

Opinnäytetyö (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Musiikkipedagogi

2017

Ville Vihko

TYÖKENTTÄNÄ TEATTERI

– Teatterimuusikon työtehtävät ja haasteet
pianistin näkökulmasta

Ville Vihko

TYÖKENTTÄNÄ TEATTERI

- Teatterimuusikon työtehtävät ja haasteet pianistin näkökulmasta

Tämä kirjallinen opinnäytetyö käsittelee teatterimuusikon, ennen muuta teatterissa työskentelevän pianistin, erilaisia työtehtäviä sekä niihin liittyviä haasteita ja erityispiirteitä. Kirjoittajan oma työkokemus teatterimuusikkona on toiminut sekä aiheen valinnan motiivina, että merkittävänä aineistona tässä opinnäytetyössä. Muuta merkittävää lähdeaineistoa ovat olleet muut aiheesta tehdyt opinnäytteet sekä kahdelle kokeneelle teatterikapellimestarille laadittu haastattelu.

Musiikkiteatterialan ja musikaalin taidemuodon lyhyen taustoituksen jälkeen työssä kuvaillaan yleisellä tasolla teatteriorkesteriympäristöä muusikon näkökulmasta. Käytännön esimerkkien ja Suomen ulkopuolelle ulottuvan viitekehyksen avulla luodaan näkökulmia siihen, miksi elävän teatterimusiikin todellisuus nykyisin on sellaista kuin on.

Opinnäytetyön laajin osuus on kirjoitettu pianistitaustaisen muusikon näkökulmasta, ja se käsittelee orkesterisoittajan, korrepetiittorin ja kapellimestarin työnkuvia teatterissa omina kokonaisuuksinaan. Käytännönläheisin esimerkein pohditaan tehtävien puhtaan musiikillisten osaamisvaatimusten lisäksi myös muun muassa töihin liittyviä teknologisia, sosiaalisia ja pedagogisia аспекteja. Kaikissa muusikon tehtävissä monipuolisuus ja joustavuus ovat teemoja, jotka nousevat toistuvasti esiin. Lopuksi pohditaan myös koulutuksen roolia ja tämänhetkistä tilaa musiikkiteatterialalla.

ASIASANAT:

Musiikkiteatteri, orkesteri, kapellimestari, korrepetiittori, kosketinsoittimet

Ville Vihko

WORKING IN A THEATRE

- The versatile demands regarding theatre musicianship from the viewpoint of a pianist

This written bachelor's thesis addresses the various job descriptions and challenges a musician, particularly a pianist, may face while working in a professional theatre. The author's personal experience in the field is both a motive for the choice of subject and a significant source of material. Other important sources include other theses concerning the subject and interviews of two experienced theatre conductors.

After a brief look into the field and art form in general, the theatre environment is described from a musicians' perspective. Practical examples and background information both domestic and abroad attempt to create viewpoints regarding the reality of the musical theatre world.

The primary part of the work is written from the viewpoint of a pianist. It concerns the job descriptions of an orchestra musician, a rehearsal pianist and a conductor. In addition to the demands regarding musicianship, also the themes of technology, social skills and pedagogy are discussed. Regardless of the task, versatility and flexibility are recurring themes. In conclusion, the role and state of education in the field of theatre musicianship are contemplated.

KEYWORDS:

musical theatre, orchestra, conductor, répétiteur, keyboard instruments

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 MUSIKAALI JA TEATTERIMUUSIKOT	8
2.1 Musikaali	8
2.2 Muusikot teatterissa	9
2.3 Orkesterin koko	13
2.4 Teatteri orkesterityöympäristönä	14
3 KOSKETINSOITTAJA MONTUSSA	17
3.1 Koskettimien rooli	17
3.2 Teknologiasta	19
4 KORREPETIITTORI	23
4.1 Yleisesti harjoituspianismista teatterissa	23
4.2 Erityispiirteet ja haasteet	25
4.3 Koe-esiintymiset	27
5 KAPELLIMESTARI	29
5.1 Kapellimestarin tehtävät	29
5.2 Kapellimestari pedagogina	32
6 KOULUTUS	34
7 LOPUKSI	37
LÄHTEET	39

KUVAT

Kuva 1. Ote *Nunnia ja Konnia* - musikaalin kosketinstemmasta (säv. Alan Menken, sov. Jussi Vahvaselkä) 21

Kuva 2. Ote Jesus Christ Superstar –musikaalin pianopartituurista (säv. Andrew Lloyd Webber, Universal / MCA Music Publishing Ltd. & The Really Useful Group Ltd.) 26

1 JOHDANTO

Tarkoitukseni on tässä kirjallisessa opinnäytetyössä esitellä niitä työtehtäviä, joita ammattiteattereissa on muusikoille tarjolla, painottuen omiin kokemuksiini ja pianistitaustaiseen näkökulmaani. Käyn läpi työhistoriani aikana teatterissa vastaan tulleita osa-alueita ja niihin liittyviä osaamisvaatimuksia ja haasteita. Pohdin, mistä tällainen osaamispaletti on mahdollista hankkia ja myös sitä, mitä kautta olen itse näitä asioita oppinut. Pyrin antamaan mahdollisimman kattavan kokonaiskuvan teatterialan työkentästä siitä kiinnostuneille muusikoille, ja antamaan jonkinlaisia vastauksia siihen, millainen hyvän teatterimuusikon tulisi olla. Arvokasta, kokemuspohjaa merkittävästi laajentavaa lisätietoa tästä alasta tarjoaa myös laatimani haastattelu, jonka lähetin kahdelle kokeneelle teatterikapellimestarille Marko Autiolle ja Jussi Vahvaselälle. Käytän haastatteluvastauksia lähdemateriaalina läpi työn.

Freelancemuusikon sirpaleiseen työkenttään peilaten teatterit ovat niiden harvojen tahojen joukossa, jotka tarjoavat mahdollisuuden pitempiaikaisiin kiinnityksiin työehtosopimuksen mukaisin ehdoin. Suomen vakituiset teatteriorkesterimuusikoiden virat on vähitellen teatteri kerrallaan lakkautettu modernin ohjelmistopolitiikan realiteettien seurauksena, joten teatterit työllistävät nyt maanlaajuisesti nimenomaan freelancereita.

Pianisti-kosketinsoittajana olen päässyt työskentelemään teattereissa vuodesta 2010 alkaen useissa rooleissa. Näkemykseni mukaan nimenomaan pianistit ovat hieman erityislaatuudessa asemassa teatterikentällä muutamista syistä. Orkesterissa heitä saataan käyttää tavanomaisena bändisoittajana, joka soittaa pianoa, sähköpianoa, urkuja, syntetisaattoreita tai muuta tyyppisiä kosketinsoitinsoundeja. Toisaalta kosketinsoittimilla voidaan mallintaa orkesterisoittimia, kuten jousia ja puhaltimia ja näin pystytään luomaan illuusio suuresta orkesterista tyyppillisesti suurimmillaan hieman yli kymmenhenkisessä teatteribändissä. Lisäksi kosketinsoittaja saattaa olla vastuussa mitä kirjavimmasta joukosta äänitehostesampleja, looppeja, ynnä muuta, mitä säveltäjä, sovittaja tai kapellimestari keksivät pyytää. Kaiken tämän mahdollistajana olisi käyttökelpoisen teatterikosketinsoittajan hyvä hallita monipuolisen soittotaidon lisäksi muutamien tietokoneohjelmistojen käyttö ja olla ylipäätään valmis käyttämään aikaa ja energiaa niiden halluunottoon. Aikaisempi kokemus sähköisten soittimien, tietokoneiden ja MIDI-pohjaisen toiminnan kanssa on eittämättä hyödyksi.

Orkesterimontussa tapahtuvan muusikon työn kirjavuuden lisäksi pianisteja tarvitaan myös esitysten harjoituskausilla korrepetiittorin eli harjoituspianistin roolissa. Korrepetiittorin toimenkuva vaatii melko erilaista orientoitumista kuin orkesterissa soitto. Harjoituspianistin rooli on aina pelkkää soittamista laveampi toimenkuva. Etenkin jos kapellimestari ei ole harjoituksessa läsnä, saattaa harjoituspianisti olla ainoa henkilö, joka kykenee valvomaan nuottikuvan ylläpitoa ohjaajan tai koreografin tehdessä työtään. Samankaltaista työtä olen myös päässyt tekemään säästäessäni esitysten koe-esiintymisiä.

Vuosina 2016 – 2017 esitetyssä Rock of ages -musikaalissa olen saanut toimia myös kapellimestarina. Tätä toimenkuvaa hoitavat teatterissa myös mitä tyypillisimmin juuri pianistit, etenkin jos kapellimestari myös soittaa. Tässä produktiossa yhdistyivät oikeastaan kaikki kosketinsoittajalle mahdolliset toimenkuvat, sillä toimin myös harjoituspianistina, ja johtamisen ohella soitin myös bändissä. Laajemmassa kapellimestarin toimenkuvien hahmottelussa tukeudun haastattelemini kokeneempien teatterikapellimestarien kommentteihin.

Haastattelu

Yleisesti ottaen melko niukasta aineistovalikoimasta kärsivän aihepiirin tueksi laadin tiiviin haastattelun, jonka lähetin sähköpostitse vastattavaksi Jussi Vahvaselälle (myöhemmin lainauksissa JV) ja Marko Autiolle (vastaavasti MA). Haastateltavilla on molemmilla noin 25 vuoden kokemus musiikkiteatterialasta ennen muuta kapellimestareina, mutta myös pianisteina, kosketinsoittajina, harjoituspianisteina, sovittajina ja säveltäjinä. Haastattelukysymykset olivat seuraavat:

1. Kuinka pitkään olet toiminut teatterialalla ja minkälaisissa tehtävissä?
2. Mitä ominaisuuksia ja taitoja näkemyksesi mukaan edellytetään erityisesti teatteriympäristössä (verrattuna esim. oopperaan, orkestereihin, pienyhtyeisiin jne) toimivalta
 - a. orkesterimuusikolta yleensä
 - b. yhtyeessä soittavalta kosketinsoittajalta/pianistilta
 - c. kapellimestarilta
 - d. harjoituspianistilta/korrepetiittorilta

Ovatko nämä työnkuvat, niihin liittyvät vaatimukset ja/tai teatteri työympäristönä mielestäsi muuttuneet oman urasi aikana? Jos, niin miten?

3. Mikä on oma musiikillinen koulutustaustasi ja koetko sen antaneen hyvät edellytykset tekemiisi teatterimuusikon töihin? Miltä osin koulutus olisi voinut vastata paremmin juuri teatterityön vaatimuksia?

2 MUSIKAALI JA TEATTERIMUUSIKOT

Musiikkiteatteri on kehittynyt noin 120 vuoden takaisista kepeän komediallisista esityksistä ohjelmistoltaan ja tyylilajeiltaan valtavan monipuoliseksi viihteen ja taiteen teollisuudenhaaraksi. Lähinnä musikaaleista tarjontansa koostavan Broadwayn taloudellinen merkitys New Yorkin kaupungille arvioitiin 2012-2013 kaudella lähes 12 miljardiksi dollariksi (Cox, Variety, 30.5.2014). Summa toki sisältää huomattavan määrän teatterin epäsuoria vaikutuksia alueen liiketoimintaan, mutta yhtä kaikki antaa kuvaa alan taloudellisen merkityksen suuruusluokasta toisessa suurimmista keskittymistään Lontoon West Endin ohella. Tätä kautta hahmottuu kuva genren vetovoimasta koko teatterialalla, mikä selittää suurten musikaalien alituisen läsnäolon teatterien ohjelmistossa niiden tuotannollisesta raskaudesta huolimatta.

2.1 Musikaali

Taidemuotona musikaalin juuret ja esiasteita voidaan jäljittää lukuisiin lähteisiin: koominen ooppera, operetti, music hall, vaudeville ja burleski, sekä uusien rytmimusiikin tyyli-lajien kuten jazzin varhaisten muotojen kehittyminen voidaan kaikki nähdä osana jatku-moa, joka synnytti nykypäivänä musikaali-termiin assosioituvan sisällön. Alkutaipaleel-laan musikaaliesitykset olivat keskimäärin melko keveitä, hittihakuisia populaareja lau-luja hieman irrallisesti yksinkertaiseen romanttiseen juoneen yhdistäviä esityksiä. Ensimmäisiä tätä taidemuotoa nykyiseen suuntaan kehittäneitä, aiempia hieman monitahoi-semman tarinan luontevammalla tavalla musiikkiin integroituvia musikaaleja oli Oscar Hammerstein II:n ja Jerome Kernin Show Boat vuodelta 1927 (Snelson, 2001). Muutoin-kin klassisen ja rytmimusiikin raja-aitoja heilutelleen George Gershwinin Porgy and Bess vuodelta 1935 hämärsi oopperan ja musikaalin rajoja (Lamb, 2001), ja Richard Rogersin ja Oscar Hammerstein II:n Oklahoma! (1943) oli oleellinen teos alkuvuosikymmenet oh-jelmistoa hallinneen komedian väistyessä vähitellen vakavamman näytelmän tieltä. Mu-sikaalien status on 1900-luvun puolivälin jälkeisten vuosien varrella suuresti noussut ja skaala laajentunut, ja kunnianhimoisten, läpisävellettyjen draamamusikaalien kohdalla rajanveto esimerkiksi oopperan kanssa ei aina ole täysin yksiselitteistä. Rodgersin ja Hemmerstein II:n The Sound of Music (1959), Leonard Bernsteinin West Side Story (1957), Stephen Sondheimin ja Andrew Lloyd Webberin lukuisat hittiteokset, sekä Jean-

Michel Schönbergin *Les Misérables* (1980) muodostavat pintaraapaisun vuodesta toiseen maailmanlaajuisesti huippusuosittujen suurmusikaalien kaanonista, jota vastaan uusien ideoiden tarjoajien ja uusien teosten säveltäjien tulee ”taistella” uusien yleisöjen löytämisen ja taidemuodon kehittämisen ylläpitämiseksi. Musikaalin joustavuus niin muotonsa, musiikkityylinsä, tarinansa, kuin toteutustapansa kannalta, tarjoaa loputtomat mahdollisuudet elää ajan mukana ja tarttua erilaisiin aiheisiin. Joihinkin musikaaleihin musiikki koostetaan valmiiksi olemassa olevista sävellyksistä; näistä teoksista käytetään usein nimitystä ”jukebox-musikaali”, erotuksena varta vasten sävellettyä musiikkia hyödyntävistä teoksista.

