

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Teatterin suuntautumisvaihtoehto

2010

Jonna Savolainen

Musikaalin läpileikkaus

– Käsittelyssä musikaalin historia ja rakenne



OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma | Teatterin suuntautumisvaihtoehto

Huhtikuu 2010 | Sivumäärä 29

Ohjaaja Marja Kangas

Jonna Savolainen

Musikaalin läpileikkaus

– Käsittelyssä musikaalin historia ja rakenne

Opinnäytetyö käsittelee musikaalin rakennetta ja historiaa. Työ pohjautuu pääosin Tom Jonesin ja Richard Kislainin kirjoittamiin teoksiin, jotka käsittelevät musikaalin tekemistä. Heidän kirjoittamansa kirjat ovat tämän työn perusta ja teoreettinen pohja. Tekstistä löytyy myös kirjoittajan omia ajatuksia musikaalista sekä musikaalin tekemisestä.

Työssä esitellään teorian lisäksi kaksi musikaalia. Toinen on Sound of Music ja toinen on kirjoittajan oma taiteellinen opinnäytetyö Musigangs. Näitä vertailemalla on tarkoitus selvittää musikaalin rakennetta sekä etsiä musikaaliin kuuluvia selkeitä piirteitä.

Työ on oppimismatka tekijälleen. Se on tarkoitettu ensisijaisesti kirjoittajalle itselleen, joka teki taiteellisena lopputyönään musikaalin vailla tarkempaa teoreettista pohjaa. Tämä opinnäytetyö on omistettu kaikille musikaaleista kiinnostuneille ihmisille.

ASIASANAT:

Musikaali, musikaalin historia ja rakenne, Tom Jones, Richard Kislain

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Theatre

April 2010 | Total number of pages 29

Instructor Marja Kangas

Jonna Savolainen

Cross-section of the Musical

- The Structure and History in Handling.

This thesis deals with the structure and history of a musical. The main conceptual bases for this work are the writings of Tom Jones and Richard Kislán who handle making of a musical. Their writings are the theoretical basis of this work. There are also author's considerations about musicals.

This thesis introduces two musicals additionally to theory. One of them is Sound of Music and the other is author's artistic final work Musigangs. By comparing Sound of Music and Musigangs this thesis will clarify the structure and features of a musical.

The work is a learning process to its author. The value of this work is, first and foremost, to the author herself who did her artistic thesis musical without clear theoretical bases. This thesis is dedicated to all who are interested in musicals.

KEYWORDS:

Musical, history and structure of musical, Tom Jones, Richard Kislán

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 MIKÄ ON MUSIKAALI?	6
2.1 Musikaalin libretto	7
2.2 Musikaalin musiikki	9
3 AMERIKKALAISEN MUSIKAALIN SYNTY JA HISTORIA	11
3.1 Varietee	12
3.2 Operetti	15
3.3 Jerome Kern	15
3.4 Richard Rodgers ja Oscar Hammerstein II	16
3.5 Musikaali muuttuu	17
3.6 Tulevaisuus historian valossa	19
4 LABORATORIOSSA SOUND OF MUSIC JA MUSIGANGS	20
4.1 Musikaalien taustaa	21
4.2 Rakenne	22
4.3 Vanhan ja uuden vertailua	26
5 YHTEENVETO	27
LÄHTEET	29

1 JOHDANTO

Kun kysytään, mikä on musikaali, kaikille meille syntyy jokin mielikuva siitä. Se herättää meissä mielikuvia. Kuulemme laulua ja näemme tanssia. Väitän, että musikaalin käsite on meille tuttu ja osaamme sanoa, miltä se näyttää. Se mistä se on kehittynyt, on varmasti monelle tuntematon asia. Mikä musikaali oikeastaan on? Mitä se pitää sisällään? Alkaessani tutkia musikaalia sain huomata saman, etten tunne sen historiaa juuri ollenkaan. Se, jonka me ymmärrämme musikaalina, on itse asiassa nimeltään amerikkalainen musikaali. Sen muoto on syntynyt Amerikassa, joka on edelleenkin musikaalien äitimaa. Loppujen lopuksi tästä työstä tuli mielenkiintoinen oppimismatka minulle.

Tässä työssä tutkin sitä, minkälainen musikaali on: mistä se on syntynyt ja minkälainen rakenne sillä on. Käytän esimerkkinä kahta eri aikakausilta olevaa musikaalia, joiden kautta käsittelen oppimaani teoriaa. Ensimmäinen on *Sound of Music* ja toinen on *Musigans*. Tein lopputyönäni musikaalin nimeltä *Musigans*. *Musigans*-musikaali tehtiin Turun Köysiteatteriin ja sen ensi-ilta oli 13.11.2009 Tein sen yhteistyössä kahden luokkalaiseni kanssa ja teimme kyseisen musikaalin tietämättä tarkemmin, mitä musikaalin tulee sisältää. Luonnollisesti musikaalifaneina tiesimme muodon, jonka voi löytää monista musikaaleista, kuten *Chicago*. Pystyimme päättämään malleista paljon. Rakensimme sitä kautta musikaalimme rakenteen. Oikeastaan *Musigans* on meidän käsityksemme musikaaleista. Onkin mielenkiintoista nähdä, miten *Sound of Music* ja *Musigans* eroavat toisistaan. Joka tapauksessa on olemassa selkeitä rakenteellisia osia, mitä musikaalista tulee löytyä. Niitä käyttämällä on suurin osa musikaaleista tehty.

