

SAVONIA

ammattikorkeakoulu

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO
KULTTUURIALA

UNOHTUIKO MUSIKAALIKOREOGRAFI?

Käsikirja parempaan yhteistyöhön

TEKIJÄ Anastasia Soupios

Koulutusala Kulttuuriala	
Tutkinto-ohjelma Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma	
Työn tekijä Anastasia Soupios	
Työn nimi Unohtuiko musikaalikoreografi? Käsikirja parempaan yhteistyöhön	
Päiväys 30.4.2024	Sivumäärä/Liitteet 59/2
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani Savonia ammattikorkeakoulu	
Tiivistelmä	
<p>Unohtuiko musikaalikoreografi? Käsikirja parempaan yhteistyöhön on Anastasia Soupiosin autoetnografisella otteella toteutettu kehittämistyö. Opinnäytetyössä tutkittiin Suomen musikaalikentällä toimivan musikaalikoreografian työnkuvaa sekä asemaa musikaaliproduktioissa ja mediassa. Opinnäytetyö syntyi tarpeesta levittää tietoa koreografisen prosessin sisällöstä musikaalin tekijöiden ja median edustajien keskuuteen. Kehittämistyön tavoitteena oli luoda musikaalikoreografian työtä ja musikaaliproduktioissa työskentelevien yhteistyötä edistävä käsikirja.</p> <p>Kehittämistyön lähdeaineisto kerättiin musikaalikoreografian autoetnografisen kokemuksen lisäksi alan kirjallisuudesta, musikaalien kotisivuilta ja viiden musikaalialan ammattilaisen asiantuntijalausunnoista. Kehittämistyön tekijän omaelämäkerrallinen musikaalikoreografian tietopohja perustui ammatillisista koostuvien taiteellisten työryhmien luotsaamiin harrastaja-, kesä- ja lukioteatterien musikaali- ja musiikkiteatteriproduktioihin. Tämän opinnäytetyön muu asiantuntija-aineisto kerättiin laitos-, ammatti-, kesä-, lukio- ja harrastajateatterien kentällä musikaalikoreografian kanssa työskenteleviltä näyttelijöiltä, koreografilta, tanssijalta, musiikin ammattilaiselta ja ohjaajalta, jotta näkökulma musikaalikoreografian työkentän kattavuudesta avautuisi lukijalle, ja jotta kaikki Suomen musikaalikoreografian työnantajatahot olisi huomioitu. Lineaarista mallia noudattavan kehittämistyön tuloksena toteutettiin työelämää tukeva käsikirja.</p> <p>Kehittämistyöprosessin aikana tekijän autoetnografisen kokemuksen musikaalikoreografian työnkuvan tuntemattomuudesta musikaalituotannon, markkinoinnin ja teatterikriitikkojen keskuudessa vahvistui. Yhteistyön ja yhteisen musikaaliproduktion onnistumisen edellytyksenä kiteytyi opinnäytetyön prosessin aikana musikaalikoreografien ääntä esille tuova käsikirja. Käsikirja on suunnattu kaikille musikaalituotantojen kanssa työskenteleville, niin harrastaja- kuin ammattikentällä toimiville. Lisäksi käsikirjaan on koottu koulutusehdotuksia Suomesta puuttuvien musikaalikoreografian, musikaalitanssijan ja musikaalialan triple threat -ammattikoulutusten paikkaamiseksi.</p> <p>Kehittämistyön keskeisiksi teemoiksi nousivat musikaalikoreografian työnkuvaan vaikuttavat tekijät kuten ammattitanssijoiden ja avustajien palkkaaminen, työskentely ohjaajan ja kapellimestarin kanssa, työskentely muun taiteellisen ja teknisen työryhmän kanssa, asema markkinoinnissa ja teatterikritiikeissä, koreografian lajiosaaminen, koreografisen prosessin aikataulutus, koreografian luomis- ja opetusjakso, koreografian vakinaisuus ja palkkaus. Kehittämistyön aikana vahvistui tarve perustaa suomalaiselle musikaalialan kentälle koreografian, tanssin ja triple threat -ammattiopintoja, sillä musikaaleja tuotetaan Suomessa runsaasti ja ne lukeutuvat teatterien myydyimpiin teoksiin. Muita lisä- ja jatko-tutkimuksen aiheita ovat tanssin asema teatterikritiikeissä ja musikaalien markkinoinnissa.</p>	
Avainsanat Musikaalikoreografi, musikaali, koreografia, koreografinen prosessi, musikaalitanssi, kehittämistyö	

Field of Study Culture	
Degree Programme Degree Programme in Dance Pedagogy	
Author Anastasia Soupios	
Title of Thesis Did you forget the musical choreographer? Handbook for better collaboration	
Date 30.4.2024	Pages/Appendices 59/2
Client Organisation /Partner Savonia University of Applied Sciences	
<p>Abstract</p> <p>Did you forget the musical choreographer? The handbook for better collaboration is Anastasia Soupios' development work with an autoethnographic approach. This thesis examines the job description of a musical choreographer working in the musical field in Finland, as well as his position in the media and musical productions. The thesis was born out of the need to spread information about the content of the choreographic process among the creators of the musical and representatives of the media. The goal of this development work was to create a handbook that promotes the work of a musical choreographer and the collaboration of those working in musical productions.</p> <p>In addition to the autoethnographic experience of the musical choreographer, the source material for this development work was collected from literature, websites of the musicals, and from the expert opinion of five professionals from the industry. The autobiographical knowledge of the author is based on musical and music theater productions of amateur, summer and high school theaters piloted by professional artistic work groups. Other expert material for this thesis was collected from a dancer, choreographer, actors, music professional and a director who work with musical choreography in the field of institutional, professional, summer, high school and amateur theaters, in order to give the reader a perspective of the scope of musical choreography field, and to take into account all the Finnish employers of musical choreography. As a result of this development work, which followed the linear model, a manual supporting working life was implemented.</p> <p>During the thesis, the author's autoethnographical experience of the unfamiliarity of the musical choreographer's job description among musical production, marketing and theater critics became stronger. As a prerequisite for the success of collaboration and joint musical production, a handbook highlighting the voice of musical choreographers was crystallized. The handbook is aimed at everyone working with musical productions, both amateurs and professionals. In addition, suggestions of studies have been compiled in the handbook due to the lack of education of professional musical choreographers, musical dancers and triple threat actors in Finland.</p> <p>Factors, such as hiring professional dancers and assistants, working with a director and conductor, working with artistic and technical work groups, position in marketing and theater criticism, choreographer's expertise of genres, choreographic process scheduling, creation and teaching period of choreograph, choreographer's permanence and salary, became the central themes. The need to establish professional studies in choreography, dance and triple threat in the Finnish musical field became stronger, as musicals are among the best-selling works in theaters in Finland. Other topics for further research are the position of dance in theater criticism and the marketing of musicals.</p>	
Musical choreographer, musical, choreographer, choreographic process, musical dance, development work	

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO.....	6
1.1	Keskeiset käsitteet	7
2	MUSIKAALIKOREOGRAFIAN HISTORIAA.....	8
2.1	Tanssi jumalille – tanssi ihmisyleisölle.....	9
2.2	Yhdysvaltojen musiikkiteatteri.....	10
2.3	Sosiaaliset tanssit, kuorotanssijattaret ja tanssinohjaajat 1900-luvun alussa	11
2.4	1900-luvun Broadwayn koreografeja	12
2.5	1900- ja 2000-luvun suomalaisia koreografeja	15
3	MUSIKAALIKOREOGRAFIN TYÖNKUVA	18
3.1	Tanssin ja koreografian asema teatterissa	18
3.1.1	Ammattitanssija, opiskelija, harrastaja vai avustaja	19
3.1.2	Palkka	22
3.2	Koreografi taiteellisessa työryhmässä	23
3.2.1	Ohjaaja – koreografian tärkein keskustelukumppani.....	25
3.2.2	Yhteistyö musiikin tekijöiden kanssa.....	28
3.2.3	Rekvisiitta ja puvustus.....	30
3.3	Lavastus, lattia, tila, valo.....	31
3.4	Koreografian lajiosaaminen.....	31
3.5	Produktion aikataulutus.....	37
3.6	Opetusjakso.....	39
3.7	Koreografi ja tanssi teatterikritiikeissä ja markkinoinnissa	41
4	KEHITTÄMISTYÖ.....	44
4.1	Autoetnografinen ote	44
4.2	Lineaarisesti etenevä kehittämissyö	45
4.2.1	Tavoitteen määrittely	45
4.2.2	Aikataulu ja toteutus.....	46
4.2.3	Käsikirja ja projektin päättäminen	48
5	YHTEENVETO JA POHDINTA	49
5.1	Kehittämistyön yhteenveto.....	49
5.2	Pohdintaa.....	51
	LÄHTEET	55

LIITE 1 KYSYMYKSET ASIAANTUNTIJOILLE	60
LIITE 2 KÄSIKIRJA	64

1 JOHDANTO

Tämän kehittämistyön tarkoituksena on tutkia musikaalikoreografian ja tanssin asemaa sekä musikaalikoreografian työnkuvaa nykypäivän suomalaisessa musikaalituotannossa. Opinnäytetyön tavoitteena on luoda musikaalikoreografian työtä ja musikaaliproduktioissa työskentelevien yhteistyötä edistävä käsikirja. Käsikirja on suunnattu kaikille musikaalituotantojen ja musikaalikoreografian kanssa työskenteleville.

Opinnäytetyön ote on autoetnografinen. Olen kerännyt kokemuksia tanssin ja koreografian alalta 16 vuoden ajan tanssinopettajana, koreografina ja tanssitaiteilijana. Olen luonut ja opettanut 49 koreografiaa seitsemään musikaaliin ja tanssi- ja musiikkiteatteriin. Teokset ovat olleet sekä kotimaisia että ulkomaisia. Lisäksi olen luonut elokuva-, näytelmä- ja tarina-aiheisia koreografioita oppilasryhmilleni sekä taiteellisiin tuotantoihini. Kirjoittaessani tätä opinnäytetyötä valmistin samaan aikaan kymmentä musikaali- ja tanssi- ja musiikkiteatterikoreografiaa kahteen eri produktion sekä valmistin seitsemää oppilaskoreografiaa erilaisiin näytöksiin ja tapahtumiin. Lisäksi suunnittelin ja opetin viidelle viikoittaiselle tanssitunnille harjoite- ja koreografiasarjoja – yksi näistä viikkotunneista kantoi nimeä Musical Dance. Koreografisen työkenttäni painottuu harrastajakenttään, johon lukeutuvat lasten ja nuorten teatterit, kesäteatterit, tanssi- ja musiikkiteatteriproduktiot, tanssikoulujen tanssitudut sekä lukiteatterit. Kaikkia näitä produktioita ovat toteuttaneet ammattilaisista koostuvat työryhmät.

Tämän kehittämistyön lähdeaineisto koostuu autoetnografisen kokemuspohjan lisäksi musikaalialan ammattilaisten asiantuntijalausunnoista, alan kirjallisuudesta sekä mediajulkaisuista. Asiantuntijalausuntoja ovat tähän opinnäytetyöhön antaneet näyttelijä, muusikko ja laulaja Reeta Vestman; ammattitanssija, koreografi, ensemble-esiintyjä ja tanssinopettaja Tanja Kunnari; näyttelijä Lina Patrikainen, ohjaajanäyttelijä Ville-Veikko Valtanen sekä musiikkipedagogi, muusikko, esiintyjä ja säveltäjä Marko Salmela. Lisäksi nostan esille koreografi Jouni Prittisen vuonna 2022 valmistuneen YAMK-opinnäytetyön kyselyihin osallistuneiden musikaalikoreografien vastauksia sekä Prittisen musikaalikoreografian asiantuntijuutta. Lisäksi tutkin kymmenen musikaalin kotisivuja.

Opinnäytetyö maalaa koreografian työnkuvaa eurooppalaisen ja yhdysvaltalaisen musikaalitanssin historiasta aina nykypäivän suomalaisessa musikaalituotannossa työskentelevien koreografien työnkuvaan. Kehittämistyön tuotteeksi valmistui käsikirja, minkä toivon tulevaisuudessa leviävän painetussa muodossa alan kentälle. Käsikirja on luotu kaikille musikaalialalla toimiville niin harrastaja- ja ammattiteattereissa työskenteleville ymmärrykseksi musikaalikoreografian työkenttään vaikuttavista tekijöistä sekä kehitysehdotuksena työryhmien yhteistyön ja musikaaliproduktioiden parantamiseksi.

Kehittämistyön pääkysymyksen rinnalle muotoutui useita lisäkysymyksiä avaamaan musikaalikoreografian työnkuvaan liittyviä monia näkökulmia.

Pääkysymys

- Minkälainen on koreografian asema suomalaisessa musikaaliproduktiossa ja mitä tarvitaan aseman parantamiseksi?

Lisäkysymykset

- Miten musikaalikoreografian kanssa työskentelevät kokevat työnsä haasteet ja tanssin näkyvyyden?
- Mitkä ovat taiteellisen työryhmän ja esiintyjien tietous, kokemukset ja asenteet suhteessa koreografiin ja tanssiin? Mitä toiveita heillä on yhteistyön edistämiseksi?
- Miksi teatterikriitikoiden arvioinneissa koreografian ja tanssin osuus on usein suppea tai jopa olematon? Miten tämän asian voisi muuttaa?
- Mikä on koreografian ja tanssin asema musikaalin kotisivuilla? Mitä aseman kohentaminen vaatii?

1.1 Keskeiset käsitteet

Opinnäytetyössä esiintyvät musikaalikoreografian kenttään liittyvät keskeiset käsitteet on avattu tässä luvussa autoetnografiseen kokemuspohjaani perustuen.

Koreografia viittaa tämän opinnäytetyön yhteydessä musikaaliin luotuun liikkeelliseen, visuaaliseen ja tarinalliseen hetkeen, joka ilmentyy kehojen kautta. Koreografiaa esittävät musikaaleissa usein näyttelijät, tanssijat ja muu ensemble, kuten esimerkiksi kuoro ja muusikot.

Koreografi luo ja opettaa koreografian. *Musikaalikoreografi* luo koreografioita musikaaleihin.

Ensemble tarkoittaa esiintyjien ryhmää. Ensemble saattaa toimia musikaalin tarinankerronnassa pää-esiintyjien ja tarinan tukena. Ensemblen henkilöhahmot saattavat olla karikatyyrimaisia tai liioiteltuja, mutta eivät yleisölle niin tuttuja kuin musikaalin pääroolit. Ensemble muodostuu esimerkiksi näyttelijöistä, avustajista, tanssijoista, muusikoista ja kuoron jäsenistä.

Taiteellinen työryhmä koostuu musikaalin taiteellisen produktion ammattitekkijöistä kuten koreografista, ohjaajasta, puvustajasta, kapellimestarista, käsikirjoittajasta, skenografista, maskeeraajasta, säveltäjästä, lyriikan tekijästä ja kampaajista. Taiteellisen työryhmän yhteinen visio tuottaa musikaalin.

Tekninen työryhmä koostuu valoteknikoista, lavastevastaavista ja näyttämöteknikoista.

Triple threat. "kolme instrumenttia", musikaalialan kolmiosaaminen tai kolmilajisuus tarkoittaa kolmen musikaalin taiteenalan eli tanssin, laulun ja näyttelijäntyön ammattiosaamista.

Teatterikriitikko kirjoittaa arvostelun musikaalista lehteen tai muuhun julkiseen mediaan.

Luomisjakso on aika, jolloin musikaalikoreografi luo koreografioita.

Opetusjakso on aika, jolloin musikaalikoreografi opettaa luomansa koreografiat esiintyville taiteilijoille.

2 MUSIKAALIKOREOGRAFIAN HISTORIAA

Selma Cohenin (1992, 3) mukaan henkilökohtainen tanssitietous on sidottu sen hetkiseen aikaan ja paikkaan, sillä ihmisellä on taipumus arvostaa sitä, mikä on hänen tietoisuudessaan helposti ja mukavasti ymmärrettävissä. Koska musikaalikoreografia ei ole sidoksissa vain nykyaikaan, on tärkeää kurkistaa tanssin traditioon musikaalimaailman aikajanassa taaksepäin. Ymmärrys musikaalitanssista pitkän ja monivaiheisen perinteen kantajana pohjustaa näköalaa koreografin ja tanssin aseman tarkasteluun nykyisessä yhteiskunnassa ja musikaalimiljöössä. Cohen toteaa historiatietouden laajentavan perspektiiviä ja mahdollistavan tuntemattoman arvostamisen sekä opettavan erottelemaan ajan muotivaatimuksista syntyneet taiteet todellisista nerokkuuden innovaatioista. Historian tuntemus opettaa samanaikaisesti kriittistä asennetta ja erilaisuuden sietämistä. (Cohen 1992, 3.)

Musikaalitanssien kirjoon ovat vaikuttaneet eri aikakaudet muoti-ilmiöineen, innovaatioineen, virtauksineen, kieltoineen, rajoineen, sääntöineen ja niiden rikkomisineen. Kulttuurien kohtaamiset ovat synnyttäneet ja sulauttaneet yhteen mitä uskomattomampia tyylejä ja tuulahduksia. Erilaiset koreografit ovat ammentaneet persoonallisuudestaan luoden näyttämölle ainutlaatuisia tyylejä. Musikaalikoreografi Linda Sabon (2020, 149) sanoja lainaten ”(--)) tämän kaiken tiedon on tarkoitus johdattaa lukija ymmärtämään musikaalitanssin hybridiluonnetta (--)).” Seuraavissa alakappaleissa tutustutaan länsimaisen musikaalikoreografian syntyyn sekä sen monimuotoiseen matkaan läpi vuosisatojen (ks. taulukko 1). Tämän opinnäytetyön historiaa avaava aineisto on ammennettu eurooppalaisesta ja yhdysvaltalaisesta musikaalimaailmasta.

TAULUKKO 1. Musikaalitanssin historian merkittävimmät tapahtumat (mukaiillen Harris 2016, 84)

500 eaa.-1000 jaa.	kreikkalaiset ja roomalaiset näytelmät
1100–1500	moraliteetit (l. uskonnollisia tai opettavaisia näytelmiä)
1600–1700	oopperat ja englantilaiset teatteriryhmät
1800-luku	minstrel, burleski, vaudeville
1900-luvun alku	ragtime
1900–1920	Ziegfeld Follies -revyyt, kuorotanssijattaret, vaikutteita afroamerikkalaisesta musikaaliteatterista
1920–1930	tanssinohjaajien aikakausi
1930–1940	koreografien aikakausi
1940–1950	musikaalin taiteenalojen integroituminen: tanssi, musiikki ja näyttelijäntyö muodostavat kokonaisuuden

1950–1980	konseptimusikaali (musikaalin sanoma on juonta ja tarinaa tärkeämpi)
1990-nykyhetki	tanssimusikaalit, uusintamusikaalit, paluu vaudevilleen

2.1 Tanssi jumalille – tanssi ihmisyleisölle

Liike, rytmi, tunnelma ja äänet ovat olleet ihmissielun ilmaisukeinoja aina. Muinaisheimojen rituaalisten liikeyhdistelmien tai transsiin vaivuttavien pyörähdysten tavoitteena oli pyytää jumalilta esimerkiksi viljavampia maita tai oman heimon suojelua (Cohen 1992, 1). Länsimaissa jumalten sijaan tanssin vastaanottajiksi tai kanssakokijoiksi vaihtuivat ajan myötä ihmiset. Tanssi, musiikki, laulu ja näyttelijäntyö muodostivat länsimaisen teatterin synnyinsijoilla näytelmien sisällön (Satama & Vahtikari 2022, luku 1.3).

Kaksikielisenä suomen ja kreikan kielen taitajana käännän muutamia nykypäivänä maailmanlaajuisesti käytettyjä antiikin kreikan sanoja. *Choros* tarkoittaa tanssia, mistä suomen- ja englanninkieliset sanat *kuoro* ja *choir* sekä *chorus* eli *kertosäe* ovat peräisin. Antiikin Kreikassa *choros* eli kuoro sekä lauloi että tanssi: ilman tanssia ei tuohon aikaan ollut kuoroa ja *mousike*-termiä käytettiin tanssin, musiikin ja laulun kudelmasta (Satama & Vahtikari 2022, luku 1.3). Sanat *koreografia* ja *koreografi* muodostuvat kreikan sanoista *choros* eli tanssi/kuoro ja *grafia* eli kirjoitus eli *tanssikirjoitus*. Sanan *cheironomia* etymologia tulee kreikan kielen sanoista *cheri* eli käsi ja *nomia* eli säännöt.

Antiikin Kreikan Dithyrambit olivat tanssi- ja lauluesityksiä, joita esitettiin keväisin Dionysos-jumalalle järjestetyillä festivaaleilla. Dithyrambit olivat yksi merkittävimmistä käännekohdista näyttämötanssin historiassa. Alun perin juhlassa tanssittiin villisti ja improvisatorisesti, mutta hiljalleen rituaali sai rakenteellisia piirteitä. Tanssin ja laulun ensimmäiset kilpailut järjestettiin vuonna 508 eaa. Kilpailuryhmiä valmensi *choregus* ja esitys tapahtui *orchestralla* (pyöreä näyttämö ulkoilmateatterissa). Yleisön läsnäolo ja palkinnon tavoittelu muokkasi tanssiesityksiä yhä virtuoottisempaan ja suunnitellumpaan muotoon, jolloin koreografian merkitys kasvoi. Vaikka Dithyrambeilla jumalten palvelijoina esiintyivät amatööritanssijat, esiintyi Antiikin Kreikassa samaan aikaan orjia ammattitanssijoina. He esiintyivät päivällisjuhlilla yhdistellen vannetemppeja, voltteja ja pieniä miimisiä jumalista kertovia tarinoita. (Cohen 1992, 1–2.)

Sanallinen draama kehittyi samaan aikaan Dionysos-festivaaleilla. Puheteatterissa oli jo tuolloin läsnä laulavia tanssijoita, jotka kommentoivat ja reagoivat kohtauksissa tyylytellyillä ja symbolisilla käsieleillä nimeltään *cheironomia*. (Cohen 1992, 1.) Kreikkalaisissa näytelmissä tanssiva kuoro oli tärkeässä osassa (ks. taulukko 1). Kuoron tehtävä oli varoittaa tai neuvoa muita henkilöitä, kommentoida tapahtumia, antaa yleisölle lisätietoa näytelmän mytologisesta taustasta ja ennakoita tulevia tapahtumia. Tanssiva kuoro ilmaisi yleisölle näytelmän alun ja lopun, sillä esirippuja ja valaistuskeinoja ei ollut. Näytelmä alkoi usein vasta prologin jälkeen, jolloin kuoro astui esiin, sillä sitä ennen yleisö saattoi vielä vaihtaa kuulumisia. (Satama & Vahtikari 2022, luku 1.3.)

Varsinainen tanssin ammattilaisuus kehittyi Antiikin Roomassa. Vuodesta 22 eaa. on säilynyt merkintä kahden suuren tanssitaiteilijan Bathylluksen ja Pyladesin soolotanssiteatteriteoksista. He tarinallistivat kokonaisia tragedioita ja myyttejä tanssin, musiikin, maskien ja vaatteiden avulla. Vaikka heidän fyysinen taituruutensa oli ihailtavaa, se ei ollut heidän taiteessaan tärkeintä. Samosata Lucia kuvasi 200 jaa. tanssijan ammattia seuraavasti (Cohen 1992, 1–2.)

Tanssijan ammatti on tuoda esille ihmisen luonne ja intohimo kaikessa moninaisuudessaan; heijastaa rakkaus ja viha, vimma ja suru, jokainen oikeutetussa mitassaan... hänen liikkeissään on tarkoitus; jokaisella eleellä on merkitys; ja siinä kiteytyy hänen mestarillinen erinomaisuutensa. (oma käänös)

Yli kaksituhatta vuotta sitten olivat kaikki standardoidun näytelmätanssin elementit olemassa. Oli esiintyjä, joka osasi liikeilmaisun; oli rooli, mitä esitettiin; oli näyttämö, missä esitettiin; musiikki, vaatetus ja rekvisiitta, jotka tukivat speaktaakkelia; oli yleisö, joka reagoi esitykseen. Näiden ehdottomien elementtien keskinäinen tärkeys on jatkunut keskustelujen aiheena jo vuosisatojen ajan. (Cohen 1992, 2.)

Roomalaiset levittivät näytelmätanssia vuosituhannen vaihteeseen asti. Keskiajalla vaeltavat näyttelijäryhmät käyttivät tanssia tarinankerronnassa ja 1200–1300-luvuilla katolinen kirkko valmisti näyttämöille tanssia ja musiikkia sisältäviä draamoja vahvistaakseen kirkon moraalioppia ja tuoden eloon raamatullisia tarinoita (ks. taulukko 1). Kreikkalaiset draamat heräsivät eloon uudelleen keskiajan väistyessä renessanssin tieltä. Jotkin draamoista, kuten Monteverdin Gonzagan hoville tuottama *Orfeo* (1607) sekä Purcellin Englannissa esitetty *Dido and Aeneas* (1689), sisälsivät tanssi- ja liikesarjoja. (Harris 2016, 84.)

Pantomiemiesitykset olivat Euroopassa suosittuja 1700-luvun taitteessa. Ne sisälsivät laulua, akrobatiaa, klovneriaa, dialogia ja tanssia: pantomiimeissa esitetty tanssi saattoi olla mitä tahansa showhun sopivaa liikettä klassisista puukenkätansseista nuoralla tanssittuihin esityksiin. Tanssia esiintyi myös Shakespearin näytelmien ja John Grayn vuonna 1728 ensi-illan saaneen *The Beggar's* oopperan puoliaikojen väleissä viihdyttämässä yleisöä (ks. taulukko 1). Näissä soolotanssija tai soolotanssijan johtama ryhmä esitti yleensä jonkinlaista skottilaista kansantanssia. (Harris 2016, 84.)

2.2 Yhdysvaltojen musiikkiteatteri

Kolonialismin aikaan englantilaiset näyttelijäryhmät pitivät teatterielämää yllä Yhdysvalloissa. Ensimmäinen dokumentoitu musikaaliesitys oli englantilainen *The Beggar's Opera* New Yorkissa vuonna 1750 ja ensimmäinen amerikkalainen musikaaliproduktio oli koominen ooppera *The Archers* vuonna 1796. Amerikan vallankumouksen aikana (1764–1789) teatterivastaisuus kasvoi poliittisena seurauksena ja näytelmien katsomista pidettiin skandaalimaisena ja mauttomana harrastuksena. Vaikka laki kielsi, ei tanssimisesta luovuttu: 1750–1843 valkoihoiset miehet maalasivat kasvonsa mustiksi ja matkustivat ympäri maata esittäen lauluja ja tansseja sirkuksissa ja viihdeosioina näytelmien väliajoilla. Nämä väliajat kehittyivät 1850-luvulla täysimittaisiksi minstrel-esityksiksi. (Harris 2016, 85.)

Minstrel-esitykset (ks. taulukko 1) olivat laulu- ja tanssiparodioita ja niitä esitettiin Boweryssa, sillä niiden katsottiin olevan alemman luokan viihdettä. Minstrel-esityksiä ei sallittu Broadwaylla eliitin

kokoontuessa siellä oopperan ja näytelmien ympärille. (Harris 2016, 86.) Sisällissodan jälkeen afro-amerikkalainen väestö pääsi mukaan näyttämölle ja esitykset saivat mausteita afrikkalaisesta traditiosta, kuten negrospiritualismista, maanläheisistä ja rytmikkäistä liikkeistä, rummuista ja äänistä, jotka muokkasivat teatterin tunnettuja tanssin ja musiikin muotoja 1850-luvulta 1950-luvulle (Sabo 2020, 144). Minstrel -esitysten aikakautena tanssiasteleiden nimet virallistuivat ja ne kirjoitettiin ylös (Harris 2016, 86).

Vuonna 1866 tapahtui yllättävä käänne, mikä vaikutti musikaaliteatterin syntyyn Yhdysvalloissa. Academy of Music -näyttämön tulipalo suisti pariisilaisen balettiseurueen esiintymään Niblo's Gardenin minstrel -showssa nimeltä *The Black Crook*. Tuloksena oli viisi ja puoli tuntia kestävä erillisistä soolotanssijoista koostuva juoneton sirkuksen tapainen spektaakkeli. The Black Crook oli ensimmäinen show, mitä esitettiin yli vuoden. Kyseinen spektaakkeli tasoitti tietä myöhäisen 1800-luvun burleski- ja vaudeville-esityksille (ks. taulukko 1). Tuohon aikaan burleskia esittivät naiset, jotka ironisoivat tanssin keinoin ylempää yhteiskuntaluokkaa, oopperaa ja näytelmiä. Vaudeville-esitykset muodostuivat monesta toisistaan eriävästä kohtauksesta ja niissä tanssittiin monenlaisia tanssilajeja: koomista tanssia, steppiä, irlantilaista tanssia, akrobatiaa, varvastanssia, hametanssia, intiaanitanssia ja cloggingia. Erona baletin varvastossutanssiin, vaudevillen varvastanssijat saattoivat hyppiä narua varpänkärjillä tai rytmillä kenkien kärkiin liitetyillä metallinpalasilla. (Harris 2016, 86–87.)

2.3 Sosiaaliset tanssit, kuorotanssijattaret ja tanssinohjaajat 1900-luvun alussa

1900-luvun alussa teatterien lavoille nousi eurooppalaisia kansantansseja ja länsiafrikkalaisia rumpurytmejä yhdistävä tyyli nimeltä ragtime. Esitysten tanssinumerot suurenivat ja *dance directors* eli tanssinohjaajien kunnioitus lisääntyi (ks. taulukko 1). Tanssinohjaajat ottivat huomioon yhä enemmän näyttämöllisiä elementtejä ja yleisön näkökulmaa sekä käyttivät paljon aikaa tanssijoiden harjoittamiseen. (Harris 2016, 87.)

Sosiaaliset tanssit ja kansantanssit olivat tärkeä osa kolonialistista Amerikkaa aina 1700-luvulta 1900-luvulle saakka. Tämä perinne elää tärkeänä nykyajan musikaalikomedioiden tarinankerronnassa paikallisuutta ilmentävän luonteensa vuoksi: näiden tanssien avulla ilmentetään musikaalinäytelmien aikaa, paikkaa, luonnetta ja tunnelmaa. (Sabo 2020, 147.) Ballroom dance eli sosiaaliset paritanssit syntyivät 1900-luvun alussa, kun Vernon ja Irene Castle puhdistivat ja hienosäätivät tumman väestön ragtime-musiikkiperinteeseen syntyneitä paritanssia. Castlet tekivät ballroom dancesta kuuluisan muuttaen tuon ajan sosiaaliset tanssit yleisölle mielenkiintoisemmaksi katsoa. (Harris 2016, 87.) Nykyajan paritansseihin lukeutuvat vakiotanssit syntyivät Yhdysvalloissa. 1920–1930-luvuilla syntyivät englantilainen eli hidas valssi, foxtrot, quickstep ja tango. Myöhemmin mukaan tuli wienivalssi. Latinalaistanssit rantautuivat Yhdysvaltoihin, Ranskaan ja Englantiin kuubalaisuusikoiden mukana rumban muodossa vuosina 1929 ja 1930. Kiinnostus muihin latinalaistansseihin kasvoi ja vuoteen 1945 mennessä Brasilian samba, ranskalainen paso doble ja yhdysvaltalainen jive kuuluivat seurataansseihin. 1940-luvun lopulla kuubalaiset tanssit kuten mambo ja chacha rantautuivat länsimaihin. (Laird 1996, 8–9.)

1900-luvun alussa John Tiller perusti Lontooseen naistanssijoiden koulun. Tillerin tyyli oli unisoonossa marssimaisen tarkoissa muodostelmissa toteutettua tanssia. Nämä Lontoon *chorus girls*

eli kuorotanssijattaret esiintyivät Lontoon revyissa, musikaalikomedioissa sekä Amerikan vaudeville-esityksissä ja musikaalinäytelmissä, kuten *The Man in the Moon* (1899) ja *The Casino Girl* (1901) (ks. taulukko 1). Tanssityyliin lisättiin myöhemmin can-can potkut sekä vaudeville -tyyliset askellukset. Tanssityyli rantautui myös Yhdysvaltoihin, missä perustettiin samantapaisia tanssikouluja. (Harris 2016, 87.)

Vuonna 1912 Victor Herbert kirjoitti yhden ensimmäisistä tanssimusikaaleista, *The Lady of the Slipper*, missä hän käytti tanssia speaktaakkelimaisena tehosteena läpi kokonaisten kohtausten monipuolista näin tanssin tavanomaista viihdekäyttöä. 1920-luvulla tanssi linkittyi lauluun ja monet lavapersoonat tarjosivat tarinasta irrallisia tanssiliikkeitä. Tuon ajan kuuluisat tanssijat, kuten Fred ja Alain Astaré, Ann Pennington ja Marilyn Miller onnistuivat ilmentämään roolihahmojaan tanssin kautta, mutta muuten tanssin rooli jäi suurimmaksi osaksi musikaalien elävöittämisen ja viihdyttämisen asteelle. Koreografi-nimikettä ei tuona aikana käytetty, vaan maininnat yltyivät esimerkiksi pääkoreografi Busby Berkeleyyn ennalta-arvattavien tanssien kohdalla vain julkimainintaan ”tanssit on tehnyt...” (Everett & Laird 2017, 264–265.)