Monialaisesta perusluonteestaan johtuen ammattimainen nykyaikaisen musiikkiteatteri-esityksen rakentaminen edellyttää lukuisten osaamisalojen taitajien yhteistyötä. Näihin lukeutuvat ainakin tanssi, koreografiat, laulu, näyttelemineen, ohjaus, valaistus, lavastus, soittaminen, sovittaminen, säveltäminen, äänisuunnittelu, miksaus ja myös usein esimerkiksi videosuunnittelu ja pyrotekniikka. Jokaisesta osa-alueesta vastaa oma erityisosaajansa, joten työryhmä on yleensä teatterikontekstissa varsin suuri. Teknologia ja sen kehitys ovat jatkuvasti läsnä niin lava-, valo-, kuin äänitekniikan osalta, mikä osaltaan tekee kokonaisuudesta entistä monimutkaisemman ja vaatii teknologisiin ratkaisuihin nojaavien osa-alueiden asiantuntijoilta jatkuvaa osaamisen päivittämistä.

2.2 Muusikot teatterissa

Vaikka musikaalinäyttelijöillä on usein muusikkotaustaa ja -koulutusta, ja musikaalinäyttelemineen ilman muuta edellyttää muusikontaitoja, olen kuitenkin rajannut näyttelijät ja ensemble-esiintyjät suurelta osin tämän opinnäytetyön pohdintojen ulkopuolelle keskittyen ennen kaikkea puhtaasti muusikkotaustaisten instrumentalistien työtehtäviin teatterissa.

Teattereissa tyypillisin soittotila orkesterille on niin sanottu monttu – syvennys lavan ja katsomon välissä. Tämä konsepti on iäkäs, sillä vastaava järjestely on ollut käytössä esimerkiksi oopperassa jo pitkään ennen musikaalin varhaisimpia muotoja. Oopperaorkestereista poiketen nykypäivän musikaalien peruslähtökohdille on hyvin tyypillistä, että orkesterimonttu on käytännössä lavan alla, ja ainoastaan selkä yleisöön päin seisova tai istuva kapellimestari on yleisölle osittain näkyvissä. Yleisö ei siis usein näe orkesteria esityksen aikana lainkaan. Tämä mahdollistaa kapellimestarin sijoittumisen lähemmäksi

näyttämötapahtumia, jolloin niiden seuraaminen ja kontaktin muodostaminen näyttelijöiden kanssa on helpompaa. Tämä myös antaa nykyisin varsin sähköistyneen soitinarse-naalin ja materiaalin kanssa työskenteleville tekniikoille ja äänisuunnittelijoille vapaamat kädet hallita miksausta, kokonaisäänentasoja ja efektointia montun ollessa usein studion kaltainen eristetty tila. Muusikot sijoittuvat tyypillisesti puolikaaren muotoon kapellimestarin eteen, mutta teatterin puitteista ja esityksen vaatimuksista riippuen monenlaiset variaatiot ovat mahdollisia. Toisinaan orkesteri sijoittuu lavalle kyseistä esitystä palvelevalla tavalla, ja joskus muusikot myös ottavat näkyvästi osaa lavatapahtumiin. Joissain teatterikäytössä olevissa tiloissa monttua ei ole, ja muusikot saatetaan sijoittaa esimerkiksi lavan taakse, jolloin kapellimestarin kommunikaatio näyttämölle tapahtuu käytännössä yksinomaan videokuva- ja mikrofoniavusteisesti.

Lähes missään toisessa live-esityskontekstissa ei lavaäänen minimoiminen ole yhtä tavoiteltua kuin teatterimontussa, joten monitorointi (soittajille itselleen suunnattu äänentoisto) toteutetaan yleensä joko korvamonitorointina eli kuulokkeilla, tai pienillä aktiivikaiuttimilla. Tästä syystä kokemus ja perehtyminen asianmukaiseen monitoroinnin räätälöintiin ovat oleellisia seikkoja onnistuneen yhteissoiton kannalta. Soittajille tarjotaan yleensä mahdollisuus miksata oma kuulokuvansa mielensä mukaan, mahdollisesti jopa kappalekohtaisesti. Tällä alueella tapahtuu myös jatkuvaa teknologista kehitystä. Esimerkiksi Turun kaupunginteatterissa on otettu aivan hiljattain käyttöön saksalaisen KLANG Technologies -yhtiön kolmiulotteisen kuulokemonitoroinnin mahdollistavat järjestelmät, mikä tarkoittaa mahdollisuutta sijoitella eri kanavat kuulokuvassa kolmiulotteisesti (taakse, eteen, sivuille, ylös, alas) perinteisen vasempaan ja oikeaan rajoittuvan stereokuvan sijaan. Näin on mahdollista mahduttaa suuri määrä eri äänilähteitä kuulokuvaan ilman ”puuroutumisen” ongelmaa, mikä myös vähentää tarvetta tehdä kappalekohtaisia asetuksia.

Teatteriorkesterissa muusikoiden tulee osata muuttaa suhtautumistaan johtamisen seuraamiseen, kansasoittajien seuraamiseen ja pulssin hahmottamiseen kulloisellekin musiikilliselle tilanteelle luonteenomaisella tavalla. Kapellimestarin seuraaminen on toki pääpiirteissään samankaltaista kaikissa yhteyksissä, mutta teatterissa saattaa rytmikä-sittelyn suhteen tulla vastaan kaikenlaisia variaatioita. Klassista pulssikäsitystä mukailevissa teoksissa kapellimestarin seuraamisen tarve ja tarkkuus on alituista klassisen orkesterin tapaan, mutta yleensä kansasoittajien suhteen tarkemmalla kuuluvuudella. Sinfoniaorkesterissa soittajat yleensä optimoivat lähinnä sektion keskinäistä synkroniaa

suhteessa kapellimestarin johtamiseen. Tämä johtuu orkesterin suuresta koosta ja täydestä akustisuudesta, mikä aiheuttaa soittajakohtaisen kokonaiskuulokuvan rajoittuneisuutta. Toisaalta esimerkiksi big bandissa kaikkien sektioiden ensisijainen pulssitietoisuuden ja rytminkäsittelyn referenssi on rumpali, joka työskentelee kapellimestarin ohessa ja on käytännön soittotilanteissa rytminkäsittelyn suhteen jopa kapellimestaria merkittävämmässä roolissa, vaikka päävastuu esimerkiksi oikeiden tempojen antamisessa ja taitteiden ja lopetusten näyttämisessä onkin kapellimestarilla. Rytmimusiikin pienyhtyekonteksteissa kapellimestarin tarvetta ei kappaleen aikaiseen peruspulssin ylläpitämiseen juuri ole, vaan luonteva tapa on tukeutua rumpaliin (ja basistiin). Erikoistilanteissa voidaan joutua soittamaan myös studiotilanteiden kaltaisesti metronomin kanssa, jos esimerkiksi halutaan ajoittaa musiikki tarkasti videomateriaalin kanssa. Jos taas musiikissa käytetään jonkinlaista looppia (toistuvaa koneellista rytmielementtiä), täytyy koko yhtyeen, kapellimestari mukaan lukien, tukeutua tähän joustamattomaan elementtiin. Lukuisten pulssillisten variaatioiden hahmottaminen edellyttää soittajilta tyylijua ja joustavuutta.

Kuten edellisestäkin käy ilmi, yksi teatterimuusikkoudelle ominainen piirre on vastaan tulevien tyylijalajien valtava kirjo.

JV: Soittajalle teatteri tuo suuren haasteen genre-ajattelussa. Samassa musiikallissa voi hyvinkin olla jazz-, pop-, funk-, tai klasarivaikutteita joista kaikista täytyy olla fraaseraus toimivaa harjoituskauden lyhyden vuoksi; näitä ei ehdi harjoituskaudella oppimaan. Välillä soitetaan klikin kanssa ja välillä kapun tikun kanssa. Skaala on laaja.

Orkesterimuusikon tulee siis kantaa ”selkäytimessään” hyvin laajan tyylijalajivalikoiman kuulokuvia, rutiinia ja konventioita, jotta hyvinkin niukkasanisista ohjeistuksista päästään suhteellisen vaivattomasti uskottavaan ja luontevaan lopputulokseen, oli sitten kyseessä swing, punk tai Puccinia lainaava klassikkomusiikaali. Tämä mukautumiskyvyn vaatimus lienee pitänyt nykyistekin suuremmissa määrin paikkansa, kun teattereissa oli vakituinen, kiinnitetty orkesteri jota käytettiin käytännössä kaikissa tuotannoissa. Marko Autio työskenteli juuri tällaisessa ympäristössä ollessaan Turun kaupunginteatterin kiinnitettyä kapellimestarina 90-luvun alkupuolesta alkaen:

MA: Kun aloitin työni teatterissa, oli minulla käytössäni vielä vakinainen pieni orkesteri, jota oletettiin käytettävän lähes kaikissa esityksissä. Sama porukka ja kapu siis vastasivat valtavan laajasta kirjosta erilaista musiikkia. Työ oli tästä syystä haastavaa mutta myös antoisaa. Piti olla valmis tekemään musiikkia, jota ei ollut koskaan kuullutkaan tai säveltämään ja sovittamaan jotain mistä ei lainkaan välittänyt. Mutta käytettävissä oli työlleen omistautunut ja pitkään yhdessä työskennellyt ensemble.

Nykyisin, kun musikaalien työryhmät kootaan produktiokohtaisesti, on tietysti mahdollista etsiä kulloisenkin produktion genreen parhaiten sopivat soittajat, ja näin toki toisinaan tehdäänkin. Musikaalit ovat kuitenkin suurimmaksi osaksi perusluonteeltaan melko monityylisiä, jolloin on usein perusteltua koota moniosaava soittajisto melko yhdenmukaisin kriteerein. Muusikoiden mahdolliset multi-instrumentalistiset kyvyt käytetään myös usein tehokkaasti hyödyksi; erityisesti puupuhaltajat soittavat tyypillisesti useita soittimia vastaten teoksen soitinnustarpeisiin, jotka ovat kuitenkin sen verran satunnaisia ettei niitä täyttämään kuitenkaan nähdä tarkoituksenmukaiseksi palkata uutta soittajaa. Produktiokohtaiseen soittajien täsmähakumahdollisuuteen liittyy idealistinen ajatus, että jokaiseen soittimeen eri tyylilajeissa löytyisi ns. spesialisti, joka vielä hallitsisi orkesterisoiton, nuotinluvun ja muut perusasiat vaaditulla tavalla. Tämä kuitenkin edellyttäisi varsin suurta ammattilaissoittajavalikoimaa, joka ei Suomen kokoisessa maassa ole todellisuutta muualla kuin korkeintaan pääkaupunkiseudulla.

MA: Vähitellen tästä on kuljettu kohti produktiokohtaisia kiinnityksiä, joka tietysti mahdollistaa esim. soittajien ja kapellimestarin täsmähaun, jolloin heidän erikoistaitonsa palvelevat hyvin juuri kyseisessä teoksessa. Ongelma on vain Turun kokoisessa kaupungissa se, että kaupungin musiikkielämä ei ole riittävän houkutteleva, jotta kaikkiin soittimiin tai tyyliin löytyisi kovan luokan ammattilainen, joka asuisi kaupungissa tai tulisi riittävän edullisella sopimuksella teatteriin soittamaan.

