

Jouni Bäckström

# Kill your darlings

musiikkia prosessiteatterissa ja teatteriprosessissa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko AMK

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

25.4.2013

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Jouni Bäckström Kill your darlings – musiikkia prosessiteatterissa ja teatteri prosessissa 26 sivua + 1 erillinen liite 25.4..2013
Tutkinto	Muusikko AMK
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Muusikko
Ohjaaja	Kai Lindberg
<p>Tämä on taidetekomuotoisen opinnäytetyöni kirjallinen kuvaus. Tavoitteenani oli säveltää musiikkia kolmeen näytelmään Teatterikorkeakoululle Helsinkiin, tutkia säveltäjän roolia näytelmän valmistumisprosessissa sekä kehittää omaa ammattiosaamistani teatterisäveltäjänä.</p> <p>Prosessin aikana sävelsin musiikkia kolmeen lähtökohdaltaan ja tyyliltään erilaiseen näytelmään vastaten musiikin harjoittamisesta ja osittain myös johtamisesta ja esittämisestä. Toimin osana taiteellista työryhmää antaen oman panokseni jokaisen teoksen kokonaisuuteen. Työssäni pohdin tapaan toimia säveltäjänä taitelijayhteisössä ja kuvaan oireiluani prosessimuotoisen teatterin tuottamisen vastoinkäymisissä.</p> <p>Työni otsikkona on taiteentekijöiden keskuudessa leviävä lentävä lause “Kill your darlings”. Lauseella viitataan siihen, että kokonaisuuden hyväksi on joskus tehtävä raskaitakin henkilökohtaisia uhrauksia ja poistettava tai muokattava tekijän näkökulmasta erittäin onnistuneita kohtauksia tai kokonaisiä taideteoksia. Yhteistaideteoksessa kaiken on palveltava kokonaisuutta. Jokainen muutos – ja niitä tulee päivittäin – on nähtävä mahdollisuutena uuteen luovaan prosessiin. Kokemusteni valossa taitavan teatterisäveltäjän tärkein ominaisuus onkin kyky inspiroitua uusista tilanteista ja myös vastoinkäymisistä.</p>	
Avainsanat	Musiikkiteatteri, säveltäminen, prosessi

Author(s) Title Number of Pages Date	Jouni Bäckström Kill Your Darlings – Devising Music in a Devising Theatre Project 27 pages + 1 separate appendice 25 April 2013
Degree	Bachelor of music
Degree Programme	Classical Music
Specialisation option	Music Performance
Instructor	Kai Lindberg, MMus
<p>In this report is a process description of my final artistic project. I composed music for three plays produced by the Theatre Academy Helsinki to study the role of the composer in a theatrical process and to develop my own professional skills as a theatre composer.</p> <p>During the process, I wrote music for three plays of different styles. I studied and reflected on my way of working as a composer in an artist community. In the report, I also describe the adversities of being part of an ensemble making a theatre production.</p> <p>The title of my work is from an old saying, "Kill your darlings", which refers to the fact that the artist is sometimes forced to make heavy artistic sacrifices and eliminate or modify otherwise successful scenes or pieces in order to ensure a cohesive collaborative work. Every change should be seen as an opportunity for a new creative process. In the light of my experiences the most important feature of a talented theatre composer is the ability to be inspired by new situations and even setbacks.</p>	
Keywords	Music theatre, composing, process

**Sisällys**

1	Johdanto	1
2	Musiikki, teatteri ja prosessi	3
2.1	Musiikki teatterissa ja musiikkiteatterissa	3
2.2	Ensemble-teatterista	4
2.3	Prosessiteatteri	5
3	Ensi-ilta 16.4.2008: NEVERMIND -Tarinoita nuoruudesta	6
3.1	Näytelmän lähtökohdat ja rakenne	6
3.2	Prosessista	7
3.3	Musiikista – minun ja muiden	9
3.4	Selvitys kuoron roolista	10
3.5	Lopputulos	11
4	Ensi-ilta 20.10.2008: Medeiamateriaalia	12
4.1	Johdanto	12
4.2	Ennakkosuunnittelu	12
4.3	Säveltämisestä	13
4.4	Harjoitukset	14
4.5	Medeia näyttämöllä	16
4.6	Tilinpäätös	17
5	Ensi-ilta 26.11.2008: Mitä sinustakin tulee	18
5.1	Uutta musiikkiteatteria etsimässä	18
5.2	Itesenäistä työskentelyä	19
5.3	Mitä siitä sitten tuli?	21
6	Pohdinta	23
6.1	Menneestä	23
6.2	Tulevasta	24
	Lähteet	26

Liitteenä valikoitu kokoelma nuottimateriaalia näytelmistä

## 1 Johdanto

Nyt kirjoittaessani tätä johdantoa on takanani kolme vaativaa, antoisaa ja hyvin erilaista näytelmän tekoprosessia. Niitä ovat yhdistäneet paitsi esityspaikka ja esityksen tuottaja (Teatterikorkeakoulu), myös prosessimuotoinen ja Ensemble-keskeinen työtapa. Näytelmiä tehtäessä olen päässyt tutkimaan säveltäjän työtä ja roolia nykyteatterin valmistamisprosessissa. Lisäksi olen päässyt tai joutunut katsomaan itseäni ja työskentelytapojani aivan uudeltaisessa valossa. Tämä tutkielma kuvaa kokemuksiani ja tuntemuksiani kolmen näytelmän, "Nevermind –tarinoita nuoruudesta", "Medeamateriaalia" sekä "Mitä sinustakin tulee?" tekoprosessien aikana ja jälkeen. En pyri teosten tai niiden valmistamisen yleiseen kuvailuun vaan keskityn nimenomaisesti asioihin, jotka ovat vaikuttaneet omaan ajatteluuni ja työskentelyyni.

Kaikissa näissä näytelmissä musiikki oli keskeisessä roolissa mutta hyvin eri tavoilla. Yksi sisälsi itsessään konsertin, yksi edusti melko perinteistä musiikkiteatteria ja yhdestä keskusteltaessa nousivat aina esiin sen oopperamaiset musiikkijaksot.

Teatteri on kiinnostanut minua aina ja olen toiminut teattereissa niin harrastajana kuin ammattilaisenaikin jo lukiovuosistani lähtien. Yhteistyö teatterikorkeakoululaisten kanssa alkoi koulujen välisestä yhteistyöstä vuonna 2005. Tämän yhteistyön aikana eräs nuori äänisuunnittelija kuuli musiikkiani ja piti siitä niin, että suositteli minua myöhemmin Jussi Moilaselle (myöhemmin Moila), joka oli ryhtymässä työstämään näytelmäänsä "Veitset leikkaa ilman". Olin alusta asti mukana kyseisen näytelmän teossa niin säveltäjän kuin äänisuunnittelijankin ominaisuudessa. Näytelmä palkittiin kansainvälisillä Fist-festivaaleilla. Siihen tekemäni musiikki herätti mielenkiintoa, minkä johdosta minua pyydettiin säveltäjäksi myös tässä työssä esiteltäviin teoksiin.

Näiden kolmen teoksen myötä pääsin syvemmälle prosessilähtöisen teatterin tekotaan ja tutustuin paremmin myös niihin piileviin käytänteisiin, joihin huomasin itse jäämättäneeni. Oman koulutukseni ja prosessimuotoisen teatterin välillä osoittautui olevan monia pieniä eroja toimintatavoissa. Myöhemmin olen kyllä huomannut, että eroja toimintatavoissa voi olla myös teatterisukupolvien välillä, minkä lisäksi laitosteattereiden toimintatavat voivat poiketa paljonkin prosessimuotoisen teatterin tekijöiden tavasta toimia. Yksi esimerkki tällaisesta erosta ovat ajankäyttöön liittyvät tavat. Laitosteatterissa muusikot ovat tottuneet siihen, että harjoitukset suunnitellaan mahdollisimman tehokkaasti niin, että orkesteri tms. on läsnä vain silloin, kun sitä todella tarvitaan. Sen

sijaan prosessiteatterissa ei ole mitenkään tavatonta, että muusikot odottavat seitsemän tuntia harjoituksissa, mutta eivät koskaan pääse soittamaan ensimmäistäkään ääntä, koska ohjaaja keskeyttää kohtauksen etenemisen juuri ennen musiikin alkua.

Prosessiteatterissa siis nimensä mukaisesti prosessi sanelee suunnan, jonne kuljetaan. Jos prosessi lähtee toiseen suuntaan kuin vaikkapa viime viikolla luultiin, menevät aikataulut ja suunnitelmat täysin uusiksi ja täytyy varautua siihen, että vapaapäivien paikat vaihtuvat tai kesken harjoituksiakin aikataulut muuttuvat. Muutokset voivat koskea myös sellaisia perustavaa laatua olevia kysymyksiä kuin miten musiikkia käytetään, millaista musiikkia näytelmässä tarvitaan tai voidaan käyttää.

Tämän kirjallisen raportin tarkoituksena on tarkastella töiden esiin nostamia ajatuksia ja ongelmia. Kuvailen lyhyesti jokaisen näytelmän synty- ja valmistumisprosesseja omasta subjektiivisesta näkökulmastani keskittyen erityisesti niihin tekijöihin, jotka ovat haastaneet minut tarkastelemaan kriittisesti omia ja muiden työtapoja ja niiden mukanaan tuomia mahdollisuuksia ja haasteita.

## 2 Musiikki, teatteri ja prosessi

### 2.1 Musiikki teatterissa ja musiikkiteatterissa

Musiikki ja teatteri ovat liittyneet toisiinsa aina antiikin ajoista asti (puhumattakaan vielä vanhemmista ja yhä elävistä traditioista mm. Intiassa). Jo antiikin Kreikan aikaisista kirjoituksista voimme päätellä, miten moninainen ja tärkeä rooli musiikilla on teatterissa ollut. Puhuttaessa musiikkiteatterista viitataan kuitenkin usein 1500-luvulla syntyneeseen jatkumoon, joka alkoi varhaisista oopperateoksista ja jonka tämänhetkisenä päätepisteenä voidaan pitää 1900-luvulla syntyneitä musikaaleja. Myös musiikkiteatterin uudistamisen tarpeesta on puhuttu varmasti niin pitkään kuin kyseistä taiteenlajia on tehty. Tässä kontekstissa uudesta musiikkiteatterista puhuminen on varsin harhaanjohtavaa ja joskus jopa haitallista. Itse uskon, että kaikki on jo oikeastaan tehty. Ja sen sijaan, että keskitymme etsimään jotain uutta, pitäisi meidän keskittyä etsimään tapoja kuvata omia tuntojamme mahdollisimman tarkasti ja rehellisesti. Jos tämän etsinnän seurauksena syntyy jotain mitä tieteilijät voivat analysointinsa jälkeen kuvata sanalla uusi, niin se ei toki haittaa.

Uuden musiikkiteatterin mahdollisuuksien kartoittaminen ja musiikkiteatterin profiilin ja taiteellisen tason kohottaminen osana Teatterikorkeakoulun musiikkiin erikoistuvien näyttelijöiden koulutusta on jo vuosia ollut Teatterikorkeakoulun musiikin lehtorin Jussi Tuunan keskeinen tavoite (Tuuma 2005). Hän tahtoi ”nykymusiikkiteatterin” löytävän oman paikkansa taiteen kentässä samalla tavoin kuin nykytanssi on sen jo löytänyt ja saanut oman yleisönsä. Ajatus on kaunis mutta ei suinkaan ongelmaton. Täysin musiikkittoman puheteatterin ja läpilaulatun oopperan välissä on melkoinen mahdollisuuksien ja kompastuskivien viidakko: Mikä on musiikkiteatteria? Mikä oopperaa? Mikä taas on puheteatteria? Ja missä vaiheessa esimerkiksi melko lailla läpisävelletty näytelmä, jossa on vain vähän puhetta, muuttuu nykytanssiteokseksi? Ja miksi meillä on tarve laatikoida nämä kaikki omiin lokeroihinsa?

Omat kokemukseni uudesta musiikkiteatterista tai nykymusiikkiteatterista ovat nimenomaan puheteatterin puolelta. Ainakin ”Veitset leikkaa ilman” ja ”Medeamateriaalia” voidaan mielestäni lukea uuden musiikkiteatterin kategoriaan. Musiikin ei edes tarvitse olla ajallisesti laskettuna suuri elementti, vaan myös kuultavan musiikin tauottua teos voi henkiä musiikkia niin, että koko näytelmä voidaan nähdä jonkinlaisena ajallisesti levitettynä ja dramatisoituna lauluna. Kun yhtäällä vaanii muzak-ajattelu – musiikki on

teatterissa hyvää, jos siihen ei kiinnitä huomiota – ja toisaalla musiikin täysi irrallisuus muusta kokonaisuudesta sentimentaalisuutensa tms. syyn johdosta, on musiikin tekeminen teatteriin nuoralla tanssimista, joka vaatii paneutumista ja ammattitaitoa.