Olen tutkinut musikaalien historiaa ja rakennetta kolmen musikaalien tekijän kautta: Tom Jones, Richard Kislán ja Lehman Engel. Tärkeimpänä minulle on ollut ohjaaja Tom Jonesin kirjoittama kirja. Hän on amerikkalainen ohjaaja

(syntynyt 1928), joka on itse omistanut elämänsä musikaalien tekemiselle. Hän on käsikirjoittanut musikaaleja sekä sanoittanut niihin lauluja.

Koska yleensä musikaaleja tehdään parivaljakkona, täytyy minun mainita myös hänen parinsa säveltäjä Harvey Schmidt. Heidän kuuluisin musikaalinsa on ollut *Fantasticks*, jota esitettiin New Yorkissa huimat 43 vuotta vuodesta 1960 vuoteen 2003. Suomessa *Fantasticksia* on esitetty esimerkiksi Helsingin Kaupunginteatterissa vuonna 2003. Tom Jones on kirjoittanut kirjansa niille, jotka haluavat tietää, miten musikaalin voi tehdä. Mitä siihen tarvitaan? Hänen kirjansa ensimmäinen osa käsittelee musikaalin historiaa ja toinen osa musikaalin rakennetta.

2 MIKÄ ON MUSIKAALI?

Onko musikaali näytelmä, jossa on musiikkia. Jonesin mielestä tämä ei pidä paikkansa. Jos näytelmään pelkästään lisätään lauluja, lopputuloksena on näytelmä musikilla. Sitä ei voi sanoa musikaaliksi. (Jones 1998, 97.) Musikaali on näytelmä tai elokuva, jossa teatterinomaiseen toimintaan ja dialogiin on lisätty ajan viihdemusiikin tyyliä toteutettuja laulu- ja tanssinumeroita (Wikipedia 2010). Jonesin mukaan musikaali on hahmoja ja juonen sisältävä teatraalinen esitys, jonka tärkeimmät asiat ovat esitettynä musiikillisessa muodossa (Jones 1998, 97).

Musikaali sisältää paljon eri osia, joita ei voi luetella. Sen eri osat ovat monen taidealan osaajan yhdistelmä, jota tavallinen katsoja ei välttämättä tiedä tai osaa erottaa toisistaan. Jonesin mielestä musikaaleissa on yksinkertaisuutta ja rohkeutta, mikä erottaa sen muista. Hän pitää myös musikaalin temposta, joka on tiukempaa ja nopeampaa kuin näytelmän. Musikaalissa kaikki on taloudellista. Koska eri osille ei ole ajallisesti paljoa tilaa itse esityksessä, täytyy ne esittää mahdollisimman tiivistetysti tuoden pääasia selkeästi esille. (Jones 1998, 98.)

Minä itse rakastan musikaalin muotoa, koska musiikki säestää kaikkea ja kohottaa tunnelmaa. Musiikki saa minut tuntemaan vahvemmin. Hyvin onnistuneessa musikaalissa saatan olla hurmioituneessa tilassa, koska nautin lauluista ja tansseista ja juurikin Jonesin mainitsemasta nopeudesta. Musikaalit tuntuvat joskus kuin lentävän eteenpäin, koska on niin paljon nähtävää, aistittavaa ja koettavaa. Pois lähtiessä olen pitkään vielä musikaalin maailmassa. Kun aloin tehdä taiteellista opinnäytetyötäni *Musigangsia*, en osannut silloin sanoa, mitä musikaali sisältää. Aloin miettiä, onko musikaalin tekemiseen jokin tietty kaava? Jos on, toimiiko se? Jos sitä noudattaa, saako aikaan vetävän musikaalin? Myöhemmin kerron Rodgersin ja Hammerstein II:n kaavasta, joka on toiminut useita vuosia musikaalin tekemisen ohjenuorana. Nykyään ”kaava” on jo muuttunut.

2.1 Musikaalin libretto

Amerikassa musikaalin librettoa sanotaan the book:ksi. Käytän tässä tekstissä sanaa kirja, koska se on selkeämpi ymmärtää. Kirja on vähän kuin näytelmän käsikirjoitus tai oopperan partituuri. Se sisältää hahmot, dialogin (kahden ihmisen välinen keskustelu), muodon, laulujen- ja tanssien paikat sekä näytelmän luonteen. Kirja sitoo liiman tavoin eri alojen osaajien panokset yhdeksi kokonaisuudeksi niin, että laulut ja tanssit ovat osa esitystä. Koska laulut, tanssit ja speaktaakkeli vievät ajallisesti paljon tilaa esitykseltä, kirja ei voi edetä näytelmän tavoin draamallisesti syventäen hahmoja eikä voi sisältää dialogeja tiheästi peräkkäin. Siksi musikaalikirjoittaja kirjoittaa usein yksinkertaisen ja ilmiselvän näyttämömaailman, jossa kaikki on juuri sitä, miltä näyttää. Asiat tehdään tehokkaasti selväksi ja jatketaan eteenpäin. Jos tavallinen näytelmä muutettaisiin musikaaliksi, se voisi menettää puolet sen alkuperäisestä materiaalista. Kirjalla on viisi suurta draamallista elementtiä, jotka määrittävät sitä: hahmot, juoni, tilanne, dialogi ja tema. Niiden muodot voivat vaihdella, mutta ne kaikki kuuluvat kirjaan. (Kislan 1995, 171–173, 175.)

Hahmot ovat draaman tärkein asia. Koska kaiken pitää olla tiiviisti kerrottua, täytyy kirjoittajan tasapainoilla ja esitellä yksinkertaiset hahmot heti, jotta tiedetään keitä he ovat. Hahmojen täytyy myös olla yleisön tunnistettavissa ja saada yleisö välittämään heistä tarinan ja vastoinkäymisten kehittyessä. Kuitenkaan yksinkertaisuus ei tarkoita yksiulotteisia hahmoja. Hahmoilla on takanaan musiikki, tanssi ja laulu, jotka tekevät heistä eläviä. (Kislan 1995, 177–178.)

