

KORREPETITTORI MUSIKAALISSA

Tony Sikström

Opinnäytetyö
Toukokuu 2013
Musiikin koulutusohjelma
Teatterimusiikin ja
musiikkidraaman
suuntautumisvaihtoehto

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU
Tampere University of Applied Sciences

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Teatterimusiikin ja musiikkidraaman suuntautumisvaihtoehto

TONY SIKSTRÖM:
Korrepetiittori musikaalissa

Opinnäytetyö 50 sivua, joista liitteitä 1 sivua
Toukokuu 2013

Tämä opinnäytetyö kuvaa korrepetiittorin työnkuvaa teatteriesitystä valmisteltaessa ja painottuu korrepetiittorilta vaadittavien tietojen ja taitojen analysointiin. Työssä esitellään myös keinoja, joita korrepetiittori työssään käyttää.

Aineistona työtä varten on ollut kirjoittajan oma kokemus korrepetiittorin työstä, sekä teatterin ammattilaisten kanssa käydyt keskustelut. Tutkimuskysymyksinä olivat: mikä on korrepetiittorin työnkuva, mitä tietoja ja taitoja häneltä vaaditaan ja mikä on hänen roolinsa harjoituskaudella, sekä millä keinoin hän voi helpottaa työtään ja mitkä asiat hänen tulisi priorisoida omassa työssään.

Tuloksena syntyi kokonaiskuva korrepetition työn vaatimuksista ja työ on myös eräänlainen opas korrepetiittorin käytännön työskentelyyn.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music
Option of theatre music and music drama

TONY SIKSTRÖM
The Répétiteur in a Musical

Bachelor's thesis 50 pages, appendices 1 pages
May 2013

This bachelor's thesis depicts the work of the répétiteur during theater rehearsals, focusing on analyzing the knowledge and skills that working as a répétiteur demands. Different methods that can be used by the répétiteur are also presented.

The data used consists of the writer's own experience of working as a répétiteur and discussions with theater professionals. The research questions are: what is the job description of the répétiteur, what knowledge and skills are demanded of the répétiteur, what is the répétiteur's role during the rehearsals, what can be done to make the répétiteur's work easier, and what are the top priorities in the répétiteur's work.

As a result, an overall picture of the demands of the répétiteur's work was achieved. The thesis can also be used as a guide to working as a répétiteur in practice.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	6
2. KORREPETIITTORI.....	8
3. KORREPETIITTORILTA VAADITTAVAT TIEDOT JA TAIDOT.....	10
3.1. Tyylitaju.....	10
3.2. Pianotekninen osaaminen.....	12
3.3. Sosiaaliset taidot.....	13
3.4. Prima-vista.....	15
3.5. Laulutaito.....	17
4. VALMISTAUTUMINEN.....	18
4.1. Teokseen tutustuminen.....	18
4.1.1 Teoksen kuuntelu.....	18
4.1.2 Teoksen historia.....	19
4.1.3 Käsikirjoitus.....	20
4.2. Partituurin analysointi ja sen tutkailu.....	21
4.2.1 Harmonia.....	21
4.2.2 Rytmiiikka.....	22
4.2.3 Laulumelodiat.....	23
4.2.4 Stemmat	24
4.2.5 Pianoteknisesti hankalat paikat.....	25
4.3. Sovitus	26
4.3.1 Harjoitusten alkuvaihe.....	27
4.3.2 Harjoitusten keskivaihe.....	28
4.3.3 Harjoitusten loppuvaihe.....	29
5. HARJOITUSKAUSI.....	31
5.1. Näyttelevä laulaja.....	31
5.2. Laulava näyttelijä.....	32
5.3. Laulava tanssija.....	33
5.4. Kapellimestari.....	34
5.5. Ohjaaja.....	35
5.6. Koreografi.....	36
5.7. Orkesterin simulointi.....	37
5.8. Harjoittaminen.....	39
5.9. Johtaminen.....	41
6. LÄPIMENOHARJOITUKSET.....	42
6.1. Instrumentaalipaikat.....	42
6.2. Kapellimestarin seuraaminen.....	45

6.3.Musikaalissa eläminen.....	46
7. LOPUKSI.....	47
LÄHTEET.....	49
LIITTEET.....	50
Liite 1. Kysely korrepetitiosta.....	50

1 JOHDANTO

Tämän opinnäytetyön tarkoitus on valaista korrepetiittorin työtä ja häneltä vaadittavia osaamisalueita erityisesti musikaalin ja musiikkiteatterin kannalta. Ja toisaalta se voi myös toimia eräänlaisena ohjenuorana aloitteleville teatterikorrepetiittoreille ja teatterimuusikoiden koulutusohjelmaa suunnitteleville tahoille työn monipuolisuudesta ja vaatimuksista. Lähtökohtana työn tekemiselle on ollut kiinnostus korrepetiittorin työtä kohtaan, sitä käsittelevän kirjallisuuden vähyys, sekä halu kehittää omaa ammattitaitoa korrepetiittorina. Opinnäytetyössäni käsittelen yksityiskohtaisesti korrepetiittorin ammatin eri osa-alueita ja käyn läpi konkreettisin esimerkein työvaiheita, jotka korrepetiittori tekee niin valmistautuessaan harjoituskauteen kuin itse harjoituskauden aikanakin. Sen lisäksi tuon esille korrepetiittorin tarpeen muuntautua harjoitusten edetessä ja teatterin eri ammattiryhmien kanssa työskennellessään.

Koska korrepetitiosta ja erityisesti musikaalin korrepetitiosta on kirjoitettu hyvin vähän, jos ollenkaan, halusin koota korrepetiittorin työn perusedellytykset ja ongelmat opinnäytteen muotoon. Samasta syystä aineiston hankkiminen osoittautui hyvin hankalaksi ja tässä työssä käytänkin pääasiallisena aineistona keskusteluja joita olen käynyt korrepetiittorin työstä, kysymyksiä joita olen asettanut eri ammattiryhmien edustajille koskien korrepetitiota, sekä omaa kokemustani teatterikorrepetiittorin työstä. Lisäksi lähetin kyselyn (Liite 1) korrepetitiosta sähköpostitse 25:lle teatterin ammattilaiselle, jotka valikoin heidän työnkuvansa perusteella. Kysely lähetettiin näyttelijöille, ohjaajille, koreografeille, tanssijoille, laulajille, korrepetiittoreille ja kapellimestareille. Vastauksia sain 12 ja kaikki muut ammattiryhmät kapellimestareita lukuunottamatta olivat edustettuina. En halunnut purkaa kyselystä saamiani vastauksia omaksi luvukseen, vaan olen sisällyttänyt ne muun tekstin joukkoon.

Aikaisempaa tutkimusta aiheesta ei suoranaisesti ole, mutta aihepiiriltään lähellä ovat Eeva Kontu opinnäytetyössään ”Musikaalin harjoitusprosessin käytäntö ja haasteet” (Kontu 2009) joka käsittelee harjoitusprosessia teatterikapellimestarin näkökulmasta ja Ilona Lambergin opinnäyte ”Korrepetiittori. Oopperan hiljainen moniosaaaja” (Lamberg 2011) joka taas keskittyy oopperan korrepetitioon ja korrepetiittorien koulutuksen kehittämiseen.

Itse olen opiskellut korrepetitiota Tiina Kärblanen johdolla Tampereen ammattikorkeakoulussa ja sen lisäksi toiminut useissa teatteriesityksissä niin korrepetiittorina, kapellimestarina kuin näyttelijänäkin. Korrepetitio on ammatti joka opitaan hyvin pitkälti ”mestari-kisälli” menetelmällä, mikä varmasti on osasyynä siihen, että aiheesta on kirjoitettu hyvin vähän. Itse olen myös oppinut suurimman osan työstä itse työtä tehdessäni, mutta korrepetition eri osa alueita on silti mahdollista oppia erillisinä kokonaisuuksina.

Tämän työn tavoitteena on antaa lukijalle kokonaisvaltainen kuva korrepetiittorin roolista teatteriesitykseen valmistauduttaessa, sekä esitellä keinoja, joita korrepetiittori työssään käyttää. Se on jakautunut kolmeen osaan: Korrepetiittorilta vaadittavat taidot (luku 3), Korrepetiittorin valmistautuminen harjoituskauteen (luku 4) ja Korrepetiittorin työtehtävät harjoituskaudella (luvut 5 ja 6).

2 KORREPETIITTORI

Aivan ensimmäiseksi koen tärkeäksi määritellä käsiteltävän asian eli korrepetiittorin.

Weilin+Göös: Suuri musiikkitietosanakirja määrittelee repetiittorin seuraavasti:

”Repetiittori (lat. *repetere* = kerrata, toistaa), myös korrepetiittori, oopperassa tai baletissa harjoittaja-valmentaja, muusikko, jonka tehtävänä on pianoharjoituksissa tutkia solistien kanssa musiikillisesti heidän osiaan ja myös luoda perusta heidän roolitulkinnolleen. R:n tehtävää vastaa kuorossa kuoromestarin toimi.” (Asikainen ym. 1991, 154).

Tätä opinnäytetyötä tehdessäni kysyin teatterin ammattilaisilta (näyttelijöiltä, ohjaajilta, tanssijoilta, koreografeilta ja kapellimestareilta) mikä korrepetiittorin työnkuva on musikaalissa/musiikkinäytelmässä. Seuraavaksi muutamia vastauksia:

”Korrepetiittorin tehtävä on säestää näytelmän laulut, soittaa ylimenot ja muut taustat, jos ohjaaja niin haluaa”.

”Korrepetiittori säestää harjoituksia siinä vaiheessa harjoituskautta kun orkesteri ei vielä ole paikalla”.

”Ymmärtääkseni korrepetiittorin työnkuva on musikaaleissa ja musiikkinäytelmissä on toimia säestäjänä musiikkiharjoituksissa, sekä musiikkikappaleiden, tässä tapauksessa laulujen harjoittajana, jolloin korrepetiittori toimii samalla teoksen kapellimestarin oikeana kätenä musiikin opettelussa.”.

”Olen ymmärtänyt, että korrepetiittori on harjoituspianisti. Hän parhaansa mukaan ”korvaa” bändiä ja antaa laulajille neuvoja ja tukea mikäli he sitä tarvitsevat.”.

”Korrepetiittorin työnkuva on musiikin tulkkina toimiminen ja harjoitusten säestäminen, ja siten esityksen luonnoksen valmistamiseen osallistuminen, sekä orkesterin paikkaaminen”.

Saamieni vastausten perusteella kävi ilmi, että vaikka korrepetiittorin pääasialliseksi tehtäväksi koetaankin orkesterin mallintaminen, on korrepetiittorin työnkuva myös paljon muuta, oli sitten kyse baletista, oopperasta tai musikaalista.

Omien kokemuksieni pohjalta määrittelin korrepetiittorin työnkuvan seuraavasti: Korrepetiittori eli harjoituspianisti on henkilö, jonka pääasiallinen tehtävä on soittaa teoksessa oleva musiikki harjoituskauden aikana, eli toimia ikäänkuin orkesterina harjoituksissa. Hänen tulee osata koko teoksen, tässä musikaalin, musiikki lauluineen ja instrumentaaliosuuksineen jo ensimmäisissä harjoituksissa tai viimeistään silloin, kun kyseistä kohtausta tai musiikkinumeroa harjoitellaan. Tämän lisäksi toimii korrepetiittori siltana ja välikätenä kapellimestarin, ohjaajan ja koreografin välillä kapellimestarin ollessa poissa harjoituksista. Tämä tarkoittaa sitä, että korrepetiittori pitää huolta kapellimestarin toiveista ja vaatimuksista ja myös toisaalta kirjoittaa ylös ja välittää eteenpäin kapellimestarille mahdolliset muutosehdotukset.

Korrepetiittorin kuuluu myös olla aina tarvittaessa valmis harjoituttamaan tai jopa johtamaan harjoitusten musiikkia. Toisinsanoen jos harjoitustilanne sitä vaatii, tulisi korrepetiittorin olla kykenevä soittamaan musiikkia, harjoituttamaan lauluja ja johtamaan musiikkia tilanteen vaatimalla tavalla. Korrepetiittorin pääasiallinen tehtävä on siis mahdollistaa ja sujuvoittaa harjoituksia.

3 KORREPETIITTORILTA VAADITTAVAT TIEDOT JA TAIDOT

Korrepetiittori tarvitsee päivittäisessä työssään useita eri taitoja. Tässä luvussa käsittelen viisi tärkeintä osa-aluetta korrepetiittorin osaamisessa: Tyylitajun, pianoteknisen osaamisen, sosiaaliset taidot, prima vistan ja lauluteknisen osaamisen.

3.1. Tyylitaju

Korrepetiittorilla on oltava kattava ja monipuolinen sekä musiikillinen, että kulttuurinen sivistys ollakseen pätevä työssään. Tällä tarkoitan eri aikakausien musiikkityyliä ja soittotapojen tuntemusta, teatteritaiteen tuntemusta ja vaikka yleensä musikaalien esityskieli Suomessa on suomi, on myös kielituntemus hyödyllinen. Tärkein edellämainituista on toki musiikkityyliä tunteminen, mutta jos ei tunne kunkin aikakauden kulttuurihistoriaa, ei voi täysin ymmärtää myöskään kyseisen aikakauden musiikin tyyliä. Teatteritaiteen tunteminen taas auttaa hahmottamaan koko esityksen näyttämöllistä rytmiä ja tapaa, jolla musiikki nivoutuu esitykseen.

