



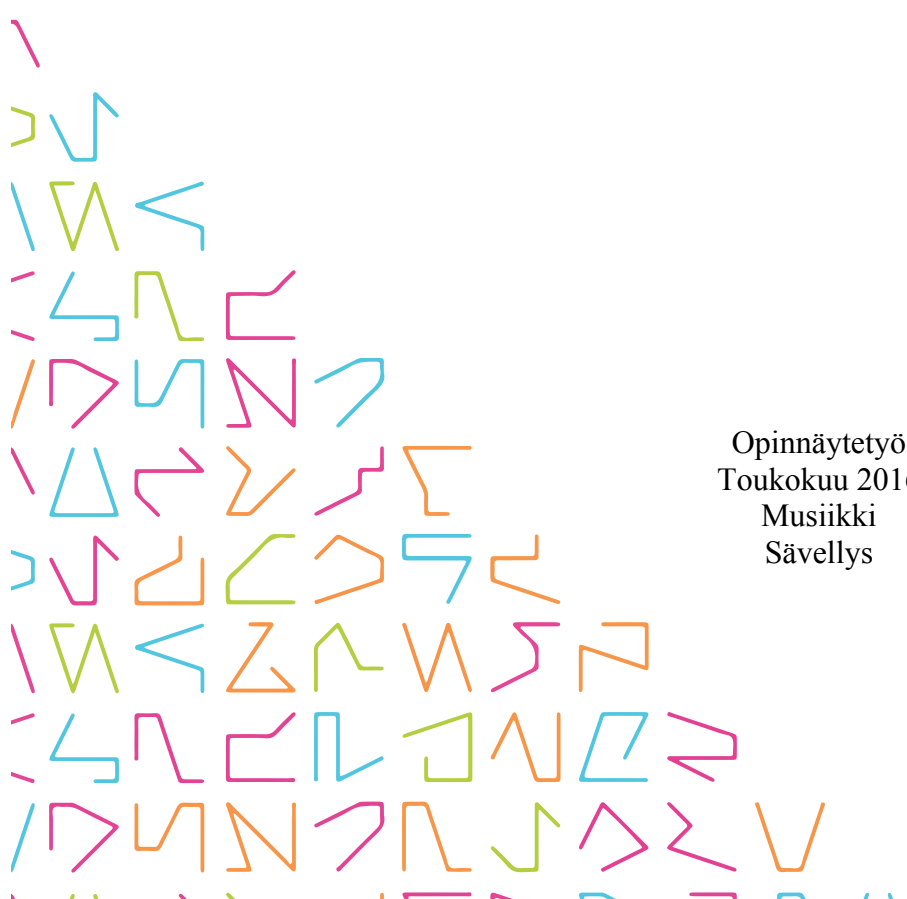
TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

## THEEBASTA JUKOLAAN

### Säveltäjän vuorovaikutteinen rooli musiikkiteatteri- produktiossa

Roope Mäenpää

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2016  
Musiikki  
Sävellys



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikki  
Sävellys

ROOPE MÄENPÄÄ

Theebasta Jukolaan

Säveltäjän vuorovaikutteinen rooli musiikkiteatteriproduktiossa

Opinnäytetyö 52 sivua

Toukokuu 2016

---

Opinnäytetyöni koostuu taiteellisesta osiosta sekä raportista. Taiteellinen osuus käsittää musiikkiteatteriteoksen Le Genda, joka toteutettiin osana Teatterikorkeakoulun (nykyinen Taideyliopiston osa) Uusi musiikkiteatteri 2013-2014 –kurssia.

Uusi musiikkiteatteri –projektin tehtävänantoon kuului oleellisesti, että teokset liittyvät antiikin draamaan Antigone. Suhde alkuteokseen sai kuitenkin olla hyvinkin käsitteellinen ja omaleimainen. Käsittelen tässä raportissa niitä vaiheita, joilla päädyimme antiikin tragediasta musiikkiteatteriteokseen Le Genda.

Lisäksi opinnäytetyöni raporttiosuudessa paneudun Le Genda –teoksen sävellys- ja valmistusprosessin erilaisiin vuorovaikutussuhteisiin ja siihen miten ne näyttäytyvät säveltäjän työssä. Tässä pohdinnassa käytän apunani joitakin sosiologianalan perusmalleja ryhmän toiminnasta ja vuorovaikutuksesta. Lisäksi pyrin lähdemateriaalia hyväksikäyttäen kartoittamaan, kuinka Le Genda -teoksen sävellysprosessi erosi konventionaalista säveltämisestä taidemusiikin saralla.

---

Asiasanat: musiikkiteatteri, säveltäjä, sävellys, vuorovaikutus,

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Music  
Composition

Roope Mäenpää  
From Theba to Jukola  
Composer's interactive role in a music theatre project

Bachelor's thesis 52 pages  
May 2016

---

My bachelor's thesis consists of an artistic part and a report part. The artistic part was a music theatre piece called Le Genda, which was a part of New Music Theatre course 2013-2014 that took place in Art University Finland. I worked as a composer in a project.

The main task of the course was to create a music theater piece that was based on the antique drama Antigone. One aim of the study was to examine the process of turning the Antigone drama into a music theater piece.

In addition I examine the *social interaction* between the composer and the crew of Le Genda in my thesis. I use some team and group theories from sociology field as theoretical background. These theories deal with group developing and interaction in groups. Also one aim is to survey how the role of the composer in Le Genda –project differs from the conventional role of a composer in a contemporary music field.

---

Key words: music theater, composer, composing, interaction,

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	UUSI MUSIKKITEATTERI 2013-2014 PROJEKTIN LÄHTÖKOHDAT .....	8
	2.1 Projektin rakenne .....	8
	2.2 Työryhmät ja tehtävänanto .....	8
3	TAUSTAA – TYÖNKUVA JA TEKIJYYS.....	10
	3.1 Partituuri säveltäjän vuorovaikuttimena .....	10
	3.2 Säveltäjän tekijyys .....	11
	3.3 Säveltäjän työnkuva .....	12
	3.4 Näyttelijän työnkuva.....	14
4	MUSIIKKITEATTERI SUOMESSA JA EUROOPASSA.....	16
	4.1 Musiikkiteatteri käsitteenä.....	16
	4.2 Musiikkiteatteri Euroopassa.....	17
5	UUSI MUSIIKKITEATTERI 2013-2014 –PROJEKTI .....	19
	5.1 Projektin aloitusleiri Loviisassa.....	19
	5.2 Sofokles - Antigone .....	20
	5.3 Varsinaisen teoksen valmistelu.....	21
	5.3.1 Bassoklarinetti ja viinilasit.....	22
	5.3.2 Jukolan viestin radioselostukset.....	23
	5.3.3 Taikashow, muisto lapsuudesta ja vikellys .....	24
	5.3.4 Virgin Suicides –elokuva .....	25
6	TYÖRYHMÄ JA RYHMÄTYÖ .....	26
	6.1 Ryhmätoiminnan oleelliset tekijät .....	26
	6.1.1 Ryhmän kaksoistavoite .....	27
	6.2 Ryhmän sisäiset suhteet – kommunikaatiosuhteet.....	28
	6.3 Ryhmän vaiheittainen kehitys.....	29
	6.3.1 Muodostusvaihe (forming).....	29
	6.3.2 Kuohuntavaihe (storming) .....	29
	6.3.3 Sopimisvaihe (norming).....	30
	6.3.4 Hyvin toimiva ryhmä (performing).....	30
7	LE GENDA –TEOS .....	31
	7.1 Teosesittely .....	31
	7.1.1 Prologi.....	32
	7.1.2 1. kohtaus. Sama samaa vastaan .....	32
	7.1.3 2. kohtaus .....	33
	7.1.4 3. kohtaus .....	34
	7.1.5 Huomioita kohtauksesta 3.....	38

7.1.6	4. kohta	39
7.1.7	Epilogi	40
8	RYHMÄANALYYSI	41
8.1	Ryhmätekijät	41
8.2	Kommunikaatiosuhteet prosessissa	43
8.3	Ryhmän vaiheittainen kehitys	44
8.4	Ryhmä työkaluna	45
9	POHDINTA	47
	LÄHTEET	50
	LIITTEET	52
	Liite 1. Le Genda -teoksen taltio, DVD	52

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee musiikkiteatteriteoksen säveltämistä. Toimin säveltäjänä Teatterikorkeakoulun (nyk. Taideyliopisto) Uusi musiikkiteatteri 2013–2014 -kurssilla, johon oli valittu mukaan kaksi sävellysohjelmaa Tampereen ammattikorkeakoulusta ja kaksi Sibelius-Akatemiasta. Kurssin lopputuotteena syntyi yhteensä neljä musiikkiteatteriteosta; oman ryhmäni työ sai nimen Le Genda. Opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa keskityn Le Genda -teoksen varsin vuorovaikutteiseen sävellystyöhön ja musiikkiteatteriteoksen tuotosprosessiin.

Le Genda toteutettiin viiden näyttelijän, yhden muusikon ja ohjaaja-dramaturgin kanssa. Teos esitettiin Q-teatterin puoliQ näyttämöllä Helsingissä helmi-maaliskuussa 2014 sekä Tampereen musiikkiakatemian Pyynikkisalissa maaliskuussa 2014. Koko Uusi musiikkiteatteri –kurssi tuotti yhteensä neljä noin puolen tunnin mittaista musiikkiteatteriteosta, jotka kaikki pohjautuivat Sofokleen Antigone –näytelmään. Le Genda teos oli yksi näistä teoksista. (Liite 1)

Osin tietoisien valinnan ja osin käytännön sanelemana Le Genda –teos päädyttiin toteuttamaan siten, että teosta toteutettiin samanaikaisesti sävellyksen, dramaturgian ja ennen pitkää myös näyttelijäntyön osalta. Koko teoksen dramaturginen idea nojaa pitkälti minun ja ohjaaja-dramaturgi Anne Nimellin yhteistyöhön. Lopullinen esityksen kokoaminen ja musiikin sävellys oli intensiivinen muutaman kuukauden prosessi. Tässä prosessissa oli minulle säveltäjänä aivan uudenlainen vuorovaikutteinen työskentelytapa, jota pyrin tässä raportissa avaamaan.

Uusi musiikkiteatteri –projektin tehtävänantoon kuului oleellisesti, että teokset liittyvät antiikin draamaan Antigone. Suhde alkuteokseen sai kuitenkin olla hyvinkin käsitteellinen ja omaleimainen. Käsitelen tässä raportissa niitä vaiheita, joilla päädyimme antiikin tragediasta teokseen Le Genda.

Lisäksi esittelen työssäni kolme sosiologista ryhmäteoriaa, ja tarkastelen, miten Le Genda –teoksen valmistusprosessi suhtautuu niihin. Pyrin myös taustoittamaan lähdeaineistoa hyväksi käyttäen, millainen on niin sanottu perinteinen säveltäjän työnkuva, ja

kartoittamaan, miltä osin Le Genda –teoksen sävellystyö poikkesi tästä perinteisestä sävellyksformaatista.

Tarkoitukseni on tutkia miten säveltäjä voi luovassa työssä vuorovaikuttaa muun työryhmän kanssa ja millaisia tuloksia tällaisella vuorovaikutteisella työskentelyllä voi olla. Lisäksi pyrin selvittämään, onko joitakin asioita tai seikkoja, joita säveltäjän on syytä ottaa huomioon, ottaessaan vuorovaikuttavan roolin luovassa työssä.

## 2 UUSI MUSIikkITEATTERI 2013-2014 PROJEKTIN LÄHTÖKOHDAT

### 2.1 Projektin rakenne

Keväällä 2013 Teatterikorkeakoulu toteutti kurssin Uusi musiikkiteatteri, jonka tarkoituksena oli toteuttaa musiikkiteatteriesityksiä, jotka etsivät ja luotaavat musiikkiteatterin uusia ilmaisumuotoja. Kurssin yhteydessä Teatterikorkeakoulu teki yhteistyötä sekä Sibelius-Akatemian että Tampereen ammattikorkeakoulun sävellysluokan kanssa.

Kurssin vetovastuu oli lehtori Markus Fageruddin harteilla. Pitkin kurssia mukana oli myös lukuisa määrä Teatterikorkeakoulun muita opettajia, niin näyttelijäntyön, ohjauksen kuin myös dramaturgian puolelta. Lisäksi kurssin toteutukseen osallistuivat vahvasti sävellyksen lehtorit Juhani Nuorvala (SibA) ja Hannu Pohjannoro (TAMK).

Kurssille valittiin neljä sävellyksen opiskelijaa – kaksi Sibelius-Akatemiasta ja kaksi TAMKista. Näiden valintojen pohjalta oli päätetty, että kurssilla tullaan toteuttamaan neljä pääasiassa itsenäistä musiikkiteatteriteosta, joissa kussakin on oma säveltäjä. Vaikka työt tulittiin toteuttamaan itsenäisinä, annettiin kaikille neljälle teokselle yhteinen aihe: Sofokleen Antigone –näytelmä. Lopulliset teokset tulittiin myös esittämään samassa paikassa Q-teatterin puoliQ näyttämöllä neljän teoksen kokonaisuutena.

### 2.2 Työryhmät ja tehtävänanto

Varsinaisia työryhmiä ei jaettu vielä kurssin aluksi, vaan kurssin aloitusleirillä Loviisassa toukokuussa 2014 työskenneltiin useissa pienryhmissä, jotta kaikki tekijät tulisivat työskennelleeksi kaikkien kurssille osallistuvien kanssa.

Säveltäjän lisäksi kussakin työryhmässä oli mukana ohjaaja ja dramaturgi (ohjaaja ja dramaturgi oli monessa projektissa yksi ja sama henkilö). Lisäksi kuhunkin projektiin oli mahdollista ottaa mukaan yksi muusikko lähtökohtaisesti Sibelius-Akatemian opiskelijoista. Näyttelijäopiskelijoita koko kurssilla oli pitkälti toista kymmentä, ja kurssin ajatus ja toteutus oli, että sama näyttelijä kykeni olemaan mukana kahdessa projektissa.



Kurssi oli pakollinen osa näyttelijäopiskelijoiden opetusohjelmaa. Näyttelijöiden musikaalisten valmiuksien taso oli siten varsin kirjava. Teatterikorkeakoulun näyttelijöiden pääsykoeprosessissa kyllä testataan myös hakijoiden laulutaito, tosin sen painotus valinnoissa ei ole ilmeisen selkeä eikä julkista tietoa.

Kurssin aloittanut Loviisan leiriviikonloppu pidettiin toukokuussa 2013. Varsinaiset työryhmät lyötiin lukkoon syyskuussa 2013, josta varsinainen työskentely niin säveltäjillä kuin myös näyttelijöillä ja dramaturgeilla alkoi. Koko toiminta tähtäsi helmikuun 2014 loppupuolella olleeseen ensi-iltaan, jossa kaikki neljä teosta esitettiin samana iltana.

Kurssin tehtävänannossa ei annettu teoksille juurikaan esteettisiä tai ilmaisullisia rajoitteita. Tarkoitus oli kuitenkin etsiä ja oivaltaa uusia ilmaisumuotoja, ja tehdä pesäeroa esimerkiksi musikaalitradiioon. Joitain käytännöllisiä rajoituksia teoksille asetettiin jo alkuvaiheessa työskentelyä. Teosten tuli olla noin 30 minuutin mittaisia. Muusikoita kukin työryhmä tuli saamaan vain yhden. Esitykset tultiin toteuttamaan lähtökohtaisesti Q-teatterin puoliQ näyttämölle. Lisäksi kullakin teoksella tuli olla jonkinlainen suhde Antigone –näytelmään, joskin kaikille kurssilaisille painotettiin, että suhde voi olla hyvinkin käsitteellinen.