Juoni on kohtausten sarja, jolla tuodaan esiin musikaalin hahmot, idea tai tilanne. Tässä tapauksessa juoni ei tarkoita kuitenkaan puhenäytelmässä kerrottavaa tarinaa, eikä sen kehitys ole samanlainen. Juoni musikaalissa paljastaa, mitä esityksessä tapahtuu kohtaus kerrallaan. Pääpaino kohtauksissa on musiikillisella ja tanssillisella ilmaisulla. Hahmot paljastavat kohtauksissa tekemisillään draamallisen kasvunsa esimerkiksi laulun kautta. Musikaali perustuu toimintaan ja siksi myös juonen on liikuttava yhdessä laulun ja tanssin kanssa. Musikaalissa juoni tulee muun ilmaisun ehdoilla. Puhenäytelmässä juoni on sen kantava voima. (Kislan 1995, 179.)

Tilanteet toimivat juonen kanssa pitäen yllä yleisön huomiota. Lisäksi niiden täytyy myötäillä laulu- ja tanssi-ilmaisua. Joitain tilanteita on vaikea saada käännettyä toimiviksi musiikillisiksi kohtauksiksi. Ongelmia saattaa syntyä esimerkiksi silloin, jos yrittää sovittaa näytelmää musikaaliksi. Kirjoittajan täytyykin osata tunnistaa nämä tilanteet, koota nämä kohtaukset sekä sulattaa ne yhteen saadakseen yhtenäisen paketin. Jos näytelmän tilanteet ovat melodramaattisia, se mahdollistaa sanojen käytön poistamisen ja ilmaisutavaksi voidaan ottaa ääni ja liike. Esimerkiksi Romeota ja Juliaa on sovitettu moneen muotoon, kuten baletiksi ja musikaaliksi (*West Side Story*). Sen tilanteet mahdollistavat monenlaisen ilmaisutavan. (Kislan 1995, 180–181.)

Dialogi on myös erilaista musikaalissa kuin puhenäytelmässä. Musikaalissa dialogi tulee laulun ehdoilla. Kirjoittajan täytyy tiivistää dialogin voimakkuutta järjestelläkseen tilaa laululle. Laulu on kohtauksen olennaisin rakennelementti. Siksi dialogi on usein terävää, selkeää ja suoraa asiaa. Jokaisen lauseen täytyy merkitä jotain vieden juonta eteenpäin. Aikaa ei ole pitkille, pohdiskeleville keskusteluille hahmojen välillä. Puhenäytelmässä kohtauksen

pää tarkoituksena on juuri dialogi, jonka kautta asiat tulevat ilmi. (Kislan 1995, 181–182.)

Teema on musikaalin pääidea. Kirjoittaja rakentaa esityksen sisällön teeman kautta. Musikaalin hahmot, juoni ja dialogi heijastavat sitä yleisölle. Musikaali on enemmän kuin vain sen muoto. (Kislan 1995, 182.) Usein kiistellään siitä, onko teema ja aihe sama asia. Minä ymmärrän sen niin, että musikaaliin otetaan aina jokin elementti, kuten rakkaus, sota tai vapaus. Tämä elementti kestää koko esityksen ajan. Se on syy, miksi juuri kyseinen musikaali halutaan tehdä. Kaikki esityksessä olevat osat korostavat kyseistä teemaa. Puhenäytelmässä on myös aina aihe. Se tulee kuitenkin selkeämmin esiin musikaalissa, jossa kaikki kerrotaan yksinkertaisemmin.

2.2 Musikaalin musiikki

Vaikka musikaali koostuu monen eri osan yhdistelmästä, on musiikki minusta kiistatta sen päävoimavara. Musiikki on se, mistä musikaali saa elinvoimansa. Musiikki on syy siihen, että musikaaleja on olemassa. Niillä on tarve tuoda lisää ilmaisu draamaan. Laulettu vuorosana tekevät esityksestä monimuotoisemman. Jos päättää itse tehdä musikaalin, on siihen hyvä ottaa avuksi erillinen säveltäjä.

On olemassa eräs peruskaava, jota on käytetty 1800-luvun puolesta välistä nykypäivään asti. Nykyään on myös musikaaleja, joihin otetaan musiikkia, jota ei ole sävelletty kyseistä musikaalia varten. Esimerkiksi voidaan käyttää jonkun bändin tuotantoa. Silloin tämä kaava ei luonnollisesti päde.

Säveltäjä ja laulujen sanoittaja Lehman Engel käsittelee kirjassaan mm. laulun kaavaa. Hänen mukaansa esityksessä on musiikillisesti monia erilaisia lauluja. Laulut seuraavat toisiaan jaksoissa. Vaikka ne olisivat kuinka erilaisia, niistä löytyy kaava, jota kutsutaan A A B A:ksi. Tätä muotoa ei ole keksitty pelkästään teatterissa. Se kasvoi samaan aikaan länsimaisessa musiikissa folk-musiikista sinfonioihin. Varsinkin musiikkiteatterissa tämän kaavan löytää useimpien säveltäjien töistä. Vaikka sillä on rajoitteensa, se opettaa säveltäjää säveltämään kurinalaisesti ja näin välttämään muodottomien laulujen

syntymistä. Muunnoksia löytyy, kun säveltäjät haluavat kokeilla muuta. (Engel 1977, 1.)

