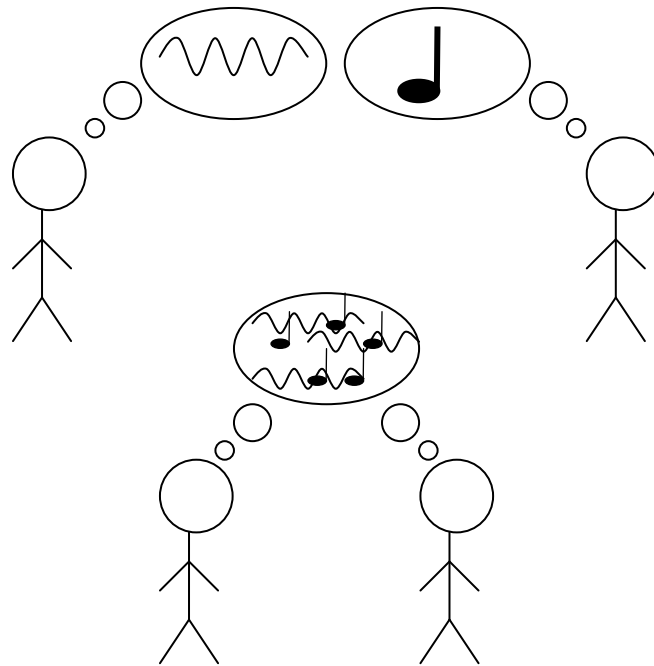




Avaruustomuambienssia ja aerofoneja

Äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyö teatterituotannossa



Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelman opinnäytetyö
Ääni
toukokuu 2010
Heidi Hokkanen

OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

Heidi Hokkanen

Avaruustomuambienssia ja aerofoneja: Äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyö teatterituotannossa

Toukokuu 2010

36 sivua

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Ääni

Lopputyön muoto: Kirjallinen

Lopputyön ohjaaja: Ari Koivumäki

Avainsanat: äänisuunnittelu, säveltäminen, teatteri, yhteistyö

Opinnäytetyöni käsittelee äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyötä teatteriympäristössä. Asiantuntijahaastatteluiden avulla rakennetaan kuvaa äänisuunnittelijan ja säveltäjän rooleista ja heidän yhteistyöstään. Opinnäyte ei tarjoa valmiita ratkaisuja tai vastauksia yhteistyöhön, mutta pyrkii herättelemään ajatuksia. Toivon, että opinnäytteeni auttaa nykyisiä ja varsinkin tulevia teatteriäänen tekijöitä pohtimaan yhteistyökysymyksiä ja jäsentämään omaa työtään.

THESIS SUMMARY

Heidi Hokkanen

Cosmic dust ambiences and clarinets: The collaboration of the Sound Designer and Composer in a theatre production

May 2010

36 pages

TAMK University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialisation: Sound Design

Type of Final Project: Written

Thesis supervisor: Ari Koivumäki

Keywords: sound design, composing, theatre, collaboration

Abstract:

My thesis is about the collaboration of the sound designer and the composer in a theatre environment. By interviews of sound professionals the thesis describes the roles of the sound designer and the composer and their collaboration. The thesis does not offer unambiguous solutions or answers to collaboration, but tries to provoke thoughts. I hope that my thesis will help current and especially future creators of the theatre sound to ponder collaboration questions and structure their own work.

Sisällys

1	Johdanto	5
2	Kirsikkatarhan työprosessin kuvaus	7
2.1	Työprosessi	7
2.2	Musiikin käyttö	7
2.3	Yhteistyö	8
2.4	Lopputulokset	9
3	Tiedonkeruumenetelmät	10
4	Tulosten esittely	12
4.1	Teatterin työprosesseja	12
4.2	Musiikin käyttö teatterissa	14
4.2.1	<i>Resurssinäkökulma</i>	14
4.2.2	<i>Taiteellinen näkökulma</i>	14
4.2.3	<i>Miten usein sävelletään?</i>	15
4.2.4	<i>Valmis musiikki vai teosta varten sävelletty?</i>	16
4.3	Äänisuunnittelija ja säveltäjä, keitä ne on?	16
4.3.1	<i>Säveltävä äänisuunnittelija</i>	18
4.3.2	<i>Pitääkö äänisuunnittelijan osata säveltää?</i>	19
4.4	Äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyö	21
4.4.1	<i>Puheteatteri vs. musikaali</i>	21
4.4.2	<i>Yhteistyökokemuksia</i>	22
4.4.2.1	<i>Muusikkonäkökulma</i>	23
4.4.3	<i>Äänisuunnittelijan sananvalta musiikkiin</i>	23
4.4.4	<i>Ongelmia yhteistyössä?</i>	24
4.4.4.1	<i>”Tonttikiistat”</i>	24
4.4.5	<i>Idealiyhteistyötilanne</i>	26
5	Johtopäätökset	28
6	Oman työn arviointi ja yhteenveto	30
6.1	Oman työn arviointi	30

6.2 Yhteenveto.....	30
Lähteet	31
Liitteet	32
<i>Liite 1: SANASTOA</i>	<i>32</i>
<i>Liite 2: HAASTATTELUKYSYMYKSET</i>	<i>33</i>
<i>Liite 3: HAASTATELTUJEN TAUSTATIEDOT</i>	<i>35</i>

1 Johdanto

Äänisuunnittelu on luova ja tekninen prosessi, jonka lopputuloksena syntyy täydellinen ääniympäristö teatteriin. Vastuu ääniympäristön luomisesta on äänisuunnittelijalla ja säveltäjällä. (Kaye ja LeBrecht 2000, 2; 207.)

Opinnäytteessäni tarkastelen äänisuunnittelijan ja säveltäjän rooleja ja yhteistyötilanteita teatterituotannossa. Työn tarkoituksena on kartoittaa millaista yhteistyötä äänisuunnittelija ja säveltäjä tekevät ja mitkä ovat heidän roolinsa kulloisessakin produktiossa. Työ pyrkii myös selvittämään mitkä ovat säveltäjä-äänisuunnittelija-yhteistyön mahdollisia ongelmakohtia ja millaista musiikillista osaamista äänisuunnittelijalta vaaditaan.

Oma kiinnostukseni aiheeseen heräsi syksyllä 2009 Tampereen Ylioppilasteatterin Kirsikkatarha-näytelmää työstäessäni. Toimin produktiossa äänisuunnittelijana sekä -teknikkona ja lisäksi äänellisestä maailmasta vastasi säveltäjä Kielo Kärkkäinen, joka toimi myös muusikkona esityksissä. Käytän Kirsikkatarhaa esimerkkitapauksena opinnäytteessäni.

Kiinnostavan aiheesta tekee myös se, että itselläni ei ole henkilökohtaista kokemusta musiikin tekemisestä. En osaa soittaa mitään instrumenttia saati säveltää tai tehdä musiikkia. Miten siis tällainen käytännön musiikkitaustaton ihminen pystyy tekemään ääntä ja parhaansa mukaan ymmärtämään ja auttamaan säveltäjää työssään? Näiden faktojen ja kysymysten vuoksi käsittelenkin opinnäytteessäni enemmän musiikin kuin äänitehosteiden käyttöä, mutta äänisuunnittelijan näkökulmasta.

Työstä tekee omakohtaisemman myös se, etten ole varsinaisesti suuntautunut teatteriäänneen koulutukseni aikana. Oma teatterikokemukseni pohjautuu muutamaan harjoittelujaksoon ja vuoden mittaiseen äänimiehen työkokemukseen Mikkelin Teatterilla, jossa työskentelin ennen Tampereen ammattikorkeakouluun tuloa. Koulun alkuaikoina ajattelin vielä suuntautuvani teatteriin ja kenties joskus työskenteleväni teatteriäänen parissa, mutta osittain koulun opetussuunnitelmasta johtuen oma tekemiseni painottui elokuva- ja tv-ilmaisuun. En siis varsinaisesti ole opiskellut teatteriääntä paria kurssia lukuun ottamatta. Viime syksynä mieleni alkoi haikailla uudestaan teatterin pariin ja pääsin mukaan Tampereen Ylioppilasteatterin toimintaan. Kirsikkatarhaa tehdessäni aloin

mieltä äänisuunnittelijan ja säveltäjän vastuualueita teoksen äänellisestä maailmasta ja meidän yhteistyötämme. Näistä pohdinnoista sain idean opinnäytetyöhöni. Halusin tietää, millaista yhteistyötä muualla tehdään ja minkälaisia tilanteita ammatikseen ääntä tekevät ovat sävellys- ja äänisuunnittelutilanteissa kohdanneet. Lähestymiskulmani aiheeseen on siis innokkaan amatöörin, ei rautaisen teatteriääniammattilaisen.

2 Kirsikkatarhan työprosessin kuvaus

Tässä kappaleessa kuvaan Kirsikkatarhan työprosessin soveltaen opinnäytteenä käyttämäni rakennetta. Kuvauksen avulla pyrin tuomaan esille millaisia ennako-oletuksia itselläni oli yhteistyöstä. Kuvaus myös havainnollistaa millaisia yhteistyöratkaisuja teimme intuitiivisesti, sen paremmin mahdollisia ”sääntöjä” tuntematta.

2.1 Työprosessi

Tutustuin projektiin ensimmäisen kerran lukuharjoituksissa, jotka pidettiin reilu kaksi kuukautta ennen ensi-iltaa. Ajatuksen tasolla suunnitteluprosessi lähti liikkeelle tästä, mutta konkreettisen tekemisen aloitin vasta noin kuukautta ennen ensi-iltaa, kun esityksestä oli jo tehty muutama karkea tekstillinen läpimeno. Yhteistyötä ja keskusteluja käytiin suunnitteluvaiheessa hyvin vähän muiden taiteellisten vastaavien kanssa. Tämä johdettiin osaltaan väärinkäsityksistä sekä aikataulujen yhteensopimattomuudesta.

