

Jouni Prittinen

PIENI SUURI KOREOGRAFI

Koreografian ja koreografian merkitys musikaalituotannossa 2020-luvun vaihteen Suomessa

PIENI SUURI KOREOGRAFI

Koreografin ja koreografian merkitys musikaalituotannossa 2020-luvun vaihteen Suomessa

Jouni Prittinen
Opinnäytetyö
Kevät 2022
Kulttuurituottaminen ja luova talous
(YAMK)
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Kulttuurituottamisen ja luova talouden tutkinto-ohjelma (YAMK)

Tekijä: Jouni Prittinen

Opinnäytetyön nimi: Pieni suuri koreografi

Työn ohjaaja: Petri Hoppu

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: kevät 2022

Sivumäärä: esim. 109 + 12

Tämä opinnäytetyö tutki musikaalikoreografian roolia musikaalituotannossa sekä eri tapoja valmistaa musikaalikoreografioita Suomessa. Tavoitteena oli saada näkemys koreografian ja koreografian merkityksestä musikaalituotannossa, kerätä tietoa, jonka avulla voitiin kartoittaa musikaalikoreografian ajankuva, sekä tutkia eri lähestymistapoja musikaalikoreografian luomiseen. Tämän lisäksi opinnäytetyön tarkoituksena oli tarjota uusia näkökulmia ja hyväksi koettuja työkaluja ja kokemuksia musikaalikoreografian työhön.

Opinnäytetyössä lähestyttiin aihetta määrittelemällä ensin tutkimuksen keskeiset käsitteet. Tämän jälkeen perehdyttiin musikaalikoreografian rooliin sekä musikaalikoreografian että musikaalikoreografian työkalujen näkökulmasta. Työssä tutustuttiin myös musikaalikoreografian työyhteisöön sekä perehdyttiin erilaisiin tapoihin rakentaa musikaalikoreografia 2020-luvun vaihteen Suomessa. Pääasiallisena aineistona toimi tutkimuksellinen aineisto, joka on koottu Suomen musikaalikoreografille sekä musikaalikoreografien läheisimmille työkaluille suunnatuilla kyselyillä. Kyselyyn vastasi 34 musikaalikoreografia ja vastausprosentti oli 94 %. Aineiston analyysissä käytettiin fenomenografista analyysia, joka on laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmä.

Kyselyissä kartoitettiin yleisten tietojen lisäksi tietoja musikaalikoreografien toiminnasta musikaalituotannoissa sekä musikaalikoreografian rakentumisesta musikaaliin. Kyselyssä musikaalikoreografille nostettiin esiin muutamia ajankohtaisia kysymyksiä teatteriin ja musikaalintekoon liittyvistä aiheista.

Kyselyn tulosten perusteella musikaalikoreografien roolien ja heidän työnkuvansa esiin nostaminen tämän opinnäytetyön toimesta koettiin tarpeelliseksi. Moni kokee tekevänsä arvokasta työtä, mutta sitä varjostaa työn kova paineisuus. Kyselyn mukaan painetta ylläpitää muun muassa työyhteisön heterogeenisyys, tiukat työaikataulut, paikkausjärjestelmät, työilmapiiri, palkkaus, arvostus ja kritiikki. Tämän lisäksi uusien suomalaisten kantaesitysten vähyyteen pitäisi etsiä syytä sekä kiireesti kiinnittää huomiota musikaalintekijöiden koulutukseen.

Opinnäytetyön yksi tärkeimmistä tavoitteista oli tarjota uusia näkökantoja käsiteltäviin aiheisiin ja avata keskustelua. Suomessa ei ole tehty aikaisemmin musikaalikoreografisiin kohdistuvaa tutkimusta. Tässä opinnäytetyössä aloitettuja tutkimuksia onkin syytä jatkaa, jotta saadaan lisättyä tietoisuutta ja arvostusta musikaalikoreografien työstä.

Asiasanat: musikaalikoreografi, koreografi, koreografia, musikaali, taide, teatteri, tanssi

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Master's Degree Programme in Cultural Production and Creative Industries

Author: Jouni Prittinen

Title of thesis: Small but Mighty Choreographer

Supervisor: Petri Hoppu

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2022

Number of pages: 109 + 12

This thesis examines the role of a musical choreographer in musical production, as well as different ways of creating musical choreographies in Finland. The purpose of this thesis was to get a view on the importance of both a choreographer and a choreography in musical production, to gather information that can be used to survey the current image of a musical choreographer, and to explore different approaches to creating musical choreographies. In addition, this thesis aimed to provide new perspectives as well as useful tools and experiences for musical choreographers to utilize.

The thesis approaches the topic by first defining the central concepts used in this study. Following that, the thesis looks into the role of the musical choreographer from the perspective of both the musical choreographer and the musical choreographer's colleagues. In addition, the thesis introduces and describes the working community of a musical choreographer, and it explores various ways of creating and composing musical choreographies in Finland at the turn of the 2020s. This thesis is mainly based on the research material collected from two surveys aimed at Finnish musical choreographers and their closest colleagues. A total of 34 musical choreographers participated in this study, and the response rate was 94%. To analyse the data, I used phenomenographic analysis, which is an analysis method in qualitative research.

The surveys were conducted to get general information about musical choreographers and information about their activities in musical productions, as well as to find out how musical choreographies are created and composed for musicals. The survey targeted at musical choreographers raised a few current issues regarding theatre and musical creation in general.

Based on the survey results, highlighting the role of musical choreographers and their work as part of this thesis was seen as necessary. Many musical choreographers feel they are doing valuable work but it is overshadowed by pressure. The pressure is sustained by several factors, such as heterogeneity of the work community, tight work schedules, substitute systems, work atmosphere, pay systems, respect and criticism. In addition, the survey results raised the question of why there are so few new Finnish premieres. Also, it was expressed that more attention should be paid to the training of musical creators, sooner rather than later.

One of the most important goals of this thesis was to provide new perspectives to the topics discussed here and to launch more discussion. In Finland, no research has been done before about musical choreographers and their work. Therefore, more studies should be made on these topics to increase the awareness and appreciation of musical choreographers and their work and.

Keywords: musical choreographer, choreographer, choreography, musical, art, theater, dance

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	TERMIEN MÄÄRITTELY	8
2.1	Musikaali	8
2.2	Koreografi.....	11
2.3	Koreografia.....	14
3	AINEISTO, TUTKIMUSMENETELMÄ JA ANALYYSI	16
3.1	Kyselytutkimus	16
3.2	Tutkimusmenetelmä	19
3.3	Kyselylomakkeiden kuvaukset.....	19
3.4	Tutkimusanalyysi.....	20
4	MUSIKAALIKOREOGRAFI SUOMESSA 2020-LUVUN TAITTEESSA.....	22
4.1	Taiteellinen työryhmä ja ensemble	27
4.2	Tanssikapteenin ja koreografin assistentin hyödyt koreografille ja itse teokselle	35
4.3	Täydellinen musikaalikoreografi vs. suomalainen musikaalikoreografi.....	37
5	MUSIKAALIKOREOGRAFIAN VALMISTUSPROSESSI	46
5.1	Musikaalikoreografian rakentuminen	52
5.2	Käsikirjoituksen ja musiikin merkitys koreografian suunnittelussa	59
5.3	Musikaalikoreografian opettaminen.....	62
5.4	Valmis musikaali vs. uusi musikaali.....	71
5.5	Hyvä musikaalikoreografia	75
6	YLEISTÄ KOREOGRAFEISTA JA MUSIKAALEISTA SUOMEN TEATTEREISSA	79
6.1	Tuplamiehitys, Understudy-systeemi, sekä Swingit.....	79
6.2	Musikaalikoreografioiden arvostus teattereissa ja heidän, sekä koreografioiden huomioiminen arvosteluissa	83
6.3	Musikaalit Suomen teattereissa.....	87
6.4	Musikaalikoreografioiden palkkaus	92
7	POHDINTA.....	95
7.1	Päätelmät.....	96
7.2	Lopuksi.....	105
	LÄHTEET.....	106
	LIITTEET	110

1 JOHDANTO

”Unelmoikaa käsikirjoitusvaiheessa myös upeasta tajunnan räjäyttävästä koreografiasta, koska silloin se teille toimitetaan.” (vastaus tutkimukseen liittyvästä kysymyksestä)

Musikaalit ovat Suomessa vielä kohtalaisen nuori taideala, joka elää koronasta huolimatta kulta-aikaansa. Musikaalit ovat kansan keskuudessa kysytyimpiä kulttuurielämyksiä teatteritaloissa ympäri Suomea; sekä teatterit että musikaalien tekijät yrittävät pysyä tässä nosteessa mukana ja vastata katsojien toiveisiin aina vain laadukkaammilla esityksillä.

Musikaaleissa tanssilla on ollut aina merkittävä rooli, ja musikaalikoreografiat ovat kokeneet hurjan kehityskaaren ensimmäisistä musikaaleista aina 2020-luvulle, missä tanssinumerot eivät ole vain kohtausten välissä olevia viihdenumeroita, vaan pyrkivät kertomaan tarinaa omalla ainutlaatuisella tavallaan.

Nyt on aika paneutua suomalaisiin musikaalikoreografeihin ja heidän työtapoihinsa sekä musikaalikoreografian valmistamiseen liittyviin asioihin ensimmäisen kerran Suomessa. Suomessa musikaalikoreografit ovat hyvin heterogeeninen ryhmä, mikä johtuu heidän erilaisista tanssitaustoistaan, koulutuksistaan ja iän tuomasta maailmankuvasta. Tämä opinnäytetyö on läpileikkaus Suomen musikaalikoreografeista ja musikaalikoreografioiden valmistamisesta 2020-luvun taitteen Suomessa. Opinnäytetyö kertoo 34:n kyselyyn vastanneen musikaalikoreografien vastausten pohjalta, miltä suomalainen musikaalikoreografi näyttää, miten hän työskentelee ja mikä hänen työyhteisönsä on. Työssä tarkastellaan myös, miten suomalainen musikaalikoreografi voi ja mikä ajaa häntä eteenpäin.

Tutkimuksen alkuun laittaneena voimana on ollut puhdas kiinnostus kehittää musikaalikoreografien työnkuvaa sekä kiinnostus päästä tutkimaan musikaalikoreografien työskentelytapoja ja kokemuksia musikaalin tekemisestä usealta eri kantilta katsottuna.

Tutkimusmateriaalina on käytetty kahta kyselylomaketta, joista toinen on suunnattu suomalaisille musikaalikoreografeille. Jotta käsiteltäviin aiheisiin saataisiin monipuolinen näkökanta, toinen kyselylomake on suunnattu musikaalikoreografien työkavereille, kuten ohjaajille, kapellimestareille, näyttelijöille ja tanssijoille.

Opinnäytetyössä keskitytään tutkimaan myös musikaalikoreografian rakentumista, sitä miten musikaalikoreografia syntyy ideoista esitykseksi. Musikaalikoreografian tekemisellä on useita erilaisia tapoja ja esittelen niitä esimerkein.

Opinnäytetyön lopussa pohdin miten musikaalikoreografian roolia musikaalituotannoissa voisi kehittää. Pohdin myös, miten musikaalikoreografien toivomia uusia kantaesityksiä olisi mahdollista toteuttaa kustannustehokkaammin.

Tutkimuskysymykset ovat seuraavat:

1. Mikä on musikaalikoreografian rooli teatterin musikaalituotannossa 2020-luvun vaihteessa?
2. Miten musikaalikoreografia rakennetaan tämän päivän Suomessa?

Olen valmistunut tanssinopettajaksi Oulun konservatoriosta vuonna 2000 ja toiminut musikaalikoreografina vuodesta 2005 lähtien eli nyt 17 vuotta. Olen ehtinyt tehdä yli 30 musikaalia lähemmäs 20 eri ohjaajan kanssa ja yli 15 eri teatterissa, ja sitä kautta olen päässyt tutustumaan eri talojen käytäntöihin musikaalituotannoissa, oppinut näkemään hyvin erilaisia prosesseja musikaalituotannoissa ja oppinut näkemään työyhteisön merkityksen musikaaleja rakennettaessa.

2 TERMIEN MÄÄRITTELY

Kun musikaaleista puhutaan, niin täytyy ymmärtää muutamien olennaisten termien merkitykset. Seuraavassa luvussa määritellään olennaisimmat termit: musikaali, koreografi, musikaalikoreografi ja koreografia. Muita vähän vieraampia termejä on selitetty aina silloin, kun niitä tulee vastaan.

2.1 Musikaali

Musikaali on yksi musiikkiteatterin muoto, jossa dialogin lisäksi tarinaa vievät eteenpäin tanssi ja musiikki. Musiikkiteatterin alle kuuluu muitakin lajeja, kuten ooppera, operetti, kabaree ja revyy. Laajasti määritellen kaikki teatteri, jossa musiikki toimii keskeisenä elementtinä, on musiikkiteatteria. (Lindgren 2015, 4–5.)

Musikaalin juuret ovat Yhdysvalloissa 1900-luvun alkupuolella, ja sieltä se on levinnyt ympäri maailmaa monipuolisena teatteritaidemuotona: niin live-esityksinä teattereiden lavoilta kuin myös elokuvina ja TV-sarjoina elokuvasaleihin ja TV-vastaanottimiin. Musiikkiteatterin suurimpia kehittäjämaita ovat olleet Yhdysvallat ja Iso-Britannia. Yhdysvalloissa musikaalien lippulaivana toimii Broadway ja Iso-Britanniassa West End. Lontoon West Endissä on Iso-Britannian ja koko Euroopan isoin musikaalikeskittymä. Yhtenä uutena suurena musikaalialueena voidaan pitää Aasiaa, minne esimerkiksi Broadway International on onnistuneesti levittäytynyt. (Broadway Asia International 2021.)

Useimmat klassikkomusikaalit ovat syntyneet 1940–1960-luvulla Yhdysvalloissa, ja tänäkin päivänä seuraavien musikaalien katsotaan edelleen kuuluvan tunnetuimpien klassikkomusikaalien joukkoon: *Sound of Music*, *West Side Story*, *My Fair Lady*, *Maija Poppanen ja Viulunsoittaja katalolla*. 1960- ja 1970-luvut olivat uuden tyyliuuntauksen aikaa. Silloin esiin astuivat nuorisomusikaalit kuten *Hair* ja *Jesus Christ Superstar*. Suomessa nuorisomusikaalit löivät läpi 1990-luvulla. Ensimmäinen tuli *Hype*, joka oli yksi vanhimmista ja isoimmista nuorisomusikaaleista ja se sai kantaesityksensä Helsingin Svenska Teaternissa 1994 (Björkqvist, Jeanette 2020.) ja seuraavana tuli *Virgo*, joka sai ensi-iltansa Tampereella 1997. (Sirén 2017.)

Musikaali on elänyt nousukautta 1980-luvulta lähtien säveltäjä Andrew Lloyd Webberin johdattamana aina 2020-luvulle saakka. Tämä voidaan huomata sekä katsojamäärien lisääntymisenä että merkittävänä myynnin lisääntymisenä. Musikaalit ovat kasvattaneet suosiotaan niin yleisön kuin tekijöiden parissa. Teattereille hyvin vaikeana vuonna 2020 Teatterin tiedotuskeskus (TINFO) listasi Suomen kaikki esitykset myytyjen lippujen mukaan. Kaksi myydyintä olivat musikaaleja, ja TOP 10 –listalla oli viisi musikaalia. (Tinfo 2020.) Vuonna 2019 puolestaan kolme myydyintä esitystä oli musikaaleja ja TOP 10 –listalla oli viisi musikaalia. (Tinfo 2019.)

Suomeen musikaalit saapuivat rytinällä 1950-luvulla. Kun uusia musikaaleja saapui Suomeen ja uusia hittejä syntyi, niin musikaali lajina sai pohjan teattereissa. Aluksi musikaaleja pidettiin lähinnä pakollisina kassamagneetteina. Näyttelijöiden piirissä musikaalit eivät saaneet paljon arvoa, mikä näkyi aluksi myös musikaalien tasossa. Yleisö kuitenkin piti lajista, ja siksi musikaaleja tehtiin enenevässä määrin. Nykyään uusia hittejä tulee lähes vuosittain.

Ensimmäinen suomalainen musikaali oli Sirppa Sivori-Aspin kirjoittama *Ruma Elsa*. Näytelmä kirjoitettiin vuonna 1949, ja se koki uuden tulemisen kapellimestari Jorma Panulan tartuttua käsikirjoitukseen ja tulkittua sen sävellykseksi vuonna 1958. Tätä teosta voidaan pitää Suomen ensimmäisenä musikaalina. (Pienipaavola 2018.) *Ruma Elsa* esitettiin Helsingin Kansanteatterissa, ja se sai 45 esityskertaa (Suomalaisen teatterin tietopankki 2021).

Suomalaisia klassikkomusikaaleja on muutamia. Kuuluisin on Anni Blomqvistin romaanisarjaan perustuva *Myrskyluodon Maija*, jonka Matti Puurtinen sävelsi ja Jussi Helminen käsikirjoitti ja joka sai ensi-iltansa vuonna 1991 Tampereen Työväen Teatterissa. 2000-luvulla ensi-iltansa saaneita katsojamäärien perusteella menestyneitä suomalaisia musikaaleja ovat mm. *HOMO!*, *SLAVA! Kunnia*, *TYTÖT 1918*, *KALEVALA*, *Katri Helena*, *Albatrossi ja Heiskanen*, *Vuonna 85* ja Lasse Mårtensonin säveltämä *Myrskyluodon Maija*. (Suomalaisen teatterin tietopankki 2021.)

Jukebox-musikaali on 2000-luvulla voimakkaasti yleistynyt musikaalimuoto, jonka lähtökohtana ovat jonkin artistin kappaleet, joiden ympärille juoni kirjoitetaan. Ehkä menestynein jukebox-musikaali maailmalla on ABBA-yhtyeen lauluihin pohjautuva *Mamma Mia!* Artisteista tai heidän musiikkikappaleistaan tehdään musikaaleja kovaan tahtiin, koska niitä on helppo myydä artistien nimeä ja menestystä tai kappaleiden tunnettavuutta ja vetovoimaa hyödyntäen. Valmiiksi sävelletyt kappaleet tunnetaan jo ja tuotantokuluissa säästetään iso menoerä.

Musikaaleja esitettiin Suomessa aluksi ammattiteattereissa. 2000-luvulla niitä on alettu nähdä myös kesäteattereissa, kouluissa isoina yhteisinä taideprojekteina sekä useammassa harrastaja-teatteriryhmissä. Musikaali on tuotannolta yleensä valtava ponnistus, mikä johtuu siitä, että musikaalit on pääsääntöisesti kirjoitettu niin isoille kokoonpanoille, että lavalla esiintyjä voi helposti olla yli 30 henkeä, mukaan lukien soittajat, tanssijat ja mahdolliset avustajat. Musikaaleihin tarvitaan roolien lisäksi paljon lauluvoimaa moniäänisen laulun toteuttamiseksi sekä tanssivoimaa monipuolisten tanssikoreografioiden toteuttamiseksi. Tämän lisäksi musikaalit vaativat yleensä myös muulta taiteelliselta ryhmältä valtavan panostuksen. Haastavia tehtäviä ovat esimerkiksi 30 hengen puvustaminen tai valosuunnitelma, jossa jokainen yksittäinen koreografioitu tanssinumero pitää sisällään yleensä monenlaisia eri tasoja ja tilanteita.

Suomalainen musikaalien esityskulttuuri on hyvin erilainen verrattuna esimerkiksi West Endiin tai Broadwayhin. Suomessa musikaaleja tuottavat pääasiassa valtion tukemat isot teatterit, joissa ohjelmistosuunnittelu kattaa yhden esityksen osalta yleensä yhden vuoden. Tämän takia harvoin nähdään musikaalin jatkavan seuraavalle näytäntökaudelle. Teattereissa lasketaan musikaalille tietty täyttöaste, mikä pitää saavuttaa. Jos musikaali jatkaa toiselle näytäntökaudelle, tarkoittaa se käytännössä sitä, että edellisen kauden täyttöaste on ylittynyt hyvin ja potentiaalinen katsojakunta löytyy myös toiselle kaudelle. Voi myös olla, että ohjelmistosuunnittelussa on tapahtunut odottamaton ongelma, ja siksi jatketaan edellisen kauden ohjelmalla. Usein katsotaan, että kaupungin potentiaaliset katsojat käyvät katsomassa esityksen vain kerran, ja seuraavana vuonna heille pitää tarjota toisenlaista elämystä.

Broadwaylla ja West Endillä tuotantoyhtiöt esittävät teattereissa vain yhtä musikaalia. Sinne rakennetaan tätä teosta varten lavasteet, ja ne voivat olla yli kymmenen vuotta samassa teatteritalossa. Tämä on osittain mahdollista kansainvälisien katsojien ansiosta. Suomessa kansainvälisiä katsojia harvoin nähdään pienen turistivirran, esityskielen vaikeuden sekä tekstityksen puutteen takia. Musikaalilippujen hinnat poikkeavat paljon Suomen, Broadwayn ja West Endin välillä. Kuten voidaan nähdä taulukosta 1, lippujen hintahaitari on laajempi. Tämä johtuu osaksi siksi, että West Endissä ja Broadwayllä katsojapaikat on arvotettu monipuolisemmin.

TAULUKKO 1. Vuoden 2022 kevään musikaalien hinnat.

Kaupunki	Musikaalilippujen hinta
Tampere	64–85 euroa
Helsinki	54–88 euroa
Lontoo (West End)	37–334 euroa
New York (Broadway)	35–223 euroa

Suomalaisia musikaaleja ei koeta vielä yhtä menestyksekkäinä kuin muualta tuotettuja musikaaleja, ja siihen on varmasti monia syitä, joihin en pureudu tässä opinnäytetyössä. Suunta on kuitenkin suurimmaksi osaksi oikea. Musikaalien arvostuksen muutos näkyy jo, ja teattereiden ohjelmistoissa ei ole enää pakollista musikaaliesitystä, vaan musikaalia on alettu mieltämään arvostettuna teatteritaiteenlajina.

2.2 Koreografi

1700-luvulla koreografi tarkoitti vielä henkilöä, joka kirjoitti tai tulkitsi tanssinotaatiota. Koreografisana on johdettu kreikan kielen sanoista *khoreia*, ”tanssi”, ja *graphein*, ”kirjoittaa” (Online Etymology Dictionary, 2021). Perinteisen roolijaottelun mukaan tanssikoreografialla on tekijä eli koreografi sekä yksi tai useampi tanssija. Koska tanssi kuuluu esittävään taiteeseen, sillä on myös vastaanottaja eli yleisö. 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa on määritelty koreografian tarkoitettavan tanssien sommittelijaa. (Suhonen 2005, 11–13.)

Tänä päivänä koreografian ajatellaan olevan paljon muutakin. Taidetanssin puolella ajatellaan usein, että koreografi on henkilö, joka tekee tanssiteoksen, antaa teokselle idean sekä ohjaa ja luo tanssittavat askeleet tanssijoille. Jorma Uotinen kuvaa koreografiaa katsojassa tapahtuvan prosessin alullepanijaksi.

Jokainen koreografi on yksilö, jolla on omat, vain sille kuuluvat omaisuudet. Koreografian voima on siinä, että se ei kommunikoi täsmällisiä viestejä, vaan panee katsojan tajunnassa liikkeelle moniulotteisen prosessin. Vasta yhteys vastaanottajaan antaa tanssille merkityksen. Ihminen katsoo sekä jotakin että itseään. Näin

syntyy jotakin, mikä tekee liikkeestä ja tanssista omanlaatuisensa. Juuri tämä sanomaton määrittää tanssin. (Uotinen 2013.)

Yhtenä yleistyvänä suuntana on myös *koreografi*-sanana muuttaminen tanssin tekijäksi. Tällä koreografit haluavat poistaa koreografi-nimityksen tuoman autoritäärisen aseman. Tämä johtuu osaksi siitä, että nykyään monissa tanssiteoksissa koreografi haluaa osallistaa koko taiteellisen työryhmän tekoprosessiin. Työryhmä on näin tasavertaisemmassa asemassa keskenään. Lopullinen päätäntävalta ja vastuu on kuitenkin koreografilla, vaikka teosta tehtäisiin tasavertaisesti. Voidaankin sanoa, että koreografin työ on lähentynyt ohjaajan ja dramaturgin työtä. (Suhonen 2013.)

Koreografeja on nykymaailmassa joka lähtöön; on esimerkiksi kuorokoreografeja, nykytanssikoreografeja ja kansantanssikoreografeja. Urheilussakin käytetään koreografiaa, joten sielläkin on pitänyt olla jonkinlainen koreografi. Valoillakin on oma koreografiansa. Tiina Suhosen (2013) mukaan koreografiasta on sanomalehdissä tullut muotisana kuvaamaan kaikenlaista liikkumisen tai tilanteen järjestelyä, oli sitten kyse Kiinan vallanvaihdosta tai ylioppilaskirjoitusten muutoksista. Sanasta on tullut arkinen. Voidaankin hyvin olettaa, että koreografia sanana mielletään nykyään enemmän ihmisjoukon kompositioon tilassa kuin pelkästään tanssiksi. Koreografia on liikkeellisten tapahtumien järjestämistä tilaan ja aikaan eli tanssin suunnittelua. (Yli-Maunula 2013.) Tämä huomioon ottaen voidaan todeta, että ihminen, joka ei osaa balettia yhtään, voi silti tehdä balettikoreografian balettitanssijoiden kanssa. Hänen ohjauksessaan toteutetaan hänen ajatuksiensa ja kuvioitansa luoden koreografiaa, jonka balettitanssijat toteuttavat balettia hyväksi käyttäen. Hän luo koreografian ja tanssijat luovat siihen askeleet. Tämä on jossakin määrin lähellä musikaalikoreografian tapaa työskennellä.

Musikaalikoreografi

Musikaalikoreografeiksi kutsutaan niitä, jotka tekevät koreografeja musikaaleihin. Käytännössä heitäkin kutsutaan yleisnimityksellä koreografi tai teatterikoreografi, mutta olen halunnut erotella heidät hieman erilaisen toimenkuvan vuoksi. Musikaalikoreografi on osa taiteellista työryhmää, ja hän vastaa kaikista musikaalin tanssikohtauksista ja -numeroista sekä tarvittaessa esiintyjien liikkeistä. Musikaalikoreografi usein myös asemoi suuria joukkokohtauksia, vaikkei niissä välttämättä tanssita. Hänen esimiehensä musikaalituotannossa on teatterinjohtaja, mutta käytännössä itse prosessissa se on ohjaaja. Hän tekee yhteistyötä usean taiteellisessa tiimissä työskentelevän

ihmisen, kuten kapellimestarin, pukusuunnittelijan, lavastajan, valosuunnittelijan ja äänisuunnittelijan kanssa. Usein myös rekvisiitta ja maskeeraus vaikuttavat koreografian sisältöön, ja niistä keskustellaan yhdessä kyseisen suunnittelijan kanssa.

Tanssiteoksen tekeminen koreografille on yleensä pyrkimystä taiteen tekemiseen, ja sen tekeminen on yleensä hyvin henkilökohtaista. Musikaalikoreografiassa lähtökohta on toinen; se tilataan ulkoapäin, ja koreografian tulee löytää motiivi tehdä sitä. Musikaalikoreografia palvelee siis kokonaisuutta. Vastaavasti tanssiteoksissa kokonaisuuden vetovastuu on aina koreografilla. Musikaalikoreografioissa tanssiessa myös lähes aina lauletaan samanaikaisesti, joten se rajoittaa liikettä. Musikaalikoreografian täytyy ottaa tämä huomioon koreografiaa tehdessä. Hänen on saatava kaikki näyttämään hyvältä lavalla.

Musikaalikoreografian työskentelytapa on monisäikeinen. Täytyy ymmärtää monia eri tanssilajeja niin, että niitä pystyy hyödyntämään musikaalien koreografioissa. Musikaalit ovat usein erityyppisiä, ja silloin vaaditaan teosta tukevaa liikekieltä. Kun teos valitaan ja teoksen tyyli päätetään, luo se raamin myös tanssin ja liikkeen tyyliille. Musikaalikoreografian täytyy kehittää tanssit ja liikekieli tukemaan tätä.

Teatterialan työehtosopimuksessa (Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto 2020. 99–100.) on määriteltä teatterissa toimivan koreografian tehtävänkuvaa seuraavasti:

1. Koreografi vastaa näyttämöteoksen tanssillisista elementeistä ja/tai sen liikkeellisestä ja sisällöllisestä ohjauksesta.
2. Koreografi työskentelee joko itsenäisen tanssiteoksen taiteellisesta kokonaisuudesta vastaavana henkilönä tai näyttämöteoksen ohjaajan työparina tai alaisuudessa.
3. Koreografi vastaa esityksen tanssillisten ja/tai liikkeellisten elementtien valmistumisesta teatterin ja/tai ohjaajan kanssa työ sopimuksen mukaisesti.
4. Koreografi esittää suunnitelmansa teatterille ja/tai ohjaajalle hyväksyttäväksi. Hyväksytyä suunnitelmaa ei voida muuttaa ilman molemminpuolista suostumusta.
5. Koreografi johtaa työryhmää, johon kuuluvat hänen koreografioimansa esityksen tanssijat sekä muut tanssillisiin ja/tai liikkeellisiin osioihin osallistuvat taiteelliset työntekijät. Koreografi neuvottelee esitykseen liittyvistä asioista taiteellisen työryhmän ja/tai teatterin johdon kanssa; tanssijoiden valinnasta, roolijaosta, harjoitusaikataulusta, skenografisista elementeistä sekä työsuojelullisista kysymyksistä.

6. Koreografi valvoo koreografioimiensa tanssiesitysten tai -kohtausten esityksiä ennalta sovituin tavoin. Teatteri ja koreografi voivat kuitenkin niin sovittaessa siirtää valvonnan tilapäisesti tai pysyvästi molempien osapuolten hyväksymälle henkilölle. Vastaavasti sovitaan paikkausten harjoittamisesta.

7. Koreografin kanssa on neuvoteltava kaikista koreografiaa ja/tai esityksen tanssillisia elementtejä koskevista vähäistä suuremmista muutoksista.

8. Jos koreografi joutuu esityksen tai harjoitusolosuhteiden muutosten vuoksi suunnittelemaan koreografiaan tai teoksen liikkeellisiin elementteihin muutoksia, jotka eivät ole vähäisiä, hänelle maksetaan siitä erikseen sovittava korvaus.

9. Koreografilla on oikeus varmistaa suunnittelemiensa tanssiesitysten tai -kohtausten toteutuksellinen taso kiertueiden ja vierailujen yhteydessä ja saada siitä erikseen sovittava korvaus.

10. Koreografien/tanssijoiden edustaja on jäsenenä teatterin ohjelmistoa ja muuta taiteellista työtä suunnittelevassa ja valmisteleavassa neuvottelu- tai muussa vastaavassa toimikunnassa.

Musikaalikoreografin työ on lähellä ohjaajan työtä, sillä koreografioitujen kohtausten ohjausvastuu on usein koreografilla. Koreografin taito ja ymmärrys muiden alojen osaamisesta auttaa häntä yhteistyöhön ja keskusteluun näihin liittyvistä asioista, kuten mahdollisista valokuljetuksista tai pu-
vustukseen liittyvistä liikkeellisistä haasteista. Musikaalikoreografi voi tehdä uransa aikana koreo-
grafioita hyvinkin yli 50 eri musikaaliin.

2.3 Koreografia

Koreografia tarkoittaa tässä opinnäytetyössä joko tanssikompositiota eli tanssin sommittelua, liik-
keen suunnittelua tai sitten valmista tanssiteosta tai -numeroa. Musikaaleissa koreografialla tar-
koitetaan myös koko musikaalin sisältämiä tanssikohtauksia ja musikaalissa olevaa liikekieltä.

Ei ole olemassa yhtä määritelmää koreografialle. Joillekin jo liikepätkät ovat koreografiaa, kun taas toisille koreografia on vasta laajempi käsite tanssipätkiin verrattuna tai vasta kokonainen tanssiteos. Kuten Sari Lievonen (1998, 33) sanoo, ”tyhjentävää määritelmää sanalle koreografia tuskin on olemassa”. Koreografian analyysin keskeisiksi elementeiksi nousevat tanssijan keho, liike ja liikkeen elementit kuten tila ja dynamiikka. Koreografiassa nähdään myös yleensä idea, aihe ja sisältö sekä muoto ja rakenne. (Hämäläinen. 33–40.) Arja Tiili määrittelee koreografian olevan kolmiulotteiseen tilaan piirrettyä kehojen kirjoitusta eli liikettä. Kyse on liikkeen suhteesta tilaan, aikaan ja erilaisiin muuttuviin tekijöihin. Hän määrittelee koreografian olevan kaikkea liikettä

ja tekemistä, joka on määritelty jonkin tietyn aiheen tai teeman esiintuomista varten tilassa ja ajassa. (Tiili 2013.) Vera Nevanlinnan mukaan koreografia on hyvinkin paljon kaikkea samaa kuin tanssi: tietoista liikettä tilassa ja ajassa. Liike sisältää myös näennäisen liikkumattomuuden. Hän kirjoittaa, että koreografia on jatkuvaa kysymistä, oppimista ja pois oppimista, oivaltamista, hämmästyä ja ihmettelyä. Se on myös ajattelemista, kommunikaatiota ja vuorovaikutusta sekä jatkuvien valintojen tekemistä, seikkailua ja taitoa. (Nevanlinna 2013.)

Musikaalikoreografia on vahvasti sidoksissa teoksen käsikirjoitukseen ja musiikkiin, mutta samalla tasa-arvoinen kieli tarinan kerronnassa. Tanssi ei vain kerro käsikirjoituksen tarinaa tai tulkitse sävellettyä musiikkia, vaan antaa uuden tason yleisölle kokea esiintyjien tunteita ja luotua tunnelmaa. Ohjaajan ja työryhmän yhteisen sopiman linjan mukaan lähdetään suunnittelemaan musikaaliin koreografiaa. Musikaalikoreografian teemat vaihtelevat käsikirjoituksen aiheen ja ohjaajan kanssa sovitun tyylin mukaan. Parhaimmillaan tanssi korvaa dialogia. Musikaalikoreografi voi löytää syvemmän tavan kertoa jokin kirjoitettu asia, ja näin se voidaan yliviivata käsikirjoituksesta. Yksi tärkeimmistä tehtävistä on tunnelman luominen. Musikaalilukemista on jaksotettu käsikirjoituksen lomaan usein sen takia, että saadaan musikaalista vauhdikas, viihdyttävä ja jopa speaktaakkelimainen. Tanssitaidon esille tuominen viihdyttää ja aiheuttaa katsojassa viehtymystä huippu-urheilun lailla. (Monni 2005, 236.) Musikaalikoreografialle tehdään usein myös oma dramaturgia suhteessa tekstiin. On tärkeää löytää paikat, missä tehdään isosti ja näyttävästi ja missä pienesti. Luodaanko kokonaan uusi maailman taso tekstin realistisen maailman päälle? Ennen kaikkea musikaalikoreografia on se hetki, milloin lavalla yhdistyy kaikki se osaaminen, mitä työryhmällä on tarjota musikaaliin. Parhaimmillaan kaikki osa-alueet loistavat yhdessä, täyttävät lavan hurjalla osaamisellaan. Täyttävät sillä katsojan sielun ja saavat hänelle sen tunteen, mitä vain musikaali voi antaa.

3 AINEISTO, TUTKIMUSMENETELMÄ JA ANALYYSI

Opinnäytetyöni keskeisinä tutkimusaineistoina ovat suorittamani kyselyt musikaalikoreografeille ja heidän kanssaan aktiivisesti teattereissa työskenteleville ihmisille, kuten ohjaajille, kapellimestareille, näyttelijöille, tanssijoille ja ensembleille. Oman suhteellisen laajan kokemuspohjan johdattelemana tein laajat kyselylomakkeet sekä itse musikaalikoreografian toiminnasta että musikaalikoreografioiden synnystä musikaalituotannoissa.

Musikaalikoreografeista ei varsinaisesti ole yhtään kirjoitettua tutkimusta Suomessa, ja aiheesta löytyy vähän tietoa. Koreografeista yleisesti löytyy kyllä aineistoa, mitä olen jonkun verran käyttänyt työssäni. Musikaalikoreografiaan ja musikaalikoreografeihin viitataan vain muutamissa opinnäytetöissä, joista mainittakoon Eeva Konnun *Musikaalin harjoitusprosessin käytäntö ja haasteet*, Sini Parkkisen *Tanssi ja musikaalit Suomessa: Mikä on tanssin asema 2010-luvulla?* sekä Valtteri Aaltosen *Swingin työ musikaalissa*.

3.1 Kyselytutkimus

Kyselytutkimus on tapa kerätä ja tarkastella tietoa muun muassa ihmisten toiminnasta, mielipiteistä, asenteista ja arvoista. Kyselytutkimuksessa tutkija esittää vastaajalle kysymyksiä kyselylomakkeen välityksellä. Kyselylomake toimii mittausvälineenä. (Vehkalahti 2008, 11.)

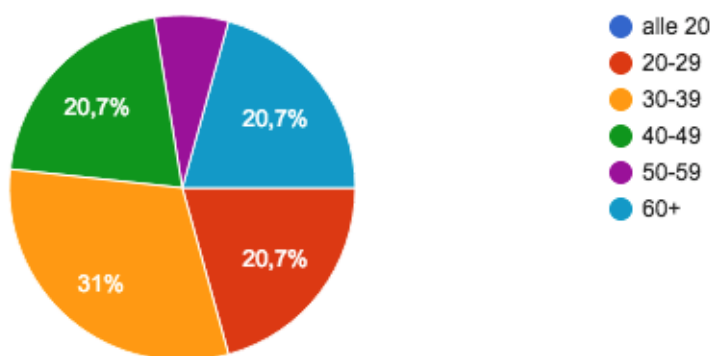
Kyselytutkimus oli mielestäni sopivin tutkimusmenetelmä tähän opinnäytetyöhön, koska musikaalikoreografeja on Suomessa niin monta, ettei jokaisen haastattelu olisi ollut ajankäytöllisesti järkevää. Määrä ei kuitenkaan ole niin suuri, etteikö heitä kaikkia pystyisi tavoittamaan. Haastattelun sijasta päätin siis toteuttaa kyselyn, jossa kysytään myös paljon mielipiteitä, mikä ei ole kyselytutkimuksen kannalta kaikkein optimaalisin vaihtoehto, koska näiden tutkiminen ei ole helppoa. (Vehkalahti 2014, 12.)

Musikaalikoreografit olivat suhteellisen helppo tavoittaa, joten kyselylomake lähetettiin suoraan heidän sähköposteihinsa, koska heidät oli suhteellisen helppo löytää. Mukaan valikoituivat ne,

jotka ovat tehneet vähintään yhden musikaalin vuosien 2017–2021 aikana, mutta kuitenkin useamman kuin yhden musikaalin uransa aikana. Tietokantana tähän käytin ILONA-tietokantaa (Suomalaisen teatterin tietopankki 2022). Lähetin kyselyn 36 musikaalikoreografille marraskuun lopussa 2021. Kyselyyn vastanneita musikaalikoreografeja oli 34, joten kattavuus Suomen musikaalikoreografeista on 94 %, mitä voidaan pitää korkeana. Musikaalikoreografit toimivat myös laajasti eri puolilla Suomea ja Suomen eri teattereissa, joten alueellisestikin voidaan sanoa, että tutkimus luotaa hyvin laajasti Suomen musikaalikoreografeja.

Viestissä kirjoitin muun muassa näin: ”Tavoitteena on saada näkemys koreografian ja koreografian merkityksestä musikaalituotannossa, sekä tutkia eri lähestymistapoja musikaalikoreografian luomiseen” (liite 1). Kuten voidaan huomata, ovat molemmat aiheet suhteellisen laajoja, joten kysymyksiäkin aiheisiin liittyen tuli paljon, 55 kappaletta.

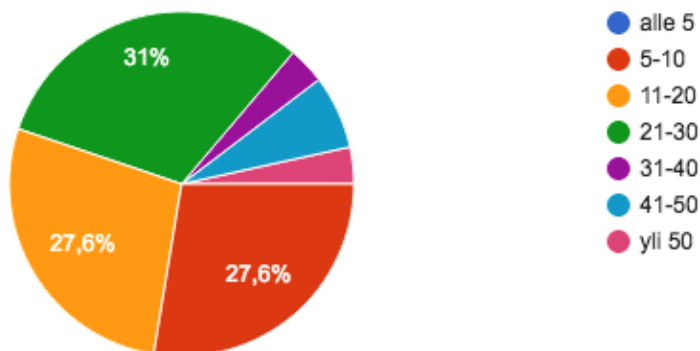
Kyselylomake musikaalikoreografien työkavereille lähetettiin Facebook-ryhmiin nimeltä *We Make Musicals* ja *Koe-esiintymiset Suomessa (teatteri, tanssi, sirkus)/Auditions in Finland* sekä muutamille merkittävälle tekijöille suoraan sähköpostitse. Vastauksia haluttiin musikaalikoreografien työkavereilta, kuten ohjaajilta, kapellimestareilta, näyttelijöiltä ja ensemblelaisilta. Kyselyyn vastanneita musikaalikoreografien työkavereita oli 29 kappaletta, joista 55,2 % oli naisia, 37,9 % miehiä ja 6,9 % ei halunnut määritellä sukupuoltaan. Kuviosta 1 ilmenee vastaajien ikäjakauma, joka on hyvin tasainen. 20,7 % vastaajista oli 20–29-vuotiaita, 31 % oli 30–39-vuotiaita, 20,7 % oli 40–49-vuotiaita, 6,9 % oli 50–59-vuotiaita ja 20,7 % yli 60-vuotiaita. Alle 20-vuotiaita ei ollut yhtään.



