

PIRKANMAAN  
AMMATTIKORKEAKOULU

**MUSIKAALIN HARJOITUSPROSESSIN  
KÄYTÄNTÖ JA HAASTEET**

**Ammattilaisten näkemyksiä  
teatterikapellimestarin työnkuvasta**

Eeva Kontu

Opinnäytetyö  
Maaliskuu 2009  
Musiikin koulutusohjelma  
Teatterimusiikin ja musiikkidraaman  
suuntautumisvaihtoehto  
Pirkanmaan ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Pirkanmaan ammattikorkeakoulu, Musiikin koulutusohjelma, Teatterimusiikin ja musiikkidraaman suuntautumisvaihtoehto

Eeva Kontu:

Musikaalin harjoitusprosessin käytäntö ja haasteet: Ammattilaisten näkemyksiä teatterikapellimestarin työnkuvasta

Opinnäytetyö maaliskuu 2009

---

Tämä opinnäytetyö kuvailee ja analysoi musikaalin harjoitusprosessia suomalaisessa ammattiteatterissa. Opinnäytetyössä on kiinnitetty erityistä huomiota myös teatterikapellimestarin työnkuvaan ja sen erityispiirteisiin.

Työn teoreettisena viitekehyksenä ovat työn kannalta oleellisten termien määrittelyt. Näitä ovat musikaali (musikaali käsitteenä ja lyhyt kuvaus sen kehityksestä nykyiseen muotoonsa), ohjaaja, koreografi, näyttelijä ja kapellimestari.

Tutkimusosuutta varten haastateltiin neljää suomalaista musiikkiteatterin ammattilaista, kahta ohjaajaa ja kahta näyttelijää. Lisäksi aineistona on ollut kirjoittajan oma työkokemus teatterikapellimestarina ja -muusikkona. Tutkimuskysymyksinä olivat kirjoittajan työkokemuksesta ilmi tulleet ongelmat: miten musikaalia harjoitellaan, mikä on teatterikapellimestarin työnkuva musikaalin harjoitusprosessissa, miten musikaalia pitäisi harjoitella sekä mitkä ovat teatterikapellimestarin ammatin erityispiirteet ja koulutusmahdollisuudet.

Tutkimuksen tuloksina ja päätelminä on eräänlainen musikaalin harjoitusprosessin malli sekä toteamuksia ja pohdintaa teatterikapellimestarin työn monipuolisuudesta. Tutkimuksessa kävi ilmi, että musikaalia harjoiteltaessa on edetävä tietyn järjestyksen mukaisesti, jotta saataisiin aikaan paras mahdollinen lopputulos. Myös teatterikapellimestarin sosiaaliset, pedagogiset ja psykologiset taidot saivat erityisen painon.

Työn pohdintaosuus painottaa käytännön harjoittelun määrää teatterikapellimestarien koulutuksessa. Lisäksi se kyseenalaistaa alan koulutusmahdollisuuksia ja niiden resursseja suomalaisessa korkeakoulumaailmassa.

---

Avainsanat: musikaali, harjoitusprosessi, kapellimestari, musiikkiteatteri, koulutus

## ABSTRACT

Pirkanmaa University of Applied Sciences, Degree Programme in Music, Option of theatre music and music drama.

Eeva Kontu:

Rehearsing musicals: practices and challenges of rehearsing process. Conceptions of musical directors work.

Bachelor's Thesis March 2009

---

This bachelor's thesis describes and analyses the rehearsing process of musicals in the Finnish professional theatre. It focuses in the profession of musical director and its special characteristics.

The theoretical basis of this thesis is the definition of the following concepts: musical (both as a concept and its development), director, choreographer, actor and conductor.

The research material consists of four interviews of Finnish professionals, two directors and two actors. Writer's working experience as a musical director and as a theatre musician has been used as additional material.

The issues of the research arose from the problems faced during the rehearsing processes of musicals. Hence, four issues are explored. Firstly, how to rehearse a musical in the field of Finnish professional theatre. Secondly, what is the job description of a musical director during the rehearsing process. Thirdly, what is the ideal rehearsing process of a musical and fourthly, which are the special characteristics and the training possibilities of a musical director.

Results are presented using a sample model for musical rehearsing process. Musical directors work and its diversity is also discussed. Findings emerge that rehearsing a musical should proceed in a certain order in order to achieve best possible outcome. The roles of social, pedagogical and psychological skills of musical director are emphasized.

In this thesis the amount of practice needed in the education of musical directors and theatre musicians is also considered. The thesis questions the possibilities and the resources of higher level education in the field of theatre music.

---

Keywords: musicals, staging, rehearsing process, musical director, theatre music, education

## SISÄLTÖ

1	JOHDANTO.....	6
2	TERMIEN MÄÄRITTELY.....	9
2.1	Musikaali.....	9
2.2	Musikaalin kehitys.....	10
2.3	Eri alojen ammattilaiset musikaalin tekijöinä.....	12
2.3.1	Ohjaaja.....	13
2.3.2	Näyttelijä ja musikaaliesiintyjä.....	13
2.3.3	Koreografi.....	14
2.3.4	Kapellimestari.....	15
3	TUTKIMUKSEN EMPIIRISYYS, LAADULLISUUS JA TUTKIMUSMENETELMÄ.....	18
3.1	Empiirisuus.....	18
3.2	Laadullisuus ja tutkimusmenetelmä.....	18
3.3	Teemahaastattelu menetelmänä tässä opinnäytetyössä.....	19
4	TUTKIMUKSEN KULKU.....	21
4.1	Aloitutus.....	21
4.2	Haastateltavien valinta.....	21
4.3	Haastattelut.....	22
4.4	Kysymysten laatiminen.....	24
4.5	Haastatteluaineiston purkaminen ja analysointi.....	24
4.6	Laatu ja luotettavuus.....	24
5	TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -TULOKSET.....	26
5.1	Musikaalin harjoittelukäytännöt.....	26
5.1.1	Ensimmäinen vaihe (alkuvalmistelut).....	27
5.1.2	Toinen vaihe (numeroiden harjoittelu).....	29
5.1.3	Kolmas vaihe (kohtausharjoittelu).....	31
5.1.4	Neljäs vaihe (ensimmäiset läpimenot).....	32
5.1.5	Viides vaihe (orkesteri-, valmistavat harjoitukset ja pääharjoitukset).....	33
5.2	Kapellimestarin tehtävät ja niiden erityispiirteet musikaalin harjoitusprosessissa.....	34
5.2.1	Kapellimestari ensimmäisessä vaiheessa (alkuvalmistelut).....	35
5.2.2	Kapellimestari toisessa vaiheessa (numeroiden harjoittelu).....	37
5.2.3	Kapellimestari kolmannessa vaiheessa (kohtausharjoittelu).....	39
5.2.4	Kapellimestari neljännessä vaiheessa (ensimmäiset läpimenot)....	40

5.2.5 Kapellimestari viidennessä vaiheessa (orkesteri-, valmistavat harjoitukset ja pääharjoitukset) .....	42
5.2.6 Kapellimestarin erityisvaatimuksia yleisesti.....	43
5.3 Teatterikapellimestarien koulutukselle asetettavia vaatimuksia .....	45
6 YHTEENVETOA, JOHTOPÄÄTÖKSIÄ, POHDINTAA, TULKINTAA.....	47
6.1 Musikaalin harjoitusprosessin malli.....	47
6.2 Teatterikapellimestari.....	49
6.3 Teatterikapellimestarien koulutus.....	51
6.4 Lähdekritiikki ja aiemmat tutkimukset.....	53
7 LOPUKSI.....	55
LÄHTEET .....	56
LIITTEET.....	58

## 1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö on ensisijaisesti musikaalin harjoitusprosessia analysoiva kuvaus, mutta myös teatterikapellimestarin työnkuvaa ja koulutusta analysoiva tarkastelu. Lähtökohta tämän työn tekemiselle on ollut intohimoinen suhtautuminen musiikkiteatteriesitysten, erityisesti musikaalien, harjoitusprosesseihin ja mielenkiinto teatterikapellimestarin työnkuvan monipuolisuutta ja monialaisuutta kohtaan. Myös oman osaamiseni ja ammattitaitoni tarkastelu ja kehittäminen sekä alan koulutuksen ja työelämän yhdistämisen välttämättömyys olivat tämän opinnäytetyön alkuun panevia tekijöitä.

PIRAMK/Musiikissa alkoi syksyllä 2002 teatterimusiikin ja musiikkidraaman koulutus, jonka painopistealueita olivat muun muassa laulu, pianonsoitto ja korrepetitio sekä orkesterisoittimen soitto. Opinto-oppaan mukaan koulutuksen tavoitteena on antaa opiskelijalle valmiudet toimia teatterimusiikkiin ja musiikkidraamaan liittyvissä erilaisissa tehtävissä (PIRAMK 2002, 213). Vastaavan tyyppistä musiikkiteatterialan koulutusta on annettu aiemmin ainakin Teatteri-korkeakoulussa, Turun taideakatemiassa sekä Lahden ammattikorkeakoulussa.

Aloitin kyseisen koulutuksen Tampereella sen ensimmäisenä alkamisajankohdaksi, syksyllä 2002. Jo vuosia ennen, mutta myös opintojen ohessa olen ollut aktiivisesti mukana tekemässä musiikkiteatteria sekä ammattilais- että harrastajaympäristöissä. Työnkuvani eri produktioissa on vaihdellut orkesterimuusikosta harjoituspianistiin ja kuoron ja solistien harjoituttajasta aina kapellimestarin tehtäviin asti.

Useiden kokonaisten musikaaliproduktioiden työstäminen ja ainaiset harjoitusvaiheen stressi- ja epävarmuustekijät ovat herättäneet kysymyksiä ideaalin harjoitusprosessin muodosta ja toteutumisesta. Koska musikaalin harjoitusprosessista ei löytynyt suomenkielistä lähdeaineistoa, päätös tämän opinnäytetyön aiheesta oli selvä.

Tutkimuksen tarkoitus on selkeyttää ja selventää sitä käytäntöä, jota yleisimmin musikaalia harjoiteltaessa noudatetaan. Työssä halutaan myös tarkentaa kapel-

limestarin roolia ja työnkuvaa harjoitusprosessissa. Koska omat kokemukseni alan työnteon ja opintojen yhdistämisestä ovat mahdollistaneet musiikkiteatterikoulutuksen kriittisen tarkastelun, on tämän opinnäytetyön tarkoitus myös pohdita teatterimuusikkojen ja -kapellimestareiden koulutusta.

Suomalaista ammattiteatterimaailmaa pyörittävät pääosin repertuaari- eli laitosteatterit. Valtaosa Suomessa toteutettavista teatteriesityksistä joudutaan aina tekemään tiukasti rajatuin taloudellisin resurssein. Tästä syystä esimerkiksi musikaalien amerikkalaista harjoitusmallia, jota olemassa olevasta kirjallisuudessa käytetään, on hankala sovittaa suomalaisiin laitosteatterioloihin. Halusinkin tutkia musikaalin harjoitusprosessia nimenomaan suomalaisella ammattiteatterinäyttämöllä.

Tätä opinnäytetyötä haluttiin lähteä tarkastelemaan aineistosta käsin. Neljää suomalaista teatteri- ja musiikkiteatteriammattilaista pyydettiin kertomaan omista työelämän tuomista kokemuksistaan musikaalin harjoitusprosesseissa. Tutkimuskysymyksiä oli neljä; miten musikaalia harjoitellaan suomalaisissa ammattiteattereissa, mikä olisi ideaali musikaalin harjoitusprosessi, mikä on kapellimestarin rooli musikaalin harjoitusprosessissa sekä missä ja miten kapellimestareita tulisi kouluttaa teattereiden tarpeisiin.

Haastattelujen materiaalia analysoidessani käsitykseni teatterikapellimestarin työn laajuudesta ja monipuolisuudesta vahvistui, ja siksi opinnäytetyön koulutusta pohtivan osuuden merkitys painottui. Opinnäytetyöni tarkoitus ei kuitenkaan ole kritisoida suomalaista musiikkiteatterikoulutusta, vaan työn painopiste on musikaalin harjoitusvaiheen ja -prosessin sekä teatterikapellimestarin työn kuvauksessa. Pohdinnat teatterikapellimestareiden koulutuksesta on tarkoitettu ennen kaikkea herättämään keskustelua alan koulutussuunnittelijoiden, opiskelijoiden ja ammattilaisten keskuudessa.

Tutkimukseni käsittelee musiikkiteatterin tyyllilajeista ainoastaan musikaalia, jossa on juonellinen tarina sekä musiikki- ja tanssinumeroita. Pienimuotoiset, vaikkakin draamalliset, lauluillat ja toisaalta taas oopperat ja operetit on rajattu tämän opinnäytetyön ulkopuolelle. Tämä johtuu ennen kaikkea siitä, että ensin mainittujen harjoitusjaksot eroavat tämän opinnäytetyön tutkimuksen kannalta

liikaa kokoillan musikaalin harjoittelujaksosta, ja länsimaista oopperaa on totuttu harjoittelemaan aina kapellimestari- ja musiikkivetoisesti ei niinkään teatteriesityksen tavoin.

Opinnäytetyön aihe rajautuu vain musikaalin harjoitusjaksoon, ei esityksiin eikä kirjoitus- tai sävellysprosessiin. Tässä tutkimuksessa musikaalin tekijöiksi käsitetään esiintyjät (näyttelijät, tanssijat, laulajat ja muusikot) sekä fyysistä lavatahtumaa ohjaavat tahot (ohjaaja, koreografi ja kapellimestari). Elävässä elämässä musikaalin näyttämöllepanoon vaikuttavat tietenkin myös esityksen visuaalisuudesta ja tekniikasta vastaavat työryhmät, kuten esimerkiksi lavastaja ja puvustaja työryhmineen, äänisuunnittelija, valosuunnittelija, näyttämöpäällikkö ja -miehet sekä valo- ja äänimestarit, tuotanto- ja markkinointikoneistoista puhumattakaan.

Työ jakaantuu kolmeen osaan: keskeisten termien määrittelyyn (luku 2), itse tutkimusosuuteen, jossa ensin kuvaillaan tutkimuksen luonne (luku 3) ja sen jälkeen analysoidaan haastattelujen kulku (luku 4) ja aineisto (luku 5) sekä johtopäätös- ja pohdintaosuuteen (luku 6), jossa yhtenä aineistona on oma kokemukseni musiikkiteatterialan ammattilaishaastatteluihin ja koulutuksessa. Termien määrittelyosuuden on tarkoitus toimia eräänlaisena teoreettisena viitekehysenä ja valottaa opinnäytetyössä käsiteltäviä asioita ja käsitteitä, erityisesti musikaalia muiden esittävien taiteiden kentällä. Tutkimusosuudessa keskityn ainoastaan opinnäytetyötä varten tekemiini ammattilaishaastatteluihin, mutta esittelen haastattelua myös tutkimusmenetelmänä. Pohdintaosuudessa haastattelujen tuloksia verrataan niitä aiempaan musikaalin harjoitusprosessia ja sen osa-alueita ja -tekijöitä käsittelevään kirjallisuuteen.

Tämä opinnäytetyö on suunnattu kaikille musikaalin valmistumisprosessista kiinnostuneille, sekä erityisesti teatterimusiikin opiskelijoille ja teatterikapellimestareiden koulutusta suunnitteleville tahoille. Työn tarkoitus ei ole kritisoida vaan enemminkin herättää keskustelua ja toisaalta myös tehdä kunniaa suomalaiselle teatterimusiikin osaamiselle ja sen tekijöille.



## 2 TERMIEN MÄÄRITTELY

Opinnäytetyössä käytetään termejä musiikkiteatteri ja teatterimusiikki ja molemmilla termeillä tarkoitetaan teatterin alalajia, jonka yhtenä osana on musiikki. Oopperan ja operetin voidaan katsoa kuuluvan musiikkiteatteri-termin alle, mutta tässä tutkimuksessa nämä tyyllilajit on jätetty huomioimatta. Seuraavassa selvitetään tämän tutkimuksen oleellisia käsitteitä ja viitekehyksiä; musikaalia tyyllilajina, muutamaa musikaalitekijöiden ammattia sekä kapellimestarin työnkuvaa niin musiikin parissa yleisesti kuin teatterissakin.

### 2.1 Musikaali

Musikaali (*engl. musical*) on Yhdysvalloissa syntynyt musiikinäytelmän laji, jossa musiikki- ja tanssinumeroita on yhdistetty juonelliseen tarinankerrontaan (Snelson 2001, 453; vertaa Jones 1998, 107-120). Tarkka rajojen vetäminen tyyllilajien, esimerkiksi operetin, laulunäytelmän ja musikaalin välillä on hankalaa, mutta eräs musikaalin tyypillisin ja tunnusomaisin piirre löytyy sen musiikista; musikaalin musiikki on yleisesti viihde-, pop- ja jazzvaikutteista (Granholm 1978, 376). Toinen, ehkä vieläkin selkeämpi musikaalia muista musiikkiteatterin lajeista erotteleva asia on tanssi ja tanssinumeroiden merkitys musikaaliesityksen kokonaisuuden kannalta.

Snelsonin (2001, 453) mukaan musikaalin keskeiset vaikutus- ja kehitysalueet ovat USA ja Englanti, ja koko maailman tunnetuimmat ja esitetyimmät musikaalit ovat tehty ja tuotettu edellä mainituissa maissa. Musikaali voidaan jakaa eri alalajeihin monin eri perustein, esimerkiksi teemoittain (mm. satumusikaali, folk-musikaali, showmusikaali) (Altman, B. 1987 Snelsonin 2001 mukaan) tai tietyn kronologisin jaksoin. Yleisin musiikin hakuteoksien tapa eritellä musikaalin eri lajeja ja tyylejä on kuitenkin käydä läpi sen historiaa kronologisesti ja esityskohdasta (mm. Snelson 2001; Granholm 1978; Green 1992)

David Youngin (1995) mukaan musikaaleja jaetaan eri kategorioihin myös sisällöllisesti. Näitä ovat esimerkiksi käsikirjoitukseen perustuvat *tekstimusikaalit* (esim. Cabaret, Oklahoma!), tanssiin keskittyvät *tanssimusikaalit* (esim. Cats, Chorus line), *ensemblemusikaali* (esim. Godspell, Aspects of Love), *elämänker-*

*tamusikaalit* (esim. Side by Side by Sondheim, Piaf-musikaali), *kabareeteatteri* (esim. Pump Boys and Dinettes, Forever Plaid), *yhteen roolin keskittyvät-musikaalit* (esim. Viulunsoittaja katolla, Mame, Annie Mestariampuja) sekä *läpilalettu- tai musiikkiin keskittyvä musikaali* (esim. Oopperan kummitus, Miss Saigon, Les Misérables) (Young 1995, 2).

## 2.2 Musikaalin kehitys

Musikaalin alkujuuret löytyvät koomisesta oopperasta ja operetista, music hall- ja minstrelesityksistä, sekä vaudeville- ja burlesque-esityksistä. Pääpiirteittäin voidaan ajatella, että vaudeville- ja music hall -tyyleistä musikaaliin saatiin musiikki- ja tanssinumerot, kun taas operetista ja koomisesta oopperasta musiikin ja draaman yhdistäminen (Snelson 2001, 457). 1940-lukuun mennessä käsite *musikaali* tarkoitti lähes poikkeuksetta yhtä kokonaista teosta, joka sisälsi kaikki kolme edellä mainittua esittävän taiteen lajia (musiikki, draama ja tanssi) (Snelson 2001, 453).

Hyvin karkeasti jaotellen musikaalin kehityksen historian voi jakaa kahteen selkeään osaan. Ensimmäisenä kehitysjaksona voidaan pitää 1940-lukua edeltävää aikaa, jolloin musikaali kehittyi ja erottui muista olemassa olevista tyyllilajeista omaksensa. Jälkimmäisenä jaksona voidaan ajatella 1940-luvun jälkeistä aikaa eli musikaalin kehitysjaksoa sen virallisesta ”alkumuodosta” monipuolisempaan ja -muotoisempaan nykymusikaaliin.

Musikaalin syntyaikoina teosten aiheet olivat valtaosin kevyitä ja komediallisia. Yksi olennaisimmista asioista musikaalin kehityksessä noin 1940-luvulta vuosituhannen loppuun saakka on ollut juuri sen teemojen ja aiheiden laajeneminen vakaviin tarinoihin, psykologisiin ja sosiaalisiin analyysihin, jopa poliittisesti kriittisiin kannanottoihin. Myös symboliikka, tarustot ja sadut ovat olleet musikaalien aiheita. Aiheiden monipuolistuessa osasta musikaaleja on myös nousut esiin niin kutsuttuja hittimusikaaleja, joita saatetaan esittää vuosikymmeniä, kun taas ennen 1940-lukua syntyneet musiikkikomedit olivat ennen kaikkea hetkellisiä ilmiöitä, omasta ajastaan ja aikansa elämästä kertovia esityksiä (Snelson 2001, 453).

Snelsonin mukaan myös musikaalien tekotapa on muuttunut. Aiemmin aloitettiin säveltämällä ensin hiteiksi tarkoitettuja lauluja, joiden ympärille rakennettiin kevyt tarina. Myöhemmissä musikaaleissa teatterillisuus painottuu ja musikaalin juonen on sisällettävä koko teosta kannatteleva draama. Musiikki- ja tanssinumerot lauluineen on sävelletty ja sovitettu palvelemaan ensiksi luotua käsikirjoitusta (Snelson 2001, 453 ja 460). Snelson mainitsee myös, että 1940-luvun jälkeisessä kehityksessä tanssin merkitys on korostunut, ja useissa 1950–1960-luvun teoksissa koreografi on ollut myös ohjaaja (2001, 461).