Oma aikataulutukseni ja työtapani produktiossa meni itselleni perinteisen kaavan mukaan. Ensin olin aivan innoissani tekstistä ja suunnittelusta, sitten aloin pätkäillä miten tämä nyt sitten käytännössä toteutetaankaan, voi ei, ei mulla ole mitään hyviä ideoita, paniikki, tehdään nyt sitten vaikka näin, kelpaa ohjaajalle, hyvä. Sanomattakin selvää, etten ollut täysin tyytyväinen omaan työpanokseeni. En ehkä missään vaiheessa hahmottanut kokonaisuutta tarpeeksi laajasti, vaikka siitä ohjaajan kanssa keskusteluja käytiinkin. Oma suunnitteluni ja toteutukseni oli aika vaihtoehtoköyhää ja koen, etten esitellyt ohjaajalle tarpeeksi materiaalia ajoissa. Kaikki tehosteet olivat kuitenkin perusteltuja ja valmiina noin viikkoa ennen ensi-iltaa. Ensi-iltaviikolla hioimme vielä tehosteiden ja musiikkien tarkkoja paikkoja.

2.2 Musiikin käyttö

Alusta asti oli selvää, että Kirsikkatarhassa käytettäisiin musiikkia. Esityksen säveltäjä ja muusikko Kielo Kärkkäinen oli alusta asti kiinnostunut säveltämään musiikkia kyseiseen näytelmään. Suunnittelun alkuvaiheessa puhuimme, että musiikki tulisi olemaan vahvistamatonta näyttämöllä soitettua musiikkia. Yhdessä vaiheessa ohjaaja alkoi miettiä pitäisikö musiikki sittenkin nauhoittaa. Tämä aiheutti pientä hämmennystä, koska

aikaa äänitysten järjestämiseen ja musiikin editointiin olisi ollut hyvin niukasti. Lopulta tämä ajatus (onneksi) hylättiin ja musiikki soitettiin alkuperäisen suunnitelman mukaan livenä.

Musiikkidramaturgia perustui pitkälti kahden teemamusiikkisävellyksen käyttöön. Nämä teemat oli sävelletty kahdelle päähenkilölle niin, että toinen teema kulki duurissa, toinen taas mollissa. Säveltäjä oli ajatellut duuriteeman kuuluvan miespäähenkilölle ja mollin naispäähenkilölle ja olin itse samaa mieltä kuullessani sävellykset. Ohjaaja kuitenkin kiepautti teemat toisinpäin, duurin naiselle ja mollin miehelle. Tämä osoittautui hyvin toimivaksi ratkaisuksi kokonaisdramaturgiaa ajatellen. Tilanteesta ilmeni myös se, ettemme ilmeisesti säveltäjän kanssa olleet tuossa vaiheessa vielä täysin kartalla siitä, kuka tarinan päähenkilö oikeastaan oli.

Soittajia oli kolme, joista kahdella, säveltäjä mukaan lukien, oli myös näytelmässä muusikon rooli. Soitinvalintaan vaikuttivat näin ollen saatavilla olevat soittimet ja näyttelijöiden soittotaito. Säveltäjä-muusikkomme soitti selloa ja kellopeiliä, eräs näyttelijä viulua ja toinen näyttelijä tamburiinia ja kellopeiliä. Soittimien liikuteltavuus oli keskeinen asia ja ajoittain sello tuotti pienoisia ongelmia, mutta ammattitaitoisena soittajana säveltäjämme ratkaisi ongelmat sujuvasti. Livenä soitetut akustiset soittimet aiheuttivat sen, että tekstin alla musiikkia pystyi käyttämään hyvin rajoitetusti. Sellon äänialue kun peittää tehokkaasti replikoinnin. Varsinaisen sävelletyn musiikin lisäksi säveltäjä teki sellolla myös erään musiikillisen tehosteen, jossa hän soitti pizzicato-näppäillen aina erilailla improvisoidun tehosteen erääseen kohtaan.

2.3 Yhteistyö

Säveltäjän kanssa oli tarkoitus suunnitella ja keskustella yhdessä ennakkosuunnittelu- ja toteutusvaiheessa, mutta tämä hieno idea kuivui kasaan osaltaan oman aikaansaamattomuuden vuoksi. Muutamia palavereja toki pidettiin, viralliset tapaamiset järjestettiin ohjaajan, säveltäjän ja itseni kesken. Pari epävirallista musiikinkuunteluhetkeä pidettiin työryhmän illanistujaisissa, joissa säveltäjä soitti minulle ja muille muusikoille teemaehdotelmiaan. Ehdotukset kuulostivat toimivilta, ne saivat myös ohjaajan hyväksynnän ja niitä käytettiin lähes sellaisenaan esityksissä. Emme siis juuri tehneet taiteellista yhteistyötä suunnitteluvaiheessa säveltäjän kanssa.

Eniten yhteistyötä säveltäjän kanssa tein muutamia viikkoja ennen ensi-iltaa, kun kokeilimme oikeita musiikin alku- ja loppupaikkoja, fyysisiä soittopaikkoja, tehosteiden iskuja ja niin edelleen. Ohjaajalla oli pääasiallinen päätösvalta näistä, mutta itse tein myös paljon ehdotuksia musiikin ajoituksellisiin asioihin. Tämä sopi myös säveltäjälle. Myös esitysten pyöriessä keskustelimme säveltäjän kanssa, jos esimerkiksi jonkun musiikkikohdan ajoitus oli alkanut heittää liikaa. Tosin tässä roolimme olivat jo hitusen erilaiset, säveltäjä toimi muusikkona ja minä ääni- ja valo-operaattorina. Toki silti suunnittelulliset kokemukset heijastuivat näihin keskusteluihimme. Keskusteluja tuskin olisi käyty, jos emme itse olisi olleet soittamassa ja ajamassa tekeleitämme.

2.4 Lopputulos

Itselläni ei äänisuunnittelijana ollut aikaisempaa kokemusta työskentelystä säveltäjän kanssa. Oma visioni yhteistyöstä oli, että suunnittelu- ja toteutusprosessin aikana olisimme vertailleet tuotoksiamme ja kenties yrittäneet sovittaa niitä yhteen, saaneet inspiraatiota toistemme työstä ja vaihtaneet mielipiteitä äänidramaturgiasta. Tämä ylevä ajatus ei siis toteutunut, lähinnä oman saamattomuuden vuoksi. Teoksesta olisi kenties muodostunut äänellisesti yhtenäisempi, jos olisimme suunnitelleet tiiviimmin yhdessä, mutta tyydyttävään lopputulokseen päästiin näinkin. Loppuharjoitusvaiheessa yhteistyökolmiomme ohjaaja-säveltäjä-äänisuunnittelija kuitenkin toimi mielestäni hyvin juuri musiikin ajoituksiin ja paikkoihin liittyen. Olin myös tyytyväinen säveltäjän musiikillisiin ratkaisuihin. Yhteistyömme ja kommunikointimme oli vaivatonta, tämä tosin lienee pitkälti henkilökemiakysymys.

3 Tiedonkeruumenetelmät

Pääasiallinen lähdemateriaalini koostuu asiantuntijahaastatteluista. Haastateltavani olivat äänisuunnittelija Jarkko Tuohimaa Tampereen Työväen Teatterista, freelancer-äänisuunnittelija Nuutti Vapaavuori, kulttuurintutkija ja puoliammattilais-säveltäjä-äänisuunnittelija Meri Kytö sekä äänimestari Jukka Repo Mikkelin Teatterista. Kolmen ensiksi mainitun haastattelut tein henkilökohtaisesti haastattelemalla maaliskuun loppupuolella 2010 ja Repoa haastattelin sähköpostitse helmikuun alussa 2010. Revon vastauksien perusteella esitin hänelle myös sähköpostitse muutaman tarkentavan kysymyksen huhtikuussa 2010. Kysymysrunkona käytin liitteenä löytyvää haastattelupohjaa (Liite 2). Täydensin kysymyslistaani Revon haastattelun jälkeen muutamalla kysymyksellä, jotka olen merkinnyt erikseen liitteeseen.

Sähköpostihaastattelun vastaukset ovat suppeampia kuin henkilökohtaisesti tehtyjen haastatteluiden. Tämä johtunee sähköpostihaastattelun luonteesta. Kasvotusten haastateltaville oli helpompi esittää jatkokysymyksiä ja pitää haastattelun ilmapiiri keskustellevampana. Keskustellevuudessa oli myös haittapuolensa – oma kysymyksenasettelu saattoi muuttua epämääräiseksi ja kaikkia kysymyksiä ei tullut kysytyä haastateltavilta täsmälleen samoilla sanamuodoilla. Tämä saattoi vaikuttaa kysymyksen ymmärtämiseen ja vastauksen rajaamiseen. En välttämättä myöskään kysynyt haastateltavilta kaikkia kysymyksiä, jos heillä ei ollut lainkaan kokemusta kysymyksen aihepiiristä. Esimerkiksi Kydön tapauksessa suuri osa säveltäjän ja äänisuunnittelijan suhdetta koskevista kysymyksistä putosi pois, koska Kytö on työskennellyt pelkästään siten, että on itse ollut sekä säveltäjän että äänisuunnittelijan roolissa. Tätä puutetta yritin kompensoida esittämällä kysymyksiä säveltäjän ja muusikkojen yhteistyöstä.

Halusin haastatella henkilöitä, joiden työympäristöt olisivat hieman erilaisia keskenään saadakseni aiheeseen eri näkökulmia. Repo ja Tuohimaa työskentelevät laitosteattereissa, Vapaavuori ja Kytö ovat freelancereita. Freelancerit työskentelevät myös pääosin ammattilaisteatterituotannoissa. Myös haastateltavien koulutustaustat vaihtelevat (ks. Liite 3).