Nykytanssiteoksissa olen havainnut teosten usein putoavan molempiin sudenkuoppiin yhtäaikaaisesti ja vuorotellen. Musiikki on paitsi yhdentekevää myös sentimentaalista ja paikoin jopa banaalia. Vilkaistu käsiohjelmaan voi kertoa mahdollisen syyn tähän: pukusuunnittelijan, valosuunnittelijan ja lavastajan rinnalla ei ole äänisuunnittelijaa, musiikosta tai säveltäjästä puhumattakaan, vaan musiikki on koreografin levyhyllystä löytävää. Tämä ajatuskulku seuraakin säveltäjää teatterissa: vaikka en koskaan itse tekisi tai edes valitsisi jo olemassa olevaa koreografiaa oman sävellykseni osaksi, musiikkia katsotaan usein kenen tahansa voivan tuottaa tai tehdä. Vallalla tuntuu olevan ajattelu-tapa, jonka mukaan jokaisen maku on musiikin suhteen yhtä arvokas. Onkin enemmän sääntö kuin poikkeus, että musiikki tuotetaan teatterissa prosessin aikana täysin näyttelijöiden improvisoinnilla ilman ammattitaitoista ohjausta. Näin siinäkin tapauksessa, että näytelmän teksti on Linnan tai Ibsenin.

Improvisoinnilla on toki merkittävä paikkansa osana prosessilähtöisen teatterin tekemisen työtapaa eikä musiikki ole tässä missään tapauksessa poikkeus. Olisi kuitenkin asiallista, että tunnustettaisiin myös musiikillisen ammattitaidon merkitys osana teatterin tekoprosessia. Aivan samoin kuin pukusuunnittelija ohjaa pitkin matkaa sitä, millaisia vaatteita näyttelijöillä on käytettävissään ja sitten prosessin edetessä suunnittelee lopulliset puvut näyttelijöille, pitäisi jonkun voida kantaa vastaavanlainen kokonaisvastuu myös musiikkidramaturgiasta.

Kaiken kaikkiaan voin todeta koko sydämeistä yhtyvänä Tuurnan näkemykseen siitä, että yhteistyötä ja ymmärrystä musiikin- ja teatterintekijöiden välillä on lisättävä ja syvennettävä. Ainoastaan musiikkia paremmin ymmärtävien teatterintekijöiden ja teatteria paremmin ymmärtävien musiikintekijöiden yhteistyön kautta syntyy todella mielenkiintoista ja merkityksellistä nykymusiikkiteatteria.

## 2.2 Ensemble-teatterista

Ensemble-teatterin ihanne on 150 vuotta vanha. Näkyvimmin ajatusta ovat kannattaneet ja kehittäneet sellaiset teatterit kuin Berliner Ensemble ja Konstantin Sergejevitch Stanislavskin perustama Moskovan Taiteellinen Teatteri.



Ajatuksen keskiössä on pitkään koossa pysyvä ryhmä, joka kasvaa ja kehittyy omana yksikkönään niin, että yksilöt sen sisällä muuttuvat yhä vahvemmin osaksi ryhmää. Itsevaltiasmaiset teatterinjohtajat eivät kuulu tähän maailmaan.

Ensemble-teatterin ihannetta voisi verrata joidenkin pitkään toimineiden kamarimusiikkikokoonpanojen onnistumisen salaisuuteen: tiivis ryhmä pääsee vuosien yhteistyöllä ja yhteisöitolla aivan uudelle taiteelliselle tasolle ja löytää oman persoonallisen sointi-värinsä. Varsinaista taiteellista johtajaa ei tarvita, ja vaikka sellainen yhtyeessä olisikin, hän on silti soitettaessa yksi muusikoista, ei suuri johtaja. Ryhmä voi myös aina halutessaan kutsua joukkoonsa suuren kapellimestarin johtamaan jonkin yksittäisen teoksen. Se ei kuitenkaan kavenna työryhmän valtaa omaan tekemiseensä tai hajota syntyneitä yhtenäisyyttä, vaan ainoastaan maustaa tai värittää sitä taiteellista linjaa, joka ensemblelle on kehittynyt.

### 2.3 Prosessiteatteri

“Prosessityyppisessä työtavassa kaikki on liikkeessä. Tällainen työtapa, kun aloitetaan tyhjältä pöydältä, antaa valosuunnittelijalle mahdollisuuden vaikuttaa kokonaisuuteen, toisaalta se on myös vaativaa, jos liian aikaisin koittaa lyödä asioita lukkoon. Jossain vaiheessa kuitenkin on aloitettava rakentaminen ja samaan aikaan on pidettävä mielessä kaikki mahdollinen muuttuvuus koskien kaikkea, näyttelijäntyötä, lavastusta, äänimaailmaa tai valojen paikkoja.” (Halonen 2008.)

Näin kuvaa valosuunnittelija Ada Halonen opinnäytetyössään prosessilähtöistä teatterintekotapaa. Halonen puhuu tässä valosuunnittelijan näkökulmasta, mutta aivan yhtä hyvin hän voisi puhua säveltäjän näkökulmasta. (Halonen 2008.) Musiikkia on voitava säveltää mahdollisimman aikaisin, jotta sen harjoitteluun jää riittävästi aikaa. Kuitenkin säveltäminen on suorastaan mahdotonta, koska teos, johon musiikki pitäisi säveltää, valmistuu vasta prosessin edetessä eikä näin ollen ole vielä olemassa. Keskiössä on sananmukaisesti prosessi, joka ei valmistu todellisuudessa koskaan, vaan jatkaa kehittymistään ensi-illan ja viimeisen esityksen jälkeen katsojien ja eritoten tekijöiden mietteisä. Työtapa vaatiikin suuren määrän keskeneräisyyden ja paineen sietoa.

Käytännössä tämä työtapa tarkoittaa sitä, että taideteosta lähdetään tuottamaan yhdessä. Taiteilijat tekevät erilaisia kokeiluja ja harjoitteita, joilla etsitään teoksen maailmaa, aiheita tai vaikkapa henkilöitä. Nämä harjoitteet ovat välillä tiukemmin rajattuja, välillä hyvinkin vapaita. Näiden kokeilujen pohjalta keskustellaan syntyneistä demonstraatioista ja mielikuvista. Prosessin edetessä lähdetään vähitellen työstämään harjoitteista valikoituvaa materiaalia, josta varsinainen esitys lopulta koostuu.

### 3 Ensi-ilta 16.4.2008: NEVERMIND -Tarinoita nuoruudesta

#### 3.1 Näytelmän lähtökohdat ja rakenne

Kun "Nevermind - tarinoita nuoruudesta" -näytelmää alettiin suunnitella keväällä 2007, olivat ennakkomerkit mitä parhaimmat: olin työskennellyt näytelmäkirjailija/dramaturgi Jussi Moilan kanssa edellisvuonna hänen useita kansainvälisiä festivaaleja kiertäneen ja palkintoja kahmineen näytelmänsä "Veitset leikkaa ilman" parissa ja yhteistyömme oli sujunut saumattomasti. Ohjaaja Sini Pesonen oli toiminut tuon samaisen näytelmän apulaisohjaajana ja myös suuri osa tulevan näytelmän näyttelijöistä oli ollut tavalla tai toisella mukana. Näytelmästä oli tulossa monien tekijöidensä lopputyö (mm. Jussi Moilan maisterintyö ja Sini Pesosen kandintyö).

Siinä missä "Veitset leikkaa ilman" oli ollut pienimuotoinen runonäytelmä, oli "Nevermindista" tulossa runsaudensarvimainen speaktaakkeli. Esitys tulisi olemaan yli kolmetuntinen, ja se koostuisi kahdesta osasta: näytelmästä ja sen jälkeen tulevasta rockkonsertista. Musiikkia tekemään pyydettiin minun lisäksi rock-kitaristi Junnu Alajuu- ma sekä Pesosen näytelmissä aiemminkin äänisuunnittelijana toiminut Pauli Riikonen. Lisäksi tarkoituksena oli, että näyttelijät, joiden joukossa oli muusikoinakin tunnetuksi tulleita henkilöitä. Mm. Olavi Uusivirta ja Joonas Saartamo, tuottaisivat improvisoiden omia kappaleitaan konserttiin. Näytelmään haluttiin näyttelijöiden lisäksi kuoro, joksi ehdotin Ääri-nimistä helsinkiläistä sekakuoroa, jonka johtajana silloin toimin.

Näytelmän kirjoittivat yhteistyössä Moila ja Pesonen. Sen aiheena oli kahden nuoren ihmisen kasvaminen 1980-2000-lukujen Suomessa. Näytelmä koostui kolmesta erillisestä jaksosta: "Espoolainen tragedia", "Helsinkiläinen romanssi" ja "Lieksalainen komedia". Nämä jaksot jakaantuivat jokainen vielä kahteen osaan, jotka olivat nimetty tyylisiin "Karhunkaato", "Taitelijan tuska" tai "Mammanpoika". Jokaisessa osassa haettiin eri tyylilajia. Väliotsikot heijastettiin seinälle ja esiteltiin näytelmän keskellä musiikin kera.

### 3.2 Prosessista

Työryhmässä oli kaiken kaikkiaan 28 henkilöä ja taiteellisessa suunnitteluryhmässäkin toistakymmentä. Aloitimme suunnittelun noin vuosi ennen ensi-iltaa lukemalla tekstiä ja keskustelemalla näytelmän teemoista ja rakenteesta.

Ensimmäisellä tapaamiskerralla luimme Georg Büchnerin näytelmän *Woyzeck*, jolla ohjaajan ja käsikirjoittajan mukaan tulisi olemaan joitain temaattisia yhteyksiä tulevaan näytelmään. Seuraavaksi päiväksi piti jokaisen työryhmän jäsenen suunnitella ja toteuttaa pieni taideteoksen muotoinen roolianalyysi jostain näytelmän henkilöstä. Koska en tunne kuvataidetta omakseni, päätin toteuttaa tehtävän musiikillisena teoksena. Tein pienen kappaleen nimeltä *Woyzeck*, jonka sitten ohjasin työryhmälle niin, että yksi työryhmän jäsenistä istui tuolilla muiden kerääntyessä hänen ympärilleen tiiviiksi piiriksi. Sitten ryhmä esitti kappaletta muutaman minuutin ajan, minkä jälkeen vaihdettiin tuolilla istujaa niin että jokainen sai vuorollaan olla *Woyzeck*. Tarkoitukseni oli tuottaa yksinäiselle kuulijalla niitä ahdistuksen ja kiusatuksi tulemisen kokemuksia, jotka ovat *Woyzeckin* tragedian keskiössä. Näin yritin kuvata niitä erillisyyden ja yksinäisyyden tunteita, joiden kanssa tarina päähenkilö kamppailee. Kappale onnistui niin hyvin, että myöhemmin käytin sitä etydinä mm. Uuden musiikkiteatterin -opintojaksolla ja Kokkolan kaupunginteatterin *Woyzeck*-näytelmän tekoprosessissa.

Suunnittelutyötä tehtiin paljon: ennen harjoitusten alkua näytelmä suunniteltiin ja kirjoitettiin uudestaan monta kertaa. Jo tuolloin kertyi suunnitteluryhmälle toista sataa työtuntia. Suunniteltaessa etsittiin kollektiivista työtapaa, jossa jokainen voi sanoa mielipiteensä mistä tahansa osa-alueesta ja jossa jokaisen sana painaa. Tarkoituksena oli synnyttää todellinen yhteistaideteos, jossa kenenkään työpanos ei nousisi merkittävästi toisten yläpuolelle. Valosuunnittelija Ada Halonen kuvaa työryhmän työskentelytapaa omassa opinnäytetyössään seuraavasti:

“Suunnittelu toimi jonkinlaisella aivorihiperiaatteella, jossa kaikki saivat vapaasti heittää ideoita ja kommentoida toisten ajatuksia. Usein sessiot kestivät pitkään ja tuottivat toinen toistaan oudompia suunnitelmia – joista osa heitettiin roskeen, mutta käsittämättömän suuri osa myös toteutettiin.” (Halonen 2008.)

En oikein löytänyt paikkaani tai rooliani työryhmässä ja sen työtavassa. Työtapa, jossa näkemykseni musiikista ja musiikkidramaturgiasta olivat samalla viivalla vaikkapa puustajan musiikkinäkemyksen kanssa, oli minulle henkisesti raskas silloisessa elämänti-

lanteessani. Tottuneena klassisen musiikin traditioon, jossa kunnioitetaan joskus ehkä liiaksikin jokaisen erityisosaamista, koin oloni epämukavaksi ja aliarvostetuksi. En mielelläni puutu muiden osa-alueisiin kovin hanakasti, sillä ymmärrykseni lavastuksesta tai vaikkapa valosuunnittelusta ei riitä muuhun kuin näiden uskomattomien taiteilijoiden työn ylenpalttiseen ihailuun. Tunsin itseni kykenemättömäksi antamaan täysipainoista työpanosta ja haittaavani samalla muiden mahdollisuuksia työnsä tekemiseen.

Alkuperäisen suunnitelman mukaan minulla oli myös sivurooli näyttämöllä, ja pari ensimmäistä kuukautta osallistuin myös näyttelijöiden harjoituksiin. Samaan aikaan alkoivat harjoitukset kuoron kanssa. Aikataulullisesti ja henkisesti urakka oli hurja: aamut harjoituksissa näyttelijöiden kanssa, illat suunnitteluryhmän palaverissa ja kuoroharjoituksissa – ja säveltämistä aina, kun suinkin ehdin. Harjoitusten edetessä alettiin karsia niitä osia näytelmästä, jotka olivat itselleni tärkeitä. Näin kävi myös monille sävellyksilleni. Bändiharjoituksista ja improvisaatioista jäin tietoisesti pois, koska mielestäni siellä oli jo muutenkin liikaa kokkeja soppaa tekemässä. Lisäksi tunsin, että klassista koulutustani pidettiin melkoisena taakkana, kun tehtiin uhmakasta punkkia.