### 3 TAUSTAA – TYÖNKUVA JA TEKIJYYS

Säveltäjän työssä 2000-luvulla ei ole lainkaan tavattomia tilanteet, joissa säveltäjältä odotetaan vahvaa vuorovaikutusta muiden taiteen tekijöiden kanssa. Totunnaisessa säveltämisessä vuorovaikutussuhde säveltäjän ja muusikon välillä on varsin yksisuuntainen. Säveltäjä pyrkii kirjoittamaan teoksen mahdollisimman yksiselitteisesti. Säveltäjän antaessa soittajalle erivapauksia toteuttaa itseään, hän harkiten luottaa muusikon arvostelukykyyn, lopulta usein säilyttäen kuitenkin mahdollisuutensa viimeiseen sanaan.

#### 3.1 Partituuri säveltäjän vuorovaikuttimena

Tutkija Taina Riikonen (2005) toteaa tutkimuksessaan Muusikon tekijyys ja musiikki-analyysi partituurin olevan taidemusiikkikäytännöissä keskeinen toiminnallinen entiteetti. Nuotti ja notaatio ja kirjoitettu partituuri liittyy taidemusiikissa sekä harjoitusta esityskäytäntöön. ”Korvakuulolta soittaminen tai improvisaatio saattavat muodostua esimerkiksi nykymusiikkiteoksissa keskeisiksi soittamisen tavoiksi, mutta melko harvoin teoksia sävelletään ja soitetaan ilman minkäänlaista notaatiota.” (Riikonen 2005, 30-33)

Joitain varsin kyynisiä äänenpainoja säveltäjien tekijyydestä ja vuorovaikutussuhteista muihin tekijöihin on kuulunut viime vuosikymmenien kulttuurikeskustelussa. Säveltäjä Eero Hämeenniemi (2007) kommentoi säveltäjän pudonneen pois länsimaisen musiikin tradition voimakolmiosta, jonka ennen muodostivat säveltäjän lisäksi esittäjä ja kuulija. ”Kuulijat sentään saavat olla konserteissa läsnä, mutta säveltäjien panos puuttuu usein lähes kokonaan.” (Hämeenniemi 2007, 49)

Hämeenniemi pohtii teoksessaan mahdollisuuksia, joita säveltäjän ja soittajan vuorovaikutteisempi toimintamalli voisi musiikille antaa. Hän vertaa länsimaista musiikkikulttuuria Intian karnaattiseen musiikkiperinteeseen, jossa säveltäjän ja soittajan sävellyksellinen luovuus kollektivoituu aivan erilaisella tavalla kuin länsimaisessa perinteessä. Hämeenniemi myös muistuttaa, että avoimempi vuorovaikutus soittajan ja säveltäjän välillä olisi pikemminkin paluu länsimaisen musiikin juurille kuin uudistus. (Hämeenniemi 2007, 30-41)

Perinteisen taidemusiikin tuotosprosessissa, esimerkiksi kantaesityksen yhteydessä, säveltäjä usein kutsutaan harjoituksiin mukaan aivan alku- ja aivan loppuvaiheessa harjoitusprosessia. Tällöin säveltäjän rooli on usein ratkaista mahdollisimman mutkattomasti kysymykset, joita soittajalle on nuotinluvusta jäänyt.

Tämä on varmasti varsin pelkistetty ja kärjistetty reduktio säveltäjäntyön konventionaalista vuorovaikutuksesta. Säveltäjiä, muusikoita ja säveltäjien ja muusikoiden välisiä suhteita on varmasti lukemattomia erilaisia, eikä tällainen pelkistys tee oikeutta vuorovaikutuksen todelliselle luonteelle ja määrälle. Lienee kuitenkin turvallista todeta, että kulttuurin kentän monitaiteellistuttua maailmansotien jälkeen ovat säveltäjät alkaneet työskennellä enemmän ja enemmän yhdessä muiden taidekentän edustajien kanssa. Onhan oopperalla ja musiikkiteatterilla pitkä historia, mutta niissä säveltäjän vahva hierarkkinen rooli on taannut säveltäjälle työrauhan. Lähtökohtaisesti säveltäjä osallistuu harjoitus- tai esitystilanteen vuorovaikutukseen teoksensa ja partituurinsa kautta. Näin ollen tekijyyden ja teoskeskeisyyden rajat vähintäänkin hämärtyvät.

### **3.2 Säveltäjän tekijyys**

Tässä tutkielmassa keskityn säveltäjän vuorovaikutteiseen rooliin teoksen *Le Genda* valmistusprosessissa. *Le Genda* -projekti oli säveltäjän näkökulmasta varsin omalaatuinen projekti, mutta se käsitti paljon varsin perinteisiä sävellystapoja, tosin uudenaikaisessa kontekstissa.

Puhuttaessa taidemusiikkiin vuorovaikutussuhteista eräs olennainen käsite on tekijyys. Tarkasteltaessa musiikin tekijyyttä, vastataan musiikkiteoksen esityslähtöisemmän analyysitavan haasteisiin. Tutkija Marjaana Virtanen (2005) toteaa esseessään Muusikoiden, säveltäjän ja partituurin välisiä suhteita Einojuhani Rautavaaran pianokonsertoissa, että ”muusikoiden toimijuuden luonteeseen yleisellä tasolla vaikuttaa partituurin keskeinen, jopa velvoittava asema.” (Virtanen 2005, 89) Vaikkakin Virtanen tutkielmassaan keskittyy Rautavaaran pianokonserttojen harjoitusprosessiin, on tutkielman esimerkit säveltäjän ja partituurin roolista musiikin vuorovaikutuksessa mahdollista yleistää muuhunkin taidemusiikkiin.

Virtanen viittaa (2005) tutkielmassaan Jane Davidsonin ja James Goodin tutkimuksiin jousikvartetton jäsenten välisestä vuorovaikutuksista. Davidson ja Good ovat eritelleet

toisistaan *sisällön* - eli tässä heidän tutkimuksessaan partituurin – yhteismusisoinnin myötä tapahtuvan *prosessin*. Davidsonin tutkimuksen pääpaino oli prosessissa, ja tutkimuksen jousikvartetin esittämät teokset saivat vain niukasti huomiota osakseen (Virtanen 2005, 87). Näin ollen säveltäjän rooli miellettiin tässäkin tutkimuksessa vahvasti sisällön tuottajaksi. Tämä noudattaa varsin yleistä periaatetta säveltäjän tekijyydestä. Le Genda –teoksen säveltäjän tekijyys ulottui paljon muuhun kuin pelkästään sisältöön. Säveltäjä oli kiinteä osa prosessia.

### 3.3 Säveltäjän työnkuva

Näyttää siltä, että säveltäjän roolin ja tekijyyden muutos moninaisempaan suuntaan on taidepiireissä jopa yleismaailmallinen ilmiö. Sävellyskuvaukset ja säveltäjien omat kirjoitukset ovat yksi tietolähde sävellysprosesseista ja niihin liittyvistä vuorovaikutussuhteista. Niitä tutkiessa on toki oltava tietoinen siitä, että aukottoman objektiivisia tietolähteitä ne eivät ole, sillä ne ovat säveltäjien itsensä kirjoittamia, eivätkä näin ollen irrallisia kunkin taiteilijan itsensä luomasta säveltäjäidentiteetistä tai –imagosta. Taustoitan omaa tutkielmaani kuitenkin hieman tällaisilla sävellyskuvauksilla, kartoittaakseni hieman kokonaiskuvaa säveltäjän konventionaalisesta työskentelytavoista ja –kuvioista.

Yksi taustoittava tietolähde viime vuosikymmenten säveltäjäroolin muutokselle on Pekka Hakon ja Risto Niemisen kahdesti toimittamat kirjoituskokoelmat *Ammatti: säveltäjä* (Hako & Nieminen 1981, 2006), jossa suomalaiset säveltäjät pohtivat työnsä luonnetta. Varhaisemmassa julkaisussa tuolloin nuoret säveltäjät, joista monet olivat Korvat Auki –aktiiveja, maalaavat mielellään säveltäjäkuvaa itsenäisesti työskentelevästä. omaa henkilökohtaista estetiikkaansa rakentavasta taiteilijasta. Merkillepantavaa on, että 1981-vuoden julkaisussa vain muutamia viittauksia yhteistyöhön tai vuorovaikutukseen muiden taiteen tekijöiden kanssa.

”Kosketus elävään musisointiin ja eläviin muusikkoihin (minua todella ”kiinnostavat heidän kirottu viulunsa”) tuo välttämätöntä verta.” (Heiniö 1981, 21) toteaa säveltäjä Mikko Heiniö artikkelissaan, ja tämä onkin ainoa virke, jolla hän viittaa suhteestaan muihin taiteilijoihin, jos pois lasketaan viittaukset opettajiinsa ja musiikin teoreetikoihin ja musiikkifilosofoihin. ”Musiikista puhuessani käsittelisin mieluiten objektiivisesti havaittavia seikkoja, mutta koska ne ovat tietoa, joka toisia ei kiinnosta ja jonka toiset löytävät partituureista itsekin, rajoitun olennaisimpien piirteiden luettelointiin. ” jatkaa

hän (1981, 21), eikä hänen kuvauksensa ole suinkaan poikkeavan säveltäjäkeskeinen tässä julkaisusarjassa.

Mikko Heiniö alleviivaa vuoden 1981 artikkelissaan myös säveltäjän riippumattomuutta, verraten sitä tieteelliseen peruskysymykseen. Heiniö kertoo säveltäjän työskentelevän musiikin ehdoilla. ”Yleisön ehdoilla säveltäminen johtaa kompromissien ketjuun, joka ei pääty vielä silloinkaan, kun luova minuus on jo kuollut.” Heiniö kirjoittaa (1981, 33). Heiniön kirjoituksesta välittyy voimakas tekijä- ja teoskeskeisyys hänen puhuesaan säveltäjäyydestä vuonna 1981.

Vuoden 2006 kokoelmassa samoilta kirjoittajilta kuuluu hivenen toisenlaisia avauksia kulttuurisen vuorovaikutuksen suuntaan. Säveltäjä Jouni Kaipainen kertoo, kuinka musiikinäytelmän *Hämärän maassa* –projektin parissa tuli imeneeksi yhtä ja toista dramaturgista musiikillisen ajattelun tueksi (Kaipainen 2006, 60). Säveltäjä Kaija Saariaho kertoo kuvittelevansa musiikkia tekstuureina, väreinä ja tunteina, mutta kirjoitusvaiheessa ajatteluun tulee toinen, valtavan konkreettinen kerros, ”kun kuvittelen soittajaa tai laulajaa tai soitinsektiota, heidän soittimiaan, hengitystään. Soolosoittimelle kirjoittaessani kuvittelen usein tiettyä muusikkoa ja hänen soitintaan, vaikka teos sitten tulisi-kin jonkun toisen esitettäväksi.” (Saariaho 2006, 131)

Mikko Heiniön uudempi artikkeli kokoelmassa suorastaan ylistää yhteistyötä, yhteistekoa ja vuorovaikutusta muiden taiteilijoiden kanssa. Heiniö kertoo, että ottamalla prosessiin alun alkaen mukaan toinen luova persoonallisuus murretaan säveltäjän yksinäisyys ja erillisyys. ”Kun taiteilijoiden kemiat sopivat yhteen, kokemus on monin tavoin palkitseva. Kitkaa ja jännitettä saa ja pitääkin olla – kunhan ne muuntuvat energiaksi ja intensiteetiksi eivätkä pelkäksi käryksi.” (Heiniö 2006, 26–27) Heiniö myös kuvailee vuolaasti, miten Turun Tuomiokirkon 700-vuotisjuhliin tilatun kirkko-oopperan *Riddaren och draken* sävellysprosessi piti sisällään huomattavan määrän teoksen kannalta merkityksellistä vuorovaikutusta libretisti Carpelanin sekä dramaturgisen konsultin Erik Söderblomin kanssa. (Heiniö 2006, 26–27, 31–33)

Aivan tyystin toisenlainen ei säveltäjien asenneilmasto kulttuurista vuorovaikuttamista kohtaan ole. Säveltäjä ja tekijäkeskeisiä argumentteja kuullaan myös 2006-vuoden kokoelmassa varsin runsaasti. Muun muassa säveltäjä Magnus Lindberg kertoo, ettei ole

”tuntenut tarvetta turvautua ulkomusiikillisiin struktuureihin.” (Lindberg 2006, 75–76) Samassa kappaleessa hän erikseen kieltää uskovansa fuusiotaitteeseen.

Koko Uusi musiikkiteatteri -projektin yksi peruslähtökohta oli saattaa säveltäjät ja dramaturgien, ohjaajien ja näyttelijöiden kanssa voimakkaaseen vuorovaikuttamisen tilaan. Kuten edellä kuvailemastani taustoituksesta käy ilmi, tällainen toimintamalli ei ole säveltäjälle alkuunkaan normaali tai tavanomainen lähtökohta taideteoksen teolle. Kuitenkin tämä toimintamalli ei ole tavaton uuden musiikkiteatterin piirissä, joten tämän tutkimuksen yksi konkreettinen tavoite on tarkastella, millaisia valmiuksia tämä lähtötilanne voi säveltäjältä vaatia onnistuneen teoksen aikaansaamiseksi.

### 3.4 Näyttelijän työnkuva

Näyttelijällä on teatterin alalla varsin erilainen asema luovan työn keskiössä kuin säveltäjillä. Tämä näkyy muun muassa teatterin tutkimuksessa, jossa näyttelijää käsitellään useimmiten suhteessa joko kirjailijaan tai ohjaajaan. Näyttelijän työhön kuuluu olennaisena osana ryhmässä työskenteleminen, ja ryhmätyöskentelystä ammentaminen. Tutkija Outi Lahtisen (2005) mukaan kysymys siitä, missä määrin näyttelijää voi pitää taiteensa omavaltaisena tekijänä, on vähintäänkin haastava. Näyttelijän työtä, sen työvaiheita tai näyttämöllä nähtävää taiteellisen työn niin sanottua lopputuotetta on vaikea erotella esimerkiksi ohjaajan tai kirjailijan osallisuuksista. (Lahtinen 2005, 121–123)

Yksi teatterin uusia suuntia luotsannut tekijämuoto on teatteriryhmät. Nimenomaan esiintyjäryhmät ovat nykyteatterin yksi vahvimmin identifioitunut muoto. Tällaiset teatteriryhmät ovat usein liitetty tiettyihin ohjaajiin, niin kotimaassa kuin kansainvälisestikin, ja näin ryhmästä tulee niin sanotusti ohjaajan laboratorio, jossa on mahdollista etsiä uusia ilmaisumuotoja perinteisen teatterityön rinnalla. Teatteriryhmillä viime vuosisadasta lähtien on nähty olevan kantaaottavia vaikutuksia teatterin valtavirtaan. (Houni, Riikonen, Tiainen, Viitanen 2005, 15–16)

Lahtinen (2005) tuo Emmi Jurkan näyttelijyyttä käsittelevässä esseessään esiin joitakin näyttelijän tekijyyttä käsitteleviä näkemyksiä. Esimerkiksi Martin Buzacott käsittää tekijyyden näyttelijän ja kirjailijan välisenä kiistakapulana. Buzacottin näkemyksen mukaan näytelmäkirjailija on näyttämöteoksen ainoa oikeutettu tekijä-auktoriteetti. Marvin Carlssonin mukaan näyttelijän mukana tulee näyttämölle muistoja näyttelijän

aikaisemmista roolitöistä. Hän nostaa esiin niitä intertekstuaalisia merkitysverkostoja, jotka voivat olla vaikutuksiltaan joko negatiivisia tai positiivisia esityksen kannalta. (Lahtinen 2005, 122–125)

Kaiken kaikkiaan vaikuttaa siltä, että näyttelijä nähdään vahvasti – tai ei voida olla näkemättä – hänen persoonansa ja ihmisyytensä kautta. Näyttelijä tuo lavalle paitsi tekemänsä roolihenkilön, niin myös oman persoonansa, identiteettinsä, työhistoriansa, sekä joissain tilanteissa myös henkilökohtaisen historiansa (Lahtinen 2005, 121). Huolimatta näyttelijän henkilökohtaisesta inhimillisen olemisen kompetenssista suhteessa esitykseen, on näyttelijä silti erityisen vahvasti luonteeltaan ryhmätyöskentelijä.