2.4 1900-luvun Broadwayn koreografeja

1930–1940-luvut olivat musikaalikoreografien esiinnousun aikaa (ks. taulukko 1). Tuolloin etenkin George Balanchine, Jack Cole, Jerome Robbins ja Agnes De Mille nostivat koreografien ammattikenttää näkyväksi. 1950-luvun jälkeen Bob Fosse ja Michael Bennett vahvistivat musikaalikoreografian asemaa Broadwayn tuotannoissa. (Harris 2016, 89–95.)

George Balanchine

Ensimmäinen kuuluisa tanssia integroiva näytelmä oli George Abbottin ohjaama *On Your Toes* (1936). George Balanchinen näytelmään luoma laajamittainen balettikohtaus ”Slaughter on Tenth Avenue” auttoi näytelmän kohtausta kehittymään ja kasvattamaan pääroolin persoonallisuutta ja tasoittamaan tietä tanssin integroimiseen musikaaleihin. Balanchine oli ensimmäinen, joka laskutti koreografi-nimikkeellä. (Harris 2016, 89–90.) Balanchine jatkoi musikaalitanssien valmistamista 1950-luvulle, mutta samanlaiseen suosioon, kuten *On Your Toes*, hän ei teoksillaan enää yltänyt. (Everett & Laird 2017, 266.) Balanchine loi koreografiat myös musikaaliin *Babes in Arms* (1937), missä erittäin lahjakas ja kuuluisa vaudevillen steppitanssidiuo Nicholas Brothers esiintyi. Lisäksi hän loi balettikohtauksia musikaaleihin *I Married An Angel* (1938) ja *Boys From Syracuse* (1938) (Harris 2016, 90).

On merkittävää, että ohjaaja Abbott vaikuttui Balanchinen tanssinumerosta ohjaamassaan musikaalissa *On Your Toes*, sillä yhteistyö vaikutti myöhemmin tanssin laajempaan integroitumiseen osaksi musikaaleja. Musikaalitanssin historiassa Abbottin ohjauksella on ollut merkitystä myös kahden muun tärkeän musikaalikoreografien Jerome Robbinsin ja Bob Fossen ammattikentällä. Molemmat oppivat musikaalien ohjaamista yhteistyössä Abbottin kanssa ja koreografina toimimisen lisäksi he ohjasivat musikaaleja 1970-luvulla. (Everett & Laird 2017, 266.)

Jack Cole

Jack Cole oli musikaalitanssin ”hiljainen” pioneeri. Hän tuotti yli 20 esitystä Broadwaylle, mutta siitä huolimatta hänen teoksiaan ei pidetty läpimurtoina. Cole tanssi 1930-luvulla Broadwaylla ja hänestä tuli ensimmäinen musikaalikoreografi. Hän loi oman tyylin, mikä yhdisti balettia, afrikkalaisia, intialaisia ja latinalaisia tansseja, modernia tanssia sekä ”populaaritansseja”. Hän kutsui tyyliään urbaaniksi tanssiksi, mutta muiden tulkinnoissa hänen tyylistään käytettiin nimeä *theatrical jazz*, koska musiikina oli usein jazzmusiikki. Colea pidetään yhtenä jazztanssin uranuurtajana teatteri- ja elokuvamaailmassa. Hän vaikutti suuresti nykyajan Broadway-jazztanssin syntyyn ja myöhempien musikaalikoreografien tyyliin. Colen viitoittamaa tietä ovat kulkeneet Jerome Robbins, Bob Fosse, Peter Geronzo ja Michael Bennett. Hänen vaativat tanssinsa olivat tunteellisia ”showstoppereita”. Cole tunnetaan omia koreografioitaan paremmin muiden tanssijoiden vahvoista harjoituttamismetodeista: hänen opistaan ponnisti esimerkiksi Gwen Verdon, josta tuli myöhemmin Fosse-tanssija. Cole oli taitava loihtimaan liikekieltä ei-tanssiville elokuvanäyttelijättäriille, kuten Marilyn Monroelle musiikinumerossa *Diamonds Are the Girl's Best Friend* elokuvassa *Gentlemen Prefer Blondes*. Colen koreografia- ja elokuvaeditointitaidot saivat useat tanssitaidottomat näyttelijättäret hurmaamaan yleisön. (Bloom & Vlastnik 2010, 206; Harris 2016, 90–91.)

Tutustuin Jack Colen tuotantoon praktiikan kautta Savonian ammattikorkeakoulun jazztanssin repertuaariopinnoissa: valitsin jazztanssin historian merkittävien koreografien joukosta Jack Colen tunnuksena hänen hiljaiselle, mutta erittäin merkittävälle työlleen musikaalitanssin maailmassa. Valmistin tanssioppilaitteni kanssa Colen koreografoiman musikaalinumeron *Happy Ending*. Koreografialle oli tyypillistä maanläheinen syvä plié kautta linjan, vahvat ja selkeät käsien liikkeet ja nopeahko rytmikka.

Agnes de Mille

Koreografi Agnes de Mille loi tanssit tunnettuun musikaaliin *Oklahoma!* (1943). Tämän jälkeen musikaalikoreografeilta odotettiin yhä luovempia, käsikirjoitusta palvelevia ja tarinaa tukevia koreografioita. *Oklahoma!*-musikaalin ansiosta musikaalikoreografi asetettiin samanarvoiseen näytelmätaiteilijan asemaan (ks. taulukko 1) yhdessä käsikirjoittajan, säveltäjän ja lyriikantuottajan kanssa. (Sabo 2020, 3–4.) *Oklahoma!* oli Broadwayn ensimmäinen musikaali, johon palkattiin kaksi erillistä esiintyjäryhmää: tanssijoita oli 18 ja laulajia 16. De Mille oli vahva koreografi, joka vaati ohjaajia, teatterin henkilökuntaa, tanssijoita ja muusikoita mukauttamaan töitään hänen koreografioidensa mukaan. Hänen taistelunsa visioiden, työnsä ja tanssijoiden puolesta nosti tanssin tärkeäksi osaksi amerikkalaisia Broadway-musikaaleja. De Millesin koreografioita esiintyi musikaaleissa *Brigadoon* (1947), *One Touch of Venus* (1943) ja *Carousel* (1945), mihin hän loi muun muassa 12,5 minuutin pituisen uuden roolihahmoa ja hänen elämäänsä tiiviisti esittelevän kohtauksen. (Harris 2016, 91–92.)

Jerome Robbins

Jerome Robbins oli koreografi ja ohjaaja. Hänen tunnetuimmat ohjauksensa ovat *West Side Story* (1957) sekä *Fiddler on the Roof* (1964). (Cohen 1974, 179.) Robbinsilla oli vahva balettitausta ja hänen ensimmäinen musikaalinumeronsa oli baletti teoksessa *On the Town* (1944). Robbins opiskeli hartaasti musikaalien historiaa, roolihahmoja ja tanssien motivaatioita. Hän oli vaativa ohjaajakoreografi, joka jatkoi Agnes de Millesin missiota pidemmälle: Robbins jatkoi tanssin, näyttelijäntyön ja

laulun täydellistä integroimista musikaaleissa *Peter Pan* (1959), *Gypsy* (1962) ja *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962). Hän jätti Broadwayn ja palasi New York City Balletin johtoon 46-vuotiaana. (Harris 2016, 93.)

Jerome Robbins on vaikuttanut moniin myöhemmin Broadwaylla työskenteleviin koreografeihin. Muun muassa 2010-luvun musikaalikoreografit Andy Blankenbuehler (Cramer 2013, 42) ja Rob Ashford (Cramer 2013, 19) nimeävät Jerome Robbinsin heihin eniten vaikutuksen tehneeksi koreografiksi. Ashford arvostaa Robbinsin liikkeellisesti ekonomista tarinankerrontaa, missä itse tanssilla ei ”pröystäillä”, vaan liikkeitä käytetään samaan aikaan säästeliäästi ja tehokkaasti (Cramer 2013, 19). Suomessa *West Side Story* sai ensi-illan Svenska Teaternissa (1962), minkä jälkeen musikaalia on esitetty yli 20 laitosteatteerissa - viimeisimpänä Vaasan Kaupunginteatteri (2022) (Ilona esitystietokanta: hakusana West Side Story julkaisuaika tuntematon; YLE 2022).

Bob Fosse

Koreografi-ohjaaja Bob Fosse vaikutti 1950-luvulla omintakeisella liikekielellään. Hän oli monitaituri, joka tanssi jazzia, balettia ja steppiä sekä ohjasi ja kirjoitti musikaaleja. Hänen balettinsa olivat yhtä kauniita kuin hänen omintakeiset tanssinumeronsa olivat kulmikkaita ja hänen nopeat steppinumeroonsa kuvastivat hänen yhtä nopeaa tanssityyliään. (McWaters 2009, 32.) Tyypillistä Fosse -tyylissä ovat muun muassa sisäänpäin kääntyneet jalat, koukkupolvet ja rutussa olevat hartiat. Hänen tanssijoillaan oli usein valkoiset hansikkaat ja mustat vaatteet sekä hattu, mikä ilmaantui koreografioihin Fossen kaljuuntumisen myötä. (Harris 2016, 94.) Fosse-tyyliä ei ole onnistuttu kopioimaan, vaikka sitä on yritetty (McWaters 2009, 32). Fossen ensimmäiset musikaalit Broadwaylla olivat *Pajama Games* ja *Damn Yankees* ja hänen tunnetuimpia ohjauskoreografioitansa olivat musikaalit *Sweet Charity* (1966) ja *Chicago* (1975) (Harris 2016, 94–95). Hän saavutti elokuva-alalla monia merkittäviä tunnustuksia, kuten Emmy-palkinnon musikaalista *Liza with a Z*, Oscar-palkinnon musikaalista *Cabaret* (Bloom & Vlastnik 2010, 79) ja yhteensä 20 Tony-palkintoa vuosina 1955–1986 (Broadway World 2023).

Chicago-musikaali on saavuttanut lukuisten tunnustusten muassa kuusi Tony-palkintoa, kaksi Oliver-palkintoa sekä yhden Grammy-palkinnon. Suomessa *Chicago*-musikaalin esitti ensimmäisenä Åbo Svenska Teatern (1976), minkä jälkeen musikaalia ovat esittäneet Helsingin (1983), Rovaniemen (1985), Kuopion (2008) ja Lahden (2014) Kaupunginteatterit sekä Tampereen Työväen Teatteri (2010) (Ilona esitystietokanta: hakusana Chicago julkaisuaika tuntematon). Esityskaudella 2023–2024 *Chicagoa* esitetään Broadwaylla vielä 27 vuoden jälkeen. Fossen perinnettä mukailevan Ann Reinkin koreografioiman sekä Walter Bobbien ohjaaman musikaalin ensi-ilta oli 14.12.2023. (Chicago the Musical 2023.) Toukokuussa 2023 *Chicago* sai ensi-illan Aleksanterin Teatterissa musiikki-teatterikoulu Skenen esittämänä. Musikaalin ohjasi Marco Bjurström ja koreografiat loi Mindy Lindblom. (StepUp 2023.)

Michael Bennett

Michael Bennett loi koreografioita 1970-luvulla musikaaleihin *Company* (1970) ja *Follies* (1971). Hän toimi ohjaajakoreografina tanssijoiden maailmaan perustuvassa menestysmusikaalissa *Chorus Line* (1975). Musikaalia esitettiin Broadwaylla 15 vuotta ja se oli ensimmäinen Broadway-teos, mihin

varta vasten etsittiin esiintyjä. Tarina konkretisoitui vasta harjoituskauden aikana ja koreografia reflektoi roolihahmoja ja heidän tarinoitaan, minkä pohjalta käsikirjoitus luotiin. Bennett loi samaa työpajametodia käyttäen afroamerikkalaisten 1960-luvun musiikin historiaan perustuvan teoksen *Dreamgirls* (1981). Bennettin muita tunnettuja teoksia olivat *Hair* (1968) ja *Oh! Calcutta!* (1972). (Harris 2016, 95.)

Suomessa etenkin *Hair* on niittänyt suosiota. Suomeen *Hair* saapui vuosi Broadwayn ensi-illan jälkeen (1969). Tuona aikana Suomea hippiteemalla kohauttaneen nuorisomusikaalin ohjasi Reijo Paukku Tampereen Pop-teatterille. Musikaali oli suurmenestys ja sitä esitettiin 250 kertaa eri puolilla Suomea ja sen näki 130 000 katsojaa. Myös muusikko Hector esiintyi Svenska Teaternin ruotsinnetussa *Hår*-musikaalissa vuonna 1969 ja elokuvaksi musikaali päättyi Milos Formanin käsissä vuonna 1979. Tampereen museokeskus Vapriikissa järjestettiin *Hair*-näyttely (2019–2020). (Lehtola 2019.)

2.5 1900- ja 2000-luvun suomalaisia koreografeja

Vuonna 2021 Suomen musikaalikentällä työskenteli 36 koreografia (Prittinen 2022, 17). Vaikka musikaalikoreografeina toimivat Suomessa tasapuolisesti sekä naiset että miehet (Prittinen 2022, 22), tarjosi maailmanlaajuinen internet-hakukone Google hakusanalla ”musikaalikoreografi” linkkejä ensin mieskoreografien tuotantoihin Suomessa (Google hakukone julkaisuaika tuntematon). Lahden kaupunginteatteri esitti vuonna 2021 historian ensimmäisenä Broadwaylla ja Suomessa ainutlaatuisen musikaalin: kaikki musikaalin ydintekijät - käsikirjoittaja, ohjaaja, koreografi ja säveltäjä - olivat naisia (Hallamaa 2021).

Seuraavassa on poimittu muutamia omaelämäkerrallisesta kokemuksesta sekä edellä mainitun haun yhteneväisistä tuloksista Suomen teatteri- ja musikaalikentällä ansiokkaasti toimivia tämänkin opinnäytetyön lähdeaineistossa esille nostettuja koreografeja.

Maggie Gripenberg ja Toivo Niskanen

Ensimmäiset varsinaiset viittaukset suomalaisista teatterissa työskentelevistä koreografeista löytyvät 1900-luvun alusta, jolloin tanssitaiteilijat Maggie Gripenberg ja Toivo Niskanen loivat koreografioita teatterien näytöksiin (Makkonen 2017, luku 2). Suomalaisen Oopperan esitysten tanssikohtausten koreografioista ja esittämisestä vastasivat Maggie Gripenberg ja Toivo Niskanen sekä heidän oppilaansa. Tuolloin tanssikohtauksien lajeina olivat plastinen tanssi ja karakteritanssi. (Makkonen 2017, luvut 2.2–2.3.) Maggie Gripenbergin keskeisiä teatterikoreografioita olivat mm. *Titus* (Kansallisteatteri 1910), *Orfeus* (Suomalainen Ooppera 1914), *Aida* (Suomalainen Ooppera 1915), *Carmen* (Suomalainen Ooppera 1915), *Peer Gynt* (Kansallisteatteri 1916), *Lakmé* (Suomalainen Ooppera 1919), *Myrsky* (Kansallisteatteri 1927), *Kesäyön unelma* (Kansallisteatteri 1930), *Dibbuk* (Kansallisteatteri 1934) ja *Noak* (Svenska Teatern 1934). (Makkonen 2017, luku 2.2.) Koreografi-tanssija Toivo Niskanen edusti karakteritanssin ja klassisen tanssin traditiota ja hänen omien tanssinäytöstensä keskeisiä koreografioita olivat klassiset pas de deux -numerot, kuten Melartinin *Perhosvalssi* ja Chopinin *Valssi* sekä karakteritanssit *El Jalelo*, *Unkarilainen tanssi* ja *Mustalaistanssi*. Monet Niskasen tansseista oli luotu alun perin operetteihin, oopperoihin ja näytelmiin ja Niskanen tunnettiinkin ennen kaikkea

tuotteliana teatterikoreografina, joka vieraili melkein kaikissa Suomen teattereissa. (Makkonen 2017, luku 2.3.)

Heikki Värtsi

Tanssija-koreografi Heikki Värtsi toimi Helsingin Kaupunginteatterin Teatteritanssikoulun koreografina vuosina 1965–1968. 25 tanssijalle tarkoitettu koulutusohjelma luotsasi tanssijoita esiintymään pääasiallisesti musikaaleissa. (Helsingin kaupunginteatteri julkaisuaika tuntematon.) Värtsin eräs tunnetuimmista koreografioista on musikaali *West Side Story*, minkä hän koreografioi Tampereen Teatterin (1963) ja Oopperan (1965) ensi-iltoihin (Makkonen 2017, luku 5.1). Oopperassa Värtsin koreografioima musikaali esitettiin 67 kertaa (Encore esitystietokanta: hakusana West Side Story julkaisuaika tuntematon).

Jorma Uotinen

Suomalaisella tanssin kentällä vahvasti vaikuttanut tanssitaiteilija, koreografi, taiteellinen johtaja, esiintyjä ja laulaja Jorma Uotinen oli Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmän tanssimestari ja koreografi vuosina 1982–1992 (Jorma Uotinen julkaisuaika tuntematon, a). Hän toimi ohjaajakoreografina muun muassa musikaaleissa *Chicago* (1982) ja *Cats* (1986). Lisäksi hän on tehnyt koreografioita musikaaleihin *Viulunsoittaja katolla* Oulun (2014) ja Kuopion (2017) kaupunginteattereihin. (Jorma Uotinen julkaisuaika tuntematon, b)

Marco Bjurström

1990-luvun alussa Svenska Teatern loi kantaesityksenä Marco Bjurströmin koreografioiman nuorisomusikaalin *HYPE*. Musikaali oli menestys: se esitettiin 216 kertaa loppuunmyydyille katsomoille (1994–1995) ja siitä tuotettiin myös musiikkivideo MTV:lle. Musikaali rikkoi suomen- ja ruotsinkieliset kielimuurit ja musikaalin puvustus eli hetken nuorten keskuudessa muoti-ilmiönä. (Björkqvist 2020.) Marco Bjurström on luonut koreografiat myös musikaaleihin *Grease* (2002), *Saturday Night Fever* (2004), *Avenue Q* (2007), *High School Musical 1* ja *2* (2008 ja 2009), *Silmistä pois* (2011), *Yksi päivä lisää* (2012) ja *RENT* (2012) (StepUp julkaisuaika tuntematon, a). Vuonna 2023 Bjurström ohjasi ja koreografioi yhdessä Peter Pihlströmin kanssa musikaalin *Grease* esitettäväksi Helsingin messukeskuksessa (Grease musikaali julkaisuaika tuntematon). Marco Bjurström on yksi Skene-musiikkiteatterikoulun (2006) perustajista ja vakio-opettajista sekä yksi sen vuotuisten musikaaliproduktioiden ohjaajakoreografeista (StepUp julkaisuaika tuntematon, d).

Jouni Prittinen

Jouni Prittinen on vuodesta 2000 koreografioinut yli 45 musikaalia, oopperaa ja revyytä yli 20 teatterissa (mm. Suomen Kansallisteatteri, Tampereen Työväen Teatteri ja Tampereen Teatteri). Hän on luonut koreografioita teoksiin kuten *HOMO! SLAVA!*, *Viimeinen Laiva*, *Suruttomat*, *Nahkatakkinen tyttö*, *Myrskyluodon Maija*, *Jekyll & Hyde*, *Seitsemän koiraveljestä*, *Kilpakosijat*, *Oopperan kummitus*, *Vanhoja Poikia*. (Pirkanmaan kulttuuripankki 2023.) Prittinen ylläpitää vuonna 2022 lanseeraamaansa verkkosivustoa Musikaalit Suomessa (Musikaalit Suomessa 2022).

Osku Heiskanen

Osku Heiskanen on tehnyt koreografioita harrastaja- ja ammattiteattereissa musikaaleihin, revyihin, oopperaan, operetteihin ja draamoihin yli 30 vuoden ajan. Hänen tuotantoon ovat muun muassa musikaalit *Cabaret* (Tampereen Työväen Teatteri), *Hiljaiset sillat* (Turun kaupunginteatteri) ja *Evita* (Porin teatteri). (Osku Heiskanen julkaisuaika tuntematon.) Näyttelijä Lina Patrikainen nostaa Heiskanen erinomaiseksi koreografiksi harjoittelujaksoon valmistautumisen takia. Patrikainen arvostaa Heiskanen koreografian harjoittelumateriaalin täydellistä osaamista ja huolellista suunnittelua. (Patrikainen 2023.)

3 MUSIKAALIKOREOGRAFIN TYÖNKUVA

Musikaalikoreografit työskentelevät laitosp-, ammatti-, harrastaja- ja kesäteattereissa sekä koulu-, opisto- ja yksityisprojekteissa. Koreografi Jouni Prittinen kuvaa vuonna 2022 lanseeraamassaan ja ylläpitämässään Musikaalit Suomessa-sivustolla suomalaisen teatteriyleisön rakastavan musikaaleja. Sivuston mukaan musikaalit ovat lähes kaikissa Suomen teattereissa myydyimpiä esityksiä jo useampina vuosina peräkkäin. Vuonna 2023 Suomessa esitettiin 111 musikaalia. (Musikaalit Suomessa 2024.). ”Suuret suomalaiset teatterit rakastavat musikaaleja. Lähes joka syksy valtaosa niistä avaa esityskautensa jollain kansainvälistä suosiota saavuttaneella musikaalilla” (Koivuranta 2024).

Musikaalikoreografian muodostumiseen vaikuttavat koreografian tanssin tyyllilajituntemus, musiikki, aika, tila, esiintyjät, käsikirjoitus, partituuri, puvustus, rekvisiitta, lavasteet, valot ja omat sekä ohjaajan että työryhmien visiot. Musikaalikoreografian ammattikuvassa vaikuttavat myös asema mediassa, teatterikritiikeissä sekä palkkaus. Tässä luvussa käsitellään musikaalikoreografian työnkuvaa sekä tarkastellaan koreografian ja tanssin sijoittumista mediassa musikaalien kotisivujen ja teatterikritiikin näkökulmasta. Palkkaus on nostettu havainnollistamaan musikaalikoreografien työn kokonaiskuvaan vaikuttavia tekijöitä. Avainlähteinä hyödynnetään autoetnografisen kokemuspohjan lisäksi asiantuntijalausuntoja sekä alan lähdekirjallisuutta.

Vuonna 2022 suurin osa (71 %) musikaalikoreografeista koki arvostuksen teattereissa olevan hyvää ja koko ajan paranemassa. 23 % koreografeista koki arvostuksen hyvin vaihtelevaksi. Arvostuksen kokemiseen vaikuttivat mm. teatterin ilmapiiri ja asenne vierailtavaa koreografia kohtaan, koreografian palkkaaminen usein viimeisenä taiteelliseen työryhmään, ohjaajan kunnioitus koreografia kohtaan sekä palkkataso. (Prittinen 2022, 84.) ”Erittäin pieni osa musikaalikoreografeista koki, että huonoon työskentelyyn vaikuttaa liiat palaverit ja liika suunnitelmallisuus” (Prittinen 2022, 29).

3.1 Tanssin ja koreografian asema teatterissa

Koreografit työskentelevät freelancereina ja he työllistyvät useimmiten musikaaliproduktioon ohjaajan tai teatterinjohtajan suosittamana tai koreografista kiirineen maineen ansiosta. Esimerkiksi musikaalikoreografian työni ovat aina syntyneet ohjaajan tai musikaaliproduktion vastaavan suorasta pyynnöstä tai kollegan suosituksesta. Prittisen mukaan muita reittejä koreografien työllistymiseen ovat oman osaamisen tarjoaminen, musikaalikoreografian valmistaminen kouluprojektina, päätyminen tekemään musikaaleja vahingossa harrastuksen tai koulun kautta, koreografisen prosessin parantaminen suhteessa oman koreografian työskentelyyn, rakkaus lajiin sekä päätyminen musikaalitanssijasta musikaalikoreografiksi. (Prittinen 2022, 23.)

Esiintyjäjoukon heterogeeninen osaaminen heijastuu koreografioiden potentiaaliin. Tanssin ammattilaiset harjoittavat jatkuvasti osaamistaan, mutta kokemuksen mukaan näyttelijöiden kehollisuus lempää ammatin ulkopuolella vapaa-ajalla toteutettuun itseohjautuvaan kehollisuuden ylläpitoon. Tanssijan ja näyttelijän näkökulmasta harjoitusperiodit saattavat muodostua hyvinkin erilaisten tanssilajien ja opetusmetodien omaksumisesta, etenkin jos samanaikaisesti työtarjottimella elää monta tanssia sisältävää näytelmää eri koreografioiden opeissa. Koulutettu ja kokenut ammattitanssija taipuu moneen lyhyessäkin ajassa, mutta mikä on tanssijan näyttelijän koreografian omaksumisvalmius?

Suomessa teattereissa ei järjestetä vakinaisia tanssitunteja näyttelijöiden tanssitaidon ja -tekniikan ylläpitämiseksi, joten näyttelijät ammentavat koreografian omaksumistaidot omien kokemusten pohjalta.

Näyttelijä Reeta Vestman (2023) toivoo koreografian liikuttavan kaikkia näyttelijöitä lavalla eikä ohjaavan vain omaa tanssiryhmäänsä. Näyttelijä Lina Patrikaisen (2023) mukaan hyvä musikaalikoreografi osaa rakentaa suuret ”joukkokohtaukset niin että ammattitanssijat integroituvat sulavasti ammattinäyttelijöihin ja päinvastoin.” Patrikainen painottaa kehon olevan ”näyttelijän instrumentti, joka on pidettävä kunnossa ja vireessä, jotta näyttelijän kapasiteetti kokonaisvaltaiseen ja joustavaan ilmaisuun olisi käytettävissä.” Hän peräänkuuluttaa näyttelijöiden perusrhythmiikan opetusta niin tanssissa kuin musiikissa. Myös nuotinlukutaito, tanssin perusteet, kuten laskut ja perusliikkeet tulisi kaikilla näyttelijöillä olla Patrikaisen mukaan automaattisesti hallussa, sillä kaikissa teattereissa tuotetaan vuosittain ”enemmän tai vähemmän musiikkiteatteria, johon yleensä koko näyttelijäkunta osallistuu.” (Patrikainen 2023.) Ohjaajanäyttelijä Ville-Veikko Valtanen jatkaa ajatusta ehdottaen teattereille viikoittaisia kahden tunnin mittaisia tanssitaitoa ylläpitäviä harjoitustunteja näyttelijöiden kehollisuuden ja tanssietouden ylläpitämiseksi. Tanssituntien ei hänen mukaansa tarvitse liittyä tekeillä oleviin näytelmiin. (Valtanen 2023.)

3.1.1 Ammattitanssija, opiskelija, harrastaja vai avustaja

Tällä hetkellä Suomessa toimii harvinainen kiinteä teatterin yhteyteen vuonna 1973 perustettu tanssiryhmä. Helsingin Kaupunginteatterin nykytanssiryhmä Helsinki Dance Companyn tanssijat osallistuvat teatterin tuottamiin musikaaleihin ja puhenäytelmiin tanssijoina ja koreografeina. (Helsinki Dance Company julkaisuaika tuntematon.) Tanssijoiden ja koreografien kiinnittäminen teattereihin ei ole Suomessa käytäntö.

Tanssijan asema teatterissa heijastuu merkittävällä tavalla musikaalin koreografiseen prosessiin. Nykyväen tilanne puhuttaa musikaalikoreografeja sekä ammattitanssijoita. Prittinen nostaa opinnäytetyössään moraaliseksi kysymykseksi avustajien käyttämisen miltei vakinaistuneena toimintana Suomen teattereissa. Teatterit ovat huomanneet, että oppilaitosten kanssa luotujen yhteistyösopimusten kautta ensembleen voidaan ottaa opiskelijoita tekemään harjoittelua. Moni musikaalikoreografi penää ilmiön eettisyyttä: ”(--)) onko oikein ja opiskelijalle eduksi, että koko ensemble koostuu opiskelijoista?” Prittinen kehottaa oppilaitoksia pysähtymään kysymyksen äärelle. (Prittinen 2022, 34–35.)

Musikaalikoreografit alleviivaavat ”avustajailmiön” toimivan 2020-luvun Suomessa: musikaaleihin etsitään edelleen laulavia ja tanssivia avustajia. Avustajien palkkaamisesta tai opiskelijoiden käyttämisestä on muotoutunut iso ongelma niin ammatikseen esiintyvien kuin suunnittelijoiden keskuudessa. Musikaaliavustajaksi palkattu joutuu usein venymään oman työkenttensä ulkopuolelle esimerkiksi joutuessaan laulamaan, tanssimaan ja näyttelemään ammattitasoisesti. ”Avustajat vievät ammattilaisten työpaikkoja (--).” (Prittinen 2022, 32–35.)

Mitä se kertoo meidän ammattikentästämme ja ammattimaisesta toiminnastamme? Koetilaisuus täyttyy hakijoista, joista osa on opiskelijoita, osa harrastajia ja suurin osa jo valmistuneita työttömiä näyttämön ammattilaisia, jotka haluavat päästä näyttäytymään ja näyttämään osaamistaan. (Prittinen 2022, 34–35.)

Prittisen ylemmän AMK opinnäytetyössä 10 % Suomen musikaalikoreografeista katsoo avustajan työn edustavan sisällöltään ”ei mitään”, sillä nykymusikaaleissa ei ole avustajalle enää tarvetta. Laulu-, tanssi- tai replikoinnin vaatimukset toteutuvat tasolla, missä avustajan rooli ei täyty. 90 % musikaalikoreografeista ajattelee avustajan tehtäviin kuuluvan osallistuminen helppoihin vain asemoinnillista liikkumista sisältäviin ryhmäkohtauksiin eli helppojen, pienten ja nopeasti opittavien tehtävien sisäistämiseen ryhmässä, jolloin ”yhdenkään avustajan puuttuminen ei vaikuta teoksen kulkuun.” Avustajan taitovaatimuksina lueteltiin liikkumisen luonnollisuus, peruslaulutaito, draaman taju, pieni lavakarisma, rakkaus teatteriin ja pilke silmäkulmassa. Musikaalikoreografit eivät katsoneet ensimman ammattitanssijan ja -näyttelijän töiden kuuluvan avustajan työkenttään. Silti avustajia laitetaan laulamaan korkeita sopraanoääniä ja soololauluosoituksia, esittämään pieniä rooleja ja tanssimaan joka numerossa. (Prittinen 2022, 33.)

Musikaalikoreografien mukaan kaksi motiivia toimii ”avustajailmiön” takana. Toisaalta teatterit vaativat koreografilta, ohjaajalta ja kapellimestarilta korkeatasoista musikaalia ja toisaalta nämä musikaalin tekijät työskentelevät freelancereina. Heidän viimeinen työnsä on heidän käyntikorttinsa, jolloin työn tason ei anneta laskea. Prittinen nostaa suurimmaksi motivaattoriksi rahan, sillä teattereiden musikaalibudjetit ovat usein riittämättömiä ja esiintyjien tilanteesta on helpoin karsia. (Prittinen 2022, 32–35.)

Ohjaajan tehtävä on produktion alussa määrittellä ensimman työnkuva ja tiedottaa teatteria ensimman asetetuista A- tai B- ammattitason vai avustajatoiminnan vaatimuksista. Teatteri määrittelee ensimman palkkatason taiteellisesta työryhmästä riippumatta. Näin ollen koreografi, kapellimestari ja ohjaaja joutuvat moraalisesti kyseenalaiseen tilanteeseen, sillä vaatimus tuottaa mahdollisimman hyvän teoksen vaatii valjastamaan esiintyjien kaiken potentiaalinsa käyttöön, jolloin ensimman teetätetään A-roolitason työtä avustajan palkalla. Esiintyjillä olisi mahdollisuus valittaa teatterille työsuhteestaan, mutta harvoin he sitä tekevät hankalan työntekijän leiman pelossa. Teattereilla on harvoin varaa nostaa palkkaa, jolloin ensimman olemassaolo saattaisi vaarantua palkattaessa avustajia vain todellisiin avustajan tehtäviin. (Prittinen 2022, 32–35.)

Jotkin teatteritalot ovat ottaneet käytännöksi yhteistyön tanssioppilaitosten kanssa tarjoten harrastajille esiintymismahdollisuuksia tuotannoissaan. Esimerkiksi tanssi on ollut osa Jyväskylän kaupunginteatteria koko sen historian ajan (Sara 2011, 91). Vuonna 1985 Jyväskylän tanssiopiston tanssi-ryhmä osallistui ensimmäistä kertaa *Dido ja Aeneas*-oopperan tuottamiseen, minkä jälkeen harrastajia on ollut mukana monissa teatterin näytelmissä. Useista Jyväskylän kaupunginteatterissa tanssivista avustajista on tullut ammattilaisia, jotka työskentelevät sekä kotimaassa että ulkomailla tanssijoina ja koreografeina. (Sara 2011, 91.)