Kuvio 1. Musikaalikoreografien työkavereiden ikäjakauma n=29

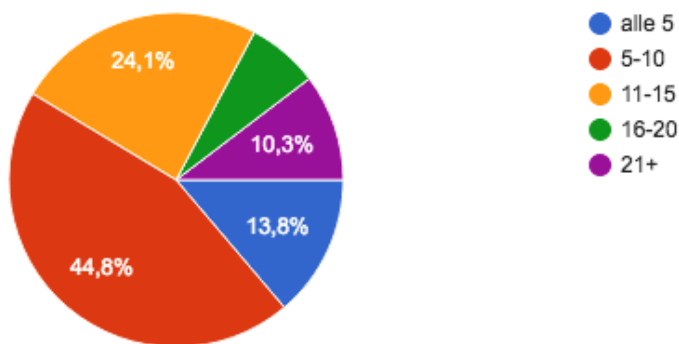
Musikaalikoreografien työkavereista 51,7 % oli näyttelijöitä, 17,2 % kapellimestareita, 13,7 % ohjaajia, 13,7 % ensemblelaisia ja 3,4 % tanssijoita. Kyselyn perusteella kokemuspohjaa löytyy

myös musikaalikoreografien työkavereilta, sillä heistä 27,6 % on ollut mukana 5–10 musikaalissa, 58,6 % 11–30 musikaalissa ja 13,7 % yli 30 musikaalissa (ks. kuvio 2).



Kuvio 2. Kuinka monessa musikaalissa olet ollut mukana? n=29

Vastanneilla musikaalikoreografien työkavereilla on kokemusta myös musikaalikoreografien kanssa työskentelystä, sillä 13,8 % vastaajista on työskennellyt alle 5 musikaalikoreografien kanssa, 44,8 % vastaajista on työskennellyt 5–10 musikaalikoreografien kanssa, 24,1 % vastaajista 11–15 musikaalikoreografien kanssa, 6,9 % vastaajista 16–20 musikaalikoreografien kanssa ja 10,3 % yli 20 musikaalikoreografien kanssa (ks. kuvio 3).



Kuvio 3. Kuinka monen musikaalikoreografien kanssa olet tehnyt yhteistyötä? n=29

Olen käyttänyt opinnäytetyössäni paljon suoria lainauksia sekä musikaalikoreografeilta että heidän kanssaan musikaalituotannoissa työskenneiltä työkavereilta. Opinnäytetyössä esiintyvät suorat lainaukset ovat kyselytutkimuksista, ellei erikseen muuta ilmoiteta. Kyselyiden vastaukset käsitellään nimettömästi.

3.2 Tutkimusmenetelmä

Tieteellisessä tutkimuksessa voidaan käyttää kahta eri tutkimusmenetelmää, joista toinen on kvantitatiivinen eli määrällinen tutkimus, mitä kutsutaan myös tilastolliseksi tutkimukseksi. Kvantitatiivisen tutkimuksen avulla selvitetään lukumääriä tai prosenttiosuuksia näihin liittyvillä kysymyksillä. Valmiit vastausvaihtoehdot sisältävää tutkimuslomaketta käytetään aineiston keruussa. Tällaisessa tutkimuksessa selvitetään esimerkiksi tutkittavassa ilmiössä tapahtuvia muutoksia. Asioida kuvataan mm. numeroin, taulukoin tai kuvioin. Kvantitatiivisessa tutkimuksessa ei pystytä selvittämään asioiden syytä, vaan kartoittamaan olemassa oleva tilanne. Tuloksia pyritään yleistämään laajempaan joukkoon tilastollisen päättelyn keinoin. (Heikkilä 2008, 16.)

Kvalitatiivisessa eli laadullisessa tutkimuksessa puolestaan käytetään avoimia kysymyksiä, jolloin vastaajien valintamahdollisuudet eivät rajoitu. Avoimia kysymyksiä voidaan käyttää myös kyselytuloksissa. Kun vastausvaihtoehtoja ei tunneta tarkasti etukäteen, on silloin hyvä käyttää avoimia kysymyksiä. (Heikkilä 2008, 49.)

Tässä tutkimuksessa käytän molempia menetelmiä toisiaan täydentävinä menetelminä.

3.3 Kyselylomakkeiden kuvaukset

Kyselylomakkeet luotiin Google Forms -ohjelman avulla. Kyselylomake musikaalikoreografeille (liite 1) jaoteltiin kolmeen eri kategoriaan: 1. Perustiedot, 2. Musikaalin valmistaminen, 3. Muuta. Kyselylomakkeeseen valitsin perustietojen lisäksi kysymyksiä musikaaleista ja koreografeista yleisesti, henkilökohtaisia mielipiteitä musikaalin tekemiseen ja tilaan Suomessa, kysymyksiä musikaalikoreografian rakentamisesta sekä yleisesti musikaalikoreografioita koskevia pinnalla olevia aiheita. Kyselylomakkeeseen muotoiltiin taustatietoja kartoittavia kysymyksiä sekä monivalintaehtä avoimina kysymyksinä. Monivalintakysymyksissä asetettiin vastaajille valmiit vastausvaihtoehdot. (Vilka 2005, 85–86.)

Tavoitteena oli saada näkemys koreografian ja koreografian merkityksestä musikaalituotannossa sekä tutkia eri lähestymistapoja musikaalikoreografian luomiseen 2020-luvun vaihteen Suomessa. Vastaajia pyydettiin arvioimaan heidän tämän hetken tilannettaan, jotta saadaan 2020-luvun vaihteen ajankuva näkyviin.

Musikaalikoreografian tekoon tähtäviä kysymyksiä oli kyselylomakkeessa 11 kappaletta. Musikaalissa työskentelyyn tähtäviä kysymyksiä oli 19 kappaletta. Yleisesti musikaalikoreografina toimimiseen liittyviä kysymyksiä oli 13 kappaletta. Lopuksi kyselylomakkeessa kysyttiin vielä etujärjestöihin liittyviä kysymyksiä.

Kyselylomake musikaalikoreografien työkavereille (liite 2) jaoteltiin kolmeen eri kategoriaan:

1. Perustiedot, 2. Musikaalikoreografista ja 3. Musikaalikoreografiasta. Myös tähän kyselylomakkeeseen valitsin perustietojen lisäksi kysymyksiä musikaalikoreografeista. Kyselylomakkeeseen muotoiltiin taustatietoja kartoittavia kysymyksiä sekä monivalinta-, että avoimina kysymyksinä. Monivalintakysymyksissä asetettiin vastaajille valmiit vastausvaihtoehdot.

Tämän kyselylomakkeen tarkoituksena oli saada musikaalikoreografien työkavereiden näkemys täydentämään kokonaisvaltaista ajankuvaa musikaalikoreografeista ja musikaalikoreografian rakentumisesta 2020-luvun taitteessa Suomessa.

Musikaalikoreografiin liittyviä kysymyksiä oli kyselylomakkeessa 7 kappaletta ja musikaalikoreografiaan liittyviä kysymyksiä 10 kappaletta. Lopuksi kyselylomakkeessa kysyttiin vielä musikaalien teosta yleisiä kysymyksiä 2 kappaletta.

3.4 Tutkimusanalyysi

Kyselylomakkeita analysoidessani jaoin ne luonnollisesti kolmeen eri teemaan: musikaalikoreografit, musikaalikoreografiat ja muut heidän työhönsä liittyvät asiat. Näiden teemojen mukaan sain rakennettua rungon tähän opinnäytetyöhön.

Käytin tutkimuksessani fenomenografista analyysia, joka on laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmä. Fenomenografisen tutkimusotteen tavoitteena on tuoda esille ihmisten erilaisia käsityksiä tutkittavasta ilmiöstä. Lähtökohtana on, että ihmisillä on hyvinkin erilaisia käsityksiä kulloinkin tutkittavasta asiasta. Fenomenografiassa keskitytään käsitysten eroavaisuuksien tutkimiseen. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Ensimmäisen asteen tutkimusnäkökulma pyrkii hahmottamaan tutkittavien laadullisesti erilaiset tavat käsittää ja ymmärtää tutkittavaa asiaa tai kohdetta. Toisen asteen näkökulma vie tarkastelua syvemmälle. Tällöin tutkija pyrkii luomaan tulkintaa ihmisten käsityksistä ja niiden merkityssisällöistä kyseisessä kohdeilmiossa. Tutkija tarkastelee, millaiseksi ilmiön sisällön merkitys muodostuu erilaisten käsitysten valossa. Samoin tutkittavaksi tulevat tutkittavien ajattelun muodot ja kokemuksellisuus. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

4 MUSIKAALIKOREOGRAFI SUOMESSA 2020-LUVUN TAITTEESSA

Suomalaisen teatterin tietopankin (2022) mukaan Suomessa on 36 musikaalikoreografia, jotka ovat tehneet viiden vuoden sisällä vähintään yhden ja uransa aikana useamman kuin yhden musikaalin. Heille kaikille lähetettiin kyselylomake (liite 1) ja heistä 34 vastasi tähän kyselyyn. Vastausprosentti oli 94,4 %, mikä kattaa laajasti Suomen musikaalikoreografit.

Musikaalikoreografeina työskentelee tasapuolisesti sekä miehiä että naisia. 58,8 % kyselyyn vastanneista on miehiä ja 41,2 % naisia. Alle 40-vuotiaita musikaalikoreografeja on 14,7 %, 40–49-vuotiaita on 50 %, 50–59-vuotiaita on 26,5 % ja yli 60-vuotiaita 14,7 %. Suurin osa musikaalikoreografeista on iältään 40–49-vuotiaita ja alle 30-vuotiaita ei ole yhtään. Voidaan todeta, että musikaalikoreografit ovat kokeneita kehäkettuja ja että he ovat tehneet työuraansa ennen musikaalikoreografian työtään pääsääntöisesti joko tanssijana tai tanssinopettajana. Musikaalikoreografien ensikosketus musikaalikoreografioiden tekoon on tapahtunut keskimäärin 28 vuoden ikäisenä. Suomalalaisten musikaalikoreografioiden urapituudet ovat tällä hetkellä lyhyimmillään 6 vuotta ja pisimmillään 51 vuotta laskettuna heidän ensimmäisistä musikaalinumeroistansa vuoden 2021 loppuun. 91 %:lla vastaajista oli musikaalikoreografityön taustalla jokin tanssiin liittyvä koulutus ja 9 % ei ollut mitään tanssiin liittyvää koulutusta. 34,3 %:lla vastanneista oli tanssiin liittyvä korkeakoulutus, 12 %:lla oli tanssinopettajan koulutus ja 12 %:lla oli koreografian koulutus.

Kyselyyn vastanneet määrittivät ammattinsa laajemmaksi kuin pelkästään koreografi. Lähes kaikilla oli jokin lisänimike koreografian lisäksi, kuten ohjaaja, tanssinopettaja, tanssija, musiikalliantisti, professori, esiintyvä taiteilija, näyttelijä, käsikirjoittaja, tanssitaiteilija, koomikko, toimistopäällikkö, yliopistonlehtori, taiteellinen johtaja, tanssija, viihteen sekatyömies, parturi-kampaaja, tanssipedagogi, yrittäjä, innostaja tai mahdollistaja. Vain 9,1 % vastaajista vastasi ammatikseen pelkästään koreografi.

Musikaalikoreografiksi päätyminen on Suomessa mahdollista hyvin monella eri tapaa. Yksi tapa on kouluttautumalla esimerkiksi koreografiksi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa (Teak). Heidän internetsivuillaan kerrotaan, että Teatterikoulutuksen koreografian maisteriohjelmassa keskitytään nykkykoreografian ajankohtaisiin kysymyksiin ja menetelmiin, koreografian ja nykyesityksen historiaan ja teoreettisiin viitekehyksiin sekä taiteilijan toimintamahdollisuuksiin ja toimintakent-

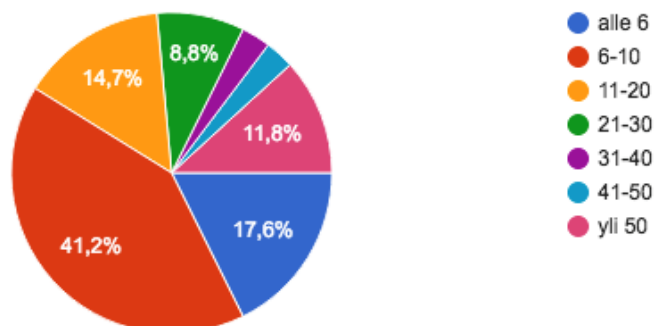
tään (Taideyliopisto 2021). Tämä koulutus ei käytännössä kuitenkaan kouluta suoraan koreografeja musikaalituotantoihin, vaan he keskittyvät enemmän taidetanssikoreografiaan. Suoran koulutuksen puute on mahdollistanut nykyisen laajan musikaalikoreografikentän syntymisen Suomeen.

Miten musikaalikoreografiksi on sitten päädytty Suomessa? Kyselyn perusteella yleisimmin musikaalikoreografiksi on päädytty, kun teatterinjohtaja tai ohjaaja on pyytänyt musikaaliin koreografiksi. Osa on tarjonnut myös omaa osaamistaan teattereille ja sitä kautta päässyt valittavien listalle. Osa on tehnyt ensimmäiset musikaalikoreografiansa opiskeluaikoina kouluprojekteina. Osa kokee, että on ajautunut vahingossa tekemään musikaaleja, ja osa saatuaan kipinän vastaavasti koulun tai harrastuksen kautta. Yleisin jatkumo on kuitenkin ollut musikaalitanssijasta musikaalikoreografiksi. Osaa on vienyt musikaalikoreografian suuntaan palava halu tehdä työ paremmin kuin omassa jutussa ollut koreografi ja osaa puhdas rakkaus lajia kohtaan.

Koska musikaalit ovat teemoiltaan erilaisia ja teatterit sekä ohjaajat haluavat esitykseen tietynlaista liikelaatua, niin musikaaleihin on tarvittu ja pyydetty eri tanssilajien osaajia. Musikaalikoreografiksi onkin löytänyt tanssinosaajia sekä kansantanssi-, kilpatanssi-, showtanssi-, jazztanssi-, streettanssi- että nykytanssimaailmasta. Mukana on niin tanssinopettajia ja koreografeja kuin myös tanssijoita ja näyttelijöitä, jotka ovat näyttelemisen ohella ryhtyneet tekemään koreografioita. Tanssitaustoiltaan musikaalikoreografit ovat hyvin monipuolisesti osaavia, ja harvoin lajituntemus jää vain yhteen lajiin. Kun musikaalikoreografeja pyydettiin määrittelemään, mikä on heidän omin tanssilajinsa, niin 36,2 % vastasi nykytanssi, 15 % jazztanssi, 15 % jazz- ja showtanssi, 15 % kansantanssi, 9,6 % kilpatanssi, 6 % showtanssi ja 3,2 % show- ja streettanssi.

Musikaalit ovat pitkiä prosesseja alun sopimusneuvotteluista ja suunnittelupalavereista aina harjoituksiin, ensi-iltaan ja esitysten valvomisiin asti. Musikaalit määritellään yleensä Teatterialan työehtosopimuksen mukaisesti suuriksi töiksi, eli kerroin on lähes poikkeuksetta 4 tai jopa suurempi (korkeintaan 5), mikä vastaa ajallisesti 4:ää kuukautta tai pidempää kestoja. Tästä ajasta suunnitteluun käytetään yleensä noin 25 % ja harjoituksiin 75 %. (Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto 2020.) Musikaaleja tehdään muun muassa ammatti- ja harrastajateattereissa, kesäteattereissa, kouluissa taideprojekteina sekä yksityisissä ammatillisissa tuotannoissa. Joissakin teattereissa voidaan tehdä useampi musikaali näytäntövuotta kohden. Suomen mittakaavassa tämä tarkoittaa useampaa kymmentä musikaalia joka vuosi. Useat musikaalikoreografit ovat tehneet uransa aikana hyvin mittavan työn musikaalien parissa. Vastaajista 17,7 % on tehnyt uransa aikana yli

30 musikaalia, 23,5 % on tehnyt 11–30 musikaalia ja 58,8 % on tehnyt 10 tai vähemmän (ks. kuvio 4).



Kuvio 4. Kuinka monta musikaalia olet urasi aikana tehnyt? n=34

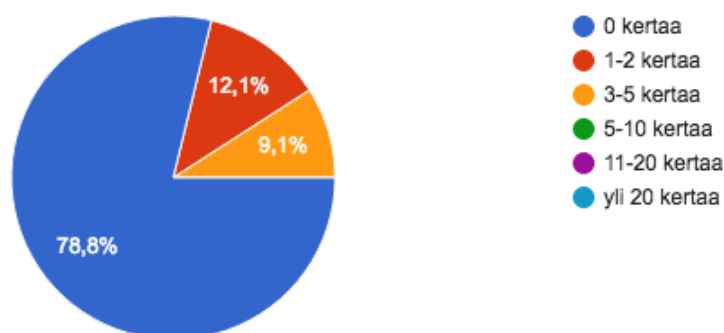
Jokaiselle musikaalikoreografille on uransa aikana tullut vastaan hyvin erilaisia musikaaleja niin aiheeltaan kuin tyyliltään. Kun heiltä kysyttiin, millaisia musikaaleja musikaalikoreografit tykkäävät tehdä, niin 24 % vastasi tykkäävänsä tehdä sisällöltään vahvoja ja merkityksellisiä musikaaleja. 27 % vastaajista tykkää tehdä uusia kantaesityksiä. Kahtena hyvin vahvana yhteisenä tekijänä oli teoksen sisällön tärkeys ja sen merkityksellisyys. Kaivataan vahvoja tarinoita, minkä pohjalle on helppoa ja mielekästä lähteä rakentamaan koreografiaa. Musiikin merkitystä pidettiin luonnollisesti korkeana, koska se vaikuttaa olennaisesti koreografian työhön. Vahva, inspiroiva ja monisyinen musiikki antaa koreografille työkaluja liikkeen luomiseen. Uusien kantaesitysten tekemistä pidettiin inspiroivana ja luovana. On tärkeää, että työryhmä pääsee ratkaisemaan prosessin aikana itsenäisesti tyylillisiä ja taiteellisia suuntia sekä omanlaista liikekieltä.

Aihe ja sisältö ovat merkityksellisimpiä. Kaikki tyylilajit tai ilmaisun keinot ovat mahdollisia, kun käsiteltävään työhön löydetään sisällöllisesti rikas ja monitasoinen tulkintatapa. En ole erityisen innostunut formaattien toistamisesta tai kopioimisesta, vaan suunnittelu-prosessin kautta tekemiseen tulee löytää omalakisuuksia.

Kyselyn mukaan 18 % vastaajista haluaisi tehdä musikaaleja, joissa koreografialla on erityisen painava rooli: teoksia, joissa on isoja tanssikohtauksia ja joissa liikkeellä on merkitystä, eli se määrittää myös itse tarinaa. 12 % tykkäisi tehdä mieluiten klassikkomusikaaleja, ja 12 %:lle vastaajista käy kaikentyyliset musikaalit. Näiden mieltymysten jälkeen hajonta oli valtava. Siitä voidaan päätellä, että Suomessa musikaalikoreografit ovat lähtökohtiensa lisäksi myös mieltymyksiltään hyvin erilaisia. Osa musikaalikoreografeista tykkää tehdä musikaaleja, joissa näyttämökuva

on runsas, leikittelevä ja hyvin muuntuva. Osa tykkää intiimeistä, pienen ryhmän musikaaleista. Jotkut tykkäävät tehdä huumoripitoisia ja rytmimusiikkiin perustuvia musikaaleja. Osa tykkää tehdä sellaisia, joissa ensemblen vahva läsnäolo on tärkeää ja musikaalin tekemisen luonnetta määrittää enemmän ”esiintyjät ensin” -ajatus kuin teatteritekniisten hienouksien käyttö.

Kun musikaalikoreografi on tehnyt teatterin kanssa kirjallisen työsopimuksen, ovat molemmat osapuolet käytännössä katsoen vasta silloin sitoutuneet yhteistyöhön. Vaikka suullisen sopimuksen pitäisi olla yhtä lailla lainvoimainen, niin silti suullisia sopimuksia peruuntuu – onneksi kuitenkin harvemmin. Kun musikaalikoreografeilta kysyttiin arviota, kuinka monta kertaa suullinen sopimus on peruuntunut, niin 78,8 % vastaajista kertoi suullisen sopimuksen johtaneen aina kirjalliseen sopimukseen. 21,2 % vastaajista oli kokenut tilanteen, jossa suullinen sopimus oli peruuntunut. Heistä 12,1 % oli kokenut tämän 1–2 kertaa ja 9,1 % 3–5 kertaa uransa aikana (ks. kuvio 5).



Kuvio 5. Kun teet suullisen sopimuksen musikaalikoreografian teosta, niin arvioi, kuinka monta kertaa urasi aikana tämä ei ole johtanut kirjalliseen sopimukseen, eli työ on peruuntunut jostakin syystä? n=34

Yleisin syy sopimuksen peruuntumiselle oli tuotannon peruuntuminen (viisi kertaa), ja kerran oli tapahtunut esityksen siirto. Teatterin organisaatiomuutos oli yksi syy, sekä kerran tuotannon budjetin pienentyminen poisti koreografian koko tuotannosta. Teatterijohtajan kanssa sovittu työ ei toteutunutkaan, ja yhdessä tapauksessa sovittu koreografian tilalle olikin valittu toinen. Kun peruttujen sopimusten määrää vertaa toteutuneisiin, niin on helppo todeta, että suullisen sopimuksen peruuntumiset ovat todella harvinaisia.

Koreografian tekemisessä musikaalikoreografian rikas mielikuvitus on ehdottomasti eduksi. Mielikuvitusta tarvitaan sekä itse tarinan kerronnassa että liikkeiden monipuolisessa käytössä, ja tätä aluetta aivoissa ruokkii elämän aikana saadut ärsykkeet. Mistä musikaalikoreografit sitten saavat

ideoita musikaalikoreografioihin yleisellä tasolla? Kyselyn perusteella ideoita syntyy hyvin monista eri asioista. Eniten ideoita musikaalikoreografeille syntyy elokuvista, minkä mainitsi 46 % vastaajista. Toiseksi eniten (39 %) mainittiin muiden esitysten katselusta ja kolmanneksi eniten (38 %) taiteesta – erityisesti kuvataiteesta, tanssitaiteesta sekä visuaalisista taiteenlajeista yleisesti.

Kaikesta nähdystä ja koetusta, mutta ehkä kuitenkin kaikki ne sadat esitykset, joita olen maailmalla nähnyt vaikuttavat kuitenkin eniten.

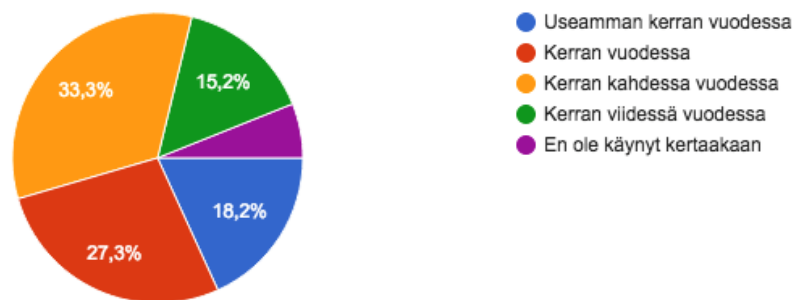
Vastaajista 29 % saa eniten ideoita kuuntelemalla musiikkia, kun taas 21 %:lle tärkeimpiä ideoiden lähteitä ovat sosiaalinen media ja ihmisten sinne lataamat sisällöt sekä yleinen ”nettisurffailu” aiheen parissa: imponoivat tanssi- ja musiikkivideot, jotka harvemmin ovat mistään musikaalista. Ylipäätään ympäröivästä maailmasta saa eniten ideoita 15 % vastaajista, kirjoista 12 % ja esiintyjien kanssa työskentelystä ja keskustelusta myös 12 %.

Aiheen tulee herättää mielikuvitus eloon, tästä syntyy luovaa ajattelua, joka pakottaa ideat esille. Kuvat ja tekstit ovat minulle inspiroivia, videomateriaali ei niinkään.

Ideota saadaan myös tanssilajien ja eri vuosikymmenten tanssityylien seuraamisesta, tanssin treenaamisesta, TV-sarjoista, dokumenttifilmeistä, muodista, sarjakuvista, sirkuksesta, arkkitehtuurista, museoista, historiallisesta aineistosta, ihmisistä kaduilla ja tämän päivän ilmiöiden seuraamisesta. Ideota koetaan saatavan myös eri kulttuureista, ihmisistä ympärillä, kollegojen seuraamisesta ja ylipäätään vaistoista. 39 % vastaajista koki saavansa ideoita myös muuhun teatteriin liittyvistä asioista, kuten näytelmäkirjallisuudesta, työstettävistä teoksista, ohjaajan ideoista, nukketeatterista, lavastuksesta, puvuista ja fyysisestä teatterista.

Aluksi metsästä ideoita teoksen maailmasta, musiikista ja ohjaajan ideoista. Kun tutustun paremmin esiintyjiin ja esityksen maailmaan, koko maailma avautuu pelkkänä ideälähteenä...

Kyselyn mukaan lähes 40 % musikaalikoreografeista pitää yhtenä vahvana idean lähteenä muiden esitysten seuraamista, mikä onkin erityisen tärkeää myös lajin kehityksen kannalta. Suomeen tuodaan paljon ulkomaalaisia musikaaleja, ja ideoita voi hankkia helposti myös teosten lähtömaista. Kun pyysin musikaalikoreografeja arvioimaan, kuinka usein he käyvät seuraamassa musikaaleja ulkomailla, niin 45,5 % vastaajista vastasi käyvänsä vähintään kerran vuodessa. 33,3 % vastaajista käy seuraamassa kerran kahdessa vuodessa ja 15,2 % käy kerran viidessä vuodessa. 6,1 % vastaajista ei ole käynyt kertaakaan katsomassa yhtään musikaalia ulkomailla (ks. kuvio 6).



Kuvio 6. Arvioi, kuinka usein käyt seuraamassa musikaaleja ulkomailla? n=34

4.1 Taiteellinen työryhmä ja ensemble

Musikaalit rakentuvat monen eri osa-alueen yhteistyössä. Musikaaleissa on sovittuna taiteellinen työryhmä, joka suunnittelee ja toteuttaa musikaalin harjoitukset niin, että teos valmistuu ensi-iltaan. Taiteelliseen työryhmään kuuluu yleensä ohjaaja, joka johtaa työryhmää, kapellimestari, koreografi, lavastaja, pukusuunnittelija, valosuunnittelija, äänisuunnittelija sekä kampauksista ja maskeerauksista vastaavat henkilöt. Työryhmään voi kuulua myös käsikirjoittaja, säveltäjä, dramaturgi, pyrotekniikan suunnittelija, skenografi, eri assistentteja sekä muita toimijoita.

Kyselylomakkeessa musikaalikoreografeja pyydettiin kertomaan oman kokemuksensa pohjalta, miten ja millä aikataululla taiteellinen työryhmä työskentelee yhdessä parhaiten. Kyselyyn vastanneet painottivat, että hyvän musikaalin ja onnistuneen prosessin edellytyksenä on, että taiteellinen työryhmä kykenee tekemään saumatonta yhteistyötä. Suunnittelijoiden yhteinen työskentely ennen lukuharjoitusta koetaan ehdottoman tärkeäksi, koska harjoitusprosessin aikana suurten linjojen ratkaiseminen on enää harvoin kypsää ja syväluotaavaa. Musikaalikoreografit painottivat eritoten kommunikaation toimivuutta sekä ohjaajan että kapellimestarin kanssa. Myös muun taiteellisen ryhmän sekä esiintyjien kanssa on ensiarvoisen tärkeää pystyä keskustelemaan asiat selviksi. Musikaalityö on täynnä kompromisseja. Kenenkään tarkoitus ei ole ajaa vain omaa etuaan eteenpäin, vaan tähtäimenä täytyy olla yhteinen, teosta kunnioittava ja eteenpäin vievä näkemys.

Esimerkiksi koreografina tehtäväni on saada pukusuunnittelijan luomukset näyttämään hyvältä liikkeessä, hyödynnettävä lavastusta monipuolisesti, käytävä valosuunnittelijan kanssa läpi numeroiden visuaalista ilmettä ja pidettävä hyvä yhteys kapellimestariin, jotta

musiikissa ei ilmene odottamattomia ja ei-toivottuja yllätyksiä. Myös yhtenä rintamana työskentelevä taiteellinen työryhmä näyttäytyy esiintyjille vahvana, luotettavana ja turvallisena johtavana elimenä läpi harjoituskauden.

Ohjaajan vetämät valmistelevat palaverit ovat elinehto yhteisen linjan löytämiseksi, ja ne tulee aloittaa tarpeeksi aikaisin. Ne luovat selkeät raamit, joiden sisällä on helppo olla luova. On tärkeää, että työryhmä on aktiivinen ja sisällä huokuu keskinäinen arvostus toisia kohtaan. Alkuvaiheen palavereiden tulee olla sellaisia, missä jokainen voi tunnelmoida ja heittää ideoita. Tämän jälkeen kaikki osapuolet tietävät, mihin jokainen osapuoli tähtää. Teoksen harjoitteluvaiheessa täytyy pitää myös riittävästi suunnittelijoiden tapaamisia, jotta tieto välittyy osastojen kesken.

Kun ennakkosuunnittelu lähtee ajoissa käyntiin. Jokaisella on aikaa käynnistää oma työnsä ajoissa. Silloin on mahdollista koostaa ideoita ja materiaalia sekä yhdessä että erikseen. Suunnittelun suhteen on myös edullista, että prosessin lähestyessä harjoitusjaksoa suunnittelija ryhmän tapaamiset tiivistyvät.

Vastauksissa painotettiin myös hyvän ja realistisen harjoitusaikataulun laatimista, missä ohjaaja ottaa huomioon muun muassa laulujen harjoittelun, tanssien tekemisen ja niiden harjoittelun, kohtausten harjoittelun, lavastevaihtojen harjoittelun ja mahdollisten erikoisefektien harjoittelun. Koreografian osalta aikataulun antaminen ohjaajalle ei ole aina helppoa. Vaikka musikaalikoreografit tietävät koreografiaan tulevan musiikin pituuden, niin he eivät aina tiedä miten ja kuinka nopeasti esiintyjät oppivat itse koreografian – varsinkin jos koreografia ei ole valmiiksi suunniteltu, vaan sitä on tarkoitus etsiä ja tehdä yhdessä.

Aina ei tietysti asiat mene parhaalla mahdollisella tavalla, ja käytännön ongelmien lisäksi myös taiteellisen työryhmän näkemykset eivät aina osu yksiin. Musikaalikoreografien kokemusten pohjalta ehdottomasti yleisin syy taiteellisen työryhmän huonoon työskentelyyn nähtiin johtuvan aikataulun huonosta suunnittelusta, kovasta kiireestä, epäselvästä yhteisestä linjasta, suunnittelijoiden kommunikoinnista sekä huonosta valmistautumisesta ja ajan tuhlaamisesta niin suunniteluissa kuin harjoituksissakin.

Ajatusmalli, että katsotaan sitten harjoituksissa ei mielestäni toimi suuren näyttämön jutuissa, joita musikaalit yleensä ovat. Kymmenien henkien työryhmissä "kokeilut" toimivat todella hedelmällisesti vain harvoin.

Ohjaajan auktoriteetin puutteen, huonosti ohjatun suunnitteluajan sekä hänen heikon ammattitaitonsa tehdä musikaaleja katsottiin myös heikentävän taiteellisen työryhmän toimintaa. Huonon

työskentelyn nähtiin johtuvan myös sovitun aikataulun kiinni pitämättömyydestä ja siitä, ettei pyytää yhteisessä sovitussa linjassa sekä tuotantopalaverien puuttumisesta, luovan toiminnan vähäisyydestä, suunnitteluajan vähäisyydestä ja kokeilemisen vähäisyydestä. Muiksi syiksi mainittiin passiivinen työryhmä, huono käytös, epäreilu ja epäasiallinen kohtelu työkavereita kohtaan tai teatterin omien suunnittelijoiden ylityöllistäminen, eli suunnittelijat ovat kiinni toisissa jutuissa samaan aikaan ja eivät pääse kunnolla keskittymään. Erittäin pieni osa musikaalikoreografeista koki, että huonoon työskentelyyn vaikuttaa liiat palaverit ja liika suunnitelmallisuus.

Kun musikaalikoreografeilta kysyttiin, kuka tai ketkä ovat tärkeimmät työkaverisi tai luottohenkilösi, niin ehdottomasti yhdeksi tärkeimmistä mainittiin ohjaaja 97 %:n kannatuksella. Ohjaaja onkin koreografian keskustelukumppani, ja hänellä on kaikkeen loppukädessä viimeinen sana. Hänen kritiikkinsä ja huomionsa koreografioita koskien on aina otettava nöyrästi vastaan. Ohjaaja on miettinyt, miten ja millaisella tyylillä teosta lähdetään toteuttamaan, ja hänellä on näkemys musikaalin lopullisesta muodosta.

Ohjaaja: prokkiksen [produktion] sielu ja sydän. On aina kiinnostavaa pyrkiä löytämään fyysinen muoto sille, mitä ohjaaja tavoittelee. Ohjaajan lisäksi taiteellisessa työryhmässä voi kuka tahansa olla koko ajan tai vuorollaan juuri se tyyppi, joka aukaisee väylän teoksen sisään tai jonka kanssa on hienoa etsiä luovia ratkaisuja yhdessä. Toimiva vuorovaikeus kapellimestarin kanssa on ohjaajan jälkeen ehdoton ykkönen.

Kyselyn mukaan 70 % vastaajista piti kapellimestaria tärkeänä. Musiikki on vahvasti keskiössä, kun koreografioita tehdään, ja yhteistyö kapellimestarin kanssa on oltava hyvä. Musiikin ja tanssin energiat on kohdattava, ja siihen voidaan vaikuttaa hyvällä yhteistyöllä ja kunnioituksella. 19 % vastaajista piti tanssikapteenia yhtenä tärkeimpänä työkaverina, 19 % koreografian assistenttia ja 6 % omaa työpariaan. 25 % vastaajista mainitsi puolestaan pukusuunnittelijan yhtenä tärkeimmistä työkavereista, 22 % lavastajan, 16 % valosuunnittelijan ja 16 % äänisuunnittelijan. 9 % vastaajista piti koko taiteellista työryhmää tasapuolisesti tärkeänä. 22 % piti esiintyjä tärkeinä, ja sieltä 6 % mainitsi tanssijat erikseen. Näiden lisäksi erikseen mainittiin vielä järjestäjä, näyttämömestari, maskeerausosasto, laulujen harjoituttaja, dramaturgi ja bändi.

Taiteellisen työryhmän lisäksi musikaalikoreografit työskentelevät kiinteästi sekä näyttelijöiden että ensemblen kanssa. Heidän kauttaan musikaalikoreografi rakentaa lähes jokaisen numeron lavalle. Musikaalit sisältävät usein soolonumeroita, duettoja, pienten kokoonpanojen tanssikohtauksia, suuria joukkokohtauksia ja simultaanitanssikohtauksia. Koreografiassa lavalla voi olla

pelkästään näyttelijöitä, pelkästään ensemble tai sitten näiden sekoitus. Tähän vaikuttaa kohtauksen luonne on: mitä sillä halutaan kertoa ja mitä asiaa painottaa. Ensemblen yksi isoimmista tehtävistä musikaalissa onkin kertoa tarinaa, tukea päärooleja monella eri tasolla, tehdä kohtauksista näyttäviä, tanssia ja laulaa.

Tärkeä. He [ensemble] tekevät oman päänsisäisen maailmani konkreettisesti toteen.

Ensemblen on oltava kovatasoinen, koska sen täytyy pystyä tekemään monia asioita yhtä aikaa. Sanotaankin, että musikaali on juuri niin hyvä, kuin ensemble on. Ensembleen etsitään kolmi-osaista instrumenttia (*triple threat*) hyödyntäviä moniosaajia, joiden täytyy siis osata näyttellä, tanssia ja laulaa. Jokainen osa-alue tulee hallita mahdollisimman hyvin. Tänä päivänä nähdään musikaaleissa myös neliosaista instrumenttia hallitsevia osajia, eli näyttelämisen, tanssin ja laulun lisäksi esiintyjät osaavat myös soittaa jotain instrumenttia. Näitä moniosaajia on nähty jo joissain musikaaleissa myös Suomessa. Ensemble luo maailman pääroolien ympärille, ja heidän avullaan kerrotaan paljon informaatiota yleisölle. Nykyään arvostetaan koko ajan enemmän ensemblen roolia teattereissa, ja niihin on alettu myös panostamaan eri tavalla. Musikaalikoreografit näkevät ensemblen roolin koreografian suunnittelussa ensiarvoisen tärkeänä. Ensemble luo turvallisuuden tunteen, joka mahdollistaa uskalluksen erehtymiseen, eksymiseen ja taas polun löytämiseen.

Ensemble ja roolivalinnat ylipäättään ovat yksi tärkeimmistä taiteellisista valinnoista, koska esiintyjien ilmaisukyky ja vuorovaikutuksen ominaisuudet ovat koreografian työskentelyn keskeisin ainesosa.

Ensemblen taidot vaikuttavat paljon musikaalikoreografian työskentelyyn. Aina ei ole mahdollista toteuttaa kaikkia omia haluja, vaan on pyrittävä pääsemään mahdollisimman hyvään lopputulokseen sillä ensemblillä, joka on käytettävissä. Aika usein harjoitusten ensimmäisten viikkojen aikana musikaalikoreografi tutustuu ensembleen ja opettelee löytämään kunkin esiintyjän vahvuudet ja pyrkii käyttämään niitä koreografioissaan hyödyksi. Mitä enemmän tanssitaitoa ensemblelta jo entuudestaan löytyy, niin sitä tansillisempi musikaalista on mahdollista tulla.

Vahva ja hyvä ensemble on onnistuneen koreografian ydin musikaalissa ja siihen pitäisi panostaa 100 %.

Tärkein tehtävä musikaalikoreografilla on pystyä luomaan teos siten, että valittu ensemble voi siinä loistaa. Täytyy pitää koko ajan mielessä, mihin ensemble pystyy, millainen liikelaa tu sillä on

ja kuinka paljon voi vaatia, jotta prosessin edetessä kokonaisuus pääsee täyteen mittaansa. Kyse on aina käsityöstä ja räätälöinnistä.

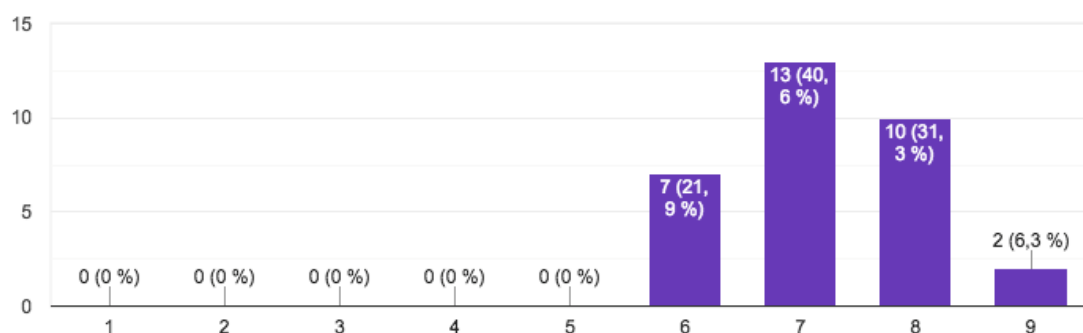
Ensemble pitää olla koko ajan mielessä. Kenelle sitä koreografiaa tekee ja ketkä sen esittää. On suuri ero, onko musikaalissa ammattitanssijoita, tanssinopiskelijoita vai näyttelijöitä.

Toki tanssillinen ote on parempi, jos ihmisillä on tanssitaustaa. Minusta on hauskaa tehdä juuri niille henkilöille heidän kykyjensä ja laatunkaan, heidän edellytystensä mukaan ja hiukan paremmin kuin kukaan uskoisi. Omasta mielestäni eivät koreografiani ole huonompia tai parempia esiintyjien tanssikyvyistä johtuen, vaan miten osaan niitä käyttää [sic!].

Ensemblea pidetään yleensä koreografisesti hiukan merkittävämpänä kuin pääosanesittäjiä. Vaikka ensemblea puhutellaankin yksikkönä, niin ensemble koostuu yksilöistä, jotka pitää myös huomioida yksilöinä niin harjoitustilanteessa, kuin esityksessäkin, jos teos sen sallii. Osa koreografeista pyrkiikin olemaan ensamblen kohdalla myös yksilölähteisiä, koska heitä kiehtoo erityisesti yksilöiden tapa työskennellä, mikä toimii inspiraation lähteenä. Ensemble on parhaimmillaan ehtymätön voimavara musikaalikoreografille. Yksilöt ovat persoonia ja luovat teokseen ryhmän yhteishengen ja sitä kautta vaikuttavat myös motivaatioon, joka vaikuttaa luonnollisesti koreografian oppimiseen.

Ensemble luo hengen teokseen, ja on se kivijalka, jonka päälle pääroolit voivat tukeutua, jotta he voivat keskittyä omaan tehtäväänsä lavalla. Ensemble haastaa, ensemble tukee ja ensemble vahvistaa päärooleja.

Musikaalikoreografeilta kysyttiin, millaisena he kokevat Suomessa musikaaliesiintyjien tason. Vastaukset annettiin asteikolla 1 (erittäin huono) – 9 (erittäin hyvä), ja jakauman huippukohdaksi eli moodiksi tuli 7 (ks. kuvio 7).



