

**PIRKANMAAN
AMMATTIKORKEAKOULU**

DRAMATURGISEN MUSIIKIN SÄVELTÄMINEN

Musiikin suunnittelu ja toteutus näytelmään Valitut

Suvimarja Halmetoja

Opinnäytetyö
Marraskuu 2009
Muusikon koulutusohjelma
Teatterimusiikin ja musiikkidraaman
suuntautumisvaihtoehto
Pirkanmaan ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Pirkanmaan ammattikorkeakoulu
Muusikon koulutusohjelma
Teatterimusiikin ja musiikkidraaman suuntautumisvaihtoehto

HALMETOJA, SUVIMARJA:

Dramaturgisen musiikin säveltäminen - Musiikin suunnittelu ja toteutus näytelmään
Valitut

Opinnäytetyö 44 s., liitteet 30 s.
Marraskuu 2009

Opinnäytetyöni tarkoitus oli sävellystyön toteuttaminen puheteatteriesitykseen, jossa musiikki esitettiin äänitteeltä. Näytelmälle haluttiin luoda elokuvamainen äänimaailma, jossa yhdistyivät temaattiseen draamankuljetukseen pohjautuva musiikki ja elokuville tyypilliset äänitehosteet. Haasteena oli sekä dramaturgisen musiikin säveltäminen että äänitteeltä esitettävän musiikin sovittaminen yhteen teatterin lavatapahtumien kanssa.

Työni kirjallisessa osiossa tutkittiin minkälaisia asioita säveltäjän tulisi ottaa huomioon silloin, kun tavoitteena on säveltää äänitteeltä esitettävää musiikkia puheteatteriin ja millä tavoin säveltäjät ovat yleensä työstäneet tällaisia projekteja. Siinä pohdittiin myös musiikin ja näytelmän muiden elementtien välistä kommunikaatiota. Tutkimusmateriaalina käytettiin sekä elokuva- että teatterimusiikin säveltämisestä kertovaa kirjallisuutta. Työssä esitellään myös Valitut -näytelmän sävellystyö projektin alkamisesta ensi-iltaan saakka nuottien ja äänitteen avustuksella.

Elokuvallisen äänimaiseman tuominen teatterin lavalle oli erittäin onnistunut kokeilu. Myös musiikin esittäminen äänitteeltä todettiin toimivaksi ratkaisuksi edellyttäen, että äänitteen käyttö on suunniteltu huolella ja äänite voitu luovuttaa taitavan äänenajajan käsiin. Työ osoitti että vaikka teatteriesityksen dramaturgian suunnitteluun ja toteutukseen ei ole olemassa yhtä oikeaa tapaa, tiivis vuorovaikutus säveltäjän ja muiden eri osapuolten sekä musiikin ja muiden näytelmän elementtien välillä on onnistuneen lopputuloksen aikaansaamiseksi ensiarvoisen tärkeää.

Asiasanat: puheteatteri, musiikki, dramaturgia, säveltäminen, äänite, äänisuunnittelu.

ABSTRACT

Pirkanmaan ammattikorkeakoulu
Pirkanmaa University of Applied Sciences
Degree Programme in Music

HALMETOJA, SUVIMARJA:

Composing dramaturgical music - Music design and conception for the play "The chosen ones"

Bachelors' thesis 44 pages, appendices 30 pages.
November 2009

The aim of this study was to compose music for a theatre play where the music was played back from a recording. The sound designer and myself were suggested to create a cinematic atmosphere, one that united dramaturgy -based thematic music with sound effects as typically used in films. The challenge of this study was both composing dramaturgical music and the pairing of the recorded music with the scene.

The literary part of this study was to investigate what kinds of elements composers should take in consideration when planning to compose music which will be played from a record in a play, and how composers usually work with these kinds of projects. The communication between music and other elements in a play is also discussed in this study. Literature considering both film- and theater music was used as research material. This study presents my personal composing work for the play "Valitut" through the use of notation and recordings, starting from simple themes and up to the finished whole of the play.

To bring about a cinematic audio atmosphere to the play was a success. This was achieved through recording the music which was then employed by a skilled sound technician in the actual presentation. It was largely noted that whereas there is no black-and-white setting between creating and planning dramaturgical music the right or wrong way, intimate cooperation between the different parties plays a most important role in ending up with a good production.

Keywords: dramaturgical music, theater, composing, recording, sound design.

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 MUSIIKIN TEHTÄVÄT TEATTERIN LAVALLA	7
2.1 Musiikki osana teatteriesitystä	7
2.2 Musiikki ja näyttelijä	9
2.3 Musiikki ja muu äänimaailma	11
2.4 Musiikki ja visuaalisuus	12
2.5 Musiikki näytelmän harjoituksissa	12
3 DRAMATURGISEN MUSIIKIN SÄVELTÄMINEN	14
3.1 Dramaturginen musiikki	14
3.2 Projektiin tutustuminen	14
3.3 Musiikkidramaturgian suunnittelu	17
3.4 Säveltäminen	19
4 MUSIIKIN SUUNNITTELU JA TOTEUTUS NÄYTELMÄÄN <i>VALITUT</i>	22
4.1 Teatteri Siperia ja Tampereen Työväen Teatteri	22
4.2 Valitut -näytelmä	22
4.3 Osan <i>Soturit</i> musiikkidramaturgian suunnittelu ja toteutus	24
4.3.1 Projektiin tutustuminen	24
4.3.2 Musiikkidramaturgian suunnittelu ja sävellystyö	27
4.3.3 Sävellysten esittelyt	31
5 POHDINTA	42
LÄHTEET	43
LIITTEET	45

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö käsittelee musiikin säveltämistä näytelmään *Valitut*. Työ sai alkunsa tammikuussa 2009 ottaessani vastaan sävellystyön Teatteri Siperian saman vuoden syyskuussa ensi-iltansa saavaan näytelmään. Varsinainen sävellystyö koski näytelmän ensimmäistä osaa johon oli tarkoitus luoda elokuvamainen äänimaisema, jollaista teatterissa harvemmin käytetään. Osittain parodioinnin hengessä luodussa näytelmässä toivottiin yhdistyvän perinteisesti tematisoitu musiikki ja äänitehosteet, joilla korostettiin esimerkiksi askelia ja veden lorinaa. *Valitut* edusti puhe- ja nykyteatteria, jotka olivat molemmat minulle muusikkona ja säveltäjänä uusia aluevaltauksia. Etsiessäni suomenkielistä kirjallisuutta vastaavista musiikkiprojekteista huomasin, ettei sellaista löytynyt. Kun näytelmän musiikki vielä päätettiin esittää äänitteeltä eikä siitäkään löytynyt aiempaa tutkimusta, päätin kirjoittaa aiheista itse.

Työn kirjallisen osion tarkoitus on kuvailla puheteatteriin tarkoitettun teatterimusiikin sävellysprosessia ja sen suunnittelua ja toteutusta käytännössä sitä erityispiirrettä silmälläpitäen, että esityksessä musiikki soitetään äänitteeltä. Siinä tutkitaan myös musiikin tehtäviä teatterin lavalla ja musiikin ja teatterin muiden elementtien kuten näyttelijöiden, lavastuksen, valojen ja muun äänisuunnittelun keskinäistä vuorovaikutusta. Työssäni perehdytään dramaturgisen musiikin suunnitteluun myös teorettisesti erilaisia lähestymistapoja esitellen sekä tutkien, kuinka säveltäjillä yleensä on ollut tapana edetä tämän kaltaisissa projekteissa. Tutkimusmateriaalina on käytetty sekä teatteri- että elokuvamusiikin säveltämisestä ja äänisuunnittelusta kertovaa kirjallisuutta, sillä molemmat omalta osaltaan rakensivat kokonaiskuvaa elokuvallisen, äänitteeltä soitettavan musiikin käytöstä.

Vaikka opinnäytetyössä käsitellään äänitteelle säveltämistä, aihe rajautuu säveltäjän ja muusikon näkökulmaan, eikä äänitykseen tai äänentoistoon liittyviä teknisiä asioita ole käsitelty lainkaan. Työssä ei myöskään perehdytä sävellyksen musiikinteoreettisiin yksityiskohtiin, vaan tarkoitus on antaa yleiskuva musiikista yhtenä näytelmän osaluueena.

Työ jakaantuu kolmeen osaan, joista ensimmäisessä tutkitaan musiikin roolia puheteatterissa suhteessa muihin teatterin elementteihin, toisessa perehdytään dramaturgisen musiikin sävellysprosessin kulkuun ja sen varrella vastaantuleviin

huomionarvoisiin asioihin. Kolmannessa osassa esittellään Valitut -näytelmän sävellystyötä kertomalla näytelmän käsikirjoituksesta, sävellysprosessista kokonaisuutena ja kappaleiden synnystä kaavioiden, äänitteen ja nuottien avulla. Pohjana projektikuvaukselle toimi päiväkirja jota pidin koko prosessin ajan.

2 MUSIIKIN TEHTÄVÄT TEATTERIN LAVALLA

2.1 Musiikki osana teatteriesitystä

Musiikkia voidaan käyttää teatterissa lukemattomin eri tavoin esityksestä riippuen. Musiikkiin painottuneen teatteriesityksen, kuten musikaalin tai oopperan käsikirjoittaja useimmiten joko säveltää teoksensa itse, tai toimii vähintään tiiviissä yhteistyössä säveltäjän kanssa. Suomalaiset teatteriesitykset edustavat kuitenkin enimmäkseen tekstivoittoista puheteatteria (Raskulla 2007, 39), joissa mahdollisesti esiintyvää musiikkia ei nosteta jalustalle musikaalin tai oopperan musiikin tavoin. Tämän kappaleen tarkoitus on kuvailla tyypillisimpiä musiikin käyttötarkoituksia tällaisessa teatteriesityksessä.

Kaikkien esityksen osa-alueiden tulisi lähtökohtaisesti pyrkiä tukemaan sitä, mitä näytelmällä halutaan ilmaista. Sanoma syntyy työryhmän jäsenten tutustuttua käsikirjoitukseen ja muodostettua siitä yksilöllisten näkemystensä pohjalta jonkinlaisen yhteisen mielipiteen ja päämäärän. Vaikka ohjaaja viimekädessä päättää mihin suuntaan näytelmää lähdetään rakentamaan, ei ole yhdentekevää, mitä säveltäjä haluaa henkilökohtaisesti sanoa musiikillaan, sillä usein näytelmän sanoma ja merkitys kirkastuvat nimenomaan eri elementtien yhteenrakentumisen myötä. On hyvin tyypillistä, että ne muuttuvat läpi koko näytelmän kokoamisprosessin ajan. Mielestäni teatterin tärkein taiteellinen päämäärä on puhutella katsojaa ja saada hänet ajattelemaan. Siten sillä on yksilön kautta kyky vaikuttaa koko yhteiskuntaa koskeviin mielipiteisiin.

Perinteisissä musiikkiteatterin muodoissa musikaalissa ja oopperassa musiikki on tärkein dramaturgiaa eteenpäin kuljettava elementti. Näytelmän suuret tunteet ja tarinan käännekohdat koetaan kaikki musiikin kautta, ja esityksiä tullaan katsomaan enemmän musiikin kuin tarinan vuoksi. Musiikkia sisältävässä puheteatterissa taas teksti on näytelmän kantava voima, ja musiikin tehtävä on tukea kokonaisdramaturgiaa näytelmän muiden elementtien rinnalla. Puheteatterissa musiikki on siis alisteista tekstile siinä missä näyttelijäntyö, lavastus- ja valosuunnittelukin (Hautala 2007, 30-31). Säveltäjän on kyettävä työskentelemään osana näytelmää työstävää työryhmää ja pystyttävä yhteisen edun nimissä tekemään kompromisseja musiikkinsa suhteen. Lähes jokaisessa teatteriprojektissa tutuiksi käyvät kiire ja resurssien puute vaativat myös

säveltäjältä sopeutumis- ja organisointikykyä. Yksikään esitys tai sen valmistusprosessi eivät ole toistensa kaltaisia. Siksi säveltäjän tulisi teatteriprojektiin ryhtyttyään asennoitua siihen mahdollisuutena luoda ja kokea jotain uutta.

Mahdollisimman tarkoituksenmukaista teatterimusiikkia säveltääkseen säveltäjän on hahmotettava, kuinka musiikki vaikuttaa katsojaan ja näytelmän muihin elementteihin. Musiikki auttaa katsojaa sukeltamaan tarinaan ja unohtamaan itsensä ja ympäristön (Juva 1995, 204). Se peittää yleisöstä tulevat yskähdykset ja asennon vaihtamisesta johtuvan kahinan, jotka muistuttavat todellisuudesta. Näin katsoja voi paremmin keskittyä esitykseen ja uskoa näytelmän luomaan illuusioon. Musiikilla onkin voimakas kyky herättää kuulijassa mielikuvia ja tunnetiloja. Lavatapahtumia kommentoimalla se pystyy tukemaan tarinankerrontaa monin eri tavoin.

Teatteriohjaaja Saana Lavasteen mukaan teatterin äänillä (joihin musiikki sisältyy), on kyky nostaa tekstimassasta teemoja, alleviivata merkityksellisiä asioita ja rytmittää kuultua tärkeään ja vähemmän tärkeään (Raskulla 2007, 39). Teatterikorkeakoulun musiikin lehtori Jussi Tuurna (2005) kuvailee musiikin tarjoavan äärettömät mahdollisuudet liikkua ajassa, paikassa ja tajunnan eri tasoilla. Se voi tulkita ja paljastaa yleisölle roolihenkilöiden salattuja tunteita ja asioita, jotka eivät välttämättä välity katsojalle pelkästä näyttämökuvasta. Näin musiikki saa tarinan mahdolliset epäloogisuudet tai oudot käänteet tuntumaan luontevilta, ja katsoja pystyy uskomaan niihin (Juva 1995, 205).

Musiikilla on kyky nostaa yksilön kokemukset universaalille tasolle yhteisöllisyyttä hyväksi käyttäen. Katsojan on helppo samaistua kohtalonomaisesti näytelmän nuoreen päähenkilöön omilta teinivuosilta tuttujen kappaleiden soidessa taustalla (Siitonen 1998, 8; Nousiainen 2007, 23-26). Äänisuunnittelija Saija Raskulla (2007) toteaa että musiikki herättää muun äänen tavoin sekä tietoisia että tiedostamattomia tunneaistimuksia, ja on siksi hyvin voimakas ja henkilökohtainen vaikuttaja. Sen vuoksi sillä saatetaan johdatella katsojan ajatuksia liiankin kanssa. Henkilökohtaisesti arvostan taidetta, joka jättää tilaa taiteen vastaanottajalle oivaltaa ja luoda omia merkityksiään asioille. Kaiken ei tarvitse olla valmiiksi pureskeltua.

2.2 Musiikki ja näyttelijä

Näytelmän sisältämä musiikki on läheisesti tekemisissä sen vaikutuspiirissä näyttelevän näyttelijän kanssa. Kun näyttelijä osallistuu musiikkiin laulaen tai tanssien, hänen ja musiikin välinen kommunikaatio on ilmeistä. Lavalla ollessaan näyttelijä ei kuitenkaan voi olla reagoimatta musiikkiin, vaikka se soisi vain näyttelemisen taustalla. Musiikki voi keventää näyttelijän työsarkaa, mutta huolimattomasti toteutettuna myös hankaloittaa sitä. Pahimmassa tapauksessa musiikki voi jopa jyrätä näyttelijän työn yli niin, että hän tuntee itsensä kohtauksessa tarpeettomaksi. Tämän välttääkseen säveltäjän on aina ensisijaisesti otettava näyttelijä huomioon näytelmämusiikkia säveltäessään.

Kun näyttelijät osallistuvat musiikkiin laulamalla, säveltäjän on luonnollisesti huomioitava heidän laulutaitonsa ja äänialansa. Myös näyttelijöiden lauluäänten erilaiset karakterit on otettava huomioon laulettavien kappaleiden tyyliä määriteltäessä. On suureksi avuksi, jos säveltäjä voi ennen sävellystyön tekoa kuulla näyttelijöiden laulavan ja mielellään myös nähdä heidät lavalla.

Näyttelijöiden musiikilliset taustat ovat hyvin erilaiset eri henkilöiden välillä. Jokaisella on oma suhtautumisensa musiikkiin ja sen tulkitsemiseen. Usein näyttelijöillä on vahvoja ennakkoluuloja sen suhteen, miten musiikkia kuuluu esittää. Kokemukseni mukaan negatiiviset ennakkoluulot kumpuavat useimmiten siitä, että laulua pidetään hyvin suorituskeskeisenä taiteenlajina. Näyttelijä ja muusikko Hanna-Riikka Siitosen (1998) mukaan tämä saattaa johtua siitä että näyttelijöiden laulutunnit keskittyvät valitettavan usein yksinomaan laulutekniikan hallintaan. Toisaalta syynä voi olla myös näyttelijäntyön tuntien vähäisyys laulajien koulutuksesta.