Tyylitajulla tarkoitan tässä eri musiikkityyliä tyylillisten eroavaisuuksien tuntemista. Oopperan puhuttaessa on kyse eri aikakausien tavoista soittaa tiettyjä hidastuksia ja jopa symboleita tulkitaan eri tavoilla. Trilli on erilainen barokissa ja wieniläisklassismissa ja on olemassa erilaisia, eri aikakausiin sidonnaisia tulkinnallisia seikkoja, jotka yksinkertaisesti on tiedettävä. Musikaalimaailmassa taas on kyse enemmänkin laajasta modernimpien musiikkityyliä tuntemuksesta, erityisesti uudempia musikaaleja soitettaessa. ”The Sound of Music”(1959) ja ”Hairspray”(2002) ovat varsin erityyylisiä musikaaleja, eikä niitä siis voi soittaa samalla tavalla. ”The Sound of Music” on vanhaa musikaaliperinnettä ja on lähempänä klassista soittotyylillä, kun taas ”Hairspray” edustaa uudempaa musikaalia, jonka soittamiseen tarvitaan rytmikkäämpää ja enemmän ”popahtavaa” otetta.

Musikaalikorrepetiittorin onkin syytä osata klassisen musiikin lisäksi soittaa modernimpiäkin musiikkityylejä, eli niinkutsutun ”rytmimusiikin” eri alalajeja. Bluesmusiikkia ja rockmusiikkia soitetaan hyvin erilaisella otteella ja fraseerauksella vaikkakin ne ovat periaatteessa samaa alalajia. Blues on rytmikaltaan ”laiskempaa” ja paikoillaan pysyvää, kun taas rockmusiikki on hyvin soitettuna jatkuvasti hieman

”etukenossa” rytmisesti. Tietenkin äskeiset yleistyksiset ovat hyvinkin yleismaallisia ja usein kappaleen ”groove” tai syke on tilannekohtaista, mutta ne ovat tyylliseikkoja jotka korrepetiittorin tulee tietää ja joita välttämättä ei ole nuottiin merkattu säveltäjän toimesta, vaan niitä pidetään itsestäänselvinä asioina. Esitysmarkintana ”slow blues” tarkoittaa eri tapaa soittaa kuin ”slow rock”. Bluesin ja rockin lisäksi erityyylisiä soittotapoja ja ”komppeja” eli säestyksen rytmisiä elementtejä on esimerkiksi latinomusiikissa kuten rumbassa ja bossa novassa tai jazzissa, tangossa tai vaikkapa ballaadeissa.

Motown 4, not too fast

Feed me, Sey- mour, Feed me all night long.

KUVA 1. Esimerkki esitysmarkinnasta jota ei voi toteuttaa ilman kyseisen musiikkityylin tuntemista. Ote ”Pieni kauhukauppa”-musikaalin pianopartituurista. 10-Git It, tahdit 4-6.

Tyylitaju on opittavissa oleva asia, joka jokaisen musikaalikorrepetiittorin tulisi opetella. Valitettavasti oikotietä asian oppimiseen ei ole, vaan on yksinkertaisesti kuunneltava paljon kunkin tyyllilajin musiikkia ja matkittava soittotapoja ja tempokäsitystä sekä aksentointia, jotta autenttinen soittotapa löytyy. Jotta pystyy tyylikkäästi varioimaan, on ensin osattava soittaa varioitava tyyli hyvin. Tämä on verrattavissa esimerkiksi pianonsoittotekniikkaan. Asteikot on osattava ensin hyvin, jotta sitten pystyy selviämään kappaleiden sisällä vastaantulevista nopeista kuvioista vaikkeivät ne asteikkoa pitkin kulkisikaan.

Eri musiikkityylien hallinta on tärkeää jo pelkästään senkin takia, että se helpottaa omaa harjoitteluprosessia. Kun on peruskompit valmiiksi hallussa, ei tarvitse käyttää

ylettömästi aikaa pelkän rytmiiikan opetteluun, vaan voi keskittyä aidosti teknisesti vaativimpiin paikkoihin. Korrepetiittorin oma harjoittelu-aika on muutenkin musiikin määrään nähden hyvin pieni, joten jos harjoittelua voi jotenkin nopeuttaa, on lopputulos tarkempi. Esimerkkinä tällaisesta tilanteesta mainittakoon ”The Company”(1970)-musikaalista ”Here's to the ladies who lunch”, joka on variaatio bossa nova kompista. Jos korrepetiittorilla on bossa nova-rytmiikka hyvin hallussa, on hänen helppo tehdä ne muutamat variaatiot, joita säveltäjä on tähän säestykseen halunnut, kuitenkin pitämällä kiinni bossa novalle luonteenomaisesta sykkeestä ja rytmiiikasta.

3.2. Pianotekninen osaaminen

Korrepetiittorin pianoteknisen osaamisen alueita ovat varsinaisen soittotekniikan lisäksi myös laulun ja soiton yhdistäminen sekä soittoergonomia ja energiatehokkuus. Soittoteknisesti korrepetiittorilla tulee olla perustekniikka sillä tasolla, ettei minkään vastaantulevan kuvion tai teknisesti vaikeamman paikan harjoitteluun mene ylettömästi aikaa. Kuten edellä jo mainitsin, on omaan harjoitteluun aikaa yleensä hyvin vähän suhteutettuna opeteltavan materiaalin määrään. Tämä tarkoittaa sitä, että yksittäisen kappaleen harjoitteluun ei voi tuhata kauheasti aikaa, tinkimättä kuitenkaan soiton laadusta. Tottakai taidemusiikin soolopianoteokset ovat usein teknisesti huomattavasti vaikeampia kuin kirjoitettu musikaalimateriaali, mutta sittenkin omaan harjoitteluun käytettävissä oleva aika on hyvin rajallinen.

Hyvän perussoittotekniikan pohja on klassisessa musiikissa ja asteikossa. Työssä onkin eduksi, että korrepetiittori hankkii itselleen ensin hyvän klassisen tekniikan, jota voi sitten myöhemmin soveltaa rytmimusiikkiin. Klassinen tekniikka on tärkeä myös siksi, että vanhempi musikaali ei loppujen lopuksi poikkea paljonkaan operetista ja vastaan tulee myös paljon länsimaisen taidemusiikin vaikutteita, joita pelkällä rytmimusiikkipohjalla voi olla hankala opetella tai tyyllillisesti ymmärtää. Teknisesti siis, samoin kuin tyyllillisesti, tulee korrepetiittorin hallita hyvin laaja-alaisesti eri musiikkityylit.

Hyvin hyödyllistä korrepetiittorille on myöskin taito osata soittaa ja laulaa yhtä aikaa. Tilanteissa joissa laulaja tarvitsee tukea tai jokin tietty stemma ensamblekohtauksissa on

epävarma, on mielekkäämpää laulaa tarvittava melodia, koska muuten on uhrattava toinen käsi melodiasoitolle, jolloin orkesterisatsi kärsii ja harmonia saattaa jäädä ohueksi tai jopa epäselväksi. Jos korrepetiittori pystyy soittamaan ja laulamaan samalla, jäävät hänen molemmat kätensä pianolle ja lopputulos muistuttaa enemmän lopullista kuulokuvaa, joka auttaa laulajaa hahmottamaan paremmin paikkansa harmoniassa.

Pianotekniseen osaamiseen laskisin myös hyvän soittoergonomian ja energiatehokkuuden, jotka ovat korrepetiittorille hyvin tärkeitä, sillä harjoituskauden aikana korrepetiittori soittaa verrattain paljon päivän aikana. Hyvä soittoasento, rento soittotapa ja hyvä fyysinen kunto mahdollistavat pitkäaikaisen ammatinharjoittamisen ilman muuten ilmeneviä fyysisiä ongelmia. Energiatehokkuudella tarkoitan tässä yhteydessä lähinnä tapaa jolla pianoa soitetaan. Korrepetiittorin työ ei varsinaisesti ole esiintymistä, joten turhat ”tulkintaliikkeet” eivät palvele mitään erityistä tarkoitusta. Tulkintaliikkeillä tarkoitan useiden konserttipianistien tutuksi tekemää musiikin mukana heilumista. Tätä tulisi välttää, jollei tarkoituksena ole nimenomaan kehonsa liikkeillä esimerkiksi auttaa laulajia pysymään tempossa tai ilmentää dynamiikanvaihdoksia.

3.3. Sosiaaliset taidot

Työssäni teatteriesityksen korrepetiittorina olen huomannut, että sosiaalisilla taidoilla on yllättävän suuri merkitys harjoitusten aikana, niin yleisen työilmapiirin ylläpidossa kuin harjoitusten sujuvuudenkin kannalta. Koska korrepetiittori on läsnä miltei jokaisessa harjoituksessa, ei hän voi ”murjottaa” nurkassa huonotuulisena, sillä se heijastuu koko harjoitusten ilmapiiriin ja sitä kautta myös harjoitusten sujuvuuteen. Tästä syystä onkin tärkeää, että korrepetiittori pysyy mahdollisimman hyväntuulisena ja kärsivällisenä erityisesti silloin, kun muu työryhmä alkaa olemaan väsynyt. Hyvä korrepetiittori ei myöskään ole liian ujo tai sulkeutunut, koska tämä tekee hänestä vaikeasti lähestyttävän. Näyttelijän voi olla jo lähtökohtaisesti vaikea mennä pyytämään kapellimestarilta apua hankalien lauluosuuksien kanssa tai esittämään kysymyksiä stemmapaikoistaan siitä syystä, että kapellimestari on usein esityksen toiseksi suurin auktoriteetti ohjaajan jälkeen ja erityisesti suomalaisen tapakäytännön mukainen olettaimus siitä, että omat kysymykset häiritsevät häntä, muodostavat ison kynnyksen

kysymiselle. Juuri tästä syystä tulisi silloin korrepetiittorin olla sellainen henkilö, jota on helppo lähestyä ja joka aina auttaa mielellään, eikä pidä mitään kysymystä tyhmänä. Ja koska korrepetiittori osaa teoksen yhtä hyvin kuin kapellimestari, osaa hän silloin myöskin antaa samat neuvot kuin edellämainittu.

Koska korrepetiittorin ensisijainen tehtävä harjoituksissa on mahdollistaa ja sujuvoittaa harjoitusten kulkua, on hyvä huomioida myös muutama seikka, jotka edesauttavat pyrkimyksiä kohti tätä lopputulosta. Ensimmäinen huomionarvoinen asia on se, että teatteriharjoitukset eivät ole korrepetiittorille aikaa pianopartituurin harjoitteluun. Tiedän kokemuksesta, kuinka vaikea on keskittyä dialogin tai monologin harjoitteluun kun harjoitushuoneen nurkasta kuuluu vianoa pianonsoittoa ja seuraavan kohtauksen musiikin tapailua. Onkin pelkästään kohteliasta antaa työrauha näyttelijöille ja harjoitella omia osuuksia omalla ajalla. Hekään eivät ole häiritsemässä korrepetiittoria kun hän harjoittaa pianopartituuria. Jos on sellainen tilanne, että korrepetiittori on saanut pianopartituurin vasta hyvin myöhäisessä vaiheessa, eikä vielä osaa sitä kokonaisuudessaan, niin silloin on opeteltava ainakin niiden kohtausten musiikki, joita sinä päivänä harjoitellaan.

Toinen huomionarvoinen seikka on harjoitusten seuraaminen ja järjestelmällisyys omien nuottien arkistoinnissa. Korrepetiittorin on oltava koko ajan hereillä harjoituksissa ja tiedettävä missä kohtaa teosta ollaan menossa, jotta pystyy soittamaan asiaankuuluvan musiikin oikealla hetkellä. Jos partituurissa on vaikeita sivunkääntöjä, tulee myös ne harjoitella valmiiksi, tai jos nuotit ovat irrallaan (esimerkkinä ”jukebox”-musikaalit, joissa nuotit on saatettu kerätä eri lähteistä.), kannattaa ne ehdottomasti teipata valmiiksi yhteen ennen harjoitusten alkua. Olen ollut myös todistamassa tilanteita joissa harjoitus seisoo sen takia, että korrepetiittorilla on nuotit hukassa tai väärässä järjestyksessä tai hän ei ole seurannut harjoitusta eikä tiedä missä ollaan menossa. Korrepetiittorin tulee olla aina hereillä, nuotit järjestyksessä ja valmiina soittamaan. Jos soitettavaa ei ole, pitää hänen seurata tapahtumia tarkkaan, tai jos ollaan jo harjoituskauden loppuvaiheessa ja korrepetiittori osaa iskunsa, voi hän mahdollisesti esimerkiksi lukea kirjaa, muttei missään tapauksessa häiritä harjoituksia. Harjoitusten ei tule pysähtyä siksi, että korrepetiittori ei ole valmiina, eikä myöskään siksi, että korrepetiittori häiritsee harjoituksia.