Erilaisten taustojen ja työympäristöjen vuoksi kartoitin haastattelujen avulla myös sitä, mitä äänisuunnittelu ja säveltäminen haastateltavien mielestä ovat ja minkälaisia heidän työprosessinsa ovat. Tällä halusin varmistaa, että osaan ottaa vastauksia tulkitessani huomioon lähtökohdat, joista vastauksia on annettu. Laitosteatterin musikaalituotanto kun voi erota paljonkin pienen tanssiteatteriryhmän tuotantoprosessista. Pysin painottamaan haastatteluissa henkilökohtaista lähestymiskulmaa työhön ja kehotin kertomaan esimerkkejä omien työprojektien kautta. Tämä siksi, ettei haastateltava vastatessaan puhuisi ympäröivästä yleistotuudesta alan oletettavista käytännöistä. Halusin konkreettisen ja henkilökohtaisen näkökulman siihen, miten nämä ammattilaiset tekevät työnsä ja kokevat sen. Toki joitain yleistyksiä on tehtävä, jotta tämäkin työ pystyisi tulemaan johonkin lopputulokseen.

4 Tulosten esittely

Tässä osiossa käyn läpi haastatteluista ja kirjallisesta materiaalista keräämäni aineistoa. Jotta voidaan puhua äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyöstä, on tärkeää ymmärtää tilanteita, joissa yhteistyötä tehdään. Tästä syystä käsittelen aluksi teatterin työprosesseja sekä musiikin käyttöä näyttämöteoksissa. Näiden taustatietojen avulla pääsemme pohtimaan säveltäjän ja äänisuunnittelijan rooleja sekä heidän yhteistyötään.

4.1 Teatterin työprosesseja

Pyysin haastateltavia kuvailemaan tyypillisimpiä tai viimeaikaisia työprosessejaan teatterin ja muiden näyttämötaiteiden parissa. Odotusteni mukaisesti työtavat ja rutiinit olivat hyvin tapauskohtaisia.

Suuren ammattiteatterin tuotantorytmi aiheuttaa tietenkin oman kaavansa esimerkiksi Tuohimaan työhön. Ajatuksen tasolla suunnitteluprosessi usein käynnistyy jo ennen pienoismallipalaveria, joka on yleensä kaksi kuukautta ennen harjoitusten alkua. Mallipalaverissa käydään läpi millaista juttua tarkalleen ollaan tekemässä, mihin pyritään ja mikä on produktion luonne. Tällöin saadaan luotua tietty lähtökohta, jonka perusteella voi lähteä toteuttamaan omaa työskentelyään. Mallipalaverin ja harjoitusten alkamisen välissä suunnitellaan ja konkreettisesti rakennetaan ääniä, pidetään palavereja ohjaajan ja muiden suunnittelijoiden kanssa, jotta kaikki ovat varmasti kulkemassa samaa päämäärää kohti. Pyrkimyksenä on, että suurin osa materiaalista olisi tehty ennen harjoitusten alkua. Harjoitusten kuluessa materiaalia voi testata ja hioa käytännössä ja tehdä tarvittavia muutoksia. Loppuvaiheessa yhteistyö valosuunnittelijan kanssa on tärkeää, jotta esimerkiksi vaihtojen ajoitukset saadaan äänellisesti ja valollisesti kohdalleen. (Tuohimaa, 25.3.2010)

Vapaavuori kuvailee omaa ihannetilannettaan Tuohimaan tavoin siten, että valtaosa äänimateriaalista olisi tehtynä ennen harjoitusten alkua. Käytännössä tämä on kuitenkin osoittautunut mahdottomaksi metodiksi. ”*Se on jotain mitä mä opettelen yhä, ja se sujuu paremmin ja paremmin.*” Silti Vapaavuori toteaa, että hänellä on ollut poikkeuksetta hyviä kokemuksia siitä, että on tuottanut materiaalia hyvissä ajoin, vaikka se vaikeaa onkin. Suunnitteluvaiheessa Vapaavuori kokee tärkeimmäksi suunnittelijatyökump-

panikseen ohjaajan lisäksi lavastajan. Lavastajan ideoiden kautta hän hahmottaa näytelmän haettua tyyllilajia. Harjoitusvaiheessa omaa materiaalia kannattaa soittaa ja testata siksikin, että näyttelijät tottuvat ajatukseen, että ääni tulee olemaan läsnä esityksessä. Harjoitusten loppuvaiheessa yhteistyötä tehdään valosuunnittelijan kanssa, kun haetaan yhteistä ajorytmiä.

Vapaavuori mainitsee myös, että hän tietoisesti kokeilee eri työmetodeja eri tuotannoissa. Tällä tavoin hän pystyy ikään kuin jatkokouluttamaan itseään työssään, voi kokeilla mitkä työtavat sopivat itselle tai tietynlaisille produktioille. Jossain tuotannossa voi toimia työtapa, jossa on koko ajan mukana harjoituksissa ja työstää samalla omaa materiaaliaan kannettavan avulla näyttämön laidalla. Toisessa tilanteessa on taas parempi sulkeutua omaan studiokammioonsa tekemään ääntä tai musiikkia ja käydä seuraamassa harjoituksia vain ennalta sovittuina aikoina.

Kytö kertoo esimerkin hyvin samantyyppisestä lastenteatteriesityksen työprosessista mitä Tuohimaa ja Vapaavuori kuvailivat. Aikataulu oli tosin tiiviimpi, konkreettisesti Kytö oli mukana tekemisessä lukuharjoituksista alkaen ja ensimmäinen suunnitelma ja materiaalit olivat valmiina kuukautta ennen ensi-iltaa. Kytö seurasi paljon harjoituksia, joiden aikana ohjaaja kertoi mielipiteitään ja tarpeitaan musiikille ja äänelle. Harjoitusten kuluessa kokeilemalla päädyttiin lopullisiin ratkaisuihin ja lopullisesti ääni ja musiikki olivat kuosissaan noin viikkoa ennen ensi-iltaa. Täysin toisenlainen prosessi oli eräs tanssiteatteriproduktio, joka perustui tila-improvisaatioon. Tanssijat muodostivat oman liikkeensä eri esitystilojen perusteella ja myös Kytö rakensi teoksen äänimaailmat esitystiloista löytyneestä materiaalista. Harjoituksissa Kytö ”soitti” harjoitustilaa ja harjoitusten aikana sovittiin tiettyjä iskuja ääni-ihmisen ja tanssijoiden kesken, jotta improvisoidut esitystilanteet toimisivat ja kulkisivat eteenpäin. Kytö toteaa, että projekti oli äärimmäisen mielenkiintoinen ja onkin innostunut tämän kaltaisesta suunnittelusta ja toteutuksesta valmiiksi tekemiseen¹ verrattuna.

¹ Valmiiksi tekemisellä viitataan perinteiseen tilanteeseen, jossa äänitehosteet ja musiikki tehdään valmiiksi ennen esityksiä ja ne toistetaan samanlaisina esityksestä toiseen.

4.2 Musiikin käyttö teatterissa

Musiikin käyttö näyttämöllä ei ole ihan yksinkertainen asia. Valintoja pitää tehdä niin ilmaisen kuin taloudellisten ja ajallisten resurssien suhteen.

4.2.1 Resurssinäkökulma

Ylipäättään musiikin käyttöä teattereissa pitää miettiä huolella jo taloudellisesta näkökulmasta. Musiikki maksaa aina. Valmiista musiikista pitää maksaa Teostot ja Gramexit ja myös säveltäjä sekä muusikot voivat kuulua kyseisiin liittoihin. Jos tuotantoon otetaan erillinen säveltäjä tai äänisuunnittelija ottaa sävellysvastuun, tulee lisää palkkakuluja. Laitosteattereille niin sanotun valmiin musiikin käyttäminen on yleensä halvempaa (Tuohimaa, 25.3.2010). Säveltäjän palkkaaminen tai sävellystyön sisällyttäminen mahdollisuuksien mukaan äänisuunnittelijan työhön tuo aina lisäkuluja. Pienemmissä ammattiteattereissa ja harrastajateattereissa musiikin käytön hinta voi nousta ratkaisevaksi kysymykseksi. Oman kokemukseni mukaan harrastajapuolella on jopa halvempaa käyttää omaa säveltäjää, koska hänelle ei – kuten ei muillekaan harrastajille – makseta palkkaa. Erityisen edullista lysti on silloin, jos säveltäjä ei ole tekijänoikeusjärjestöjen jäsen tai luopuu korvausoikeuksistaan kyseistä produktiota varten. Ammatti-tuotannossa tämä ei tietenkään tule kysymykseen.

Muita pohdinnan arvoisia – varsinkin pienemmän teatterin – resurssikysymyksiä ovat seuraavat: Onko varaa palkata livemuusikkoja lavalle, osaavatko näyttelijät laulaa tai soittaa jotain, mitä soittimia on saatavilla, miten soittimet ovat liikuteltavissa, pitääkö soittimia vuokrata jostain ja paljonko se maksaa? Lisäksi pitää ratkaista esitetäänkö musiikki livenä vai pitääkö se äänittää, kuka äänityksen hoitaa ja missä, onko tilaa missä äänitteiden voi miksata? Kydön mukaan hän on useasti ajautunut tilanteeseen, jossa hän on tehnyt kaiken itse. Kun Kytö ei ole itse mukana esityksissä, hän säveltää ja toteuttaa musiikit ja äänet edellä mainittujen resurssien puitteissa ja ohjeistaa muusikot ja näyttelijät toimimaan halutulla tavalla. (Kytö, 25.3.2010)

4.2.2 Taiteellinen näkökulma

Sävelletessä tiettyä produktiota varten pitää resurssien lisäksi ottaa huomioon ennen kaikkea taiteelliset lähtökohdat. Toki taloudellinen ja taiteellinen puoli lomittuvat toisiinsa esimerkiksi juuri soitinvalintojen ja äänentoistoratkaisun kautta. Taiteelliset ambi-

tiot pitää pystyä toteuttamaan tietyissä rajoissa. Puhuttaessa huomioon otettavista asioista musiikin käytön suhteen Kytö mainitsee esimerkiksi ohjaajan musiikillisen kompetenssin. Ohjaajan kanssa täytyy keskustella millainen käsitys hänellä on musiikin roolista ja mitä virkaa musiikki teoksessa hoitaa. Jotkut ohjaajat haluavat esimerkiksi hyvän kuuloista musiikkia, jotkut luottavat tietyn genren välittävän halutun tunnelman.

