

Opinnäytetyö (AMK)

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

2022

Antti Ainola

MUSIIKKIDRAMATURGIAN
RAKENNE TEOKSESSA
ROMANTTINEN MIELI

TURKU AMK 
TURKU UNIVERSITY OF
APPLIED SCIENCES

Opinnäytetyö (AMK) | Tiivistelmä

Turun ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

2022 | 21 sivua

Antti Ainola

Musiikkidramaturgian rakenne teoksessa Romanttinen mieli

Käsittelen tässä opinnäytetyössä musiikkidramaturgian rakennetta teoksessa *Romanttinen mieli*. Aineistonani on *Romanttinen mieli* -teoksen käsikirjoitus ja esityksen äänitallenne. Analysoin teoksen seitsemästä ensimmäisestä kohtauksesta, millaisia musiikkidramaturgisia rakenteita niissä on.

Lähestyn musiikkidramaturgiaa samasta näkökulmasta kuin tavallista dramaturgiaa. Työkaluinani käytän kolmea dramaturgisen rakenteen mallia, Aristoteleen juonikaavaa, japanilaista *jo-ha-kyūta* ja kiinalaista *kishōtenketsua*. Kirjallisten lähteideni lisäksi olen haastatellut *Romanttinen mieli* -teoksen säveltäjää Kari Mäkirantaa.

Työssäni olen havainnut, että *Romanttinen mieli* -teoksessa musiikkidramaturgia voi luoda dramaturgisesti eheän kaaren kohtauksen sisäisesti tai useamman kohtauksen välille. Lisäksi musiikki voi aksentoida tai kommentoida tekstiä ja toimintaa.

Olen havainnut, ettei musiikkidramaturgia aina noudata rakennetta vaan musiikki voi toimia dialogin ja toiminnan rytmittäjänä tai kommentoijana.

Asiasanat:

musiikkidramaturgia, dramaturgia, teatterimusiikki, näyttämömusiikki

Bachelor's Thesis | Abstract

Turku University of Applied Sciences

Degree programme

2022 | number of pages 21

Antti Ainola

The structure of musical dramaturgy in *Romanttinen mieli*

The aim of this bachelor's thesis is to examine the structure of musical dramaturgy in *Romanttinen mieli* theatre production. In examination, the script and audio recording of the artwork are used as research material. I analyze seven scenes of the play and examine their structures of musical dramaturgy.

In this work, musical dramaturgy is approached similarly to dramaturgy in general. In examination I use three structures of dramaturgy: Aristotle's Plot Structure, Japanese *Jo-ha-kyū*, and Chinese *Kishōtenketsu*. Additionally, I have interviewed Kari Mäkiranta, the composer of *Romanttinen mieli*.

The thesis will present that musical dramaturgy can create coherence inside one scene or between several scenes. Music can also accentuate or comment the text or action in the artwork. As described in the written work, musical dramaturgy also does not always follow a specific structure, but it can set the rhythm or comment the dialogue or the action of the play.

Keywords:

musical dramaturgy, music theatre, theatre music

Sisältö

1 Johdanto	5
2 Musiikki ja ääni teatterissa	7
2.1 Musiikkidramaturgian piirteitä	7
2.2 Dramaturgisia malleja	7
2.3 Teoksen säveltäjän haastattelu	9
3 <i>Romanttinen mieli</i> -teoksen musiikkidramaturgia	11
4 Lopuksi	19
Lähteet	21

1 Johdanto

Käsittelen tässä tutkielmassa musiikkidramaturgian rakennetta teoksessa *Romanttinen mieli*. Tärkeänä motiivina työlleni on toiminut se, että tein taiteellisena opinnäytetyönäni musikaaliteoksen, jonka ohjasin ja sävelsin, minkä lisäksi olen toiminut teatterimusiikin säveltäjänä ja äänisuunnittelijana muutamassa näyttämöteoksessa. Haluan oppia lisää itseäni kiinnostavasta aiheesta.

Tässä työssä keskityn tarkastelemaan musiikkidramaturgian rakennetta. Lähestyn musiikkidramaturgiaa samoin keinoin kuin tavallista dramaturgiaa ja tarinan toiminnan eli juonen (*mythos*) järjestämistä. Työssäni hyödynnän Aristoteleen *Runousoppi*-teoksessa esittelemää dramaturgista kaavaa, joka kertoo, kuinka hyvä juoni tulisi rakentaa. Keskeisiä rakennuspalikoita ovat *Runousopissa* esitetyt käsitteet alku, keskikohta ja loppu. Aristoteleen mukaan edellä mainittujen rakennuspalikoiden tulisi olla aina hyvin järjestetyssä tarinassa sekä koko tarinan kaarella että jokaisessa yksittäisessä kohtauksessa.

Huomioitavaa on, että musiikkidramaturgia ei koostu ainoastaan musiikiksi määriteltävästä äänestä vaan myös kaikesta muusta esityksen äänestä ja äänettömydestä. Tarkasteltavia kohteita ovat siis paitsi musiikilliset sävellykset myös koko äänisuunnittelu. Esittelen edellä mainitsemiani käsitteitä tämän työn teorialuvussa 2.