## 4 MUSIIKKITEATTERI SUOMESSA JA EUROOPASSA

### 4.1 Musiikkiteatteri käsitteenä

Musiikkiteatteri käsitteenä moniselitteinen, mutta varsin ajankohtainen. Taideyliopisto tilasi vuonna 2015 selvityksen (Lindgren 2016), jossa kartoitettiin Taideyliopisto opettajien ja muiden alan ammattilaisten mielteitä nimenomaan musiikkiteatteriin keskittyvästä yliopistokoulutuksesta. Selvityksen yksi kysymys koski musiikkiteatterin käsitettä, ja miten se mielletään. Musiikkiteatteri-käsitteen määrittely tuotti selvityksessä kaikenkirjavia vastauksia ja aihe selvästi puhuttaa taidepiirejä. Kartoitan seuraavaksi selvityksen pohjalta näkemyksiä musiikkiteatterista, sen luonteesta ja tulevaisuudesta Suomessa. (Lindgren 2016)

Suurin osa Taideyliopiston teettämään selvitykseen vastanneista asiantuntijoista halusi korostaa, että musiikkiteatterilla ei ensisijaisesti tarkoiteta musikaalia. Lindgrenin (2016) selvityksestä käy ilmi, että osa vastaajista suhtautui jopa negatiivisesti angloamerikkalaiseen musikaaliin, koska se rajoittaa teattereiden ohjelmistovalintoja ja perustuu lähinnä kopioimiseen. (Lindgren 2016) Moni kyselyyn vastannut näki musiikkiteatterin käsitteen varsin laajassa muodossa, sen käsittäen perinteiset lajit, kuten esimerkiksi oopperaan ja musikaalin. Yhteenvetona Lindgrenin raportissa todetaan, että ”musiikin ja teatterin lisäksi musiikkiteatterin piiriin kuuluvat tanssi, liike, kehollisuus, teknologia, äänimateriaali, sirkus ja kaikki se, mitä emme nyt osaa ajatella. Vain mielikuvitus on rajana musiikkiteatterille.” (Lindgren 2016, 4–7)

Lindgrenin musiikkiteatteriselvityksessä (2016) nähtiin eri taiteiden välinen symbioosi voimistuvana ilmiönä. Tämän tutkimuksen esimerkkiteos *Le Genda*, koko Uusi musiikkiteatteri –projektin ohella, keskittyy genrettömään, monitaiteelliseen ilmaisuun, jossa ääni ja musiikki ovat vain yksi elementti. Koko projekti rajasi itsensä ulkopuolelle lähtökohtaisesti oopperan, musikaalin ja muut niin sanotusti vakiintuneet näyttämötaiteen muodot.



## 4.2 Musiikkiteatteri Euroopassa

Yksi musiikkiteatterin eurooppalaisista keskuksista sijaitsee Euroopan flaamilaisalueella. Musiikkiteatterin nousun syy flaamilaisalueella on kulttuuripoliittisesti melko tavallinen. 1990-luvun alkupuolella flaamilaisen taiteen rahoittajat päättivät keskittää varoja musiikkiteatteriin – ensin teatteripuolen varoista, ja muutamaa vuotta myöhemmin myös musiikin määrärahoista – tuottava ja kukoistava taidemuoto syntyi. Oopperatalojen ja teattereiden rinnalle alettiin rakentaa pysyviä rakenteita nimenomaan musiikkiteatteria varten ja tämän myötä moni ammattilainen on löytänyt tiensä musiikkiteatteriin. (Flanders Arts Institute 2015, 13–14)

Flanders Arts Instituten mukaan myös flaamilaisalueen kukoistava musiikkiteatteriperinne tekee selkeätä pesäeroa sekä oopperaan että musikaaliin. Toisaalta flaamilaisalueen kulttuurin kentässä on kyetty luomaan olosuhteet joissa musiikkiteatteri ja ooppera ovat voineet kasvaa ikään kuin toisiaan vasten. (Flanders Arts Institute 2015, 12) Eikä siinä vielä kaikki – paikalliset musiikkiteatteritalot tuottavat ylivoimaisesti eniten uusia oopperaproduktioita. Musiikkiteatteritalot antavat nykymusiikkisäveltäjille mahdollisuuksia säveltää ensimmäisiä oopperoitaan, vaikkakin toki pienemmässä mittakaavassa, kuin isojen oopperatalojen tuotannot ovat. Oopperan ja musiikkiteatteritalojen yhteistyö kantaa hedelmää myös biennale-tapahtumina. (Flanders Arts Institute 2015, 30–31)

Musiikkiteatteri imee herkästi ilmaisumuotoja muista taiteista, mutta flaamilaisalueilla on huomattu myös kulttuurin leviämistä toiseen suuntaan. Projektivaroja anotaan yhä enenevässä määrin niin sanottuihin näyttämöityihin musiikkiteoksiin (staged music). Yhtyeet vaihtoehtorock -tyylisuunnista modernin musiikin ensembleihin pyrkivät järjestämään konserteistaan visuaalis-teatterillisiä performansseja, jotka yhdistelevät musiikkiteatterin eri elementtejä. Tämä trendi näkyy jo konserttitalojen ja –salien ohjelmistosuunnittelussa. (Flanders Arts Institute 2015, 31)

Flanders Arts Instituten raportti flaamilaisen musiikkiteatterin tilasta tiivistää musiikkiteatterin eri muodot kolmeen päätyyppiin esteettisten periaatteiden mukaan. Ensimmäinen päätyyppi on esitysmuoto, jossa musiikillinen ilmaisu on dramaturgian ytimessä. Tämä esitysmuoto keskittyy vahvasti perinteiselle teatterille ominaiseen kerronnallisuuteen. Tälle teostyyppi heijastuu narratiivisen tekstin perusteellisena tyylittelynä ja musikalisaationa. (Flanders Arts Institute 2015, 34-35) Reunahuomautuksena mainittakoon,

että Taideyliopiston teettämän selvityksen mukaan kerronnallisuus musiikkiteatterin ominaisuutena sai haastatelluilta asiantuntijoilta ristiriitaisia pohdintoja. ”Joidenkin mielestä ne saisivat väistyä teatterin tekemisen keskiöstä.” (Lindgren 2015)

Skandinaviaan tämä taidemuoto on rantautunut myöhemmin, mutta viime vuosina on käynnistetty Suomessa joitakin projekteja, joiden tarkoituksena on edistää musiikkiteatterin asemaa suomalaisessa taidekentässä. Näistä mainittakoon muun muassa ammattikorkeakoulu Novian Nya Musikteatern –projekti, sekä Helsingin Juhlaviikkojen seminaari Musiikkiteatteri NYT elokuussa 2015 Musiikkitalossa, sekä Helsingin Juhlaviikkojen 2015 kolme musiikkiteatterikantaesitystä.

Teatterikorkeakoulun Uusi musiikkiteatteri –projekti keskittyi esteettisesti musiikkiteatterin genrerajattomuuteen. Projektin tarkoituksena oli nimenomaan etsiä uusia ilmaisumuotoja nimenomaan säveltäjien, muusikoiden, näyttelijöiden, ohjaajien ja dramaturgi- en vuorovaikutteisen työskentelyn kautta. Musiikkiteatterillekaan ei ole tavatonta, että muun taidemusiikkitradition tapaan säveltäjä työstää teoksensa ensin yksin, oman visionsa pohjalta ja esittävä yksikkö toteuttaa esityksen, mutta Uusi musiikkiteatteri – projektissa säveltäjä tempaistiin mukaan kaiken luovan työn keskiöön. Tämän kaltaisen työskentelyn tuloksia ja lieveilmiöitä pyrin tässä tutkielmassani kartoittamaan.

## 5 UUSI MUSIIKKITEATTERI 2013-2014 –PROJEKTI

### 5.1 Projektin aloitusleiri Loviisassa

Taideyliopiston Uusi musiikkiteatteri 2013 projekti starttasi Loviisassa toukokuussa 2013 yhden viikonlopun mittaisella workshop-leirillä. Loviisan leirillä pääpaino oli ihmisten toisiin tutustumisessa ja erilaisten työtapojen kokeilemisessa erilaisissa demo-harjoituksissa. Eräs tällainen harjoitus oli säveltää yksi runo Sofokleen (n. 497 eaa.–406 eaa.) Antigone-näytelmästä näyttelijöistä koostuvalle kuorolle puolessa tunnissa. Tämänkaltaiset harjoitteet olivat omiaan haastamaan erityisesti säveltäjiä laajentamaan toimintamallejaan ryhmätyöskentelyyn ja intuitioon luottaviin toimintamalleihin. Toisaalta tämä oli myös näyttelijöille ensikosketus heille uuteen ilmaisumuotoon – musiikkiteatteriin ja uuteen taidemusiikkiin.

Kaikki Loviisan leiriviikonlopun harjoitteet pohjautuivat Antigone tekstiin. Näin ollen koko laaja työryhmä oli pakotettu tulkitsemaan ja ilmaisemaan alkuteosta useasta eri kulmasta. Opettajista koostunut ohjausryhmä painotti viikonloppuna erityisesti erilaisten yhteistyömallien etsimistä ja löytämistä. Oma päällimmäinen kokemukseni kyseisen leiriviikonlopun harjoitteista oli se, että säveltäjänä miltei olennaisinta oli löytää kussakin ryhmässä oma rooli työskentelyyn. Ryhmät olivat keskenään varsin heterogeenisiä, ja useissa harjoitteissa säveltäjän rooli oli varsin ohjaava. Oli tärkeää nopeasti löytää keinot hallita erilaisista ihmisistä koostuvia ryhmiä – saada heidät innostumaan omasta visioista. Säveltäjänä oli nopeissa ja impulsiivisissa tehtävissä ensiarvoisen tärkeää luottaa omaan päätösvaltaansa ja luottaa myös ryhmänsä intoon toteuttaa erilaisia toiveita parhaan kykynsä mukaan.

Jo tässä kohtaa projektia säveltäjille kävi selväksi, että tulevan projektin työskentelyssä säveltäjän rooli ryhmän jäsenenä oli keskeisempi, kuin mihin sävellyksenopiskelija on opinnoissaan tottunut. Näyttelijöiden kanssa oltiin suoraan tekemisissä – ilmaisutapoja etsittiin suoraviivaisesti yrityksen ja erehdyksen kautta yhdessä epäonnistuen. Kommunikointi Loviisan leirillä oli myös kahdensuuntaista. Säveltäjä tottui nopeasti siihen, että sai suoran palautteen näyttelijältä. Tämä ei varsinaisesti tarkoita sitä, että näyttelijät olisivat esimerkiksi kommentoineet säveltäjän tekemiä esteettisiä valintoja – vaan näyttelijät herkästi epäilivät omia kykyjään toteuttaa säveltäjän ratkaisuja, lisäksi he auliisti

tarjosivat vaihtoehtoisia ratkaisumalleja kuhunkin tilanteeseen. Tällaiseen vuorovaikutamiseen en ainakaan itse ollut säveltäjänä aikaisemmin tottunut.

Loviisan leirin toisena päivänä luettiin Antigone-teksti ja käytiin ryhmässä yleisluontoisia keskusteluja sen teemoista. Lisäksi käytiin linjaavia keskusteluja tulevista produktioista, joita meidän oli määrä alkaa seuraavana syksynä työstää. Näissä keskusteluissa meille kerrottiin, että tulevat teokset tultiin toteuttamaan yhden muusikon ja kolmesta kuuteen näyttelijän voimin. Jokaisessa projektissa oli yksi säveltäjä. Lisäksi ryhmän keskiössä oli ohjaaja ja dramaturgi, joka useassa projektissa oli yksi ja sama henkilö. Teoksista oli tuleman 30 minuutin mittaisia kokonaisuuksia, jotka pohjaavat jollakin tasolla Sofokleen Antigone -näytelmään. Heti alussa tehtiin kuitenkin selväksi, että tarttumapintaa alkuteokseen saattaisi olla hyvinkin käsitteellinen, eikä tarkoitus ollut lähteä musikalisoimaan koko näytelmää kohtaus kohtaukselta.

Loviisan leirin jälkeen tuli kesä, jonka aikana ajatuksia ja näkemyksiä koottiin itsenäisesti. Syyskuussa 2013 projekti käynnistyi toden teolla, ja lopulliset ohjaaja-dramaturgi-säveltäjä-työryhmät päätettiin. Itse päädyin työskentelemään ohjaajadramaturgi Anne Nimellin kanssa.

## 5.2 Sofokles - Antigone

Antigone-näytelmä (Sofokles, 2011) kertoo Antigonen tarinan, jonka juuret liittyvät Oidipuksen sukukronikkaan ja Theeban perustamismyyttiin. Antigone –draaman alkutilanteessa Theeban sodassa murskaantunut kaupunki elää kuningas Kreonin käskyvallassa.

Antigonen veljet Eteokle ja Polyneike ovat kuolleet sodassa, mutta kuningas Kreon kunnioittaa vain lakeja ja oikeutta noudattanutta Eteoklea hautaamalla hänet. Polyneikeen ruumis uhkaa jäädä hautaamatta, jolloin hän on tuleva jäämään vaille paikkaa kuolleiden valtakunnassa. Kuolemanrangaistuksen uhalla Antigone päättää haudata rakkaan veljensä läheistensä, kuten sisarensa Ismenen, vastustuksesta huolimatta. Kreon langettaa Antigonelle kuolemantuomion elävältä hautaamalla. Hän lukitsee Antigonen luolaan. Draaman lopussa Kreon saa jumalilta rangaistuksen toimistaan ja estääkseen rangaistuksen toimeenpanon hän yrittää vielä pelastaa Antigonen luolastaan, mutta tämä on ehtinyt jo hirttäytyä luolassaan. (Sofokles, 2011)

Le Genda teoksen ensimmäisessä kohtauksessa toivotetaan hyvästit Antigoneelle. Teoksemme suhde Antigoneen ei välity varsinaisesti henkilöhahmojen kautta. Poimimme draamasta teemoja, kuten sisarrakkauden, toiseuden ja jumaluskomuksen, mutta riisuimme ne tulkinnassamme antiikin kontekstista.

Voimakkaimmin annoimme alkuteoksen vaikuttaa teoksemme kerrontatapaan. Antigone-draaman kulku pohjaa huomattavan paljon viestintuojien varaan, rupatteleviin vartioidiin, varsinaiset tapahtumat, sodat ja taistelut tapahtuvat toisaalla. Kuningas Kreon toimii pitkälti välillisesti jakamalla käskyjä. Tästä kerrontatavasta ammensimme Le Genda teokseen paljon. Meitä työryhmänä kiinnosti odottamisen ja vääjäämättömyyden kerrostuneisuudet jotka Antigone-draamassa ovat jatkuvasti läsnä.

Paneuduimme myös jonkin verran Antigonen kieleen ja tutustuimme pintapuolisesti muihinkin kuin Kirsti Simonsuuren, jonka käännös toimi suunnittelutyömme pohjana, suomennoksiin. Meitä kiinnostivat kovasti yksittäiset sanat, kuten *hupsu*, *lepertelijä* ja *rakas*, jotka nykykielessä kantavat varsin moderneja konnotaatioita, mutta ovat sanoina varsin ajattomia.