Kuvio 7. Millaisena koet Suomessa musiikaaliesiintyjien tason? n=32

Suureksi ongelmaksi nähtiin kokonaisvaltaisen musiikkiteatterikoulutuksen puute. Teatterikorkeakoulu (Teak), Tampereen Yliopiston Näyttelijäntäytönlaitoksen (Näty) ja Tampereen Ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjan (Tamk) ei katsottu riittävän, varsinkaan musikaaleja tukevan tanssin antamiseen. Näissä kolmessa koulutuksessa keskitytään enemmän näyttelijäntäytöhön sekä lauluun. Koko ajan enenevässä määrin nähdään esiintyjä, jotka ovat saaneet koulutuksensa ulkomailta. Tämä kertoo sen, että tarpeeksi kattavaa musiikaaliesiintyjänkoulutusta ei saa Suomesta.

Pitäisi enemmän ottaa mallia maailmalta ja panostaa koulutukseen. Nyt halukkaat joutuvat hakemaan opetusta monesta eri paikasta (maailmalta) mikä on hankalaa ja myös todella kallista.

Tästä syystä suomalaisten musiikaaliartistien tanssitaso on hyvin pitkälti oman harrastuneisuuden varassa, minkä vuoksi parhaat tanssijat eivät useinkaan ole laulajia/näyttelijöitä, joten varsinaisia triple threat -esiintyjä löytyy ensembleistä vain harvoja.

Esimerkiksi ammattikorkeakoulu ei oppilaitoksena näköjään pysty venymään siihen määrään perus ammattiopetusta, jota oikeasti vaadittaisiin koululta, josta valmistuisi todellisia triple threat -esiintyjä. Tamkin ongelma (sekä sitä edeltäneen Lamkin [Lahden Ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjan], josta itse valmistuin) on se, että se keskittyy musiikkiin. Oppilaiden näyttelijäntäytön ja tanssin taso on hyvin vaihteleva, mitä opinahjo ei pysty korjaamaan, sillä näitä oppiaineita pystytään opettamaan luvattoman vähän.

70 % kyselyyn vastanneista musiikaalikoreografeista oli sitä mieltä, että koulutuksen taso ei vastaa ammattikunnan tarpeeseen Suomessa. 15 % ei osannut sanoa asiaan mielipidettä, ja 15 % oli sitä mieltä, että kyllä vastaa tarpeeseen. Kolme jätti vastaamatta.

Meiltä puuttuu musiikaaliperinne ja se tietotaito on joko haettava ulkomailta tai sitten intensiivisen harrastuneisuuden ja oman opiskelun kautta.

Kyselyn mukaan ensamblen tason nähtiin vaihtelevan paljon myös isojen kaupunkien ja maakuntien välillä. Koska taitavia ensemble-esiintyjä on vähän, osaajat jäävät helposti isoimpien teattereiden tuotantoihin ja pienemmät teatteritalot joutuvat pärjäämään paikallisilla osaajilla, opiskelijoilla ja avustajilla. Maakunnissa käytetään musikaaleissa myös paljon avustajia paikkaamaan tätä ammattiensemble-esiintyjien vähäisyyttä sekä pudottamaan teatterille esityksen isoja tuotantokuluja. Isojen musiikaalien mahdollistuminen pienemmille teattereille tapahtuu näin ollen avustajia palkkaamalla eli käytännössä esiintyjien palkkakuluja leikkaamalla. Musikaaliavustaja joutuu

yleensä tekemään paljon muutakin kuin vain avustajalle tarkoitettua työtä, kuten tanssimaan, laulamaan ja näyttelemään isossa määrin. Monessa teatterissa avustajat ovat kuitenkin ainoa vaihtoehto, jos halutaan ylipäättään esittää isoja musikaaleja. Tästä on muotoutunut iso ongelma sekä ammatikseen esiintyvien että suunnittelijoiden keskuudessa. Avustajat vievät ammattilaisten työpaikkoja, jos heillä teetetään sen tasoista työtä, joka kuuluisi ammattilaiselle. Suunnittelijat, kuten koreografi, ohjaaja ja kapellimestari, joutuvat myös hankalaan tilanteeseen, koska lähtökohta tekemiselle on aina se, että tehdään niin hyvä teos kuin mahdollista ja käytetään esiintyjien kaikki potentiaali hyödyksi. Mitä kaikkea avustajilla sitten voidaan teettää? Taitavat koreografit saavat kyllä avustajatkin tanssimaan niin, että musikaalista tulee hyvä ja se menestyy. Avustajakysymys onkin tämän takia monelle musikaalikoreografille moraalinen ongelma.

Kysyin musikaalikoreografeilta, mitä he ajattelevat avustajien käytöstä musikaaleissa? Mitä heillä voi teettää niin, että heidän nimikkeensä avusta toteutuu? 10 % vastaajista oli sitä mieltä, että ei mitään. Musikaaleissa ei ole paikkaa avustajille, ellei työtehtävä ole sellainen, ettei se pidä sisällään laulua, tanssia eikä replikointia. Lähes kaikki tehtävät ovat tasoltaan sellaisia, että se vaatii nykyisin ammattilaisen, jos halutaan musikaalista hyvä.

Loput musikaalikoreografeista määrittivät avustajien tehtäviksi helpot ryhmänumerot ja -kohtauksset. Heidän roolinsa pitää olla enimmäkseen asemoinnillista liikkumista lavalla ja vain joukko-kohtauksissa, joista yhdenkään avustajan puuttuminen ei vaikuta teoksen kulkuun. Tehtävien pitää olla tarpeeksi pieniä, helppoja ja nopeasti opittavissa. Avustajalta ei voi vaatia ammattitanssijoiden tai -näyttelijöiden tehtäviä, vaan avustajan tehtävä on tehdä avustavia asioita. Avustajille pitää riittää että heillä on peruslaulutaidot, draaman taju, liikkumisen luonnollisuus, pientä lavakarismaa, pilkettä silmäkulmassa ja rakkautta teatteria kohtaan. Ensembleen kuuluvat vain ammattitanssijat ja -näyttelijät

Moni musikaalikoreografi piti tilannetta erittäin vaikeana, koska ilman avustajia ei musikaaleja paljon maassamme olisi. Jos molemmat osapuolet ovat tyytyväisiä sopimukseen, tekeekö se tilanteesta hyväksyttävän? Musikaalikoreografit ovat huomanneet, että avustajat tekevät täysin "ensemble-tasoista" työtä. He laulavat korkeita sopraanoääniä, heille on annettu omia sooloja laulunumeroista, he tanssivat jokaisen numeron, ja välillä heille on annettu jopa pieniä rooleja.

Silloin se on ok, jos sekä avustaja että teatteri molemmat ovat tyytyväisiä tästä suhteesta. Ymmärrän, että avustajan pesti voi olla monelle esiintyjän uran ensi askel. Se ei kuiten-

kaan ole oikein, jos avustajilla teetetään vaativampia rooleja ja solistisuutta vaativia tehtäviä. Mitä enemmän vastuu lisääntyy, sitä lähemmäs ammattilaisen työtehtäviä tässä suhteessa siirrytään. Silloin kun haetaan avustajia ja niihin rooleihin palkataan ammattilaisia avustajan palkoilla, ei toimita oikein. Tai avustaja tekee ammattilaisen tason roolia, johon olisi voinut ottaa ammattilaisen toimitaan myös väärin.

Miksi avustajat joutuvat tekemään sitten muuta kuin avustajatasoista työtä? Tässä tulemme siihen, että teatteri vaatii ohjaajalta, koreografilta ja kapellimestarilta korkeatasoista musikaalia, jotka eivät erottele esiintyjä sopimusten mukaan, vaan tekevät musikaalia käytössä olevan potentiaalin mukaan, mitään säästelemättä. Osa vastaajista oli sitä mieltä, että koska koreografi on palkattu tekemään teatterille mahdollisimman hyvät musikaalikoreografiat, heidän tulee ehdottomasti hyödyntää avustajien kaikki mahdollinen taito. Usein ohjaaja, koreografi ja kapellimestari ovat freelancereita ja viimeinen työ on aina heidän käyntikorttinsa. Jos heidän tekemisensä tasonsa alkaa laskea, heitä ei välttämättä kysytä enää seuraavaan työhön.

oma tapani tehdä on ottaa kaikki mukaan taiteelliseen kokonaisuuteen, jolloin avustaja on aina myös esiintyjä ja siinä mielessä nimike ei ole oikeastaan oikea ja reilu.

En lähtökohtaisesti puolla sitä. Jokainen näyttämöllä näkyjä on osa teosta ja jos tehtävä on niin vähäinen, ettei siitä kannata maksaa avustajan mitätöntä palkkiota enempää, pitää silloin ohjaajan ja muun taiteellisen työryhmän kysyä itseltään onko tämä tehtävä alkujaankaan välttämätön tai voidaanko se toteuttaa muilla keinoilla. Toki jos se olis osana vaikkapa taiteen perusopetusta, niin suhtautumiseni muuttuu myönteisemmäksi.

Miksi avustajia sitten palkataan? Suurin syy on varmasti raha. Teattereiden musikaalibudjetit ovat riittämättömiä ammattilaisten palkkaamiseen koko tuotantoon, ja esiintyjät ovat helposti se, mistä lähdetään karsimaan. Teatterit ovat huomanneet, että ensembleen voidaan ottaa opiskelijoita tekemään harjoittelua tai taiteen perusopetusta, ja heillä onkin monen paikallisen koulun kanssa yhteistyösopimuksia. Moni musikaalikoreografi kysyykin, että onko oikein ja opiskelijalle eduksi, että koko ensemble koostuu opiskelijoista? Tätä sopisi oppilaitostenkin miettiä.

Edelleen, rahahan siinä ratkaisee, parempi olisi jättää ammattilaisten työt ammattilaisille, mutta etenkin maakuntateattereissa rahaa karsitaan nimenomaan tanssijapalkkauksissa, mutta se on kuin ampuisi itseään jalkaan. Palkkaa vähemmän väkeä, mutta tasoltaan korkeampaa.

Kyselyn mukaan näkee edelleen sellaisia koetilaisuuksia, joissa etsitään musikaaliin avustajia, joiden pitää osata laulaa ja tanssia. Mitä se kertoo meidän ammattikentästämme ja ammattimaisesta toiminnastamme? Koetilaisuus täytty hakijoista, joista osa on opiskelijoita, osa harrastajia

ja suurin osa jo valmistuneita työttömiä näyttämön ammattilaisia, jotka haluavat päästä näyttäytymään ja näyttämään osaamistaan. He kaikki ovat valmiita tulemaan töihin avustajan palkalla. Musikaalikoreografit pohtivat sitä, onko vastuu hakijan vai teatterin. Jokainen hakijahan tietää mihin on ryhtymässä.

Musikaalikoreografit ovat hankalassa raossa tämän pulman kanssa, jos teatterit päättävät ottaa avustajia esiintyjiksi ja samalla odottavat, että koreografit tekevät heidän kanssaan normaaleja musikaalikoreografioita, joissa myös avustajat joutuvat laulamaan, tanssimaan ja näyttelemään. Avustajilla periaatteessa on oikeus välittömästi mennä sanomaan teatterille, että hänen tehtävänsä on muu kuin avustajan tehtävä, joten joko pitää nostaa palkkaa tai laskea tehtävän tasoa. Teatterilla ei välttämättä ole mahdollisuutta nostaa palkkaa, joten voi olla, että koreografilla ei olekaan kohta tanssivaa esiintyjäjoukkoa lavalla. Harvoin avustajat lähtevät valittamaan asiasta, koska saavat itselleen hankalan työntekijän maineen. He kuitenkin näyttävät, että ovat tyytymättömiä tilaansa, ja silloin koreografi tuntee piston sydämessään, koska on vaatinut heiltä liikaa suhteessa siihen, mitä heille maksetaan.

Minusta se on heiltä kysyttävä, ja jos työ muuntuu vaativaksi, olisi heidän saatava tanssijan korvaus.

Musta ok et teatterit pienissä kaupungissa käyttää nuoret avustaja jotka kiinnostaa tulla ammattilaisia ja ei muualta saa opintoa. Muuten teatterit pitäis käyttää ammattilaisia [sic!].

Ohjaajan tehtävä on alussa määritellä ensemblen työnkuva niin, että teatteri tietää, palkataanko siihen A-roolin esiintyjä, B-roolin esiintyjä vai avustajia. Käytännössä teatteri on kuitenkin se, joka määrittelee palkkatason riippumatta ohjaajasta tai koreografista, ja loppujen lopuksi ensemblella teetetään lähes poikkeuksetta A-roolitason työtä.

4.2 Tanssikapteenin ja koreografin assistentin hyödyt koreografille ja itse teokselle

Tanssikapteeni on henkilö, joka toimii ensemblen jäsenenä ja on koreografin oikea käsi. Tanssikapteenin tärkeimpiin tehtäviin harjoituskaudella kuuluu tanssien harjoittaminen, kun koreografi itse ei ehdi tai ensemblea ei tarvita muualla. Hän voi toimia myös toisena silmäparina ja keskustelukumppanina koreografille. Tanssikapteeni voi toimia myös henkisenä tukena ensemblelle kii-reen keskellä. Jos jotakin askelsarjaa tarvitsee jäädä kertaamaan vaikkapa pääroolin kanssa, niin

tämä voi tapahtua tanssikapteenin johdolla. Joissain tapauksissa tanssikapteenin rooli voi lähennellä koreografin assistentin roolia, missä hän voi myös auttaa luomaan koreografiaa.

Esityskaudella tanssikapteenin tehtävät ovat moninaiset. Hän seuraa oman esiintymisensä ohessa, miten tanssikoreografiat sujuvat, ja antaa tarvittaessa esiintyjille palautetta, korjaa ja opastaa. Esimerkiksi sairaustapauksissa tanssikapteeni jakaa tehtäviä uudelleen ja pitää tarvittavat harjoitukset esityksen mahdollistamiseksi.

Valtavan suuri. Hän [tanssikapteeni] on ylimääräinen silmäpari, hän ylläpitää, puhdistaa, muistuttaa, tarkistaa ja korjaa puolestasi ja pyynnöstäsi. Ja ennen kaikkea hän kommunikoi esiintyjien ja sinun välillä, jos harjoituskauden aikana esiintyy ongelmia tai haasteita esimerkiksi työhygieniassa.

Jos tuotannossa on Understudy-järjestelmä tai swingit, niin tanssikapteeni pitää huolen, että oikeat ihmiset ovat oikeilla paikoilla ja osaavat kyseiset roolit aina tansseista mahdollisiin rekvisiitanvienteihin tai lavasteiden kääntöihin asti. Hän on linkki koreografiin, jos koreografi ei pääse esityksiin itse paikalle.

Tanssikapteeni yleensä helpottaa. Se auttaa ensamblea ryhmytymään, ottamaan vastuuta liikkeiden kertaamisesta, ns. keskinäisen ajattelun kehittamisestä sekä yhdessä kertaamisesta. [sic!]

Jos musikaaliin otetaan tanssikapteeni, niin se luonnollisesti vapauttaa koreografille enemmän aikaa itse koreografian tekoon. Suomessa tanssikapteeneja käytetään vielä suhteellisen vähän. Osalle musikaalikoreografeista tämä termi oli vieras, mutta he, joille tanssikapteenien käyttö oli tuttua, alleviivasivat tanssikapteenien tärkeyttä musikaaleille. Kun kysyin musikaalikoreografeilta, mikä on tanssikapteenin merkitys koreografille, niin 91 % vastaajista piti merkitystä suurena ja 9 % ei pitänyt. 32 %:lla vastaajista ei ole ollut kokemusta tanssikapteenista, mutta osa piti sitä silti tärkeänä.

Tärkeä. Ensi-illan jälkeen omat ajatukseni ovat jo seuraavassa työssä. Hyvä että paikalle jää joku, joka osaa paikata ilmaantuvat ongelmat nopeasti.

Musikaalikoreografien työkavereista 68 %:lla on ollut kokemusta tanssikapteeneista. Kun heiltä kysyttiin, miten he ovat kokeneet tanssikapteenin käytön, niin asteikolla 1 (ei tarpeen) – 9 (ehdotoman tärkeä) vastauksien moodi oli 9. Tanssikapteeneita pidetään tämän tutkimuksen mukaan

erittäin tärkeinä musikaalin teossa ja tanssikapteenin nähdään luovan turvaa esityksiin, koska lähellä on henkilö, joka pystyy ratkaisemaan isoja liikkeellisiä ongelmia, jos niitä syntyy.

Koreografin assistentti on musikaalikoreografin oikea käsi. Hänen roolinsa on auttaa koreografia aina suunnittelusta liikkeiden kokeilemiseen ja luomiseen. Yksi tärkeimmistä tehtävistä on harjoitustilanteessa olla koreografin avustajana ja esimerkkinä esiintyjille sekä tarvittaessa opettaa heille suunniteltua koreografiaa. Hän on musikaalikoreografin lähin liikkeellinen keskustelukumppani, jonka näkemys usein auttaa ratkomaan koreografillisia pulmia. Assistentti voi tarvittaessa harjoituttaa toisaalla muuta ryhmää, kun koreografi tekee uutta koreografiaa toisien kanssa.

Koreografin assistentin työ päättyy yleensä ensi-iltaan, mutta jos hän on mukana ryhmässä myös esiintyjänä, voi hänen roolinsa jatkua esityksissä, kuten tanssikapteenilla. Osa musikaalikoreografeista käyttää assistenttia työssään esimerkiksi oman iän tuomien rajoitteiden takia tai helpottamaan kiireistä harjoitusaikataulua tai koska he ovat yksinkertaisesti vain tottuneet työskentelemään yhdessä parina.

4.3 Täydellinen musikaalikoreografi vs. suomalainen musikaalikoreografi

Musikaalikoreografin työkavereilta (liite 2) kysyttiin, millaisena he näkevät koreografin roolin musikaalin eri tuotantovaiheissa. Vastauksien perusteella häntä pidetään taiteellisen suunnittelutiimin tasavertaisena jäsenenä muiden joukossa. Suunnitteluvaiheessa koreografi nähdään mukana luomassa esityksen kokonaisuutta, maailmaa ja kerrontaa. Hän osallistuu ideointiin ja tuo ilmi liikkeellisen kerronnan mahdollisuuksia, eli hänen tulisi pystyä kertomaan raameja ja ajatuksia koreografioista suhteessa teokseen. Koreografi tuo teokseen oman näkökulmansa ja näin laajentaa kokonaiskuva ja varmistaa siinä oman osa-alueensa toteutumisen. Hän on suunnittelun alussa olennainen henkilö, jotta lavastus, puvustus ja esiintyjien roolitus mahdollistavat halutun liikkeen ja koreografiat.

Kyselyn mukaan työkaverit näkevät musikaalikoreografin jatkavan harjoitusvaiheessa ideoidensa jalostamista ja jakamista esiintyjien kanssa. Hän auttaa esiintyjä materiaalin haltuun ottamisessa ja sen tulkinnassa. Hänen vastuulleen nähdään myös esityksen liikekieli kokonaisuutenaan.

Häntä pidetään yhtenä lähimmistä esihenkilöistä yhdessä ohjaajan ja kapellimestarin kanssa. Koreografin roolin pitää olla vahva, sillä hän on usein lähempänä esiintyjää kuin ohjaaja, joka vastaa

suuremmasta kuvasta. Koreografin tehtävä on saada esiintyjistä kaikki toivottu irti ja saada viestittyä mietitty kieli yhteiseksi koko ryhmän kesken. Musikaalikoreografille lankeaakin usein niin sanottu piiskurin rooli. Toisaalta hänen roolinsa nähtiin myös esiintyjien harjoitusmotivaation ylläpitäjänä. Harjoituksissa koreografin tulee tiedostaa, miten hän vaikuttaa välillisesti paljon muuhunkin kuin pelkkään tanssiin, koska koreografiat vaikuttavat niitä ympäröiviin kohtauksiin fyysisenä virityksenä sekä laulamiseen hyvin konkreettisesti kehollisuuden kautta. Musikaalikoreografin rooli nähtiin kannustajana esiintyjille, jotka harjoituskaudella mieltävät joutuvansa laulullisesti ja tanssillisesti liian haastaviin tilanteisiin.

Esityksissä hänen roolinsa nähtiin laadun tarkkailijana ja muistuttajana. Musikaalikoreografi valvoo esityksiä ja antaa siitä esiintyjille palautetta ja tarpeen vaatiessa korjaa virheitä ja epätarkkuuksia.

Musikaalikoreografeja on Suomessa hyvin monenlaisia, sekä tyyliltään että tavoiltaan. Musikaalikoreografioita tehdään monesta eri lähtökohdasta ja monella eri metodilla, kuten tutkimus tulee myöhemmin näyttämään. Mutta millainen on hyvä musikaalikoreografi hänen työkavereidensa mielestä, ja mitä musikaalikoreografilta odotetaan?

Kyselylomakkeeseen vastanneet musikaalikoreografien työkaverit painottivat, että hyvän musikaalikoreografin täytyy ymmärtää syvällisesti esityksen tarinan, teeman, musiikin ja esiintyjäryhmän edellytykset sekä pitää näitä lähtökohtana koreografioiden suunnittelussa. Hänen täytyy käyttää liikettä ennen kaikkea kokonaisvaltaiseen tarinankerrontaan eikä vain tekniseen taituruuteen, josta ei saa tinkiä. Hyvä musikaalikoreografi osaa lukea partituuria ja löytää sieltä säveltäjän kirjoittamia yksityiskohtia niin musiikillisesti kuin dramaturgisesti.

Hyvän musikaalikoreografin tulee työskennellä tiiviinä osana taiteellista työryhmää, osata perustella omat ehdotuksensa ja ymmärtää teatterikontekstissa tapahtuvan tanssin tarinankerronnallisen luonteen. Musikaalikoreografin olisi hyvä olla tyylitajuinen ja tuntea traditio, mutta toisaalta olla jäämättä siihen liiaksi kiinni taiteellisia valintoja tehdessään. Musikaalikoreografi nähdään merkittävänä ohjaajan työparina ja keskustelukumppanina. Esiin nousi yhteistyön tärkeys kaikkien työryhmään kuuluvien kanssa, eritoten ohjaajan kanssa, jotta välttyttäisiin esimerkiksi esiintyjän ristiin ohjaukselta. Koreografin työ nähdään ennen kaikkea taiteellisena luomistyönä, vaikka koreografi usein hoitaa myös käytännön töitä, kuten koreografian harjoituttamista.

Musikaalikoreografi työskentelee myös suoraan esiintyjäryhmän kanssa opettaen ja testaten materiaaliaan esitystä varten. Tässä vaiheessa korostuvat pedagogiset ja ryhmätyötaidot. Hyvän musikaalikoreografin tulee olla luotettava, empaattinen, helposti lähestyttävä ja läsnä oleva tyyppi, joka osaa käsitellä erilaisia persoonia psykologisesti ja joka tietää ja ottaa vastuunsa, mutta ei lisää hierarkiaa, arvottamista, epätasa-arvoa, suosimista työryhmässä tai ole turhan autoritäärinen. Hän ei tee työtään pelon, uhkailun tai kiristyksen avulla, vaan on kannustava, inkluusiivinen ja osaa perustella valintojaan koreografiaa tehdessä. Musikaalikoreografilla tulisi olla myös sanallista valmiutta saada haluamansa asia verbaalisesti ulos niin, että kenties taidoiltaan kirjava esiintyjäjoukko voi saada kiinni siitä, mitä heiltä halutaan.

Tämän kaiken lisäksi hyvä musikaalikoreografi ymmärtää, että kaikki musikaalin osat ovat alisteisia tavoitteelle mahdollisimman hyvästä esityksestä. Tästä syystä hyvä koreografi on myös joustava ryhmätyöntekijä, jonka on oltava valmis luopumaan toimimattomista ideoistaan ja oltava kekseliäs ratkaisuissaan. Hyvä musikaalikoreografi ottaa vastuun liikemateriaalin tai sen ideoiden luomisesta. Hän omaa selkeän vision, mutta on valmis myös vastaanottamaan työryhmän jäsenten yksilöllistä panosta harjoitusvaiheessa produktion rakenteen sallimien mahdollisuuksien mukaan. Hän tarjoaa haastetta, näkee yksilön, mutta myös ymmärtää kokonaisuutta. Hän on sellainen, joka osaa hyödyntää näyttelijöiden omaa persoonaa ja ymmärtää olla vaatimatta liikaa mutta samalla haastaa heitä heittäytymään ja ylittämään itsensä. Hyvä musikaalikoreografi myös osaa peilata koreografiaansa suhteessa teoksen tarpeeseen.

Hyvän musikaalikoreografin tulee ymmärtää kolmiosaista instrumenttia (*triple threat*) käyttävää esiintyjää ja ottaa huomioon kaikkien eri osa-alueiden (näyttelijäntyö, laulu ja liike) vaikutukset toisiinsa. Hän on kiinnostunut laulumateriaalista, sen teknisistä haasteista ja ymmärtää sen vaikutuksen liikkeeseen ja toisinpäin. Hänen täytyy osata arvioida tekijöiden taitotason, omaksumiskyvyn ja liikkeellisen potentiaalin suhteessa harjoitusaikatauluun ja omiin visioihinsa.

Musikaalikoreografi nähdään fyysisen ilmaisun ohjaajana, ensemble-kohtausten liikuttajana ja energian ohjaajana. Hyvän musikaalikoreografin tulee osata rakentaa liike tilaan. Pitää katsojien seurantapiste (fokus) oikeassa paikassa ja luoda niin sanottuja wow-efektejä tanssillisin keinoin, jolloin katsojat kokevat suurta hämmennystä ja ihailua, sekä yrittää kurottaa sinne, missä kukaan ei ole vielä käynyt. Hänen täytyy saada kaikki lavalla olevat näyttämään todella hyviltä tanssijoilta ja liikkujilta.

Ennen kaikkea musikaalikoreografin tulee olla selkeä päämääriltään ja valmistautunut hyvin teoksen tekemiseen ja antaa teokselle siihen tarvittava työpanos, jolloin esiintyjille jää turvallinen olo työntekoon. Hän on suunnitellut koreografian etukäteen ja tietää mitä haluaa; hän on kunnianhimoinen ja aikaan saava. Hänen tulee olla työssään myös suhteellisen nopea, tiukan harjoitusai-kataulun vuosi.

Musikaalikoreografin täytyy siis parhaimmillaan olla todellinen moniosaaja ja ihmistuntija, mutta sopiiko tämä edellä mainittu kuvaus Suomessa 2020-luvun taitteessa työskenteleviin musikaalikoreografeihin? Musikaalikoreografin työkavereista 20 % vastasi, että kyllä vastaa, ja 38 % vastasi, että useimmiten vastaa tätä kuvaa. 34 % vastaajista oli sitä mieltä, että osaan musikaalikoreografeista kuvaus sopii ja osaan ei, ja 8 % vastaajista puolestaan oli sitä mieltä, että kuvaus ei vastaa musikaalikoreografeja ollenkaan. Yksi jätti vastaamatta.

Musikaalikoreografin työkaverit ovat saaneet musikaalituotannoissa hyvin monenlaisia kokemuksia musikaalikoreografien kanssa työskentelystä, ja heillä on luonnollisesti muodostunut näistä kokemuksista mielipiteitä suuntaan jos toiseen. He ovat kiinnittäneet huomiota esimerkiksi siihen, että osa musikaalikoreografeista tekee tanssia tanssin vuoksi eikä ymmärrä mitä musiikkinumerossa tapahtuu tarinallisesti. Osalla ei ole keskusteluyhteyttä ohjaajan ja/tai kapellimestarin kanssa, ja silloin tekeminen hankaloituu monella eri tasolla. Osa on kokenut, että ennakkotyö on ollut puutteellista ja yhteinen visio puuttuu. Joillakin on ollut tunne, että on yritetty mennä siitä, missä aita on matalin. Kapellimestarit ovat kiinnittäneet huomiota siihen, että osalle partituurin lukeminen on täysin vierasta, sillä nykyään ei riitä, että pysyy laskuissa. He ovat huomanneet myös, että musikaalikoreografi ei välttämättä myöskään tiedä laulusta tarpeeksi, mikä vaikuttaa tapaan yhdistää tanssia ja laulua. Nähdään myös, että usein koreografia on irrallinen osa hahmon muusta liikehdinnästä.

Kyllä ja ei. Osa tekijöistä [musikaalikoreografeista] selkeästi ymmärtää, että hyvä ja positiivinen meininki harjoituksiin tulee työstä itsestään. Sitä ei tarvitse luoda jonninjoutavalla jauhamisella. Tanssi on itsessään iloa ja hyvinvointia lisäävä tekijä. Itselläni menee hermot, jos työaikaa käytetään seisokeluun ja jutusteluun. Mieluummin treenaan tehokkaasti sen ajan, mikä on tarpeen.

Ajankäytöstä tuli myös huomioita ja toivottiin harjoitusajan käyttämistä tehokkaasti varsinaiseen harjoitteluun. Osa kiinnitti huomiota siihen, että musikaalikoreografit alkavat toistaa itseään niin

liikkeellisesti kuin myös koreografisesti. Jotkut ovat panneet merkille musikaalikoreografian osaamattomuuden asemoida näyttelijää suhteessa katsojaan, tai sitten liikkeet eivät korreloi vaikeiden laulujen kanssa, mikä voi johtua itse musikaalikoreografian kokemattomuudesta musikaaliesiintyjänä. Kyselyssä kiinnitettiin huomiota myös auktoriteetin puutteeseen, joka aiheuttaa sen, että jokainen esiintyjä on alkanut toimia koreografian tontilla. Jotkut ovat kokeneet musikaalikoreografian aseman tuovan vähättelyä ei-tanssijoita kohtaan tai teknisten tanssijoiden ylös nostamista, ja tämä on luonut alemmuuden tunnetta.

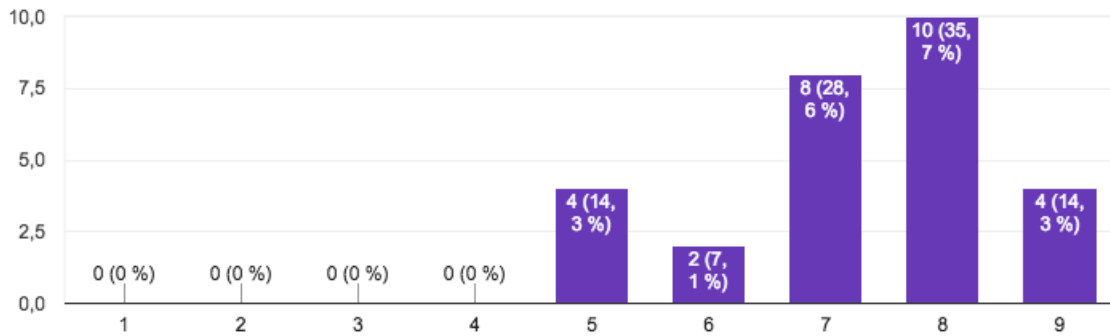
Osa ohjaajista koki, että jotkut koreografit ovat keskittyneet vain liikkeeseen ja halunneet näyttää (kaiken), mitä osaavat. Sellainen saattaa kääntyä teosta vastaan, jos huomiopiste siirtyy tarinan ulkopuolelle. Kunnianhimon puute ilmenee välillä omaperäisyyden puutteena ja kliseisinä ratkaisuina.

Positiivisina asioina nähtiin esimerkiksi kouluttautuneisuus, ikuisen kasvun asenne ja itsereflektio, mitkä näkyvät koreografiassa ja heidän työnsä jäljessä. Positiivisena asiana nähtiin myös vaativat koreografit, jotka hämmästyttävät osaamisellaan yhteisestä liikkelaadusta ja täsmällisyydestä.

Pääasiassa koen kuitenkin Suomessa työskentelevien musikaalikoreografien osaavan työnsä hyvin. Haasteet ovat ymmärrettävästi moninaiset: Suomen lyhyt historia musikaaliperinteessä, hyvin liikkuvien näyttelijöiden rajallinen määrä, lyhyt harjoitusjakso, musikaaleihin erikoistuneiden ohjaajien vähäinen määrä suhteessa tehtyihin tuotantoihin. Haasteista huolimatta olen nähnyt ja ollut mukana tanssin näkökulmasta todella onnistuneissa tuotannoissa.

Maakunnissa vierailevilta musikaalikoreografeilta on löytynyt vaadittavaa taitoa hyödyntää annettua esiintymateriaalia ja saada yksinkertaisesta erittäin näyttävää.

Musikaalikoreografien työkavereilta kysyttiin, millaisena he kokevat musikaalikoreografien tason Suomessa asteikolla 1 (erittäin huono) – 9 (erittäin hyvä). Saatujen vastausten moodiksi muotoutui 8 (ks. kuvio 8).



Kuvio 8. Millaisena koet musikaalikoreografien tason Suomessa? n=29

Moodi kuvastaa jokaisen eri ryhmittymän mielipidettä hyvin, koska vastaukset jakautuivat ohjaajien, kapellimestarien ja esiintyjien kesken tasaisesti jokaiselle luvulle. Monella vastaajista oli sekä hyviä että huonoja kokemuksia.

Huiput on todella huikean hyviä. Mutta osaamistaso on laaja. Ja harvoin tähdet on kohdillaan koko produktion suhteen, joten jostakusta tekijästä on toki voinut jäädä kurja kuva ihan muistakin syistä johtuen, kuin osaamisesta.

Niin kuin joka alalla, on tulenkovia ammattilaisia, ja ammattilaisia, jotka edelleen kehittyvät!

Musikaalikoreografien työtä, kuten mitä tahansa työtä, voi ja pitää aina kehittää eteenpäin. Aina pystytään tekemään asioita paremmin ja tehokkaammin, niin että itse työstä ja sen tuloksesta nauttii mahdollisimman moni.

Musikaalikoreografien työkavereilta kysyttiin myös, mihin he toivovat koreografien kiinnittävän enemmän huomiota. Kolme asiaa nousi esiin muita enemmän. Tärkeimpänä nousi esiin tekstin sisältö. Teatteri on aina ajattelemista, siksi koreografien tulee löytää yksittäisten numeroiden ajatus suhteessa musikaalin tarinaan.

Toinen esille noussut asia on riittävän liikkeellisen haasteellisuuden luominen esiintyjille ja heidän haastamisensa harjoituksissa sekä heidän erityistaitojensa löytäminen ja niiden käyttäminen esityksissä.

Mielestäni laatu asuu yksityiskohdissa. Osa koreografeista kokemukseni mukaan varoo liikaa ns. pilkun viilaamista. Koreografian opettelu on pedagoginen tapahtuma, jossa

näyttelijän on pystyttävä kestämaan osaamattomuuttaan ja toisaalta koreografin on osattava pilkkoa opetettava materiaali järkeviin osiin. Harjoitusten liidaaminen on taitolaji.

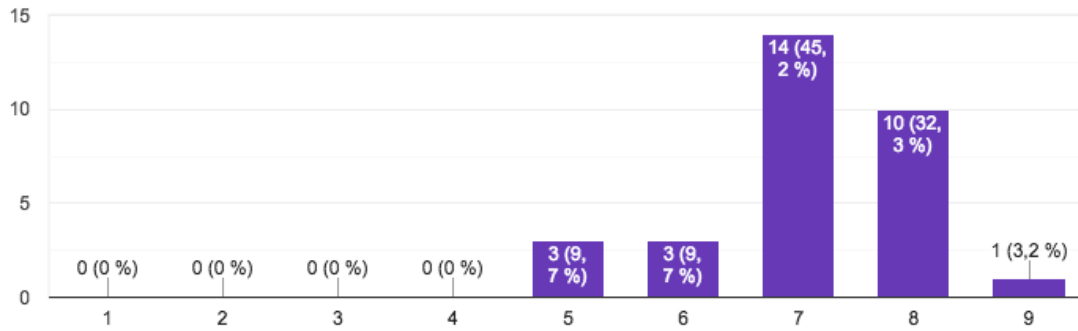
Esiintyjien moninaiisiin taitoihin. Ikääntymiseen ja sen tuomiin haasteisiin. Olisi hienoa, että musikaaleissa vanhatkin vois liikkua kiinnostavasti, ettei olis se meininki, että koreografia tarkoittaa pelkästään nuorten upeuksien korkeita jalanheittoja. Koreografia voisi käyttää ylipäätään kiinnostavan liikekielen luomiseen.

Musikaalikoreografien toivottiin huomioivan enemmän kolmen eri osa-alueen (*triple threat*) vaikutusta toisiinsa. Kolmas esille noussut asia liittyy lauluun ja sen tuomiin haasteisiin suhteessa tanssiin. Eritoten toivottiin herkkyyttä ja joustavuutta siihen, ettei vaikeisiin paikkoihin tehdä liian haastavaa, laulamista vaikeuttavaa tanssia.

Musiikin ja laulun vaatimaan rytmitykseen ja kehonkäyttöön. On helppoa tehdä ”kaseja” miettimättä mitä esiintyjän pitää samanaikaisesti laulaa, taito näkyy siinä että vaativat laulupaikat on otettu jo suunnittelussa huomioon.

Muita esille nousseita asioita ovat muun muassa esiintyjien kehonhuollon ylläpitäminen ja selkeys harjoitusten suunnittelussa. Tulisi kiinnittää huomiota kekseliäisyyteen ja tanssin sekä liikkeen monimuotoisuuteen, oman persoonallisen liikekielen etsimiseen ja sen tuomiseen koreografioihin sekä siihen, ettei sysätä vastuuta materiaalin synnyttämisestä esiintyjille. On tärkeää ottaa oma paikansa ohjaajan ja kapellimestarin rinnalla. Lisäksi haluttaisiin, että huomiota kiinnitetään rooli-hahmojen keskinäisten suhteiden ja fyysisen olemuksen ymmärtämiseen, materiaalin kokonaisvaltaiseen läpikäymiseen suunnitteluryhmän kanssa ennen harjoitusjaksoa, keskusteluun ja joustavuuteen, pianopartituurin lukutaitoon, verbaaliseen kuvailuun, ajan käytön arviointiin harjoituksissa ja esiintyjien puvustukseen.

Miten musikaalikoreografit sitten näkevät oman osaamisen tasonsa? (liite 1) Saamani vastaukset jakautuivat niin, että moodiksi tuli 7, joka on lähes sama kuin musikaalikoreografien kavereiden antama (ks. kuvio 9).



Kuvio 9. Millaisena koet Suomessa musikaalikoreografien tason? (musikaalikoreografit) n=31

Musikaalikoreografit luonnollisesti seuraavat myös kollegoidensa töitä, ja heille avautuu sitä kautta mielipide siitä, mitä suomalainen musikaalikoreografia kaipaa. Musikaalia lajityyppinä pidetään Suomessa vielä varsin nuorena, ja harva musikaalikoreografi on kouluttanut itseään esimerkiksi kansainvälisesti tai vahvoissa musikaalimaissa. Toisaalta tätä pidetään myös vahvuutena, sillä musikaalikoreografit eivät ole yhdestä muotista tehtyjä, ja se rikastuttaa Suomalaista musikaalikenttää eri tanssilajien monipuolisuudellaan. Tämä luo kiinnostavaa ja moniäänisempää ilmaisua näyttämölle.

Tutkimuksen mukaan osa musikaalikoreografeista piti musikaalikoreografien tasoa oikein hyvänä, mutta kaipasi vaihtelua. Monesti samat koreografit tekevät useassa teatterissa töitä, ja jos samaan aikaan pyörii monta musikaalia, missä tekijät ovat samat, niin sitä ei pidetty parhaana vaihtoehtona. Myöskään teatterin ratkaisuja tuoda ulkomailta musikaalikoreografeja Suomeen tekemään koreografiaa ei aina ymmärretty. Tätä ei ymmärretty taiteelliselta eikä työvoimapolitiiselta kantilta. Kyselyn mukaan kansainvälisten koreografien käyttö pitäisi tuoda koreografeihin jotakin merkittävää uutta, mitä me täällä Suomessa ei osata, tai muuten se vie vain vähäisiä työmahdollisuuksia.

Usein ulkomailta hankittu, ohjaajan mukana tullut koreografi on vähemmän kiinnostava kuin suomalaiset vierailijat. Luultavasti ohjaaja on silloin ollut liikaa sanomassa miten ja mitä ja esityksestä puuttuu yllätyksellisyys [sic!].

Osa musikaalikoreografeista näki myös kehitettävää musikaalisen ajattelutavan osalta. Liian usein koreografioilla tyydytään täyttämään musiikkinumero ”pelkällä” tanssilla, ilman suhdetta itse tarinaan tai sisältö kysymykset tuodaan näyttämölle liian ilmeisinä ja valmiiksi pureskeltuina.

Paljon olen nähnyt hukattuja mahdollisuuksia lavalla, olisi ollut mahdollista tehdä hyvää ja mielenkiintoista, mutta on tehty keskinkertaista p... Varmaan 7/8 kertaa oon ollut vaan vihainen poislähtiessäni, kun eteeni on tarjottu huonoja ja köyhiä ratkaisuja, vaikka jo siinä katsoessa olisi voinut simultaanisti suunnitella jotain musiikin, tilanteen ja huumorin mukaanottavaa. Hukattuja tilanteita. MUTTA, sitten kun näkee jotain oikeasti hyvää, kuten em. koreografeilta, niin onhan se todella inspiroivaa nähdä omaperäisyyttä, taitoa, kekseliäisyyttä, rohkeutta ja luovuutta. Ei tarvitse tehdä niin paljon liikemassaa, vaan pikemminkin tehdä niukasti, mutta taitavasti [sic!].

Kyselyn mukaan tyyllilajien puutteellisuuden, tanssijoiden teknisten taitojen ja musiikillisen osaamisen nähtiin vaikuttavan laskevasti. Paikkakuntien erot nähtiin hyvin vaihtelevina. Isojen teattereiden nähtiin panostavan monipuolisemmin, myös musikaalikoreografeihin.

Riippuu missä tehdään. Olen kiertänyt ympäri Suomea noin 30-vuotta eri teattereissa. Erot ovat suuret.

