänkaltaisen omaan aikaansa vahvasti sidoksissa oleva musiikki kuitenkin halutaan säilyttää sellaisenaan, on ohjaajalla vastuu liittää musiikki osaksi esitystä. Informatiivisuuden puute musiikissa nykypäivän katsojan korvissa ei saa nimittäin olla syy sille, että musiikista tulee esityksen kannalta irrallista.

### 3.4.2 Parodiointi

Musiikin kentällä parodioiden luominen on ehkä yksi hauskeimmista temmellyskentistä, kun sovitusta tehtäessä päästään tonkimaan jonkin esiintyjän, säveltäjän, tyyliin tai vaikkapa instrumentin tunnetuimmat ja usein jopa inhotuksi asti koetut ilmaisutavat. Yksi olennaisin osa parodioita luotaessa onkin tuntee mahdollisimman paljon erilaisia musiikillisia kliseitä. Mitkä asiat liitetään niin voimakkaasti ja saumattomasti parodioitavaan osa-alueeseen, että niitä tarpeeksi viljelemällä musiikista tulee näiden musiikillisten manereiden ja toistumien myötä ivaavaa.

Jos musiikki on jo valmiiksi kirjoitettu parodiaksi, kannattaa tässä kohdin ottaa erilaisia aikasidonnaisia tyyliä huomioon. Tarjoaako materiaali tämän päivän kuulijoille ilkkuvaa materiaalia siinä määrin kuin ehkä omana aikanaan? Pitäisikö jotain lisätä, muokata tai jättää pois, koska se ei ole enää informatiivista

nykyaikaan peilattuna? Pitääkö parodian kohdetta jopa muuttaa, jotta se olisi osuvampi tai ajankohtaisempi?

Jos parodioinnin kohteena ovat vaikkapa ihmisten välisen kommunikoinnin huvittavat piirteet, niin lankapuhelinkeskusteluihin perustuva numero muutettuna tekstiviestien lähettelyksi olisi ehkä toimiva, mutta tänä päivänä jo aika laimea ratkaisu. Nyt ihmisten väliseen kommunikointiin liittyy jo paljon purevampiakin parodioinnin aiheita kuten jatkuva sähköpostien lähettely, Internetin keskustelufoorumit ja television erilaiset chat-ohjelmat. Vaikka aihe pysyy samana, niin saman tiedon välittäminen katsojalle ajankohtaisena voi vaatia joskus suuriakin muokkauksia. Sama koskee myös musiikillisia parodioita. Jos halutaan luoda mahdollisimman purevaa satiiria, sen on oltava ajankohtaista.

Musiikillinen parodiointi on hyvin yleistä teatterissa erityisesti revyissä. Musikaaleissa parodinen sävy on kirjoitettu mahdollisesti teoksen musiikkiin jo valmiiksi. Joskus myös ohjaaja voi kaivata jonkinlaista ylimääräistä irrottelua ja ilkkuvaa otetta johonkin musiikkinumeroon. Parhaita parodioita kuitenkin syntyy usein silloin, kun tämänkaltainen numero luodaan alusta alkaen juuri tiettyä teosta ja tiettyä tilannetta varten. Silloin ei olla alkuperäisen materiaalin vankina, vaan musiikin kirjoittajalla on vapaat kädet keskittyä olennaiseen, eli musiikillisen pilan tekemiseen.

Erilaisten musiikillisten kliseiden, toistumien ja maneereiden lisäksi hyvä tapa kirjoittaa musiikillisia parodioita on käyttää täysin tyylipuhdasta musiikkia kohtaukseen, jossa kyseinen musiikki tai musiikkityyli herättää koomisen ja parodisen tunteen katsojassa. Jokin kappale voi esimerkiksi kertoa taustalla jotain aivan muuta kuin mitä näyttelijäntyö kertoo lavalla. Tällöin liiallinen mässäily musiikin osalta saattaa tehdä pikemminkin hallaa jännitteelle, joka perustuu nimenomaan sille pääajatukselle, että kaikki tehdään tosissaan, mutta yleisö kokee tilanteen täyden absurdiuden.