Näyttelijän kokonaisvaltainen ilmaisuvoima perustuu kuitenkin todellisuudessa monen yksittäisen taidon hallintaan. Äänenmuodostuksessa ja fraseerauksessa eri tyyli-lajien vaatimukset on hallittava laulaessa siinä missä näytellessäkin. Tavoitteena ei koskaan saisi olla nuottikuvan tarkka jäljittelyminen, vaan asioiden ilmaiseminen musiikin välityksellä. Jos näyttelijän tunteet pysyvät elävästi mukana laulamisen aikana, katsoja pystyy hyväksymään hänen laulutaitonsa mahdolliset puutteet, kuin ne olisivat osa hänen näyttelemänsä roolihenkilön persoonaa. Jos esiintyjän huomio keskittyy stemmassa pysymiseen, on katsojan mahdotonta eläytyä ja nauttia esityksestä. Tällainen tilanne aiheuttaa vaivautuneen tunteen yleisölle siitakin huolimatta, että stemmassa

pysyminen lopulta onnistuisi. Ammattinäyttelijän on siis hallittava taitoaan ja lahjakkuuttaan tavalla, joka jättää yleisölle tilaa kokea ja oivaltaa. (Siitonen 1998, 13.)

Sekä Tuurnan että Siitosen mielestä näyttelijä voi näytellä erinomaisen musikaalisesti laulutaidon puutteista huolimatta. He perustelevat tätä sillä, että pelkistetyimmässäkin puhenäytelmässä musiikin elementeistä rytmi on aina läsnä. Näytelmän rytmillä tarkoitetaan lavatapahtumien dynamiikkaa eli sitä, millä nopeudella ja minkälaisella intensiteetillä asiat tapahtuvat. Tuurna ja Siitonen kuvailevat näyttelijän musikaalisuuden olevan tämän rytmien hallintaa, kykyä varioida sitä, fraseerauksen ymmärtämistä, jännitteen rakentamista, pidätystä ja purkamista, kykyä kuunnella ympärillä tapahtuvaa ja toimia suhteessa siihen. (Siitonen 1998, 10; Tuurna 2002.) Samasta syystä säveltäjä Kaj Chydenius näkee jousikvarteton ja neljän hengen näytelmän välillä paljon yhteisiä piirteitä (Lyytikäinen 2009).

Musiikilla on siis monessa suhteessa paljon annettavaa myös niille näyttelijöille, jotka eivät varsinaisesti osaa laulaa. Antamalla musiikin vaikuttaa itseensä, näyttelijä voi päästä helpommin kiinni omiin tunteisiinsa ja löytää näin ilmasuunsa uusia ulottuvuuksia (Timonen 2003, 29). Saana Lavaste on todennut, että toistuvat äänelliset teemat auttavat näyttelijää kohtausten sisältämän tunnelatauksen muistamisessa ja siihen keskittymisessä. Hänen kokemuksensa mukaan näyttelijän voi olla jopa mahdotonta näytellä kohtausta ilman siihen kuuluvaa musiikkia, jos hänen toimintansa ja tunteensa ovat rakentuneet voimakkaasti sen varaan. Jos taas musiikki tulee mukaan esitykseen vasta harjoitusten loppuvaiheessa, näyttelijä ei ehdi enää mukauttaa sitä omaan työskentelyynsä. Tällöin musiikki saattaa jäädä ikävästi päälleliimatun oloiseksi. (Raskulla 2007, 37-38.)

Ääni toimii konkreettisesti näyttelijän apuna tilanteissa joissa katsoja ei voi nähdä hänen kasvojaan lavan ja katsomon välisen suuren etäisyyden vuoksi (Raskulla 2007, 39). Tällöin musiikki tulkitsee tilannetta ja näyttelijän tunteita katsojan puolesta. Säveltäjä Sanna Salmenkallio kuvailee, että musiikilla voidaan jopa kehittää hahmoille uusia luonteenpiirteitä (Roms 2008). Tässä piilee kuitenkin aina vaara siitä, että musiikki saattaa tulkita näyttelijää niin tehokkaasti ettei hänen lavatyöskentelynsä tuo enää merkitysellistä lisäarvoa näytelmän dramaturgiaan. Liiallinen alleviivaus musiikilla, erityisesti jos se on tahatonta, on pitkästyttävää sekä näyttelijän että katsojan kannalta. Musiikilla on taipumus viedä ilmaisutilaa näyttelijältä myös hidastamalla tai

nopeuttamalla toimintaa kohtauksissa, joissa sen ei kuuluisi tehdä sitä (Saarela 2000, 25). Musiikki saattaa olla liian raskasta, liian monimutkaista tai muulla tavoin liian päällekkäyvä kohtauksen tunnelmaan verrattuna. Vastavuoroisesti näyttelijä voi jossain kohtauksessa toisaalta myös kaivata energistä vastusta äänestä (Raskulla 2007, 35). Esimerkiksi riitelykohtauksissa osapuolten välillä tulisi olla paljon energiaa. Riitelijät voivat saada vihan nostattamiseen tarvitsemaansa vastusta toistensa lisäksi myös alati voimistuvasta musiikista, jonka yli he joutuvat lopulta huutamaan.

Säveltäjän suurimmat haasteet näyttelijöihin liittyen ovat näyttelijäntyötä sopivasti tukevan ja tarvittaessa sen tieltä pois pysyvän musiikin säveltäminen. Laulettavien kappaleiden osalta haasteena on oikean haastavuustason löytäminen, ja mikäli säveltäjä myös harjoituttaa laulajat, laulamaan rohkaiseminen.

2.3 Musiikki ja muu äänimaailma

Musiikki toimii teatterissa yhtenä äänen ilmenemismuodoista. Musiikin ja muun äänimaailman vaikutusalueet ovat lähes identtiset, sillä katsoja vastaanottaa molemmat kuuloaistillaan. Siksi teatterin äänisuunnittelija ja säveltäjä suunnittelevat työtään yleensä samoista dramaturgisista lähtökohdista käsin ja heidän on sovittava musiikin ja muun äänen työnjaosta. Tiivis yhteistyö heidän välillään on erittäin suositeltavaa, jopa välttämätöntä. Äänisuunnittelija näkee musiikin usein esityksen kokonaisuuden kannalta oikeassa perspektiivissä, eli yhtenä äänen elementtinä esimerkiksi dialogin ja sateenropinan rinnalla. Kokemukseni mukaan äänisuunnittelijat tuntevat pääasiassa hyvin musiikin perusteet. He osaavat yleensä käsitellä musiikkia tarkoituksenmukaisesti, säveltäjän työtä ja mielipiteitä kunnioittaen.

Musiikin on huomioitava luonnollisesti myös lavalta tulevat äänet. Edellä esiteltiin tapaus, jossa musiikilla luotiin vastusta näyttelijälle. Lähtökohtaisesti puheen ja musiikin keskinäistä taistelua tulisi elokuva-alan professorin Claudia Gorbmanin mukaan kuitenkin välttää. Hän painottaa, että musiikin alkaminen yhtä aikaa dialogin kanssa ei ole suositeltavaa, sillä se vie helposti huomion pois tekstistä. Dialogin alla soivan kappaleen voimakkuutta voidaan tarvittaessa laskea puheen selkiyttämiseksi. Myös musiikin rekisterivalinnat ja instrumentaatio vaikuttavat puheen ja laulun kuuluvuuteen. (Nousiainen 2007, 21.)

2.4 Musiikki ja visuaalisuus

Musiikki täydentää näytelmän visuaalisuutta. Musiikilla voidaan muun teatterinäytelmän ohella luoda valojen ja lavasteiden tavoin mielikuva paikasta ja tilanteesta, missä ollaan. Tällöin ei äänisuunnittelija Ville Hyvösen mielestä ole haitaksi, vaikka visuaalinen puoli jäisi hyvinkin viitteelliseksi, sillä ääni voi toimia ikään kuin abstrakti lavaste. (Raskulla 2007, 36.) Musiikilla voidaan valojen tavoin viestiä, milloin ollaan siirtymässä tilanteesta toiseen. Hyvösen kuvailee, että esimerkiksi kohtauksen pysyessä muuttumattomana musiikin vaimeneminen orientoi valojen himmenemisen lailla katsojan odottamaan jotain uutta (Raskulla 2007, 37). Koska valo ja ääni molemmat rytmittävät näytelmää, on suotavaa että ne toimivat joko yhdenaikaisesti, tai muuten huolella yhteen sovitetusti. Saana Lavasteen kokemuksen mukaan valo ja ääni tulisi mielellään myös suunnitella samanaikaisesti. Hän kertoo havainneensa, että toisen elementin oltua esityksen harjoituksissa ja toisen tullessa mukaan vasta hieman ennen ensi-iltaa, myöhemmin tulleelle määritellään pääsääntöisesti aina samat iskut jotka ovat jo käytössä aikaisemmin mukaan tulleella. (Raskulla 2007, 37.)

Musiikki voi toimia näytelmän visuaalisuuden apuna myös täyttämällä tauon, jonka lavasteiden vaihto aiheuttaa. Samalla se peittää askelten äänet ja mahdollisen tavaroiden siirtämisestä syntyvän kolinan. Musiikki voi tuoda myös nopeutta, terävyyttä ja mahtipontisuutta lavalla tapahtuvaan liikkumiseen. Esimerkiksi suuri tanssikohtaus vaikuttaa usein paljon vauhdikkaammalta musiikin kera kuin hiljaisuudessa.

2.5 Musiikki näytelmän harjoituksissa

Usein teatteriesityksen valmistamisen aikana ymmärrys sen sisällöstä muuttuu ja kehittyy (Raskulla 2007, 45). Musiikin tulisi kyetä reagoimaan näihin muutoksiin, ja siksi harjoitusvaiheen mahdollistama musiikin jalostus ja hienosäätö on tärkeää (Malmivirta 1999, 6). Siitä, missä vaiheessa projektia musiikin tulee valmistua ja milloin se tuodaan harjoituksiin, on runsaasti eri näkemyksiä. Toiset haluavat luoda musiikin improvisoiden harjoitusprosessin lomassa (Malmivirta 1999, 6), kun toiset suunnittelevat kaiken huolella etukäteen ja muokkaavat musiikkia sitten, kun siihen harjoitusten myötä ilmenee tarvetta (Hautala 2007, 31). Malmivirta esittää, että ohjaajan kokeillessa harjoitusvaiheessa useita eri variaatioita kohtauksista, myös musiikin

tekijällä on mahdollisuus kokeilla eri tunnelmia ja intensiteettejä omaavia melodioita ja rytmejä (Malmivirta 1999, 6). Itse olen sitä mieltä että huoliteltuun ja ammattimaisimpaan lopputulokseen päästään parhaiten silloin, kun musiikki on vähintään alustavasti suunniteltu ja sävelletty ennen harjoituksiin osallistumista. Jos näytelmässä on mukana kappaleita joihin näyttelijät osallistuvat, pelkkään musiikkiin keskittyviä harjoituksiakin on mielekästä pitää useita ennen näyttämöharjoitusten alkamista (Kontu 2009, 30).

Harjoituksissa edetään kohtaus kohtaukselta. Lavaste ja Hyvönen ovat havainneet, että näyttelijöiden on sitä helpompi omaksua ääni osaksi omaa toimintaansa, mitä varhaisemmassa vaiheessa se on harjoituksissa mukana (Raskulla 2007, 38). Sama koskee myös muita näytelmän elementtejä: kokonaisuus rakentuu vahvemaksi, kun kaikki osa-alueet osallistuvat sen rakentamiseen. Säveltäjän on hyödyllistä olla paikalla harjoituksissa erityisesti silloin, kun musiikkia ensi kerran liitetään muuhun lavatoimintaan. Tällöin hän voi tarkkailla musiikin toimivuutta tositilanteessa ja tehdä siihen muutoksia tarpeen mukaan. Toisaalta musiikin muokkaus voidaan hyvin jättää tässä vaiheessa myös osaavien muusikoiden, kapellimestarin tai äänitettä käytettäessä ääniteknikon käsiin.

Harjoitusten edetessä ja ohjaajan kommentoimissa musiikkia, säveltäjän on syytä laittaa kommentit suoraan käsikirjoitukseen, partituuriin tai vastaavaan muistilistaan ylös. Kokemukseni mukaan ei kannata luottaa siihen, että kaikki esiin tulleet asiat muistaa ilman muistiinpanoja vielä harjoitusten jälkeenkin. Säveltäjän tai muun tässä vaiheessa musiikista vastuussa olevan henkilön on tehtävä kaikki ohjaajan toivomat muutokset musiikkiin viipymättä ja viimeistään siihen mennessä, kun kyseistä kohtausta seuraavan kerran harjoitellaan. Yleensä musiikkiin tehdään muutoksia koko harjoituskauden ajan (Malmivirta 1999, 4). Vaikka ohjaajan tehtävä on viimekädessä päättää kaikista näytelmään liittyvistä asioista, kaikkiin muutoksiin ei tarvitse erikseen kysyä lupaa. On kohteliasta ottaa huomioon että ohjaajalla on paljon eri elementtejä hallittavanaan yhtä aikaa. Säveltäjän ei tule vaivata häntä kysymyksillä, jotka voivat ratketa itsestään harjoitusten edetessä, tai jotka hän voi ratkaista joko itse tai jonkun toisen työryhmän jäsenen avulla. Ohjaaja kyllä huomauttaa, mikäli jokin musiikissa tapahtunut muutos ei hänen mielestään ole edullinen. Tavoiteltavaa on, että koko näytelmä olisi musiikkia myöten valmis ja huolella harjoiteltu ensi-iltaan mennessä.

3 DRAMATURGISEN MUSIIKIN SÄVELTÄMINEN

3.1 Dramaturginen musiikki

Musiikin säveltäminen draamalliseen teokseen poikkeaa muun esitettäväksi tarkoitettun musiikin säveltämisestä siten, että dramaturgista musiikkia ei koskaan tulla pelkästään kuuntelemaan, vaan kokemaan ja katselemaan yhdessä esityksen muiden elementtien kanssa. Draamallisella teoksella tarkoitan teatterinäytelmää, muuta näyttämöllistä performanssia tai elokuvaa, ja dramaturgisella musiikilla niihin sävellettyä musiikkia. Dramaturgisen musiikin on esiintyjien tavoin elettävä joko näyttämötapatumien tai elokuvan kuvan rytmissä. Salmenkallion mukaan draamallisen teoksen musiikki ei koskaan saisi unohtua vain pönöttämään taustalle, vaan sen täytyisi kommunikoida liikkeen, puheen ja valon kanssa (Roms 2008, 25). Musiikki ei siis saa jäädä dramaturgian ulkopuolelle, muttei myöskään hallita sitä. Dramaturgisen musiikin säveltäminen vaatii teoksen kokonaisuuden hahmotuskykyä ja oman näkökulman löytämistä sekä esityksellisten ja draamallisten keinojen hallintaa. Kuten aina taiteen alalla, on elokuva- ja teatterimusiikin tekemisessäkin suotavaa pyrkiä uusien toimintatapojen etsimiseen. Perusteita ei kuitenkaan voi lähteä onnistuneesti rikkomaan ennen niiden tuntemusta.

3.2 Projektiin tutustuminen

Ideaalitapauksessa draamallisen musiikin säveltäjän työnsä alkaa jo silloin, kun käsikirjoittaja vasta ideoi tulevaa työtään (Saarela 2000, 23). Tällöin säveltäjä voi osallistua ideointiin, ja hänellä on aikaa perehtyä rauhassa teoksen maailmaan, tutustua työryhmään ja tulla alustaviin harjoituksiin aistimaan ilmapiiriä. Yleisempi käytäntö kuitenkin on, että säveltäjä saa ensi töikseen valmiin käsikirjoituksen luettavakseen. Näyttelijöillä on tapana suhtautua tekstin ensilukuun avoimesti mielikuviin ja tunteisiin luottaen, pyrkien samanaikaisesti hahmottamaan edessä olevan työn määrää (Kontu 2009, 27). Suosittelen säveltäjälle samanlaisia lähtökohtia käsikirjoitukseen perehtymiseen. Lukiessa on hyvä kirjata alustavasti ylös kohdat, joissa tuntuisi ensi lukemalta olevan tilaa ja tarvetta musiikille. Myös ensimmäiset kohtausten herättämät tunnetilat kannattaa laittaa muistiin, sillä ensivaikutelma on usein sama kuin esityksen

yleisöllä olisi, jos toteutus seuraisi dramaturgiaa orjallisesti. Kun säveltäjä hahmottaa, mitä yleisö miltäkin kohtaukselta kenties odottaa, hän voi joko täyttää yleisön intuitiiviset odotukset tai toimia tietoisesti niitä vastaan. Muistilistan tekeminen helpottaa myös juonen ja sanoman löytämistä erityisesti, jos näytelmä tuntuu vaikeaselkoiselta. Esimerkki tällaisen muistilistan kokoamisesta löytyy työni liitteistä (Liite 1).