Tässä kirjallisessa opinnäytetyössä teatterimusiikilla tarkoitetaan musiikkia, jota käytetään osana dramaattista esitystä, joka sisältää teatteria, musiikkia ja mahdollisesti laulua ja tanssia. Määrittelen teatterimusiikin luvussa 2. Käsittelen teatterimusiikkia musiikkiteatterissa ja musikaalissa, joka on musiikkiteatterin muoto. Analysoimani teos on teatteri Kolmas Tila -ryhmän *Romanttinen mieli* vuodelta 2021. Pohdin, millaista dramaturgiaa musiikki ja ääni luovat teoksessa ja erittelen niiden kerronnallisia keinoja.

Lähteinäni käytän teoksia, joissa käsitellään musiikkidramaturgiaa, äänisuunnittelua ja musiikkiteatteria. Äänisuunnittelun ja musiikkidramaturgian

käsittelyä varten olen saanut lähteitä Heidi Soidinsalon (2014) teoksesta *Ääneen ajateltua: kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*. Musiikkiteatteria on tutkittu aiemmin hyvin paljon ja laajasti oopperasta musikaaliin. Olen löytänyt muun muassa musikaalilauluun ja musiikkiteatterin harrastamiseen liittyviä graduja ja opinnäytetöitä. Hieman samasta aiheesta kuin minä on kirjoittanut opinnäytetyönsä muun muassa Roosa Halme (2009), joka käsittelee musiikkia nukketeatterissa. Opinnäytetyöni aihetta lähellä ovat myös Suvimarja Halmetojan (2009) opinnäytetyö, joka käsittelee dramaturgisen musiikin säveltämistä, ja Kari Sirénin (2020) opinnäytetyö, joka käsittelee elokuvamusiikkia. Löytämieni gradujen ja opinnäytetöiden lisäksi viittaan tässä tutkielmassa muun muassa Christopher B. Balmen (2008) *Johdatus teatteriin* -teokseen.

2 Musiikki ja ääni teatterissa

Antiikin Kreikan ajoista asti teatterissa on yhdistynyt useita eri taiteenlajeja: antiikinaikaiset teatteriesitykset sisälsivät sekä puhetta, laulua, musiikkia että tanssia. Täten teatterilla ja musiikilla on pitkä yhteinen historia, ja musiikilla on ollut ja on merkittävä rooli näyttämötaiteissa. (Roesner 2019, 3–4.) Tässä luvussa tarkastelen musiikkidramaturgiaa ja teatterimusiikkia.

2.1 Musiikkidramaturgian piirteitä

Christopher B. Balmen mukaan *musiikkidramaturgia*-käsitettä (saks. *Musikdramaturgie*) ei ole määritelty selvästi mutta sillä viitataan tapaan, jolla musiikki ja teksti muodostavat yhdessä toiminnan, henkilöhahmot, tilan ja ajan. Lisäksi Balme sisällyttää musiikkidramaturgiaan kaikki muutkin elementit, jotka liitetään tavallisiin draamallisiin teksteihin. (Balme 2008, 207.)

Varsinkin 1800-luvun oopperateoksissa musiikki hallitsi näyttämöteoksia paitsi musiikillisesti myös dramaturgisesti. Musiikkidramaturgiasta on olemassa tulkintoja, joiden mukaan musiikki yksinään määrää sekä teoksen tulkinnan että näyttämöllepanon. Esimerkiksi Wagnerin oopperapartituureista on löydetty merkintöjä, jotka ohjaavat näyttelijöiden liikkeitä ja toimintaa jopa askeleiden tarkkuudella. Balmen mukaan musiikkidramaturgiassa on kuitenkin partituurimerkintöjen sijaan enemmän keskityttävä tarkastelemaan teosta näyttämöteoksena ja sen teatteriin liittyvää puolta. Kuten Balme suosittaa, tässä työssä partituurien analysoinnin sijaan tarkastelen musiikkia ennen kaikkea osana näyttämöteosta. (Balme 2008.)

2.2 Dramaturgisia malleja

Tässä tutkielmassa lähestyn musiikkidramaturgiaa samoin kuin tavallista dramaturgiaa ja keskityn erityisesti sen rakenteeseen. Apunani käytän muutamaa

dramaturgista rakennetta, joita sovellan *Romanttisen mielen* kohtauksien musiikkidramaturgiaan.

Kuten johdannossa totesin, yksi tärkeä käyttämäni dramaturginen malli on Aristoteleen teorioima juonen kaava, jossa hän pyrkii esittämään, miten juoni sommitellaan hyvin. Aristoteleen (1977, 27) mukaan kokonaisella juonella on aina alku, keskikohta ja loppu. Yksi Aristoteleen esittelemä oleellinen dramaturginen käsite on *käännne* eli *peripeteia*, joka tarkoittaa toiminnan kääntymistä vastakkaiseksi. Aristoteleen mukaan hyvä juoni sisältää aina käänteeseen. Toinen Aristoteleen mainitsema dramaturginen käsite on *anagnorisis*, joka tarkoittaa tunnistamisen hetkeä. Kyseessä on hetki, jolloin totuus tulee protagonistille eli päähenkilölle julki. Aristoteleen mukaan anagnorisis voi esiintyä peripeteian yhteydessä ja se johtaa onneen tai epäonneen. Aristoteleen juonikaavassa on huomioitava, että se ei ole varauksetta sovellettavissa varsinkaan nykyajan teatteriin sellaisenaan. (Aristoteles 1977, 34.)