Musikaalin kehityksen ehkä suurimmat mullistukset ovat kuitenkin tapahtuneet 1960-luvun jälkeen. Pop- ja rockmusiikki ovat yleistyneet musikaalien musiikissa, ja 2000-lukuun mennessä lähes mikä tahansa musiikkityyli (esimerkiksi eri maiden ja maanosien etnissävytteiset tyylit, tietyn aikakauden epookkiin sävelletty musiikkityyli tai mikä tahansa pop-, rock- tai jazzmusiikin tyyli) voi olla musikaalin musiikillisena ideana. Snelson mainitsee 1960-luvun jälkeen kehittyneinä musikaalimuotoina *läpilauletun musikaalin*, *mega-musikaalin* ja *konseptimusikaalin*, jotka kaikki ovat tänä päivänä olemassa olevia ja hyvin käytettyjä musikaalin esitysmuotoja (Snelson 2001, 463).

Läpilauletun musikaalin erottaminen oopperasta on ajoittain hankalaa, mutta juuri musiikkityyli määrittelee myös nykyaikana musiikkiteatterin lajia tarkemmin. Konseptimusikaaleja, joissa esityksen puitteet ja esillepano määrittelevät sisältöä ja draaman rakennetta, viedään näyttämöille eri puolille maailmaa koko ajan enemmän ja enemmän (Snelson 2001, 463).

Musikaaliesitysten tekeminen ja näyttämöllepano muuttuu jatkuvasti tekniikan kehityksen myötä. Pelkästään mikrofoniin käyttö on mullistanut musikaalien musiikin ja ilmaisun sekä tuonut esimerkiksi orkestraatioihin lukuisia uusia mahdollisuuksia. Nordström käsittelee nykyaikaista musikaalia ”kokonaistaideteoksena”, jonka esittäjät ovat huippuluokan moniosaajia (1997, 286).

Musikaaleja esitetään nykypäivän Suomessa jatkuvasti ympäri maata, mutta tuotantojen suunnitteluja rajoittavat ja määrittelevät lähes poikkeuksetta taloudelliset ja tekniset resurssit. (Loponen-Kyrönseppä 2008) Musikaaleja arvostetaan Suomessa edelleen paljon vähemmän kuin tyyllilajin ”kotimaissa”, joissa

musiikkiteatterin ammattikoulutuskin on ollut huippuluokkaa jo kymmeniä vuosia.

Musiikkiteatterin asema on sikäli ristiriitainen, että samaan aikaan kun lajia aliarvostetaan, musikaaleja tarvitaan kohentamaan laitosteattereiden taloutta. ”Lähes jokainen teatteri joutuu ottamaan ohjelmistoon yhden musikaalin kaudessa, jotta ne pysyisivät taloudellisesti pystyssä. Ja jos musikaali ei onnistu, talous kaatuu. Tätä työtä tehdään siis veitsi kurkulla. Minulle on sanottu ohjausta aloittaessani, että ’tämän musikaalin on pelastettava teatterin talous’ (Loponen-Kyrönseppä 2008).

### 2.3 Eri alojen ammattilaiset musikaalin tekijöinä

Musikaali syntyy useiden tekijöiden toimesta. Mitä suuremmalla näyttämöllä ollaan, sitä enemmän taustalla on eri ammattien osaajia. White (1999, 9) listaa musikaalituotantojen organisaatioissa tärkeimmäksi päättäväksi tahoksi tuottajan, jonka päätöksistä ja esityksestä kokonaisuudessaan vastaavat ohjaaja, teatterinjohtaja ja PR-päällikkö. Whiten mukaan edellä mainittujen ammatinharjoittajien jälkeen vastuuta esityksestä jaetaan *stage managerille* (suom. näyttämöpäällikkö, vapaasti suomentaen ja tulkiten tämä voi tarkoittaa myös järjestäjää, oopperassa musiikkijärjestäjää, joka vastaa koko esityksen kulusta, sekä esiintyjistä että tekniikasta, näyttämön takana), kapellimestarille, koreografille, lavastajalle ja puvustajalle (White 1999, 9).

Musikaalin taiteellisesta ja luovasta työstä vastaa Whiten mukaan ”*creating team*, luova työryhmä” (myöhemmin tässä työssä käytetään myös ohjaava työryhmä, sillä nimen ”luova työryhmä” käyttö tuntui kirjoittajasta epäsovinnaiselta ottaen huomioon, että myös näyttelijät ja visualisoijat ovat luovia tekijöitä). Tähän luovaan työryhmään kuuluvat ohjaajan lisäksi kapellimestari, koreografi sekä *design team*, visuaalisen suunnittelun työryhmä (*design* suom. malli, muotoilu, suunnittelu), johon lukeutuvat paitsi lavastaja ja puvustaja, myös valo- ja äänisuunnittelijat (1999, 11).

Esityksen valmistamiseksi muodostetaan työryhmä. Sen johtajana toimii ohjaaja/koreografi. Lisäksi siihen kuuluvat skenografi, näyttelijöitä ja/tai tanssijoita/sirkustaiteilijoita sekä tarvittaessa kirjailija, dramaturgi, säveltäjä tai kapellimestari, valo- ja äänisuunnittelija, tuotantosihteeri sekä muita tarpeellisia työntekijöitä. Ohjaaja/koreografi vastaa työryhmän muodostamisesta.” (Suomen teatterit ry 2007, 99).

Tämän opinnäytetyön kannalta on oleellista määritellä tarkemmin vain Whiten mainitseman luovan työryhmän esiintymisestä vastaavien henkilöiden työtehtävät ja työnkuvat sekä kuvailla näyttelijän tehtäviä musikaalissa.

### 2.3.1 Ohjaaja

Suomen Teatterit ry:n (1. 2007, 89) mukaan teatteriohjaajan tehtävänä on vastata ohjaamansa näytämöteoksen taiteellisesta kokonaisuudesta. Myös White (1999, 11) on samaa mieltä. Hänen mukaansa on turhaa olettaa, että teatterissa vallitsisi ”luova demokratia”, sillä viime kädessä ohjaajan on ratkaistava esityksen mahdolliset ongelmat ja tehtävä suurimmat päätökset. Suomen teatterit ry painottaa, että ohjaaja vastaa teoksen valmistumisesta teatterin kanssa sovituin puittein ja samanaikaisesti johtaa esityksen sekä taiteellista että teknistä työryhmää. Ohjaaja esittää myös teatterin johdolle haluamansa rooliijaon, jonka teatteri vahvistaa (Suomen teatterit ry 1. 2007, 89).

Whiten mukaan ohjaajan tehtäviin kuuluvat teoksen opiskelu ja päätökset tulkinnasta ja sisällöistä. Näistä on toki keskusteltava muun luovan työryhmän kanssa. Myös rooliijaon ja aikataulujen tekeminen on suurilta osin ohjaajan vastuulla, tosin tässäkin tuottajat, heidän assistenttinsa sekä muu luova työryhmä ovat mukana. Näyttelijöiden harjoittaminen ja henkilöohjaus ovat ohjaajan päätehtäviä, mutta hänen on mahdollisuksiensa mukaan osallistuttava myös käsiohjelman tekemiseen sekä esityksen PR-toimintaan (White 1999, 12). Ohjaaja valmistaa esityksen ensi-iltaan asti, jonka jälkeen hän käy silloin tällöin valvomassa esityksen kulkua ja sen sujumista (Suomen teatterit ry 2007, 89 ja Nordström 1997, 286).

### 2.3.2 Näyttelijä ja musikaaliesiintyjä

Suomalaisissa laitos- eli repertuaariteattereissa näyttelijät ovat usein kiinnityksellä, eli he nostavat kuukausipalkkaa ja ovat velvoitettuja osallistumaan teatterin työohjelman mukaisiin harjoituksiin ja näytäntöihin. Näyttelijä voi mahdollisuuksien mukaan osallistua teatterin ohjelmiston ja muun taiteellisen työn suunnitteluun (Suomen teatterit ry 2. 2007, 9).

Musikaalissa näyttelijä (tässä työssä myöhemmin myös esiintyjä tai musikaali-esiintyjä, joilla tarkoitetaan samaa) on ensisijaisesti vastuussa esittämänsä henkilön musiikista, tekstistä ja liikkeestä. Toisaalta näyttelijä myös jakaa vastuunsa muiden esityksen elementtien kanssa. Näitä ovat muut näyttelijät ja esiintyjät, heidän laulamansa ja esittämänsä musiikki, teksti ja liike, orkesteri ja kapellimestari sekä kaikki ulkoiset elementit, kuten lavastus ja puvustus. Tästä johtuen jokaisen esiintyjän ilmaisullinen valinta tai ratkaisu vaikuttaa myös esityksen muihin elementteihin ja muiden esiintyjien ilmaisuun (De Mallet Burgess & Skilbeck 1999, 13).

Musikaalinäyttelijältä ja -esiintyjältä vaaditaan valtavasti teknistä osaamista. Se ulottuu fyysisen voiman hallinnasta ja sen säätelystä rajattomaan mielikuvitukseen asti, puhumattakaan laulun ja musiikin vaatimuksista (De Mallet Burgess & Skilbeck 1999, 14). Nordströmin mukaan moderni musikaali asettaa sen taiteilijoille suuret vaatimukset, sillä musikaaliesiintyjän laulu-, tanssi- ja näyttelijäntaitojen on oltava erinomaiset (1997, 286).

De Mallet Burgessin ja Skilbeckin (1999, 157) mukaan näyttelemisen musikaalissa on luovaa toimintaa, jossa yhdistyvät fyysinen, psykologinen ja tunteellinen tekeminen. Musikaalissa näyttelemisen on lähinnä naturalismia tai realismia, mutta musikaalinäyttelemisessä ei voida käyttää yhtä näyttelemisen metodia ja tai systeemiä.

### 2.3.3 Koreografi

Koreografi on osa Whiten (1999, 13) mainitsemaa luovaa työryhmää. Youngin mukaan koreografi vastaa kaikista musikaalin tanssikohtauksista ja -numeroista sekä teoksen henkilöhahmojen liikekielestä. Koreografi myös usein asemoi suuret ensemble-kohtaukset (Young 1995, 21). Koreografi on mukana myös muita musikaalin osa-alueita koskevissa neuvotteluissa ja päätöksissä. Ohjaajan tarpeiden mukaan hän on mukana koko musikaalin esillepanossa ja dramaturgisisessa keskustelussa. Whiten mukaan koreografi keskustelee ensin ohjaajan kanssa, jonka jälkeen hän kehittää teoksen tanssilliset ideat ja muovaa ne kokonaisiksi koreografioiksi eli tanssinumeroiksi (White 1999, 13).

Kuten kapellimestari, myös koreografi osallistuu koe-esiintymisten järjestämiseen ja miehityksen valintaan, jossa hänen vastuullaan on pääasiassa tanssijoiden valitseminen. Whiten mukaan koreografi ohjaa tanssijoiden lämmittelyä ja auttaa tanssijoita pysymään fyysisesti kunnossa. Koreografi harjoituttaa omat koreografiansa ja tarpeen vaatiessa hän valitsee tanssivasta ensemblesta tanssikapteenin (*engl. Dance captain*), joka koreografian ohessa ja apuna valmentaa myös tanssijoita (White 1999, 13).

#### 2.3.4 Kapellimestari

Amerikkalainen ja englantilainen musikaalikirjallisuus (mm. White 1999 ja Young 1995) käyttää musikaalien kapellimestareista termiä *musical director*, joka suoraan suomennettuna tarkoittaa musikaalista ohjaajaa tai musiikkiohjaajaa. Suomen kielessä ja suomalaisella musikaal kentällä on käytössä sana kapellimestari, joka englanniksi kääntyy *conductor* (suom. kapellimestari, orkesterinjohtaja). Tässä opinnäytetyössä käytetään musikaalin arkisesta käyttökielestä tullutta termiä *teatterikapellimestari* ja tämän lyhenteenä kapellimestari.

Whiten mukaan teatterikapellimestari vastaa kaikesta musikaaliesityksen musiikista. Kapellimestari valitsee harjoituspianistin ja muusikot sekä osallistuu koe-lauluihin neuvon ohjaajaa laulajien valitsemisessa. Kapellimestarin oleellisiin tehtäviin harjoitusvaiheessa kuuluu laulujen opettaminen näyttelijöille ja Whiten mukaan kapellimestarilla on oltava kyky auttaa ratkaisemaan näyttelijöiden mahdollisia laullisia ongelmia. Koreografian tarvitessa harjoitusnauhaa, kapellimestarin on valmistettava se tanssiharjoituksia varten (White 1999, 12–13).

Young (1995, 20) listaa kapellimestarin työtehtäviin musiikkiharjoitusten järjestämisen ja suunnittelun sekä Whiten tapaan pitää tärkeänä harjoituspianistin valintaa. Youngin mukaan, kuten ohjaajan olisi valittava kapellimestarinsa, myös kapellimestarin olisi tarkoin mietittävä ja valittava sopiva ja entuudestaan tunnettu harjoituspianisti säestämään harjoituksia. Youngin mukaan harjoituspianistin olisi hyvä olla myös ohjaajan tuntema ja hyväksymä henkilö ja hänen olisi oltava jatkuvassa keskustelussa kapellimestarin kanssa harjoitusten tapahtumista ja etenemisestä (Young 1995, 20).

Länsimaisen taidemusiikin näkökulmasta kapellimestarin työtehtävät keskittyvät vain musiikin johtoon ja sen harjoittamiseen. Nordströmin mukaan orkesterinjohtajalta vaaditaan partituurinlukutaitoa ja eri nuottiavainten hallintaa. Kapellimestarin on myös tunnettava eri soitinten soittotekniikka sekä soittimien mahdollisuudet ja vaikeudet. Eri aikakausien ja tyyllilajien ominaispiirteet on hallittava ja ne on pystyttävä selvittämään soittajille. Nordström painottaa, että oli kyseessä sinfoniaorkesterin-, kuoron- tai vaikka jazzyhtyeen johtaja, ovat harjoittamisperiaatteet, lyöntitekniikka ja muut musiikin tiedot ja taidot joka tilanteessa samanlaiset (1997, 106-107).

Nordström (1997, 289) kirjoittaa myös kapellimestarintyöstä oopperassa ja musikaalissa. Hänen mukaansa kapellimestari ja ohjaaja joutuvat joskus harjoitteluvaiheessa neuvottelemaan esimerkiksi esiintyjien sijoittelusta ja liikkeistä, mutta itse esityksien kokonaisvastuu on ensi-illan jälkeen aina kapellimestarilla (Nordström 1997, 289). Mackerrasin (2003, 65) mukaan oopperakapellimestarin ja sinfoniaorkesterin johtajan suurin ero lienee siinä, että ammattimainen, hyvä orkesteri pystyy suoriutumaan melkein mistä tahansa sinfonisesta teoksesta ilman kapellimestaria, kun taas oopperaa ei saada edes käyntiin ilman kunnollista ja asiaansa perehtynyttä kapellimestaria.

Oopperakapellimestarin koulutuksen vaativimmat osa-alueet liittyvät Mackerrasin (2003) mukaan laulajien kanssa harjoitteluun sekä pianonsoittotaitoon harjoitustilanteessa eli korrepetointiin. Oopperan johtaminen on sukua konsertton johtamiselle, koska laulajat ovat yhtä lailla solisteja, oli heitä sitten yksi tai kymmeniä. Oopperakapellimestarin on tiedettävä paljon laulamista ja siihen liittyvistä ongelmista ja hänen on opittava hengittämään ja elämään laulajien mukana. Joskus menestyneimmäkään oopperasolistit eivät välttämättä lue nuotteja, ja heidät on harjoitettava rooliin rutiinin kautta (Mackerras 2003, 65).

Mackerras mainitsee oopperakapellimestarin työn haastavuudeksi myös laulajien ja ensamblen seuraamisen. Hänen mukaansa monissa tilanteissa laulajien on lähes mahdotonta nähdä kapellimestaria ja päinvastoin. Tällöin kapellimestarin on seurattava laulajan rytmiä ja hengitystä. Korrepetoinnin haasteet liittyvät Mackerrasin mukaan partituurin soittotilanteeseen. Kapellimestarin on saatava kuuntelijalle käsitys kokonaisen orkesterin soinnista vain pianoa soittamal-



la. Ehkä juuri tästä syystä moni oopperakapellimestari on uransa alussa ollut korrepetiittori (Mackerras 2003, 65, 74).

Mackerras listaa oopperakapellimestarin tehtävien suurimpia ongelmia: musiikkiteoreettisesti kouluttamattomat solistit ja oopperatalojen ja esitystilojen akustiset ongelmat. Vastaavia ovat myös kielitaito-ongelmat; oopperakapellimestarin olisi osattava kulloisenkin oopperan esityskieltä. Lisäksi taiteelliset ja tekniset erimielisyydet oopperoiden ohjaajien kanssa saattavat muodostua kapellimestarille haasteiksi (Mackerras 2003, 74-78).

### 3 TUTKIMUKSEN EMPIIRISYYS, LAADULLISUUS JA TUTKIMUSMENETELMÄ

#### 3.1 Empiirisyys

Idea opinnäytetyön pienimuotoiseen tutkimukselliseen osuuteen syntyi halusta tutustua musikaalin ammattilaisten työtapoihin. Aineistolähtöinen tarkastelutapa osoittautui ainoaksi järkeväksi vaihtoehdoksi yhdistää sekä tutkimus että työtapoihin tutustuminen. Hirsjärvi ja Hurme (2000, 13) luettelevat onnistuneen tutkimuksen piirteiksi muiden muassa hyvät ja säännölliset yhteydet kollegoihin ja tutkimuskenttään, yhden tai useamman idean ja metodin yhteensovittamisen sekä tunteen aiheen ajankohtaisuudesta ja tärkeydestä. Myös pyrkimys tutkittavan asian teoreettiseen ymmärtämiseen on Hirsjärven ja Hurmeen mukaan tyypillistä menestykselliselle tutkimukselle.

Tämä opinnäytetyö täyttää yllä mainitut vaatimukset. Tästä syystä tutkimus on uskallettu toteuttaa, vaikkakin aineistolähtöisesti ja osittain käytännön sanelemin säännöin. Tutkimuksen yleisluonteena voidaan pitää Hirsjärven ja Hurmeen (2000, 14) mainitsemaa, empiiriselle tutkimukselle ominaista monivaiheisuutta.

#### 3.2 Laadullisuus ja tutkimusmenetelmä

Tämä tutkimus täyttää myös kvalitatiivisen tutkimuksen kriteerit (Hirsjärvi & Hurme 2000, 25), sillä yleisempää mallia on lähdetty etsimään yksittäisiä ongelmia selvittämällä. Myös mahdollisuudet tutkimuskysymysten muuttumiseen ja muuntumiseen tutkimuksen aikana olivat todennäköisiä, mikä on tyypillistä laadulliselle tutkimukselle (Hirsjärvi & Remes & Sajavaara 119-120).

”Haastattelen ihmisiä, koska olen kiinnostunut toisten ihmisten tarinoista” (Seidman 1991, Hirsjärven ja Hurmeen 2000, 34 mukaan). Tutkimusmetodiksi tässä opinnäytetyössä on valittu tutkimushaastattelu, joka on keskeisessä asemassa ennen kaikkea siitä syystä, että kirjallista aineistoa tutkimusongelmien selvittämiseksi ei juuri ole saatavilla. Hirsjärvi ja Hurme luettelevatkin haastattelun eduiksi muiden muassa sen, että tutkittavana on *vähän kartoitettu, tuntematon alue* (2000, 35). Myös *halu syventää olemassa olevia tietoja* (Hirsjärvi &

Hurme 2000, 35) on oleellinen perustelu haastattelun valinnasta tutkimusmetodiksi. Tämän opinnäytetyön tutkimusongelmista saatavilla oleva lähdeaineisto on osin ajankohtaista ja luotettavaakin, mutta tämä aineisto käsittelee vain amerikkalaista ja englantilaista musikaalia. Suomessa tehdystä, resurssisidonnaisesta nykypäivän musikaalista on tietoja kirjattu ylös erittäin vähän.

Hirsjärvi ja Hurme (2000, 43) jaottelevat haastattelun lajit karkeasti kahteen luokkaan: lomakehaastattelut (strukturoitu haastattelu) ja muut kuin lomakehaastattelut. Jälkimmäisen näistä he taas jakavat strukturoimattomaan haastatteluun ja teemahaastatteluun (puolistrukturoitu haastattelu).

Teemahaastattelu on puolistrukturoitu menetelmä siksi, että yksi haastattelun aspekti, haastattelun aihepiirit, teema-alueet, on kaikille sama. Muissa puolistrukturoiduissa haastatteluissa esimerkiksi kysymykset tai jopa kysymysten muoto ovat kaikille samat. Teemahaastattelusta puuttuu strukturoidulle lomakehaastattelulle luonteenomainen kysymysten tarkka muoto ja järjestys, mutta se ei ole täysin vapaa niin kuin syvähaastattelu. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 48)

### 3.3 Teemahaastattelu menetelmänä tässä opinnäytetyössä

Tässä opinnäytetyössä teemahaastattelu on ollut sopiva valinta haastattelun eri lajeja vertaillessa. Ammattikorkeakoulun opinnäytetyön laajuuden (PIRAMK 2002, 276) ja toisaalta tutkimusaiheen syvällisyyden ja tuntemattomuuden huomioon ottaen teemahaastattelu oli myös ainoa mahdollinen haastattelumenetelmä.

Jos tämän opinnäytetyön aineisto olisi hankittu lomakehaastattelulla, kysymysten määrittäminen olisi ollut vaikeaa ja yksittäisten kysymysten määrä olisi luultavasti kasvanut suhteettoman suureksi. Toisaalta suurempi haastateltavien määrä olisi ollut mahdollinen ja aineiston purkaminen ehkä helpompaa. Suurin ongelma lomakehaastatteluja tästä aiheesta tehdessä olisi kuitenkin ollut tutkimustulosten analysointi. Teemahaastatteluissa oli mahdollista tarkentaa ja pyytää esimerkkejä aiheista koko haastattelun ajan, ja ehkä juuri tarkennukset toivat esiin mielenkiintoisimpia tuloksia.