Jokainen edellä mainituista kirjaimista edustaa musiikillista jaksoa. Jokainen niistä on samanpituinen eli kahdeksan tahdin pituinen. Jokaisen ydin löytyy kertosäkeestä. Teatterissa tämä kaava toimii hyvin, koska osiossa A kuullaan laulun pääteema kolme kertaa. Kuulijan on helpompi muistaa ja tunnistaa se. Ensimmäinen A esittelee laulun ja toinen A kertaa sen. Usein toisessa A:ssa sävellaji nousee toiseen eli moduloituu loppua kohti mennessä. Laulu saattaa nousta laulettavaksi korkeammalta, esimerkiksi niin kuin Euroviisu-lauluissa. B-osio tunnetaan siltana, eli esitetään jotain muuta välissä, ennen kuin palataan teemaan. B:n tulisi olla musiikillisesti ja sanoituksellisesti A-osan vastakohta. Tämä voi tulla esiin eri tempona, rytminä tai sävellajina. B:n jälkeen palataan A:n alkuperäiseen muotoon, lopulta lähestytään tyydyttävää loppua. (Engel 1977, 2–4.)

Laulujen kaava on minusta aika rajoittava, koska se ei salli kokeilua. Eikö siihen kyllästy, että kaikki laulut olisivat sävelletty saman kaavan mukaan? Musigangsisissa oli paljon eri tyylejä ja laulut olivat kokeilevia. Kokeilevia siinä mielessä, että halusimme luoda niihin eri tunnelmia ja tyyllilajeja, kuten esimerkiksi gospelia tai bossa novaa. Itse koin sen musiikillisesti rikkaammaksi, kun sain kuulla erilaisia lauluja. Luulen myös, että yleisö viihtyy tällöin paremmin, kun on vaihtoehtoja ja tunnelma pysyy tuoreena.

Musikaalissa on tietysti tyylisiä lauluja. Niitä on Engelin mukaan neljä. Kaikista suosituin laulu on **balladi**, koska yleisö muistaa sen parhaiten. Se on tärkeä yksinkertainen sävelmä, joka on pehmeä ja hidastempoinen. Musiikillisesti balladi ei itsessään kerro mitään, vaan sen sanoman määrittelevät sanoitus ja hahmo. Tästä esimerkkinä kappale *Ol' Man River* musikaalista *Teatterilaiva*. (Engel 1977, 7–8.) Musikaalista löytyy myös niin sanotut **viehätys-laulut**, joissa on tasainen rytmien säestys ja optimistinen tunnelma, kuten kappaleessa *I Feel Pretty* musikaalista *West Side Story* (Engel 1977, 13–14).

Komedialliset laulut ovat tärkeä osa musikaaleja. Niissä musiikki on aina yhtä tärkeää kuin sanatkin, joiden täytyy olla hauskat. Onnistuneita komediallisia lauluja on vaikea löytää, koska komedia on yksi teatterialan vaikeimmista tyyllilajeista. Tästä esimerkkinä A Hymn to Him musikaalista *My Fair Lady*. (Engel 1977, 15.)

Neljäntenä musikaaleista löytyy myös **musiikillinen kohta**, missä musiikki, sanat, draamallinen tilanne ja dialogi ovat yhtä tärkeitä. Näissä lauluissa on draamallinen kehitys eli aloitus, kehitys ja päätös. Esimerkiksi kappaleesta A Boy Like That, musikaalista *West Side Story* löytyy selkeä draaman kaari. (Engel 1977, 15.)

Laulun paikka kohtauksessa on tärkeä, mutta sen asettaminen voi olla vaikeaa. Täytyy pohtia, mitkä kohtaukset tai kohtauksen kohdat voi laulaa. On tärkeää tietää, mitä muuttaa musiikilliseen muotoon. Näin vältetään päätyvästä tylsiin ratkaisuihin ja alleviivaamasta jotain sellaista, mikä on jo nähtävissä esimerkiksi vaatetuksessa tai lavastuksessa. Musiikin tulee viedä kohtauksista eteenpäin ja laulun sanoilla on suuri merkitys. Ne voivat kasvattaa tunnetta, jatkaa dialogia, muuttaa tilannetta tai ennustaa tulevaa. Laulu kohtauksen lopussa pidentää kohtauksia ja usein sen takia on ihanteellista lopettaa kohtaus laululla. (Engel 1977, 117–119.)

3 AMERIKKALAISEN MUSIKAALIN SYNTY JA HISTORIA

Musiikkiteatteri on yhtä vanhaa kuin teatteri. Teatteri on lähtenyt liikkeelle liikkeestä, rummuista, lauluista ja rituaaleista. Teatterilavalla on aina ollut musiikkia ja ääntä. (Jones 1998, 21.)

Amerikkalaiset pitivät kauan kiinni eurooppalaisesta perinnöstään siirtomaajattelun vuoksi. He tyytyivät matkimaan vallitsevia eurooppalaisia muotoja, kuten komediallista oopperaa, jossa oli paljon musiikkia, komediaa ja onnellinen loppu. Se oli aiheeltaan kevyt. Amerikkalaiset jäljittelivät myös ranskalaista operetin muotoa ooppera buffaa, joka yhdisteli komediaa, parodiaa ja farssia.

(Kislan 1995, 17.) Oikeastaan vasta 1920-luvun lopussa afroamerikkalaisen musiikin tyylilaji ”ragtime” sekä jazz-musiikista tulleet vaikutteet toivat amerikkalaiseen musiikkiteatteriin aidosti jotain omaa (Gänzl 1995, 112).