Sen jälkeen kun säveltäjä on tutustunut käsikirjoitukseen ja tehnyt siitä omat johtopäätöksensä ja muistiinpanonsa, ohjaaja ja säveltäjä pitävät yleensä jonkinlaisen musiikkipalaverin. Palaverissa sovitaan, mitkä käsikirjoituksen kohdat tarvitsevat musiikkia, ja mitä katsojalle halutaan kullakin kohtauksella kertoa. Pohdittaessa, miten tärkeimmät teemat saadaan nostettua esiin näytelmän tekstimassasta, musiikin alkamis- ja loppumisajankohdat ovat ratkaisevassa asemassa.

Tarinan kannalta ei ole lainkaan yhdentekevää, miten musiikki sen taustalla kulkee. Kun katsoja keskittyy seuraamaan esityksen tapahtumia, musiikki muodostaa hänen alitajunnassaan taustan, vaikka hän ei edes varsinaisesti kuuntelisi sitä. Gorbmanin mukaan musiikin yllättävä loppuminen tällaisessa tilanteessa aiheuttaa esteettisen hämmennyksen, vaikka toiminta jatkuisi entiseen malliin. Siksi musiikin alkaminen ja loppuminen kohtauksissa tapahtuu iskuilla, eli tiettyinä yhteisesti etukäteen sovittuina ajankohtina. (Nousiainen 2007, 21.) Osapuolet voivat esimerkiksi sopia, että samaan aikaan kun näyttelijä avaa oven, äänimies laittaa musiikin soimaan. Tällöin oven avaaminen toimii iskuna musiikin alkamiselle.

Tehokkaimpia ja luontevimpia ajankohtia iskuille ovat hetket, joissa tarinankerronnan painopiste muuttuu jollain tavalla. Niitä voivat olla esimerkiksi siirtymä eri tunnetasolle, puheenaiheen vaihtuminen dialogissa tai uusi toiminta. (Saarela 2000, 25.) Musiikilla voidaan myös muuttaa tarinan painopistettä ilman, että mikään muu elementti muuttuu. Joka tapauksessa musiikin iskujen on aina oltava huolellisesti suunniteltuja ja ajoitettuja, olivat ne sitten yhtäaikaaisia lavatahtumien kanssa tai eivät. Muuten esityksestä tulee helposti hajanainen ja musiikista irrallinen osa kokonaisuutta.

Musiikin iskuilla voidaan ohjata katsojan huomio kiinnittymään haluttuihin tapahtumiin esityksessä. Esimerkiksi Valitut -näytelmässä naisen koskettaessa yllättäen riidan keskellä miehen ohimoa, repliikin alla soinut kappale "Usko horjuu" katkeaa kuin

seinään. Näin otsaan koskemisesta tehdään merkittävä ele. Samoin on merkittävää, katkaistaanko musiikki ennen vai jälkeen jonkin lauseen, sillä musiikin jälkeen tuleva lause yleensä korostuu.

Näytelmässä iskut kirjoitetaan ylös käsikirjoitukseen esimerkiksi alleviivaamalla iskuna toimiva lause ja selventämällä tekstin sivussa, mitä musiikissa tämän lauseen aikana, ennen sitä tai sen jälkeen tapahtuu. Elokuvassa sävellystyö tehdään usein vasta alustavan kuvanleikkauksen jälkeen, jolloin musiikkia kaipaavien kohtausten kestot ovat jo tiedossa. Elokuvan iskujen merkinnässä käytetään aikakoodilukemia, joilla saadaan tarkat ajankohdat musiikkiosioden aluille ja loppuille (Saarela 2000, 26). Vaikka elokuvissa musiikilla on selkeämmät rajat kuin teatterissa, siinäkin sen tulee olla lopullisessa leikkausvaiheessa helposti muokattavissa ilman, että kokonaisuus kärsii. Nämä muutokset on kuitenkin helpompi ennakoida kuin ne, jotka tapahtuvat teatterin lavalla. Teatterimusiikin on pystyttävä jatkuvaan joustavuuteen, sillä näytelmässä samat lavatapahtumat voivat olla joka esityskerralla eri pituisia.

Musiikin iskupaikkojen ratkaisemisen lisäksi ennen sävellystyön aloittamista on syytä rakentaa ohjaajan kanssa kokonaiskuva musiikin osuudesta teoksessa: Milloin musiikilla on suurempi osuus, milloin se on vain taustaa ja milloin sitä ei tarvita lainkaan. On myös hyvä erotella etukäteen, milloin musiikki on diegeettistä ja milloin ei-diegeettistä. Diegeettinen musiikki on tarinaan sisältyvää eli sellaista, jonka lähde on nähtävissä esityksessä. Diegeettisen määritelmäksi riittää, jos katsojalle näyttää siltä, että musiikki tulee lavalta, vaikka se todellisuudessa tulisi äänitteeltä.

Säveltäjän on hyvä tehdä tiiviisti yhteistyötä ohjaajan ja muiden työryhmän jäsenten kanssa, sillä yksin työskennellessä on vaarana sortua tekemään kappaleista kokonaisuuden kannalta turhan monimutkaisia. Jos kappaleet itsessään ovat jo täynnä tarinaa, ei muille elementeille jää pahimmassa tapauksessa enää mitään uutta sanottavaa. Esimerkiksi Salmenkallio kertoo luottavansa sävellystyön suunnittelussa elokuvan kuvan voimaan. Hänen mainitsemaansa arkipäivän totuutta on mielestäni suositeltavaa soveltaa myös näytelmämusiikissa: ”Ihmiselämässäkin kaikki tärkeät hetket tapahtuvat hiljaisuudessa. Ei silloin rupea viulut soimaan, kun joku syntyy tai kuolee.” (Roms 2008, 25.)

Ennen kuin säveltäjä voi paneutua toden teolla työhönsä, hänen on selvitettävä mitä instrumentteja on käytettävissä ja minkä tasoiset muusikot niitä soittavat. Aikataulun suunnittelemiseksi täytyy tietää milloin sävellysten tulee olla valmiita, kuinka pitkä harjoitusjakso on ja milloin koittaa ensi-ilta. Jos sävellystyö koskee näytelmää, on syytä selvittää, onko näytelmän musiikki tarkoitus esittää muusikoiden voimin vai äänitteeltä. Näihin kysymyksiin vastauksen saatuaan ja viimeistään tässä vaiheessa työsopimuksen allekirjoitettuaan säveltäjä on valmis aloittamaan oman taiteellisen ajattelutyönsä.

Koska huolella tehty pohjatyö on onnistuneen sävellystyön perusta, säveltäjän tulee perehtyä teoksen maailmaan ja siinä käsiteltäviin aihepiireihin. Esimerkiksi näyttelijöihin tutustuminen ja kahvipöydässä keskustelun herättäminen esityksen aiheesta ovat erittäin suositeltavia lähestymistapoja. Lisäksi säveltäjä voi inspiroitua lukemalla aihetta koskevia lehtiartikkeleita, kirjoja tai runoja. Myös aiheesta tehtyyn kuvataiteeseen tutustuminen voi herättää hedelmällisiä mielikuvia. Musiikin kuuntelu pohjatyönä saattaa olla petollista, ellei nimenomaan tavoittele jonkin tietyn aikakauden musiikkityyliä. Itse kannatan vanhojen tyylien kopioimisen sijaan uusien ilmaisutapojen etsimistä, enkä siksi mielelläni halua pohjatyötä tehdessäni liiaksi inspiroitua musiikista. Se, minkälaista musiikkityyliä haetaan on tietysti hyvin projektikohtaista, ja tässäkin asiassa on kuunneltava ohjaajaa. Säveltäjän kannattaa tutustua myös näytelmän lavastukseen ja puvustukseen, jos niitä tai niiden suunnitelmia on jo olemassa.

3.3 Musiikkidramaturgian suunnittelu

Dramaturgian suunnitteluun ei ole olemassa mitään valmista runkoa tai listaa, jonka ympärille sen voisi tehdä. Kuten jo edellä mainitsin, säveltäjä voi ympyröidä ja alleviivata käsikirjoituksesta sellaiset kohdat joihin musiikkia tarvitaan, sekä tehdä muistiinpanoja ja mielikuvakarttoja. Erilaisten listojen ja taulukoiden tekeminen sekä kaavioiden piirtäminen ovat myös käyttökelpoisia lähestymistapoja. Tärkeintä on että säveltäjä pääsee tarinaan sisälle ja saa käsityksen musiikin roolista esityksessä.

Iskujen merkitsemisen lisäksi useimmat tutkimani säveltäjät käyttivät sävellystyön hahmotuksen apuna jonkinlaista dramaturgian kaaviota. Laiho (1998) kuvailee sävellysopettajansa kehottaneen häntä tekemään jonkinlaisen mielikuvakartan näytelmän eri tasoista ja keskittymään aina kuhunkin tasoon yhtenäisenä jatkumona

(Laiho 1998, 27). Dramaturgian kaavion tarkoitus onkin auttaa säveltäjää pitämään teoksen kokonaisuus mielessään silloin, kun hän keskittyy säveltämään yhtä osaa kerrallaan. Itse käyttämäni ja mielestäni sävellystyöhön soveltuvin vaihtoehto on kuvaaja-tyyppinen kaavio. Siihen merkitään dramaturgian kaari, eli mistä lähdetään ja mitä kautta kuljetaan minne. Kaaren varrelle merkitään tärkeimmät juonenkäänteet ja musiikkia tarvitsevat kohtaukset. Teemat, joista kerron lisää seuraavassa kappaleessa, voidaan halutessa merkitä dramaturgian kaavioon esimerkiksi eri värisillä ja korkuisilla osioilla. Värit kuvaavat eri teemoja, ja korkeus kertoo, kuinka voimakkaana ja selkeänä teema tässä kohdassa esiintyy. Näin kaaviosta voidaan nähdä teemojen vuorottelu ja niiden rakentuminen teoksen kokonaisdramaturgian varrelle. Kaaviosta on helppo seurata mitä on tähän mennessä sävelletty, ja mitä on vielä tekemättä. Sävellykset syntyvät todella harvoin siinä järjestyksessä, jossa ne lopulta esitetään. Kaaviota esitellään tarkemmin sivulla 28.

Teemat luovat perinteisesti tärkeimmän motiivisen rungon dramaturgiselle musiikille (Nousiainen 2007, 80). Ne ovat musiikin elementtejä (melodia-, rytmi- tai harmoniakuvio tai jokin tietty soitin), jotka kuvaavat näytelmän tai elokuvan eri asioita, kuten henkilöahmoja tai tapahtumapaikkoja. Jotta teemat toimisivat, niiden on oltava yleisölle selvästi kuultavissa. Säveltäjä voi esimerkiksi karakterisoida ne muusta musiikillisesta materiaalista poikkeavalla orkestroinnilla, dynamiikalla tai yleisellä tunnelmalla (Nousiainen 2007, 67). Teemoista tehtyjä erilaisia versioita sekä niihin viittaavia lyhyitä signaaleja myydään yleisölle sopivin väliajoin läpi teoksen. Ne ilmaantuvat silloin, kun käsitellään asioita joihin ne viittaavat.

Kappale, jolla perinteiseen dramaturgiaan pohjaavat teokset alkavat ja loppuvat, on nimeltään teemakappale. Pääteema, joka on teemoista keskeisin, sovitetaan yleensä teemakappaleen alkuun. Heti teoksen alussa soidessaan se jää väistämättä jokaisen katsojan mieleen (Nousiainen 2007, 68). Yleensä pääteema kuvaa päähenkilöä, hänen tunteitaan tai olemustaan. Pääteema voi myös kuvata koko teoksen tunnelmaa ja tukea näin sanomaa, joka teoksella halutaan välittää.

Teemojen etsinnässä Saarela (2000) kehottaa säveltäjää ruokkimaan luovuuttaan kysymyksillä. Mikä on teoksen draamallinen sävy: tumma, vauhdikas vai pohtiva? Kuinka vahvasti musiikin pitää ottaa kantaa draamaan, onko se pidättäytyvää vai tunteellista? Mikä musiikillinen tyyli tai niiden yhdistelmä loisi juuri tälle

näytelmälle tai elokuvalla ominaisen soinnin: romanttinen sinfonia, blues, rock'n'roll vai minimalismi? (Saarela 2000, 22.) Teemoja sävelletäessä on suositeltavaa tyytyä selkeisiin ja mieleenpainuviin kuvioihin.

Näytelmän eri vaiheissa esiintyvät teemat voivat mieluusti esiintyä keskenään eri sävellajeissa, eri tempoissa ja eri tyylinä, mutta Nousiainen (2007) mukaan yhden kappaleen aikana esiintyvät vahvat kadenssit, tempomuutokset ja modulaatiot eivät lähtökohtaisesti ole suositeltavia. Niillä on taipumus herättää mielikuvia tunnelmanvaihdoksesta kohdissa joissa siihen ei ole tarvetta. Kadenssit myös etenevät harmonisesti määrättyyn suuntaan ja määrättyllä nopeudella, mikä hankaloittaa yhteistyötä musiikin ja lavatyöskentelyn, tai elokuvassa musiikin ja kuvanleikkauksen välillä. (Nousiainen 2007, 80.) Vahva johdattelu musiikilla ajaa muut elementit nurkkaan, jolloin ne eivät enää pysty tuomaan lisäarvoa tarinaan, vaan joutuvat myötäilemään musiikkia välttääkseen sen, että teoksesta tulisi liian täysi ja raskas seurata. Jos jokin vahva muutos musiikkikappaleen sisälle halutaan kuitenkin tehdä, se täytyy huolella suunnitella sopimaan yhteen teoksen muiden tapahtumien kanssa.

3.4 Säveltäminen

Säveltäminen on henkilökohtainen prosessi, jonka toteuttamiseen ei ole olemassa oikeaa tai väärää tapaa. Sävellystyön tulokselle sen sijaan voidaan asettaa tavoitteita ja vaatimuksia sen mukaan, mihin valmista sävellystä aiotaan käyttää. Tässä kappaleessa perehdyn siihen, mitkä ovat yleisimmät vaatimukset sävelletäessä dramaturgiseen teokseen. Omista henkilökohtaisista sävellystavoistani kerron myöhemmin kappaleessa 4.3.2 Musiikkidramaturgian suunnittelu ja sävellystyö sivulla 27.

Kuten jo edellä mainitsin, musiikin tulee olla joustavaa, jotta se pysyisi mukana alati muotoaan muuttavan teoksen vauhdissa. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä että musiikin tulee rakentua osista, jotka voidaan tarpeen tullen katkaista keskeltä, toistaa useammin kuin oli suunniteltu, viedä yllättäen päätökseen tai joista voidaan siirtyä sulavasti toiseen ilman, että katsojalle jää epävarma olo siitä, oliko musiikin tarkoitus muuttua juuri tässä kohden. Kaikki tämä on itsestäänselvää silloin, kun improvisointitaitoinen muusikko on fyysisesti teatteriesityksessä mukana. Jos musiikki taas sovitetaan teokseen vasta sen äänittämisen jälkeen tai säveltäjä toivoo musiikkinsa esitettävän teatterissakin tarkalleen

hänen toivomallaan tavalla, on syytä ottaa käyttöön tähän tarkoitukseen kehitetyt sävellysteknisiä keinoja. Näitä ovat esimerkiksi luupit, vampit, urkupistefermaatit ja improvisaatiopohjat.

Luuppi on melodinen aihe, joka soitetaan aina alusta uudelleen, kunnes jokin lavatapahtumien isku kertoo, että sen voi lopettaa. Yleensä siinä on yhteen sointuun perustuva hyvin yksinkertainen melodiakulku, joka voidaan keskeyttää välittömästi millä tahdiniskulla tahansa musiikin siitä kärsimättä (Malmivirta 1999, 10). Vamppi on usein muutamia tahteja pitkä fraasi, joka voi sisältää useampiakin sointuja. Myös sitä toistetaan, kunnes saadaan isku sen lopettamiseksi. Luupista poiketen vampin viimeinen kertaus soitetaan aina loppuun saakka (Malmivirta 1999, 11).