Vapaavuori miettii, että musiikin käytössä ja sen valinnassa on aina ongelmana runsaudenpula. Maailmassa on niin paljon musiikkia, että esityksen musiikista vastaavan henkilön on pakko tehdä tietoisia jyrkkiä rajauksia ja valintoja, jotta esityksessä käytetty musiikki ei kuulostaisi sillisalaatilta. Vapaavuori ajattelee, että periaatteessa mistä tahansa musiikkiteoksesta pitäisi pystyä poimimaan oikeat tunnelmat ja muokkaamaan tarvittavat elementit näyttämölle. Musiikin käytöllä on oltava joku punainen lanka.

”Toisaalta sen [näyttämö]teoksen luonnehan voi olla semmonen että viitataan kaikkeen hyvin assosiativisesti” (Vapaavuori, 29.3.2010). Joskus siis sillisalaattikin voi olla perusteltua.

Kytö puhuu myös soitinvalinnan tärkeydestä. Soittimet itsessään kantavat merkityksiä ja Kytö mainitsee, että hänen mielestään esimerkiksi piano sopii hyvin harvaan näyttelmään. Imaginaarisen tilan lisäksi soittimet tarvitsevat toki myös tilaa lavalta, mikäli musiikki on tarkoitus esittää livenä. Myös tilan akustiset ominaisuudet on syytä ottaa huomioon tehtäessä soitinvalintaa. (Kytö 25.3.2010)

4.2.3 Miten usein sävelletään?

Kuinka usein teatteriproduktioihin sitten sävelletään originaalimusiikkia? Kuten sanottua, asia on pitkälti budjetti- ja resurssikysymys. Tuohimaan mukaan Tampereen Työväen Teatterin suuren näyttämön tuotannoissa talon ulkopuolisen säveltäjän käyttäminen ei ole tavatonta. Säveltäjiä käytetään sekä puhe- että musiikkiteatteriesityksissä. Revon mukaan Mikkelin Teatterissa sävelletään melko usein, koska heillä työskentelee kaksi sävellystaitoista äänimestaria ja työnantajan kanssa on sovittu sävellystyöhön liittyvistä asioista. Vapaavuori uskoo, että valmiin musiikin käyttö on yleisempää kuin varta vasten sävelletyn, mutta uskoo monien ohjaajien kokevan teokseen sävelletyn musiikin hyvänä ja kiinnostavana lähestymistapana.

4.2.4 Valmis musiikki vai teosta varten sävelletty?

Omissa näyttämöäänitöissään Kytö on aina säveltänyt musiikin itse, mutta on käyttänyt lisänä myös joitakin valmiita musiikkiteoksia. Nämä teokset ovat kuitenkin olleet sen verran harvinaisia, ettei Kytö usko kuulijoiden tunnustaneen musiikkia niin, että siitä olisi syntynyt ei-toivottuja assosiaatioita. Valmiin musiikin² käytöllä Kytö uskoo olevan hyvät mahdollisuudet, mutta korostaa, että valmiin musiikin käytössä pitää olla tarkkana. Liian tuttu musiikki tuo helposti liikaa merkityksiä näyttämöteokseen ja lisäksi ihmiset kokevat tutut musiikkikappaleet hyvin eri tavoin. Se mitä yksi pitää kauneimpana sävellyksenä ikinä voi tuoda toiselle mieleen oman lapsen hautajaiset. Yleisesti tunnetun valmiin musiikin käyttöä Kytö pohtii huumorin keinona: *”Saishan sillä tosi hyvää huumorii aikaan, jos se ois joku teos joka kaipais aikalaiskommentointia.”*

Vapaavuori ja Tuohimaa uskovat, että valmista musiikkia käytetään teatteriesityksissä enemmän kuin sävellettyä musiikkia³. Tätä käytäntöä puoltavat raha- ja aikaresurssit. Kuten sanottua, jokaiseen produktion ei ole varaa palkata säveltäjää ja vaikka äänisuunnittelija hallitsisikin säveltämisen, ei hänellä välttämättä ole aikaa panostaa siihen muun äänisuunnittelutyön ohessa.

Repo liputtaa teosta varten sävelletyn musiikin puolesta. Hän toteaa, ettei lavasteitakaan yleensä haeta valmiina Anttilasta. Miksi siis musiikkiakaan pitäisi?

4.3 Äänisuunnittelija ja säveltäjä, keitä ne on?

Puhuttaessa äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyöstä on ensin tarpeellista miettiä kuka on äänisuunnittelija ja kuka säveltäjä. Tämä on yllättävän vaikea kysymys, johon vastatakseen pitäisi määritellä mitä on ääni, mitä musiikki. Ääni ei ole välttämättä musiikkia, mutta musiikki on aina ääntä. Jokin musiikkiteos voi olla hyvin samanlainen kuin jokin ambienssimainen äänitehoste.

Myös haastateltavat kokivat äänisuunnittelijan ja säveltäjän roolien rajaamisen pääosin hankalaksi. Kytö toteaa, että hänen töissään musiikin ja äänisuunnittelun raja on ollut

² määritelmä, ks. Liite 1

³ määritelmä, ks. Liite 1

häilyvä, eikä hän ikinä ole tehnyt niitä erikseen vaan samanaikaisesti. Samaa häilyvää rajaa pohdiskelee Tuohimaa. Hän miettii mikä on musiikillinen tehoste ja mikä taas musiikkia ja toteaa, että *”se on ehkä jokaisen piirrettävä ite omassa työssään se raja, et mikä on mitäkin.”*

Säveltäjän ja äänisuunnittelijan erosta Mikael Eriksson on todennut esseessään seuraavasti: *”Äänisuunnittelija ei ole säveltäjä. Toki säveltäjän musiikki on äänisuunnittelijan ääntäkin, mutta katsantokanta toimii erottavana tekijänä: kun säveltäjä ajattelee nuotteja ja sointia, ajattelee äänisuunnittelija perustaajuutta ja spektriä.”* (Eriksson)

Tuohimaan ja Erikssonin tapaan katsantokannan puoleen kääntyy myös Vapaavuori. Hän on aiemmin ajatellut, ettei äänisuunnittelun ja säveltämisen tarvitsisi erota paljoa toisistaan. Hän on kuitenkin tullut siihen tulokseen, että tekijän itsensä kannalta ero on loppujen lopuksi selkeä. *”Lähestymistapahan sen ratkasee hyvin pitkälle. Et lähteekö toteuttamaan ensisijaisesti musiikin kautta sitä asiaa vai äänen kautta. Mä oon kuitenkin kokenu, et käytännön tasolla se on kauheen selkee se raja.”*

Tämä määrittely ei kenties selkeytä äänisuunnittelun ja säveltämisen eroa ulkopuoliselle, mutta antaa tarvittaessa tekijälle varmuutta, mitä hän kulloinkin on tekemässä.

Myös Repo määrittelee musiikkia tekijän näkökulmasta.

Säveltäjän näkökulmasta ääni on musiikkia silloin kun on sen musiikiksi tarkoittanut. Kuuntelija saattaa ymmärtää asian toisin, mutta jos hänelle kerrotaan, että se mitä hän kuulee on musiikkia, saattaa hänkin hyväksyä väittämän todeksi, vaikkei muutoin olisi kuulemaansa musiikkina pitänyt-kään.

Repo pohtii myös äänen vastuukysymyksiä yleisellä tasolla. Hän toteaa, että useasti tuntuu kuin kukaan ei vastaisi äänestä. Eri ääniammattilaisten osaamiselle ei välttämättä osata asettaa vaatimuksia tai heidän ammattitaitoaan voidaan aliarvioida. Tällöin heidän osaamistaan ei myöskään voida kunnolla arvioida, kritisoida eikä arvostaa.

Tästä esimerkkinä mm. kaikki ne tapaukset, jolloin ”taiteilija” lavalla voi vaikkapa fiiliksellä perustellen toteuttaa omaa ääni-ilmaisuaan täysin välittämättä äänihenkilön palautteesta — —. Sitten kun ei kuulosta hyvälle, on vika äänihenkilössä. Ja tottahan se on; äänihenkilön tulee olla se joka

asian parhaiten ymmärtää, osaa, ja näin ollen myös huolehtii hyvästä äänestä, vaikka niin, että taiteilija voi toteuttaa sekä fiiliksen, että hyvän lähtöbalanssin. (Repo, 24.4.2010)

Haastattelujen ja oman näkemykseni perusteella jaottelisin äänisuunnittelijan ja säveltäjän roolit niin, että äänisuunnittelija on vähintään teknisessä vastuussa kaikesta⁴ teoksessa kuultavasta äänestä. Säveltäjältä puuttuu taas esitystekninen vastuu, mutta hänellä on täysi taiteellinen vastuu musiikista. Musiikin taiteellisen vastuun hierarkiasta Tuohimaa toteaa seuraavasti: Jos teoksella on säveltäjä, on teoksessa käytettävä musiikki säveltäjän vastuulla. Jos säveltäjä puuttuu, siirtyy vastuu kapellimestarille. Jos taas kapellimestariakaan ei ole, on vastuu musiikillisista ratkaisuista äänisuunnittelijalla (Tuohimaa, 25.3.2010). Tapauksessa, jossa näyttämöteokseen on varta vasten sävelletty musiikkia, äänisuunnittelija ei ole taiteellisessa vastuussa säveltäjän musiikista, mutta on yleensä välikappale musiikin toistolle (Vapaavuori, 29.3.2010). Tietysti voi myös olla, että säveltäjän tekemä musiikki esitetään akustisesti ilman vahvistusta, jolloin musiikista esitystilanteessa ovat vastuussa muusikot tai näyttelijät ja mahdollisesti kapellimestari. Taiteellisen vastuun lisäksi äänisuunnittelijan toimenkuvaan kuuluu myös tekninen vastuu suunnitelmien toteuttamisesta. Vapaavuori toteaaakin, että äänisuunnittelu puhtaasti esteettiseltä pohjalta ja ilman teknistä tuntemusta on hyvin vaikeaa, eikä siihen [ainakaan Suomessa] ole resursseja.