Toinen käyttämäni dramaturgisen rakenteen malli on japanilainen *jo-ha-kyū*. Se perustuu viisivaiheiseen rakenteeseen, johon kuuluu kolme seuraavaa päävaihetta:

- *johdanto* (*beginning, jo*)
- *kehitys* (*break, ha*)
- *johtopäätös* (*rapid, kyū*).

Jo-ha-kyūn ensimmäiselle vaiheelle (*jo*) ominaista on, että se alkaa hitaasti ja ilman ongelmia. Toisessa, kolmannessa ja neljännessä vaiheessa (*ha*) rakennetaan ja kasvatetaan draamaa, ja kliimaksi saavutetaan neljännessä vaiheessa. Viidennessä vaiheessa (*kyū*) palataan nopeasti rauhaan. Kuten huomataan, jo-ha-kyū muistuttaa läheisesti Aristoteleen mallia. (Miettinen 1987, 215.)

Kolmas dramaturgian rakenne, jota käytän, on kiinalainen *kishōtenketsu*, joka koostuu seuraavista neljästä osasta:

- *esittely* (*kiku*)

- *kehittely (shoku)*
- *käännö (tenku)*
- *loppu (kekku).*

Kishōtenketsun esittelyvaiheessa tuodaan ilmi tärkeät tiedot tarinan kannalta, kuten hahmot ja aikakausi. Kehittely on jatkoa alusta ja vie kohti käännettä. Käännö vie tarinan toiseen, uuteen tai tuntemattomaan aiheeseen. Lopussa tarina päätellään ja viedään lopetukseen.

On huomioitavaa, että esittelemissäni dramaturgisissa rakenteissa käytetään hieman toisistaan poikkeavia käsitteitä. Esimerkiksi Aristoteleen mallissa puhutaan alusta, jo-ha-kyussa johdannosta ja kishōtenketsussa esittelystä. Tässä työssä valitsen käsitteen sen mukaan, minkä dramaturgisen mallin kautta tarkastelen teosta.

2.3 Teoksen säveltäjän haastattelu

Haastattelin työtäni varten maaliskuussa 2022 teatterisäveltäjää ja muusikkoa Kari Mäkirantaa, joka on toiminut *Romanttinen mieli* -teoksen toisena säveltäjänä ja kapellimestarina. Hän on myös yksi *Romanttinen mieli* -teoksen orkesterin muusikoista.

Mäkiranta kertoo, että musiikkia voidaan käyttää näyttämöteoksessa esimerkiksi luomaan tunnelmaa tai antamaan katsojille informaatiota, jota teksti yksinään ei tarjoa. Hänen mukaansa äänisuunnittelijan on myös pyrittävä löytämään tekstistä asioita, joita voi musiikin avulla tuoda esiin. (Mäkiranta 2022.)

Mäkirannan mukaan musiikkiteatteriteoksen säveltäjän ja äänisuunnittelijan on huomioitava, että koko teos muodostaa yhtenäisen kaaren ja kaikki teoksen teemat kuuluvat yhteen. Vaikka on mahdollista analysoida pelkkien yksittäisten kohtauksien dramaturgiaa, Mäkiranta painottaa, että on tärkeää hahmottaa, mistä kohtaukseen tullaan ja mihin siitä ollaan menossa. Näin ajattelun tulee olla horisontaalista. (Mäkiranta 2022.)

Mäkirannan mukaan musiikkidramaturgiassa musiikkisävellyksillä ja äänisuunnittelulla on kiinteä suhde. Mäkirannan mielestä musiikkidramaturgiaa analysoidessa ei voi tarkastella pelkästään sitä ääntä, jonka miellämme musiikiksi, vaan myös teoksen muuta äänisuunnittelua. Toisin sanoen musiikkidramaturgian piiriin kuuluu niin pianomusiikki, sammakon kurnutus kuin tuulen humina. (Mäkiranta 2022.)

Mäkiranta toteaa, että musiikki voi vaikuttaa esityksen dramaturgiaan monipuolisesti ja sen tehtävä on tuoda esiin sitä, mitä tekstissä ei ole. Musiikilla voidaan Mäkirannan mukaan esimerkiksi muistuttaa jostakin edellisessä kohtauksessa olleesta asiasta, rakentaa tulevaa kohtausta tai helpottaa ja liudentaa kohtauksien välisiä siirtymiä. Mäkirannan mukaan dramaturgiset rakenteet ovat hyvä lähtökohta mutta niihin ei saa orjallisesti takertua eikä kaavoja saa olla liikaa. Mäkiranta painottaa, että musiikilla voi alleviivata ja kommentoida tärkeitä kohtia ja antaa tietoa mutta toisaalta välillä on tärkeää olla hiljaisuutta. Lisäksi Mäkirannan mukaan musiikilla voidaan ärsyttää näyttelijöitä, näyttää mielenmaisemia, mennä alitajuntaan ja sukeltaa metatasolle. (Mäkiranta 2022.)