Punk-musiikin harjoittelu vei kaiken musiikin harjoitteluun varatun ajan, ja kuoron harjoitukset menivät näyttämöllä olemisen harjoitteluun. En saanut tilaa enkä aikaa tehdä, mitä osaan ja mihin tiedän parhaimmillani kykeneväni. Korostan kuitenkin, etten itse tuota tilaa myöskään vaatinut, vaan masennuksen jälkimainingeissa olin vielä hyvin epävarma ja herkkä kaikille vastoinkäymisille.

Lopulta en jaksanut enää. Kirjoitin ohjaajalle kirjeen, jossa ilmoitin jääväni sivuun projektista. Lupasin, että kaikkia tekemiäni teoksia voisi käyttää ja johtaisin kyllä kuoroa, mutta en olisi näyttämöllä enkä säveltäisi tai sovittaisi enää mitään uutta. Tämän seurauksena olinkin hetken aikaa mukana kevyemmällä panoksella, mutta lopulta työmäärä kasvoi jälleen suureksi. Tein edelleen sovituksia, ja lopulta päädyin lavalle sekä soittamaan preparoitua pianoa, laulamaan että julistamaan väliotsikoita.

Näin myöhemmin katsottuna opin paljon itsestäni ja työtavoistani: tahdon saada paljon vastuuta ja vapautta suhteessa musiikkidramaturgiaan sekä kantaa jonkinlaista kokonaisvastuuta omasta osa-alueestani. Näytelmissä, joihin olen tämän jälkeen säveltänyt musiikkia, olenkin osannut vahvemmin tuoda näkemykseni esiin, enkä ole enää odottanut, että sitä olisi tultu minulta erikseen anelemaan.

### 3.3 Musiikista – minun ja muiden

Ensimmäisenä sävelsin näytelmään alkusoitot, joita soitettaisiin samalla, kun väliotsikot heijastettaisiin seinälle. Esikuvan väliotsikoihin löysin Lars von Trierin elokuvasta Dogville. Tämän elokuvan eri jaksojen (jotka on nimetty tapaan ”Luku yksi” jne.) välissä soimm. Albinonin musiikkia. Kiihkeä ja suorastaan vimmainen episodinäytelmä kaipasi taitekohtiin jotain keventävää ja ehkä hivenen vieraannuttavaakin. Kyseessä on samankaltainen ajatus kuin maistelutilaisuuksissa, joissa tarjotaan vettä tai muuta maku-aistia rauhoittavaa maisteltavien ruokien tai juomien välissä. Väliotsakemusiikin oli siis tarkoitus olla puhdistava ja jollain tavoin emotionaalisesti neutraali elementti. Tällaisiksi rauhoittavaksi, mutta samalla vieraannuttavaksi elementiksi barokkimusiikki sopi mielestäni erinomaisesti.

Barokkimusiikki oli lähtökohtana kuitenkin viitteellinen, ja otinkin vapauksia tyyliin suhteen niin melodisesti, rytmisesti kuin harmonisestikin. Tarkoituksena ei siis ollut säveltää tyylipuhdasta barokkimusiikkia, vaan jotain, joka muistuttaisi barokkiajan sävelkieltä, mutta kommunikoi silti samalla myös näytelmän modernin maailman ja kielensä kanssa.

Sävelsin jokaiselle kolmelle jaksolle oman väliotsakemusiikkinsa: ranskalaisesta alkusoitosta inspiraatiota hakeneen kappaleen cembalolle ja oboelle, kuoroversion samasta temaattisesta lähtökohdasta (Nihil ista curo) sekä Sicilianan oboelle, cembalolle ja selolle (yksi näyttelijöistä soitti näytelmässä selloa). Ajatukseni oli, että yhdessä Alajuman kanssa soittaisimme alkusoitot oboella ja kitaralla tai tekisin äänitteen yhdessä cembalistin kanssa. Harjoituksia varten tein äänitteitä yksin; soitin sähköpianoa ja oboeta sekä lauloin kuorostemmat.

Sävelsin muutamia kappaleita bändille rock-konserttia varten mm. ”Äidin uni” -kappaleen. Nämä rock-konserttia varten tekemäni kappaleet hylättiin kuitenkin kokeilematta liian musikaalimaisina. Lisäksi sävelsin kuorolauluja ja sovitin ohjaajan toivomia kappaleita kuorolle, mm. musiikkia Super Mario Bros -tietokonepelistä. Yksikään sovitamistani kuoroteoksista ei päätynyt näytelmään ja kuorolauluistakin vain pieniä pätkiä.

Näytelmän ensimmäisissä läpimenoissa musiikkiani olivat vain nauhalta tulevat väliotsakemusiikit. Niiden lisäksi oli ohjaajan ja äänisuunnittelijan valitsemaa äänitteiltä soitettavaa musiikkia: katkelmia teoksista Mozartin ”Requiem”, Sibeliuksen ”Finlandia”, Shostakovitshin ”Valssi no. 2” (sarjasta ”Suite for Jazz Orchestra no. 2”) sekä useita

katkelmia Hazlewoodin kappaleesta ”Summer Wine”. Livemusiikkia ei juuri ollut ennen lopun rock-konserttijaksoa.

Heti ensimmäisen läpimenon jälkeen tehtiin suuri muutos musiikkidramaturgiassa ja äänitteiltä tulevan musiikin määrää vähennettiin roimasti. Muun muassa Sibelius jätettiin kokonaan pois. Samalla livemusiikin määrää kasvatettiin.

Lopullisessa esityksessä kaikki väliotsakemusiikit esitettiin akustisesti. Soitin pianolla kolme alkusoittoa, lauloin yhden (tämän kylläkin äänitteen kanssa) ja näyttelijät lauloivat yhden kuorona. Yhden alkusoiton tilalle otettiin katkelma näytelmään säveltämästäni (tehdystä) kuoroteoksesta. Näyttelijät esittivät sen laulaen kuorossa. Pianolla soitin myös aiemmin nauhalta soitetut katkelmat Shostakovitshin valssista.

Koska alkusoitto oli sävelletty ajatellen cembaloa vanha, epäviireinen ja huonoääninen piano ei oikein vastannut mielikuvaani. Puhuttuani sävellysopettajani Juhani Nuorvalan kanssa päätin preparoida pianoa pistämällä metallisia nastoja pianon vasaroihin saaden aikaan näin äänen, joka on cembalon ja pianon välimaastossa. Muita kappaleita soittaessani (esim. Valssi no. 2) pidin pohjassa harjoituspedaalia, jonka laskema huopa pehmensi nastojen terävää aluketta.

Rock-konsertissa ei esitetty minun kappaleitani, enkä osallistunut myöskään kappaleiden esittämiseen.

### 3.4 Selvitys kuoron roolista

Ensimmäisissä Nevermind -kuoron harjoituksissa oli 26 kuorolaista. Viimeisissä heitä oli kahdeksan. Oma ajatukseni kuoron käytöstä oli sellainen, että kuorolaiset voisivat vaihdella miehitystä niin, että kymmenen kuorolaista olisi aina kerralla esityksessä. Pesosen ajatus oli aivan toinen. Hän vaati kuorolaisilta tiukkaa sitoutumista, ja harjoitusten aikana tapahtui luonnollinen poistuma, jonka jälkeen kuorosta jäi jäljelle tuo puustusbudjetin mukainen 10 henkeä.

Kuorolaiset joutuivat tai pääsivät kovaan rääkkiin, jossa näytelmää tehtiin tosissaan. Ne olivat pitkiä, fyysisiä harjoituksia, joissa harjoiteltiin näyttämöllä oloa, yhdessä liikkumista ja puhumista sekä näytelmän sisältämiä vaativia vaihtoja. Valitettavasti en osannut pitää puoliani musiikkiharjoitusten suhteen, jotka jäivät vähäisiksi. Kun kuoron laullinen epävarmuus ja osaamattomuus sitten näkyivät läpimenoissa, otettiin kuorolta vähi-

tellen pois kaikki laulettava. Kuorosta tuli näyttämöhenkilökuntaa ja avustajia. Koin tilanteen todella ahdistavana. Katsoin olevani vastuussa molemmille osapuolille siitä lopputuloksesta, jonka itse näin todellisena epäonnistumisena.

### 3.5 Lopputulos

“Nevermind – tarinoita nuoruudesta” oli hieno näytelmä, vaikka sen varsinaiset ansiot ovatkin muualla kuin omassa työpanoksessani. Se voitti useita palkintoja eurooppalaisten Teatterikoulujen FIST -festivaalien kilpailusarjassa ja sai kovasti huomiota myös kotimaan teatterikentässä. Myös itse sain alustavia työkyselyitä helsinkiläisiltä teattereilta näytelmän ansiosta.

Näytelmän jälkeen työryhmä on perustanut oman Teatteri Nirvana -ryhmän, jonka tuottamassa Veitset leikkaa ilman -näytelmässä olin mukana syksyllä 2011. “Nevermind-tarinoita nuoruudesta” näytelmän pohjalta syntyi myös uusi näytelmä “Suomi uuteen nousuun”. Se sai ensi-iltansa syksyllä 2012 Kokkolan kaupunginteatterissa, jonka johtajiksi oli samana vuonna valittu Sini Pesonen ja Jussi Moila.

## 4 Ensi-ilta 20.10.2008: Medeamateriaalia

### 4.1 Johdanto

“Nevermind -tarinoita nuoruudesta” oli edelleen harjoitusvaiheessa, kun aloitin neuvottelut ohjaaja Riko Saatsin kanssa seuraavan syksyn projektista: Medeia. Kypsyneenä niihin ongelmiin, joita olin Nevermindin aikana kohdannut, sanelin mukaantulolleni tiukat reunaehdot. Halusin tehdä jotain korkeatyylistä, saada tilaa ja vastuuta niin, että musiikillani olisi todellista merkitystä näytelmän rakentumiselle. Halusin myös päästä toteuttamaan omaa taiteellista näkemystäni vapaammin.

Saatsi lupasi kaiken tämän. Alusta asti välillämme vallitsi molemminpuolinen luottamus ja yhteisymmärrys. Tämä tunne säilyi loppuun asti. Olen edelleen hämmentynyt ja kiittollinen niistä käsittämättömistä luottamuksenosoituksista, joita Saatsi projektin aikana minulle osoitti.

### 4.2 Ennakkosuunnittelu

Myös Medeamateriaalin synty oli vahvasti prosessiluonteinen. Tällä kertaa lähtökohta tuntui kuitenkin selvemmältä kuin uusien näytelmien kohdalla: ryhtyisimme tekemään näyttämösovitusta antiikin Medeia -myytistä. Luimme taiteellisen työryhmän kanssa viisi eri näyttämösovitusta Medeiasta, ja katsoimme kaksi aiheesta tehtyä elokuvaa (Lars Von Trier ja Pier Pasolini). Useita tekstejä mietittiin myös siltä kantilta, että tämä voisi toimia pohjana meidän sovituksemme. Lisäksi tutustuimme antiikin teatteriin yleisemmällä tasolla lukemalla tietokirjoja ja aikalaiskuvauksia.

Yritimme hahmottaa, mitä antiikin perintö ja tragedia merkitsee tänä päivänä ja meille suomalaisina nuorina taiteilijoina. Keskustelimme myytin ikaikaisuudesta tai ajattomuudesta, historiasta ja ajanjaksojen haitarimaisesta rakenteesta. Tutkimme oman aikamme tragediaita lehdistä, länsimaista taidetta antiikin patsaista eurooppalaiseen videotaitteeseen ja antiikin kulttuurin säilyneitä malleja teatterista arkkitehtuuriin ja painimolskille. Jonkinlaiseksi motoksi muodostui lavastajamme Lassi Kansikkaan lausahdus “tragedian aikamuoto on ikuinen preesens”.



Alusta lähtien oli puhetta, että neljän näyttelijän lisäksi toisimme näyttämölle kuoron (minustahan oli jo parin teoksen aikana tullut Teatterikorkeakouluun jonkinlainen virallinen kuoromies). Keskustelimme kuoron koosta, koostumuksesta ja roolista sekä kuoron osallistumisesta harjoituksiin. Kuten jo mainitsin, olin ajatellut tehdä jotain korkeatyylistä ja siksi toivoin saavani koottua hyvän kuoron, joka ei asettaisi lähtökohtaisia rajoituksia musiikille. Tämä merkitsi sitä, että lähtisin kokoamaan kuoroa musiikkialan opiskelijoista. Heitä olisi kuitenkin mahdotonta sitouttaa ilman palkkaa teatterin lähes mahdottoman vaativiin aikatauluihin. Sovimme ohjaajan kanssa yhteistuumin, että tästä tulisi suunnittelijoiden taideteos: tekisimme vahvan pohjatyön ja minä harjoittaisin kuoron niin, että se tulisi näyttämöharjoituksiin valmiina vasta kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa. Näin lopulta kävikin, ja ohjaaja näki kuoron ensimmäistä kertaa vasta kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa.