Lisäksi meitä kiinnosti vangitsemisen tematiikka ja Antigonen suhteen ikään kuin vapaaehtoisesti vangituksi tulemisen luonne. Tämä pohdinta johti varsin metaforiseen kotibile-kohtaukseen teoksemme 3. kohtauksessa (Liite 1).

### 5.3 Varsinaisen teoksen valmistelu

Aloitimme ohjaaja-dramaturgi Nimellin kanssa työskentelemisen syyskuussa 2013. Olimme toisille ennestään tuntemattomia. Nimell ei myöskään ollut osallistunut Loviisan leiriin edellisenä keväänä, joten aloitimme ikään kuin puhtaalta pöydältä.

Työskentelymme alkoi luonnollisesti lukemalla Antigone -näytelmää, yhdessä ja erikseen. Kävimme keskusteluja Antigone -näytelmästä ja tulevasta teoksestamme, aluksi todella abstraktilla tasolla. Jo välittömästi ensikeskusteluissamme vahvasti teemalliseksi kiinnostuksen kohteeksi meillä nousi sisarsuhteet ja sisarrakkaus. Meitä kiinnosti Antigone -näytelmän sisarrakkaus ja muun muassa se, miten se läpi näytelmän nousee ikään kuin muiden valtarakenteiden yläpuolelle kaikessa pyyteettömyydessään. Hyvin nope-

asti päädyimme yksimielisesti ratkaisuun, että sisarrakkaus ja sen luonne on teema, jota haluamme myös omassa teoksessamme käsitellä.

Nimell esitteli hänelle ominaisen lähestymistavan tekstiin, jossa poimitaan intuitiivisia mielikuvia, joita alkuteos syystä tai toisesta herättää, ja tämän jälkeen tekstiä luetaan ikään kuin näiden linssien läpi. Yleisesti ottaen tällaiset visiot voivat olla esimerkiksi muita taideteoksia, ilmaisukeinoja, tunnelmia tai esimerkiksi muistoja. Näiden osin assosioitujen mielikuvien pohjalta kävimme keskusteluja liittyen joko alkuteokseen tai tulevaan versioomme. Näin jälkeinpäin tarkastellessani lopputulosta huomaan, että moni näistä assosioiduista mielikuvista vaikutti aivan oleellisesti lopputulokseen. Siksi katson relevantiksi eritellä näistä muutaman.

Näillä valitsemillemme vaikutelmille on ominaista se että ne nimenomaan eivät suoraan liity valitsemaamme teemaan sisarrakkaudesta, vaan niillä on jokin muu side tai tarttumapinta *Antigone* –näytelmän kanssa. Lisäksi monet näistä intuitiivisista vaikutelmista olivat vahvasti ilmaisullisia ja liittyivät näin enemmän teoksemme kerrontatapaan kuin sisältöön. Tällä työtavalla lähestyimme tulevaa teosta ikään kuin kahdesta vastakkaisesta suunnasta: ilmaisullisesta ja sisällöllisestä. Pidimme yhdessä sopien täysin relevanttina toimintasuunnitelmana sitä työtapaamme, ettemme vielä tässä kohtaa suunnittelua lähteneet yhdistämään näitä kahta kiinnekohtaa tulevasta teoksestamme.

### **5.3.1 Bassoklarinetti ja viinilasit**

Jo Loviisan leirin jälkeen minulla oli mielessäni vahva kuva tavasta jolla *Antigone* -näytelmä soisi. Olin luonnostellut mielessäni sointimaailmaa, joka koostuisi lasin ja puun äänestä. En ole alkuunkaan synesteettinen ihminen tai säveltäjä, mutta saan usein vaikutteita, ikään kuin tunnelman kaltaisia näkyjä erilaisista materiaaleista. *Antigone* –tekstin minulle jättämä vaikutelma oli puun ja lasin keskinäinen kontrasti.

Selittämättömästä syystä tällä kertaa puun ajatusta mielessäni edusti bassoklarinetti. Olen aina käsitellessäni puisia instrumentteja ikään kuin kuullut ja tuntenut materiaalin, mutta tällä kertaa mieleni täytti ajatus hengittävästä puusta.

Jo tässä intuitiivisessa sommittelussa minua kiehtoi vahvasti bassoklarinetin puhallinsoittimelle ominainen yksiaäninen perusluonne, jonka voi halutessaan rikkoa multifo-

neiksi, mutta tällöin sointi ei enää käsitä niitä taipuisia ja ketteriä ominaisuuksia, jotka muuten ovat bassoklarinetille luonteenomaisia.

Lasi taas alusta asti soi mielessäni viinilasina, jonka reunaa pitkin pyöritetään sormeja ja näin saadaan aikaan sävel. Lasin äänelle on ominaista tietty staattisuus, joka toimi jo ajatuksen tasolla hyvänä soinnillisena kontrastina bassoklarinetin äänelle. Soivien viinilasien yksi säveltäjää kiinnostava ominaisuus oli, että ne pystyttiin virittämään tarkasti, säätelemällä veden määrää lasissa. Yksittäisen viinilasin ambitus ei ole järin suuri, mutta yhdistämällä eri kokoisia viinilaseja saataisiin muodostettua suhteellisen laajojakin sointuja. Viinilasilla oli mahdollista tuottaa myös alaspäinen glissando, mikäli lasia kallisti joko kädessä tai mahdollista alustaa vasten.

Paitsi että viinilasien ja bassoklarinetin kombinaatiosta lopulta tuli keskeinen osa Le Genda -teoksen sointimaailmaa, avasi myös keskustelu näiden kahden instrumentin ja minun soivan mielikuvan ympärillä aivan uusia tulo- ja näkökulmia tulevaan keskusteluun.

### 5.3.2 Jukolan viestin radioselostukset

Ohjaaja-dramaturgi Anne Nimell kertoi hyvin alkuvaiheessa Antigone-näytelmän tekstin ja erityisesti Antigone-hahmon tuovan mieleen 1980 ja 1990-lukujen yösuunnistus-selostukset, joita radiosta lähetettiin. Erityisesti Jukolan viesti oli suuri suunnistustapahtuma, joka välitettiin suurelle yleisölle radioselostusten avulla. Selostaja oli keskellä metsää ja hän selosti pääasiassa kuiskaten, jotta ei paljastaisi sijaintiaan kilpailijoille. Koska suunnistus tapahtui yöllä, oli selostajalla varsin rajalliset mahdollisuudet esimerkiksi nähdä kenestä kilpailijasta tarkalleen on kyse. Näin ollen selostuksissa oli hyvin arvaileva, kuvaileva, mutta tulkitseva sävy.

*”Metsä on vielä aivan pimeä, missään ei näy valonpilkahdustakaan. Muutamat yölinnut sirkuttelevat lähistöllä, muuten on aivan hiljaista. Nyt otsalampun valokeila ilmestyy kallion takaa – kukas sieltä onkaan tulossa?”* toteaa selostaja keskeltä kilpatannerta. Selostajina toimivat aikanaan muun muassa politiikantoimittaja Pekka Oksala, sekä Voitto Raatikainen ja Antero Viherkenttä. (Jukolan viesti: Legendaarista radio-ohjelmaa, 2014)

Jukolan viestin selostuksista kävimme myös pitkiä keskusteluja ja vaikka se ei näyttämölliseksi elementiksi Le Genda -teokseen päätynytkään, katson sen jättäneen jälkensä muun muassa teoksen klarinettitekstuurin sävyihin.

### 5.3.3 Taikashow, muisto lapsuudesta ja vikellys

Esittelin syksyllä 2013 Teatterikorkeakoululla järjestetyssä koko Uusi musiikkiteatteri -projektin yhteisessä workshop-päivässä ajatustani näyttelijöiden soittamista viinilaseista. Käytin havainnollistaakseni ideaani erilaisia viinilaseja. Esittelin myös viinilasin kallistusominaisuuksia. Nimell seurasi esitelmää muiden joukossa ja innostui havainnointiesitykseni luonteesta. Workshoppiin osallistuneet näyttelijät ja ohjaajat olivat varsin kiinnostuneita ja innostuneita viinilasi-instrumenttiominaisuuksista, ja itse taas tätä lyhyttä esitelmää, ja oman vielä varsin henkilökohtaisen vision ääneen esittelyä kovasti jännitin. Nämä seikat johtivat siihen, että tilassa oli yhtäkkiä taikashow'n tunnelma. Tämä huomio myös johti pitkiin keskusteluihin.

Nimell muisti tarinan lapsuudestaan, joka oli jo tuolloin häntä puhutellut. Tarinassa oli kaksi lasta, joista toinen pyysi toista laittamaan silmät kiinni ja laskemaan kymmeneen näyttääkseen taikatempun. Toinen lapsi totteli, ja hänen laskiessa tempua tekevä lapsi poistui paikalta, hyppäsi perheensä kyytiin muuttoautoon, ja muutti toiselle paikkakunnalle, eikä silmät kiinni laskenut lapsi saanut kuunaan tietää, mihin ystävänsä oli kadonnut.

Taikashow jäi Le Genda -teokseen vahvaksi dramaturgiseksi teemaksi. Meidän keskustelussamme taikatempu, tempu, show, usko ja pelko olivat koko taikashow-teeman aspekteja, jotka mielestämme nivelyivät kauniilla tavalla alkuteoksen kanssa. Taikashow teema vaikutti Le Genda -teoksen monen itsenäisen kohtauksen sisältöön ja sillä on vahva rakenteellinen rooli koko teoksessa. Nimellin lapsuudesta tutulla tarinalla oli myös selkeitä rakenteellisia yhteneväisyyksiä Antigone-näytelmän kuolleen sisaren rooliin, joka eräällä tavalla katoaa. Antigone suhtautuu sisaren hautaamiseen peräänantamattomasti, ikään kuin säilyttääkseen sisarensa ja pitääkseen hänet katoamattomana.

Taikashow-teeman innoittamina pohdimme ohjaaja-dramaturgin kanssa showlajeja, joiden näyttämölle tuominen olisi myös soivuuden kannalta mielenkiintoista. Tämän pohdinnan lopputuloksena Le Genda teoksen loppukohtauksessa on suuri vikellysnume-



ro. Vikellys on voimistelua laukkaavan hevosen selässä – lajin juuret juontavat antiikin aikaiseen sirkukseen (Suomen Ratsastajainliitto 2016).

### **5.3.4 Virgin Suicides –elokuva**

Pohdin itse yhteisten Antigone-näytelmän lukuhetkien jälkeen antiikin näytelmän perusluonnetta, jossa asioita tapahtuu, ja henkilöiden osa on vain lähinnä sopeutua muuttuviin olosuhteisiin. Tätä sävyä erityisesti korostaa viestin tuojien ja viejien rooli tarinan kerronnassa. Nimell jakoi kanssani kokemuksen henkilöiden seuraaja- asemasta ja hän linkitti ajatuksen olemisen luonteeseen. Koimme molemmat, että tässä pohdinnassa käsitelimme jotain olennaista Antigonen maailmasta.

Koko keskustelu muistutti Nimelliä Sophia Coppolan vuonna 1999 ohjaamasta elokuvasta Virgin Suicides. Kyseisessä elokuvassa oli varsin korostainen tarkkailijan ja sivustaseuraajan rooli niin osalla henkilöistä, kuin myös elokuvan katsojalla. Koska koimme aiheen teoksemme kannalta tärkeäksi ja sitkeästi linkittyväksi muun muassa taikashow'n teeman kanssa katsoimme koko työryhmän kanssa kyseisen elokuvan, ja sen kerronnallisia sävyjä tarttui lopulliseen teokseen ja erityisesti sen 3. kohtaukseen, jonka sisältöä kuvaan tarkemmin luvussa 7.

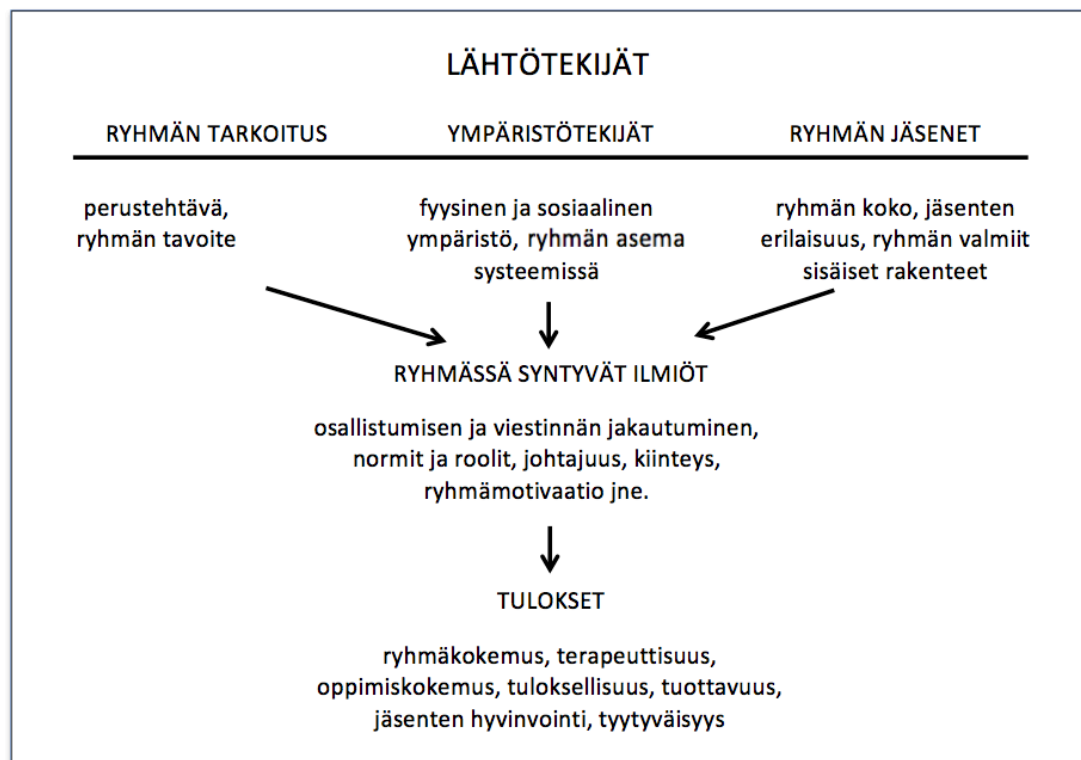
## 6 TYÖRYHMÄ JA RYHMÄTYÖ

Tutkielmani tarkoitus on kartoittaa työryhmämme sisäisiä prosesseja, vuorovaikutussuhteita, vuorovaikutustilanteita ja niiden synnyttämiä tuloksia musiikkiteatteriteos Le Gendan kontekstissa. Tässä luvussa esittelen kolme sosiologista teoriaa ryhmän toimimisesta. Pyrin kartoittamaan miten musiikkiteatteriryhmämme suhtautuu näihin melko yleispäteviin ryhmäteorioihin.