Urkupistefermaatissa harmonia pysyy paikallaan ja melodian tehtäväksi jää pitää kappaleen mielenkiintoa yllä, kunnes muista esityksen tapahtumista saadaan isku kappaleen päättämiseen. Harmonian osalta tunnelma ei tällöin jää keskeneräiseksi, katkaistiin musiikki missä vaiheessa kappaletta tahansa. Urkupistefermaatti on käyttökelpoisin keino teatterimusiikissa, jossa melodian soittajat voivat päättää kuvionsa tyylikkäästi ja ajoissa huomatessaan iskupaikan lähestyvän. Äänitteeltäkin soitettavassa musiikissa urkupistefermaattia voidaan halutessa hyödyntää soittamalla päällekkäin kahta raitaa, joista toisessa kulkee melodiakuvioita lyhyehköinä fraaseina ja toisessa urkupistefermaatti. Näin melodiakuviot sisältävä raita voidaan katkaista ajoissa kahden fraasin välissä ja antaa toisen raidan huolehtia kappaleen viemisestä loppuun.

Improvisointi on luonnollisin keino saada joustavuutta dramaturgiseen musiikkiin. Säveltäjä voi muusikoiden kykyjä silmälläpitäen luoda musiikkiin sopivan määrän improvisaatioon nojautuvia jaksoja harmoniaan, säestyskuvioon tai muuhun teemamateriaaliin pohjaten. Improvisointi sekä motivoi muusikoita että tekee teatterissa näytöksistä yksilöllisempiä (Malmivirta 1999, 11). Myös äänitystilanteessa kannattaa hyödyntää improvisaatiota. Näytelmä tai elokuva saa huomattavasti lisää elävyyttä, jos eri kohtauksissa soivat samat teemat ovat keskenään hieman erilaisia. Livemuusikoille sävelletessä on huolehdittava siitä, ettei kukaan soittajista joudu odottamaan vuoroaan liian pitkään. Tosin käytännössä tilanne on useimmiten päinvastainen, ja resurssien puutteen vuoksi harvalukuiset muusikot soittavat jokainen useaa eri instrumenttia. Usein he ehtiessään jopa näyttelevät muutaman sivuosan. Jokainen sävellystyö on siis tältäkin osin hyvin projektikohtainen.

Draamallisen musiikin säveltämistä on parasta lähestyä tekemällä aluksi sävellyksistä ikään kuin taikinaa ja leipoa siitä kokonaisuus muihin elementteihin reagoiden ja työryhmän mielipiteitä kuunnellen. Niinpä kun säveltäjä on omia sävellysmetodejaan käyttäen luonut alustavaa materiaalia teokseen, on syytä pitää musiikin päivityspalaveri ohjaajan kanssa (Laiho 1998, 21).

Yleisen kokemuksen mukaan harvat ohjaajat pystyvät kuulemaan musiikin oikein vain nuoteista lukemalla (Ismälä 1998, 27). Pianopartituurin soittaminenkaan ei välttämättä avaa ohjaajalle mielikuvaa jousikvartetosta tai kokonaisesta big bandista. Siksi on tärkeää pystyä kuvailemaan musiikin elementtejä yleistajuisesti ja tarjoamaan ohjaajalle mahdollisimman valmiita esimerkkejä sävelletystä musiikista. Tähän erinomaisena apuvälineenä toimivat tietokoneiden midi- ja sekvensseriohjelmat. Päivityspalaveriin kannattaa lähteä avoimin mielin, sillä usein ohjaaja, joka on taiteellisessa kokonaisvastuussa teoksen lopputuloksesta, haluaa musiikkiin tehtävän rajujakin muutoksia. Säveltäjän on kyettävä tarpeen tullen antamaan periksi omista näkemyksistään, sillä hedemällisen yhteistyön säilyminen säveltäjän ja ohjaajan välillä on henkilökohtaisten intressien tavoittelua tärkeämpää (Malmivirta 1999, 5).

Kiire on useimmiten läheinen kumppani sekä dramaturgisen musiikin säveltäjälle että koko draamallisen teoksen luomisprosessille. Asiansa osaava säveltäjä osaa toisaalta vaatia työlleen riittävästi aikaa, mutta inhimillisyyden rajoissa myös sopeutua vallitseviin olosuhteisiin. Tässäkin tähdätään siihen, että teoksen valmistuminen ajallaan on yksittäisen elementin viilausta tärkeämpää. Jos on tiedossa, että näytelmän säveltämiseen on aikaa kaksi viikkoa, mitään ”elämää suurempaa sinfoniaa” on turha lähteä tekemään.

4 MUSIIKIN SUUNNITTELU JA TOTEUTUS NÄYTELMÄÄN *VALITUT*

4.1 Teatteri Siperia ja Tampereen Työväen Teatteri

Teatteri Siperia on vuonna 2005 Tampereelle perustettu ryhmälähtöinen ammattiteatteri, jossa on yksitoista varsinaisia jäsentä. Sen perustaneet noin kolmekymppiset teatterintekijät halusivat etsiä vaihtoehtoa laitosteatterissa toimimiselle. Siperia on keskittynyt uusien kantaesitysten tekemiseen ja vaihtoehtoisten työmenetelmien tutkimiseen. (www.teatterisiperia.net.)

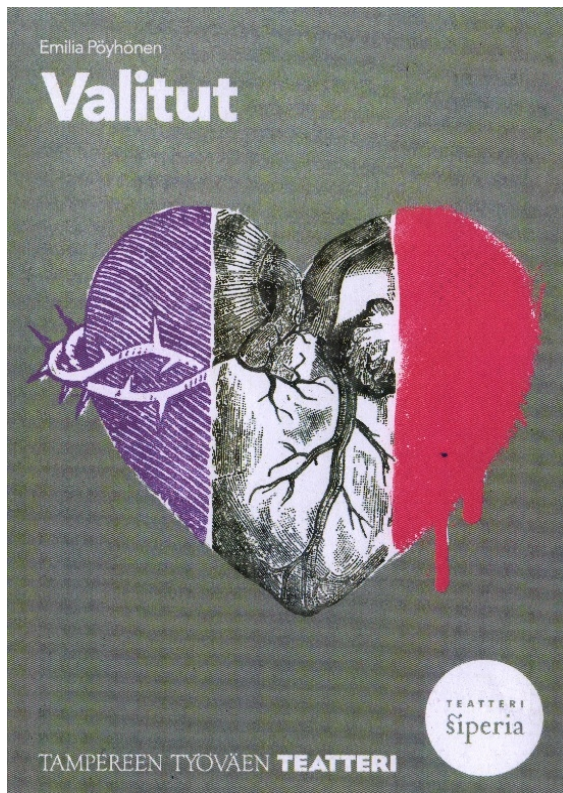
Tampereen Työväen Teatteri TTT on pitkän historian omaava Tampereella jo vuodesta 1901 toiminut ammattilaisteatteri. Sen kolmella näytämöllä on ohjelmistossa noin kymmenen näytelmää joka näytäntökaudella. Ensi-iltoja on syyskaudella keskimäärin kuusi ja kevätkaudella kahdesta kolmeen. Tampereen Työväen Teatterissa on noin kolmekymmentä vakituista näyttelijää. (www.ttt-teatteri.fi.)

4.2 Valitut -näytelmä

Valitut on Teatteri Siperian ja Tampereen Työväen Teatterin yhteistyönä tuotettu kolmiosainen näytelmä, jonka kantaesitys oli TTT:n Kellariteatterissa 1.9.2009. Kellariteatteri on TTT:n mukaan valikoivien teatterinystävien ja uskalikkojen paikka, jossa on mahdollisuus kokea uudenlaista ja kokeilevaa teatteria. Valitut ei tee tässä poikkeusta. Se on nykyteatterinäytelmä, joka kertoo maailmanparantamisen halusta ja hinnasta kolmessa eri sukupolvessa. Suomalainen lähetyssaarnaajapariskunta lähtee toivioretkelle 1940-luvun Afrikkaan, kaksi lääkärisisarta soveltavat erilaisia käsityksiään idealismista arkeen, ja nuori ympäristöaktivisti siirtyy teoriasta toimintaan nykypäivän Suomessa. Kolmesta pienoisenäytelmästä muodostuu triptyyksi, kolmiosainen taulu, jonka jokainen osa valottaa ajankohtaista aihetta omasta näkökulmastaan ja omalla, muista poikkeavalla muotokielellään.

Valitut on Emilia Pöyhösen uusi näytelmä. Hänen edellistä teostaan, Leipäjonoballadia, esitettiin helsinkiläisessä Teatteri Takomossa loppuunmyydyille katsomoille. Pöyhönen on uuden sukupolven näytelmäkirjailija, jonka teksteissä politiikka, huumori ja

teatterillinen tyylitaju yhtyvät kiehtovalla tavalla. Pöyhösen isovanhemmat olivat Afrikassa lähetystyössä ja hän itse toteuttaa nykyään maailmanparantamisen viettiään ympäristöaktiivismin sijasta kirjoittamalla näytelmiä. Ohjaaja Saana Lavaste parantaa maailmaa Amnesty Internationalin jäsenenä sekä uskoo siihen että maailmaa voi muuttaa muuttamalla itseään.



KUVA 1. Valitut -näytelmän mainoskortti

VALITUT -työryhmä

Käsikirjoitus: Emilia Pöyhönen

Ohjaus: Saana Lavaste

Lavastus ja puvustus: Veera Laakso

Valosuunnittelu: Pekka Pitkänen

Äänisuunnittelu: Saija Raskulla

Sävellykset: Suvimarja Halmetoja

ja Roosa Halme

Tuottaja: Saara Rautavuoma

Graafinen suunnittelu: Anssi Kähärä

Näytelmän ensimmäisessä osassa miestä ja naista näyttelevät Teatteri Šiperiasta Marika Heiskanen ja Tommi Kainulainen. Heidän tyttärinään ovat Soili Markkanen ja Jaana Oravisto TTT:stä. Sivurooleissa ovat Šiperialaiset Miina Maasola, Tuukka Huttunen ja Anne Hyvärinen. Toisessa osassa päärooleissa ovat vuorostaan Soili Markkanen ja Jaana Oravisto, ja kolmannessa Tuukka Huttunen.

4.3 Osan *Soturit* musiikkidramaturginen suunnittelu ja toteutus

4.3.1 Projektiin tutustuminen

Oma työni Teatteri Siperian ja Valittujen parissa alkoi tammikuussa 2009 näytelmän äänisuunnittelijan Saija Raskullan tapaamisella. Äänisuunnittelijalla tarkoitetaan henkilöä, joka on sekä taiteellisesti että teknisesti vastuussa kaikesta esityksen äänestä. Tapaamisessa Raskulla kertoi yleisesti Teatteri Siperian toiminnasta ja Valitut -näytelmän ideasta. Hän luki ääneen näytelmän toisen osan laulun tekstejä, näytti kuvia lavastuksen alustavista suunnitelmista ja kuvaili toivottua musiikkia. Yhdessä ohjaaja Saana Lavasteen kanssa Raskulla suunnitteli näytelmän äänimaailman, ja toimi yhdyshenkilönä ohjaajan ja säveltäjien välillä. Lavaste oli Raskullan mukaan antanut ohjeistukseksi, etteivät ensimmäisen ja toisen osan säveltäjät saisi olla sama henkilö. Kolmas osuus ei kaivannut säveltäjää, sillä sen musiikki tulisi olemaan ulkomaista kaupallista rockia. Tämän tavoitteena oli saada mahdollisimman vähän yhtäläisyyksiä eri osien välille.

Ensimmäisessä tapaamisessa keskusteltiin myös harjoitus- ja esitysaikatauluista, sekä palkasta. Sävellystyö oli alustavasti tarkoitus suorittaa palkattomana opintoihin liittyvänä työharjoitteluna, mutta ilokseni tilanne muuttui myöhemmin ja sain rahallisen korvauksen työstäni. Kahteen kuukauden mittaiseen harjoitusjaksoon jaettu harjoituskausi alkoi huhtikuun alussa, ja jatkui kesän jälkeen elokuussa. Varmuuden vuoksi harjoitteluajaksi oli varattu myös toukokuun kaksi ensimmäistä viikkoa. Ensi-ilta olisi syyskuun ensimmäisenä päivänä ja esitykset jatkuisivat joulukuulle 2009.

Seuraavaksi luin näytelmän käsikirjoituksen. Lupasin lähteä projektiin mukaan, mikäli käsikirjoituksen lukemisen myötä varmistuisin kiinnostuksestani työtä kohtaan. Aavistin jo tapaamisessa ensimmäiseen osaan toivotun elokuvallisen musiikin kiinnostavan minua eniten, ja tunne vahvistui käsikirjoitusta lukiessani. Selkeyden vuoksi puhun työssäni näytelmän ensimmäisestä osasta itsenäisenä näytelmänä. Osa oli nimeltään *Soturit*. Suhtauduin ensimmäiseen lukukertaan rennosti. Uppouduin tarinaan ja annoin sen vapaasti herättää ajatuksia. Näytelmän ulkokohtainen muotokieli tuntui aluksi vieraalta, ja minun oli vaikea hahmottaa, miten tällainen teksti istuisi tapahtumiin lavalla. Kerronta oli kuitenkin selkeää ja juonesta sai nopeasti kiinni.

Soturit kertoi avioparista, joka lähti 1940-luvulla kahden alakouluikäisen tyttärensä kanssa Afrikkaan lähetyssaarnaajiksi. Aviopari esittäytyi koko näytelmän ajan miehenä ja naisena, eivätkä heidän nimensä tulleet ilmi missään vaiheessa. Pääasiallisena tapahtumapaikkana oli syrjäinen vuorten keskellä sijaitseva Maneromangon kylä, missä mies toimi kirkossa saarnaajana ja nainen, joka oli koulutukseltaan uskonnonopettaja, tyttökoulun opettajana. Päähenkilö nainen oli matkan alussa toiveikas ja uskoi, että heidän työnsä tulisi parantamaan kyläläisten elämää ja sitä kautta koko maailmaa. Aluksi kaikki näyttikin toiveikkaalta, mutta pian länsimaiset tavat ja oikeuskäsitykset joutuivat vastakkain afrikkalaisten perinnetapojen kanssa. Pariskunta teki sitkeästi ja kärsivällisesti töitä asiansa puolesta. Monimuotoiset vastoinkäymiset kuitenkin varjostivat heidän elämäänsä ja lopulta pakottivat heidät luopumaan uudistustyöstään.

Perinteisessä dramaturgiassa tarinan sanoman voisi löytää päähenkilöiden välisistä suhteista. Sotureista en tällaista löytänyt. Sen sijaan havaitsin, että kokonaisuus oli nykyteatterille tyypillisesti rikkonainen ja dramaturgia eteni muiden vuorovaikutussuhteiden kautta. Näytelmässä oli aistittavissa jonkinlainen jatkuvasti hiipien kasvava uhkaavuus, joka liittyi lähetystyötä kohdanneisiin vastoinkäymisiin. Naisen mielessä käväisi ensimmäistä kertaa aavistus siitä, että kaikki ei ollut kohdallaan, kun hän huomasi kohtauksessa numero viisi kristityn muurarin katkaisseensa viattomalta linnulta jalat (Liite 3, kuva 2). Tunne kasvoi lasten pois lähettämisen ja miehen kanssa riitelyn myötä, ja sai lopulta vallan naisen sairastuttua vakavasti. Dramaturgian punainen lanka ei siis ollut kovin toiveikas. Niinpä suunnittelin aloittavani sävellystyön mollivoittoisen pääteeman kehittelyllä, jonka pinnan alla toivottomuus ikään kuin vaanisi, ja kuiskisi sitä vastaan taistelevan korvaan: ”Et pysty siihen kuitenkaan”.

Näytelmä kuvasi yhden soturin taistelua maailman parantamisen puolesta, ja mielestäni sen tärkein sanoma oli saada katsojan pohtimaan, miten hän voisi omalta osaltaan edistää maailman hyvinvointia. Naisen kohdalla unelmat sortuivat, mutta katsojan mieli jäi kuitenkin positiiviseksi siitä, että nainen oli tehnyt parhaansa ja varmasti saanut jotain aikaan. Siemenet oli kylvetty ja ne jäivät odottamaan hetkeä, jolloin olosuhteet olisivat suotuisimmat kasvamiseen.

Käsikirjoituksen toisella lukemiskerralla pyrin löytämään kustakin kohtauksesta keskeisimmät musiikkia kaipaavat kohdat, tapahtumapaikat sekä kohtauksen sisällä tapahtuvat tunnetilojen muutokset. Listasin ne ylös erilliseen muistilistaan (liite 1), jota myöhemmin käytin säveltämisen apuna.

Instrumenttien valintaan vaikuttivat musiikille asetetut tyylilajitoiveet, jotka olivat elokuvallisuus ja afrikkalaisuus. Sen lisäksi kokoonpanoa rajoitti se, että tuotanto kattoi itseni lisäksi vain yhden studiomuusikon palkan. Omaan mielikuvaani 1940-luvun elokuvista kuului ehdottomasti mykkäfilmien taustalla soiva pianomusiikki. Oma pääinstrumenttini oli piano, joten valinta oli helppo. Lisäksi soitin itse harmonia ja preparoitua pianoa, sekä lauloin afrikkalaiset heimolaulut. Perkussiot olivat afrikkalaista tunnelmaa ajatellen välttämättömät, ja perkussionisti monipuolisuutensa ansiosta käytännöllinen valinta. Halusin hänen soittavan perinteisten afrikkalaisten lyömäsoitinten lisäksi myös marimbaa.