Tulevaisuus nähtiin kuitenkin valoisana. Paljon ennakkoluulottomia ja tuoreilla ajatuksilla varustettuja nuoria toimijoita on tullut esiin, ja useat vanhat tekijät ovat kirkastaneet omaan tekemistään entisestään.

5 MUSIKAALIKOREOGRAFIAN VALMISTUSPROSESSI

Musikaalikoreografian valmistusprosessi on hyvin erilainen kuin esimerkiksi kokonaisen tanssiteoksen koreografian valmistaminen, oli kyseessä sitten nyky-, kansan-, show- tai kilpatanssiteos. Musikaalikoreografinen lähtökohta on lähes aina alisteinen jollekin toiselle, kuten käsikirjoitukselle, musiikille, vaatetukselle, lavastukselle ja mahdollisesti jopa rekvisiitalle. Tekstin sisältö antaa raamit, joiden sisällä koreografi luo tanssilla tai liikkeellä tarinaa tukevaa materiaalia, joko vieden itse tarinaa eteenpäin tai joskus omaksi tanssinumeroksi. Tässä tutkimuksessa tämä asia tuli lähes jokaisessa vastauksessa esille, kun musikaalikoreografit kuvailivat, millainen koreografiantekoprosessi on musikaaleissa. Toinen yhtä vahvasti painotettu asia koski yhteistyön merkitystä ja tärkeyttä kaikkien taiteelliseen työryhmään kuuluvien ja varsinkin ohjaajan sekä kapellimestarin kanssa.

Se on suuri yhteistyö sekä ihmisten välillä, millä tarkoitan taiteellista työryhmää (ohjaaja, kapellimestari, lavastaja, pukusuunnittelija, ääni- ja valosuunnittelija, jne.) että eri taiteenlajien välillä (musiikki, teksti, kuva, liike). Prosessi on löytää kaikkien näiden kesken yhteinen määränpää, yhteinen tapa kertoa tarinaa tukien toisia.

Tärkeää on päästä ohjaajan kanssa yhteiseen käsitykseen, mitä ollaan tekemässä ja millä tyyllillä ja aikataululla. Tämän jälkeen pääsee koreografi suunnittelemaan teoksen liikekieltä ja sen laatua.

Koreografia on musiikkiteatterin ilmaisurekisterissä tasa-arvoinen kerronnan kieli muiden muassa. Liikekieli ei siis eroa käsikirjoituksesta, lyriikasta tai sävellyksestä millään muotoa, vaan suunnitteluprosessin myötä fyysisyydelle, liikkeelle ja tanssille on löydettävä tarkoitus, tyyli ja tavoite.

Ihmiskemioiden, työtapojen tai muiden näkemysten takia eivät yhteisymmärrys ja yhteiset tavoitteet ole aina toteutuneet, ja silloin ohjaajan näkemys teoksen korkeimpana auktoriteettina päättää asiasta ja työtavasta. Tämä ei aina kohtaa koreografian näkemystä, ja se aiheuttaa välillä turhautumista.

Se riippuu täysin ohjaajasta. Joidenkin ohjaajien kanssa tehdään ennakkoon selkeää työnjakoa, se pitää usein aluksi, ja antaa hyvän pohjan suunnittelulle. Loppuvaiheessa minulla on tapana ehdottaa lisää tanssia ja liikettä = tekemistä tanssijoille. Jotkut ohjaajat haluavat, että istun vieressä ja ehdotan, mutta usein silloin ei ehditä keskustelemaan enkä ehdi liikkeellisesti perustella ehdotuksiani, joten tanssin osuus jää vähemmälle ja

minä kiukkuseksi. Jotkut ohjaajat eivät halua "kakkosohjaajaa" ja siksi sovimme heti, että olen mukana vain tanssikohtauksia luotaessa. Silloin saan suunnitella etukäteen tuntitarpeet ja mitä ehdin niissä tehdä.

Riippuu todella paljon ohjaajasta. Joskus se on työryhmän sisällä ihanasti ruokkiva prosessi joskus taas irtonaisten "tanssinumeroiden" tekemistä.

Se riippuu täysin ohjaajan kyvysitä johtaa prosessia. Prosessi voi olla täysi painajainen tai sitten päinvastoin yhtä keksimisen juhlaa. Prosessit kokonaisuudessaan vievät ja antavat paljon energiaa. Onnistunut prosessi pitää sisällään aikaa tutkia ja etsiä taustoja, ideoida ja kokeilla liikkeellisiä ideoita sekä treenata hyvällä mielellä ja nostaa rimaa koko ajan korkeammalle, niin että esiintyjät eivät mene lukkoon - tai ylipäätään kukaan työryhmässä. [sic!]

Kyselyn (liite 1) mukaan on ehdottoman tärkeää ymmärtää myös musiikilliset lähtökohdat. Kapellimestarin kanssa on sovittava musiikkiin sekä lauluun liittyvät tarpeet, mahdolliset vähemmän liikkettä vaativat paikat ja mahdolliset tempomuutokset. Yksi merkittävimmistä haasteista musikaalikoreografeille on laulun ja liikkeen yhdistäminen niin, ettei teoksen ajateltu musiikillinen dramaturgia ja sen kirjoitetut laulettu painotukset ja nyanssit kärsisi. Tätä keskustelua käydään usein koreografin ja kapellimestarin välillä. Etsitään kompromisseja tanssin, laulun ja teoksen energian välillä. Mitä taitavampia ja osaavampia esiintyjät ovat, sitä vähemmän joudutaan kompromisseja yleensä tekemään.

Usein prosessia määrittää resurssit ja tiukka aikataulu. Musikaalikoreografi työskentelee paljon ensemblen kanssa, ja kyselyn mukaan ensemblit ovat useimmiten avustajapohjaisia työntekijöitä tai matalapalkkattuja tanssijoita, näyttelijöitä ja laulajia, jotka työskentelevät tai opiskelevat musikaalituotannon ulkopuolella. Koreografi joutuu tekemään nopeita ratkaisuja ja valmista materiaalia, sillä kokeiluille ei ole tilaa. Näin ollen koreografi joutuu työskentelemään mielikuvien pohjalta ja tuottaa itsenäisesti materiaalia varsinkin prosessin alkuvaiheessa. Kun siirrytään varsinaiseen näyttämötyöhön, on aikaa vain hioa materiaalia, ei niinkään tuottaa enää juurikaan uutta.

Suunnittelusta ensi-iltaan aamusta iltaan työtä. Tekstiin tutustumisesta biisien "purkamista" osiin, biisien jatkuvaa uudelleen kuuntelua ja nyanssien löytymistä, askelkuvioiden kehittelystä kuvioiden hahmotteluun, kaiken muistiin kirjaamista ja kuvaamista, kaiken suunnitteleman opettamista ja toimivuuksien kokeilemista, näyttämötekniikan kanssa kaiken yhteensovittamista, uudelleentekemistä, kaiken yhteen kasaamista.

Monivaiheinen, työläs mutta inspiroiva, yhteistyötä vaativa. Vaatii mielestäni koreografilta dramaturgista osaamista, musiikin ymmärrystä ja kykyä hahmottaa laajoja kokonaisuuksia ja asiayhteyksiä. Musikaaliprosessi vaatii tarkkaa aikataulussa pysymistä ja kykyä

ymmärtää missä ajassa minkäkinlainen koreografia valmistuu minkäkinlaisten esiintyjien kanssa.

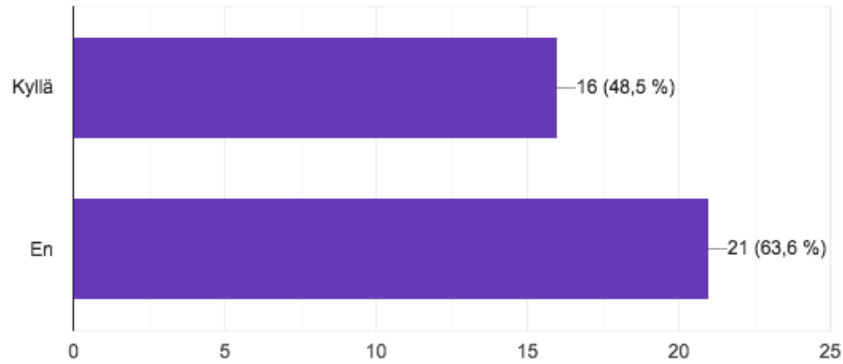
Kesäteattereissa esitettäviä musikaaleja pidetään vielä astetta paineisempina ja henkisesti erittäin vaativina, koska harjoitusajan katsotaan olevan vieläkin lyhyempi, mitä se onkin. Harjoitusmäärä putoaa noin 30–60 % normaalisti teattereissa esitettävien musikaalien harjoitusmääristä, jotka ovat musikaaleissa keskimäärin noin 95 harjoitusta tuotantoa kohden, riippuen tosin kuinka isoista musikaaleista on kyse. Osa musikaalikoreografeista pitää tätä prosessia turhauttavana, koska kaikilla esiintyjillä ei ole minkäänlaista tanssitaustaa. Monista ideoista joudutaan luopumaan, koska ei yksinkertaisesti ole aikaa harjoituttaa niitä toimiviksi.

Innostus, ideointi, realiteettien toteaminen, aikapaine, epätoivo, loppu hyvin, kaikki hyvin.

Tämä monialaista osaamista vaativa, laajaa yhteistyökykyä ja haasteellisuutta tarjoava prosessi voi olla toiselle helvetti, kun taas toinen porskuttaa kuin kotonaan. Projektin mielekkyyteen ja onnistumiseen vaikuttaa niin moni asia ja ihminen sekä tietenkin oma kyky asettua juuri tuohon valitsemaan työyhteisöön, että jokaisesta prosessista muotoutuu väkisinkin omansa.

62 % vastaajista piti musikaalientekoprosessia työläänä ja kiireisenä, mutta sitä pidetään myös inspiroivana, ja positiivisuutta tuo useampi asia, kuten työyhteisö ja sen laajuus. Musikaalin teko vaatii useamman taidelajin kohtaamisen, ja tämä yhteistyö luo onnistuessaan paljon positiivista energiaa. Toisena positiivisuutta luovana tekijänä pidetään motivoituneita tekijöitä ympärillä. Innostus kasvaa joukossa aina taiteellisesta ryhmästä esiintyjiin. Kolmas positiivisuutta luova asia on hienosti kirjoitetut ja sävelletyt teokset, jotka heräävät eloon. Käsikirjoitus ja sävellykset visualisoidaan lavalle ja kuin maagisesti herätetään eloon, ja kaiken tämän kruunaa yleensä hetki, jolloin katsomo täyttyy ihmisistä ja yleisö pääsee nauttimaan työn tuloksesta. Tämän tiedostaminen luo positiivista tunnetta koko tuotannon eri vaiheessa.

Vaikka teoksen prosessi on positiivinen kokemus, se ei välttämättä ole paineeton. Kuten kuviosta 10 nähdään, musikaalikoreografeista vain 63,6 % kokee musikaalien teon paineettomaksi, ja lähes puolet eli 48,5 % kokee sen hyvin paineiseksi työksi. Yksi jätti vastaamatta ja neljä vastasi molempiin.



Kuvio 10. Koetko musikaalikoreografioiden teon painaiseksi? n=33

Paineen syynä on usein kiire ja kiireessä luomisen paine sekä huoli kiireen tuomista loukkaantumisriskeistä. Musikaalikoreografeilla onkin usein huomattavasti vähemmän aikaa luoda koreografiat kuin esimerkiksi säveltäjillä sävellysten tai käsikirjoittajilla tekstien kanssa, jotka pystyvät usein tekemään erilaisia versioita, kunnes lopullinen teos on valmis.

Erityisesti kantaesitysmusikaaleihin toivoisin tulevaisuudessa lisää workshop-tyylistä työskentelyä myös liikkeen kehittämiseen. Musiikkiahan sovitetaan ja kokeillaan aina etukäteen, harjoitusnauhoja tehdään jne... mutta tanssia aletaan edelleen yleisesti jostain ihmeen syystä työstää lihaksi vasta harjoituksissa.

Kaikille musikaalikoreografeille ei myöskään sovi teoksen tuoma konseptuaalisuus. He ymmärtävät kyllä lajin vaatimuksen, mutta kokevat painaiseksi tavan rakentaa niitä asioita, jotka ovat musikaaleissa usein sisäänrakennettuna. Myös viihdyttämislähtökohta ja pinnallisuus koetaan vieraksi ja vaikeiksi.

Kun kyselyssä selvitettiin musikaalikoreografioiden ja tanssiteosten valmistamisen eroavaisuuksia, niin suurimmiksi eroiksi nähtiin tanssiteoksien tuoma vapaus tehdä omaa tanssia, taidetta. Tanssiteokset nähtiin olevan täysin itsenäisiä teoksia, joiden ei tarvitse alistua musikaalin asettamiin rajoituksiin. Tanssiteoksessa liike itsessään on pääasiallinen kerronnan tapa. Tanssi ei ole musikaalissa tärkein asia, koska kyse on kokonaisuudesta. Musikaalit pitävät sisällään yleensä tanssinumeroita, kun taas tanssiteoksen kokonaisuus syntyy usein pitkistä kohtauksista eikä seuraa tanssinumeromaista dramaturgiaa.

Minulle tanssiteoksen tekeminen on pyrkimystä taiteen tekemiseen ja tekeminen on usein henkilökohtaista. Oma tanssiteos on usein osa itseä, osa omaa matkaa jotain ainutlaatuista sellaista kohti, jota antaa tyydytyksen ja jota joku voisi kutsua taiteeksi. Se on usein

tai lähes aina mahdollisuus kasvaa ihmisenä ja taiteessaan. Prosessi, jossa kohtaa itsensä syvimät pelot, ahdistukset, voiman paikkansa...itsensä. Musikaalikoreografia tilataan ulkoapäin, siihen luodaan odotuksia, siihen täytyy yrittää löytää joku oma henkilökohtainen syy, motiivi, tulokulma...Sitä on kuitenkin tehtävä yhtä suurella intohimolla kuin omaa taidetta.

Musikaaleissa on niin monia osa-alueita, jotka pitää ottaa huomioon. Täytyy ottaa huomioon myös se, että käytettävissä ei ole vain tanssijoita vaan heidän lisäksi, tai kokonaan, pelkästään näyttelijöitä. Tanssiteoksissa nähtiin myös koreografin vastuun olevan suurempi, ja häntä pidetään ryhmän johtajana. Toiset kokivat vapauttavana sen, että joku muu ottaa johtajan paikan, toisia se paikoin ahdisti.

Musikaaleissa on tässäkin asiassa suuria eroja ja monessa musikaalissa on "sisällä" erilisiä tanssiteoksia, mutta yleisesti suurin ero on näyttelijäntyön ja laulun huomioimisessa. Eli on paljon asioita, joita ei voi tehdä, jottei tarinankerronta ja laulu muutu mahdottomiksi.

Toisille koreografeille musikaalien tekeminen oli helpompaa juuri näiden luotujen raamien takia ja toisille vastaavasti toisinpäin. Musikaaleissa on yleensä paljon enemmän liikkuvia elementtejä sekä yksinkertaisesti enemmän esiintyjä lavalla. Musikaaleissa nähtiin myös paljon sellaisia mahdollisuuksia, joita tanssiteoksissa harvoin päästään samalla mittakaavalla kokemaan, kuten visuaalisuus ja suurien joukkokoreografioiden tekeminen.

Usein musikaaleissa pyritään koreografioiden oppimisprosessista tekemään mahdollisimman onnistunut, mielenkiintoinen ja työtä eteenpäin vievä hetki. Ihmiset pyritään saamaan oppimisen kannalta sopivaan mielentilaan, on sitten kyseessä luova tila tai vain nopeasti ja tarkasti tanssia oppiva tila. Oppimisprosessi vaikuttaa ihmisten työhyvinvointiin kaikessa laajuudessaan sekä loppullisen tuotoksen parhaan mahdollisen tuloksen saavuttamiseen. Niin tanssiteoksissa kuin musikaaleissa lähes kaikki ihmiset ovat jollakin asteella taitelijoita, ja taiteen tekemisen kulttuuriin kuuluu vahvana keskusteleminen, ymmärrys siitä mitä ollaan tekemässä ja sen prosessointi eri vaiheissa. Tämä on myös erityisen tärkeää, jotta osaamme tehdä kaikki samaa teosta, ymmärrämme koreografioiden tarkoituksen ja sanoman sekä mikä merkitys milläkin liikkeellä on eri vaiheissa. Onnistuessaan tämä vaihe on äärimmäisen antoisa kaikille osapuolille; se tekee meistä ihmisistä ihmisiä ja antaa jopa elämänmittaisia oppimisen kokemuksia ja muistoja. Tämän prosessin lopputuloksena on valmis koreografia, jota esiintyjät esittävät monia kertoja vuodessa, ja loppujen lopuksi vain tämä on se, mitä yleisö pääsee näkemään.

Molemmat ovat siis äärimmäisen tärkeitä, matka ja päämäärä. Kysyinkin musikaalikoreografeilta: jos pitäisi valita jompikumpi, niin kumpaa he pitävät tärkeämpänä, lopullista koreografiaa vai matkaa siihen? Kyselyyn vastanneista musikaalikoreografeista 47 % piti matkaa ja 53 % piti lopullista koreografiaa tärkeämpänä. Kaksi jätti vastaamatta.

Matka ehdottomasti. Minusta kaikki se mikä tapahtuu etsiessä on kiehtovaa. Monta kertaa lopputuloskin on parempi, jos ei koko ajan ajattele sitä. Jos pääpaino on tekemisessä ja löytämisessä kaikki on hetkessä ja elävää.

Musikaaleissa lopullisella koreografialla on ehkä astetta isompi painoarvo, kuin prosessilla. Musikaalit ovat massoille tarkoitettua, ja niissä numerot ovat yleensä esityksen huipuhetkiä, joiden tulee erottua.

Ehdottomasti matkaa, sillä siihen kuuluu esiintyjien oma panos ja luova työ osana yhdessä omaa työtäni koreografina. Onnistunut koreografia on näiden kahden summa eikä sitä saavuteta ilman yhteistä matkaa.

Kyllä mä pidän lopputulosta tärkeämpänä. Olen sen verran lopputuloskeskeinen. Matka on toki kiva prosessi ja aina kaikesta oppii seuraavaa kertaa varten ja yhdessä tekeminen ja onnistuminen ja se matka on tärkeää ja ihanaakin työryhmän ja yhteishengen kannalta mutta koreografina mulle on lopputulos kuitenkin suhteellisen tärkeä!

Matkaa siihen. Lopullinen koreografia löytää aina muotonsa ja on aina yhtä hieno nähdä omat suunnitelmansa paperilta näyttämöllä, mutta matka usein tuottaa jotain sellaista mitä ei ennalta voi suunnitella. Ja en tiedä osaanko sanallista sitä miten hienoa on nähdä ihmisten oppivan ja tekevän sitä konkreettiseksi mikä on ollut vaan oman pään sisällä.

Lopullinen koreografia merkitsee teatterissa. Yleisö ei näe prosessia, vaan lopputuloksen.

Musikaalikoreografit tekevät musikaalia yhdessä ohjaajan, kapellimestarin sekä esiintyjien kanssa. Kun heiltä (liite 2) kysyttiin tämä sama kysymys, niin hajonta oli sielläkin lähes identtinen. 46 % piti matkaa ja 54 % piti lopullista koreografiaa tärkeämpänä.

Matka siihen on tärkeä - teoksen täytyy näyttää siltä, että koko ensemble elää samassa fiktiivisessä todellisuudessa. Tätä harvoin käydään yhdessä läpi. Yleensä jokainen yrittää vain toteuttaa annetut liikkeet, kun mielestäni olisi tärkeä löytää yhteinen tapa tehdä. Tapa, jonka kaikki tuntisi lopulta bravuuriksi ei selviytymiseksi.

Lopullinen koreografia on mielestäni tärkein, koska se pitää pystyä toistamaan niin hirvittävän monta kertaa. Vaikka prosessi olis ollu kuinka mieletön, niin ei se auta jos lopputulos ei toimi. Myös esitykset ovat osa prosessia. Siksi tekijällä prosessi jatkuu siinä vaiheessa kun suunnittelijat ovat oman työnsä jo tehneet.

Matkaa. Matkalla selviää paljon sellaisia ajatuksia ja näkemyksiä kokonaisuudesta, että lopputulos saa syvempiä tasoja.

Lopullista koreografiaa, koska katsojat näkevät sen eivätkä matkaa kohti valmista. Tämä musikaalikoreografioiden puolesta. Taidetanssissa tilanne VOI olla toinen.

5.1 Musikaalikoreografian rakentuminen

Musikaalikoreografian valmistamisessa ei ole olemassa yhtä oikeaa tapaa, vaan sitä voidaan lähteä kokoamaan monesta eri ajatuksesta ja näkökulmasta. Kun ensin on luettu käsikirjoitus ja kuunneltu teoksen musiikki, alkaa monivaiheinen prosessi koreografioiden luomiseen. Tämän tutustumisvaiheen jälkeen alkaa muodostumaan myös tietynlainen kuva siitä, mitä ollaan tekemässä ja mitä oma osaaminen voi tähän teokseen tuoda.

Seuraava tärkeä vaihe on keskustelu ohjaajan kanssa: millaisena hän näkee teoksen, mikä on teoksen luonne ja millä tyylillä hän haluaisi lähteä teosta toteuttamaan? On tärkeää selvittää myös, miten hän näkee teosten kohtausten kokoonpanot, mitä hän toivoo koreografioilta ja millaisena hän näkee teoksen liikelaadun jne. Yleensä tämä on vaihe, jossa keskustellaan ensimmäisen kerran teoksen koreografiasta yleisesti ottaen ja jokaisesta numeroista erikseen. Voi olla, että koreografi kertoo jo tässä vaiheessa ajatuksiaan koreografisesta linjastaan tai sitten vasta, kun muutkin työhön vaikuttavat tekijät ovat tiedossa.

Sekä teattereilla että ohjaajilla on erilaisia käytäntöjä taiteellisen työryhmän toiminnan edellytyksiin. Joissakin tuotannoissa taiteellinen työryhmä kokoontuu kokonaisuudessaan jo heti ensimmäisiin palavereihin. Joissakin tuotannoissa ohjaaja keskustelee eri toimijoiden kanssa itsenäisesti ja on linkki eri toimijoiden välillä. Sitten on monia eri kombinaatioita tältä väliltä. Tämä jälkimmäinen tapa voi myös olla joillekin ohjaajille keino pitää ohjat omissa käsissään, tai se voi olla teatterille taloudellinen kysymys. Isoimmista tuotannoista yhteistyö taiteellisen työryhmän kesken aloitetaan yleensä heti yhdessä.

Yhteistyö onkin avainasemassa, jotta saadaan oikeat raamit myös koreografian suunnitteluun. Yhteistyötä täytyy tehdä lähes kaikkien osa-alueiden kanssa, kuten pukusuunnittelijan kanssa, jotta saadaan sovittua jokaiseen kohtaukseen oikeanlaiset kengät ja puvut, sekä lavastajan kanssa, jotta ymmärretään millaisessa tilassa esiintyjät ovat ja millaista tilaa voidaan koreografiassa käyttää. Yhteistyö näyttämötekniikan kanssa on tärkeässä roolissa, kun koreografiassa on

tarve liikuttaa esimerkiksi lavasteita. Tarvitaan myös yhteistyötä rekvisiitan tekijän kanssa, jos koreografia rakentuu esimerkiksi jonkin rekvisiitan ympärille, sekä yhteistyötä valosuunnittelijan kanssa, jotta tähtäämme samaan tunnelmaan ja osaamme kohdistaa oikeat asiat koreografiasta ja tuoda ne esille.

Tämän vaiheen jälkeen alkaa viimeistään koreografioiden suunnitteluvaihe. Osa musikaalikoreografeista aloittaa koreografioiden suunnittelun jo samalla, kun keskustelee raameista taiteellisen työryhmän kanssa. Käsikirjoitusta luettaessa on hyvä pohtia, miten koreografialla voi lisätä ja syventää itse tarinaa ja miten tarinaa voisi katsoa eri näkökulmista. Kyselyn mukaan lähes kaikki koreografit käyttävät paljon aikaa musiikin kuunteluun. He etsivät musiikista inspiraatiota, erilaisia nyansseja ja yleensäkin musiikin narratiivia. Musiikkiin on sävelletty monia herkullisia hetkiä, paljon nyansseja sekä vastauksia, ja ne pitää löytää. Sitten mietitään, mitä ja ketä roolihahmot ovat, mitä ne edustavat ja mitkä niiden funktiot ovat koko teoksessa ja yksittäisissä numeroissa sekä mitä esityksen kokonaisuukaari tarvitsee. Kun yksittäistä numeroa suunnitellaan, niin aina pitäisi miettiä, mitä sen pitäisi kokonaisuudessaan liikauttaa, mikä sen tehtävä on kokonaisuudessa.

Kyselyn (liite 1) mukaan musikaalikoreografit voidaan jakaa kahteen koulukuntaan koreografioiden valmistelussa. Toiset suunnittelevat koreografian valmiiksi tai lähes valmiiksi jo ennen ensimmäisiä harjoituksia, ja toiset jättävät ison osan yhteisen luomisen mahdollisuudelle. Täysin tai lähes valmiiksi suunnittelevat 65 % kyselyyn vastanneista musikaalikoreografeista, ja 35 % vastaajista jättää prosessille paljon tilaa.

Molemmissa tavoissa on omat hyvät puolensa. Lähes valmiin koreografian saa yleensä nopeasti opetettua, ja näin säästetään harjoitusaikaa. Esiintyjät pystyvät myös nopeammin aloittaa oman roolinsa rakentamisen, kun tietävät missä ja miten on tarkoitus olla ja liikkua. Seuraavassa tuodaan esille viiden eri musikaalikoreografian eri tavat lähteä suunnittelemaan musikaalikoreografiaa.

Jos tanssi on ilmaisutapa, niin alan rakentaa kohtauksen kokonaisdramaturgian (esittelyt, kehittelyt, huiput, kulminaatiot jne.) Sitten työstän tilallisen asettelun eli teen luonnoksen asemakartasta/kuvioista. Viimeisenä tulee liikekielen hahmottelu. Isoissa tuotannossa pyrin tekemään liikekielen etukäteen lähes valmiiksi, sillä 30-hengen jengillä kokeilut ovat usein ajanhukkaa.

Aluksi kuuntelen musiikkia läpi uudestaan ja uudestaan ja uudestaan. Alan nähdä musiikissa tiettyjä hetkiä, pieniä kokonaisuuksia, kuvia, liikkeen suuntia, miltä kappaleen koreografian tulee tuntua kropassa... Sitten alan jäsentämään numeroa blokkeihin.--. Tässä vaiheessa alan myös nimeämään blokkeja omilla otsikoilla ja jatkan musiikin kuuntelua yhä uudestaan ja uudestaan ja makustelen näiden ideoiden paikkansapitävyyttä ja sopivuutta kokonaisuuteen nähden. Sitten alan luoda varsinaisia askelsarjoja, joita hion, editoin ja makustelen useita kertoja, jotta siinä vaiheessa, kun ensimmäiset harjoitukset koitaa, tiedän tasan tarkkaan mitä lähdetään yrittämään esiintyjien kanssa. Asiat muuttuvat usein matkan varrella harjoitusten edetessä, mutta periaatteessa oma lähtökohtani on, että minun luomistyöni ei tapahdu esiintyjien työajalla. Periaatteessa musikaalin harjoitusten alkaessa, minulla on ”pyhä vihko” mukanani, jossa on teoksen jokainen tanssinumero valmiiksi suunniteltuna, jokainen askelsarja ylös kirjattuna.

Kuuntelen musiikin kymmeniä kertoja, että osaan sen ulkoa. Lasken kasit ja kirjoitan ne vihkoon. Merkitsen kohdat missä musiikissa tapahtuu dramaturgisesti jotakin muutoksia tai käännteitä. Nyanssien vaihteluita. Mietin ja luon rakenteen mitä tanssissa tapahtuisi. Nostot, ryhmittymät, soolot, matemaattinen kuvio ym. Sitten alan tanssia ja kuvitella mitä liikemateriaalia haluan mukaan. Työskentelen peilin kanssa. Teen kaiken valmiiksi ennen harjoituksia. Pystyn myös näkemään liikkeen ilman että itse tanssin. Luon liikesarjoja ja linjoja pääni sisällä. Käytän ryhmän ideoita, jos ne ovat hyviä.

Luen käsikirjoituksen, puhun muun suunnittelutyöryhmän kanssa, katson musiikkinumeroiden lukumäärän, niiden painotukset ja esiintyjämäärät, numeron muut sisäiset tarpeet, selvitän ohjaajalta ja dramaturgilta alku- ja toivotun päätepisteen, kuuntelen musiikin ja sanoitukset ja jään tunnelmoimaan niiden kanssa yleensä viikoiksi. Sen jälkeen jäsennän itselleni musiikin ja tekstin, kysyn kapellimestarilta stemmoja jos niitä jo on ja kuka niitä laulaa, alan suunnittelemaan kohtausta maatuskamuodossa suuremmasta pienempään ryhmän motiivien, musikaalin tyylilajin ja esiintyjien liikkumisen kautta. Sen jälkeen teen ryhmän liikkeet, sitten askeleet ja lopuksi harjoitellaan.

Itselläni on aina täysin valmis koreografia mietittynä kun menen harjoituksiin. En siis lähtökohtaisesti luo tilanteessa tai edes ryhmän kanssa. Harjoituksissa sitten ratkon toimimattomia kohtia, mutta senkin teen yleensä itse harjoitusten välissä. En siis varsinaisesti ryhmän kanssa tätäkään.

Kun musikaalikoreografian luomisprosessia halutaan vastaavasti jakaa esiintyjien kanssa, tämä voi tuoda jotakin yllättävää osaamista esille, ja numerosta tulee yleensä enemmän itse esiintyjien näköinen, hyvässä ja pahassa. Tässä mallissa koreografi pitää tavasta, missä päästään esiintyjien kanssa yhdessä luomaan ja kokeilemaan liikekieltä ja sitä kautta rakentamaan koreografiaa. Voidaan sanoa, että mitä enemmän kokeillaan ja improvisoidaan ryhmän kanssa, sitä enemmän täytyy olla harjoitusaikaa käytössä. Seuraavaksi kahden musikaalikoreografian esimerkit näistä tavoista.

Pyrin luomaan ilmapiirin missä työryhmä myös tuottaa liikettä. Joskus toiset kokevat sen rasittavana, silloin annan liikettä eteen. Selkeästi nuorempi sukupolvi pitää enemmän tavasta, jossa saa itse tuottaa ja osallistua suunnitteluun. Tuottaminen ja osallistuminen on kiinni koulustraditiosta ja persoonista.

Teen yhdessä ryhmän kanssa, musiikki kuunnellaan ensin ja käsitetään sen narratiivi, signatuuri liikekieli on etukäteen mietittyä mutta tykkään muovailuvaha tyyppisestä hetkessä tekemisestä. Hyvä koreografia jatkaa elämäänsä ja syvenee, mutta pystyy pysymään kuosissa esityskertojen läpi.

Sitten on vielä hybridimalli, jossa nämä kaksi edellä mainittua mallia sekoittuvat. Tässä mallissa käytetään sekä valmiiksi tehtyä materiaalia että annetaan ryhmälle mahdollisuus osallistua luomiseen, improvisointiin. Hybridimallin soveltamista käytännössä kuvaavat hyvin seuraavat kolmen eri musikaalikoreografian esimerkit:

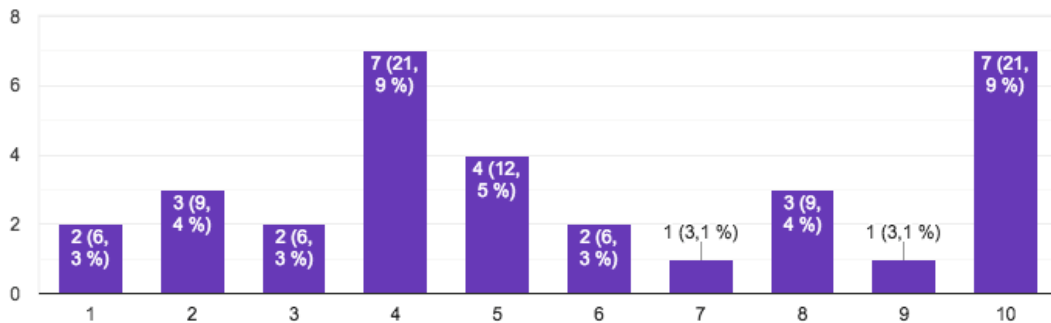
Toivottavasti ensin ohjaajan ja muun työryhmän kanssa keskustelut mitä kohtaukselta haetaan ja mikä on sen tyyliuunta, energia yms.... sitten laitan silmät kiinni, kuuntelen musiikkia ja näen sen :-). Teen aika pitkälle valmiin koreografian jos mukana on ammattitanssijoita saatan jättää koreografian sisään improvisointia tai yhdessä työstettäviä kohtia.

Teen jokaisen kohtauksen eri perustein- jotkut avautuvat alkuaskelina, joissakin jokin musiikin kohta muuntuu liikkeelliseksi, joskus tarinan kaari aloittaa suunnittelun. Esiintyjien kyvyt voivat myös määrittää laadun esim., jos koen että tanssi tarvitsee liikkeelle lähteäkseen improvisointia. Koko kohtaus rakentuu parin liikkeen löydettyäni nopeasti kokonaisuudeksi, jota alan sitten purkaa alkuliikkeitten jatkoksi.

Käsikirjoitukseen perehtymisen jälkeen tutustun mahdollisimman hyvin musiikkiin. Kun teoksen kokonaiskuva käsikirjoituksen ja musiikin osalta on hahmottunut (ja ohjaajan visio on selvillä) voi aloittaa suunnittelemaan yksittäisiä numeroita. Riippuen numerosta työtapana voi olla hyvinkin eri. Mikäli kyseessä on tanssipainotteinen numero suunnittelen yleensä askeleita, asemointeja ja reittejä myöten koreografian valmiiksi ja sitten opetan esiintyjille. Mikäli numeron aikana esim. lavasteiden liikuttelua vaativaa toimintaa tai vaikkapa pyörön liikettä, simultaanisia kohtauksia, numeron aikana dialogia, voi numeron valmistuminen vaatia paljonkin testailua esiintyjien kanssa ennen kuin se valmistuu. Jos kyseessä iso ryhmäkohtaus tykkään suunnitella mahdollisimman pitkälle ennen kuin opetan esiintyjille ja jos taas vaikkapa kahden näyttelijän duetto, tykkään työstää enemmän omien ideoitteni pohjalta yhdessä näyttelijöiden kanssa, toki myös pätee tanssijoihin. Esim. jos kyseessä numero johon tulee nostoja, työstän yhdessä tanssijoiden kanssa.

Erilaiset työskentelytavat selittävät myös laajan hajonnan koreografian suunnitteluun käytetystä ajasta. Kyselylomakkeessa musikaalikoreografeja pyydettiin arvioimaan ajankäyttöä musikaalitanssikoreografian teossa, ja heiltä kysyttiin, kuinka paljon yhden, 3–4 minuutin tanssikoreografian suunnitteluun menee aikaa. Vastajista 15,7 % käyttää 1–2 tuntia, 28,2 % käyttää 3–4 tuntia,

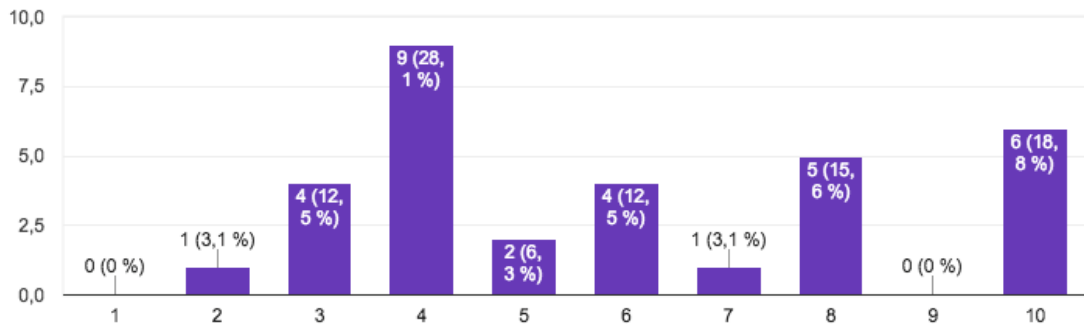
18,8 % käyttää 5–6 tuntia, 12,5 % käyttää 7–8 tuntia ja 25 % käyttää 9–10 tuntia. Nopeimmat arvioivat 3–4 minuutin mittaisen koreografian suunnittelun vievän yhden tunnin, ja hitaimmilla siihen kuluu yli kymmenen tuntia. Eniten vastauksia saivat neljä ja kymmenen tuntia. Keskiarvo 3–4 minuutin mittaiseen tanssikoreografian suunnitteluun on 5 tuntia 45 minuuttia (ks. kuvio 11).



Kuvio 11. Jos arvioisit ajankäyttöä musikaalitanssikoreografian teossa, kuinka paljon yhden 3–4 minuutin tanssikoreografian suunnitteluun menee aikaa?

Suunnittelun jälkeen alkaa luonnollisesti koreografioiden opettaminen esiintyjille. Jos koreografiat on suunniteltu valmiiksi tai lähes valmiiksi, koreografit opettavat ne ohjaajan kanssa sovitussa aikataulussa. Toiset ohjaajat tykkäävät edetä kronologisesti, eli musikaalikoreografiat valmistetaan myös kronologisesti. Toiset ohjaajat haluavat ensin nähdä kaikki tai osan musikaalikoreografioista valmiina, ennen kuin alkavat rakentaa kohtauksia niiden ympärille. Valinta määräytyy yleensä ohjaajan työskentelytavan, teoksen luonteen tai aikataulun mukaan.

Musikaalikoreografeilta kysyttiin arviota 3–4 minuutin tanssikoreografian opettamiseen esiintyjille käytetystä ajasta. 43,7 % vastaajista arvioi saavansa opetettua numeron yhdessä harjoituskerrassa eli korkeintaan neljässä tunnissa. 18,8 % vastaajista arvioi opetukseen kuluvan 1,5 harjoituskertaa ja 37,5 % arvioi sen vievän kaksi harjoituskertaa tai enemmän. Nopeimmat arvioivat 3–4 minuutin mittaisen koreografian valmistuksen vievän kaksi tuntia, ja hitaimmilla siihen menee yli kymmenen tuntia. Keskiarvo 3–4 minuutin mittaiseen tanssikoreografian opettamiseen on 5 tuntia 58 minuuttia. Suurin osa vastasi neljä tuntia (ks. kuvio 12).



Kuvio 12. Jos arvioisit ajankäyttöä musikaalitanssikoreografian teossa, kuinka paljon yhden 3–4 minuutin tanssikoreografian opettamiseen menee aikaa? n=32

Musikaalikoreografeilta kysyttiin myös arviota ajan riittämisestä musikaalitanssikoreografian tekemiseen ja opettamiseen esiintyjille. (liite 1) 53,1 % vastaajista oli sitä mieltä, että aikaa ei ole tarpeeksi, ja 46,9 % oli sitä mieltä, että sitä on tarpeeksi. Kaksi jätti vastaamatta. Tästä voidaan päätellä, että melko usein musikaalikoreografien saama aika ei korreloi heidän toiveidensa kanssa. Sama kysymys kysyttiin myös musikaalikoreografien työkavereilta. (liite 2) 76,9 %:n mielestä aikaa on tarpeeksi, kun taas 23,1 %:n mielestä sitä ei ole tarpeeksi. Kaksi jätti vastaamatta tähän kysymykseen. Suurin osa musikaalikoreografien työkavereista on kokenut, että käytettävissä oleva aika on riittänyt musikaalitanssikoreografioiden tekemiseen ja opettamiseen.

Kun koreografioiden suunnitteleminen ja opettaminen on käynnissä, musikaalikoreografit työstävät niitä erilaisin työvälinein. Kyselyn (liite 1) mukaan suosituimpia työvälineitä musikaalin teossa ovat käsikirjoitus, musiikki-score, puhelin tai tabletti, jossa on videokamera, vihko, kynä ja tietokone. Seuraavia työvälineitä myös mainittiin: fläppitaulu, valokuvat, esimerkkivideot, peili, muistilaput ja musiikkisoitin.

Viimeisenä vaiheena pidetään musikaalikoreografioiden harjoituttamista. Numerot pitävät saada sellaiseen kuntoon, että ne näyttävät yleisölle hyvältä ja esiintyjien on niitä turvallista ja mahdollista esittää parhaalla mahdollisella osaamisellaan. Harjoitusvaihe on kovaa työtä sekä musikaalikoreografeille että esiintyjille. Esiintyjät joutuvat toistamaan samaa numeroa koko ajan pyrkien parhaimpaansa ja ottamaan koreografeilta numeroon liittyviä muutoksia vastaan, prosessoimaan ne ja liittämään ne koreografiaan. Musikaalikoreografit viilaavat numerosta aina vain parempaa. Hiomisvaiheessa on tarkoitus saada numeroihin oikeanlainen energia ja numeroiden lopullinen suhde itse teokseen. Musikaalikoreografien vastuulla on, että numeron jokainen hetki toimii kokonaisuutta palvellen sekä numeron energia on toivotun lainen. Toiset numerot ovat luonnollisesti

helpompia harjoituttaa kuin toiset, mikä johtuu monista eri syistä, kuten esimerkiksi esiintyjien taitotasosta, laulujen vaikeustasosta, esiintyjäryhmän koosta, lavasteista ja puvustuksesta. Harjoitusvaihe on yksi tärkeimmistä vaiheista musikaalikoreografioiden tekoprosessissa. Kun esiintyjille alkaa vakiintua itse koreografia ja askeleet ja heidän ei enää tarvitse koko ajan muistella niitä, he voivat alkaa keskittyä tulkintaan ja laulamiseen. He pääsevät työstämään rooliaan myös koreografioissa. Tässä vaiheessa viimeistään tanssiminen, laulaminen ja näytteleminen asettuvat oikein suhteessa toisiinsa. Esiintyjät saavat varmuuden useiden läpimenojen ansiosta, ja he pääsevät näiden kautta sisälle koreografiaan ja sen ajatukseen.