Raimo Niemistö esittelee kirjassaan *Ryhmän luovuus ja kehityshehdot* (2000) ryhmän perusasioita näkökulmasta, jossa ryhmää ajatellaan ohjattuna tavoitteellisena toimijana. Niemistö määrittelee ryhmälle kirjassaan seuraavat tunnusmerkit: ryhmän tietty koko, tarkoitus, säännöt, vuorovaikutus, työnjako ja roolit sekä johtajuus. Teoksessaan Niemistö toteaa, että tavallisesti ryhmäksi mielletään 2–20 henkeä, mikä vastaa riippumatta laskentatavasta Le Genda –teoksen työryhmän kokoa. (Niemistö 2000, 9, 16–17)

### 6.1 Ryhmätoiminnan oleelliset tekijät

Niemistö (2000) esittelee kirjassaan 1960-luvulta peräisin olevan sosiologisen mallin ryhmätoiminnan oleellisista tekijöistä. Malli jakaa ryhmätekijät kolmeen osaan, jotka ovat: lähtötekijät, ryhmässä syntyvät ilmiöt ja tulokset. (Niemistö 2000, 21)



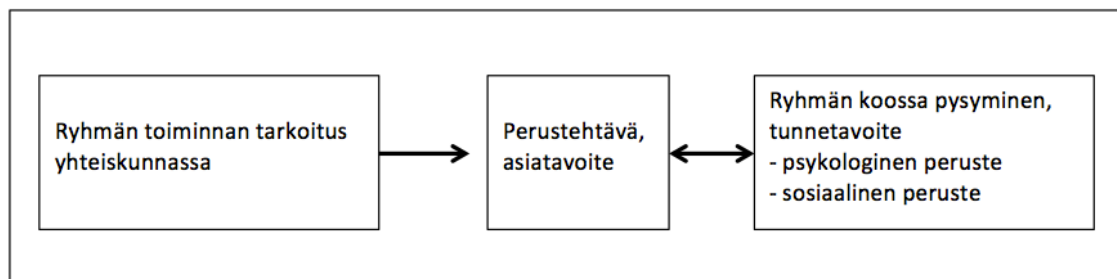
KUVIO 1. Malli ryhmän ehdoista ja ryhmäprosessista. (Niemistö 2000, 21)

Ryhmän tunnusmerkit täyttävällä ryhmällä on jokin tarkoitus, joka ohjaa ryhmän toimintaa ja vaikuttaa sen rakenteisiin. Tarkoitus katsotaan olevan käsitteenä laajempi kuin tavoite tai perustehtävä, sillä se kertoo, miksi ryhmä on olemassa. Ryhmän sääntöjen, tapojen, kokoonpanon tai toiminnan on syytä olla *tarkoituksen* mukaista, sillä muussa tapauksessa ryhmän toiminta heikkenee tai kokonaan lakkaa. (Niemistö 2000, 34)

Ryhmän toimintaa säätelevät ehdot voidaan jakaa kahteen ryhmään, sisäisiin ja ulkoisiin ehtoihin. *Ulkoisiin ehtoihin* kuuluvat ympäristötekijät sekä perustehtävä, jonka synonyymina voidaan käyttää myös termiä tavoite. Ryhmän jäseniin liittyviä alkuehtoja kutsutaan *sisäisiksi ehdoiksi*. (Niemistö 2000, 34–35)

### 6.1.1 Ryhmän kaksoistavoite

Niemistön (2000) mukaan ohjatuilla ryhmillä on yleensä kaksi tavoitetta, vaikka molempia ei tarkkaan tiedostettaisikaan. Tarkoituksen mukaisen tehokkaan toiminnan lisäksi ryhmän on huolehdittava omasta kiinteydestään. Tehokas asiatavoitteinen työskentely riippuukin vääjäämättä ryhmän sisäisestä tilasta ja kiinteydestä. Ryhmän kaksoistavoite käsitteenä on pelkistetty Kuvioon 2. (Niemistö 2000, 35)



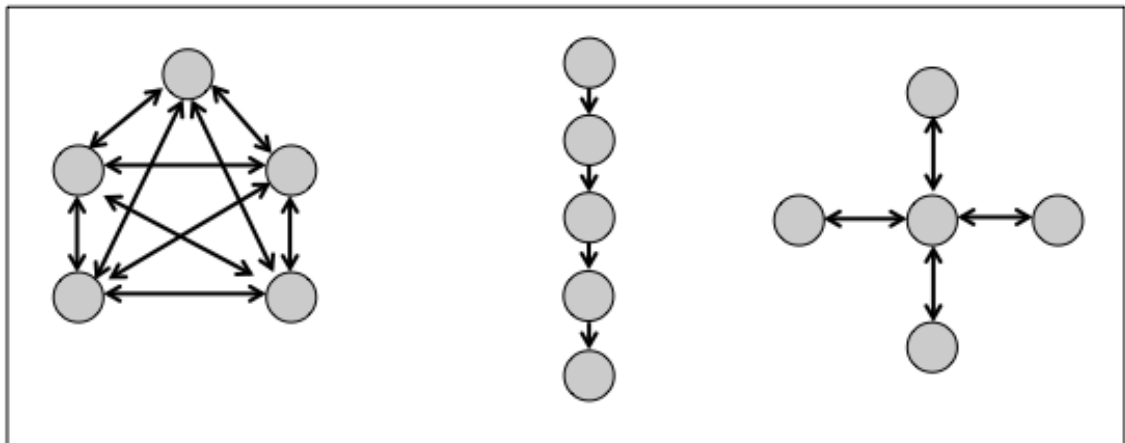
KUVIO 2. Ryhmän kaksoistavoite (Niemistö 2000, 35)

Ryhmän kaksoistavoitetta kuvataan myös asiatavoitteen ja tunnetavoitteen termeillä. Tunnetavoite kuvaa pyrkimystä saavuttaa riittävä kiinteytys ja kyky säilyä olemassa. Toiminnan asiatavoitteen taas määrää toiminnan tarkoitus. (Niemistö 2000, 35)

## 6.2 Ryhmän sisäiset suhteet – kommunikaatiosuhteet

Ryhmälle on ominaista, että sen jäsenet joutuvat toimimaan keskenään, ja tämä toiminta edellyttää erilaisia ratkaisuja, kuten toimintasääntöjen luomista, vallankäyttöä sekä keskinäistä yhteydenpitoa ja hyväksyntää (Niemistö 2000, 114). Ryhmän sisäisiä suhteita voi tarkastella esimerkiksi valta-, tunne tai normisuhteiden kontekstissa. Pidän tutkielmani kannalta mielekkäänä paneutua ryhmän kommunikaatiosuhteisiin.

Ryhmän toiminnassa on aina keskiössä ryhmän sisäinen yhteydenpito. Kommunikaatiosuhteet kertovat kuinka yhteydenpidon kysymykset ovat kussakin ryhmässä ratkaistu. Niemistön mukaan sosiologian oppikirjojen peruskuvaukset ryhmän kommunikaatiomalleista jakaa ne kolmeen ryhmään, jotka ovat tähti-, ketju- ja verkkomainen kommunikaatio. Nämä mallit kuvaavat osuvimmin työyhteisöjen viestintää, ja ne ovat siten sovellettavissa myös luovan prosessin kommunikaatiosuhteisiin. (Niemistö 2000, 117)



KUVIO 3. Kommunikaatiosuhteista. Vasemmalla verkko, keskellä ketju ja oikealla tähti (Niemistö 2000, 117)

Verkkomainen kommunikaatio nähdään usein eräänlaisena kommunikaation ihanteena, jossa mahdollisimman moni ryhmän jäsen on viestintä suhteessa toiseen ryhmän jäsenen. Ketjumainen viestintä malli nähdään usein autoritäärisenä ja jäykkänä viestintäsuhteena. Ketjumaisessa rakenteessa viestin nähdään usein kulkevan hitaasti ketjun ääripäiden välillä. Keskitetty eli tähtimäinen kommunikaatioverkko korostaa erityisesti ryhmän johtajan asemaa. Ketjumaisen viestintäkaavan tavoin, tätäkin viestintämuotoa leimaa jäykkyys ja hierarkkisuuden korostuminen. (Niemistö 2000, 117)

Keskitetyn kommunikaatioverkon vahvuudet nousevat esiin yksinkertaisia tehtäviä ratkaistaessa. Sen ongelmana nähdään verkon jäsenten motivaatiotason laskemisen riski, jonka nähdään olevan suurempi kuin hajautetussa kommunikaatioverkossa. Hajautettu kommunikaatioverkko pitää sosiologisen yleistiedon valossa pitävän jäsentensä työmooraalin korkeammalla kuin ketjutettu tai keskitetty kommunikaatioverkko. (Niemistö 2000, 118)

### 6.3 Ryhmän vaiheittainen kehitys

Yksi sosiologian ryhmän kehityksen malli on tutkija Bruce Tuckmanin vuonna 1965 julkaisema malli ryhmän vaiheittaisesta kehityksestä. Siinä ryhmän vaiheittainen kehitys jaetaan viiteen kategoriaan, jotka alkukielellä ilmaistuna ovat *forming*, *storming*, *norming*, ja *performing*. Tuckman julkaisi teoriansa alun perin vain lyhyessä artikkelissa, ja toivoikin sen synnyttävän tieteellistä tutkimusta aiheen ympäriltä. Malli tuli kuitenkin nopeasti yleisesti hyväksytyksi perustaksi ryhmätarkastelulle. (Kopakkala 2005, 48–49)

Esittelen seuraavassa lyhyesti Tuckmanin teorian viisi vaihetta. Nämä ovat siis teorian yleiset vaiheet, eikä niitä vielä tässä kohdassa ole sovitettu musiikkiteatterin kontekstiin.

#### 6.3.1 Muodostusvaihe (forming)

Ryhmän jäsenet ovat ryhmäytymisen alussa hyvin riippuvaisia ohjaajastaan. Vähitellen ryhmän tehtävät, säännöt ja menetelmät alkavat hahmottua ryhmäläisille, heidän samalla etsiessään hyväksyttävän käyttäytymisen rajoja. Muodostusvaihe on yleensä ihmisellä ahdistava ja epävarmuutta lietsova vaihe. Ihminen pyrkii sopeutumaan tilanteeseen parhaansa mukaan ja tutustumaan tehtävään tarkasti. Annettu työ pyritään tekemään yhdistämällä yksilösuoritukset. (Kopakkala 2005, 49)

#### 6.3.2 Kuohuntavaihe (storming)

Kuohuntavaiheessa ihmisillä on halu ja tarve erottua ryhmästä. On yleistä, että siinä vaiheessa esiintyy tyytymättömyyttä ja pettymystä ryhmää kohtaan. Samalla kuitenkin kasvaa ryhmäläisten rohkeus esittää omia mielipiteitään ja tarttua toisten esittämiin mielipiteisiin – lisäksi ryhmän tavoitteet ja toimintamuodot alkavat selkiytyä. Kuohuntavai-

heessa tehtävästä suoriutuminen edellyttää. Kuohuntavaiheessa on mahdollista, että syntyy joitakin alaryhmiä. (Kopakkala 2000, 49–50)

### **6.3.3 Sopimisvaihe (norming)**

Tässä vaiheessa syntyy ryhmän yhteenkuuluvuuden tunne, jossa jäsenten keskinäinen erilaisuus hyväksytään. Ryhmäläiset haluavat välttää erilaisia konfliktitilanteita, ja parhaassa tapauksessa ryhmässä alkaa vähitellen syntyä yhteistyötä ja erilaisia näkemyksiä ja tunteita aletaan ilmaista vapautuneesti. Ryhmäläiset ovat löytäneet sopimisvaiheessa oman roolinsa ja paikkansa ryhmässä. Toiminta voi näyttää vapautuneelta, mutta sopimisvaiheessa on mahdollista, että avoimuus voi olla vain näennäistä. Sopimisvaiheessa esiin nousee jäsenten pyrkimys vaikuttaa ryhmän toimintaan omien tavoitteidensa mukaan ja suojautua hankalilta sosiaalisilta tilanteilta. (Kopakkala 2005, 50)

### **6.3.4 Hyvin toimiva ryhmä (performing)**

Toimivan ryhmän tasolle päästyään ryhmä on tuottava, tehokas ja luova. Resursseja hyödynnetään tarkoituksenmukaisesti ja tehokkaasti ryhmän toimiessa tavoitteen suuntaisesta. Ryhmä osaa jo ratkaista mahdolliset ristiriitatilanteet. Hyvin toimivan ryhmän työjakoon ja ihmissuhteisiin liittyvät kysymykset on melko lailla ratkaistu. Roolit ovat muovautuneet joustaviksi ja tarkoituksenmukaisiksi ja ryhmän jäsenten erilaiset luonteenpiirteet hyödyttävät koko ryhmää. Hyvin toimivan ryhmän kiinteys voi vaikuttaa siten, että ulkopuolisen voi olla vaikeaa päästä mukaan toimintaan. (Kopakkala 2005, 50–51)

Tarkastelen Le Genda –prosessin vaiheita Tuckmanin teorian valossa myöhemmin tässä tutkielmassani. Tarkastelen, istuuko musiikkiteatterin prosessi, jossa on erilaisia hierarkkisia, aikataulullisia, budjetillisiä, esteettisiä ja taiteellisia lainalaisuuksia, ryhmän laajasti hyväksytyyn ja sovellettuun ryhmän vaiheittaisen kehityksen malliin. Samoin tulen tarkastelemaan, millaisia ryhmän sisäisiä kommunikaatiosuhteita prosessissa esiintyi ja miten prosessi asettuu ryhmätoiminnan oleellisten tekijöiden malliin (Kuvio 1).

## 7 LE GENDA –TEOS

Uusi musiikkiteatteri –projektin varsinainen lopputuote oli ryhmämme teos Le Genda, joka on kestoltaan noin puolen tunnin mittainen. Le Genda teoksessa lavalla on kolme nais- ja kaksi miesnäyttelijää. Roolihenkilöillä ei ole varsinaisia roolinimiä ja teoksen lopputuloksessa on olennaista, että katsoja ei tiedä ovatko teoksen henkilöhahmot läpi teoksen samoja, vai esittävätkö näyttelijät niin sanotusti useita rooleja.

Käyn seuraavassa teoksen (LIITE 1) läpi kohtaus kohtaukselta. Teoksessa varsinaiset kohtausrajat ovat paikoin varsin häilyvät, joten tämän tutkielman kohtausjako vastaa pääasiassa vain tämän kirjallisen tuotoksen tarpeita. Selkeyden vuoksi käytän näyttelijöistä nimityksiä Nainen 1-3 ja Mies 1 tai 2. Tätä valintaa tukee se, että teoksessa hahmot säilyttävät anonymiteettinsä alusta loppuun – lisäksi puvustus ja teoksen juonelliset elementit sisältävät jonkin verran sukupuolirooleja pohtivaa ja ilmaisevaa materiaalia.

### 7.1 Teosesittely

Teoksen soivina elementteinä kuullaan bassoklarinetia jota soittaa Markku Luuppala. Hänellä ei ole teoksessa varsinaista roolihahmoa, mutta hänet on sijoitettu näyttämön vasempaan reunaan siten, että katsojat voivat hänet nähdä. Muita teoksessa kuultavia instrumentteja ovat kaksi sähkökitaraa, joita soittavat näyttelijät Pyy Nikkilä ja Pyy Äikää. He soittavat näitä kitaroita roolihahmoinaan ja heidät on sijoitettu näyttämön oikeaan laitaan ja yleisö näkee myös heidät. Toisen sähkökitaran kanssa käytetään myös loopperi-laitetta, jonka avulla voidaan soittaa lyhyitä fragmentteja eli looppeja päällekkäin jolloin saadaan aikaan soiva kudus. Loopperi kokoaa äänisilmukat päällekkäin reaaliajassa. Esityksessä käytetyllä loopperilla on myös mahdollista hidastaa ja madaltaa koko soiva kudus, jota loopperin läpi ajetaan – tätä ominaisuutta käytetään muun muassa teoksen kohtauksessa 3.

Teoksen 3. kohtaus ovat työskentelymme vuorovaikutuksen kannalta varmasti merkittävien kohtaus. Tästä syystä kyseisen kohtauksen kuvaus tulee olemaan mahdollisimman seikkaperäinen ja yksityiskohtainen. Vaikkakin varsinainen ryhmätyöskentelyn kuvaus ja analyysi on sijoitettu tutkielmani seuraavaan lukuun, avaan kohtausten 3 tärkeimmät vuorovaikutussuhteet ja tulokset jo tässä kohtausanalyysivaiheessa.