Sosiaalisiin taitoihin lasken myös kärsivällisyyden, jota korrepetiittorilta vaaditaan välillä hyvinkin paljon. Ollessani korrepetiittorina eräässä musikaalissa oli useammassa kuin yhdessä harjoituksessa tilanne, jossa soitin koko neljän tunnin harjoituksessa ainoastaan neljän tahdin pätkiä harvakseltaan. Tällainen tilanne on todennäköinen silloin kun tarkoitus on harjoitella kohtauksia joita joko edeltää, tai seuraa musiikkinumero. Silloin kohtaus mennään musiikkinumeroon asti ja juuri kun korrepetiittori aloittaa seuraavan musiikin, aloitetaan kohtaus alusta. Nämä ovat korrepetiittorin kannalta turhauttavia ja tylsiä harjoituksia, mutta täytyy muistaa että korrepetiittorin tehtävä on mahdollistaa ja sujuvoittaa harjoitusta. Vaikka harjoituspäivän pääasiallinen tarkoitus onkin harjoitella dialogia ja kohtauksia joissa ei ole musiikkia, täytyy korrepetiittorin silti olla läsnä harjoituksissa, koska harjoitusten kulkua ei voi etukäteen ennustaa. Jos dialogin harjoittelu sujuu nopeasti, siirrytään seuraavaan kohtaukseen jossa on musiikkinumero ja silloin korrepetiittorin läsnäolo on tärkeää.

Usein ensi-illan lähestyessä kiristyy myös ilmapiiri harjoituksissa, joka johtaa siihen, että ohjaaja, kapellimestari, koreografi ja näyttelijät alkavat hermoilemaan ja saattavat töksäytellä tylyjäkin asioita toisilleen tai korrepetiittorille. Kommentit ovat harvoin henkilökohtaisia eikä niistä kannata loukkaantua. Esityksen valmistumisen paineet kasvavat suuremmiksi, mitä lähempänä ensi-iltaa ollaan ja paineet purkautuvat sitten lähinnä oleviin ihmisiin.

3.4. Prima-vista

Prima-vista soiton tärkeyttä ei voi tarpeeksi painottaa, kun on kyse harjoituspianistin toimenkuvasta teatterissa. Kokonaisen musikaalin tai teatteriesityksen soiva kesto saattaa olla pitkälti toista tuntia, joka tarkoittaa sitä, että soitettavaa ja tätä kautta myös opetettavaa on paljon. Koska opetettavaa on paljon ja aikaa harjoitteluun, suhteessa musiikin määrän vähän, täytyy korrepetiittorin prima-vista soiton valmiuksien olla hyvät.

Toisin kuin niinkutsutussa ”perinteisessä” prima-vista-soitossa, jossa pyritään mahdollisimman tarkkaan soittamaan nuottikuva ensinäkemältä, on korrepetiittorin työssä tärkeämpää tuoda selkeästi esiin kappaleen kokonaisuus, rytmiiikka ja harmonia. Nuo kolme osa-aluetta riittävät tukemaan laulajia tarpeeksi, jotta kappaletta voi harjoitella. Siksi pitääkin keskittyä soittamaan juuri ne osa-alueet oikein ensinäkemältä, eikä jäädä takkuamaan vaikeiden kuvioiden tai tarkan nuottikuvan kanssa. Jos harmonia-analyysi on itselle hidasta, olen huomannut hyödylliseksi myös sointumerkkien kirjoittamisen partituuriin ennen harjoituskauden alkua. Tämä helpottaa rytmiiikkaan keskittymistä, sekä myöskin mahdollistaa paremmin tilanteen ja laulajan seuraamisen.

Prima-vistan opiskeluun olen saanut opettajiltani useita hyviä ohjeita, joista tehokkaimmiksi olen todennut seuraavat. Ensinnäkin prima-vistaa tulee harjoitella päivittäin. Ei liian kauaa, vaan jopa puoli tuntia päivässä riittää hyvin. Tämän lisäksi on tärkeää, että koko ajan soittaa itselle uutta musiikkia. Se onnistuu oman kokemukseni mukaan parhaiten siten, että ottaa eteensä uuden partituurin ja rupeaa soittamaan sitä hitaasti metronomin kanssa. Tällainen harjoittelutapa on tehokkainta nimenomaan silloin, kun keskittyy soittamaan mahdollisimman paljon oikeita ääniä kuitenkin metronomin tempossa pysyen. Vähintäänkin yhtä tärkeää kuin oikeiden äänten soittaminen on keskeytyksettä soittaminen. Kun korrepetiittori soittaa monen kuukauden ajan useita tunteja päivässä, tulee väkisinkin vastaan tilanne jossa hän soittaa väärin. Se ei haittaa, mutta jos soitto sen takia keskeytyy, niin silloin se haittaa. Virheen jälkeen jatkaminen on taito jota voi harjoitella samalla kun harjoittelee prima-vistaa. Musiikin jatkuvuus on huomattavasti tärkeämpää kuin yksittäiset väärät äänet. Korrepetiittorin ei siis tule pelätä väärin soittamista. Myöskin taito soittaa oikein koskettimiin katsomatta on hyödyllinen, koska tällöin silmät voi pitää nuotissa tai myöhemmin kapellimestarissa eikä jatkuvasti tarvitse katsoa käsiään varmistaakseen että sormet osuvat oikeisiin koskettimiin.

3.5. Laulutaito

Produktioissa joissa ei ole erikseen laulujen harjoituttajaa, toimii korrepetiittori myös tarvittaessa selaisena. Tämä tarkoittaa sitä, että hänellä on oltava tietoa myös laulutekniikasta ja laulamisesta yleensä. Jos harjoituttajaa ei ole ja laulaja kamppailee jonkin teknisesti vaikean kohdan kanssa, on korrepetiittori se henkilö jonka puoleen olisi hyvä pystyä kääntymään ja tältä pitäisi myös apua kyetä saamaan.

Harjoittamisen, johon palaan vielä myöhemmin, lisäksi laulutekninen osaaminen on tarpeellinen esimerkiksi sairastapauksissa, jolloin joku laulaja puuttuu harjoituksista. Tällöin korrepetiittori pystyy tarvittaessa paikkaamaan poissaolevaa laulajaa laulamalla itse puuttuvat osuudet. Tämä on myöskin kätevää sen takia, että korrepetiittori osaa jo musiikin, eikä silloin kenenkään muun tarvitse opetella puuttuvia lauluosuuksia, vaan he voivat keskittyä omaan työhönsä ja harjoitukset sujuvat jouhevammin poissaolosta huolimatta. Laulutaito on hyödyllinen myös siksi, että silloin molemmat kädet ovat vapaana soittamaan orkesterisatsia, eikä toista kättä tarvitse pyhittää puuttuvan stemman soittamiseen.

4 VALMISTAUTUMINEN

Jotta korrepetiittori pystyy hoitamaan toimenkuvansa hyvin, on hänen valmistauduttava perusteellisesti jo ennen varsinaisen harjoituskauden alkamista. Tämä helpottaa harjoituskautena tapahtuvien muutosten ja yllätysten vastaanottamista ja muuttuvien tilanteiden seuraamista. Seuraavaksi käyn läpi korrepetiittorin valmistautumisen eri vaiheet ja osa-alueet.

4.1. Teokseen tutustuminen

Ohjaaja, kapellimestari ja koreografi olettavat, että korrepetiittori tuntee teoksen läpikotaisin jo ensimmäisissä harjoituksissa. Teokseen tutustuminen ei tarkoita korrepetiittorille pelkän musiikin opettelua, vaikkakin se hänen päätyönsä onkin, vaan myös kokonaisvaltaisempaa kokonaisuuksien tuntemista.

4.1.1 Teoksen kuuntelu

Korrepetiittorin päämäärä on soittaa teoksen musiikki mahdollisimman samankaltaisesti kuin itse orkesteri sen soittaa. Tästä syystä kyseisestä teoksesta kannatta kuunnella useita eri levytyksiä ja merkitä itselleen pianopartituuriin ylös eri rytmiiikat ja tärkeimmät orkesterista kuuluvat melodiat, koska pianopartituuriin ei välttämättä ole merkitty kaikkea olennaista. Tämä on asia, jossa korrepetiittorin on käytettävä omaa harkintakykään. Olen itse ollut tilanteissa joissa esimerkiksi koreografi on suunnitellut tanssinsa joidenkin perkussioiskujen tai melodioiden perusteella, joita ei ollut pianopartituuriin merkitty lainkaan. Tällöin oli hyödyksi se, että olin kuunnellut teoksen tarkasti ja merkinnyt ne itselleni ylös valmiiksi, eikä minun tarvinnut tuhlata harjoitusaikaa niiden etsimiseen. Jos korrepetiittori siis kuunnellessaan huomaa jonkun iskun tai melodian puuttuvan pianopartituurista on se hyvä lisätä sinne. Korrepetiittorin ei siis sokeasti tule luottaa pianopartituuriin. Niitä on olemassa sekä hyviä että huonoja.

Teosta kuunnellessa jäävät myös melodiat muistiin ihan eri tavalla kun pelkästään nuottia lukiessa. Pianopartituurin opeteltaessa on suureksi hyödyksi jos melodiat ja rytmikka ovat jo ainakin jollain tavalla muistissa valmiiksi. Tällöin voidaan tukeutua

nuottikuvan lisäksi kuulokuvaan, jonka avulla tietää jo etukäteen mitä seuraavaksi on tulossa ja minkälaisella rytmiikalla se tulisi soittaa.

Korrepetiittorin työssä tärkeää on myös musiikillisten kokonaisuuksien hahmottaminen ja hallitseminen. Kuuntelemalla pidemmät musiikilliset ja näytelmän musiikkidramaturgiset kaaret ymmärtää kaikista parhaiten. Toisaalta jos teos on opeteltu ainoastaan kuuntelemalla, tulee vaivihkaa opittua myös levytystä tehneen kapellimestarin fraseeraukset ja tulkinta. Se on kuitenkin asia, jonka pois opettelu on suhteellisen helppoa. Tämän lisäksi teosta kuunneltaessa on hyvä myös huomioida harjoituksissa todennäköisesti tehtävät muutokset musiikkiin ja valmistautua niihin. Musikaaleja tehtäessä tehdään musiikkiin leikkauksia usein vielä ihan harjoitusten loppuvaiheessakin.

4.1.2 Teoksen historia

Jotta tietyn aikakauden musiikkia voi soittaa aikakauden vaatimalla tyyllillä ja otteella on tunnettava myös teoksen historiaa. Kuten aikaisemmin jo mainitsin, on tyyllitaju eräs korrepetiittorin osaamisen kulmakiviä eikä sitä voi oppia eikä ymmärtää tuntematta historiaa. Esimerkkinä eri aikakausista riippuvaisista tyyllillisistä eroista mainittakoon vaikka rock-musiikki. Jo pelkästään rock sanan merkitys on vaihtunut 1950-luvulta verrattuna esimerkiksi 2000-lukuun. Elvis ja kumppanit olivat ensimmäisiä rock 'n roll-tyylin pioneerejä, josta termi rock on jäänyt kuvaamaan tiettyä musiikin lajia. 1970-luvulla taas tuli kuvioihin heavy rock, esimerkiksi Led Zeppelinin, joka oli soittotyyliään ja soundiltaan raskaampaa kuin perinteinen rock 'n roll. Nykyään taas heavy rock on huomattavasti raskaampaa kuin Led Zeppelinin kaltaiset bändit ja rock 'n roll:ia taas soitetaan 70-luvun heavy rockia muistuttavalla otteella. Tällainen aikakausisidonnaisuus pätee muissakin musiikkityyleissä ja tästä syystä on hyvin tärkeää, että korrepetiittori tietää koska musiikki on sävelletty ja tuntee siihen aikaan vallalla olleen terminologian, soittotyyliä ja fraseeraustavat. Myös säveltäjillä on erilaisia tapoja ilmaista asioita vaikka he olisivatkin eläneet samoihin aikoihin (esimerkiksi Bernsteinin ”West side story” (1957) verrattuna Lerner ja Loewen ”My fair lady” (1956)-musikaaliin) Siksi korrepetiittorin on hyvä myös tuntea saman säveltäjän muita teoksia ymmärtääkseen paremmin hänen tapansa ilmaista asioita musiikillaan.

Yleinen kulttuurihistorian tuntemus auttaa korrepetiittoria myös ymmärtämään musiikkia ja musikaalin tarinaa syvemmin. Historiallisesti merkittävillä tapauksilla on usein yhteyksiä ja vaikutuksia myös sen aikakauden musiikkiin, ja tästä syystä ei voi täysin ymmärtää musiikkia jos kulttuurihistorian tuntemus on vajavaista. Edellämäinitut asiat ovat informaatiota, jonka korrepetiittori hankkii itselleen jo ennen kuin edes aloittaa varsinaisen pianopartituurin opiskelun.

4.1.3 Käsikirjoitus

Musikaalit perustuvat usein valmiiseen käsikirjoitukseen, johon on myöhemmin sävelletty musiikki. Tästä syystä musikaalin käsikirjoitus onkin korrepetiittorin toiseksi tärkein työväline partituurin jälkeen. Musikaalissa musiikki on aina sävelletty tukemaan tarinaa ja vahvistamaan tarinassa olevia tunteita ja hahmoja. Siksi korrepetiittorinkin on hyvä tuntea esityksen käsikirjoitus pystyäkseen ilmentämään täysin esityksen tunnelmia musiikin kautta.