Teatterimusiikki on usein luonteeltaan orkesterimusiikkia, mutta pienyhtyeellä. Pieni kokoonpano tekee kaikista osa-alueista arkoja; yhden tai kahden soittajan epätarkkuudet ajoituksessa, vireessä tai fraseerauksessa pomppaavat karusti esiin kokonaisuudesta. Toisaalta pieni kokoonpano ja henkilökohtaisesti räätälöitävissä oleva monitorointi mahdollistavat soittajille kaikkien yksityiskohtien tarkan erottamisen, mikä ei akustisissa, suuremmissa orkestereissa jo välimatkoissa johtuen usein toteudu kovin hyvin. Kapellimestarin rooli ja seuraamisen tapa riippuvat vahvasti musiikkityylistä. Les Misérables (1980) on esimerkki varsin haastavasti johdettavasta musiikkiteatterikappaleesta johtuen lukemattomista tempon- ja tahtilajinvaihdoksista, fermaateista ja yleisestä tapahtumatiheydestä, mikä tekee johtamisesta ja sen seuraamisesta alituista. Samankaltaista haastavaa pulssin elävyyttä löytyy vaikkapa Puccinin oopperoista. Monissa rytmivetoisissa tai rock-pohjaisissa musikaaleissa, kuten Jesus Christ Superstar (1970), tai Rock of Ages (2005), pääosa kappaleiden johtamisesta muodostuu käyntiin laskemisesta sekä muisuttelusta ja varmistelusta, koska tärkeimmän pulssi-informaation rock-yhtye kontekstille luonteenomaisesti antaa rumpali. Keskimääräinen musikaaliohjelmisto yhdistelee näitä kahta ”ääripäätä”, ja kulkee usein jossain niiden välimaastossa.

2.3 Orkesterin koko

Ehkä vielä näkyvyyttä oleellisempi ero esimerkiksi oopperaan verrattuna on teatterin orkesterin koko; musikaalien orkesterien toisinaan suuresti vaihteleva koko sijoittuu tyypillisesti noin 5-25 soittajan välimaastoon. Huolimatta siitä, että osassa musikaaleja kuitenkin tavoitellaan klassiselle orkesterirepertuaarille ominaisia mahtipontisia klassisromanttisia tehoja, ovat suurimmatkin orkestraatiot tyypillisesti noin 30 soittajan suuruusluokkaa. Esimerkiksi West Side Storyn Raminin, Kostalin ja Bernsteinin orkestraatio sisältää 31 soittajaa (Simeone, 2009), kun esimerkiksi Kansallisoopperan tämän päivän soittajavahvuus on 111 henkeä (<http://oopperabaletti.fi/ooppera/orkesteri/>). Sähköisiä soittimia sisältävä ja aina sähköisesti vahvistettu musiikki toki poistavat tarpeen vahvistaa äänenvoimakkuutta stemmakohtaisten soittajien määrää lisäämällä, vaikka soinnillisen rikkauksen tarvetta se ei poistakaan. Valtavirran musiikkiteatteri on myös saamistaan huomattavista toimintatuistahuolimatta ainakin Suomessa selkeästi kaupallisempi formaatti verrattuna klassisiin orkestereihin, jotka ovat koko pitkän historiansa ajan olleet lähtökohtaisesti taloudellisesti tappiollisia ja täten täysin riippuvaisia toiminnan mahdollistavien tukien muodossa osoitetusta arvostuksesta. Näin ollen paineet soittajien määrästä keskusteltaessa ovat aina taloudellisten riskien kantajien näkökulmasta melko suuret.

Orkesterin soitinkokoonpano vaihtelee suuresti, mutta tyypillisimmillään siihen sisältyy 1-2 kosketinsoittajaa, 1-2 kitaraa, basso (useimmiten sama muusikko soittaa sekä sähkö- että kontrabassoa), rummut (joiden soittaja usein soittaa myös lukuisia muita lyömäsoittimia), sekä kulloisestakin teoksesta riippuen puhaltimia ja/tai jousisoittimia. Jousitai puhallinsektion koon yläraja pääsääntöisesti pysyy noin neljässä soittajassa.

Taloudellisista tuista huolimatta teatterit joutuvat alati punnitsemaan ratkaisujaan ja panostuksiaan taloudelliselta kannalta; suuret musikaalit ovat potentiaalisesti teatterien suurimpia yleisömagneetteja, mutta ne ovat myös kustannuksiltaan aivan toista luokkaa keskimääräiseen puheteatteriesitykseen verrattuna. Tämä tilanne luo myös jännitteisen asetelman taiteellisen työryhmän edustajien ja taloudellisen riskin kantajien välille. Altuisesti enemmän projektikohtaisuuteen ja freelance-toimijoihin nojaavalla teatterikentällä toistuu joka projektin kohdalla kädenvääntö seuraavien kysymysten välillä: ”kuinka edullisesti projekti on mahdollista tehdä?” ja ”kuinka saadaan mahdollisimman hyvä lopputulos?”. Broadwaylla koettiin 2003 koko Broadwayn musikaaliesitykset keskeyttänyt muusikoiden lakko (Pogrebin, New York Times 11.3.2003), kun tuottajat ja muusikoiden liitto eivät päässeet yksimielisyyteen teattereiden orkestereiden minimisoittajamäärästä.

Tuottajat perustelivat kantojaan sinänsä varsin ymmärrettävällä halulla optimoida soittajamäärät projektikohtaisiin tarpeisiin, mutta muusikoiden näkökulmasta taloudellisten näkökantojen liiallinen dominanssi on alati uhkaamassa jo valmiiksi hyvin kilpaillun alan työpaikkoja sekä alan taiteellista integriteettiä.

2.4 Teatteri orkesterityöympäristönä

Miia-Karoliina Vettenrannan opinnäytetyössä ”Kun koulutus kohtaa työelämän: Miten muusikon koulutus vastaa työelämän vaatimaa ammattitaitoa?” (2014) käsitellään haastatteluaineiston pohjalta sinfoniaorkesterisoittajalta vaadittuja taitoja. Näistä oleellisimpina nousevat esiin tarkkaan muiden kuunteluun pohjaavat yhtyesoitotaidot, sekä ohjelmiston nopea omaksuminen. Näin on toki myös teatterissa; ammattiorkesterissa soittavilta muusikoilta odotetaan stemman hallintaa ja istuvaa yhteissointia jo ensimmäisissä harjoituksissa siinä kuin muuallakin. Toisin kuin sinfoniaorkesterissa, jossa uutta ohjelmistoa tulee runsaasti viikoittain ja uuden omaksuminen on näin ollen kokoaikaista, teatterissa muusikoiden kesken järjestettyjen harjoitusten jälkeen harjoitusaika kuluu musiikin yhteensovittamisessa näyttämötapahtumien kanssa, minkä seurauksena myös syntyy usein runsaasti yksityiskohtien muutoksia. Kuitenkin, niiden tyyppillisesti n. kahdesta neljään 3,5-tuntisen harjoituksen jälkeen, kun orkesteri on omaksunut musiikin melko hyvin, on loppuaika (eli suurin osa) enemmän tai vähemmän saman toistoa, mikä onkin teatterin ominaisin piirre koskien niin näyttelijöitä, tanssijoita, muusikoita kuin tekniikkaakin.

Konserttikiertueisiin, ravintolakiinnityksiin, orkesterin työviikkoon, tai muihin tiivistä esiintymistä sisältäviin formaatteihin verrattuna teatterityö sisältää ehkäpä selkeimmin muusikon sitoutumisen yhteen versioon yhdestä teoksesta, sekä pyrkimyksen toistaa materiaali hyvinkin identtisesti illasta toiseen, mikä asettaa henkisesti omanlaisiaan haasteita esimerkiksi keskittymiskyvylle. Identtisyyteen pyrkimisen aiheuttaa kokonaisuuden monimutkaisuus. Lavastevaihdot, valo-ohjelmoinnit, koreografiat, mahdolliset videokuvaelementit, tekstin ajoittuminen oikein suhteessa musiikkiin, hiljaisten hetkien välttäminen, sisääntulot, poistumiset ja kohtausvaihdot ovat yleensä kaikki riippuvaisia melko tarkoista ja samanlaisina toistuvista ajoituksista. Rutinoituneen asteen saavuttanut esitys saattaa katsojalle vaikuttaa luistavan kuin itsestään, mutta pienikin särö totutussa rytmiyksessä, yhden repliikin unohtaminen tai kapellimestarin näyttövirhe saattaa kaataa jonkin tärkeän siirtymän kuin korttitalon, etenkin jos esittävä työryhmä antaa läsnäolonsa

vaipua ns. automaattiohjauksen tasolle. Onkin suuri haaste tehdä ja tulkita musiikkia antaumuksella ja lavalla näytellä läsnäolevasti, kun samalla jokaisella osa-alueella pyritään lähes kliiniseen tasalaatuisuuteen. Tämä on toki kärjistys, sillä esityksissä on totta kai myös tilaa vapaudelle ja esityskohtaiselle improvisaatiolle ja vaihtelulle, mutta nämä paikat on usein hyvin tarkkaan rajattu.

Teatterille ominainen piirre on myös se, että toisin kuin konserttiformaateissa, musiikki on vain yksi osa kokonaisuutta, ja viime kädessä mennään lavatapahtumien ja tekstin toimivuuden ehdoilla:

MA: Kaikkein eniten vaikuttaa...teatterimusiikin alisteisuus näyttämölle. Näyttämö ja teksti täytyy ottaa aina huomioon. Tämä vaatii kaikilta teatterin muusikoilta hyvien perustaitojen lisäksi ennen kaikkea joustavuutta ja sopeutumiskykyä.

JV: Teatterissa musiikki on tiiviissä liitossa näyttämötapahtumiin eli joskus kokonaisuuden kannalta on [tarpeen] mennä musiikin sovinnaisuutta/svengiä/harmonioidia vastaan tukeakseen lavan tapahtumia. Varsinkin käännökset joskus vaihtavat punchlinen alkuperäistä paikkaa jolloin se pitää ottaa musiikissa huomioon.

Teatterissa muusikon on usein sopeuduttava musiikillisiin tai soitannollisiin kompromisseihin ja jopa epäluonteviin tai omaa korvaa ja tyllytjua vastaan sotiviin ratkaisuihin, jos lavatapahtumat sitä vaativat. Toisinaan kokonainen kappale (mahdollisesti juuri se soitannollisesti nautinnollisin) saatetaan tiputtaa pois, jos se ei puolusta paikkaansa näytelmätekstissä tai esityksen rytmityksessä. Joskus taas kappaleen parhaiten lepäävä ja soiva tempo ei tue parhaalla tavalla koreografiaa tai muuta lavatilannetta, jolloin musiikki saatetaan tarkoituksellisesti soittaa hieman epäluontevalla pulssilla. Näiden ratkaisujen syyt saattavat usein jäädä montun syvyyksissä työskenteleville soittajille pimentoon. Ne valkenevat vasta, kun on mahdollisuus nähdä esitys kokonaisuutena, mitä ei soittajalla tosin aina ole. Sopeutumiskyvyn vaatimus liittyy myös siihen, että esimerkiksi kantaesitykset saattavat muuttua koko harjoituskauden ajan voimakkaastikin, ja jopa ensi-iltapäivänä saattaa tulla suuri määrä muutoksia (tahteja pois, uusia kertauksia, iskut muuttuvat, osioita poistetaan, uusia siirtymämusiikkeja lisätään jne.), jos harjoituskauden pituutta ei ole osattu mitoittaa etukäteen optimaalisesti. Jatkuvasti muuttuva teos vaatii esittäjiltään paljon energiaa, sillä soittaja joutuu koko ajan oppimaan pois jo opituista ratkaisuista ja keskittymään jokaisen yksityiskohdan viimeisimmän version muistamiseen ja muistiinpanojen seuraamiseen.

Sinfoniaorkesterit ovat maanlaajuisesti suurimpia ammattisoittajien keskittymiä, ja on varsin yleistä, että teattereissa vieraillee soittajia paikallisista maakuntaorkestereista. Esi-

merkiksi viulistin työ on molemmissa toki pääpiirteissään samankaltaista, mutta muutama olennainen eroakin löytyy. Seuraava lainaus on Emmi Salmen orkesteriviulistin työtä käsittelevästä opinnäytetyöstä (2011):

Luonnollinen tulkinta tekee musiikkiesityksestä elävän ja mielenkiintoisen. Jo pienille viuluviikareille opetetaan, että musiikki kuulostaa hyvältä silloin, kun soitetaan musikaalisesti tulkiten. Orkesterissa tilanne on kuitenkin hieman toinen, sillä kaikessa orkesterin tekemisessä on lähtökohtana yhteinen mukautumiskyky ja joukkuehenki. Sama pätee myös tulkintaan. Gribajcevic myöntää tulkinnallisista asioista kysyttäessä, ettei orkesterin riviviulisteilla ole juurikaan varaa itsenäiseen tulkitsemiseen, vaan yhteisen soinnin löytyminen vaatii yleensä mukautumista muiden soittoon. (Salmi, 2011)

Ison jousisektion osana soittamaan tottuneen viulistin tulee teatterin pienyhtyekontekstissa suhtautua soittamiseen huomattavasti solistisemmin ja itsenäisesti tulkiten. Omaan kokemukseeni ja käymiini keskusteluihin pohjautuen sinfoniaorkesterien sektiosoitajien nuotinlukuun ja johtamisen seuraamiseen ollaan poikkeuksetta tyytyväisiä, mutta negatiivisin stereotyyppi on soittaja, joka ei osaa orientoitua uudelleen solistisempaan rooliinsa ja tulkita kyllin aktiivisesti. Teatteribändissä dynaamisen vaihtelun vaatimukset ovat suuria, ja jokaisella soittajalla on suuri vastuu tehdä nyanssit selkeästi, myös sähkösoittimien soittajilla joille suuri dynaaminen vaihtelu ei ole varsinaisesti tyypillistä. Usein nimittäin yksikin soittaja kykenee hämärtämään kokonaisuuden nyanssivaihtelut. Bändisoittoon tottuneet rytmimuusikot eivät taas monesti ole tottuneet seuraamaan kapellimestarin lyöntiä selkeästi soitettun pulssin puuttuessa tai pulssin eläessä. Myös sovitusten pikkutarkkuus ja liikkumavarain vähäisyys saattavat vaatia rytmimusiikin puolelta tulevilta soittajilta totuttelua. Teatteri sijaitseekin tyypillisesti eri ”koulukuntien” risteyskohdissa, ja orkesterit koostuvat monenlaisista taustoista ponnistavista soittajista. Näin ollen jokainen muusikko joutuu myös joustamaan ja orientoitumaan uudelleen suhteessa keskeisimpään ja tutuimpaan mukavuusalueeseensa.