Lähdimme viettämään taiteentäyteistä kesää kuvitellen, että näytelmämme pohjana toimisi Euripides`n "Medeia".

#### 4.3 Säveltämisestä

Antiikki oli lähtökohtana sävellykselle enemmän filosofinen kuin musiikillinen koti. Tutustuin antiikin musiikin filosofiaan lukemalla asiaa käsitteleviä kirjoja: "Secret lore of music: The hidden power of Orpheus" (Fabre D'Olived), "Harmonies of Heaven and Earth : The spiritual dimension of music from Antiquity to the Avant-Garda" (Joselyn Godwin) ja "Musiikin korkeammat oktaavit - musiikki meissä ja maailmankaikkeudessa" (Erkki Lehtiranta). Näin pyrin tavoittamaan säveltäjänä saman hengen ja tarkoituksen, jossa antiikin säveltäjät musiikkiaan tekivät. Tahdoin musiikin olevan kuin osa jonkinlaista ikaikaista riittiä, joka vie kuulijansa samanlaiseen ajattomuuden ja pyhyyden kokemuksen maailmaan, jonka luomisessa musiikilla on ollut tärkeä tehtävä monissa vanhoissa kulttuureissa.

Tämän tavoitteen onnistumista on vaikea arvioida. Jotain ehkä kertoo se, että tarkastelllessani myöhemmin näytelmään tekemääni musiikkia antiikin musiikinteorian valossa, havaitsin käyttäneeni sävellysteni pohjana moodeja, jotka monin tavoin muistuttivat antiikin tetrakordeista syntyneitä vastaavia.

Olin jo hahmotellut aika paljon musiikkia, kun sain ohjaajalta kesällä viestin, että teksti on vaihtunut ja olemme tekemässä näyttämölle Heiner Müllerin Medeamateriaalia -nimistä postmodernia tulkintaa myytistä. Tämä sekoitti joitain suunnittelemani asioita. Olin kesän aikana miettinyt kovasti mitä ja millä kielellä kuoro laulaisi. Euripides:n Me-

deiassa kuorolla on rooli ja paljon vuorosanoja, mutta Müllerin Medeiamateriaalista kuoro on jätetty kokonaan pois. Tekstin vaihdos toi siis uusia haasteita, mutta myös aivan toisenlaista taiteellista vapautta kuoron käyttöön.

Luin Euripides:n alkukielisen tekstin ja valitsin sieltä sopivia tekstinpätkiä. Lisäksi tutustuin oopperakirjallisuuteen, jota Medeiasta on jonkin verran. Sieltä poimin tekstejä italiaksi, saksaksi ja latinaksi. Lopulta koostin yhtenäisen tekstin näistä katkelmista. Varsinaiseen sävellykseen valikoituivat lopulta kieliksi kreikka ja italia. Tälle valinnalle oli monia syitä, joita puitiin myös yhdessä työryhmän kanssa, mutta näillä teksti- ja kielivaihtelunnoilla kuoron myyttinen ja ikaikainen rooli tuntui korostuvan oikealla tavalla.

Sävelsin kaksiosaisen teoksen, joka sai myöhemmin nimen ”Medeia Madrigaali” ja jonka oli tarkoitus olla koko teoksen loppuhuipennus. Se koostui siis kahdesta osasta: Medea I:n lähtökohtana oli rituaalinen kutsuhuuto /-laulu, jolla ikaikainen tragedia tai oikeammin tragedian jumalat kutsutaan esiin tarinaa kertomaan. Medea I:n koko teksti koostuu vain nimestä Medeia, jota kuoro toistaa uudelleen ja uudelleen kappaleen aikana. Medea I sisältää myös neljäosasävelaskelia, jotka pohjaavat erääseen antiikin aikana tiettävästi käytettyyn moodiin. Medea II on pintatasoltaan temaattisesti monimuotoisempi ja soinniltaan runsaampi. Melodisesti se on kuitenkin tiukan modaalinen ja voisi oikeastaan sanoa, että yksinkertaistettuna äärimmilleen kappale on vain yksi pitkä es-sävel, joka soi läpi koko teoksen. Medea II -laulussa käytin tekstinä kokoamia kreikan- ja italiantielisiä kuorofragmentteja.

Teoksen alkuun suunnittelin puhetta ja live-elektronikkaa hyödyntävää, improvisaatioon perustuvaa teosta, jonka kaaoksesta kuljettaisiin kohti lopun ”taivaallista” harmoniaa. Kaikki oli kuitenkin vielä muuttuva.

#### 4.4 Harjoitukset

Harjoitukset alkoivat syksyllä. Olin mukana näyttelijöiden, ohjaajan ja lavastajan kanssa tekemässä erilaisia tehtäviä, joilla yritettiin etsiä näytelmän maailmaa ja kuljettaa näyttelijät pikavauhtia se pitkä tie, jota taiteellinen työryhmä oli kulkenut kevään ja kesän aikana.

Kuoron etsintäkin alkoi nyt todenteolla. Olin päätenyt siihen, että kuudesta kahdeksaan henkinen kuoro olisi täydellinen. Näyttämöllisesti kuusi henkeä on jo suuri joukko, eikä esimerkiksi viisitoistahenkinen tunnu sen suuremmalta; melkein päinvastoin. Kuutta

henkeä on kuitenkin vielä mahdollista liikutella näyttämöllä helposti, ja kuusiääninen musiikkinikin voisi päästä hyvin oikeuksiinsa niin, että jokainen laulaja huolehtisi yksin omasta äänestään.

Tämä kuitenkin tarkoitti sitä, että tarvitsin vahvaäänisiä, koulutettuja laulajia. Otin yhteyttä entiseen kouluuni Helsingin konservatoriolle ja tarjosin näytelmää hyväksi paikaksi tehdä työharjoittelua. Ilmoitin asiasta Sibelius Akatemian laulumusiikin lehtorille ja viestitin itse asiasta Metropolia ammattikorkeakoulun laulajille. Yhteydenottoja tuli kiitettävästi, ja lopulta sain koottua erinomaiset laulajat teosta esittämään.

Miehistä oli kuitenkin niin pula, että jouduin itse näyttämölle laulamaan 2. bassoääntä. Siirsin myös joidenkin muutosten jälkeen tenoriäänen 2. altoääneksi ja 1. bassoäänen tenoriksi. Näin selvisimme esitykset kahdella mieslaulajalla. Naisia kuorossa oli viisi. He vuorottelivat esityksissä niin, että joka esityksessä oli paikalla neljä.

Ensimmäinen läpimeno tehtiin vielä ilman kuoroa noin kolme viikkoa ennen ensi-iltaa. Tämän läpimenon jälkeen käytiin pitkä keskustelu työryhmän kesken. Erinäisten kiistojen ja miettimisten jälkeen päädyttiin kääntämään teoksen kohtaukset niin, että se, mikä vielä ennen läpimenoa oli ollut viimeinen, olisikin ensimmäinen ja päinvastoin. Näin syntyi kysymys siitä, tulisiko musiikki pysymään kiinteästi teoksen alussa ja lopussa vai siirtyisikö se kohtausten mukana. Päädyimme jälkimmäiseen vaihtoehtoon. Näin ”Medeia Madrigaali”, jonka oli pitänyt lopettaa koko teos, siirtyi ensimmäisen kohtauksen loppuun, ja puhesävellys, jonka piti aloittaa teos, aloittikin viimeisen kohtauksen.

Näissä tunnelmissa aloitin harjoittelun kuoron kanssa, ja tein musiikkiin pieniä muutoksia. Viikossa otimme musiikin niin hyvin haltuun, että saatoimme aloittaa näyttämöharjoitukset aikataulun mukaan kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa. Nämä kaksi viikkoa olivat hektisiä. Kuorolaiset olivat paikalla mahdollisuuksiensa mukaan kolme tuntia joka ilta. Kaikilla oli kuitenkin joitain kiireitä, ja niin vasta ensimmäinen yleisökenraali oli hetki, jolloin meillä oli täysmiehitys kuoron osalta harjoituksissa. Kuitenkaan ohjaaja ei missään vaiheessa painostanut minua tai tuntunut epäilevän kuoron mahdollisuuksia; hän oli kuullut kuoron laulavan kerran niin, että kaikki äänet olivat edustettuina, ja väitti myöhemmin sen riittäneen osoittamaan, että musiikki toimii erinomaisesti, kun kaikki ovat paikalla.

Teos itsessään oli kovassa muutoksen tilassa. Lähes päivittäin pidettiin palavereja, joissa teos muuttui merkittävästi. Olin aikaisemmista produktioista viisastuneena otta-

nut puskurin roolin suhteessa kuoroon. Näin kuoro ei ollut tietoinen näistä myllerryksistä, vaan saapui aina helppoon ja miellyttävään ilmapiiriin. Vaikka muutoksia oli tullut, ne esitettiin selkeästi ja perusteltiin hyvin. Tätä pidän aivan olennaisena, kun työskennellään muusikoiden kanssa, jotka ovat tottuneet aivan toisenlaisiin harjoituksiin ja ohjaukseen. Musiikissa muuttuvien osien oli ennen kolmatta osaa laulettu puhekuorosävellys, joka perustui aleatoriselle improvisoinnille. Sen rakennetta ja tunnelmaa sekä kestoja ja voimakkuutta tunnusteltiin pitkään, mutta lopulta sekin sai muotonsa.

#### 4.5 Medeia näyttämöllä

Heiner Müllerin ”Medeiamateriaalia” koostuu kolmesta kohtauksesta, jotka on alun perin tarkoitettu esitettäväksi simultaanisti. En selitä kaikkia tapahtumia, vaan kerron vain musiikin osalta tärkeimmistä ratkaisuista. Jos haluaa saada käsityksen koko teoksesta ja osien nivoutumisesta toisiinsa, voi lukea Jussi Moilasen näytelmän purkutilaisuuteen tekemän alustuksen. Ensimmäinen osa Turmeltu ranta muuttui käsissämme Apsyrtosin Medeian veljen kohtaukseksi, jossa hän lastaa Argolaivaa, kuoron luodessa myyttistä, ritualistista tunnelmaa Medea I -laululla. Lastauksen jälkeen nousevat Jason, Medeia ja imettävä laivaan, mutta Apsyrtos uhrataan, jotta takaa-ajava kuolema (kuoro) ei saisi heitä kaikkia. Kuoro laulaa madrigaalia, kun Apsyrtos pestään ja puetaan ritualistiseen tapaan uhrausta varten. Kohtaus päättyy, kun kuoro sulkee Apsyrtoksen keskelle. Laulun katkaisee kapteenin kuulutus.

Toinen osa näyteltiin kokonaan kameralle ja heijastettiin samalla kankaille molemmin puolin laivankantta muistuttavaa katsomorakennelmaa. Kamera toimi lapsen silminä, ja sitä käsiteltiin ja liikutettiin niin, että kaikki toiminta tukisi tätä ajatusta lapsen näkökulmasta. Tähän pienenä välikommenttina kerron, että minä kuvasin aina ensimmäiset seitsemän minuuttia kyseisestä kohtauksesta - tällaiseen kaikkeen sitä joutuu teatterissa. Musiikillisesti kohtaus on varsin vähäeleinen. Ainoastaan erään Medeian suorittaman rituaalin aikana imettävä hyräilee Medea I -melodiaa ja kuoro, joka on levittäytynyt katsojien joukkoon kannelle, yhtyy omaan tahtiinsa lauluun. Lopputuloksena on maaginen hetki, jolloin musiikki hyppää kankaalta ja ympäröi katsojat joka puolelta.

Kolmas näytös alkaa koneen hajoamisäänillä, joita erinomaisen taitava äänisuunnittelijamme Heidi Lind oli tehnyt. Koneiden äänet muuttuvat kuuden ihmisen päällekkäiseksi puheeksi. He muodostavat ensin harmonisia sointuja, sitten kenttämaisiiä elementtejä ja lopulta puhkeavat laulamaan Silja Linen mainoksista tuttuun ”Harbor song”-melodiaan. Itse johdin laatikoihin perustuvaa teosta äänisuunnittelijan vierestä katsojien takaa

parvelta. Teos päättyy hiljaisiin ääniin, joita yksinäinen Jason kuulee harhaillessaan elämän ja kuoleman rajamailla.

#### 4.6 Tilinpäätös

Medeiamateriaalia oli rohkea yritys tehdä jotain todella suurta ja merkityksellistä. Se oli teos, jota olisi ollut mahdotonta tuottaa voittoa tavoittelevassa ammattiteatterissa. Siitä useimmin kuultu kommentti oli ”tinkimätön”. Se oli nuorten taiteilijoiden yritys tehdä jotain itseään suurempaa. En tiedä, miten onnistuimme, mutta matka oli enemmän kuin mielenkiintoinen, ja lopputuloksessakin väitän näkyneen paljon kauniita ja tärkeitä asioita. Kukaan ei jäänyt kylmäksi. Sitä joko rakasti tai vihasi - minä rakastin.