Teoksen roolitus on seuraava:

Nainen 1: Annika Rovio

Nainen 2: Oona Airola

Nainen 3: Linda Wiklund

Mies 1: Pyry Äikää

Mies 2: Pyry Nikkilä

### 7.1.1 Prologi

Nainen 1 ilmestyy näyttämölle viinilasin kanssa ja alkaa soittamaan sitä, pyörittäen sormeja lasin reunaan pitkin. Miehet 1 ja 2 esittävät takanäyttämöllä lakanoiden avulla yksinkertaisen ja kömpelön katoamistempun. Mies 2 poistuu näyttämöltä, samalla kun Nainen 2 sipsuttaa näyttämölle balettiaskelin. Nainen 1:n soittaessa yhä lasiaan Mies 1 yrittää tehdä Nainen 2:lle saman lakanatempun, jollaisen juuri olivat Mies 2:n kanssa tehneet, mutta nainen ei katoakaan. Mies 1 antaa Nainen 2:lle suukon poskelle, ja samalla hetkellä alkaa sähkökitara aloittaa varsinaisen avauskohtauksen musiikkinumeron. Liitteenä olevassa taltiosta kuvan ulkopuolelle rajautuu, että sähkökitaraa soittaa Mies 2 – esityksen yleisö näki tämän, sillä kitaralaitteisto oli lavan oikealla reunalla. (Liite 1, 00:00–01:40)

### 7.1.2 1. kohtaus. Sama samaa vastaan

Kohtaus 1 (Liite 1, 01:40–04:00) alkaa musiikkinumerolla. Numerossa yhdistyy laulettu lyriikka ja sille kontrastoiva melodia, joka esiintyy ensimmäisellä kerralla lyhyenä fragmenttina ja tämän jälkeen pidentyvänä patkänä. Melodia paljastuu myöhemmin teoksessa taikashow'n tunnusmusiikiksi ja sen esikuvana on säveltäjälle toiminut MTV 3:n TV-formaatti Kymppitonin tunnusmusiikki. Laulun taustalla soivat tiheästi tykkyttävä sähkökitara, jota soittaa Mies 2 ja bassoklarinetti.

Laulun aikana Naiset 1 ja 2, sekä Mies 1 siirtyvät näyttämön etuosassa sijaitsevalle pu-  
nertavalle matolle tuoleille istumaan. Laulu loppuu Naisen 3 lausumaan repliikkiin: *Antigone, Antigone, Hei, Lepää rauhassa*. Näitä repliikkejä matolla istuvat näyttelijät niin sanotusti kaiuttavat, toistamalla kunkin sanan viimeisiä tavuja. Antigonelle toivotetut hyvästit viittaavat siihen, että Uusi musiikkiteatteri –projektin esityksissä esitettiin



kaikki projektin neljä teosta peräkkäin ja Le Genda oli esityksistä viimeinen. Muissa teoksissa Antigone oli ainakin jollain tasolla nostettu protagonistiksi ja halusimme tehdä yleisölle selväksi, että pohdinta siitä, kuka meidän teoksessamme olisi nimenomaan Antigone, ei olisi kovinkaan relevanttia.

### 7.1.3 2. kohtaus

Kohtauksessa 2 (Liite 1, 04:00–06:35) Mies 2 aloittaa Taikashow'n jossa hän puhuttelee esityksen yleisöä yleisönä ja neljä punertavalle matolle istumaan jäänyttä henkilöä ovat taikatempuista tuttuja vapaaehtoisia avustajia (kuva 1). Pienen jutustelun ja tunnelman nostattamisen jälkeen Mies 2 suorittaa tempun, jossa hän hypnotisoi matolla istuvat, kaataa heidät toistensa syliin ja poistaa heidän altaan kaikki neljä tuolia, ihmisjoukon romahtamatta. Tämä neljän henkilön ihmisrykelmä alkaa liikkua taikurin (Mies 2) suuntaan, ja tätä pelästyen mies 2 poistuu näyttämöltä. Rykelmä liikkuu vielä hetken, kunnes se romahtaa. Mies 1 poistuu hölmistyneenä pois näyttämöltä, ja Naiset 1–3 jäävät näyttämölle maton päälle raukeina makoilemaan.



KUVA 1. Taikashow

### 7.1.4 3. kohta

Taustalta alkaa kuulumaan sähkökitaran rauhallista sointia. Pian kuulija huomaa, että Mies 2 rakentaa loopeista koostuvaa sointimassan, johon kerros kerrokselta punotaan lisää materiaalia. Materiaali on varsin tonaalista ja looppirakennelman lopputulos on emollipohjainen harmoninen kudelman. Mies 1 soittaa myös sähkökitaralla yksittäisiä korkeita alaspäisiä glissandoja, mutta hänen soittonsa ei jää looppiin. Lavalla loikoilevat Naiset 1-3 tarkkailevat miesten kitaran soittoa kiinnostuneina. Soitto on vielä tässä kohtaa kohtausta diegeettistä, eli ääntä, joka roolihahmot kuulevat. (Liite 1, 06:35–07:50)

Kun looppi on niin sanotusti valmis se hidastetaan  $\frac{1}{4}$  tempoon, jolloin myös tonaliteetti laskee kaksi oktaavia. Tällöin loopista katoaa sen tonaalisuus, vaikkakin sen e-pohja säilyttää paikkansa kuulokuvassa. Oma alkuperäinen ajatukseni oli vain luoda kohtaukseen tonaalinen sähkökitaralooppi, mutta näyttelijän esiteltyä loopperinsa ominaisuuksia harjoituksissa innostuin hidastusefektistä niin paljon, että päätin säilyttää sen lopulliseen teokseen. Hidastetun sointimassa päälle sävelsin bassoklarinetille hitaan kuulaan atonaalisen melodiakulun joka on dissonoivassa suhteessa varsin sonoorin loopin kanssa. (Liite 1, 07:50–08:50)

Tällä aikaa naiset pakkaavat punertavan maton ja siirtyvät näyttämön takaosaan jatkaamaan loikoiluaan ja miesten tarkkailua – miehet puolestaan siirtyvät kitaroiden luota näyttämön etuosaan rehvakkaasti pötköttämään. Bassoklarinetti ja looppi jatkavat musiikkiaan. Hetken kuluttua miehet ja naiset vaihtavat jälleen paikkaa ja samalla bassoklarinetin musiikin dynamiikka nousee voimakkaammaksi ja siinä korostuvat vahvasti dissonanssivoittoiset trillit. Näyttämön takaosaan palanneet miehet eivät enää jää maikoilemaan, vaan nyt he jäävät nojailemaan uhmakkaasti seinää vasten. (kuva 1) (Liite 1, 08:50–09:40)



KUVA 2 Naiset loikoilevat rennosti, miesten nojaillessa seinään

Loopin ja bassoklarinetin musiikin soidessa taustalla alkaa dialogi, ensin naisten ja sitten miesten välillä. Dialogia ei ollut käsikirjoitettu sanasta sanaan, vaan ennemminkin sisällöistä keskusteltiin ja Nimell ohjeisti näyttelijät puhumaan tietyllä tyyllillä, mutta lopullinen dialogi vaihteli tarkoituksellisesti myös esityksestä toiseen siten, että eri henkilöt saattoivat kertoa eri kohdan tarinasta. Sisältö ja miesten ja naisten välimatka toki pysyi samana. Olen kirjoittanut dialogit taltion (Liite 1, 08:40–11:00) mukaan.

NAINEN 3: *Olipa kerran kaksi kaverusta ...*

NAINEN 2: *... joista toisen perhe päätti muuttaa, mutta hän ei kertonut siitä ystävänsä ...*

NAINEN 1: *... vaan teki hän taikatempun.*

NAINEN 3: *Hän pyysi, että kaveri kääntyy ympäri, sulkee silmänsä ja laskee kymme-  
neen.*

NAINEN 2: *Ja sitten kaveri laski. Ja sitte se oli laskenut. Ja sitten kun se tuli kymme-  
neen niin se avasi silmänsä – niin sillä välin oli muuttoauto lähtenyt.*

NAINEN 1: *Eikä siellä ollut kettään?*

NAINEN 2: *Eivätkä he nähneet enää koskaan.*

Huomio siirtyy takanäyttämöllä nojaileviin miehiin.

MIES 1: *Okei – ää – Oli neljä sisarusta, joista kaksi tappoivat toisensa. Jäljelle jää-  
neistä toinen oli valmis hautaamaan molemmat, mutta toinen halusi haudata vain toi-  
sen.*

*MIES 2: Joo! Se, joka hautasi molemmat vangittiin ja myöhemmin hän tappoi sitten itsensä. Yksi sisko jäi sitten elämään.*

Dialogien jälkeen hahmot ryhdistäytyvät. Miehet potkivat seinää ja tekemään erilaisia maskuliinisia ja toisiaan tsemppaavia eleitä. Naiset alkavat valmistella jotakin, ja he laittavat koristeelliset hatut päähänsä. Kitaralooppi vaimennetaan pois ja Nainen 3 laittaa mikroaaltouunin päälle. Bassoklarinetti lopettaa myös soittamisen. Huomionarvoinen seikka on, että ajoitimme soivien tilanteiden risteymän siten, että bassoklarinetin viimeinen sävel on sama sävel, jolla mikroaaltouuni vaimeana hurisee – ja näin bassoklarinetti ja mikroaaltouuni soittavat muutaman sekunnin samaa säveltä. Naiset asettuvat riviin etuosaan näyttämöä koristeelliset hatut päissään, ja miehet tukkaa kampaillen asettuvat takanäyttämölle. (Liite 1, 11:00–11:20)

Miehet koskettavat toistensa etusormia ja astuvat samaan imaginaariseen tilaan naisten kanssa. Tämä tervehdys toistuu miesten välillä useassa kohtaa teosta. Mietimme koko työryhmän kesken miehille tapaa ottaa fyysinen kontakti toisiinsa, joka herkkä ja feminiini ja samaan aikaan edustaisi maskuliinisuutta. Päädyimme tähän etusormitervehdykseen erilaisten kokeilujen kautta, jossa etsimme hienovireisiä tapoja fyysiseen kanssakäymiseen. Naiset ja miehet seisovat kiusaantuneina ja tarkkailevat toisiaan. Alkamassa ovat niin sanotut kotibileet. Mikroaaltouuni jatkaa yksinäistä hurinaa. (Liite 1, 11:20–13:40)

Vähitellen mikroaaltouunista alkaa kuulua popcornin poksahduttua. Kiusaantuneet hahmot reagoivat ensin yksittäisiin poksahduksiin pienehköin tanssiliikkein – lopulta kun poksahduksia kuuluu tasaisena äänimassana, hahmot yltyvät vapautuneeseen tanssiin, pitäen kuitenkin positionsa, jossa naiset ovat toisella ja miehet toisella puolella. Tanssi päättyy kuin yhteisestä päätöksestä. Naiset poistuvat syrjään ja hetken emmittyyään miehet aloittavat vapautuneen tanssin, jossa pitävät toisiaan käsistä kiinni ja pyörivät ympäri, kuin piirileikeissä. Mikron ääni lakkaa mikron oven avaamiseen, mutta miehet jatkavat vielä hetken tanssia hiljaisuudessa. Lopulta tanssi muuttuu poikamaiseksi tönimisleikiksi, jonka naiset keskeyttävät tuomalla miehille viinilasit, joissa on vettä. (Liite 1, 11:20–13:40)

Kotibileiden tematiikka tuli ensimmäisen kerran teoksen syntyprosessissa minun ja Niellin keskusteluissa aivan suunnittelun alkuvaiheissa. Kotibileiden tematiikka liittyi

vahvasti tarkkailun tematiikkaan ja Virgin *Suicides* –elokuvan tunnelmaan. Keskustelimme paljon siitä, miten juhlien käynnistyminen on aina luonteenuomaisesti jäykkää, ja kuinka tunnelmaa keventääkseen ihmiset laittavat mielellään rytmikästä ja voimakasta musiikkia soimaan, jotta se ikään kuin peittää sen kiusallisuuden, joka hauskanpidon odotukseen liittyy. Erilaisilla improvisaatioharjoitteilla näyttelijöiden kanssa kokeilimme, miten kotibileiden tunnelmaa voisi käsitellä, ja mitä tapahtuu, jos operoimme äänimaiseman rytmistä tai dynaamista yleisilmettä.

Kohtaus jatkuu Naisten 1 ja 2 esittämällä ohjelmanumerolla, jossa yhdistyy akrobatia ja tanssi. Ohjelmanumerossa he seisovat yhdellä jalalla, pitävät toisiaan kädestä ja vuoroin juovat maassa olevasta vesikannusta. Miehet seuraavat mielenkiinnolla ohjelmanumeroa. Ohjelmanumero keskeytyy, kun Nainen 3 tuo kulhollisen popcornia. Miehet sääntävät kulhon luokse ja naiset seuraavat perässä. Syöminen keskeytyy hetkeksi bassoklarinetin pitkään voimistuvaan ääneen. Äänestä seuraa melodian osa, joka loppuu viinilasin ääneen. Klarinetti aloittaa uudestaan, soittaen uuden melodian, joka päättyy uuteen, matalampaan lasin ääneen. Kuullaan vielä yksi tällainen bassoklarinetin linjasta ja viinilasin yhdestä äänestä kuuluva melodia. (Liite 1, 13:40–16:25)

Seuraavaksi kohtauksessa alkaa musiikkinumero, jossa on temaattisia, melodisia ja ilmaisullisia aineksia aiemmista kohtauksista. Musiikkinumeron aloittaa klarinetin, viinilasin ja erilaisten sanojen, joita ovat: *hupsu*, *lepertelijä*, *kulta* ja *rakas*. Yksittäisten sanojen toistamien yltyy vähitellen rytmiseksi kudokseksi, jossa samanaikaisesti soi myös bassoklarinetti ja usean viinilasin muodostama soiva kudokseksi. Musiikkinumeron alun lyriikoiden alkuperä liittyy minun ja Nimellin suunnitteluvaiheeseen, jossa pidimme listaa hauskoista tai ilmaisuvoimaisista sanoista, joita löysimme sekä Simonsuuren (2001) että myös muista *Antigone* –näytelmän suomennoksista. Musiikki muuttuu vaihteittain variaatioksi ensimmäisen kohtauksen musiikkinumerosta, joskin tällä kertaa musiikissa on levollinen sävy ja tempo. Musiikin aikana Mies 2 käy hakemassa taikurin hatun päähänsä. Naisilla on käsissään ensimmäisestä taikashow’sta tutut lakanat. Musiikkinumeron lopussa kaikki hahmot laulavat yhdellä sävelellä unisonossa fraasin *sama samaa vastaan*, jonka jälkeen alun sanaleikki toistuu vielä lyhyesti. Taikashow’n tunnusmusiikki leikkaa aktiivisesti seuraavaan kohtaukseen. (Liite 1, 16:25)

### 7.1.5 Huomioita kohtauksesta 3.

Kohtaus 3 sijaitsee ajallisesti koko teoksen keskellä. Vaikka kohtaus on hitaan eteerinen ja niukkavuorosanainen on sen tarttumapinnassa Antigone –näytelmään keskeisin sisältö mitä halusimme teoksellamme, emme sanoa, vaan pikemminkin tutkia. Koko kohtauksen sisältö pohjaa Antigonen kirvoittamiin keskusteluihin ulkopuolisuudesta, toiseudesta, katovaisuudesta, uteliaisuudesta, olemisesta ja pyrkimisestä. Tarkoituksenamme oli myös nostaa keskiöön sosiaalisuus, sosiaalinen oleminen ja pyrkiminen.

Kohtauksen tekotapa oli hyvin tyypillinen koko projektin konseptissa. Meillä oli teemallinen ja sävylinen alkuajatus Nimellin kanssa, jota lähdimme kokeilemaan näyttelijöillä. Itse sävelsin kohtaukseen kuuluvaa musiikkia. Näyttelijät kokeilivat asioita improvisoiden, jonkin verran heille myös kirjoitettiin materiaalia. Kaikelle työryhmän kokeilemalle, valmistamalle tai tuottamalle materiaalille oli kuitenkin yhteistä se, että viimeiseen asti pidettiin auki, tultaisiinko materiaalia käyttämään ja jos tultaisiin, niin miten. Koko kohtauksen rakenne lyötiin lukkoon vasta ensi-iltaviikolla.