Tämänkaltaisia tilanteita on esimerkiksi silloin, kun esityksessä ostetaan kaupan lihatskiltä makkaraa, mutta kaikki replikointi toteutetaan oopperan keinoin. Ero jokapäiväisen realismin ja korkeakulttuurin välillä on odottamaton ja siksi asiasta tulee helposti koominen. Samoin esimerkiksi *Saturday Night Fever* -elokuvasta tuttu *Staying Alive* -kappale yhdistettynä roolihenkilöön, joka ei todellakaan ole karismaattinen kuten John Travoltan roolihahmo kyseisessä elokuvassa, voi saada aikaan hyvinkin huvittuneita reaktioita.

Parodia ei siis ole jotain liioitellen tai väärällä tavalla soitettua musiikkia, vaan se tulee pikemminkin esittää tosissaan ja tyylipuhtaana. Hyvä parodia vaatiikin sekä tekijältä että katsojalta älykkyyttä. Hyvä sovittaja pääsee lisäksi näyttämään todellisen musiikintietämyksensä juuri parodioivaa musiikkia kirjoittaessaan. Mitä enemmän yleisölle tarjotaan samaan aihepiiriin kuuluvia tunnistettavia asioita, sitä enemmän parodioissa on erilaisia elementtejä, joita yleisö voi huomata. Katsojan kannalta juuri tällainen erilaisten parodiankohteiden löytäminen ja havaitseminen musiikissa onkin suurta hupia.

Pitää kuitenkin aina varoa, ettei parodinen ote vaadi liikaa musiikillista tietämystä yleisöltä. Sillä jos katsoja ei pystykään tunnistamaan parodiaa parodiaksi, vaan ottaa kaiken kuulemansa vastaan todellisena musiikillisena informaationa, hän kadottaa sen asian, mistä musiikillisessa kerronnassa on siinä kohdin kysymys. Siksi parodioinnin alku kannattaakin luoda hyvin selkeästi avautuvaksi, jotta tältä vältyttäisiin. Loppua kohden, vaikka kaikki musiikilliset vitsit eivät täysin avautuisikaan, yleisö kuitenkin tietää seuraavansa parodiaa.

Joskus on myös vaarana kirjoittaa musiikkia, joka on tahtomattaan parodista. Tästä johtuen musiikillisten kliseiden käyttämistä muuten kuin parodioinnin välineenä tulisi aina välttää. On olemassa vain hiuksen hieno raja siinä, milloin jokin musiikillinen klisee on jo niin odotettu, että se kannattaa hyödyntää. Kliseillä on nimittäin aina kielteinen leima, toisin kuin hyviksi todetuilla ja paljon käytetyillä tyylikeinoilla. Muutenkin uudet ja omaperäiset ratkaisut ovat yleisöstä aina mielenkiintoisempia kuin kaavoihin kangistuneet ja useasti toistuneet musiikilliset rakenteet.

#### 4 MUUSIKKONA TEATTERISSA

Muusikon työ teatterissa voi olla hyvin moninaista ja vaihtelevaa teatterin koosta ja muusikkojen määrästä riippuen. En kuitenkaan lähde esittelemään tässä työssä teatterimuusikon erilaisia työtehtäviä, vaan pohdin pelkästään sitä luovan työn osuutta, joka keskittyy musiikin ja draaman yhdistämiseen. Päälimmäisenä ajatuksenani onkin kysymys siitä, kuinka muusikko voi syventää musiikin ja draaman suhdetta itse esitystilanteissa.

Muusikon tehtävänä on tarjoilla musiikkimateriaali ja sitä kautta musiikin säveltäjän ja sovittajan ideat yleisölle. Tällä tarkoitan sitä, että muusikon tulee aina tietää myös, mitä hänen odotetaan työllään kertovan ja kuvaavan. Vaikka hän olisi kuinka ammattitaitoinen tahansa, mutta ei tiedä mitä häneltä ja hänen työltään odotetaan, ei hän pysty käyttämään taitojaan esityksen hyväksi parhaalla mahdollisella tavalla. Siksi on äärimmäisen tärkeää antaa tietoa esityksestä myös muusikoille, toimipa muusikko sitten teoksen ainoana soittajana tai suuremman orkesterin yhtenä jäsenenä.