Roolit ja vastualueet siis vaihtelevat produktiokohtaisesti. Kannattaa myös muistaa, että kaikissa näyttämöteoksissa ei tarvitse tai ei ole perusteltua käyttää ääntä. Tai vaikka äänitehosteita ja musiikkia olisikin, ei työryhmä välttämättä tarvitse äänisuunnittelijaa tai säveltäjää. Näille suunnittelijoille ja heidän ammattitaidon käytölleen on aina hyvä olla perusteltu syy. (Vapaavuori, 29.3.2010)

4.3.1 Säveltävä äänisuunnittelija

Useimmat haastateltavista ovat tehneet työprojekteissaan sävellys- ja äänisuunnittelu-työtä samanaikaisesti. Kytö on tehnyt lähes kaikki suunnitteluprojektinsa niin, että on hoitanut molemmat edellä mainitut ääniroolit. Vapaavuori arvioi, että enemmistö hänen

⁴ Edeltävään Revon lainaukseen viitaten, voiko äänisuunnittelija olla vastuussa esimerkiksi näyttelijän replikoinnista, varsinkin, jos mitään äänenvahvistusta ei käytetä?

suunnitteluistaan on produktioita, joihin hän on sekä äänisuunnitellut että säveltänyt. Yhden henkilön ”kaksoisroolituksen” luulisi takaavan sen, että koko teoksen äänimaailmasta muodostuu yhtenäinen. Lisäksi työnantajan kannalta on useimmiten halvempaa palkata yksi ihminen tekemään sekä äänisuunnittelu että sävellystyö. Revon mukaan ainoa haitta, joka roolien yhdistämisestä voi syntyä, on työmäärän kasvaminen liian suureksi. Myös Vapaavuori viittaa mahdollisesti liian isoon työmäärään ja toteaaakin, että hän on ajan myötä alkanut produktiokohtaisesti rajata työrooliaan. Jos tuotantoon tarvitaan yksi ihminen tekemään sekä ääntä että musiikkia, Vapaavuori kokee mielekkääksi priorisoida jommankumman ensisijaiseksi työn kohteekseen.

On tullu tehtyy niin, et mä voin olla tässä jutussa sekä että, säveltäjänä ja äänisuunnittelijana, mut että mä lähen siltä pohjalta, et mä teen tähän musat, ja sitten lähetään kattoo vaatiiko tää jotain muuta. Priorisoinut selkeesti jompaankumpaan suuntaan. Se on tuntunu hyvältä — —, et jää tilaa ajatella, ei oikein riitä kapasiteetti semmoseen ikäänku täysillä tekemiseen. (Vapaavuori, 29.3.2010)

4.3.2 Pitääkö äänisuunnittelijan osata säveltää?

Oma osaamattomuuteni musiikin tekemisen saralla on aiheuttanut välillä pulmatilanteita. Erääseen nukketeatteriprojektiin etsittiin esimerkiksi ääni-ihmistä ja tavatessani työryhmän kävi ilmi, että he olisivat tarvinneet säveltäjän noin tunnin kestävään, läpisävellettävään esitykseen. Kieltäydyin kohteliaasti kunniasta, mutta olen ollut kohtaavinani samanlaisia ennako-oletuksia ääni-ihmisten sävellystaidosta myös kouluprojekteissa. Itse asiassa on vaikea sanoa, onko minulle koskaan esitetty sävellysvaateita, vai olenko itse ennako-olettanut, että niitä saatetaan esittää. Joka tapauksessa olen ilmoittanut heti kättelyssä, että tulen mielelläni tekemään ääntä, mutta musiikin teosta en sitten tajua yhtään mitään. Tiedostan, että sävellystaidottomuuteni voi joskus olla ratkaisevakin tekijä työsaannissa. Jos työnantaja tarvitsee projektiinsa sekä ääntä että musiikkia, totta kai hän valitsee siihen sen työntekijän, joka osaa tehdä molempia. Resursseja ei välttämättä ole erillisten äänisuunnittelijan ja säveltäjän palkkaamiseen. Mutta onko perusoletus sitten se, että jos osaat äänisuunnitella, osaat myös säveltää? Voiko ihminen työkennellä ”pelkästään” äänisuunnittelijana?

Repo on sitä mieltä, että suunnittelijalla pitää olla valmiudet kulloisenkin produktion vaativiin työtehtäviin, ja näiden tehtävien pitää olla määriteltyinä ennen suunnittelijan valintaa. Peruslähtökohta kumminkin on, että äänisuunnittelijan pitää osata äänisuunnitella ja säveltäjän säveltää. Tuohimaa toteaa, että säveltäminen ei kuulu varsinaisesti työnkuvaan, mutta sitä edellytetään paljon. Työkentässä on hyvä olla joustava, ettei [työnantajan] tarvitse etsiä jokaiselle osa-alueelle erillistä tekijää. Vapaavuori puolestaan näkee, että äänisuunnittelijan ei tarvitse osata säveltää, asettelu on samankaltainen kuin vaatisi valokuvaajalta maalaustaitoa. Haittaa tästä ominaisuudesta ei ole, mutta sitä ei voida vaatia. Vapaavuoren mielestä sitä ei myöskään edellytetä usein, enemmänkin vieraat ihmiset [työyhteyksissä] ovat ihmetelleet, että *”hetkinen, sä teet musiikkii vaikka sä et ole säveltäjä”*. Hän näkee tämän suhtautumisen olevan myös arvostuskysymys, musiikin säveltäminen koetaan juhlallisempänä ja korkeampana taiteen muotona. Samaa asiaan viittaa Tuohimaa. Hän toteaa musikaalisäveltämisestä, että se vaatii niin monipuolista kykyä musiikillisesti, että hän itse ei koe olevansa niin taitava, että voisi hypätä musikaalisäveltäjän saappaisiin.

Luultavasti monet äänisuunnittelijat osaavat säveltää, koska kiinnostus äänisuunnitteluun on voinut herätä musiikin tekemisen kautta. Lisäksi Suomen ääniammattilaisilla lienee hyvin laaja-alaista työkokemusta, josta osa musiikin parista. Henkilökohtaisesti olen tuntenut itseni äänimaailmassa välillä outolinnuksi, koska minulla ei ole minkäänlaista musiikkitaustaa. Tuohimaan kanssa keskustelin siitä, millaista musiikillista ymmärrystä äänisuunnittelijalta tarvitaan, jos hän ei itse hallitse säveltämistä tai halua sitä tehdä.

”Musikaalinen sen ihmisen tarttee olla, mut ei sun tarvii olla musiikillisesti koulutettu. Se on varmaan se oleellisin ja totta kai mielenkiintoa musiikkiin täytyy olla.” Musiikki-dramaturgian taju nousi myös vahvasti esille, asia, jonka Tuohimaa kertoo itse oppineensa pikkuhiljaa vuosien varrella. Varsinkin tuotannoissa, joissa käytetään valmista musiikkia eikä kyseiseen näytelmään sävellettyä musiikkia, on tärkeää hahmottaa musiikin käytön draamallinen rakenne. Näissä tuotannoissa äänisuunnittelija vastaa myös musiikin käytöstä ja usein myös hankinnasta. Musiikin oikean sijoittelun lisäksi musiikkia pitää myös osata kuunnella editointikorvalla. Harva valmis musiikkiteos on esimerkiksi oikean pituinen tiettyyn paikkaan tai kohtaukseen, joten äänisuunnittelijan on osattava leikata musiikkia oikein. Saumojen pitää olla huomaamattomia ja musiikin pitää

kuulostaa järkevältä, vaikka se ei olekaan enää alkuperäisessä muodossaan ja järjestyksessään. (Tuohimaa, 25.3.2010) Editointitaitoa voi tarvita, vaikka produktiolla erillinen säveltäjä olisikin. Voihan olla, että sävelletty ja äänitetty musiikki toimitetaan äänisuunnittelijalle, jonka tehtäväksi muodostuu hioa tarkat kestot.

4.4 Äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyö

Haastattelukysymysten laadinnan lähtökohtana pidin sitä, että teoksella olisi erilliset ihmiset hoitamassa äänisuunnittelijan ja säveltäjän rooleja. Loppujen lopuksi vastaajilla oli verrattain vähän kokemusta tällaisista tilanteista tai varsinkaan yhteistyöstä kyseisessä tilanteessa. Tämä voi johtua siitä, että yksi ihminen hoitaa molemmat roolit ja siitä, että erillisiä säveltäjiä käytetään jonkin verran, mutta äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyö ei ulotu taiteelliseen suunnitteluvaiheeseen.

4.4.1 Puheteatteri vs. musikaali

Äänisuunnittelijan ja säveltäjän rooleista puhuttaessa on otettava huomioon myös erityyppiset tuotannot. Yhtenä esimerkkinä voidaan käyttää puhenäytelmän ja musikaalin eroa. Varsinainen sävellystyö tuskin teknisesti eroaa verrattaessa näitä kahta näytelmätyyppejä, mutta musiikin ja äänen roolit vaihtelevat.

Puhenäytelmissä musiikin ja muun äänen rooli on kaiken kaikkiaan huomaamattomampi kuin musikaalissa (jos dialogia ei lasketa). Jos puhenäytelmässä ei käytetä sävellettyä musiikkia, on musiikkidramaturginen vastuu yleensä äänisuunnittelijalla. Jos taas esityksellä on säveltäjä, äänisuunnittelijan työvastuu helpottuu, kun hän voi keskittyä pelkästään äänitehosteisiin. Tällaisessa tilanteessa musiikkia myös yleensä käytetään vahvempana kerronnan keinona kuin äänitehosteita (Tuohimaa 25.3.2010).