3 *Romanttinen mieli* -teoksen musiikkidramaturgia

Tarkastelemani teos on Kolmas tila -ryhmän *Romanttinen mieli*. Kyseessä on musiikkiteatteriteos, jota esitettiin vuonna 2021. *Romanttisessa mielessä* käsitellään romantiikan ajan Turkoa.

Teoksessa seurataan Adam Clay -nimistä tutkimusmatkailijaa, joka matkaa Turun historiaan. Esityksen kohtaukset ovat unenomaisia hourekuvia, eivätkä ne ole kronologisessa järjestyksessä. Clay matkaa unesta toiseen, vierailee erilaisissa historiallisen Turun paikoissa ja tapaa matkoillaan oikeasti olemassa olleita henkilöitä. Mukana on myös fiktiivisiä hahmoja.

Käytän teoksen tarkastelussa apunani teoksen käsikirjoitusta ja esityksestä otettua äänitallennetta. Kuten olen maininnut, keskityn tässä työssä erityisesti musiikkidramaturgian rakenteeseen, joten seuraavissa luvuissa en erittele tarinan juonta muuta kuin siltä osin kuin se on tarpeellista. Sen sijaan tarkastelen, millaista ääntä kohtauksissa on ja millainen dramaturginen siinä rakenne on.

Kohtaus 1

Teoksen alussa soi musiikki, jossa jousi- ja puhallinsoittimet soittavat pitkiä ääniä. Syntyy jousien ja puhaltimien harmoninen matto, jota piano täydentää soinnuilla ja koristekuviolla. Taustalla kuuluu myös muun muassa linnunlaulua, sammakoita ja veden lotinaa. Äänellä maalataan kuva niitystä, eli ääni luo selkeästi tilan. Adam Clayn hahmo nähdään niityllä, ja hahmo syntyy. Kohtauksen 1 alku sopii hyvin Aristoteleen dramaturgisen rakenteen alkuun, jossa Aristoteleen mukaan tulee tarinan ekspositio: esitellään tarinan perusta ja tiedot, ketä tai keitä tarinassa on, missä ollaan ja mitä tapahtuu ja milloin. Samoin kishotenketsun esittelyvaiheelle on ominaista tarinoiden taustojen tuominen esille. Jo-ha-kyun mukaan alussa olevan johdantovaiheen tulee alkaa hitaasti ja ilman ongelmia, mikä sopii *Romanttisen mielen* ensimmäisen kohtauksen alkuun.

Kertoja alkaa puhua tekstin päälle. Pikkuhiljaa musiikin äänentaso kasvaa, ja musiikki alkaa muuttua melodisemmaksi ja vähitellen ikään kuin herätä uuteen päivään. Kuoro tulee mukaan ja alkaa laulaa latinan- ja englanninkielistä tekstiä. Kertojat, kuoro ja musiikki muodostavat dialogin vastaten kukin toiselleen. Kuoro tulee yhä enemmän ja enemmän keskeiseen rooliin, ja musiikki saa rytmikkäämpiä elementtejä. Sammakon ääntä matkitaan soittamalla guiroa.

Pian tulee dialogia, jonka taustalla ei ole musiikkia tai muuta ääntä. Myöhemmin hiljaisuuden rikkovat uhmakkaat kuoro ja orkesteri *Kuka on kuvan nainen? Olenko se minä, Charlotta Seurling?* -repliikin jälkeen. Musiikki aiheuttaa kohtauksen tunnelmaan voimakkaan käänteen tuomalla kohtaukseen pahaa enteilevän sävyn. Kuoro toimii jonkinlaisena kaikkietävänä kertojana, joka kertoo Adam Clayn toiminnasta kolmannessa persoonassa. Kohtauksessa äänessä olevat sammakon ääni ja kuoro käyttävät paljon puhelaulua, mikä kiihdyttää kohtauksen rytmiä. Tulee oopperamainen osio, jossa kuoro laulaa Adam Clayn ajatuksia ja Adam sukeltaa lampeen. Musiikki on uhmakasta ja sisältää paljon aksentoituja iskuja.

Kohtauksen 1 alussa orkesteri soittaa pientä mattomaista musiikkia. Sen päälle alkaa tulla muita elementtejä, kuten linnunlaulua ja dialogia, ja kuoro liittyy myöhemmin mukaan. Musiikki ja teksti toimivat yhdessä siten, että musiikki kasvaa samalla, kun Adam Clayn hahmo syntyy. Musiikin funktio on siis hyvin kuvittava. Jo-ha-kyulle ominaisesti alku on rauhallinen ja hidas, ja ääntä käytetään säästeliäästi ja maalailten. Kishotenketsun alkuosaan sopivasti äänimaisema antaa tietoa muun muassa paikasta, missä kohtaaminen tapahtuu, sillä alussa kuullaan niityn ääniä. Kuten jo mainitsin, äänessä on kuultavissa kasvamista, mikä viittaa päähenkilön Adam Clayn syntymiseen. Soveltamilleni dramaturgisille rakenteille on tyypillistä, että alku kehittyy ja nousee kohti seuraavaa vaihetta ja usein jonkinlaista kiihtyvää toimintaa. *Romanttisen mielen* kohtauksen 1 musiikissa on kuultavissa hiljattaista kiihtymistä.