Syvähaastattelun suurin ongelma tässä kontekstissa olisi ollut materiaalin suuri määrä. Vaikka tätä opinnäytetyötä varten suoritettut neljä haastattelua olivat aihealueeltaan hyvin tarkkaan rajattuja, niiden kokonaiskestoksi tuli silti yhteensä yli neljä tuntia, ja litteroinnin työmäärästä kertovat 65 A4-arkillista tekstiä. On helppo arvioida, mikä olisi ollut syvähaastatteluiden purkamistahti suhteessa relevantin tiedon määrään (Hirsjärvi & Hurme 2000, 43-48, 58).

## 4 TUTKIMUKSEN KULKU

### 4.1 Aloitus

Tälle opinnäytetyölle kuten mille tahansa tutkimukselle on tyypillistä, että se aloitetaan tekemällä tutkimussuunnitelma. Tässä työssä tutkimussuunnitelma toteutettiin hyvin suurpiirteisesti ja ilmiöiden tasolla (Hirsjärvi & Hurme 2000, 54-55). Opinnäytetyön tutkimussuunnitelmaan kuuluivat alusta asti seuraavat Hirsjärven ja Hurmeen (2000, 56) mainitsevat asiat:

- tutkimuksen tarkoitus
- kartoitus aihepiirin aiempiin tutkimuksiin
- hahmotelma tutkimusmenetelmästä
- hahmotelma aikataulusta

Koska tutkimusaihetta haluttiin tässä työssä tarkastella aineistolähtöisesti, ensimmäinen vaihe tutkimuksen käynnistyksessä oli tutkimusongelmien ja haastateltavien henkilöiden valinta. Tutkimusongelmat muotoutuivat helposti omia, työelämästä saatuja kokemuksia ja niiden herättämiä kysymyksiä pohtiessa. Tutkimuskysymykset on myöhemmin tässä opinnäytetyössä lueteltu ja jaoteltu alaluvuiksi, joissa haastatteluja käydään läpi kunkin kysymyksessä olevan ongelman kannalta. Tutkimuskysymykset ovat:

- Miten musikaalia harjoitellaan nykyaikaisissa, suomalaisissa ammattiteattereiden tuotannoissa? (minkälainen on musikaalin harjoitusprosessi)
- Mitkä ovat kapellimestarin tehtävät musikaalin harjoitusprosessissa?
- Miten musikaalia pitäisi harjoitella (haastateltavien ideaali harjoitusprosessi)
- Mitkä ovat kapellimestarin erityistaidot ja missä teatterikapellimestareita tulisi kouluttaa?

### 4.2 Haastateltavien valinta

Haastavinta haastateltavien valitsemisessa ei ollut sopivien ihmisten löytäminen, eikä aluksi heidän määränsäkään vaan ennen kaikkea päätös siitä, mistä

ammattikunnista haastateltavat valittaisiin. Hirsjärvi ja Hurme ehdottavat yhdeksi haastateltavien valinnan lähtökohdaksi karkean suunnitelman tekemisen ja keskustelun mahdollisten haastateltavien kanssa. Näin on mahdollista *kartoittaa* haastateltavien keskustelu- ja vastaustaitoja sekä saada käsitys siitä, minkälaista tietoa aiheesta on mahdollista saada teemahaastattelua käyttämällä (2000, 59). Hirsjärven ja Hurmeen ehdottamaa *kartoitusta* on tavallaan käytetty myös tässä opinnäytetyössä. Keskustelu mahdollisten haastateltavien kanssa on tapahtunut vuosien kuluessa, kirjoittajan työkokemusten aikana.

Tutkimuskysymysten hahmottuessa alkoi myös visio haastateltavien määrästä ja ammateista selventyä. Tärkein haastateltavien valintaa, itse asiassa koko tutkimusta, määrittävä tekijä oli se, että kaikkien haastateltavien oli oltava musiikkiteatterin ammattilaisia, ja kaikilla oli oltava useita kokemuksia musikaalin harjoitusprosessista. Se, että haastateltaviksi haluttiin sekä ohjaaja että näyttelijä, johtui pitkälti koko tutkimuksen lähtökohdasta; miten muut kuin muusikot ja teatterikapellimestarit näkevät ja hahmottelevat musikaalin harjoitusprosessin ja toisaalta minkälaisia toiveita ohjaajilla ja näyttelijöillä on teatterikapellimestarien ammattitaidon suhteen. Tutkimusta varten ei haastateltu teatterimuusikoita tai -kapellimestareita, koska oma työkokemukseni (CV: LIITE 6) musikaaleissa on juuri näistä ammateista. Halusin peilata nimenomaan omia kokemuksiani muiden kuin muusikoiden kokemuksia vasten.

Aluksi lähdettiin siis haastattelemaan yhtä näyttelijää ja yhtä ohjaajaa. Heidän valitsemisensa oli melko helppoa, sillä alalla työskentelevistä ammattilaisista oli valmiiksi suhteellisen hyvä käsitys. Sen, että haastateltavat olivat haastattelijalle entuudestaan tuttuja, koettiin tässä yhteydessä olevan harmitonta ja toisaalta jopa välttämätöntä alan erikoisluonteen ja ammattilaisten vähyyden huomioon ottaen. Se että haastattelijalla ja haastateltavilla oli yhteisiä työkokemuksia takana, osoittautui myös positiiviseksi tutkimuksen kannalta, sillä se mahdollisti haastattelijan tarkentamaan kysytyjen asioiden yksityiskohtia.

### 4.3 Haastattelut

Ensimmäiset haastateltavat olivat näyttelijä Petra Karjalainen (CV: LIITE 2) ja koreografi-ohjaaja-näyttelijä Markku Nenonen (CV: LIITE 3). Haastattelut suori-

tettiin haastateltavien aikataulujen määrittelemässä rajoissa ja paikoissa. Karjalaisen haastattelun kokonaiskesto oli 1 tunti ja 7 minuuttia ja se suoritettiin Karjalaisen kotona Tampereella. Nenosen haastattelu kesti noin 50 minuuttia ja se tehtiin Helsingissä, Sibeliuksen Akatemian kahvilassa. Molemmat haastattelut tehtiin keväällä 2008.

Näiden kahden haastattelun jälkeen oli selvää, että tarvittiin ainakin yksi haastattelu lisää. Osoittautui järkeväksi pyytää vielä sekä ohjaajan että toisen näyttelijän haastattelut tutkimuksen aineistoksi. Mahdollisia haastateltavia oli tälläkin kertaa useita, ja valinnat syntyivät verrattaessa edellisten haastateltavien koulutukseen, sukupuoleen ja työhistoriaan. Näyttelijähaastateltavaksi haluttiin Karjalaisista myöhemmin koulutuksen saanut miesnäyttelijä kun taas haastateltavan ohjaajan valintaan vaikutti eniten se, että hänen olisi oltava ohjaajakoulutuksen saanut ohjaaja (Nenosen pohjakoulutuksen ollessa tanssin puolelta).

Ohjaaja Tiina Puumalaista (CV: LIITE 4) ja näyttelijä Jari Aholaa (CV: LIITE 5) haastateltiin syys-talvella 2008. Ahola oli sopiva valinta ennen kaikkea siksi, että hänen näyttelijäkoulutukseensa on sisältynyt musiikkiin ja musiikkiteatteriin erikoistuminen ja toisaalta siksi, että hänellä oli kokemuksia myös samoista musikaaleista kuin Karjalaisella, mikä mahdollisti kokemusten vertailun. Puumalaista lukuun ottamatta haastattelijat olivat työskennellyt kaikkien haastateltavien kanssa, mikä oli eduksi haastatteluja tehtäessä ja myös tuloksia analysoidessa. Haastateltavat olivat tehneet keskenään hyvin vähän töitä. Puumalaisen ja Aholan haastattelut suoritettiin hiljaisissa neuvotteluhuoneoloissa ja molempien kesto oli noin 70 minuuttia.

Jo ennen haastattelujen suorittamista oli selvää, että aineiston määrä tulisi olemaan suuri. Sen takia tehtiin haastattelurunko (LIITE 1), jossa pysyminen oli haastattelijan vastuulla, ja jota ei näytetty haastateltaville. Haastattelurungon avulla myös aineiston tarkastelu sen keruun aikana (Hirsjärvi & Hurme 2000, 135) oli mahdollista ja haastattelijat kirjoittivat muistiinpanoja haastattelujen kuussa.

#### 4.4 Kysymysten laatiminen

Teemat, joita haastatteluissa käsitellään, muotoutuivat suoraan tutkimusongelmien perusteella (katso seuraava luku). Tarkkoja kysymyksiä ei tehty valmiiksi, vaan seurattiin etukäteen laadittua haastattelurunkoa ja -rakennetta koko haastattelun ajan. Aiheissa ja teemoissa pitäytyminen jäi ainoastaan haastattelijan vastuulle.

#### 4.5 Haastatteluaineiston purkaminen ja analysointi

Kun haastattelut oli suoritettu, kaikki neljä aineistoa litteroitiin sanasta sanaan -periaatteella (Hirsjärvi & Hurme 2000, 138). Kun aineisto oli saatettu kirjalliseen muotoon, ne luettiin läpi. Tämän jälkeen ne luokiteltiin teemoittain. Eri tutkimuskysymyksiä koskevat kommentit haastatteluista maalattiin litteroidusta tekstistä eri värein siten että kullakin kysymyksellä eli teema-alueella oli oma värinsä. Näin aineistosta oli helpompaa etsiä vastauksia ja lainauksia raporttia kirjoitettaessa. Tämä analyysitapa noudattaa myös Hirsjärven ja Hurmeen esittämää teemahaastattelun aineiston käsittelyä (2000, 144).

Luokitteluperusteeksi valittiin olemassa olevat tutkimuskysymykset. Tämä perustelu oli helppo ja yksinkertainen, koska haastattelijan haastattelurunko oli laadittu tutkimuskysymysten perusteella ja näin ollen haastattelut etenivät jo valmiiksi luokitteluperustein.

#### 4.6 Laatu ja luotettavuus

Hirsjärvi ja Hurme (2004) listaavat yhdeksi haastattelun laadun takeeksi hyvin suunnitellun ja toteutetun haastattelurungon. Tässä tutkimuksessa haastattelurunko tehtiin etukäteen ja sitä myös noudatettiin jokaisessa suoritetussa haastattelussa. Opinnäytetyön ja tutkimuksen tekijä suoritti, litteroi ja analysoi haastattelut itse. Laatuja lisäsi myös kunnollinen ja tarkistettu välineistö (Hirsjärvi & Hurme 2004, 184). Haastattelut nauhoitettiin Zoom H2 -merkkisellä kovalevytallentimella, ja heti haastattelujen suorittamisen jälkeen ne kopioitiin tallentimelta tietokoneelle.



Kaikki haastattelut suoritettiin sellaisissa oloissa, että haastateltava pystyi puhumaan luottamuksellisesti ja avoimesti. Haastatteluihin oli varattu riittävästi aikaa, jotta kiire ei olisi vaikuttanut vastauksiin. Haastateltavat puhuivat vapaasti ja omin sanoin ja on oletettavaa, että he kertoivat mielipiteitään ja kokemuksiin totuuden mukaisesti, eivätkä ”tuottamisolosuhteista” johtuen (Holstein & Gubrium Hirsjärven & Hurmeen 2004, 185 mukaan).

Haastatteluaineisto oli teknisesti laadukasta ja haastattelut oli litteroitu tarkasti. Raportointi ja analysointi tehtiin sekä litterointien että haastatteluäänitysten perusteella. Kaikki haastateltavat ovat saaneet mahdollisuuden lukea sekä oman haastattelunsa litteroinnin että opinnäytetyön ennen sen esittelyä. Näiden ja aiemmin tässä alaluvussa luetelluin perustein voidaan ajatella tämän tutkimuksen olevan luotettava.

Kun tätä tutkimusta arvioidaan kokonaisuutena, voidaan todeta, että sen sisäinen johdonmukaisuus (tutkimuksen koherenssi) on myös otettu huomioon. Tutkimusraportissa on kuvattu tutkimuksen kohde ja tarkoitus, omat sitoumukseni tutkijana, aineistonkeruu, tutkimuksen tiedonantajat, tutkija-tiedonantaja -suhde, tutkimuksen kesto, aineiston analyysi, tutkimuksen luotettavuus ja raportointi. Nämä edellä mainitut luotettavuuteen liittyvät asiat ovat myös suhteessa toisiinsa (Tuomi & Sarajarvi 2006, 135-136).

## 5 TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -TULOKSET

Yksi haastatteluiden ja koko tämän opinnäytetyön tutkimuksen tärkeimmistä teemoista on teatterikapellimestari ja hänen toimenkuvansa musikaalin harjoitusprosessissa. Lähtökohtaisesti tässä tutkimuksessa ajatellaan, että kapellimestari toimii orkesterinjohtajana, kuoron, näyttelijöiden ja tanssijoiden laulujen harjoittajana sekä harjoitusten säestäjänä. Toisin sanoen musikaalin kapellimestarilla tässä tutkimuksessa ja näissä haastatteluissa tarkoitetaan pääsääntöisesti yhtä koko esityksen musiikista vastuussa olevaa yhtä henkilöä (vertaa *musical director* luku 2.3.4).

Haastateltavat saivat vapaasti käyttää nimiä ja tuotantoja esimerkkeinä haastattelutilanteissa, kuitenkin sillä ehdolla, ettei niitä mainita opinnäytetyössä. Suorien lainauksien keskeltä on paikoitellen otettu merkityksetöntä tekstiä pois. Nämä paikat on merkitty – – merkinnällä. Kommenttien antajista käytetään seuraavia merkintöjä: H = haastattelija, N = näyttelijä, O = ohjaaja.

### 5.1 Musikaalin harjoittelukäytännöt

Ensimmäisenä tutkimuskysymyksenä oli kartoittaa musikaalin harjoituskäytäntöjä suomalaisessa teatterissa sekä näyttelijöiden että ohjaajien näkökulmasta. Pyrkimyksenä oli kysyä mahdollisimman vähän kysymyksiä ja jättää haastateltaville alusta lähtien mahdollisuus pohtia, miten käytännössä oikeasti toimitaan. Aloituskysymykset olivat yksinkertaisuudessaan seuraavanlaisia:

H: ” – – käytännön työelämässä, miten harjoitellaan musikaaleja? Mitä siinä ensimmäiseksi tapahtuu?”

H: ” Mistä sun osalta musikaalin harjoitus alkaa tai siis koko sen prosessin työstäminen?”

H: ” Mistä musikaalin harjoittelu alkaa sun kohdalta?”

Kaikki neljä haastateltavaa jakoivat harjoitusjakson pääpiirteittäin neljään osaan, jotka on nimetty ja jaoteltu tähän tulkinnan, analysoinnin ja päätelmien perusteella. Jaottelu on tehty ennen kaikkea analysoinnin ja opinnäytetyön lukemisen selkeyttämiseksi, eivätkä nimetyt alaotsikot ole virallisia tai tunnustettuja musikaalin harjoitustermejä.

### 5.1.1 Ensimmäinen vaihe (alkuvalmistelut)

Kaikki haastateltavat mainitsivat ensimmäiseksi harjoitusprosessin vaiheeksi oman, henkilökohtaisen tutustumisen teokseen. Näyttelijät kertoivat tutustuvansa tekstiin aluksi sekä kokonaisuutena että yksittäisten laulujen tasolla. He kertoivat suhtautuvansa tekstin lukuun ja tarkasteluun avoimesti, luottaen tunteisiin ja mielikuviin sekä toisaalta analyttisesti työmäärän ja työprosessin hahmottamiseksi. Näyttelijät eivät kokeneet tarpeelliseksi kuulla musikaalin musiikkia ennen kuin teksti ja teoksen draama oli hahmotettu.

H: ”Mistä sun osalta musikaalin harjoitus alkaa tai siis koko sen prosessin työstäminen?”

N: ”No, henkilökohtaisesti se alkaa siitä kun saa ne nuotit ja tekstin käteen. – – tavallaan siitä kokonaisuuden hahmottamisesta ja omasta osasta siinä kokonaisuudessa. – – tavallaan sitä hahmottaa sen työmäärän ja työprosessin. Koittaa hahmottaa sitä jotenkin etukäteen eli minä kokonaisuudessa, mitä se niinku tarkoittaa. Sitten kun sä saat ne materiaalit käsiin.”

N: ”Kun mä saan roolin niin ennen kuin mä oikeestaan meen niihin biiseihin, niin mä luen sitä juttua moneen kertaan ja aika paljon luotan itse tunteisiin ja vaistoihin siis sillä tavalla mitä mulle sattuu tulemaan mielikuvia ja asioita siitä tekstistä.”

N: ”Ja sitten mielellään, jos on ihan outo musikaali, ni mä tykkään niinkun, ennen kun mä kuulen sen musiikin, ni mä tykkään lukea ne laulun tekstit niinkun tekstinä, ettei se musiikin rytmi tai musiikin tunnelma vaikuta siihen mun ensimmäiseen mielikuvaan siitä tekstistä. Koska näyttelijänä haluaa lähteä tekstistä liikkeelle, sen ulospäin tuomisesta, että miten mä saan sen tekstin ymmärretyksi.”

Ohjaajien työprosessi musikaalin harjoittamisessa alkaa aiemmin kuin näyttelijöiden. Toisinaan ohjaajat ovat jo teoksien valinnassa mukana, joskus taas teatterit pyytävät ohjaajia mukaan tuotantoon jo ennalta valittuihin teoksiin. Kumpiakin tapoja käytetään haastateltujen ohjaajien kokemuksien mukaan lähes yhtä paljon. Tärkeintä teosta valittaessa on, että ohjaajalla on kyseiseen tekstiin henkilökohtainen näkökulma ja kiinnostus.

O: ”Ja ehkä mulle itelle kaikkein tärkein on aina ohjatessa se, et ihan sama mikä se genre sit on, niin mulla pitää olla siihen joku tunnistus, että mä jollain tavalla tykkään niinkun siitä, että siellä on joku ihminen tai joku

tarinan osa tai joku teema, minkä mä oikeasti mielessäni tunnistan. Ja mistä mulla on jotain laajempaakin sanottavaa mielestäni. Tai kokemusta tai joku näkökulma siihen.”

Ohjaajan työhön musikaalin harjoitusprosessissa kuuluu myös esityksen musiikkidramaturgian tekeminen, mikä tapahtuu pääasiassa kapellimestarin kanssa käytyjen keskustelujen pohjalta. Musiikkidramaturgisia päätöksiä musikaaleissa ovat esimerkiksi välimusiikkien (kohtauksia, numeroita ja tapahtumia yhteen sitova musiikki) ja musiikkinumeroiden lyhennykset, pidennykset ja poistot.

Haastateltujen mukaan ohjaajien työnkuvan kannalta muita edellä mainittujen kaltaisia alkuvalmisteluja ovat miehityksen valitseminen ja aikataulujen tekeminen. Aikataulujen laatimiseen vaikuttavat eniten käytössä olevat taloudelliset resurssit, teoksen musiikilliset, tanssilliset ja draamalliset vaatimukset sekä käytettävän henkilökunnan osaaminen ja erityistaidot.

O: ”Mä teen yleensä aika tarkan harjoituslistan. Ja musikaaleissa erityisen tarkan, eli kolmiosaisen; tanssi-, laulu- ja draamaharjoitusten listan. Jos kaikki on koko ajan käytettävissä, niin sithän se on helppoa, et sit vaan valitaan missä kukakin on, niin et ihmisillä on päivä täynnä kaiken kaikkiaan.”

Ensimmäisessä vaiheessa prosessi alkaa myös koko työryhmän tasolla. Tärkein osa tätä vaihetta on tekstin läpiluku eli lukuharjoitus, jossa musiikkinumeroiden kanssa toimitaan haastateltujen mukaan vaihtelevasti. Laulujen tekstit voidaan lukea kronologisesti oikeissa paikoissaan ja musiikki kuunnella alkuperaisista äänitteistä tai jo tehdyistä harjoitusnauhoista. Toinen esille tullut vaihtoehto on laulujen opettelu jo ennen läpilukua siinä määrin, että niitä on mahdollista tapailla työryhmän kuullen lukuharjoituksessa.

Näyttelijöiden mukaan joskus on mahdollista opetella musiikkimateriaalia jo ennen koko työryhmän ensimmäistä lukuharjoitusta. Tämä on koettu positiiviseksi menettelytavaksi. Usein laitosteatteerissa työskentely tosin estää tämän mahdollisuuden.

N: ” – – kun kiinnitettynä on, niin melkein ensi-illan seuraavana päivänä, tai sitä seuraavana, voi jo alkaa harjoitukset, niin ei siinä voi ennen omaa

ensi-iltaa, alkaa toista juttua. Sehän olis jo väärin sitä nykyistä juttuakin kohtaan. Että se oo välttämättä aina mahdollista, kuin ehkä vierailijoiden kanssa.”

### 5.1.2 Toinen vaihe (numeroiden harjoittelu)

Numeroilla tarkoitetaan musikaaleissa olevia musiikki- ja tanssinumeroita, ja niiden harjoitteluvaihe on eritelty omaksi kokonaisuudekseen haastateltavien kokemusten perusteella. Kaikkien haastateltavien mukaan läpiluvun jälkeen harjoitusprosessi jatkuu useimmiten lauluharjoituksilla. Neljästä haastateltavasta yhden kokemuksen mukaan on tärkeää tehdä alusta lähtien numeroharjoitusten ohessa myös koko tarinaa.

H: ”Eli sä oot valmis tekemään läpimenoja, vaikka siellä olis ihan tekevämmämiä lauluja tai tansseja?”