Vaikka nuoteista löytyykin usein erilaisia esityksimerkkejä muusikoiden avuksi, ovat tämänkaltaiset ohjeistukset teatterissa usein hyvin viitteellisiä. Vaikka nuoteissa lukisi säveltäjän tai sovittajan merkintöjä esimerkiksi lavan tapahtumista, halutuista kohdista aloittaa musiikki tai katkelmia mahdollisista dialogeista musiikin soidessa, nämä asiat harvoin pysyvät ennallaan tai alkuperäisten suunnitelmien mukaisina. Jokainen esitys on aina kaikkien tekijöidensä summa, jolloin täysin identtistä esitystä ei pystytä luomaan uudelleen toisella työryhmällä. Tämä koskee läheisesti myös musiikkia, sillä musiikin tulisi olla uskollista juuri senhetkisellem esitykselle.

Koska teatterissa musiikille ja tarinalle syntyy pakostakin suhde, ja musiikin luo elävä ihminen, taiteilija, niin miksi ei hyödynnettäisi hänen ammattitaitoaan ja musiikillista ilmaisukykyään tämän suhteen syventämiseksi? Jotta muusikko voisi palvella esitystä omalla työllään mahdollisimman hyvin, tulee hänen tietää mihin pyrkiä. Hänen on siis tiedettävä mikä on musiikin suhde teokseen ja sen eri osaluoksiin, jotta hän voisi antaa parhaan mahdollisen työpanoksen. Tähän

tilanteeseen ei päästä, ellei muusikko tiedä mitä musiikilla halutaan esityksessä kertoa. Mitä musiikki tukee, mihin se johdattaa tai miksi se ylipäättään on olemassa jossain esityksen kohdassa? Jos muusikko ei tiedä miksi hän soittaa, hän ei voi ilmaista asioita parhaalla mahdollisella tavalla.

Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen muusikon työtä vielä lähemmin juuri näiden kahden erilaisen lähestymistavan kautta. Ensin pohdin muusikon mahdollisuuksia tehdä yhteistyötä toisten teatterissa esiintyvien taiteenalojen kanssa, ja sen jälkeen käsittelen muusikon ja näyttelijän välistä yhteistyötä, hetkeä jossa kaksi eri alan taiteilijaa on interaktiivisessa kanssakäymisessä esityksen aikana.

#### 4.1 Muusikon asema teatterityössä

Teatterissa muusikko on usein työryhmän välisessä hierarkiassa alimmalla portaalla. Tämä tarkoittaa sitä, että useimmiten muut työryhmän jäsenet pyytävät muusikolta jotain omaa työtään varten. Muusikko on siis teatterissa usein palvelijan asemassa. Tällä en kuitenkaan tarkoita, ettei muusikollakin olisi valtaa vaikuttaa muiden työhön. Musiikki nimittäin koetaan usein olennaisena ja myös määrävänä osana musiikkiteatteriteoksia. Jos musiikki vaatii jotain muilta taiteenlajeilta, on nimenomaan muusikon tehtävä tuoda tämä asia esille.

Muusikolla on myös vastuu musiikillisten arvojen ja lakien säilyttämisestä esityksen musiikkimaailmassa. Tämä johtuu siitä, ettei työhierarkiassa ole useinkaan toista ihmistä, jolla olisi yhtä vankkaa tietämystä musiikista taiteenlajina. Jos joku vaatii muusikolta jotain, joka ei musiikillisesti toimi, on muusikon tehtävä etsiä ongelmaan ratkaisu, joka tyydyttää kaikkia osapuolia.