Kohtauksen keskikohdassa kuoro on äänessä, ja musiikki on selvästi melodisempaa kuin alussa. Musiikkiin tulee myös rytmikkäitä elementtejä. Saavutetaan eräänlainen huippukohta. Jo-ha-kyun toinen, kolmas ja neljäs osa

koostuvat draaman jännitteen kasvattamisesta, mikä kohtauksessa 1 ilmenee voimakkaana musiikkina. Melodista, rytmikästä ja kovaäänistä huippukohtaa seuraa suvanto, jossa ei ole mainittavasti ääntä. Tämä on kohtauksen 1 musiikkidramaturgian hyvin huomattava, äänellinen taitekohta. Suvantokohdan jälkeen tulee toinen taitekohta, kun alkaa pahaa enteilevä musiikki, jossa on orkesterin lisäksi kuoro mukana. Lopuksi kuullaan meren ääniä, sillä Adam Clayn ruumis on löydetty meren rannalta. Meren äänet johdattavat kohtaukseen 2.

Dramaturgisesti kohtauksen 1 äänisuunnittelu noudattaa melko perinteistä draaman kaarta, eli kohtaus 1 sopii hyvin Aristoteleen alusta, keskikohdasta ja lopusta koostuvaan dramaturgiseen kaavaan. Alussa kuvataan lähtöasetelma, eli ollaan niityllä, ja ääni kuvittaa tätä staattista tilannetta. Sitten alkaa syventyminen: Adam Clayn hahmo alkaa syntyä, ja samalla musiikki kasvaa. Kohtauksen 1 peripeteian eli käännekohdan voi ajatella olevan Adam Clayn vajoaminen lampeen. Aristoteleen lisäksi kishotenketsussa puhutaan käänteestä. Musiikissa ja äänessä se kuuluu suurena orkestraationa ja kuoron kovaäänisenä lauluna. Protagonistin kannalta käänne muuttaa suunnan huonompaan, eli käänne noudattaa tragedian kaavaa, mikä on kuultavissa myös uhmakkaassa ja synkässä musiikissa.

Lopulta siirrytään loppuratkaisuun. Musiikki hälvenee, ja jäljelle jäävät meren kuohujen ja aaltojen rantaan osumisen äänet. Jo-ha-kyussa tämä on viimeinen eli viides vaihe, jossa draama palautetaan nopeasti takaisin rauhalliseen tilaan.

Kohtaus 2

Kohtauksessa 2 ollaan turkulaisen majatalon huoneessa vuonna 1827. Adam Clay makaa vuoteessa, ja häneen suhtaudutaan kuin kuolleeseen. Kuoro alkaa laulaa hidastempoista mollisävelmää *Oi kuinka olen autuas, kuin pauhaan ilos parahaks*. Urkumusiikki ja virren veisaamista muistuttava laulu viittaavat hautajaisiin, joten kohtauksen alussa ääni määrittelee selkeästi kohtauksen tunnelman, tilanteen ja paikan. Tunnelman ja paikan määrittely alkuvaiheessa on ominaista Aristoteleen ja kishotenketsun alku- ja esittelyvaiheille. Jo-ha-kyun

johdantovaihe *jo* alkaa tyypillisesti hitaasti ja ilman ongelmia, ja erityisesti hitaudensa puolesta kohtauksen 2 alun musiikki sopii *jo-ha-kyuhun*.

Kaikkiaan kohtaus 2 on melko lyhyt, eikä siinä ole kovin pitkää kaarta. Koska sidosteinen kaari ja loppu jäävät uupumaan, Aristoteleen mukaan kohtauksen 2 dramaturgia ei ole kokonainen. Hautajaislaulun jälkeen alkaa dialogi, jota säestää edellisestä musiikista selvästi poikkeava pomppiva orkesterimusiikki. Alun hautajaislaulun jälkeinen musiikki on voimakkaasti kontrastissa suhteessa alun hautajaislauluun. Musiikki kommentoi dialogia iskuilla. Dialogikohdan voi määritellä Aristoteleen keskikohdaksi, *jo-ha-kyun* kehitysvaiheeksi tai kishotenketsun kehittelyvaiheeksi, mutta viimeiseen vaiheeseen ei päästä.

Haastatteleman säveltäjä Mäkiranta toteaa, että kohtauksessa 2 oleellista on kohtauksen sisäisen kokonaisen kaaren rakentamisen sijaan musiikin luoma jännite. Mäkiranta myös painottaa, että kohtauksessa 2 musiikin aloittama dramaturginen kaari jatkuu kohtaukseen 3. Voidaan siis ajatella, että kohtauksen 2 viimeiset vaiheet, Aristoteleen loppu, *jo-ha-kyun* johtopäätös ja kishotenketsun loppu ovat kohtauksessa 3.