Antiikin aikana tanssivalla ja laulavalla kuorolla oli tärkeä rooli näytelmien tarinankerronnassa (ks. luku 2.1). Nykyajan ensemble eli triple threat -osaajista koostuva joukko on verrattavissa antiikin *chorosin* rooliin. Prittisen mukaan (2022, 30)

ensemble luo maailman pääroolien ympärille, ja heidän avullaan kerrotaan paljon informaatiota yleisölle. Nykyään arvostetaan koko ajan enemmän ensimblen roolia teattereissa, ja niihin on alettu myös panostamaan eri tavalla. Musikaalikoreografit näkevät ensimblen roolin koreografian suunnittelussa ensiarvoisen tärkeänä. Ensemble luo turvallisuuden tunteen, joka mahdollistaa uskalluksen erehtymiseen, ek-symiseen ja taas polun löytämiseen.

Prittisen opinnäytetyön mukaan 70 % musikaalikoreografeista kokee, etteivät triple threat -musikaaliesiintyjän ammattikunnan tarve ja koulutuksen taso Suomessa kohtaa. Koska Suomesta puuttuu musikaaliperinne ja Suomessa musikaaliesiintyjän ammattiin harjoittavat korkeakoulut eivät pysty tarjoamaan riittävää tanssia, musiikkia ja näyttelijäntyötä sisältävää koulutusta, perustuu suomalaisten musikaaliesiintyjien tanssitaso omaehtoiseen harrastuneisuuteen tai opiskeluun. Parhaat tanssijat eivät taasen ole laulajia tai näyttelijöitä. Esimerkiksi Tampereen ammattikorkeakoulun musikaalikoulutus keskittyy musiikkiin. Näin ollen varsinaisia triple threat -esiintyjä on ensembleissa harvoin. (Prittinen 2022, 32.) Taideyliopistossa oli suunnitteilla avata ainoana pohjoismaisena alati Suomessa kasvavan musiikkiteatterin triple threat -esiintyjän kysynnän vaateeseen musiikkiteatterin maisterikoulutus syksyllä 2024, mutta toistaiseksi tarjonnassa on alan maisteritason syventäviä 10–30 opintopisteen sivuaineopintoja (Taideyliopisto 2023; Taideyliopisto julkaisu-aika tuntematon). Ammattiin haluavat hakeutuvat ulkomaisiin koulutuksiin. (Prittinen 2022, 32.)

Vestman (2023) on kouluttautunut sekä toiminut ammattilaisena Englannin lisäksi myös Yhdysvalloissa

Englannin lisäksi olen toiminut musiikkiteatterin ammattikentällä myös Yhdysvalloissa. Siellä korostuu näyttelijöiden keskuudessa ehkä vielä enemmän kolmi-osaaminen kuin Suomessa. Monet ovat aloittaneet tanssiopinnot jo 3-vuotiaina stage schoolissa, tällaisia kouluja ei Suomessa vielä montaa ole. Toistaalta työryhmät maailmalla musikaaleissa ovat isoja ja koreografi ei välttämättä hyödynnä kaikkia suurempia rooleja tanssiin, siitä olen nauttinut Suomessa että olen päässyt aina tanssimaan paljon - pienimmissä teattereissa tai työryhmissä pääroolitkin vaihtavat asuja ja tanssivat ensimblen numeroissa.

Suomen harrastajakentällä triple threat -osaamisen koulutusta tarjoavat lasten ja nuorten teatterit, lukiot ja opistot. Bjurström kertoi Puoli Seitsemän -ohjelman haastattelussa motiivin Skene-musiikkiteatterin koulutuslinjan perustamiselle 15 vuotta sitten: ”Minkä takia ei ole olemassa musateatterikoulua, missä voi samaan aikaan tanssia, näytellä että laulaa?” Hänen mukaansa edellä mainitut taidot pitää hakea eri oppilaitoksista, sillä ”Suomi on aika takapajula tässä jutussa, että me ollaan tosi paljon muita maita jäljessä.” (Puoli Seitsemän 2023.) Skene-musiikkiteatterikoulun lisäksi Suomessa toimii triple threat -osaamista opettava ammattilaisten luotsaama Rantasalmen Nuorisoteatteri. Molemmat opinahjot valmistivat keväällä 2024 Suomessa ensi kertaa esitettävän *The Prom* -musikaalin. *The Prom* on Rantasalmen nuorisoteatterin 44. musikaali. (Rantasalmen nuorisoteatteri julkaisu-aika tuntematon; StepUp 2024.) Rantasalmen lukiossa on mahdollista opiskella musiikkiteatterilinjalla.

Koulutus sisältää muun muassa tanssia, näyttelijäntyötä ja musikaalilaulua. (Rantasalmen kunta julkaisuaika tuntematon.)

3.1.2 Palkka

Suomalaisista musikaalikoreografeista 23,3 % on tyytymättömiä palkkaan, sillä koreografian työmäärää pidetään kyselyn mukaan valtavana ja roolia tärkeänä (Prittinen 2022, 84). Seuraavasta taulukosta käy ilmi musikaalikoreografian palkan olevan ohjaajan, skenografian, valosuunnittelijan, äänisuunnittelijan ja videosuunnittelijan kuukausipalkkaa alhaisempi.

TAULUKKO 2. Palkkataulukko (Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto 2024)

Dramaturgi, ohjaaja	2780,03–4328,25
Skenografi, valosuunnittelija, videosuunnittelija, äänisuunnittelija	2642,94–4132,45
Koreografi	2546,55–3974,06
Korkeakoulutettu tanssija, sirkustaiteilija	2432,23–3549,23
Tanssija, sirkustaiteilija	2198,45–3308,29
Vieraileva tanssija, sirkustaiteilija	2640,32

Koreografioiden luomisaikaan liittyvä taloudellinen aspekti varioi produktiokohtaisesti. Suunnitteluajan palkkaus saattaa vaikuttaa koreografian motivaatioon, työn tulokseen ja jopa henkilökohtaiseen taloudelliseen tilanteeseen, jos esimerkiksi suunnitteluun ei työn alla olevan musikaaliproduktion puolesta ole mahdollista käyttää sopivaa tilaa ja koreografi joutuu itse vuokraamaan suunnittelutilan. Joissain produktioissa maksetaan ainoastaan harjoituskauden palkkaa, ellei koreografi ole onnistunut neuvottelemaan yhteissummaa suunnittelu- ja harjoituskauden ympärille. Esimerkiksi Broadwaylla musikaalikoreografian Warren Carlylen (Cramer 2013, 80) käytäntöön kuului palkan nostaminen myös suunnittelukaudelta. Hän tiedosti, että hyvä suunnittelu heijastuu musikaalin lopputulokseen ja musikaalin myyntiarvoon. New Yorkissa tanssisalin vuokraaminen koreografian luomiskäyttöön maksoi 6000 dollaria viikossa vuonna 2013. Carlylen mukaan musikaalin tuottajilla on joskus varaa maksaa koreografille, joten hän sisällytti palkalliseen kuuteen viikkoon sekä suunnittelu- että harjoituskauden. (Cramer 2013, 80.)

Lukioiden musikaaliproduktioiden maksama palkka on opettajan palkkaa, minkä suuruus määräytyy palkatun koreografian virallisen opettajan pätevyyden mukaan ja maksetaan vain koreografian opetustunneilta. Virallisesti pätevä tanssinopettaja on verrattaessa etulyöntiasemassa muun tanssialan tutkinnon tai koreografisen työkokemuksen omaavan koreografian kanssa. Opettajan tuntipalkkaan ajatellaan sisältyvän opetuksen suunnittelu-aika. Olen toiminut lukioissa espanjan opettajana ja koen koreografioiden luomisen ja kielten tuntien suunnittelun eroavan ajallisesti toisistaan. Koreografina luon opetettavan materiaalin, mutta kielten opettajana minulle on annettu valmiina opetettava tuntimateriaali. Näin ollen kielten opettajana tuntien suunnittelu käy koreografian opetuksen suunnittelu-

nopeammin. Harrastajien kesäteatteriproduktioissa palkka on neuvoteltu tapauskohtaisesti, jolloin olen sisällyttänyt pyyntöön opetusajan palkan lisäksi myös suunnitteluajan palkan. Jos produktion puitteissa ei ole ollut mahdollista käyttää tanssialia tai muuta vastaavaa tilaa suunnitteluun, on tilan vuokraaminen maksanut tapauskohtaisesti 10–30 €/h.

3.2 Koreografi taiteellisessa työryhmässä

Vaikka koreografi luo koreografiat yksin, ei hän silti työskentele itsenäisestä taiteilijan vapaudesta käsin. Verrattuna taiteen vapaan kentän tai tanssin koulutuskentän oppilaskoreografioiden luomisen luonteeseen, on musikaalikoreografi monella tapaa sidottu musikaaliproduktion taiteelliseen työryhmään sekä sen ylläpitämään yhteiseen visioon. Musikaalikoreografian palapeli muodostuu monesta osasta. Koreografin on otettava huomioon luomistyössään muun muassa esiintyjien asemoinnit, puvustus ja sen mahdolliset vaihdot, rekvisiitta ja lavasteet ennen ja jälkeen tanssikohtausten. Koreografin on tutustuttava käsikirjoitukseen ja roolihahmoihin, hänen on tunnettava tanssittavat musiikit läpikotaisin, otettava huomioon laulavien tanssijoiden hengästyminen sekä äänen tuotto erilaisin sykkein ja liikkein. Ohjaajan, kapellimestarin, puvustajan ja visuaalisen henkilökunnan kanssa läpikäyty toiveet ja visiot on sisällytettävä koreografioihin.

Käsikirjoitus ja sävellys lyriikoineen ovat muodostaneet valmista tarinaa jo ennen koreografin luomistyön aloitusta. Tarina annetaan koreografille valmiina, mutta tansseja ei ole vielä ”kirjoitettu” ja ne luodaan musikaalin raamien mukaisesti koreografian luomisjakson aikana, jolloin niistä tulee osa käsikirjoitusta (Sabo 2020, 3). Ainoastaan koreografin toimiessa lisäksi sekä käsikirjoittajana että ohjaajana ovat koreografiset prosessit muodostuneet teoksen luomisprosessin mukaan samanaikaisesti tarinaa ja juonta tehden. Useimmissa musikaaliproduktioissa koreografi luo kaiken ”tyhjästä”, sillä valmiita koreografioita ei musikaaleihin ole luotu ja plagiointia ei musikaalikoreografian alalla tunneta. Uutta musikaaliproduktiota aloittaessani valitsen aina olla katsomatta aiemmin tuotettuja kyseisen musikaalin koreografioita, sillä tapani on tehdä oman näköistä materiaalia aiemmista koreografioista vaikuttumatta. Rakennan koreografiat ohjaajan ja työryhmän visioiden ja oman luovuuden sekä lajiosaamisen ruokkimana.

Ammattitanssija, ensemble-esiintyjä, koreografi ja tanssinopettaja Tanja Kunnari kuvaa musikaalikoreografin lähtötilannetta produktioissa

Usein unohtuu että koreografia luodaan lähes aina teosta varten from scratch. Ei ole valmista koreografista käsikirjoitusta/scorea/nuotteja joiden pohjalta koreografi tekee "sovituksen" alkuperäisestä kuten ohjaajalla ja kapellimestarilla. Koreografin työ rinnastuu mielestäni pikemminkin säveltäjän työhön. (Kunnari 2023.)

Koska tarina juonenkäänteineen ja roolihahmoineen on jo luotu käsikirjoittajan, säveltäjän ja lyriikan tekijän toimesta ennen musikaalikoreografin työn alkamista, valmistuvat produktion kolmen musikaalitaiteenlajin harjoitusmateriaalit esiintyjien harjoituskäyttöön eri aikoina. Koreografian harjoitusmateriaali valmistuu lopulliseen muotoonsa usein viimeisenä, näyttelijöiden ja muusikoiden saadessa oman alan materiaalit harjoituskäyttöön reippaasti ennen koreografioiden harjoitusmateriaalin käyt-

töönottoa. Kaikissa musikaali- ja musiikkiteatteriproduktiossa, missä olen ollut mukana, on käsikirjoitus ja musiikki annettu esiintyjille valmiina ennen koreografian luomisjakson alkua. Kolmesta taiteenlajista laulu on usein muuttumattomin prosessin alusta loppuun. Laulun opettaja ei sävellä lauluja teokseen, sen sijaan koreografi luo uudet koreografiat sekä tämän lisäksi opettaa ne esiintyjille. Näin ajatellen koreografilla on saman ajan sisällä kaksinkertainen työmäärä laulun opettajaan tai kuoron ohjaajaan nähden.

Prittisen kyselyyn vastanneiden mukaan koreografi pyydetään liian usein musikaalin työryhmään viimeisenä: 17,6 % vastanneista kertoi saaneensa kutsun musikaalin valmistamiseen vain alle puoli vuotta ennen ensi-iltaa. Yhteensä 55,8 % on pyydetty mukaan lyhyellä aikataululla eli 1–12 kuukautta ennen harjoituskauden alkamista. (Prittinen 2022, 83.) Kunnarin mukaan musikaalikoreografi tulisi kutsua aina kaikkiin taiteellisen työryhmän tapaamisiin, jotta työryhmälle muodostuu sama tuotannollinen näkemys. Kunnari teroittaa, että ”tanssi ei ole irrallinen pala teosta” ja että ”koreografilla tulisi olla yhtäläinen pääsy teoksen kannalta oleelliseen tietoon.” (Kunnari 2023.) Myös Vestman (2023) toivoo kapellimestarin, koreografian ja ohjaajan aloittavan suunnittelutyön yhdessä ennen harjoituskautta. Sabon mukaan (2020, 11–12) tuotannon hengen ja tyylin luominen alkaa taiteellisen työryhmän alkuvision luomisesta sekä työryhmäläisten herkistä reaktioista suhteessa käsikirjoitukseen, tarinaan ja näytelmäkirjailijaan. Prittisen mukaan ohjaajan tarpeeksi ajoissa vetämät valmistelut palaverit ovat elinehto tuotannon yhteisen linjan löytämiselle, sillä ne luovat selkeät puitteet, ”joiden sisällä on helppo olla luova” (Prittinen 2022, 28).

Ensimmäisten yhteisten suunnittelupalaverien tulee olla ilmapiiriltään avoimia ja niissä tulee olla mahdollista läpikäydä ajatukset ja ideat kunnolla. Mitä enemmän musikaalikoreografi osaa alussa sanoittaa visualisointiaan suhteessa musiikkiin, sitä paremmin muut suunnittelijat saavat kasvualustaa ideoilleen. Muiden suunnittelijoiden ideat ruokkivat vastavuoroisesti koreografian ajatuksia. Sabon huomannut suunnittelijoiden ilmaisevan tunteitaan useimmiten kuvien ja objektien kautta, kun taas ohjaaja ja koreografi kuvaavat tunteitaan sanoin. Suunnittelijat aloittavat tutkimisen ja löytöjen jakamisen usein kankaiden, muotojen, värien, musikaalin aikakauden arkkitehtuurin ja käsitöiden kautta. Suunnittelijat rikastavat musikaalikoreografian työtä, sillä he ovat saattaneet tutkia jotain teoksen aspektia, mikä musikaalikoreografilta on jäänyt huomiotta. (Sabon 2020, 11–12.)

Alustavien palaverien jälkeen on tärkeää ylläpitää yhteistyötä läpi tuotannon. Myös Valtanen (2023) alleviivaa eri suunnittelijoiden yhteistyön tärkeyttä, mikä hänen mukaansa saattaa helposti unohtua. Taiteellisen työryhmän yhteistyön tulisi olla saumatonta (Patrikainen 2023; Prittinen 2022, 27; Vestman 2023) ja kaiken suunnittelun lähtökohta (Patrikainen 2023). Vestman (2023) toivoo ”(--)) että koreografi, ohjaaja ja kapellimestari kertoisivat samaa tarinaa ja teosta taiteen eri keinoin.” Patrikaisen (2023) mukaan työkentällä näkee ”liian paljon sitä, että nämä kolme työskentelevät omissa poteroissaan ja mahdollisista muutoksista aletaan vääntää vasta sitten kun esiintyjät ovat jo harjoitelleet materiaalia.” Myös musikaalikoreografit (Prittinen 2022, 27) painottavat kommunikation toimivuutta ja avointa keskusteluilmapiiriä ohjaajan ja kapellimestarin sekä muun taiteellisen työryhmän ja esiintyjien kanssa.

Lukio-, harrastaja- ja kesäteattereissa työskennellessäni on jokainen musikaaliproduktio ollut erilainen. Osassa produktioista olen koreografina istunut alusta asti kaikki suunnittelukokoukset ja ideoinut musikaalia muiden tekijöiden kanssa. Osassa produktioista koreografiat on ”tilattu erillisinä” opetusker-toina ilman suunnittelukokouksia muiden tekijöiden kanssa. Ainoa kontakti on ollut ohjaaja, jonka informaation varassa musikaalin koreografiat olen rakentanut. Tyyli on koreografille sikäli haastava, sillä kontakti musiikin vastaavan, puvustuksen ja lavastuksen tekijöiden kanssa on jäänyt etäiseksi ja koreografiaan vaikuttavien tekijöiden kuten tilan- ja kehonkäytön mahdollisuuksien hahmotus sumenee. Tämänlaisissa produktioissa jo valmiiksi opetettu koreografia saattaa saada yllättäviä muutoksia, kun yhteisissä lavaharjoituksissa yhdistetään muut tekijät koreografian kanssa. Tilanne ei ole reilu esiintyjille, joiden mukautumiskyky viritetään äärimmilleen pitkälläkin aikavälillä toistetusta vanhan oppimisesta uuden oppimiseen lyhyessä ajassa. Tilanne ei ole reilu myöskään koreografille, sillä koreografina olen tehnyt valtavan työn luodessani ja opettaessani koreografiat.

Prittisen opinnäytetyön mukaan musikaalikoreografien mielestä ohjaajan (97 %) jälkeen tärkeim-miksi työkavereiksi valikoituivat kapellimestari (70 %), pukusuunnittelija (25 %), lavastaja ja esiinty-jät (22 %), tanssikapteeni ja koreografian assistentti (19 %), valo- ja äänisuunnittelija (16 %), koko taiteellinen työryhmä tasapuolisesti (9 %), tanssijat ja oma työpari (6 %). Näiden lisäksi erikseen mainittiin järjestäjä, näyttämöestari, maskeerausosasto, laulujen harjoituttaja, dramaturgi ja or-kesteri. (Prittinen 2022, 29.)

3.2.1 Ohjaaja – koreografian tärkein keskustelukumppani

Ohjaaja on kunkin musikaaliproduktion kokoaja, joka määrää teoksen suunnan, tyylin ja laadun. Mu-sikaali on aina ohjaajan käsissä useasta eri taiteellisesta tulokulmasta kokonaisuudeksi punottu teos. Ohjaajan rooli on verrattavissa johtajaan: hyvä johtaja ottaa tiimityöskentelijänä työryhmän jäsen-ten potentiaalit huomioon. Menestyneimpien yritysten työhyvinvointi ruokkii luovuutta ja innovaati-oita. Luottavainen ilmapiiri ja arvostaminen heijastuu tuloksissa.

Toimiva yhteistyö ohjaajan ja koreografian välillä on laatuun vaikuttava elinehto työn tuottavuuden ja hyvän lopputuloksen toteutumisessa. Prittisen opinnäytetyössä todettiin ohjaajan olevan musikaali-koreografian tärkein yhteistyökumppani, jolla

on kaikkeen loppukädessä viimeinen sana. Hänen kritiikkinsä ja huomionsa koreografioita koskien on aina otettava nöyrästi vastaan. Oh-jaaja on miettinyt, miten ja millaisella tyylillä teosta lähdetään toteut-tamaan, ja hänellä on näkemys musikaalin lopullisesta muodosta. (Prittinen 2022, 29.)

Sabon mukaan ohjaaja päättää tarinankerronnan tavan ja musikaalikoreografian tulee aina olla valmis soveltamaan omat näkökulmansa ohjaajien näkökulmiin. Sabo kehottaa musikaalikoreografeja var-mistamaan, että he jakavat saman ”mielen” kulloisen ohjaajan kanssa ja että koko taiteellinen työ-ryhmä työskentelee samasta näkökulmasta käsin. Taiteellisen työryhmän jäsenenä musikaalikoreo-grafille asetettu suurin vaatimus on pysyä mukana jokaisen produktion tavoitteen ylläpitämisessä. (Sabo 2020, 16.) Parhaimmassa tapauksessa ohjaajan ja musikaalikoreografian ajatus- ja työskente-

lytavat hioutuvat produktion aikana sulavasti samassa linjassa, jolloin yhteistyö ohjaajan kanssa poikii uusia yhteistyöprojekteja. Useimpien ohjaajien kanssa työskennellessäni on työkenttäni laajentunut entisestään ja työmahdollisuuksia on avautunut lisää. Huojentavaa on myös uuden produktion alkaessa ymmärtää, että samassa produktiossa työskentelee jo aikaisemmista musikaaleista tuttu ohjaaja, jolloin hänen työskentelytapansa on entuudestaan tuttu ja työskentely lähtee luontevasti sujumaan.

Ohjaaja päättää kuinka monta koreografiaa musikaali sisältää. Työstämissäni musikaaleissa koreografinen osuus on asettunut 30 %-60 % välille. Joskus olen luonut 11 ja joskus neljä koreografiaa yhden musikaalin sisälle. Valtasen (2023) mukaan tanssin tärkeys musikaalissa varioi musikaalikohdittaisesti: "Välttämättä ei tarvitse ollenkaan, mutta pääsääntöisesti kuitenkin se on elintärkeä "näyttävyyttä" tekijä musikaalille." Patrikainen kokee suurimman kuorman langetettavan koreografille. Hän kuvaa tilannetta kohtuuttomaksi: "Se että käytännössä koreografi on ohjannut koko musikaalin ja silti ohjaajan nimi komeilee ensimmäisenä, on väärin mutta aika yleistä." (Patrikainen 2023.)

Prittisen opinnäytetyöhön osallistuneiden musikaalikoreografien mukaan ohjaaja koettiin välillä kärsimättömäksi työstövaiheessa olevien keskeneräisten koreografien suhteen, jolloin kohtausten jättämisestä pois esityksestä oli päätetty liian aikaisin. Musikaalikoreografit kokivat haasteena myös ohjaajat, jotka halusivat puuttua koreografian tekemiseen tarjoten "jopa omaa liikekieltä mukaan." Prittinen toteaa välillä ohjaajan ja koreografien näkemysten olevan hyvin erilaiset. Haasteena koettiin myös kaksoisohjaajuus, missä musikaalin ohjausvastuu siirtyy osittain koreografille. (Prittinen 2022, 66.) Patrikainen (2023) kiteyttää yhteistyön tärkeyttä kysyessään: "Musikaalin näyttämöllinen presens muodostuu pääasiassa musiikkinumeroista tai musiikillisista siirtymistä joten mitä jää ohjaajalle ohjattavaksi, mikäli hän ei ole saumattomassa yhteistyössä koreografien kanssa ratkaisujen suhteen?"

31 % vastaajista koki epäpätevän ja epävarman ohjaajan olevan välillä haaste musikaalin tekoprosessissa. Ohjaajan ei koeta olevan musikaaliohjaaja ja hänen ei koeta ymmärtävän musikaaliohjaamisen monimuotoisuutta. Välillä hänen ajatusmaailmansa on liian ilmeinen, ja koreografi joutuu auttamaan häntä siinä. (Prittinen 2022, 66.)

On äärimmäisen tärkeää keskustella yhdessä ohjaajan kanssa teokseen liittyvistä visioista ja toiveista ennen koreografioiden luomis- ja harjoituskautta, jotta molemmilla on yhteinen päämäärä ja koreografilla on valmiit raamit, minkä sisällä päästää koreografien luomiskausi tuottamaan. Ohjaajana Valtaselle on optimaalisinta koreografien kanssa työskennellessä "hyvät suunnitelmat reippaasti ennen varsinaisen työn aloitusta." Hän kertoo "syöttävänsä" koreografille ideoita tanssin laadusta, tyylistä ja muusta koreografiaan liittyvästä "jokaisessa numerossa erikseen. Tai jos haluan koreon sisälle tietyn liikesarjan, toiminnan, tunteen tai mitä tahansa kyseessä oleva koreo vaatii." (Valtanen 2023.) Olen saanut koreografioita koskevat ohjaajien toiveet käyttööni kahdenkeskisten palaverien kautta joko puhelimitse tai kasvotusten. Eri ohjaajien työskentelytapoja mukaillessa keskustelu produktion aikana on ollut tiivistä, jolloin ajatustenvaihto on toiminut sujuvasti kasvotusten, puheluin, sähköpostilla ja viestein. Vestmanin mukaan ohjaajan tulisi antaa koreografille tilaa sen sijaan, että pyytää häntä toteuttamaan omia taiteellisia näkemyksiään (Vestman 2023). Joidenkin ohjaajien

kanssa työskentely on saattanut olla melko itsenäistä suhteellisen vähin yhteydenotoin, jolloin ohjaajan ensitoiveiden puitteissa olen saanut käyttööni vapauden luoda materiaalia ohjaajan luottaessa luomis- ja sommittelukykyyneeni. Nykyajan viestintämahdollisuudet ovat mullistaneet ohjaajan ja koreografian välisen yhteistyön entistä hedelmällisemmäksi: olen päivittänyt simultaanisti ohjaajan ajantasaisuutta koreografioideni suhteen lähettämällä hänelle videotallenteita. Tallenne on oiva apuväline myös itse koreografisen luomistyön kannalta sekä koreografiaa opettelevan muisti- ja reflektioapuna harjoitusvaiheessa.

Prittinen toteaa hyvän käsikirjoituksen tarjoavan ”tarvittavat avaimet koreografioiden suunnitteluun.” Käsikirjoitus avaa hänen mukaansa liikkeellisen identiteetin lähtökohdat, tilanteet, kohtausten ja roolihahmojen luonteet, tunteet ja historian. Hänen mukaansa on tärkeää tuntea teoksen tematiikka, miljö, henkilöt, logiikka ja kokonaisdramaturgia. (Prittinen 2022, 60.) Vestman (2023) kuvailee hyvän musikaalikoreografian liikkeen liittyvän saumattomasti tarinaan eikä olevan siitä irrallinen, mikä edellyttää koreografilta etukäteen tutustumista musiikkikappaleen tai teoksen tarinaan ja säveltäjän motiiveihin kappaleiden ja musiikkityylin valinnoissa. Patrikainen (2023) toivoo mahdollisessa musikaalikoreografian koulutuksessa kiinnitettävän huomiota dramaturgian tajuun, roolihenkilöiden koreografiseen tukemiseen sekä roolihenkilöiden gestiikan (l. elekieli) hienosäätöön sekä puhekohtauksissa että kautta musikaalin linjan. Valtanen haluaa koreografioiden kuuluvan selkeästi kulloinkin esitettävään näytelmään. Hän toivoo koreografioiden vievän tarinaa eteenpäin, kuten muutkin osat alueet näytelmässä tekevät. Valtaselle koreografiat eivät ole ”pelkkiä tanssinumeroita”. (Valtanen 2023.) Sabo (2020, 3) listaa kolme tärkeää musikaalikoreografian tehtävää: 1) informaation välittäminen (paikka, aika, tilanne, tunne, motivaatio, persoonallisuus, jne.), 2) muokata liike kohtausta eteenpäin vieväksi tarinankerronnan välineeksi sekä 3) empatian luominen roolihahmoja ja heidän kokemuksiaan kohtaan ylläpitäen samalla viihteellisyyttä ja hurmaavuutta.

Toiveet koreografioiden tyyleistä ja sisällöistä ovat vaihdelleet paljon jo yhden musikaalin sisällä. 11 koreografiaa sisältävässä näytelmässä ohjaaja on saattanut toivoa esimerkiksi tietyn tanssin vievän tarinaa eteenpäin samalla painottaen roolihahmoja, laulettuja sanoja ja rytmejä sekä ilmentävän huumoria. Ohjaaja on saattanut toivoa tanssin tapahtuvan tietyssä kohdassa lavasteita, tilaa ja valoja tai ohjaajan pyyntö on kohdistunut tanssin tempoon, tunnelmaan ja tyyliin: hidasta ja surullista, räväkkää ja showmaista, nykytanssimaista ja mystistä piittaamatta kohtauksen tarinasta. Ohjaajat saattavat pyytää myös koreografille tuntemattomia lajeja kohtauksiin, kuten omissa musikaaleissani rivitanssia, body percussionia, soulia, itämaista tanssia ja rytmittelyä eri välinein. Musikaalikoreografian monipuolisen lajiosaamisen lisäksi heittäytymis-, opiskelu- ja tutkimusasenne on suotuisaa yhteistyön toimivuuden kannalta. Kaikkea voi oppia ja tarvittaessa on osattava kertoa oma osamattomuus, kuten eräässä käsikirjoitukseen kirjoitetussa steppitanssikohtauksessa minulle kävi.

Koreografisten muutosten mahdollisuus on osa monitaiteisesti tuotettua projektia, mutta taakanomaiseksi haasteeksi muutokset muodostuvat silloin, jos tekijänoikeuksia ei kunnioiteta. Esimerkiksi ohjaajan ei tulisi muuttaa koreografiaa keskustelematta muutoksesta ensin koreografian kanssa yhtä lailla kuin koreografian ei tule muuttaa ohjaajan tekemää työtä keskustelematta ensin ohjaajan kanssa. Ohjaaja pitää kaikki näytelmän tulokulmat käsissään, mutta muistaa tulisi muun taiteellisen

työryhmän panostus luomis- ja opetuskaudella. Musikaaliproduktioissa, joissa olen ollut koreografina ovat ohjaajien työtavat, suhde tanssiin ja koreografiaprosessiin vaihdelleet. Joskus ohjaaja on muuttanut koreografiaa poissa ollessani, jolloin olen saanut esiintyjiltä tiedon muutoksista vasta seuraavissa harjoituksissa. Tämä hankaloittaa suuresti koreografista opetusprosessia, sillä olen koreografina suunnitellut kyseisen harjoituskerran sisällön etukäteen usein suhteellisen tiukassa aikataulussa. Tällaisessa tilanteessa olen ottanut yhteyttä ohjaajaan ja kysynyt perusteluja muutokselle, sillä toisen tontin arvostaminen ja etukäteen käytävät neuvottelut ovat tärkeitä yhteisen vision luomisessa. Olen ollut tanssijana erään musikaalin harjoituskaudella, missä ohjaaja teki koreografiaa, muutti sekä leikkasi kohtausta koreografian poissa ollessa. Eettisesti tämä on väärin, sillä koreografilla on tekijänoikeus musikaalin tanssilliseen sisältöön. Jos ohjaaja on osallistunut koreografiseen prosessiin, tulee se myös mainita julkilausunnoissa yhtä lailla kuin jos koreografi on ohjannut musikaalia. Työryhmän keskinäinen hyvä henki sekä kunnioitus toisen työtä kohtaan ovat erittäin tärkeitä.

3.2.2 Yhteistyö musiikin tekijöiden kanssa

Musiikilla on erittäin tärkeä asema koreografien luomisessa. Vaikka hyvän koreografian työhön saateen musikaalikentällä olettaa partituurin osaaminen nuotinluku- ja laulutaitoineen, ei musikaalikoreografian ammattikenttään kuulu musiikin ammatillinen osaaminen. Musiikkipedagogi, säveltäjä ja muusikko Salmela painottaa musikaalikoreografien musiikin osaamisessa tahtilajien, niiden merkintöjen ja määrän tunnistamisen partituurissa riittävän ja helpottavan kommunikointia kapellimestarin kanssa. Nuottien ymmärtäminen ja niiden osaaminen ei Salmelan mukaan ole koreografille tärkeää, sillä nuotit ilmenevät kuulokuvassa. Salmela arvelee koreografien työskentelevän instrumenttien ja musiikin sointivärien, rytmin, tempon ja tunnelman kanssa. (Salmela 2023.) Broadwaylla työskentelevä koreografi Andy Blankenbueher ei pidä musiikinlukutaitoa välttämättömänä koreografian ominaisuutena, vaikka hän osaa lukea nuotteja. Hän kertoo aikaisemmin nuotinlukutaidon olleen tärkeää, mutta luodessaan yhdessä muiden tekijöiden kanssa teoksia ”from scratch”, ei hänen tarvitse tutustua yhteenkään partituurin sivuun. (Cramer 2013, 41.)