3 KOSKETINSOITTAJA MONTUSSA

En ole toistaiseksi soittajana tai katsojana kohdannut teatteriesitystä, jossa yhtyeen pianisti soittaisi akustista soitinta. Oletuslähtötilanne tyypillisen musiikkiteatteriesityksen tekniselle rakentamiselle on, että kaikki äänimateriaali saadaan mahdollisimman puhtaana - ts. häiriöttömänä ja vuodoitta - toimitettua ääniteknikoiden käsiin ja äänentoistojärjestelmään ajettavaksi. Tämän sanelee suurelta osin jo tarve hyvin tarkalle äänentoistollisten säätöjen hallinnalle, jotta puhekohtauksen taustalla hissutteleva, instrumentaalilaisena loppusoittona kajahtava tai suurta kuorokohtausta säestävä musiikki saavat kaikki tarkoitustaan vastaavan kuulokuvan, kuitenkin näytelmän tapahtumien ja tekstin ehtoilla. Tämän vuoksi voidaan todeta, että kosketinsoittaja soittaa käytännössä aina teatteribändissä sähköisiä soittimia. Tätä edellyttävät myös soittaminen usein varsin ahtaissa tiloissa ja se tosiasia, että pelkän akustisen pianosoundin käyttö esityksessä on käytännössä varsin harvinainen poikkeustapaus. Nämä edellä mainitut seikat voivat tehdä työnkuvasta esimerkiksi täysin yksipuolisesti klassisen koulutuksen saaneelle muusikolle hieman vieraan, vaikka muuten teatteriympyröissä voidaankin olla tekemisissä varsin perinteisen tarkan nuottikuvan seuraamisen ja kuuntelun kanssa.

3.1 Koskettimien rooli

MA: [Vaaditaan] Hyvää soittimen hallintaa. Nopeaa nuotinlukutaitoa. Tarvittaessa musiikin eri tyylien hallintaa. Puhaltajilta usein myös useiden soittimien hallintaa. (...) [Kosketinoittajalta/pianistilta] Edellisten lisäksi pianisteille harvinaista orkesterissa soittamisen rutiinia. Eli miten luetaan lyöntiä, miten soitetaan muiden kanssa eri tyylejä. Lisäksi kosketinsoittaja on usein se, joka täyttää muiden jättämät aukot sovituksessa ja siksi sovitus ei välttämättä ole aivan valmis, vaan sitä pitää soveltaa. Nuotinlukutaidon ja hyvän soittotaidon lisäksi soittaminen reaalisointumerkeistä ja ainakin jonkinlainen improvisointikyky on välttämättömyys.

Soveltamis- ja improvisointikyky, teknologinen osaaminen, hyvä nuotinlukutaito, sekä kapellimestarin johtaman orkesterisoiton rutiini muodostavat osaamispaletin joka ilman laajaa omaehtoista kokemus- ja perehtyneisyyspohjaa jää helposti jonkin osa-alueen osalta pinnalliseksi. Improvisointi- ja soveltamispohjalta soittamaan tottuneet rytmimusiikot saattavat hyvin harvoin joutua tekemisiin kapellimestarien kanssa tai heidän rutiininsa lukea tarkkaan nuottikuvaa saattaa olla harjaantumaton. Vastaavasti klassisesti orientoituneiden tai kouluttautuneiden soittajien vapaamman soiton tai teknologiaosaa-

misen osa-alueet voivat tyypillisesti jäädä vähälle. Pianisteilla on tyypillisesti tyylistä riippumatta yleensä vähemmän mahdollisuuksia kehittää orkesterisoittorutiiniaan esimerkiksi jousisoittajiin tai puhaltajiin verrattuna, mutta teknologiaosaaminen ja monigenriisyys taas ovat kosketinsoittajalle usein luontevia, joskin omaehtoisuutta edellyttäviä erityisosaamisalueita.

Sähköisten kosketinsoittimien yleinen ominaispiirre on laaja soundivalikoima. ”Soundi”-sana viittaa tässä yhteydessä mihin hyvänsä koskettimilla ohjatun virtuaalisen instrumentin soivaan kuulokuvaan. Digitaalisissa järjestelmissä nämä pohjautuvat tyypillisesti nauhoitettuihin näytteisiin eli ”sampleihin”. Stemmanimikkeenä ”koskettimet” (keyboard) tarkoittaa tänä päivänä lähinnä käyttöliittymää, jolla ohjataan yleensä tietokoneilta löytyviä sampleohjelmistoja, ja siksi se onkin yksi monikäyttöisimmistä instrumenteista teatteriorkestereissa. Koskettimilla on omalaatuinen rooli keskusteltaessa orkesterin koosta, sillä suuret jousi- ja puhallinsektiot korvataan nykyisin myös usein osittain koskettimilla. Tyypillisessä esimerkkitalanteessa 2-4 jousisoittajan sektiota täydennetään suurta orkesterisoundia mallintavilla samplekirjastoilla, tai vastaavan puhaltajamäärän riffit tuplataan big band-sektiosampleilla. Näin yksi kosketinsoittaja voi paitsi täydennellä ja kasvattaa soinnillisesti useaa sektiota, myös täyttää muiden kosketinsoittimilla toteutettavissa olevien instrumenttien tehtäviä. Tämä käytäntö ja kehitys ei ole aivan teatterien yksinoikeus, vaan on nähtävissä jossain määrin myös kiertävien keikkayhtyeiden kokoonpanoissa ja soitinuksessa. Rajaan tämän kirjallisen opinnäytetyöni ulkopuolelle tästä aiheutuvat seuraamukset; en käsittele tässä työssä sitä esteettistä, taiteellista tai eettistä problematiikkaa, joka aiheutuu virtuaalisten jäljitelmien priorisoinnista taloudellisista syistä muihin instrumentteihin tai soittajien kokonaismäärään nähden.

Soitettava materiaali voi olla esityksestä riippuen lähes mitä tahansa. Jossain esityksessä nuotti saattaa olla pullollaan lähinnä ”mattoa”, eli tyypillisesti jousi- tai syntetisaattorisoundeista muodostuvaa tukevaa tekstuuria, jolloin pääosassa ovat soundit ja soitettava nuottikuva saattaa olla voittopuolisesti melko yksinkertaista. Tällaisesta esimerkkinä mainittakoon omasta kokemushistoriastani rockmusikaali Kakola ja Viimeinen Laiva (Turun Kaupunginteatteri 2012 ja 2017). Klassisvaikutteisempaa, orkestraalisempaa materiaalia sisälsivät Jean-Michel Schönbergin *Les Misérables* (Åbo Svenska Teater, 2010-2012) ja Frank Wildhornin *Jekyll & Hyde* (Turun kaupunginteatteri, 2013-2014), jotka sisälsivät paljon orkesterimallinnusta - jousia, huilua, käyrätorvea, fagottia, oboeta, xylofonia, kellopeliä ja niin edelleen. Molemmissa oli myös toinen kosketinstemma (jota *Jekyll & Hydessa* soitin myös vuorotellen), joka sisälsi niin sanotun perussäestyksen, eli

voittopuolisesti pianoa tai funktioltaan pianon kaltaisia soundeja. Samppalinnan kesäteatterin *Blondi* (2011) ja *Nunnia ja Konnia* (2016) ovat taas esimerkkejä moderneista amerikkalaismusikaaleista joiden voi kuvailla sisältävän ”kaikkea mahdollista”. Lukemattomien ja tiheiden soundin- ja tyylilajinvaihdosten leimaamat teokset sisälsivät soundillisesti kosketinsoittimia (pianoja, sähköpianoja, urkuja, klavinettia, syntetisaattoreita jne.), jousisoittimia (synteettisempiä ”discojousia” sekä akustisempia mallinnuksia), puhaltimia, sekä padeja, xylofoneja, vibrafoneja ynnä muuta ”sälää”. Soitannollisesti molemmissa oli melko teknisiäkin tarkkaan kirjoitettuja osioita, mutta toisinaan sointumerkki-pohjalta soveltamista tai silkkaa improvisaatiota. Näitä kaikkia sisälsi myös Sjöroosin ja Vahvaselän säveltämä kantaesitys *Tom of Finland* (2016-2017), jossa lisäksi merkittävässä osassa olivat erilaiset rytmiloopit, joiden tarkka ajoitus on erityisen tärkeää koko ensemblen nojatessa yleensä näihin joustamattomiin pulssielementteihin.

3.2 Teknologiasta

MA: Mitä syvällisemmin [kosketin]soittaja on tutustunut sähköpianojen, syntetisaattorien ja jopa sämpplerien mahdollisuuksiin, sitä parempi.

Muutaman vuosikymmenen aikana tapahtuneen, montussa näkyvän modernisaation ilmentäjänä kosketinsoittajan työnkuva lienee omassa luokassaan. Oman kokemukseni mukaan teattereissa suositaan kosketinsoittimien kohdalla pääsääntöisesti studioiden tapaan useimmiten tietokoneilta käytettäviä sample-ohjelmistoja. Kosketinsoitin toimii siis vain MIDI-ohjaimena lähettäen tiedot muun muassa soitetuista sävelistä, painallusvoimakkuudesta, kestoista ja pedaalinkäytöstä tietokoneelle, tai mille hyvänsä kyseisen standardin mukaista dataa lukemaan kykenevälle laitteelle. Tämän informaation pohjalta ohjelmisto ”soittaa” virtuaalista instrumenttia. MIDI-standardi (lyhenne sanoista Musical Instrument Digital Interface), joka mahdollistaa musiikillisiin parametreihin liittyvän informaation lähettämisen eri laitteiden välillä, on peräisin jo vuodelta 1983 (Burnand, 2009), mutta tietokoneisiin tallennettavissa olevien soundipankkien käyttökelpoisuuden nousu perinteisten hardware-kosketinsoittimien tai moduulien rinnalle ja ylikin on huomattavasti tuoreempaa perua. Nykyisin varsinaiset MIDI-liittimet on korvattu usein USB-johdoilla, mutta pohjalla oleva toimintaperiaate ei ole muuttunut. Perinteiset MIDI-liittimet ovat myös edelleen rinnalla käytössä; ne ovat edelleen täysin käyttökelpoisia ja universaaliu- tensa ja yksinkertaisuutensa vuoksi jopa toimintavarmempia, sillä USB-liitännät ovat aina riippuvaisia tietokoneiden ohjainkohtaisista ajuriohjelmistoista. Syy tietokoneiden

suosimiseen on niiden suorituskyky, joka käytännössä muuntuu suoraan mahdollisuudeksi käyttää kehittyneempiä algoritmeja, tuottaa laadukkaampaa ääntä ja tallentaa suuria soundikirjastoja (Wikipedia, 2017). Niin sanottujen työasemien (kosketinsoitin, johon on ohjelmoitu sisään soundeja, muokkausvalikot, efektit ja niin edelleen) käyttömuisti ja tallennustila ovat parhaimmillaankin melko primitiivisiä verrattuna tämän päivän yleisesti käytössä oleviin ammattikäyttöön soveltuviin tietokoneisiin (ammattistudioiden käyttämistä puhumattakaan), minkä vuoksi soundien sisällöstä (taajuudet, resoluutio) joudutaan usein vastaavassa suhteessa tinkimään. Myös muokkaus- ja sovellusmahdollisuudet muun muassa usean soundin päällekkäin käyttämiseen, koskettimiston jakamiseen ja soundien muokkaamiseen liittyen ovat usein tietokoneilla huomattavasti laajempia. Tavanomaisessa keikkailussa tietokoneiden käytön huonoiksi puoliiksi voidaan lukea monen liikkuvan, helposti hajoavan osan käyttämisen ja liikuttelun aiheuttama vaiva, nopeiden muutosten tekemisen kankeus, sekä yleisesti alhaisempi toimintaluotettavuus. Teatterin tarkasti samanlaisena toistettavaan ja kiinteään soittopaikkaan sidottuun, esityöpainotteiseen konseptiin ohjelmistopohjaisuus sopii hyvin, vaikkakin toimintavarmuuden heittelevyys ja jokaisen uusien ohjelmiston ”lastentaudit” ja yllättävät ”bugit” vaavat usein sielläkin.