Poikkeuksena tälle säännölle ovat niin kutsutut ”jukebox”-musikaalit eli draamalliset konsertit, jotka on kirjoitettu joko valmiiden kappaleiden pohjalta tai sitten valmiit kappaleet on sijoitettu tekstiin sopiviin paikkoihin (esimerkiksi ”Vuonna 85” -musikaali (2006)). Silti tässäkin tapauksessa teksti täytyy korrepetiittorin hallita hyvin, koska asiayhteys, eli se mihin laulu sijoittuu, saattaa muuttaa alkuperäisen kappaleen tunnelman tai jopa tarkoituksen täysin toiseksi. Esimerkiksi Esko Janhusen käsikirjoittamassa ”Jykevä rakkaus”- musiikinäytelmässä Rauli Somerjoen kappaleen ”Rokki soi” lyriikat saavat uuden merkityksen kun näytelmässä hän laulaa sen juuri kun on jäänyt kiinni pettämisestä tyttöstävälleen. Lyriikat ”Rokki alkoi soida/mimmit riisu vaatteitaan, kulta meni shokkiin/vääntelehti paikallaan”, tätä taustatarinaa vasten ajateltuina, muuttuvat alkuperäisen iloisen reteestä tunnelmasta enemmänkin kipeiksi ja koskettaviksi, varsinkin kun Rauli tarinassa katu tekojaan syvästi.

Tämän lisäksi korrepetiittori joutuu usein myös kuiskaajan paikalle tai jopa paikkaamaan jotain roolia, jos he puuttuvat harjoituksista. Tätäkin ajatellen on siis korrepetiittorin hyvä osata käsikirjoitus hyvin, jotta hän tarvittaessa pystyy nämä tehtävät täyttämään.

4.2. Partituurin analysointi ja sen tutkailu

Jos käsikirjoitus on korrepetiittorin osattava hyvin, täytyy partituuri osata erinomaisen hyvin. Seuraavassa kappaleessa käyn läpi itse hyväksi havaitsemani järjestyksen korrepetiittorin partituurin opettelulle. Tapoja on monia, mutta tämän olen huomannut itselläni toimivaksi.

4.2.1 Harmonia

Laulajien kanssa työskennellessäni ja keskustellessäni on käynyt selväksi harmonian oikein soittamisen tärkeys. Oikean harmonian aikaansaamiseksi on neljä osa-aluetta jotka on otettava huomioon ja ne ovat tärkeysjärjestyksessä: bassoääni, soinnun perussävelet, sointuteho ja käännös. Kun nämä kaikki ovat oikein käy harmonia jo hyvin selväksi, vaikkei sointuhajoitus olisikaan täsmälleen sama kuin partituurissa. Tästä syystä korrepetiittorin pitäisikin tehdä sointuanalyysi partituurista ikäänkuin kaiken varalle, jotta harmonia pysyy tarkkana aina soitettaessa.

Seuraavasta kolmen tahdin pätkästä sointuanalyysini olisi esimerkiksi seuraava:

The image shows a piano accompaniment score for the song 'Annie'. It consists of three measures. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. Above the first staff, the following chords are indicated: Ab/Eb, Eb(sus4) Eb, Ab, Eb7, Ab, and Abmaj7. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

KUVA 2. Ote ”Annie”-musikaalin pianopartituurista. 29-Bows, tahdit 22-24. Laulun pianosäestys.

Laulajille on erityisesti harjoitusten alkuvaiheessa tärkeämpää saada laulun taustalle oikea harmonia kuin välttämättä täsmälleen pianopartituurin mukainen kuulokuva. Toistojen kautta korrepetiittori sitten lisää soittoonsa enemmän nuottikuvan mukaista soittoa, mutta kuten aikaisemmin mainitsin, koska aikaa harjoittelulle on rajallisesti on ainakin harmonian oltava korrekti.

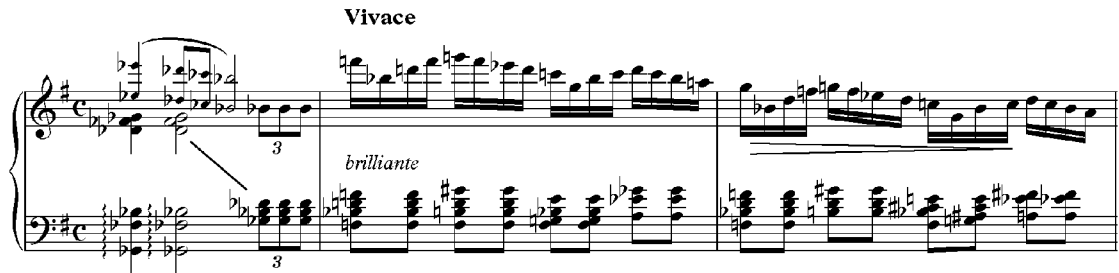
Itse opettelen sointuanalyysin tehtyäni soittamaan kappaleen pelkistä sointumerkeistä ja yritän imitoida lopullista kuulokuvaa mahdollisimman tarkasti vapaasäestämällä. Tämän tehtyäni olen rakentanut itselleni ”varasuunnitelman”, jos en ajanpuutteen vuoksi osaa soittaa partituuria nuotilleen. Sointuanalyysi myös parantaa osumatarkkuutta, koska silloin tiedän mitä ääniä soinnussa on, eikä vaikealukuisempien sointujen soittaminen ole enää läheskään yhtä hankalaa.

4.2.2 Rytmiiikka

Harmonian lisäksi toinen kappaleen säestyksellinen kulmakivi on rytmiiikka eli kappaleen sisäinen pulssi tai ”groove”. Parhaiten tämä käy ilmi, ja jää mieleen, kuuntelemalla kyseistä kappaletta orkesterin tai bändin soittamana. Korrepetiittorin on soittaessaan oltava sekä rytmisektio (rummut, perkussiot ja basso), harmoniasoittimet (piano, jousisektio, kitarat jne...) että tarvittaessa melodiasoitin. Kuunneltaessa kokonaisuutta orkesterin soittamana saa selville onko groove kolmimuunteinen vai suora, valssi vai jazzvalssi tai vaikkapa rumba vai samba, jotka periaatteessa ovat variaatioita toisistaan. Tämän jälkeen täytyy tarkastella pianopartituurista säestystä joka sinne on kirjoitettu ja yhdistää se kuultuun rytmiiikkaan.

Tässä vaiheessa viimeistään huomaa kuuntelun hyödyllisyyden, koska erityisesti oltaessa tekemisissä rytmimusiikin kanssa voi säestys näyttää aikamoiselta kaaritusviidakolta ja säveltäjät eivät yleensä kirjoita esimerkiksi kolmimuunteisuutta nuottin lainkaan, vaan korrepetiittorin yksinkertaisesti täytyy tietää että esimerkiksi blues on hyvin usein kolmimuunteinen. Jos kuunteluvaihe opettelussa on hypätty yli, menee rytmiiikan opetteluun huomattavasti enemmän aikaa ja vaivaa.

Tässä vaiheessa on myös tuotava esille se fakta, että korrepetiittorin tehtävä on ennenkaikkea pitää kappaleet kasassa, eikä esitellä omia pianistinkykyjään. Harmonian ja rytmiiikan erikseen opettelu ovat apuvälineitä joilla selviät tiukoista paikoista vähemmällä väärillä äänillä jos nuotti näyttää esimerkiksi tältä:



Kuva 3. Ote ”the Sound of Music”-musikaalin pianopartituurista. 29-Entr'acte, tahdit 29-31.

Mutta vaikka vääriä ääniä tuleekin, on paljon tärkeämpää että rytmikka säilyy. Rytmii pitää musiikin kasassa ja väärrien äänten kanssa voi kyllä elää, mutta jos tempo soutaa ja huopaa, on mahdotonta harjoitella kappaletta laulajan kanssa.

4.2.3 Laulumelodiat

Eräässä keskustelussa hyvän ystäväni kanssa totesi hän seuraavaa: ”Melodia on pyhä. Sitä ei pidä analysoida eikä siihen pidä kajota. Sen pitää antaa olla ja vaikuttaa.” Korrepetitiossa asiaa tarkastellaan kuitenkin hieman eri näkökulmasta. Melodiat täytyy opetella sitä silmälläpitäen, että mitkä hyyt tai melodiakulut ovat hankalia laulajille ja jo etukäteen miettiä miten itse pystyy auttamaan laulajaa näissä hankalissa paikoissa.

Koska korrepetiittorin työnkuvaan kuuluu myös laulujen harjoittaminen ja sitä kautta myös melodioiden opettaminen, täytyy hänen osata sekä soittaa että laulaa melodiat. Ja kuten edellä jo mainitsin on korrepetiittorin hyvä myös pystyä laulamaan melodioita ja

soittamaan samaan aikaan sellaisten tilanteiden varalta, jossa joku laulaja puuttuu harjoituksista ja hänen on tuurattava lauluosuuksissa puuttuvaa henkilöä.

Laulumelodian soittaminen ja samalla itsensä säestäminen on myös hyödyllinen taito korrepetiittorille. Tähän taitoon liittyy myös kyky mukauttaa pianopartituurin säestystä sellaiseksi, että myös melodian soittaminen onnistuu. Usein täytyy myös pystyä vaihtelevaan salamannopeasti pianopartituurin säestyksen soiton ja melodiasoiton välillä ja päinvastoin. Jos esimerkiksi laulaja ei muista kesken kappaletta melodiaansa on korrepetiittorin pystyttävä heti auttamaan soittamalla melodiaa pianolla, kuitenkin säestyksen liikaa kärsimättä. On tärkeää, että harjoituspianisti pystyy elämään tilanteen mukaan, eikä ole orjallisesti kiinni pianopartituurissa, vaan pystyy soittamaan kulloisellakin hetkellä sen mitä juuri silloin tarvitaan.

4.2.4 Stemmat

Yhtälailla kun laulumelodiat tulee opetella tarkasti ja sujuviksi, täytyy korrepetiittorin hallita myös stemmapaikat hyvin. Esimerkiksi neliäänisestä kuorosatsista täytyy pystyä soittamaan kaikki stemmat yhdessä ja erikseen. Jopa todennäköisempää kun soolomelodioiden opettaminen, on stemmojen opettaminen ensamblelle. Tällöin korrepetiittorilla täytyy olla osaamista myös kuoronjohdon ja harjoituttamisen saralla. Miten kuorossa lauletaan? Mitkä asiat ovat tärkeitä kuoron artikulaatiossa ja fraseerauksessa?

Jos neliäänisen kuorosatsin soittaminen suoraan nuotista ei luonnistu, voi sen kirjoittaa kahdelle riville lukemisen helpottamiseksi ja teipata partituuriin neliäänisen stemman päälle.

Do - mi - no quo - ni - am bo - nus, guo - ni - am bo - nus,
 Do - mi - no quo - ni - am bo - nus, guo - ni - am
 Do - mi - no quo - ni - am bo - nus, guo - ni - am bo - nus,
 te - mi - ni Do - mi - no quo - ni - am bo - nus, guo - ni - am

Kuva 4. Ote ”the Sound of Music”-musikaalin pianopartituurista. 37B-Canticle, tahdit 13-15.

Do - mi - no quo - ni - am bo - nus, guo - ni - am bo - nus,
 te - mi - ni Do - mi - no quo - ni - am bo - nus, guo - ni - am

Kuva 5. ks. edellinen kuva. Samat kolme tahtia kirjoitettuna helpommin luettaviksi.

Tämä nopeuttaa nuotinlukua harjoitustilanteessa ja sujuvoittaa harjoitteluprosessia, koska usein aikaa partituurin opetteluun ei ole tarpeeksi.

4.2.5 Pianoteknisesti hankalat paikat

Pianopartituuria opeteltaessa täytyy kirjoitettu materiaali laittaa tärkeysjärjestykseen ja opetella ensin kokonaisuuden kannalta tärkeimmät paikat ja vasta sitten keskittyä pienempiin yksityiskohtiin. Tästä syystä ei korrepetiittorin kannata tuhata ylettömiä määriä aikaa nopeiden juoksutusten ja suurien hyppyjen opetteluun.

Jos harmonia, rytmikka ja melodia ovat hallussa, ei ketään kiinnosta harjoitusten alkuvaiheessa ovatko nopeiden ”luritusten” äänet täsmälleen oikein. Tärkeintä on, että ensimmäinen ja viimeinen ääni on oikein ja välissä olevat äänet ovat harmoniaan sopivia ääniä ja niitä on yhtä paljon kuin alkuperäisessä juoksutuksessa. Niiden tarkoitus onkin vain markkeerata laulajille ja tanssijoille että tässä kohden kuuluu orkesterista jonkinlainen nopeampi kuvio, koska ne saattavat olla merkinä jollekin astua lavalle tai aloittaa jokin tietty tanssiliike. Samaten suuret hypyt korrepetiittori eliminoi ja yksinkertaistaa nopeasti, koska niiden merkitys ei hänen työssään ole kovinkaan suuri ja ne ehtii oppimaan harjoituskauden aikanakin.

Poikkeuksen muodostavat kuviot ja korut jotka ovat laulumelodiassa, jotka moduloivat tai antavat lähtöään jollekin stemmalle. Nämä pitää korrepetiittorin soittaa tarkasti oikein, koska se helpottaa muiden työskentelyä. Painotan vielä, että korrepetiittorin ei kannata tuhjata aikaa teknisesti hankalien paikkojen harjoitteluun harjoitusten alkuvaiheessa, jos saman efektin saa aikaan jotenkin yksinkertaisemmin. Tärkeämpää kuin näiden paikkojen hallitseminen, on kokonaisuuksien osaaminen ja isompien musiikillisten kokonaisuuksien hallinnointi.