O: ”Juu, juu. Ne voi soittaa, ja jotka osataan, ne vedetään. Siis mitä tiedetään, niin tehdään. – – Mulla on siitä kokemuksia siitä, tehdään alkunumeroa kaksi viikkoa, ja muita näytelmää viikko. Niin kyllä on hieno alkunumero, ja kukaan ei tiedä mistään mitään. Ja sit ollaan paniikissa kun on ensimmäinen valmistava ja ensimmäinen läpimeno ja ensimmäinen kerta kun tehdään vaihdot ja koko helveti valloillaan. Se stressaa mua äärettömän paljon enemmän, kuin se keskinkertaisen tai jonkun välivaiheen sietäminen. Ja sit täytyy muistaa se, että teoksen osat ei oo koskaan irrallisia siellä lopputuloksessa. Että sillä ei oo mitään hyötyä, jos sä et tiedä et mihin tää juttu liittyy. Niin ne joutuu vielä tekeen uudestaan. Mutta todellakin jokainen tekee minkä tekee. Mutta sen voin kyllä sanoa, että tämä moneen kertaan läpikäyminen, ja tietyn semmosen, et tänään voidaan tehdä tää tähän asti, niin sen hyväksyminen niinkun yleensä vähän rentouttaa niitä ihmisiä.”

Musiikkiharjoitukset suoritetaan usein harjoitushuoneissa (ei näyttämöllä) ja ne ovat sisällöltään pääosin vain musiikin teknisiin asioihin keskittyviä. Musiikkinumeroharjoituksissa keskitytään aluksi nuottien lukuun sekä melodioiden ja stemmojen opetteluun.

N: ” – – sitten mä rupeen kattomaan nuotteja ja mielellään, jos on mahdollista jonkun korrepetiittorin kanssa käymään niitä läpi kahdestaan. Siis niinkun harjoituttaa ihan ne biisit. Sen kummempaa vielä tulkitsematta, et saada se matsku valmiiksi.

H: Eli siis nuotit paperilta?

N: Ihan niin. Pitää siirtää se matsku tavallaan päähän.”

O: ”Mulla on sellainen käsitys, et usein ne on aloittanut, että tässä nuotit, nyt tutustutaan ja käydään se läpi ikään kuin musiikkiteknisesti kai. Mutta että mä en koskaan puuttunut siihen, et siihen asti se on ihan sen kapellimestarin juttu, että mistä se lähtee liikkeelle.”

Musiikkiharjoituksia pidetään tässä numeroiden harjoitteluvaiheessa sekä solisteille, pienemmille ryhmille että koko esiintyvälle työryhmälle. Yhtenä ongelma-kohtana haastateltavat pitävät juuri näitä koko ensemblelle pidettäviä harjoituksia. Laitosteatteriin kiinnitetyt näyttelijät ovat hyvin eritasoisia laulajia, ja siinä missä toiset osaavat melodiat muutaman kerran jälkeen, joudutaan toisia laulatamaan useita päiviä. Tästä johtuen aikataulujen suunnittelemisen etukäteen saattaa olla hankalaa.

Kolme neljästä haastateltavasta oli vahvasti sitä mieltä, että nimenomaan lauluharjoituksista liikkeelle lähteminen on edellytys uskottavan ja ammattimaisen musikaalinumeron valmistumiselle.

O: ”Ensin laulut. Koska periaatteessa kun aloitetaan koreografiaharjoitus, niin kaikkien pitäis osata laulun sanat. Se on se ideaalitalanne. Kukaanhan ei koskaan niin tee, muuta kun taitavat musikaali-ihmiset. Mutta että ensin harjoitellaan laulut siihen kuntoon, että voidaan tehdä koreografiaa ja sitten vasta tehdään tekstiä. Koska ne on kaikki, pisimpään harjoitusta vaativia, laulu ja tanssi. Koska ne on niinkun teknisiä lajeja.”

O: ” – – näyttelijälle on kauheen vaikeeta opetella samaan aikaan laulun sanoja kun se ottaa vastaan koreografiaa ja muistelee repliikkejä. Varsinkin kun tehdään tämmöstä isoa työtä, jossa on monta eri teknistä lajia, jotka pitää osata. Niin sä et pysty enää. Draamaa voi tehdä niin, että se valmistuu päivää ennen ensi-iltaa, koska siin ei oo niin paljon liikkuvia osia.”

Numeroharjoitteluvaiheessa aletaan käydä läpi myös tanssinumeroiden koreografiaa. Vaikka tässä harjoitteluvaiheessa pyritään aina aloittamaan musiikki- ja lauluharjoituksilla, useimmiten tanssiharjoitukset kuitenkin limittyvät musiikkiharjoitusten kanssa päällekkäin. Etenkin haastateltujen näyttelijöiden mukaan tanssiharjoitusten aloittamisen ajankohta on usein ongelmallinen.

N: ” – – Kyllähän biisin siinä kohtaa mun näkemykseni mukaan pitäis olla kyllä jo aika hyvin hallussa, jos ruvetaan tansseja kattoon. Siinä on varmaan koulukuntaeroja, et monet pystyy varmaan montaa asiaa ryhtyyn omaksuun yhtä aikaa.

H: Mut sun kokemuksen mukaan?

N: Mun kokemuksen mukaan kyllä on niin, että jos biisi on mulle varma, niin sit mä voin ruveta sitoon siihen liikettä. Mulla on ehkä semmonen tapa.

H: Tarkoitatko sä varmuudella nyt sitä, että sä osaat melodian ja osaat sen tekstin?

N: Joo. Et mä voisin esittää sen biisin siinä, seistä tönöttäen ilman pappia. Niin sitten sen jälkeen mun on helpompi ruveta siihen liikettä. – – koska siinä vaiheessa kun alkaa liikkua ja laulaan, niin unohtaa täysin ne sanat.”

N: ”Ja sitten siinä vaiheessa kun alkaa olla laulut ja stemmat hallussa, niin siinä on jo mikrofoni poskessa ja itekin vähän jo lauleskellaan. Koska niinkun sanoin, niin se liike liittyy siihen tekstiin, että oppii paremmin myös ne liikkeet silloin kun sä jo tiedät kun mä laulan näin ni tapahtuu näin. Samahan se on näyttämölläkin, että tekstin muistaa paremmin sitten kun se liittyy jo johonkin.”

Ohjaajien kokemusten mukaan yksi tämän harjoitteluvaiheen tärkeimmistä piirteistä on työrauhan antaminen kunkin harjoituksen vetäjälle. Kaikki neljä haastateltavaa korostavat numeroharjoitusten teknisen opetteluun tärkeyttä ja sitä, että tekniseen opetteluun ei välttämättä tule myöhemmin mahdollisuutta. Juuri tämän takia sekä työrauha itse harjoittelutilanteessa, mutta myös toisaalta ohjaavan tahon (ohjaaja, kapellimestari, koreografi) yhteiset, ennalta sovitut säännöt ja sopimukset teoksesta saavat suuren merkityksen. Haastateltavien mukaan työrauha takaa sekä edellä mainitun, harjoitusten vetäjien mahdollisuuden käyttää harjoitusaika vain itselleen, mutta myös näyttelijöiden rauhan esimerkiksi laulaa väärin tai huonosti koreografioiden opetteluvaiheessa.

### 5.1.3 Kolmas vaihe (kohtausharjoittelu)

H: ”Sit kun musiikki osataan ja tanssit osataan, niin mitä sit tapahtuu?

O: Sit alkaa kohtausharjoitukset. Että tavallaan yhdistetään niitä asioita. Että ensin rakennetaan asemaharjoitukset ja liitetään niitä palasia ja sit aletaan ymppäämään niitä yhteen.”

O: ” – – että me työskennellään kohtauksen kanssa draamallisesti ikään kuin, et nää ihmiset on tämmösiä ja tämmösiä ja mikä nyt onkaan tilanne, ja mistä lähdetään biisiin, ymmärätkö sä mistä sä lähdet tähän biisiin, et nyt sä saat tietää että hän lähtee, ja hän kävelee ja sä rupeat laulamaan tätä laulua. Ja sitten me mennään tää kohtaus, ja sit mä saatan sanoa, että voitko olla tossa tai ehkä koreografi sanoo jotakin ja sit mä yleensä kysyn et haluaksä sanoa biisistä jotakin. Ja sit kapellimestari sanoo, et tässä sä meet plim, plim, plim, ja ne tarkistaa jonkun. Ja sit mä kysyn et

voidaanko tää nyt mennä uudestaan. Että mä pyrin siihen et jokainen osa-alueensa saa sanansa sanoa.”

Harjoitukset siirtyvät haastateltavien mukaan seuraavassa vaiheessa näyttämölle ja aletaan rakentaa teoksen kokonaisuutta. Usein tässä vaiheessa pyritään teoksen kronologiseen etenemiseen, mutta aina siihen ei ole mahdollisuutta. Isommissa teoksissa tässä vaiheessa saatetaan myös harjoitella samanaikaisesti musiikki- ja tanssinumeroita muualla kuin näyttämöllä.

Tässä vaiheessa itse teksti ja perusdraaman rakentaminen ovat etusijalla, mutta musikaalille tyypilliset musiikkinumeroiden ja dialogin yhtymäkohdat hakeutuvat juuri tässä harjoitteluvaiheessa kohdilleen.

N: ”Niin, sitten on ihan kohtausharjoitukset. Etsitään ne paikat tavallaan biiseille, et mitkä johtaa niihin. Kun puhutaan musikaalista, niin se on ihan yhtä tärkeitä löytää ne paikat tavallaan biiseille, tai mitkä aiheuttaa ne biisit.”

O: ”Kun se kohtaaminen mennään, niin se lauluosa tai se tanssiosa vedetään aina siihen mukaan, niin että niistä tulee mahdollisimman aikaisessa vaiheessa ikään kuin kokonaisuus mieleen. Ja ne kulkee, se integraatio on niin sanotusti täydellinen. Että se sulauma alkaa mahdollisimman ajoissa. Yhdessä produktiossa me yhdessä rakennettiin se pitkä ensemblekohtausta ja sitten, et se vedetään aina se koko dialogi ja koko tanssikohtausta. Niin että se on mahdollisimman kokonainen, et sinne saa sen linjan.”

Kronologisuus ja ohjaavan ryhmän jatkuva keskustelu ja yhteinen näkemys korostuivat edelleen kaikilla haastateltavilla tässäkin vaiheessa. Haastattelujen perusteella tämä vaihe erottui kuitenkin selkeästi omakseen edeltävästä ja seuraavasta vaiheesta. Sen erityispiirteitä olivat pienissä pätkissä eteneminen, mutta jo kokonaisuuden, ei vain yksittäisten hetkien ja numeroiden kannalta.

O: ”Ja se on hyvä mennä, vaikka se olis keskenkin, niin kaikki oppii mikä on järjestys, ja milloin tullaan siihen ja siihen numeroon ja et tässä mulla on kiire, ja tässä mulla on paljon aikaa, ja tässä mä oon puoli tuntia näyttämöllä ja tossa mä puoli tuntia poissa näyttämöltä.”

#### 5.1.4 Neljäs vaihe (ensimmäiset läpimenot)

Kaikki neljä haastateltavaa erottelivat selkeästi vaiheen, jossa yksittäisten kohtauksien harjoittelu muuttuu pitempien kokonaisuuksien ja lopulta koko teoksen



harjoittelemiseksi. Tärkeää on, että kohtaukset yhdistyvät toisiinsa, esityksen kokonaisrytmi alkaa hahmottua ja näyttelijät mieltävät oman roolihenkilönsä paikan koko teoksessa. Tässä vaiheessa myös ensimmäiset visuaaliset asiat, kuten todelliset valotilanteet sekä suuntaa-antava puvustus ja lavastus tulevat osaksi esitystä.

O: ”No sit ruvetaan liittämään yhteen. Tulee valoa, tulee vaatetta, ruvetaan kasaamaan pitempiä kokonaisuuksia. Että kattoo, et miten tää menee tästä tonne ja isompia kaaria sieltä. Et yhdistetään niinku konkreettisesti. Et sit tulee se semmonen hitsausvaihe.”

N: ”Sit aletaan mennä isompia pätkiä ja tota, siinä vaiheessa aletaan tuomaan niitä joukkoja sinne lavalle.”

N: ”Semmoset ensimmäiset, haparoivat läpimenot kun ne on aina vähän semmosia jänniä. Siinä sä itse hahmotat sen kokonaisuuden, sä hahmotat sen oman energiankäyttösi ja tälläset. Että kun tehdään vaan pieniä pätkiä, niin mä ainakin teen niin täysillä aina koko ajan. Että sitten vasta kun hahmottaa sen kokonaisuuden, ni sä hahmotat sen, että mikä oikeesti sen sun henkilön rytmi on ja mikä sen äänenkäytön tapa on. Vasta kun aletaan mennä sitä kokonaisuutta.”

N: ”Läpimenoissa alkaa näyttelijälle hahmottuun se sama, mitä mä sain biiseistä, se rakenne. Et mikä on tän huippukohta. Että sen semmoisen rytmin alkaa oppiin siitä koko näytelmästä. Kyllä mää tykkään, että on paljon keskeytyksettömistä läpimenoista niinkun joillain ohjaajilla on tapana.”

Toinen haastateltavista ohjaajista mainitsi vastaavan amerikkalaisen mallin harjoitteluprosessin vaiheen, jossa katsomossa on ensimmäisistä läpimenoista asti maksavaa yleisöä (*preview*, suom. esikatselu). Haastateltavan mukaan tämä vaihtoehto olisi taloudellisia resursseja ajatellen mahdollinen myös Suomessa. Sen ideana on, että samalla kun työryhmä harjoittelee itse toteutusta, se saa myös käsityksen esityksen yleisövastaanotosta. Samanaikaisesti näiden esikatseluiden pääsylipputulolla pystytään kattamaan seuraavan päivän korjausharjoituksen kulut.

#### 5.1.5 Viides vaihe (orkesteri-, valmistavat harjoitukset ja pääharjoitukset)

Kun teosta on jo menty läpi pianon tai taustanauhojen säestyksellä, seuraava selkeä taite, joka mainittiin, oli orkesterin mukaantulo. Koska kaikki haastateltavat yksiselitteisesti nostivat tämän etapin esille, oli perusteltua erottaa tämä vai-

he vielä omakseen. Musikaalin harjoitusprosessin viimeisen vaiheen harjoituskäytännöt ovat edellisiin vaiheisiin verrattuna yleisemmin tunnettuja ja käytettyjä. Käsitteet orkesteriharjoitus, valmistava harjoitus ja pääharjoitus ovat useille laitosteattereissa työskennelleille henkilöille tuttuja. Orkesteriharjoituksen perusideana on, että kaikki musiikki- ja tanssinumerot mennään läpi orkesterin kanssa. Valmistavat ja pääharjoitukset ovat täydessä puvustuksessa, lavastuksessa ja valo- ja ääniteknisessä kokonaisuudessa mentyjä täydellisiä läpimenoja, joista pääharjoituksissa on usein jo yleisöä.

Orkesterin mukaantulo vaikuttaa sillä hetkellä olemassa olevaan harjoittelutapaan siten, että läpimenoharjoitusten sijaan orkesterin ensimmäiset harjoitukset ovat pelkkiä musiikkinumeroharjoituksia.

N: ”Ja sitten, sehän on aina tosi jännittävää kun tulee se orkesteri paikalle. Koska se kans hetkeksi hämmentää kaiken. Ja siinä vaiheessahan sitten monesti harjoitukset menee sen orkesterin ehdoilla. Ja se musta ihan ilmiselvää. Että on se hetki jolloin se orkesteri ja se, mitä lavalla tapahtuu alkaa olla yhtä.”

O: ”Sit seuraavanahan kaiken kaikkiaan tulee se vaihe, että bändi tulee mukaan, ja sen mä oon tiettenkin jo alussa kysynyt, että mitä se edellyttää. Ja useimmat kapellimestarit, kenen kanssa mä oon tehnyt töitä, niin on tykännyt siitä, että sit kun on bändi päivä niin sit mennään kaikki numerot järjestyksessä läpi vaikka kaksi kertaa per numero. Ja saa tehdä pelkästään sitä.”

Haastateltavien mukaan orkesterin harjoittelemine on suomalaisilla ammattiteatterinäyttämöillä iso taloudellinen kustannus, ja sen takia orkesteri harjoittelee nykyään mahdollisimman vähän aikaa. Kun musiikkiharjoitukset orkesterin kanssa on pidetty, jatketaan valmistavilla harjoituksilla ja pääharjoituksilla. Tässä vaiheessa esitys on jo pääpiirteittäin valmis. Näyttelijät osaavat tehtävänsä ja puvustus, lavastus ja tekniikka ovat joko valmiita tai valmistumassa. Viimeistään pääharjoituksissa on usein koeyleisöä.

O: ”Ja tossa vaiheessa pitäis kyllä periaatteessa olla ne tekniset asiat hallussa. Että sitten vaan parannellaan.”

## 5.2 Kapellimestarin tehtävät ja niiden erityispiirteet musikaalin harjoitusprosessissa

Haastateltavat kertoivat lukuisia esimerkkejä eri kapellimestareiden työtavoista käytännössä. Näistä esimerkeistä kävi ilmi, että ammattilaistuotannoissakin kapellimestarin persoonalla on suuri merkitys harjoitusprosessin tunnelmaan ja toisaalta taas harjoitusprosessin tunnelma vaikuttaa koko teoksen lopputulokseen. Kapellimestarin työtehtävät ovat musikaalissa kuitenkin pääpiirteittäin vaikiintuneita

Kapellimestarin työt musikaalin harjoitusprosessissa keskittyvät karkeasti jaotellen kahteen pääasiaan: musiikin harjoittamiseen ja musiikkidramaturgian tekemiseen. Seuraavassa käydään läpi yksityiskohtaisesti haastateltavien mielikuvat musikaalikapellimestarin työnkuvasta. Tämän kappaleen alaluvut ovat jaoteltu edellisen kappaleen (5.1 Musikaalin harjoittelukäytännöt) mukaan harjoitusprosessin kronologisiin vaiheisiin sekä viimeiseksi kapellimestarin työtehtäviin yleisesti.

### 5.2.1 Kapellimestari ensimmäisessä vaiheessa (alkuvalmistelut)

Kaikkien neljän haastateltavan mukaan kapellimestari on tuotannossa mukana niin varhaisessa vaiheessa kuin se on mahdollista. Kapellimestari osallistuu välillä teosvalintaan ohjaajan kanssa ja joskus valmiiksi tutut ohjaaja-kapellimestari -työparit saattavat yhdessä ehdottaa teosta teatterille. Teosvalinnassa kapellimestarin tärkeimpiin tehtäviin kuuluu arvioida teoksen toteutettavuus tuotannon taloudellisiin resursseihin nähden.

O: ”Sit sellaiset neuvot on tärkeitä tietysti, että esim. voiko tossa talossa esittää tän musikaalin, – – että riittääkö rahkeet. Kuinka iso tää bändi on, millä tän voisi tehdä, kuinka vaikeeta laulettavaa tää on, minkälainen laulaja me tähän tarvitaan, – – et ehkä siitä kokoluokasta ja tämmösistä näin.”

Kapellimestari on musiikinharjoittajana vastuussa aikataulujen suunnittelemisesta yhdessä ohjaajan, koreografin ja tuottajien kanssa. Haastateltujen ohjaajien mukaan kapellimestarin on pystyttävä arvioimaan suurin piirtein kunkin solistin sekä koko ensembleen harjoittelun tarve etukäteen. Kapellimestari, ohjaaja ja koreografi päättävät miehityksen ja kapellimestari on mukana myös mahdollisissa koelauluissa. Molemmissa tilanteissa kapellimestari vastaa ensisijaisesti

musiikillisista, päätöksiin vaikuttavista tekijöistä, mutta osallistuu myös teoksen kannalta oleellisiin valintoihin.

Ohjaajien kokemusten mukaan kapellimestari suunnittelee ohjaajan kanssa teoksen musiikkidramaturgiaa ennen harjoitusten alkamista, ja etenkin vanhempien klassikkoteoksien kohdalla on päätettävä, mitä musiikkipaikkoja alkuperäisestä partituurista poistetaan. Musiikkidramaturgiseen suunnitteluun kuuluu myös välimusiikkien käytön tarpeellisuuden ja määrän miettiminen sekä musiikki- ja etenkin tanssinumeroiden tempojen päättäminen. Ohjaaja – kapellimestari – koreografi -työryhmän yhteistä näkemystä korostetaan läpi koko harjoitusprosessin, mutta myös jo alkuvalmisteluvaiheessa. Joskus ohjaaja ja kapellimestari joutuvat myös yhdessä miettimään ja suunnittelemaan suomennoksia ja käännöksiä.

Näyttelijöiden mukaan kokemukset kapellimestarin mukana olosta ensimmäisessä harjoitusvaiheessa ovat kahdenlaisia. Joskus kapellimestari on ollut apuna näyttelijällä jo ennen lukuharjoitusta, useimmin tähän ei kuitenkaan ole ollut mahdollisuutta. Viime vuosina näyttelijöillä on ollut harjoittelun alkuvaiheessa apunaan kapellimestarin tekemä harjoitusnauha, jossa on laulettuna sekä solistiosuudet että kuorostemmojen osuudet. Toinen näyttelijöistä piti tätä erityisen positiivisena, toinen taas enimmäkseen omaa tulkintaa häiritsevänä asiana. Musiikkinumeroiden säestyksen ja orkesteritaustojen saamista esimerkiksi CD:llä pidettiin kuitenkin tärkeänä.