Kohtaus 3

Kohtauksesta 2 siirrytään kohtaukseen 2 kahdella voimakkaalla orkesteri-iskulla, minkä jälkeen musiikki lakkaa ja alkaa dialogi, jonka taustalla ei kuulu musiikkia tai muuta ääntä. Kohtauksen alussa äänisuunnittelun rooli ei ole mainittava, sillä tila ja muut oleelliset tiedot annetaan tekstissä. Kuten Mäkiranta huomauttaa, musiikkidramaturgiassa on välillä tärkeää olla hiljaisuutta. Jos kohtauksessa oleellinen tieto annetaan tekstissä, ei välttämättä ole tarpeen tuoda samaa tietoa esille äänin.

Alun jälkeen kuoron puhetta säestävät voimakkaat orkesteri-iskut, jotka ikään kuin jaksottavat puhetta. Musiikki siis kommentoi ja alleviivaa tekstiä. Dialogi jatkuu taas hiljaisuudessa, kunnes kärpässien punaisen takin repliikin *On vallankumousten ja vastavallankumousten aika. Suuren epäjärjestyksen aika.* jälkeen alkaa soida hetken ajan piano sekä pitkiä jousiääniä. Kohtalokas orkesteri

peilaa ja tukee Adam Clayn alitajuntaa (*Ajattelin liikkua kaupungilla kävellen. Olen tottunut kävelijä*). Orkesterissa on matalia jousia, jotka soittavat rytmikästä, riffimäistä ja uhmakasta musiikkia. Syntyy vaikutelma kiihtyvyydestä. Tässä kohdassa siirrytään selkeästi Aristoteleen keskikohtaan, jossa lähestytään käännettä eli peripeteiaa. Jo-ha-kyun mukaan ollaan kehitysvaiheessa, jossa kasvatetaan draamaa, ja kishotenketsun mukaan ollaan kehittämissä, joka vie kohti käännettä. Myöhemmin kun palataan ajassa taaksepäin, musiikki muuttuu, ja piano alkaa soittaa rauhallista ja aaltoilevaa musiikkia. Musiikki kiihdyttää ajankulua.

Pian jousijohtoinen riffimusiikki lakkaa, ja dialogi jatkuu hiljaisuudessa. Musiikin päättyminen ja vaihtuminen hiljaisuudeksi on selkeä dramaturginen muutos, joka tässä tapauksessa merkitsee peripeteiaa. Jo-ha-kyussa ollaan neljännessä vaiheessa, jossa on saavutettu kliimaksi, ja kishotenketsun mukaan ollaan saavutettu käänne, joka vie tarinan uuteen aiheeseen. Dialogin jatkuttua hetken hiljaisuudessa alkaa rauhallinen pianomusiikki, jota jatkuu hyvin pitkään. Äänisuunnittelun puolesta kohtauksen 3 loppupuoli tuntuu olevan hyvin pitkään rauhallista kohtauksen draaman kaaren saattelemista kohti loppuaan. Kyseessä on Aristoteleen ja kishotenketsun viimeinen vaihe eli loppu ja jo-ha-kyun johtopäätös, jossa palataan rauhaan. Rauhallinen musiikki jatkuu aina neljänteen kohtaukseen asti muodostaen kaaren neljännessä kohtauksessa alkavaan kuorokappaleeseen *No ray of light shine from above*. Kuten edellisessä kohtausvaihdossa, myös kohtausten 3 ja 4 välille musiikki muodostaa dramaturgisen sillan.

Kohtaus 4

Kohtauksessa 4 ollaan Seipellin salissa, ja kuten mainitsin, kohtauksessa 3 alkanut rauhallinen musiikki jatkuu kohtauksessa 4 ja yltyy kuoroteokseksi. Kohtausten 3 ja 4 vaihdos on niin sulava, ettei kohtausten vaihtumista ole helppoa havaita. Laulu on englanninkielinen, ja se saa ajankulun hidastumaan. Alun musiikki luo selvästi kohtauksen lähtötilanteen. Kuoro lakkaa laulamasta, mutta hento pianomusiikki jää dialogin taustalle ja verkkään ajankulun tuntu

pysyy. Välillä kuoro laulaa dialogin lomaan. Herkkä pianomusiikki jatkuu alussa vielä pitkään. Rauhallinen aloitus sopii hyvin niin Aristoteleen alkuun, jo-ha-kyun johdantoon kuin kishotenketsun esittelyyn.

Pikkuhiljaa musiikki kasvaa, ja mukaan tulee kuoro. Musiikki ja sen mukana jännite yltyvät. Musiikkiin tulee matalaa bassopulssia, joka kasvattaa intensiivisyyttä edelleen. Lähestytään kliimaksia. Musiikki hiljenee välillä muttei lakkaa kokonaan missään vaiheessa. Yltyvän musiikin myötä siirrytään Aristoteleen keskikohtaan, jo-ha-kyun kehitysvaiheeseen ja kishotenketsun kehittelyyn, joille kaikille ominaista on juonen rakentaminen kohti käännettä.