Yleensä koreografi suunnittelee koreografian kuuntelemalla musiikkia. Mutta mikäli koreografi ei kuule tai ymmärrä, että musiikissa saattaa olla vaihtuvia tahtilajeja ja käyttää vain perinteeksi muodostunutta laskutaapaa, jossa lasketaan 8:ja, voi se muodostua haasteeksi joillekin tanssijoille ja kommunikoinnille kapellimestarin kanssa. (Salmela 2023.)

Broadwaylla työskentelevä musikaalikoreografi Christopher Gattelli aloittaa luomisprosessin kuuntelemalla musiikkia ”miljoona kertaa, kunnes musiikki on kirjaimellisesti osa häntä.” Gattellin mukaan musiikin orkesteriversion tai pianoversion saatavuus vaihtelee musikaalikohtaisesti. Kun kyseessä on uusi musikaali, on musiikki soitettu pianolla, jolloin Gattelli yrittää kuvitella iskut sekä musiikin suunnan mielessään. Jos saatavilla on sekä orkesteri- että pianoversio, hän kuuntelee molempia, sillä ne inspiroivat koreografillisesti eri asioita. (Cramer 2013, 101–102.)

Koreografian työn näkökulmasta Kunnari toteaa hyväksi käytänteeksi kapellimestarin äänittämät yksinkertaiset harjoitusnauhat, joiden tulisi olla koreografian käytössä ”reilusti ennen harjoituskauden alkua niin että koreografille jää riittävästi aikaa työstää koreografiaa.” (Kunnari 2023.) Musiikin ammattilaisen näkökulmasta Salmelan (2023) mukaan parhaan tuloksen saavuttamiseksi produktion

valmistumisen kannalta tulisi koreografilla olla laulettu orkesterinauhoite käytössä 1–2 kuukautta ennen näyttämöharjoitusten alkua. Yhteiset laulu- ja koreografiaharjoitukset on Salmelan mukaan ihanteellisinta aloittaa noin kuukausi ennen ensi-iltaa, edellyttäen, että kapellimestari on harjoittanut laulut, jotta esiintyjät voivat keskittyä koreografian opetteluun. (Salmela 2023.)

Koreografit eivät luo tansseja ainoastaan tanssisaleilla tiettyinä työtunteina. Olen suunnitellut koreografioita muun muassa autolla ajaessa, tiskatessa, siivotessa, nojatuolissa istuessa ja illalla sängyssä makoillessa. Inspiraatio voi iskeä minä hetkenä tahansa. Suunnittelutyöni lähtee aina musiikin kuuntelusta - sen rakenteen hahmottamisesta, kuulokuvista ja tunnelmista. Toistan ja pysäytän musiikkia lukemattomia kertoja, kirjoitan muistiinpanoja ja videoin liikettä. Laulettuun suomenkielisen orkesterinauhan toistamisen mahdollisuus on kaiken a ja o. Täysin ulkoa opittu ja sisäistetty musiikki antaa vapauden luoda koreografiaa, milloin ja missä tahansa jopa ilman musiikin kuuntelua ja liikkumista.

Olen ollut mukana produktioissa, missä on tarjottu ainoastaan instrumentaalista taustanauhaa ja partituuria. Luomis- ja harjoituskauden aikana sopivan musiikkimuodon puuttuminen haastaa koreografian. Omassa luomistyössäni pelkkä instrumentaalinen taustanauha ei palvele, sillä laulujen sanat, laulajien vuorot, hengästyminen ja moni muu seikka laulavan tanssijan tai tietyn sanan ympärillä on otettava huomioon. Koreografoiden luomis- ja opetusprosessin kannalta tilanne saattaa muodostua haastavaksi, sillä aika ja keskittyminen valuu pois itse koreografoiden luomisesta opettellessa nuotteja, laulajien vuoroja ja laulun tunnelmaa partituurista ja käsikirjoituksesta. Myös vieraskielisen laulettuun taustanauhan kanssa työskentely sulkee pois musiikin tarinallisen aspektin. Tällöin koreografina olen simultaanisesti tulkinut käsikirjoituksessa tai partituurissa olevia suomenkielisiä lyriikoita, mikä on syönyt myös aikaa ja luovan flow'n mahdollisuuksia ajatusten katketessa palaamaan kirjallisten lähteiden pariin kuulokuvan kanssa työskentelyn sijaan.

Musikaalitanssijan näkökulmasta Kunnarin oppimisprosessia palvelevassa järjestyksessä ovat ensin stemmaharjoitukset kapellimestarin tai lauluvalmentajan kanssa ja tämän jälkeen tanssiharjoitukset koreografian kanssa. Kunnari haluaa sulauttaa laulut ja koreografiat yhteen mahdollisimman varhaisessa vaiheessa ”Mieluusti niin että osaan kappaleen ulkoa (stemmat ja sanat) ennen koreografian harjoittelemista.” (Kunnari 2023.) Laulettuun taustanauhan antaminen tanssijoiden käyttöön on tärkeää, jotta he voivat harjoitella koreografiaa ja laulua myös vapaa-ajallaan. Esimerkiksi Kunnari (2023) kertoo sisäistävänsä koreografian oman harjoituksen ja kertauksen myötä sekä harjoittelevan lauluja myös työajan ulkopuolella. Valtanen (2023) puoltaa näyttelijänä laulettuun taustanauhan aikaista käyttöönottoa: ”Usein tulee myös tanssiessa laulettua kyseistä biisiä, niin silloin olisi hyvä, jos taustanauhassa olisi myös lauluraita.”

On aina jännittävää siirtää harjoitussalilla harjoitusnauhan kanssa luotu koreografia esitystilaan orkesterin soitantaan. Koreografia on luotu harjoitusnauhan tahtiin, nyansseihin, yksityiskohtiin ja kuulokuviin ja tanssijat ovat hioneet sekä harjoitelleet koreografian lukuisia kertoja harjoituskaudelle annettuun musiikkiin. Joskus tanssijat joutuvat mukautumaan esimerkiksi tempon muutoksiin tai joidenkin ääniefektien poisjäänteihin liveorkesterin soittaessa. Olen luonut koreografian tanssi- ja musiikkiteatteriesitykseen, missä orkesteri soitti läpimenoissa hitaasti ja seuraavaksi kenraaliharjoi-

tuksessa nopeammin ilmoittamatta tästä koreografille tai tanssijoille. Koreografin ja tanssijan näkökulmasta on erittäin tärkeää pitää kommunikoinnin väylä auki kapellimestarin ja koreografin välillä, jotta tanssijat ehtivät asennoitua näinkin perustavanlaatuisiin muutoksiin.

Patrikainen nostaa ohjaajan lisäksi yhteistyön kapellimestarin kanssa tärkeään asemaan.

Orkestraation ollessa kyseessä kapellimestari on myös tässä samassa veneessä ja toiminnallinen osa suhteessa näyttämötoimintaan, hänen läsnäolonsa koreografiaharjoittelussa on myös loppuvaiheessa suotavaa, koska hän voi rytmillisillä ja nyanssivalinnoilla olla tukemassa koreografisia asioita lavalla. (Patrikainen 2023.)

Eräässä musikaalissa orkesterivastaava oli muuttanut laulun lopun jättäen osan ”kaseista” pois ilmoittamatta siitä minulle, jolloin jouduin koreografina nopeasti luomaan ja opettamaan tanssijoille uuden lopun koreografiaan. Olen koreografina havainnut, etteivät kapellimestarit ole aina tietoisia koreografioiden tarkastakin rakentumisesta musiikin ympärille, jolloin esimerkiksi ääniefektien yllättävä poisjäänti orkesteriversiossa vaikuttaa suurestikin visuaaliseen lopputulokseen ja tanssijoiden tekemiseen, kuten eräässä koreografiassa kävi.

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. (Prittinen 2022, 29.)

Vestman toivoo musikaalikoreografioiden opiskelevan jonkinasteisesti musiikkia, musiikkiterminologiaa ja tyyliä. Lisäksi hän ehdottaa mahdolliseen musikaalikoreografioiden koulutukseen eri teosten ja musiikaalien opiskelua, sillä alan tradition tuntemus auttaisi eri taiteenalojen keskinäisessä kommunikoinnissa. (Vestman 2023.) Savonia ammattikorkeakoulun tanssinopettajan koulutuksen musiikkiopinnot sisältävät tällä hetkellä musiikin tahtilaji- ja rakenneanalyysi, musiikkitekniikka sekä länsimaisen klassisen ja rytmimusiikin historian kurssit (Salmela 2023).

3.2.3 Rekvisiitta ja puvustus

Lattiamateriaali, kenkien istuvuus, kengänpohjien liukkaus sekä puvustus vaikuttavat tanssijan liikkumiseen. Valmis tanssi saattaa saada uuden muodon tanssijan joutuessa varomaan lattian liukautta tai esiintymispuvun jäykkyyttä. Tanssijan ja koreografin näkökulmasta puvustuksen soisi olevan harjoituskauden alussa valmiina kokeiltavaksi, jotta koreografiat voidaan harjoitella annetuilla resursseilla täyteen potentiaaliin. Esimerkiksi harjoitushameiden olisi hyvä olla käytössä harjoituskaudella (Kunnari 2023). Usein kuitenkin harraste- ja lukioteatteriprojektioissa puvustus valmistuu ripotellen pitkin harjoituskautta tai puvustuksen henkilökunta on saatettu palkata tuotantoon suhteellisen myöhään, jolloin muutoksia saattaa tulla vielä ennen ensi-iltaa.

Kunnarin mukaan kengät ja puvustus vaikuttavat suuresti tanssijan harjoitusprosessiin. Hänen mielestään olisi hyvä olla jo harjoituskaudella tiedossa ”tanssitaanko koroilla, paljain varpain vai tennareilla (--).” (Kunnari 2023.) Puvustus ja rekvisiitta ovat työterveydellinen riski esimerkiksi silloin, jos esiintymiseen varatuilla korkokengillä ei ole saanut harjoitella riittävän kauan. Kenkien sovittaminen tanssiin on ensiarvoisen tärkeää, sillä tanssimisen laatuun vaikuttavat muun muassa jalkojen ja erityisesti nilkkojen, varpaiden ja ihon reaktiot, hiertymien mahdollisuus, uusien kenkien aiheuttamat

asennon muutokset kehossa sekä tasapainossa ja kengänpohjien kitkan laatu lattian kanssa. Olen koreografina joutunut kieltäytymään tanssijoille liian myöhään annetuista korkokengistä työterveydellisistä syistä sekä uusien kenkien sopimattomuudesta valmiin tanssin tyyliin. Tossuilla harjoiteltuun nykytanssimaiseen koreografiaan eivät läpimenoissa ennen ensi-iltaa annetut korkokengät sopeeneet, sillä tanssijoiden tekeminen muuttui ontuvaksi ja epävarmaksi ja tanssin tyyli kärsi. Eräässä produktiossa myöhään annetut lattialle ulottuvat hihat olivat vaaratekijä korkeita rappusia alas kävellessä sekä koreografiaa tanssiessa, sillä harjoituskaudella hihat olivat olleet lyhyet ja koreografia oli jo suunniteltu ja harjoiteltu tälle puvustukselle. Koreografin ja puvustajan keskinäinen jatkuva avoin kommunikointi ja visioiden vaihto on tärkeää läpi produktion. Jotta edellä mainituilta tilanteilta vältytään, on puvustukseen liittyvistä suunnitelmista ja visioista keskusteltava ennen koreografian luomis- ja harjoituskautta.

3.3 Lavastus, lattia, tila, valo

”Kiinnitän koreografian ja muistamisprosessin voimakkaasti tilaan ja muihin esiintyjiin” (Kunnari 2023). Kunnari toivoo opetusprosessin aikana harjoitustilan olevan tilallisesti samankaltainen esiintymistilan kanssa ja tilaa tulee olla harjoiteltaessa riittävästi. Koreografin tulee tietää ennalta kohtauksien lavastus, näyttämön lattiamateriaali ja kulkuväylät verhoista näyttämölle. (Kunnari 2023.) Idealisinta on harjoitella itse esitystilassa. Lukio-, kesä- ja harrastajateattereissa työskennellessäni harjoitukset on aina pidetty esitystilassa. Laitos- ja ammattiteattereissa tilanne on usein toinen: teosta harjoitellaan harjoitustilassa, jolloin riittävä harjoittelu esitystilassa ennen ensi-iltaa jää vähäiseksi ja sopeutuminen tilaan ja lavasteisiin saattaa aiheuttaa haasteita.

On tärkeää luoda tanssijoille turvallinen työskentelytila ja minimoida työtapaturmariskit. Lavastuksen ja valotekniikan henkilökunnan on tarpeellista keskustella lavarakenteiden ajoitukset sekä valaistukseen liittyvät huomiot hyvissä ajoin, jotta tanssijat tietävät tanssiessaan asemoinnit suhteessa niihin. Niin lavan rakenteet kuin liikkuvat elementit ovat aiheuttaneet omissa töissäni vaaran elementtejä. Eräässä lavavedossa lattiakorokkeiden noususta ei kerrottu tanssijoille, mikä muutti tanssillista työskentelyä paljon. Valojen ajoituksista on hyvä keskustella etukäteen, jotta tanssijat ehtivät kokeilla esimerkiksi lavalle tulo- ja poistumisreitit turvallisesti. Ohjaajan ja koreografin on syytä keskustella mahdolliset valosuunnitelmat, kuten esimerkiksi spot-valon sijainnit ja ajoitukset, ennen koreografian luomisjaksoa.

3.4 Koreografin lajiosaaminen

Jotta musikaalikoreografi voi toimia alan ammattilaisena, on hänen lajitaustansa oltava monipuolinen tai ainakin hänellä tulee olla ”jano” tutkia ja opetella yli oman lajialueensa. Musikaalikoreografina on hyvä olla tietoinen musikaalitanssin historiasta ja nykyajan tilanteesta. Lisäksi musikaalikoreografilla on oltava rohkeutta visioida ja luoda uutta. Musikaalin luonne, aikakausi, musiikin tyyli ja tempo, tarina, roolihahmot, tanssijoiden tai ensemblen kapasiteetti, tila, näyttämötekniikka, lavastukset, puvustus, ohjaaja ja koreografi vaikuttavat tanssillisten kohtausten lopullisiin tyyliin.

Useamman tanssilajin tuntemus auttaa musikaalikoreografia luomaan monipuolisia, innovatiivisia ja näytelmää kunnioittavia koreografioita, kohtausvaihtoja, roolihahmon liikekieltä ja skenografisia ratkaisuja. Koska musikaalitanseja ei plagioida alkuperäisestä teoksesta ja ne ovat aina silloisen musikaalikoreografien kullekin musikaalille luomia, antaa laaja lajivalikoima taiteilijalle suuren vapauden löytää ja yhdistellä näytelmää tukevia ja sopivia tanssityylejä sekä tuoda jokaiseen näytelmään tekijänsä näköisiä ja samalla teosta palvelevia liikkeellisiä mausteita ja vivahteita. Musikaalikoreografien työ on tekijänsä rikastuttavaa, sillä se antaa vapauden opiskella ja luoda uusia tanssin muotoja. Kyse on teatterin lavalle synnytetystä taiteesta toisin kuin esimerkiksi tanssikilpailuissa, missä vaatimus tanssilajin säännöistä, tekniikasta ja lajityypillisestä liikekielestä on kirkastettu ja rajattu. Oma-kohtaisissa töissäni olen saman näytelmän alla luonut koreografioita käyttäen eri tanssilajeja erikseen tai yhdistellen. Lajitaustani puitteissa olen luonut nyky-, jazz-, show-, latino-, pari- ja kreikkalaisia tanseja sekä akrobatiaa ja improvisaatiota yhdisteleviä kokonaisuuksia.

McWaters (2009, 36) kertoo triple threat -musikaalialan kolmilajisessa Broadway Theatre Project -esiintyjäkoulutuksessa olevan tanssilla erittäin suuri painoarvo. Hän (2009, 28) perustelee monilajisen tanssiosaamisen vaatimusta Broadway-näytelmien ainutlaatuisella kauneudella, mikä on syntynyt ja syntyy edelleen eri tanssi-, laulu- ja näyttelemistyylien sulautumisen alati elävänä virtana. Yhdysvaltojen lisäksi Englannissa on tanssilla suuri merkitys musikaalientällä ja alan koulutuksessa (Vestman 2023). Vestman valmistui Englannin Royal Academy of Music musiikkiteatterilinjalta, missä opiskelijat opiskelivat tasoryhmissä päivittäin 2–4 tuntia tanssia sekä toteuttivat produktioita iltaisin. Opiskeltavat lajit olivat steppi, baletti, show- sekä erilaiset katutanssit. Opettajina toimivat pitkän työuran Englannin musikaalimaailman keskuksessa Lontoon West Endillä tehneen tanssipedagogin lisäksi vierailevat koreografit. (Vestman 2023.)

Patrikaisen (2023) mukaan hyvän musikaalikoreografien perusvaatimuksena on eri tanssilajien tarpeeksi laaja tuntemus sekä niiden rytmikan ja liikkeiden osaaminen. Suomessa 2020-luvun taitteessa toimivien musikaalikoreografien lajit (Prittinen 2022, 23)

- 36,2 % nykytanssi
- 15 % jazztanssi, kansantanssi ja show- ja jazztanssi
- 9,6 % kilpatanssi
- 6 % showtanssi
- 3,2 % show- ja street-tanssi

Tämän opinnäytetyön historiaa käsittelevät kappaleet (ks. luku 2) johdattavat lukijaa ymmärtämään tässä kappaleessa esitettyjä nykypäivän musikaaleissa esiintyviä tanssilajeja.

Jazztanssi

Jazztanssi on yksi Broadwayn tyypillisin musikaalitanssin laji. Sen liikkeiden ja tyylien moninaisuus on vaikuttavaa ja sitä on esitetty kautta aikojen Broadwayn lukuisissa musikaaleissa. Ensimmäiset

vahvat jazztanssikohtaukset esitettiin *West Side Story*ssa (kor. Jerome Robbins), swing-tyylistä jazzia esiintyi *Steel Pier* -näytelmässä (kor. Susan Strohman) ja tarkkoja linjauksia toteutettiin *Chorus Line*ssa (kor. Michael Bennett). (McWaters 2009, 30–31.)

Jazztanssi syntyi Yhdysvaltojen orjien tansseista. 1900-luvun jazztanssissa sulautuivat afrikkalainen tanssi, länsimainen taidetanssi ja seuratanssit. Suomessa jazztanssi nousi suosituksi harrastukseksi 1960-luvulla. Tuolloin jazzbaletin nimeä kantavan lajin pioneereja olivat Tamara Rasmussen, Leena Ortola ja *West Side Story* -musikaalin koreografi Heikki Wärtsi. (Makkonen 2017, luku 7.3.) 2000-luvulla jazztanssin lajivalikoima monipuolistui ja tanssikoulut tarjoavat enää harvoin 1900-luvun lopun perinteistä jazzia. Tanssikoulujen tarjonta koostuu nykyajan hengen mukaan jazztanssin alalajeista, kuten lyrical jazz, showjazz, street jazz, afrojazz, latinjazz, contemporary jazz ja commercial jazz. Savonia ammattikorkeakoulun tanssinopettajan tutkinnossa jazztanssia päälajina opiskelevat harjoittelevat edellä mainittujen jazztyylien lisäksi jazztanssiin vaikuttaneiden tanssijoiden tekniikoita kuten Mattox- ja esimerkiksi *Chicago* -musikaalissa esiintyvää Fosse-tekniikkaa.

Musikaalikoreografioissani jazztanssi on tärkeässä roolissa, jollei aina suoranaisena tyyllilajina, niin musikaalisuuden, aksentoinnin, suorien linjojen, sitkeyden ja showmaisuuuden taustakantajana. Yhdeksänvuotiaana aloitettu harrastus on kuljettanut ulkomaisiin ja kotimaisiin lajin ammattiopintoihin lukuisten koreografioiden opissa. Nykyään toimin perinteisen, musikaali- ja showjazzin opettajana. Suomalaista jazztanssin perinnettä kannatteleva vuotuinen Tampereelle jazztanssin harrastajia kokoava kilpailu *It's All That Jazz* kantaa vuonna 1994 Hämeenlinnassa ensi kertaa Maiju Pohjosen perustaman valtakunnallisen jazztanssikilpailun perinnettä. Vuodesta 1994 lähtien osallistuin kyseisiin jazztanssikilpailuihin Pohjosen koreografioissa. Melkein kolmekymmentä vuotta myöhemmin vuonna 2022 katsoessani saman kilpailun esityksiä totesin ilokseni jazztanssin perinteen elävän suomalaisella tanssikentällä edelleen erittäin vahvana ja laadukkaana.

Steppi

Steppi on jaettu musikaalimaailmassa kahteen tyyllilajiin: perinteinen steppi (traditional step) ja rytmisteppi (rhythm step). Perinteistä tyyliä edustivat mm. Broadwayn tanssijat Fred Astaire, Gene Kelly, the Nicholas Brothers ja Ann Miller. Perinteisessä stepissä (musikaalit *Anything Goes*, *42nd Street*, *Crazy for You* ja *Chorus Line*) ovat tyypillisiä elävät liikkeet, hiukan koukistetut jalat, melko ryhdikäs ylävartalo, hyvin koreografoidut kädet ja hymyilevät kasvot. Perinteisen stepin askelikkoon kuuluvat time steps, pullbacks, shuffles ja cramp rolls. Perinteistä steppiä opetetaan Yhdysvalloissa useimmissa tanssikouluissa. Toisen musikaaliteppin lajin eli rytmisteppin pääpaino on rytmikassa. Siinä ylävartalo on eteenpäin taivutettu, kädet heiluvat rennosti ja painotus on alaspäin toisin kuin perinteisessä stepissä, missä tanssi on ilmapaavaa ja kevyttä. Musikaalien *Jelly's Last Jam*, *Bring in 'Da Noise*, *Bring in 'Da Funk* rytmisteppikoreografiat muuttivat Broadwayn steppimaailman ikuisesti. (McWaters 2009, 33–34.)

Suomessa useat tanssikoulut tarjosivat steppitanssitunteja 1980- ja 90-luvuilla. Tämän pitkän historian omaava aikoinaan negro musikaaleista Broadwaylle ja elokuvatuotantoon asti nousseen lajin suosio on hiipunut ja vain harva tanssikoulu Suomessa tarjoaa enää steppitanssitunteja. Vestman

kertoo steppituntien kuuluneen Englannissa musikaalialan ammattikoulutuksen tanssilajitarjontaan (Vestman 2023). Suomessa tanssin ammattikoulutustarjonnassa ei opeteta steppiä. Vuonna 2022 Tampereella järjestetyissä valtakunnallisissa It´s All That Jazz -tanssikilpailuissa stepillä oli oma kilpailukategoria. Tätä yleisöä hurmannutta lajia tanssi kuitenkin vain muutama ryhmä.

Afrotanssi

Afrotanssia ei mielletä musikaalitanssien päälajeiksi. Tätä upeaa tanssilajia esiintyy kuitenkin Broadwaylla muun muassa *The Lion King* ja *Aida* -musikaaleissa. Broadway Theatre Project -koulutuksessa afrotanssilla on oma paikkansa, sillä laji nähdään tärkeänä tanssikulttuurisena genrenä ja porttina toiseen maailmaan. (McWaters 2009, 31.) Suomen tanssikoulujen ja opistojen tarjontaan sisältyy afrotanssi satunnaisesti.

Afrotanssi auttaa niin koreografia kuin tanssijoita oivaltamaan afroperäisen tanssi- ja musiikkikulttuurin rikasta rytmi- ja kehokulttuuria. Nykyajan afroperäisiä tansseja ja musiikkityylejä ovat Amerikan mantereilta levinneet steppi, street dance, hip hop, break dance, logging, samba, salsa, bachata, merengue, jazztanssi, capoeira, sambareggae ja monet muut rytmikkaa, maanläheisyyttä, kehon isolaatioita ja koordinaatioita toteuttavat lajit. Musikaalikoreografioissani olen käyttänyt näistä street dancen mukaelmaa, soolosalsaa sekä jazztanssin eri variaatioita.

Paritanssi

Paritanssi tuo musikaaleihin sosiaalista aspektia näyttämötanssilajien ryhmä- ja soolotanssiosuuksien rinnalle. Paritanssien avulla olen luonut päänäyttelijöiden välille intohimoista suhdetta kuvaavaa tangoa musikaaliin *The Addams Family*, kosiskelevaa humoristista chachaata musikaaliin *Emmauksen tiellä* ja romanttista valssia Tauno Palon tahtiin musikaaliin *Tunteen Palo*. Paritanssiosaamiseni perustuu nuoruuden kilpatanssiharrastuksen sekä latinalaisten soolotanssien ohjaajakoulutuksen oppiin. Lisäksi kiersin nuoren aikuisena niin Suomessa kuin Etelä-Amerikassa oppimassa ja osallistumassa latinalaistanssien kursseilla ja tapahtumissa. Myös Capoeira -harrastus syvensi samban ja sambareggaen osaamista. Kaikesta edellä mainitusta lajiosaamisesta on ollut musikaalikoreografin ja tanssinopettajan työssäni hyötyä. Savonia ammattikorkeakoulun tanssinopettajan koulutusohjelmassa opettelimme kansanomaista parisalsaa Sirpa Möksyn tanssitunneilla.

Seuratanssien perustana olevat kymmenen tanssia ovat samat kuin paritanssikilpailuissa. Kilpatanssissa ei tanssita vain omaksi iloksi, kuten seuratanseissa, vaan tanssiminen tähtää kilpailutilanteisiin, jolloin tansseille on luontaista esityksen laadun, musiikin tulkinnan ja tanssin luonnehdinnan show- ja viihdeaspekti. Latinalaistansseihin kuuluvat samba, rumba, chacha, jive ja paso doble. Vakiotansseihin lukeutuvat quickstep, foxtrot, tango, valssi ja wieninvalssi. (Laird 1996, 8–9.) Suomessa useat tanssiurheiluseurat opettavat paritanseja ja latinalaisiin tansseihin erikoistuneet tanssikoulut opettavat nykyajan latinalaisia kansanomaisia paritanseja, kuten bachataa, merengueä ja salsa ruedaa. Oulun ammattikorkeakoulussa on mahdollista opiskella paritanssin opettajatutkinto (Oulun ammattikorkeakoulu julkaisuaika tuntematon). Kaikkiin tanssin ammatillisiin koulutuksiin tulisi mielestäni sisältyä paritanssi, sillä paritanssi perustuu eri ideologiaan kuin yksilöön keskittyvät näyttämötanssit. Parityöskentely on jatkuvaa toisen kuuntelemista, aistimista ja yhteistyötä. McWatersin mukaan on yhdentekevää, onko tanssinut yhden tai 20 vuotta, sillä paritanssin opetteleminen on

vaikkea: on palattava takaisin alkeisiin oppimaan perusasiat. Näyttämötyöskentelyssä paritanssien osaamisella on suuri vaikutus ja lajia opetetaan musikaalialan ammattiopinnoissa Broadway Theater Projectissa. (McWaters 2009, 28–30.)

Kansantanssi

Kansantanssien avulla koreografi voi ilmentää musikaalin paikalliskulttuuria ja aikakautta. Kansantansseilla koreografi voi luoda yhteisöllisyyttä ja tilankäyttöä paritanssien, kuvioiden, piirien, ketjujen ja letkojen avulla. Suomessa kansantanssia opettavat seurakuntat. Lapin Urheiluopistossa voi opiskella kansantanssin ammattiopintoja tanssijan tutkinnossa (Santasport julkaisuaika tuntematon). Oma kansantanssitaustani pohjautuu Jyväskylän avoimen yliopiston Tanssipedagogiikan erikoistumisopinnoton suomalaisten ja ulkomaisten kansantanssikirssien lisäksi kreikkalaisten kansantanssien traditioon. Olen oppinut kreikkalaisia tansseja perhetaustani perinteenä ja olen opiskellut tansseja erilaisilla kursseilla. Toimin kreikkalaisten tanssien opettajana ja olen ujutta nut kreikkalaisia nopea-askelisiä letkatansseja muun muassa musikaalin *The Addams Family* ryhmätanssikohtauksiin.

Fosse -tyyli

Bob Fossen 1950-luvulla kehittämä uniikki tanssityyli mielletään esimerkiksi Yhdysvalloissa Broadway Theatre Projectin ammatillisessa opetustarjonnassa omaksi tanssilajikseen (McWaters 2009, 32). Savonia ammattikorkeakoulun tanssinopettajan tutkinnon opinnoissa opiskelimme Bob Fossen tyyliä, historiaa ja liikekieltä jazztanssiopintojen yhteydessä. McWaters (2009, 32) perustelee Fossen nostamista opiskeltavaksi lajiksi sen vahvan ja provokatiivisen tyylin takia: Fosse on vaikuttanut suuresti musikaalitansseihin, uusiin tanssityyleihin ja tanssijoihin. McWaters kehottaa kaiken tasoisia teatteritanssijoita ja näyttelijöitä opettelemaan Fosseaa. Fossen liikekieli kumpuaa mielikuvituksesta ja hän halusi tanssijoiden näyttelevän ja esiintyjien ajattelevan tarinaa, minkä vuoksi näyttelijät rakastavat ilmentää Fossen liikkeitä ja tanssijat rakastavat tämän omalaatuisen tanssin tunnelmaa. (McWaters 2009, 32.)

Baletti

Baletti luetaan tanssituntemuksen, -tekniikan ja -historian vuoksi kaikkien tanssilajien ”pohjalajiksi”. Jokaisen musikaalikoreografin, ensimblen jäsenen, näyttelijän ja tanssijan tulisi harjoittaa balettiä osana ammattitaidon ylläpitoa, sillä baletti harjaannuttaa kehoa ja ylläpitää tanssiteknistä perustaa edesauttaen muiden tanssilajien oppimisessa. McWaters kertoo lähes jokaisen tanssinopettajan vastaavan ”baletti” kysyttäessä ”Mikä on kaikkien tanssilajien perusta?” Baletti opettaa löytämään keuhollisen keskustan ja luo ylväyttä, helpouden illuusiota, voimaa, venyvyyttä sekä kurinalaisen tavan liikkua, kääntyä ja ojentaa. Baletin oppiminen vaatii aikaa ja kärsivällisyyttä, mutta se on palkitsevaa. (McWaters 2009, 30.) Suomessa balettiä opetetaan kautta valtakunnan useissa tanssikouluissa sekä tanssin ammattiopinnoissa. Opettamallani aikuisten musikaalitanssin harrastuskurssilla opetan aika ajoin baletin perustekniikan harjoitteita.

Vaikka balettiä ei mielletä Broadwayn tunnusomaiseksi tanssityyliksi, on baletti nimenomaan historiallisesti merkittävä musikaalitanssin laji, sillä se oli ensimmäinen tanssia musikaaleihin integroiva laji George Balanchinen koreografoimassa musikaalissa *On Your Toes* (ks. luku 2.4). Suomessa teatte-

rien esityskaudella 2022–2023 Tampereen teatterin *Anastasia*-musikaalin koreografiat sisälsivät balettia erään katsojapalautteen mukaan: ”(--)) Iki-ihana tarina ja upeaa balettia, mitä kaikkea, huhuh, olen sanaton. (--))” (Tampereen teatteri julkaisuaika tuntematon, Anastasia).

Nykytanssi

2020-luvun alun Suomessa enemmistö musikaalikoreografeista (36,2 %) edusti nykytanssia (Prittinen 2022, 23). McWaters tuo esille modernin tanssin merkityksen osana Broadwayn triple threat -koulutusta. Hän kannustaa myös muita kuin tanssijoita opiskelemaan tätä ideoita ilmaisevaa sanatonta kehonkäyttöä. (McWaters 2009, 35.) Mielestäni modernin tanssin ja nykytanssin kehonhallinnallinen, tilallinen ja äänimaailmallinen osaaminen on ensisijaisen tärkeää musikaalikoreografioita luodessa. Nykytanssin harjaantuneen taitopohjan päällä on vapaus soveltaa liikkeellisiä kompositioita myös muita tanssilajeja soveltaen. Kaikissa koreografioimissani musikaaleissa olen käyttänyt nykytanssia. Musikaalien koreografisissa prosesseissa käyttämäni improvisatoriset tekniikat kumpuavat myös nykytanssimaailmasta. Nykytanssi ja sen eri muodot löytyvät useimpien Suomen tanssikoulujen ja ammatillisten tanssin alan koulutusten lajivalikoimasta. Esimerkiksi Savonia ammattikorkeakoulun tanssinopettajakoulutuksessa nykytanssi lukeutuu tanssin perus- ja päälajiopintoihin (Savonia ammattikorkeakoulu julkaisuaika tuntematon).