Erityisesti mieltäni lämmitti se rohkeus, jolla asioihin suhtauduttiin. Ongelmia ei ratkaistu pakkokeinoin, vaan hyväksyttiin epävarmuus ja pelko antaen näin asioille aikaa kehittyä ja ratketa itsestään.

Näytelmä jätti sekä minun, että ohjaaja Saatsin mieliin ajatuksen näytelmästä, joka soisi musiikkia kauttaaltaan. ”Medeiamateriaalia” liikkui sulavasti oopperan, puhenäytelmän, installaation ja nykytanssin rajapinnoilla. Se oli massiivinen riitti tai rituaali. Se muistutti paikoin nykytaidemuseossa esitettyjä videoinstallaatioita ja väliin se taas tuli hyvin lähelle katsojaa vaikkapa silloin kun kuorolaiset vaelsivat yleisön keskellä hyräillen ”Medea I” -teemaa. Se vaati katsojaltaan paljon mutta myös antoi paljon, jos sen matkaan osasi tai uskalsi heittäytyä.

## 5 Ensi-ilta 26.11.2008: Mitä sinustakin tulee

### 5.1 Uutta musiikkiteatteria etsimässä

”Mitä sinustakin tulee” -näytelmän harjoittelu alkoi kevättalvella 2008 pitkällä työpajakaksolla, joka kantoi nimeä Uusi musiikkiteatteri. Tässä vaiheessa ei siis ollut mitään varsinaista näytelmää, vaan tarkoitus oli koota yhteen erilaisia taiteilijoita ja pohtia sekä kokeilla musiikkiteatterin uusia mahdollisuuksia. Vaikka ajatus uudesta musiikkiteatterista ja sen taiteellisten mahdollisuuksien selvittämisestä oli lähtöisin teatterikorkeakoulun musiikin lehtorin Jussi Tuurnan aivoituksista, ohjasivat tätä työpajaa Jussin virkavapaan aikana vt. lehtorit Marcus Fagerudd ja Markku Luuppala.

Itse taiteilijaryhmä koostui kuudesta musiikkiin erikoistuvasta näyttelijästä (myöhemmin viidestä yhden vaihdettua erikoistumisalaansa), käsikirjoittaja Tua Harnosta, joka myöhemmin kirjoitti Mitä sinustakin tulee -näytelmän, ohjaaja Sirpa Riuttalasta, jota ei kylläkään keväällä muiden kiireittensä takia paljon kurssilla nähty, sekä vaihtelevasta määrästä säveltäjiä ja muusikoita. Ensimmäisissä tapaamisissa säveltäjiä oli kahdeksan: pari meiltä Pirkanmaan Ammattikorkeakoulusta, yksi Teatterikorkeakoululta, neljä Sibelius-Akatemialta ja yksi Helsingin yliopistolta. Näiden lisäksi oli puhetta, että Stadia Ammattikorkeakoululta saataisiin muutamia populaarimusiikinopiskelijoita mukaan. Nopeasti säveltäjäryhmä kuitenkin pieneni ja tiivistyi muotoon minä (PIRAMK), Jutta Jelys (TEAK) ja Juhani Saari (HY).

Tällä ryhmällä tehtiin pieniä etydeitä ja kappaleita, improvisoitiin ja käytiin tiukkojakin väittelyitä. Kevään lopulla kasattiin kokoon pieni demo, jossa työpajan aineksia esiteltiin ulkopuolisille, ja sitten jäätiin odottelemaan Harnon kirjoituksia tuleviksi kesällä. Tein tästä kevätjaksosta erillisen kirjallisen raportin Pirkanmaan ammattikorkeakoulun työharjoittelujaksoa varten. Tässä on katkelmia raportista, jotta saisitte jonkinlaisen kuvan projektin työskentelytavoista ja tavoitteista:

...Harjoittelumetodeina käytimme kohtausimprovisaatiota, musiikki-improvisaatioita (joissa oli eriasteista ohjausta ja etukäteissuunnittelua), valmiiden kappaleiden harjoittelua ja yhdessä sovittamista (pääpaino näyttelijöiden musiikillisen ilmaisun kehittämisessä). Tein harjoitusmateriaaliksi niin valmiita kappaleita kuin eriasteisia improvisaatiopohjiakin, harjoitin omat kappaleeni ja toimin tarvittaessa pianistina improvisaatioissa sekä toisten säveltäjien kappaleissa. ... yritin jollain tavalla ottaa sävellyksilläni kantaa niin musiikkiteatterin traditioon kuin tähän ”Uusi musiikkiteatteri” - käsitteeseen. En-

simmäinen kappale, jota harjoittelimme oli Laulu koiran lopettamisesta. joka on eräänlainen Bernstein (West side story) pastissi. Tarkoituksena oli, että kaksi näyttelijää teki realistista kohtausta muiden tehdessä musikaalia "toisen näyttelijän päässä". Musiikin tarkoituksena oli siis raottaa toisen henkilön sisäistä maailmaa. Itse tämä kappale ei esiintynyt harjoituksissa tämän jälkeen, mutta sen harjoituksen synnyttämiä ideoita käytin ainakin itse myös myöhemmin. Sävelsin prosessin aikana yhteensä kymmenisen kappaletta, joista puolet päätyi myös demoon. Niistä kaksi oli eräänlaisia aleatorisia "laatikkoleikkejä", viisi perinteisiä sävellyksiä ja loput enemmänkin dramaturgisia ajatuksia.

## 5.2 Itesenäistä työskentelyä

Kesäkuu elettiin hiljaisuudessa, kunnes juhannuksena saimme käsiimme ensimmäisen version käsikirjoituksesta. Tiesin omalta kohdaltani, että syksystä tulisi tiukka (kaksi päällekkäistä näytelmää ja uusi opiskelupaikka). Siksi toivoin, että voisimme rauhassa valmistella teoksia jo kesän aikana niin, että niihin ehtisi kunnolla paneutua. Erityisesti tässä tapauksessa, kun tarkoitus oli raottaa ns. musiikkiteatterin uusia mahdollisuuksia, ei saanut käydä niin, että kiireellä väsätään vain jotakin musiikkia, joka sitten ympätään osaksi näytelmää.

Luin käsikirjoituksen, ja pohdin mahdollisuuksia musiikinkäyttöön, suunnittelin muutamia kappaleita ja sitten heinä-elokuussa keskustelin ohjaajan kanssa. Kesän aikana olin yrittänyt herättää keskustelua työryhmän kanssa sähköpostitse, mutta hiljaiselo jatkui ja lannisti. Olin suunnitellut (joskaan en vielä varsinaisesti säveltänyt) useita mahdollisia musiikkikohtauksia ja näillä yritin herättää muiden säveltäjien kiinnostuksen ja toivoin kovasti saavani niistä palautetta ja ehkä jotain ehdotuksia. Tässä katkelmia sähköpostista, jossa esittelin erään rytmisen sävellykseni, joka ei herättänyt vasta-kaikua ja jäi siksi pois näytelmästä:

"Minä kaipaisin kuitenkin vähän keskustelua ja ajatuksia varsinkin säveltäjien, ohjaajan ja käsikirjoittajan taholta siitä, mitä ollaan tekemässä, jotta kaikki työ ei jäisi syksyyn. Itse siis yritän tehdä jotain pohja- ja suunnittelutyötä (ja sävellystä) nyt kesällä, jotta olisi jotain materiaalia eikä tarvitsisi mennä sellaiseen teatterisäveltämiseen (negatiivisessa merkityksessä), että tehdään biisi päivässä -periaatteella musikaali. Siinä käy helposti niin, että kaikki ne kauniit ajatukset, joita keväällä toivottavasti kaikille syntyi, hukkuvat kiireessä ja lopputuloksena meille jää käteen perinteinen rockmusikaali.

Itse olen suunnitellut ja alkanut säveltää yhtä kappaletta, jonka tässä kirjallisesti ajattelin esitellä. Biisi sisältää paljon kevään demoissa esiin tullutta materiaalia kuten pöytärummutusta, tuolilla keinumista, yksittäisten äänten estetiikkaa ym. (tällä todistan, etten ole nukkunut tunneilla, vaan yrittänyt ammentaa harjoituksista mahdollisimman paljon). En selitä tässä kaikkea toimintaa enkä jokaista iskua

vaan jonkinlaiset karkeat suuntaviivat siitä, mitä kappaleessa tapahtuu. Kappale on kuitenkin läpisävelletty eli jokainen isku ja tauko on notatoitu (suunniteltu ja nuotinnettu) tarkkaan. Kappale on rytmisen ja miimisen. Se sijoittuisi näytelmässä (tässä versiossa, joka ainakin minulle on annettu - tiedän kyllä, ettei se ole lopullinen) 17. ja 18. kohtauksen väliin ikään kuin 18. kohtauksen alkusoitoksi.

BIISI: huoneessa on pöytä, jonka ääressä KUULUSTELIJA 2 ja ISABEL, taikaseinustalla istuu toinen poliisi.

OSA 1 ALKU kuulustelija kirjoittaa lehtiöön, toinen poliisi keinuu tuolilla... yksittäisiä iskuja, vuorottelua. Juuri kun kappale tuntuu lähtevän käyntiin, ovi avautuu -

TAUKO 1 Kahvi tuodaan sisään (mielellään tarjoiluvaunulla, jossa natisevat pyörät) kaikki pysähtyy sen ajaksi. Kun ovi sulkeutuu, rytmi jatkuu.

OSA 2 "HYVÄ POLIISI" Rytmi saa selvästi jaksottuvan luonteen ja muistuttaa rumpukomppia. Kuulustelija ja Isabel ottavat leikillisen asenteen ja pelaavat kuin peliä.

TAUKO 2 tarkka lopetus ja lyhyt tauko, jonka aikana Isabel ja kuulustelija juovat kahvia (yhtäaikainen liike)

OSA 3 "PAHA POLIISI" rytmi kiihtyy ja monipuolistuu - liikkeet kasvavat suuremmiksi, toinen poliisi alkaa raahata tuoliaan (sitä lattiaan paukuttaen) kohti pöytää, saavuttaessaan pöydän lyö siihen kovaa

TAUKO 3 "Still" muut katsovat poliisia, joka alkoi riehua

OSA 4 "RAUHOITTELU" tunnelma on pilalla, yritetään vielä löytää aiempien osien hyvää fiilistä ja irrotteltua, mutta ei onnistu. Toinen poliisi palaa paikalleen ja avaa Vichypullon.

LOPPU Vichy kuohahtaa pullosta, ja poliisi siivoaa jälkensä ja poistuu. Oven sulkeuduttua heti kohtaukseen 18 (Kuulustelija 2: Voisitteko toistaa?)

Sellaisia minä ajattelen (varsinkin iltaisin ja sen jälkehen minä nukun...) Toivottavasti herätti jotain mielenkiintoa tai ajatuksia. Ollaan yhteyksissä tai nähdään syksyllä. Hyvää juhannusta näin pari päivää myöhässä ja erinomaista kesän jatkoa kaikille.

Jouni B"

Lukuun ottamatta käsikirjoituksen uusia versioita, joita tuli kesän aikana vielä kaksi tai kolme, ei minkäänlaista kommunikaatiota säveltäjien, käsikirjoittajan ja ohjaajan kesken saatu aikaiseksi. Ohjaaja taisi kyllä tavata vähän kaikkia ja näin yritti saada omaan näkemykseensä vivahteita kaikilta. Jos Nevermind -näytelmää tehdessä taiteellisessa suunnittelutyöryhmässä jauhettiin liikaa, niin tämän näytelmän kohdalla tilanne oli varsin toisenlainen. Syksyyn lähdettiin siis musiikin osalta varsin tyhjin käsin ja ainoa lopputulos kesän ponnisteluistani oli oma synkkä ja lannistunut asenteeni.



### 5.3 Mitä siitä sitten tuli?

Itse näytelmä on kertomus kahden nuoren tytön kasvusta aikuisuuteen, identiteetistä ja niistä teoista, jotka määrittävät sen, keitä me olemme. Tarina pyrkii ammentamaan antiikin tragediasta ja jopa raamatusta itseensä toista metafysisempää kerrosta nuorisokuvauksen ja psykodraaman alle. Koska näyttelijät tekivät siinä maisterintöitään, he myös asettivat niin rooleilleen kuin musiikillekin vaatimuksia siitä, miten laajoja ja vaativia kaaria siellä pitäisi syntyä niin, että he pääsevät vastahankittuja taitojaan esittelemään.

Keskusteluyhteyttä säveltäjien ja käsikirjoittajan välillä ei koskaan päässyt syntymään. Kun näytelmä oli jo pitkällä ja musiikki sävelletty, toi ohjaaja välillä viestejä minulle käsikirjoittajalta kertoen, mistä asioista Tuo ei ollut pitänyt. Loukkaantuneena muutin kyseisiä paikkoja toivomusten mukaisesti (omasta meilestäni merkittävästi huonommiksi) sen sijaan, että olisin voinut perustella niiden olemassaoloa keskustelemalla.