Muusikoiden ei teatterissa toimiessaan tulisi kuitenkaan olla liian kiinni omissa taiteellisissa ihanteissaan. Teatteri on taiteenlajina sellainen, että se usein tietoisesti venyttää ja rikkoo erilaisia rajoja. Siksi samankaltainen lähestymistapa myös muusikolta omaa taiteenlajia kohtaan olisi suotavaa. Tällä tavalla hän tekee myös omasta työstään mielekäästä. Mekaaninen nuottikuvan toistaminen ilta toisensa jälkeen on tuskin yhdestäkään muusikosta miellyttävää, mutta omien

ilmaisukeinojen rajojen etsiminen tekee työstä haasteellista, nautittavaa ja sitä kautta myös luovempaa. Se myös palvelee itse esitystä paremmin. Jos muusikkoilta toisensa jälkeen pyrkii ilmaisemaan musiikillaan mahdollisimman paljon, välittyy musiikista silloin myös katsojalle enemmän, kuin pelkällä mekaanisella nuottikuvan toistolla.

Tästä syystä muusikoiden tulisi aina tietää, mitä lavalla tapahtuu, ei pelkästään silloin kun he itse soittavat vaan läpi koko esityksen. Näin heillekin syntyisi kuva siitä, mitä tarinassa tapahtuu ja miten musiikkinumerot liittyvät kokonaisuuteen. Tällä tavoin he pystyvät korjaamaan ja myös ehdottamaan muutoksia alkuperäisiin esityserköntöihin. Esimerkiksi jos alkuperäisen kaltainen musiikki ei jostain syystä sovi yhteen ohjaajan tulkinnan kanssa, voidaan miettiä, minkälaista muutosta musiikki vaatii tukeakseen tätä valittua tulkintaa. Pitäisikö musiikkinumeron olla lyhyempi kuin alkuperäinen versio, pitäisikö musiikin tempoa nopeuttaa tai hidastaa, vai muuttaa esitystyyliä ja soittotapaa? Vaikka nämä kysymykset ovatkin usein olennainen osa musiikin sovittajan työtä, voi myös muusikko joutua tekemään tämänkaltaisia ratkaisuja esityksen harjoitusprosessin aikana.

Suurien musikaalien ohjauksessa joudutaan taas usein työskentelemään täysin musiikin ehdoilla, sillä alkuperäistä materiaalia ei saa eikä usein halutakaan muuttaa. Joskus musiikki itsessään voi vaatia tiettyntyyppistä lähestymistapaa kohtaukseen. Silloin muusikon tehtävänä voi olla myös tämän asian viestittäminen eteenpäin niin näyttelijöille kuin ohjaajalle. Sillä jos musiikkia halutaan käyttää, sen täytyy olla suhteessa esitykseen. Joskus tämän suhteen joutuu luomaan ohjaaja, ei musiikin sovittaja tai muusikko. Jos suhdetta ei luoda, tulee musiikki yksinkertaisesti jättää pois.

Jotta muusikko voisi antaa oman panoksensa musiikin ja draaman saumattoman yhteistyön saavuttamiseksi, tulee hänen olla tietoinen myös esityksen muiden taiteellisten osa-alueiden sisällöstä. Musiikin suhde ohjaukseen, koreografiaan, lavastukseen, tekstiin sekä kaikkiin muihinkin esityksen osa-alueisiin tulee siis olla selvillä. Ristiriitatilanteita ei saisi syntyä, vaan eri osa-alueiden tulisi tukea toisiaan.



Yleisesti voi sanoa, että mitä paremmin teoksen esiintyjät, niin muusikot, näyttelijät, kuin myös lavastaja, valosuunnittelija, koreografi, ohjaaja sekä myös kaikki muut työryhmän jäsenet tietävät, mitä yhteisellä työllä halutaan kertoa ja viestittää yleisölle, sitä suurempi mahdollisuus on onnistua tämän vision toteuttamisessa. Tällöin kaikilla on yhteinen päämäärä. Kukin osapuoli tietää mitä toiset tekevät ja kuinka kaikki lopulta nivoutuu yhdeksi suureksi kokonaisuudeksi. Näin vältytään tilanteilta, joissa teoksen suuret elementit ovat irrallisia, eivätkä tue toisiaan ja toistensa ilmaisua. Ilmaisurikas musiikki ei nimittäin palvele draamallista esitystä, jos sillä ei ole suhdetta esityksen muihin osa-alueisiin. Muusikko on viimekädessä se ihminen, joka näitä suhteita esityksissä luo!