Showtanssi

Showtanssi käsittää alleensa hyvin laajan lajivalikoiman eri tanssityylejä ja on aina opettajan omien lajivahvuuksien ilmenemismuoto. Taidetansseista poiketen tärkein eri lajeja yhteen sitova aspekti showtanssissa on tanssin yleisölle esittämisen luonne ja viihdyttävyyys. Showtanssin Suomeen 1990-luvulla tuoneen StepUp -tanssikoulun nuorten showtanssin opetuksessa yhdistetään vaikutteita musiikkivideoista ja eri tanssityyleistä sekä käytetään musiikkina hittien lisäksi jazzia, latinalaista -, modernia- ja musikaalimusiikkia (StepUp julkaisuaika tuntematon, b). Omassa musikaalikoreografian showtanssityylissäni esittäytyy vahvasti jazz- ja nykytanssi. Lisäksi käytän musikaalikoreografioissa latinalaistanssien vaikutteita ja muita kontekstin, musiikin, tarinan ja aikakauden mukaan syntyneitä showvivahteita ja tyytlejä. Koreografioimassani *Nunnia ja Konnia* -musikaalissa loin usealle kymmenele laulavalle esiintyjälle showtanssille tyypillisiä aksentoituja liikkeitä, vauhdikkaita kuviovaihtoja, energistä ja selkeää liikemateriaalia sekä yleisöä kohti avoinna olevaa eläytymistä ja asemointia. Ohjaajan pyynnöstä oli myös päälaulajattaren ja taustatanssityttöjen liikemateriaali roolitettu todentamaan showmaista liikekieltä soul-teemaa mukaillen.

Suomessa tanssikoulut ja opistot tarjoavat showtanssitunteja. Opettajaurallani olen opettanut niin latinoshowta, showjazzia kuin showtanssia. Esimerkiksi StepUp -tanssikoulu (StepUp julkaisuaika tuntematon, c) tarjoaa viikkotuntien lisäksi showtanssin koulutusohjelmia lapsille ja nuorille. Oulun ammattikorkeakoulun tanssinopettajan koulutuslinjalla on mahdollisuus erikoistua showtanssin opettajaksi (Oulun ammattikorkeakoulu julkaisuaika tuntematon).

3.5 Produktion aikataulutus

Ohjaajanäyttelijä Valtanen nostaa ajan musikaalikoreografiaan liittyväksi haasteeksi. Hänen mukaansa aikaa ei ole koskaan liikaa. (Valtanen 2023.) Prittisen opinnäytetyöhön osallistuneista musikaalikoreografeista 53,1 % vastasi ajan riittämättömyyden vaikuttavan luomis- ja opetusperiodien yllä. 46,9 %:n mielestä aikaa on tarpeeksi. Musikaalikoreografien työkavereista 76,9 % vastasi ajan riittävän musikaalikoreografioiden luomiseen ja opettamiseen. 23,1 %:n mielestä aikaa ei ole tarpeeksi. Näin ollen suurin osa musikaalikoreografien työkavereista kokee, että aikaa on riittävästi musikaalitanssikoreografioiden luomiseen ja opettamiseen, kun taas useimmissa tapauksissa musikaalikoreografien saama aika ei vastaa heidän toiveitansa. (Prittinen 2022, 57.) ”Jos ohjaaja ei hallitse kokonaisprosessin aikataulutusta, niin koreografi ei hahmota, paljonko aikaa kunkin kohtauksen toteuttamiseen on.” (Prittinen 2022, 66.)

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. (Prittinen 2022, 28.)

Prittisen opinnäytetyöhön vastanneet musikaalikoreografit suunnittelivat nopeimmillaan 3–4 minuutin mittaisen koreografian yhdessä tunnissa ja hitaimmillaan kymmenessä tunnissa. ”Eniten vastauksia saivat neljä ja kymmenen tuntia. Keskiarvo 3–4 minuutin mittaiseen tanssikoreografian suunnitteluun on 5 tuntia 45 minuuttia.” (Prittinen 2022, 55–56.) Samaistun edellä mainittuun keskiarvoon. Ajan määrittäminen on sikäli vaikeaa, sillä musiikki ja ideat saattavat tulla mieleen minä hetkenä hyvänsä. Joskus koreografia on synnyttävä nopeasti tiukan aikataulun vaatimuksesta ja joskus koreografian suunnitteluun kuluu viikkoja ajan niin salliessa.

Broadwayn musikaalikoreografi Andy Blankenbuehler kertoi käyttävänsä 70 % suunnitteluajasta itsenäiseen työskentelyyn: puolet ajasta hän istuu ja kuuntelee musiikkia, kirjoittaa muistiinpanoja ja piirtää asemointeja näyttämöpiirroksien. Tämän jälkeen hän työskentelee tanssialissa liikkeitä teoksen sanastoon, kokeilee liikkeitä ja videoi kaiken. Tallenteet hän näyttää assistenteille ja tämän jälkeen he työskentelevät materiaalia yhden tanssijan kanssa. Esimerkiksi *In the Heights* -musikaalin prosessissa Blankenbuehlerilla oli kuusi tuntia videomateriaalia opetuksen tukena. (Cramer 2013, 39–40.)

Videotallenteiden mahdollisuus auttaa koreografeja ajankäytöllisesti sekä luomis- että opetusprosessin aikana. Valmiiksi luodun koreografian muisteleminen helpottuu ja aikaa säästyy harjoitustuntien alussa, sillä ennen älylaitteiden aikakautta edellisellä harjoituskerralla opittujen asioiden muisteleminen ja kertaaminen saattoi viedä harjoitustuntien alusta aikaa. Koreografian tallenteeseen voi palata aina halutessaan ja kerrata jo opittua paikasta riippumatta. Omissa musikaaliprojektioissani olen lähettänyt WhatsApp-ryhmässä aina kulloisenkin harjoituskerran tallenteet esiintyjille itsenäisen harjoittelun tueksi.

Musikaalikoreografian on oltava aina tietoinen mahdollisista muutoksista koreografiassa ja opetusjakson aikataulussa, sillä oppijoiden taitotaso ja oppimistyyli vaikuttavat opetusjakson ajan käyttöön ja valmiiksi suunnitellun koreografian mahdollisuuteen toteutua. Tilanne saattaa muodostua koreografille haastavaksi: tuotannon aikataulu ja opetusaikataulu eivät kulje samassa linjassa. Koreografinen

harjoitusperiodi mielletään niin ikään aikataulullisesti haastavaksi, sillä ”koreografia vaatii onnistuakseen enemmän harjoitustunteja kuin puhekohtaukset.” (Prittinen 2022, 69). Nopeimmilla koreografeilla kului Prittisen opinnäytetyön mukaan 3–4 minuutin mittaisen koreografian opettamiseen kaksi tuntia ja hitaimmilla siihen kului yli kymmenen tuntia. Prittinen laski vastausten perusteella 3–4 minuutin mittaisen tanssikoreografian opettamisen keskiarvoksi 5 tuntia ja 58 minuuttia. Suurimmalla osalla musikaalikoreografeista vastaavan opettamiseen kului neljä tuntia. (Prittinen 2022, 56.)

Kunnarin mukaan musikaaliproduktioiden rajallinen harjoitusmäärä estää muun muassa koreografia tekemästä kokeiluja esiintyjien kanssa. Kannatan Kunnarin ehdotusta koreografisesta workshop-pauksesta (i. työpajamainen työskentelytapa) ennen harjoituskauden alkua, etenkin jos musikaali on kantaesitys, tai koreografian liikekieli on poikkeuksellista tai erityistä. (Kunnari 2023.) Optimaalisinta olisi workshopin toteutuminen jo ennen luomisjakson alkua, sillä tutustuminen esiintyjiin ja heidän tanssitaitoonsa sekä erilaisten kokeilujen mahdollisuus inspiroisivat koreografian luovaa prosessia ja opetusjakson alkaessa pedagogiselle alustalle tärkeä ryhmäytyminen olisi jo toteutunut.

Lukio- harrastaja- ja kesäteatteriproduktioissa luomisjakso on liitetty opetusjaksoon tai luomisjakso on ollut suhteellisen lyhyt, sillä koreografiseen luomisprosessiin vaikuttavat materiaalit kuten käsikirjoitus, musiikki ja visiot on annettu hieman ennen harjoituskauden alkua. Tämä on aiheuttanut koreografina ajoittain kiireen tuntua. Ammattiteatterissa, kesäteatterissa ja muissa musikaaliproduktioissa koreografioiden opetusjaksot saattavat muodostua intensiivisemmässä jaksottaisessa aikataulussa. Koulu- ja harrastajateatterit poikkeavat ammattiteattereissa tuotetuista musikaaleista, sillä opetus sisällytetään oppituntimaisesti viikkolukujärjestykseen. Kouluprojekteissa tuotannon pituus vaihtelee lukuvuoden ja yhden lukukauden välillä. Esimerkiksi yhteen lukukauteen tiivistetyssä kahdeksan koreografian opetusaikataulussa ei ole sijaa aikaa vieviin paikan päällä kokeiluihin, vaan koreografian tulee olla joka harjoituskerralle valmis opetettavaksi. Tällöin parhaimman lopputuloksen synnyttämä työskentelymetodini on, että yhdellä opetuskerralla sovitan valmiin koreografian esiintyjien käytettäväksi. Koska harjoituksissa luova prosessi on läsnä, on mahdollista, että asemointeihin ja liikemateriaaliin saan koreografina lisäinspiraatiota, jolloin omasta harjoitustilasta näyttämölle esiintyjien käyttöön annettu koreografia muhii vielä jonkin verran seuraavaan harjoituskertaan. Koen liian tiukan aikataulun liian valmiine koreografioineen kuitenkin syöväen teoksen potentiaalia ja koreografioiden moniulotteisuus kärsii. Tosin lasten ja nuorten harjoituksissa sijaa muutoksille ei ole, vaan heidän kanssaan on pedagogisesti oikein pitäytyä jo opetussa koreografiassa, jotta onnistumisen kokemus tanssin oppimisen motivaattorina ehtii mahdollistua.

Aika heijastuu koreografiseen lopputulokseen. Liian vähän aikaa tuottaa koreografisesti usein helppoja ja nopeasti opetettavia ratkaisuja etenkin tanssitaidoiltaan alkeistason esiintyjäjoukolle. Muutamaa produktiossa musikaalin loppuhuipennukseen lukeutuva koreografia on tilattu minulta uutena harjoituskauden jälkeen ensimmäisissä yhteisissä lavavedoissa juuri ennen ensi-iltaa. Tällöin viime tinkaan tilatun koreografian luomisaikataulu ja puolen tunnin opetusaikataulu sekä uuden esiintyjäjoukon minulle tuntematon tanssitaidon taso haastoivat luovaa ratkaisukykyäni. Koreografiat valmistuivat ajallaan, mutta koreografina olisin suonut enemmän aikaa esiintyjien tanssitaitoon tutustumiseen ja koreografian monipuolistamiseen.

3.6 Opetusjakso

Koreografian opettamisen tavat kumpuavat kunkin koreografian koulutus-, kokemus- ja luomismaailmasta. Prittisen (2022, 62) opinnäytetyössä havaittiin koreografien taustojen olevan moninaiset: on tanssinopettajan-, koreografi- ja tanssijakoulutus pohjaisia koreografeja ja tanssiuran rinnalla tai uran päätteeksi koreografiksi ryhtyneitä. Musikaalikoreografien koulutukseen keskittyvän koulutuksen puute mahdollistaa nykyisen laajan musikaalikoreografikentän kukkimisen Suomessa (Prittinen 2022, 23). Prittisen kyselyn mukaan osa koreografeista on erittäin tietoisia oppimis- ja opettamiskäsitteistä, jolloin he saattavat soveltaa saman harjoituksen aikana erilaisia oppimissuuntauksia esimerkiksi mallioppimisesta itsereflektoivaan oppimiseen. Osa koreografeista huomioi pedagogiikkaan esiintyjän yksilöllisenä oppijana ja taiteilijana, kun taas osa koreografeista rakentaa opetustilannetta koreografia edellä kiinnittämättä pedagogiikkaan huomiota. (Prittinen 2022, 62–64.)

Osa koreografeista hahmottaa tanssinumeron kokonaisrakennetta asemien tai liikkeen kautta, ja jotkut lähtevät työstämään suoraan koreografiaa mukauttaen työskentelytapaa koreografian ja sen funktion mukaan. Osa aloittaa päälinjojen työstöstä ja liittyy muun ryhmän mukaan ja osa koreografeista luo esiintyjien kanssa yhdessä liikemateriaalia. Toiset aloittavat helppojen yhteisten tanssipätkien opettamisella ja toiset opettavat koreografian jaotellen tekstin ja liikkeen omiksi kokonaisuuksiksi. (Prittinen 2022, 62–64.) Omissa tuotannoissa pedagogiikka on sidoksissa aikaan. Jos aikaa on runsaasti, ehdin opettajana ottamaan huomioon erilaiset oppijat sekä osallistamaan oppilaita koreografian luomiseen. Tämänlaisessa työskentelyssä koreografia luo itseään ja opetustilanteesta syntyy taidetta. Jos aikaa on todella vähän, olen luonut koreografian valmiiksi asemointineen laskuille ja opetus toteutuu opettajalähtöisesti selkeänä mallioppimisena.

Prittinen toteaa esiintyjien taitotason määrittämisen etukäteen olevan joissain tuotannoissa erittäin haastavaa. Jos etukäteen suunniteltua koreografiaa ei pystytä opettamaan, vaatii tilanne ”koreografilta luovaa kykyä suunnitella hetkessä uutta, tai jos aikaa on, niin muutokset voidaan jättää toiseen ajankohtaan.” (Prittinen 2022, 67.) Tanssijoiden ja näyttelijöiden suhde teokseen on lähtökohtaisesti hyvin erilainen, mikä vaikuttaa opetus- ja oppimisprosessin moninaisuuteen. Tanssijat oppivat koreografian helposti laskuilla, mutta näyttelijät ja laulajat oppivat koreografian tekstien kanssa, jolloin perusvaatimuksena on laulutekstien osaaminen ennen koreografiaharjoitusten alkamista. (Prittinen 2022, 64.) Monessa kymmenessä näytelmässä tanssijana ja näyttelijänä tanssinut Patrikainen (2023) korostaa oppimisprosessissa laskujen merkitystä.

Opini nopeasti: ensin laskut ja liikkeet. Laskut ovat tärkeä kivijalka varsinkin näyttämöteoksessa jossa lavalla on paljon ihmisiä. Liikettä ja ajoitusta voidaan prosessoida ja omaksua myös muilla ”maamerkeillä” mutta laskut ovat ehdottomasti pätevin merkistö. Aivan kuten musiikissa on nuotit ja niiden aika-arvot ja tekstissä on kirjaimet. Kaikki tanssi ja liike (riippumatta tyylistä) on purettavissa laskuihin mikäli taustalla soi joku musiikki jossa on pulssi. Laskujen hahmottaminen nopeuttaa itse asiaan eli ilmaisuun pääsemistä.

Näyttelijäohjaaja Valtanen ja 11 musikaalin ensemblessa tanssijana ja laulajana toiminut Kunnari oppivat tekemällä liikkeet koreografian perässä. Myös toistot auttavat oppimisprosessissa (Kunnari 2023; Valtanen 2023.)

Opin suht nopeasti jos koreografi näyttää eteen liikkeitä. Toistot auttavat paljon. Itse pidän jostain syystä siitä että mennään myös paljon toistoja koko biisistä vaikka se ei olisikaan vielä kokonaan hallussa. Siinä oppii tunnistamaan ne omat heikot kohdat. (Valtanen 2023.)

Patrikainen (2023) kuvaa hyvä musikaalikoreografian opetusprosessia

Ensin käydään hitaasti mutta täsmällisesti ilman musiikkia materiaali läpi. Tämä edellyttää koreografilta täydellistä materiaalin osaamista myös ajoitusten suhteen. Sitä että kykenee purkamaan materiaalin palasiin myös ilman musiikkia ja silti pysymään oikeassa ajoituksessa. Huomautuksena vuosikymmenien kokemuksella: tämä on juuri se turhauttavin ”jankkaamisvaihe” jolloin jotkut koreografit paljastavat valmistutumattomuutensa, mikä puolestaan ei palvele mitään. Eli koko opetusprosessissa alku on tärkein jotta vältetään jatkon turhautumisilta ja ylimääräiseltä uudelleenharjoittelulta.

Vestman kuvailee ihanteellista koreografian opetusprosessia sellaiseksi, minkä eteen koreografi on ”nähty vaivaa ja tehnyt työnsä” eli on itse suunnitellut koreografian valmiiksi.

Jonkun verran saa toki syntyä yhteistyössä luovassa prosessissa, mutta arvostan jos koreografi tietää mitä haluaa. Toivon, että hän myös koreografioisi muutakin liikettä lavalla kuin varsinaisia tanssi-numeroita. (Vestman 2023.)

Patrikainen (2023) toivoo musikaalikoreografeilta huolellisempaa valmistautumista harjoittelujakssoon.

Suomessa on muutamia erinomaisia teatterikoreografeja jotka erottuvat edukseen juuri tämän huolellisen ennakkotyöskentelyn ansiosta. Heitä ovat esim. Petri Kauppinen ja Osku Heiskanen. Ennakkovalmistautuminen tarkoittaa juuri sitä materiaalin täydellistä osaamista ja tietenkin huolellista suunnittelua. Tämä ei tarkoita sitä että koreografiaa ei sitten enää voisi muuttaa vaan itse asiassa antaa paremmat mahdollisuudet joustavuuteen muutosten ja uusien ratkaisujen suhteen harjoitusjaksolla. (Patrikainen 2023.)

Sen lisäksi, että harjoitusmateriaali on Kunnarin toiveiden mukaan koreografilla mahdollisimman pitkälle työstettynä, ehdottaa hän dance captainin (tanssikapteeni I. koreografian apulainen) käyttämistä harjoitusten tukena. Tanssikapteeni harjoituttaa ensembleä muun muassa silloin, kun koreografi työskentelee roolien parissa. (Kunnari 2023.)

Esiintyjät odottavat ideaalikoreografilta tarkkaan suunniteltua koreografiaa ja selkeää opetusprosessin eteenpäin vievää aikataulutusta. Tilanne muodostuu koreografille kuitenkin haastavaksi, jos hänet on esimerkiksi kutsuttu työryhmän suunnittelukokouksiin viimeisenä ja taustamateriaalitiedot on vastikään annettu (musiikki, rekvisiitta, tila, lavastus, puvustus, visiot) ilman luomisjaksoa ja esiintyjäjoukko on taidoiltaan tuntematon. Todellisuudessa koreografi saattaa joutua tasapainottelemaan tuotannon vaatimustason ja oppijoiden taitotason ristitulessa luoden lyhyen aikataulun mukaan musikaalin visiota palvelevaa alkuperäiseksi suunnitellun koreografian jonkinlaista versiota opetustilanteessa. Jos koreografian työtä verrataan Kunnarin (ks. luku 3.2) sanoin säveltäjän työhön, nousee kysymys: Kuinka moni säveltäjä on valmis lyhyessä ajassa säveltämään ja opettamaan ammattimuusikoista ja avustajista muodostuvalle esiintyjäjoukolle tuotostaan muuttaen sävellystä simultaanisti oppijoiden

tason ja ohjaajan toiveiden mukaan harjoitusten niukassa aikataulussa ilman etukäteissuunnitteluun annettua luomisjaksoa? Jonkinlaiseen lopulliseen versioon toki on päädyttävä ennen ensi-iltaa, mutta olisiko partituuri ja laulut miten varmana esiintyjillä tällöin hallussa ja olisiko säveltäjä kuinka tyytyväinen ”puolittaisesti” käytettyyn taitelijan potentiaaliinsa? Ohjaajalla on valmiina käsikirjoitus ja kapelimestarilla partituuri. Koreografilla ei ole valmiina mitään ennen tuotannon alkua.

Lasten, nuorten ja lukiolaisten musikaalien opettamisessa koreografioiden on oltava tarkkaan mietitty opetettavaan muotoon, sillä liian usein tapahtuva muutos koreografiassa ei ole pedagogisesti oikein. Ammattitanssijoiden kanssa koreografiset kokeilut ja muuttaminen ovat mahdollisia riittävän ajan puitteissa, joskin sitäkö en soisi liiaksi asti, jotta esiintyjä ehtii sisäistämään esitettävän teoksen hyvissä ajoin ennen ensi-iltaa ja saa rauhan taitelijuudelleen.

3.7 Koreografi ja tanssi teatterikritiikeissä ja markkinoinnissa

George Balanchine kommentoi vuonna 1972 Louis Botton haastattelussa jättävänsä lukematta tanssi-kritiikkejä. Balanchinen mukaan balettiesitykset jatkuvat ja sali on täynnä katsojia, vaikka kritiikot eivät pitäisi balettiteoksesta, sillä itse balettiyleisö päättää pitääkö näkemästään vai ei. Balanchine asetti kritiikin vaikutukset eri valoon puhuttaessa Broadwayn musikaaleista, sillä esitykset olivat hänen mukaansa hyvin kaupallistuneita ja lippujen hinnat korkeita. Balanchinen mukaan Broadwayn tuottajat välittävät vain rahasta unohtaen taiteen, sillä jos yleisöä ei ilmesty, he lopettavat esitykset. (Cohen 1992, 189.) Tilanne on tämän päivän Suomessa sama. Prittisen mukaan nykyteattereille riittää, että musikaali saa hyvät arvostelut, mitä voidaan käyttää markkinoinnin ja lipunmyynnin tehostamisessa. Tanssin ja koreografian asema kritiikeissä kuitenkin puhuttaa musikaalikoreografien keskuudessa. (Prittinen 2022, 86.)

Prittisen opinnäytetyön kyselyn mukaan 70 % musikaalikoreografeista koki teatterikritikoiden arvosteluissa huomion olevan negatiivista, aivan liian vähäistä tai asiantuntematonta. 18 % musikaalikoreografeista näki kritiikoiden arvostelut positiivisesti ja 9 % koki eron kritiikin tasossa pienten maakuntien ja isojen kaupunkien välillä. 15 % koki kritiikoiden sekoittavan arvosteltavan kohteen, jolloin koreografian työ nähdään ohjaajan työkenttänä. Prittinen kritisoi lehtien ammattitaidotonta, vastuutonta ja välinpitämätöntä asennetta musikaalialaa kohtaan. Kritiikin epäammattimaisuus heijastuu tanssin alan tekijöihin pettymyksenä, turhautumisena ja välinpitämättömytenä: ”Jos neljän kuukauden työstä saa kaupungin isoimmassa lehdessä maininnan, että ”on tehnyt vauhdikkaat tanssit”, niin mitä muutaakaan se voi tekijöissä aiheuttaa.” Prittinen vertaa musikaalikoreografian viimeistä työtä käyntikorttiin, mikä saattaa vaikuttaa musikaalikoreografian uran suuntaan suuresti. (Prittinen 2022, 85–87.)

Suurin ongelma on, että kritikon 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 ammatitaitonsa puutteen takia. (Prittinen 2022, 85.)

Kokemukseni koreografioiden esilletuonnista kritiikeissä ovat yleisesti olleet edellä mainitun ohuita. Tanssi ei saa merkkinääriltään yhtä suurta huomiota teatterikritikon tekstissä kuin ohjaajan ja näyttelijän työt. Myös taiteellisen työryhmän haastatteluissa toimittaja keskittyy usein kuulemaan ohjaajan sanomaa ja näyttelijöiden roolityöskentelyyn liittyvää tietoa. Koreografina minulta kysytään usein

yksi tai kaksi kysymystä. Useimmiten kysymys on ollut Minkä tyylistä tanssia musikaalissa on? Kokeemus haastattelussa on usein erikoinen, sillä yhteen kysymykseen rajattu vastaus ei riitä kattamaan produktion panostettua valtavan suurta työmäärää. Jouduin olemaan pois erään musikaalin haastattelutilaisuuden alusta ja pyysin ohjaajaa kertomaan puolestani koreografisesta prosessista ja vihjasin hänelle, että ”saa kertoa koreografian työstä tässä produktiossa ihan kunnolla, sillä koreografian ala on melko näkymätön mediassa.” Saavuin haastatteluun myöhässä, jolloin koreografille suunnattu kysymys tai kysymykset oli käyty jo läpi ja aihe keskittyi muualle produktion. Lehtiartikkelin nähdessäni olin hämmästynyt. Kiitin ohjaajaa hänen empatiastansa ja ystävällisyydestä, sillä koskaan aiemmin ei toimittaja ollut kirjoittanut niin laajasti keskittyen musikaalin koreografiseen prosessiin. Kyseisessä musikaalissa koreografioita oli 11 ja välillä koko 30 hengen esiintyjäkaarti osallistui neljän minuutin koreografioihin. Yksin 30 näyttelijä-tanssija-laulajan liikuttaminen lavalla vaati melkoisia ponnisteluja opetusjaksolla, minkä ohjaaja oli huomannut. Saman produktion live-streamin tekijälistalla esiintyi koreografian nimi harvinaisesti heti ohjaajan jälkeen.

Asema markkinoinnissa

Yhdysvalloissa ennen vuotta 1910 näytelmäkoreografit eivät saaneet tunnustusta ohjelmalehtisissä. 1930-luvulle saakka koreografeista kirjoitettiin nimikkeellä *dance director* (ks. taulukko 1). Sana koreografia esiintyi ensimmäistä kertaa ensimmäisen ja kuuluisimman tanssia integroivan näytelmän *On Your Toes* -musikaalin (1936) balettikoreografian George Balanchinen ansiosta julkimainintana ”koreografiat on tehnyt”. (Harris 2016, 89.) Liekö ylemmän yhteiskuntaluokan tuolloin hyväksymä baletti kirjoittanut nostamaan sanan koreografia esille sitten Antiikin ajan, sillä afroamerikkalaisen musiikkiteatterin aikakautena koreografiaa ei tunnustettu julkilausunnoissa, mutta baletin astuessa mukaan näytelmiin muuttui markkinoinnin suhde. Jos balettimestari Balanchine ei olisi tehnyt ylemmän yhteiskuntaluokan hyväksymiä balettikoreografioita musikaaleihin, olisiko ensimmäinen koreografian maininta vienyt vielä pidempään? Kysyä saattaa myös, onko parisataa vuotta myöhemmin koreografian asema markkinoinnin julkaisuissa sen edistyneempää Suomessa?

Yhdysvaltalainen koreografi Alison Feller kehottaa nostamaan aina koreografian nimen julkisuuteen yksityisissäkin internet-julkaisuissa, jotta tunnustuksilta piiloon jätetty suuren työn tekijä saisi edes jonkinlaista tunnustusta mediassa ja yleisön keskuudessa. Feller kehottaa myös koreografeja pyytämään itse aina tunnustusta produktioissa, vaikka jotkin työryhmät sitä kavahtaisivatkin. Fellerin mukaan ohjaajan jälkeen koreografian nimi tekijälistassa ei ole koskaan annettu – se on aina itse koreografian pyytämä. (Feller 2020.)

Tutustuin lokakuussa 2022 kymmenen näytelmän kotisivujen markkinointimateriaaleihin Musikaalit Suomessa -verkkosivuston kautta (Musikaalit Suomessa 2022). Tutkin koreografian ja tanssin asemaa musikaalien kotisivujen tekijäluetteloissa, esittelyteksteissä, video- ja kuvamateriaaleissa sekä sivuille nostetuissa teatterikritiikeissä ja katsojapalautteissa. Kaikissa kymmenessä tekijälistassa käsikirjoittaja tai ohjaaja oli ensimmäinen ja musiikin tekijä (säveltäjä, kapellimestari tai lyriikan tekijä) toinen. Viiden kotisivun tekijälistalla koreografi sijoittui viidenneksi tai kuudenneksi. Yhdessä tekijälistassa koreografi oli kolmantena, yhdessä koreografi sijoittui yhdeksänneksi ja yhdeltä tekijälistalta koreografi puuttui kokonaan. Koreografi mainittiin ensimmäisenä kahdella tekijälistalla: tällöin koreografi oli myös musikaalin ohjaaja.

Kymmenen musikaalin kotisivuilla oli kahdeksalla esittelyteksti. Kuudessa esittelytekstissä mainittiin käsikirjoitus tai käsikirjoittaja ja viidessä ohjaaja. Näyttelijöistä ja musiikin tekijöistä kerrottiin neljässä esittelytekstissä. Tanssin ammattilaiset mainittiin vain yhdessä esittelytekstissä. Tällöin ohjaaja oli myös koreografi. Yhdessä esittelytekstissä mainittiin musikaaliin osallistuvien tanssijoiden oppilaitos. Muuten tanssin ammattilaisia ei mainittu.

Neljässä kymmenestä tutkimastani musikaalin kotisivuista oli traileri. Tanssia esiintyi eräässä trailerissa 12 kohdassa (yhteensä kohtia oli 27). Eräällä kotisivulla ei tanssin ammattilaisia mainittu ollenkaan, mutta saman musikaalin trailerissa tanssia esiintyi kymmenessä kohdassa sekä tanssista oli kerrottu katsojapalautteessa. Viidellä kotisivulla kymmenestä esiintyi kuvia. Tanssia esiintyi neljän kotisivun kuvissa: neljässä kuvassa (yhteensä kuusi kuvaa), seitsemässä kuvassa (yhteensä 21 kuvaa), kuudessa (yhteensä 22 kuvaa) ja neljässä (yhteensä 18 kuvaa). Yhden kotisivun kuvissa tanssia ei esiintynyt lainkaan.

Joillekin kotisivuille oli nostettu teatterikriitikoiden arviointeja. Erään kotisivun 14:ssä teatterikriitikon arvioinnissa oli mainittu musiikki, näyttelijäntyö, tarina, ohjaus ja kuoro. Kahdessa kritiikissä oli mainittu tanssi tai koreografia. Eräs kriitikko kirjoitti: "Hienot koreografiat ja hyvä meininki..." Toinen kriitikko kertoi, kuinka orkesteri tuli lopussa tanssimaan. Eräällä kotisivulla ei mainittu tanssia muuten lainkaan, mutta kolme katsojaa 11:sta ylisti tai mainitsi kuinka taitavia koreografioita ja jopa ballettia musikaali sisälsi. Vasta katsojapalautteesta sai käsityksen, että musikaali sisälsi tanssia.

4 KEHITTÄMISTYÖ

Tämä opinnäytetyö on autoetnografisella otteella toteutettu kehittämistyö. Ajatus tutkia musikaalikoreografian työnkuvaa ja tuoda esille siinä ilmeneviä epäkohtia yhteistyön parantamiseksi pohjautuu omaan työskentelyyni musikaalikoreografina sekä kentällä toimivien alan ammattilaisten ajatuksiin. Tämä opinnäytetyö syntyi halusta parantaa musikaaliproduktioissa työskentelevien yhteistyön laatua sekä luoda musikaalialan kentälle koreografian työtä avaavaa ja informaatiota jakava käsikirja (liite 2). Koska musikaalikoreografian työkentästä ei ole tehty Suomessa tutkimuksia, katsoin opinnäytetyön olevan ajankohtainen ja tanssin ammattikentällä erittäin tarpeellinen. Musikaalikoreografian valmistamisen ymmärtäminen näyttäytyy alan ulkopuoliselle tuntemattomana. Myös teatterialalla työskentelevät ja eri taiteenlajeja yhdistävien produktioiden tekijät saattavat olla epätietoisia koreografian työnkuvasta.

4.1 Autoetnografinen ote

49 musikaalikoreografian luominen eri musikaali- ja musiikkiteatteriproduktioihin tuottaa omaelämäkerrallista kokemusta siinä määrin, että kykenen nostamaan musikaalikoreografina toimimisen kannalta tärkeitä aiheita esille autoetnografista tutkimusotetta hyödyntäen.

(--) autoetnografia sopii erinomaisesti esimerkiksi arkisuuttaan ja toistuvuuttaan näkymättömiksi muuttuneiden käytäntöjen tutkimiseen. Perustellusti ja perusteellisesti tehtynä autoetnografia antaa mahdollisuuden arjen käytäntöjen ja yhteiskunnallisten ja kulttuuristen rakenteiden analysoimiseen aidosti rinnakkain, jolloin yksityinen ja yleinen kohtaavat. (Uotinen 2021.)

Autoetnografinen ote edesauttaa näkemään ajankohtaiset ilmiöt ja käytänteet kentän sisältä käsin havainnoiden samalla ulkoapäin nähtyä totuutta ja tämän luomia käyttäytymiskaavoja. Omaelämäkerrallinen kokemukseni musikaalikoreografian kentältä sekä muu käyttämäni aineisto mahdollistavat tässä opinnäytetyössä Uotisen mainitseman ”toistuvuuttaan näkymättömiksi muuttuneiden käytäntöjen” (kuten tanssin ja koreografian asema teatterissa, teatterikritiikeissä ja markkinoinnissa) esiintuomisen ja tutkimisen, jolloin arjen käytäntöjen, yhteiskunnallisten ja kulttuuristen rakenteiden yksityisen (musikaalikoreografian näkökulma) ja yleisen (musikaalituotantoon, kotisivuihin ja teatterikritiikkiin liittyvät käytänteet) kohtaamisen tutkiminen mahdollistuu. Autoetnografiassa ”tuotettu tieto asetetaan kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin konteksteihinsa kuvaamalla kokemukseen vaikuttaneita yleisempiä kulttuurisia ja yhteiskunnallisia olosuhteita siinä määrin kuin se on mahdollista.” Tieteellinen vakuuttavuus autoetnografiassa pohjautuu siihen, että jokaisen elämä on ainutlaatuista sekä sen lisäksi yleistä ja yleistettävää. (Uotinen 2021.)