Osa musikaalikoreografeista pyrkii siihen, että numero on mahdollisimman aikaisin valmis, jotta esiintyjä pääsee työstämään sitä. Osa musikaalikoreografeista puolestaan työstää koreografiaa ensi-iltaan saakka. 33 % kyselyyn vastanneista musikaalikoreografeista on sitä mieltä, että numero on valmis, kun se on opetettu esiintyjille ja kaikki elementit ovat paikoillaan. 38 %:n mielestä numero on valmis, kunhan kaikki esiintyjät ovat sisäistäneet koreografian ja sen idean. 29 % vastaajista pitää koreografiaa valmiina vasta ensi-illassa.

Suurin osa musikaalikoreografeista työskentelee yleensä yksin luodessaan koreografioita musiikkiin. 6 %:lle kyselyyn vastanneista on muodostunut toimiva tapa luoda koreografiaa partnerin kanssa. 6 %:lla vastaajista on assistentti ja osalla on käytössä tanssikapteeni, kenen kanssa voi kokeilla ja ratkoa liikettä. Tanssikapteeni voi auttaa myös koreografia hänen kokeillessaan erilaisia variaatioita liikesarjoista tai suunnitellessaan paritanssisarjoja.

Musikaalikoreografian tekemistä pidetään yleisesti ottaen hyvin kiireisenä prosessina, mutta onko se sitä? Musikaalikoreografeilta kysyttiin arviota ajan riittävydestä musiikalin tekemiseen ja opettamiseen esiintyjille. 53,1 % vastaajista oli sitä mieltä, että aikaa ei ole tarpeeksi, ja vastaavasti 46,9 % vastaajista oli sitä mieltä, että sitä on tarpeeksi. Kaksi jätti vastamatta. Kun musikaalikoreografian työkavereilta (liite 2) kysyttiin arviota, riittääkö koreografien aika hyvin kaikkien musiikalinumeroiden opettamiseen, niin 76,9 % vastaajista oli sitä mieltä, että aika riittää, ja 23,1 % vastaajista oli sitä mieltä, että aika ei riitä. Kolme jätti vastaamatta. Tästä voidaan päätellä se, että suurin osa esiintyjistä ja koreografian työkavereista ei koe, että musikaalitanssikoreografioiden opettamiseen pitäisi käyttää enempää aikaa kuin nyt käytetään. Kun musikaalikoreografian työkavereilta kysyttiin tarkemmin ajankäytöstä musikaalikoreografioiden opettamiseen verrattuna sen harjoittamiseen, niin luvut tasaantuivat, eli musiikalinumeroiden harjoittamiseen käytetyn ajan suhteen 56 % vastaajista oli sitä mieltä, että aika riittää, ja 44 % vastaajista oli sitä mieltä, että

aika ei riitä. Kolme jätti vastaamatta. Huomaamme, että musikaalikoreografien työkavereiden kohdalla tyytymättömien määrä suhteessa käytettyyn aikaan kasvoi 16 % opettamisesta harjoittamiseen. Musikaalikoreografien työkavereista lähes puolet kokivat saavansa liian vähän aikaa koreografioiden harjoitteluun ennen esityksen ensi-iltaa.

Koreografioiden muistiinmerkitseminen on muuttunut paljon ajasta, jolloin digitaalisia tallentimia ei ollut saatavilla. Silloin tanssin kirjoittamiseen käytettiin esimerkiksi Laban-notaatiota, joka on yksi liikkeen muistiinmerkitsemiseen kehitetty kirjoitustapa. Nykyään käytetään paljon videokuvaa. Se koetaan yksinkertaiseksi, nopeaksi ja helpoksi tavaksi merkitä tanssit muistiin. Tanssin voi kuvata monesta suunnasta, jolloin itse koreografian merkitseminen helpottuu. Jos tarvitsee kuvata tarkasti tiettyjä tanssiaskelia, niin voidaan kuvata hyvin esimerkiksi yhtä ihmistä tarvittavista suunnista. Kun materiaali on kuvattuna, kaikki työryhmän jäsenet voivat katsella sitä tarpeen mukaan. Kyselyssä kysyin musikaalikoreografioilta, miten he merkitset koreografiat muistiin. 74 % vastaajista videoi joko puhelimella, tabletilla tai videokameralla, ja 65 % vastaajista kirjoittaa koreografiat ylös vihkoon. Suurimmalla osalla vastaajista nämä kaksi tapaa tukivat toistensa käyttöä. 15 % vastaajista tekee merkintöjä partituuriin, ja 9 % vastaajista tekee merkintöjä käsikirjoituksiin. 6 % vastaajista antaa tämän tehtävän assistentille. 6 % vastaajista luottaa omaan muistiin sekä lihasmuistiin, ja 3 % vastaajista käyttää muistiinmerkitsemisessä tanssiin erikoistunutta Laban-notaatiota.

5.2 Käsikirjoituksen ja musiikin merkitys koreografian suunnittelussa

Käsikirjoitus ja musiikki ovat teoksen sielu ja juuret, joita koreografi lukee ja kuuntelee ennen kuin lähtee suunnittelemaan koreografioita. Käsikirjoitus on avain kaikkeen tekemiseen. Se määrittää teoksen sisällön, ja koreografian tulee palvella käsikirjoitusta ja siinä olevaa narratiivia. Käsikirjoituksesta tulee aiheen käsittelyn syvyys, tekstin herkkyyden ja lyriisyys. Käsikirjoitus voi antaa inspiraation tyylilajivalintaan. Se raamittaa teoksen kokonaisstruktuuria, jonka pohjalta ison linjan dynamiikkaan syntyvät alustavat raamit jo etukäteen.

Käsikirjoitus antaa draamallisen raamin. Useimmiten käsikirjoitukseen on mietitty valmiiksi painotukset, koko jutun rytmitys. Käsikirjoitus on kuin käsikirja koreografian laatimisen pohjaksi.

Hyvä käsikirjoitus antaa musikaalikoreografille tarvittavat avaimet koreografioiden suunnitteluun, ja sen pohjalta hahmottuu teoksen liikkeellisen identiteetin lähtökohdat. Käsikirjoitus antaa selkeän tilanteen, mihin koreografia rakennetaan, ja kuvaa kohtauksen luonteen ja merkityksen. Käsikirjoitus kertoo myös paljon roolihahmojen luonteista, niiden tunteista ja historiasta, mitä koreografi voi hyödyntää koreografioissaan. Tätä varten musikaalikoreografin täytyy ohjaajan tavoin tuntea hyvin teoksen tematiikka, henkilöt, miljöö, kokonaisdramaturgia ja logiikka. Osa musiikkinumeroista on suunniteltu ja kirjoitettu vahvasti draamankerrontaan ja osa taas antaa tilaa enemmän itse tanssille.

Jopa tärkeämpi kuin musiikilla. Koreografian on tuettava ja ilmentävä tarinaa, henkilöitä, heidän kohtaloitaan, heidän välisiä suhteitaan, heidän suhdetta ympäröivään maailmaan tai ympäröivän maailman suhdetta heihin.

Parhaimmillaan käsikirjoituksen teksti, johon kuuluu myös laulujen sanoitukset, toimivat hyvin yhteen, ja ne molemmat vievät tarinaa eteenpäin. Laulujen sanoitukset voivat olla myös hyvin irrallisia itse päätarinasta, koska ne voivat olla toisen ihmisen tekemiä tai jukeboksi-musikaalittyliin irrallisia lisätyjä kappaleita, jotka eivät välttämättä vie tarinaa eteenpäin. Tällöin musikaalikoreografin täytyy käytännössä ohittaa ne ja yrittää luoda jokin yhteys numeron ja kokonaistarinan välille.

Liikkeellä voi hämmäntää katsojaa ja kuljettaa katsojan ajatusta eteenpäin ilman että paljastaa todellisia tulevia tapahtumia. Liike on abstrakti, toisin kuin käsikirjoitus. Koreografia osuu toiseen osaan katsojan mieltä, kuin puhutut sanat.

Ulkomailta tuotuja musikaaleja myös käännetään paljon Suomaksi, ja välillä käännökset, varsinkin laulujen käännökset, ovat vääristyneet varsinaisesta tarinasta ja sanojen merkitys on muuttunut niin paljon, ettei kappaleen ajateltu idea enää voi toteutua. Tämä aiheuttaa musikaalikoreografille yleensä ongelmia, ja ratkaisua voi joutua etsimään alkuperäisestä sanoituksesta.

Musikaalin sävellys määrittelee usein teoksen tyylin ja samalla myös koreografioiden tyylin. Musiikki rytmittää kokonaisteoksen kaarta, ja yksittäiset kappaleet antavat koreografille pohjat. Koreografiathan tehdään poikkeuksetta aina musiikin alle, ja ne tukeutuvat teoksen musiikkiin, vaikkakaan eivät aina suorassa suhteessa. Vaikka koreografiassa tanssittaisiin musiikkia vastaan, niin siitä huolimatta suhde musiikkiin on kiistaton. Kyselyn mukaan musikaalikoreografit pitävätkin musiikkia toisena erittäin tärkeänä osa-alueena koreografiaa luotaessa.

Ilman musiikkia ei ole musikaalikoreografiaa, näin uskallan väittää. Musiikki ruokkii mielikuvitustani parhaassa tapauksessa aivan valtavasti koreografian tekemisessä. Monisyinen, kekseliäs ja leikkisä musikaalimusiikki inspiroi minua koreografina.

Musiikkiin on kirjoitettu koko musikaalin pohjavire, tunnelmat, erilaiset vaihdokset ja dynamiikka. Musiikki tarjoaa mahdollisuuden myös varioida painopisteitä koreografiassa esimerkiksi instrumentaation kautta. Eri musikaalien musiikin määrä vaihtelee paljon, mutta yleisesti ottaen teoksesta noin puolet on yleensä musiikkia. Nykyään nähdään myös teoksia, jotka ovat läpisävellettyjä, mutta nämä ovat vielä harvinaisia.

Musiikki määrittää tunnelman ja keston. Se on liikkeen innoittaja ja määrittää usein liikkeen rytmikan ja tempon. Vaikka musiikkiin on kirjoitettu tietty tempo, voi koreografi joutua välillä keskustelemaan kapellimestarin kanssa liikkeen kannalta sopivammasta temposta.

Musiikki on minulle kartta liikkeen tyylilajille, sillä on tekstin kanssa yhtä suuri dramaturginen merkitys tarinankerronnassa, ja tätä koreografian tulee tukea ja vahvistaa sitten myös omilla keinoillaan.

Kantaesityksissä musikaalikoreografilla voi olla myös mahdollisuus vaikuttaa musiikkiin jo kirjoitusvaiheessa, jolloin on mahdollisuus saada koreografisia ajatuksia ratkottua jo musiikin rakenteeseen. Joissakin vanhoissa musikaaliteoksissa ja varsinkin jukeboksimusikaaleissa on usein haasteena toisto, jossa asia näytellään ensin ja sitten se vielä lauletaan, jolloin koreografialle jää varsin vähän uutta kerrottavaa.

Musiikkia voi käyttää myös improvisaation lähteenä. Musiikkia kuuntelemalla ja itse tai koko ryhmän kanssa tanssien voi löytää uusia liike-elementtejä, mitä kyseinen musiikki luonnollisesti tuottaa. Tällöin ei lähdetä tekemään musiikkiin kiinni valmista muotoa, vaan rakennetaan tehtäviä ja parametreja, joiden kautta löydetään oikeat asiat.

Musiikki on erittäin merkityksellinen keskustelukumppani liikkeen näkökulmasta, sillä parhaimmillaan ne muodostavat yhteisen saumattoman kerronnan kudoksen. Musiikin tunnelma, rakenne ja esimerkiksi svengi/groove ovat liikkeen kannalta erittäin tärkeitä.

Osa musikaalikoreografeista on joutunut tilanteeseen, jossa koreografiat on tehty ennen musiikin valmistumista. Sitä ei pidetä optimaalisena, koska silloin koreografi ei pysty ottamaan mitään musiikillista ajatusta itse koreografiaan. Tällöin koreografinen vastuu siirtyy osaksi säveltäjälle, sillä

hänen pitäisi värittää musiikilla koreografiaa ja tämä harvoin yksin toimii näin päin. Parhaimmillaan musiikki kertoo, mitä liikettä se haluaa tehtävän mihinkin osaan – milloin se haluaa, että koreografia menee musiikin mukaan, ja milloin se haluaa sitä rikottavan tai milloin se huutaa yhden instrumentin liikkeellistämistä, ja milloin rytmytys halutaan vyöryvän myös visuaalisesti katsojien päälle. Se, että säveltäjä ja koreografi pääsevät yhdessä tekemään numeroa, tuntuu hyvältä vaihtoehdolta, koska molemmat ruokkivat toisiaan. Muutoksia tapahtuu sekä itse sävellyksessä, että koreografiassa.

5.3 Musikaalikoreografian opettaminen

Musikaalikoreografien lähtötilanteen monimuotoisuus luo myös hyvin erilaisia tapoja opettaa suunniteltua koreografiaa esiintyjille. Osa musikaalikoreografeista on saanut tanssinopettajakoulutuksen, osa vastaavasti koreografi- tai tanssijakoulutuksen. Osa koreografeista on lähtenyt oman tanssiuran rinnalla tai sen päätteeksi opettamaan oppilaita, joten voidaan sanoa, että kaikilla on kokemusta tanssinopettamisesta jollain tasolla. Osalla on enemmän tekniikoita käytössä kuin toisilla.

Lähtötilanne harjoitushuoneessa tai näyttämöllä on kuitenkin kaikilla samanlainen: lava täynnä innostuneita esiintyjä ottamassa vastaan tanssinaskeleita. Kyselyn (liite 1) mukaan ensimmäisenä lähes kaikki aloittavat kertomalla, mitä aletaan tehdä ja miksi, mikä on kohtauksen ja tanssin tarkoitus ja mikä on numeron tunnelma ja tavoiteltu tila. Esiintyjien on tärkeä saada ideasta kiinni, jolloin liikettä on heti helpompi ymmärtää.

Yksittäisten teknisten yksityiskohtien lisäksi yritän avata myös mahdollisimman paljon kappaleen merkitystä suhteessa koko teokseen, sen dramaturgiaan ja siinä esiintyviin henkilöhahmoihin, jotta liikkeet ja koreografiset ideat saavat älyllisen merkityksen ja esiintyjät saavat käsityksen siitä, mitä liikkeellä halutaan kertoa ja saavuttaa.

Kyselyn mukaan osa musikaalikoreografeista alkaa hahmotella numeron kokonaisrakennetta esimerkiksi asemien kautta ja osa suoraan liikkeellä. Esimerkiksi perusliikkeiden omaksumisella on helppo aloittaa. Tärkeää on saada koko esiintyjäporukka heti mukaan tekemään. Jos esiintyjät eivät ole koreografille entuudestaan tuttuja, niin tässä on yksi mahdollisuus tutustua heidän tanssitaitoihinsa.

Suora toiminta, perusliikunnan omaksumisen jälkeen paikat ja asemat, sen jälkeen detaljit kuten henkilökohtaiset kunkin esiintyjän fokukset, ryhmä tasapainot

Aloitamme tanssiharjoitukset "kaikki tekee kaikkea"-harjoituksilla, joissa tehdään kaikki yhdessä erilaisia tanssisarjoja harjoiteltavasta biisistä "tanssituntimaisesti". Tällä tavalla näen esiintyjien heikkouksia ja vahvuuksia suhteessa annettuun liikemateriaaliin, tarvitseeko materiaalia helpottaa, kuka kykenee teknisesti mihinkin ja miten liikemateriaali toimii esiintyjien ottaessa sitä haltuun.

Osa musikaalikoreografeista iskee suoraan koreografian kimppuun, ja työskentelytapa riippuu koreografiasta ja sen funktiosta. Voidaan esimerkiksi harjoitella eri kokoonpanoissa, kuten ensin ensemblen kanssa ja kun heidän osuutensa on harjoiteltu, niin sitten näyttelijöiden kanssa yhdessä. Osa vastaavasti aloittaa päälinjoista ja liittää sitten muun ryhmän mukaan, tai sitten toisin päin.

Lähden heti opettamaan koreografiaa, en tykkää teettää harjoitteita tai hakea. Käytän paljon materiaalia, jota esiintyjät tahallaan, mutta etenkin vahingossa, tarjoavat.

Esittelen ensin kohtauksen tärkeimmät pointit ja yleislinjan. Sitten yleensä opetan kuviot numeron alusta numeron loppuun muistiinpanojeni perusteella. Jos pitää kokeilla jotain, kokeilemme valmistamani materiaalin harjoittelun lomassa. Kehun ihmisiä tosi paljon. Yritän tehdä riittävästi toistoja, jotta materiaali jää kehomuistiin. Tilanteessa pääni kiehuu sisältä, yritän aina saada materiaalin nopeasti muitten kehoihin, jotta pääsisin tarkastelemaan, toimiiko materiaali heillä ja kokonaisuudessa.

Osa koreografeista haluaa myös luoda esiintyjien kanssa yhdessä liikemateriaalia. Koreografi voi antaa esiintyjille tehtäviä, mitä kautta liike lähtee muodostumaan ja päätty mahdollisesti koreografiaan. Tämän tavan haasteena on ajankäytön vähäisyys, mikä musikaaleissa on valitettavan usein läsnä.

Aloitan jollakin lämmittelyllä, joka johdattaa kunkin kohtauksen liikeidentiteettiin ja lähden siitä kehittelemään ensemblen kanssa ennalta pohdittua tehtävää ja siitä syntyvää liikemateriaalia. Kun tarpeeksi paljon materiaalia ja kollektiivista kehollisuutta on syntynyt niin sitten ryhdyn järjestelemään palasia muotoon ja pyydän muodon hahmottamisen lomassa ensemblen jäseniä kehittelemään omaa toimintaansa eteenpäin erilaisten parametrien raamittamana. Kun olemme saaneet jonkinlaisen muodon kasaan kohtaukselle niin sitten sitä lähdetään kehittelemään niin, että minä katson ja havainnoin ja lisään kerroksia, tehtäviä, sekä parametreja pikkuhiljaa. Yleensä kohtaukset eivät tule kerralla valmiiksi vaan niihin palataan prosessin aikana ja niitä kehitetään matkan varrella.

Osa koreografeista pitää reippaan vauhdin pitämisen ensiarvoisen tärkeänä, kun koreografioita opetetaan. Silloin esiintyjät kokevat ns. tekemisen meiningin ja huomaavat saavansa paljon aikaa. Tämä auttaa myös koreografioita esiintyjien keskittymisen parantamisessa. Usein huomio on silloin itse oppimisessa, eikä aikaa jää muuhun epäolennaiseen.

Opetusmetodini on vauhdikas. Opetan paloissa ja pilkon sekä tekstin että liikkeet omiksi kokonaisuuksiksi, jotta ne jäävät helpommin mieleen. Rytmityksiin mietin etukäteen tarkkan sabluunan jotta opettaminen on selkeää. Laulamme harjoituksissa mahdollisuuksien mukaan, jotta sanat iskostuvat osaksi liikettä.

Koreografiaa voi opettaa porrastetusti eri kokoonpanoilla ja liittää osat yhteen myöhemmin yhdessä muiden kanssa. Osa musikaalikoreografeista lähteekin liikkeelle helpoista yhteisistä päätöksistä, jotka ovat esiintyjien näkökulmasta selkeimpiä, ja siirtyvät sitten aikaa ja rakentelua vaativiin osioihin. Osa musikaalikoreografeista opettaa koreografian paloissa ja pilkkoo sekä tekstin että liikkeet omiksi kokonaisuuksiksi, jotta ne jäävät helpommin mieleen. Rytmityksiin voi myös etukäteen miettiä tarkat opetustavat samasta syystä. Tanssijoille voi pääsääntöisesti antaa laskuilla iskuja koreografiaan, mutta jos mukana on näyttelijöitä ja laulajia, niin heille on helpompi tehdä koreografiaa teksteihin. Perusvaatimus on, että osataan laulutekstit ennen koreografiaharjoituksia.

Ensin selvitetään miksi tanssitaan ja mikä on tunnelma tai tavoiteltu tila. Sitten aletaan hahmotella kohtauksen kokonaisrakenne esim. asemien kautta. Seuraavaksi opetellaan luonnokset liikkeistä (vielä ei aleta hiomaan tai hinkkaamaan liikkeitä). Parin harjoituksen jälkeen jos kohtausta toimii, niin alkaa hiomisprosessi.

Osa musikaalikoreografeista haluaa ottaa enemmän pedagogisen lähtökohdan opettamiseen. Silloin täytyy pystyä huomioimaan esiintyjä myös yksilöinä, yksilöllisinä oppijoina ja taiteilijoina. Osa koreografeista on hyvinkin tietoisia eri oppimis- ja opettamiskäsityksistä, ja he voivat tarpeen tullen soveltaa, jopa saman harjoituksen aikana, erilaisia suuntauksia ja vaihtaa esimerkiksi behaviorismista (mallioppiminen) hyvinkin humanistiseen otteeseen (jossa opettaja ei arvioi onnistumista, vaan oppija itse reflektoi omaa oppimistaan).

Minulle on erityisen tärkeää, että jokainen työskentelytilanteessa oleva kokee olonsa arvostetuksi ja huomioituksi sellaisena kuin on. Tykkään siitä, että vaikka minulla olisi selkeä valmis koreografia siirrettäväksi esiintyjille, on kaikilla osallisilla mahdollisuus kommentoida sitä ja tehdä parannusehdotuksia. Minulle taiteen tekeminen on ennen kaikkea yhdessä tekemistä, vaikkakin suunnittelijana olisin ennakkosuunnitellut kaiken pilkkua myöten valmiiksi.

Osa musikaalikoreografeista haluaa pitää tunnin aluksi yhteisen alkulämmityksen. Tarkoituksena on lämmittää kaikkien työväline, jotta se on valmiina ottamaan koreografiaa vastaan heränneenä ja turvallisesti. Osa koreografeista keskittyy itse koreografiaan, ja on sovittu, että ajan säästämiseksi jokainen hoitaa lämmittelyn itsenäisesti.

Tärkeää on pystyä seuraamaan esiintyjien vastaanottokykyä ja hetkeä, milloin se saa sellaisen pisteen, että opettaminen on turhaa. Ihminen oppii tietyn määrän uusia asioita ja pystyy sitä järkevästi käsittelemään. Tärkeintä on pitää hyvä fiilis ja saada luotua oikeanlainen työskentelyilmapiiri, jotta ihmiset ovat oikeassa mielentilassa ja oppiminen on mielekästä ja jotta koreografian omaksuminen olisi jouhevaa. Toisen kannustaminen onkin yksi tärkeimmistä motivaation lähteistä.

Annan luvan laittaa itsensä likoon taiteilijana, esiintyjänä ja luovana ihmisenä, en odota ihmisten olevan kopioita minusta itsestäni. Yksittäisten teknisten yksityiskohtien lisäksi yritän avata myös mahdollisimman paljon kappaleen merkitystä suhteessa koko teokseen, sen dramaturgiaan ja siinä esiintyviin henkilöhahmoihin, jotta liikkeet ja koreografiset ideat saavat älyllisen merkityksen ja esiintyjät saavat käsityksen siitä, mitä liikkeellä halutaan kertoa ja saavuttaa.

Kun musikaalikoreografeilta kysyttiin, millaisen työskentelyilmapiirin he pyrkivät luomaan koreografioiden harjoitustilanteeseen, niin lähes jokaisella oli oma, vähän erilainen lähtökohta parhaaseen mahdolliseen oppimisilmapiiriin. Vastauksissa eniten mainittuja adjektiiveja olivat rento (12), kannustava (6), luova (6), hauska (5), henkisesti turvallinen (4), tehokas (4), positiivinen (3), paineeton (3), keskittynyt (3), onnistumisen kokemuksia tuottava (3), yhteistyökykyinen (2), välitön (2), mukava (2), energinen (2), hyvä (2), keskusteleva (2), iloinen (2), avoin (2), kiireetön (2) ja ammattimainen. Tämän lisäksi mainittiin epäonnistumisia salliva, huomioon ottava, huumorilla höystetty, hyväksyvä, innostava, kepeä, kiinnostunut, kiva, kunnioittava, kuunteleva, laadukas, motivoiva, palkitseva, peloton, rakastava, riehakas, roolityötä auttava, tasavertainen, toinen toistaan tukeva, tutkiva, uskalias, vaativa, vapaa, vastaanottavainen, välittävä ja yhteiseen tavoitteeseen pyrkivä.

Turvallisen, avoimen ja huumorilla höystetyn. Kaikilla on mahdollisuus vaikuttaa harjoitusten kulkuun. Pidän huolta että harjoituksissani ei tarvitse jännittää joutuvansa venymään mahdottomiin.

Kaikille musikaalikoreografeille oli tärkeää, että esiintyjät ovat vastaanottavaisessa tilassa ja heidän on helppo olla ja opetella koreografiaa. Keskittynyt ja rento tunnelma pitää mielen avoimena, ja silloin oppiminen tapahtuu luonnostaan. Kun esiintyjä tuntee olonsa palkituksi sopivin määrin joko oman tekemisen kautta tai koreografin suulla, niin se lisää motivaatiota ja kohottaa itsetuntoa.

Musikaalikoreografeilta kysyttiin myös, millaisia haasteita he kokevat musikaalinumeroa tehdessään. Isoin asia, joka nousi esille, on ajan riittämättömyys. 55 % kyselyyn vastanneista musikaalikoreografeista arvioi musikaalitantssikoreografioiden tekemiseen ja opettamiseen olevan liian vähän aikaa. Liian tiukka aikataulu luo painetta kaikille, ja eri osa-alueiden tekijät joutuvat kilpailemaan saamastaan ajasta, eikä sellaisen uuden luomiseen, mitä ei voi etukäteen suunnitella, ole yhtään tai riittävästi aikaa. Ajan riittämättömyys juontaa osaksi juurensa kokonaisaikatauluttamisesta. Jos ohjaaja ei hallitse kokonaisprosessin aikataulutusta, niin koreografi ei hahmota, paljonko aikaa kunkin kohtauksen toteuttamiseen on.

Vaikeinta on tiedostaa kokonaisvaltainen käytetty aika. Kun numero on "valmis" niin kuinka paljon jää aikaa sen putsaukseen/syventämiseen.

31 % vastaajista koki epäpätevän ja epävarman ohjaajan olevan välillä haaste musikaalin teko-prosessissa. Ohjaajan ei koeta olevan musikaaliohjaaja ja hänen ei koeta ymmärtävän musikaaliohjaamisen monimuotoisuutta. Välillä hänen ajatusmaailmansa on liian ilmeinen, ja koreografi joutuu auttamaan häntä siinä. Ohjaaja koetaan välillä myös liian kärsimättömäksi, mikä ilmenee hänen kyvyttömyydessään nähdä työstämisvaiheessa olevaa keskeneräistä koreografiaa, minkä seurauksena on voitu päättää liian aikaisin kohtauksen leikkaamisesta pois esityksestä. Yhtenä haasteena nähdään ohjaajat, jotka haluavat puuttua itse koreografian tekemiseen. He haluavat tarjota jopa omaa liikekieltä mukaan. Välillä ohjaajan ja koreografin näkemykset koreografiasta ovat hyvin erilaiset, ja haastavaa on myös kaksoisohjaajuus, eli ohjaaja ei ohjaa koko teosta tai kaikkia esiintyjä, vaan osa teoksen ohjauksivastuusta siirtyy koreografille tai jopa näyttelijälle.

Isoin haaste on liian usein se, jos ohjaaja ei ohjaa tai häneltä ei saa tarvittavaa suunnittelutukea numeroihin nähden. On yllättävää miten usein ohjaajat jättävät täysin laulut kapellimestarin ja koreografin harteille, on kuin heiltä puuttuisi kyky lukea mitä lauluissa sanotaan. Jos ohjaaja ei ohjaa tätä mitenkään prosessin suunnittelussa koreografi astun väistämättä ohjaajan tontille suunnitellen ja ohjaan kaiken lavatapahtuman ja silloin on kyse kaksoisohjaajuudesta - jota yleensä ei ole sovittu näin. Tämä johtaa epävarmuuteen ja pahimmillaan tahattomiin näkemyseroihin, jotka kiristävät kokonaisprosessia.

Pahin haaste ei ole koskaan ollut ensemble, vaan ohjaaja, joka ei ymmärrä kehollisen opimisen prosesseja. Käytännössä; Ohjaaja, joka haluaa puuttua jokaiseen askeleeseen ja jokaisen suoritukseen keskellä prosessia.

Esiintyjät musikaaleihin valikoituvat usein talon omasta väestä sekä vierailijoista. Musikaaliesiintyjä voidaan kuvailla tanssitaidoiltaan lähes aina hyvin heterogeenisiksi. Kyselyn perusteella osa musikaalikoreografeista kokeekin esiintyjien taitojen olevan riittämättömiä. 37,5 % musikaalikoreografeista näkee yhtenä isoimpana haasteena esiintyjien huonon taitotason tanssissa sekä esiintyjien diversiteetin laajuuden, mikä luo koreografille koreografioita suunnitellessa hyvin epäkiitollisen tilanteen, koska paljon asioita pitää jättää auki tai pitää tehdä valmiiksi varasuunnitelmia, jos esiintyjät eivät pystykään ajateltuihin suunnitelmiin. Esiintyjien taitotason määrittelemisen etukäteen voi joissakin musikaalituotannoissa olla hyvin haastavaa. Sama epäkiitollinen tilanne jatkuu vielä opettaessa, kun suunniteltua koreografiaa ei pystytäkään toteuttamaan. Tämä hetki kysyy koreografilta luovaa kykyä suunnitella hetkessä uutta, tai jos aikaa on, niin muutokset voidaan jättää toiseen ajankohtaan. Tilannetta pidetään hyvin haasteellisena aina, kun suunnitelmia joudutaan muuttamaan. Sen lisäksi, että diversiteetti on laaja, oppimistahdit esiintyjillä ovat myös hyvin kirjavat, ja tämä luo haasteita aikatauluihin.

Idea ei ole sama kuin ohjaajalla. Opettaminen on välillä hidasta kun tanssia joutuu opettamaan esiintyjille jotka eivät osaa tanssia. Ohjaaja kuvittelee, että asiat valmistuvat nopeasti. Enää en suostu ns. nopeuteen.

Yhtenä esiin tulleista ongelmista oli vastaanhangoittelevat ja paremmin tietävät oppilaat, jotka antavat mielipiteensä kuulua ja näkyä. 16 % vastanneista musikaalikoreografeista kokeekin epämotivoituneet esiintyjät haasteellisena. Tästä johtuen musikaalikoreografit kokevat esiintyjien suunnalta vastarintaa, mikä johtaa välillä passiivisuuteen. Osa musikaalikoreografeista kokee, että esiintyjät eivät ymmärrä koreografien ja koreografioiden merkitystä teoksessa, ja siksi tehdään tanssia, joka on ”vähän sinne päin”. Joskus myös tavataan vastarintaa, kun esiintyjä joutuukin itse tekemään ja tuottamaan liikettä.

Osa koreografeista on kokenut haasteellisena myös sen, että näyttelijöistä ei irtoa tanssiin samaa intensiteettiä ja laatua kuin tanssijoilta. Koreografian täytyy kuitenkin näyttää ja kuulostaa hyvältä esiintyjien heterogeenisestä kokoonpanosta riippumatta, joten se vaatii koreografilta koreografista silmää ja pedagogisia taitoja, jotta päästään sellaiseen lopputulokseen, missä katsoja huomaa lavalla vain loistavan numeron. Haasteellisena pidetään myös sitä, jos esiintyjien joukossa esiintyy mahdollista kilpailumentaliteettia tai liikaa itsekkyyttä eli kun esiintyjä alkaa harjoitusvaiheessa

miettimään, miltä itse koreografia näyttää tai miltä minä näytän tätä esittäessä. Ilmapiiriongelmat ja työrauhan puuttuminen koettiin myös välillä haastaviksi. Myös vajaamiehityksellä koreografioiden tekeminen koettiin erittäin ongelmalliseksi.

Esiintyjien liika itsekriittisyys. Liian moni kokee tanssin ja liikeilmaisun hyvin haastavana, jopa pelottavana, ja tämä sisäinen este on usein syy siihen, miksi liike ei näytä vapautuneelta, halutulla tavalla hallitulta ja luontevalta. Huomaan että usein itse liikemateriaalin opettamisen sijaan suuremmat saavutukset saadaan, kun aletaan rikkoa ihmisten pelkoja tanssimista kohtaan.

Kyselyn perusteella osa musikaalikoreografeista koki haasteellisena myös omien kykyjensä riittämättömyyden. Haasteita tulee silloin, jos oma osaaminen on puutteellinen tietyissä itselle vieraisa tanssilajeissa, kuten vaikkapa paritansseissa tai itselle vieraisa osa-alueissa, kuten esimerkiksi parin kanssa tehtävissä nostoissa. Omat fyysiset rajoitteet ja oman mielikuvituksen syyttäminen suunnittelussa luovat haasteita. Haastavaa on nähdä oman osaamisen ja ymmärryksen rajat, paikalla polkeminen, itsensä toistaminen sekä oman näkemyksen puuttuminen.

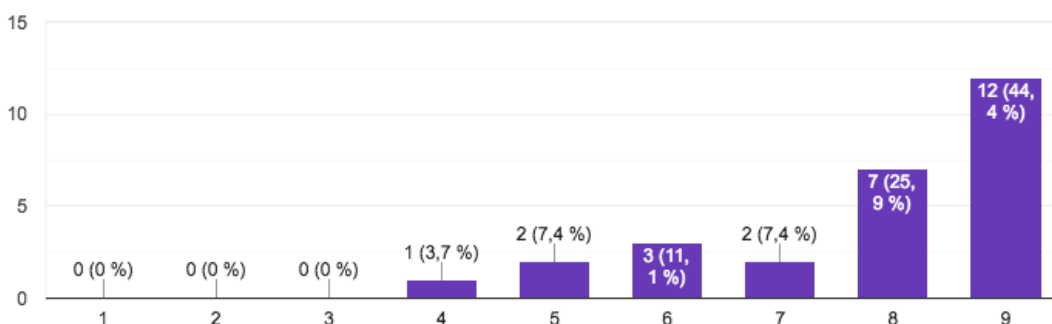
Haasteita koen lähinnä siinä, että oma mielikuvitus tai keskittymiskyky ei taivu kaikkeen ennalta. Joskus ja usein miten koreografioiden toimivuuden näkee vasta konkretiassa. Haastavaa on tietysti myös se, jos kaikki tarvittavat esiintyjät eivät pääse treeneihin ja tarvitsee opettaa esiintyjä kerrallaan vaikka tarpeellista olisi nähdä mahdollisimman varhain kokonaisuus.

Välillä haasteita tuo mitään sanomaton musiikki. Musiikki on usein asia, joka synnyttää koreografissa inspiraatioita, ja jos se ei anna mitään, niin koreografian tekeminen voi olla hyvin työlästä. Jotkin kokivat haasteelliseksi myös tanssin ja laulamisen yhdistämisen. Osa koki haasteelliseksi muistaa ja toistaa opettamansa liikkeet. Useat musikaalikoreografit kokivat haasteelliseksi yksin työskentelemisen. Koreografian suunnittelemista pidetään yksinäisenä työnä ja varsinkin pari-työskentelyä suunnitellessa hankalaksi. Työtilan puuttuminen koettiin myös haasteelliseksi. Tansseja harjoitellaan välillä missä tahansa tilassa, ja yleisesti tanssikoreografioiden harjoittelu oikeissa olosuhteissa tuo liikkeen suhteen aina haasteita. Kaikki musikaalikoreografit olivat kokeneet haasteita musikaalien teossa, toiset enemmän ja toiset vähemmän.

Yhtenä lähestymistapana nousi esiin vaihtoehto löytää improvisaation kautta tapa tehdä liikekieltä. Ensin selvitetään, onko jokin luonne, tapahtuma tai kuvaus, joka halutaan saada esille, ja siitä koreografi voi aloittaa oman työnsä. Erityisen vaativat koreografilliset hetket vaativat harjoitusta heti alusta pitäen. Koreografiaan vaikuttavat puvut, lavasteet ja tarpeisto olisi hyvä saada

mahdollisimman aikaisessa vaiheessa mukaan harjoituksiin. Kun itse koreografia on valmis, niin sen jälkeen alkaa toistot ja korjaukset.

Musikaalikoreografioiden työkavereiden (liite 2) mielestä koreografioiden tekeminen musikaaleissa on pääosin erittäin pidettyä. Kun heitä pyydettiin arvioimaan, millaisena he ovat kokeneet musikaalikoreografioiden teon asteikolla 1 (en pidä yhtään) – 9 (pidän todella paljon), niin vastausjakauman moodi oli 9. Vastaajista 70,3 % antoi korkeimman tai toiseksi korkeimman numeron. 18,5 % vastaajista piti koreografioiden tekemistä musikaaleissa mukavana, 7,4 % piti sitä neutraalina ja 3,7 % piti sitä hieman epämiellyttävänä (ks. kuvio 13).



Kuvio 13. Millaisena olet kokemut musikaalikoreografioiden teon? n=27

Kun musikaalikoreografioiden työkavereilta kysyttiin, millaiseksi prosessiksi kuvailisit koreografian tekemistä musikaalissa, niin osa koki sen parhaimmillaan nautinnolliseksi työnteoksi. Tässäkin on toki monella vastaajalla hyvin erilaisia kokemuksia, mutta yhteneväisenä näkökantana on, että hyvä ennakkotyö on erinomainen lähtökohta ja laulut on syytä osata ennen koreografiharjoitusten alkua, muuten prosessista tulee hankalampi. Kokeillaan alkuun, mitkä koreografilliset ajatukset toimivat, mutta ollaan silti valmiita työstämään ja muuttamaan isostikin materiaalia, koska harjoitussaleissa tehtävä toisto paljastaa ryhmän tason. Tämä on siis paikoitellen kompromissien tekoa kokonaisuuden hyväksi.

Parhaimmillaan, jos lauluosuudet on jo treenattu hyvään pisteeseen ennen koreografiatreenien alkua, laulu- ja liikemateriaali linkittyvät nopeastikin ja liikkeestä tulee oleellinen osa teosta.

Toiset musikaalikoreografien työkavereista näkivät prosessin olevan isotöinen, koska liikkuvia osia on paljon, mukaan lukien ryhmän koko, lavan koko, lavasteet, henkilökohtaiset esteet ja tarpeet. Parhaimmillaan prosessia pidettiin antoisana, intensiivisenä työskentelynä, jossa tanssi nähdään merkityksellisenä osana koko teosta.

Koreografia on liima, jolla laulut ja liike yhdistyy. Itse myös opin koreografian ja laulun parhaiten samaan aikaan, joten siinäkin mielessä koreo [koreografia] on se liima, joka tartuttaa mulle biisit mieleen. Ja se on myös runko, johon voi pitkän esityskauden aikana nojata. Lihakset muistaa, jos mieli ei aina ehdi mukaan.

lhana osuus harjoituksia, tuo ryhmää yhteen koska isoissa musikaaliprojekteissa usein koko cast [esiintyjäryhmä] paikalla

Osa vastaajista haluaisi koreografiantekoprosessin syventävän roolihahmoa ja tuntemusta siitä, mitä kokonaisuudella halutaan välittää. Asia ja tunteet muuttuvat kehollisiksi, ja tämän jälkeen näyttelijän on helppo seistä koko kehollaan teoksen takana. Prosessi nähdään dialogina ohjaajan, koreografian, kapellimestarin ja esiintyjien välillä.

Tyhjästä se syntyy, hinkkaus [tanssisarjojen tai tanssien kertaus] on helevettä, jossain kohdassa tuntuu, ettei mistään tuu mitään ja kukaan ei tajua eikä kukaan pysty ja ehdi auttaa ja sitten niks ja naks ne palapelin palat vaan nasahtaa paikoilleen ja sitten me osataankin. Itselleni se on aina pieni syntymän ihme.

Toiset kokevat musikaalikoreografiantekoprosessin luottamusprosessiksi. Jokaisen esiintyjän tulee luottaa siihen, että oppii koreografiat ja on turvassa. Sitä pidetään myös aikataulullisesti haastavaksi vaiheeksi, koska koreografia vaatii onnistuakseen enemmän harjoitustunteja kuin puhekohtaukset.

Musikaalikoreografien työkavereiden mielestä on monia hyviä tapoja tehdä musikaalikoreografioita. Kyselyn perusteella päälinja on, että ensin tehdään yhteistyössä suunnittelua ohjaajan, kapellimestarin ja muiden suunnittelijoiden kanssa. Esiintyjien kokemuksen pohjalta tämän jälkeen paras tapa aloittaa koreografiaharjoitukset ovat heti laulutreenien jälkeen niin, että omat laulutemat ovat hallussa. Vaikka koreografiaa harjoiteltaisiinkin taustanauhan kanssa ensin, on liike helpompi suhteuttaa omaan stemmaan. Kun koreografiaharjoitukset alkavat, esiintyjät toivovat ensiksi kerrottavan, mitä kyseinen koreografia kertoo tai mitä sillä halutaan kertoa. Laatu on myös sitä, että kaikki ymmärtävät, mitä ovat tekemässä. Siksi tanssikohtausten fokus tulisi olla kaikkien tiedossa. Tämän jälkeen mahdollisimman aikaisin koreografiat selviksi, että jää aikaa hiomiselle.