Mistä amerikkalainen musikaali on siis syntynyt? 1800-luvulla Amerikassa kaupungit alkoivat kasvaa ja täyttyä tavallisista ihmisistä. (Kislan 1995, 17.) Kislan tarkoittaa tekstissään tavallisella ihmisellä minusta työväenluokkaa. Amerikassa haluttiin katsoa nykyhetkeen eikä keskittyä menneeseen perintöön. Maa halusi vahvistua omana itsenäisenä maanaan. Haluttiin tavallista ihmistä tyydyttäviä viihteen muotoja. (Kislan 1995, 17.)

Amerikkalainen musikaali on muotona siis aika uusi. Se syntyi 1900-luvun puolessa välissä. Vaikka sen juuret ovat Länsi-Euroopassa, se on nimeltään amerikkalainen musikaali. Nimestään huolimatta sen tekijät voivat olla kuitenkin sekä amerikkalaisia että eurooppalaisia. (Jones 1998, 21.)

Musiikkiviihteen kategoriat syntyvät usein samaan aikaan ja vaikuttaen toisiinsa. Kuitenkin amerikkalaisen musikaalin vaikuttajat pystytään erottelemaan. Sen muotoon ovat vaikuttaneet varietee, operetti, säveltäjä Jerome Kern, säveltäjä Richard Rodgers ja kirjailija, ohjaaja ja musikaalien tuottaja Oscar Hammerstein II. Näistä eniten amerikkalaisen musikaalin kehitykseen ovat vaikuttaneet Varietee ja Operetti. (Jones 1998, 22.)

3.1 Varietee

Ensimmäinen vaikuttaja amerikkalaisen musikaalin kehitykseen oli varieteeviihde. Varieteennäyttämöillä esitettiin erilaisia hilpeitä laulu-, tanssi-, ilveily- sekä kabaree-esityksiä. Varietee itsessään käsittää neljä eri muotoa: minstrel, vaudeville, burleski ja revyy. Näistä muodoista syntyi ensimmäisenä minstrel. Vaudeville, burleski ja revyy kehittyivät minstrelin osista 1900-luvulla. Näitä kolmea edellä mainittua yhdisti niin sanottu ”put-together” – taide. Put-together tarkoittaa monen erilaisen osan kokoamista yhdeksi kokonaiseksi esitykseksi, kuten esimerkiksi komedian, laulun ja tanssin yhdistäminen. Tähän amerikkalainen musikaali perustuu. (Jones 1998, 21–22.)

Minstrel-esitykset syntyivät 1800-luvulla. Tässä viihdemuodossa etenkin valkoihoiset esiintyjät värjäisivät kasvonsa mustiksi ja huulensa punaisiksi karrikoidakseen afroamerikkalaisen väestön musiikkia, tapakulttuuria, vaatetusta ja tanssia. (Wikipedia 2010.) Yksittäisten esittäjien jälkeen tuli mustaihoisten omia ryhmiä. Jotkut heidän lauluistaan ovat säilyneet tähänkin päivään asti kuuluisina. Minstrel-esityksen rakenne koostui kolmesta osasta. Ensimmäinen oli varieteeviihdettä, toista kutsuttiin ”Fantasiaksi”, kolmas osa oli parodia eli ivamukaelma alkuperäisestä teoksesta tai burleskia. (Jones 1998, 22.) Minstrel-esitykset laajentuivat suosion myötä, mutta eivät pystyneet kasvamaan yleisön haluamaksi spehtaakkelimaiseksi viihteeksi. Minstrelin osat muuttuivat vaudevilleksi, burleskiksi ja revyyksi. (Kislan 1995, 38.)

Entinen minstrel-showmies Tony Pastor kehitti **vaudevilleä** eli leikillistä laulunäytelmää. Hän halusi muuttaa esitykset viihteeksi, jota koko perhe voisi tulla katsomaan. Esityksestä poistettiin kaikki irvokkuus, viina ja tupakointi. Riski kannatti ottaa, sillä esityksistä tuli menestys. Näitä esityksiä alettiin kutsua nimellä vaudeville. (Kislan 1995, 42.) Vaudeville-esitys koostui yhdeksästä osasta, joita esittivät näyttelijät, laulajat, tanssijat, koomikot ja taikurit. Vaudeville oli suosituin teatteri muoto hetken aikaa ja lavalle astelivat kaikki suuresta Sarah Bernhardista (sen ajan mahtavimpia naisnäyttelijöitä) suuriin urheilu-tähtiin. Esitykset olivat omia ohjelmanumeroitansa, jotka koottiin julisteeseen, jota kutsuttiin sanalla ”the Bill”. Julisteesta tuli vähitellen tärkeä osa vaudevilleä. Hyvän esitysrakenteen luominen osoittautui vaikeaksi ja siksi huomio siirtyi sisällöstä ulkomuotoon. Esitysten osien järjestelemisestä tuli tärkeämpää kuin itse esityksistä. Tällä oli suuri merkitys musikaalin kehitykseen. (Jones 1998, 23–26.)

Vaudeville kuoli täysin, kun lama iski Amerikkaan 1920-luvun lopussa. Ihmiset luopuivat teatterista. Kuitenkaan kaikki viihde, kuten uusi jännittävä elävä kuva, ei kärsinyt lamasta. Koska vaudevillen suosio perustui kalliisiin, tunnettuihin tähtiin, se ei pärjännyt kilpailussa. Vaudeville jätti musikaalille perinnöksi ensimmäisen suosituksen ja halvemman musiikkiteatteri vaihtoehdon, joka oli

avoinna koko perheelle. Niihin esityksiin kaikki saivat tulla luokastaan huolimatta. (Kislan 1995, 55.)