Teknologia on kokemukseni mukaan osa-alue, jossa muusikoiden henkilökohtainen perehtyneisyys vaihtelee suuresti. Sähköisten soittimien ja äänentoistojärjestelmien kanssa jatkuvasti toimivien rytmimuusikoiden on vaikea väistää jonkin tasoisen teknologisen osaamisen välttämättömyyttä. Oma kokemukseni sähköisten soittimien, omaehtoisen studiotoinnin ja äänentoistojärjestelmien parissa sekä jonkin tasoisen tietoteknisen ongelmanratkonnin rutiini ovat antaneet tietynlaisen pohjatason perehtyä uusiin teknologisiin välineisiin, mutta olen silti mielestäni opetellut kyseisiä asioita enimmäkseen tarvekohtaisesti yrityksen ja erehdyksen kautta ilman sen suurempaa ”luontaista” orientaatiota tai kiinnostusta teknologiaa kohtaan. Lieneekin varsin harvinaista, että tämän alueen perusosaaminen olisi minkään oppilaitoksen peruja, vaan joko harrastuneisuutta tai vain käytännön tilanteissa tarvittavien välineiden käytön välttämätön edellytys. Nykypäivänä on kuitenkin väistämätön tosiasia, että teknologian ”pelkääminen” tai välttäminen rajoittaa musiikin alalla toimijan keinovalikoimaa huomattavasti, puhuttiin sitten livetilanteista, nauhoittamisesta, säveltämisestä tai nuotinnuksesta.

The image displays a musical score for the piece 'Nunnia ja Konnia'. It is divided into two main sections. The left section contains four systems of piano and keyboard parts, with measures 106, 110, 116, and 123 marked. The right section contains three systems of keyboard parts, with measures 144 and 146 marked. Annotations include 'Jump' brass, Warm Strings, Harp, and Kirkonkello (church bell). Dynamics such as mp and mf are also indicated.

Kuva 1. Ote *Nunnia ja Konnia* - musikaalin kosketinstemmasta (säv. Alan Menken, sov. Jussi Vahvaselkä)

Oheinen nuottiesimerkki, jonkalaisia kosketinsoittajalle tulee teatteritöissä vastaan jatkuvasti, havainnollistaa kosketinsoittajalta toisinaan vaaditun esityön suurta määrää. 16 tahdin aikana käytetään viittä eri soundia (kuudestoistaosalinjoille aiemmin nuotissa ohjeistettu "arco strings"), jotka vaihtuvat ripeässä tempossa (tempo n. 154) kulkevassa kappaleessa käytännössä ilman minkäänlaista taukoa ja menevät myös suurelta osin samoissa oktaavialoissa. Käytännössä tämän toteuttaminen hyvin edellyttää lukuisia työvaiheita, joita käyn tässä asiaa havainnollistaakseni esimerkinomaisesti läpi. Ensin kuuntelen äänitteiltä referenssiä etenkin vähemmän yksiselitteisille soundeille (esim. "jump" brass) jotta tiedän suurin piirtein, millaisia soundeja haen. Tämän jälkeen selaan ohjelmistojen soundikirjastoja löytääkseni itseäni miellyttävät vaihtoehdot. Muokkaan tarpeen mukaan soundeja käyttöyhteyteen soveltuviksi; siivoan esimerkiksi liiat esiase-tusefektit pois (äänisuunnittelijat mielellään pitävät kaiku- ym. efektoinnit omissa käsissä) ja hienosäädän esimerkiksi samplen käyttäytymiseen vaikuttavat attack-, decay-, hold-arvot soitettavaa materiaalia palveleviksi (jos tarvitaan esimerkiksi oletusarvoa nopeampia alukkeita). Ylipäätään räätälöin yhdestä tai useamman soundin yhdistelmästä koostuvaa materiaalia vastaamaan kulloinkin käsillä olevaa musiikkityyliä, äänitteitä ja omaa tyyliäni mahdollisimman hyvin.

Lisäksi pohdin järkevimmät ratkaisut nopeiden vaihtojen mahdollistamiseksi. Kyseisessä produktiossa käytin vain yhtä koskettimistoa, joten kovin montaa soundia ei saanut yleensä kerralla mahtumaan koskettimistolle, etenkin kun esimerkiksi jousikuviot kulkivat usein varsin laajalla oktaavialalla. Mietin soundivaihtopaikat sekä split-pointit ja ohjelmoin ne – tässä tapauksessa ohjainkoskettimistoon (vaihtoehtoja on tässäkin monia). Tässä yhteydessä paljastuu mistä oktaavialasta mikäkin asia lopulta soitetaan, minkä jälkeen nämä ja soundivaihtoinformaatiot merkitään nuotteihin. Tämä kaikki esityö on toisinaan delegoitu ääniteknikoille, mutta henkilökohtaisesti koen teknologisesti kompleksien stemmojen kohdalla paljon tarkoituksenmukaisemmaksi, että soittaja itse etsii toimivat ratkaisut ja pystyy muuttamaan asetuksia myös ”lennosta” käytännön soittotilanteissa paljastuvien tarpeiden mukaisesti.

4 KORREPETIITTORI

Korrepetiittorin eli harjoituspianistin työ on työtunneissa mitattuna sitovimpia tehtäviä musikaalin harjoituskaudella, sillä pianisti usein tarvitaan säestämään lähes jokaisissa musiikinäytelmän harjoituksissa. Pianisteja voi olla yksi tai vuorottelevasti useampia, mikä riippuu esimerkiksi siitä, onko jollakulla mahdollisuutta sitoutua tehtävään niin kokoaikaisesti. Pianistia saatetaan myös tarvita kahdessa paikassa yhtäaikaisesti, esimerkiksi orkesteri- ja tanssiharjoituksissa. Toisinaan kapellimestari saattaa hoitaa korrepetiittorin tehtäviä ainakin jossain määrin myös itse, mutta tämä ei välttämättä ole tarkoituksenmukaista kapellimestarin muutenkin laajasta ja työläästä tehtävävalikoimasta johtuen.

4.1 Yleisesti harjoituspianismista teatterissa

Korrepetiittori (eng., ransk. répétiteur, = harjoittaja, kertaaja), eli harjoituspianisti on perinteisesti esimerkiksi oopperassa tarkoittanut muusikkoa, jolla on varsin suuri rooli teoksen harjoitusprosessissa. Käytännössä oopperakorrepetiittori muokkaa solistien ja ohjaajan kanssa yhteistyössä teoksen musiikillisen sisällön muotoonsa ja opastaa laulajia mahdollisesti varsin yksityiskohtaisestikin lauluteknisissä ja musiikillisissa seikoissa. Balletissa tehtävä rajoittuu enemmän säestämiseen (Roselli, 1992). Kapellimestari astuu esimerkiksi juuri oopperamaailmassa aktiiviseen toimeen vasta varsin myöhäisessä vaiheessa harjoitteluprosessia, jolloin korrepetiittori ikään kuin vastaa harjoituttamisen pohjatyöstä. Ilona Lamberg on kuvaillut oopperakorrepetiittorin työnkuvan eri osa-alueita opinnäytetyössään ”Korrepetiittori – Oopperan hiljainen moniosaaja” (2009). Tämä laaja ja spesifi raportti paljastaa korrepetiittorin olevan oopperamaailmassa todella laajaa tehtäväpalettia suorittava ja suurta vastuuta kantava työntekijä, jonka vastuu ja taidot käsittävät soittamisen, erinomaisen prima vista- ja soveltamistaidon, johtamisen ja huikean laajan ohjelmistotuntemuksen lisäksi laulajien valmentamisen ja opastamisen. Korrepetiittorin tulisi pystyä paitsi neuvomaan ja auttamaan lauluteknikassa, eri kielten lausumisessa, fraseerauksessa, hengityksessä ja intonaatioissa, myös pystyä tekemään kaikki tämä herkkävaistoisen pedagogisessa ja kannustavassa hengessä. Vaikka kaikki nämä edellä mainitut osa-alueet ovat läsnä myös teatterimaailmassa tavalla tai toisella, on musiikkiteatteriproduktioissa tästä taakasta oleellisin ja vastuullisin osa suurimmalta osin koko harjoituskauden keston läsnä olevan kapellimestarin harteilla.

Musiikkiteatterikorrepetiittoriin, jota teatterimaailmassa ehkä tyypillisemmin nimitetään suomalaisemmin ja käytännönläheisemmin enemmän tai vähemmän synonyymisesti harjoituspianistiksi, liittyviä mielikuvia on kerännyt yhteen esimerkiksi Tony Sikström opinnäytetyössään ”Korrepetiittori musikaalissa” (2013). Teatterissa harjoituspianisti ei ole aivan saman mittaluokan vastuussa teoksen toteutuksen rakentamisesta kuin oopperassa, vaan toimii kautta linjan enemmän kapellimestarin alaisuudessa. Sikströmin keräämistä, teatterikorrepetiittorin tehtäviin liittyvistä näkemyksistä päällimmäiseksi nousee ajatus, joka omankin näkemykseni mukaan on käytännössä harjoituspianistin funktioista keskeisin – orkesterin mallintaminen harjoituksissa. On selvää, ettei ketään palvele istuttaa esimerkiksi yli 10-henkistä yhtyettä 2 kuukauden harjoitusperiodilla 6 päivänä viikossa silloin, kun lavalla tapahtuvat muut osiot ovat vielä raakileita niin koreografoiden, ohjauksen, kuin näyttelijöiden laulusuoritusten ja repliikkien muistamisen osalta. Tällaisen skenaarion epäkäytännöllisyys ei ole pelkästään taloudellista laatua: harjoitusvaiheessa erilaisia ratkaisuja ja muutosehdotuksia kokeillaan jatkuvasti, ja harjoitukset hidastuisivat huomattavasti, jos jokainen musiikillinen kokeilu tai tanssillisen kohdan toisto pitäisi tiedottaa kokonaisuudelle lavan alla istuvalle orkesterille yhden pianistin sijaan, joka on suorassa kontaktissa ohjaavaan työryhmään ja näyttelijöihin. Pelkän äänitteen avustuksella taas muutosten kokeilemisen mahdottomuus, jatkuva oikean paikan etsintä, tai ylipäättään laulajien seuraamisen ja mukautumiskyvyn puuttuminen tekisi harjoituksista kankeita ja epätarkoituksenmukaisia.

Harjoituspianistilla on kuitenkin myös laajempi toimenkuva. Jos kapellimestari ei ole harjoituksissa paikalla, on harjoituspianistin vastuulla huolehtia oikeista tempoista, musiikin ajoituksista näytelmässä, sekä tarkkailla laulajien suoriutumista sekä muistutella ja neuvoa tarpeen mukaan. Toisinaan harjoituspianistilla on myös kuoron ja solistien harjoittamisvastuuta, jos kapellimestari ei ole paikalla. Pianistin täytyy myös tehdä huolellisia merkintöjä kaikista muutoksista. Varsinaiset muutokset musiikkiin kuitenkin keskustellaan kapellimestarin kanssa ennen päätöksiä, ja tekstiä koskevat muutokset mahdollisesti myös ohjaajan ja käsikirjoittajan tai kääntäjän kanssa. Kapellimestarin harjoittuttaessa kuoroa pianisti usein säestää ja soittaa stemmoja malliksi. Kaiken kaikkiaan laaja-alaisuus ja mukautumiskyky ovat pätevän teatterikorrepetiittorin keskeisimpiä piirteitä.

4.2 Erityispiirteet ja haasteet

Teatteriin kuuluu ominaisesti etukäteen laadittujen harjoitusaikataulujen eläminen tarpeiden mukaan. Jos vaikkapa suunnitellut kohtaukset saadaan valmiiksi etuajassa, voidaan loppuajaksi keksiä muuta harjoiteltavaa. Ensimmäisistä harjoituksista alkaen mukana olevalle harjoituspianistille tämä tarkoittaa, että olisi suotavaa käydä koko teoksen musiikki läpi ennen ensimmäisiä harjoituksia. Joskus harjoituksiin saatetaan tuoda kokonaan uutta musiikkia, tai uusi versio olemassa olevasta kappaleesta. Nopea omaksuiskyky, hyvä prima vista-taito, sekä nuottikuvan soveltamisen rutiini ovat siis korrepetiittorille hyvin tärkeitä.

Pelkkä pianostemman harjoittelu ei yleensä riitä, vaan on hyvä kuunnella kappaleet äänitteeltä ja perehtyä myös laulajien materiaaliin, sillä korrepetiittori saattaa joutua harjoittamaan kuoroa, tai yleensä vähintään avustamaan siinä ja soittamaan malliksi ja muistutukseksi kuorolaulajien stemmoja. Usein tempoltaan nopeissa musiikkiharjoituksissa pianistilta odotetaan yleensä tarkkaavaisuutta ja varsin nopeaa reagointia. Jos kapellimestari esimerkiksi pyytää soittamaan ”altojen stemman alkaen kohosta tahtiin 264 aina seuraavaan kaksoisviivaan asti”, ja nuottitelineellä on väärä sivu, kuusi nuottiviivastoa ja viisiääninen rytmisesti synkopoitu kuorosatsi lukemattomilla lyijykynällä merkityillä muutoksilla ja korjauksilla höystettynä, ja näitä pyyntöjä vielä esitetään tiheällä tahdilla koko nelituntisen harjoituksen ajan, ovat vaatimukset pianistin tarkkaavaisuudelle, keskittymiskyvylle ja reagointinopeudelle melko korkeat. Toisaalta esimerkiksi tanssiharjoituksissa saatetaan muutamaa tahtia toistaa loputtomiin, jolloin keskittymiskyvyn haasteet kumpuavat aivan toisesta ääripäästä.