Musikaalissa taiteellinen pääpaino on selkeästi musiikilla ja vastuu siitä säveltäjällä tai kapellimestarilla, jolloin äänisuunnittelijan työ painottuu enemmän järjestelmäsuunnittelun puoleen. Tuohimaa toteaa, että musikaalissa teknisen suunnittelun osa on niin iso, ettei äänisuunnittelijalla riittäisi resurssejakaan niin sanottuun taiteelliseen suunnitteluun. Vapaavuori mieltii, että musikaalia tai musiikkinäytelmää tehdessä säveltäjän työ luultavasti sijoittuu ajallisesti paljon aikaisemmaksi kuin puhenäytelmässä. Useimmiten kappaleiden pitää olla valmiina ennen harjoitusten alkua.

4.4.2 Yhteistyökokemuksia

Tuohimaan kokemuksen perusteella eniten yhteistyötä säveltäjän kanssa tulee tehtyä musikaali- tai musiikkiteatterituotannoissa. Säveltäjän tai kapellimestarin kanssa keskustellaan musiikin toistosta, jossa äänisuunnittelijan tekninen osaaminen on suuressa roolissa.

Vapaavuori naurahtaa, että tyypillinen esimerkki äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyöstä on se, ettei sitä ole. Säveltäjä ja äänisuunnittelija eivät välttämättä ole missään tekemisissä keskenään, vaan äänisuunnittelijalle toimitetaan jossain vaiheessa valmiit musiikit. Myös musiikin paikat ja roolit on usein tällaisessa tapauksessa määritelty, joten äänisuunnittelijan tehtäväksi jää vain laittaa ja tarvittaessa editoida musiikit määrättyihin kohtiin. Näissä tapauksissa äänitehosteet ja musiikki jäävät keskenään sisällöllisesti etäisiksi. (Vapaavuori, 29.3.2010)

Vapaavuori kertoo myös kaksi esimerkkiä hieman hedelmällisemmästä äänisuunnittelija-säveltäjä-yhteistyöstä. Saaban *Kuningatar* -näytelmässä käytettävät soittimet olivat iso osa lavastusta ja ne rakennettiin varta vasten esityksiä varten. Vapaavuori oli itse mukana rakentamassa soittimia säveltäjän ohjeiden mukaan. Säveltäjältä tuli ohjeita soitinten sävellajeihin ja käyttötarkoitusten suhteen, jotka rakentajat toteuttivat. Vapaavuori ei kokenut, että työskentely olisi ollut hierarkkista tai että säveltäjä olisi suhtautunut mustasukkaisesti omaan työhönsä, vaan työskentely oli hyvin vuorovaikutteista. Äänisuunnittelutyö koostui siis soitinten rakentamisesta, niiden mikittämisestä ja tilan soinnin tutkimisesta ja miettimisestä.

Toinen esimerkki tulee tanssin maailmasta, jossa nuori Vapaavuori työskenteli vartuneemman säveltäjän kanssa. Teoksessa käytettävät sävellykset oli tehty jo parikymmentä vuotta aiemmin ja Vapaavuori äänisuunnittelijana muokkasi noita teoksia tanssiesitystä varten. Vapaavuori arvelee, että säveltäjä ei aina pitänyt hänen ratkaisuistaan ja tavastaan käsitellä tämän tuotantoa kuin sample-kirjastoa, mutta oli Vapaavuoren sanojen mukaan tarpeeksi vanha ja viisas antaakseen tämänkaltaiselle työskentelylle mahdollisuuden. Loppujen lopuksi säveltäjä alkoi itsekkin innostua leikittelemään ajatuksilla ja ehdotti Vapaavuorelle muitakin teoksiaan materiaaliksi. Varsinainen yhteistyö säveltäjän ja äänisuunnittelijan välillä rajoittui muutamiin puhelinkeskusteluihin ja yhteen tapaamiseen. Lopulta Vapaavuori sävelsi teokseen musiikkia myös itse ja lisäksi käytet-

tiin kolmannen ulkomaisen säveltäjän tuotoksia, johon ei tosin ollut mitään yhteyttä. Vapaavuori sanoo nauttineensa työprosessista ja haluaisi tehdä samankaltaista työtä enemmänkin.

4.4.2.1 Muusikkonäkökulma

Haastattelutilanteissa esille nousi myös muusikoiden työ teatteriesityksissä. Koska muusikoiden työ on olennainen osa säveltäjien ja äänisuunnittelijoiden työtä, käsittelen tässä kappaleessa joitakin näkökulmia tähän yhteistyöhön liittyen.

Puhuessaan säveltämisestä Kytö mainitsi, että omissa töissään hän joutuu usein ottamaan huomioon näyttelijöiden musiikilliset taidot. Kaikkiin produktioihin ei ole varaa palkata erillisiä muusikoita, joten soittovastuu säilytetään näyttelijöille. Näin ollen näyttelijä-muusikoiden soittotaito ja instrumenttivalikoima asettaa omat rajansa säveltäjän työlle. Vapaavuori mainitsee, että usein pienemmissä tuotannoissa muusikoita käytetään puolestaan avustajina ja ”elävinä lavasteina”.

Ongelmatilanteisiin muusikkoyhteistyössä haastateltavat eivät ole törmänneet. Vapaavuori toteaa, että teatterityöskentelyyn tottumattomien muusikoiden kanssa työskennellessä miksaajan tai äänisuunnittelijan on osattava ottaa huomioon muusikoiden mahdollinen epävarmuus. Muusikolle, joka on tottunut esittämään musiikkia konserteissa, voi olla aluksi vaikeaa suhtautua siihen, että oma soitto ei teatterissa olekaan pääroolissa vaan enemmän taustavoimana.

Musiikin äänitystilanteissa Vapaavuori toteaa saaneensa muusikoilta hyvää apua ja materiaalia myös äänisuunnitteluunsa. Vapaavuoren mukaan useat muusikot ovat myös hyviä ”tuottamaan ääntä” soittimillaan, joten hänellä on ollut tapana äänittää erilaisia tehosteääniä muusikoiden kanssa musiikin äänityksen lomassa. Näillä elementeillä äänitehosteisiin voi rakentaa yhtymäkohtia musiikkiin, jolloin näytelmän auditiivisesta maailmasta saa vieläkin yhtenäisemmän.

4.4.3 Äänisuunnittelijan sananvalta musiikkiin

Kun teoksella on säveltäjä, on itse musiikin sisältö Tuohimaan ja Vapaavuoren mukaan täysin säveltäjän ja mahdollisesti ohjaajan päätösvallassa. Äänisuunnittelijan rooli taas on pääsääntöisesti tarpeen mukaan leikata, rytmittää ja ajoittaa musiikki oikeisiin kohtiin. Tätä ajoitustyötä tehdään ohjaajan ja mahdollisuuksien mukaan säveltäjän kanssa,

jos hän osallistuu harjoituksiin. Äänisuunnittelija on yleensä tiiviimmin harjoituksissa mukana kuin säveltäjä, joten äänisuunnittelija pystyy havainnoimaan paremmin esityksen rytmin ja toiminnan, joka ei käy ilmi tekstistä. Näiden tietojen avulla on helpompi löytää oikeat musiikin ajoitukset. (Repo, 2.2.2010; Tuohimaa 25.3.2010 ja Vapaavuori, 29.3.2010)

4.4.4 Ongelmia yhteistyössä?

Haastateltavat eivät ole törmänneet suurempiin kommunikaatio- tai yhteistyöongelmiin säveltäjä-äänisuunnittelijayhteistyössään. Toisaalta Repo tiivistää mahdollisten ongelmien syntymisen syyn äänisuunnittelijan ja säveltäjän välillä ytimekkäästi: ”*Molemmat ovat yleensä ihmisiä.*” Tuohimaa toteaa, että keskustelua herättää korkeintaan musiikalliproduktiossa jonkin instrumenttityypin valinta. Esimerkiksi eräässä musikaalissa kapellimestari olisi halunnut lavalle oikeat rummut, kun taas äänisuunnittelija liputti sähkörumpujen puolesta. Tämä siksi, ettei oikeiden rumpujen ääni olisi tunkenut jokaiseen lavalla olevaan mikrofoniiin ja täten tehnyt miksauksesta ja kokonaissoundin puhtaudesta huolehtimisesta hankalampaa. Vapaavuori miettii, että yksi mahdollinen ongelmatilanne voi muodostua siitä faktasta, että äänisuunnittelija on monesti välikappale säveltäjän tai muusikon tuottaman musiikin välillä. Äänisuunnittelija hoitaa mikserin kautta musiikin äänenvoimakkuutta ja ajoituksia ja ohjaaja kertoo äänisuunnittelijalle, milloin mitään pitäisi tapahtua. Äänisuunnittelija siis toteuttaa ohjaajan toivomia ratkaisuja ja säveltäjälle voi tulla tunne, että hänen työpanostaan ja materiaaliaan käsitellään väärin. Kyse saattaa siis olla säveltäjän ja ohjaajan välisistä näkemyseroista, mutta äänisuunnittelija joutuu välikäteen. Toisaalta tämäkin rooli pitää äänisuunnittelijan osata kantaa. Tähän mahdolliseen ongelmatilanteeseen liittyen Vapaavuori pohtii myös, että harvinaisempi tilanne lienee, että äänisuunnittelija kokisi oman työnsä jäävän säveltäjän jyräämäksi. (Vapaavuori, 29.3.2010)

4.4.4.1 ”Tonttikiistat”

Ongelmia voi aiheuttaa myös liiallinen puuttuminen toisen työhön. Itse mietin, siirtääkö yhteistyötilanteessa helposti vastuuta äänellisestä ilmaisusta toiselle. Tai vaihtoehtoisesti, omiiko toinen suunnittelija liikaa ratkaisuja itselleen?