Ensin opetellaan liikemateriaali pelkistettynä liikkeellisenä sanastona. Sen jälkeen voi alkaa keskittymään tarkemmin asemointiin ja siihen, mitä laulaa. Vasta näiden kahden vaiheen jälkeen alan itse tekemään tanssia ja laulua hahmon kautta. Eli tutkin sitä, kuinka tanssin roolihenkilön fysiikalla ja minkälaisia kompromisseja teen esim. roolin eheyden ja koreografisen yhteneväisyyden välillä.

5.4 Valmis musikaali vs. uusi musikaali

Musikaalit elävät Suomessa edelleen nousukautta. Uusia musikaalintekijöitä on tullut alalle, ja esiintyjien taitotasot nousevat koko ajan. Myös teatterit haluavat panostaa musikaaleihin, ja ne ovatkin parhaimmillaan vuosi vuodelta näyttävämpiä speaktaakkeleja, taideteoksia. West Endissä ja Broadwayllä musikaalit kukoistavat jälleen pahan koronavuoden aiheuttaman sulkutilan jälkeen ja uusia musikaaleja alkaa taas ilmestyä ohjelmistoihin, ja isoimmat teatterit Suomessa kärkevät, kuka ehtii saada minkäkin musikaalin kantaesitettäväksi ensimmäisenä. Suomalaiset teatterit ovatkin olleet aktiivisia, sillä olemme nähneet pienessä Suomessa myös Euroopan kantaesityksiä, kuten Turun kaupunginteatterin esittämänä Stingin musikaalin *Viimeinen Laiva* vuonna 2017.

Kun joku valmiiksi esitetty musikaali halutaan esittää Suomessa, liittyy siihen yleensä erilaisia vaateita. Yleisimmät vaateet liittyvät lähes poikkeuksitta aina tekijänoikeuksiin, joita on hyvin eritasoisia. Tiukimmissa tapauksissa musikaaleissa mitään ei saa muuttaa. Kaiken pitää kuulostaa ja näyttää samalta koreografiaa myöten. Voi jopa olla, että vain tietyt, oikeuden haltijoiden hyväksymät tekijät voivat tehdä kyseisiä teoksia. Sitten on sellaisia musikaaleja, joissa ei esimerkiksi saa tehdä mitään samaa näyttämötoiminnassa. Toisin sanoen alkuperäisillä tekijöillä on oikeudet omiin ideoihinsa, joista he eivät halua luopua. Nämä ovat onneksi harvinaisia ääritapauksia, ja niitä tekijät ovatkin lähteneet lieventämään, jotta teoksille saadaan enemmän esityksiä ja sitä kautta luonnollisesti tekijöille enemmän tuloja. Suurimmassa osassa teattereita on myös täysi mahdottomuus välillä toteuttaa tekijöiden vaateita, ja siksi niitä ei voida valita ohjelmistoon. Yhtenä esimerkkinä on vaikka vaatimus tietyn kokoisesta orkesterista.

Koreografialle on yleensä aika vähän vaateita tekijöiltä, mikä antaakin musikaalikoreografille suhteellisen vapaat kädet käydä teoksen kimppuun ja tehdä siitä tarvittaessa hyvinkin omannäköisensä. Esimerkiksi *West Side Story*a tai *My Fair Lady*a onkin nähty hyvin monenlaisina versioina. Pidän itse tätä vaihtoehtoa rikkautena. Teokset elävät ja niistä tulee tekijöiden näköisiä, ja tekijät pystyvät myös paremmin reagoimaan ajan henkeen ja erilaisiin tyyliuuntiin.

Miksi sitten koreografiaa ei ole samalla lailla tekijänoikeudellisesti paketoitu musikaalin mukaan? Tähän voi olla montakin syytä, mutta yksi lienee se, että osa näkee koreografian roolin enemmän rinnastettuna ohjaajan rooliin. He näkevät koreografian enemmän ohjaamassa esiintyjä ja tekevät koreografiaa samalla tavalla kuin ohjaajat ohjaavat näyttelijöitä ja tekevät kohtauksia, ja siksi sitä harvoin edes ajatellaan myyntiin oikeutettavana asiana. Osa taas rinnastaa musikaalikoreografit käsikirjoittajan ja säveltäjän rooliin, koska koreografi luo samalla tavalla tekijänoikeuden alaista materiaalia teokseen kuin hekin. Koreografian myyminen on tosin ollut hankalaa, verrattuna esimerkiksi käsikirjoitukseen tai musiikkiin. Paperille on ollut helpompi kirjoittaa käsikirjoitus ja nuotit, ja ne saadaan selkeästi myytyä eteenpäin. Tänä päivänä asia voisi olla koreografian osalta toisin, ja en näe mahdottomana ajatuksena, että teatterin tilaaman musikaalipaketin myötä käsikirjoituksen ja nuottien lisäksi mukana voisi olla videoidut ja selitetyt koreografiat, jotka toinen koreografi, ohjaaja tai tanssikapteeni muokkaa sitten omille esiintyjilleen sopiviksi. Toinen kysymys onkin, että onko tämä hyvä asia vai ei?

Kun ulkomailta tuodaan Suomeen musikaali, jossa musikaalikoreografille on annettu vapaat kädet tehdä tanssikohtaukset, niin miten Suomessa musikaalikoreografit lähtevät aihetta käsittelemään? Kyselyn mukaan 42 % vastanneista aloittaa aivan puhtaalta pöydältä. He eivät halua tietää mitään aikaisemmasta koreografiasta. 58 % vastaajista lähtee lähtökohtaisesti tekemään omaa koreografiaa, mutta jos numeron luonne vaatii tiettyjä yhtäläisyyksiä tai katsojilla on tiettyjä odotuksia numeron suhteen, niin silloin alkuperäistä voi käyttää ideoinnin lähteenä.

Musikaalikoreografioiden vastausten perusteella alkuperäisistä koreografioista voi löytyä vaihtoehtoja, jos on esimerkiksi hankalaa löytää näyttämöllistä ratkaisua johonkin pulmaan. Osa hyödynnä hyvinkin tietoisesti esimerkiksi dramaturgisia ideoita, tunnelmaa, liikelaatua ja tyyliä. Joissakin teoksissa käsikirjoitus ja tilanne määrää niin paljon, että jonkinlainen yhtäläisyys näkyy, vaikkei alkuperäistä koreografiaa olisi yhtään mukana. Osa koreografeista pitää tärkeänä kunnioittaa ikonisia alkuperäistekijöitä ja jättää koreografioihin sitaatteja alkuperäisistä teoksista.

Joitain hetkiä saattaa olla myös tarkoituksenmukaista toistaa (Esim. Chorus Linen alkunumeron CV-kuvat kasvojen edessä), sillä ne ovat niin ikonisesti tunnettuja hetkiä. Sama koskee myös tietynlaisia musikaaliliseitä (esim. Kickline-rivi).

Usein alkuperäisessä koreografiassa voi löytää vastauksia esimerkiksi siihen, mitä tanssinumeron on hyvä välittää katsojalle, ja välillä joutuu tarkistamaan esimerkiksi musiikillisia jakoja. Käsikirjoitukseen ja piano-scoreen ei välttämättä ole kirjoitettu kaikkia sellaisia koreografillisia asioita, joita alkuperäiset tekijät ovat mahdollisesti sinne ajatelleet.

Saatan ottaa inspiraatiota vanhoista versioista. Jos tehdään aika autenttista ohjausta jostain musikaalista tietyt asiat ”pitää” ikään kuin olla koreossa mutta tämäkin tietysti riippuu miten juttua lähdetään rakentamaan ja mitä ohjaaja haluaa. Mielelläni luon aina omaa liikekieltä mutta joskus se ei vain ole mahdollista.

Lähes kaikki musikaalikoreografit painottivat, etteivät ikinä käyttäisi alkuperäistä koreografiaa suoraan, ellei siihen ole jokin pakottava syy, koska ajatus tuntuu vastenmieliseltä ja alkuperäisen koreografian omistaa joku muu.

Ei kyllä silti näytä esim. Sound of musicin lasten koreografiat minun tekemänä kovin erilaiselta kuin monissa toteutuksissa - se, että on joku tyyllilaji ja esim. lapsiesiintyjä, niin ratkaisuja on rajatumpi määrä.

Osa musikaalikoreografeista pyrkii välttämään alkuperäisen teoksen katsomista tuotannon käynnistyessä välttääkseen alkuperäisen kopioimista. Elokuvasovituksen ja tallenteen käyttämistä inspiraation lähteenä voi kyllä käyttää. Lähtökohtaisesti aikomus on luoda koreografialla oma maailmansa. Se kuinka paljon näitä alkuperäisiä koreografillisia asioita huomioidaan, on myös osaksi kiinni ohjaajasta ja hänen näkemyksestään tulevasta ja siitä, kuinka paljon on tarkoitus noudattaa alkuperäistä tuttua kaavaa.

Valmiiden musikaalien esittäminen on selvästi yleisempää kuin uusien musikaalien tekeminen, ja tähän on olemassa muutamia syitä. Ensimmäisenä on parempi takuu menestyksestä. Esimerkiksi Broadwayltä tuotu menestysmusikaali on mitä todennäköisemmin hitti myös Suomessa, ja silloin se on turvallinen valinta. Toisena syynä on uusien musikaalien tuottamisen kova hintalappu. Valmiista musikaalista teatteri maksaa vain tekijänoikeudelliset korvaukset, kun uuden musikaalin tuottamisesta teatteri maksaa tekijänoikeudellisten korvauksien lisäksi käsikirjoituspalkkion sekä sävellyspalkkion. Lisäksi, kun tuotetaan uutta musikaalia, ei ole olemassa samanlaisia takeita sen menestymisestä.

Eroavatko uuden musikaalin ja jo valmiin musikaalin koreografioiden teko paljonkin toisistaan? Kun kysyin musikaalikoreografeilta, miten valmiin musikaalin (kuten *Kinky Boots*, *Housut Pois*,

Sound of Music) tai uuden kantaesityksen teko eroavat toisistaan koreografin näkökulmasta, niin kyselyyn vastanneista 61 % totesi uuden valmistamisessa olevan enemmän vapautta luovuuteen. Yleisön ennakko-odotukset teoksesta ovat poissa, ja he lukevat teosta vapautuneemmin. Tilanne luo suurelle osalle musikaalikoreografeista vapauden tunteen tehdä omaa liikekieltä huomattavasti rohkeammin ja vapautuneemmin. Uudet kantaesitykset alkavat aina puhtaalta pöydältä, ja sitä tapaa pidetään raikkaampana ja antoisampana. Musikaalikoreografiaa ei tuolloin paina valmiin teoksen luoma tekijänoikeudellinen paine, vaan saa luoda oman estetiikan alusta alkaen itse. Koreografi voi olla alusta lähtien mukana päättämässä, miten dramaturgisia vaiheita käsitellään myös koreografillisesti. Uudessa kantaesityksessä vaaditaan taiteelliselta työryhmältä enemmän yhteistä suunnittelua, myös harjoitusten käynnistyessä. Pohjamateriaalia ja kohtauksia ei ole ikinä testattu yleisön edessä, ja tämä pakottaa keskittymään dramaturgiaan huolellisemmin kuin valmiissa teoksessa, jossa tiedetään teoksen dramaturgian jo toimivan. Osalle musikaalikoreografeista taas uusien kantaesitysten teko luo enemmän työtä juuri luovan työn vuoksi. Kantaesityksissä ei voi hakea tukea ja mallia mistään, vaan ongelmat täytyy ratkoa taiteellisen työryhmän kesken.

Siellä on jo paljon annettua ajattelua ja muotoa valmiina. Ehkä valmiin musikaalin tekeminen tuntuu taiteellisesti itselle asettumiselta urakoitsijan asemaan rakennuksella. Urakoitsija saa arkkitehdilta ja kaupungilta suunnitelmat ja raamit joiden puitteissa pitää toimia ja tehdä paras mahdollinen toteutus. Uuden teoksen tekemisessä työryhmä asettuu sekä, haaveilijan, suunnittelijan että urakoitsijan asemaan. On tilaa enemmän, mutta työtä myös.

Valmiin musikaalin tekemistä pidetään sekä helpompana että vaikeampana kuin uuden kantaesityksen tekoa. Siinä on aina mukana jokin oletettu tapa tehdä, mitä joko noudatetaan tai rikotaan, ja lisäksi valmiissa musikaalissa joudutaan ratkomaan asioita suhteessa alkuperäiseen teokseen. Kyselyn mukaan suurimman haasteen musikaalikoreografeille tuo yleisön luomat odotukset, koska teos on synnyttänyt heille jo tietynlaisen mielikuvan. Yleisö voi odottaa valmiiksi näkevänsä tietynlaisen musikaalin, ja tämän koetaan rajoittavan musikaalikoreografien luovuutta.

Valmiista musikaalista on olemassa "mallikappaleita", joista voi hakea innoitusta, mutta jotka voivat myös toimia luovuuden esteinä. Katsojilla on niistä paljon valmiita mielikuvia, joita kohtaan täytyy solmia sovinto tai jonkinlainen suhde, että voi itse tehdä. Minulle nämä valmiit musikaalit ovat vaativia, prosessi ei ole niin luova kuin kantaesityksen kanssa. Tulee suorituspaineita.

Osa musikaalikoreografeista kokee, että he joutuvat ensimmäisenä vieraannuttamaan itsensä pois alkuperäisestä teoksesta, jotta voivat aloittaa luomaan omaa versiotaan musikaalista. Osalle on tärkeää tuntea musikaalin esityksperinne eli miltä teos on näyttänyt alun perin, kuinka sama voidaan toteuttaa Suomessa suomalaiselle yleisölle ja mitä siitä pitää muuttaa ja mitä on pidettävä ennallaan. Valmiissa musikaalissa on olemassa referenssvaihtoehtoja, ja näitä tulee tutkia.

Olen huomannut musikaaligenressä olevan vallalla vertailua, että tämä Billy Elliot on parempi kuin tuo jne... Vertaillaanko puheteatterissa samalla tavalla että kansiksen Kolme sisarta on parempi kuin ryhmäteatterin, kuulostaa vieraalta...

Riippuu myös hyvin paljon ohjaajasta, millainen hänen visionsa on musikaalin luonteesta, lähde-täänkö sitä uudistamaan vai tehdäänkö perinteinen versio. Valmiissa musikaalissa on aina tehty jo osa työstä ja siksi myös koreografillista suunnittelua pidetään huomattavasti kevyempänä. Musikaaliin voi olla hyvinkin tarkkaan määrätty, mitä saa tehdä tai muokata ja mitä ei, ja siksi voi olla, että valmiissa musikaalissa jää usein myös vähemmän tilaa omalle tulkinnalle.

5.5 Hyvä musikaalikoreografia

Musikaalikoreografiaa tehdään Suomessa hyvin monesta eri lähtökohdasta ja hyvin erilaisilla tavoilla ja metodeilla. Näihin vaikuttavat koreografia, taiteellinen työryhmä, esiintyjät ja itse teos. Musikaalikoreografien työkavereilta kysyttiin heidän näkemystään hyvästä musikaalikoreografiasta. (liite 2) Hyvä musikaalikoreografia on tarinankerronnan äärimmilleen viety muoto, joka luo tarinaan tason, jota ei voi sanoa eikä pelkästään musiikilla kertoa. Hyvän musikaalikoreografian nähtiin tukevan tarinaa sekä toimivan yhdessä tarinan ja musiikin kanssa sisältäen tilallisia ja mahdollisesti juonellisia oivalluksia. Se on energinen, täsmällinen ja vapautunut liikekokonaisuus, ja liikkeellä pitää esiintyjän pystyä välittämään eri tunne- ja tahtotiloja.

Se ohjaa katsojan tunnetta, värityttää sielua, tekee elämyksestä elämyksen. Hetkittäin sen ei edes tarvitse olla liikettä, vaan liikkumattomuuskin voi olla koreografiaa.

Kyselyn mukaan hyvä musikaalikoreografia käyttää hyödykseen koko potentiaalia työryhmästä ja tuo sen parhaita puolia esiin. Hyvä koreografia näyttää hahmoista uusia ja tekstistä ehkä näkymättömiäkin puolia. Se tukee yksilöiden ja ryhmän yksityiskohtaista ja harkittua käyttämistä lavalla ja toimii hyvin yhteistyössä lavastuksen ja puvustuksen kanssa. Hyvä musikaalikoreografia

on monipuolinen, yllättävä ja taidokas, ja siinä toivotaan näkyvän tekijän omakohtainen, taiteellinen jälki.

Hyvän musikaalikoreografian pitää olla näyttävä ja tilanteeseen ja tunnelmaan sopiva niin, ettei se riko immersiota tai ole ristiriidassa hahmojen kanssa. Intohimoinen, älykäs, fyysinen, teosta ymmärtävä, sisältää luova ja vahvistava sekä tarvittaessa huumorintajuinen. Hyvän musikaalikoreografian tulee käyttää tilaa isosti, kolmiulotteisesti ja luovasti. Sen pitää herättää katsojassa wow-efektejä, olla mielenkiintoinen, pysäyttävä, vavisuttava ja kylmiä väreitä tuova. Hyvä musikaalikoreografia on hyvin asemoitu ja fokusoitu katsojalle oikein.

Musikaalikoreografialla pitää siis pystyä kertomaan itse tarinaa ja tarinan vierestä, ottaa esiintyjät huomioon ja tehdä heistä mahdollisimman hyviä ja hyvän näköisiä lavalla sekä välittää katsojille suuria tunteita monelta eri kantilta katsoen. Musikaalikoreografien työkavereilta kysyttiin, että sopiiko tämä hyvän koreografian määritelmä Suomessa tehtyihin musikaalikoreografioihin. 71,5 % vastanneista oli sitä mieltä, että useimmiten vastaa. 7,1 % oli sitä mieltä, että ei vastaa, ja 21,4 % jätti vastaamatta.

Kyselyn mukaan positiivisena asiana koettiin musikaalikoreografioiden kehityksen oikea suunta. Myös esiintyjien taso nousee koko ajan, joten ihmiset omaksuvat liikemateriaalia nopeammin, jolloin numerot voivat olla monisyisempiä ja -vivahteisia. Nykyisin musikaalikoreografien taiteellista näkemystä pidettiin korkeatasoisena suhteessa produktion draaman kuljetukseen.

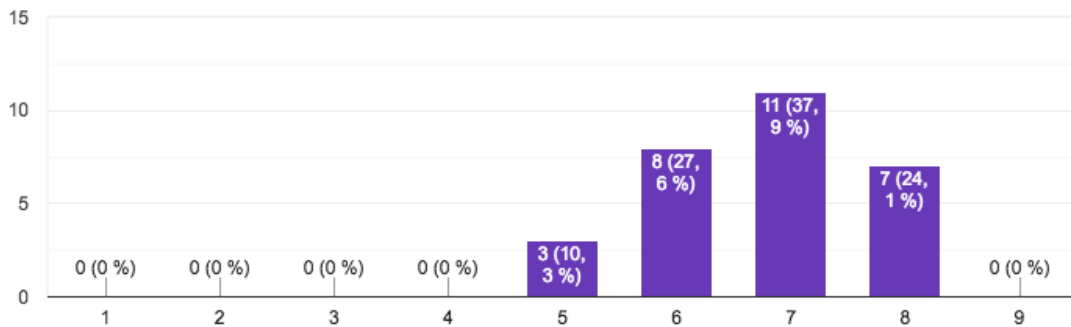
Kyllä kokemani mukaan. Olen saanut työskennellä keskustelevien koreografien kanssa ja se on tärkeintä.

Oletan, että "suuressa maailmassa" löytyy tarpeeseen juuri oikeankokoiset, -näköiset ja just oikealle kohdalle korkeuteen jalkansa heittäviä ja niitä löytyy paljon. Suomen laitostattereissa tekijäporukka on kenties heterogeenisempää joten myös mielikuvitusta tarvitaan koreografilta enemmän. Niin tai näin, kyllä Suomessa osataan!

Suurimpina haasteina nähtiin, että osasta musikaalikoreografioista puuttuu persoonallinen näkemys ja ne jäävät latteiksi ja unohtuvat tai ne eivät toimi tarinan tai musiikin kanssa yhteen. Välillä tuntuu myös, että koreografiat ovat helpotettuja ja varotaan tekemästä liian fyysistä.

Itse olen löytänyt luottokoreografit, joiden kanssa luottamus on täydellinen. Liian usein koreografia ei vie tarinaa eteenpäin.

Kun musikaalikoreografeilta (liite 1) kysyttiin, millaisena he kokevat musikaalikoreografioiden tason Suomessa, niin vastausjakauman moodi oli 7 (ks. kuvio 14). Yksikään musikaalikoreografi ei antanut täysiä pisteitä. Jos vertaa tätä lukua heidän arvioonsa musikaalikoreografioiden tasosta Suomessa on se hieman pienempi.



Kuvio 14. Millaisena koet Suomessa musikaalikoreografioiden tason? n=29

Kyselyn perusteella meiltä puuttuu musikaaliperinne tai se on vasta syntymässä, ja musikaalikoreografian tietotaito on joko haettava ulkomailta tai sitten oman harrastuneisuuden tai opiskelun kautta. Pyörää yritetään liian usein keksiä uudestaan, koska genreä ei tunneta eikä myöskään välttämättä arvosteta.

Jos halutaan tehdä perinteistä musikaalikoreografiaa, niin täältä puuttuu (musikaali)tanssijoilta myös tekninen osaaminen sellaiseen liikekieleen. Tällä viitataan siihen, että koreografioiden taso ei ole yksistään sidoksissa koreografioiden tasoon vaan myös tanssivien esiintyjien tasoon.

Koulutus ja sen vähäisyys nähtiin isona ongelmana. Musikaalikoreografian täytyy olla hurjan monipuolista, ja musikaalikoreografian täytyy ymmärtää musikaalia lajina. Jotkut näkevät, että joskus musikaalikoreografiat näyttävät tanssinopettajien tekemiltä. Numeroista puuttuu sisältö. Musikaalikoreografian ja opettajan työllä on ero. Jotkut eivät ymmärrä, miksi käytetään TV:stä tuttuja koreografeja, jotka eivät välttämättä ole saaneet minkäänlaista koulutusta musikaalien maailmaan ja joilla on hyvin yksipuolinen osaaminen tuotavaksi musikaaleihin. Osa vastanneista kokee, että näissä tapauksissa vain maine myy.

Osa musikaalikoreografeista näkee jo, että koreografia on kehittynyt tarinankerronnalliseen suuntaan eikä pelkkiä tanssisarjoja enää nähdä musikaaleissa. Mielenkiintoa, yllätyksellisyyttä ja syvyyttä löytyy monesta koreografiasta.

6 YLEISTÄ KOREOGRAFEISTA JA MUSIKAALEISTA SUOMEN TEATTEREISSA

Musikaalikoreografian työhön teattereissa vaikuttavat hyvin monet erilaiset asiat. Tässä luvussa pureudunkin muutama näistä tärkeistä asioista.

6.1 Tuplamiehitys, understudy-järjestelmä, sekä swingit

Musikaaliesitykset pyörivät ja teatterit tekevät useimmiten niillä erittäin hyvää tulosta. Musikaalit ovatkin pääsääntöisesti teattereiden isoimpia ja myydyimpiä tuotantoja. Esiintyjä kuitenkin sairastuu, ja he joutuvat olemaan esityksistä poissa, vaikka heillä korkea työmoraali onkin. Sairaudet vaikuttavat luonnollisesti esityksiin, ja voi olla, että teatterit joutuvat perumaan tämän takia esityksiä. Tämä luonnollisesti aiheuttaa suurta huolta teatterissa, koska musikaalien täyttöasteet ovat korkeat, joten menetetty katsojamäärä on todella iso. Jos esityksiä joudutaan sairastumisten takia perumaan, niin hyvin nopeasti tulee hetki, että musikaali ei tuotakaan tarvittavaa tulosta. Tätä ongelmaa ratkomaan on kehitetty erilaisia esiintyjien korvausjärjestelmiä.

Yksi niistä on tuplamiehitys, joka on sanansa mukaisesti paikkoja tuplaava järjestelmä. Tätä järjestelmää käytetään pääosin tuplaamaan päärooleja, mutta isoissa kokoonpanoissa tarvittaessa vaikka koko ensemblea. Pääroolien tuplaaminen antaa näyttelijälle mahdollisuuden sairastua ja hyvällä omalla tunnolla tarvittaessa olla poissa näytöksistä. Tämä antaa myös mahdollisuuden näyttelijälle säästää ääntään, jos esityksiä on tiiviiseen tahtiin. On monia teoksia, joissa näyttelijä joutuu laulamaan pidemmän aikaa kovaa ja haastavalta äänialalta. Tämä voi aiheuttaa ongelmia, vaikka omaakin hyvän laulutekniikan.

Understudy on näyttelijä, joka on musikaaleissa vastuussa pääroolien paikkaamisesta. Yleensä paikattavia rooleja on yksi, mutta niitä voi olla myös useita. Understudy on yleensä myös itse mukana ensemblessa. Hän opettelee toisen näyttelijän osuudet (dialogin, musiikin ja koreografian), jotta tämän näyttelijän poissaolon sattuessa understudy on valmiina esiintymään kyseisissä roolissa. (Eyer & Smith 2015.) Joissakin tapauksissa understudy on niin sanottu stand by, eli hän on valmiina ja tarvittaessa tulee esitykseen mukaan, jos korvattava henkilö on jostakin syystä estynyt

tulemaan paikalle. Näitä on Suomessa harvemmin, mutta isoissa tuotannoissa stand by -paikkaajat ovat välillä käytössä, kuten Tampereen Teatterissa vuonna 2020. (Sirén 2020.)

Swingit ovat pääsääntöisesti ensemble-tehtävien paikkaajia. Swingejä on Suomessa käytössä kahta erilaista, ja swingi määritellään teoksen luonteesta ja paikkaajien tarpeesta johtuen. Jos ensembleen kuuluu myös näyttelijöitä, swingien tehtäviin voi kuulua myös heidän rooliensa paikkaus. Yleisin on nimeltään offstage swing, joka on poissa lavalta odottaen mahdollista kutsua paikkaustehtäviin. Paikkaustehtävä voi olla joko sairauspaikkaus tai sitten hän paikkaa ensimäisen jäsentä, joka tekee esimerkiksi understudy-tehtävää, kuten partial swingit. Partial swing onkin toinen swingityyppi, jota käytetään musikaaleissa. Partial swing on aina mukana ensemblessä ja hyppää tästä tarvittaessa paikkamaan jotakin pienempää tai isompaa roolia. (Eyer & Smith 2015.) Ketju pitää olla mietittynä ja harjoiteltuna valmiiksi, jotta kaikki käy lyhyellä ajalla mahdollisimman sulavasti. Suomessa swingit ovat yleistymässä musikaaleissa, sillä teatterit haluavat esitysten jatkuvan poissaoloista huolimatta.

Tuplamiehitys, understudy-järjestelmä ja swingit turvaavat siis esitysten jatkumisen teattereissa, ja niitä pidetään yleisesti hyvin inhimillisenä tapana itse esiintyjä kohtaan sekä ammattimaisen teatterin leimana, sillä silloin jokaisen esityksen taso taataan. Miten tämä vaikuttaa musikaalikoreografien työhön, ja otetaanko järjestelmän tuomat lisähaasteet huomioon teattereissa? Koska tämä järjestelmä on usealle teatterille vielä uusi, tulisi heidän tutkia esimerkiksi harjoitusaikojen määriä uudelleen. Tuplamiehitys tai jopa triplamiehitys tarkoittavat luonnollisesti myös kaksin- tai kolminkertaista harjoitusmäärää. Musikaalikoreografian näkökulmasta koreografian opettaminen tuo jo lisähaasteita, ja sitten kun teosta aletaan menemään isoimmissa paloissa läpi, niin nämä kerrat vähenevät esiintyjää kohti huomattavasti. Palautteen antamista pidettiin myös haasteellisenä, koska edelliselle esiintyjälle tarkoitettu palaute ei välttämättä siirry tuplaajalle ja sama virhe toistuu tai jokin kohta toimii yhden esiintyjän kanssa mutta ei tuplaajan. Näihin tietysti löydetään ratkaisut, mutta se vaatii väkisinikin ylimääräistä aikaa. Nämä korvausjärjestelmät luovat koreografeille myös helpotusta koreografien toimivuuden osalta esityskaudella. He voivat luottaa, että koreografiat näyttävät samoilta, vaikka esiintyjä on poissa. Aina on olemassa joku, joka hyppää tyhjälle paikalle ja osaa homman. Järjestelmät ovat vähentäneet paljon ylimääräisiä harjoituksia, joita teatteri on joutunut järjestämään, että saadaan tehtyä tarvittavat koreografilliset muutokset teokseen ja se voidaan esittää.

Kyselyssä musikaalikoreografeilta (liite 1) kysyttiin, millaisena he näkevät tuplamiehityksen, understudy-järjestelmän, sekä swingien käytön musikaaleissa. 94 %:lla vastaajista oli kokemusta systeemeistä ja 6 % ei ollut käyttänyt mitään näistä järjestelmistä, mikä kertoo sen, että lähes jokaisella on ollut kokemuksia näistä. Järjestelmillä on Suomessa vielä lyhyt historia, mutta pikkuhiljaa aletaan oppia enemmän niiden käytöstä. Tätä pidetään myös yhtenä esimerkkinä lajin kehittymisestä ja toimijoiden parissa ammattimaisuuden tasoa ja itsevarmuutta lisäävänä. Lähes kaikki musikaalikoreografit ymmärsivät niiden tarpeellisuuden prosessissa, koska niillä turvataan esitykset, mutta vastauksista pystyi lukemaan musikaalikoreografien tunteita kyseisiä järjestelmiä kohtaan, ja jopa 45 % vastaajista pitivät niitä rasittavina, turhauttavina ja todella työläinä.

Tuplamiehitystä pidetään erittäin raskaana kokonaisuutena, ja se koetaan myös epärealistisena järjestelmänä, koska tuplamiehityksessä eri miehitykset eivät saa käytännössä yhtä paljon aikaa harjoitteluun ja molempien miehitysten harjoitusmäärä jää normaalia pienemmäksi. Ykkösmiehityksestä tulee usein tärkeämpi, koska hänen kanssaan tehdään usein myös koreografiaa. Jotta harjoitteluaikaa tulisi molemmille yhtä paljon, täytyisi harjoitusmäärää kasvattaa reilusti. Joka tapauksessa tuplattavien ja ei tuplattavien roolien kanssa tulee epäsuhtainen harjoitusmäärä. Välillä myös jokin harjoiteltu asia toimii toisella esiintyjällä mutta ei tuplaesiintyjällä, ja voi olla, että molemmille joudutaan tekemään pahimmassa tapauksessa erilaiset versiot koreografian.

Tuplamiehityksessä positiivisina asioina nähtiin saman roolin tekevien välinen dialogi roolista, jonka katsottiin syventävän roolia enemmän useamman näkökulman myötä. Tuplattavien yleinen jaksaminen paranee ja joissakin tapauksissa myös lauluäänen liiallinen rasittaminen vähenee. Tuplamiehitystä pidetään kyllä hyvänä, jos harjoituksia on riittävästi ja näytöksiä riittää myös molemmille esiintyjille. Hankalana pidettiin tapaa, jossa tehdään ja ohjataan musikaaleja prosessissa. Silloin on todella hankalaa harjoitella ja luoda toimivaa paikkausjärjestelmää. Jos rooli räätälöidään jollekin näyttelijän taitoja hyödyntäen, niin tuplaaminen on erittäin hankalaa.

Varsinkin understudyt ja swingit ovat välttämättömiä ja motivoivia asioita. Kaikkien mieli on rauhallisempi kun varajärjestelmä on olemassa. Näistä tehtävistä on myös usein kasvettu solisteiksi. Tuplamiehitys on usein aika raskas kokonaisuus ja aina on tunne, ettei miehitykset saa tarpeeksi aikaa. Välillä sekin on kuitenkin väistämätön reitti.

Understudy-järjestelmiä ja swingejä pidetään kyllä hyvänä asiana, mutta nekin koetaan tekijöille erittäin raskaaksi, vaikka ne olisivatkin hyvin suunniteltuja. Yksi merkittävä huolenaihe oli harjoitusajan riittämättömyys, ja tämä pitäisi ehdottomasti ottaa huomioon aikatauluja suunniteltaessa.

Aikataulu suunnitellaan yleensä yhdelle miehitykselle, ja nyt jos tuplamiehitys, understudy-järjestelmä tai swingit tulevat kesken kaiken käyttöön, täytyy ohjaajan tiivistää harjoittelua, ja se on joltakin pois. Aika usein, ajan riittämättömyyden takia, paikkausjärjestelmän rakentaminen nähdään epätoivoisena asiana.

Haasteet ovat vähäisiä, kun tuplamiehitys-systeemi tiedetään alusta asti eli näin aikataulusuunnittelu voidaan tehdä tilannetta ajatellen. Toki toistojen määrä jää pienemmäksi, jolloin esiintyjän vastuu omaehtoisesta harjoittelusta kasvaa.

Yhtenä haastetta lisäävänä asiana esiin nousi myös eritasoiset esiintyjät ja miten he pystyvät tuuraamaan toisiaan. Tämä on musikaalikoreografeille iso urakka, koska koreografiat tehdään joiltakin osin myös esiintyjien henkilökohtaisia taitoja huomioiden. Tuuraaja ei välttämättä näitä taitoja osaa, joten vaihtoehtona on tehdä hänelle omansa tai helpottaa liikettä niin, että molemmat sen pystyvät tekemään. Tämän katsotaan olevan hirveän työlästä ja tasoa laskevaa.

Se vaatii koreografilta hyvää silmää erityisesti paikkojen ja kulkujen suunnitteluun, jotta kokonaisuudet eivät ole mielivaltaisia vaan helposti sisäistettävissä ja opeteltavissa. Hyvät omat muistiinpanot näistä asioista äärimmäisen tärkeitä ettei asioita luoda vain hetkessä ja vastuu niiden oppimisesta sysätään täysin paikkaajien harteille.

Vastauksissa heräsi myös palkkaan koskevia kommentteja, kuten musikaalikoreografien ylimääräisen työn määrän lisääntyminen harjoituksissa, mikä pitäisi kompensoida palkkaan, jos tanssikapteenia tai koreografian assistenttia ei ole mukana tuotannossa. Musikaalikoreografit olivat huolissaan myös esiintyjien lisääntyvästä työmäärästä ja toivoivat, että teatterit ottavat tämän huomioon myös heidän palkkoissaan.

Palkkio tästä kyllä kuuluisi olla hyvin määritelty sillä usein se teettää tekijälleen paljon isomman homman ja vastuun ja usein tekijät ei saa ansaitsemaansa korvausta.

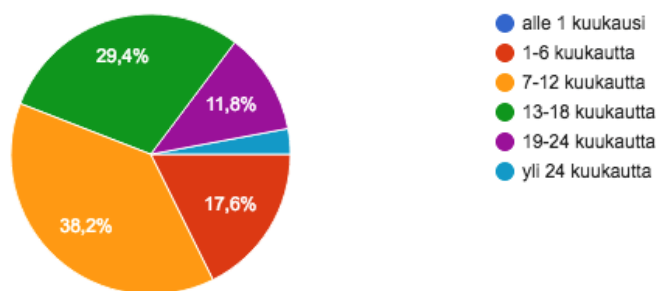
Nämä järjestelmät voivat tulla esiintyjille myös yllätyksenä sopimusneuvottelujen jälkeen, joten ykkösmiehitys ei välttämättä tykkää ajatuksesta, että joutuvat luopumaan osasta esityksistä. Osassa teattereita nämä järjestelmät avataan keskusteluun yleensä vasta harjoitusten alkaessa, ja silloin on yleensä vaikea neuvotella sovitun päälle ylimääräistä, joten näiden järjestelmien käyttöönottopäätökset pitäisi tehdä jo ensimmäisissä tuotantopalavereissa ja budjetoida oikein.

Hankalaa, työtä lisäävää mutta lähestulkoon pakollista. Isot musikaalit ovat jo niin iso business ja riskit suuret, joten peruuttamiset ovat mielellään vasta viimeinen toimenpide.

6.2 Musikaalikoreografioiden arvostus teattereissa ja heidän, sekä koreografioiden huomioon otaminen arvosteluissa.

Teattereissa musikaalityöyhteisöä pidetään hyvin motivoituneena ja toisiaan kannustavana sekä ahkerana työyhteisönä. Musikaalin teossa vallitsee tietty hierarkia, mutta parhaimmillaan kaikki kokevat tullessaan arvostetuiksi ja kuulluiksi. Kunnioitus toista ihmistä, toisen työtä ja itse teosta kohtaan pitää olla olemassa. Yhteistyössä on voimaa, ja vain yhteistyö antaa ponnahduslaudan nousta työyhteisönä parhaimpaan.

Musikaalikoreografian arvostus lähtee työsopimuksesta ja ylipäättään töihin pyytämisestä. Useat teatterit hoitavat työsopimukset kuntoon oikein ja ajallaan, mutta liian usein musikaalikoreografi jää vieläkin viime hetken hankinnaksi. Musikaalikoreografeilta kysyttiin keskimääräistä arviota siitä, kuinka aikaisin he saavat pyynnön musikaalin koreografiksi suhteessa harjoitusten alkamiseen. Kuten kuvio 15 huomataan, kyselyyn vastanneet musikaalikoreografit voidaan jakaa selkeästi kolmeen eri ryhmään: 55,8 % pyydetään mukaan lyhyellä aikataululla eli 1–12 kuukautta ennen harjoitusten alkua, 29,4 % pyydetään 13–18 kuukautta ennen ja 14,7 % pyydetään hyvissä ajoin eli jopa kaksi vuotta aikaisemmin. Hälyttävää ja monella tapaa epäinhimillistä on se, että 17,6 % musikaalikoreografeista arvioi saavansa työkutsun keskimäärin alle puolta vuotta ennen harjoituksen alkamista.



Kuvio 15. Arvioi keskimäärin, kuinka aikaisin saat pyynnön musikaalin koreografiksi harjoitusten alkamisesta? n=34

Toinen arvostuksen mittari on luonnollisesti palkka. Teatterialan työehtosopimus määrittelee koreografian palkan olevan 1.4.2022 alkaen 2 364,95–3 690,66 euroa kuukaudessa ilman mitään lisä. Se on noin 11 % eli 216 euroa vähemmän kuukaudessa, kuin ohjaajille määritelty palkka ja

noin 4 % eli 90 euroa vähemmän kuukaudessa kuin skenografeille, valosuunnittelijoille, äänisuunnittelijoille ja videosuunnittelijoille määritelty palkka. (Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto 2020.) Suhteessa muihin taiteelliseen työryhmään kuuluviin se on kuitenkin arvioitu pienemmäksi. Jokainen freelancerkoreografi neuvottelee aina oman sopimuksen teatterin kanssa, ja se voi periaatteessa olla mitä vain, mutta usein se menee jo valmiiksi liittojen kesken sovittuun haarukkaan. Koreografin roolia musikaalissa pidetään merkittävänä ja työmäärää usein valtavana, koska se pitää sisällään sekä koreografian tekemisen että harjoittamisen. Kun kysyin musikaalikoreografeilta, saako koreografioiden teosta työtä vastaavaa palkkaa, niin 76,7 % vastaajista oli sitä mieltä, että kyllä saa, ja 23,3 % vastaajista oli sitä mieltä, että ei saa.

Kun työntekijää arvostetaan ja sen työtä arvostetaan, niin silloin hänellä on henkisesti hyvät valmiudet keskittyä työn tekoon. Se, miten kohtelemme toisiamme, heijastuu sekä hyvinvointiin että tuloksiin. (Kuusela 2017.) Parhaimmillaan arvostuksen osoittaminen innostaa ja rohkaisee. Sillä luodaan luottamusta työntekijään, joka vaikeissa tilanteissa pystyy kääntämään arvostuksen voimavaraksi. Viimeisen vuosikymmenen aikana suhtautuminen koreografin työhön tai ylipäätään liikkeeseen ilmaisumuotona teattereissa on muuttunut kunnioittavampaan suuntaan. Koreografi on alusta asti tasa-arvoinen osa suunnittelijatiimiä ja myös koreografia voi määrittää sisältöjä ja ohjata tulkinnan suuntaa.

Kyselylomakkeessa kysyttiin musikaalikoreografeilta, miten he kokevat koreografioiden arvostuksen teattereissa, ja 71 % vastaajista koki arvostuksen olevan hyvä ja koko ajan paranemaan päin. Oma asennetta työhön ja työkavereihin pidettiin tärkeänä. On tärkeää, että on valmistautunut ja osaa asiansa.

23 % vastaajista piti arvostusta hyvin vaihtelevana. Yleensä teatterin ilmapiiri vaikuttaa siihen, miten vierailijoita arvostetaan. Heistä tuntui vieraalta se, että koreografi on usein viimeinen taiteellisen työryhmän henkilö, joka palkataan mukaan juttuun. Arvostus vaihtelee todella paljon, ja se riippuu osittain myös siitä, millä kunnioituksella ohjaaja kohtelee koreografiaa. Osa koki arvostuksen vaihtelevan juuri näyttämön ja hallinnon välillä. Näyttämöllisesti koreografin työtä arvostetaan, mutta palkkatasollisesti ei.

Arvostus on muutoin hyvä, mutta joskus tuntuu hassulta, että koreografi on usein viimeinen taiteellisen työryhmän henkilö, joka palkataan mukaan juttuun, usein jopa sen jälkeen, kun muiden osastojen suunnittelutyö on jo tehty, mikä tuntuu hassulta siksi, että

esimerkiksi lavastajan ja pukusuunnittelijan kanssa olisi äärimmäisen tärkeää päästä keskusteluyhteyteen jo suunnitteluvaiheessa, sillä heidän työnsä vaikuttaa paljon myös koreografian työhön.

Koreografi on monesti hieman hankala tyyppi, jos ei tykätä tanssia tai liikkua muuten kuin mitä arkiliikunta vaatii. Ylipäättään teatterin taiteellinen käsitys siinä mitä on hyvä tanssi vaikuttaa siihen miten koreografian osaamista arvostetaan.