Musiikki alkoi heti alusta muotoutua niin, ettei sen kohdalla voinut todella puhua mistään uudesta. Säveltäjät sävelsivät erityylisiä lauluja, jotka eivät todella muodostaneet minkäänlaista kokonaisuutta. Näyttelijät värittivät kokonaisuutta omilla improvisaatioillaan ja diskopotpurillaan. Tässä vaiheessa ajattelin, että käyttäkööt sitä musiikkia, jonka olen jo tehnyt, mutta lisää musiikkia en enää näytelmään tekisi. Tämän päätöksen jouduin kuitenkin perumaan, kun näyttelijät tulivat henkilökohtaisesti minulta pyytämään itselleen lisää minun säveltämäni musiikkia.

Juuri ne kaksi sävellystä, jotka viimeisinä sävelsin näytelmään, ovatkin mielestäni mielenkiintoisimmat koko näytelmässä. Ne molemmat etsivät puheen ja laulun yhdistämistä tai nivomista yhteen niin, että on vaikea sanoa, missä puhe loppuu ja musiikki alkaa.

Ensimmäinen niistä ”Tunnustus” alkoi niin, että Seelia -tyttöä esittänyt Kaisa Leppänen puhui kaksi ensimmäistä fraasia, joissa käytin myös puheessa yleistä molliterssi intervallia. Vasta kun Leppänen lauloi sanan ”päästäkää” (johon myös kuoro yhtyi), saattoi huomata kappaleen alkaneen. Kappale liikkuu koko ajan puheen ja laulun välimaastossa (silloinkin, kun siinä on viisiääninen kuorosatsi).

Jälkimmäinen näistä kappaleista (Parus major) syntyi siten, että harjoitusten jälkeen pyysin näyttelijöitä lukemaan tekstin minulle ääneen, kuin tekisivät kohtausta. Tämän äänitteen sitten transkriptoin ensin mahdollisimman tarkasti, ja tästä sitten melodiaa

korostaen (hyppyjä lisäten ym.) ja rytmiä yksinkertaistaen sävelsin kappaleen, jonka taustaksi tein pelimannihenkisen masurkan.

Loistavat näyttelijät ja ohjaaja yrittivät tehdä kaikkensa tehdäkseen näytelmästä hyvän. He näyttelivät hienosti ja lauloivat erinomaisesti, bändi soitti mallikkaasti ja musiikkia keuhuttiin yleisesti. Vaikka yksittäiset musiikkinumerot (niin omani kuin muidenkin säveltäjien) nousivatkin suosioon ja paikoin miellyttivät itseänikin, oli kokonaisuus hyvin hajanainen. Edes omat teokseni eivät muodostaneet keskenään minkäänlaista kokonaisuutta eikä niissä ollut kuultavissa mitään varsinaista musiikkidramaturgista linjaa. Kun siihen vielä lisää, että musiikkia tuotti omalla tahollaan vielä kaksi muutakin säveltäjää, oli lopputulos musiikillisesti juuri niin sekava, kuin pelätä vain saattoi.

## 6 Pohdinta

### 6.1 Menneestä

Ei ole mikään yllätys, kun on kyse koulutöistä ja nuorista opiskelijoista, että kaikkien teosten valmistusprosessia leimasi oman kielen ja työskentelytapojen etsiminen. ”Nevermind”-työryhmä pyrki ratkaisemaan ongelmat joukolla - suurella porukalla pidetyt pitkät aivoriihet pyrkivät synnyttämään jotain uutta ja mielenkiintoista. ”Mitä sinustakin tulee” -näytelmää tehdessä unohdettiin ongelmat kokonaan kaikkien työskennellessä vain omilla tahoillaan. Koska keskusteluyhteyttä ja luottamusta ei suunnittelutyöryhmässä vallinnut, kaatuivat ongelmat lopulta näyttelijöiden ja ohjaajan ratkaistaviksi. Medeamateriaalia rakentui itsenäisten taiteilijoiden vastuulle omasta työstään, mutta myös vahvalle uskolle yhtenäiseen näkemykseen, jota palavereissa pyrittiin rakentamaan ja vahvistamaan.

Korostettuna ja yksinkertaistettuna voisi sanoa, että Nevermind -palavereissa puhuttiin teoksesta ja käytiin sen rakennetta läpi pikkutarkasti, kun taas Medeia -palaverit koostuivat filosofisista pohdinnoista ja oman työn merkityksen kristallisoimisesta. Ongelmaton ei toki Medeiankaan työprosessi ollut. Siitä kertoo se, että valosuunnittelija erosi tehtävästään puolitoista viikkoa ennen ensi-iltaa vedoten ristiriitoihin ohjaajan kanssa.

Prosessimuotoinen työskentelytapa on aina pelottava ja raskas. Yhdessäkään teoksessa kaikki ne, jotka alunperin teosta lähtivät tekemään, eivät olleet enää mukana lopussa. Kaikissa työryhmissä tapahtui vahvaa oireilua, tappeluita ja eroamisia. Samalla työtapa on kuitenkin antoisampi ja mielenkiintoisempi kuin mikään muu, minkä olen kohdannut. Se palkitsee tekijänsä lopulta, kunhan vain kestää myrskyt ja epävarmuuden, joiden läpi prosessi tekijänsä ohjaa.

Jokainen muutos on pettymys ja mahdollisuus samassa paketissa. Tekijän oma henkinen tila ja asenne vaikuttavatkin valtavasti siihen, miten prosessi pääsee etenemään. Kysymys on lopulta juuri siitä, näkeekö tekijä nämä muutokset positiivisessa vai negatiivisessa valossa, uskaltaako hän hypätä prosessin virtaan vai jääkö hän taistelemaan virtaa vastaan ja haikailemaan jotain, joka oli joskus. Tämä ei ole helppoa, sillä vaatii paljon itsetuntemusta ja ymmärrystä nähdä, milloin pitää pitää kiinni omasta työstään ja sanoa painava sana ohjaajalle, joka epäilee työn suuntaa, ja milloin taas ohjaaja on

aivan oikeassa ja tehtäväksi jää heittää kaikki luotu roskakoriin ja syöksyä saman tien toiseen suuntaan.

Vaatii paljon rohkeutta katsoa työtään tällaisella rehellisyydellä. Väitänkin näin pölyn laskeuduttua, että epäonnistumisen kokemukseni Nevermindin kanssa liittyi juuri tämän rohkeuden puuttumiseen ja puolustusasenteen omaksumiseen.

Erikoista oli myös huomata, että teos, jossa lähdettiin etsimään uutta musiikkiteatteria, oli kaikkein vähiten uusi. ”Mitä sinustakin tulee” -näytelmästä muodostui hyvinkin perinteinen musiikkinäytelmä/laulunäytelmä. ”Medeamateriaalia” muistutti varsinkin alkujaksoiltaan oopperaa tai nykytanssia, ja juuri tuon jakson onnistunutta tuntemaa huomaan pohdiskelevani vieläkin aika-ajoin. ”Nevermind” oli kaikin puolin se punk-henkinen runsaudensarvi, jossa kaikkea oli ähkyksi asti liikaa. Mutta omassa estetiikassaan ja tyyli-lajissaan se oli jotain hyvin mielenkiintoista ja ehkä jopa uutta.

## 6.2 Tulevasta

Työskentely prosessiteatterin parissa on opettanut minulle paljon niin työstä kuin itsestäkin. Toisaalta olen oppinut, että tarvitsen tilaa omalle työlleni enkä voi sietää yleisesti kannatettua ajatusta, että musiikki on näytelmässä hyvää, jos sitä ei huomaa. Toisaalta olen huomannut, että muutokset usein inspiroivat minua ja vastoinkäymiset vain kiillottavat lopputuloksesta sen timantin, jonka mahdollisuus aina pinnan alla piilee.

Uskon, että sävellyksellä pitää olla tilaa toteutua ja niin se myös toteuttaa parhaiten kokonaistaideteoksen luonnetta. En usko uuteen musiikkiteatteriin, mutta hyvään musiikkiteatteriin uskon, sillä usein etsiessämme jotain uutta kadotamme sen helppouden, joka saa teoksen syntyään kuin itsestään. Olen myös huomannut, että luonnostani otan aika suuren roolin musiikkidramaturgian suhteen. Juuri kokonaismuodot ja niiden hahmottelu ovat mieleisintä työtä minulle.

Yhteistyöni Riko Saatsin kanssa on poikanut näytelmät Kokkolan ja Seinäjoen kaupunginteattereihin sekä Suomen Kansallisteatteriin. Teatteri Nirvana tuotti uuden version Jussi Moilan näytelmästä ”Veiset leikkaa ilman”, jonka parissa minulla oli taas ilo työskennellä yhdessä Moilan kanssa. Tämä näytelmä valittiin vuoden 2012 sekä Helsingin juhlaviikkojen Stage- että Lainsuojattomat -festivaalien viralliseen ohjelmistoon, ja sen jälkeen esitys on vierailut teattereissa ympäri Suomen. Olen vahvasti profiloitunut teatterisäveltäjäksi, ja sellaisena nykyään myös näen itseni. Yhteisöllinen prosessimuotoi-

nen työskentelymenetelmä on niin tärkeä osa persoonaani, että pyrin tekemään yhteistyötä muiden säveltäjien, näyttelijöiden ja muusikoiden kanssa aina, missä se vain suinkin on mahdollista.

## Lähteet

Halonen, A. 2008. Nevermind- tarinoita nuoruudesta näytelmän työprosessin kuvaus. Opinnäytetyö, Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma. Tulostettu 12.3.2010.

<https://oa.doria.fi/bitstream/handle/10024/43075/Halonen.Ada.pdf?sequence=1>

Tuurna, J. 2005 Uusi musiikkiteatteri, Teatterikorkea 1/05



# Nevermind

Nihil ista curo  
Jussi Moila

Jouni Bäckström

sopraano alto

Basso

Musical notation for Soprano Alto and Bass parts, measures 1-6. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The Soprano Alto part is in the treble clef and the Bass part is in the bass clef.

7

S

A

B

Musical notation for Soprano Alto and Bass parts, measures 7-11. The Soprano Alto part is in the treble clef and the Bass part is in the bass clef.

12

S

A

B

Fine

Fa - bu lae de ju - ven ta Faa - bu - lae

de ju - ven - Ni - - -

Fine

Musical notation for Soprano Alto and Bass parts, measures 12-17. The Soprano Alto part is in the treble clef and the Bass part is in the bass clef. The lyrics are: Fa - bu lae de ju - ven ta Faa - bu - lae de ju - ven - Ni - - -

18

S

A

B

ta - - - - ta - - - - de - - -

hil is - - ta - - cu - ro - - - Ni - - -

de ju - ven ta de ju - ven ta Fa

Musical notation for Soprano Alto and Bass parts, measures 18-22. The Soprano Alto part is in the treble clef and the Bass part is in the bass clef. The lyrics are: ta - - - - ta - - - - de - - - hil is - - ta - - cu - ro - - - Ni - - - de ju - ven ta de ju - ven ta Fa

23

S

A

B

ju - ven - - - ta de - - - ju - ven - - - ta

bu - lae - - - hil is - - - ta - - - cu ro

de ju - ven - - - ta ju - ven - ta

D.C. al Fine

D.C. al Fine

Musical notation for Soprano Alto and Bass parts, measures 23-27. The Soprano Alto part is in the treble clef and the Bass part is in the bass clef. The lyrics are: ju - ven - - - ta de - - - ju - ven - - - ta bu - lae - - - hil is - - - ta - - - cu ro de ju - ven - - - ta ju - ven - ta D.C. al Fine



# Iiris näytelmästä Nevermind

Jussi Moilanen ja Sini Pesonen

Jouni Bäckström

Leik - ki-mään ke - sä te - kee \_\_\_ tu - lo - aan \_\_\_

Lap - set lap - set leik - ki-mään ke - sä te - kee \_\_\_ tu - lo - aan \_\_\_

juos-kaa pi - han poik - ki teh-kää merkit ot - saan \_\_\_ ve-rel-lä niin \_\_\_ kau-nis kau-nis on

juos-kaa pi - han poik - ki teh-kää merkit ot - saan \_\_\_ ve-rel-lä AAA \_\_\_\_\_

e - lä - mä e - lä - mä Ii - ris Ii - ris Ii - ris Ant - ti on

*\*puhuen:*

Rakastan Anttia.

Minä tykkään vähän Makesta, Ismosta ja Janne Markkasesta

I love Antti.

MINÄ LIKE Veli-Matti, Markus, Ismo ja Janne Markkanen

I like Ismo, Veli-Matti, Markus ja Janne (Markkanen)

Minä tykkään noista.

Antista eniten.

Minä tykkään Antista. Ei sen oo pakko musta tykätä.

I like vähän myös Ismo, Markus ja Janne (Markkanen)

Antti tykkää mun tietojen mukaan: musta, Mirasta, Susasta, Tiinasta H:sta,

Eveliinaasta, Jennystä, Jaanasta, Elinasta, Siljasta, Astasta ja Laura H:sta.