N: ”Yhdessä jutussa me saatiin, ennen kun meillä oli ollut ees lukuharjoitusta, me saatiin semmonen nauha, missä oli pianolla soitettu kaikki biisit ja joissa joku naisääni lauloi naistenbiisit ja miesääni lauloi miestenbiisit. Ja luulen että se on hyvä valinta semmosille, jotka ei kykene yksinään harjoittelemaan tai jotka ei kauheesti tiedä musiikista. – – mulle tavallaan riitti se, että kun mä kerran kuuntelin sen, ja sitten mä sanoin että mä haluan semmosen taustanauhan, missä ei oo se toinen ihminen laulamassa.”

Teoksen sovittamiseen haastateltavat eivät ottaneet juurikaan kantaa. Heidän mukaansa käytännöt sovittajasta vaihtelevat paljon; joskus kapellimestari sovittaa, joskus sovittajaksi on tilattu joku kokonaan ulkopuolinen. Kaikki neljä pitivät kuitenkin tärkeänä sitä, että kapellimestari tutustuu hyvissä ajoin sovittukseen, ja

että sovitut rakenteet pitävät muotonsa ja paikkansa. Tällä vältetään turhaa opettelua ja työskentelyä.

Kapellimestari on myös mukana lukuharjoituksessa ja usein soittaa pianolla tai levyltä (joko alkuperäisäänitys tai edellä mainittu valmiiksi tehty taustanauha) pätkiä teoksen musiikista. Erään haastateltavan mukaan näyttelijät osaavat joskus valmiiksi joitain lauluja ja musiikkinumeroita, ja niitä saatetaan esittää lukuharjoituksessa kunkin numeron kohdalla.

### 5.2.2 Kapellimestari toisessa vaiheessa (numeroiden harjoittelu)

Musikaalin harjoitusprosessin toisessa vaiheessa harjoitellaan musiikki- ja tanssinumeroita. Haastateltavien mukaan kapellimestarin merkitys tässä vaiheessa on todella suuri ja tämä vaihe harjoitellaan pitkälti kapellimestarin ja koreografin vastuulla.

Kapellimestarin persoonaa sekä hänen sosiaalisia ja pedagogisia taitojaan korostettiin tässä vaiheessa eniten. Haastateltavien mukaan on yllättävän yleistä, että musiikki- ja tanssiharjoitusten alussa sekä kapellimestaria että koreografia jopa pelätään. Näyttelijä kertoo, että parhaimmillaan kapellimestarilta on saanut kannustusta, tukea ja kunnioitusta. Kaksi haastateltua piti erityisen tärkeänä musiikkiharjoitusten hyvää ja avointa ilmapiiriä.

O: ”mun yksi tavoitteeni on, että ihmisillä on siellä harjoituksissa hyvä olla. Siis mä en usko, että nolaamisen ja vaikeaksi tekemisen kautta tulisi kauheen suuria oivalluksia kenellekään. Ja mä haluaisin, että kaikki työryhmässä johtavassa asemassa olevat henkilöt, eli mä sijoitan tässä kyllä kapellimestari, ohjaaja, koreografin samalle viivalle tässä, sillä että kukin vastaa siitä omasta tontistaan. – – Ja meidän ensimmäisen harjoituksen tehtävänä on saada ne ihmiset nyt uskaltaa laulamaan niin paljon kuin ne laulaa kuitenkin. Et on sieltä sitten tulossa katastrofi tai mitä hyvänsä, niin pääasia, et ne uskaltaa edes sen äänensä tuoda esiin.”

Ohjaaja ohjeistaa kapellimestaria ennen musiikkiharjoituksia siten, että näiden harjoitusten vastuu itse tilanteessa on vain kapellimestarilla. Ohjaaja on välillä kuuntelemassa musiikkiharjoituksia. Näiden harjoitusten pääpaino on musiikin teknisissä asioissa, joilla tässä yhteydessä tarkoitetaan melodioita, rytmejä, intervaleja ja laulutekstejä. Sekä näyttelijät että ohjaajat ovat kuitenkin sitä mieltä, että kapellimestarin tehtäviin kuuluu myös puuttua sisällöllisiin,

että kapellimestarin tehtäviin kuuluu myös puuttua sisällöllisiin, tulkinnallisiin ja laulutekstin käsittelyyn liittyviin asioihin.

H: ”Kuinka paljon sun mielestä muusikon pitää puuttua tulkinnallisiin tai tekstinkäsittelyasioihin?”

O: ”Kyllä mun mielestä pitää puuttua. Että nehän on myös ohjaajan asioita. Mutta että monet ohjaajathan musikaaleissa, ne ei ohjaa lauluja ollenkaan. Ne ei puutu niihin lauluihin ollenkaan, missä se suurin ongelma tulee.”

Haastateltavien mukaan musiikkiharjoituksissa on oleellista, että opeteltuja lauluja ja niiden osia jaksetaan toistaa useaan kertaan oppimisen takeeksi. Kapellimestarilta odotetaan joustavuutta, kärsivällisyyttä ja kykyä arvioida näyttelijöiden ja tanssijoiden eri osaamisen tasoja ja myös toimia eritasoisten ihmisten tarpeiden mukaan.

N: ” – – on semmosia (näyttelijöitä), joista tietää, että tuo on sen paras suoritus. Mut sit tavallaan että jos tuosta toisesta lähtis vielä enemmän. – – niin helposti sitten jo riittää se semmonen hyvä. Että mä ainakin ite henkilökohtaisesti haluaisin, että olis vielä joku joka olis, että treenaampa vielä ja miten vielä paremmin sais.”

Tärkeänä pidetään myös kapellimestarin hyvää valmistautumista laulujen harjoitustilanteeseen siten, että harjoitettavat asiat esitettäisiin näyttelijöille jäsennellysti ja mahdollisimman yksinkertaisesti. Yhden haastateltavan mielestä solistin musiikkiharjoitus on parhaimmillaan silloin kun läsnä ovat vain kapellimestari ja solisti ja keskustelu heidän välillään on avointa. Tansseja harjoiteltaessa sekä näyttelijät että ohjaajat peräänkuuluttivat koreografian ja tanssijoiden työrauhaa. Vaikka laulujen melodiat ja teksti olisi jo opeteltu, ne jäivät toissijaisiksi koreografiaharjoituksissa ja kapellimestarilta odotetaan tämän asian hyväksymistä.

Tansseja voidaan harjoitella joko harjoitusnauhan tai pianon säestyksellä, mutta musiikkiharjoituksissa korrepetoinnin ja harjoituttajan merkitys on haastateltujen mukaan oleellinen. Eräs haastatelluista kuvaili seuraavasti harjoitusnauhan kanssa työskentelyä huonoimmillaan:

N: ”Ja sit mikä mulle kävi, joka oli mun mielestä tosi outoo, ja tosi koomista, että mulle oli varattu aika harjoitella sitä mun soolobiisiäni, jonka mä jo osasin, kun mä olin sitä jo harjoitellut. Ja sitten kapellimestari sanoo, että sähän jo osaat tän, että hän menee tossa hoitelemaan jotain

juttujansa, ni paina tästä tätä play nappia aina. Niin sitten mä sitä painoin sitä nappia siellä harjoitushuoneessa neljä kertaa ja lähdin pois. Et olihan se aika hassua. Ja sit mä sanoin että se oli tässä, et mun ei tarvi tätä laulua enää harjoitella. Et ne mitä siinä laulussa matkan varrella tulee, niin ne mä harjoittelen joko siinä tilanteessa tai sit mä ne yksinäni mietin. Et en mä tarvi sitä kasettiapua siellä.”

### 5.2.3 Kapellimestari kolmannessa vaiheessa (kohtausharjoittelu)

Kuten edellisissäkin vaiheissa, myös tässä haastateltavat painottavat ohjaajan, kapellimestarin ja koreografin yhteistyötä. Sekä näyttelijät että ohjaajat edellyttävät ratkaisuja ensin tämän yhteistyökolmikön kesken ja vasta sen jälkeen heidän ohjeistustaan näyttelijöille ja tanssijoille. Tällä tavoin säilytetään luottamus esiintyjiä kohtaan.

O: ”Mutta edelleen, jos me puhutaan näyttelijän tekemisestä, niin me (ohjaaja, kapellimestari ja koreografi) puhutaan siis keskenään. Että jos haluaa ehdottaa mulle jotakin, niin ehdottaa sitä mulle ja päinvastoin. Eikä näyttelijä oo siinä ulkopuolinen, mutta että se ei niinkun joudu sellaiseen puolienvälitsemis-paniikkiin.”

Yhteistyötä odotetaan myös työrauhan takia. Vaikka musiikki- ja tanssinumerot on jo osin harjoiteltu, on itsestään selvää, että kohtausharjoituksissa käydään läpi myös koreografin ja kapellimestarin vastuualueilla olevia asioita.

O: ”Pitää olla omaa työrauhaa ja sitten semmosta tietynlaista joustavuutta. Että sä tajuat, että anna mulle nyt puoli tuntia, että nyt mä saan korjata tän, ja sit sä voit mennä sinne väliin ja voit pitää puolentunnin luennon sen sisällöstä tai mistä ikinä.”

Tässä vaiheessa rakennetaan myös musiikkidramaturgiaa, mutta pääasiassa enää käytännössä toteuttavalla tasolla ja mahdollisimman pienin muutoksin. Kapellimestarin työnkuva vaatii myös tässä vaiheessa joustavuutta ja tilannetta. On jaksettava lukuisia toistoja ja ymmärrettävä missä vaiheessa palautetta voi antaa ja milloin ei. Myös palautteen sisältö on pidettävä tarkan harkinnan alla; haastateltavien mukaan kohtausharjoitteluvaiheessa pääpaino on kuitenkin koko teoksen draamallisessa sisällössä, ei niinkään ”oikein laulussa”. Selkeistä ja yksiselitteisistä virheistä halutaan tosin palautetta harjoitusprosessin vaiheesta riippumatta.

N: ” – – se vaatii sellasta ihmislukukykyä kapellimestarilta. Et millon on oikee hetki tulla sanoon, ja missä vaiheessa puuttua. Mutta tietenkin jos kokee, että nyt toi tekee vahingossa jotain väärin, et se ei huomaa sitä virhettä itte tai se ei huomaa, et se sais enemmän irti tosta, kun se tekis noin, tai että nyt joku asia ei kirkastu, niin kyllä siitä kannattaa tulla sanoon.”

Vaikka tässä harjoitusvaiheessa kohtaukset ovatkin pääpainopisteenä, näyttelijät haluavat useimmiten laulaa musiikkinumerot kronologisella paikallaan. Luottaessaan kapellimestariin, he haluavat kapellimestarin puolustavan tätä taktiikkaa aikatauluja laadittaessa.

N: ” – – että kun se liittyy, ainakin mun mielestä, niin isosti siihen kohtaukseen aina se laulu, ni tavallaan, että siellä olis sit se kapellimestari, joka olis samaa mieltä, että mennään tämä laulu. ...sellanen, ettei se musiikki unohdu siinä. Koska ohjaaja on helposti sit niinku mustasukkainen niistä kohtauksista.”

Tämän vaiheen säästykselle on ominaista kertauksen ja toiston vaivattomuus sekä sataprosenttinen läsnäolo ja näyttämötapahutumien kuunteleminen. Näyttelijät olettavat tässä harjoitusvaiheessa kapellimestarilta myös koko teoksen lukutaitoa ja palautetta musiikkidramaturgisesti haastavista paikoista. Musiikkinumeroissa itsessään oleva dynamiikka on haastateltujen mukaan kapellimestarilta saatavaa palautetta.

N: ”Et miten se biisi ei olis vaan irrallinen numero, vaan että se tukis myös mahdollisimman jouhevasti sitä kohtausta. Että tavallaan niinkun mun mielestä olis se mahtava illuusio, että se kitka sen itse tekstin ja sen puhutun kohtauksen välillä suhteessa taas sitten laulunumeroon olis olemassa.”

#### 5.2.4 Kapellimestari neljännessä vaiheessa (ensimmäiset läpimenot)

Ensimmäisten läpimenojen vaiheessa kapellimestarin tehtävät ovat pitkälti samansisältöisiä kuin edellisessä, kohtausten harjoitteluvaiheessa. Edelleen koko teoksen hahmottaminen ja siinä eläytyminen on tärkeää kuten myös näyttelijän rytmin ymmärtäminen ja sen seuraaminen. Tässä vaiheessa ”elävän” säästytksen käyttö taustanauhan sijaan koetaan luonnolliseksi ja järkeväksi.



N: ”siinä vaiheessa, jos on niitä ensimmäisiä läpimenoja, siellä on yleensä joku soittamassa liveinä, – – että se muusikko siellä eläis niinku sillä tavalla mukana. Että se osais tarkkailla mua tai mun rytmiä ja muiden rytmiä sillä tavalla, että se elää mukana sitä esitystä eikä vaan jyrää sitä omaa mielikuvaansa siitä musiikista. – – Ja että siellä olis se joku tuki, joka osaa tulkita mua sillä tavalla, että se osaa elää siinä mukana. Että sitähän se olis niinkun parhaimmillaan. Siihenhän se nauha ei auta.”

O: ”No huono kapellimestari on se, joka tekee työtänsä yksinään, joka ei kuuntele, ja joka ei tajua tempoja, joka ei tajua jonkun asian liittymistä johonkin toiseen asiaan. Et miks toi on noin. Että sen täytyy olla niin, koska se vaikuttaa tohon ja se vaikuttaa tohon. Vaan että se sisukkaasti tekee. Että esimerkiksi, kun pitäis olla tää tempo, et jos sä hidastat tossa kohtaa kun kaikki tekee ison noston, niin se on mahdotonta tehdä sitä isoa nostoa, kun se pitäis mennä tempossa. Ja hyvä kapellimestari on se, joka elää tilanteessa, ja että pystyy muovautumaan sen kyseisen tilanteen mukaan.”

Haastateltavien mukaan myös kapellimestarin soittotaito, ennen kaikkea sen virheettömyys sekä sovituissa rakenteissa ja sovituksissa pysyminen, on tärkeää ensimmäisten läpimenojen aikana. Palautetta kaivataan, mutta edellisen vaiheen tapaan kapellimestarin on vaistettava palautteen antamisen oikea aika ja paikka. Kaikkien haastateltavien mielestä palautteen antamisessa ja musiikkiteknisiin asioihin puuttumisessa tärkeintä on näyttelijän ja kapellimestarin välisen luottamuksen säilyminen, jotta esityksien alkaessa tämä luottamus olisi edelleen olemassa. Myös yhteisen, sisällöllisen vision olemassa oleminen helpottaa keskustelua ja kontaktin syntymistä palautteen antamisen aikana.

Tässä vaiheessa musiikkidramaturgiset ongelmat yleensä paljastuvat ja niitä sekä tempoja korjataan ja hiotaan tarpeen tullen. Laulujen ja musiikkinumeroiden harjoittelu voi mahdollisuuksien mukaan jatkua edelleen läpimenoharjoitusten ohella ja niissä puututaan sekä teknisiin että tulkinnallisiin asioihin.

N: ”: – – se (laulujen harjoittaminen) saa mun mielestä jatkua ihan loppuun asti. Sit on mun mielestä hienoa, et jos itsellä tuntuu, että on vielä joku epäselvä paikka, niin sitten voi tarttua hihasta ilman että sille täytyy sopia joku tietty harjoitusaika. Että voidaanko tarkistaa tää ja miten tää nyt menikään ja voisko tän laulaa jotenkin eri tavalla. Koska sitten siinä harjoitusprosessissa saattaa yhtäkkiä muuttua kaikki se, mitä on joskus siellä erikseen harjoiteltu. Sehän saattaa tulla tavallaan, että mun mielestä tää ei mennytkään näin, että voisko tää mennä jotenkin eri tavalla. Että jos siihen löytyis sit joustavuutta.”

### 5.2.5 Kapellimestari viidennessä vaiheessa (orkesteri-, valmistavat harjoitukset ja pääharjoitukset)

Viidennessä vaiheessa kapellimestarin työnkuvan kannalta oleellista on orkesterin mukaan tulo. Haastateltavien mukaan kapellimestari toimii ainoana kontaktina orkesterin muusikoiden ja muun työryhmän välissä, minkä vuoksi kapellimestarin vastuu kasvaa edelleen suuresti. Näyttelijät jopa peräänkuuluttavat kapellimestarin velvollisuutta esitellä muusikot näyttelijöille ja päinvastoin. Tällaista tapahtuu hyvin harvoin, mutta se koetaan erityisen tärkeänä.

N: ” – – orkesteri on yleensä meillä piilossa, mikä on mun mielestä ihan kamalaa. Että se mitä ei ikinä oikeastaan tapahdu, että me kohdattais ne muusikot. Että mä haluaisin, että tässä on tämä, hei, nähdään, katsotaan toisiamme silmiin, terve mä oon se ja se. Ettei ne oo vaan joku nimetön lauma, joka viedään sinne lavasteiden taakse soittlemaan. Se tekee siitä kauheen kaukaista. – – se on se ainut kontakti se kapellimestari siinä.”

N: Mulla on yleensä tapana, jos se on mahdollista, mä menen aina sinne (orkesterin luokse) ne oli ja sanoin kaikille terve ja hyvää esitystä. Että mä jotenkin, että mulla olis edes joku ajatuksellinen kontakti heihin. Ettei ne vaan mee sinne ja mä meen tänne ja sitten me koitetaan jotenkin television välityksellä kohdata siinä välissä.

Haastateltavien mukaan tämän vaiheen ongelmat ovat usein joko puhtaasti kuulemiseen liittyviä, kuulokuvan muutoksen tuomia ongelmia tai näyttelijän rytmin muutokseen liittyviä, musiikkidramaturgian ongelmia. Jälkimmäisessä tapauksessa näyttelijä olettaa kapellimestarin pystyvän avoimeen keskusteluun ja yhteiseen päätöksen tekoon.

N: ” – – toivoisin, että jos mä oon eri mieltä, tai jos mun rytmini sanoo eri tavalla, kun miten se meinaa käytännössä tapahtua, et silloin otettais se mun kommentti vastaan. Että voiko tää lähteä yhden sanan aikasemmin, toi taustamusa tossa, ettei mulle tuu omituista odotuksen hetkeä ennen kun tää biisi lähtee. Tai että voitko odottaa vähän aikaa, että mä saan näyteltyä tämän asian loppuun ennen kun se laulu lähtee. Että jos ohjaaja on esimerkiksi mun kanssa siitä samaa mieltä, ni tavallaan että se otettais vastaan. Ettei sitten vaan jyrätä.

Virheet korjataan tässä vaiheessa, jos niihin on olemassa ratkaisu. Yleisestä kommentoinnista ja virheiden etsimisestä ei ole koskaan haastateltavien mukaan ollut apua viimeisissä harjoituksissa, koska tämä vaihe on hyvin räjähdysaltis. Kapellimestarin olisi pystyttävä olemaan valmis auttamaan näyttelijöitä tarpeen mukaan esimerkiksi järjestämällä vielä tarkistavia lauluharjoituksia. Yksi haastatelluista näyttelijöistä vertaa orkesterin ja kapellimestarin merkitystä muihin näyttelijöihin.

N: ” – – se on tavallaan niinkun yks vastaanäyttelijä se bändi ja kapellimestari vastaa siitä. Ja jos me ollaan jonkun vastaanäyttelijän kanssa alettu tekemään joku kohtausta tietyssä rytmissä, joka auttaa meidän molempien henkilöitä menemään eteenpäin siinä näytelmässä, niin sit jos yhtäkkiä toinen jarruttaiskin tai oliskin paljon nopeampi, totta kai siihen pitää reagoida, mutta että se hämmentäis sitä omaa rytmiä.”

#### 5.2.6 Kapellimestarin erityisvaatimuksia yleisesti

Kapellimestari ja koreografi ovat koko harjoitusprosessin ajan ohjaajan tärkeimmät yhteistyökumppanit. Vaikka yhteistyön ja keskustelun on oltava koko ajan läsnä, haastatellut korostivat kuitenkin kapellimestarin vastuuta musikaalin musiikista kokonaisuudessaan.

O: – – kun mä ite en ole ollenkaan musikaalinen, tai musiikillisesti niinkun opiskellut ihminen, niin mä haluan et se on joku, joka hoitaa sen täysin. – – että musta ei oo hyötyä siinä keskustelussa, et mä voisin jotenkin jakaa sen hänen työnsä. Et sen pitää olla sellainen, joka vastaa siitä omasta työstään.”

O: ”Kerran mä esitin eräälle toiselle ohjaajalle tämmösen kysymyksen, että missä kohden laulu alkaa. Sit se oli ihan et mitä? Ni mä sanoin että missä kohden tätä kohtausta sä lähet ajamaan tätä tilannetta niin että se on suora linja tohon lauluun? Se ei tajunnut sitä ollenkaan. Sit se ympärs siihen kohtaukseen kaiken sen laulun sisällön niin, että se laulu on ikään kuin pitkästyttävä, vaikka se laulettais kuinka hyvin. Koska se ei pidä sisällään mitään. Ni tämmösessä tilanteessa pitää kapellimestarin nimenomaan oivaltaa se, että laulu on ihan yhtä tärkeä, kun se dialogi. Ja ohjaajan pitää oivaltaa, että ne kulkee ristikkäin. Ja se on se vaikeus, että ohjaajat ei puutu siihen lauluun, mut sit taas kapellimestarit ei puutu sisältöön. Molempien pitäis puuttua molempiin.

Jos harjoitusprosessissa on mukana useampi muusikko kapellimestarin lisäksi, on kapellimestarin vastattava heidän osaamisestaan ja siitä, että koko musiikil-

linen työryhmä on kulloisessakin tilanteessa mukana ja tietoinen muiden antamista ohjeista. Muita mahdollisia muusikoita voivat olla korrepetiittori tai esimerkiksi muu laulujen harjoituttaja. Tavallisinta on kuitenkin, että kapellimestari itse harjoituttaa laulut ja osallistuu näyttämöllä harjoiteltaviin tapahtumiin korrepetiittorin säestäessä muissa tiloissa esimerkiksi tanssiharjoituksia.