Burleski-esitykset koostuivat sekoittamalla komediaa, speaktaakkelia sekä uhkeita, isoja naisia. Poikkeuksellista siihen aikaan oli, että naiset olivat osa esiintyjäkaartia. Aluksi esitykset olivat suhteellisen siistejä ja sisälsivät paljon fyysistä komediaa kuten slapstick eli kermakakku-huumoria ja ulkomaalaisia (saksa, jiddish) aksenttivitsejä. Burleskin hienous piili nimenomaan mahtavissa koomikoissa. Suosiota saadessaan esitykset kasvoivat suuriksi, speaktaakkeli-maisiksi show'ksi, joissa koolla oli väliä. (Jones 1998, 26.)

Ensimmäisen maailmansodan aikoihin burleski alkoi muuttua likaisemmaksi ja ensimmäiset striptease esitykset syntyivät. Burleskin merkitys muuttui, kun alastomista naisista tuli tärkeämpiä kuin muu esitys. Burleskin vaikutukset opettivat musikaalintekijöille sen, kuinka suuri merkitys komedialla on esityksissä. (Jones 1998, 26.)

Revy (ransk. revue) tarkoittaa satiirista viihdettä muodikkaasta pariisilaisesta elämästä. Esitys tapahtui musiikin, kohtausten ja kauniiden tyttöjen kera. Se riitti, että kohtaukset olivat tarpeeksi mahtavia pitämään yleisö tyytyväisenä. Revyn juonettomuus toi joustavuutta esityksen kokoamiseen. (Kislan 1995, 82.) Vaudevillista revyy eroaa siten, että sillä on yksi idea tai konsepti, joka nivoo esityksen yhteen. Sillä on kaksi esitysmuotoa: iso ja mahtipontinen muoto sekä pieni ja vaatimattomampi muoto. (Jones 1998, 27–28.)

Laman aikana speaktaakkelimaiset revyyt hävisivät, mutta pienempi, satiirisempi muoto jäi elämään. Revyy oli jättänyt tekijöille käsityksen speaktaakkelista. Kauneudella ja maulla on väliä. Revyn kautta tuli myös uusia lahjakkaita lauluntekijöitä kuten Irving Berlin, Cole Porter ja George Gershwin. Heistä tuli suuria nimiä Broadwaylla, jossa esitettiin ja esitetään edelleenkin kaikista kalleimpia ja suosituimpia musikaaleja. (Kislan 1995, 90–91, 94–95.) Nämä lauluntekijät olivat myös suuria showbisneksen luoja. Moni musikaali 1900-luvun alussa Broadwaylla oli showbisnestä, jonka tarkoitus oli vain saada rahaa. Siitä huolimatta ne musikaalit olivat hyvin suosittuja. (Jones 1998, 82.)

Amerikkalaisessa musikaalissa on siis paljon varieteen piirteitä: tähtiä, komediaa, speaktaakkelimaisuutta sekä yhteen kokoamisen ajatusta. Nämä piirteet eivät olleet yksittäisinä muotoina tarpeeksi eheitä yleisölleen. Tästä syystä esitykset alkoivat muuttua. Musikaalin tekijät alkoivat puhua eheämmästä kokonaisuudesta sekä yhtenäisestä musikaalin juonesta. Edellä mainitut musikaalin kirjat (libretto) olivat aluksi hyvin minimaalisia ja edelleen suurin merkitys musikaalia tehdessä oli tähtiesiintyjillä sekä lauluntekijöillä. Jopa tänä päivänäkin musikaalin käsikirjoittajalla ei ole suurta roolia musikaalissa. Kuka tietää, kuka kirjoitti musikaalin Viulunsoittaja katolla? (Jones 1998, 29.)

3.2 Operetti

Toinen vaikuttaja amerikkalaisen musikaalin syntyyn oli operetti, joka syntyi Saksassa ja Itävallassa 1800-luvun lopussa. Ensimmäisiin musikaaleihin kirjoitetut tarinat saivat tärkeimmät muotonsa ulkomailta, kuten ooppera buffa. Niissä oli komediaa, romantiikkaa, seikkailua, väriä, musiikkia sekä tyyliä. Muodon menestys perustui vaihteleviin tarinoihin, jotka jakautuivat kolmeen näytökseen. Tarinat kertoivat usein ylväydestä ja etuoikeutetuista luokista. Musiikin voima oli ehdottoman tärkeä ja usein näyttelijät olivatkin ensisijaisesti laulajia. Ajalle tyypillisesti tarina ja lyriikka tulivat vasta toisena. (Jones, 1998, 31–32.)

Amerikassa operetti oli suuressa suosiossa ja pian siellä alettiin matkia eurooppalaista mallia. Syntyi amerikkalainen operettimuoto, jonka nostattivat suosioon kolme säveltäjää: Viktor Herbert, Rudolph Friml ja Sigmund Romberg. Erikoista heissä oli se, että he olivat eurooppalaissyntyisiä. Aina 1930-luvulle asti he ihastuttivat satumaisilla tarinoillaan, joissa musiikki oli pääasemassa. Kun lama iski Amerikkaan, ihmiset eivät halunneet enää satuja ja ennalta arvattavia rakkaustarinoita. Operetti ei enää kyennyt uusiutumaan. Myös vanhat sävelet menettivät paikkansa jazzille ja ragtimelle. (Jones 1998, 33–39.)