4.3. Sovitus

Korrepetition yhteydessä sovituksella tarkoitan korrepetiittorin tekemiä valintoja hänen soittaessaan eri harjoitusvaiheissa. Mitä hän päättää jättää soittamatta tai mitä hän päättää lisätä. Kristian Attila toteaa Rondo-lehden artikkelissa (Kainulainen 2002) korrepetition olevan jatkuvaa valitsemista sen välillä, mikä kannattaa soittaa ja mikä jättää soittamatta.

”Kaikkea ei tietenkään voi soittaa ja korrepetiittorin työ on tavallaan jatkuva valintatilanne. Näkövaikutelma tekstuurista voi olla harhaanjohtava, jopa Mozartin kohdalla. On vaikka kirjoitettu vasemmalle kädelle kuudestoistaosakuviot, joka jatkuu sivutolkulla, eikä silti kuulu orkesterin soinnissa mihinkään.” (Kainulainen 2002)

Vaikka hän puhuikin klassisesta musiikista on musikaalikorrepetiittorin työssä huomioitava samat seikat.

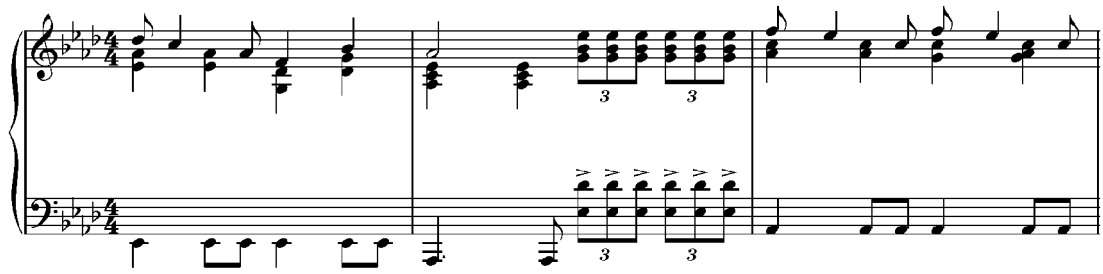
Koska korrepetiittori soittaa musikaalin harjoitusprosessin eri vaiheissa eri tavalla olen jakanut tässä harjoitusprosessin kolmeen osaan käyttäen pohjana Eeva Konnun opinnäytetyössään esittelemää musikaalin harjoitusprosessin mallia (Kontu 2009). Alkuvaihe (laulu ja tanssiharjoitukset), keskivaihe (kohtausharjoitukset) ja loppuvaihe (läpimenoarjoitukset). Esimerkkinä esitän pianopartituureista poimittuja nuottikuvia ja nuottiesimerkkejä siitä, mitkä asiat ovat missäkin vaiheessa sieltä tärkeä poimia.

4.3.1 Harjoitusten alkuvaihe

Harjoitusten alkuvaiheessa korrepetiittorin soitosta tulisi käydä ilmi selkeästi basso, melodia harmonia ja rytmikka. Koska tässä vaiheessa harjoituskautta laulajat eivät vielä välttämättä osaa melodioita, täytyy korrepetiittorin osata soittaa säestyksen lisäksi melodiaa mukana käytännössä koko ajan.

The image shows a musical score for piano and voice. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time, with the lyrics: "on - ly a day a - way! to - - mor - row, to - mor - row I". The piano accompaniment consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a series of chords and triplets, while the bass staff has a steady eighth-note bass line. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Kuva 6. (ks kuva 1.) Pianopartituuri



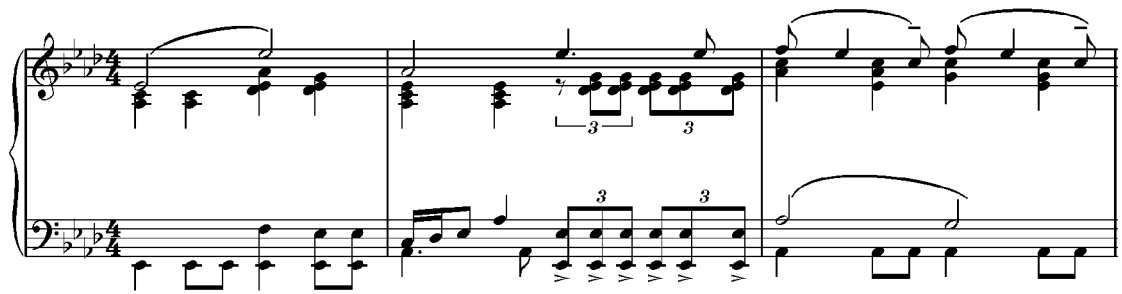
Kuva 7. Korrepetiittorin harjoitusten alkuvaiheessa soittama ”sovitus”.

Pianopartituuriin on myös usein kirjoitettu mukaan orkestraatiossa olevia tärkeitä melodioita eli niinkutsuttuja ”orkesterilinjoja”, esimerkiksi melodian vastaääniä tai orkesterin ”kommentteja” laulumelodialle. Näiden tarpeellisuus harjoitusten alkuvaiheessa ei ole niinkään suuri ja ne saattavat tässä vaiheessa jopa pelkästään häiritä laulajaa. Samaten kaikki juoksutukset ja isot hyppyt ovat vielä merkityksettömiä eikä niihin kannata keskittyä.

Korrepetiittorin tehtävä harjoitusten alussa on auttaa ja opettaa näyttelijöitä melodioiden opettelussa ja luoda kokonaiskuvaa musiikista, ei niinkään soittaa tarkasti koko orkesterisatsia. Soitossa painottuu myös melodioiden ja stemmojen soittaminen tai laulaminen, koska niitä laulajat tässä vaiheessa vasta opettelevat ja omaksuvat.

4.3.2 Harjoitusten keskivaihe

Lauluharjoitusten jälkeen laulajat jo suurimmaksi osaksi osaavat melodiat ja stemmansa. Keskivaiheilla harjoituskautta keskitytäänkin usein enemmänkin kohtauksiin ja musiikkinumeroiden yhdistämiseen toisiinsa. Korrepetiittorin työn kannalta tämä tarkoittaa sitä, että melodioita ei tarvitse enää soittaa yhtä paljoa ja huomion voi kiinnittää enemmänkin itse säestykseen ja orkesterisatsiin. Edelleenkin ei ole välttämätöntä soittaa kaikista vaikeimpia hyppyjä ja korukuvioita, mutta äsken mainitut orkesterilinjat voi jo ottaa mukaan soittoon.



KUVA 8. (vrt. KUVA 6 ja 7) harjoitusten keskivaiheen ”sovitus”.

Tässä vaiheessa harjoituskautta korrepetiittorin tulee olla kaikkein monipuolisimmillaan, koska hänen on pystyttävä tarvittaessa vaihtelevasti orkesterin stemmasta auttamaan laulajaa jonkun melodian kanssa ja samalla pitää huolta siitä, ettei kukaan harjoittele väärin mitään laulupaikkaa.

Kaikenkaikkiaan soiton tulee tässä vaiheessa muistuttaa jo enemmän lopullista ”orkesterimaista” soittoa, tarkoittaen sitä, että harmonia on paksumpaa, sointujen ääriään ovat oikein ja soitosta alkaa kuulua eri soittimille tyypilliset sointivärit. Myös kuuntelu on tässä vaiheessa tärkeimmillään, koska nyt korrepetiittorin tehtävä on pitää huolta siitä, että lauluharjoituksissa harjoitellut asiat eivät häviä mihinkään, vaikka varsinaisesti lauluihin ei enään keskitytäkään yhtä tarkasti.

4.3.3 Harjoitusten loppuvaihe

Harjoitusten loppuvaiheessa soitannollisesti tärkeemmäksi elementiksi muodostuvat kokonaisuudet ja orkesterin, eli lopullisen kuulokuvan mahdollisimman tarkka imitointi. Soitettaessa tulisi kiinnittää huomiota tunnelmiin ja näytelmän rytmisessä elämiseen. Tässä vaiheessa laulumelodioiden soittaminen ei enää ole tärkeää. Poikkeuksena tietysti kohdat joissa orkesteri tuplaa jonkin laulumelodian, mutta pääpaino tulee olla pianopartituuriin kirjoitetun orkesterisäestyksen mahdollisimman tarkalla toteuttamisella.

Tässä vaiheessa myös korrepetiittorin pianistiset ominaisuudet ja ”hyvin soittaminen” nousevat tärkeämpään asemaan. Myös korrepetiittorin taito soittaa enemmän kuin mitä partituurissa lukee nousee tärkeämpään asemaan. Partituureihin kijoitetaan usein pianosäestykseen laulustemmoja joita orkesteri ei välttämättä soita, ja silloin ne on syytä jättää soittamatta ja lisätä soittoon asioita joita on kuunteluvaiheessa huomannut orkesterista kuuluvan.

Läpi koko harjoituskauden korrepetiittori haastaa itseään soittamaan enemmän ja enemmän pianopartituurin mukaan ja viimeistään tässä vaiheessa soiton tulisi olla jo kaikinpuolin hyvin samankaltaista kuin pianopartituurissa, äsken mainittuja poikkeuksia lukuunottamatta.

5 HARJOITUSKAUSI

Seuraavassa kappaleessa käsittelen korrepetiittorin tarvetta muuntautua työskennellessään eri teatterin ammattiryhmien kanssa. Nämä kuvaukset perustuvat eri teatterin ammattilaisten kanssa käytyihin keskusteluihin, saamani palautteeseen korrepetiittorina sekä vastauksiin joita sain sähköpostikyselyyni (Liite 1).

5.1. Näyttelevä laulaja

Korrepetiittori toimii musikaaliproduktiossa myös laulujenharjoittajan osassa jos sellaista ei ole erikseen palkattu tai hän ei ole paikalla. Kun työskentelee ammattilaulajan kanssa, ei melodian opetteluun mene kovinkaan kauaa. Tällöin korrepetiittorin tehtäväksi jää huolehtiminen siitä, ettei laulaja tietämättään laula jotain kohtaa väärin. Kuitenkin jos laulaja kokee olevansa epävarma tai hänellä on ongelmia jonkin tietyn kohdan kanssa laulussa, tulee korrepetiittorilta löytyä ammattitaito ja valmiudet auttaa tällaisessa tilanteessa.

Kysyessäni laulajilta, mitkä heidän mielestään ovat korrepetiittorin tärkeimmät ominaisuudet painottuivat vastaukset avoimuuteen ja kärsivällisyyteen. Soittotaitoa ja tyylytajuja pidettiin itsestäänselvyytinä. Avoimuudella tarkoitettiin sitä, mistä aikaisemminkin mainitsin, että korrepetiittoria täytyy olla helppo lähestyä ongelman kanssa ja hänen tulee olla aina valmis auttamaan. Kärsivällisyydellä taas viitattiin siihen tosiasiaan, että korrepetiittori joutuu myös olemaan tekemisissä erilaisten persoonallisuuksien kanssa ja tämä yhdistettynä pitkiin harjoitusaikoihin saattaa käydä raskaaksi. Näiden kahden ominaisuuden painottuminen kyselyissä vahvistaa sosiaalisten taitojen merkitystä korrepetiittorilla, ja toisaalta myös kertoo siitä, että soittotaito ja tyylytaju eivät ole meriittejä korrepetiittorille, vaan ne ovat asioita jotka hänen oletetaan hallitsevan.

Suuri osa musikaalikorrepetiittorin työstä on laulujen säestämistä. Tästä syystä täytyy korrepetiittorin myös olla hyvä säestäjä. Ritva Liisa Kyykkä toteaa Rondo-lehden artikkelissa, että myös korrepetiittorin on ymmärrettävä laulamista; ”On tiedettävä, voiko jossain paikassa hengittää, pitääkö jollekin kohdalle antaa enemmän aikaa jne.”

(Kuusisaari 1991). Tämä on taito jonka voi hankkia ainoastaan paljon laulajia säestämällä ja itse laulamalla. Vaikka korrepetitiiossa onkin paljolti kyse rytmiikan ja kokonaiskuvan säilyttämisestä, niin samalla tavalla kuin kapellimestari säestää laulajaa kappaleen asettamissa rajoissa, tulee korrepetiittorin pystyä samaan. Täytyy osata hengittää yhdessä laulajan kanssa, tukea laulajaa omalla soitollaan ja elää kappaleet yhdessä laulajan kanssa. Erityisesti rubato-tyylisissä kappaleissa tai balladeissa kannattaa korrepetiittorin myös merkitä ylös partituuriin laulajan hengitykset ja välittää tieto sitten eteenpäin kapellimestartille.

Näyttämöharjoituksissa korrepetiittorin tulisi kaikin mahdollisin keinoin helpottaa laulajan työtä, koska niissä laulajan keskittyminen on muualla kuin laulussa. Tällä tarkoitan esimerkiksi pianon takaa johtamista vaikeissa lähdöissä ja melodioiden soittamista varsinkin alkuvaiheessa, vaikka laulaja lauluharjoituksissa osaisikin omat osuutensa. Täytyy muistaa että kohtausharjoituksissa ei ole tarkoitukseen harjoitella musiikkia, vaan näyttämöllistä toimintaa ja dialogia. Samasta syystä korrepetiittorin ei pidä kohtausharjoitusten aikana puuttua musiikillisiin asioihin, ellei ohjaaja sitä erikseen pyydä.