Keskusteltaessa äänisuunnittelijan ja säveltäjän mahdollisista tonttikiistoista Vapaavuori koki hyvin epämiellyttävänä ajatuksen, että äänisuunnittelijan ja säveltäjän työtä asetettaisiin vastakkain.

Mä lähtökohtasesti koen, että se musiikin ja äänen välinen dialogi, niin mä nään sen enemmän mahdollisuuksia tarjoavana kuin rajottavana tekijänä. Eli musta tuntuu, et musta ois kiinnostavaa kompata sillä äänellä musaa tai päinvastoin. Kuin niin, että sen näkis rajottavana tekijänä, et miks tuolla nyt joku kopsahti, kun viulu soi. Että enemmän mä sen koen tällasena hedelmällisenä kysymyksenä kuin rajoittavana. (Vapaavuori, 29.3.2010)

Repo toteaa, että kaikenlaista on sattunut kohdalle, ammattimaailmassakin. Hän korostaa, että ammattilaisuuteen kuuluu myös se, että osaa pitää huolen omasta vastuualueestaan eikä väkisin tunge itseään muiden tonteille. Vapaavuoren tavoin Repo kokee säveltäjän työn vain rikastavan omaa äänisuunnittelijan työtään. Vastuunsiirtämisestä Repo toteaa, että ihminen helposti jättää vastuun muille tilaisuuden tullen, mutta on toisaalta myös altis tuputtamaan omia näkemyksiään toisille hölmöyteen asti.

Kertoessaan esimerkkiä tanssiteoksen säveltäjä-yhteistyöstään, Vapaavuori miettii, että säveltäjä olisi voinut suhtautua äänisuunnittelijan muokkaustyöhön hyvinkin pitkin hampain. Hän pohtii, että kyseisessä produktiossa hyvän yhteistyön ja lopputuloksen mahdollisti säveltäjän ja äänisuunnittelijan suuri ikäero, erilaiset taustat ja se, että sävelletty musiikki oli sävelletty jo hyvän aikaa takaperin. Vastasävellettyyn tai tiettyyn teokseen sävellettyyn musiikkiin puuttuminen ja sen radikaali muokkaaminen aiheuttaisi varmasti säveltäjässä vastareaktion (Vapaavuori, 29.3.2010).

Tuohimaa ei usko, että vastuun siirtämistä tai oman roolin liioittelua tapahtuu juurikaan. Suunnitteluvaiheessa rooleista kannattaa sopia, jotta konflikteilta vältytään. Ammattilaiset yrittävät tukea toistensa työtä, eivätkä vie kaikkea kunniaa itselleen tai jätä kaikkea muiden harteille. Toki tekijäpersoonia löytyy moneen lähtöön, mutta ongelmia syntyy harvoin. (Tuohimaa, 25.3.2010)

Vapaavuori toteaa myös, että hän ei ole kokenut tonttikiistoja musiikin ja äänen välillä, tosin hänellä ei ole yhteistyökokemuksiakaan osallistuvan säveltäjän⁵ kanssa työskentelystä. Tunne oman työn rajoittamisesta on lähinnä syntynyt varsinkin uran alkuaikoina ohjaajien kanssa. Ohjaajien ja Vapaavuoren näkemykset musiikin tai äänen sujuvasta käytöstä ovat välillä sotineet keskenään:

Mä oon törmänny hirveen paljon tämmösiin ohjaajiin et musa soi, ja sit se katkastaan ku seinään. Ja mä oon kokenu, et eiku mä haluisin löytää, — — et se musiikki tai se ääni löytää itse sen loppunsa. Et siellä on joku kuultava loppuminen. Sit tuntuu ikävältä kun on käyttäny paljon energiaa siihen, et miten mä jotenki ratkaisen tämän ja sit se halutaan ratkasta painamalla stoppinappia.

4.4.5 Ideaaliyhteistyötilanne

Haastateltujen vastauksista käy ilmi, ettei heillä ole juurikaan ollut taiteellista tai ennakkosuunnitteluun liittyvää yhteistyötä äänisuunnittelija-säveltäjä-akselilla. Muutamia ihannevisioita yhteistyötä kuitenkin löytyy.

Vapaavuori maalailee ideaalitulanteen äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyöstä. Suunnitteluvaiheessa äänisuunnittelija ja säveltäjä kävisivät eräänlaista kirjeenvaihtoa materiaaleillaan. Säveltäjä säveltäisi demoteemoja tai muita ”musiikinpaloja” ja äänisuunnittelija puolestaan kehittelisi omia demojaan äänimateriaalista. Näitä raakiledemoja tarjottaisiin toiselle inspiraation lähteeksi. Säveltäjä voisi saada ideoita omaan työhönsä äänisuunnittelijan äänistä ja äänisuunnittelija voisi rakentaa äänimaailmaansa saaden vaikutteita sävellysideoista. Vapaavuori toteaa, että tämänkaltainen yhteistyö on kuitenkin loppujen lopuksi hyvin pitkälti kiinni henkilökemioista ja työmetodeista. Monesti ihmisten on vaikeaa esitellä keskeneräisiä töitään muille, asia, joka olisi tällaisen työskentelytavan perusedellytys.

Repo ei osaa kuvailla tarkemmin säveltäjän ja äänisuunnittelijan yhteistyötä, koska kuten sanottua, yhteistyötilanteet ovat pitkälle riippuvaisia tekijöiden persoonista ja työtaivoista. Hän kuitenkin painottaa tiivistä yhteistyötä koko tuotantoprosessin ajan.

⁵ määritelmä, ks. Liite 1

Hänen mielestään vastuu äänisuunnittelu- ja sävellystyöstä pitäisi olla yhdellä ”yksiköllä”, joka toimii saumattomasti vuorovaikutuksessa. Tämä yksikkö voi olla yksittäinen ihminen, bändi tahi muu tiimi.

5 Johtopäätökset

Opinnäytteeni lähtökohtana oli selvittää, millaista äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyö on. Halusin tietää, millaisia käytänteitä alalla on ja miten niitä voisi kehittää.

Kuten haastatteluvastauksista käy ilmi, kokemusta äänisuunnittelijan ja säveltäjän osallistuvasta yhteistyöstä oli verrattain vähän. Myös ennako-oletukseni siitä, että yhteistyökuviot voivat olla hyvinkin erilaisia eri produktioissa, piti paikkansa. Yhtä kaavaa työprosesseille ja yhteistyölle ei voine eikä liene tarpeellistakaan kehittää. Koska jokainen produktio on omanlaisensa, ne asettavat erilaiset odotukset ja mahdollisuudet suunnittelijoiden vastuualueisiin ja työnkuviin. Laitosteattereissa yleisistä yhteistyökäytännöistä ja työruutiineista on syytä sopia, jotta työt sujuisivat jouhevasti. Nämäkin ovat tosin teatterikohtaisia käytäntöjä, koska jokaisessa teatterissa on erilaiset resurssit työn tekoon.

Jokainen ihminen rakentaa itse oman ammattikuvansa ja suhtautumisensa työhön (Tuohimaa, 25.3.2010). Työ opettaa tekijäänsä ja pikkuhiljaa äänisuunnittelija tai säveltäjä oppii löytämään itselleen sopivimmat työtavat. Tärkeintä yhteistyössä ovat tietysti paljon puhutut vuorovaikutustaidot. Säveltäjän, äänisuunnittelijan ja ohjaajan pitää ymmärtää toistensa työtä ja pyrkimyksiä.

Säveltäjän ja äänisuunnittelijan roolien rakentaminen ja vastuualueiden jako voi olla joskus vaikeaa. Ääneen liittyvät vastuukysymykset eivät myöskään välttämättä aina ole äänisuunnittelijan ja säveltäjän välisiä, vaan soppaan sekoittuvat myös esimerkiksi ohjaajat ja esiintyjät. Repoa lainatakseni: *”Äänestä vastaa ihannetilanteessa se, jolla on siihen edellytykset, osaaminen ja asiantuntemus. Joka tapauksessa vastuu ja valtuudet täytyy olla sillä, jolle siitä menee myös kritiikki ja krediitit, sekä palkka.”*

Projektit ovat siis erilaisia ja tekijäpersoonat samoin. Tästä johtuen ei voida kai koskaan olettaa, että aloitettaessa työskentelyä muut pelaisivat peliä samoilla säännöillä joihin itse on tottunut. Varminta onkin jokaisen tuotannon alussa kartoittaa, mikä on kyseisen produktion ja työtovereiden työtapana, jotta ristiriidoilta vältyttäisiin. On hyvä keskustella yhteistyön ja kommunikoinnin keinoista. Kannattaa myös varmistaa, mitä muut odottavat omalta työltä ja millainen on säveltäjän ja äänisuunnittelijan rooli juuri tässä tuotan-

nossa. Yhteisen kielen ja yhteisymmärryksen kehittämiseen voi mennä aikaa, mutta tämän yhteisymmärryksen rakentaminen täytyy nähdä osana työprosessia eikä itsestään-selvyytenä.

Toisaalta hyvä teatteriteos voi syntyä, vaikeivät säveltäjä ja äänisuunnittelija olisi missään kontaktissa keskenään. Uskon kuitenkin, että antamalla yhteistyölle mahdollisuuden saattaa syntyä yhtenäisempää ja tarkoituksenmukaisempaa ilmaisua. Tai vaikka lopputulos olisi sama, niin kenties työskentelyprosessi voi olla mielekkäämpi.

6 Oman työn arviointi ja yhteenveto

6.1 Oman työn arviointi

Opinnäytteen teko on ollut itselleni hyvin hidas, mutta loppujen lopuksi myös antoisa prosessi. Oma otteeni tiedonkeruuseen ja saadun tiedon analysointiin ei ole ollut kovinkaan kriittinen vaan enempi pohtiva. Toisaalta yhteistyötä ja henkilöiden välisiä suhteita käsittelevään työhön pohtiva ja filosofoiva ote toimiikin paremmin kuin kliinisen analyttinen.