3.3 Jerome Kern

Kolmas vaikuttaja oli populaarimusiikin säveltäjä Jerome Kern (1885–1945). Hän kirjoitti uransa aikana noin 700 laulua ja voitti kaksi Oscar-palkintoa parhaasta laulusta. (Wikipedia 2010.) Hän oli pioneeri, joka vaikutti merkittävästi amerikkalaisen musikaalin nykymuotoon 1900-luvun alussa (Jones 1998, 41).

Kernillä oli uudenlainen lähestyminen musiikkiteatteriin ja laulujen kirjoittamiseen. Menestyessään hän alkoi tuottaa musikaaleja pienessä Princess Theatre -nimisessä teatterissa New Yorkissa. Yhdessä kirjailija Guy Boltonin kanssa he alkoivat tehdä pienmusikaaleja pääosin teatterin pienuuden vuoksi. He jakoivat esityksen kahteen osaan sekä pitivät orkesterin ja esiintyjien määrän pieninä. Kern yhdisti laulut tarinaan, joten laulut eivät enää jääneet irrallisiksi lauluiksi. (Jones 1998, 45–47.)

1900-luvun alussa oli riski tehdä jotain uutta, koska vanhaa tyyliä edustavia musikaaleja suollettiin ulos kovaa vauhtia Broadwaylla. Esityksiä saattoi olla jopa satoja päivässä. Ihmisten oli aluksi vaikea hyväksyä Kernin uusi tapa, jossa musiikki liitettiin osaksi tarinaa ja hahmoja. Yleisö halusi kuulla kuuluisan George Gershwinin tai Cole Porterin lauluja. (Jones 1998, 47–49.)

Kern teki 30 vuotta töitä amerikkalaisen musikaalin hyväksi. Vasta 1927, kun Kern alkoi tehdä yhteistyötä säveltäjä Oscar Hammerstein II:sen kanssa, ihmisten mielipiteet muuttuivat. Heidän ensimmäinen musikaalinsa, joka noudatti täysin amerikkalaisen musikaalin kaavaa, oli *Teatterilaiva*. *Teatterilaivasta* tuli suuri menestys. Kernin kuoltua, hänen perintöönensä jatkoivat Richard Rodgers ja Oscar Hammerstein II. (Jones 1998, 49–50.)

3.4 Richard Rodgers ja Oscar Hammerstein II

Varieteen, operetin sekä Jerome Kernin lisäksi amerikkalaisen musikaalin syntyyn vaikutti duo, joista on kirjoitettu paljon. Duon muodostivat säveltäjä Richard Rodgers (1902–1919) sekä kirjailija, ohjaaja ja musikaalien tuottaja Oscar Hammerstein II (1895–1966). Rodgers sävelsi uransa aikana yli 900 laulua ja neljäkymmentä musikaalia. Hammerstein voitti uransa aikana kaksi

Oscar-palkintoa (Wikipedia 2010). He olivat parivaljakko, joka muutti operetin ja Broadway showbisneksen amerikkalaiseksi musikaaliksi. (Jones 1998, 51.)

Rodgers ja Hammerstein II kasvoivat teatterin parissa. He saivat samoja vaikutteita ja näkivät maailman samasta musikaalisesta näkökulmasta. Heitä sanottiin ideaaliseksi luovaksi pariksi. Rodgers ja Hammerstein II halusivat muuttaa musikaalin viihteestä taiteeksi. Heidän pitkä yhteistyönsä kesti vuodesta 1942 vuoteen 1960. Tänä aikana he loivat monia kuuluisia teoksia, kuten esimerkiksi musikaalin *Sound of Music*. (Kislan 1995, 129.)

Tämän duon uraa uurtava teos *Oklahoma!* on ollut roolimallina monelle sitä seuraavalle musikaalille. *Oklahoma!* -musikaalin sävy oli erilainen kuin aikaisempien musikaalien. Sen sanat ja musiikki olivat yksinkertaisempaa, suorempaa ja vaikutteet tulivat puhtaasti Amerikasta. Se ei sisältänyt speaktaakkelimaisia tehokeinoja. Hahmot olivat tarinaa tärkeimpiä ja tanssi oli tärkeä osa tarinaa. Siinä luotettiin enemmän operetin kaltaiseen vanhaan romantiikkaan kuin 30-luvun suosimaan nykyhetkeen. Seuraavat 20 vuotta amerikkalaiset musikaalit perustuivat muodolle, jonka Rodgers ja Hammerstein II loivat. Esimerkiksi *Gypsy*, *Viulunsoittaja katolla*, *Cabaret* ja *My Fair Lady* saavuttivat suuren suosion yleisön keskuudessa. (Jones 1998, 61–63, 66.)

3.5 Kaavan muuttuminen

Rodgers´n ja Hammerstein II:n kaava on säilynyt näihin päiviin asti, mutta se ei ole enää musikaalin tekijöillä ohjenuorana. Mitä on tapahtunut? Miksi heidän kaavansa yhtäkkiä kyseenalaistettiin? Tämä kyseenalaistaminen tapahtui oikeastaan 40 vuotta sitten. Ihmiset haluavat aina jotain uutta. Aika kulkee eteenpäin ja tulee uusia kiinnostuksen kohteita. Heidän kaavansa oli tullut niin tutuksi, että se alkoi olla ennakoitavissa. Varsinkin nuoriso alkoi vaatia jotain uutta nähtäväksi. Alettiin kyseenalaista musikaalien optimismia. Taloudelliset muutokset toivat vaikeuksia kalliiden Broadway-musikaalin tuottamiseen. (Jones 1998, 68–70.)