Sikström mainitsee monipuolisen tyylien tuntemuksen oleellisena korrepetiittorin ammattitaidon osasena. On vaikea keksiä musiikkityyliä, jota tai jonka piirteitä ei musikaalirepertuaarikatalogista löytyisi – eteen saattaa tulla klassisen romantiikan lainoja, hard rockia, vanhaa jazzia tai vaikkapa irlantilaista kansanmusiikkia. Syvälinen yhden tyyllilajin kapeaan sektoriin sukeltaminen, joka muusikkouden ja taiteilijapersoonallisuuden rakentamisessa voi olla mitä hyödyllisintä, ei teatterissa ole välttämättä se hedelmällisin pohja, vaan kaikkiruokaisuus on valttia, jotta nuottien tulkitseminen ja fraseeraus kuvailivat musiikkia tyylinmukaisesti. Usein myös nuotinkirjoitukselliset standardit seuraavat hieman kulloisenkin musiikkityylin vanavedessä; korrepetiittorin käyttämät piano-laulu -stemmat voivat olla oopperan vastaavien tapaan hyvinkin yksityiskohtaisesti viimeistellyjä klassisemmista lähtökohdista ponnistavissa musikaaleissa, mutta vaikkapa rock-

musikaaleissa voi saadun materiaalin nuottikuva kirjaimellisesti tulkittuna olla jopa epäluonteva ja huonosti musiikin lopullista kuulokuvaa kuvaileva. Tällöin käytännössä harjoituksissa soitetaan jonkinlaista sovellettua kirjoitettujen rakenteiden, sointumerkkien ja kappaleeseen olennaisesti kuuluvien kuvioiden, sekä korrepetiittorin oman tyylijajansa pohjalta täydentämän rytmikan ynnä muun yhdistelmää. Toiminta on siis pohjimmiltaan melko vapaata säestystä, mutta tässä yhteydessä pääasiana tulee pitää mielessä yhtyeversion mallinnuksen välittäminen, mikä tietysti edellyttää teoksen ja tyylijajin etukäiteistä tuntemusta. Kuten käytännön musisoinnissa aina, lähinnä kokemus opettaa olennaisen poimimisen ja vapaan tulkinnan rutiinin.

Esimerkkinä edellä kuvatusta, sellaisenaan melko huonosti toimivasta nuotinnuksesta otan Jesus Christ Superstar -musikaalin piano/vocal-score -nuottivihosta poimitun kuvan nr 2 kappaleesta Heaven On Their Minds, jossa näkyvä nuotti vastaa melko vähän lopullista todellisuutta tai myöskään harjoitustilanteen tarpeita. Kyseinen nuotti on muokkaamaton, kansainvälisiä esitysoikeuksia valvovan tahon lähettämä. Jatkuva melodian kaksintamisen kirjoittaminen pianostemmaan on jokseenkin tarpeetonta, ja muu säestävä tekstuuri ei kirjoitetussa muodossaan tässä esimerkkipaikassa juuri vastaa äänitteiltä kuunneltua 16-osapohjaista synkopoitua poljentoa. Pianistin tulee siis käyttää tätä nuottia vain löyhänä kehyksenä, ja soveltaa käytäntö tyylijajansa pohjalta.

27 D

Lis - ten Je - sus I don't like what I see. All I ask is that you

Dm F Dm

30

lis - ten to me. And re - mem - ber I've been your right hand man

G Bb C

Kuva 2. Ote Jesus Christ Superstar –musikaalin pianopartituurista (säv. Andrew Lloyd Webber, Universal / MCA Music Publishing Ltd. & The Really Useful Group Ltd.)

Vaikka esityskaudella jokainen työryhmän jäsen saa taistella toiston aiheuttamaa potentiaalista keskittymisvajetta vastaan, on harjoituspianistin harjoituskaudella kokema toiston määrä omassa luokassaan. Esimerkiksi koreografioita rakennetaan etukäteisvalmistelusta huolimatta harjoituksissa paikan päällä, ja muutetaan käytännössä huomattujen tarpeiden pohjalta. 20 hengen tanssivassa ensemblessä on yleensä noin 1-5 ammattitaitoisia tanssijaa, joten ymmärrettävästi erot oppimisnopeudessa ovat suuria. Haastavien ryhmätanssien saaminen sellaiseen kuntoon, että voidaan ylipäätään todeta toimiiko idea vai ei, vaatii joskus paljonkin aikaa. Jekyll & Hyde –musikaalissa eräs suuri avausnumero oli tansseineen, siirtymisineen, pyöröajoituksineen, valoineen ja lavastevaihtoineen niin monimutkainen, että useamman (muistaakseni neljän tai viiden) nelituntisen harjoituksen ajan en soittanut mitään muuta kuin sitä noin neljäminuuttista kappaletta, jonka ympärille kohtaus oli rakennettu. Useimmiten vielä kappaleesta soitettiin vain pieni osa, kunnes taas yritettiin uudestaan. Harjoituspianistilla on tällöin suuri haaste ja vastuu pitää musiikki ja tempo tasalaatuisena. Jos pianisti antaisi keskittymisen herpaantuessa tempon valua huomaamatta suuntaan tai toiseen, oltaisiin viimeistään orkesterin saapuessa pulassa tanssien ja muiden näyttämötapahtumien ajoituksen kanssa. Tästä johtuen metronomi on pianistin korvaamaton apuväline harjoituksissa.

JV: Iso asia on tempot. Että esim. tanssit harjoitellaan samassa tempossa kuin missä orkesteri ne tulee esityksissä soittamaan. Kun 2 tuntia soittaa samaa biisiä niin oma haasteensa on joka kerta tehdä musiikkia eikä vaan soittaa kauppalistaa.

Tämä on myös osoitus siitä, että harjoituspianistin työympäristön luonne elää ääripäästä toiseen hitaan toisteisuuden ja nopeatempoisen tarkan nuotinluvun välillä.

4.3 Koe-esiintymiset

Musikaalien näyttämöensemble valitaan pääsääntöisesti avoimien koe-esiintymisten avulla. Tyypillisesti näihin liittyy laulu- ja tanssiosaamista mittaava tehtävä, sekä usein myös näyttelijänkykyjä kartoittava tekstipohjainen tehtävä. Tanssiosio hoidetaan usein äänitteiden avulla, mutta lauluosiota varten paikalla on säestäjä. Koe-esiintymiset voivat tarkoittaa pianistille varsin vaativia työpäiviä. Hakijat, joita voi olla satoja, yritetään saada käytyä läpi niin pienessä määrässä työpäiviä kuin mahdollista, mistä johtuen päivät saattavat venyä yli kymmentuntisiksi.

Hakijoiden tehtävänantoon sisältyy tyypillisesti jokin miehitettävästä teoksesta poimittu, etukäteen toimitettu kaikille pakollinen numero (miehille ja naisille omansa), tai muutama joista valita. Tämän lisäksi usein pyydetään valmistelevaan jotain enemmän tai vähemmän vapaavalintaista. Säestävä pianisti onkin tällaisessa tilanteessa koko prosessin ajan tekemisissä harjoituspianismin molempien ääripäiden kanssa: loputon saman toisto ja prima vista vuorottelevat. Pianistin on säestettävä pakollinen numero ensimmäisestä sadanteen hakijaan mielellään mahdollisimman samalla tavalla, jotta prosessi pysyy reiluna ja ammattimaisena, sekä suoritukset vertailukelpoisina. Kuitenkin koko ajan on tarkasti kuunneltava laulajaa; näissä tilanteissa pyritään kaikin keinoin mukailemaan, auttamaan ja seuraamaan hakijaa, joista osa väkisinkin tekee virheitä rakenteessa tai tarvitsee hieman apua melodian kanssa. Lisäksi koska hakijoita on paljon ja heitä ei yleensä esikarsita, on joukossa ymmärrettävästi myös hyvin kokemattomia tai epämusikaalisiakin hakijoita. Kaikkien kanssa täytyy tietysti pyrkiä hoitamaan esiintymissessio hyvässä ja asiallisessa hengessä, ja tässä pianisti auttaa yrittämällä selvittää laulettavan kappaaleen loppuun yhdessä keinolla millä hyvänsä.

Vapaavalintaisten esitysten kohdalla on asennoiduttava ottamaan vastaan mitä vain. Hakijat tuovat paikalle tyypillisesti hyvin kirjavaa nuottimateriaalia; joku tuo muutaman käsinkirjoitetun reaalisointumerkin, joku toinen taas 11 sivua läpikirjoitettua nuottitekstiä. Etukäteiskeskustelut pidetään yleensä melko minimaalisina, joten ilman hyvää tyylitajua, soveltamiskykyä ja prima vista-taitoa tällaisista työpäivistä on vaikea selvittää kunnialla; perfektionismi on myös pakko unohtaa täysin. Usein joukossa on joku, jolla ei ole mukana nuottimateriaalia lainkaan, jolloin saatetaan yrittää turvautua oletukseen pianistin hallitsemasta jonkinlaisesta standardiohjelmistosta.

5 KAPELLIMESTARI

Kapellimestari kuuluu ns. luovaan työryhmään (engl. creative team) ohjaajan, koreografin, lavastajan sekä valo- ja äänisuunnittelijan kanssa (White, 1999, 11). Hän osallistuu tämän kokoonpanon kanssa esityksen esituotanto- ja harjoitusvaiheen tuotantopalaveriin ja kantaa kokonaisvastuun teatterikappaleen musiikista. Tyypillisessä musiikallissa täysin musiikittomia jaksoja on vähän, joten kapellimestari on yleensä erittäin suuressa roolissa, etenkin kun huomioidaan se, missä määrin esimerkiksi ohjaajan ja koreografin luoma ja työstämä materiaali on alisteista musiikille. Toisaalta musiikilliset ratkaisut ovat myös alisteisia muiden luovan työryhmän jäsenten ratkaisuille, joten jatkuva ja toimiva kommunikaatio luovan tiimin kesken on onnistuneen lopputuloksen ehdoton edellytys.

5.1 Kapellimestarin tehtävät

Laajimmassa muodossaan musiikkiteatterikapellimestarin tehtäväpaletti voi käsittää paitsi esitysten johtamisen ja musiikkinumeroiden harjoittamisen, myös orkesterissa soittamista, harjoituspianistin työt, laulajien ja orkesterimuusikoiden valinnat sekä koelaulusäestyksen ja musiikin sovittamisen.

MA: Samalla usein kapellimestari vastaa kaikesta musiikkiin liittyvästä, joten hän on usein samalla intendentti, musiikkijärjestäjä, nuotistonhoitaja, säveltäjä, sovittaja (varsinkin puhenäytelmiin joutuu melkein aina kirjoittamaan jotain lisää tai soveltamaan valmista) soittaja ja kapu. (...) Kapellimestari myös vastaa musiikin (laulujen ja orkesterin) harjoittamisesta; on hän sitten itse fyysisesti läsnä tai ei. (...) Eli työ vaatii kovien musiikillisten ammatillisten vaatimusten lisäksi joustavuutta, monipuolisuutta, kyvyn havainnoida monia asioita samanaikaisesti johtaessaan. Näiden kaikkien lisäksi kapellimestarin täytyy teatterissa olla usein myös hallintomies ja esim. palkanlaskija.

Tästä kaikesta voi päätellä, että kapellimestarin kantama musiikillinen vastuu on ollut teatterimaailmassa perinteisesti varsin kokonaisvaltainen, vaikka epäilemättä käytännöt vaihtelevat ja ovat myös ajan myötä tapahtuneiden rakennemuutosten seurauksena eläneet. Käytännössä näitä kaikkia tehtäviä nykypäivänä usein pilkotaan ja delegoidaan esityskohtaisten tarpeiden ja resurssien sanelemien mahdollisuuksien mukaan. Yleensä erillinen säestäjä koelauluissa ja harjoituspianisti harjoituskaudella tehostavat ja tarkoituksenmukaistavat kapellimestarin työtä huomattavasti, kun huomio ei jakaudu soittamisen ja laulajien tai kokonaisuuden kuuntelun välillä. Harjoituttamisvastuuta voidaan myös

delegoida harjoituspianistille, toki viime kädessä kapellimestarin ”laadunvalvonnan” alaisuudessa. Toisinaan esityskapellimestari (esityksissä musiikkia johtava henkilö), ja musiikin harjoittaja ovat eri henkilöitä. Tällöin päävastuun ensi-iltaan päätyvästä kuulokuvasta kantavan harjoittajan (engl. ”musical director”) urakka, samoin kuin ohjaajan ja koreografin työ, päättyy pääpiirteissään harjoituskauden loputtua. Kapellimestari vastaa usein myös sovitustyöstä, mutta tehtävään voidaan toki palkata joku muukin, jos esitystä ylipäättään tarvitsee sovittaa tai orkestroida produktiokohtaisesti uudelleen. Paine ja perusoletus teettää kaikki tehtävät yhdellä ja samalla musiikkivastaavalla lienee ollut suurempi kiinnitettyjen, vakinaisten kapellimestarien aikakaudella, vaikka samankaltainen kokonaisvaltainen kapellimestarin työnkuva on edelleen varsin yleinen.