Kapellimestarin vastuu rytmistä nostettiin esille useammassa haastattelussa. Rytmistä puhuttaessa tarkoitettiin sekä musiikkinumeroiden tempoa että koko esityksen rytmiä yleensä.

O: ” – – mä rakastan kapellimestareita, jotka – – käyttää metronomia. – – ja sit kun ne tempot pikkusen vouvaa (heitlehtii) siellä lavalla. Ja sit kun mä oon ollut lavalla huippumuusikkojen kanssa, joitten kans mä oon keskustellut siitä et onks se tempo 123 vai 123 ja puoli, ja se on aina, exactly kun se lähtee, niin se on oikea se tempo. Et kapelli katsoo aina metronomista ennen ja sit se johtaa sen. Ja sit sä tiedät, että kaikki pysyy kohdallaan. Et mikään ei vouvaa. Mut sit jos kaikki lähtee kaatumaan; tosta iskusta, sit kun se ei tuukaan ja joku näyttämön vaihto on tehty tiettyyn mittaan, mut kun tempo on liian hidas, ja se musiikki joko loppuu kesken tai jatkuu liian pitkään. Jolloin koko esityksen rytmi lähtee kaatumaan.

Koko esityksen rytmin ylläpito koskee ennen kaikkea itse esityksiä, mutta on oleellinen seikka myös kohtauksia läpimenoja harjoitellessa.

Jos harjoitusprosessi on erityisen lyhyt, kuten esimerkiksi kesäteatterituotannoissa, kapellimestarilla on oltava selkeitä ohjeita musiikkinumeroiden kiinnitoista. Tällaisissa tilanteissa keskustelu ja analysointi saattaa jäädä hyvin vähäiseksi. Toisaalta taas kantaesityksiä tehtäessä kapellimestarin merkitys musiikin tulkitsijana on hyvinkin suuri, ja yhteys teoksen säveltäjään on oleellinen. Yksi haastateltavista oli sitä mieltä, että kapellimestarin rooli on kasvanut selkeästi viime vuosien aikana.

Kapellimestarin sosiaaliset ja pedagogiset taidot olivat kaikkien haastateltavien mielestä erittäin tärkeitä. Verrattaessa soittotaitoja sekä sosiaalisia ja pedagogisia taitoja, jälkimmäiset olivat paljon tärkeämpiä. Kaikki haastateltavat olivat valmiita valitsemaan tehtävään ennemmin paremman pedagogin kuin paremman muusikon, olettaen tietysti että kummallakin on edellytykset ammattimaiseen soittoon. Myös useita kertoja aiemmissa luvuissa kuvailtu ihmistenlukutai-

to ja tietynlainen ”sosiaalinen silmä” oli kaikkien haastateltavien mukaan edellytys onnistuneen harjoitusprosessin läpikäymiseen.

O: ”Että se on sen tyyppistä tekemistä, että se tietyille ihmistyypeille sopii ja joillekin ei. Et kaiken sen toistamisen määrän ja kaiken semmosten asioiden hyväksyminen ja siinä viihtyminen, epävarmuuden sietokyky... Ja olla kiinnostunut siitä arvoituksesta, että meillä on joku esitys tekeillä, niin jos ei sitä oo, et jos haluaa olla puhtaasti musiikin kanssa tekemisissä, jota soittaa ammattimuusikot turvallisissa studioolosuhteissa, niin tää (teatteri) on kyllä ihan väärä paikka sitten tulla mitään tekemään.”

Haastateltavat myös alleviivasivat kapellimestarin persoonan merkitystä siinä mielessä, että toisin kuin ohjaaja ja koreografi, kapellimestari jää tuotantoon esittämään teosta. Ohjaajat olettivat voivansa luottaa kapellimestariin myös siinä suhteessa, että esitykset tulisivat olemaan harjoitellun teoksen kaltaisia. Haastateltujen näyttelijöiden mukaan kapellimestariin on onnistuttava luomaan sellainen suhde, että kommunikointi ja kontakti pystyttäisiin esityksissä ylläpitämään mahdollisimman avoimena.

### 5.3 Teatterikapellimestarien koulutukselle asetettavia vaatimuksia

Teatterikapellimestarien koulutuksen erityisvaatimuksia kysyttäessä haastateltavat mainitsivat ensimmäisenä musiikillisen osaamisen. Heidän mukaansa on itsestään selvää, että kapellimestarin tulee olla musikaalin musiikkiammattilainen. Kuitenkin vähintään yhtä tärkeänä haastatellut pitivät teatteriesityksen ymmärtämistä ja muiden musikaalin tekijöiden ammattien ymmärtämistä. Kaikkien haastateltujen mukaan teatteriesityksen tekemisestä oppii parhaiten käytännön kautta, joka olisi tarpeellista sisällyttää teatterikapellimestareiden koulutukseen.

Musikaalin eri tyylien tunteminen olisi myös tärkeää teatterikapellimestarien ja -muusikkojen koulutuksessa. Näyttelijäntyön ja yleensä dramaturgian ymmärtämistä ja osaamista olisi haastateltujen mukaan hyvä sisällyttää koulutukseen.

H: ”Onko sun mielestä tärkeitä että muusikolla tai kapellimestarilla olisi itsellä kokemusta näyttelemisestä, jonkun roolin rakentamisesta?”

N: No ei se varmaan haittaa tee. Mutta ainakin se, että jo kouluaikana joutuis esim. seuraamaan tai olemaan jollakin tavalla mukana kokonai-

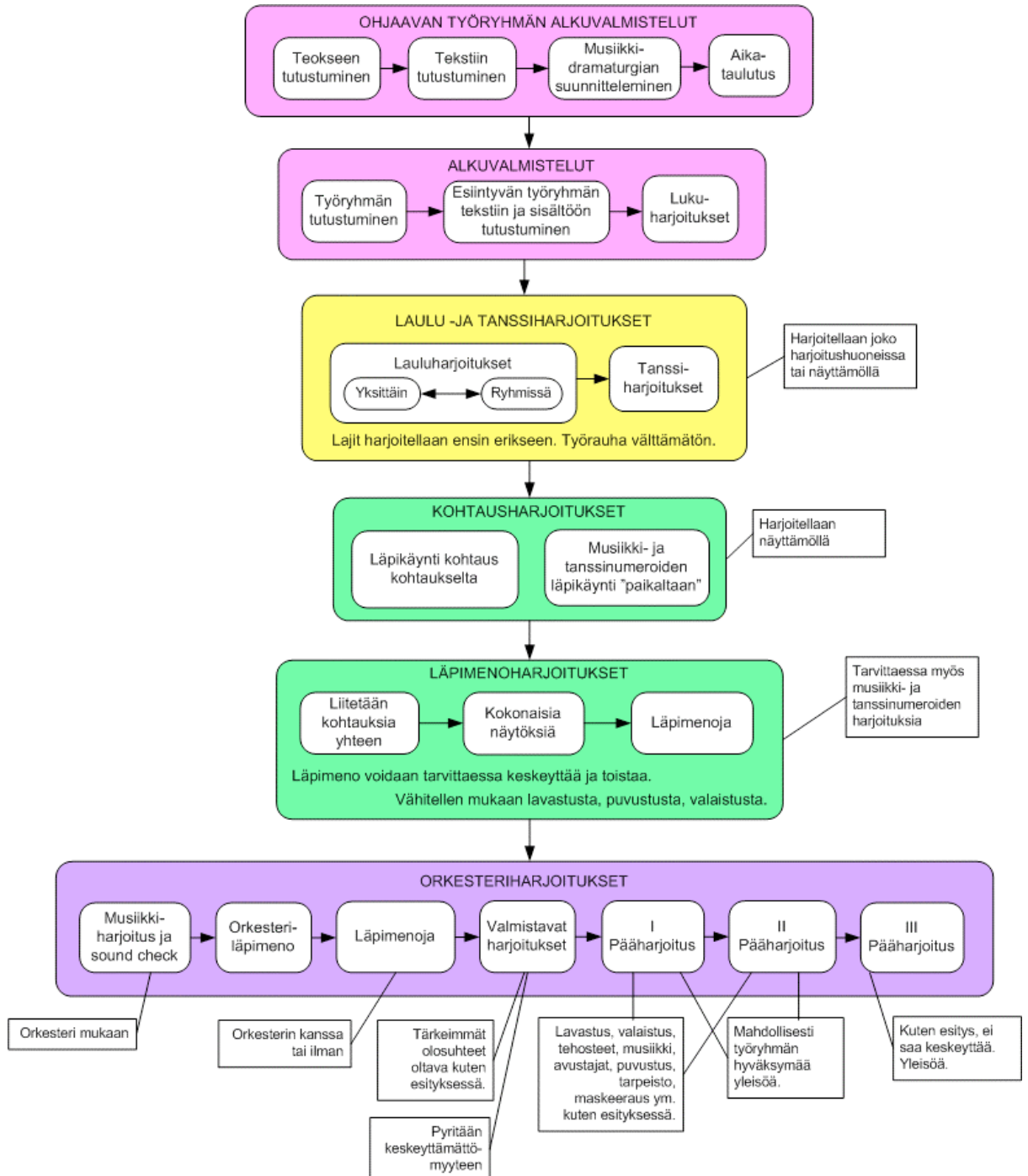
sen esityksen valmistamisessa. Tai mä uskon, että kaikki jotka on teatterissa töissä, – – pitäis kerran joutuu kattomaan, että mitä siinä oikeesti tapahtuu. Et varmaan se ois hyvä. Mutta enemmänkin semmosta sen lalla olijan työn ymmärtämistä.”

N: ”Pahimmassa tapauksessahan se kapellimestari ajattelee vaan niitä musiikillisia arvoja, tai sitä musiikin rytmiä. – – ymmärrys siitä, että se esitys on vielä enemmän. Ja että esiintyjien rytmi vaikuttaa, ettei se musiikki ole erillinen teos kuin sitten se näytelmä. Sen ymmärtäminen on kauheen tärkeätä ja sen painottaminen koulutuksessa. Että oopperathan tai sinfoniathan on asia erikseen, niissä mennään niin musiikin ehdoilla. Mutta sitten taas musikaalit ja musiikkiteatteriesitykset, niin sen oivaltaminen että ne on yhtä, eikä vaan sillä tavalla, että on musiikki ja on se näytelmä siinä.”

O: ”Teatterikapellimestarin tärkein osa-alue on se, että se ymmärtää, että me ollaan teatterissa, eikä missään konsertissa. Et asiat ei tapahdu, oli pa hänen oma sävellys tai jonkun toisen, niin asiat ei tapahdu sen sävellyksen ehdoilla.”

## 6 YHTEENVETOA, JOHTOPÄÄTÖKSIÄ, POHDINTAA, TULKINTAA

## 6.1 Musikaalin harjoitusprosessin malli



KUVA 1. Esimerkki musikaalin harjoitusprosessista.

Sekä haastattelujen että kirjallisen aineiston perusteella voidaan todeta, että hyvin suunniteltuun ja tietyssä järjestyksessä toteutettuun musikaalin harjoitusprosessiin on olemassa yleisesti tunnistettu ja tunnustettu malli. Tämän mallin mukaista harjoitusprosessin järjestystä noudatetaan suomalaisissa musikaalituotannoissa mahdollisuuksien mukaan – haastatteluja tulkiten kuitenkin ehkä vähän liian harvoin. Kaikilla haastatelluilla oli hyvin selkeä käsitys siitä, millainen musikaalin harjoitusprosessin pitäisi olla ja mitä se olisi parhaimmillaan. Tässä alaluvussa on tehty osin yhteenvetona haastatteluista, osin johtopäätöksien tuloksena eräänlainen musikaalin harjoitusprosessin malli.

Kun suuret tuotannot kohtaavat rajallisen budjetin ja aikataulun, (ks. Alberts 1995, 78-79) on selvää, että huolellisesti suunniteltu aikataulu on eduksi. Perusteellista suunnittelua taas edesauttaa se, että aikataulujen tekijöillä on käsitys siitä, mikä tekijöiden, ennen kaikkea esiintyjien, mielestä on oppimisen kannalta tehokkain mahdollinen harjoitusjärjestys. Harjoitusprosessien nopeuttaminen edesauttaisi musiikkiteatterituotantojen toteutumista ylipäätään. Tuottaminen on kallista, ja musikaali vaatii aina ison määrän vierailijoita, jotka lisäävät tuotantokustannuksia edelleen. Kokemusten mukaan musikaaleille ja musiikkiteatteri-tuotannoille on paljon kysyntää. Se, menetetäänkö maksimaalisella tehokkuudella luovuutta tai innovaatioita, jää arvailujen ja kokeilujen varaan.

Harjoitusprosessissa kapellimestarin työnkuvan kannalta on syytä huomioida yksi erityispiirre: kun esityksen koko muu työryhmä harjoittaa pääasiallisesti yhtä ammattia koko tuotannon ajan, kapellimestarilla tilanne on ainakin suuremmissa tuotannoissa kaksivaiheinen. Hetki, jolloin orkesteri tulee mukaan, on kapellimestarin työnkuvan kannalta mullistava. Orkesterin saapumiseen asti kapellimestari keskittyy näyttelijöiden harjoittamiseen ja musiikkidramaturgiaan, teoksen kokonaisrytmiin ja on näin ollen oleellinen osa ohjaavaa, luovaa työryhmää. Orkesterin saapumisen jälkeen kapellimestarin työnkuva keskittyy väkisinkin orkesterin hallintaan, muusikoiden teokseen tutustuttamiseen ja omaan musiikin esittämistehtävään. Näin ollen kapellimestari paitsi ”siirtyy” ohjaavasta työryhmästä esittävään (itse asiassa kuuluu tämän jälkeen molempiin) myös laajentaa työnkuvaansa musiikin ohjaajasta todelliseksi orkesterin kapellimestariksi. Tämän ymmärtäminen on tärkeää ennen kaikkea muulle työryhmälle, mutta myös muusikoille ja musikaalikapellimestarille itselleen.



Harjoitusprosessissa kapellimestarin työnkuvan toinen oleellinen erityispiirre on se, että toisin kuin ohjaaja ja koreografi, kapellimestari jää esityksiin. Kaikkien haastateltavien ja myös oman kokemuksen mukaan tämä piirre tekee kapellimestarin ja koko muun työryhmän suhteesta erityisen. Kapellimestari nauttii suurta luottamusta niin ohjaajan kuin esiintyjienkin taholta.

## 6.2 Teatterikapellimestari

Tutkimuksessa korostui vahvasti teatterikapellimestarin sosiaalisten, pedagogisten ja psykologisten taitojen merkitys. Kaikki haastateltavat olivat viime kädessä valmiita valitsemaan musikaalin kapellimestariksi paremman pedagogin ja ”helpomman” ihmisen kuin soittotaidollisesti paremman muusikon. Kirjoittajan oman työkokemuksen mukaan harjoittamiseen vaaditaan edellä mainittujen taitojen lisäksi ihmistuntemusta, tilannetajua ja tilanteen tarkkailukykyä.

On ymmärrettävää, että laitosteatteriin kiinnitetyt näyttelijät vaativat työympäristöltään hyvää henkeä ja ilmapiiriä, ja kollegoilta sekä varsinkin vierailevilta taiteilijoilta tukea, kunnioitusta ja luottamusta. Kuitenkin on myös selvää, että musiikin ja tanssin tekninen osaaminen ei ole itsestäänselvyys ennen kaikkea näyttelijän koulutuksen saaneille teatteriammattilaisille. Näiden kahden - hyvän hengen metsästäminen ja tarkan ammattimaisuuden vaalimisen - yhdistäminen onkin musikaalikapellimestarin työnkuvan ehkä haastavin ongelma. Miten sanoa, että ”laulat väärin” ilman että vie laulajan itsetunnon tai ilman että saa hänet tuntemaan itsensä huonoksi? Jos tähän vielä lisätään tiukat, budjettisidonnaiset aikataulut ja tuotantolaitosten taloudelliset paineet musikaalin onnistumiselle, on todettava että sekä musikaalin kapellimestari että ohjaaja ovat lähes mahdottoman tehtävän ääressä. On siis sanottava ”laulat väärin” joillain muilla, hienotunteisilla sanoilla, mutta nopeasti ja siten, että työntekoa päästään jatkamaan välittömästi.

Vaikka edellä mainitut ulkomusiikilliset ja ulkoteiteelliset musikaalityön puitteet ja määreet ovat keskeisessä osassa sekä tutkimuksessa aineistossa että käytännön työkentällä, on yksiselitteisesti selvää, että teatterikapellimestarin on oltava musiikin ehdoton ammattilainen ja asiantuntija. Musiikin ymmärtämisen ja osaami-

sen on oltava korkeakoulutasoista, jotta suomalaisen teatterin taiteellisesti korkeat tavoitteet täytyisivät myös musikaaliesityksissä. Osaaminen ulottuu musiikin alueilla soitto- ja sovitustaidoista laulamiseen ja orkesterinjohtoon. Tyyllilajien tuntemus ja musiikin teoreettinen osaaminen ovat myös avainasemassa teatterikapellimestarin musiikillisia vaatimuksia listatessa. Harjoitus- ja taustanauhojen tekeminen edellyttää ainakin yksinkertaisten studio-ohjelmien osaamista ja nuotintaminen nuotinnusohjelmien hallintaa.

Dramaturgian ymmärtäminen sekä draamatekstin hahmottaminen ja jäsentelytaito ovat eduksi teatterikapellimestarin työssä. Sama jäsentely ja hahmottaminen on osattava myös partituurin luvussa. Ohjaajat sekä tässä tutkimuksessa että käytännön työelämässä tarvitsevat kapellimestaria musiikkidramaturgian suunnitteluun ja toteutukseen. Tässä keskustelussa dramaturgian ymmärtämisellä on suuri merkitys. Erinomaisilla teatterikapellimestareilla on myös oma visio ja näkemys sekä teoksesta että sen musiikkidramaturgiasta jo ennen harjoitusprosessin alkamista, jotta keskustelut ohjaajan ja koreografin kanssa olisivat mahdollisimman hedelmällisiä.

Näyttelijäntyön ymmärtäminen ja mahdollinen oma kokemus auttavat kapellimestaria toimimaan draamallisen kokonaisuuden rakentamisessa ja ennen kaikkea näyttelijöiden kanssa harjoiteltaessa. On myös mahdollista, että niin muusikot kuin kapellimestarikin joutuvat joskus olemaan myös roolissa, näyttelämään. Oma kokemukseni on, että mikään ei ole opettanut minua yhtä paljon korrepetiittorina ja musikaalikapellimestarina kuin näyttelijäntyön opiskelu ja muutaman roolin tekeminen ohjaajan kanssa. Näyttelijän rytmin seuraaminen ja eläytymisen tarkkaileminen aukesivat minulle vasta, kun olin itse joutunut rakentamaan roolin tosissani ja ammattiohjauksessa.

Oman kokemukseni mukaan teatterikapellimestarin tärkein ominaisuus on kokonaisen teoksen rytmin ymmärtäminen ja sovitusta rytmistä kiinnipitäminen (Thelen 2000, 193). Myös haastateltavat peräänkuuluttivat tätä. Rytmillä ei tässä tarkoiteta musiikin määreenä ymmärrettyä, aika-arvoihin ja tempoihin perustuvaa käsitettä vaan ennemminkin tunnetilojen, draaman kaaren ja koko esitettävän teoksen hengittämistä, pulssia ja energiaa sekä yleisön oivalluksien rytmin säätelyä. Tällaisen rytmin seuraamiseen vaikuttaa mielestäni oleellisesti se,

millainen musikaalia johtavan henkilön oma energiataso on. Yleisluonteeltaan flegmaattisen ja passiivisen ihmistyyppin on luultavasti vaikea heittäytyä musikaalin harjoitusprosessin vaatimiin rytmien muutoksiin ja tunnetilojen vaihteluihin. Toisaalta taas keskittymiskyky ja tilannetaju ovat musikaalia harjoiteltaessa myös ehdottoman oleellisia vaatimuksia.

### 6.3 Teatterikapellimestarien koulutus

Tämän kappaleen tulkinnessa on oleellista, että koulutusta koskevat huomiot on tehty ainoastaan teatterimuusikkojen ja -kapellimestarien koulutusta ja ammattitaitoa silmällä pitäen. Vaikka samat opintosuunnitelmat käsittävät myös laulajien ja musikaaliesiintyjien koulutuksen, on tärkeää huomioida, että tässä ja koko opinnäytetyössä keskitytään vain muusikoihin; soittimien soittajiin ja orkesterinjohtajiin.

Teatterikapellimestarien kouluttaminen on ongelmallista siinä missä monen muunkin erikoisalan erityisosaamisalueen. Toisaalta Suomessa oli vuonna 2005 Hytin (2005) mukaan 58 valtion säännöllistä tukea saavaa ammattiteatteria ja ainakin 45 tuen ulkopuolista ammattiryhmää. Näiden lisäksi harrastajaryhmiä on laskutavasta riippuen yli 600, joista noin 20 on ammattijohtoista (Hytti 2005, 13). Huomioon ottaen teatterien määrä ja se tosiasia, että musiikkiteatteri- ja musikaaliesitykset ovat usein yleisömenestyksiä ja että tilausta laadukkaalle musiikkiteatterille Suomessa löytyy, on suorastaan erikoista, ettei teatterimuusikoiden koulutusta ole enempää. Erikoista on myös se, etteivät edeltävät koulutukset ole kestäneet muutamaa vuotta kauempaa, ja että opiskelijamäärät niissä ovat olleet pieniä.