Pyysin koulumme lyömäsoitinopiskelijaa Tomi Kauppilaa esittelemään minulle koulultamme löytyviä lyömäsoittimia tutustuakseni niiden käyttömahdollisuuksiin. Äänitin keskustelumme ja siihen sisältyvät eri soitinten esittelyt. Näin pystyin sävellystyöni lomassa kätevästi tarkistamaan, miltä mikin soitin kuulosti ja mitkä olivat sen erityisominaisuudet.

Kävimme äänisuunnittelijan kanssa keskustelua siitä, millä tavoin haluaisimme edetä projektissa. Raskulla oli kiinnostunut kokeilemaan työtapaa, jossa muusikko loisi musiikkia improvisoiden yhdessä muun näytelmän äänen ja näyttelijöiden kanssa. Tämän tavoitteena oli luoda äänimaailma, jossa rajaa musiikin ja muun äänen välille olisi vaikea vetää. Lähestymistapa vaikutti mielenkiintoiselta, mutta samalla todella aikaavievältä. Lisäksi olin jo ehtinyt luoda visioita vanhanajan elokuvamusiikista, ja päädyimme toiveestani perinteisempään ratkaisuun, jossa musiikki ja muu ääni alkaisivat kommunikoida vasta sävellettyjen kappaleiden pohjalta.

Olimme aikaisemmin jättäneet auki kysymyksen siitä, tulisiko näytelmään livemuusikot, vai tulisiko musiikki äänitteeltä. Taloudellisista syistä päädyimme äänitteeseen. Samoin perusteluin äänitykseen osallistui vain yksi palkattu muusikko. Raskullan pyynnöstä lähetin hänelle aikaisemmin säveltämiäni kappaleita ja marimbamusiikkia esimerkiksi. Vastaavasti sain Raskullalta hänen nykyteatterin

äänisuunnittelua käsittelevän gradunsa, jonka lukeminen avarsi näkemystäni siitä, mitä musiikiltani ehkä odotetaan, kun kyse on nykyteatterista. Päätin, että pyrin ottamaan nykyteatterinäkökulman huomioon sävellystyössäni, vaikka lähtökohtaisesti aioinkin panostaa perinteiselle elokuvamusiikille tyypilliseen tematiikan käyttöön.

4.3.2 Musiikkidramaturgian suunnittelu ja sävellystyö

Musiikkidramaturgian suunnittelu ja säveltäminen etenivät rinnakkain. Sävelsin käsikirjoituksen lukemisen kautta heränneiden näkökulmieni pohjalta materiaalia, jota työstimme Raskullan kanssa musiikkipalaverissa ennen äänitystä. Lähdin sävellystyössäni liikkeelle summaamalla ajatuksiani siitä, minkälaista musiikkia halusin lähteä tekemään, ja millaista musiikkia minulta oli toivottu. Halusin tulkita kohtauksissa vallitsevia tunnelmia ja kertoa musiikilla siitä, mikä ei näy. Pohjasin tässä vaiheessa sävellystyöni kokoamaani muistilistaan (Liite 1: Muistilista 1), sillä en ollut vielä kuullut muiden työryhmän jäsenten ajatuksia näytelmän musiikillisesta sisällöstä. Listaamieni tunnelmien ja tapahtumapaikkojen kuvittamisesta oli helppo lähteä liikkeelle.

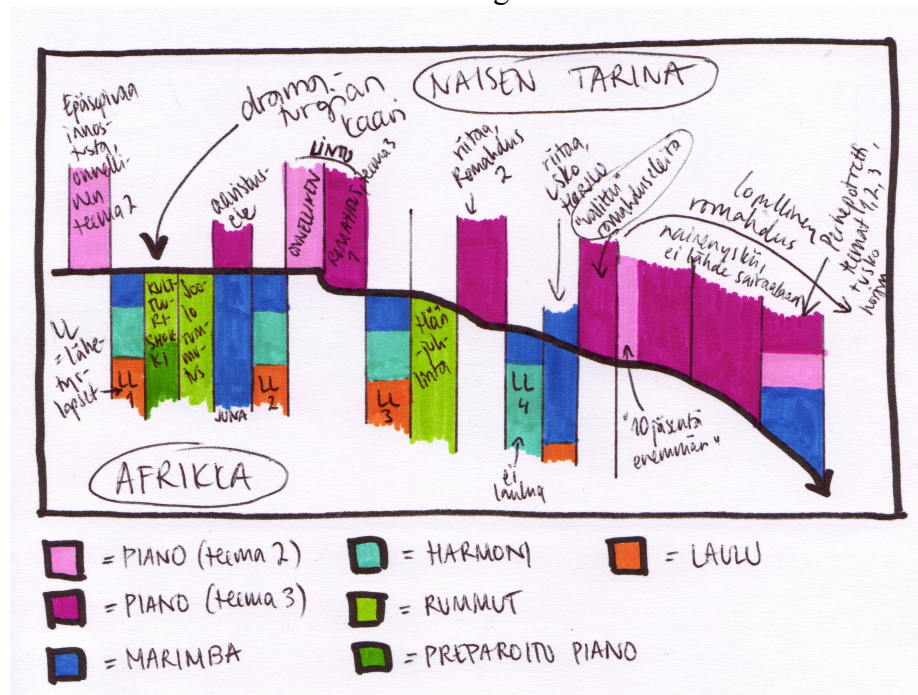
Pianomusiikin tyylilajiksi valitsin maalailevan impressionismin, joka mielestäni istui leijailevuutensa ansiosta mainiosti teatteriin puheen ja tapahtumien taustalle. Lähetykslasten laulut tulisivat olemaan ortodoksisen kirkkomusiikin ja gospel-henkisten kuorolaulujen sekoitus. Perkussioiden ja heimolaulun osalta lähtökohtani oli alkukantainen afrikkalaisuus. Koska ainoa tähän mennessä musiikille esitetty toive oli elokuvallisuus, päädyin säveltämään pääpiirteiltään perinteisesti rakentuvaa temaattista musiikkia yrittäen kuitenkin välttää liian itsestäänselviä ratkaisuja.

Aloitin konkreettisen säveltämisen sellaisen vaanivan teeman etsimisestä, joka mielestäni parhaiten kuvastaisi näytelmän punaiseksi langaksi nimeämäni tunnelmaa. Istuin pianon ääressä ja etsin sopivia harmonioita ja sävelkulkuja. Löydettyäni sellaisen kehittelin sitä eteenpäin, kirjoitin sen ylös nuoteiksi ja siirryin etsimään seuraavaa. Keskimäärin neljän tahdin mittaisia teemoja kertyi runsaasti. Valitsin niistä sopivimmat ja aloin kehittää niiden ympärille pidempiä kappaleita. Äänitin teemojen pohjalta tapahtuvan improvisointini kannettavalle tietokoneelle. Sen jälkeen kuuntelin soittoani, poimin ideoita ja soitin uudelleen, kunnes sain äänitettyä kappaleen muotoon, johon olin

tyytyväinen. Lopulta kirjoitin suuntaa-antavat nuotit, joiden avulla osaisin varsinaisessa äänitystilanteessa itse soittaa kappaleeni niin kuin olin suunnitellut. Ennen ensimmäistä musiikkialaveria olin saanut muutamia kappaleita alustavaan muotoon.

Musiikkialaverissa Raskullan kanssa tarkensimme sävellystyöni olevan menossa samaan suuntaan näytelmän dramaturgian, äänisuunnittelun ja ohjaajan näkemysten kanssa. Kävimme läpi Sotureiden äänimaailmaa käsikirjoitusta seuraten ja muistiapanoja tehden. Esitimme molemmat visiomme kuhunkin kohtaukseen liittyen ja näytimme toisillemme siihen liittyvän materiaalin, jos sellaista oli valmiina. Lisäksi hahmottelimme paperille alustavan dramaturgian kaavion. Prosessin edetessä kaavio muuttui useaan otteeseen, kunnes kesän aikana ensimmäisen harjoitusjakson ollessa jo takana muotoilimme sen sellaiseksi, josta pystyimme suunnilleen pitämään kiinni loppuun asti (kuva 2).

Kuva 2: Dramaturgian kaavio



Etsimme kaavioon käännekohtat ja sovimme, mihin kohtaan dramaturgian kaarta mikäkin kappale sijoittui. Dramaturgian kaaviossa eri värit edustavat eri soittimia. Pianolla on selkeästi kaksi eri teemaa, joten laitoimme sille myös kaksi eri väriä. Dramaturgian kaari on keskellä kulkeva musta viiva. Sen alapuolelle sijoitimme Afrikkaa edustavat kappaleet ja soittimet, ja yläpuolelle länsimaita ja naista kuvaavan pianon. Kuten kaaren notkahduksista voi nähdä, tärkeimmät dramaturgiset pisteet

liittyivät naisen epätoivon hetkiin, eli pianon teema kolmosen (kuva 2: violetti väri) esiintymispaikkoihin. Kohtausten 1-4 ajan musiikillinen ote sai olla hajanaisempi, mutta päätimme antaa linnun kohtauksesta alkaen pikkuhiljaa valtaa synkkyydelle, joka sai pitää tunnelmaa otteessaan loppuun saakka. Musiikkipalaveri selkeytti todella paljon näkemystäni kokonaisuudesta. Sen lopuksi sovimme äänitysajankohdan kahden viikon päähän ja lupasin hankkia lyömäsoittajan mahdollisimman pian.

Sävellystyön lomassa tutustuin myös koko työryhmään yhteisessä tapaamisessamme, jossa ohjaaja kertoi taustoja käsikirjoituksen syntymiselle. Soturit -osioon liittyen kuuntelimme yhtä säveltämistäni kappaleista, katselimme valokuvia lähetysaarnajista ja keskustelimme näytelmänosan tyylilajista. Lavastaja esitteli lavastusideoitaan ja nukettaja vielä keskeneräisiä afrikkalaislapsia esittäviä nukkejaan. Sotureiden lavastus perustui suurelta osin äänimaailmaan. Rekvisiittana käytettiin erilaisia esineitä, kuten ristejä ja raamattuja, muttei yhtään huonekalua. Näyttelemisen tapahtui vaaleapuisen, suljetun simpukankuoren muotoisen lavan päällä. Naisen uskon horjuessa ja terveyden heikentyessä lavaste rakoili ja raoista kajasti punaista valoa.

Oma mielikuvani maan halkeilusta oli, että se liittyi naisen henkisen ja fyysisen vahvuuden murenemiseen. Takaseinälle heijastettiin kellastuneita valokuvia Afrikasta lavastusta tukemaan. Käytössä oli myös runsas valoarsenaali, jota käytettiin Sotureissa hillitysti vanhanajan elokuvien mustavalkoista maailmaa ajatellen. Miehellä ja naisella oli luonnonvalkoiset safariasut ja tyttärillä hillityt aikakauteen sopivat kukkamekot ja polvisukat. Eri elementtien esittelyn lisäksi tapaamisessa pohdittiin yhdessä sitä, miltä on mahtanut tuntua olla lähetysaarnaja 1940-luvun Afrikassa. Ensimmäinen kokoontuminen oli lämminhenkinen ja motivoiva, musiikkini otettiin kiitoksilla vastaan ja tunsin oloni tervetulleeksi työryhmään.

Tapaamisten pohjalta hahmottelin uuden muistilistan (Liite 2), jonka avulla pystyin pitämään kokonaisuuden mielessäni sävellystyön edetessä. Aikaa säveltämiseen oli vain kaksi viikkoa, ja työmäärän hahmottaminen lisäsi tehokkuutta ja vähensi aikaa vievää turhaa viilaamista. Sävelsin kappaleet sekalaisessa järjestyksessä. Aina kun tunsin ettei jokin kohta edennyt, siirryin hetkeksi seuraavaan kappaleeseen tai pidin taukoa. Hetken päästä kuuntelin kesken jääneen kappaleen äänityksen ja palasin työstämään sitä eteenpäin. Varsinaisten studioäänitysten alkaessa olin nuotittanut kappaleet osittain. Suurin osa nuoteista oli suuntaa-antavia. Koska teemoja oli yhtä kokonaista sävellystä

kohden keskimäärin vain yksi tai kaksi, luotin improvisaatiotaitoihini kappaleiden pituuden jatkamiseksi teemoja varioiden. Sävellykset ovat kuultavissa oheiselta äänitteeltä (Liite 5) sellaisina, kuin ne valmiissa näytelmässä esitettiin. Esityksestä kuvattiin myös DVD, mutta tekijänoikeudellisista syistä se on nähtävillä ainoastaan työni arvostelijoille. Äänitystilanteessa sekä minä että perkussionisti soitimme osittain hyvinkin vapaasti teemojen pohjalta improvisoiden. Halusin kuitenkin liittää viitteelliset nuotit sävellyksistä työhöni (Liite 4), sillä niiden avulla voin esitellä teoreettisessa viitekehyksessä teemoja ja niiden kuljetusta kappaleesta toiseen.

Äänittäminen aloitettiin pianosta ja ensimmäisen kohtauksen musiikista. Alkujännittäminen aiheutti soittoonni epätasaisuutta ja ulkokohtaisuutta, minkä valitettavasti voi kuulla myös äänitteeltä (Liite 5: 1). Helpotukseksi esityksen sisältämä toiminta ja ensimmäisen kappaleen yhteyteen liitetty filmiprojektorin surina siirsivät katsojan huomion pois soiton kompastelusta. Loppua kohden musiikillinen otteeni parani huomattavasti, ja suosittelenkin näin jälkiviisaana muusikkoa äänittämään ensimmäisen kappaleen vielä kerran äänityssession lopussa. Kappaleiden kestot määriteltiin summittaisesti kohtausten sisältämän tekstimäärän mukaan. Tarvittaessa jatkoin kappaletta joko varioiden sen sointukiertoa eteenpäin, tai soittamalla koko kappaleen alusta uudelleen niin monta kertaa, että äänittäjä ilmoitti kuulokkeisiini tarvittavan ajan ylittyneen. Keskimäärin äänitimme kappaleista neljän minuutin mittaisia periaatteella, että materiaalia on parempi olla liikaa kuin liian vähän. Harjoituksissa huomattiin ainoastaan yhden kappaleen (Liite 5: 22) jääneen äänityksissä liian lyhyeksi, ja se jouduttiin kertaamaan kahdesti tarvittavan kymmenminuuttisen saavuttamiseksi.

Harjoituskaudella olin paikalla lähes jokaisessa Soturit -osan harjoituksessa. Äänisuunnittelija huolehti musiikin ajosta ja toimi samanaikaisesti foleyartistina. Foleylla eli synkronitehosteilla tarkoitetaan yleensä elokuvaan jälkikäteen tehtäviä ääniä, jotka liittyvät kuvassa tapahtuviin näyttelijöiden toimintoihin. Perusääniä ovat liikkeet, askeleet ja erilaiset kolahdukset, esimerkiksi lasin laskeminen pöydälle. Sotureissa käytettiin foleyna esimerkiksi heinää, hiekkaa, liitutaalua, kiviä, vettä ja suulla tehtäviä ääniä.

Äänisuunnittelijan tuottamat ja ajamat äänet seurasivat tapahtumia niin harjoituksissa kuin esityksissäkin tarkasti kuin ajatus. Mielestäni ihannetilanne onkin sellainen, jossa

aina kohtausta harjoitellessa sen yhteyteen liitetään automaattisesti siihen sisältyvät äänet. Näin näyttelijät saavat harjoitella ääniympäristössä ja tottua siihen, jolloin äänen ja näyttelijäntyön yhteispelistä tulee sulavampaa. Laulujen harjoittamisen lisäksi istuin itse katsomossa seuraamassa harjoituksia ja kirjaamassa ylös, missä musiikki tai foleyt eivät vielä toimineet toivotulla tavalla. Harjoitusten jälkeen kävimme äänisuunnittelijan kanssa läpi tarvittavat muutokset, jotka useimmiten koskivat ajoitusta. Muutamia musiikkikappaleita myös vaihdettiin kokonaan, ja joidenkin keskeltä poistettiin kohtauksiin sopimattomia osia.

4.3.3 Sävellysten esittelyt

Seuraavaksi esittelen kunkin kappaleen lähtökohtia, sävellystyötä ja lopputulosta äänitteen ja nuottiesimerkkien avulla.