#### 4.2 Muusikko hyvänä vastaanäyttelijänä

Parhaimmillaan esityksen musiikkimaailmaa voi ajatella yhtenä esityksen näyttelijöistä. Erityisen kiinnostavia ovat aina hetket, joissa musiikki on läheisessä suhteessa näyttelijäntyöhön. Voidaan siis sanoa, että musiikki, tai jopa yksittäinen muusikko, toimii silloin vastaanäyttelijänä. Näyttelijän ja muusikon välisen yhteistyön tulisi siis myös olla mahdollisimman saumatonta ja toisiaan tukevaa.

Jotta muusikko ja näyttelijä voivat toimia vastaanäyttelijöinä toisilleen, tulee heidän ehdottomasti kuulla toisensa. Tämä kuulokontakti on tärkeä siksi, että teatterissa hyvä vastaanäyttelijä ei ole se, joka replikoi onnistuneesti ja esiintyy vakuuttavasti, vaan se, joka kuuntelee ja myös reagoi kuulemaansa. Hyvät vastaanäyttelijät työskentelevät siis aina yhdessä kohti samaa päämäärää toisiaan tukien ja auttaen, eivät itsenäisesti kohti omia päämääriään.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivätkö musiikin ja näyttelijän halut voisi olla myös ristiriidassa. Näin musiikin ja näyttelijäntyön välille syntyy kamppailu samalla tavoin kuin kohtauksessa, jossa kahden ihmisen välillä on jonkinlainen kiistatilanne. Molemmat osapuolet tuntevat toistensa pyrkimykset ja yrittävät itsenäisen voittamisen halun sijaan kasvattaa pikemminkin ristiriitaa mahdollisimman suureksi. Näin molempien ilmaisusta tulee vahvempaa ja sitä kautta katsojalle aidompaa.

Pienimuotoisissa produktioissa, joissa muusikoita on vain muutama, voi musiikki olla jatkuvaa interaktiivista kanssakäymistä muusikoiden ja näyttelijöiden välillä. Musiikki voi myös olla enemmän tai vähemmän improvisoitua, jolloin esitykset voivat elää ja erota suurestikin toisistaan. Suuremmissa teoksissa, joissa mukana on kokonainen orkesteri, kapellimestari toimii tulkkina näyttelijöiden ja muusikoiden välillä. Hänen tärkein tehtävänsä on välittää lavan tapahtumat soittajille, sillä usein hän on ainoa henkilö orkesterimontussa, joka kuulee ja myös näkee mitä lavalla tapahtuu.

Se kuinka paljon erilaiset kohtaukset muusikon ja näyttelijän välillä voivat elää esityskerrasta toiseen, on pitkälti tyylilajikysymys. Vaihtoehdot voivat olla mitä vain aina täydellisestä improvisaatiosta niin näyttelijäntyön kuin musiikinkin osalta ääninauhojen kanssa luotuun kohtaamiseen, jossa musiikki kerta toisensa jälkeen toistuu täsmälleen samankaltaisena. Mitä paremmin näyttelijä ja muusikko pystyvät tekemään yhteistyötä, sitä vaikuttavampi ja tehokkaampi lopputulos saadaan katsojalle aikaan. Kohtaukset näyttelijän ja muusikon välillä voivat siis elää yhtä paljon kuin kohtaukset kahden näyttelijän välillä esityskerrasta toiseen.

Koska näyttelijätkään eivät replikoi ja toista tekojaan mekaanisesti esityksestä toiseen, tulee myös muusikoiden olla valppaana muuttamaan omaa ilmaisuaan tarpeen niin vaatiessa. Muusikon tulee siis pystyä olemaan aistit mahdollisimman avoinna ja irti sävelletystä nuottikuvasta. Mitä enemmän muusikoille annetaan vapauksia toimia tasa-arvoisessa yhteistyössä näyttelijän kanssa, sitä vaikuttavampia kohtauksia näyttelijäntyön ja musiikin avulla pystytään myös luomaan. Annettujen sääntöjen puitteissa mikä tahansa voi siis olla mahdollista.