Kapellimestari on tyypillisesti mukana prosessissa teosvalinnasta lähtien, ja neuvottelee ohjaajan ja teatterinjohtajan kanssa musiikillisten intressien (usein ainoana) edunvalvojana. Tyypillisesti ohjaaja saattaa lavamiehitysvalinnoissaan painottaa draamallisia tarpeita, koreografi luonnollisesti tanssitaitoa ja kapellimestari laulutaitoja. Jokaisen tulee ennen valintaprosessia olla perehtynyt kyseisen teoksen nimenomaisiin tarpeisiin, ja lopullinen miehitys syntyy usein kompromissikykyä ja kokonaisuuden hahmottamista edellyttävien keskustelujen pohjalta. Näyttelijävalinnat tehdään ohjaajan, koreografin ja kapellimestarin yhteistyönä, mutta orkesterin kokoaa kapellimestari yksin, vaikkakin orkesterin koko täytyy ensin neuvotella taloudesta vastaavien tahojen kanssa. Käytännössä orkesterit siis yleensä kootaan kapellimestarin henkilökohtaisten yhteydenottojen pohjalta.

Harjoituskaudella kapellimestarin päätavoite ja merkittävin tehtävä koko tuotannossa on saada ensi-iltaan päätymään mahdollisimman hyvin soiva lopputulos. Tämän vuoksi kapellimestarin vastuulla on tarkkailla kaikkien musiikillisten osatekijöiden onnistumista. Näyttelijöiden ja soittajien ohella myös äänitekniikasta vastaavat (ja näin lopullisen kuulokuvan määrittävät) työntekijät ovat aivan keskeisessä asemassa. Jatkuva ja toimiva kommunikaatio kapellimestarin ja äänisuunnittelijan välillä on edellytys sille, että yleisölle soiva lopputulos vastaa kapellimestarin näkemystä, ja toisaalta sille, että kapellimestarin ohjaama orkesteri ja laulajat tarjoavat miksaajalle mahdollisuudet onnistua tässä.

Orkesterin tai kuoron johtaminen on perusteiltaan melko samanlaista kontekstista tai ympäristöstä riippumatta. Klassiseen ”taimi” (time) -käsitykseen nojaavat musiikilliset runstapahtumaiset esitykset käytännössä edellyttävät kokoaikaista johtamista, jolloin kapellimestarin työ vastaa suurelta osin minkä hyvänsä orkesterin kapellimestarin työtä. Teatterikapellimestaria koskeva suurin ero lienee näyttämölle alisteisuudesta ja monesta

liikkuvasta osasta johtuva seurattavien asioiden suuri määrä. Teatterissa lavatapahtumien ja repliikkien seuraaminen sekä tarkka, usein videokuva-avusteinen kontakti näyttelijöihin ovat oleellisessa osassa, eikä kapellimestari voi käytännössä koskaan keskittyä pelkkään musiikin johtamiseen, vaan hän myös reagoi lukemattomiin lavatapahtumiin, olivatpa ne sitten lavasteiden liikkeitä, valaistusmuutoksia, tai tekstuaalisia tapahtumia.

MA: Kapellimestarin täytyy lisäksi tuntea esitettävän teoksen teksti, näyttämöto-teutus yms. läpikotaisin. Hän rakentaa yhdessä ohjaajan, näyttelijöiden, koreografin ja esim. valopuolen kanssa loputtomien iskujen (cue) sarjan, jotta musiikki olisi elimellinen osa koko teosta. Lisäksi hän vastaa tämän toteutuksesta jokaisessa johtamassaan näytöksessä. Tämä on ehkä se mikä erottaa teatterikapellimestarin työn kaikkein eniten esim. oopperan vastaavasta työstä. Sen lisäksi, että hän joh-taa, hän myös seuraa, reagoi ja ajoittaa musiikkia koko ajan.

Musiikkiteatterissa tavoitellaan usein hyvin tarkkoja ja nopeita siirtymiä, joiden onnistu-neen ajoituksen avuksi on etukäteen sovittu lukuisia ”iskuja” (engl. Cue), joiden perus-teella siirrytään eteenpäin tai ajoitetaan jokin tapahtuma. Isku voi olla tietty repliikki, valo-tai lavastetapahtuma, tai se voi liittyä näyttelijöiden sijoittumiseen. Esimerkiksi kappalei-den keskellä on usein puhuttuja jaksoja, joiden taustalle musiikki jää soimaan niin sanot-tuina ”vamppeina”, eli jaksoina, joita kerrataan, kunnes kapellimestari ohjaa eteenpäin. Näistä yleensä jatketaan jonkin iskun kohdalla, jolloin reaktioiden tulee olla hyvinkin no-peita ja merkkien selkeitä, sillä pienikin tyhjä hetki tai odottelu erottuu epäedullisesti ja yllättävän voimakkaasti muuten saumattomista kokonaisuuksista. Tempojen kanssa ka-pellimestarin tulee myös olla erittäin huolellinen, sillä kappaleiden sisään saatetaan ajoit-taa koreografisia tapahtumia ja lavastevaihtoja hyvinkin tarkasti. Ne ovat usein täysin riippuvaisia mahdollisimman tasalaatuisena esityskerrasta toiseen pysyvästä temposta, joten ajoittainen seuraavan tempon tarkistus metronomista on varsin tyypillistä muissa kuin läpisävelletyissä teoksissa.

Teoksissa, jotka sisältävät paljon rytmimusiikkipohjaista materiaalia eikä kapellimestarin tarkan johtamisen tarve ole kokoaikaista, on tyypillistä että kapellimestari myös itse soit-taa johtamisen ohessa. Tyypillisimmin kapellimestarin instrumentti on piano (kosketti-met). Tällöin johtaminen tapahtuu mahdollisuuksien mukaan esimerkiksi toisella kädellä tai pään liikkeillä. Jos orkesterissa on tämän lisäksi kosketinsoittaja, hoitaa kapellimestari tyypillisesti peruspuulssin sisältävän säestyssatsin ja orkesterisoittaja lukuisat soundivaih-dot ja soitannollisesti vaihtelevamman materiaalin. Enemmän johtamista edellyttävissä, esimerkiksi paljon temponvaihtelua sisältävissä jaksoissa kapellimestari saattaa usein pyrkiä delegoimaan soittamisen mahdollisimman suurelta osin orkesterisoittajille.

5.2 Kapellimestari pedagogina

Kapellimestarin sosiaaliset ja pedagogiset taidot olivat kaikkien haastateltavien mielestä erittäin tärkeitä. Verrattaessa soittotaitoja sekä sosiaalisia ja pedagogisia taitoja, jälkimmäiset olivat paljon tärkeämpiä. Kaikki haastateltavat olivat valmiita valitsemaan tehtävään enemmän paremman pedagogin kuin paremman muusikon, olettaen tietysti että kummallakin on edellytykset ammattimaiseen soittoon. Myös ...kuvailtu ihmistenlukutaito ja tietynlainen ”sosiaalinen silmä” oli kaikkien haastateltavien mukaan edellytys onnistuneen harjoitusprosessin läpikäymiseen. (Kontu, 2009)

Edeltävä lainaus Eeva Kontun opinnäytteestä ”Musikaalin harjoitusprosessin käytäntö ja haasteet: Ammattilaisten näkemyksiä teatterikapellimestarin työnkuvasta” (2009) esittää haastatelteluaineiston pohjalta vahvistuneen käsityksen teatterikapellimestarin sosiaalisten ja pedagogisten kykyjen merkityksestä. Näyttelijöihin kohdistuu harjoituskaudella lukuisia paineita ja monialaisia vaatimuksia, ja kapellimestarilta toivotaan jatkuvasti palautetta ja sitä kautta varmuutta omaan tekemiseen. Kapellimestarin täytyy kyetä antamaan palaute asiallisessa ja kannustavassa, mutta toisaalta selkeässä ja kaunistelemattomassa muodossa, jotta toiminta pysyy tehokkaana ja ammattimaisena sekä ilmapiiri hyvänä. Kapellimestarilla on myös tätä kautta suuri vastuu tarkkailla ja havainnoida esittävän työryhmän tekemistä koko ajan.

Koska vaatimukset ovat niin monialaisia ja Suomella ei ole pitkää musikaaliin erikoistuneiden huippuammattilaisten koulutuksen perinnettä, on musikaaliproduktion näyttelijöillä väistämättä erilaisia vahvuus- ja heikkousalueita. Kapellimestarin tulee tarkkanäköisesti havainnoida työryhmän jäseniä hahmottaakseen missä kelläkin on vaikeuksia, ja missä joku on taas huomattavan hyvä. Jos jollekulle esimerkiksi stemmojen opettelu on työlästä, kannattaa hänen vastuutaan tällä alueella mahdollisuuksien mukaan keventää, jottei yhden osa-alueen aiheuttama paine kasva kohtuuttomaksi. Erityisten yksilöllisesti haastavien paikkojen harjoitteluun kannattaa varata varta vasten aikaa, jotta ensembleharjoitukset pysyvät tehokkaina. Orkesterin johtamisen pedagogiikka on tavallaan suoraviivaisempaa, sillä oletusarvoiset vaatimukset kaikkien muusikontaitoja kohtaan ovat melko yhtenevät, vaikka esim. improvisaatiokykyyn liittyen usein tiedostetaan yksilöllisiä vahvuusalueita.

Kapellimestari on tyypillisesti luovan työryhmän ainoa jäsen, joka jää esittämään teosta harjoituskauden jälkeen (toisena mahdollisesti miksausvastuuta hoitava äänisuunnittelija); ohjaaja ja koreografi yleensä käyvät valvomassa silloin tällöin muutaman esityksen. Näin ollen kapellimestarin vastuu ja keskittyminen eivät esityskaudellakaan rajoitu vain

omaan jo sinänsä vaativaan tekemiseen, vaan hänen on jatkuvasti valvottava esityksen musiikillisen tasalaatuisuuden säilymistä myös muun työryhmän osalta. Näin ollen pedagoginen ja ohjaava rooli ei väisty kapellimestarin työnkuvasta koko tuotannon aikana.

Tyypillisesti ennen jokaista esitystä tehdään noin 10-15 minuutin soundcheck, joka on myös käytännössä ainoa palautteenantoon ja yksityiskohtien tarkistamiseen mahdollinen hetki esityskauden aikana. Kapellimestari suunnittelee edellisen esityksen aikana tehtyjen ja mahdollisilta nauhoitteilta poimittujen huomioiden pohjalta etukäteen tässä tilanteessa läpikäytävät yksityiskohdat ja kappaleet. Aikaa on vähän, joten palautteen tulee olla tiivistä ja selkää ja esimerkiksi mahdollista tarkistusta vaativat kuorostemmat tulee miettiä etukäteen sekä harjoituttaa nopeasti ja tehokkaasti. Tämän lisäksi ääniteknikkojen tarpeisiin tulisi aina soittaa jonkin verran koko ensemble ja orkesterin voimin. Kapellimestari on näin ollen myös ainoa pääasiallinen palautteenantaja esityskaudella, joten hänellä on suuri vaikutusvalta ilmapiiriin. Rajatusta ajasta huolimatta ajoittaista positiivisen palautteen antoa ei tulisi unohtaa; pedagogisesti ja sosiaalisesti viisasta on myös käydä yksittäisten laulajien tai soittajien ongelmia läpi mielummin kahden kesken kuin yhteistilanteissa. Yleisesti ottaen on työryhmän itsevarmuuden kannalta myös ylipäätään tärkeää antaa työryhmälle vaikutelma, että joku aktiivisesti pitää huolta esityksen laadunvalvonnasta, jotta muut voivat huoletta keskittyä omaan tekemiseensä.

6 KOULUTUS

Varsinaista nimenomaan musiikkiteatteriinkin keskittyvää koulutusta ei Suomessa juurikaan ole ollut tarjolla, puhuttiin sitten muusikoista tai näyttelijöistä. Lahden ammattikorkeakoulun keväällä 2016 lakkautettu musiikkiteatterilinja oli aikansa ainoa spesifisti alan tarpeisiin räätälöity koulutusohjelma näyttelijöille, jonka tulokset ovat näkyneet kentällä hyvin selkeästi monipuolisten ja osaavien koe-esiintymishakijoiden määrän kasvuna. Tällä hetkellä Tampereen musiikkiakatemiassa on mahdollista suuntautua musiikkiteatteriinkin ja toki musiikkiproduktioiden tarpeet ovat olleet läsnä teatterikorkeakoulussa, mutta varta vasten ja kokonaisvaltaisesti juuri musiikkiteatteri-ilmaisuun keskittyvää yliopistotasoisia koulua ei Ruotsia lähempää ole löytynyt. Teatterikapellimestari Eeva Kontu totesi Muusikko-lehden haastattelussa (4/2017), ettei Suomessa ole vielä oikein opittu yleisesti hahmottamaan musiikkiteatterialan erityislaatuista hybridiluonnetta – näyttelijäntyö, musiikillinen osaaminen ja tanssitaiteet ovat erottamattomia palapelin osia, joista musiikkiteatteri-ilmaisu koostuu.