1. Epäsopivaa innostusta meren rannalla (Liite 4: 1; Liite 5: 2)

Tässä näytelmän ensimmäisessä kappaleessa halusin sekä esitellä keskeisiä teemoja, että kuvata sitä innostusta ja samanaikaista haikeutta, jotka valtasivat miehen ja naisen mielet heidän seistessään meren rannalla. Nainen katsoi innokkaana tulevaisuuteen, mutta mies jäi pohtimaan merta miitteliäänä ja hämmentyneenä. Näkemykseni mukaan meri oli miehen ja lasten näkökulmasta myrskyisä, tumma ja pelottavakin. Meren kuvaamisen lisäksi halusin ryhtiä näytelmän alkuun, joten aloitin kappaleen voimakkaalla, matalalla ja jyrkällä rytmikuviolla (nuottiesimerkki 1).

Nuottiesimerkki 1

♩ = 56 TEEMA 1

Piano

The musical score is for a piano introduction. It is in C minor (three flats) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 56. The score is labeled 'TEEMA 1'. The piano part starts with a forte (f) dynamic. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has a melodic line with some rests.

Kappaleen c-mollissa kulkeva alkuosio on synkkä ja maalaileva. Pian huomio merestä siirtyy naisen toiveikkaisiin ajatuksiin ja rinnakkaiseen duuriin. Tämä ”Onnelliseksi

teemaksi” kutsumani teema 2 (nuottiesimerkki 2) esiintyi näytelmän aikana yhteensä viidessä eri kohtauksessa (Liite 5: 2, 13, 18, 28, 29) joista yhdessä mollisävyisenä.

Nuottiesimerkki 2

10 TEEMA 2 E♭maj7
con ped.

25 TEEMA 2 "mollisävyisenä"
pp

Ensimmäistä kappaletta äänitettäessä kertasin Es-duurissa kulkevaa kakkosteeman ympärille kehittelemääni sointukiertoa aina uudelleen, kunnes tarvittava pituus ensimmäisen kohtauksen musiikille oli saavutettu. Näytelmässä ensimmäisen kappaleen soidessa kuului filmiprojektorin lisäksi foleyna tuotettua sateen ropinaa, tuulikellon sointia ja kameran laukaisuääniä naisen valokuvatessa maisemia. Samassa rytmisessä laukaisuäänten kanssa taustakankaalle heijastettiin ikään kuin naisen ottamia kuvia Afrikasta. Valot reagoivat sateen ropinaan muuttumalla sen voimistuessa kylmemmiksi. Kappaleen keskeytti laivan sumutorven ääni, ja samassa hetkessä lähetyslapset ryntäsivät sisään.

2. Lähetyslapset (Liite 4: 3-6, 9, 14, 15, 17; Liite 5: 3, 4, 11, 12, 15, 16, 21)

Lähetyslasten osuudet sisälsivät kolmea erilaista musiikkia: iloisen leikkilaulun, harmonilla soitetun käskevän alkusoiton ja varsinaisen kuoro-osuuden. Kolmessa ensimmäisessä lähetyslasten kohtauksessa näistä soi ensimmäisenä leikkilaulu (Liite 4: 3). Sen tarkoitus oli tuoda lähetyslapset lavalle ja esitellä heidät yleisölle. Leikkilaulu oli iloinen ja yksinkertainen kahden soinnun kappale kahdelle marimballe.

Perkussionisti Eljas Tikanmäki soitti nauhalle ensin säestävän marimban osuudet. Sen jälkeen hän soitti leikkilaulun melodian (Nuottiesimerkki 3) säestyksen päälle ja varioi sitä monin eri tavoin.

Nuottiesimerkki 3

Leikkilaulu

Marimba 1

Marimba 2
(range F-g2)

Valitsimme myöhemmin Raskullan kanssa kunkin leikkilaulun melodioiksi sopivimmat variaatiot, ja saimme näin mukavaa vaihtelua kappaleiden välille. Lähetyslapset leikkivät leikkilaulun aikana päähenkilöiden tytärtä kanssa kiusaten heitä joka käänteessä. Leikin keskeytti kovaääninen riitasointuinen harmoni, joka sai lapset jättämään puuhansa kesken ja ryntäämään riviin raamatun sanoja lausumaan. Sekä harmonikkappaleet että lähetyslasterien kuorot muuttuivat näytelmän harjoitusten aikana useaan otteeseen.

Alkuperäiseen suunnitelmaani kuului, että kuorolaulajien äänen antajana toimisi harmonin antamat sointusävelet. Lyhytkestoisesta soinnusta oman äänen nappaaminen lavalla kaiken kiireen keskellä osoittautui kuitenkin ylivoimaiseksi. Ohjaajan toiveesta sävelsin kuorokappaleille harmonialkusoitot, joiden lopussa oli huolellinen äänenanto kullekin stemmalle (Nuottiesimerkki 4).

Nuottiesimerkki 4

Alkusoitto 3

Kesän aikana ennen syksyn harjoitusten alkua ohjaajalta tuli toive alkusoittojen lyhentämisestä ja neljännen kuoron poistamisesta kokonaan. Sen tilalle haluttiin entistä

pahaentisemmäksi muuttunutta harmonia. Äänitimme Raskullan kanssa kesällä uudet, kolmen entisen alkusoiton loppuosista muotoillut pätkät (Liite 4: 4; Liite 5: 4, 12 ja 16). Lisäksi nauhoitimme muihin alkusoittoihin viittaavan, synkän ja tuuttaavan harmonikuvion, jonka aikana tiukka opettajatar saapuisi karttakepin kanssa lavalle hakemaan lapset pois vanhempiensa luota (Liite 4: 17; Liite 5: 21). Harmonin äänittäminen toi mukanaan riemastuttavia hetkiä. Ensimmäisellä äänityskerralla harmoni oli pieni ja sivusta vedettävä Intiasta tuotu syliharmoni. En ollut ennen nähnyt vastaavaa soitinta enkä yrityksistä huolimatta onnistunut soittamaan sitä sulavasti itsekseni, joten Raskulla työnsi paljetta lattiaa pitkin minun painaessani koskettimia. Toisessa äänityksessä taas soitimme jo parhaat päivänsä nähnyttä polkuharmonia niin, että Raskulla paineli käsillään polkimia minun taiteillessa koskettimilla, joista osasta kuului vain pihinää.

Jo ensimmäistä kertaa käsikirjoitusta lukiessani tiesin haluavani tehdä lähetyslasten puhekuoroista lauluja. Ideani tyrmättiin aluksi, sillä muu työryhmä halusi pitäytyä käsikirjoituksen mukaisissa puhutuissa kuoroissa. Harjoituksissa pelkän puheen todettiin kuitenkin jättävän osuudet vaisuiksi, ja lauluideani sai kannatusta. Minua pyydettiin jo etukäteen huomioimaan näyttelijöiden vaatimaton ja vaihteleva laulutaito. En kuitenkaan malttanut olla tekemättä satsista kolmiäänistä, ja kuvittelin pitäväni kappaleet yksinkertaisina, kun pitäydyin stemmojen pienissä liikkeissä ja kaikille äänille yhtenäisissä rytmeissä (Nuottiesimerkki 5). Tein kuitenkin virheen, kun sävelsin satsiin pieniä sekunteja ja käytin pohjasävelettömiä sointuja saadakseni mukaan pienen modernin vivahteen.

Nuottiesimerkki 5

Lähetyslasten kuoro 1

S
Mi-nul-le on an-net-tu kaik-ki val-ta tai-vaas-sa ja maan pääl-lä.

A

T

Kyseiset intervallit osoittautuivat tietenkin vaikeiksi stemmalauluun tottumattomille korville. Niinpä käytin kohtausharjoitusten ohella runsaasti aikaa laulujen harjoittamiseen. Laulatin näyttelijöitä sekä pianon ääressä että lavalla taustanauhan

kanssa. Harjoitusjakson aikana tein heille harjoittelun tueksi CD:t, joissa jokainen kappale oli laulettu kolmessa eri osassa. Yhdessä niistä soivat kaikki äänet, toisessa kyseisen näyttelijän oma stemma ja kolmannessa kaksi muuta ääntä, joiden päälle näyttelijä voisi harjoitella omaa osuuttaan. Jokainen CD sisälsi myös alkusoitot, joiden päälle olin laulamalla korostanut jokaiselle näyttelijälle hänen henkilökohtaisen lähtöäänensä. Alkusoittoja, jotka sisälsivät äänenannon heikoimmalle laulajalle, käytettiin myös harjoituksissa.

Huomatessani näyttelijöiden epävarmuuden laulamisen suhteen johdattelin heitä keskittymään hahmoihinsa ja muuttamaan sen myötä äänensä lapsenomaisemmiksi. Tämä vahvisti hahmoja niin, että välillä epävireiseksi ajautuva laulu ei enää voinut kaataa kohtauksen uskottavuutta. Päinvastoin, paikoin epäpuhtaus teki lapsikuorosta jopa aidomman ja entistä koomisemman. Tilanteen oli jokatapauksessa tarkoitus olla huvittava, ja sitä korostettiin lasten jäykistyneillä ilmeillä ja ryhdikkäillä asennoilla. Näyttelijöille stemmojen haasteellisuus kuitenkin tuotti harmaita hiuksia. He saivat kyllä paljon onnistumisen kokemuksia ja löysivät laululliseen ilmaisuunsa uudenlaista rohkeutta, mutta toivoivat silti laulunsa äänitettävän nauhalle, jotta voisivat esityksessä laulaa sen päälle. Olin ensin pettynyt etteivät näyttelijät kaiken vaivannäön jälkeen uskaltaneet esiintyä ilman taustaa, mutta äänite yllätti minut positiivisesti. Se loi illuusion suuremmasta lapsikuorosta. Samalla raamatuntekstit hyökkäsivät yleisön päälle entistä julistavampina, kun äänenvoimakkuus kasvoi taustanauhan myötä.

3. Kulttuurishokki (Liite 4: 7; Liite 5: 5-7)

Kulttuurishokin alkusoitto, jonka soitin puupalalla preparoidulla flyygelillä, säilytettiin lähestulkoon samanlaisena ensi-iltaan saakka. Varsinainen kulttuurishokkikappale haki sen sijaan pitkään lopullista muotoaan. Tein siitä ensin maalailevan, laulua, huilua ja kellojen helistelyä sisältävän sävellyksen. Musiikkialaverissa totesimme sen olevan aivan liian vaisu verrattuna suunniteltuihin lavatapahtumiin: intialaiset kauppiaat kiskoivat vaatteista miestä ja naista, jotka olivat saaneet kasvoihinsa maalia ajautuessaan paikallisiin karnevaalimenoihin. Kauppiaat kauppasivat tavaroitaan kovaan ääneen ja seinälle heijastettiin tungeksivan väkijoukon kuvia. Musiikin täytyi tulla avuksi kaaoksen luomiseen. Niinpä sävelsin seuraavaksi pianokappaleen, jossa oli paljon suuria sointuja, vauhdikkaita rytmejä, trillejä ja glissandoja. Harjoituksissa

kuitenkin jouduimme toteamaan sen liian raskaaksi. Kappale pakotti näyttelijät sopeutumaan ryhtiinsä, eikä kohtausta tuntunut enää luontevalta. Lopulta päädyimme hyödyntämään siitä ainoastaan kahden tahdin mittaista rytmikuviota (Nuottiesimerkki 6), joka soitettiin aikaisemmin äänitetyin rumpusooloilun päälle preparoidulla pianolla. Näin kappaleen loppu saatiin myös yhtenäiseksi kulttuurishokin alkuosan kanssa.

Nuottiesimerkki 6

The musical score is for a piece titled "Kulttuurishokki". It is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a *gliss.* marking and contains a sequence of chords and notes. The bass staff begins with a *mf* marking and contains a sequence of chords and notes. The piece concludes with a triplet of notes in both staves, marked with a "3" above and below the notes.

Esityksessä alkusoiton lähtiessä soimaan intialaiset kauppiat nousivat lavan takaa. Sen aikana heidän päänsä kääntyivät juuri nurkan takaa tullutta perhettä kohti. Varsinainen kappale lähti liikkeelle intialaisten hihkunnan säestämänä, kun mies ja nainen vastasivat myöntävästi heidän kysymykseensä: ”First time in Africa?”. Jotta kappaleelle pystyttiin ottamaan lähtöisku intialaisten utelusta, alkusoitto ja varsinainen kappale oli äänitetty eri raidoille. Kun musiikki sitten soi, kauppiat kolistelivat rahakippojaan rytmisellä maata vasten, mikä kasvatti tilanteeseen kaivattua sekasortoisuutta. Miehen ja naisen replikoinnin ajaksi musiikki katkesi keskeltä, ja puhujaa lukuunottamatta kaikki jäivät stilliin. Stillillä tarkoitetaan liikkumattomuutta. Kun kaikki lavalla eivät liikkuneet, katsojan tarkkaavaisuus kohdistui automaattisesti samassa tilassa liikkeessä olevaan näyttelijään.

Katkaisu kappaleen keskellä oli erittäin toimiva ratkaisu, sillä se antoi näyttelijälle tilaa sanoa sanottavansa selkeästi, vaikka tilanteen jännite pysyi kannateltuna. Sekasorto jatkui uskottavana heti replikoinnin jälkeen, kun musiikki palasi ja kauppiat jatkoivat metelöintiään. Varastettuaan mieheltä lompakon intialaiset pakenivat ja preparatoitu piano häipyi, jättäen rummut sooloilemaan yksinään (Liite 5: 7). Mies ja nainen saapuivat tarinassa ”mustien kaupunginosaan”. Seinälle heijastui tummaihoisten lasten utelias joukko naisen valokuvatessa, ja soolorummutus kiihtyi kiihtymistään. Perheen noustessa junaan seuraavaan kappaleeseen siirryttiin sulavasti häivyttämällä edellinen pois vasta uuden alettua.

4. Juna (Liite 4: 8; Liite 5: 8)

Juna- ja kulttuurishokkikappaleen melodioissa soi sama rytmikäs Intia-teema (Nuottiesimerkit 6 ja 7). Säestyksen, joka koostui ainoastaan G5 ja F5 soinnuista oli tarkoitus kuvata junamatkan yksitoikkoisuutta ja pitkää kestoa (Nuottiesimerkki 7). Melodian varioimisessa annoin perkussionistille vapaat kädet.

Nuottiesimerkki 7

Juna

Marimba
(range F-g2)

The musical score for 'Juna' is written for Marimba. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The bass line features a steady, repetitive eighth-note pattern. The treble line has a sparse melody with occasional chords and rests, mirroring the rhythmic structure of the bass line.

Kappaleen alkaessa valot himmenivät lavalla jättäen kohdevalon valaisemaan matkalaukkujen päällä junamatkaa tekevään perhettä. Takaseinälle heijastettiin jälleen valokuvia matkustuksen varrelta (Liite 3: kuva 1). Kun toinen tyttäristä mainitsi, että nainen tulee saamaan korvaansa parantumattoman sienitaudin, musiikin lomasta kuului marimban soittama lyhyt teema 1 -kuvio (Liite 5: 9), joka vinkkasi siitä että kaikki ei tule menemään aivan suunnitelmien mukaan. Käytimme kahta eri ääniraitaa. Tällöin lyhyelle teemalle oli helppo ottaa repliikeistä tarkka isku, vaikka junakappale jatkui muuttumattomana taustalla. Kappale katkesi kuin seinään matkustajien saavuttua perille. Hiljaisuudessa mies pystyi kuvailemaan jännittäviä tapahtumia madalletulla äänellä niin, että foleyta tuotetut ruohon kahina, sammakoiden kurnutus ja käärmeen sihinäkin pääsivät oikeuksiinsa.

5. Lintu (Liite 4: 10; Liite 5: 13)

Lintukappaleeksi nimeämäni sävellys kuvaili toiveikasta uskonsiementen kylvämistä. Lavalla mies ja nainen lapsineen istuttivat maahan ristejä ja kastelivat niitä foleyveden lorinan säestäminä. Taustalla häärivä muurari heitti foleylaastia takaseinään. Alunperin suunnittelin, että kappale muuttuisi alun onnellisesta teemasta (Nuottiesimerkki 2) ahdistavammaksi linnun katkenneiden jalkojen huomaamisen myötä (Liite 3: kuva 2). Kohtauksen ajoittaminen yhtäaikaiseksi omia aikojaan muuttuvan musiikin kanssa oli kuitenkin turhan hankalaa. Niinpä kappale rakennettiin ainoastaan kakkosteeman

ympärille, ja musiikki päädyttiin jälleen katkaisemaan kuin seinään. Se mursi tehokkaasti miellyttävän tunnelman, johon katsoja oli ehtinyt tuudittautua.