Minun ja Nimellin käymien suunnittelukeskustelujen kaava oli hivenen karrikoidusti ilmaistuna seuraavanlainen. Keksittyämme jotakin sanottavaa, mietimme miten voisimme tämän ilmaista näyttelijöillä. Työskenneltyämme aikamme näyttelijöiden parissa, jouduimme miettimään, mitä halusimmekaan sanoa.

Näyttelijöiden kanssa tehtyjen improvisaatiotyöstöjen tarkoituksena ei ollut luoda materiaalia, vaan pikemminkin maalata sitä heidän persoonillaan ja etsiä materiaalille ilmettä, tilaa ja aikaperspektiiviä. Tällainen ohjattu improvisaatio tuotti paljon materiaalia, joka olisi ollut valmista sijoitettavaa lopulliseen teokseen, mutta jouduimme Nimellin kanssa tekemään tiukkoja valintoja ja karsimisia.

Musiikkimateriaalin pyrin työstämään siten, että näyttelijöiden osuudet olisivat mahdollisimman kiveen hakattuja. Tämä siksi, että näyttelijöiden kirjavan musiikkitaustan vuoksi osa näyttelijöistä joutui tekemään todella paljon töitä, että kykenivät musiikkia tuottamaan. Jouduimme muun muassa kohtauksen 3 viimeisen musiikkinumeron eräästä taitteesta käymään keskustelua, että onko sen mukana pitämiselle teoksessa riittävä peruste se työmäärä, minkä yksittäiset näyttelijät ovat juuri siihen taitteeseen käyttäneet.

Pohdittuamme päädyimme vastaukseen, että se ei perusteena ole riittävä, mutta taitteelle lopulta löytyi muita rakenteellisia perusteita.

Kotibile-kohtauksen seisovaa ja jännitteistä tunnelmaa kehystää kaksi innostunutta ja ilmaisurikasta taikashow-kohtausta. Tämä oli yksi aivan ensimmäisiä kohtauskarttasuunnittelujen tuloksia. Halusimme, että kontrastoimalla tunnelmaa, jota muun muassa Virgin Suicides -elokuvan kautta etsimme, saamme oleskelun, miesten ja naisten välisen tutkiskelun ja vuorovaikutuksen äärimmäisen korosteiseen asemaan.

#### **7.1.6 4. kohtaus**

Kohtaus 4 on 2. kohtauksen tavoin Taikashow. Tällä kertaa hivenen painostavammassa tunnelmassa. Taikashow'n päätempuna taikuri Mies 2 sahaa Naisen 2 halki, naishahmojen laulaessa kehtolaulua. Mies 1 on tässä kohtauksessa myös taikurina. Kohtauksessa taikureiden kohellukseen on upotettu myös viittauksia rakkauden ja taikuuden rajapintaan. Kohtauksessa esitetään myös pienempiä taikatemppeja, kuten luodin ottaminen kiinni ilmasta. (Liite 1, 19:30–26:20)

Kohtauksessa nähdään myös vikellysnumero. Lavalle tulee pyörien päällä kulkeva hevonen (kuva 3), jonka äänimaiseman improvisoi bassoklarinetti, minun kirjoittamieni ohjeiden mukaisesti. Vikellysnumerossa kukin hahmo tekee tempun hevosen päällä. Tunnelma on keskittynyt ja aavistuksen kiusallinen. Kohtauksen 3. kitaralooppi voimitetaan äänimaisemaan, tällä kertaa alkuperäisessä muodossaan. Kohtaus huipentuu taikatempuun, jossa taikuri Mies 2, joka oli epäonnistunut nousemaan hevosen selkään, suorittaa taikatempun, jossa koko hevonen katoaa yleisön silmien edestä. (Liite 1, 26:20–30:20)



Kuva 3. Vikellysnumeron hevonen

### 7.1.7 Epilogi

Mies 2 sulkee silmänsä, laskee hitaasti kymmeneen. Tämän aikana muut hahmot poistuvat tilasta laulaen kehtolaulua. Valot sammuvat, ja teos päättyy bassoklarinetin multifonien ja viinilasien muodostamien sointujen vuoropuheluun. (Liite 1, 30:20-32:00)



## 8 RYHMÄANALYYSI

Musiikkiteatteri tarjoaa säveltäjälle mahdollisuuden muovata roolinsa omaan persoonaan sopivaksi. Le Genda –teoksessa säveltäjän rooli oli varsin perusteellinen lopullisen teoksen kannalta, sillä olin mukana teoksen jokaisessa vaiheessa ja sanallani oli painoa ja valtaa jokaisessa teoksen taiteellisessa tai käytännöllisessä valinnassa. Vaikka työryhmämme rakentui dramaturgi-ohjaaja Nimellin ja minun ympärille ja jokainen työvaihe kulki ikään kuin meidän kauttamme, katson että etenkin säveltäjän näkökulmasta ryhmätyöskentelyllä oli varsin korostainen rooli tässä teoksessa. Seuraavassa kartoitan Le Genda –teoksen ja erityisesti sen 3. kohtauksen eri aspekteja valitsemieni ryhmäteorioiden valossa.

### 8.1 Ryhmätekijät

Työryhmämme ja toimintamme näyttäisi varsin mutkattomasti istuvan Niemistön (2000, 21) esittämään malliin ryhmätekijöistä (KUVIO 1). Tarkasteltaessa mallin lähtötekijöitä, *tarkoitusta* – musiikkiteatteriteoksen valmistamista, *ympäristötekijöitä* – harjoitus- ja esitysfasilitetteja ja avustavaa työryhmää, kuten valosuunnittelijat ja harjoituttajat ja *ryhmän jäseniä* tuntuu siltä kuin ryhmän jäsenten ominaisuudet koskivat kaikkia työryhmämme jäseniä.

Osin näyttelijöiden persoonallisuuksista ja kenties osin heidän ammattitaidostaan johtuen ryhmän tarkoituksen ja ympäristötekijöiden pohtiminen ja vaaliminen olivat ryhmämme johtohahmojen, minun ja Nimellin harteilla. Näyttelijät joutuivat minun ja Nimellin valitsemasta työskentelytavasta johtuen nimenomaan varomaan kantamasta huolta ryhmämme perustehtävästä ja tavoitteesta, jotka käytännössä oli ryhmän yhteisissä keskusteluissa kirkastettu koko ryhmälle minun ja Nimellin toimesta. Tarkoitus oli tehdä pohtivaa, esteettisesti mielenkiintoista ja sisällöllisesti vahvaa musiikkiteatteria. Näyttelijät joutuivat sietämään niitä seikkoja, joita jatkuvasti muovautuva teos vaati – näyttelijät eivät tieneet, mikä osa tulisi säilymään lopputeokseen ja erilaisten elementtien jatkuva muovaaminen ja niiden uudelleen järjestäminen vaati näyttelijöiltä vähintäänkin kärsivällisyyttä.

Lisäksi näytti siltä, että näyttelijät osasivat olla välittämättä ympäristötekijöistä ja he tietoisesti pitivät oman fokuksensa omassa tekemisessään. Näyttelijät kuitenkin kan-

toivat suuren vastuun ryhmän sisäisistä rakenteista, jokaisen työryhmäläisen hyvinvoinnista, mielialasta, hyväksynnästä, erilaisuuden hyödyntämisestä. Sosiaalinen kanssakäyminen oli asia, johon panostettiin ja siitä erityisesti harjoitusviikkojen työmäärien kasvaessa keskusteltiin paljon.

Tuntuu, että tässä työryhmässä lähtötekijät siis organisoituivat käytännöllisellä tavalla. Ohjaavien vastuuhenkilöiden, minun ja Nimellin oli helppo säädellä ryhmämme päämääriä ja olosuhteita ja toisaalta pystyimme olemaan liiemmin huolehtimatta ryhmän jäseniin liittyvistä aspekteista, sillä tiesimme näyttelijöiden kantavan siitä suurta vastuuta.

Harjoituskauden loppuvaiheessa, niin sanotussa läpimеноvaiheessa, syntyi mielenkiintoinen ilmiö. Varsinaisten musiikkinumerot eivät olleet lähellekään niin onnistuneita silloin kun minä istuin katsomossa. Näyttelijät myönsivät tuntevansa voimakasta epävarmuutta liittyen heidän osaamiseensa ja kompetenssiinsa esittää uutta musiikkia. Tämä epävarmuus näkyi muistivirheinä, keskittymisvaikeuksina, hermostuneisuutena ja näiden ilmiöiden monina alamuotoina. Näyttelijät kykenivät vapautumaan tästä epävarmuudesta silloin, kun en ollut harjoituksissa läsnä.

Työryhmämme keskusteluissa kävi ilmi, että Markus Fageruddin, joka pitkälle kantoi vastuun musiikkinumeroiden teknisestä harjoittamisesta, läsnäololla ei ollut samanlaista vaikutusta, vaikka näyttelijät tiesivät hänen suhtautuvan vakavasti siihen, että musiikkinumerot toteutetaan pieteetillä. Tämä kielii mielestäni vahvasti siitä, että säveltäjän rooliin liittyi näyttelijöiden silmissä jotakin hierarkkista itsevaltiutta, jota näyttelijät kavahivat. Heidän epävarmuutensa johtui heidän omien sanojensa mukaan siitä, että he pelkäsivät pilaavansa minun visioitani. Tämä tuntui minusta kummalliselta, sillä kaikessa muussa teoksen osa-alueissa ryhmässä oli vahva yhdessä tekemisen, yhteisen vision ja yhteisen toteutuksen henki.

Esityskauden jälkeen pidetyssä palauteskustelussa kaikki työryhmän jäsenet kertoivat olleensa tyytyväisiä ryhmämme toimintaan ja saavuttamiimme tuloksiin. Varsinaisia sosiaalisia ongelmia ei – ainakaan minun tietojeni mukaan – ryhmässämme ollut, vaikka kollektiivinen hermopaine nousikin monen työryhmäläisen mukaan äärimmilleen ensi-illan lähestyessä.

Niemistö (2000, 35) kertoo kirjassaan ryhmän kaksoistavoitteen, eli tässä työryhmässä tavoite pitää ryhmä koossa ja kiinteänä, olevan usein tiedostamaton. Minun havaintojeni perusteella työryhmässämme tiedostettiin hyvinkin tarkkaan ryhmän tunnetavoitteet ja koossa pysymisen tärkeys, ja tämä oli mielestäni avainasemassa pohdittaessa onnistumistamme ryhmänä.

## 8.2 Kommunikaatiosuhteet prosessissa

Säveltäjän ja muusikon välisessä työskentelyssä on aivan mahdollista, että sanaakaan ei tarvitse vaihtaa. Säveltäjän tuote on partituuri ja muusikon työn ydin on partituurin lukutaito. Teatteri toimintaympäristönä sen sijaan toimii suoralla kommunikaatiolla sen lukuisissa muodoissa.

Le Genda –teoksen kommunikaatiosuhteissa olivat varmasti kaikki kolme Niemistön (2000, 117) kuvaamaa mallia (1. verkko- 2. ketju- ja 3. tähtimalli eli keskitetty malli) käytössä ja oli varsin tärkeää, ettei työryhmämme lukkiutunut vain yhteen kommunikaatiomalliin. Kommunikaation toimivuus kulloinkin riippui pitkälti siitä, olivatko kaikki yhtä mieltä siitä millainen kommunikaation perusmalli olisi sopivin kuhunkin tilanteeseen. Työryhmän jäseniltä tarvittiin nopeaa ja määrätietoista sopeutumista erilaisiin tilanteisiin autoritäärisistä ohjaustilanteista näyttelijäkeskeisiin improvisaatio- ja ideointiharjoitteisiin.

Esimerkiksi 3. kohtauksen rakentumisessa oli käytössä varsin kirjava joukko erilaisia kommunikaatiomalleja. Kohtauksen lopun musiikkinumero (Liite 1, 16:25) oli läpisävellettyä musiikkia, joissa näyttelijät lauloivat kukin nuotinnettua stemmaa. Kohtauksen numeron sävellyksestä vastasin yksiselitteisesti minä ja harjoittamisen hoidin yhteistyössä Markus Fageruddin kanssa. Näyttelijät pyrkivät toteutuksessa tarkkaan suoritukseen ja kieltäytyivät tarjoamistani helpotuksista stemmoihin. Tällaisissa osissa teosta kommunikaatio on varsin suoraviivaisen ketjumainen (kuvio 3).

Kohtauksen 3 vuoropuhelu (Liite 1, 08:40–11:00) synnytettiin improvisaatioharjoitteiden kautta. Näiden improvisaatiosesioiden kommunikaatorakenne oli lähimpänä verkkomallia (kuvio 3). Improvisaatioharjoitteista saatiin materiaalia, jonka avulla Nimell työsti kohtausta neuvoen ja ratkaisten ongelmia. Kohtauksen dialogia ei kuitenkaan missään vaiheessa kirjoitettu auki, vaan improvisoiva sävy säilyi lopulliseen teokseen.

Harjoituksissa näyttelijät viimeiseen asti tarjosivat erilaisia toteutustapoja, joista Nimell karsi sopimattomat pois. Tällaisessa tilanteessa kommunikaatiomalli oli leimallisen keskitetty (kuvio 3).

Kaiken kaikkiaan teatterin toimintamalli on usein varsin autoritäärinen, samoin kuin monessa muussa taidemuodossa. Näin ollen kommunikaatiosuhteista painottuivat selvästi ketjumainen malli ja etenkin keskitetty kommunikaatiomalli. Nämä mallit kieltämättä korostavat ryhmän valtasuhteita. Edellisessä luvussa kuvaamassani tilanteessa, jossa näyttelijät jännittivät minun läsnäoloani olisin nimenomaan halunnut pienentää asemani kommunikaatioketjun päässä olemisen painolastia osaltani. Nimell tietoisesti pyrki olemaan omalla kommunikoinnillaan alleviivaamatta omaa valta-asemaansa. Hän piti erittäin tärkeänä, että prosessissa on tilaa keskustelulle ja näyttelijälähtöiselle ideoinnille ja tämä olikin projektin etenemisen kannalta muutoinkin käypä strategia. Kun valta-asemaa ei korostettu työryhmässä, ryhmä kykeni taipumaan todella tehokkaasti ja vaivattomasti millaiseen tahansa kommunikaatiomallin. Oli myös silmiä avaavaa, miten taitavia pitkällä olevat näyttelijäopiskelijat ovat sopeutumaan erilaisiin rooleihin ryhmässä.

### **8.3 Ryhmän vaiheittainen kehitys**

Tuckmanin malli (Kopakkala 2005, 48–49) ryhmän vaiheittaisesta kehityksestä ei aivan ongelmitta istunut projektiin Le Genda. Tämä saattaa johtua Le Genda –teoksen ryhmän hierarkia- ja rakenneominaisuuksista. Varsinaisesta muodostusvaiheesta ei projektissa juurikaan voida puhua, sillä työryhmän jäsenistä suurin osa tunsivat toisensa jo entuudestaan. Lisäksi ihmisten roolit työryhmässä on ikään kuin jo hyvin pitkälle valmiiksi kirjoitettu teatterin alalla. Näin ollen yhteiset säännöt ja yleiset, esimerkiksi harjoituskäytäntöihin liittyvät toimintamallit olivat alusta asti koko työryhmälle selviä.