Muusikon ja näyttelijän on tiedettävä ja tunnettava toistensa taidot, jotta esiintyjä ei kaiva toiselle vahingossa kuoppaa ja pilaa näin esityksen kulkua. Turha taiteellisuus ei myöskään saa vahingoittaa esityksen välittymistä katsojalle. Tärkein pyrkimys hyvänä vastaanäyttelijänä onkin auttaa toista osapuolta työssään siten, että yleisö kokisi tilanteen halutulla tavalla. Hyvät vastaanäyttelijät siis täydentävät toistensa työtä.

## 5 POHDINTA

Keskustelin työni kirjoitusprosessin aikana aiheistani useasti niin musiikin kuin myös teatterin alan opiskelijoiden ja ammattilaisten kanssa. Näiden tilanteiden myötä huomasin erityisesti sen, kuinka pientä ja puutteellista musiikkiteatterin tekeminen Suomessa yhä tänä päivänä on. Tekijät ja alalle aikovat tiedostavat itsekin, että erilaisia mahdollisuuksia ei osata hyödyntää kentällä tarpeeksi, eikä riittävää ammattitaitoa yhdistää musiikkiteatterin eri elementtejä useinkaan löydy. He näkevät puutteet, mutta eivät välttämättä osaa puuttua niihin.

Yksi suurimmista epäkohdista musiikkiteatterin kannalta on nimittäin se, että musiikki ja näyttelijäntyö ovat koulutuksellisesti tarkasteltuna hyvin irrallaan toisistaan. Esimerkiksi laulajilta puuttuu järjestään kaikenlainen näyttelijäntyönkoulutus. Vaikka esimerkiksi klassisia laulajia koulutetaan koko ajan oopperalaulajiksi, ei oopperaa mielletä koulutuksessa musiikkiteatteriksi vaan pelkäksi konserttimaiseksi esitystilanteeksi ilman sen suurempia toiminnallisia elementtejä. Kevyellä puolella taas koulutetaan lauluesiintyjiä kyllä tyylilajeihin, joita erityisesti nykymusikaalit vaativat esittäjiltään, mutta näihin musikaaleihin liittyy usein vaatimus myös jonkinlaisesta tanssitaidosta näyttelijäntyön lisäksi. Mikään koulutus ei yhdistä näitä asioita, harjoita siis tanssivia laulajia, vaan taidot tulee hankkia ammattikoulutuksen ulkopuolelta. Näyttelijät taas koulutetaan lähinnä laulamaan, mutta ei musiikin ammattilaisiksi. Heiltä esimerkiksi puuttuu usein nuotinlukutaito kokonaan. Ammattitanssijoilta puuttuu taas esimerkiksi kaikenlainen ensemblelaulukoulutus, mikä on musikaaleissa toimivalle kuorolle ehdottoman tärkeä taito.

Asian tila ei sinällään ole mikään suuri ihmettelyn aihe, sillä meiltä puuttuu suomalainen musiikkiteatterikulttuuri lähes kokonaan. Omasta näytelmäkirjallisuudestammehan löytyy musiikkiteatterin alalta lähinnä yksinkertaisia laulunäytelmiä, jotka elävät vahvimmillaan suomalaisessa kesäteatterikulttuurissa. Mutta esimerkiksi suurmusikaalit ja operetit loistavat poissaolollaan ja ovat lähes aina olleet puhtaasti tuontitavaraa ulkomailta. Onneksi muutamia poikkeuksiakin on erityisesti nuorisomusikaalien puolelta, sekä Lahdessa toteutetut Hopeakuu-musikaalikirjoituskilpailun produktiot.

Näiden ongelmien lisäksi musiikkiteatterialan teoksiin kohdistuvaa painetta lisää myös se, että erityisesti musikaaleja pidetään pelkkinä viihteellisinä teoksina, ja siksi jotenkin vähemmän arvokkaana taiteenlajina kuin perinteikkäämpää puheteatteria. Koko musiikkiteatterialaa painaakin se sama leima, joka populaarimusiikilla on yhä suhteessa klassiseen musiikkiin. Viihdettä ei pystytä näkemään taiteellisena, ja siksi sitä toteutetaan vain ja ainoastaan kaupallisena tuotteena.