6. Romahdus (Liite 4: 11-13, 16, 19-21; Liite 5: 14, 18, 20, 25, 27 ja 28)

Romahdusteema (teema 3) oli näytelmän synkkä pääteema (Nuottiesimerkki 8). Näytelmän aikana se vaani naista siellä täällä, kunnes lopulta otti hänestä vallan. Sen eri muodot esiintyivät näytelmässä yhteensä kuudessa eri kohdassa (Liite 5: 14, 18, 20, 25, 27 ja 28). Äänitimme useita toisistaan poikkeavia romahduskappaleita, joista esitykseen valittiin toimivimmat. Välillä teemasta soi vain melodia (Liite 5: 25), välillä vain säestys (Liite 5: 27). Äänitimme myös romahdusteemaan liittyviä lyhyitä kuvioita, joita käytettiin esimerkiksi kohdassa, jossa mies ja nainen kertoivat tyttärilleen, että joutuvat lähettämään heidät sisäoppilaitokseen (Liite 5: 20). Se soi myös, kun nainen myöhemmin ikävöi kaukana olevia tyttäriään. Samalla simpukanmuotoinen lattialavaste rakoili kuin naisen sydämen sietokykyä koetellen. Lavasteiden siirtämistä säesti paperin repimisellä synnytetty riipaiseva foley.

Nuottiesimerkki 8

Piano

TEEMA 3

7. Eksoottiset häät (Liite 5: 17)

Eksoottisten häiden oli tarkoitus kuvata afrikkalaista häjjuhlakulkuetta. Annoin perkussionistille vapaat kädet tämän osion suhteen. Teimme useita päällekkäisiä äänityksiä saavuttaaksemme mielikuvan kokonaisesta heimosta. Koska mies ja nainen aluksi pelästyivät rumpujen pärinää, kappaleen alusta tehtiin sekava. He ryntäsivät hämärälle lavalle taskulamppu kädessään, ja nainen yritti piileksiä miehen selän takana (Liite 3: kuva 3). Kun he huomasivat ettei heillä ole vaaraa, soitto muuttui rytmikkääksi. Tämä kappale oli ensimmäinen, jota ei tarvinnut jakaa kahteen osaan iskun kohdalleen saamiseksi, vaan riitti että rytmikäs rummutus alkoi suurinpiirtein ajallaan. Eksoottisissa

häissä käytettiin puheen kuuluvuuden takaamiseksi samaa musiikin katkaisu -systeemiä kuin kulttuurishokissa. Kappaleen aikana taustakankaan takana musiikin rytmiin tanssivat näyttelijät valaistiin niin, että heidän varjokuvansa suurine päähineineen heijastuivat takaseinään. Tämä teki eksoottisista häistä näytelmän ainoan diegeettisen musiikkikohtauksen. Kun mies ja nainen keskustelivat hääseremoniasta ja puheeksi tulivat morsiamelle tehtävät epäinhimilliset häävalmistelut, juhlijat kaikkosivat ja yhden näyttelijän varjokuva jäi esittämään lannistettua morsianparkaa. Miehen ja naisen välille syntyi erimielisyyttä asiasta, ja heidän riidellessään ja samanaikaisesti kävellessään lavalla askelfoley seurasi heidän liikkeitään. Mies myös potkaisu foleykiveä ja väisti puusta putoavaa foleykookospähkinää. Riidan kärjistyessä yksi romahduskappaleista (Liite 4: 16; Liite 5: 18), lähti soimaan. Sen annettiin soida kokonaan loppuun, sillä tarkkaa iskua seuraavan kohtauksen alkamiselle ei lavalla tarvittu.

8. Usko horjuu (Liite 4: 18; Liite 5: 22-24)

Usko horjuu -kappale oli sen kanssa näytellyn kohtauksen tapaan haikea, surullinen ja samalla voimakas. Sävelsin sen marimballe (Nuottiesimerkki 9) ja improvisoin äänitystilanteessa laulua sen päälle.

Nuottiesimerkki 9

Usko horjuu

Marimba

Kappale lähti soimaan sen jälkeen, kun mies ja nainen palasivat kotikylään saateltuaan lapsensa naapurimaahan ja repliikeissä mainittiin, että kylästä kantautui yksitoikkoinen, pakanallisia menoja säestävä laulu. Laulua varten tutustuin afrikkalaiseen laulutyyliin The Pagamoyo Players: National Ensemble of Tanzanian levyä kuuntelemalla. Toiveenani oli tutustua hiukan myös Maneromangossa puhuttuun swahiliin, jotta olisin pystynyt tekemään järkevät sanat, mutta siihen ei jäänyt aikaa. Niinpä kehitelin uskottavan kokonaisuuden netistä ja edellä mainitsemani CD:n kannesta löytämistäni yksittäisistä sanoista. Mielestäni ei haitannut, vaikka katsoja ymmärtäisi sanat ja sen, ettei niissä ollut järkeä, sillä tarkoitus oli ennenkaikkea kuvastaa sitä, minkälaisena

Afrikka näyttäytyi länsimaalaisille. Ei sitä, millainen se todellisuudessa oli. Laulusta ei ole olemassa nuotteja, sillä äänityksessä improvisoin sen keräämiä sanojen pohjalta. Koska laulun tuli olla jatkuvasti voimistuvaa, äänitimme useita lauluraitoja päällekkäin.

Lavalla mies ja nainen riitelivät kappaleen aikana rajusti. Riitelyn lomassa mies puhui välillä myös lempeämmällä äänensävyllä. Puhe ei olisi kuulunut musiikin yli ellemmme olisi päätyneet ratkaisuun, jossa marimba jatkoi kappaletta eteenpäin, mutta laulu vaimeni hiljaisemman puheen alta. Tämä toteutettiin käytännössä niin, että marimba (Liite 5: 24) ja laulu (Liite 5: 23) synkronoitiin käynnistämällä ne eri raidoilta yhtä aikaa, jolloin laulu voitiin missä tahansa vaiheessa vaimentaa hetkellisesti, ja palauttaa takaisin rytmin siitä kärsimättä.

Kun nainen yllättäen osoitti miehelle hellyyttä koskettamalla tämän huulia riidan keskellä, musiikki katkesi kun seinään. Sen vaietessa myös valot himmenivät äkillisesti. Pian mies alkoi vapista ja vajosi hetkessä vanhuuteen naisen todetessa, että hän seisoo miehen tukena myös silloin, kun he ovat vanhoja. Tässä kohden puhetta säästi pahaenteinen teema 3 (Liite 5: 25). Halusin sen kuvastavan naisen sydämellään kantamaa raskasta taakkaa, jonka painoa lisäsivät mies ja uskonpuhdistustyön hidastuminen, sekä huoli poislähetetyistä lapsista. Musiikin vaimentuessa ja miehen köpöittäessä pois lavalta naisen kasvoja valaisseet valot sammuiivat. Hämärästä hän sanoi koko näytelmän punaisen langan tiivistävän lauseen: ”Sillä tähän tehtävään nainen on tässä maailmassa valittu”. Tässäkin kohden kappale sai soida rauhassa loppuun saakka.

9. Lopullinen romahdus (Liite 4: 19-21; Liite 5: 28)

Miehen ja naisen iloitessa siitä, että seurakunnan jäsenmäärä oli kasvanut puolen vuoden sisällä kymmeneen henkeen, soi onnellinen teema 2 (Nuottiesimerkki 10 s.40). Kappale jatkoi kuitenkin pian kolmosteeman tunnelmiin naisen yskiessä kuin keuhkotautinen. Pian mies alkoi epäillä naisen olevan sairas. Nainen väitti vastaan, ja musiikin pyöriessä yhä vahvemmin kolmosteeman ympärillä tilanne yltyi riidaksi, jossa nainen potki ja rimpui, kun mies yritti viedä häntä sairaalaan (Liite 3: kuva 4). Lopulta mies joutui jättämään naisen rauhaan ja kappale hiljeni pois. Harjoitusjakson aikana päädyimme leikkaamaan kappaleen keskeltä pois osion, joka kulkeutui mielestäni

turhan kauas kappaleen muusta tunnelmasta (Liite 5: 28, 2:43-3:06). Jotta osion mukana pitäminen olisi tuntunut luontevalta, myös lavalla olisi täytynyt tapahtua jollain lailla musiikkia vastaava muutos.

Nuottiesimerkki 10

TEEMA 2 ♩ = 50

Piano

mp

con ped.

3

p

kohti teema kolmosta ->

10. Perhepotretti (Liite 4: 22-24; Liite 5: 29)

Perhepotretti-kappaleessa yhdistin näytelmässä esiintyneet keskeisimmät teemat. Kappale lähti soimaan, kun nainen tuupertui maahan viimeiset voimansa kulutettuaan. Mies oli huolissaan eikä tiennyt mitä tekisi. Lopulta hän alkoi kerätä syliinsä heidän maahan kylvämiään raamattuja. Samalla hän kertoi yleisölle, että perhe palasi takaisin Suomeen, eikä enää koskaan palannut Afrikkaan. Aikuisiksi kasvaneet tyttäret saapuivat lavalle ja autoivat äitinsä jalkeille. Samassa mies ja nainen vanhenivat hetkessä kymmeniä vuosia. Perhe asettui lavalle samanlaiseen valokuvamaiseen asetelmaan kuin näytelmän alussa. Myös musiikki osallistui tarinan kaaren sulkemiseen niin, että kappaleessa ensimmäisenä soiva pianoteema (Nuottiesimerkki 1) oli identtinen koko näytelmän ensimmäisen teeman kanssa. Myös filmiprojektorin surina (Liite 5: 30) nousi musiikin päälle samoin kuin ensimmäisessä kohtauksessa. Marimban säestyskuvio oli lainattu perhepotrettiin Usko horjuu -kappaleesta, ja pianon kuviot teemoista 1, 2 ja 3. Soturinäytelmän päätyttyä valot himmenivät pois, mutta musiikki jäi soimaan elokuvien lopputekstimusiikin tavoin. Se hiljennettiin vasta valojen noustessa takaisin ja aplodien alkaessa.

5 POHDINTA

Sävellystyö Valitut -näytelmään oli sekä työn tuloksen että työprosessin kannalta onnistunut kokemus. Opin paljon uutta sekä teatterin äänisuunnittelusta ja nykyteatterista että tiivistä mutta jokaisen työryhmän jäsenen omille näkemyksille tilaa antavasta yhteistyöstä. Äänisuunnittelijan kanssa luomamme elokuvallinen äänimaailma täytti odotukset saatuaamme sulautettua sen harjoitusprosessin aikana yhtenäiseksi osaksi esitystä. Äänimaailma sai paljon kiitosta myös lehdistöltä. Itseäni jäi hiukan harmittamaan oma ontuva soittoni äänitystilanteessa, joten jatkoa ajatellen sävellysten valmisteluun ja kappaleiden harjoitteluun ennen äänitystilannetta voisi käyttää enemmän aikaa.

Työni osoitti, että musiikin tehtävät puheteatterissa ovat kokonaiskuvan täydentäminen, dramaturgian tunneviestin vahvistaminen ja sen tuominen lähemmäksi katsojaa. Musiikin on otettava huomioon näytelmän muut elementit ja toimittava joka käänteessä suhteessa niihin. Myös säveltäjän on otettava huomioon muut työntekijät ja heidän mielipiteensä, mutta osattava myös aina perustellusti pitää puolensa.

Tulevaisuudessa olisi kiinnostavaa haastatella näyttelijöitä ja kuulla heidän kokemuksiaan elokuvallisen äänimaailman sisällä näyttelemisestä. Omalta teatterimuusikon koulutukseltani olisin toivonut muun työelämälähtöisyyden ja koulutuksen organisoinnin parantamisen lisäksi säveltämisen tärkeyden painottamista sekä erityyppisten näytelmien musiikin sävellykseen keskittyvää kurssia. Toivon kuitenkin että työni omalta osaltaan täydentää tätä puutetta, sillä teatterimuusikon työkentällä sävellysmahdollisuuksia tulee jokatapauksessa vastaan. Vankan taito- ja tietopohjan lisäksi näytelmän säveltäminen vaatii ennenkaikkea uskallusta heittäytyä uuteen projektiin, jonka todellinen muoto selviää työryhmällekin usein vasta ensi-iltaa edeltävänä iltana.

LÄHTEET

Hautala, T. 2007. Yksiö-Musiikkiteatteriesitys: Musiikin ja teatterin vuoropuhelua. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia. Pop&Jazz -musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyön kirjallinen osio.

Ismälä, A. 1998. Hommage - sukellus tuntemattomaan. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Musiikkiteatterin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Juva, A. 1995. Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Kontu, E. 2009. Musikaalin harjoitusprosessin käytäntö ja haasteet. Ammattilaisten näkemyksiä teatterikapellimestarin työkuvasta. Tampere: Pirkanmaan ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Laiho, S. 1998. Anastasia ja Leo. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Näyttelijäntöön laitos. Opinnäytetyön kirjallinen osio.

Malmivirta, V. 1999. Teatterimusiikin säveltäminen pienimuotoisiin näytelmiin. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Solistinen osasto. Opinnäytetyö.

Nousiainen, S. 2007. Casino Royale: John Barryn James Bond -pop scoreen ja Max Steinerin sävellyksperiaatteisiin perustuva musiikillinen analyysi elokuvamusiikin koulutusta varten. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto. Pro Gradu -tutkielma.

Raskulla, S. 2007. Ääni nykyteatterissa. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Valo- ja äänisuunnittelun laitos. Kirjallinen tutkielma teatteritaiteen maisterin tutkintoon.

Roms, E. 2008. Se tärkeä näkymätön. Sanna Salmenkallio ja Anssi Tikanmäki säveltävät elokuvamusiikkia elokuvakerronnan perinteitä kunnioittaen. Teostory 3/2008. Helsinki: Säveltäjien Tekijänoikeustoimisto Teosto ry, 20-28.

Saarela, T. 2000. Selluloidi soikoon! Suomalaisen elokuvasäveltämisen ihanuus ja kurjuus. Helsinki: Stellatum Oy.

Siitonen, H-R. 1998. Musiikin ja teatterin yhteiselämä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Näyttelijäntutkimuslaitos. Opinnäytetyön kirjallinen osio.

Timonen, A. 2003. Tilassa värisevä liha - minä, musiikki ja näyttämö. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Näyttelijäntutkimuslaitos. Opinnäytetyö.

Tuurna, J. 2002. Mieluummin mullistajia kuin carusoja. Teatterikorkea 1/2002. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 8.

Tuurna, J. 2005. Musiikkiteatteri arvoiseensa asemaan. Teatterikorkea 1/2005. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 3.

Lyytikäinen, P. 2009. Sanoista tekoihin. Säveltäjät Kaj Chydenius, Tapani Länsiö ja Riikka Talvitie kertovat ajatuksiaan runon säveltämisestä. Teostory 1/2009. Helsinki: Säveltäjien Tekijänoikeustoimisto Teosto ry, 4-6.

LIITE 1: MUISTILISTA 1

- a) Tunnelmat ja niiden muutokset / Tunnelmat naisen näkökulmasta
- b) Tapahtumapaikat, ympäristö
- c) Käsikirjoituksessa mainitut äänet

SOTURIT

1. EPÄSOPIVAA INNOSTUSTA MEREN RANNALLA (s.4-5)

- a) Ristiriitainen (innostunut/itkuinen/luottavainen)
Nainen: Innostunut odotus sisällään, luottavainen tulevaan.
- b) Afrikan rannikko, valtameri lähellä.
Rankkasade, ilma paksua ja kosteaa.
- c) -

2. LÄHETYSLASTEN PUHEKUORO 1: LÄHETYSKÄSKY (s.6)

- a) Julistava, opetetun oloinen
- b) -
- c) Lapset lausuvat koko julistuksen yhteen ääneen

3.1 KULTTUURISHOKKI (s.7)

- a) Säikähtänyt hämmennys.
Nainen: Hieman omissa maailmoissaan, pettynyt siitä etteivät kuvitelmat heti vastanneet todellisuutta.
- b) Kiireinen kaupunki (intialaisia kauppiaita, riksoja)
Mustien kaupunginosa (köyhää seutua, rähjäisiä asumuksia)
- c) Heliseviä kelloja, intialaisuutta.

3.2 KULTTUURISHOKKI LOPPUOSA (s.8-9)

- a) Pettymys, joka peitetään reippaalla seikkailumielellä ja huumorilla.
- b) Kolmenkymmentä tuntia kestävä junamatka.
Maneromangon kylä, jonne saavuttaessa on jo pimeää.
Epäterveellinen ilmasto, asunto katastrofaalisessa kunnossa.
- c) -

(jatkuu)

4. LÄHETYSLASTEN PUHEKUORO 2: ELOA ON PALJON (s.9)

- a) Julistava, ilkkurinen.
- b) -
- c) Lapset lausuvat yhteen ääneen

5. LINTU JOLTA ON KATKAISTU JALAT (s.10-12)

- a) Ihastus -> järkytys -> viha ja syytös.
Nainen: Luonnon kauneuden ihailu, jonka jälkeen järkytys ja ensimmäinen häivähdys työn toivottomuudesta.
- b) Lähetysasema pari viikkoa saapumisen jälkeen.
- c) Linnun hätäntynyt piipitys.