Kohtauksen 4 kliimaksikohdassa alun kuoro laulaa taas, mutta tunnelma ja jännite ovat kasvaneet alkua intensiivisemmäksi ja uhmakkaammaksi. Musiikki antaa tiedon, että jokin on muuttunut alkukohtausta huonompaan. Aristoteleen mukaan kohtausta 4 voi siis kutsua tragediaksi, sillä peripeteia on saattanut protagonistin onnettomuuteen. Kuoron alettua laulaa on siirrytty jo-ha-kyun käänteeseen sisältävään neljänteen vaiheeseen. Myös kishotenketsussa on siirrytty kehittelystä käänteeseen.

Lopuksi musiikki lakkaa hetkeksi, kunnes alkaa nylonkielisen kitaran rauhallinen näppäily. Palataan samanlaiseen rauhalliseen tunnelmaan kuin alussa. Tällainen ratkaisu on tyypillistä erityisesti jo-ha-kyulle, jonka viimeisessä vaiheessa palataan nopeasti rauhaan. Myös Aristoteleen ja kishotenketsun dramaturgiassa lopulle on ominaista tasapainotilan palautuminen.

Kohtaus 5

Kohtauksen 5 alussa soi matala näppäilybasso, joka kuulostaa hieman sydämenlyönneiltä. Mukana on myös rumpuja. Esittelyvaiheeseen syntyy hyvin jännitteinen tunnelma, mikä erottaa kohtauksen 5 alun aiempien kohtauksien alusta. Alun musiikki poikkeaa myös esimerkiksi jo-ha-kyun rakenteesta, jonka mukaan alun tulisi olla rauhallinen. Kishotenketsu ei sinänsä ota kantaa, millainen alun tunnelman tulisi olla, vaan siinä korostuu, että alussa tulee antaa oleelliset tiedot tarinan kannalta.

Kohtaus 5 on hyvin lyhyt, ja pian rumpumusiikin hetken soitua siirrytään kohtaukseen 6. Kokonaista kaarta hädin tuskin ehtii syntyä. Kohtauksen 5 äänimaisemasta ei siirry mitään kohtaukseen 6, eli toisin kuin vaikka kohtausten 2 ja 3 vaihteessa, selkeää kaarta ei synny.

Kohtaus 6

Kohtaus 6 alkaa laululla *And all who heard should see them there*. Kappaletta laulaa Charlotta korkealla äänellä, ja laulua säestävät piano, jouset ja harppu. Alku on tunnelmaltaan melko rauhallinen, mikä istuu jo-ha-kyuhun. Pian myös kuoro liittyy mukaan.

Alun jälkeen alkaa Charlotan ja Margaretan dialogi. Dialogia käydään pitkälti hiljaisuudessa. Kohtaus 6 on edellisen kohtauksen tapaan lyhyt, eikä esittelyvaiheen jälkeen ole mainittavasti ääntä puheen lisäksi.

Kohtaus 7

Kohtauksessa 7 ollaan Straktarhusteatrissa, ja kohtaus alkaa Gumme Laken ja Metta Almin dialogilla, jota välillä säestää näyttelijöiden härkälaumaa jäljittelevä mylvintä. Suureksi osaksi dialogia käydään hiljaisuudessa, jota härkälauman mylvintä paikoitellen kommentoi.

Kun aletaan kertoa unessa olevasta tulikokeesta, alkaa soida poljennoltaan nopeahko musiikki. Orkesterissa on sekä puhaltimia, jousia että piano. Kun vauhdikas unitarina loppuu, myös musiikki päättyy kuin seinään; musiikin tehtävänä on rytmittää välissä ollutta kertomusta. Unen jälkeen dialogi jatkuu taas hiljaisuudessa.

Kun Lake ja Alm alkavat harjoitella Kotzebuen näytelmän *Vaarallinen naapuri* viimeistä kohtausta, alkaa pomppiva, hieman saluunamainen pianomusiikki. Pianon ohessa on syntetisaattorijousia, mikä tekee musiikista täyteläistä. Musiikki varioi teatterikohtauksen tunnelman mukaan verkkaasta nopeaan ja

synkästä kepeään. Kuten edellisessä unitarinassa, musiikki myös kommentoi dialogia erilaisin, painottavin aksentein. Kun näytelmäharjoituksen loppuksi näyttelijät huutavat *Esirippu!*, piano soittaa kaksi voimakasta loppusointua sen merkiksi, että kohtaus päättyy. Näytelmäharjoituksen päättymistä seuraavat aplodit.

Tässä kohtauksessa ei ole havaittavissa selkeää aristoteelista kaarta. Kuten aiemmin olen todennut, äänisuunnittelun funktio korostuu dialogin ja tapahtumien aksentoinnissa ja kommentoinnissa.

4 Lopuksi

Olen opinnäytetyössäni analysoinut *Romanttinen mieli* -teoksen musiikkidramaturgian rakennetta. Apunani olen käyttänyt tarkastelemani teoksen käsikirjoitusta ja esityksen äänitallennetta. Olen työssäni käsitellyt seitsemää kohtausta teoksesta ja tarkastellut, millainen kohtausten musiikkidramaturgian rakenne on ja millaisia musiikkidramaturgiaan liittyviä elementtejä kohtauksissa on.