Omissa opinnoissani (PIRAMK 2002, 213–218) keskeisessä asemassa ovat olleet instrumenttiopinnot ja käytännön harjoittelu eri produktioissa. Pianonsoitossa suorittamieni ammattiopintojen määrä, pääinstrumentti C1- ja C2-osuudet eli yhteensä 25 opintoviikkoa (1 opintoviikko on keskimäärin 40 työtuntia), on osoittautunut niin vaativaksi, että työtuntien perusteella opintoviikkomäärä olisi kasvanut noin kaksinkertaiseksi. Olen omaehtoisesti hakeutunut koko opintojeni ajan jatkuvasti eri tuotantoihin, joko palkkatyöhön tai vapaaehtoiseen harjoittelun nimissä tehtävään työntekoon. Harjoittelujen opintoviikkomäärä nousee pel-

kästään hyvin karkeasti laskien lähemmäs 100 opintoviikkoa. PIRAMK:in (2002) mukaan harjoittelua vaaditaan 20 opintoviikkoa ja vapaavalintaisesti sitä voidaan lisätä produktio-opinnoilla ja vapaasti valittavilla opinnoilla vielä 15 opintoviikon verran. Edes oma, huima harjoitteluopintoviikkomääräni ei mielestäni ole tarpeeksi alan vaatimaa erityisosaamista ajatellen.

Tässä tutkimuksessa ja omassa työkokemuksessani painottuvaa teatterikapellimestarin työn erityislaatuisuutta on vaikea kuvitella opiskeltavaksi mistään muusta lähteestä kuin käytännön työelämästä. Laulajan ja koko esityksen rytmin hahmottaminen, tarkkailu ja seuraaminen ovat asioita, joita on lähes mahdotonta kuvitella opiskeltavan teoriassa. Harjoittamisen vaatimat pedagogiset ja psykologiset valmiudet ovat asioita, joihin käytännön kokemus valmentaa luultavasti ainoalla oikealla tavalla. Käytännön harjoittelun merkitystä teatterimuusikkojen ja -kapellimestarin koulutuksessa ei missään muodossa voi väheksyä.

Uusimman opinto-oppaan mukaan (PIRAMK 2008) teatterimusiikin koulutuksen tavoite on, että opiskelija saisi korkeatasoiset musiikilliset valmiudet toimia teatterimusiikin vaatimissa tehtävissä. Se painottaa, että valmistuvien opiskelijoiden työkenttänä ovat teatterit ja musiikkiteatteriproduktiot. Koulutus painottaa kuitenkin ammattitaitovaatimuksina pääinstrumenttikohtaisesti näyttelijäntyötä, tanssia, säveltämistä, sovittamista, orkesterinjohtoa ja musiikkiteknologiaa. Vaikka oma työkokemukseni on lyhyt, vain kahdeksan vuoden ajalta, on sen pohjalta sekä tämän opinnäytetyön puitteissa tehdyn tutkimuksen mukaan itseltään selvää, että teatterimusiikkojen koulutuksen tulisi painottua käytännössä toteutettuihin musiikkiteatteriproduktioihin. Produktioissa painopistealueet voisivat olla kulloinkin erilaisia. Teatterimusiikin kannalta teoreettinen tietämys on toisarvoista, käytännön tieto ensisijaista.

Uusimmassa opinto-oppaassa (PIRAMK 2008) harjoittelun määrä on pysynyt samassa, 20 opintoviikon eli 30 opintopisteen määrässä, oman opinto-ohjelmani (2002) kanssa. Molempien opintosuunnitelmien (PIRAMK 2002 ja 2008) mukaan niiden keskeisiä kokonaisuuksia ovat kuitenkin instrumenttiopinnot sekä musiikin hahmottamiseen, musiikinteoriaan ja musiikin tuntemukseen liittyvät opinnot.

On ehkä liioiteltua ajatella, että käytännön harjoittelua ammattiteattereissa pystyttäisiin lisäämään näihin opintosuunnitelmiin, mutta harjoitteluympäristöllä tuskin on suurta merkitystä. Käytännön harjoittelun määrällä on suurempi merkitys, kuin sillä, toteutetaanko harjoittelu ammattilais- vai opiskelijaympäristöissä. Tämä herättääkin kysymyksiä siitä, missä teatterikapellimestareita ja -muusikkoja tulisi itse asiassa kouluttaa. Onko länsimaiseen taidemusiikkiin, orkesteri- ja oopperaproduktioihin keskittyvä oppilaitos oikea paikka kouluttaa suomalaisen ammattiteatterikentän vaatimuksiin soveltuvia teatterimusiikin ammattilaisia? Riittävätkö musiikin koulutusta antavien ammattikorkeakoulujen taloudelliset resurssit täyttämään myös (muun muassa oopperaproduktioiden lisäksi) teatterimusiikin koulutusvaatimukset?

Näyttelijöiden koulutukseen sisällytetään jatkuvasti harjoitustöitä eli demoja sekä produktioita (Teatterikorkeakoulu 2008). Voidaan pohtia, olisiko muusikkoja ja kapellimestareita mahdollista kouluttaa näyttelijöiden koulutuksen rinnalla? Toisaalta voidaan myös miettiä, onko teatterimuusikkona ja musikaalikapellimestarina toimiminen liian spesifi ala peruskoulutuksen tutkintoa ajatellen.

Musiikkiteatterikoulutusta järjestetään tulevaisuudessa yhä organisoidummin myös muissa taidekorkeakouluissa (kuin Teatterikorkeakoulussa). On tärkeää huomata, että teatterin kehityksen näkökulma ei painotu muualla kuin TeaKissa. Tässä piilee taidekorkeakoulujen yhteistyön ydin: ei kannata olettaa musiikkikorkeakoululta musiikkitunteja tai vastavuoroisesti tarjota heille näyttelijäntyön opetusta. On tarjottava vuorovaikutusta, uudentyypisiä yhteistyöjaksoja ja -prosesseja (Tuurna 2008, 24-25).

#### 6.4 Lähdekritiikki ja aiemmat tutkimukset

Lähdekirjallisuuden löytäminen tätä työtä varten oli vaikeaa. Esitysten harjoitusprosesseja on analysoitu ja tutkittu yllättävän vähän. Tapaustutkimuksia, joissa käsitellään omakohtaisia kokemuksia yksittäisissä produktioissa, on kirjoitettu jonkin verran, mutta yleisiä tutkimuksia aiheesta ei löytynyt. Musiikkiteatteriin tai musikaaliin keskittyviä kirjallisia töitä on oletettavasti kymmeniä, itse löysin vain muutamia. Suuri osa näistä on Teatterikorkeakoulun kirjallisia lopputöitä.

Lähimmäs oman opinnäytetyöni aihetta osuu Sibelius-Akatemiaan tehty lopputyö (Penttilä 2006), joka myös analysoi teatterikapellimestarin ammatin

haastavuutta. Penttilän tutkielman aineistona on tutkijan oma päiväkirja yhden prosessin tarkasteluna, kyselylomake tuotannossa mukana olleille sekä ohjaajan haastattelu (Penttilä 2006, 13). Penttilän työ keskittyy vain yhteen tuotantoon ja on näin ollen tapaustutkimus, mutta hän pyrkii kuitenkin tekemään yleistyksiä teatterikapellimestarin työnkuvasta musikaalin harjoitusprosessissa. Työn rakenne ja tulokset ovat samankaltaisia kuin omassa opinnäytetyössäni.

## 7 LOPUKSI

Tämän opinnäytetyön aiheen prosessointi on alkanut omalla kohdallani vuosia sitten. Ensimmäisissä, yläasteaikaisista musikaaliproduktioista alkaen olen käyttänyt tunteja ja tunteja aikaa miettiessäni esitysten musiikkidramaturgisia ratkaisuja ja niiden toteuttamista. Silloin kiinnitin huomiota siihen, kuinka paljon musikaalin esittäminen ja sen kokonaisrytmi on sen kapellimestarin harteilla. Siitä lähtien olen läpi koko opiskelu- ja työurani tuntenut suurta mielenkiintoa musiikkiteatterin filosofiaa ja käytäntöä kohtaan.

Musiikkiteatteri on laji, jossa muusikon on suhtauduttava musiikin tekemiseen ja esittämiseen aivan uudella tavalla. Siinä missä muusikko pyrkii perinteisesti esityksen täydellisyyteen ja virheettömyyteen, on teatterimuusikon uskallettava etsiä ongelmia ja mennä niitä kohti. Teatterikapellimestarin on pystyttävä olemaan huikea muusikko, orkesterin johtaja, ohjaajan assistentti, katselija, kuulutaja, pedagogi ja psykologi, ja tähän tehtävään olisi ainakin periaatteessa oltava mahdollisuus kouluttautua. Musiikkiteatteri kaiken kaikkiaan vaatii huippuosaamista, ja voin vain ihmetellä alaa kohtaan edelleen vallitsevaa aliarvostusta sekä teatterin että taidemusiikin taholta. Itse olen aloittanut tätä aliarvostusta vastaan taistelemisen jo vuosia sitten. Kunnianhimoiset ja onnistuneet esitykset toimivat oivallisina aseina, joissa panoksena on oma persoona ja rutina kokemus yhdistettynä koulutukseen.

Tämän opinnäytetyön taustalla ovat olleet lukuisat analyttiset keskustelut useiden näyttelijöiden, ohjaajien ja muusikkokollegojen kanssa. Ilman näitä keskusteluja, olisin tuskin koskaan rohkaistunut tuomaan omia näkemyksiäni musiikkiteatterialalle.

Kiitos neljälle haastateltavalleni, Petra Karjalaiselle, Markku Nenoselle, Tiina Puumalaiselle ja Jari Aholalle, jotka avoimesti ja perinpohjaisesti jakoivat kokemuksiaan ja mielipiteitään kanssani. Kiitos myös tämän opinnäytetyön ohjaaja Kalle Elkomaalle, opponoija Silja Kuoppalalle sekä viidelle läheiselleni; Elina Kontulle, Anna Saarenojalle, Anna Sirénille, Liisa Ahalle ja Anna-Elina Lyytikäiselle, jotka ohjasivat ja auttoivat minua tätä työtä ja tutkimusta tehdessäni.

## LÄHTEET

Ahola, J. Näyttelijä. Haastattelu 9.12.2008. Haastattelija Eeva Kontu. Nauhoite litteroitu.

Alberts, D. 1995. Rehearsal Management for Directors. Heinemann.

De Mallet Burgess, T. & Skilbeck, N. 1999. The singing and the acting handbook: games and exercises for the performer. Routledge.

Granholm, Å. 1978. Musikaali. Otavan iso musiikkietosanakirja 4, Otava 1978.

Green, S. 1996. Broadway musicals. Show by show. 5. Painos. Hall Leonard Corporation. USA.

Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2000. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Yliopistopaino. Helsinki 2000.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 1997. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Kirjayhtymä.

Hytti, J. 2005. Teatterituottajan opas. Like.

Jones, T. 1998. Making musicals: an informal introduction to the world of musical theatre. New York. Limelight Editions.

Karjalainen, P. Näyttelijä. Haastattelu 9.5.2008. Haastattelija Eeva Kontu. Nauhoite litteroitu.

Loponen-Kyrönseppä 2008, P. Musikaalia veitsi kurkulla, ohjaaja Tiina Brännaren haastattelu. Teatteri-lehti 4/2008. s. 8-11 Kustannus Oy Teatteri.

Mackerras, Sir C. 2003. Opera conducting. Conducting, toim. José Antonio Bowen. Cambridge University Press.

Nenonen, M. Ohjaaja, koreografi, näyttelijä, tanssija. Haastattelu 15.5.2008. Haastattelija Eeva Kontu. Nauhoite litteroitu.

Nordström, S. 1997. Kaikki musiikista. Suom. Holmqvist, A-L. & Wuorela H. WSOY.

Penttilä, K. 2006. Esitys tarvitsee musiikkia ja näyttelijät pedagogia: toiminnallinen tapaustutkimus yhden musiikkiteatteriesityksen harjoitusprosessista kapellimestarin näkökulmasta. Lopputyö. Sibelius-Akatemia, musiikkikasvatuksen osasto.

PIRAMK. 2002: Opinto-opas 2002-2003. PIRAMK.

PIRAMK. 2008. Opinto-opas 2008-2009. Musiikin koulutusohjelma. Teatterimusiikin ja musiikkidraaman suuntautumisvaihtoehto. Luettu 13.2.2009. Saatavissa



[http://ops.piramk.fi/cms/ops/ops0809.nsf/\\$all/20F422FA1DD345D3C225742B006FE77D](http://ops.piramk.fi/cms/ops/ops0809.nsf/$all/20F422FA1DD345D3C225742B006FE77D)

Puumalainen, T. Ohjaaja. Haastattelu 10.9.2008. Haastattelija Eeva Kontu. Nauhoite litteroitu.

Snelson, J. Musical. The New Grove Dictionary of Music and Musicians Volume 17. Macmillan Publishers Limited 2001.

Suomen Teatterit –Finlands Teatrar ry. 1.: Teatterialan työehtosopimus 2007-2010. 2007. Luettu 12.2.2009. Saatavissa  
[http://www.suomenteatterit.fi/Uudet\\_netpdf/Teatteriala07\\_10.pdf](http://www.suomenteatterit.fi/Uudet_netpdf/Teatteriala07_10.pdf)

Suomen Teatterit –Finlands Teatrar ry 2.: Näyttelijöiden teatterityöehtosopimus 2007-2010. Luettu 12.2.2009. Saatavissa  
[http://www.suomenteatterit.fi/Uudet\\_netpdf/Nayttelijat07\\_10.pdf](http://www.suomenteatterit.fi/Uudet_netpdf/Nayttelijat07_10.pdf)

Teatterikorkeakoulu 2008. Näyttelijäntöön koulutusohjelman tutkintovaatimukset. Teatteritaiteen laitos. Luettu 13.2.2009. Saatavissa  
[http://www.teak.fi/general/Uploads\\_files/Nayttelijantyö.pdf](http://www.teak.fi/general/Uploads_files/Nayttelijantyö.pdf)

Thelen, L. 2000. The Showmakers. Routledge.

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2006. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Tammi.

Tuurna, J. 2008. Musiikkiteatteri kynnyksellä. Teatterikorkea 02/2008 s. 22-25. Teatterikorkeakoulu.

White, M. 1999. Staging a musical. Routledge.

Young, D. 1995. How to direct a musical Broadway—your way! Routledge.

## LIITTEET

## LIITE 1: 1(3)

**LIITE 1: HAASTATTELURUNKO**

31.3.2008 (korjattu 13.5.2008)

Ensin selvitetään tässä käytetyt termit

**muusikko/kapellimestari** (myöh. pelkkä muusikko tai kapellimestari): teatterimuusikko ja -kapellimestari, harjoituttaa laulut ja toimii harjoituspianistina, harjoituskapellimestarina, esitysten kapellimestarina, mahd. sovittajana ja mahd. myös esiintyjien valitsijana.

**harjoitusprosessi:** vaihe joka kestää teosvalinnasta ensi-iltaan asti, ja jonka aikana rakennetaan koko esille pantava esitys (tässä musikaali)

**1) HARJOITUSPROSESSI** (tarkoituksena saada käsitys siitä, mitä musikaalin harjoitusprosessissa tapahtuu, ote oikeasta työelämästä)

Mistä musikaalin työstäminen Sinun työssäsi osalta alkaa (jos haastateltavalla useampia tehtäviä, jokaisessa erikseen)?

- Mitä tapahtuu ensin?
- Missä muusikko tulee mukaan ja miten?
- teosvalintavaihe, kuinka paljon vaikuttaa esim. se, että joihinkin teoksiin on ennalta määrätty orkesterin kokoonpano, roolitukset ym.
- tanssiharjoitukset
- stemma/kuoro/solistiharjoitukset
- Mikä muusikon työssä tässä vaiheessa on erityisen tärkeää?
- erittele hyviä/huonoja kokemuksia

Mikä on seuraava vaihe? Mitä seuraavaksi tapahtuu?

- Miten muusikko on mukana kohtausharjoituksissa? esimerkkejä?
- mikä muusikon työskentelyssä on hyvää/huonoa?

Mikä on seuraava vaihe? Mitä seuraavaksi harjoitellaan?

- Miten muusikko on mukana läpimenoissa?
- säestys? mikä hyvää/huonoa?
- Onko tässä vaiheessa musiikin opetusta tai valmennusta? Miten ja kuka puuttuu virheisiin?
- Antaako muusikko palautetta?

(jatkuu)  
LIITE 1: 2(3)

Mikä on seuraava vaihe? / Mikä on viimeinen vaihe? Mitä siinä tapahtuu?

- Miten orkesterin mukaan tulo vaikuttaa?
- Mikä tässä vaiheessa on tärkeää?
- Miten kapellimestari toimii tässä vaiheessa?

**2) IDEAALI HARJOITUSPROSESSI** (tarkoituksena saada käsitys haastateltavien mielestä parhaasta mahdollisesta harjoitusprosessista)

Jos Sinä saisit päättää, miten musikaalia harjoiteltaisiin?

- Mistä aloitettaisiin?
- Mitä seuraavaksi? jne.
- Miten kritiikki ja kommentointi tapahtuisi? Ja kuka sitä antaisi?
- Miten laulut ja musiikkinumerot harjoiteltaisiin?

### **3) KAPELLIMESTARIN ROOLI**

Millainen merkitys on kapellimestarin sosiaalisilla taidoilla? Entä pedagogisilla?

Mikä merkitys on sillä kuinka monta ”päättävää” ihmistä on? Eli tarvitaanko joku, esim. ohjaaja joka viime kädessä päättää kaikesta, vai riittääkö, että muusikko vastaa musiikista, koreografi tansseista, ohjaaja dialogista ym.?

Esiintyjälle:

Vaikuttaako Sinun työskentelyysi se, että ohjaaja, koreografi ja muusikko tekevät päätöksiä yhdessä? Miten?

Ohjaajalle, koreografille:

Tarvitsetko muusikolta tukea tai apua draaman rakentamiseen tai yleiseen keskusteluun? Miten? Kuinka paljon? Haluatko itse olla vastuussa viime kädessä kaikesta, myös musiikista ja koreografioista?

Vaikuttaako harjoitusjakson työskentelyyn se, että muusikko ”jää” esityksiin?

Vaikuttaako se, että muusikko usein myös vastaa esitysten kulusta (kapellimestari – johto)?

Tuleeko mieleen muuta olennaista teatterikapellimestarin työnkuvasta?

(jatkuu)  
LIITE 1: 3(3)

#### 4) KOULUTUS

Miten ja missä Sinun mielestäsi teatterin ja musikaalin tarpeisiin tulisi kouluttaa muusikoita ja kapellimestareita?

- Mitä asioita tulisi erityisesti painottaa koulutuksen suunnittelussa?

Onko omassa koulutuksessasi (jos teatterialan koulutus) otettu huomioon musiikin ja muusikoiden kanssa työskentely? Miten?

## LIITE 2

**LIITE 2: PETRA KARJALAISEN CV**

Petra Karjalainen kiinnitettiin TTT:hen 1997. Hän on parhaillaan mukana musikaalissa Herrasmieshuijarit, näytelmässä Särkynyt malja ja musikaalissa Tell Me On a Sunday - Mielellään sunnuntaina.

**Opinnot:** TeaK 1991–95, musiikki, laulu, hahmometodi.

**Toimet ja kiinnitykset:** Tampereen Työväen Teatteri 1997–

**Tehtäviä TTT:ssä ja muualla:**

Pienen linnun lento (Pikku lintu), Tampereen Teatteri 1994, Enkeleitä Broadwaylla (Sarah Brown) TTT 1995, Tähtiyö (Aino) Lahden kaupunginteatteri 1996, Varjojen maa (Joy Gresham) TTT 1997, Mustalaisruhtinatar (Stasi) TTT 1998, Kuvantekijät (Tora Teje) TTT 1998, Kurjat (Fantine) Helsingin kt 1999, Don Quijote – Mies La Manchasta (Aldonza / Dulcinea) TTT 1999, Julius Caesar (Portia) TTT 2000, Tiedonmetsästäjät (Harriet, Kate) TTT 2000, Puukkojunkkarit (Järvelän Santra) TTT 2000, Oliver! (Nancy) TTT 2001, Bobby Fischer asuu Pasadenassa (Ellen) TTT 2001, Vapaa ajattelija (Madame, Therbouche) TTT 2002, Viimeiset kiusaukset (Albertina) Suomen Kansallisooppera 2002, Kun kuu kutsuu (Ellie) Tampereen Teatteri 2002, Cyrano de Bergerac (Roxane) Tampereen Teatteri 2003, Kunnia (Claudia) TTT 2004, Suruttomat (Johanna) TTT 2004, Tatuoitu ruusu (Estelle Hohengarten) TTT 2004, Mullan alle (Bobbie Ellis) TTT 2005, Patukkaoppera (Tuulikki) TTT 2007, Rakkaudesta minuun (Tea Jalovaara) TTT 2007, Herrasmieshuijarit (Joline) TTT 2008, Tell Me On a Sunday - Mielellään sunnuntaina (naispäähenkilö) TTT 2008

**Vierailuja:** Tampereen Teatteri 1994, Lahden kaupunginteatteri 1996, Helsingin Kaupunginteatteri 1999, Teatteri Eurooppa Neljä 2000, Tampereen Teatteri 2002, Suomen Kansallisooppera 2002 sekä kesäteattereita.

**Muu taiteellinen toiminta:** omia musiikkiteatteriesityksiä.

**Elokuva- ja tv-toiminta:** elok. Yemanjan tyttäret, Joki, Sibelius, Keisarikunta; tv-elok. Kalliolle kukkulalle, Maapallon ulkopuolinen olento, Outo tehtävä, Kaapin salat, Äiti ja Seija; tv-sarjat Bongarit, Tähtilampun alla, Tumma ja hehkua veri, Tuliportaat, Kaverille ei jätetä, Sydän toivoa täynnä, Yövuoro ja lukuisia dubbauksia piirroselokuvaan.