Uotisen (2021) määritelmä autoetnografisesta tutkimuksesta ainoastaan tutkijan omiin kokemuksiin nojaavana keskeisenä aineistona ei toteudu tässä opinnäytetyössä, sillä olen kerännyt lähdeaineistoa myös muilta musikaalikentällä toimivilta asiantuntijoilta ja alan ammattilaisten internet- ja kirjallähdeistä. Koska tiedostan Kukuraisen (2019) esiintuoman autoetnografiaan kohdistuvan kritiikin muun muassa sen henkilökohtaisuuden ja kapea-alaisuuden sekä elämäkerrallisen tiedon ja tarinankerronnan suhteen kyseenalaistamisen takia, valitsin työn punaiseksi langaksi nimenomaan autoetnografisen otteen puhtaan autoetnografian sijaan. Muut tässä kehittämistyössä käytetyt aineistot kulkevat vahvistamassa autoetnografisen kokemukseni kautta havainnoitua totuutta. Kuten Uotinen (2021) kertoo

autoetnografisen tutkimustavan nojautuvan täysin tutkijan itsetuotettuun ja tulkitsemaan aineistoon, on lukijan hyvä tietää, että tämän työn autoetnografiset osiot ovat näin ollen vain minun näkökulmiani havainnoituihin asioihin.

4.2 Lineaarisesti etenevä kehittämissyö

Suomen tilastokeskuksen (julkaisuaika tuntematon) verkkosivuilla kehittämistyön luonnetta kuvataan seuraavasti

Tutkimus- ja kehittämistoiminnalla (t&k) tarkoitetaan systemaattista toimintaa tiedon lisäämiseksi ja tiedon käyttämistä uusien sovellusten löytämiseksi. Kriteerinä on, että toiminnan tavoitteena on jotain oleellisesti uutta. Tutkimus- ja kehittämistoimintaan sisällytetään perustutkimus, soveltava tutkimus sekä kehittämissyö.

Tuote- ja prosessikehityksellä (kehittämissyöllä) tarkoitetaan systemaattista toimintaa tutkimuksen tuloksena ja/tai käytännön kokemuksen kautta saadun tiedon käyttämiseksi uusien aineiden, tuotteiden, tuotantoprosessien, menetelmien ja järjestelmien aikaansaamiseen tai olemassa olevien olennaiseen parantamiseen.

Tässä kehittämistyössä kerättiin käytännön kokemusten kautta saatua tietoa autoetnografisen otteen, asiantuntijalausuntojen, media- ja kirjallisuuslähteiden avulla. Edellä mainituista lähteistä kerättyä tietoa käytettiin olemassa olevien tuotantoprosessien ja menetelmien olennaiseen parantamiseen sekä uuden tuotteen luomiseen eli yhteistyötä edistävän ja musikaalikoreografin työnkuvasta kertovan käsikirjan luomiseen.

Kehittämissyön etenemisestä on luotu neljä mallia: lineaarinen, spiraali- ja tasomalli sekä spagetti-mainen prosessi. Tämän opinnäytetyön kehittämistoiminta eteni lineaarisesti (ks. kuvio 1). Työn tavoitteen kirkastamiseksi pohdin perusteluja kysymyksille ”mitä kehitetään?” ja ”miksi kehitetään?” Tämän jälkeen aloitin suunnittelutyön ja lähdin toteuttamaan suunnitelmaa. Projektin päätösvaiheessa työni arvioitiin ja kehittämistyöni tuote eli käsikirja oli valmiina levitettäväksi. (Toikko & Rantanen 2009, 64–66.)

TAVOITTEEN MÄÄRITTELY → SUUNNITTELU → TOTEUTUS → PÄÄTTÄMINEN JA ARVIOINTI

Kuvio 1. Kehittämissyön lineaarinen malli (Toikko & Rantanen 2009, 64)

4.2.1 Tavoitteen määrittely

Tämän kehittämistyön tavoitteeseen johtavien ”mitä kehitetään ja miksi?”-kysymysten vastaukset olivat kirkkaina mielessä ennen opinnäytetyön aloittamista. Musikaalikoreografin asemaan ja työnkuvan tunnustamiseen kaivataan musikaalikentällä huomiota. Halu korjata alan ympärillä hiljaisesti hyväksyttyä läpinäkyvyyttä ajoi aloittamaan kehittämistyöprosessin. Heti työn alkaessa oli tavoitteenani luoda kirjallinen tuotos, minkä kautta tiedon jakaminen jalkautuisi musiikaalien tekijöiden ja kriitikkojen keskuuteen. Musikaalikoreografin tämänhetkisestä työnkuvasta Suomessa ei ole tehty tutkimuksia, joten työille oli tilausta. Jaettu ja kentälle jalkautettu tieto auttaa ymmärtämään -ymmärrys lisää yhteistyön sujuvuutta ja työilmapiirin kannattelevuutta. Väärinkäsitykset, hämmennykset ja epäoikeudenmukaisuudet hälvenevät ja työhyvinvointi kohenee. Tämä kaikki heijastuu musikaaliproduktion valmiiseen tuotokseen.

Kehittämistyön tutkimuskysymyksiä olivat

Pääkysymys

- Mikä on koreografian asema suomalaisessa musikaaliproduktiossa ja mitä tarvitaan aseman parantamiseksi?

Lisäkysymykset

- Miten musikaalikoreografian kanssa työskentelevät kokevat työnsä haasteet ja tanssin näkyvyyden?
- Mitkä ovat taiteellisen työryhmän ja esiintyjien tietous, kokemukset ja asenteet suhteessa koreografiin ja tanssiin? Mitä toiveita heillä on yhteistyön edistämiseksi?
- Miksi teatterikriitikoiden arvioinneissa koreografian ja tanssin osuus on usein suppea tai jopa olematon? Miten tämän asian voisi muuttaa?
- Mikä on koreografian ja tanssin asema musikaalin kotisivuilla? Mitä aseman kohentaminen vaatii?

4.2.2 Aikataulu ja toteutus

Kehittämistyön suunnittelu alkoi syksyllä 2022 Savonia ammattikorkeakoulun opinnäytetyön suunnitteluseminaarissa. Media- ja kirjallisuuslähteiden sekä musikaalien kotisivujen etsiminen ja tutkiminen käynnistyivät lokakuussa 2022. Kirjoittamisprosessi eteni samanaikaisesti tutkimustyön ohella. Keväällä ja kesällä 2023 lähetin viidelle musikaalialan ammattilaiselle pyynnöt asiantuntijalausuntoihin. Kaikki viisi asiantuntijaa lähettivät lausuntonsa kesän 2023 loppuun mennessä. Kehittämistyön kirjoitusprosessi jatkui läpi lukuvuoden 2023–2024. Opinnäytetyö ja käsikirja valmistuivat lopulliseen muotoonsa keväällä 2024.

Lähdekirjallisuus

Halusin luoda lukijalle mahdollisuuden tutustua musikaalitanssin historiaan opinnäytetyön alussa, sillä tanssi kulkee teatteri- ja musikaalihistoriassa muodostaen olennaisen pohjan nykyajan musikaalikoreografian kentälle. Teatterissa ja musikaaleissa toimivien koreografiin työhön keskittyviä historian kirjoja ei löytynyt, joten musikaalitanssin ja -koreografian historiallinen polku on punottu tähän opinnäytetyöhön useista eri lähteistä.

Prittisen (2022) omaa asiantuntijuutta esiintuova ylemmän ammattikorkeakoulun opinnäytetyö osoitautui suomalaisen musikaalikoreografian kentällä ainoaksi validiksi kirjalliseksi lähteeksi. Opinnäytetyön kyselyihin vastanneita musikaalikoreografeja oli 34 edustaen näin ollen 94,4 % suomalaisella musikaalikentällä toimivista koreografeista. (Prittinen 2022, 22.) Tutkimuksia musikaalikoreografian työstä Suomessa ei ole tehty. Prittisen (2022) lisäksi muita musikaalitanssia käsitteleviä ammattikorkeakoulun opinnäytetöitä ovat julkaisseet muun muassa Kreetta Kiviniemi (Tanssikapteenin tehtävät ja vastualueet musikaaleissa), Shuichi Murai (Tanssiva laulaja: Tanssivan laulajan kehon aktiivointi) ja Sanni Lehto (Swingin tehtävät musikaalissa).

Musikaalikoreografiaa käsittelevä muunkielinen lähdekirjallisuus osoittautui niukaksi. Lähteistä musiikaalikoreografi Linda Sabon (2020) omaelämäkerrallinen musiikaalikoreografian käsikirja, Broadwayn koreografien haastatteluja yhteen koonnut Lyn Cramerin teos (2013) sekä Diana Dart Harrisin (2016) musiikaalitanssia ja Debra McWatersin (2009) musiikaalialan triple threat-koulutusta avaavat kirjat nousivat tämän kehittämistyön tarkoitusta eniten palveleviksi lähteiksi.

Musikaalien kotisivut

Kaikki musiikaalikoreografian työnkuvaan liittyvät aiheet muodostavat yhdessä musiikaalikoreografian kentän arvostusta ja asemaa. Mielestäni oli tärkeää sivuta tässä opinnäytetyössä muun lähdeaineiston lisäksi koreografian ja tanssin asemaan vaikuttavia tekijöitä kurkistaen median ja markkinoinnin käyttäytymiseen musiikaalikoreografian ympärillä. Omakohtainen kokemus sekä laajasti havaittavissa oleva yleinen käytäntö musiikaalikoreografian työn läpinäkyvyydestä markkinoinnin internet-julkaisuissa inspiroi tutkimaan kymmenen musiikaalin kotisivuja. Kotisivuiksi valikoituivat Musikaalit Suomessa -verkkosivuston kymmenen ensimmäistä musiikaalia 3. lokakuuta vuonna 2022 (Musikaalit Suomessa 2022). Aiheesta ei ole Suomessa tehty aikaisempaa tutkimusta ja kirjallisuutta aiheesta ei löydy. Tarkastelun kohteena olivat koreografian näkyvyys musiikaalin esittelytekstissä sekä sijoittuminen musiikaaliproduktion tekijäluettelossa, tanssin näkyvyys valokuvissa ja trailereissa, musiikaalikoreografian maininta sivuille nostetuissa teatterikritiikeissä ja katsojapalautteissa. Kaikki edellä mainittu havainnointi tähtäsi kartoittamaan musiikaalikoreografian ja tanssin aseman julkista näkyvyyttä sekä tukemaan opinnäytetyön tarkoitusta löytää parannuksia musiikaalikoreografien asemaan ja yhteistyön laatuun musiikaalituotannoissa, internetissä tapahtuva markkinointi mukaan lukien. Musikaalien kotisivujen tarkastelu toteutui tässä opinnäytetyössä havainnointiin perustuen ilman muita laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmiä, sillä kotisivujen rooli tässä opinnäytetyössä ei ole keskiössä, vaan teeman nostamisen motiivina oli avata lukijan silmät näkemään musiikaalikoreografian työnkuvaan vaikuttavat tekijät laajemmassa kuvassa. Tulevaisuudessa toivon tutkimuksia tämän tärkeän aiheen esille nostamiseksi ja tilanteen parantamiseksi.

Asiantuntijalausunnot

Pyysin asiantuntijalausuntoja Suomessa musiikaalialalla työskenteleviltä ammattilaisilta tukemaan opinnäytetyön autoetnografista otetta ja lähdekirjallisuuden sanomaa. Valitsin asiantuntijoita tanssin, musiikin ja näyttelijätyön aloilta kunnioittaen täten musiikaaliperinteen triple threat-kolmilajisuutta.

Rakensin asiantuntijalausuntojen kysymykset (liite 1) laadullisen tutkimuksen teemahaastattelun idean pohjalta. Valitsin asiantuntijakysymyksissä käsiteltävät teemat tutkimusaiheeseen perehtymisen eli autoetnografisen osaamisen sekä lähdekirjallisuuden pohjalta. Laadin kysymykset pitäen mielessä kehittämistyön tavoitteen eli yhteistyötä edistävän ja musiikaalikoreografian työkenttää parantavan käsikirjan luomisen. Haastattelun alussa kartoitin kaikilta asiantuntijoilta heidän ammatti- ja opintotaustansa. Vaikka kysymykset oli laadittu tiettyjä teemoja mukailleen, tarjosin kysymykset vapaasti vastattavassa muodossa. Asiantuntijoille ilmoitettiin myös vapaus olla vastaamatta kaikkiin kysymyksiin. ”Teemahaastattelun suosio perustuu esimerkiksi siihen, että vastaamisen vapaus antaa oikeuden haastateltavien puheelle” (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Asiantuntijat saivat halutessaan valita vastausten anonyymiyden.

Kysymysten harkitsemisen lisäksi myös haastateltavien valitsemiseen tulee suhtautua harkinnalla: Tutkimukseen osallistuvia ei tulisi valita satunnaisesti tarraten kehen tahansa kulkijaan. Tutkittaviksi tulee valita sellaisia ihmisiä, joilta arvellaan parhaiten saatavan aineistoa kiinnostuksen kohteena olevista asioista. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Teemahaastattelun tradition mukaisesti huolellisen aihepiirin tuntemisen lisäksi tunsin asiantuntijoiden ammattitilanteen suhteessa kehitettävään aiheeseen, sillä olin työskennellyt samoissa musikaaliproduktioissa heidän kanssaan tai jakanut heidän kanssaan muunlaisen kollegiuden tai pedagogisen suhteen tanssin ammattikentällä. Tämä mahdollisti kysymysten kohdentamisen tutkimusta tukeviin teemoihin jokaisen asiantuntijan kohdalla spesifimmin. Laadin kysymykset kirjalliseen muotoon ennalta suunniteltujen teemojen mukaan jokaiselle asiantuntijalle erikseen huomioiden heidän ammatiosaamisensa musikaalialan kentällä. Tanssin ja koreografian alan kysymyksiin vastasi Tanja Kunari. Musiikin alan kysymyksiin vastasi Marko Salmela. Näyttelijäntyön ja ohjauksen alan kysymyksiin vastasi Ville-Veikko Valtanen. Näyttelijäntyön kysymyksiin vastasivat Lina Patrikainen ja Reeta Vestman. (Liite 1.)

4.2.3 Käsikirja ja projektin päättäminen

Aloitin käsikirjan luomisen keväällä 2023 (liite 2). Käsikirjan muodoksi valikoitui graafiseen suunnitteluun erikoistuneen Canva-verkkosivuston lanseeraama mallipohja (Canva julkaisuaika tuntematon). Käsikirjan lopullinen muoto valmistui keväällä 2024. Halusin napakan, helposti luettavan ja tarvittavan informaation sisältämisen lisäksi käsikirjan olevan visuaalisesti mielenkiintoinen, jotta lukija tarttuu teokseen kiireenkin keskellä. Tanssi on taiteena itsessään visuaalinen, joten käsikirjan visuaalisen rytmikan, värimaailman, asemointien, kuvioiden ja fonttien tuli sisältyä musikaalikoreografiallekin tyypillisesti monia aloja yhteen sitovaksi tuotteeksi. Käsikirjan sisältämät käyttöohjeet välittävät tietoa oikeista toimintatavoista ja kirjoittajan vastuulla on lukijan mielenkiinnon ylläpitäminen sekä motivointi, jotta lukija lukisi ohjeen kokonaan (Kauppinen, Nummi & Savola 2012, 134–135).

Käsikirjan suomenkielisinä synonyymeinä käytetään hakuteosta ja tietokirjaa. Englanninkielisiä synonyymejä ovat esimerkiksi handbook ja manual (Suomisanakirja julkaisuaika tuntematon). Käsikirja kiteyttää kehittämistyön johtopäätökset ja toimii samalla jatkumona opinnäytetyön pohdintaosiolle. Onnistuneessa käsikirjassa ilmaisu on selkeää ja tarpeelliset asiat esitetään tarkoitusta parhaiten palvelevassa järjestyksessä (Kankaanpää & Piehl 2011, 134). Kokosin käsikirjaan tiivistetysti opinnäytetyössä nousseiden teemojen ympärille tärkeimmiksi kiteytyneet aspektit sekä lisäksi loin ehdotuksia musikaalialan Suomesta puuttuvaan ammattikoulutukseen. Koska käsikirjan käytettävyydestä on yhtä tärkeä osa prosessia kuin sen rakenne- ja sisältösuunnittelu, testasin käsikirjan luettavuutta kahdella ystäväkollegallani maaliskuussa 2024. Heidän huomionsa auttoivat kiteyttämään ja muokkaamaan käsikirjaa entistä helppolukuisemmaksi.

5 YHTEENVETO JA POHDINTA

Tämä autoetnografisella otteella toteutettu kehittämistyö on tarkoitettu parantamaan musikaalikoreografian kentällä mahdollisesti esiintyviä epäkohtia ja edesauttamaan musikaalikoreografian kanssa työskentelevien yhteistyön laatua. Kuten teoria- ja kehittämistyöluvuissa käy ilmi ei aiempaa tutkimusta aiheesta ole tehty Suomessa. Ammattikorkeakoulujen opinnäytetöitä löytyy Suomesta muutamia, mutta varsinainen tutkimus alalta puuttuu. Tavoitteeni oli alusta asti selvä: Halusin tuottaa kehittämistyön johtopäätökset informaatiota helposti levittävään ja saavutettavaan muotoon. Kehittämistyön tuotteeksi muodostui painettava käsikirja (liite 2), sillä pelkän opinnäytetyön julkaiseminen internet-lähteenä ei riittäisi. Musikaalikoreografian alalla vaikuttavien aiheiden esilletuonti opinnäytetyön ja kentälle jalkautuvan työelämää kehittävän painetun käsikirjan muodossa saattaisi aloittaa muutoksen alan työ- ja tutkimuskentällä.

5.1 Kehittämistyön yhteenvetoa

Yhteistyön ja yhteisen musikaaliproduktion onnistumisen edellytyksiksi kiteytyivät opinnäytetyön prosessin aikana musikaalikoreografian työnkuvaan vaikuttavat tekijät kuten ammattitanssijoiden ja avustajien palkkaaminen, työskentely ohjaajan ja musiikin ammattilaisten kanssa, työskentely muun taiteellisen ja teknisen työryhmän kanssa, asema markkinoinnissa ja teatterikritiikeissä, koreografian lajiosaaminen, koreografisen prosessin aikataulutus, koreografian luomis- ja opetusjakso, koreografian vakinaisuus ja palkkaus (ks. luku 3).

Käsikirja (liite 2) on suunnattu kaikille musikaalituotantojen kanssa työskenteleville, niin harrastaja- kuin ammattikentällä toimiville, musikaalikoreografian työnkuvaan tutustumiseksi. Kirjoitettu sana toimii äänettömänä, jolloin painetun käsikirjan voi esimerkiksi ojentaa yhteistyökavereilleen jo ennen musikaaliproduktion alkua yhteistyön sujuvuuden edistämiseksi. Vaihtoehtoisesti käsikirjan voi ojentaa asianosaisille, jos koreografi huomaa alalla tapahtuvan epäkohtia. Alalla aloittelevalle nuorelle käsikirja toimii äänenä silloin, kun oma rohkeus ei esimerkiksi työmahdollisuuksien menettämisen pelossa riitä nostamaan parannusehdotuksia esille. Kirjoitettu ja perusteltu näyttö toimii pelkästään omaksi mielipiteeksi epäiltyä yksittäistä ääntä vahvemmin. Musikaalitanssin ja -koreografian alalle haluavalle käsikirja antaa vinkkejä opintopolulle. Käsikirjaan on myös koottu esimerkki mahdollisesta musikaalikoreografian ammattiopintojen sisällöstä sekä vinkkejä näyttelijöiden ja musiikin ammattilaisten tanssioppiin. Suomessa musikaalitanssin alan ammattiopinnot uupuvat ja oppi haetaan ulkomaisista ammattiopinnoista, joten toivon tämän käsikirjan auttavan löytämään musikaalikoreografiaan liittyvän opin äärelle.

Koska musikaaliproduktio ja musikaalikoreografia ovat monen ilmiön summa, on aihetta katsottava monesta suunnasta. Autoetnografisen kokemuspohjani näkökulma ulottui vain koreografian havaintoihin. Asiantuntijoille suunnatuissa kysymyksissä (liite 1) minua kiinnosti tutustua aiheeseen musikaalialan kolmilajisuuden eli musiikin, tanssin ja näyttelijäntyön havainnoista käsin. Hyvän musikaalikoreografian, optimaalisen yhteistyön ja mahdollisten koulutusajatuskartoittamisen taustalla oli nähdä kentän tarve musikaalikoreografian ammattiosaamiselle ja sen kehittämiselle. Kehittämistyön

aikana paljastui aukkoja musikaalikoreografian työnkuvaan liittyvän tiedon tiellä. Musikaalialan kolmilajisuuden perinne korostui niin esiintyjäjoukon kuin tekijöiden yhteistyön saumattomuuden vaahteena. Tanssin, musiikin ja näyttelijäntyön toivottiin kulkevan saumattomasti toteuttamassa musikaaliproduktiota. Koreografian, ohjaajan ja kapellimestarin avoin ja saumaton yhteistyö nousi tärkeäksi aiheeksi edustaen kolmen taiteen osa-alueen kivijalkaa musikaaliperinteessä.

Kehittämistyön aikana käsikirjaan kiteytyi omaehtoisia kouluttautumisasiideoita musikaalikoreografian, tanssijan, näyttelijän, ohjaajan ja muiden työryhmien jäsenten ammattiosaamisen kartuttamiseksi, musikaalikoreografian kanssa toteutetun yhteistyön edistämiseksi (liite 2). Kehittämistyön aikana vahvistui tarve perustaa suomalaiselle musikaalialan kentälle koreografian, tanssin ja triple threat -musikaaliosaamisen ammattiopintoja. Tarve tanssin aseman oikeutetulle nostolle musikaali- ja näyttelijäntyön koulutusohjelmissa musiikin ja näyttelijäntyön rinnalle nousi ehdotukseksi edesauttaa triple threat -osaamisen ammattitason nousua Suomessa sekä sisällyttää automatisoidumpaa tanssitaidon ylläpitoa näyttelijän ammattiosaamisen repertuaariin. Ammattiosaamisen ja työllistymisen väliseen kuiluun on musikaalitanssin kentällä tapahduttava muutos. Musikaaleja tuotetaan Suomessa runsaasti ja ne lukeutuvat teatterien myydyimpiin teoksiin, silti kuitenkin ammattitanssijan työllistyminen on kentällä haastavaa teatterien palkatessa avustajia ja opiskelijoita tekemään tanssijan tai triple threat-ammattilaisen töitä (ks. luku 3.1.1).

Ehdottomiksi lisä- ja jatkotutkimuksen aiheiksi sekä kehittämisen kohteiksi nousivat tässä opinnäytetyössä musikaalikoreografian ja -tanssin asema mediassa, kuten teatterikritiikeissä ja musikaalien markkinoinnissa (ks. luku 3.7). Aiheita sivuttiin kehittämistyössä lisäkysymysten muodossa sekä lähdekirjallisuuden ja autoetnografisen kokemuksen pohjalta, jotta musikaalikoreografian työnkuvaan vaikuttavat ilmiöt avautuisivat lukijalle laajemmassa mittakaavassa. Markkinoinnin ja median on aika herätä pitkän ja rikkaan historian omaavan ja Suomessa runsaana kukoistavan näytelmälaajin kolmilajiseen luonteeseen, sillä musikaaleissa ei ole kyse vain näyttelijäntyöstä ja musiikista. Tanssi oli jo antiikin aikoina tärkeä tarinaa eteenpäin vievä teatterin taiteenlaji (ks. luku 2.1). Nykyajan ensemble edustaa antiikin ajan tanssivan ja laulavan kuoron eli *chorosin* tärkeää roolia näytelmässä. Koreografi on luonut 30 %-60 % musikaalista ja joskus hän on ohjannut koko musikaalin. Opinnäytetyössä käy ilmi teatterikriitikkojen ja musikaalin kotisivujen luojien niukka suhtautuminen tanssiin (ks. luku 3.7). Jotta kolmilajisuuden toteutuminen ja ymmärtäminen ulottuisi median ja markkinoinnin edustajien keskuuteen, on yhteistyön ulotuttava myös musikaaliproduktion tekijöiden ulkopuolelle ja rantauduttava median kirjoituskuultuuriin. Kehittämistyön aikana syntyi ehdotuksia teatterikriitikoiden ja markkinoijien musikaalitanssiin liittyvään omaehtoiseen opiskeluun sekä yhteistyötä ja tanssitietoa jakavien kurssien kehittämiseen (liite 2).

Kehittämistyö kiteytti musikaalikoreografian välttämättömät työvälineet (ks. luku 3), joita ilman koreografi ei voi aloittaa luomistyötään rauhassa. Nämä peruspalikat tulee olla koreografian käytössä, jotta työ on mahdollista ja mielekästä. Tärkeimmiksi kehittämisen teemoiksi opinnäytetyön aikana nousivat aika, musiikki ja avoin kommunikaatio työryhmän kesken. Sujuvan yhteistyön toteutuminen sitoutuu aikaan (ks. luku 3.5). Koreografian kutsu taiteellisen työryhmän ensimmäisiin kokouksiin koe-

taan tärkeänä. Esiintyjien toiveet musikaalikoreografin huolellisesta etukäteissuunnittelusta ja sujuvasta yhteistyöstä eivät toteudu, jos koreografi on kutsuttu liian myöhään taiteellisen työryhmän kokouksiin tai suunnittelujaksoa tai mahdollisuutta tutustua esiintyjäryhmään ei ole. Avoin kommunikatio tekijöiden kesken (ks. luku 3.2) sekä musiikin laulettu harjoitusnauha (ks. luku 3.2.2) nousivat kehittämistyössä oletuksiksi niin esiintyjä- kuin koreografipuolella. Koreografi tarvitsee materiaalit käyttöönsä ennen luomisjaksoa: käsikirjoitus, taiteellisen työryhmän toiveet suhteessa visioon, laulettu harjoitusnauha, esitystilan mitat, lava-asteet, lattiarakenteet ja puvustuksen tiedot vaikuttavat kaikki koreografiassa.

Kehittämistyössä nousi esille ehdotus työpajamaisen koreografiaworkshopin käytänteestä ennen suunnittelujakson alkua (ks. luku 3.5). Workshoppaus mahdollistaa koreografin tutustumisen esiintyjien liikkeelliseen potentiaaliin, persooniin ja ryhmädynamiikkaan, jolloin myös opetusjakson alussa on helpompi palata jo ryhmäytyneen esiintyjäjoukon pariin työskentelemään ja itse koreografian opetusprosessi pääsee alkamaan heti. Näyttelijöiden tanssitaidon ylläpito nousi myös kehitysehdoituksen teemaksi (ks. luku 3.1). Keho on näyttelijän instrumentti ja liikkeellisesti harjaantunut näyttelijä edesauttaa koreografian edistyneemmän tason mahdollistamista, jolloin esiintyjien keskinäiset taitotasot tasoittuvat ja musikaalin taso nousee. Kehittämistyössä kävi ilmi, että vain näyttelijöiden tanssin taitotason ylläpito vakinaisten tanssiharjoitusten myötä ei kuitenkaan riitä esiintyjäryhmän tanssillisen potentiaalin ylläpitämisessä. Jotta ammattiteatterin ja ohjaajan ammattitason vaateiden sekä koreografian ja taitotasoltaan heterogeenisen esiintyjäjoukon kanssa toimiminen mahdollistaisi oikeudenmukaisesti korkean tason lopputuloksen, on avustajilla teetettävien ammattitason tanssijan ja triple threat-esiintyjän töiden loputtava. Ammattilaisten töiden toivotaan suuntautuvan ammattilaisille, jotta musikaalitanssijat ja triple threat-ammattilaiset työllistyvät ja jotta musikaali pääsee kukoistamaan ansaitussa mittakaavassaan.

5.2 Pohdintaa

Jokainen musikaalituotanto luo oman toimintakulttuurinsa. Joskus yhteistyö tekijöiden kesken on mutkatonta ja joskus se vaatii ponnistelua ja sopeutumista. On kuitenkin hyvä määritellä raamit, joiden sisällä kunkin tekijän on tuottavaa ja turvallista toteuttaa työtään. Tämän opinnäytetyön autoetnografisen kokemuspohjan, asiantuntijalausuntojen sekä lähdekirjallisuuden valossa musikaalikoreografian työnkuvassa nousi esille monta huomiota ja muutosta kaipaavaa tärkeää osa-aluetta.

Motivaationi työn aloittamiseen oli puhdas tahto auttaa kentällä toimivia musikaalikoreografeja. Tavoitteenani oli tarkastella nykyajan suomalaisen musikaalikoreografian asemaa, kiinnittää se historiapohjaan, tuoda alan työnkuvaa näkyväksi sekä luoda parempaan yhteistyöhön tähtäävä musikaalikoreografian kanssa työskentelevien kesken jaettava käsikirja (liite 2). Kompakti, asiat selkeästi ja tiivistetysti kertova helppolukuinen ja visuaalisesti houkutteleva teos jalkautuu kentälle jouhevammin levitettäväksi ja tavoittaa näin kiireisimmänkin lukijan. Käsikirja auttaa ymmärtämään musikaaliproduktion yhteistyön monikerroksisuutta sekä auttaa musikaalikoreografian ja -tanssin alalla toimivia sekä sinne juuri rantautuneita uusia tekijöitä hahmottamaan tämänhetkistä tilannetta musikaalitanssin maailmassa.

Lähdin työstämään kehittämistyötä alun perin teatterikoreografin työnkuvan näkökulmasta. Kohdistin lopulta tutkimuskysymykset koskemaan vain musikaalikoreografian kenttää, sillä teatterikoreografian kentän tutkiminen olisi laajentanut työtä entisestään. Aloittaessani kehittämistyön vuonna 2022 oli tarkoitukseni haastatella musikaalikoreografeja työn lähdeaineistoksi. Pian kuitenkin huomasi, että samana vuonna oli julkaistu ylemmän ammattikorkeakoulun opinnäytetyö (Prittinen 2022), minkä lähdeaineisto perustui 34 musikaalikoreografian haastatteluille. En nähnyt järkeväksi haastatella samoja koreografeja uudelleen vaan etsin toisen väylän kehittämistyölleni. Lähestyin havainnoimaan aihetta autoetnografisella otteella omaan ammattiosaamiseeni nojaten sekä tuomaan mukaan musikaalialan asiantuntijoiden lausuntoja sekä näkökulmia lähdekirjallisuudesta (ks. luku 3). Lisäksi otin Prittisen opinnäytetyön ja hänen koreografisen asiantuntijuutensa mukaan tämän opinnäytetyön yhdeksi avainlähteeksi. Varsinaisen pääkysymyksen avuksi muotoutui paljon lisäkysymyksiä, sillä aiheeseen liittyy monia näkökulmia, joita halusin tuoda esille tämän työn kautta (ks. luku 4.2.1). Osaan tutkimuskysymyksistä hyödynsin enemmän omaa kokemusta ja lähdekirjallisuutta. Toisissa kysymyksissä toin enemmän esille asiantuntijoiden ääntä.

Kehittämistyöprosessin aikana autoetnografinen kokemukseni musikaalikoreografian työnkuvan tuntemattomuudesta musikaalituotannon, markkinoinnin ja teatterikriitikkojen keskuudessa vahvistui. Musikaaliperinteen kolmilajisuuden esilletuonti ei tällä hetkellä toteudu median ja markkinoinnin julkaisuissa (ks. luku 3.7). Koreografian nosto muiden taiteellisen työryhmän tekijöiden rinnalle vaikuttaa musikaalikoreografian työnkuvaan. Julkisten kirjoittajien suhtautuminen tanssiin on muututtava.

Käsikirjan (liite 2) työstö oli antoisaa, sillä opinnäytetyön aikana sain mahdollisuuden syventyä lisää canva-ohjelman mahdollisuuksiin. Canva osoittautui oivaksi alustaksi visuaalisesti näyttävän ja helposti luettavan teoksen luomiseen. Lisäksi se oli helppokäyttöinen ja ilmainen. Kokosin canva-alustalle keskeisimpiä kehitysideoita ja panostin käsikirjan visuaaliseen ilmeeseen, jotta se herättäisi lukijan mielenkiinnon. Kirjoitustapaani mukailen haastavinta käsikirjan työstössä oli tiivistäminen. Kehittämistyön näkökulmasta halusin luoda musikaalikoreografian työkentälle jotain uutta (ks. luku 4). Toivon käsikirjan saavan painetun muodon ja löytävän asemansa musikaaliproduktioiden kentältä tulevaisuudessa: teatterien lämpiöistä, kahvihuoneista, markkinointivastaavan tiloista, teatterin ja tanssin koulutustahoilta, teatterikriitikoiden työhuoneista ja tanssin alalla toimivien työksistä.