Yksi syy siihen, että musikaaleja pidetään teattereissa vähemmän arvokkaina teoksina taiteellisesti, johtuu pitkälti myös siitä, että ne ovat laadullisesti usein ala-arvoisia. Koska musikaalit tehdään niiden resurssien mukaan, mitkä sillä hetkellä on saatavilla, päästään hyvin harvoin sellaiseen lopputulokseen, missä valitun miehityksen taidot vastaisivat sitä, mitä esityksen rooleilta todellisuudessa vaaditaan. Liian usein hyvät vierailevat laulajat eivät osaa näyttellä, tai hyvät näyttelijät omasta talosta eivät pysty laulamaan roolihenkilöidensä kappaleita. Tai sitten mukaan palkatut julkisuuden kasvot ja mediahoukuttimet eivät osaa kumpakaan. Monesti musikaaleista löytyvät tanssiroolitkin toteutetaan sellaisilla ihmisillä, joiden tanssitaidot eivät vastaa musikaalin visuaalisia vaatimuksia. Erilaisia joustoja on totta kai pakko tehdä, sillä oikeita monitaitureita ei musiikkiteatterin alalta Suomesta juurikaan löydy. Ei siis ole myöskään mikään ihme, ettei musikaaleja ammattipiireissä juuri arvosteta.

Onneksi asiat ovat kovaa vauhtia muuttumassa. Vähitellen on huomattu, että osaavista ihmisistä on pula, ja heitä on alettu kouluttaa musiikkiteatterin vaatimukseen. Tähän asti kun olemme vain yrittäneet lähinnä matkia ja imitoida ulkomaisia esityksiä, joiden taustalla on täysin erilainen koulutustaso ja musiikkiteatteriperintö. Mutta vähitellen olemme myös luomassa omaa kulttuuria tälle alalle. Erityisesti pienimuotoisemmat ja intiimimmät suomalaiset musiikkiteatteriesitykset ovat löytäneet yleisönsä. Kohta toivottavasti voidaankin sanoa suomalaisen musiikkiteatterin olevan myös muuta kuin pelkät sodanjälkeiset laulunäytelmät ja muutamat nuorisomusikaalit viime vuosikymmeniltä.

Vaikka kehitystä tapahtuukin koko ajan, kaikki nimekkäimmät ihmiset musiikkiteatterin alalla, niin esiintyjinä, ohjaajina kuin säveltäjinä, ovat Suomessa edelleen järjestään joltain osin itseoppineita. Mutta erityisesti heidän työpanoksensa myötä musikaalit alkavat päästä kaupallisen viihteen leimastaan eroon. He ovat osoittaneet, kuinka taiteellisesti vaativa laji musiikkiteatteri hyvin onnistuessaan on. Eikä taiteen parissa viihtyminen tarkoita myöskään aina sitä, että esitys on hauska. Suomessa on rohkeasti uskallettu lähteä kokeilemaan muitakin musiikkiteatterin suuntauksia kuin näitä yltiöpositiivisia musikaaleja ja laulunäytelmiä. Myös musiikkiteatteri voi, saa ja sen pitää olla puhuttelevaa.

Tätä viimeistä ajatusta haluaisin teatterissa käytetyn musiikin erityisesti toteuttavan. Tätä kokemista ja tunteiden löytämistä, mikä tekee draamasta katsojalleen merkityksellistä. Tarkoitukseni ei ole ollut opettaa tai demonstroida, kuinka käyttää musiikkia teatterissa oikein, vaan pikemminkin herättää ja esitellä erilaisia mahdollisuuksia. Silloin kun musiikki toimii teatterissa välittäjänä ja osana taideteoksen luomaa kokemusmaailmaa, se palvelee, ei pelkästään draamaa, vaan koko teosta. Se palvelee kaikkia niitä eri taiteenaloja, jotka teatterissa yhdistyvät. Teatterin rikkaus nimittäin on se, että se on aina usean eri taiteenlajin summa. Kun kaikki taiteenlajit toimivat saumattomasti yhdessä, toisiaan tukien, toisiaan palvellen, saavutetaan niin taiteellisesti kuin myös katsojan kannalta paras mahdollinen lopputulos.