Lähde: [http://www.ttt-teatteri.fi/nayttelijat/karjalainen\\_petra/](http://www.ttt-teatteri.fi/nayttelijat/karjalainen_petra/)

**LIITE 3: MARKKU NENOSEN CV****Opinnot:**

Aloittanut tanssinopiskelun 1973 opettajina Eva Hemming, steppi ja Kari Karnakoski, baletti.

Tanssikeskus 1979-1980

Helsingin Tanssiopisto vapaaoppilas 1980-1983 opettajina mm: Ritva Kuusinen-Schorin, Sinikka Gripenberg, Charles Wynn.

Opiskellut ulkomailla opettajina mm: Fred Benjamin, Lynn Simonson, Donald McKayle (New York), Anna Du Boisson (Lontoo), Carolyn Carlson, Mathilde Monnier (Pariisi).

**Opetustyöt:**

Opettanut nykytanssia ja jazztanssia eri puolilla Suomea mm: Tanssivintti, Helsingin Tanssiopisto, Oulun Tanssistudio, Kuopion Konservatorio, tanssiryhmä Katrilli, Turun Taiteen- ja Viestinnän Oppilaitos, Turun Taideakatemia, Turun Konservatorio, Teatterikorkeakoulu, Helsingin Kaupunginteatteri, Tanssistudio Liisa Nojonen ja Tanssitaiteilijainliitto.

Musiikkiteatterikursseja mm. Oulunkylän Pop/Jazz Konservatorio, Teatterikorkeakoulu / Täydennyskoulutuskeskus ja NÄTY.

Toiminut vastaavana tanssinopettajana Teatterikorkeakoulussa Musiikki-teatterilinjalla.

**Ohjaaja-koreografi:**

Helsingin Kaupunginteatteri - Rose - 1992  
 Helsingin Kaupunginteatteri - Mambo Kings - 1995  
 Turun Kaupunginteatteri - Flyin' Jay - 1995  
 Helsingin Juhlaviikot - Frankly Yours - 1996  
 Teatterikorkeakoulu - Breakin' the Classics - 1997  
 Kanneltalo - Pirjo Aittomäen konsertti - 1998  
 Viirus - Alma Brasileira - 1998  
 UMO - Casablanca - 1999  
 Turun Taideakatemia - Paniikki Broadwaylla - 2000  
 Hamburger Börs - R.I.K.A.S - 2001  
 STOA - Breakin' the Classics II - 2001  
 Teatterikorkeakoulu - Chicago in Concert - 2001  
 Oulunkylän Pop/Jazz Konservatorio - Ain't Misbehavin in Concert - 2001  
 Åbo Svenska Teatern - Rocky Horror Show - 2002  
 Savoy Teatteri - Naiset Ensin - 2003  
 Oulunkylän Pop/Jazz Konservatorio - Ladies in the Night - 2003  
 Turun Konservatorio - Evita - 2004  
 Sibelius-Akatemia - La Cerva Padrola 2005

(jatkuu)

Åbo Svenska Teatern - Urine town 2006  
 Åbo Svenska Teatern - I love you, you're perfect, now change 2006  
 Åbo Svenska Teatern - Tell me on a Sunday 2008  
 Sibelius-Akatemia - Il Matrimonia Segrato 2008  
 Sibelius-Akatemia - Gianni Schicchi 2008

### **Koreografi:**

Tanssiteatteri Rollo - Matka Aamuun - 1984  
 Intimiteatteri - Veljeni Leijonamieli - ohjaus: Ritva Siikala - 1985  
 Studio Julius - Moskova - 1985  
 HYY - Kolmiraama - 1987  
 Savoy Teatteri - Unen Varjot - 1987  
 Oulun Tanssistudio - Tango - 1987  
 Helsingin Kaupunginteatteri - Opera Comique - 1989  
 STOA - Pastellaria - 1991  
 Svenska Teatern - Marsipanpojken - ohjaus: Patrick Drake - 1993  
 Svenska Teatern - Mein Kampf - ohjaus: Dick Idman - 1993  
 Tanssiryhmä Liisa Nojonen - Tulisit aivan hiljaa - 1997  
 Gdynian Musiikkiteatteri - Puola Tides & Waves - ohjaus: Raija-Sinikka Rantala - 1997  
 Espoon Teatteri - Tahdon Tahdon - ohjaus: Milko Lehto - 1998  
 Espoon Teatteri - Tukkijoella - ohjaus: Milko Lehto - 1998  
 KOM Teatteri - Isänmaallisia lauluja II - ohjaus: Pekka Milonoff - 1998  
 Omapohja - Poket - ohjaus: Raija-Sinikka Rantala - 1999  
 Svenska Teatern - 1900-musikalet - ohjaus: Kent Sjöman - 1999  
 Jojo Oulu - Romantikuu - 1999  
 Hamburger Börs - Terveisiä PC:stä - ohjaus: Dick Holmström - 2000  
 Koko Teatteri - Eva B - ohjaus: Kirsi Reinola - 2000  
 Helsingin Kaupunginteatteri - Cabaret - ohjaus: Kari Heiskanen - 2000  
 Kuopion Kaupunginteatteri - Crazy for You - (myös apulaisohj.) ohjaus: Milko Lehto 2001  
 Turun Kaupunginteatteri - Sadan Vuoden Yksinäisyys - ohjaus: Maarit Ruikka - 2002  
 Q-teatteri - Mätäkuu - ohjaus: Raila Leppäkoski - 2002  
 Arena Teatteri - La Laila - ohjaus: Ismo Sajakorpi - 2003  
 Arena Teatteri - Pulinat pois - ohjaus: Ere Kokkonen - 2003  
 Arena Teatteri - Rakastan, rakastan - 2004  
 Helsingin Kaupunginteatteri - Evita - ohjaus: Kurt Nuotio - 2006  
 Tampereen Työväen Teatteri - Tuhkimo - ohjaus: Anna-Elina Lyytikäinen - 2006  
 Helsingin Kaupunginteatteri - Producers - ohjaus: Neil Hardwick - 2007  
 Tampereen Työväen Teatteri - Amadeus - ohjaus: Katja Krohn - 2008

### **Näyttelijä:**

Helsingin Kaupunginteatteri - Superdames (Raffaella Della Rosa ) - 1996  
 Teatteriravintola Alberga - Rakastan, rakastan (Ella) - ohjaus: Tiina Brännare - 1996  
 STOA - Tosia Tarinoita - 1997

(jatkuu)

## LIITE 3: 3(3)

Helsingin Kaupunginteatteri - Superdames 2 World Tour (Raffaella Della Rosa) - 1998  
 Kiasma - Forever Drag - 1999  
 Turun Kaupunginteatteri - Sweet Charity (Nickie) - ohjaus: Tiina Brännare - 1999  
 Helsingin Kaupunginteatteri - Cabaret (Seremoniamestari) - ohjaus: Kari Heiskanen - 2000  
 Studio 51 - Superdames 3 (Raffaella Della Rosa) - 2006  
 Teatteri Jurkka – Madame - 2007  
 Heinolan Kesäteatteri - Lainahöyhenissä (Alban) 2007  
 Heinolan Kesäteatteri - Housut pois - 2008

Laulanut ja tanssinut kuorossa seuraavissa musikaaleissa:

- Chicago
- Peter Pan
- Cats
- Piaf Piaf
- Godzinsky i våra hjärtan.

**Televisiotyöt:**

Ruotsin TV 1 - Dark - koreografi: Carolyn Carlson - 1988  
 RAI TV 1 Italia - Le Citta D'Acqua - 1988  
 Ruotsin TV 1 - Kuka vei Elokuun - koreografi: Carolyn Carlson - 1992  
 MTV3 - Ihmeidentekijät (näyttelijä) - 1996  
 TV 1 - Näin on Marjatta (koreografi) - 1997  
 MTV3 - Rakastan, Rakastan (Ella) - ohjaus: Tiina Brännare - 1998  
 MTV3 - Kuumia aaltoja (Pauli) - ohjaus: Ville Virtanen - 2003

**Palkinnot:**

1983 - Kuopion Valtakunnallisissa Nuorten Tanssijoiden kilpailussa kolmas sija miesten sarjassa ja koreografiapalkinto.

1987 - Arktiset Askeleet Tanssikatselmuksessa koreografiapalkinto

Lähde: <http://koti.welho.com/mnenonen/koti.html> sekä henkilökohtainen tiedoksianto Markku Nenoselta 13.2.2009.



**LIITE 4: TIINA PUUMALAISEN CV**

Tiina Puumalainen (s. 1966), Teatteritaiteen Maisteri (valm. 1999) on toiminut Seinäjoen Kaupunginteatterin teatterinjohtajana ja pääohjaajana 99-01, freelance-ohjaajana vuodesta 2001 sekä vierailuteatterina Helsingissä toimivan Aleksanterin teatterin taiteellisena johtajana vuodesta 2005. Syksystä 2008 Puumalainen on toiminut kiinnitettynä ohjaajana TTT:ssä.

Tanssin, teatterin ja musiikin parissa tehtyjen ohjausten lisäksi kääntänyt, sovittanut, dramatisoinut ja käsikirjoittanut tekstejä teatterille sekä oopperalibreton. Puumalainen on ohjannut pääasiassa draamaa ja musiikkiteatteria, mutta usein myös yhdistänyt esityksiinsä tanssia ja uutta sirkusta.

Runsaasti ohjaajavierailuja eri puolilla Suomea mm. Suomen Kansallisteatteri, Helsingin KT, Turun KT, Oulun KT, Lahden KT, Seinäjken KT, Teatteri 2000, Åbo Svenska Teater, Tampereen Teatteri, Tampereen Työväen Teatteri, monet kesäteatterit, Ilmajoen musiikkijuhlat, monet vapaat ryhmät.

**MUSIIKKITEATTERIA, KOMEDIAA JA VIIHDETTÄ 2000-LUVULLA**

**Kalliolle Kukulalle**, Pyykin kesäteatteri 2008

**Tanssi mun käsi täyteen**, käsikirj ja ohjaus, Aleksanterin teatteri 07

**Sellofaani**, monologinäytelmä, kiertävä 07

**Blues Brothers Party show**, käsikirj ja ohjaus, kesäkuu 07

**Euroviisut**, semifinaalin avaus ja välinumero, ohjaus, käsikirjoitus 07

**Reverie**, tammikuu 07

**Latin Quarter**, Savoy-teatteri (+kiertue) marraskuu 06

**Kertakäyttötavara**, Aleksanterin teatteri lokakuu 06

**Viivi ja Wagner**, Helsingin kaupunginteatteri, huhtikuu 06

**Saapasjalkakissa**, Teatteri 2000, myös käsikirjoitus syyskuu 05

**Linnunradan laidalla**, Oivatuotanto, myös käsikirjoitus elokuu 05

**Tangolla**, sirkus Mollikka, käsikirj ja ohjaus kesäkuu 05

**UIT Aikuisten oikeesti**, Peacock 05

**Piplia**, TTT, myös sovitus 04

**My Fair Lady**, Heinolan kesäteatteri 04

**UIT Hei me tervataan**, Peacock 04

**Oklahoma!** Samppalinnan kesäteatteri 03

**UIT Me olemme taas**, Peacock 03 musikaali

**Pieni Kauhukauppa**, Turun Kaupunginteatteri 02

**Sugar** Samppalinnan kesäteatteri 02

**UIT Magiaa Mahan täydeltä**, ohjaus 02 musiikkikabaree

**I love You...** Helsingin Kaupunginteatteri, myös käännös, 01

**DRAAMAOHJAUKSIA 2000-LUVULLA**

**Kultainen vasikka**, TTT syyskuu 2008

**Yksi lensi yli käenpesän** Lahden kaupunginteatteriin 07

**Likka-elämä ja teot** Kajaanin runoviikoille 07+kiertävä

**Takapirut**, TTT, myös sovitus, ensi-ilta syysk 06

(jatkuu)

LIITE 4: 2(2)

**Etusivun juttu**, Tampereen teatteri, myös käännös helmikuu 06

**"Taide"**, Linnateatteri lokakuu 05

**Veren Häät**, Turun Kaupunginteatteri, myös sovitus 04

**Vanhempiemme seksuaalineuroosit**, Tampereen teatteri 04

**Pohjanmaan kautta**, Ilmajoen musiikkijuhlien tilaustyö (säv. Atso Almila) 02

**Poltettu oranssi**, Suomen Kansallisteatteri 02

**Spelman på taket**, Åbo Svenska Teater, 01

**Isontaloon Antti**, Ilmajoen musiikkijuhlat 00 ja 01

**King Kongin tyttäret**, Suomen Kansallisteatteri 00

Useita käännöksiä, sovituksia ja dramatisointeja, mm dramatisointi Orvokki Aution romaanista **Valokuvavarkaat**, käännös **Michael Cooney: Puhtaana Käteen** ym.

Ohjauksia, käännöksiä ja dramatisointeja runsaasti myös ennen vuotta 2000.

Lähde: TTT-Teatteri, Sari Andersson, tiedottaja.

## LIITE 5: JARI AHOLAN CV

Jari Ahola (s. 9. elokuuta 1976, Tampere) on suomalainen näyttelijä ja laulaja.

Hän on esiintynyt elokuvissa ja televisiosarjoissa, kuten *Star Wreck*, *Kaverille ei jätetä* ja *Akkaa päälle*. Hän on näytellyt mm. Tampereen Työväen Teatterissa, Lappeenrannan Kaupunginteatterissa sekä Lahden kaupunginteatterissa. Ahola valmistui Teatterikorkeakoulusta vuonna 2004 teatteritaiteen maisteriksi ja näyttelijäksi.

Tampereen Työväen Teatterissa hän on ollut kiinnitettynä vuodesta 2006.

### ROOLEJA TEATTERISSA:

- Huumediileri, **Virgo**, Tampereen Teatteri 1997 ohj. Heikki Paavilainen
- Orja, **Suuri Viikinki Seikkailu**, Tampereen Teatteri 1998 ohj. Timo Ojala
- Akseli Tuliterä, **Hotelli Humina**, Ikaalisten Kylpylän Kesäteatteri 2001 ohj. Jukka Keinonen
- Esko Latva, **Vaimoke**, Ikaalisten Kylpylän Kesäteatteri 2002 ohj. Jukka Keinonen
- Jeesus, **Jesus Christ Superstar**, Lappeenrannan Kaupunginteatteri 2004 ohj. Mikko Rasila
- Tenho, **Onnenmaa**, Ikaalisten Kylpylän Kesäteatteri 2004 ohj. Jukka Keinonen
- Tommy, **Leyla ja Daniel**, Lahden Kaupunginteatteri 2005 ohj. Kurt Nuotio
- Martti, **Mistä Rakkaus Alkaa**, Hämeenlinnan Kesäteatteri 2005 ohj. Martti Töttölä
- Prinssi, **Tuhkimo**, Tampereen Työväen Teatteri 2005 ohj. Anna-Elina Lyytikäinen
- Olavi Virta, **Tapsa, Toivo ja Rakkaus**, Hämeenlinnan Kesäteatteri 2006 ohj. Martti Töttölä
- Mauno Peppone, **Vuonna 85**, Tampereen Työväen Teatteri 2006 ohj. Riku Suokas
- Valpuri Vallen, **Suuri Sinivalkoinen Juoksija**, Tampereen Työväen Teatteri 2007 ohj. Mikko Kanninen
- Tuukka Rehn, **Patukkaoppera**, Tampereen Työväen Teatteri 2007 ohj. Sirkku Peltola
- Timo, **Seitsemän Veljestä**, Tampereen Työväen Teatteri 2007 ohj. Mikko Roiha
- Amadeus, **Amadeus**, Tampereen Työväen Teatteri 2008 ohj. Katja Krohn
- Andre, **Herrasmieshuujarit**, Tampereen Työväen Teatteri 2008 ohj. Tiina Brännare
- Alain Reille, **Vihan jumala**, Tampereen Työväen Teatteri 2009 ohj. Pentti Kotkaniemi

### ELOKUVA JA TV:

- Simo, **Kaverille ei jätetä**, 2002 ohj. Mikko Mattila
- Fisu, **Akkaa Päälle**, 2005 ohj. Mikko Mattila
- Karikrandi, **Star Wreck**, 2005 ohj. Timo Vuorensola

Lähde: [http://fi.wikipedia.org/wiki/Jari\\_Ahola](http://fi.wikipedia.org/wiki/Jari_Ahola)

**LIITE 6: EEVA KONTUN CV**

Muusikko (AMK)

Pirkanmaan ammattikorkeakoulu, musiikin koulutusohjelma, teatterimusiikin suuntautumisvaihtoehto 2002-2009

Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos, pääaine teatterintutkimus 2005-

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, pop –jazzmusiikin koulutusohjelma 2001-2006

Musiikkiopiston päästötodistus 2000, Rauman musiikkiopisto (1989-2000)

**MUSIKAALIT JA MUUT TEATTERITYÖT**

Tell Me on a Sunday 2008, Suomenkielinen kantaesitys TTT-Teatterissa -  
Ohjaus Anna-Elina Lyytikäinen  
Kapellimestari ja laulujenharjoittaja

Särkynyt Malja 2008 - Kantaesitys TTT-Teatterissa - Ohjaus ja käsikirjoitus  
Merja Repo  
Säveltäjä, muusikko, harjoituttaja

Patukka-ooppera 2007 - Kantaesitys Tampereen Työväen Teatterissa - Ohjaus  
Sirkku Peltola, sävellys ja musiikin johto Iiro Rantala  
harjoituspianisti ja laulujenharjoittaja

Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho 2007 – PIRAMK/Musiikki – Ohjaus  
Michael Baran, kapellimestari Ari Angervo  
Ohjaajan assistentti ja tuottaja

Ilmattaren tyttäret – kalevalaisia naiskuvia 2006 – Kantaesitys  
PIRAMK/Musiikissa – Käsikirjoitus ja ohjaus Merja Repo – sävellys Eeva Kontu,  
Katariina Kuusela, Anna Saarenoja, Petra Tikkanen  
Sävellys, musiikin harjoitus ja johto, muusikko

Tuhkimo-satumusikaali 2006 - Tampereen Työväen Teatteri - ohjaus Anna-  
Elina Lyytikäinen  
harjoituspianisti, kapellimestari, muusikko

West Side Story 2005-2006 - Luvian Nuorisoseura - ohjaus Kyllikki Staff,  
päärooleissa Ville Salonen (Kansallisooppera, Teak ym.), Laura Alajääski  
(Teak)  
kapellimestari, harjoituspianisti, laulujen harjoittaja (orkesterissa 20 muusikkoa,  
alkuperäinen sovitus)

My Fair Lady 2004 - Heinolan kesäteatteri - ohjaus Tiina Puumalainen  
muusikko

(jatkuu)

## LIITE 6: 2(2)

Piukat Paikat 2003-2004 - Luvian Nuorisoseura - ohjaus Kyllikki Staff  
kapellimestari, laulujen harjoittaja, harjoituspianisti, orkestrointi (orkesterissa 15  
muusikkoa, alkuperäinen sovitus)

Peter Pan 2003-2004 - Tampereen Työväen Teatteri - ohjaus Tiina Brännare  
muusikko

Viulunsoittaja katolla 2002-2003 - Luvian Nuorisoseura - ohjaus Kyllikki Staff  
kapellimestari, laulujen harjoittaja, harjoituspianisti (orkesterissa 18 muusikkoa,  
alkuperäinen sovitus)

Victor, Victoria 2000 - Rauman Kaupunginteatteri - ohjaus Heikki Paavilainen,  
Jukka Virtanen  
Muusikko

Lisäksi opintoihin liittyvät musiikkiteatteriproduktiot:

Meidän herramme muurahaisia-musiikkiteatteri esitys (ohjaus Auvo Vihro,  
näyttelijä, muusikko, musiikin sovitus), Tirci et Glori-miniooppera (Tampereen  
konservatorio, muusikko) sekä lukuisia pienimuotoisempia konsertteja ja demo-  
esityksiä.

Yläaste- ja lukioaikoina mukana Eurajoen yhteiskoulussa seuraavissa koko illan  
musikaaleissa: Sound of Music (muusikko), "Se on elämää, Misi" (musiikin  
sovitus, muusikko), Jääkärin morsian (roolissa: Sabina), West Side Story  
(musiikin sovitus ja harjoittaminen, muusikko) Viulunsoittaja katolla (musiikin  
sovitus, kapellimestari/muusikko) sekä Luvian Nuorisoseurassa 2000 Sound of  
music (roolissa: Elsa Schröder).

#### MUU TYÖKOKEMUS MUUSIKKONA

- Laulajana ja saksofonistina omassa jazz- ja soulmusiikin kokoonpanossa Eeva Kontu Groovessa
- 2000-2006 freelance muusikkona eri kokoonpanoissa ympäri Etelä-Suomea sekä studioissa eri yhtyeiden äänityksissä Tampereella
- 2001-2003 muusikkona Seireenit tanssiorkesterissa
- 2003 muusikkona Yö-yhtyeen konserttikiertueella
- 2001 muusikkona yhtyeessä Seitsemän seinähullua veljestä
- 1999 muusikkona MTV3:n kesäkiertueella Kulkuri ja kaunottaret
- 1994-2000 kymmeniä keikkoja ja esiintymisiä mm. seuraavissa orkestereissa: Rauma Bigband, Rauman kaupungin puhallinorkesteri,
- Lyly Girls, Eurajoen nuorisosoittokunta

MUUTA (julkaisu, apuraha ym.)

CD: Petra Karjalainen ja Minna Hokkanen:

Musiikki näytelmään Särkynyt Malja, sävellys Eeva Kontu, sanat Merja Repo

Osakeyhtiö Musikaali A&E Oy Antti Mäkisen kanssa 2008-

Suomen kulttuurirahaston, Satakunnan rahaston apuraha musikaalin  
musiikilliseen toteutukseen 2001.