Haastattelutilanteissa sain haastateltavilta opinnäytteeseen liittyvän tiedon lisäksi myös muita mielenkiintoisia näkemyksiä teatterin ja äänen tekemisestä. Nämä ajatukset ja näkemykset sekä vahvistivat omia näkemyksiäni että avasivat uusia näkökulmia. Valmistumiskriisiä läpikäyväälle ja ammatti-identiteettiään pohdiskelevalle opiskelijalle teki hyvää taas kerran kuulla, ettei ammattilaiseksi kasveta yhdessä yössä. Kaiken kaikkiaan oli antoisaa jutella haastateltavien kanssa ja kuunnella heidän tarinoitaan työn parista.

Sain myös parilta haastateltavalta positiivista palautetta kysymyksistäni. Eräs totesi, että kysymykset olivat sellaisia, joihin hän itsekkin olisi halunnut vastauksia uransa alussa. Toinen haastateltava oli iloinen siitä, että osallistumalla opinnäytteeni tekoon hän sai selkeytettyä myös omia ajatuksiaan työhönsä liittyen.

6.2 Yhteenveto

Mitään uusia sääntöjä tai normeja säveltäjän ja äänisuunnittelijan yhteistyöhön opinnäytteestäni ei siis löydy. Kulloinenkin projekti ja sen tekijätiimi määrittelee itselleen parhaat yhteistyötavat. Toki tekijöiltä vaaditaan myös vahvaa oman alansa ammattitaitoa vuorovaikutustaitojen lisäksi, jotta yhteistyötilanteista muodostuu hedelmällisiä. Toivoakseni työni tuo esiin sen, kuinka tärkeää yhteistyötilanteissa on unohtaa ennakkoletukset ja olla valmis sopimaan juuri kyseiseen tilanteeseen sopivimmista työtavoista, rooleista ja vastuualueista. Toivottavasti opinnäyte herättää myös ajatuksia liittyen omiin työtapoihin ja työhön suhtautumiseen.

Lähteet

Kirjalliset lähteet

Eriksson, Mikael. n.d. *Äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteiset parametrit.* Essee Suomen valo- ja äänisuunnittelijoiden liiton nettisivuilla.

<http://www.sval.net/tietoa/index.html> (Luettu 8.12.2009)

Kaye, Deena & LeBrecht, James. 2000. *Sound and music for the theatre: the art and technique of design.* 2. painos. Woburn: Focal Press.

Voltti, Juuso 2002. *Musiikin käyttö puheteatterissa. Maisterin tutkinnon opinnäyte [pdf].* Valo- ja äänisuunnittelun laitos. Teatterikorkeakoulu. Helsinki.

Haastattelut

Kytö, Meri. Filosofian maisteri, nuorempi tutkija. Haastattelu 25.3.2010. Itä-Suomen yliopisto.

Repo, Jukka. Äänimestari. Sähköpostihaastattelu ja tarkentavat kysymykset. Tulostettu 2.3.2010 ja 24.4.2010. Mikkelin Teatteri.

Tuohimaa, Jarkko. Äänisuunnittelija. Haastattelu 25.3.2010. Tampereen Työväen Teatteri.

Vapaavuori, Nuutti. Äänisuunnittelija. Haastattelu 29.3.2010.

Liitteet

Liite 1: SANASTOA

Opinnäytetyössään Musiikin käyttö puheteatterissa Juuso Voltti käyttää ilmaisua **valmis musiikki** (Voltti 2002, 29). Myös omassa työssäni viitataan valmiilla musiikilla teatteriteoksessa käytettävään musiikkiin, jota ei ole sävelletty juuri kyseiseen teokseen.

Sävelletty musiikki taas viittaa varta vasten produktioon sävellettyyn musiikkiin.

Osallistuva säveltäjä on näyttämöteoksen säveltäjä, joka on aktiivisesti mukana teoksen suunnittelu- ja toteutusvaiheessa ja tekee yhteistyötä muiden suunnittelijoiden tai vähintään ohjaajan kanssa.

Sana **säveltäjä** voi kuitenkin viitata myös sellaiseen henkilöön, jonka säveltämää valmista musiikkia käytetään juuri tietyssä produktiossa ja hän on ollut jonkinlaisessa yhteydessä työryhmään musiikin käytön suhteen. Jos esimerkiksi kaikki tämän päivän teatteriesityksessä käytettävä musiikki on Jean Sibeliuksen säveltämää, ei Sibeliuksen tämän määritelmän mukaan voi viitata esityksen säveltäjänä. Jos taas Maija Meikäläisen jo säveltämä tuotanto on herättänyt esityksen ohjaajan tai äänisuunnittelijan kiinnostuksen ja Meikäläisen kanssa tullaan siihen tulokseen, että hänen musiikkiaan käytetään esityksen pääasiallisena musiikkina, tällöin Meikäläistä voitaisiin kenties tituleerata esityksen säveltäjäksi. Ainakin hänen nimensä voisi laittaa käsiohjelmaan ”musiikki” tai ”sävellykset” otsikon alle.

Liite 2: HAASTATTELUKYSYMYKSET

HUOM! Revon sähköpostihaastattelun jälkeen lisätyt kysymykset on merkitty kursivilla.

haastateltavan tiedot

- nimi
- työtehtävä ja työpaikka
- koulutus
- millaista työtä on tehnyt äänen parissa (sävellys, äänisuunnittelu) ja missä ympäristöissä (harrastaja-/ammattilaisproduktiot)

kysymyksiä

- *mitä on äänisuunnittelu, mitä säveltäminen (teatterikontekstissa)?*
- *pitääkö äänisuunnittelijan osata säveltää? mitä etuja ja haittoja on siitä, jos äänisuunnittelija ja säveltäjä ovat sama henkilö? kuinka usein näin on?*
- *mitä asioita tuotannossa pitää ottaa huomioon, jos esityksissä käytetään*
 - a) musiikkia ylipäätään
 - b) teokseen varta vasten sävellettyä musiikkia
- *kuinka usein/harvoin puhenäytelmiin sävelletään musiikkia? mistä tämä johtuu?*
- *mitä konkreettisia työvaiheita äänisuunnittelijan/ säveltäjän työhön sisältyy ja miten ne ajoittuvat välille ”ensimmäinen tieto toteutettavasta tuotannosta – ensi-ilta”?*
- *miten ja millaista yhteistyötä äänisuunnittelija ja säveltäjä tekevät teatterituotannossa?*

- millaista tämän yhteistyön PITÄISI olla ja miten sitä voisi kehittää?
- mitkä ovat yleisimpiä ongelmia äänisuunnittelijan ja säveltäjän yhteistyössä/ kommunikaatiossa?
- miten äänisuunnittelijan ja säveltäjän roolit ja työn painoalueet eroavat verrattaessa puhenäytelmää ja musiikinäytelmää/musikaalia?
- ilmeneekö äänisuunnittelijan ja säveltäjän välillä ”tonttikiistoja”? (esim. ”Älä tunge sitä viulunvingutustasi siihen kohtaan, kun se pilaa tän mun avaruustomuambienssin!”)
- entä sysääkö vastuuta äänellisestä maailmasta helposti toiselle? (esim. ”Noi äänisuunnittelijan luomat tehosteet kuulostaa toimivilta, ei ole nyt oikein inspiraatiota tästä musiikista, niin kai tääkin käy...” tai ”Onpas nää tehosteet huonoja, noh, jos sä laitat tohon vähän enempi musaa, niin eiköhän se siitä suttaannu.”)
- puuttuuko äänisuunnittelija musiikinkäyttöön, vai onko tämä pelkääntään säveltäjän ja ohjaajan päätettävissä? (esim. musiikin paikat ja käytettävät soittimet)
- vapaa sana – mitä muuta säveltämiseen ja äänisuunnitteluun liittyviä ongelmia/asioita haluat nostaa esille?

Liite 3: HAASTATELTUJEN TAUSTATIEDOT

Meri Kytö

Kytö on valmistunut filosofian maisteriksi Turun yliopistosta pääaineenaan musiikkiteide. Hän on myös opiskellut konservatoriossa ja työskentelee parhaillaan nuorempana tutkijana Itä-Suomen yliopistossa erikoistumisalanaan etnomusikologia ja äänellisen kulttuurin tutkimus. Kydöllä on harrastuneisuutta ja opetuskokemusta äänimaisematutkimuksesta.

Kytö sijoittaa itsensä äänisuunnittelussa ja säveltämisessä harrastajan ja ammattilaisen välimaastoon. Kytö aloitti teatterityönsä harrastajateatterien parista ja on myöhemmin siirtynyt työskentelemään ammattilaisryhmien kanssa. Hän on tehnyt töitä Tehdasteatterin, Suomen kiinalaisen teatterin sekä erilaisten ensemble-ryhmien kanssa.

Jukka Repo

Repo on hankkinut työkokemuksensa pääasiassa työnteon opettamana ja itseopiskelun kautta. Hän on suorittanut myös teatteritekniikan ammattitutkinnon.

Nykyään Repo työskentelee äänimestarina Mikkelin Teatterissa. Äänisuunnittelua hän on tehnyt 80-luvun loppupuolelta alkaen, työskennellen ensin erilaisten harrastajaproduktioiden parissa. Työkokemusta on kertynyt niin teatterin, tapahtumien, konserttien, radion kuin musiikin parista. Hän myös soittaa itse ja on tehnyt sävellystöitä lähinnä viimeisen kymmenen vuoden aikana, pääosin ammattiteatterissa.

Jarkko Tuohimaa

Tuohimaa on valmistunut medianomiksi Tampereen Taiteen ja Viestinnän oppilaitoksesta (nykyisin Tampereen ammattikorkeakoulu). Hän on myös opiskellut Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitoksella, mutta hänen omien sanojensa mukaan työ vei mukanaan, eikä hän koskaan valmistunut TeaKista.

Viimeiset kymmenen vuotta Tuohimaa on työskennellyt Tampereen Työväen Teatterissa, jossa hän toimii äänisuunnittelijana. Aiemmin hän on työskennellyt Yleisradiolla