Eettisyys ja luotettavuus olivat läsnä läpi opinnäytteen työstön. Autoetnografisella (ks. luku 4.1) otteella kirjoitetussa tekstissä tuli minun ottaa huomioon omasta kokemuksesta kumpuava esilletuontin muoto.

Tutkimuseettiset pohdinnat kuuluvat autoetnografiaan siinä missä muillakin menetelmillä tehtyyn tutkimukseen, mutta ne kohdistuvat hiukan toisin. Muiden ihmisten elämän sijaan autoetnografi asettaa oman elämänsä tarkastelun alle ja siten arvostelulle alttiiksi. Itseään kohtaan ei ehkä ole samanlaista tarvetta olla varovainen kuin muita kohtaan, joten on mahdollista käsitellä asioita, joita ei muuten ehkä voi tai halua käsitellä. Tutkimusta voi myös kirjoittaa esimerkiksi itseironisella tai muulla poikkeavalla tyyliä, joka autoetnografian ulkopuolella olisi kyseenalainen. (Uotinen 2021.)

Tässä opinnäytteessä mukana olevat asiantuntijat antoivat kaikki oikeuden julkaista nimensä (ks. luku 4.2.2). Autoetnografisen tiedon ja musikaalien kotisivujen kohdalla valitsin eettisistä syistä olla

mainitsematta teatteritahoja ja julkaisuissa käytettyjä musikaalien nimiä. Vaikka musikaaliala elää runsaana ja Suomessa tuotettiin vuonna 2023 111 musikaalia (Musikaalit Suomessa 2024) ovat työkentän tarjoamat mahdollisuudet rajoitetut ja kentän työilmapiiriä on kunnioitettava nostamatta esiin nimiä.

Aikataulullisesti otin varaslähdön projektille, sillä aikuisopiskelijana elämässäni on opintojen lisäksi useita aikaa varaavia elämän alueita, kuten perhe- ja työelämä. Aloitin opinnäytetyön työstön tarkoituksella vuotta suunniteltua valmistumista aiemmin (ks. 4.2.2), jotta viimeisen opintovuoden aikana tapahtuva työkentällä toimiminen ei ruuhkauttaisi aikataulua liikaa. Opinnäytetyön laaja aikataulutus sopi hyvin, sillä aiheen prosessoiminen pitkän aikavälin sisällä edesauttoi kehittämistyön luonnollista muotoutumista.

Tämä opinnäytetyö on ensimmäiseni. Lähdin toteuttamaan opinnäytetyötä aiemman Pro Gradu -tutkintoni kokemuksella. Pro Graduun verrattuna tämä opinnäytetyöprosessi oli erilainen. Pro Gradu -tutkimus nojautui selkeästi kumottavaan tai oikeaksi todistettavaan hypoteesiin, mutta kehittämistyössä hypoteesi jäi uupumaan ja opiskeltavan aiheen tulos muotoutui vapaasti kehittämistyön prosessin aikana. Huomasin tämän opinnäytetyön työstön aikana selkeän hypoteesin puuttumisen ja opinnäytetyöhön liittyvien aiheiden ujuttamisen yhden otsikon alle tuntuvaan ajoittain haastavalta. Kehittämistyön muoto, autoetnografinen ote, pohjatutkimusten uupuminen ja hyväksytyksi kelpuutettu lähdeaineisto muodostivat uuden kokemuksen opintohistoriassani. Tieteellinen kirjoittaminen oli yliopisto-opintojen aikana arkipäivää, jolloin tieteelliseen tutkimustyöhön harjaantui luonnollisesti. Nyt ammattikorkeakoulun opintojen aikana kirjoittaminen ei ollut pääosassa, jolloin opinnäytetyön kirjoittaminen tuntui opintojen lopulla ajoittain haastavalta. Tieteellisen kirjoittamisen taitoa oli heräteltävä uudelleen tämän kehittämistyön aikana vuosikymmenien jälkeen.

Opinnäytetyön rakenteeseen liittyvissä aiheissa koin haastavuutta. Aikuisena laaja-alainen elämäntutkimus haastoi tässä kappaleessa aiemmin mainitsemassani aiheiden tiivistämisessä. Halusin tuoda mukaan historian näkökulman, sillä musikaalitanssi ei ole vain irrallinen nykyajan ilmiö. Päinvastoin se nojaa vankasti tanssin historiallisiin kehitysvaiheisiin ja tanssilajien monimuotoisuuteen. Näin ollen päätin tämän opinnäytetyön teoriaosuuden laajenevan kahden pääotsikon suojiin (ks. luvut 2 ja 3), jotta lukija pääsee kiinnittämään lukemansa myös hyvin informoidulle historia- ja lajipohjalle. Koska tutkimuksia suomalaisesta musikaalikoreografiasta ei ole, oli ajoittain hankalaa hahmottaa asiantuntijalausuntojen rakenteellista sijoittumista tässä opinnäytetyössä, sillä opinnäytteen teoriaosuuden tulisi ohjeiden mukaan nojata aiemmin tuotettuun tutkimukseen. Jotta teoriaosuuteni ei olisi jäänyt pelkän historian ja ohuen lähdekirjallisuuden varaan, otin asiantuntijoiden lausunnot mukaan jo teoriaosuuteen valideiksi lähteiksi.

Loppujen lopuksi tiedonjanoni ajamien mutkien kautta, opin tekemään opinnäytetyön. Seuraavalla kerralla rajaan aiheen hyvin pieneen ja yksinkertaiseen ilmiöön vähemmän intohimoisella asenteella. Tällä kertaa intohimo ja oikeudenmukaisuus kutsui luokseen erittäin tärkeän ja laaja-alaisesti lähestyttävän tutkimuskohteen. Hyvä niin, sillä musikaalikoreografia ja -tanssi ansaitsevat ehdottomasti oman paikkansa suomalaisen tanssin ja teatterin tutkimuksen kentällä. Tämän opinnäytetyön kehittämislunne ja työn aikana harjaantunut monipuolisen tiedonkeruun taito ovat innoittaneet minua tutkimaan ilmiötä jo lisää.

Opinnäytetyö on kehittänyt ammatillista kasvuani. Kehittämistyö sytytti innokkuuden tutkia ja kehittää alaa edelleen. Tutustuin mielenkiintoiseen kirjallisuuteen ja alan tuntemus syveni teoreettisesti ja historiapohjaisesti. Liekö opinnäytetyö toiminut ponnahduslautana, sillä haluan olla mukana Suomen musikaalikoreografian työnkuvan parantamisessa. Olen jo tutustunut kirjoittamisen lisäkoulutustarjontaan. Miksipä en lähtisi ideoimaan musikaalikoreografian, teatterikriitikoiden ja markkinoijien yhteistyön kohentamista.

LÄHTEET

Björkqvist, Jeanette 2020. Olitko Hype-fani 1990-luvulla? Tätä suomenruotsalaista pop-ilmiota ei ole sittemmin päihittänyt mikään. Yle.fi. Verkkojulkaisu. Päivitetty 23.5.2023. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2020/05/23/olitko-hype-fani-1990-luvulla-tata-suomenruotsalaista-pop-ilmiota-ei-ole>. Viitattu 18.10.2023.

Bloom, Ken & Vlastnik, Frank 2010. Broadway Musicals. The 101 Greatest Shows of All Time. Yhdysvallat, New York: Black Dog & Leventhal Publishers, Inc.

Broadway World 2023. Bob Fosse Tony Awards Stats. Verkkojulkaisu. Päivitetty 2023. <https://www.broadwayworld.com/tonyawardspersoninfo.php?nomname=Bob%20Fosse>. Viitattu 10.10.2023.

Canva julkaisuaika tuntematon. Visuaalinen ohjelmakokoelma. Verkkosivusto. Päivitetty 2023. https://www.canva.com/fi_fi/. Viitattu 15.3.2023.

Chicago the Musical 2023. Verkkojulkaisu. Päivitetty 2023. <https://chicagothemusical.com/> Viitattu 13.12.2023.

Cohen, Selma (Second ed. Matheson, Katy) 1992. Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present. Yhdysvallat, New Jersey, Pennington: Princeton Book Company, Publishers.

Cramer, Lyn 2013. Creating Musical Theater. Conversations with Broadway Directors and Choreographers. Englanti, Lontoo: Bloomsbury Publishing Plc.

Encore esitystietokanta julkaisuaika tuntematon. Hakusana: West Side Story 21.10.1065. Verkkojulkaisu. Encore.opera.fi, Suomen kansallisoopperan ja -baletin esitystietokanta. <https://encore.opera.fi/fi/production/20031271>. Viitattu 20.12.2023.

Everett, William & Laird, Paul 2017. The Cambridge Companion to the Musical. Englanti: Cambridge University Press.

Feller, Alison 2020. But Who Was the Choreographer? Lehtiartikkeli. Dance Magazine lokakuu 2020. 20–21.

Google hakukone julkaisuaika tuntematon. Hakusana: musikaalikoreografi. Verkkojulkaisu. Google.com. <https://www.google.com/>. Viitattu 17.4.2024.

Grease musikaali julkaisuaika tuntematon. Grease musikaali – roolit ja taiteellinen työryhmä. Verkkojulkaisu. <https://www.greasemusikaali.fi/tekijat>. Viitattu 20.12.2023.

Hallamaa, Laura 2021. Omituinen henkirikos ja historiallinen naisnelikko – Suomessa nähdään ensi kertaa musikaali, jonka tie Broadwaylle oli ainutlaatuinen. Naiset ovat harvinaisuus musikaalin ydinyhtymänä edelleen sekä Broadwaylla että Suomessa. Helsingin Sanomat 1.9.2021. Hs.fi, kulttuuri, teatteri. Verkkolehti. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008220462.html>. Viitattu 10.4.2024.

Harris, Diana Dart 2016. Beginning Musical Theatre Dance. Interactive Dance Series. Yhdysvallat, Illinois: Human Kinetics, Inc.

Helsingin Kaupunginteatteri julkaisuaika tuntematon. Helsinki Dance Companyn historia. Verkkojulkaisu. <https://hkt.fi/helsinki-dance-companyn-historia/>. Viitattu 20.12.2023.

Helsinki Dance Company julkaisuaika tuntematon. Helsingin Kaupunginteatteri. Verkkojulkaisu. <https://hkt.fi/hdc/>. Viitattu 18.12.2023.

Ilona esitystietokanta julkaisuaika tuntematon. Hakusana: Chicago. Verkkojulkaisu. Ilona.tinfo.fi, Teatterin tiedotuskeskus. http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi. Viitattu 13.12.2023.

Ilona esitystietokanta julkaisuaika tuntematon. Hakusana: West Side Story. Verkkojulkaisu. Ilona.tinfo.fi, Teatterin tiedotuskeskus. http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi. Viitattu 10.12.2023.

Jorma Uotinen julkaisuaika tuntematon, a. Bio. Verkkojulkaisu. <http://www.jormauotinen.com/bio.html>. Viitattu 2.1.2024.

Jorma Uotinen julkaisuaika tuntematon, a. Productions. Verkkojulkaisu. <http://www.jormauotinen.com/productions.html>. Viitattu 2.1.2024.

Kankaanpää, Salli & Piehl, Aino 2011. Tekstintekijän käsikirja – Opas työssä kirjoittaville. Helsinki: Suomen Yrityskirjat Oy.

Kauppinen, Anneli, Nummi, Jyrki & Savola, Tea 2012. Tekniikan viestintä: Kirjoittamisen ja puhumisen käsikirja. Helsinki: Edita.

Koivuranta, Riitta 2024. Lapsinäyttelijöitä koulitaan musikaalin päärooliin vuoden kestävässä ”Maidla-koulussa” – Tällaista työ on. Artikkelit. Helsingin Sanomat 21.3.2024. Kulttuuri, teatteri. Verkkojulkaisu. https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000010197283.html?fbclid=IwAR1W8-iicMZ7I2vdWetAi5In0RnHt_CEqGv8NRUFpXBKbpYRJK-SXymuEY. Viitattu 12.4.2024.

Kukkurainen, Marja Leena 2019. Autoetnografia – päiväkirjaan perustuva tutkimus. LAMK Pro. Verkkojulkaisu. <https://www.lamkpub.fi/2019/01/04/autoetnografia-paivakirjaan-perustuva-tutkimus/>. Viitattu 12.12.2023.

Kunnari, Tanja 2023. Musikaalialan ammattilainen. Ensemble-esiintyjä, ammattitanssija, koreografi ja tanssinopettaja. Asiantuntijalausunto 23.7.2023.

Laird, Walter 1996. The Ballroom Dance Pack. Suom. WSOY. Englanti: Dorling Kindersley Limited.

Lehtola, Jorma 2019. 50 vuotta sitten Tampereen kaduilla vilisi hippejä – Hair-musikaali teki suomalaista teatterihistoriaa. Apu.fi. Verkkojulkaisu. Päivitetty 31.12.2019. <https://www.apu.fi/artikkelit/50-vuotta-sitten-tampereen-kaduilla-vilisi-hippeja-hair-musikaali-teki-suomalaista-teatterihistoriaa>. Viitattu 24.4.2023.

Makkonen, Anne 2017. Suomen Taidetanssin historiaa. 57 Teatterikorkeakoulun julkaisusarja. Verkkojulkaisu. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/tanssi/>. Viitattu 11.4.2023.

McWaters, Debra 2009. Musical Theatre Training. The Broadway Theatre Project Handbook. Yhdysvallat: University Press of Florida.

Musikaalit Suomessa 2022. Kausi 2022–2023. Verkkosivusto. <https://musikaalit-suomessa.wordpress.com/home-3/>. Viitattu 30.10.2022.

Musikaalit Suomessa 2024. Vuoden 2023 aikana esitettiin 111 musikaalia Suomessa! Verkkajulkaisu. Päivitetty 2.1.2024. <https://musikaalitsuomessa.wordpress.com/2024/01/02/vuoden-2023-aikana-esitettiin-111-eri-musikaalia-suomessa/>. Viitattu 5.3.2024.

Osku Heiskanen julkaisuaika tuntematon. Ilmajoen musiikkijuhlat. PDF-tiedosto. https://www.musiikkijuhlat.fi/uploads/1/3/7/1/137148811/osku_heiskanen.pdf. Viitattu 2.1.2024.

Oulun ammattikorkeakoulu julkaisuaika tuntematon. Tanssinopettaja AMK. Verkkajulkaisu. <https://oamk.fi/koulutus/ammattikorkeakoulututkinnot/tanssinopettaja-amk/>. Viitattu 4.1.2024.

Patrikainen, Lina 2023. Musikaalialan ammattilainen. Näyttelijä, tanssija ja koreografi. Asiantuntijalausunto 8.7.2023.

Pirkanmaan kulttuuripankki 2023. Jouni Prittinen. Kulttuuripankki.fi. Verkkosivusto. <https://kulttuuripankki.fi/tekija/jouni-prittinen/>. Viitattu 21.12.2023.

Prittinen, Jouni 2022. Pieni suuri koreografi: koreografien ja koreografian merkitys musikaalituotannossa 2020-luvun vaihteessa Suomessa. YAMK opinnäytetyö. Kulttuurituottamisen ja luovan talouden tutkinto-ohjelma. Oulun ammattikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-202203233899>. Viitattu 10.11.2022.

Puoli Seitsemän 2023. Marco Bjurström. Haastattelu. YLE asiaohjelma. Yle Areena -verkkopalvelu 13.4.2023. <https://areena.yle.fi/1-64204689>. Viitattu 20.12.2023.

Rantasalmen kunta julkaisuaika tuntematon. Rantasalmen lukio. Musiikkiteatterilinja. Verkkajulkaisu. <https://www.rantasalmi.fi/rantasalmen-lukio/lukion-opintolinjat/musiikkiteatterilinja/>. Viitattu 20.4.2024.

Rantasalmen nuorisoteatteri julkaisuaika tuntematon. Verkkajulkaisu. <https://tornis.net/teatteri/>. Viitattu 20.4.2024.

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna 2006. Teemahaastattelu. KvaliMOTV. Menetelmäopetuksen tietovaranto. Verkkajulkaisu. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/kvali/L6_3_2.html. Viitattu 8.4.2023.

Sabo, Linda 2020. Musical Theatre Choreography. Reflections On My Artistic Process For Staging Musicals. Yhdysvallat: Farnham Academy Press.

Salmela, Marko 2023. Musikaalialan ammattilainen. Säveltäjä, muusikko, esiintyjä ja musiikkipedagogi. Asiantuntijalausunto 19.9.2023.

Santasport julkaisuaika tuntematon. Tanssialan perustutkinto. Verkkajulkaisu. <https://santasport.fi/perustutkinnot/tanssialan-perustutkinto/>. Viitattu 4.1.2024.

Sara, Tarja 2011. Tanssivista rosvoista tanssin ammattilaisiksi. Teoksessa Jyväskylän Kaupunginteatteri (toim.) Jyväskylän kaupunginteatteri 1961–2011, 91. <https://online.fliphtml5.com/enxld/nqtl/#p=91>. Viitattu 24.4.2023.

Satama, Manna & Vahtikari, Vesa 2022. Tanssiva kuoro antiikin kreikkalaisessa draamassa. Teoksessa Monni, Kirsi, Laakso, Riikka & Järvinen, Hanna (toim.) Näkökulmia tanssitaiteen historiaan ja nykypäivään. Taidetanssin syntykertomuksia. Verkkosivusto. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/tanssiva-kuoro-antiikin-kreikkalaisessa-draamassa/>. Viitattu 10.12.2023.

Savonia ammattikorkeakoulu julkaisuaika tuntematon. Opinto-opas. Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma. Verkkajulkaisu. <https://opinto-opas.peppi.savonia.fi/10889/fi/10877/16767/1038>. Viitattu 6.1.2024

StepUp 2023. Kevään 2023 Skene-musikaali on CHICAGO. Verkkajulkaisu. <https://www.stepupschool.fi/kevaan-2023-skene-musikaali-on-chicago/>. Viitattu 24.4.2023.

StepUp 2024. Skene esittää: sädehtivä musikaalikomedia The Prom. Verkkajulkaisu. <https://www.stepupschool.fi/theprom/>. Viitattu 20.4.2024.

StepUp julkaisuaika tuntematon, a. Marco Bjurström. Verkkajulkaisu. <https://www.stepupschool.fi/opettajat/marco-bjurstrom/>. Viitattu 21.12.2023.

StepUp julkaisuaika tuntematon, b. Show nuoret. Verkkajulkaisu. <https://www.stepupschool.fi/lajit/show-nuoret/> Viitattu 26.10.2023.

StepUp julkaisuaika tuntematon, c. Showtanssin koulutusohjelmat. Verkkajulkaisu. https://www.stepupschool.fi/kaikki_koulutusohjelmat/showtanssi/. Viitattu 26.10.2023.

StepUp julkaisuaika tuntematon, d. Skene musiikkiteatterikoulu. Verkkajulkaisu. https://www.stepupschool.fi/kaikki_koulutusohjelmat/skene-musiikkiteatterikoulu/. Viitattu 21.12.2023.

Suomen tilastokeskus julkaisuaika tuntematon. Tutkimus- ja kehittämistyö. Verkkajulkaisu. https://www.stat.fi/meta/kas/t_ktoiminta.html. Viitattu 14.12.2023.

Suomisanakirja julkaisuaika tuntematon. Hakusana: käsikirja. Verkkosivusto. <https://www.suomisanakirja.fi/k%C3%A4sikirja>. Viitattu 19.12.2023.

Taideyliopisto 2023. Taideyliopisto käynnistää musiikkiteatterin maisterikoulutuksen valmistelun. Artikkelit 16.2.2023. Verkkajulkaisu. Uniarts.fi, uutiset. <https://www.uniarts.fi/artikkelit/uutiset/taideyliopisto-valmistelee-musiikkiteatterin-maisterikoulutusta/>. Viitattu 30.4.2024.

Taideyliopisto julkaisuaika tuntematon. Musiikkiteatterin opintokokonaisuus. Koulutusohjelmat. Verkkajulkaisu. <https://www.uniarts.fi/koulutusohjelmat/musiikkiteatterin-opintokokonaisuus/>. Viitattu 30.4.2024.

Tampereen teatteri julkaisuaika tuntematon. Anastasia. Verkkajulkaisu. <https://tamperenteatteri.fi/naytelma/anastasia/>. Viitattu 23.4.2023.

Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto 2024. Teatterialan työehtosopimuksen palkat 1.4.2024 alkaen. Verkkojulkaisu. <https://www.teme.fi/fi/tyoelama-ja-toimeentulo/palkat/teatteriala/>. Viitattu 15.4.2024.

Toikko, Timo & Rantanen, Teemu 2009. Tutkimuksellinen kehittämistoiminta: näkökulmia kehittämisprosessiin, osallistamiseen ja tiedontuotantoon. Suomi: Tampere University Press.

Uotinen, Johanna 2021. Autoetnografia. Teoksessa Jaana Vuori (toim.) Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/metelmaopetus/kvali/teoreettis-metodologiset-viitekehukset/autoetnografia/>. Viitattu 10.12.2023.

Valtanen, Ville-Veikko 2023. Musikaalialan ammattilainen. Ohjaaja ja näyttelijä. Asiantuntijalausunto 3.8.2023.

Vestman, Reeta 2023. Musiikkiteatterin ja musikaalialan ammattilainen. Näyttelijä, muusikko ja laulaja. Asiantuntijalausunto 25.4.2023.

YLE 2022. West Side Story osa Vaasan kaupunginteatterin 80-vuotis juhluvuoden ohjelmistoa. Verkkojulkaisu. Päivitetty 16.9.2022. <https://yle.fi/a/3-12627947>. Viitattu 13.12.2023.

LIITE 1 KYSYMYKSET ASIANTUNTIJOILLE

Asiantuntija 1

Marko Salmela

Musiikkipedagogi YAMK, freelance-muusikko, tanssinsäestäjä, toiminut ammattiteattereissa muusikkona, esiintyjänä ja säveltäjänä sekä säveltänyt musiikkia tanssiesityksiin

- Kerro musiikin alan ammattitaustastasi?
- Mitkä ovat tanssinopettajaopiskelijan musiikin opintojen painopisteet opettamallasi alalla?
- Mitä mieltä olet musikaalikoreografian nuotinlukutaidon vaatimuksesta musikaaliproduktioissa?
- Minkälainen musiikin osaaminen on mielestäsi oltava musikaalikoreografilla?
- Jotta musikaalikoreografi voi työskennellä on hänellä oltava musiikki koreografian luomistyötä varten. Minkälainen musiikki on mielestäsi edellytys koreografisen luomistyön mahdollistumisen kannalta (esim. laulettu taustanauha, pianoversio ilman laulua, ym.?).
- Musiikin ammattilaisen näkökulmasta, missä vaiheessa musikaalin harjoituskautta näet laulun ja tanssin/liikkeen yhdistämisen olevan hedelmällisintä?
- Vapaita ajatuksia aiheesta.

Asiantuntija 2

Ville-Veikko Valtanen

Ohjaaja ja näyttelijä FIA

Ohjaajan näkökulma

- Kerro ammattitaustastasi.
- Kuinka monta näytelmää olet ohjannut? Kuinka monta tanssia sisältävää musikaalia olet ohjannut?
- Kerro optimaalisesta yhteistyöstä koreografian kanssa.
- Kerro musikaalin koreografiaprosessiin liittyvistä haasteista.
- Tanssin tärkeys musikaalissa?

Koreografian näkökulma

- Mikä on tanssitaustasi?
- Kuinka monessa musikaalissa olet toiminut koreografina?
- Kehitysehdotuksia musikaalikoreografian kentälle.
- Mikä musikaalikoreografina on haastavinta?
- Huomiosi tanssin ja koreografian asemasta teatterimaailmassa? Esim. teatterikritiikeissä, tuotannossa, markkinoinnissa, ym.

Näyttelijän näkökulma

- Mikä on tanssin oppimistyyli?

- Onko sinulla kehitysehdotuksia koreografiseen opetusprosessiin?
- Onko sinulla kehitysehdotuksia näyttelijöiden kehollisuuden ja tanssitetouden ylläpitämiseen?
- Onko sinulla kehitysehdotuksia musikaaliesiintyjän koulutukseen Suomessa?
- Vapaita ajatuksia aiheesta.

Asiantuntija 3

Tanja Kunnari

Ammattitanssija (Turun konservatorio), koreografi, esiintyjä, ensembletanssija ja -laulaja, tanssinopettaja, tanssitapahtumien tuottaja, taiteellinen johtaja

Tanssijan näkökulma

- Kerro koulutus- ja ammattitaustastasi.
- Kuinka monessa näytelmässä olet tanssinut?
- Mikä on tanssin oppimistyyli?
- Kuvaile hyvä musikaalikoreografian opetusprosessi.
- Onko sinulla kehitysehdotuksia musikaalien koreografiseen opetusprosessiin liittyen?
- Onko sinulla kehitysehdotuksia näyttelijöiden kehollisuuden ja tanssitetouden ylläpitämiseen?
- Onko sinulla ajatuksia taiteellisen työryhmän yhteistyöhön liittyen - esimerkiksi ohjaajan ja koreografian väliseen yhteistyöhön, kapellimestarin ja koreografian väliseen yhteistyöhön, jne.?
- Mitä toivoisit painotettavan mahdollisessa musikaalikoreografien koulutuksessa Suomessa? (Esim. yhteistyö, tanssilajiosaaminen, pedagogiikka, näytelmäanalyysi, musiikki).
- Onko sinulla kehitysehdotuksia musikaaliesiintyjän koulutukseen Suomessa?

Koreografian näkökulma

- Avaa tanssitaustaasi.
- Kuinka monessa musikaalissa olet toiminut koreografina?
- Minkälaisista asioista koostuu optimaalinen koreografian luomis- ja opetusjakso?
- Mikä musikaalikoreografina on haastavinta?
- Avaa huomioitasi tanssin ja koreografian asemaan teatterimaailmassa? Esim. teatterikritiikissä, tuotannossa, markkinoinnissa, ym.

Asiantuntija 4

Lina Patrikainen

Näyttelijä FIA, Bachelor of Culture and Arts (Music Theatre), tanssija ja koreografi ammattiteattereissa

Näyttelijän näkökulma

- Kerro koulutus- ja ammattitaustastasi.
- Kuinka monessa näytelmässä olet tanssinut?
- Mikä on tanssin oppimistyylysi?
- Kuvaile hyvä musikaalikoreografian opetusprosessi.
- Onko sinulla kehitysehdotuksia musikaalien koreografiseen opetusprosessiin liittyen?
- Onko sinulla kehitysehdotuksia näyttelijöiden kehollisuuden ja tanssietouden ylläpitämiseen?
- Onko sinulla ajatuksia taiteellisen työryhmän yhteistyöhön liittyen -esimerkiksi ohjaajan ja koreografin väliseen yhteistyöhön, kapellimestarin ja koreografin väliseen yhteistyöhön, jne.?
- Mitä toivoisit painotettavan mahdollisessa musikaalikoreografien koulutuksessa Suomessa? (Esim. yhteistyö, tanssilajiosaaminen, pedagogiikka, näytelmäanalyysi, musiikki).
- Onko sinulla kehitysehdotuksia musikaaliesiintyjän koulutukseen Suomessa?

Koreografin näkökulma

- Avaa tanssitaustaasi.
- Kuinka monessa musikaalissa olet toiminut koreografina?
- Minkälaisista asioista koostuu optimaalinen koreografian luomis- ja opetusjakso?
- Mikä musikaalikoreografina on haastavinta?
- Avaa huomioitasi tanssin ja koreografin asemaan teatterimaailmassa? Esim. teatterikritiikeissä, tuotannossa, markkinoinnissa, ym.
- Lisäksi voit kertoa halutessasi vapaasti ajatuksiasi musikaalikoreografiaan ja tanssiin liittyen.

Asiantuntija 5

Reeta Vestman

Musiikkiteatterinäyttelijä (Royal Academy of Music), musiikin maisteri (Sibelius-Akatemia), näyttelijä FIA, laulaja, muusikko

- Olet kouluttautunut ja toiminut musiikkiteatterin ammattikentällä sekä Englannissa, että kotimaassa. Teatterikoreografin ja teatteritanssin kenttää ajatellen löydätkö eroavaisuuksia näiden kahden maan välillä? Onko jotain mitä soisit Suomen musiikkiteatterin kentälle tuotavan?
- Mitä asioita toivoisit painotettavan mahdollisessa teatterikoreografien koulutuksessa Suomessa? (Esim. yhteistyö, tanssilajiosaaminen, pedagogiikka, näytelmäanalyysi, musiikki, ym.) Kerro vapaasti.
- Mikä asema oli tanssilla musiikkiteatterialan triple threat -koulutuksessasi Englannissa? Mitä tanssilajeja koulutukseesi kuului?
- Kuvaile hyvä teatterikoreografian opetusprosessi.

- Onko sinulla ajatuksia taiteellisen työryhmän yhteistyöhön liittyen - esimerkiksi ohjaajan ja koreografin väliseen yhteistyöhön, kapellimestarin ja koreografin, jne.?
- Lisäksi voit kertoa halutessasi vapaasti ajatuksiasi teatterikoreografiaan ja tanssiin liittyen.



UNOHTUIKO MUSIKAALI- KOREOGRAFI?

KÄSIKIRJA
PAREMPAAN
YHTEISTYÖHÖN

2024

ANASTASIA SOUPIOS



SISÄLTÖ

- 01
TIETO LISÄÄ YMMÄRRYSTÄ.
YMMÄRRYS EDISTÄÄ YHTEISTYÖTÄ.
- 02
ANTIIKIN KUOROTANSSISTA 2020-LUVUN
MUSIKAALEIHIN
- 03
MUSIKAALITANSSILAJIT
- 04
MITÄ KAIKKEA ON MUSIKAALIKOREOGRAFIA?
- 05
KOREOGRAFISTA TIETOTAITOA JA
PEDAGOGISTA OSAAMISTA
- 06
EHDOTUKSIA MUSIKAALIKOREOGRAFIN
AMMATTIKOULUTUKSEEN
- 07
OHJAAJA -
KOREOGRAFIN
TÄRKEIN KESKUSTELUKUMPPANI
- 08
YHTEISTYÖ MUSIIKIN TEKIJÖIDEN KANSSA
- 09
YHTEISTYÖ PUVUSTAMON, MASKEERAUKSEN
JA REKVISIITTAVASTAAVAN KANSSA
- 10
YHTEISTYÖ LAVASTUSVASTAAVAN JA MUUN
TEKNISEN TYÖRYHMÄN KANSSA
- 11
MUSIKAALITANSSIJA:
AVUSTAJA VAI AMMATTILAINEN?
- 12
KOREOGRAFI JA NÄYTTÉLIJÄT
- 13
MEDIA & MARKKINOINTI
- 14
TIETOA TEATTERIKRIITIKOLLE

01

TIETO LISÄÄ YMMÄRRYSTÄ. YMMÄRRYS EDISTÄÄ YHTEISTYÖTÄ.



Tämä käsikirja on luotu Savonia ammattikorkeakoulun
tanssinopettajatutkinnon opinnäytetyöhön

Unohtuiko musikaalikoreografi? Käsikirja parempaan yhteistyöhön

Käsikirja avaa musikaalikoreografian työnkuvaa ja tanssin asemaa Suomen musikaalikentällä. Käsikirjan tavoitteena on edistää koreografian kanssa työskentelevien yhteistyön laatua sekä lisäksi nostaa musikaalikoreografian näkyvyyttä mediassa ja markkinoinnissa.

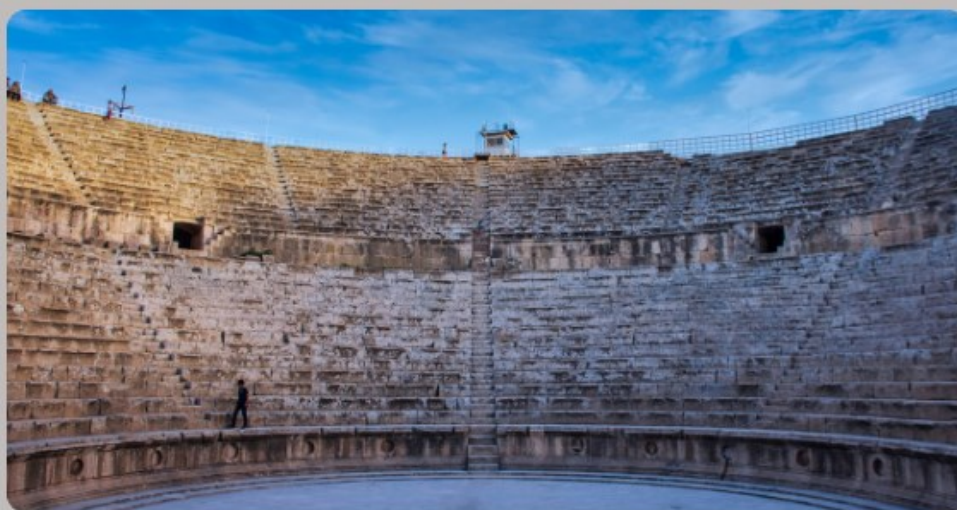
Käsikirjan sisältö on yhteenveto autoetnografisella otteella toteutetusta kehittämistyöstä, minkä lähdeaineisto koostuu omaelämäkerrallisen musikaalikoreografian kokemuksen lisäksi musikaalialan ammattilaisten asiantuntijalausunnoista, lähdekirjallisuudesta ja mediajulkaisuista.