Musiikkiteatteri on vaativa ala ja edellyttäisi omanlaistaan koulutusta. (...) Toivoisin, että Suomessa opittaisiin paremmin näkemään teatteri omana taiteenlajinaan. Parastahan tietysti olisi, jos Suomeen saataisiin Musiikkiteatterikorkeakoulu tai vaikka musiikkiteatterilinja Teatterikorkeakouluun. (Eeva Kontu, Muusikko 4/2017)

Kieltämättä Lahden koulun lakkautuksen jälkeen Suomessa on ollut aukko selkeästi musiikkiteatteriosaamiseen suuntautuneen koulutusohjelman saralla, jonka täyttämiseksi on ollut perusteltua miettiä ratkaisuja. Musikaaleissa tarvittuun osaamiseen korkea taso on kuitenkin näyttelijöille huomattava etu työllistymisnäköymien kannalta. Viimeisin merkki reaktioista tilanteeseen on taideyliopiston syksyllä 2017 aloittama näyttelijöille tarkoitettu musiikkiteatteriopintokokonaisuuden pilottihanke (<http://www.uniarts.fi/uutishuone/musiikkiteatterikoulutus-valmentaa-ammattilaisia-taidealojen-rajalle>).

Entä sitten muusikot? Ennen kaikkea teatterikapellimestarin osaamispaletti on vaativa, laaja ja omanlaisensa. Marko Autio pohtii koulutuskysymystä enemmän kapellimestarin ja muusikon näkökulmasta:

MA: Suomessa ei vielä ole tähän ammattiin räätälöityä koulutusta, mikä on osaltaan ymmärrettävää. Töitä ei kuitenkaan ole valtavan monelle ja koulutus vaatisi valtavan määrän erilaisten aineiden osaamista ja monialaisuutta. Se on silti harmi, koska mielestäni nykyinen taideyliopistomme on luotu juuri sitä varten, että se mahdollistaisi entisten itsenäisten yksikköjensä (Siba, TEAK) välisen yhteistyön

ja vapaan liikkuvuuden. Teatterimuusikon pitää olla monipuolinen ja sitä luonnollisesti koulutukseltakin vaadittaisiin. Lisäksi varsinkin teatterikapun pitäisi opiskella myös jonkin verran draamaa ja ilmaisua.

Ehkä ainakin Suomen kokoisessa maassa voisi ajatella, että luontevin tapa mahdollistaa teatterimusiikkialan koulutus olisi tarjota monialaisten koulujen eri yksikköjen yhteistyönä jonkinlainen erikoistumismahdollisuus tai täydennyskoulutus jo valmiiksi monipuoliselle ja teatteriin orientoituneille opiskelijoille, jotta he saisivat koulutusjärjestelmältä tukea kehittämään taitonsa mahdollisimman kohdistetusti mahdollisimman pitkälle. Tämän voisi kuitenkin nähdä koskevan lähinnä kapellimestareita, sillä orkesterimuusikoiden tai harjoituspianistien teatterissa tarvitsemat taidot ovat kuitenkin melko universaaleja ja käyttökelpoisia suuressa määrässä työtehtäviä. Samat monipuolisuuden ja joustokyvyn vaatimukset ovat käytännössä voimassa koko alan freelance-työmarkkinoilla; teatteri sisältää omat erityispiirteensä ja painotuksensa. Se, missä määrin alan ammatilliset koulutusohjelmat pysyvät sisältönsä puolesta nopeasti kehittyvän ja monimuotoisen työelämän perässä, onkin oma kysymyksensä.

MA: Olen Sibelius-Akatemiasta valmistunut musiikin maisteri. Pääaineeni oli klassinen piano ja erikoisalani oopperakorrepetitio, orkesterinjohto ja sävellys. Se on luonnollisesti antanut erittäin hyvät klassiset valmiudet, mutta ilman lukemattomia muita soittokokemuksia erilaisissa kevyen musiikin kokoonpanoissa, ei tämä olisi yksinään riittänyt.

JV: Oma koulutus ei vastannut teatterityötä suoranaisesti juurikaan. Toki moni teoria/säveltäminen-oppi on ollut hyödyllistä ja varsinkin kuoronjohto on ollut hyödyllistä arjessa. Orkesterin johtamista voisi opiskella kuten kuoronjohtoaakin.

Molemmat haastatellut kapellimestarit ovat kouluttautuneet klassisen musiikin koulutusohjelmissa aikana, jolloin rytmimusiikkiperinne ei ollut vielä juurikaan integroitunut osaksi musiikin muodollista koulutustarjontaa, vaan klassinen musiikki oli kauttaaltaan dominoivassa asemassa. Molemmat myös korostavat muodollisen koulutuksensa ulkopuolisten kokemusten merkitystä tai yksinään koulutuksensa riittämättömyyttä teatteritöiden kannalta. On selvää, että musiikin alalla oppilaitoksissa tapahtuva muodollinen opiskelu ja suoritukset muodostavat aina vain murto-osan ammattimaisen osaamistason edellyttämästä perehtyneisyydestä ja kokemuksesta. Teatteritöissä tarvittavat muusikontaidot kuitenkin edustavat melko laajaa otantaa muissakin freelancemuusikon työtehtävissä tarvittavasta osaamispaletista, joten muusikon ammatillisten koulutusohjelmien tulisi oletettavasti tarjota näitä osa-alueita tukevaa sisältöä.

Olen itse suorittanut muusikon ammattitutkinnon Turun konservatorion pääaineenani pop/jazz-piano. Tämän koulutuksen sisältö on tukenut ja auttanut viemään eteenpäin

monien tyylilajien tuntemusta sekä improvisaatio- ja soveltamiskykyä, ja lisäksi opettanut monenlaisiin tilanteisiin, kokoonpanoihin ja nuottimateriaaleihin sopeutumisen rutiinia. Turun taideakatemiaan klassiseen musiikkiin keskittyvät pedagogiikkaopinnot taas ovat antaneet eväitä muun muassa soittotekniikan, nuotinluvun, tehokkaan harjoittelun ja yleisen paineensietokyvyn kehittämiseen. Viimeksi mainitut opinnot aloitin tosin selkeästi aikuisiällä jo tehtyänä teatteritöitä useita vuosia. Molemmissa painottuvat osa-alueet toki ovat teatteritöissä keskeisiä, mutta esimerkiksi teknologian ja kapellimestarin seuraamiseen liittyvän kokemuksen saralla olen kokenut muodollisen koulutuksen annin varsin vähäiseksi. Myös kapellimestarin ja korrepetiittorin tehtävissä tarvittavat yhtyeen- ja kuoronjohdon taidot sekä harjoituttamisvastuuseen liittyvä osaaminen ovat omissa koulutuksissani jääneet hyvin vähälle huomiolle. Näkisin, että käytännön musiikkiteknologian, johdetun yhtyesoiton ja projektien vetovastuun harjoittelun sisältyminen merkittävämmässä määrin koulutukseeni olisi voinut olla hyödyllistä omalla kohdallani paitsi teatteritöissä, myös laajemmin.

7 LOPUKSI

Tarkoitukseni tässä työssä oli antaa mahdollisimman monipuolinen ja käytännönläheinen kuva siitä työtehtävien kirjosta, joihin pianisti voi törmätä teatterissa, sekä esitellä musiikkiteatterialaa ja teatterimuusikkoutta yleisemmin. Alasta on kirjoitettu huomattavan vähän, mikä on tavallaan ymmärrettävää, ottaen huomioon miten pienestä alasta on henkilömäärällisesti kysymys. Tosin jos suhteutetaan alan ikään ja taloudelliseenkin merkitykseen maailmanlaajuisesti ja ennen kaikkea musiikkiteatterin englanninkielisissä keskuksissa, on hämmentävääkin huomata kuinka vähän aiheesta löytyy esittävän työryhmän näkökulmasta kirjoitettua kirjallisuutta. Ohjaajista, kirjoittajista, säveltäjistä ja näyttelijöistä tekstiä löytyykin, mutta ehkä orkesterin fyysinenkin sijainti taustalla tekee teatteriorkesterissa soittajista omalla tavallaan huomaamattomia taustavaikuttajia. Eeva Kontun harjoitusprosessiin ja kapellimestariuteen sekä Tom Sikströmin korrepetiittorintyöhön keskittyvät ansiokkaat opinnäytteet olivat arvokkaimpien kirjallisten lähteitteni joukossa, ja nekin oli kirjoitettu ennen kaikkea kirjoittajien keräämään haastattelutietoon nojaten. Pyrin rajaamaan opinnäytetyöni aihealueen käsittelemään myös näiden töiden ulkopuolelle jäävää näkökulmaa, eli orkesterisoittoa ja spesifimmin kosketinsoittajaa, toki koska tämä näkökulma on itselleni tutuin. Olen tyytyväinen tämän työn käytännönläheisimpään antiin; se valaisee mielestäni melko hyvin teatterissa tapahtuvan muusikon työn vaatimuksia ja haasteita.

Haastatteluformaatti oli varsin antoisa käsiteltäessä aihepiiriä, johon liittyvä tieto kulkee näin vahvasti tekijöiden perimätietona ja kokemuksena. Olisi ollut jälkiviisaasti täysin perusteltua haastatella useampaakin kuin kahta alalla kokenutta monipuolista teatterimuusikkoa. Suomen eri kaupungeissa toimineilta alan edustajilta ja myös niiltä, joilla on paljon kokemusta nimenomaan orkestereissa soitosta, olisin saanut mahdollisesti lisää näkökulmia käsittelemääni aihepiiriin. Kapellimestarin päähuomio on yleensä kokonaisuudessa ja laulajissa, kun taas soittajilta olisi voinut saada spesifimpiä huomioita montussa tapahtuvaan musisointiin, stemmakohtaiseen esityöhön, ja erilaisten kapellimestarien johtamis- ja harjoittamistyyliihin liittyen. Kaikesta huolimatta jo nämä saamani kommentit tuntuivat antavan tämän laajuiselle työlle paljon lisäpohjaa.

Kysymyksen ”millainen hyvän teatterimuusikon tulisi olla?” voisi paremminkin muotoilla ”millainen hänen ei tulisi olla?”. Teatterissa etenkin pianisti voi joutua lähes minkäläisten

vaatimuksien eteen hyvänsä; tyylilajien monipuolinen tuntemus on tärkeää. Harjoitusvaiheessa loputon keskeneräisyyden ja epätäydellisyyden sietokyky sekä jousto-, soveltamis-, ja mukautumiskyky ovat valttia, kun taas esityskaudella tyypillinen ammattimuusikon tarkkuus ja perfektionismi puolustavat paikkaansa. Monipuolisuus ja joustavuus lienevät kuitenkin ne tärkeät piirteet, jotka ovat välttämättömyksiä jokaiselle teatterin henkilökuntasisäänkäynnistä sisään astuvalle.

LÄHTEET

Autio, M. Sähköpostihaastattelu 25.10.2017.

Burnand D. 2009. MIDI [Musical Instrument Digital Interface]. Grove Music Online. Oxford University Press. Viitattu 1.11.2017

Cox G. 2014. Broadway's \$12 Billion on New York Economy Matches Film and TV Biz. Variety. 30.5.2014 Viitattu 30.10.2017 <http://variety.com/2014/legit/news/broadway-economic-impact-on-new-york-2012-13-1201199054/>

Kontu, E. 2009. Musikaalin harjoitusprosessin käytäntö ja haasteet: Ammattilaisten näkemyksiä teatterikapellimestarin työnkuvasta. Opinnäyte. Pirkanmaan ammattikorkeakoulu

Lamberg, Ilona. 2009. Korrepetiittori – oopperan hiljainen moniosaaja. Opinnäyte. Metropolia ammattikorkeakoulu.

Lehtonen, L. 2017. Eeva Kontu: Musiikkiteatterin moniottelija. Haastattelu. Muusikko 4/2017.

Ooppera - orkesteri. Viitattu 15.0.2017. <http://oopperabaletti.fi/ooppera/orkesteri/>

Pogrebin, R. 2003. The theater walkout: overview; mayor intervenes in theater strike. New York Times 11.3.2003. Viitattu 23.10.2017 <http://www.nytimes.com/2003/03/11/us/the-theater-walkout-overview-mayor-intervenes-in-theater-strike.html>

Rosselli J. 1992. Grove Music Online. Oxford University Press. Viitattu 1.11.2017

Sikström T. 2013. Korrepetiittori musikaalissa. Opinnäyte. Tampereen ammattikorkeakoulu.

Simeone, Nigel. 2009. Leonard Bernstein: West Side Story, pp. 85–92: Sid Ramin and Irwin Kostal: Orchestrating the Show

Snelson J., Lamb A. Musical. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Viitattu 29.9.2017

Software Sythesizers. 2017. Wikipedia. Viitattu 22.11.2017. https://en.wikipedia.org/wiki/Software_synthesizer_-_Comparison_of_software_synthesizers_and_digital_hardware_synthesizers

Tommasini, A. 2011. Opera? Musical? Please respect the difference. New York Times 10.6.2011. Viitattu 25.10 <http://www.nytimes.com/2011/07/10/theater/musical-or-opera-the-fine-line-that-divides-them.html>

Vahvaselkä J. Sähköpostihaastattelu 23.10.2017

Vettenranta, M. 2014. Kun koulutus kohtaa työelämän – Miten muusikon koulutus vastaa työelämän vaatimaa ammattitaitoa? Opinnäyte. Metropolia ammattikorkeakoulu.

White M. 1999. Staging a Musical. Routledge