5.2. Laulava näyttelijä

Laulavan näyttelijän kanssa työskentely on loppujen lopuksi hyvin samankaltaista kuin näyttävän laulajan. Säestyksellisesti kaikki samat asiat pätevät yhä ja samalla tavalla täytyy pitää huolta musiikillisista seikoista. Suurin ero työskentelytavassa on, että usein ollaan tekemisissä niinsanotun ”maallikon” kanssa, joka ei välttämättä ymmärrä musiikin teoriasta juurikaan ja myös musiikin terminologia saattaa olla hataralla pohjalla.

Tästä syystä korrepetiittorin täytyy pystyä selittämään asioita eri tavalla kuin muusikoille. Tuki, crescendo, terssi, stemma tai nuotinlukutaito saattavat olla täysin vieraita asioita laulavalle näyttelijälle. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä että laulaja olisi huono, vaan yksinkertaisesti sitä, ettei hänellä ole koulutusta musiikin saralla. Korrepetiittori ei voi olettaa, että jokainen näyttelijä on muusikko. Tästä syystä korrepetiittorilta vaaditaan myös pedagogisia taitoja, toisin sanoen kykyä ilmaista itselle

itsestäänselviä musiikillisia asioita tavalla, jonka musiikin terminologiaan tutustumaton ihminen ymmärtää.

Tässä suhteessa musikaalikorrepetiittori eroaa suuresti oopperakorrepetiittorista, joka tekee lähes poikkeuksetta töitä ammattilaulajien kanssa. Ihmisten, joille musiikin terminologia ja käsitteet ovat tuttuja asioita. Useammin kuin laulajien kanssa, tulevat laulavan näyttelijän kanssa myös vastaan tilanteet joissa laulutekninen osaaminen ei välttämättä ole tarpeellisella tasolla kyseistä kappaletta varten. Tällöin on korrepetiittorin velvollisuus yrittää auttaa tällaisessa tilanteessa parhaansa mukaan esimerkiksi mielikuvien kautta. Myöskin jos korrepetiittorilla on tietotaitoa puhetekniikasta, pystyy sitä soveltamalla ja sen kautta opettamalla auttamaan teknisesti vaikeammissa paikoissa.

5.3. Laulava tanssija

Tanssijoiden kanssa korrepetiittori työskentelee enimmäkseen koreografiaharjoituksissa yhdessä koreografian kanssa, mutta usein musikaaliproduktiossa tanssijat myös laulavat. Toisin kuin ammattilaulajissa, jotka kaikki ovat tottuneita laulajia saattaa tanssijoiden joukosta löytyä henkilöitä, jotka eivät välttämättä ole koskaan laulaneet yleisön edessä. Toisaalta heissä saattaa myös olla aivan suverenejä laulajia, joilla on monen vuoden kokemus laulamisesta.

Tanssijoiden kanssa työskentely laulamisen kannalta on siis hyvinkin yksilölähtöistä ja harjoituttaessa tanssijoita on otettava huomioon kunkin henkilön omat valmiudet ja kokemus. Omassa työssäni olen huomannut että tanssijat oppivat liikkeen kautta helpommin ja he yhdistävät usein sanat ja liikkeen ensisijaisesti liikkeen kautta. Toisin kuin laulaja, joka saattaa muistaa melodiakulusta, että mikä liike siihen kohtaan tulee, muistavat tanssijat melodian siinä olevasta liikkeestä. Tämä ei vaikuta varsinaisesti laulujen oppimisen nopeuteen, mutta se on asia joka korrepetiittorin tulee tiedostaa. Tämä ammattiryhmä myöskin on oppinut opiskelemaan matkimalla ja toistamalla, joten olen huomannut tehokkaaksi tavaksi opettaa melodioita laulamalla ne ensin itse ja sitten pyytämällä tanssiryhmää toistamaan. Tämä on erityisen hyvä tapa myös silloin jos ryhmän nuotinlukutaito on huono.

5.4. Kapellimestari

Korrepetiittorin lähin työtoveri produktiossa on kapellimestari. Ennen harjoituskauden alkua korrepetiittori ja kapellimestari käyvä partituurin seikkaperäisesti läpi sopien lyhennykset, dynamiikat, tempot ja laulukohtaiset tulkinnalliset asiat. Myös kapellimestarin haluamat laulufraseeraukset käydään tarkasti läpi, jotta korrepetiittori pystyy sitten harjoitusten edetessä, silloin kun kapellimestari ei ole paikalla, huolehtimaan siitä, että laulajat toteuttavat kapellimestarin toiveita myös hänen poissaollessaan.

Korrepetiittori on kapellimestarin oikea käsi ja korvaamaton apu kapellimestarille erityisesti tilanteissa, joissa kapellimestari itse ei ole paikalla harjoituksissa. Tällöin vastuu teoksen musiikillisesta puolesta siirtyy korrepetiittorin harteille. Musiikin laadusta huolehtimisen lisäksi korrepetiittori informoi harjoitusten etenemisestä ja mahdollisista muutoksista. Kuitenkin täytyy muistaa, että kapellimestari on musiikin korkein auktoriteetti produktiossa ja ainoastaan hänellä on valta tehdä musiikilliset muutokset. Jos esimerkiksi ohjaaja haluaa musiikkiin jonkun muutoksen, ei korrepetiittori ole se henkilö joka muutoksen hyväksyy. Tottakai harjoitustilanteessa voi kokeilla eri vaihtoehtoja, mutta viimeinen sana jää yhä kapellimestarille.

Tämän lisäksi täytyy korrepetiittorin välittää laulajien toiveet, musiikin lähtöiskut ja lopetusiskut, koreografian toiveet, laulajien hengitykset jne. kapellimestarille, jotta hän osaa ottaa ne huomioon astuessaan itse johtamaan orkesteria tai bändiä, tai istuessaan itse flyygelin taakse. Toisinsanoen alkuvalmisteluiden jälkeen korrepetiittori ja kapellimestari istuvat tutkimaan partituuria vielä kerran harjoitusten loppuvaiheessa, jolloin korrepetiittori informoi omista huomioistaan harjoituskauden aikana ja kertoo kapellimestarille kaikki omat merkintänsä joita partituuriin on kertynyt.

5.5. Ohjaaja

Ohjaaja on musikaaliproduktion korkein auktoriteetti, joka vastaa niin isoista kokonaisuuksista kuin pienimmistä yksityiskohdista, mitä tulee itse teoksen esittämiseen. Ohjaaja ja korrepetiittori ovat myös ne henkilöt, jotka ovat kaikista eniten läsnä harjoituksissa, mikä tarkoittaa sitä, että heidän yhteistyönsä on oltava sujuvaa jo pelkästään harjoitusten ilmapiirin kannalta. Kysyessäni ohjaajalta mitkä ovat tärkeimpiä korrepetiittorin ominaisuuksia hänen oman työnsä kannalta, olivat yhteistyökyky, vuorovaikutustaidot, musikaalin läpikotainen tunteminen ja kyky ei pelkästään soittaa musiikkia, korrepetiittori ei ole pelkästään soittokone, vaan myös kyky tulkita musiikin eri vivahteita.

Ohjaajan ja korrepetiittorin yhteiset harjoitukset ovat pääasiassa kohtausharjoituksia, joissa musiikki ei ole pääasiassa, vaan itse kohtaukset ja näyttelijäntyö. Tämä tarkoittaa sitä, että näiden harjoitusten aikana varsinaista soittamista ei välttämättä ole kovinkaan paljoa. Vaikka soitettavaa ei ole, ei se tarkoita että korrepetiittori olisi näissä harjoituksissa turhanpäiten. Näissä tilanteissa hänen tehtävänsä on ennemminkin luoda kuvaa siitä, missä musiikkia on ja miten se vaikuttaa kohtaukseen tai markkeerata musiikkinumeroiden alkamiskohtia ja musiikillisia taitteita.

Nämä harjoitustilanteet vaativat korrepetiittorilta kärsivällisyyttä ja ovat usein turhauttavia ja tylsiä, mutta ne ovat osa työnkuvaa. Ja toisaalta taas se, ettei juuri sillä hetkellä soita mitään, ei tarkoita että valppaus ja harjoitusten seuraaminen saisivat herpaantua. Musikaalissa musiikkien lähdöt on määrätty usein sanatarkasti alkamaan jostain tietystä repliikistä ja tällöin korrepetiittorin on oltava hereillä osuakseen näihin iskuihinsa. Oikea musiikinkohta täytyy myös löytyä repliikeistä. Esimerkkinä mainittakoon, että jos jonkun kohtauksen taustalla on musiikkia ja ohjaaja haluaa, että kohtausta harjoitellaan jostain tietystä kohtaa, on tärkeää, että korrepetiittori on kuunnellut mitä lavalla puhutaan samalla kun soittaa, jotta sitten tällaisessa tilanteessa löytää tarvittavan paikan, missä musiikki oli minkäkin repliikin kohdalla menossa.

Vaikka nämä harjoitukset voivat, (vaikka eivät siis aina suinkaan ole), olla tylsiä ja vaatia korrepetiittorilta kärsivällisyyttä, täytyy tässä kohdassa taas muistuttaa, että

korrepetiittorin työ on sujuvoittaa ja mahdollistaa harjoitusta. Harjoitusten ei ole tarkoitus viihdyttää korrepetiittoria.

5.6. Koreografi

Koreografiaharjoituksilla tarkoitetaan harjoituksia joissa keskitytään ennenkaikkea tanssiaskelien opetteluun. Koreografeilta saamissani vastauksissa painottuivat hyvin samankaltaiset asiat kuin muidenkin ammattiryhmien vastauksissa esimerkiksi soittotaito, tyyliä, sosiaaliset taidot jne. mutta myöskin liikkeen taju, tanssillisuuden ymmärtäminen ja korrepetiittorin taito toimia tulkkina eri ammattiryhmien välillä, koska työkieli vaihtelee esimerkiksi koreografin ja kapellimestarin välillä suurestikin. Michael Hannan kirjoittaa kirjassaan ”Australian Guide to Careers in Music” korrepetiittorin roolista tanssiharjoituksissa, että korrepetiittorin tulee osata myös tanssillinen sanasto ja tanssitekniikka, jotta pystyy tarvittaessa siirtymään oikeaan kohtaan musiikissa pelkän tanssiaskelen perusteella. (Hannan 2003)

Itse harjoitustilanteessa harjoitellaan koreografin kanssa ensin pieniä, esimerkiksi kahdeksan tahdin pätkiä ja sitten ne yhdistetään isompaan kokonaisuuteen. Tämä tietysti vaihtelee koreografikohtaisesti, mutta kelvanee yleisohjeena. Harjoiteltaessa pienempää pätkää on korrepetiittorin huomioitava se, että täytyy aina lähteä soittamaan hieman pyydettyä kohtaa aikaisemmin. Jos liike tapahtuu iskulla, lähtee impulssi liikkeelle jo aikaisemmin. Samalla tavalla kuin laulaja hengittää ennen fraasia, aloittaa tanssija liikkeensä ennen iskua, jotta itse liike osuu iskulle. Tämän takia korrepetiittori hyvin harvoin aloittaa soittamisen pyydetystä kohdasta, vaan esimerkiksi muutamaa tahtia aikaisemmin, jotta niin tanssijoilla kuin laulajillakin on aikaa valmistautua suoritukseen.

Rytmisesti tarkka soittaminen on koreografiaharjoituksissa ensiarvoisen tärkeää. Tanssi pohjautuu rytmiin, ja jos korrepetiittorin tempot soutavat ja huopaavat hallitsemattomasti, on tansseja mahdoton harjoitella. Puhtaasti soittoteknisesti kannattaa myös pedaalien käyttöä rajoittaa tanssiharjoituksissa, koska se pyöristää rytmisiä kuvioita. Se kannattaakin jättää erityisesti nopeitempöisissä kappaleissa lähes kokonaan pois.

Toinen huomionarvoinen seikka on se, että koreografit laskevat lähes poikkeuksetta kahdeksaan, esimerkiksi neljän sijaan joka muusikoille on tutumpi laskutapa. Myöskään tanssija ei välttämättä laske neljäsosia tai kahdeksasosia, vaan enemmänkin musiikin pulssia, eli karkeasti ilmaistuna pulssia joka saa ”jalan vipattamaan”. Näiden lisäksi koreografiharjoituksissa korrepetiittori seuraa soittaessaan tanssia ja tallentaa näkemänsä niitä vastaaviin musiikillisiin kohtiin. Tämä sen takia että osaa tarvittaessa löytää tanssiliikkeen perusteella oikean musiikillisen kohdan, jota koreografi haluaa harjoitella. (vrt. ohjaajan kanssa oikea tekstipaikka). Myöskin jos koreografi luo uutta materiaalia harjoituksen aikana, on korrepetiittorista hyötyä seuraavissa harjoituksissa liikkeiden muistelemisessa. Tämä tarkoittaa siis sitä, että jos korrepetiittori on täysin kiinni nuotissa eikä pysty seuraamaan tanssia, ei hän myöskään pysty toimimaan äsken kuvailtuna auttavana silmäparina harjoituksissa, vaan jokainen harjoiteltava kohta pitää erikseen etsiä, joka on aikaavievää ja kaikkien kannalta turhauttavaa.

5.7. Orkesterin simulointi

”Trumpetit osaavat räiskyä mutteivät kuiskata; huilujen laita on päinvastoin. Piano osaa kummatkin” (Ferruccio Busoni 1910, Raekallion 1999 mukaan).