Monessa vastauksessa esiin nousi myös teattereiden järjestämän vierailija-asunnon kunto. Moni kokikin, että kun ensimmäisenä päivänä joudut itse siivoamaan asunnon ja tiskaamaan tiskit, niin se ei hirveästi musikaalikoreografien arvostusta ja motivaatiota nosta.

Välillä tekisi mieli pyytää johtajaa nukkumaan yksi yö vierailijakämpässä, jouset painaen selkää. Likaiset astiat ja pölyinen huone ei nosta fiiliksiä, kun saavut ensimmäisen iltaharjoituksen jälkeen klo 22 vierailijakämpille. Miten tämä on aina niin vaikea asia.

6 % vastaajista koki, että heidän arvostuksensa teattereissa ei ole tasavertainen, ja kaksi jätti vastaamatta.

Koreografeja ei arvosteta yhtä lailla kuten ohjaajia. Tanssimista ei vielääkään pidetä niin tärkeänä taitona tai koreografian tekemistä, että siitä haluttaisiin esim. maksaa kunnollista palkkaa tai ymmärretä sitä kuinka paljon työtä koreografioiden tekeminen

Musikaalia pidetään erittäin vaikeana arvostelun ja kritiikin kohteena mediassa, koska musikaali pitää sisällään niin monta erilaista taidelajia. Pääosin kriitikot eivät osaa tällä hetkellä arvostella tätä monitaiteista ilmaisumuotoa sen tarvitsemalla asiantuntijuudella, ja sen ovat huomanneet monet musikaalien tekijöistä. Yksi kriitikko keskittyy vain teatteriin, toinen musiikkiin, kolmas unohtaa kokonaan, että teoksessa tanssittiin, vaikka yksi isoimmista elementeistä musikaaleissa on koreografiat ja tanssi, ja neljännessä paistaa läpi hänen inhonsa koko lajia kohtaan. Suurin ongelma on, että kriitikon on vaikea arvostella asiantuntevasti kaikkia osa-alueita musikaalista, ja siksi arvostelut tuntuvat ontuvan ja niitä odotetaan pelon sekaisin tuntein – tai niitä ei odoteta ollenkaan, koska tiedetään, että kriitikkona on tietty henkilö, joka ei arvosta tai ymmärrä tiettyä osa-aluetta todennäköisesti hänen ammattitaitonsa puutteen takia.

Kun musikaalikoreografeilta kysyttiin, millaisena he kokevat koreografien ja koreografioiden saadun huomion musikaalien arvosteluissa, niin 70 % vastaajista koki saadun huomion negatiivisena ja aivan liian vähäisenä ja ennen kaikkea asiantuntemattomana.

Ylipäätään musiikkiteatterin kritiikki-instituutio Suomessa on olematon eli tapa käsitellä monitaiteista ilmaisumuotoa jää valitettavan yksikanavaiseksi. Näkökulma on joko musiikki tai teatteri edellä, harvoin kokonaistaiteellinen. Tanssi jää näissä kirjoituksissa usein sivulausetason huomioiksi. Tanssia saatetaan kuvata korkeintaan kahdella adjektiivilla eli eihän tämä juuri arvostusta nosta.

Koska kriitikot eivät vaikuta tuntevan tanssia tai ymmärtävän liikkumisen taitojen päälle, he eivät useinkaan sano siitä mitään. Tai latelevat latteuksia, kuten "vauhdikasta liikettä" ja "iloista meininkiä".

Ei musikaalien koreografioita osata arvostella yhtään sen paremmin tai laajemmin kuin musikaaleja ylipäänsä. Hyvä jos koreografioita edes mainitaan.

Usein aivan liian vähäiseksi. Koreografi tekee joskus jopa yli puolet esityksen kohtauksista ajallisesti.

Joskus on todella noloa kun koreografia ei mainita ollenkaan.

18 % vastaajista koki positiivisena koreografien ja koreografioiden saadun huomion. Koreografit ja koreografiat tulee kyllä mainittua arvosteluissa nykyisin. Monen muun työ ei niinkään, kuten pu-kusuunnittelijoiden, valosuunnittelijoiden, äänisuunnittelijoiden. 9 % vastaajista koki, että taso vaihtelee todella paljon pienten maakuntien ja isojen kaupunkien välillä. Siellä missä on enemmän musikaaleja, niin kritiikin nähtiin olevan myös monipuolisempaa.

Koreografiat saavat kyllä huomiota tosi arvioinnin taso on yleisesti sanoilla kiva tai näytävä tai mukaansatempaava. Sinänsä taitotasoa ei arvioida.

15 % vastaajista kokee, että kriitikoiden osaamattomuus sekoittaa usein arvosteltavan kohteen. He kokevat, että koreografin työn kritiikki menee ohjaajalle.

Koreografin tekemiset siirretään ajoittain ohjaajan ansioksi tai synniksi ja jätetään koreografi mainitsematta.

Joskus kun lukee jotain kritiikkiä mitä on ollut katsomassa, olen kyllä ihmetellyt, että miksi koreografiaa ei ole mainittu. Tuntuu, että kriitikot eivät aina tajua lainkaan sitä työtä mitä koreografi on tehnyt teoksen eteen ja joskus kiitos valuu ohjaajan työn alle.

Isojen kaupunkien kriitikot usein osaavat erottaa koreografin työpanoksen ohjaajan työstä. Pienet taasen - aika usein eivät osaa.

3 % vastaajista piti ohjaajien ja koreografien saadun palautteen koskevan molempia. He kokevat, että molemmat ovat vaikuttaneet toistensa tuotokseen ja kummasta tahansa saatu kritiikki koskee

molempia. 3 % vastaajista oli sitä mieltä, että jos työ on onnistunut, niin kyllä se saa myös tarvittavan huomion.

Kun koreografiat ovat todella onnistuneet, niin kyllä ne mainitaan ja nostetaan esille. Monta kertaa olen ollut kriitikon kanssa samaa mieltä siitä, että ei niitä tansseja kannattanut esille nostaakaan. Parempi vaan tanssille.

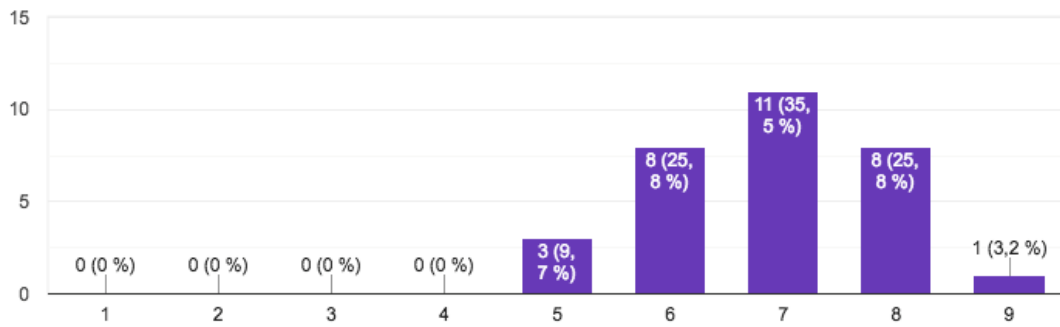
Suomessa perinteisesti yksi kriitikko kirjoittaa koko kritiikin aina yhdestä musikaalista, ja hänen ammattitaitonsa määrittää, kuinka teosta ja sen tekijätahoja arvostellaan. Ei luonnollisestikaan voi olettaa hänen olevan ammattilainen usealla alalla, joten on selvää, että silloin hänen ammattitaitonsa määrittelee, mitä aluetta arvostellaan asiantuntevasti ja mitä amatöörimäisesti tai jätetään kokonaan arvostelematta.

Teattereille tämä ei ole merkittävä asia; teattereille riittää, että teos saa hyvät arvostelut, mitä voidaan käyttää markkinoinnissa, koska hyvä kritiikki voi johtaa usein myös hyvään lipunmyyntiin. Tekijöille kritiikin epäammattimaisuus näkyy turhautumisena, pettymyksenä ja jopa välinpitämättömyytenä. Jos neljän kuukauden työstä saa kaupungin isoimmassa lehdessä maininnan, että ”on tehnyt vauhdikkaat tanssit”, niin mitä muutakaan se voi tekijöissä aiheuttaa. Se, että lehti lähettää vain jonkun henkilön kirjoittamaan juttua eikä vaivaudu kiinnittämään lehteen sellaista henkilöä, jolla olisi valmius kirjoittaa musikaaleista kritiikkiä ammattimaisesti, kertoo lehden välinpitämättömyydestä alaa kohtaan.

Vaikka musikaalin ensi-illasta kirjoitettu kritiikki onkin suunnattu pääsääntöisesti kyseisen median lukijoille, niin monesti se vaikuttaa, pienesti tai isosti, myös itse tekijöihin. Jokainen viimeinen työ on käyntikortti, jonka annat, ja se voi vaikuttaa uraasi positiivisesti tai negatiivisesti.

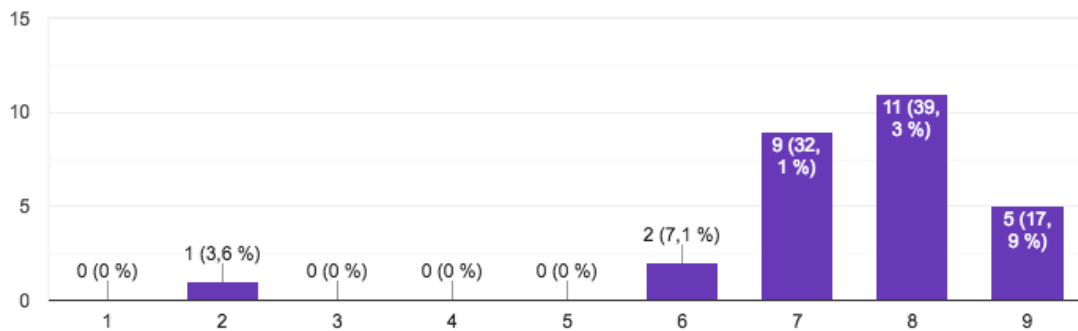
6.3 Musikaalit Suomen teattereissa

Millaisena musikaalikoreografiat sitten mieltävät musikaalien tason Suomessa. Kun heiltä (liite 1) kysyttiin, millaisena koet musikaalien tason Suomessa asteikolla 1 (erittäin huono) – 9 (erittäin hyvä), niin vastausjakauman moodiksi tuli 7 (ks. kuvio 16).



Kuvio 16. Millaisena koet Suomessa musikaalien tason? (musikaalikoreografit) n=31

Kun musikaalikoreografien työkavereilta (liite 2) kysyttiin sama kysymys, niin moodiksi tuli 8 (ks. kuvio 17). Kaikkien vastanneiden kesken moodi on 7.



Kuvio 17. Millaisena koet Suomessa musikaalien tason? (musikaalikoreografien työkaverit) n=28

Musikaalien tasojen katsotaan parantuneen vuosi vuodelta, koska tekijät suhtautuvat niihin suuremmalla intohimolla ja ovat paremmin koulutuneita – joskin tässä on parantamisen varaa. Kansainvälistä laatua nähdään myös Suomessa silloin tällöin.

Koko ajan tekemisen taso nousee, mutta paradoksin tässä on se, että kuinka koulutusinstituutiot vastaavat tähän tarpeeseen? Mikä suunnitelma taideyliopistoilla jne. oppilaitoksilla on alan ammattitaidon kehittämisen suhteen?

Moniosaajia kaivataan lisää. Monien musikaalinäyttelijöiden heikko fyysisyys voi olla este koreografian nostamiselle uudelle tasolle.

Arvosanoihin vaikutti useita asioita, kuten vähäinen kilpailu tekijöissä. Osaamista nähtiin olevan paljon, mutta se vaihtelee paljon ja kansainvälisen tason tekijöitä ei ole montaa. Teattereiden riskinottokyvyn puute esitysvalinnoissa tiputti myös numeroa. Liian usein nähtiin teattereiden ottavan valmiiksi suunnitellun ja pureskellun teoksen ulkomailta.

Itse en pidä replika-teosten tekemisestä, näkisin mieluummin tekijöiden omat ideat lavalla. Tekemisen taso voi silti replikassakin olla hyvä ja loistava. Mutta arvostan originaalia vielä enemmän. Joskus roolivalinta "vain" laulutaitoon perustuen kostautuu näyttelemisen kokemattomuutena. Tämä laskee minun silmissäni teatterityöllistä tasoa vaikka nostaisi musiikkinumeron maailmanluokkaan. Parhaimmillaan asiat yhdistyvät omaperäiseksi ja virtuoosimaiseksi teatteriksi.

Enemmän suomalaisia kantaesityksiä. Tietysti vaikeaa valita, jos niitä ei ole. Mutta ehkäpä sitten pidempää prosessia yhteistyössä tekijöiden kanssa?

Kyselyn mukaan pisteisiin vaikutti myös alueen erilaisuus. Osaamisen nähtiin keskittyvän isoimpiin kaupunkeihin, mutta kehitystä nähtiin tapahtuneen jokaisessa teatterissa. Helsingin, Turun ja Tampereen nähtiin olevan teknisesti edellä muita teattereita. Niillä katsottiin olevan myös suurimmat taloudelliset resurssit käytössä.

Yksi iso musikaalin tasoa laskeva asia nähtiin liittyvän ensembleen. Varsinkaan isoimpien kaupunkien ulkopuolisilla teattereilla ei ole tarpeeksi resursseja panostaa ensembleen, joka musikaalissa on vähintään yhtä tärkeä kuin pääroolit. Käytännössä pääroolit miehitetään kärkinimillä, ja resurssit päättyvät siihen. Usein myös päärooleihin ei ole varaa palkata moniosaajia.

Isoimpien kaupunkien ulkopuolella tehdään usein kompromissia siinä, että isossa roolissa on joko näyttelijä tai laulaja, mutta homma toteutetaan ikään kuin hän olisi molempia ja kokonaisuus tökkii. Tuntuu kuin teoksen geneerinen toteuttaminen olisi tärkeämpää kuin sen sovittaminen kulloiseenkin teatteriin ja sen henkilökunnalle.

Myös kiireellisen harjoitusaikataulun nähtiin vaikuttavan kokonaisilmeeseen ja siksi laskevan pisteitä. Teattereiden ja taiteellisten johtajien heikon musikaalien tuntemuksen nähtiin olevan myös osasyys pisteiden laskuun. Teattereiden koetaan liian helposti ottavat perinteisen ja tunnetun musikaalin ohjelmistoonsa, vaikka maailmassa on monia todella hyviä ja ajankohtaisia musikaaleja. Suomeen harvoin rantautuu erityisen yhteiskunnallisia ja kunnianhimoisia musikaaleja. VOS-teatterit eli valtionosuusteatterit ovat esiintyneet tässä mielessä positiivisena poikkeuksena. Vapaalla kentällä on nyttemmin nähty upeita kantamusikaaleja. Yleisesti todettiin, että todella paljon on menty eteenpäin, mutta tanssin osalta on vielä parannettavaa ammattilaisten osalta.

Kun musikaalikoreografeilta kysyttiin, mitä he toivoisivat teattereiden ottavan huomioon valitessaan musikaaleja ohjelmistoonsa, niin 27 % vastaajista toivoi rohkeutta ottaa uusia suomalaisia kantaesityksiä. Musikaalien toivottiin olevan ajankohtaisia ja sisällöltään merkityksellisiä. Toivottiin teattereiden tekevän valintoja myös laadun ja mielenkiinnon, ei pelkästään rahan takia. Toivottiin myös omaperäisyyttä ja monimuotoisuutta valintoja tehdessä sekä enemmän riskejä, jopa marginaalisemman yleisön huomioon ottamista. Toivottiin myös keskittymistä muihin kuin (mies)artistien ympärille kyhättäisiin jukeboksimusikaaleihin. 20 % vastaajista piti tärkeänä, että teatterit huomioisivat talon esiintyjien taidot ja valitsisivat sellaisia musikaaleja, joihin talon rahat riittävät. Tuntuu siltä, että liian harvoin tutustutaan teoksen todellisiin vaatimuksiin sitä päätettäessä. 25 % musikaalikoreografeista toivoivat teatterin keskittyvän myös ensembleen kokoonpanoon. Liian usein ensembleen palkataan opiskelijoita, harjoittelijoita ja avustajia. Tuntuu siltä, että teatterit eivät ymmärrä, että näytävä ja menevä musikaali tarvitsee huippuammattilaisia myös tanssin puolella.

Tanssityttö-ajattelu pois. Musikaaleihin tulee palkata ammattilaisia myös tanssitehtäviin. Vai onko se tasapuolista taiteellista ajattelua, että näyttelijät ovat lähtökohtaisesti ammattilaisia ja ensembleen otetaan opiskelijoita ja lukiolaisia?

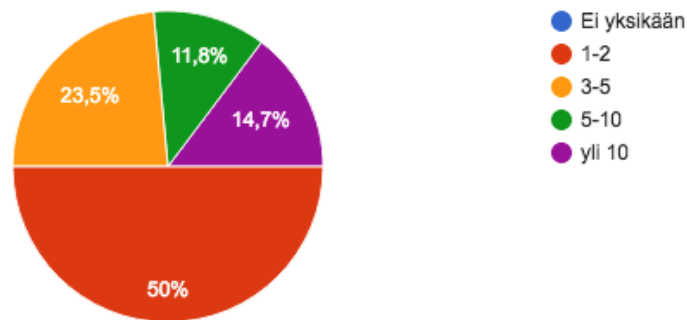
Monet musikaalikoreografit toivoivat teattereiden antavan enemmän aikaa valmistelemaan työhön. He toivovat enemmän workshop-tyylistä valmistelua, paikkaa ja aikaa päästä kokeilemaan erilaisia mahdollisuuksia esiintyjien kanssa, ennen kuin varsinaista koreografiaa aletaan tehdä. Näin päästään tutustumaan esiintyjien tasoon sekä testaamaan erilaisia liikkeellisiä aihioita. Osa musikaalikoreografeista kokee osansa hyvin eriarvoiseksi ja paineiseksi juuri tämän takia.

Jos teatterilla on käytettävissään tanssijoita, heidän mahdollisuutensa kehittyä ja näkyä kannattaisi ottaa huomioon. harvoin ymmärretään mikä merkitys koreografioilla on esityksen kokonaisuuteen.

Toivottiin myös pidempää prosessia kaikkien tekijöiden kanssa, vierailijoiden käyttöön varatun budjetin kasvattamista, kuppikuntaisuuden välttämistä ja sopivien tekijöiden valitsemista teoksiin aiheen mukaan sekä sellaisen musikaaliin ohjaajan valitsemista, joka hallitsee kyseisen lajin.

Mikä on kapasiteetti ensembleen. Voiko isoa, paljon koreografiaa vaativaa musikaalia tehdä pelkkien näyttelijöiden voimin tai todella pienellä ”tanssija-ensemblellä” Liian suuret suunnitelmat, jossa aliarvioidaan yleisöä ja tehdään koreografian työ vaikeaksi.

Tämän tutkimuksen perusteella suuri osa musikaalikoreografeista toivoo teattereiden panostavan siis uusiin musikaaleihin. Kun musikaalikoreografeilta kysyttiin uusien musikaalien tekemisen määrää koko heidän uransa aikana, niin 50 % vastaajista vastasi tehneensä uransa aikana 1–2 uutta musikaalia, 23,5 % oli tehnyt 3–5 uutta musikaalia, 11,8 % oli tehnyt 5–10 uutta musikaalia ja 14,7 % oli tehnyt yli 10 uutta musikaalia (ks. kuvio 18).



Kuvio 18. Moniko tekemistäsi musikaaleista on uusia (tehdään ensimmäisen kerran) musikaaleja? n=34

Suhteutettuna tämä musikaalikoreografien kaikkien tehtyjen musikaalien määrään, niin luku on noin 24,6 % kokonaismäärästä. Tästä voidaan päätellä, että musikaalikoreografien uran aikana joka neljäs musikaali on ollut uusi kantaesitysmusikaali.

Musikaalin ensimmäinen sykäys lähtee yleensä ideasta käsikirjoitukseen. Kysyttäessä musikaalikoreografeilta millaisia terveisiä he haluaisivat lähettää musikaalin käsikirjoittajille ja säveltäjille, niin vastauksista paistoi kannustavuus rohkeisiin ja liikettä ruokkiviin teoksiin. Toivottiin lisää ruumiillista ajattelua. Tanssia tulee pitää vähintään yhtä oleellisena, kuin tekstiä ja musiikkia. Musikaalikoreografit toivoivat, että liikkuminen ajateltaisiin kolmantena käsikirjoituksena ja mahdollisuutena nostaa teksti ja musiikki uudelle tasolle. Kehollisuudesta ja liikkeestä olisi suotavaa kirjoittaa myös paranteeseihin, mikä nostaisi lähtökohtaisesti kehollisuuden merkitystä tuotannossa. Ajatus siitä, että liike voi viedä tarinaa itsellisesti eteenpäin, koettiin nykykäsikirjoituksissa hyvin kaukaiseksi asiaksi. Käsikirjoitus- ja sävellysprosessissa toivottiin myös koreografian voivan olla mukana, ja keskiössä voisi olla enemmän tanssijantyö. Toivottiin myös, ettei käsikirjoittajat ja säveltäjät pidä yleisöä liian yksinkertaisena. Musikaaleja pidetään suhteellisen ennalta-arvattavina. Toivottiin vahvoja tunteita ja yllätyksiä sisältöihin: monenlaisia musikaaleja, niin suuria, kuin pieniä, niin isoille lavoille kuin pienillekin lavoille.

Tehkää oikealla sydämellä ja sydämeistä, huomaan kyllä eron sydämellä tehdyn ja vastakohtan välillä. Ja rohkeasti, kuten Book of Mormonsin tekijät.

Toivottiin myös, että ennen kuin käsikirjoittajat ja säveltäjät vievät teoksiaan teattereihin, workshop-työskentelyä voisi tehdä paljon enemmän. Kehotettiin kehittämään ja kirjoittamaan uusia sellaisia kohtia, jotka eivät toimi. Liian usein ohjaaja joutuu lavalla muuttamaan dramaturgiaa tai koreografi ei löydä tanssille oikeaa syy-yhteyttä itse juoneen.

6.4 Musikaalikoreografien palkkaus

Suomessa musikaalikoreografeille maksetaan pääsääntöisesti kuukausipohjaista palkkaa. Kuukausipalkka määräytyy osittain liiton suositusten mukaan, mutta sen määrittelee yleensä teatteri ja koreografi keskenään ottaen huomioon musikaalin koon, koreografian määrän ja koreografian kokemuksessa saadut lisät. Työn laajuus määrittää kertoimen, jolla kerrotaan määritelty kuukausipalkka. Kerroin on musikaaleissa yleensä 3,5–5 luokkaa työn määrästä riippuen. Jos kuvitellaan, että musikaalikoreografian kuukausipalkka on 3 000 euroa ja musikaalin kerroin on 4, niin hänen kokonaispalkkansa on silloin 12 000 euroa (ilman mitään lisiä). Tähän lasketaan vielä lomakorvaus, joka koreografeilla on 12,5 %, eli kokonaispalkka on 13 500 euroa.

Tämä palkka sisältää yleensä musikaalin koreografian suunnittelemisen, niiden valmistamisen ja opettamisen esiintyjille ja lopuksi vielä harjoittamisen. Teatterilla on myös oikeus esittää koreografioita määrittelemättömän ajan. Musikaalikoreografian työvelvoite loppuu yleensä ensi-iltaan. Ajallisesti laskettuna noin 1/4-osa on suunnittelua ja 3/4 harjoituksia. Tämä voi vaihdella musikaalin koon ja harjoitusmäärän mukaan.

Suurin osa musikaalikoreografeista oli vastausten perusteella tyytyväisiä saamaansa palkkaa. Palkka maksetaan yleensä kolmessa erässä: ensimmäinen erä sopimuksen kirjoituksesta, toinen erä harjoitusten alkaessa ja kolmas erä ensi-iltana. Tämä voidaan sopia toisinkin yhteisellä sopimuksella. Tyytyväisyys pohjautuu yleensä siihen, että sopimuskausi on yhden esityskauden mittainen. Suurin osa musikaalikoreografeista kokee saavansa oikealta tuntuvan korvauksen, joka kattaa sekä suunnittelun, harjoittamisen että tekijänoikeudelliset korvaukset. Jos musikaali jatkaa seuraavalle kaudelle, niin silloin syntyy musikaalikoreografeille eräänlainen palkkatyhjiö. Tätä

ei usein tapahdu, koska teatterit esittävät yleensä yhtä musikaalia yhden esityskauden, ja seuraavalle kaudelle tehdään aina uusi, mutta nykyään paljon myyneet musikaalit saavat pidemmän elämänsäkaaren. Tekijänoikeudellisia korvauksia saa sekä käsikirjoittaja että säveltäjä rojalien mukaan, mutta esimerkiksi musikaalikoreografit jäävät mahdollisesta musikaalin menestyksestä osuiksista.

Kun kysyin musikaalikoreografeilta, mitä mieltä he ovat Suomessa yleisesti vallitsevasta kuukausipalkkaisuudesta verrattuna esimerkiksi Broadwayllä toteutettavaan käytäntöön, jossa koreografin palkkaus olisi prosenttiperusteinen samalla tavalla kuin säveltäjän tai käsikirjoittajan, niin suurin osa ei ollut edes ajatellut asiaa näin. Osa näki siinä hyvää, varsinkin jos musikaali menestyy hyvin. Osa näki omarahoitteisilla teattereilla ja tuotantotaloilla tämän mahdollisena sopimusmallina tulevaisuudessa. Prosenttiperusteisen palkkauksen nähtiin mahdollisesti lähestyttävän koreografeja tiiviimmäksi osaksi käsikirjoitustiimiä, jolloin koreografia voisi saada mielenkiintoisemman ja vaikuttavamman osan musikaalista ja laajentaa musikaalien suuntia ja mahdollisuuksia. Prosenttipalkkausta pidettiin myös motivoivana, ja se pakottaisi puskemaan parhaimpaansa.

Kk palkkaisuuden perustuva systeemi on aika selkeä, Minusta hybridi toimii hyvin, esim peruspalkka + provikat

Osa musikaalikoreografeista oli sitä mieltä, että tämänhetkinen käytäntö on hyvä, koska meillä on vahva julkinen teatteriverkosto. Näin ollen ei ainakaan aleta tehdä esityksiä vain sen takia, että myynti olisi hyvä, eli ei palattaisi varman päälle. Prosenttiperusteinen palkka katsottiin järkeväksi vasta sitten, kun potentiaalista yleisömassa on tarpeeksi. Kuukausipohjaisesta palkkausta pidettiin turvallisena vaihtoehtona.

olen suomalaisen menettelyn kannalla. Esityksen menestys on niin monen seikan summa. Palkan pitää määräytyä tehdyn työn mukaan.

Musikaalikoreografien etuuksia valvoo Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto ry Teme, joka ansiokkaasti neuvottelee teatterialan työehtosopimuksen Suomen Teatterit – Finlands Teatrar ry:n kanssa. He auttavat musikaalikoreografeja muun muassa työehtosopimusten kanssa sekä tarvittaessa lakiasioissa. (Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto 2021) Kun musikaalikoreografeilta kysyttiin, hoitaako TEME mielestäsi koreografien etua, niin 66,7 % vastaajista vastasi, että kyllä hoitaa, ja 33,3 % vastasi, että ei hoida.

Musikaalikoreografit eivät ole Suomessa mitenkään järjestäytyneet, ei edes yhdistysmielessä, jolloin voisi jakaa kokemuksia kollegojen kesken, keskustella polttavista aiheista teatterimaailmassa tai ylipäätään musikaalikoreografian teosta. Kun musikaalikoreografeilta kysyttiin, mitä mieltä he olisivat mahdollisesta koreografien omasta yhdistyksestä tai etujärjestöstä, niin 63,3 % vastaajista piti sitä hyvänä ideana ja 36,7 % vastaajista ei nähnyt sitä tarpeellisena.

7 POHDINTA

Tämän opinnäytetyön tavoitteena oli saada näkemys musikaalikoreografian ja musikaalikoreografian merkityksestä musikaalituotannossa sekä tutkia eri lähestymistapoja musikaalikoreografian luomiseen. Koreografit ja varsinkin musikaalikoreografit ovat hyvin harvalukuinen ammattiryhmä, ja heidän työnkuvansa tulee tässä opinnäytetyössä kattavasti esille monimuotoisuudessaan. Lähtökohtana oli myös ottaa esille musikaalikoreografian työhön liittyviä asioita sekä samalla katsoa hiukan tulevaisuuteen ja pohtia, miten asioita pystytään tekemään paremmin.

Tutkimuksen lähestymistapana käytettiin fenomenografista analyysia, jonka tavoitteena on tuoda esille ihmisten erilaisia käsityksiä tutkittavasta ilmiöstä.

Tutkimuksessa käytettiin sekä kvalitatiivista tutkimusmenetelmää, joka mittaa laatua, ominaisuuksia ja merkityksiä, että kvantitatiivista tutkimusmenetelmää, joka mittaa määrää tutkittavissa koh-teissa. Asiantuntemuksen hankkimiseksi käytettiin kirjallisuutta.

Edellä esitetyn perusteella fenomenografiseen analyysiin liittyvät kaikki osa-alueet ovat toteutu-neet tässä työssä ja vahvistavat tämän tutkimuksen validiteettia. Näiden tietojen perusteella tutki-mus on sisäisesti validi. Tutkimuksen otos oli määrältään pieni, mutta se kattoi tutkittavan koh-teen erittäin laajasti, joten voidaan sanoa, että se mittasi hyvin kattavasti sen, mitä oli tarkoituskin. Voidaan sanoa, että tutkimus ei ole ulkoisesti validi. Kyselyyn osallistuneiden henkilöiden vas-taukset eivät välttämättä ole totuudenmukaisia. Tähän voi vaikuttaa henkilön motivaatio vastata, kyselyn pituus ja avoimien kysymysten pituus. Nämä voivat heikentää tutkimuksen reliabiliteettia. Tutkimuksen reliabiliteettia kuitenkin vahvistaa kyselylomakkeiden esitestaus. Kyselylomaketta testattiin musikaalikoreografilla sekä tavallisella ihmisellä. Musikaalikoreografeille tehdyn kyselyn vastausprosentti oli korkea, yli 90 %. Tämäkin vahvistaa tutkimuksen reliabiliteettia.

Tutkimuksessa saavutettiin päätavoitteet, jotka olivat musikaalikoreografian roolin selvittäminen musikaalituotannossa 2020-luvun vaihteessa sekä musikaalikoreografian rakentaminen. Musi-kaalikoreografian roolia käytiin läpi hyvin monesta kulmasta ja hyvin monin esimerkein. Musikaali-koreografian rakentamiseen lähdettiin liikkeelle aina ideasta ensi-iltaan. Tätäkin aihetta käsiteltiin useasta erilaisesta näkökulmasta.

7.1 Päätelmät

Musikaalikoreografit Suomessa 2020-luvun taitteessa ovat hyvin värikäs ryhmä heidän tanssitaustansa ja -osaamisensa perusteella. Heidän keski-ikänsä asettuu 45 ikävuoden tienoille, mikä kertoo sen, että musikaalikoreografin työ aloitetaan vasta oman tanssiuran ollessa jo hyvässä vauhdissa eli tanssijuuden, taiteellisuuden, mielikuvituksen ja koreografisen hahmottamisen ollessa sellaisessa vaiheessa, että koreografi pystyy tekemään monipuolista ja tarinankerronnallista tanssia. Suomessa musikaalikoreografin työ on hienoisesti miesvoittainen ala, mutta tässä työssä sukupuoli ei määrittele työn määrää, vaan usein työn laatu ja sosiaaliset taidot edesauttavat uran kehityksessä. Musikaalikoreografeista vain muutamat elävät pelkästään musikaaleja tekemällä, ja siksi rinnalla nähdään myös paljon muita erilaisia työnkuvia. Aika usein tämä työnkuva tukee musikaalikoreografin työtä ja toisin päin.

Musikaalikoreografit pystyvät jatkamaan työssään hyvinkin pitkälle riippuen omasta fyysisestä kunnostaan tai mahdollisuudesta käyttää apunaan assistentteja uran loppuvaiheessa, kun fyysiset esteet rajoittavat tanssin eteennäyttämistä. Suomessa koulutus ei ole määritellyt pääsyä musikaalikoreografiksi, sillä mielikuvitus, tarinankerronta tanssin avulla ja tanssilajien monipuolisuus ovat antaneet monelle mahdollisuuden päästä tekemään musikaalikoreografiaa. Musikaalien laaja kirjo mahdollistaa useiden eri tanssilajienosaajien musikaalikoreografina työskentelyn, ja tätä pidänkin yhtenä rikkaimpana asiana Suomen musikaalikentällä. Sekä teatterit, että ohjaajat käyttävätkin tätä mahdollisuutta hyödyksi. Joka kolmannella musikaalikoreografilla on nykytanssipohja, mutta jos tarkastellaan vuoden 2020 taitteen musikaaleissa olleita musikaalikoreografeja, niin suhde on tasaisempi. Musikaaleissa käytetään taustaltaan jazz- ja showtanssin, kansantanssin sekä nykytanssin omaavia musikaalikoreografeja tasaisesti.

Tämän työn kyselyn tuloksista näkyi selvästi, että sisällöltään merkitykselliset musikaalit ovat niitä, joita musikaalikoreografit haluavat myös tehdä. Musikaalikoreografiaa onkin paljon helpompi tehdä, kun on jokin syy-yhteys olemassa. Harvoin näkee enää ammattitasolla musikaaleja, joissa tansseja on tehty vain täytteeksi kohtausten väleihin. Vastauksista huomaa sen, että tämä on ollut iso ongelma pitkään, mutta suunnan koetaan muuttuneen.

Mielenkiintoista oli huomata se, että musikaalikoreografit ovat osittain jakautuneet mitä tulee uusien musikaalien ja valmiiden musikaalien tekoon. Osa haluaa luoda uutta, ja he kokevat valmiiden musikaalien kahlitsevan heidän luovuuttaan, kun toinen puoli kokee todella paljon helpomaksi ja mielenkiintoisemmaksi tehdä valmiita musikaaleja, selkeiden raamien alla. Molemmissa on puolensa, ja usein musikaalikoreografi joutuukin tekemään molempia. Siksi on tärkeää, että he yrittäisivät löytää kummastakin tavasta sen luovuutta lisäävän ja mielikuvitusta ruokkivan voiman. Toisessa se pitää suunnata vain eri lailla.

Musikaalikoreografian koulutusta pidetään puutteellisena, mikä varmasti pitää paikkansa. Suomessa ei kouluteta musikaalikoreografeja käytännössä missään, ja se osaksi mahdollistaa monen tasoisen ja tyyllisen koreografian työskentelyn alalla. Jokainen musikaalikoreografi on löytänyt polkunsa itse ja tuo siihen oman osaamisensa niin tanssilajien, mielikuvituksen kuin pedagogisen osaamisen osalta. Sama koskee mielestäni myös ohjaajia. On eri asia ohjata näytelmää kuin musikaalia, ja näiden kouluttamiseen pitäisi pystyä panostamaan paljon enemmän ja nopeasti.

Itse koreografioiden lisäksi musikaalikoreografioiden laatuun vaikuttavat esiintyjät, ja heidän kohdallaan voidaan todeta sama ongelma, että koulutus on vajavainen, varsinkin tanssiosaamisen osalta. Enenevässä määrin nähdään yksityisten koreografioiden, ohjaajien ja äänivalmentajien järjestämiä kursseja musikaaliesiintyjille, jotta heidän osaamistaan saataisiin kehitettyä, mutta kuten musikaalikoreografioiden ja -ohjaajien kohdalla, voidaan tässäkin kysyä, onko tämä se oikea tie. Pitäisikö meidän taidelaitostemme kantaa isompaa vastuuta teattereidemme isoimpien tuotantojen, eli musikaalien ja niiden esiintyjien laadun takuusta?

Ensemblea pidetään yhtenä tärkeimpänä musikaalikoreografian työkaluna, ja musikaalien koreografioiden tason katsotaankin olevan yhtä hyvä kuin ensemble on. Tosin tähän kyllä vaikuttaa myös koreografian taito käyttää ensemblea, ja sen monimuotoista ryhmää oikealla tavalla hyödyksi. Suurimmissa teattereissa ensemble koostuukin jo ammattilaisista, vaikka siltikään kaikki kolme osa-aluetta ei välttämättä ole kaikilla esiintyjillä hallussa. Pienemmissä teattereissa ensembleen ei riitä ammattilaisia, ja silloin joudutaan turvautumaan avustajiin, eli opiskelijoihin, harastajiin tai muuten vain innokkaisiin esiintyjiin.

Itse näen tässä kaksi isoa ongelmaa, joista ensimmäinen on ammattilaisten vähyyys Suomessa. Ensembleammattilaisia ei riitä kaikkiin teattereihin, ja isoimmat teatterit houkuttelevat parhaimmat ensembleosaajat pienten jäädessä ilman. Toinen ongelma on se, että pienemmillä teattereilla ei

ole tarpeeksi resursseja palkata ammattilaisista koostuvaa, oikean kokoista ensemblea musikaaliin, joten turvaudutaan ottamaan avustajia tai pienentämään ensemblen kokoa niin, ettei se välttämättä ole ideaalin kokoinen kyseiseen musikaaliin. Tuolloin koreografin täytyy luovia, että saa koreografiat toimimaan.

Normaaliolosuhteissa kysyntä lisää tarjontaa, mutta tämän ongelman kanssa ei välttämättä tämä laki toimi näin. Jos kaikki teatterit palkkaisivat musikaaliensa ensembleihin ammattilaisia musiikaalien optimaalisen esiintymäärän verran, niin tulemme tilanteeseen, jossa ammattilaiset loppuvat Suomesta kesken, koska ensembleammattilaisia on Suomessa liian vähän. Etelä-Suomen alueella isoimmissa teattereissa ammattilaisia on luonnollisesti enemmän, koska siellä on enemmän työtä tarjolla, mutta Tampereelta ylöspäin alkaa ongelmat näkyä saatavuudessa.

Vaikka pienemmät teatterit saisivatkin jollakin keinoin nostettua ensemblekorvauksen B-rooliin tasolle, jonka pitäisi TES:n mukaan olla ehdoton minimi ensembletehtävästä, niin ongelma ei häviä. Hyviä ensembleosaajia on Suomessa sen verran vähän, että he menevät teattereihin, joissa maksetaan ensembletyöstä A-roolikorvaus, ja tähän eivät pienet teatterit mitenkään pysty. Musikaalien ensembletehtävät ovat käytännössä aina sellaisia, että ne vaativat monitaitoisuutta, mikä käytännössä tarkoittaa sitä, että siitä tulisi maksaa suoraan A-roolikorvaus.

Tilanne johtaa siihen, että teatterit joutuvat palkkaamaan ensembletehtäviin ammattilaiskorvauksella ei-ammattilaisia, koska ammattilaisia ei välttämättä ole saatavilla tai heidän taitotasonsa eivät riitä kyseiseen tehtävään, vaikka ovatkin koulutuksen käyneet. Tällä hetkellä Suomen Teatterit ry nimittäin määrittelee ammattilaisuuden tehtävän luonteen mukaan, ei koulutuksen mukaan. Eli on hyvinkin mahdollista, että teatteri palkkaa musikaaliin ensembleen ei-ammattilaisia ammatilaispalkalla.

Rajan roolitehtävien ja avustajatehtävien välillä määrittelevät tehtävien sisältö ja vaativuus. Avustajan sopimus voidaan tehdä vähäisestä/pienehköstä tehtävästä, joka ei edellytä ammattimaista näyttelijän, tanssijan tai muusikon osaamista. Mikäli työtehtävät muuttuvat harjoitusaikana avustajan tehtävästä A- tai B-rooliksi, avustajasopimus muutetaan A- tai B-vierailijasopimukseksi. (Suomen Teatterit 2022.)

Tästä tulemme eräänlaiseen oravanpyörään, joka joissain musikaalituotannoissa tällä hetkellä vallitsee. Koska musikaalituotannoissa ei ole esiintyjinä ammattilaisia lavalla, ei musikaalin laatu välttämättä nouse tarpeeksi korkealle. Ilman korkealaatuaista musikaalia teatteri ei puolestaan voi

myöskään pyytää lipuista tarpeeksi, jotta se saisi katettua tuotannon kulut sekä musikaalien ensembleen tarvittavien ammattilaisten palkat. Ilman kunnollista palkkaa, ei taas ensemble-tehtävä houkuttele ihmisiä alalle.

Onko ainoa tapa saada ensembleen musikaalien edellyttämä määrä ammattilaisia nostamalla lippujen hinnat niin korkeiksi, että ne kattavat ammattilaisten palkat? Erään nimeltä mainitsemattoman teatterin vuoden 2021 musikaalissa oli avustajista (paikallisia opiskelijoita, jotka suorittavat osan työstä opintopisteinä) koostuva ensableryhmä, ja talouspäällikkö laski pyynnöstäni, mitä tarkoittaisi, jos heidän vuoden 2021 musikaalinsa ensemblessä työskentelevät avustajat korvataisiin b-roolin kustantavilla ammattilaisilla. Musikaalissa on tällä hetkellä kymmenen hengen ryhmä, ja talouspäällikkö laski nykyisten kustannusten muutokset, jos ensembleen tulisi avustajien paikalle b-roolin henkilöitä. Pelkät palkkakulut nostaisivat lipun hintaa noin kahdeksan euroa. Jos ammattilaiset tulevat toisesta kaupungista, niin tähän lisätään vielä majoitus- ja matkakulut. Eri paikkakunnilta tulevat ammattilaiset nostaisivat siis lipunhintaa vielä muutamilla euroilla. Tällä hetkellä aikuisen lipun hinta musikaaliin on 44 euroa, ja muutos olisi noin 23 %, eli se nostaisi lipun hinnan noin 54 euroon. Kun tiedämme ensembleammattilasten vaikean saatavuuden, niin B-roolin korvaus ei välttämättä riitä ammattilaisten saamiseen, joten A-roolin korvaus nostaa kuluja vielä. Näin lipun hinta onkin yllättäen kyseisessä teatterissa jo 62 euroa. Jos kuvitellaan, että kyseiseen näytelmään otettaisiin kymmenen hengen sijaa kahdeksan ammattilaista ja heidän harjoitusmääriään pienennettäisiin niin, ettei se ylitä tiettyä raamia, niin voisiko olla mahdollista, että avustajista ensembletehtävissä voitaisiin luopua kaikissa teattereissa?