Musikaalikoreografian työnkuva näyttäytyy yhteiskunnassamme melko tuntemattomana. Jotta työskentely ja kommunikointi yhteisen tuotannon äärellä kehittyvät, on musikaalituotannon äärellä työskentelevien hyvä tutustua oman alan lisäksi myös musikaalin muihin aloihin.

Tämä käsikirja toimii ikkunana musikaalikoreografian maailmaan.

02

ANTIIKIN KUOROTANSSISTA 2020-LUVUN MUSIKAALEIHIN



Länsimaisen teatteritaiteen kehdomassa Antiikin Kreikassa tanssi, musiikki ja näyttelijäntyö muodostivat yhdessä näytelmän tarinaa kuljettavan kolmilajisuuden. Tanssivalla kuorolla oli tärkeä rooli näytelmien kulussa. Kuorosta irtaantui hiljalleen soololaulaja, josta myöhemmin tuli näyttelijä. Sana koreografi muodostuu kreikan sanoista choros (l. kuoro ja tanssi) ja grafia (l. kirjoitus).

Antiikin jälkeen tanssin asema teatterinäytelmissä heikkeni ja sitä esiintyi draamatuotannoissa, oopperoissa ja keskiajan moraliteetti-näytelmissä. 1800-luvulla estraditanssi sai virtuoottisia piirteitä afroamerikkalaisten monilajisen speaktaakkelimaisissa esityksissä Yhdysvaltojen minstrel- ja vaudeville-näyttämöillä. Samaan aikaan baletti kukoisti taidetanssin muotona ylemmän yhteiskuntaluokan esityksissä.

Antiikin Kreikassa syntynyt kolmen teatteritaiteenlajin (tanssi, laulu, näyttelijäntyö) merkitys näytelmissä löysi takaisin näyttämöille 1900-luvun puolivälissä tanssin noustessa takaisin näyttelijäntyön ja musiikin rinnalle. Vuonna 1954 George Balanchine kiilasi afroamerikkalaiset näyttämötanssit nostaan ylemmän yhteiskuntaluokan baletin ensimmäistä kertaa mukaan näytelmän tarinankerrontaan musikaalissa "On Your Toes".

Balanchinen esittelemä "valkoinen" musikaalitanssi raivasi tietä myöhemmin tunnetuksi nousseille ohjaajakoreografeille kuten Jack Colelle (musikaali Kismet), Jerome Robbinsille (musikaali West Side Story), Michael Bennetille (musikaali Chorus Line) ja Bob Fosselle (musikaali Chicago). Heidän omintakeiset tanssi- ja ohjaustaitonsa vahvistivat koreografien ammattikenttää ja nostivat tanssin merkitykselliseksi osaksi musikaaliteatteria. Musikaalikoreografit tunnustettiin mediassa ja nimike "dance director" vaihtui hiljalleen "choreographer"-nimikkeeseen.

Suomessa tuotettiin 111 musikaalia vuonna 2023. Kuitenkin 2020-luvulla musikaalien tuotannon, markkinoinnin ja median julkaisuissa koreografi ja tanssi esiintyvät miltei tunnustamattomina. Koreografian ja tanssin asemaa Suomen musikaalituotannossa ei ole tutkittu. Vuonna 2022 koreografi Jouni Prittinen kirjoitti ensimmäisen musikaalikoreografian työtä käsittelevän ylemmän ammattikorkeakoulun opinnäytetyön. Opinnäytetyöhön osallistui 34 Suomessa työskentelevää musikaalikoreografiaa.

Vaikka musikaalit lukeutuvat teatterien myydyimpiin teoksiin, ei Suomessa ole musikaalikoreografian ammattikoulutusta eikä musikaalialan tarpeeksi vahvaa työkentän kysyntään vastaavaa kolmen lajin triple threat -esiintyjäkoulutusta. Suomessa työskentelevät musikaalikoreografit ovat hankkineet tanssin, pedagogiikan ja koreografian oppinsa kukin omalla ammatti- ja opintopolullaan. Triple threat -koulutus haetaan usein ulkomailta.

03



MUSIKAALITANSSILAJIT

Broadwayn ja Suomen musikaalitanssilajeihin ovat historian saatossa vaikuttaneet eri kulttuurit, aikakaudet, muotivirtaukset, uskonnolliset ja sosiaaliset vaikutteet. Uusia tanssilajeja syntyy musikaalien tuotannoissa jatkuvasti.

2020-luvun musikaalitanssilajit

Afroperäiset tanssit

- Steppi - rytmisteppi ja perinteinen steppi
- Jazztanssi - perinteinen jazz, afrojazz, lyyrinen jazz, fosse, latin jazz, street jazz, nykyjazz, commercial jazz
- Afrotanssi
- Katutanssit - hip hop, locking, break, street
- Latinalaiset tanssit - salsa, samba, merengue, rumba, bachata

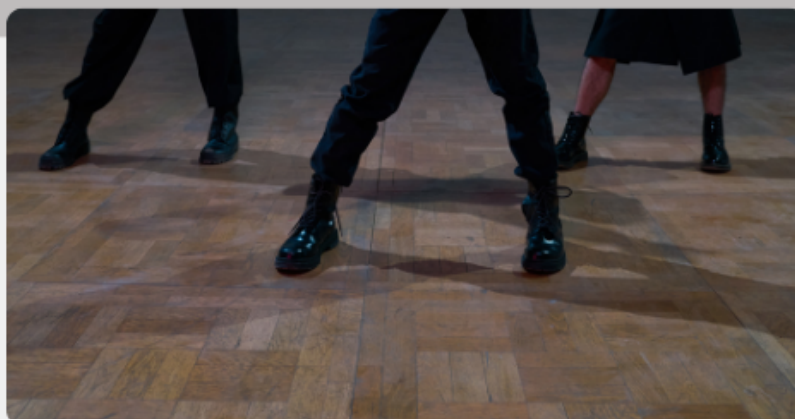
Taide - ja näyttämötanssit

- Baletti
- Nykytanssi
- Showtanssi
- High heels

Sosiaaliset tanssit

- Paritanssit
- Kansantanssi

2020-luvun Suomessa musikaalikoreografit edustavat enimmäkseen kansantanssia, nykytanssia, paritanssia, showtanssia, katutanssia ja jazztanssia.



MITÄ KAIKKEA ON MUSIKAALI- KOREOGRAFIA?

04



Tanssilajituntemus, ohjaajan toiveet, taiteellisen ja teknisen työryhmän visiot

Monipuolinen tanssilajituntemus sekä tarvittaessa valmius opiskella tanssia yli oman lajivalikoiman auttaa musikaalikoreografia luomaan musikaalin luonteen, aikakauden, ohjaajan ja työryhmien visioihin istuvat koreografiat. Taiteellisen ja teknisen työryhmän kanssa käydyt valmistelevat ja läpi produktion viedyt keskustelut ovat elinehto yhteistä visiota kannattelevassa produktiossa.

Esiintyjien taitotaso

Esiintyjien taitotaso vaikuttaa musikaalikoreografian mahdollisuuksiin luoda. Ammattitanssijoista muodostunut ensemble tuottaa lavalle edistyneempää liikettä kuin näyttelijät ja avustajiksi palkatut harrastajat.

Koreografia, skenografia, roolihahmojen liikekieli ja kohtausvaihdot

Musikaalien kohtauksista 30-60% on tanssia. Joskus koreografi on ohjannut koko musikaalin. Näytelmää läpileikkaavat skenografia, hahmojen liikekieli ja kohtausvaihdot saattavat olla musikaalikoreografian käsialaa.



Luomis- ja harjoituskauden aikataulut

Koreografi kutsutaan mukaan tuotannon työryhmään usein myöhään. Musikaalikoreografilla on suhteessa käsikirjoittajaan, ohjaajaan, säveltäjään ja kapellimestariin vähemmän aikaa luoda ja opettaa koreografioita, sillä valmiita koreografioita ei ole, vaan koreografi luo tanssit "from scratch" jokaiseen musikaaliin ennen opetuskautta. Valmiin käsikirjoituksen ja partituurin harjoittaminen näyttelijöille ja kuorolle mahdollistuu usein aikaisemmin. Musikaalikoreografioiden kanssa työskentelevät (koreografi ja esiintyjät) kokevat koreografioiden altistuvan muuttuville tekijöille muita taiteenaloja useammin (ohjaajan toiveet, muutokset musiikissa, tilassa ja valoissa, ym.). Musiikki ja laulu nähdään musikaaleissa muuttumattomimpana tuotannon alusta loppuun.

Laulettu harjoitusmusiikki ja laulavat esiintyjät

Musikaalikoreografiassa musiikki on tärkeässä asemassa. Hyvissä ajoin koreografille annettu laulettu taustanauha on tärkeä työkalu koreografian luomis- ja harjoituskaudella. Pelkkä musiikin instrumentaaliversio tai partituuri eivät palvele, sillä koreografi luo tanssit usein musiikin tyylilajin, tunnelman ja kuulokuvan mukaan. Laulettu musiikki auttaa koreografia myös huomioimaan laulavien tanssijoiden hengästymisen ja äänentuoton tanssiosioissa. Koreografian ammattikenttään kuuluvat vain musiikin tahti- ja tyylilajin tuntemus. Jos koreografilta kuitenkin vaaditaan erillinen nuotinlukutaito, on työstä maksettava korvaus.

Puvustus, rekvisiitta, maskeeraus, esiintymislava

Puvustuksen, maskeerauksen, valo- ja lavateknikoiden kanssa on hyvä käydä koreografiaan vaikuttavat suunnitelmat läpi, jotta koreografi osaa luomisvaiheessa sisällyttää nämä koreografiaan. Koreografian vastuulla on tehdä tanssista esiintyjälle turvallinen. Esimerkiksi kengillä tulisi saada harjoitella hyvissä ajoin sekä harjoitus- että esiintymistilan lattialla. Tanssikohtauksiin sisältyvät rekvisiitat ja tilan käyttöön vaikuttavat lavarakenteet (sijoitus, liikkuminen, pyöriminen, nousut ja laskut) tulisi ilmoittaa koreografille hyvissä ajoin.

Pedagogiikka

Koreografian pedagogiset taidot edesauttavat erilaisten oppijoiden kanssa työskentelyä.

Asema mediassa ja markkinoinnissa

Markkinoinnin ja median välinpitämätön suhtautuminen musikaalikoreografiaan ja -tanssiin luo tyytymättömyyttä kentällä.

KOREOGRAFISTA TIETOTAITOJA JA PEDAGOGISTA OSAAMISTA

Suomessa ei ole musikaalikoreografin ammattikoulutusta. Musikaalikoreografit ovat tanssin ammatillisuudeltaan, pedagogiikaltaan ja koreografia-osaamiseltaan monitaustainen joukko. Vaikka tanssitaito ja luovuus ovat koreografille tärkeitä, on koreografin pedagogisella osaamisella merkitystä. Tanssinopettajan ja koreografian ammattiopintoja on Suomessa tarjolla. Tanssinopettajan tutkintojen sekä avoimien yliopistojen kasvatustieteellisten opintojen lisäksi musikaalikoreografian pedagogista osaamista on mahdollista opiskella omaehtoisesti muun muassa tutustumalla alan kirjallisuuteen.

Musikaalikoreografiaan liittyviä aiheita on mahdollista opiskella itsenäisesti

- Musikaalitanssilajit
- Musikaalitanssin historia
- Näytelmäanalyysi
- Musikaalien traditio ja historia
- Laulu ja näyttelijäntyö
- Musiikin ja laulun yhdistäminen liikkeeseen
- Triple threat -esiintyisyys

Mitä koreografian opetusjaksolla on hyvä ottaa huomioon?

- Valmistele opetustuokio etukäteen huolellisesti. Ole kuitenkin valmis joustamaan suunnitelmistasi tarpeen tullen.
- Varaudu opettamaan tanssitaivalta heterogeenistä esiintyjäjoukkoa (avustaja, näyttelijä, tanssija).
- Ylläpidä avointa kommunikaatiota ohjaajan, kapellimestarin sekä muun työryhmän kanssa.
- Kartuta pedagogista osaamistasi.
- Pyri luomaan kannustava, luotettava ja turvallinen ilmapiiri.
- Onnistunut oppimisympäristö heijastuu työn tuloksessa.



06

EHDOTUKSIA MUSIKAALIKOREOGRAFIN AMMATTIKOULUTUKSEEN

Musikaalikoreografien ammattitaito Suomessa perustuu kunkin tekijän itsenäiseen opinto- ja ammattikokemustaan. Alan ammattitutkinto-opintoja ei Suomessa ole.

Ehdotuksia musikaalikoreografien ammattikoulutukseen

- Musikaalitanssilajit: jazz-, nyky- ja kansantanssi, steppi, afroperäiset tanssit, fosse, baletti, paritanssi, korkokenkätanssi
- Koreografia ja kompositio
- Improvisaatio
- Näyttelijäntyö
- Näytelmäanalyysi
- Laulu: soolo- ja kuorolaulu
- Musiikkitietous
- Musikaalitanssin historia
- Musikaalien traditio, historia ja tyylilajit
- Tanssipedagogiikka
- Triple threat-taituruus
- Ensemble-työskentely
- Työharjoittelut musikaalissa: koreografi, tutustuminen ohjaajan työhön, tutustuminen taiteellisen ja teknisen työryhmän työskentelyyn
- Freelancerin byrokratia
- Freelancerin työkenttä ja erilaiset työnantajat: laitos-, harrastaja-, lukio- ja kesäteatteri sekä projektit
- Palkkaus
- Tekijänoikeudet
- Koreografia ja tanssi markkinoinnissa
- Yhteistyö teatterikriitikoiden kanssa
- Produktio-opinnot
- Vaihto-oppilaana ulkomaisessa musikaalikoreografikoulutuksessa

OHJAAJA - KOREOGRAFIN TÄRKEIN KESKUSTELUKUMPPANI

07

Ohjaajan ja koreografin saumaton yhteistyö on elinehto Produktion onnistumiselle. Yhteistyön parantamiseksi on seuraavassa lueteltu kehitysehdotuksia.

- Musikaalikoreografi tulee palkata tuotannon alussa, jotta koreografi pääsee taiteellisen työryhmän kanssa ensimmäisiin suunnittelupalavereihin. Usein koreografi pyydetään mukaan liian myöhään.
- Kerro toiveesi ja visiosi koreografille hyvissä ajoin ennen koreografioiden luomiskautta, jotta koreografi ehtii ottaa ne huomioon koreografioita suunnitellessa.
- Koreografilla ei ole käsikirjoitukseen ja partituuriin verrattavaa valmista materiaalia, vaan hän luo kaiken uutena "from scratch" ennen opetuskautta.
- Pyrkikää luomaan hyvä keskusteluyhteys läpi Produktion. Avoin ja luottavainen ilmapiiri edistää yhteisen vision toteuttamista ja heijastuu esiintyjiin, lopputulokseen sekä yleisöön.
- Kunnioittakaa toistenne työkenttää. Musikaalikoreografi on tehnyt valtavan luomis- ja opetustyön, joten muutoksista on aina keskusteltava koreografin kanssa. Koreografia on tekijänoikeudellinen teos siinä missä partituuri ja käsikirjoitus.
- Anna medianäkyvyydessä krediitti tekijälle. Jos koreografi on tehnyt skenografiaa, ohjeistanut rooliliikehdintää, kohtausvaihtoja ja aseointeja sekä luonut ja opettanut 30%-60% musikaalin kohtauksista tai jopa ohjannut musikaalin, on tämä hyvä tuoda esille haastattelutilanteessa. Haastatteluissa ja teatteriarvioinneissa koreografi jää usein mainitsematta tai maininta löytyy sivulauseesta. Joskus koreografi on ohjannut koko musikaalin, mutta työ lasketaan ohjaajan kunniaksi.
- Teatterikriitikoiden ennakkotutustumisessa on syytä tuoda musikaalitanssia esille, sillä ala on monelle kriitikolle tuntematon ja näin ollen tanssi jää vähäiselle huomiolle arvioinneissa tai sitä ei mainita ollenkaan.
- Minimoi työtapaturmariskit. Koreografin ja tanssijoiden tulee tietää muutoksista hyvissä ajoin, jotta he voivat harjoitella uudet liikkeet turvallisiksi. Lavarakenteiden, valojen, puvustuksen, suuntien ja paikkojen muutokset tulee saattaa koreografin ja tanssijoiden tietoon ajoissa.
- Tutustu eri musikaalitanssilajeihin ja musikaalitanssin historiaan.
- Ohjaajan oma triple threat -ammattilaisuus on kultaa.

YHTEISTYÖ MUSIIKIN TEKIJÖIDEN KANSSA

- Esteetön kommunikointi kapellimestarin ja koreografian välillä on erittäin tärkeää yhteisen produktion onnistumisessa.
- Laulettuun harjoitusnauhan on oltava koreografian käytössä koreografian luomisjakson alussa hyvissä ajoin ennen harjoituskauden alkua.
- Tanssijat ja näyttelijät harjoittelevat tanssit mielellään valmiiksi laulettuun musiikkiin tai jo ennen tanssiharjoituksia harjoiteltuun omaan laulantaan. Näin he saavat yhdistää laulun ja liikkeen mahdollisimman aikaisin.
- Partituurin lukeminen ja nuotinlukutaito eivät kuulu musikaalikoreografian ammattialaan.
- Koreografit työskentelevät musiikin kuulokuvan, tunnelman, tempon ja tyylilajin kanssa.
- Musiikissa tapahtuva muutos musiikin harjoitusnauhaan nähden (esim. ääniefektien poisjäänti, tempon vaihtelut, säkeistöjen toisto tai poisjääminen, ym.) on ilmoitettava hyvissä ajoin koreografille, jotta hän ehtii sisällyttää muutoksen koreografiaan ja esiintyjät ehtivät oppia muutoksen.
- Jokaisella koreografilla on oma tyyli luoda: jotkin aloittavat musiikista, jotkin asemoinneista, jne.
- Koreografit ja tanssijat laskevat musiikin pääsääntöisesti yhdestä kahdeksaan.
- Orkesterimusiikkiin tanssiminen harjoitusnauhan kanssa toteutetun harjoitusjakson jälkeen vaatii tanssijoilta hetken orientoitumisen.

YHTEISTYÖ PUVUSTAMON, MASKEERAUKSEN JA REKVISIITTAVASTAAVAN KANSSA

09



- Yhteinen visualisointi koreografian kanssa on toteutettava hyvissä ajoin ennen koreografian luomiskautta.
- Puvustuksen ja maskeerauksen tulee sallia esiintyjän vapaan liikkumisen.
- Jos puvustus tai maskeeraus rajoittaa esiintyjän liikkuvuutta, tulee siitä ilmoittaa hyvissä ajoin koreografille, jotta hän ehtii ottamaan tämän huomioon tansseja luodessa.
- Harjoitusvaatteen (esim. harjoitushame, harjoituskorsetti, ym.) ja -peruukin käyttö koreografian harjoituskaudella on suotavaa, jotta esiintyjä tottuu niihin.
- Tanssijalkineet tulee saada käyttöön mahdollisimman aikaisin harjoituskaudella terveys- ja turvallisuussyistä.
- Jalkineen sopivuus esiintyjälle, korkokenkiin ja eriaisiin kengänpohjiin tottuminen sekä erilaisilla lattiamateriaaleilla tanssiminen vaatii totuttautumisaikaa.
- Mahdolliset koreografiaan sisältyvät rekvisiitat tulee ilmoittaa hyvissä ajoin koreografille.
- Harjoitusrekvisiitan käyttö koreografian luomis- ja harjoituskaudella on suotavaa.

YHTEISTYÖ LAVASTUSVASTAAVAN JA MUUN TEKNISEN TYÖRYHMÄN KANSSA

10

- Koreografin, lavastussuunnittelijoiden ja muun teknisen työryhmän keskinäinen ajatustenvaihto on tärkeää koreografian luomisprosessin alussa. Avoin kommunikointi läpi projektin on tärkeää.
- Keskustele koreografin kanssa lavasuunnitelmiin kuuluvista tasoista, kuvioista, linjoista, väreistä, valoista, eri aikakausien maisemista, sisustuksista ja esineistöistä. Koreografi saattaa ammentaa niistä ideoita koreografiaan.
- Ilmoita liikkuvien lavastusten ja lattiatasojen (nouseva, laskeva, pyörivä, ym.) suunnat koreografille hyvissä ajoin, jotta hän ehtii sisällyttää ne koreografiaan.
- Lattiarakenteiden ja lavastusten liikkuminen on oltava tanssijoiden tiedossa hyvissä ajoin ennen lavaharjoituksia turvallisuussyistä.
- Ilmoita koreografille tanssijoiden tulo- ja poistumisväylät ennen koreografian luomisvaiheen alkua.
- Valosuunnitelma tulee olla koreografin ja tanssijoiden tiedossa (esim. spottivalon sijainti, näyttämön pimennys, ym.) hyvissä ajoin.

MUSIKAALI- TANSSIJA

AVUSTAJA VAI AMMATTILAINEN?

- Musikaalikoreografit ja tanssin ammattilaiset toivovat teatterien palkkaavan ammattitanssijoita avustajien sijaan, sillä avustajat vievät ammattitanssijoilta työpaikkoja.
- Musikaalikoreografin asema on eettisesti erittäin vaikea, jos teatteritalo vaatii luomaan ammattitason koreografioita avustajista koostuvalle alipalkatulle esiintyjäryhmälle (opiskelijat, harrastajat, työttömät).
- Suomessa tanssin alan ammattilaisten kiinnittäminen teatteritaloihin ei ole käytäntö, vaikka hyöty olisi kiistaton:
 - Ammattitanssijoiden palkkaus nostaa musikaalin tasoa, mikä heijastuu teoksen vetovoimaan ja myyntiin.
 - Tanssin ammattilaisen kiinnittäminen viikoittaisten tanssituntien opettajaksi teatteriin mahdollistaisi säännöllisen näyttelijöiden ja muun esiintyjäjoukon kehollisen kehittymisen ja ylläpidon, jolloin musikaalin tanssin taso nousee.
 - Kiinnitetyllä tanssin ammattilaisella on valmiit verkostot tanssin ammattikenttään.
 - Teatteritalossa työskentelevä koreografi säästää aikaa työskennellessään ennalta tuttujen työ- ja esiintyjäryhmien kanssa



MUSIKAALITANSSIJAN AMMATTITAITO

- Monilajinen tanssitausta, laulutaito ja näyttelijäntyön kokemus auttavat musikaalien koe-esiintymisissä ja omaksumaan kulloisen koreografian, ohjaajan sekä kapellimestarin visioita ja tyylejä.
- Ammattitanssijaksi voi opiskella Suomessa toisen asteen ja korkeakoulujen tutkinnoissa.
- Tanssia, näyttelijäntyötä ja laulua ammattikentän vahvaan osaamisen kysyntään tähtäävää triple threat -ammattikoulutusta ei Suomessa ole.
- Musikaaliesiintyjän vahvaksi triple threat-ammattilaiseksi on opiskeltava omaehtoisesti eri taiteenlajeissa tai haettava oppi ulkomaisista tutkinnoista.

- • • • • Triple threat-musikaalialan harrastus- ja opintomahdollisuuksia järjestävät lasten ja nuorten teatterit, lukiot ja erilaiset opistot.
- • • • • Triple threat -musiikkiteatterin sivuainekokonaisuutta on tarjolla maisterivaiheen opiskelijoille (Helsinki).

Musikaalitanssijan ja ensemble-esiintyjän tietotaito

- Ylläpidä musikaalitanssilajien osaamista sekä tarvittaessa laulu- ja näyttelijäntyön taitoa.
- Huolehdi työsopimuksesi sisällöstä: oletko avustaja vai ammattiesiintyjä?
- Ammattitason esiintyjän työt eivät kuulu avustajan työnkuvaan - avustajan työ ei sisällä tanssia, laulua tai näyttelemistä.
- Jos huomaat avustajana toteuttavasi ammattiesiintyjän töitä, on sinulla oikeus pyytää palkan oikeudenmukaisuutta tai kieltäytyä liian vaativista tehtävistä.

12



KOREOGRAFI JA NÄYTTELIJÄT

- Koreografi saattaa luoda näyttelijöiden rooliliikkeitä ja asemoita, kohtausten vaihtoja, koreografioita sekä toteuttaa scenografiaa.
- Suomessa musikaalikentän kysyntään vastaavaa vahvaa musikaalialan tanssin, näyttelijäntyön ja laulun triple threat-ammattikoulutusta ei ole: näyttelijäntyön ammattikoulutuksissa tanssiopetus saattaa jäädä ohueksi.
- Keho on näyttelijän instrumentti. Näyttelijöiden tanssitaidon ylläpito tapahtuu ammatin ulkopuolella omaehtoisesti.
- Tanssitaidoiltaan heterogeeninen esiintyjäjoukko (tanssijat, näyttelijät, avustajat, kuoro) asettaa koreografian haastavaan tilanteeseen: koreografiaa on sopeutettava joskus näyttelijöiden taitotasolle tanssitaidoiltaan edistyneempien esiintyjien kustannuksella.

Tanssin vakinaistaminen teatteriin

- Koreografian kiinnittäminen teatteriin vakinaiseksi tanssituntien opettajaksi edistää näyttelijöiden liikerepertuaaria, jolloin haasteellisempien ja näyttävämpien koreografioiden luominen mahdollistuu.
- Tanssin ammattilaisen kiinnittäminen teatteriin mahdollistaa myös muun henkilökunnan osallistumisen hyvinvointia edistävään harrastukseen sekä tanssietouden jakaantumiseen musikaaliproduktion tekijöiden kesken edistämällä yhteistyötä.

MEDIA & MARKKINOINTI

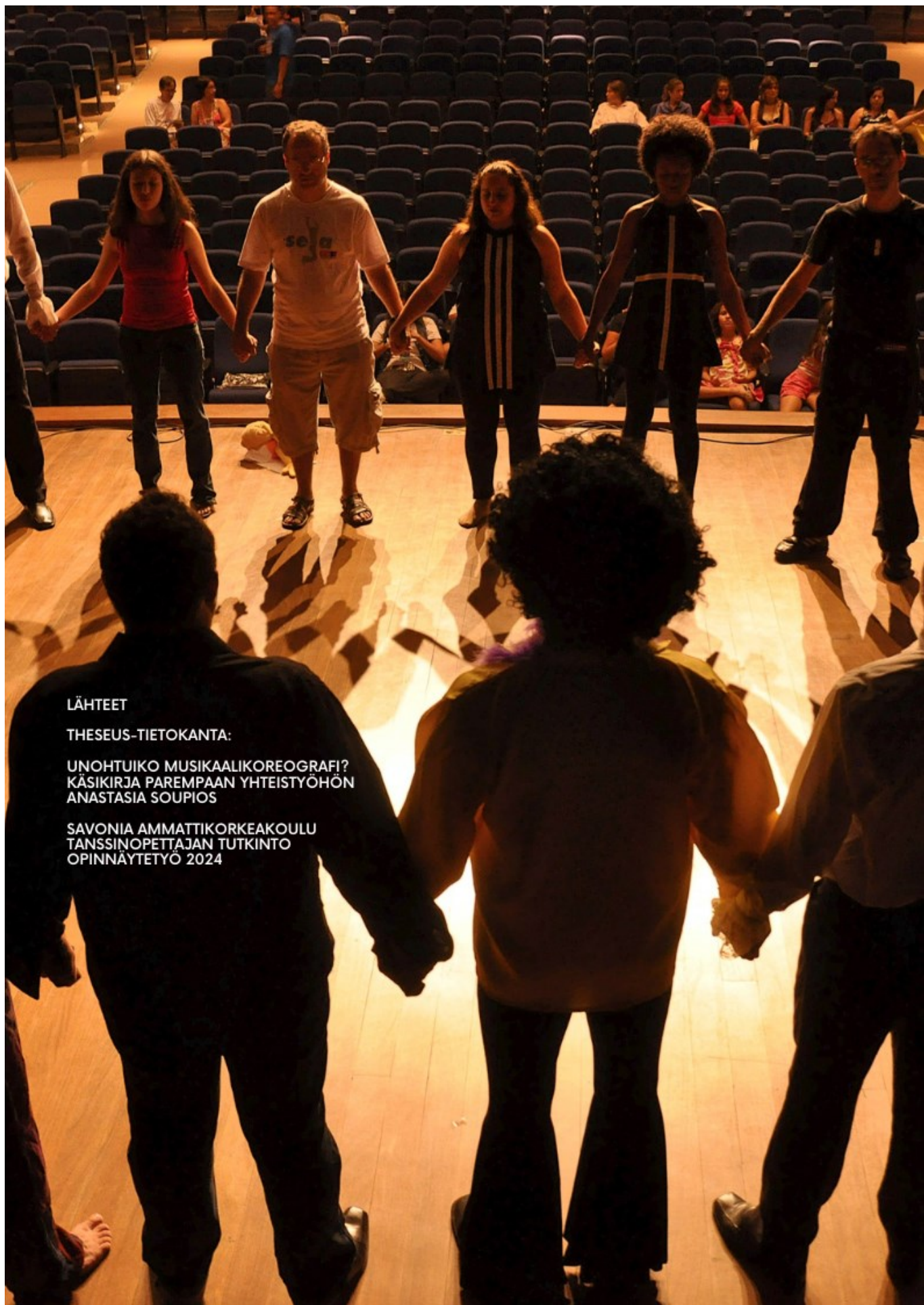
13

- Musikaalikoreografit toivovat median ja markkinoinnin huomioivan enemmän musikaalitanssia julkaisuissaan.
- Tanssi on musiikin ja näyttelijäntyön rinnalla yksi kolmesta musikaalin tarinaa eteenpäin vievästä teatteritaiteenalasta (triple threat).
- Koreografi on luonut 30%-60% musikaalin kohtauksista.
- Tanssikohtausten lisäksi koreografi on saattanut luoda musikaalin skenografiaa, kohtausvaihtoja, asemointeja ja näyttelijöiden rooliliikehdintää.
- Koreografi on joskus ohjannut koko musikaalin.
- Tanssiin ja koreografiaan tulisi kiinnittää huomiota markkinoinnissa, musikaalin esittelyteksteissä ja mainoksissa.
- Musikaalien kotisivuilla tekijäesittelyt painottuvat ohjaajan, käsikirjoittajan, musiikin ja näyttelijäntyön ympärille: koreografista tai tanssista kerrotaan kotisivuilla harvoin - ellei koreografi ole myös ohjaaja.
- Koreografi tulee mainita aina, kun markkinoinnissa käytetään kuva- tai videomateriaalia tanssista.
- Tekijälistoilla tulisi nostaa tanssin ammattilaisten paikkaa, sillä usein nämä löytyvät listan keskeltä tai lopusta.
- Musikaalissa esiintyvä erillinen tanssiryhmä on mainittava kuten muutkin esiintyjät.

14

TIETOA TEATTERIKRIITIKOLLE

- Musikaalikoreografit toivovat tanssin saavan enemmän tunnustusta ja näkyvyyttä mediassa ja markkinoinnissa.
- Koreografia on käsikirjoituksen ja sävellyksen kanssa samanarvoinen tarinaa eteenpäin vievä musikaalin taiteenala (triple threat).
- Musikaalien kohtauksista 30%-60% ovat tanssin keinoin kerrottuja.
- Joskus koreografi on ohjannut koko musikaalin.
- Koreografia on luotu uutena "from scratch" jokaiseen musikaaliin erikseen toisin kuin partituuri ja käsikirjoitus.
- Musikaalin ennakkotutustumisessa on hyvä kysyä koreografiasta ja tanssista,
- Musikaalin koreografiaharjoitukseen osallistuminen auttaa tutustumaan koreografiseen prosessiin.
- Omaehtoisen tanssitietouden kartuttaminen on mahdollista esimerkiksi internetistä löytyvistä lähteistä tai osallistumalla aihetta käsitteleville kursseille. Hyviä aiheita ovat esimerkiksi musikaalitanssin historia ja musikaalitanssin eri lajit.
- Teatterikriitikkojen asenne vaikuttaa koreografien työn arvostuksen tunteeseen ja tekijöiden ammatti-identiteettiin.



LÄHTEET

THESEUS-TIETOKANTA:

UNOHTUIKO MUSIKAALIKOREOGRAFI?
KÄSIKIRJA PAREMPAAN YHTEISTYÖHÖN
ANASTASIA SOUPIOS

SAVONIA AMMATTIKORKEAKOULU
TANSSINOPETTAJAN TUTKINTO
OPINNÄYTETYÖ 2024