Useissa korrepetitiota käsittelevissä artikkeleissa käy ilmi orkesterin matkimisen tärkeys korrepetiittorin soitossa. Kristian Attila toteaa Rondo-lehdessä, että ”Orkesterimaailman loihtiminen pianolla on korrepetiittorin päämäärä” (Kainulainen 2002). Riitta-Liisa Kyykkä on samoilla linjoillaan todetessaan ”--juuri orkestraalinen ajattelu on keskeistä. Laulajaa on valmennettava niin, että siirtyminen orkesteriharjoituksiin on mahdollisimman helppo.” (Kuusisaari 1991). Esa Helasvuo taas puhuu orkesterin simuloimisesta (Kainulainen 2002). Kaikki kolme ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että eräs korrepetition kulmakivistä on orkesterimainen soittaminen.

Saadakseen aikaan sillä hetkellä soittavan kokoonpanon kaltaisen soinnin on tiedettävä eri soittimille ominaisia sointityylejä, sekä tunnettava musikaalin tyyli. ”Rent”-musikaalin (1996) kokoonpano on enimmäkseen komppiryhmävetoinen (rummut, basso, kitarat, koskettimet), kun taas esimerkiksi ”The Sound of Music” on kirjoitettu

kokonaiselle orkesterille. Tämä vaikuttaa ensinnäkin korrepetiittorin rytmikäsittelyyn, joka taas vaikuttaa korrepetiittorin tapaan soittaa. Iso orkesteri tekee metriset ja dynaamiset muutokset pyöreämmin kuin pienempi bändi, jossa rytmiä ylläpitävät yleensä rumpali ja basisti. Kun soittajia jotka ovat vastuussa rytmistä on ainoastaan kaksi, pystyvät he reagoimaan nopeammin ja tarkemmin hidastuksiin ja erilaisiin dynaamisiin muutoksiin, kun taas vastaavasti isompi orkesteri tekee nämä muutokset pyöreämmin ja hitaammin. En tarkoita että isompi orkesteri on hitaampi, vaan yksinkertaisesti sitä, että kun useampi ihminen tekee yhtäaikaan jonkun muutoksen musiikkiin, vaikuttaa silloin myös useamman henkilön henkilökohtainen rytmi tapahtuman toteutukseen, ja jos ihmisiä on vähemmän, on myös hajontaa esimerkiksi diminuendon nopeudessa vähemmän.

Rytmiikan lisäksi korrepetiittorin tulee huomioida instrumenteille tyypilliset soitinkohtaiset rajoitukset ja ominaisuudet. Ensimmäinen asia johon korrepetiittori kiinnittää huomiota on eri soittimien äänten syttyminen. Esimerkiksi oboe ja klarinetti syttyvät eri korkeuksilta hyvinkin eri tavalla, samoin kuin puhallinsektio ja jousiorkesteri.

Jousia matkiessa on otettava huomioon tapa ja aika, joka kestää äänen syttymisessä siitä hetkestä kun ensimmäinen liike jousessa tapahtuu. Useilla orkesterisoittimilla on myös mahdollista tehdä pitkän äänen aikana crescendo tai diminuendo, joka pianolla on mahdoton sellaisenaan toteuttaa. Daniel Barenboim puhuu tästä asiasta eräällä mestarikurssillaan ja hän sanoo, että pianolla yhden äänen crescendon illuusion saavuttamiseksi täytyy pianistin kuvitella mielessään crescendo ollessaan yhdellä nuotilla ja seuraavan nuotin täytyy syttyä sellaisella voimakkuudella, joka on tulos edellisen äänen tekemästä crescendosta. Tällä tavalla kuulijalle muodostuu illuusio orkesterisoittimilla mahdollisesta crescendosta. (Barenboim 2005) Jousilegato on myös asia joka pianolla on vaikea tai jopa mahdoton toteuttaa. Sen aikaansaamiseksi tai edes jonkinlaisen sitä muistuttavan legaton muodostamiseksi, nousee pedaalin käyttö suureen osaan. Jousisoittimia kuunneltaessa legato jatkuu äänestä toiseen lähes saumattomasti ja tämä täytyy pianolla saada aikaan pedaalia käyttämällä.

Puupuhaltimissa taas huomioitavia asioita on esimerkiksi klarinetin soinnin pehmeys ja notkeus, huilun ja piccolon kirkkaus ja metallisuus, sekä eri puhaltimien dynamiikkojen erilaisuus eri korkeuksilta. Klarinetin pehmeiden ja kuulauden saa aikaan käyttämällä esimerkiksi una cordaa. Huilun ja piccolon kirkkautta voi korostaa soittamalla niiden linjat oktaavia kirjoitettua ylempää. Dynamiikan suhteen taas pitää huomioida että esimerkiksi siinä missä klarinetti soittaa matalalta kauniin ja herkän pianissimon, kuuluu oboella samalla äänenpaineella pelkkää pihinää. Tästä syystä esimerkiksi matalat klarinetti ja oboelinjat täytyy soittaa eri voimakkuuksilla.

Vaskipuhaltimille ja bigband-tyylisille puhallinsektioille tyypillistä taas on korkeammalla mentäessä äänen nopea syttyminen ja äänen väri. Mitä korkeammalle mennään sitä nopeammin vaskien äänet syttyvät ja sitä terävämmäksi äänen sävy muuttuu. Matalat vasket omasta oktaavialastaan soitettuina pianolla ovat epäselviä, ja usein ne kannattaakin joko soittaa oktaavia korkeammalta tai oktaavia matalammalta, riippuen niiden roolista kappaleessa.

Kuten Kristian Attila sanoi, on korrepetiittorin tehtävä luoda mahdollisimman tarkka kuva orkesterin soinnista (Kainulainen 2002) ja tämän saavuttamiseksi korrepetiittori joutuu usein soveltamaan pianopartituuria matkiessaan eri soitinryhmiä ja hakiessaan orkesterinkaltaista sointia.

5.8. Harjoittaminen

Kuten aikaisemmin mainitsin kuuluu, korrepetiittorin työnkuvaan myös laulajien harjoittaminen. Harjoittamisella tarkoitetaan laulujen melodioiden, stemmojen ja fraseerauksen opettamista näyttelijöille. Vaikka tämä osa-alue jääkin pienemmälle huomiolle jos produktiossa laulujenharjoittaja tai kapellimestari on paljon harjoituksissa, on se kuitenkin taito joka korrepetiittorin tulee osata. Attila ja Kyykkä puhuvat haastatteluissaan lauluteknisen osaamisen tarpeellisuuden lisäksi myös korrepetiittorin kielellisistä taidoista, oopperaa kun esitetään yleensä alkukielellä. (Kuusisaari 1991 ja Kainulainen 2002). Siinä missä oopperakorrepetiittorilta vaaditaan useamman kielen taitamista ja lausumista, pärjää musikaalikorrepetiittori yhdellä, maksimissaan kolmella. Suurin osa musikaaleista suomessa esitetään suomen kielellä.

Tämän lisäksi korrepetiittorin on myös hyvä osata ruotsia, koska suomessa on myös ruotsinkielisiä teattereita ja lisäksi jotkin ”jukebox”-musikaalien laulut esitetään englanniksi suomen sijaan.

Vaikka osattavia kieliä onkin vähemmän, törmää musikaaliproduktioissa erilaisiin ongelmiin, kuten esimerkiksi käänöskirjallisuuden asettamiin haasteisiin. Toisin kuin monissa muissa kielissä, on suomen kielessä painollinen tavu aina sanan ensimmäinen. Tämä aiheuttaa ongelmia, koska teokset on sävelletty alkuperäiskielen sanapainoja ajatellen, jolloin ne eivät välttämättä vastaa suomen kielen sanapainoja, tai esimerkiksi pitkä aika-arvo osuu lyhyen vokaalin päälle, jolloin sanan merkitys saattaa muuttua. Esimerkiksi ”sun ongelmat” muuttuu suun ongelmiksi tai ”kun kellot soivat” muuttuu kuun kellojen soinniksi.

Myös tekstin merkitys on musikaalissa suurempi kuin oopperassa ja erityisesti siitä selvän saaminen on tärkeää. Musiikkiteatterissa kaikkein tärkein asia on teksti. Jos tekstistä ei saa selvää ei ole juurikaan väliä sillä, miten kauniisti soiva ääni laulajalla on. Teatteriesityksessä laulut vievät tarinaa eteenpäin ja jollei katsoja saa selvää tai ei ymmärrä mitä laulaja laulaa, jää häneltä myös osa tarinasta pimentoon. Laulutekstiä tulee teatterissa käsitellä yhtä tarkkaan kuin monologitekstiä, keskittyen erikseen jokaisen lauseen merkitykseen ja jokaisen sanan tai jopa tavun painoon ja pituuteen. Näillä keinoin pyritään kohti niisanottua ”kohotettua puhetta”, melodista tarinankerrontaa, jossa musiikki tukee tekstiä ja teksti ei etene musiikin ehdolla.

Kuten aikaisemmin mainitsin on korrepetiittorilla hyvä olla edes välttävät laulutekniset taidot. Korrepetiittorilta ei odoteta vastaavaa laulutaitoa tai teknistä lauluosaamista kuin laulajilta. Attilan mukaan ei tarvitse olla hyvä laulaja, vaan laulaja (Kainulainen 2002), mutta koska teatterissa tehdään usein laullisesti kouluttamattomien äänten kanssa, on korrepetiittorin osattava antaa vinkkejä äänen sijoituksesta, tuesta ja äsken mainitusta tekstinkäsittelystä.

5.9. Johtaminen

Kapellimestarin poissaollessa korrepetiittori joutuu usein myös johtamaan solisteja tai ensemblea harjoituksissa. Koska korrepetiittori on vastuussa myös musiikin soittamisesta tapahtuu johtaminen enemmänkin soittamisen lomassa. Korrepetiittorin johtaminen eroaa kapellimestarin johtamisesta siis jo pelkästään sen puolesta, että johtaminen tapahtuu pianon äärestä. Korrepetiittorin johtaessa on tärkeintä näytön selkeys ja tarkkuus. Peruseriaatteena voi sanoa että korrepetiittori ehtii näyttää yhden valmistavan ja sitten varsinaisen iskun, jotta johtaminen ei vaikuta soittoon liikaa. Sama pätee myös äänten katkaisuihin. Tällöin itse soittaminen kärsii hyvin vähän ja näytöt pysyvät selkeinä. Johtaminen on hyvä tehdä oikealla kädellä, koska silloin vasen käsi pysyy pianolla soittamassa bassoääniä ja pitämässä rytmiikkaa yllä. Kädellä johtamisen lisäksi voi korrepetiittori johtaa myös päällään tai koko yläkropallaan. Tällainen johtaminen on tehokkainta esimerkiksi rytmiä ylläpitävänä elementtinä isoissa ensemblepaikoissa, joissa laulun rytmiikka on vaikeampaa.

Isoissa joukkokohtauksissa joissa on paljon monimutkaista laulettavaa ja johtamiseen tarvitaan molemmat kädet ei pianon takaa ”huitominen” enään välttämättä riitä. Tällaisissa tapauksissa korrepetiittori voi nousta seisomaan ja johtaa molemmilla käsillä. Kun vaikeasta paikasta on selvitty, istuu korrepetiittori takaisin pianon ääreen ja jatkaa soittoa siitä mihin on päädytty. Kaikista tärkeintä korrepetiittorin johtamisessa on selkeys, rytmiikan ylläpito ja tarkkuus.

6 LÄPIMENOHARJOITUKSET

Harjoituskauden loppupäässä alkavat niinkutsutut ”pianoläpimienot”. Näillä tarkoitetaan harjoituksia, joissa pyritään menemään teos alusta loppuun keskeytyksettä. Läpimenoharjoituksissa tärkeintä on kokonaisuuksien hallinta ja musiikin jatkuminen keskeytyksettä. Läpimenojen tarkoitus on luoda ohjaajalle ja näyttelijöille kokonaiskuva teoksesta.

6.1. Instrumentaalipaikat

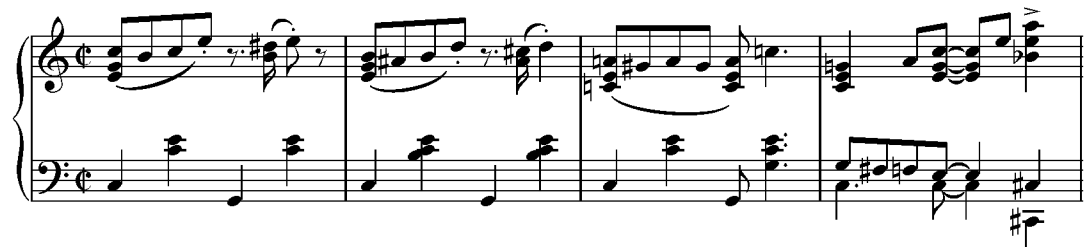
Musikaaleissa on laulujen ja tanssinumeroiden lisäksi myös useita instrumentaalipaikkoja, joita tulee harjoituskauden aikana soitettua vähemmän. Korrepetiittori valmistautuukin läpimenoharjoituksiin kertaamalla nämä kohdat musiikista varmistaakseen, ettei enään läpimenoharjoituksissa törmää yllätyksiin.