41 %:n korotus lipun hinnassa on silti iso, ja tästä päästään seuraaviin kysymyksiin: paljonko musikaali saisi maksaa ja kuka sen maksaa? Tällä hetkellä musikaalin maksaa ensemble-esiintyjät omasta nahastaan, mikä on väärin. Vaihtoehtoisiksi jäävät valtio, lisäämällä teattereiden tukia, tai vaihtoehtoisesti katsojat, maksamalla isompaa lippujen hintaa. Musikaalit ovat valtavia tuotantoja, ja sellaisten tuotantojen pyörittäminen ei ole halpaa. Voisin rinnastaa tämän kaikkien tuntemaan pitsalinjaukseen: jos pizza maksaa 6 euroa, niin joko työntekijät eivät saa täysiä palkkoja tai juusto ei välttämättä olekaan oikeaa juustoa.

Tämä ei koske tietysti kaikkia teattereita, sillä osa teattereista pystyy saavuttamaan hyvällä tuotantosuunnittelulla, oikealla täyttöasteella, oikealla näytösmäärällä ja oikean kokoisella katsomolla myös kohtuuhintaisia musikaalilippuja.

Musikaalikoreografit kiinnittivät erityistä huomiota tanssitaidoiltaan hyvin heterogeeniseen esiintyjärühmään, jolle he toteuttavat musikaaleissa koreografiat. Koreografioita ei pysty välttämättä täysin suunnittelemaan etukäteen, ja helpotuksia joudutaan tekemään hyvinkin paljon. Tähän ongelmaan ei ole oikeastaan kuin kaksi ratkaisua. Tanssin ja varsinkin monipuolisen tanssin lisääminen näyttelijän koulutukseen. Ei riitä, että näyttelijät oppivat vain tutkimaan itseään liikkeen kautta (mikä sekin on tärkeää), vaan tarvitaan monipuolista tanssitekniikan opettelua ja sitä kautta oman tanssijuuden kehittämistä, mistä on hyötyä aikataulullisesti tiukoissa musikaalikoreografiaharjoituksissa. Tulisiko teattereiden yhdessä vaatia monipuolisempaa koulutusta musikaalinäyttelijöille, kuten 1960-luvulla tehtiin? Teatterit olivat silloin merkittävässä asemassa vaatimassa ammatillisen tanssijakoulutuksen synnyttämistä Suomeen, koska musikaaleihin tarvittiin silloin tanssivia näyttelijöitä (Kuusela 2022). Toinen mielestäni keskeinen asia olisi teattereiden järjestämät säännölliset tanssitunnit työntekijöilleen. Näin teatterit pitäisivät huolen työntekijöidensä osaamisesta, eikä vastuu tanssin ylläpidosta jää näyttelijän henkilökohtaiseksi vastuuksi.

Kyselyssä tuli myös selvästi esiin huoli Suomen taidelaitosten vastuusta suomalaisen musikaalien laadunkehittäjänä. Musikaalien erityisosaaminen pitäisi ottaa paremmin huomioon opetussuunnitelmia tehdessä ja lajina erityisesti tanssin opettaminen, koska se on ehdottomasti heikoimmalla tolalla verrattuna vaikkapa näyttelijäntyöhön tai lauluun.

Tanssikapteenin merkitystä musikaalikoreografille ja itse teatterille käsiteltiin myös laajasti. Sen merkitystä pidettiin erittäin tärkeänä, mutta miksi osa teattereista kokee sen käytön olevan turha? Tanssikapteeni on varmasti teatterille pieni lisämenoerä, mutta sen hyödyt tuovat sijoituksen varmasti takaisin, jopa moninkertaisesti, koska ylimääräisiä harjoituksia poissaolojen takia ei välttämättä tarvitse järjestää. Tanssikapteenin rooli on Suomessa myös suhteellisen uusi, sillä teatterialan työehtosopimus ei tunne tanssikapteenin ammattinimikettä. Tähän olisi syytä tehdä tarvittavat lisäykset nopeasti, sillä assistentin tehtävänkuvaukseen ei sovi suoraan tähän. Teatterit palkkaavat tanssikapteenia ja monella teatterilla on oma käsitys mikä tehtävänkuvaukseen on ja mitä siitä tulee maksaa.

Yli puolet musikaalikoreografeista kokee, että aikaa musikaalikoreografioiden tekemiseen ei ole tarpeeksi. Miksi näin on? Aikataulut pyritään teattereiden toimesta suunnittelemaan niin lyhyiksi kuin mahdollista, koska harjoitusaika on teattereille se kallein vaihe musikaalien tuottamisessa. Tämä johtaa siihen tilanteeseen, että ohjaajalla on täysi työ tehdä sellainen harjoitusaikataulu, joka tyydyttäisi koko taiteellista työryhmää. Varsinkin musikaalikoreografit tuntuvat joutuvan usein

taistelemaan vähäisestä ajasta, että saavat koreografiat tehtyä. Tätä aikaa pienentää vielä eri paikkausjärjestelmien yleistyminen. Jos teatterit eivät ala huomioida näitä harjoitusaikataulujen pidentämisessä, niin paine tekijöillä kasvaa entisestään. Musikaalikoreografeista jo lähes puolet kokevat työnteon olevan paineista.

Mikä tähän tilanteeseen voisi auttaa? Näen tähän kaksi ratkaisua, joista toinen on se ilmeinen, eli harjoitusajan lisääminen. Tämän pitäisi olla itsestään selvää, jos paikkausjärjestelmiä tulee käyttöön. Paikkausjärjestelmien päätökset tulee tehdä jo tuotantosuunnittelun alkuvaiheessa ja huomioida tämä harjoitusmääriin. Toinen ratkaisu voisi olla koreografiaan kohdistuvan workshop-ajan lisääminen harjoitusten alkuun. Tällä autettaisiin vähentämään musikaalikoreografioiden painetta luoda tanssia nopeassa ja paineisessa aikataulussa. He pystyisivät muutamien tanssijoiden kanssa kokeilemaan erilaisia vaihtoehtoja valmiiksi hyvissä ajoin ennen harjoitusten alkua tai jopa suunnittelemaan tanssit osaksi niin, että ne voidaan vain opettaa esiintyjille. Tämä nopeuttaa koreografioiden harjoitusta huomattavasti, ja uskon, että hyvin suunniteltuna teatterit voisivat jopa säästää kalliista yhteisharjoituksista. Koreografioiden workshop-työskentelyä tulisi rohkeasti kokeilla täällä Suomessa.

Musikaalikoreografioiden rakentamiseen liittyen oli mielenkiintoista huomata, kuinka eri tavoilla musikaalikoreografit lähtevät rakentamaan teosta: millaisten työvaiheiden kautta päästään lopulliseen tulokseen ja millaisella pedagogiikalla he ottavat esiintyjät hallintaan. Toiset painottavat matkan tärkeyttä ja toiset vastaavasti lopullista päämäärää. Tarkoituksena oli tuoda esille 2020-luvun taitteen erilaiset tavat tehdä musikaalikoreografiaa. Kuten voidaan huomata, niin ei ole yhtä oikeaa tapaa tehdä musikaalikoreografioita, ja hyvä niin, olemmehan jokainen oma persoonamme.

Arvostus lisää työmotivaatiota, ja siksi on tärkeä käsitellä myös tätä aihetta. Esille nousi kaksi isoa asiaa, ja toinen niistä on työyhteisön tasa-arvoisuus. Kaikkien taiteellisen työryhmän jäsenten tulee olla taiteellisesti samalla viivalla, heitä tulee kuunnella ja heidän näkemyksiään arvostaa. Tästä oli musikaalikoreografeilla monenlaisia kokemuksia, mikä kertoo minulle joko työryhmän sosiaalisten taitojen vähäisyydestä tai johtotehtävissä olevien ammattitaidottomuudesta. Toinen mielenkiintoinen esiin noussut asia oli musikaalikoreografioiden palkka, joka herätti keskustelua. Musikaalikoreografioiden työsopimus kattaa yleensä musikaalin koreografian suunnittelemisen ja opettamisen esiintyjille. Tämän lisäksi on tietysti muita työehtosopimuksen alaisia sovittuja asioita sekä mahdollisesti työnantajan puolelta tulleita asioita. Kyselyn perusteella voi sanoa, että musikaalikoreografit ovat pääosin tyytyväisiä saamaansa palkkaan, ja teatterialan työehtosopimuksen

suositusten mukaan musikaalikoreografin palkka katsotaan kuitenkin ohjaajan, valosuunnittelijan, äänisuunnittelijan, videosuunnittelijan ja skenografin palkkaa pienemmäksi, vaikka musikaaleissa usein koreografin työn määrä on valtava. Tämä epäkohta näkyi myös kyselyn vastauksissa. Sen ei koettu kuitenkaan häiritsevän, koska pääosa musikaalikoreografeista neuvottelee oman palkkansa itse. Tämän katsottiin kuitenkin olevan yksi musikaalikoreografien arvostusta heikentäviä asioita. Palkkaepäkohta musikaalikoreografeille katsottiin tulevan myös silloin, kun musikaali jatkaa pidempään kuin yhden esityskauden. Tanssia ei sopimuksissa nähdä samalla lailla tekijänoikeudenalaisena kuin musiikki ja käsikirjoitus. Musikaalikoreografiat käytännössä ostetaan ikuisen käyttöön teatterille.

Suomessa ei olla paljon puhuttu rojaltipohjaisesta palkkaustavasta, jota esimerkiksi Broadwayllä yleisenä käytetään. Siellä yhtenä järjestönä SDC (Stage Directors And Choreographers Society) auttaa ohjaajia ja koreografeja sopimusneuvotteluissa, joissa he määrittelevät minimipalkkaushinnat. Broadwayllä musikaalikoreografit saivat 5.11.2021 asti aloituspalkaksi vähintään 24 778 dollaria ja sekä 36 310 dollarin ennakon rojalteista, eli yhteensä 61 088 dollaria yhtä tuotantoa kohden. Kun tämä summa on ylitetty, niin rojalteja tulee aina tuo 0,5 % bruttovoitosta. (Broadway Minimum Basic Agreement Rate Schedule 2021.) Jos tätä samaa tapaa käytettäisiin Suomessa, tarkoittaisi se esimerkkilaskelmassani, jossa kokonaispalkka oli 13 500 euroa, niin 5 400 euron (40 %) aloituspalkkaa sekä 8 100 euron (60 %) ennakkoa rojalteista. Rojalтин määrä on 0,5 % bruttomyynnistä. Aloituspalkka ja ennakkomaksu maksetaan joka tapauksessa riippuen myynnin menestyksestä. Sitten kun bruttomyynnistä 0,5 %:n laskennallinen osuus ylittää 8 100 euroa, niin jatkossa kuukausittain tilitettäisiin koreografille myös rojalтiosuus niin kauan kuin esitystä teatterissa esitetään. Tosin tällä menetelmällä musikaalikoreografien etuudet pienenevät, koska esimerkiksi rojalteista ei makseta työeläkemaksuja Suomessa.

Olisiko tämä oikeudenmukaisempi tapa musikaalikoreografeja kohtaan verrattuna nykyiseen tilanteeseen? Nykyisessä tilanteessa, jos musikaalituotanto jatkaa seuraavalle kaudelle, musikaalikoreografi ei saa enää mitään tekijänoikeudellisia korvauksia. Jos palkkaukseen liitettäisiin rojaltipohjainen palkanmaksuosuus tai sopimus tehtäisiin koskemaan aina vain yhtä esityskautta tai tiettyä määrää esityksiä tai jos rojalтit lähtisivät toimimaan vasta yhden esityskauden jälkeen, niin silloin epäsuhtaa ei pääsisi syntymään.

Haluan vähän leikkiä ajatuksella pidemmälle. Jos rojaltpohjainen malli otettaisiin käyttöön musiikaalikoreografeilla, niin se mahdollistaisi myös uuden kattavamman tavan myydä musikaaleja teattereille. Käsikirjoituksen ja sävellyksen lisäksi teatteri voisi ostaa tietyn koreografian luoman koreografian teokseen rojaltpohjaisella periaatteella. Koreografi tai tanssikapteeni voisi sen sitten sovittaa teatterin omalle esiintyjäjoukolle huomattavasti kevyemmällä kulurakenteella. Kuvitellaan, että Helsingin kaupunginteatterin musikaaliin on tehty hienot koreografiat ja muutaman vuoden päästä sama musikaali esitetään Kemin kaupunginteatterissa, niin voisi hyvin ajatella, että Kemin kaupunginteatteri olisi kiinnostunut myös näistä koreografioista, koska se on heille taloudellisesti paljon turvallisempaa rojaltpohjaisen maksun kautta. Tietty osuus lipputulosta vähentää oman tuotannon riskiä. Koreografia on sama, mutta toteutus sovitetaan aina teatterille sopivaksi, samalla tapaa kuin musiikki sovitetaan valitulle kokoonpanolle. Videomuistiinpanot mahdollistavat koreografioiden siirtämisen hyvinkin tarkkaan. Jokaisella asialla on yleensä myös kääntöpuolensa. Tässä tapauksessa se olisi uusien koreografioiden väheneminen.

Musikaalien saama kritiikki mediassa herätti myös keskustelua. Hyvin monet musiikaalikoreografit kokevat, että musikaaleja ei osata arvioida ammattimaisesti. Harvoin yksi kriitikko ymmärtää kaikkia taiteenaloja, joita musikaaleissa on, ja silloin jotkin taiteenalat sivuutetaan kokonaan tai arvioidaan epäammattimaisesti. Miten pelkästään musiikin ammattilainen voisikaan arvioida esimerkiksi näyttelijäntyötä tai tanssia. Yhtenä ratkaisuna voisi olla, että lehdet lähettävät useamman alan ammattilaisen arvioimaan esitystä, ja he tekisivät kritiikin yhdessä. Näin saataisiin kritiikistä laadukas. Tosin lehdillä ei tähän ole resursseja. Toiseksi vaihtoehdoksi jää, että hankimme itse kolmen hengen asiantuntijatiimin, joka kirjoittaa ammattimaisia kritiikkejä musikaaleista, ja tarjoamme tätä vaihtoehtoa lehdille etukäteen. Tässä tiimissä tulee olla sekä teatteri-, musiikki- että tanssialaa ymmärtäviä ansioituneita musikaali-ihmisiä, joilla on sana hallussa. Koska tiedämme, että lehdet eivät tule muuttamaan omia käytäntöjään, niin pitäisikö musikaalialan edesauttaa tätä ongelmanratkaisua?

Musiikaalikoreografit toivoivat näkevänsä enemmän uusia kantaesityksiä, mutta niiden tuotantoon saaminen on vähäistä. Vuonna 2022 Suomen teattereissa pyöri 36 eri musikaalia, joista 54 % oli ulkomaisia musikaaleja ja 46 % oli suomalaisia musikaaleja, ja kaikista musikaaleista 17 % oli uusia suomalaisia kantaesitysmusikaaleja. Teattereita painaa menestyksen ja talouden onnistumisen paineet. Käsikirjoittajia ja säveltäjiä Suomessa kyllä on, mutta teattereille on turvallisempaa valita takuvarma klassikkomusikaali tai maailmalla juuri ensi-iltansa saanut hitti. Suomalaisten

uusien kantaesitysmusikaalien suurin este taitaa olla raha. No voiko tätä tuotannollista talouspainetta sitten mitenkään jakaa useamman teatterin kesken?

Uusien musikaalien tuottamiseen voisi alkaa käyttää urheilumaailmasta tuttua käytäntöä, missä kasvattajaseura saa pelaajan myynnistä aina tietyn osuuden. Teatterimusikaalien tuottamisessa se voisi tarkoittaa sitä, että teatteri, joka ottaa taloudellisen riskin ja tuottaa uuden musikaalin kaikkien teattereiden käyttöön, voisi saada aina tämän musikaalin käytöstä pienen rahallisen korvauksen. Tämän korvauksen tarvitsee olla niin pieni, että se ei ole teattereille este ottaa musikaalia ohjelmistoon, mutta kuitenkin niin suuri, että tuottava taho saa paikattua tuotannosta syntyviä ylimääräisiä menoja. Laskennallisesti tämä voisi olla noin 0,2 %:n luokkaa esityksen lipputuloista. Kuvitellaan, että Kajaanin kaupunginteatteri tuottaa uuden hienon lastenmusikaalin, joka on pienelle teatterille suuri rahallinen ponnistus. Musikaalista tulee hyvä, ja se saa myöhemmin ensi-illan myös muutamassa muussa teatterissa, kuten Oulun teatterissa ja Helsingin kaupunginteatterissa, jotka maksavat pienet osuudet Kajaanin kaupunginteatterille musikaalin ensimmäisenä tuottajana. Näin Kajaanin kaupunginteatteri saa tuotantokulut kohtuullisiksi ja voi ajatella tekevänsä jopa seuraavana vuonna uuden kantaesityksen. Pienillä ja keskisuurilla teattereilla uusien musikaalien tuottaminen ei ole tällä hetkellä helppoa. Jos musikaalista tulee todellinen hitti ja teos lähtee kiertämään teattereissa, voi Kajaanin kaupunginteatteri tehdä tuotannollisen riskin ottamalla jopa pienoista voittoa useaksi vuosiksi ja panostaa tuleviin tuotantoihin huomattavasti vapaammin. Kaiken kaikkiaan syvin tarkoitus tälle on uusien suomalaisten kantaesitysmäärien kasvattaminen ja sen tuotantokuluriskin pienentäminen teattereilta.

Voisiko Suomessa toimia jokin muu tapa, mikä lisäisi omaa tuotantoa? Toimisiko Suomessa esimerkiksi tapa, joka Saksassa on käytössä. Teatterinjohtajat ja tuottajat ympäri Saksan kokoontuvat katsomaan uusia mahdollisia kantaesityksiä yhdessä. Heille esitetään eri tuotantojen toimesta musikaaleista aina kolme ensimmäistä kohtausta, ja tämän jälkeen he voivat olla suoraan kiinnostuneita kyseistä teoksesta ja sopivat ottavansa tämän ohjelmistoonsa tai ottavansa tämän ohjelmistoonsa tietyin muutoksin. Joka tapauksessa Saksassa on kaikilla tapana antava teokselle palautetta, mihin suuntaan teosta toivotaan vietävän.

7.2 Lopuksi

Tämä opinnäytetyö sai alkunsa halusta kehittää musikaalikoreografien työtä kartoittamalla Suomessa 2020-luvun taitteessa työskennelleiden alan huippujen kokemuksia ja näkemyksiä alasta. Tärkeimmät tutkimusaineistoni olivat laajat kyselyt musikaalikoreografeille sekä heidän työkaluilleen. Olen kiitollinen jokaisesta vastauksesta. Ilman niitä, tätä opinnäytetyötä ei olisi saatu tehtyä näin kattavasti. Kiitos myös Piritta Nikkaselle kielellisistä neuvoista, Timo Rissaselle opoponoinnista sekä vastuupettaja Petri Hopulle kaikesta tuesta ja avusta. Toivon, että tämä opinnäytetyö avaa ainakin hieman musikaalikoreografien alaa ja antaa mahdollisia työkaluja musikaalikoreografien käyttöön nyt ja tulevaisuudessa.

Musikaalikoreografeista ei ole tehty Suomessa mitään aikaisempaa tutkimusta, joten uskon tällä työllä olevan myös historiallista merkitystä suomalaisten musikaalikoreografien ajankuvan muistiinmerkitsemisessä.

63,3 % kyselyyn vastanneista musikaalikoreografeista oli sitä mieltä, että oman yhdistyksen tai etujärjestön perustaminen olisi hyvä idea. Yhdistys, jossa musikaalikoreografit pääsisivät keskustelemaan heitä koskevista asioista, heidän työhönsä liittyvistä asioista ja teatterista ja musiikaleista yleisesti. Kuten niin moni totesi, musikaalikoreografien työn on kuitenkin aika yksinäistä puurtamista ja olisi hyvä päästä jakamaan kokemuksia toisten kollegojen kanssa. Ajatus on saanut niin sanotusti siivet alleen, ja Suomen ensimmäinen musikaalikoreografien tapaaminen järjestetään vuonna 2022.

LÄHTEET

- Björkqvist, Jeanette 2020. Olitko Hype-fani 1990-luvulla?. YLE. Hakupäivä 28.2.2022
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2020/05/23/olitko-hype-fani-1990-luvulla-tata-suomenruotsalaista-pop-ilmiota-ei-ole>
- Broadway Asia International 2021. Hakupäivä 2.11.2021. <https://broadwayasia.com/>.
- Broadway Minimum Basic Agreement Rate Schedule 2021. Stage Directors And Choreographers Society. Hakupäivä 20.12.2021. <https://sdcweb.org/wp-content/uploads/2013/10/Broadway-Rate-Sheet-20-21.pdf>.
- Eyer, J. Austin & Smith, Lyndy Franklin 2015. Broadway Swings: Covering the Ensemble in Musical Theatre. Lontoo, New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Heikkilä, Tarja 2008. Tilastollinen tutkimus. 7. uudistettu painos. Helsinki: Edita Prima.
- Hämäläinen, Soili 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – Kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Acta Scenica 4. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kuusela, Marjo 2022. Haastattelu 4.3.2022 KokoTeatteri. Haastattelijana Metsälintu Pakkinen
<https://www.facebook.com/kokoteatteri>
- Kuusela, Sari 2017. Miten osoitat arvostusta? Solmukohtia, vuorovaikutus muuttaa maailmaa. Hakupäivä 22.11.2021 <https://www.solmukohtia.fi/miten-osoitat-arvostusta/>.
- Lindgren, Minna 2016. "Selvitys musiikkiteatterin opintokokonaisuuden aloittamiseksi." Taideyliopiston tilaama selvitystyö. <https://docplayer.fi/17780127-Minna-lindgren-tammikuu-2016-selvitys-musiikkiteatterin-opintokokonaisuuden-aloittamiseksi.html> Hakupäivä 2.11.2021.
- Lievonen, Sari 1998. "Toistumaton koreografia: ajatuksia aikamme ruumiillisuuden energiasta". Teoksessa Aino Sarje, Ulla Halonen, Päivi Pakkanen (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 33–49.

Monni, Kirsi 2005. Kuka katsoo? Mitä näkyy? – Pohdintoja tanssinajattelun taustoista. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: Like Kustannus, 233-241.

Nevanlinna, Vera 2013. Mitä on koreografia? Mikä on tanssia?. Teatteri&Tanssi+Sirkus. Hakupäivä 5.11.2021 <https://www.teatteritanssi.fi/2013/03/mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>.

Online Etymology Dictionary 2021. Hakupäivä 4.11.2021. <https://www.etymonline.com/word/choreography>.

Pienipaavola, Mikko 2018. Suomen ensimmäinen musikaali Ruma Elsa filmatisoitiin musiikkielokuvaksi. YLE elävä arkisto. Hakupäivä 3.11.2021. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/06/14/suomen-ensimmainen-musikaali-ruma-elsa-filmatisoitiin-musiikkielokuvaksi>.

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Hakupäivä 29.10.2021. <https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/>.

Sirén, Anna 2020. Näyttelijä Marko Keskitalo harjoittelee kahdeksan eri roolia, joita ei esitä ehkä koskaan – ”Kovalevy on aika täynnä” YLE Radio Suomi. Hakupäivä 17.11.2021. <https://areena.yle.fi/audio/1-50690666>.

Sirén, Hanna 2017. Nuorisomusikaali Virgo nousi 20 vuotta sitten Tampereella ilmiöksi, joka jätti tosifaneihin jäljen: ”Kaikki illat hengattiin täällä”. YLE uutiset. Hakupäivä 2.11.2021. <https://yle.fi/uutiset/3-9911476>.

Suhonen, Tiina 2005. Koreografian työn kehityksestä ja tanssikriitikoiden kirjoituksia. Helsinki: VAPK-kustannus Teatterikorkeakoulu.

Suhonen, Tiina 2013. Mitä on koreografia? Mikä on tanssia?. Teatteri&Tanssi+Sirkus. Hakupäivä 4.11.2021. <https://www.teatteritanssi.fi/2013/03/mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>.

Suomalaisen teatterin tietopankki 2021. Tinfo ja Teatterimuseo. Hakupäivä 3.11.2021.

http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=19296.

Suomalaisen teatterin tietopankki 2022. ILONA. Hakupäivä 13.1.2022. <http://ilona.tinfo.fi/>

Suomen Teatterit 2022. Työehtosopimukset. Hakupäivä 17.2.2022. <https://www.suomenteatterit.fi/lakipalvelut/tyoehtosopimukset/>

Taideyliopisto 2021. Koreografian maisteriohjelma. Hakupäivä 5.11.2021.

<https://www.uniarts.fi/koulutusohjelmat/koreografian-maisteriohjelma/#koulutuksen-sisalto-ja-tavoite>.

Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto 2020. Teatterialan työehtosopimus 2020-2022. Hakupäivä 29.11.2021. https://www.teme.fi/wp-content/uploads/2021/03/teates-2020-2022_2-final.pdf.

Teatteritilastot 2019. Tinfo. Hakupäivä 2.11.2021. https://www.tinfo.fi/documents/esittavan-taiteen-tilastot_2019_web_.pdf.

Teatteritilastot 2020. Tinfo. Hakupäivä 29.10.2021. https://www.tinfo.fi/documents/esittavantaiteen-tilastot_2020_web.pdf.

Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto 2021. Teme. Hakupäivä 21.12.2021. <https://www.teme.fi/fi/>

Tiili, Arja 2013. Mitä on koreografia? Mikä on tanssia?. Teatteri&Tanssi+Sirkus. Hakupäivä 5.11.2021 <https://www.teatteritanssi.fi/2013/03/mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>.

Uotinen, Jorma 2013. Mitä on koreografia? Mikä on tanssia?. Teatteri&Tanssi+Sirkus. Hakupäivä 5.11.2021 <https://www.teatteritanssi.fi/2013/03/mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>.

Vehkalahti, Kimmo 2014. Kyselytutkimuksen mittarit ja menetelmät. Helsinki: Finn Lectura.

Vilka, Hanna 2005. Tutki ja kehitä. Helsinki: Otava.

Yli-Maunula, Pirjo 2013. Mitä on koreografia? Mikä on tanssia?. Teatteri&Tanssi+Sirkus. Haku-
päivä 4.11.2021 <https://www.teatteritanssi.fi/2013/03/mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>.

Hyvä musikaalikoreografi!

Olen medianomiopiskelija (YAMK) Jouni Prittinen Oulun Ammattikorkeakoulusta. Opinnäytetyöni tutkii koreografin roolia musikaalituotannossa ja tapaa valmistaa musikaalikoreografioita Suomessa. Tavoitteena on saada näkemys koreografin ja koreografian merkityksestä musikaalituotannossa, sekä tutkia eri lähestymistapoja musikaalikoreografian luomiseen.

Tutkimuskysymyksinä ovat:

1. Mikä on musikaalikoreografin rooli teatterin musikaalituotannossa 2020-luvun vaihteessa?
2. Miten musikaalikoreografia valmistetaan tämän päivän Suomessa?

Opinnäytetyön tarkoituksena on saada tietoa, jonka avulla voidaan kartoittaa musikaalikoreografian ajankuva ja rooli, sekä tutkia eri lähestymistapoja musikaalikoreografian luomiseen.

Vastaaminen on vapaaehtoista, mutta toivottavaa tarpeeksi suuren otannan saavuttamiseksi. Vastaaminen tapahtuu omalla nimellä, mutta tietoja käsitellään nimettömästi, luottamuksellisesti ja tutkimusaineisto kerätään ainoastaan tätä opinnäytetyötä varten.

Vastaamiseen menee noin 30-45 minuuttia. Suurin osa kysymyksiä on avoimia kysymyksiä, joihin toivon perusteellista vastausta. Viimeinen palautuspäivä on 15.11.2021.

Tutkimus on valmis toukokuussa 2022. Sen jälkeen opinnäytetyö on luettavissa Theseus-julkaisuarkistossa.

Vastaan mielelläni tutkimusta koskeviin kysymyksiin.

Kiitos osallistumisesta!

Jouni Prittinen
opiskelija/koreografi
050-3483572
m0prjo00@students.oamk.fi
Kulttuurituottaminen ja luova talous
Oulun Ammattikorkeakoulu

Petri Hoppu
ohjaava opettaja
petri.hoppu@oamk.fi

Perustiedot

1. Nimi

2. Ikä

- alle 20
- 20-29
- 30-39
- 40-49
- 50-59
- 60 tai yli

3. Sukupuoli

- Mies
- Nainen
- En halua määritellä

4. Koulutus (vuosiluku)

5. Ammatti

6. Miten päädyit tekemään musikaaleja?

7. Milloin olet tehnyt ensimmäisen musikaalikoreografian? (vuosiluku)

8. Kuinka monta musikaalia olet urasi aikana tehnyt?

- alle 6
- 6-10
- 11-20
- 21-30
- 31-40
- 41-50
- yli 50

9. Moniko niistä on aivan uusia (tehdään ensimmäisen kerran) musikaaleja?

- Ei yksikään
- 1-2
- 3-5
- 5-10
- yli 10

10. Mikä on tanssitaustasi ja mikä on omin tanssilajisi?

Musikaalin valmistaminen

11. Minkä tyylisiä musikaaleja tykkäät tehdä?

12. Millaiseksi prosessiksi kuvailisit koreografioiden tekemistä musikaalissa?

13. Mistä koet saavasi eniten ideoita musikaalikoreografioihin yleisellä tasolla? Esim. muut esitykset, kirjat, elokuvat, museot jne.

14. Miten lähdet (yleisin tapasi) konkreettisesti rakentamaan musikaalinumeroa? Mitä teet ensin? Mitä sitten? Suunnitteletko koreografiat valmiiksi vai teetkö koreografiaa yhdessä ryhmän kanssa? Ja milloin numero on valmis?

15. Mikä merkitys musiikilla on sinulle koreografian suunnittelussa?

16. Mikä merkitys käsikirjoituksella on sinulle koreografian suunnittelussa?

17. Mikä merkitys ensemblellä on sinulle koreografian suunnittelussa?

18. Jos arvioisit ajankäyttöä musikaalitanssikoreografian teossa, kuinka paljon yhden, 3-4 minuutin tanssikoreografian suunnittelemiseen menee aikaa?

tuntia

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10

19. Jos arvioisit ajankäyttöä musikaalitanssikoreografian teossa, kuinka paljon yhden, 3-4 minuutin tanssikoreografian opettamiseen menee aikaa?

tuntia

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10

20. Jos arvioisit ajankäyttöä musikaalitanssikoreografioiden tekemiseen/opettamiseen esiintyjille, onko aikaa mielestäsi tarpeeksi?

- Kyllä
- Ei

21. Mitä työvälineitä tykkäät käyttää musikaalia tehdessä?

22. Miten muistiinmerkitset koreografiat?

23. Millainen on opetustilanteesi ja opetusmetodisi tanssikoreografian harjoituksissa?

24. Millaisen työskentelyilmapiirin pyrit luomaan koreografioiden harjoitustilanteeseen?

25. Millaisia haasteita koet musikaalinumeroa tehdessä; suunnittelussa, opettaessa?

26. Oman kokemuksesi pohjalta, kerro miten ja millä aikataululla taiteellinen työryhmä työskentelee yhdessä parhaiten?

27. Oman kokemuksesi pohjalta kerro miten ja millä aikataululla taiteellinen työryhmä työskentelee yhdessä huonoiten?

28. Kuka tai ketkä ovat tärkeimmät työkaverisi/luottohenkilösi? Perustele.

29. Miten valmiin musikaalin (kuten Kinky Boots, Housut Pois, Sound of Music) tai uuden kantaesityksen teko eroaa toisistaan koreografian näkökulmasta?

30. Kun teet jo aikaisemmin esitettyä musikaalia, niin kuinka paljon hyödynnät alkuperäistä koreografiaa numeroiden suunnittelussa ja toteutuksessa?

31. Koetko musikaalikoreografioiden teon paineiseksi?

- Kyllä
- En

32. Jos koet, niin miksi?

33. Seuraavista vaihtoehdoista molemmat ovat erittäin tärkeitä, mutta jos pitäisi valita, niin kumpaa pidät tärkeämpänä, lopullista koreografiaa vai matkaa siihen? Perustele?

34. Miten musikaalikoreografioiden teko eroaa tanssiteoksen koreografian teosta?

35. Millaisena näet tuplamiehityksen, Understudy -systeemin, sekä Swingien käytön musikaaleissa?

36. Mitä haasteita tuo tuplamiehitys, Understudy -systeemi, sekä Swingien käyttö harjoitteluun?

37. Mikä on tanssikapteenin merkitys koreografille?

Muuta

38. Arvioi keskimäärin, kuinka aikaisin saat pyynnön musikaalin koreografiksi harjoitusten alkamisesta.

- alle 1 kuukausi
- 1-6 kuukautta
- 7-12 kuukautta
- 13-18 kuukautta
- 19-24 kuukautta
- yli 24 kuukautta

39. Kun teet suullisen sopimuksen musikaalikoreografian teosta, niin arvio, kuinka monta kertaa urasi aikana tämä ei ole johtanut kirjalliseen sopimukseen, eli työ on peruuntunut jostakin syystä?

- 0 kertaa
- 1-2 kertaa
- 3-5 kertaa
- 5-10 kertaa
- 11-20 kertaa
- yli 20 kertaa

40. Miksi suullinen sopimus on peruuntunut?

41. Miten koet koreografien arvostuksen teattereissa?

42. Millaisena koet koreografien ja koreografioiden saadun huomion musikaalien arvosteluissa/kritiikeissä?

43. Jos saisit lähettää terveisiä musikaalikäsikirjoittajille ja -säveltäjille, mitä ne olisivat?

44. Mitä toivoisit teattereiden otettavan huomioon valittaessa musikaaleja ohjelmistoonsa?

45. Mitä ajattelet avustajien käytöstä musikaaleissa? Mitä heillä voi mielestäsi teettää niin, että heidän nimikkeensä avustaja toteutuu?

46. Millaisena koet Suomessa musikaalien tason?

Erittäin huono

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9

Erittäin hyvä

Voit kommentoida edellistä, jos haluat.

47. Millaisena koet Suomessa musikaalikoreografien tason?

Erittäin huono

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9

Erittäin hyvä

Voit kommentoida edellistä, jos haluat.

48. Millaisena koet Suomessa musikaalikoreografioiden tason?

Erittäin huono

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9

Erittäin hyvä

Voit kommentoida edellistä, jos haluat.

49. Millaisena koet Suomessa musikaaliesiintyjien tason?

Erittäin huono

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9

Erittäin hyvä

Voit kommentoida edellistä, jos haluat.

50. Vastaako Suomessa saatava koulutus tarpeeseen, mitä musikaaliesiintyjiltä vaaditaan? Perustele.

51. Arvioi, kuinka usein käyt seuraamassa musikaaleja ulkomailla?

- Useamman kerran vuodessa
- Kerran vuodessa
- Kerran kahdessa vuodessa
- Kerran viidessä vuodessa
- En ole käynyt kertaakaan

52. Saako koreografioiden teosta työtä vastaavaa palkkaa?

- Kyllä
- Ei

53. Mitä mieltä olet Suomessa yleisesti vallitsevasta kuukausipalkkaisesta palkkaustavasta vs. mitä esim. Broadwayllä tai West Endissä toteutetaan, eli koreografin palkkaus olisi %-perusteinen samalla tavalla kuin säveltäjän ja käsikirjoittajan? Perustele.

54. Hoitaako TEME mielestäsi hyvin koreografien etua?

- Kyllä
- Ei

55. Mitä mieltä olisit mahdollisesta koreografien omasta yhdistyksestä/etujärjestöstä?

- Hyvä idea
- Ei tarpeen

Hyvät musikaalien tekijät!
(ei musikaalikoreografit)

Olen medianomiopiskelija (YAMK) Jouni Prittinen Oulun Ammattikorkeakoulusta. Opinnäytetyöni tutkii koreografian roolia musikaalituotannossa ja tapaa valmistaa musikaalikoreografioita Suomessa. Tavoitteena on saada näkemys koreografian ja koreografian merkityksestä musikaalituotannossa, sekä tutkia eri lähestymistapoja musikaalikoreografian luomiseen.

Tutkimuskysymyksiä ovat:

1. Mikä on musikaalikoreografian rooli teatterin musikaalituotannossa 2020-luvun vaihteessa?
2. Miten musikaalikoreografia valmistetaan tämän päivän Suomessa?

Opinnäytetyön tarkoituksena on saada tietoa, jonka avulla voidaan kartoittaa musikaalikoreografian ajankuva ja rooli, sekä tutkia eri lähestymistapoja musikaalikoreografian luomiseen.

Tähän kyselyyn toiseen osioon vastaavat musikaalikoreografien kanssa työskentelevät ohjaajat, kapellimestarit, näyttelijät, tanssijat, ensemble jne. Jotta musikaalikoreografien roolista, sekä musikaalikoreografioiden luomisesta saadaan kokonaisvaltainen ajankuva tässä opinnäytetyössä, on tärkeä kerätä myös heidän ympärillensä työskentelevien ihmisten kokemus.

Vastaaminen on vapaaehtoista, mutta toivottavaa tarpeeksi suuren otannan saavuttamiseksi. Vastaaminen tapahtuu omalla nimellä, mutta tietoja käsitellään nimettömästi, luottamuksellisesti ja tutkimusaineisto kerätään ainoastaan tätä opinnäytetyötä varten.

Vastaamiseen menee noin 15-30 minuuttia. Suurin osa kysymyksiä on avoimia kysymyksiä, joihin toivon perusteellista vastausta. Viimeinen palautuspäivä on 20.11.2021.

Tutkimus on valmis toukokuussa 2022. Sen jälkeen opinnäytetyö on luettavissa Theseus-julkaisuarkistossa.

Vastaa mielelläni tutkimusta koskeviin kysymyksiin.

Kiitos osallistumisesta!

Jouni Prittinen
opiskelija/koreografi
050-3483572
m0prjo00@students.oamk.fi
Kulttuurituottaminen ja luova talous
Oulun Ammattikorkeakoulu

Petri Hoppu
ohjaava opettaja
petri.hoppu@oamk.fi

Perustiedot

1. Nimi

2. Ikä

- alle 20
- 20-29
- 30-39
- 40-49
- 50-59
- 60+

3. Sukupuoli

- Mies
- Nainen
- En halua määritellä

4. Roolisi musikaalituotannossa (valitse yleisin roolisi)

- Ohjaaja
- Kapellimestari
- Näyttelijä
- Tanssija
- Ensemble
- Muu:

5. Kuinka monessa musikaalituotannossa olet ollut mukana?

- alle 5
- 5-10
- 11-20
- 21-30
- 31-40
- 41-50
- yli 50

6. Kuinka monen musikaalikoreografian kanssa olet tehnyt yhteistyötä?

- alle 5
- 5-10
- 11-15
- 16-20
- 21+

Musikaalikoreografista

7. Millainen on hyvä musikaalikoreografi?

8. Vastaako tämä kuva Suomessa työskenteleviin musikaalikoreografeihin? Perustele.

9. Millaisena näet koreografian roolin taiteellisessa työryhmässä? (vastaa, jos kuulut taiteelliseen työryhmään)

10. Millaisena näet koreografian roolin musikaalin eri tuotantovaiheissa? Suunnittelussa, harjoituksissa, esityksissä?

11. Mihin toivot koreografien kiinnittävän enemmän huomiota?

12. Millaisena koet musikaalikoreografien tason Suomessa?

Erittäin huono

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9

Erittäin hyvä

13. Voit perustella edellistä, jos haluat.

Musikaalikoreografiasta

14. Millainen on hyvä musikaalikoreografia?

15. Vastaako tämä kuva Suomessa tehtäviin musikaalikoreografioihin? Perustele.

16. Millaiseksi prosessiksi kuvailisit koreografian tekemistä musikaalissa?

17. Mikä on mielestäsi toimivin tapa rakentaa musikaalikoreografia?

18. Millaisena olet kokenut musikaalikoreografioiden teon?

En pidä yhtään

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8

9
Pidän todella paljon

19. Jos arvioisit ajankäyttöä musikaalitanssikoreografioiden tekemiseen/opettamiseen esiintyjille, onko aikaa mielestäsi tarpeeksi?

Kyllä on
 Ei ole

20. Seuraavista vaihtoehdoista molemmat ovat erittäin tärkeitä, mutta jos pitäisi valita jompi kumpi, niin kumpaa pidät tärkeämpänä lopullista koreografiaa, vai matkaa siihen? Perustele?

21. Arvio, riittääkö koreografien aika hyvin kaikkien musikaalimerkistöjen opettamiseen?

Kyllä riittää
 Ei riitä

22. Arvio, riittääkö koreografien aika hyvin kaikkien musikaalimerkistöjen harjoittamiseen?

Kyllä riittää
 Ei riitä

23. Miten olet kokenut tanssikapteenin käytön? (vastaa, jos sinulla on kokemusta tanssikapteenista)

Ei tarpeen

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9

Ehdottoman tärkeä

24. Millaisena koet musikaalien tason Suomessa?

Erittäin huono

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9

Erittäin hyvä

25. Voit perustella edellistä, jos haluat.