## Iiris

2

15

*puhuen:* Ant - ti on ki - va  
Soittaisko Antille?

i - ha - na i - han nä - kö nen siip - po

Ant - ti on Ant - ti on Ant - ti on Ant - ti on Ant - ti on Ant - ti on

21

to - si ki - va jos - kus tyh - mä to - si nau rat - ta - va ma - kee sö - pö

Ant - ti on Ant - ti on Ant - ti on Ant - ti on Ant - ti on Ant - ti on

27

niin ki - va et - tei sa - no - tuk - si saa \_\_\_\_\_ Leik - ki - mään

niin ki - va et - tei sa - no - tuk - si - saa \_\_\_\_\_ Lap - set lap - set leik - ki - mään

32

koh - ta lu - mi pu - to - aa \_\_\_\_\_ juos - kaa pi - han poik - ki teh - kää mer - kit ot - saan \_\_\_\_\_

koh - ta lu - mi pu - to - aa \_\_\_\_\_ juos - kaa pi - han poik - ki teh - kää mer - kit ot - saan \_\_\_\_\_

37

ve-rel-lä nin ly-hyt ly-hyt on e-lä-mä Ho-mo -

ve-rel-lä AAA e-lä-mä Äi - ti on tyh - mä Ho-mo -

43

mu - na vit - tu - per - se pas - ka ai - vo in - va-tak - si

mu - na AAA vit - tu - per - se, pas - ka - ai - vo

48

tyh - mä kau-hee i - di - oot - ti Äi - ti on huo-ra - ka-na-nen help me help

tyh - mä kau-hee i - di - oot - ti Äi - ti on huo-ra - ka-na-nen help me help

54

me help me I - si on pas - ka pas-ka-rei - kä ho-mo

me help me I si on I si on I si on I si on I si on

Iiris

4

61

vit-tu-ai - vo kau-hee O-ton lel-li-jä i - si on i - si on i - si on i - si on Tyh-mä

I si on I si on I si on I si on I si on I si on

67

rois - to ho-mo pal-li pas - ka ruip po ja me-ri-ros - vo help me help me help me

I si on I si on I si on i-si help me help me help me

73

puhuen: **Iiris Cindy Puntanen**



# KILL YOUR DARLINGS

Score

## Ensimmäinen versio alkusoitosta näytelmään Nevermind

jouni bäckström

Oboe

Kitara

A m E7/G# Em/G D 9/F#

Ob.

Kitara

A m A7 D m/A A m E7

Ob.

Kitara

A m

# KILL YOUR DARLINGS

Score

## Alkusoitto "Siciliana" näytelmään Nevermind

Jouni Bäckström

Oboe

Harpsichord

Cello

Musical score for Oboe, Harpsichord, and Cello. The Oboe part has a melodic line with a fermata on the final note. The Harpsichord part features a rhythmic accompaniment with a treble and bass staff. The Cello part has a simple bass line with a fermata on the final note. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 6/8.

Ob.

Hpschd.

Vlc.

Musical score for Oboe, Harpsichord, and Violoncello. The Oboe part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Harpsichord part features a rhythmic accompaniment with a treble and bass staff. The Violoncello part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 6/8.

Siciliana

2  
7

Ob.

Hpschd.

Vlc.

7

7

10

Ob.

Hpschd.

Vlc.

10

10

10



Siciliana

15

Ob.

Hpschd.

Vlc.

15

15

Detailed description: This page of a musical score for 'Siciliana' covers measures 15 to 18. It features three staves: Oboe (Ob.), Harpsichord (Hpschd.), and Violoncello (Vlc.). The Oboe staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The Harpsichord part is written for both treble and bass clefs. The Violoncello part uses a bass clef. The key signature is consistent across all parts. Measure 15 shows the start of the section with various rhythmic patterns. Measure 16 features a prominent chordal texture in the Harpsichord and a melodic line in the Oboe. Measure 17 continues the melodic development in the Oboe and provides harmonic support in the Harpsichord and Violoncello. Measure 18 concludes the section with sustained notes in the Oboe and Violoncello, and a final chord in the Harpsichord.

# KILL YOUR DARLINGS

## Iiriksen Uni näytelmästä Nevermind

Jussi Moilanen

Jouni Bäckström

kevyt rubato

Leik - ki - mää ke - sä te - kee tu - lo - aan

Lap - set lap - set leik - ki - mään ke - sä te - kee tu - lo - aan

juos - kaa pi - han poik - ki teh - kää mer - kit ot - saan ve - rel - lä niin

juos - kaa pi - han poik - ki teh - kää mer - kit ot - saan ve - rel - lä AAA

kau - nis kau - nis on e - lä - mä

e - lä - mä

Lapset lapset leikkimään  
kohta lumi putoaa  
jouskaa pihan poikki  
tehkää merkit otsaan verellä

niin lyhyt, lyhyt on elämä

# KILL YOUR DARLINGS

Score

## Äidin Uni näytelmästä Nevermind

Jussi Moila

Jouni Bäckström

Roottori

Äi-din u-ni pi-sin u-ni vain het-ken kes-tää kir-kas en-si-lu-mi

Kuoro

5

Roottori

5

Kuoro

9

Roottori

9

Kat-soin mi-ten lap-set juok-si pi-hal-la sa-noin it-sel-le-ni nyt et nu-kah-da

Kuoro

# Äidin Uni

2  
73

Roottori

Kuoro

13

lei-vin-uu-nin läm-pöön lan-ke-sin ja luu-lin: het-kek-si vain ka-to-sin

17

Roottori

Kuoro

17

Sy-vä o - li u-nen kui - lu mi-nut he - rät - ti kuo - le-man hui - lu

Komppi

21 Laulu mikkiin

Roottori

21

3

He-rä - sin — ja kään-nyin pi - ha-maal - le kirk-kaat va - lot vas - ta-si - vat

Kuoro

24

Roottori

24

kuorossa

kat-so-jal-le et vas-tan-nut kun huu-sin tu-le si-sään las-kin tai-vaan: siel-lä o-li yk-si täh-ti

28

Roottori

28

kuorossa

li - sää

Siel-lä o - li yk - si täh - ti

et vas-tan-nut kun huu-sin tu-le si-sään las-kin tai-vaan: siel-lä o-li yk-si täh-ti

32

Roottori

32

kuorossa

li - - sää

li - - sää

# KILL YOUR DARLINGS

Score

## Ensimmäinen sivu kappaleesta "Valssi" näytelmään Nevermind

Bäckström

The musical score is written for a full orchestra and strings. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into several systems of staves. The instruments included are:

- Flute
- Oboe
- English Horn
- Clarinet in Bb
- Bassoon
- Horn in F
- Trumpet in C
- Trombone
- Timpani
- Marimba
- Harp
- Piano
- Harpsichord
- Violin 1
- Violin 2
- Viola
- Cello
- Double Bass

Key performance markings include *p* (piano) for the Trombone, *mp* (mezzo-piano) for the Violin 1 and Violin 2, and *pizz.* (pizzicato) for the Double Bass. The score shows the first page of the piece, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Score

# Medea I

Jouni Bäckström

Tenor

Bass

Me

Me - dei - a Me - dei - a

6

S

A

T

B

aa

Me - dei-a

Me - - - dei - a Me - - - dei - a Me - dei-a

12

S

A

T

B

aa

Me - dei - a Me - dei - a

Me - dei-a aa

Me - dei-a aa Me - dei - a

aa Me - dei - a

Score

# Medea II

Euripides  
Francois-Benoit Hoffmann  
Carlo Zangarini

Jouni Bäckström

Adagio

(tai niin hitaasti kuin nyt  
ylipäättään järkevältä tuntuu)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Ai - es o Ze - u kai ga kai phôs

Ai - es o Ze - u kai ga kai phôs

Ai - es o Ze - u kai ga kai phôs

Ai - es o Ze - u kai ga kai phôs

5

S

A

T

B

A - chan hoi - an ha dus - ta - nos mel - pei num - pha

A chan hoi - an ha dus - ta - nos mel - pei num - pha

A - chan hoi - an ha dus - ta - nos mel - pei num - pha mantran tapaan Col suo sangue Col suo tormento...

A - chan hoi - an ha dus - ta - nos mel - pei num - pha mantran tapaan Col suo sangue Col suo tormento...



Medea II

2

10 Solo ("ad lib")

S Col \_\_\_\_\_ suo san - gue

A Solo ("ad lib")

Col \_\_\_\_\_ suo \_\_\_\_\_ tor - men - to

T

B

15 accel.

S l'or - ren - do duol \_\_\_\_\_ scon-tar dov - rà Oh Dei! oh mad - re

A l'or - ren - do duol \_\_\_\_\_ scon-tar dov - rà Oh Dei! oh mad - re! \_\_\_\_\_ la re-a

T

B accel.

19

S *tutti accel.*  
la re-a la re-a scac-

A *tutti accel.*  
la re-a scac-ciam la re-a la re-a scac-ciam la re-a la re-a scac-

T

B

22

S *a tempo*  
ciam Ah no! fug - giam!

A *a tempo*  
ciam Ah no! fug - giam! Che qui res - tar è scia - gu-ra

T *a tempo*  
Aaa

B *a tempo*  
Aaa

Medea II

4  
26

S  
Che\_\_ qui res - tar è scia - gu-ra Ai - es\_\_\_\_\_ o Ze-u\_\_\_\_\_

A  
— Che\_\_ qui res - tar è scia - gu-ra Ai - es\_\_\_\_\_ o Ze-u\_\_\_\_\_

T  
8  
— Che\_\_ qui res - tar è scia - gu-ra Ai - es\_\_\_\_\_ o Ze-u\_\_\_\_\_

B  
— Che\_\_ qui res - tar è scia - gu-ra Ai - es\_\_\_\_\_ o Ze-u\_\_\_\_\_

# Taikakivi

## näytelmästä Mitä sinustakin tulee

Score

Tua Harno

Jouni Bäckström

ram - sa - la \_\_\_\_\_

ram - sa - la \_\_\_\_\_

A variaatio 1

ram - sa - la la la la la la la la la ram - sa - la la la la la la la

ram - sa - la

ram - sa - laa

A variaatio 2

3

5

9

Taikakivi

$\frac{2}{72}$

The musical score is written in 2/72 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first four measures show a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. The first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4 with a fermata. The second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a half note A4 with a fermata. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a half note E4 with a fermata. The fourth measure has a whole note D4. The fifth measure has a whole note D4. The sixth measure has a whole note D4. The seventh measure has a whole note D4. The eighth measure has a whole note D4. The ninth measure has a whole note D4. The tenth measure has a whole note D4. The eleventh measure has a whole note D4. The twelfth measure has a whole note D4. The thirteenth measure has a whole note D4. The fourteenth measure has a whole note D4. The fifteenth measure has a whole note D4. The sixteenth measure has a whole note D4. The seventeenth measure has a whole note D4. The eighteenth measure has a whole note D4. The nineteenth measure has a whole note D4. The twentieth measure has a whole note D4. The twenty-first measure has a whole note D4. The twenty-second measure has a whole note D4. The twenty-third measure has a whole note D4. The twenty-fourth measure has a whole note D4. The twenty-fifth measure has a whole note D4. The twenty-sixth measure has a whole note D4. The twenty-seventh measure has a whole note D4. The twenty-eighth measure has a whole note D4. The twenty-ninth measure has a whole note D4. The thirtieth measure has a whole note D4. The thirty-first measure has a whole note D4. The thirty-second measure has a whole note D4. The thirty-third measure has a whole note D4. The thirty-fourth measure has a whole note D4. The thirty-fifth measure has a whole note D4. The thirty-sixth measure has a whole note D4. The thirty-seventh measure has a whole note D4. The thirty-eighth measure has a whole note D4. The thirty-ninth measure has a whole note D4. The fortieth measure has a whole note D4. The forty-first measure has a whole note D4. The forty-second measure has a whole note D4. The forty-third measure has a whole note D4. The forty-fourth measure has a whole note D4. The forty-fifth measure has a whole note D4. The forty-sixth measure has a whole note D4. The forty-seventh measure has a whole note D4. The forty-eighth measure has a whole note D4. The forty-ninth measure has a whole note D4. The fiftieth measure has a whole note D4. The fifty-first measure has a whole note D4. The fifty-second measure has a whole note D4. The fifty-third measure has a whole note D4. The fifty-fourth measure has a whole note D4. The fifty-fifth measure has a whole note D4. The fifty-sixth measure has a whole note D4. The fifty-seventh measure has a whole note D4. The fifty-eighth measure has a whole note D4. The fifty-ninth measure has a whole note D4. The sixtieth measure has a whole note D4. The sixty-first measure has a whole note D4. The sixty-second measure has a whole note D4. The sixty-third measure has a whole note D4. The sixty-fourth measure has a whole note D4. The sixty-fifth measure has a whole note D4. The sixty-sixth measure has a whole note D4. The sixty-seventh measure has a whole note D4. The sixty-eighth measure has a whole note D4. The sixty-ninth measure has a whole note D4. The seventieth measure has a whole note D4. The seventy-first measure has a whole note D4. The seventy-second measure has a whole note D4. The seventy-third measure has a whole note D4. The seventy-fourth measure has a whole note D4. The seventy-fifth measure has a whole note D4. The seventy-sixth measure has a whole note D4. The seventy-seventh measure has a whole note D4. The seventy-eighth measure has a whole note D4. The seventy-ninth measure has a whole note D4. The eightieth measure has a whole note D4. The eighty-first measure has a whole note D4. The eighty-second measure has a whole note D4. The eighty-third measure has a whole note D4. The eighty-fourth measure has a whole note D4. The eighty-fifth measure has a whole note D4. The eighty-sixth measure has a whole note D4. The eighty-seventh measure has a whole note D4. The eighty-eighth measure has a whole note D4. The eighty-ninth measure has a whole note D4. The ninetieth measure has a whole note D4. The hundredth measure has a whole note D4.