Keskeisiä työkalujani musiikkidramaturgian rakenteen analysoinnissa ovat olleet Aristoteleen esittelemä dramaturgian malli, jo-ha-kyu ja kishotenketsu. Lisäksi olen haastatellut *Romanttinen mieli* -teoksen toista säveltäjää Kari Mäkirantaa, jonka huomioita olen hyödyntänyt analyysissäni.

Työssäni olen erottanut musiikkidramaturgiasta muutamia toisistaan eroavia funktioita. Ensimmäkin olen havainnut *Romanttinen mieli* -teoksessa joidenkin kohtausten musiikkidramaturgian noudattavan aristoteelista dramaturgiaa. Tällaisissa kohtauksissa on selkeä alku, keskikohta ja loppu, mikä kuuluu äänisuunnittelussa. Aristoteelista dramaturgiaa noudattavissa kohtauksissa, kuten tarkastelemissani kohtauksissa 1, 3 ja 4, äänisuunnittelu muodostaa selkeän ja eheän kohtauksen sisäisen kaaren. Alussa kohtauksen äänet antavat tietoa esimerkiksi kohtauksen paikasta, ajasta, hahmoista ynnä muusta vastaavasta. Mainitsemieni kohtausten alussa äänisuunnittelu on havaintojeni mukaan hiljaista. Kun kohtaus lähestyy keskikohtaansa, musiikki ja ääni alkavat vähitellen kasvaa. Kohtauksen kliimaksissa ääni on runsaimmillaan, ja lopussa ääni taas rauhoittuu.

Olen havainnut, että kaikki tarkastelemani *Romanttisen mielen* kohtaukset eivät noudata aristoteelista kaavaa vaan kohtausten kaari voi jäädä vajaaksi. Tällaisia kohtauksia ovat esimerkiksi tarkastelemani teoksen kohtaukset 2, 5, 6 ja 7. Edellä mainituista esimerkiksi kohtaus 2 on niin lyhyt, ettei eheää kaarta ehdi syntyä. Kohtauksessa 2 oleellista ei ole kohtauksen sisäinen eheä kaaria, vaan kuten haastattelemani säveltäjä Mäkiranta toteaa, tärkeää on äänen luoma jännite. Lisäksi, kuten Mäkiranta (2022) toteaa, kohtauksessa 2 äänen aloittama

dramaturginen kaari jatkuu kohtaukseen 3. On huomioitavaa, että musiikkidramaturgian kaari voi kattaa yksittäisen kohtauksen sijaan tai lisäksi useamman kohtauksen.

Kolmas äänisuunnittelun funktio, jonka olen aineistostani havainnoinut, on tekstin ja toiminnan aksentointi ja kommentointi. Esimerkiksi tarkastelemassani kohtauksessa 7 ei ole koko ajan musiikkia tai ääntä, vaan ääntä kohdistetaan vain hetkellisesti tarkasti määriteltyihin kohtiin. On huomioitavaa, että kuten aiemminkin on todettu, musiikkidramaturgian kattavat sekä musiikiksi määriteltävä ääni että muu ääni. Mainitsemassani kohtauksessa 7 kuullaan härkälauman mylvintää, joka on osa teoksen musiikkidramaturgiaa samoin kuin soittimilla tuotettu ääni.

Edellä mainitut havaintoni musiikkidramaturgiasta ovat samantapaisia kuin Roosa Halmeen havainnot elävästä musiikista näyttämöllä. Hänen mukaansa musiikki voi tukea näyttämön tunnelmaa, rytmittää kohtauksia tarkoin iskuin tai reagoida näyttämön tapahtumiin. (Halme 2009, 22.) Toisaalta, kuten *Romanttisen mielen* säveltäjä Mäkiranta (2022) toteaa, äänen ja musiikin tehtävät näyttämöteoksissa riippuvat aina teoksesta eikä musiikkidramaturgiassa ole hyvä tukeutua pelkästään valmiisiin kaavoihin. *Romanttinen mieli* -teoksessa voi havaita, että joissain kohdissa musiikkidramaturgia noudattaa dramaturgisia malleja ja joissain kohdissa dramaturgisten mallien seuraamisen sijaan se toimii tekstin ja toiminnan rytmittäjänä ja kommentoijana.

Lähteet

- Aristoteles 1982. Runousoppi. Suom. Saarikoski, P. Helsinki: Otava.
- Balme, C. B. 2015. Johdatus teatteriin. Suom. Koski P. Helsinki: Like.
- Clarke, E. F.; Nicola D. & Pitts S. 2010. Music and mind in everyday life. Oxford: Oxford University Press.
- Halme, R. 2009. Musiikki nukketatterissa. Opinnäytetyö. Esittävä taide. Nukkeatteriteri. Turku: Turun ammattikorkeakoulu. Viitattu 5.5.2022.
https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/34675/Halme_Roosa.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Miettinen, J. O. 1987. Jumalia, sankareita, demoneja. Johdanto aasialaiseen teatteriin. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 5. Helsinki.
- Mäkiranta, K. 2022. Haastattelu. Säveltäjä Kari Mäkirantaa haastatteli 24.4.2022 Antti Ainola.
- Roesner, D. 2019. Musicality in theatre. Music as model, method and metaphor in theatre-making. Lontoo. Taylor & Francis Group.