Instrumentaaliosuuksiin pitää suhtautua hieman eri tavalla kuin laulettuihin kappaleisiin. Lauluja säestettäessä on melodian kaksintamisen tarkoituksenmukaista ainoastaan silloin, jos laulaja ei osaa melodiaansa, tai jos orkesteri kaksintaa laulumelodiaa. Instrumentaalipaikoissa taas melodia nousee priorisoinnissa paljon korkeammalle, koska ilman sitä ei kuulokuva vastaa lainkaan lopullista. Instrumentaaliosuuksien kuulokuva rakentuu suurimmaksi osaksi melodian ja basson suhteesta, jota täytetään kulloisenkin instrumentaation vaatimalla tavalla. Usein pianopartituurin tekijät kirjoittavat orkesterin soittamat melodiat pianolle oktaaveihin joiden välissä kulkee harmonia tai he yrittävät mukailla big band tyylistä sektiosoittoa ja nämä ovat välillä hyvin hankalia soitettavia ja huonosti käteen istuvia.



Kuva 9. Ote ”Annie”-musikaalin pianopartituurista. 1-Overture, tahdit 39-42. Oikean käden kuviot on hyvin vaikea soittaa puolinuotin pituuden ollessa 96 bpm.

Tämä ei kuitenkaan aina ole tarkoituksenmukaista ja omien kokemuksieni perusteella yhtä tehokkaan, tai jopa paremman kuulokuvan saa aikaiseksi jättämällä osan äänistä pois ja keskittymällä enemmän rytmiikan ja harmonian soittoon, sekä jakamalla rytmisiä elementtejä käsien välillä.



KUVA 10. Harmonia jaettu molempiin käsiin ja oikean käden kuviot on soitettavissa, silti rytmiikan kärsimättä.

Muutenkin pianopartituurit instrumentaaliosuuksista on usein kirjoitettu todella paksusti orkestroiden, joka tekee niistä hankalia ja kuulokovaltaan epäselviä. Korrepetiittorin täytyy siis purkaa ne osuudet rakennuspalikoihin ja valita sieltä soittaessaan tärkeimmät osaset.

Allegretto

58 *ff* *pp molto cresc.* *ff*

62 *mf* *dim.*

KUVA 11. Ote ”the Sound of Music”-musikaalin pianopartituurista. 29-Entr'acte, tahdit 58-65

Allegretto

58 *ff* *pp molto cresc.* *ff*

62 *mf* *dim.*

KUVA 12. (vrt. kuva 11) Orkestraatiota on muutettu kevyemmäksi säilyttäen silti osan tärkeimmät elementit: rytmi, melodia ja basso.

Keskellä teosta olevien instrumentaalipaikkojen lisäksi pianoläpimenojen yhteydessä saatetaan ensimmäistä kertaa törmätä alkusoittoon, kiitosmusiikkiin ja ”aplodimusiikkiin”. Nämä kaikki kolme ovat musiikinkohtia, joihin ei välttämättä törmää itse harjoituskaudella lainkaan. Poikkeuksena tietenkin jos esimekiksi alkusoiton aikana on lavalla tapahtumia, jotka on harjoiteltu etukäteen. Raa'asti yleistäen ne koostuvat pienistä pätkistä teoksen musiikista, jotka on rakennettu ikäänkuin ”potpurinomaisesti” ja samalla tavalla kuin oopperan alkusoitot usein. Niissä esitellään teoksen tärkeimpiä teemoja ja tyylejä. Näihin kannattaa varautua hyvissä ajoin, koska esimerkiksi alkusoitot ovat usein teoksen vaikeinta pianistista materiaalia.

6.2. Kapellimestarin seuraaminen

Johtamisen lisäksi korrepetiittorin tulee myös osata seurata kapellimestaria. Erityisesti harjoituskauden loppuvaiheessa kapellimestari rupeaa johtamaan harjoituksia ikäänkuin orkesteri olisi jo läsnä, mutta johtaen ainoastaan laulajia ja korrepetiittoria. Kapellimestarin seuraamisen mahdollistamiseksi on korrepetiittorin huomioitava muutama tärkeä seikka.

Kapellimestaria on mahdoton seurata jos korrepetiittori on yhä jatkuvasti nenä kiinni nuoteissa tai koskettimistossa. Pianopartituuri on osattava niin hyvin, erityisesti kohdissa jossa on tempon tai dynamiikan muutoksia, että pystyy soittamaan oikein vain vilkuilemalla välillä nuottia. Korrepetiittorin tarkkaavaisuuden pääpainon tulee olla tässä vaiheessa kapellimestarissa, jotta hän pystyy toteuttamaan kapellimestarin tulkinnan.

Toinen huomionarvoinen seikka kapellimestaria seurattaessa on se, ettei korrepetiittorin koskaan tule olettaa mitä kapellimestari haluaa. Tämä tarkoittaa sitä, että jos joku musiikillinen pätkä on aiemmin harjoiteltu tietyllä tapaa, ei se välttämättä tarkoita sitä että se olisi kapellimestarin mielikuvaa vastaava, vaan kaikkien tulkinnallisten nyanssien impulssi pitää olla lähtöisin kapellimestarista ja kapellimestarin lyönnistä, ei korrepetiittorin oletuksesta. Jos taustatyö kapellimestarin ja korrepetiittorin välillä on tehty huolella, on tämä ongelma huomattavasti pienempi tai ainakin erot korrepetiittorin ja kapellimestarin tulkinnassa ovat pienempiä, mutta korrepetiittorin on siitä huolimatta

pystyttävä luopumaan harjoitelluista nyansseista ja korvaamaan ne kapellimestarin ilmaisemilla.

Koska korrepetiittorit ovat useimmiten pianisteja, pääsevät he harvemmin opiskeluaikana soittamaan kapellimestarin johdolla. Orkesterinjohdon opiskeleminen ja itse johtaminen helpottavat lyönnin ymmärtämistä ja toteuttamista. Pianistit ovat tottuneet soittamaan yksinään, mutta korrepetiittorin on pystyttävä laittamaan oma tulkintansa hyllylle ja antauduttava seuraamaan kapellimestaria.

6.3. Musikaalissa eläminen

Musiikin soittamisen ja tulkitsemisen lisäksi korrepetiittorilta vaaditaan myös musikaalin näyttämöllisen rytmin (näyttämöllisellä rytmillä tarkoitetaan tässä lavalla tapahtuvien asioiden rytmiä) ymmärrystä ja kykyä eläytyä teoksen tunnelmiin. Hidastempoisen kohtauksen ”taustamusiikki” ikäänkuin ilmestyy huomaamatta tukemaan kohtauksen tunnelmaa ja korrepetiittori on onnistunut jos musiikin läsnäolo huomataan vasta sen loputtua. Tällä tarkoitan sitä, että musiikki muuttuu osaksi kohtausta eikä se ole erillinen päälleliimattu kokonaisuus. Toisaalta taas välillä tarvitaan rajuja leikkauksia tunnelmasta toiseen ja välillä musiikkia alleviivataan näytelmän sitä vaatiessa.

Korrepetiittori ei siis ole pelkästään ”soittokone” kuten eräs vastaaja totesi -”vaan myös musiikin tulkitsija, sen kaikkien vivahteiden tulkki”. Ei siis riitä että korrepetiittori toistaa kirjoitettua musiikkia mekaanisesti, vaan hänen tulee näyttelijän tavoin pystyä samaistumaan kohtauksen tunnelmaan. Vain tällä tavalla eläytyen pystyy saavuttamaan soitossaan tarvittavat nyanssit ja musiikin luonnollisen, kohtausta tukevan rytmin. Musikaalissa ja musiikinäytelmässä musiikki ei saa, ellei se nimenomaan ole tarkoitus, rikkoa tunnelma, vaan tulla osaksi sitä. Musiikki on sävelletty juuri siihen kohtaan joko kuvaamaan tai herättämään tunteita tai selventämään niitä, olivat ne sitten ristiriitaisia tai linjassa tekstin kanssa.

7 LOPUKSI

Tätä opinnäytetyötä kirjoittaessani vahvistui itselleni käsitys korrepetiittorin työn monipuolisuudesta ja vaatimuksista. Uutena asiana havaitsin korrepetiittorin sosiaalisten taitojen merkityksen, joka painottui huomattavasti luultua enemmän. Monille on itsestäänselvää, että korrepetiittori on hyvä ja erityisesti tyylijuinen soittaja, muuten ammattia ei pystyisi harjoittamaan, ja hyvän ja huonon korrepetiittorin ero painottuikin soittotaitoidon sijaan sosiaalisin taitoihin. Avoimuuteen, joustavuuteen, pedagogisuuteen, sekä ihan pelkästään siihen että on ”hyvä tyyppi”.

Vaikka opinnäytteen lähtökohta ei olekaan teatterimuusikoiden koulutuksen kehittäminen, sai opinnäyte minut kuitenkin vertaamaan omaa koulutusohjaani korrepetiittorin työn vaatimuksiin. Lähinnä siksi, että teatterimuusikoksi kouluttautuva pianisti todennäköisesti toimii jossain vaiheessa elämäänsä joko korrepetiittorina tai ainakin säestäjänä teatterissa. Tästä näkökulmasta koenkin hieman omituiseksi sen, että itselläni on ollut yksi vuoden mittainen kurssi korrepetitiota joka keskittyi yksinomaan länsimaisen taidemusiikin korrepetitioon. En nyt kritisoi sitä näkökantaa, että kyse on klassisesta musiikista eikä musikaalista, päinvastoin, opin korrepetitiotunneilla paljon asioita, mutta jäin miettimään sitä pitäisikö oppilaitoksessa jossa on mahdollista valita suuntautumisvaihtoehdoksi teatterimusiikki, käsitellä teatterimusiikin soittamista muutenkin kuin oopperan kautta?

Mitä syvemmälle korrepetiittorin osaamisalueisiin upposin, sitä suuremmaksi myös arvostukseni korrepetiittoreiden ammattikuntaa kohtaan nousi. Korrepetiittori on henkilö, jonka taitavuuteen kiinnitetään huomiota vain silloin jos se on vajavaista. Jos korrepetiittori osaa hommansa on hän harjoituksissa lähes huomaamaton ja usein itsestäänselvyys. ”Tottakai se osaa tuonkin asian”. He ovat itsestäänselvyys, jota ilman ei suurta musikaaliproduktiota voi toteuttaa. Korrepetiittori Pekka Asikainen toteaa Rondo-lehden haastattelussa; ”Työmme suuruus piilee siinä, että osaamme tehdä itsemme täysin näkymättömiksi ja kuulumattomiksi” (Kuusisaari 1991). Juuri niin. Hyvä korrepetiittori ei pidä itsestään meteliä, mutta on aina paikalla kun apua tarvitaan.

Tätä työtä kirjoittaessani koin itselleni äärimmäisen hyödylliseksi purkaa korrepetiittorin valmistautumisprosessin osiin. Sitä tehdessäni huomasin omassa työssänikin puutteita, joihin voin nyt seuraavissa produktionissa kiinnittää huomiota. Myös pianopartituurin soveltamisen analysointi oli itselleni hyödyllistä, koska jouduin tosissaan miettimään, että mikä on missäkin musiikkikappaleessa oikeasti tärkeää.

Lopuksi vielä todettakoon, että tarkoitukseni ei ole glorifioida korrepetiittorin ammattia, vaan tuoda esiin tosiasioita korrepetiittorin arjesta ja luoda kuva työn monipuolisuudesta ja haasteista. Toivottavasti tämän työn lukee edes muutama teatterimusiikin opiskelija ja vielä enemmän toivon, että tästä työstä on heille (jos he tämän lukevat) myös jotain hyötyä.

LÄHTEET

Internet-lähteet

Barenboim, Daniel (2005), *Masterclass with Barenboim*. Luento. Saatavilla:
<http://www.youtube.com/watch?v=gIMXgRIS9Hc> Luettu 25.3.2013

Kirjallisuus

Asikainen, Raija, Ilari Hetemäki, Kirsi Sievänen & Keijo Virtamo (1991), *Suuri Musiikkitietosanakirja 5*. Keuruu: Otava.

Hannan, Michael (2003), *The Australian guide to careers in music*. Sydney: University of New South Wales.

Kainulainen, Jussi (2002), *Säestys on laajaa muusikkoutta: säestys-sanan käyttö ei ole enää syntiä*. Rondo, 5/2002.

Kontu, Eeva (2009), *Musikaalin harjoitusprosessin käytäntö ja haasteet*. Musiikin koulutusohjelma. Pirkanmaan ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.

Kuusisaari, Harri (1991), *Oopperan monitaiturit harjoitussalien kätköissä: korrepetiittorit ovat hiljaisia työmyyriä*. Rondo, 8/1991.

Lamberg, Ilona (2011). *Korrepetiittori: Oopperan hiljainen moniosaaja*. Musiikin koulutusohjelma. Metropolia ammattikorkeakoulu.

Raekallio, Matti (1999), *Pianonsoitto on illuusioiden taidetta*. Rondo, 2/1999.

LIITTEET

Liite 1. Kysely korrepetitiosta

Mikä on korrepetiittorin työnkuva musikaalissa/musiikinäytelmässä?

Mikä on korrepetiittorin rooli harjoituskauden aikana?

Mitkä ovat korrepetiittorin tärkeimmät tiedot, taidot ja ominaisuudet oman työsi kannalta harjoituskauden aikana?