Esimerkki melodinen variaatio  
hidas tempo

esimerkki harmoninen variaatio  
hidas tempo

Score

# Minkälainen mies näytelmästä Mitä sinustakin tulee

Tua Harno

Jouni Bäckström

Isä

Min-kä-lai-nen mies mi-nä o-len kun o-len täs-sä?

Playboy-mommy

Re-gar-de

Kuoro

Piano

The musical score is written in 4/4 time. The Isä part is in bass clef and includes the lyrics 'Min-kä-lai-nen mies mi-nä o-len kun o-len täs-sä?'. The Playboy-mommy part is in treble clef and includes the lyrics 'Re-gar-de'. The Kuoro and Piano parts are in grand staff notation (treble and bass clefs) and feature harmonic accompaniment with sustained chords and melodic lines.

Minkäläinen mies

2  
3

Isä



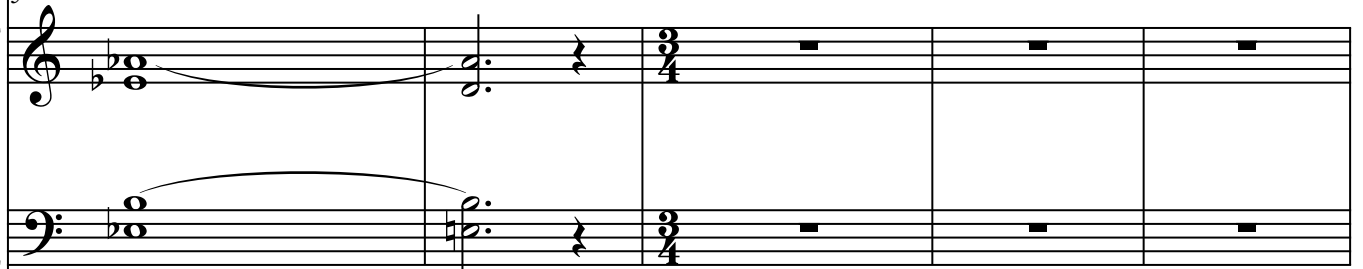
O-lin vii - si-tois - ta kun koh-ta-sin si-nut en - si

Playboy  
-mommy

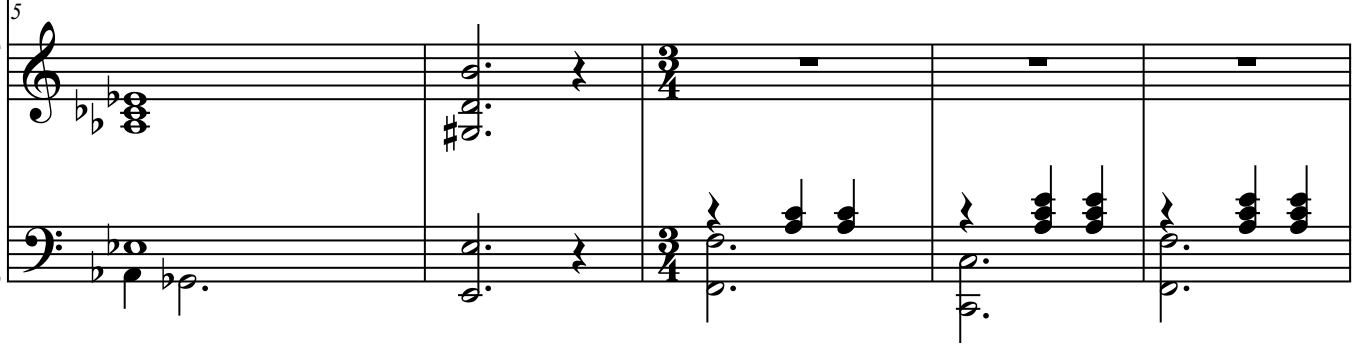


moi Tu sentes le dé - goût?

Kuoro




Pno.



Isä

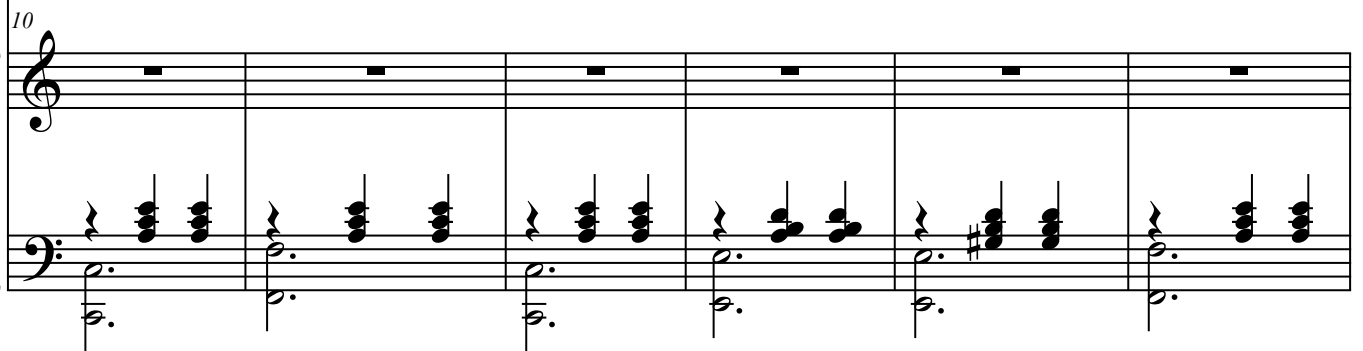
10



ker - ran vii - si-tois - ta-vuo - ti - aa - na on nuo - ri ja ty-pe-rä sil-loin ei voi tie - tää

Pno.

10



16

Isä

mi-tä ha-lu-aa mut-ta mi-nä tie-sin mi-nä tie-sin mi-tä ha-lu-an et-tä o-let e-lä-

Pno.

23

Isä

mä-sä - ni mi - nä ha - lu - sin vain tuon yh - den a - si - an

23

Playboy  
-mommy

Je suis i

Pno.



Minkäläinen mies

4  
27

Isä

o - let - ko si - nä se jo - hon ra - kas - tuin si - nun

Playboy -mommy

ci je suis i - ci

Kuoro

Isä

kans - sa - si mi - nä pe - tän vai - mo - a - ni si - nun kans - sa - si mi - nä pe - tän kaik - ki

Kuoro

Isä

a - ja - tuk - se - ni rak - kau - des - ta Niin suur - ta rak - ka - ut - ta en ha - lu - a et - tä

Pno.

36

Isä

an - nan si-nul-le an - teek - si et - tä jä - tit mi-nut sel - lais-ta rak - kaut -

Kuoro

40

Isä

ta en ha-lu-a et-tä an-nan it-sel-le-ni an-teek-si et-tä pe-tän si-nun kans-sa-si

Kuoro

40

Pno.

Minkäläinen mies

6

43

Isä

Playboy  
-mommy

43

Pno.

43

Isä

47

Pno.

47

# Tunnustus

## näytelmästä Mitä sinustakin tulee

Score

Tua Harno

Jouni Bäckström

Seelia

mi-nä se o-lin mi-nä ta-poin mi - nä tein pääs-tä-kää — toi hou-ru-pää va-

Kuoro

pääs - tä - kää —

Seelia

3 paak-si syöt - tä - kää hor - moo - ne - ja an - ta - kaa te - ra - pi - aa sen

Kuoro

3 hor - moo - ne - ja te - ra - pi - aa

Seelia

6 *rit.* äi - ti on vit - tu-huo - ra ja i - sä um - pi - hul - lu se ei o-sal-lis-tu-nut tä-hän

Kuoro

6 uuu...

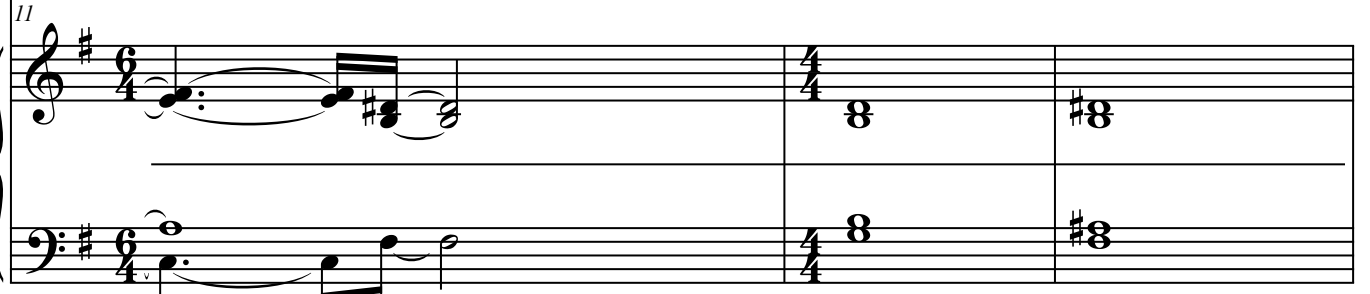
Tunnustus

*a tempo*

Seelia  *8*  
 mi-ten-kään — Mi-nä se o-len y-din-per-he-lap - si mi-nul-la on hoi-to-he-vo-nen

Kuoro  *8*  
 Uuu... *6/4*

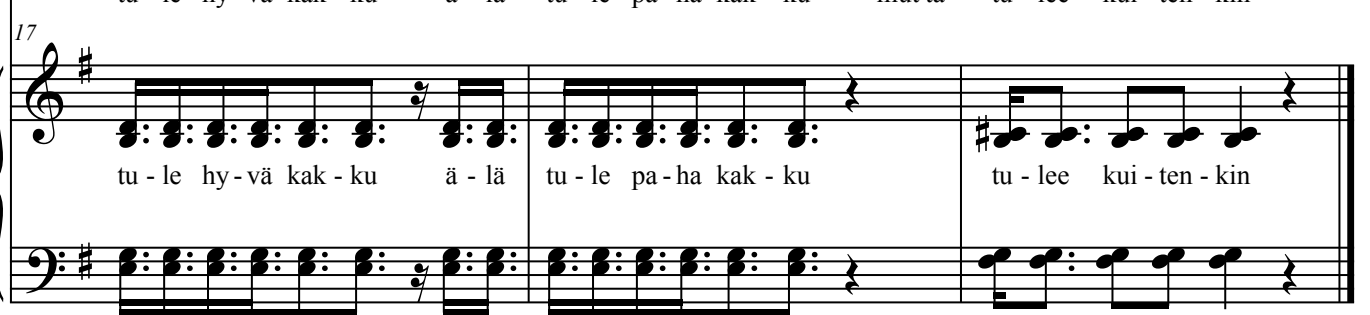
Seelia  *11*  
 ja merk-ki - vaat - teet — ja äi - ti lei - po-nut ko-to-na — i - sä

Kuoro  *11*

Seelia  *14*  
 kii-kut-ta-nut pol - vel-la kö-rö kö-rö kirk - koon — ja ta-pu-tet - tu pää hän — tu - le

Kuoro  *14*  
 kö-rö kö-rö kirk - koon — tu - le

Seelia  *17*  
 tu - le hy - vä kak - ku ä - lä tu - le pa ha kak ku mut-ta tu - lee kui - ten - kin

Kuoro  *17*  
 tu - le hy - vä kak - ku ä - lä tu - le pa - ha kak - ku tu - lee kui - ten - kin

# Parus major

## näytelmästä Mitä sinustakin tulee

Score

Tua Harno

Jouni Bäckström

Isabel

Eero

Clarinet in B $\flat$

Piano

Täs - sä hän y - leen - sä is - tuu — tai täs - sä sit - ten

Isabel

Eero

B $\flat$  Cl.

Pno.

mi - nä menen o - hi ja ai - van kuin o - hi - men - nen kää - nän pää - ni ja nyök - kää -

Parus major

2

Isabel

Eero

B $\flat$  Cl.

Pno.

sel-lai-sen o-lem-me sa-mas-sa tie-de-kun-nas-sa nyök-käyk-sen tä-nään ai-on tai tä-nään

Isabel

Eero

B $\flat$  Cl.

Pno.

hy-vä on ju-ma-lau - ta tä-nään

11

Isabel

hei

Eero

hei kuu - le tuo-ta mi-nä o-len

B♭ Cl.

Pno.

15

Isabel

ta - li - ti - jai-nen

Eero

miet - ti-nyt mi-käs se sii - nä pa-rus ma-jor

B♭ Cl.

Pno.



Parus major

4

18

Isabel

Eero

B $\flat$  Cl.

Pno.

ai si-nä-kin kuin-ka tie - sit-kö et-tä nii-den ta - pa pu-hu-a

22

Isabel

Eero

B $\flat$  Cl.

Pno.

ti-tyy

on muut-tu-nut kun ne en-nen lau - loi-vat ti-ti-tyy niin ny-ky-ään vain

26

Isabel

Eero

B $\flat$  Cl.

Pno.

mis-tä-hän se joh-tuu — et-tä ne o-vat vai-en - neet se on ta\_pah - tu-nut se-kä kau -

30

Isabel

Eero

B $\flat$  Cl.

Pno.

et - tä maal - la

- - pun - gis - sa