6. LÄHETYSLASTEN PUHEKUORO 3: HARVAT VALITUT (s.13)

- a) Julistava, jumalanpelkoa.
- b) -
- c) Lapset lausuvat yhteen ääneen.

7. EKSOOTTISET HÄÄT (s.14)

- a) Pelokas -> Mies innostunut/ Naisen pinna kiristyy -> erimielisyyksiä lähetyssaarnaajan työstä -> kiistelyä.
Nainen: Mies laskee leikkiä hänen mielestään vakavista asioista. Nainen kokee jäävänsä yksin omien näkemystensä kanssa.
- b) Seitsemännen työpäivän aamu.
Paikallinen hääjuhla.
- c) Rumpujen pärinä.

8. LÄHETYSLASTEN PUHEKUORO 4: AHDAS PORTTI (s.17)

- a) Pelokas, harras ja surumielinen.
- b) -
- c) Lapset lausuvat yhteen ääneen.

9. USKO HORJUU (s.18)

- a) Pelkoa, surua -> lasten ikävöintiä -> erimielisyyksiä uskonasioissa, riita
-> väsyneinä tehty hellä sovinto.
Nainen: Lapsista luopuminen on vaikeaa, mutta hän puree hammasta. Hänen olonsa on väsynyt. Oman uskon horjuminen saa naisen syyttämään miestänsä uskonsa kadottaneeksi luopioksi.
- b) Kenialainen koulu jonne tyttäret vietiin -> paluu kotikylään.
- c) Yksitoikkoinen pakanallisia menoja säästävä laulu -> yltyy miehen ja naisen riitelyn aikana -> katkeaa kuin seinään, kun nainen koskettaa miehen huulia.

10. MARTTYYRI (s.10)

- a) Tyyni, päällisin puolin toiveikas arki -> yllättävä agressiivisuus
Nainen: Yllättäen hänen sisältään kuohahtavat viha ja katkeruus.
- b) Lähetysaarnajien perustama tyttökoulu.
- c) Naisen läimäyttäessä lasta kasvoihin tämä päästää huudon.

11. ROMAHDUS (s.23-25)

- a) Toiveikkuutta -> epäilyä -> syyttely, raivoisa riita -> luovuttaminen
Nainen: Ei suostu luopumaan unelmastaan, vaikka terveys pettää.
- b) Kuuden kuukauden kuluttua kotikylässä.
Ilta pimenee.
Seuraavana aamupäivänä tyttökoulussa.
Ympyrä sulkeutuu kun miehen ja naisen sanotaan palanneen kotimaahansa.
- c) -

12. PERHEPOTRETTI (s.26)

- a) Hyväksytään tapahtunut. Todetaan että tehtävä tuli kuitenkin täytetyksi.
- b) -
- c) -

LIITE 2: MUISTILISTA 2

KOHTAUKSET	kohtaus- numero	sivu- numero	kappaleen temaattinen sisältö	tarvittavat kappaleet ja niiden instrumentit
Epäsopivaa innostusta	1.	s. 4-5		1. piano
Lähetyslapset 1	2.	s. 6	Leikkilaulu + kuoro1	2. marimba 3. harmoni 4. laulu
Kulttuurishokki	3.	s. 7	Intia-teema	5. piano
Juna	3. loppu	s. 8-9	jatkoa Intia-teemalle	6. marimba
Lähetyslapset 2	4.	s. 9	Leikkilaulu + kuoro2	(2. marimba) (3. harmoni) 7. laulu
Lintu (+ myöh. romahdus 1)	5.	s. 10-12	Teema 2 muuttuu teema 3:ksi	8. piano (teema 2) 9. piano (teema 3)
Lähetyslapset 3	6.	s. 13	Leikkilaulu + kuoro3	(2. marimba) (3. harmoni) 10.laulu
Eksoottiset häät	7.	s. 14-15	Afrikkalaista heimorummutusta	rummut (kappale tehdään äänistystilanteessa)
Eksoottiset häät loppuosa (myöh. romahdus 2)	7. loppu	s. 15	Teema 3 aavistuksia	11. piano (teema 3)
Lähetyslapset 4 (ei laulua)	8.	s. 17	Leikkilaulu + harmonia	(2. marimba) 12. harmoni
Usko horjuu	9.	s. 18-21	Teema 4 (kylästä kantautuva laulu)	13. marimba ja laulut (useita raitoja)
Hellä kohtausta	9. loppu	s. 21	Teema 1 tai teema 3 käy lyhyesti	piano (lainataan jostain teema 3 -kappaleesta)
Marttyyri	10	s. 22	Rummutus joka kasvaa	tjembe ym heimorummutus (tehdään äänistystilanteessa)
Romahdus (myöh. romahdus 3)	11.	s. 23-25	Teema 3 pääsee valloilleen	14. piano
Perhepotretti	12. s.26		Teemat 1-4	15. marimba ja piano

LIITE 3: Kuvia esityksestä

Kuva 1: Junamatka



Edessä Jaana Oravisto (vas.) ja Soili Markkanen, takana Marika Heiskanen ja Tommi Kainulainen. Kuva: Timo Teräväinen



Kuva 2:

Isä lohduttaa linnun jalkojen
katkaisemisesta järkyttynyttä
tytärtä.

Tommi Kainulainen ja Soili
Markkanen

Kuva: Timo Teräväinen

(jatkuu)

Kuva 3:
Hääjuhlakulkue pelästyttää
pariskunnan

Tommi Kainulainen
ja Marika Heiskanen

Kuva: Timo Teräväinen



Kuva 4: Nainen ei suostu lähtemään sairaalaan



Tommi Kainulainen ja Marika Heiskanen Kuva: Timo Teräväinen

LIITE 4: Nuotit

*Esirippu aukeaa.
Perhe seisoo meren
rannalla. Taustalta
kuuluu voimakasta
filmiprojektorin surinaa.*

1. Epäsopivaa innostusta meren rannalla

Kohtaus 1

CD raita 2

S. Halmetoja

♩ = 56 TEEMA 1

Piano

f

3

rit.

5

p

mp

7

TEEMA 2

10

mp

con ped.

12

Cm⁷

Abadd⁹

(jatkuu)

14
 Ebmaj7 Ab6

16
 Fm7 Cm7 Bb

18
 Ebmaj7 Ab

20
 Cm Bb Ab Bb

22
 Cm Cm9

24
 Cm Bb Ab

26
 Cm

28

Musiikki ja projektori vaimenevat lauseen "Mies tietää, että tähän naiseen hän voi luottaa" -jälkeen.

(jatkuu)

*Musiikki lähtee soimaan
heti edellisen kohtauksen
loputtua. Lähetyslapsset
ryntäävät lavalle.*

2. Lähetyslapsen leikkilaulu

Kohtaukset 2, 4, 6 ja 8

CD raidat 3,11,15 ja 19

S. Halmetoja

♩ = 160

Marimba 1
mf 3

Marimba 2
(range F-g2)
p

5

9

13

Musiikki jatkuu, kunnes seuraava kappale keskeyttää sen.

(jatkuu)

3. Lähetyslasten kuorojen alkusoitot

Kohtaukset 2, 4 ja 6

*Alkusoitot keskeyttävät
lähetyslasten leikit
ja toimivat
äänenantajina
lähetyslasten kuoroille.*

CD raidat 4, 12 ja 16

Lähetyslapset 1

Harmoni

S A T

Lähetyslapset 2

Harmoni

S T A

Lähetyslapset 3

Harmoni

T A S

4. Lähetykslasten kuoro 1: Lähetykskäsky

kohtaus 2

*Lähetykslapset järjestäytyvät
riviin (alkusoitto: Lähetykslapset 1)*

CD raita 4

S.Halmetoja

SOPRAANO



ALTO



TENORI



Mi nul-le on an-net-tu kaik ki val ta tai-vaas sa ja maan pääl-lä.

S



A



T



Men-kää siis ja teh-kää kaik-ki kan-sat mi-nun o-pe-tus-lap sik - se-ni.

S



A



T



O-pet-ta-kaa hei - tä nou-dat-ta- maan_ kaik - ke-a, mi tä mi-nä o len käs-ke-nyt

(jatkuu)

7

S
tei-dän nou- dat - taa. Ja kat-so mi-nä o-len tei-dän kans- san - ne kaik-ki päi vät

A

T

9

S
maa - il - man lop - puun as - ti.

A

T

Lähetyslapsekset juoksevat kikatellen pois lavalta

(jatkuu)

*Perhe ryntää lavalle
kaupungin hälinää pakoön.*

5. Kulttuurishokki

kohtaus 3

CD raidat 5 ja 6

S. Halmetoja

Puupalikalla
preparoitu piano

mf

Intialaiset kauppiat nostavat päänsä lavan takaa

"First time in Africa?"

$\text{♩} = 125$

gliss.

Musiikki häpyy, kun intialaiset juoksevat pakoön varastamansa lompakon kanssa

(jatkuu)

"Mustien kaupunginosassa
mies ja nainen pääsevät
nousemaan junaan"

6. Juna

kohtaus 3 loppuosa

Marimba
(range F-g2)

CD raita 8

S. Halmetoja

$\text{♩} = 135$

5

Kerrataan melodiaa varioiden. Vaimenee hitaasti pois lauseen "Se koostuu enää kourallisesta kaikkein vakaumuksellisimpia mustia veljiä ja sisaria" -jälkeen.

(jatkuu)

Lähetyslapsekset järjestäytyvät
riviin (alkusoitto: Lähetyslapsekset 2)

7. Lähetyslapseksten kuoro 2: Eloa on paljon

Kohtaus 4

CD raita 12

S.Halmetoja

SOPRAANO

Mie - les - sään Jee - suk - sen Kris - tuk - sen sa - nat:

ALTO

TENORI

5

S

E - lo - a on pal - jon, mut - ta työ - mie - hi - ä vä - hän.

A

T

Lähetyslapsekset juoksevat kikatellen pois

(jatkuu)

Lähetyslapsekset
juoksevat pois lavalta.

8. Lintu

Kohtaus 5

CD raita 13

S. Halmetoja

♩ = 45 **TEEMA 2**

Piano *mp* *con ped.*

Measures 1-3: Ebmaj7, Cm7

Measures 4-6: Abadd9, Ebmaj7, Ab6

Measures 7-9: Fm7, Cm7, Bb, Ebmaj7

Measures 10-12: Ab, Cm, Bb, Ab, Bb

Measures 13-14: Cm, Cm9

*Kertautuu, kunnes pysähtyy kuin seinään repliikin
"...ettei kiinniottaminen olisi konsti eikä mikään, kun
linnulta kerran aivan vasta on katkaistu jalat." -jälkeen.*

(jatkuu)

"Naisen valtaa jälleen yksi
noista alakuloisuuden hetkistä,
jolloin koko työ tuntuu
niin perin turhalta."

9. Romahdus 1

Kohtaus 5 loppuosa

CD raita 14

S. Halmetoja

Piano

$\text{♩} = 90$

mp

5

acc.

rit.

8

p

15

TEEMA 3

f

mp

21

p

sub.f

27

mp

(jatkuu)

32

38

43

47

TEEMA 3

53

57

Musical score for piano, measures 62-67. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. Measure 62 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a series of chords, with a triplet of eighth notes in the first measure. The bass staff contains a series of eighth notes. Measure 63 continues the chordal pattern in the treble and the eighth-note pattern in the bass. Measure 64 features a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 65 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 66 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 67 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. The score includes dynamic markings: *dim.* in measure 64, *rit.* in measure 66, and *pp* in measure 67. The piece ends with a double bar line in measure 67.

Hiljenee pois lauseen " ..eivätkä mies ja nainen pysty estämään hänen lähtöään." -aikana.

10. Lähetyslasten kuoro 3: Harvat valitut

Lähetyslapset järjestäytyvät
riviin (alkusoitto: Lähetyslapset 3)

Kohtaus 6

CD raita 16

S. Halmetoja

Rubato

SOPRAANO

Si - tä jo - ka jät - tää lais - ta pois yh - den - kin... käs - kyn,

ALTO

Mmm..

TENORI

Mmm..

3

S

vaik - ka - vä - häi - sim - män - kin, kut - su - taan tai - vaas - sa

A

T

5

S

vä - häi sim mäk - si. Mut - ta si - tä jo - ka la - ki - a nou - dat - taa ja niin o pet taa, —

A

vä - häi sim mäk - si. Mmm..

T

vä häi - sim mäk - si. Mmm..

(jatkuu)

8

S
kut - su-taan tai - vaas - sa suu-rek-si. Sil - lä mo-net o-vat kut - su

A
suu-rek-si. Sil - lä mo-net o-vat kut - su

T
suu-rek-si. Sil - lä mo-net o-vat kut - su -

12

S
tut, mut - ta har - vat va - li - tut!

A
tut, mut - ta har - vat va - li - tut!

T
tut, mut - ta har - vat va - li - tut!

Lähetyslapsset juoksevat kikatellen pois.

"..ajattelisiko mies
samoin, jos miehen kahta
tytärtä uhkaksi
mualimorsianten kohtalo."

11. Romahdus 2

Kohtaus 7 loppuosa

CD raita 18

S. Halmetoja

Piano

TEEMA 3

6

11

17

TEEMA 2 ♩ = 60

23

28

(jatkuu)

"Sissien ei ole kultu
yrittäneen kouluun sisään
kertaakaan sen jälkeen,
kun sotilaat ovat
aloittaneet partiointinsa."

12. Lähetyslapsek 4

Kohtaus 9

CD raita 21

S. Halmetoja

Harmoni

5

Opettajatar astelee sisään.

8

(jatkuu)

13. Usko horjuu

Musiikki nousee hitaasti sisään lauseen: "Kotona lähetysasemalla nainen kirjoittaa ensi töikseen lapsilleen kirjeen.." -aikana.

Kohta 9 loppuosa

CD raita 22

S. Halmetoja

Marimba

♩ = 85

Em Hsus⁴ Em H⁷(no³)

5 G F[#]m⁷ Csus² F[#]m⁷b⁵

9 Em Hsus⁴ Em H⁷(no³)

13 Em D C D

p *mp* *mf* *mp*

Kertaa yhä uudelleen, kunnes katkeaa kuin seinään lauseen ".joka muistuttaa läheisesti hänen seuraavaksi sunnuntaikai suunnittelemaansa saarnaa, kun -" -lopussa.

LAULUN SANAT
(melodia vapaa)

Momba Momba
Namwana mumba
Ubosamba masewe mwali
Namwana mumbi
Yagolewe eya matuba ndungu bugobo

Aleya jecmee
Aleya maje dulaga mongo setubo
Aleya jecmee
Aleya yagoleya eya manuba ndungu bugobo

(jatkuu)

"Älkäämme halveksiko tätä
pienien alkujen päivää"

14. Romahdus 3

Kohtaus 11

CD raita 28

S. Halmetoja

TEEMA 2 ♩ = 50

Piano

mp

con ped.

3

p

7

rit.

10

pp

p

acc.

mp

TEEMA 3

13 ♩ = 110

f

3

(jatkuu)

18

23

28

32

39

43

CD:llä on tässä kohden osio jonka leikkasimme pois lopullisesta esityksestä

(jatkuu)

47 **TEEMA 3**
mp

51

55 *pp*

59 *dim.*

65 *rit.* *pp*

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'TEEMA 3'. The music is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 47-50) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system (measures 51-54) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 55-58) features a piano (*pp*) dynamic. The fourth system (measures 59-64) includes a *dim.* (diminuendo) marking. The fifth system (measures 65-68) concludes with a *rit.* (ritardando) and *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

(jatkuu)

15. Perhepotretti

"Nainen tarttuu innolla taas työhön,
joka näin on jälleen osoittautunut
ratkaisevan tärkeäksi"
→ Nainen luhistuu maahan.

Kohtaus 12

CD raita 29

S. Halmetoja

♩ = 65

Piano

Marimba

5

filmiprojektorin surina nousee taustalle

f

TEEMA 1

9

13

con ped.

(jatkuu)

17 Cm Gsus⁴ Cm G⁷(no³)

3 rit.

21 E^b Dm⁷ Absus² Dm⁷^{b5}

25 TEEMA 2 Cm Gsus⁴ Cm G⁷(no³)

p

29 Cm B^b A^b B^b

(jatkuu)

33 Cm Gsus⁴ Cm G⁷(no³)

37 Eb Dm⁷ Absus² Dm⁷b⁵ Cm

f

Musiikki kertaantuu, kunnes kulkeutuu päätössointuun pimeyden laskeuduttua ja näytelmän loputtua.