Muodostusvaiheelle on Tuckmanin mallin mukaan (Kopakkala 2005, 49) ominaista se, että ryhmän jäsenet ovat alussa hyvin riippuvaisia ohjaajastaan. Le Genda –projektissa näyttelijöiden tendenssi oli nimenomaan päinvastainen. Harjoituskauden alkupuolella he olivat eniten auliita tarjoamaan omaa ilmaisuun tai omaa ohjauksesta vapaata materiaaliaan. Mitä lähemmäksi lopullista teosta tultiin, näyttelijät muuttuivat epävarmemmiksi, riippuvaisemmiksi ohjauksesta ja aremmiksi tarjoamaan omia ratkaisumallejaan.

Varsinaista kuohuntavaihetta en tunnista Le Genda –teoksen työstöstä kykene tunnistaamaan. Minut säveltäjänä jopa yllätti se, kuinka näyttelijät eivät erityisesti pyrkineet erotumaan ryhmästä missään projektin vaiheessa. Tähän tietenkin voi vaikuttaa myös se seikka, että musiikkiteatteri oli näyttelijöille kaikille hyvin vieras genre ja kukaan heistä ei varsinaisesti omannut huomattavaa kokemusta musisoinnista tässä tyyllilajissa ja niillä standardeilla. Kuohuntavaiheille ominaisia alaryhmiä en myöskään havainnut missään työskentelyn vaiheessa.

Mielestäni Tuckmanin mallin *norming* ja *performing* vaiheiden ominaisuudet toteutuivat ryhmätyöskentelyssämme kautta linjan. Toimintaroolit olivat alusta asti joustavat ja tarkoituksenmukaiset ja ryhmän jäsenten erilaiset luonteenpiirteet hyödyttivät ryhmää koko prosessin ajan. On mahdollista, että opinnoissaan pitkälle edenneillä opiskelijoilla on nimenomaan ryhmätyöskentelytaidot hiottu niin pitkälle, että he osaavat tiedostamatta tai tiedostaen nimenomaan rikkoa Tuckmanin kaavankin esittelemiä ryhmätoiminnan niin kutsuttuja lainalaisuuksia. He osaavat toimia niin, että erilaiset ryhmävaiheilut eivät pääse vaikuttamaan negatiivisesti prosessiin, saati lopputulokseen.

#### **8.4 Ryhmä työkaluna**

Le Genda –esityksen prosesseissa toimittiin tavalla, jossa ryhmä sai ikään kuin työkalun muodon. Työskentelyssä jokaisella oli oma tärkeä tontti, jonka täyttämiseen jokainen työryhmän jäsen keskitti kaiken energiansa. Yksilösuorituksista siirryttiin ryhmätyöskentelyyn joustavasti aina tilanteen niin vaatiessa.

Lähtökohtaisesti näyttelijä näkee oman tekijyytensä individuaalina ja privaattina toimimisena, joka suuntaa ulospäin. Ryhmän rooli oli ikään kuin kanavoida näitä ilmaisun virttoja.

Ryhmämme vuorovaikutti etenkin keskustelujen kautta. Verrattuna useisiin muihin teatteriprojekteihin, joissa olen työskennellyt, Le Genda –projektissa käytettiin todella iso osa harjoitusajasta keskustelemiseen ja ääneen yhdessä asioiden miettimiseen, joko isolla tai pienellä ryhmällä. Toki esimerkiksi musiikkinumeroiden harjoitteluun käytettiin harjoitustunteja paljon, mutta varsinainen draamallinen harjoittelu oli pohtivaa. Pyrittiin siihen, että tehtiin ja kokeiltiin asioita, jotka ensin olimme toisillemme keskusteluissa

perustelleet. Varsinaiset toiminnalliset improvisaatioharjoitteet liittyivät ennemminkin materiaalin tuottamiseen kuin varsinaisen lopullisen teoksen muovaamiseen.

Hätkähdyttävää työskentelyssä oli, kuinka vähän kunkin näyttelijän vireystila, henkilökohtainen mieliala tai yksityiselämä vaikutti työskentelyyn. Työryhmäläisten sosiaalinen vuorovaikutus oli todella intensiivistä, mutta kaikki ryhmäläiset selvästi ja tiedostaen välttivät tuomasta negatiivista tunnelmaa tai henkeä harjoitustilanteisiin. Projekti veti varmasti kaikkien ryhmäläisten jaksamisen ääri rajoille, mutta mitään sosiaalisia tai henkilökemiallisia ongelmia ei ryhmämme kohdannut.

Projektissamme turvauduimme ryhmätoimimiseen aina harkiten ja perustellusti – eikä esimerkiksi siksi, että kaikki tunsivat itsensä tärkeäksi. Näin ollen ryhmätyöskentelyssä säilyi teosta hyödyttävä imu ja suunta.

## 9 POHDINTA

Vuorovaikutteiseen ja pohtivaan vuorovaikutuskenttään oli säveltäjän kohtalaisen helppo tarjota oma panoksensa, jonka arvo lopputuloksen kannalta on melko moniulotteinen. Soivaan lopputulokseen vaikutti paljon se, että olin mukana monenlaisissa teatteriesitykseen liittyvässä päätöksissä. Uskon että näin toimimalla saavutimme linjakkaan musiikin ja draaman välisen vuorovaikutuksen. Kun säveltäjänä otin osaa prosesseihin, joissa varsinainen musiikillinen ammattitaito ei juurikaan auttanut, löysin aivan uudenlaisen säveltäjyyden ja tekijyyden omaan työkalupakkiini.

Projektin jälkeen ja nyt lopputulosta tarkastellessa, minulla on tunne, että koska olin säveltäjänä kiinteästi mukana myös dramaturgisissa, draamallisissa ja näyttämöllisissä suunnitteluprosesseissa, teoksen soivalla materiaalilla oli kiinteämpi suhde koko näyttämölliseen teokseen. Verrattuna säveltäjä- ja partituurilähtöiseen toteutustapaan Le Genda -projektissa säilyi joustavuus kaiken materiaalin suhteen aivan harjoituskauden loppuun asti. Näin toimien minun oli mahdollista reagoida säveltäjänä muuttuviin tilanteisiin, kuten esimerkiksi kauniisti hurisevaan mikroaaltouuniin.

Vuorovaikutteisen säveltämisen lieveilmiö toki on, että musiikkia on sävellettäessä vaikeaa tai mahdotonta ajatella muodon kautta. Perinteisessä partituurimusiikissa on mahdollista rakentaa teoksenmuotoa suhteessa aikaan, mutta Le Genda –projektissa pidimme aikajanamme koskemattomana mahdollisimman pitkään, jotta saisimme sisällöntuotannolle työrauhan. Muotorakenteita voi näin ollen musiikkiin rakentaa ja niistä voi säveltäjän roolissa velvoittaa pitämään kiinni, mutta tällöin joutuu tekemään väkisinkin kompromisseja luovan työn orgaanisuuden suhteen. Vahvasti esityksen aikajanaa sitovat elementit ovat tällaisessa vuorovaikutteisessa prosessissa myrkkyyä teoksen muovattavuudelle.

Le Gendan kaltaisessa sävellysprosessissa aikataulupaineet korostuvat oleellisesti. Harjoitusaikataulu on teatterityössä lähes poikkeuksetta kireä, ja jos esimerkiksi kohtauksen idea menee uusiksi ja uusi materiaali vaatii musiikillista tuotosta ei työryhmällä ole aikaa odotella uutta materiaalia kovinkaan pitkiä aikoja. Itse kykenin harjoitusvaiheessa tuottamaan materiaalia nopeallakin tahdilla, sillä olin koko teoksen suunnitteluvaiheessa uhrannut paljon aikaa soivan maailman ajattelemiseen. Loin itselleni mielikuvan teoksen soivasta kielestä.

Tätä musiikin luonnostelutyötä olisi voinut tehdä paljon teoreettisemmin, mutta itse lähestyin haastetta hyvin intuitiivisesti. Käytin viikkoja vain musiikin kuvitteluun. En määrittelyt juurikaan teoreettisia lainalaisuuksia musiikille tai luonnostellut harmonisia tai melodisia ideoita. Keskityin vain muovaamaan mahdollisimman tarkkaa mielikuvaa siitä, miltä teoksen musiikin eri sävyissä piti kuulostaa. Mielestäni tämä imaginaarinen luonnostelu osoittautui hyvinkin käytännölliseksi siinä vaiheessa projektia, kun musiikkia piti vain tuottaa solkenaan teoksen tarpeisiin. Nopeassa materiaalin tuottamisessa auttoi myös projektin aikana hylätyistä ideoista tai sävellyksistä täyttynyt roskakori, josta kykenin usein löytämään jopa valmista materiaalia käytettäväksi uudessa kontekstissa.

Suora vuorovaikuttaminen näyttelijöiden kanssa oli äärimmäisen hedelmällistä. Siitä kanssakäymisestä sai teoksen materiaaliin paljon suuntaa ja ajatusta. Näyttelijöiden kanssa toimiminen myös opetti huomattavan paljon minulle säveltäjänä uusia luovan työn tapoja ja muotoja, joita olen osin tiedostamattakin soveltanut myöhemmissä projekteissani.

Vuorovaikutteinen työskentely avaa säveltäjälle mahdollisuuden pohtia omia sävellyksellisiä ongelmiaan yhdessä työryhmän kanssa. Tällöin ratkaisua ongelmiin voidaan etsiä muualtakin, kuin musiikillisesta maailmasta. Teatteri on kohtuullisen joustava laitos, ja suurtenkaan muutosten tekeminen ei vaadi esimerkiksi suurta nuotinnos- tai muistiinkirjoitustyötä, mikä taas esittävässä taidemusiikissa estää nopeaa asioiden uudelleen järjestelyä.

Le Genda projekti suhtautui osin melko luontevasti käsittelemäni ryhmäteorioihin. Taiteellinen ryhmä kohtaa työskentelyssään osin samoja ryhmähaasteita, kuin mikä tahansa työyhteisö. On kuitenkin huomattavaa, että eri teatterialan ammattilaisista koostuva taiteellinen ryhmä voi olla koostumukseltaan niin heterogeeninen ja fokusoitunut, etteivät yleistävät teoriat erityisesti ryhmän kehitysvaiheista välttämättä kuvaa taiteellista prosessia kovinkaan hyvin. Sen sijaan esimerkiksi erilaiset kommunikaatiojärjestelmät pätevät Le Genda –teoksen työryhmään siinä, missä lähdekirjallisuuden esittelemiin malliryhmiinkin. Säveltäjän kannalta projektissa nousi olennaiseksi tunnistaa, millainen kommunikaatiojärjestelmä kussakin tilanteessa vallitsi. Välillä säveltäjän tuli olla niin sanotusti kommunikaatioketjun päässä – toisinaan taas kommunikaatioverkon keskellä.



Taidemusiikin tradition muovaamalle kuvalle säveltäjyydestä ja säveltäjän tekijyydestä on erittäin luonteenomaista säveltäjän itsenäisyyden korostaminen. Tämä itsenäisyys merkitsee paitsi sitä, että sävellysten tulkitsijoiden tulee suhtautua säveltäjän tahtoon äärimmäisen vakavasti, niin myös sitä, että säveltäjän täytyy olla varma tekemisistään. Perinteisen säveltäjäkuvan mukaan, jos muusikko kysyy säveltäjältä esimerkiksi tarkentavan kysymyksen on itseään kunnioittavan säveltäjän kyettävä siihen vastaamaan, mielellään nopeasti ja varmasti – sillä epäröinti saattaisi kieliä taiteellisen selkärangan puutteesta. Edellä maalaamani kuva saattaa olla kovinkin kärjistetty – mutta musiikkiteatteriteoksen vuorovaikutteinen sävellysprosessi vaatii tällaisen säveltäjäkuvan riisumista pois.

Ryhmä työkaluna toimii säveltäjälle omanlaisena turvaverkkona. Säveltäjänä saatoinkin ajatella, että jos en kulloistakin ongelmaa kykene ratkaisemaan, niin minulla on käytettävissä ryhmä, jonka kanssa löydämme vähintään tavan kiertää ongelma. Tällainen henkinen turva on omiaan antamaan säveltäjälle sellaisen vapauden tunteen, jossa päätöksiä ja luovaa työtä on helppo tehdä.

## LÄHTEET

Flanders Arts Institute. Janssens, J. Joye, S. ja Wellens, N. (toim.) 2015. Perspective: Music Theatre, Brussels

Hako, P. & Nieminen, R. (toim.) 1981. Ammatti: säveltäjä. Helsinki: Synkooppi ry, Synkoopin julkaisusarja 2

Hako, P & Nieminen, R. (toim.) 2006. Ammatti: säveltäjä. Helsinki: Like

Heiniö, M. 1981. Miten sävellykseni ovat syntyneet. Teoksessa Hako, P ja Nieminen R. (toim.) 1981. Ammatti: säveltäjä. Helsinki: Synkooppi ry, Synkoopin julkaisusarja 2, 19–40.

Heiniö, M. 2006. ”Ooppera jatkuu – se on totuus”. Teoksessa Hako, P ja Nieminen R. (toim.) 2006. Ammatti: säveltäjä. Helsinki: Like, 24–41

Hämeenniemi, E. 2007. Tulevaisuuden musiikin historia. Helsinki: Basam Books

Jukolan Viesti. 2014. Legendaarista radio-ohjelmaa. Julkaistu 13.6.2014. Luettu 11.4.2016

<http://www.jukola.com/2014/ajankohtaista/legendaarista-radio-ohjelmaa/>

Kaipainen, J. 2006. Viimeistä edellinen julkinen terapiakirjoitus, n:o n+1. Teoksessa Hako, P ja Nieminen R. (toim.) 2006. Ammatti: säveltäjä. Helsinki: Like, 52–68.

Kopakkala, A. 2005. Porukka, jengi, tiimi. Ryhmädynamiikka ja siihen vaikuttaminen. Helsinki: Edita Prima Oy

Lahtinen, O. 2005. Emmi Jurkka – näyttelijä taiteensa tekijänä. Teoksessa Riikonen, T., Tiainen, M. ja Virtanen, M. 2005. Musiikin ja teatterin tekijöitä. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 121–150.

Lindberg, M. 2006. Luonnos omaksikuvaksi. Magnus Lindbergin käydyn keskustelun perusteella kirjoittanut Ilkka Oramo. Teoksessa Hako, P ja Nieminen R. (toim.) 2006. Ammatti: säveltäjä. Helsinki: Like, 77–90.

Lindgren, M. 2016. Selvitys musiikkiteatterin opintokokonaisuuden aloittamiseksi. Tiilaja: Taideyliopisto

Niemistö, R. 2000. Ryhmän luovuus ja kehitysehdot. 4., korjattu painos. Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia

Riikonen, T., Tiainen, M. ja Virtanen, M. 2005. Musiikin ja teatterin tekijöitä. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura

Riikonen, T. 2005. Muusikon tekijyys ja musiikkianalyysi. Teoksessa Riikonen, T., Tiainen, M. ja Virtanen, M. 2005. Musiikin ja teatterin tekijöitä. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 29–53.

Saariaho, K. 2006. Musiikissa, musiikista, musiikkiin. Teoksessa Hako, P ja Nieminen R. (toim.) 2006. Ammatti: säveltäjä. Helsinki: Like, 124–132.

Sofokles. 2011. Antigone. Suom. Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Like kustannus Oy

Suomen Ratsastajainliitto. 2016. Vikellys – voimistelua ratsastavan hevosen selässä. Luettu 12.4.2016.

<http://www.ratsastus.fi/vikellys>

Virtanen, M. 2005. Muusikoiden, säveltäjän ja partituurin välisiä suhteita Einojuhani Rautavaaran pianokonsertoissa. Teoksessa Riikonen, T., Tiainen, M. ja Virtanen, M. 2005. Musiikin ja teatterin tekijöitä. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 88–120.

**LIITTEET**

Liite 1. Le Genda -teoksen taltio, DVD