Suuri muutos näkyy 1960-luvulla, kun pop-musiikki ja esitysmusiikki erkaantuivat. Musikaalit eivät olleet enää populaarimusiikin lähde. (Jones 1998,

68–70.) Tällä on minusta suuri merkitys ihmisten kiinnostukseen musikaalia kohtaan. Lempilauluja ei kuultukaan enää teatterilavalla vaan radiosta tai levyiltä Musiikki alkoi kilpailla teatterin kanssa. Mielestäni populaarimusiikki on voittanut teatterimusiikin jo aikoja sitten. Teatterimusiikki on nykyään ihan oma luokkansa.

Musikaaleja on kuitenkin Rodgersin ja Hammerstein II:n jälkeen tehty, mutta vähän eri kaavalla. Kaikkia näitä musikaaleja ei voi pitää hyökkäyksenä Rodgersin ja Hammerstein II:n musikaalimallia kohtaan, vaikka monet halusivat nimenomaan tehdä päinvastoin kuin he. Ihmiset ovat vain halunneet etsiä uusia tapoja tehdä musikaaleja. (Jones 1998, 70.) Minusta nämä ovat hyviä kokeiluja, koska kaiken pitää kehittyä. Sitä kautta voi syntyä jotain ainutlaatuista. Näistä ”kokeiluista” on syntynyt suurin osa niistä musikaaleista, joista itse pidän, kuten *Moulin Rouge*.

Tanssimusikaalit, joissa koreografi on yhtä tärkeä kuin ohjaaja, eroavat aikaisemmista musikaaleista. Ohjaaja-koreografi on kaiken keskustana ja yleensä juoni kulkee tanssien ja laulujen ehdoilla. Kohtaukset saatettiin tehdä sen perusteella, mitä siihen tarvittiin. Olipa se sitten tanssi- tai laulukohtaus. Esimerkkinä tanssimusikaalista on *West Side Story*. (Jones 1998, 70–71.)

Konseptimusikaaleissa tyyli on yhtä tärkeää kuin sisältö. Yhdistävänä tekijänä on tyyli, ei juoni. Tätä noudattavat kaikki säveltäjästä kirjoittajaan. Koko maisema on luotu tyylin ympärille. Esimerkkinä *Sweeney Todd*, jossa synkkyys korostuu. (Jones, 1998, 71–73.)

Rockmusikaaleissa teemana on esitellä elämäntapoja lavalla. 50-luvun lopussa uusi ja vanha elämisen tyyli törmäsivät aiheuttaen kapinointia nuorissa. Tyylit muuttuivat rajusti ja vapausajattelu valtasi kulttuurin. Haluttiin tehdä musikaaleja, jotka kertoivat avoimesti asioista. Haluttiin käsitellä asioita, joista ei ollut ennen puhuttu. Kiellettyjä puheenaiheita olivat esimerkiksi sota, seksuaalinen vallankumous tai huumeet. Musikaalin kirjaa ei varsinaisesti ollut, vaan esitys oli revyyntä kaltaisen. Ohjaaja ja käsikirjoittaja-näyttelijät heittivät juonen ja rakenteen pois. He kokeilivat kaikenlaista lavalla, joskus jopa

huumeiden alaisena. Esimerkkinä rockmusikaaleista ovat *Hair*, *Rent* ja *Tommy*. (Jones 1998, 73–77.)

Läpilaulettu musikaalit, jotka ovat syntyneet vasta vähän aikaa sitten, ovat Jonesin mukaan kasvaneet suosituimmiksi teatteriproduktioiksi ympäri maailmaa. Niistä löytyy rock-suuntautunutta partituuria, amerikkalaisen musikaalin yhtyeenkokoamisen tyyliä ja eurooppalaisen oopperan perinteitä, suuresti esitettynä. Tämä voi hyvin olla merkittävin musikaalin muoto tulevaisuudessa. Esimerkkinä suurta suosiota maailmalla saavuttaneet *Oopperan kummitus* sekä *Les Misérables*. (Jones 1998, 81–82.)

Pienoismusikaalit ovat sellaisia, jotka eivät ole alun perin pärjänneet Broadwaylla. Tällaisia musikaaleja esitetään Off-Broadway-teattereissa, jotka ovat pienempiä ja sijaitsevat Broadwayn lähistöllä. Esitykset niissä ovat usein myös kokeilevampia esityksiä. Se, onko kyseessä Broadway- vai off-Broadway (vai off-off-Broadway-) esitys riippuu siis sijainnista. Esimerkkinä Jonesin mainitsee oma työnsä *Fantasticks*. Off-Broadway musikaaleja on edelleen olemassa. Yleensä nämä tuotannot ovat halvempia ja vähemmän mainostettuja, mutta myös vähemmän tunnettuja. Monet näistä musikaaleista ovat saaneet uusintaenssi-illan Broadwaylla ja tulleet sitten suosituksi, kuten esimerkiksi Bertolt Brechtin sekä Kurt Weillin tekemä *Kolmen Pennin Ooppera*. Monet musikaalin tekijät valitsevat estradikseen off-Broadway -näyttämön, koska se antaa mahdollisuuden kokeilla. (Jones 1998, 82–84.)

3.6 Tulevaisuus historian valossa

Musikaalit muuttuvat siis yhteiskunnallisten muutosten ja ajan kanssa. Kysymys kuuluukin: mitä tuleva sukupolvi tulee tekemään musikaalin kehittämiseksi? Häviävätkö vanhat musikaalit uudempien tieltä? Kehityksen viimeisimpiä esimerkkejä ovat vakavat musikaalit, joissa on syvyyttä ja tyyliä enemmän kuin yleisöä miellyttävää varieteeta. Yksi kuuluisimmista synkempien musikaalien tekijöistä on säveltäjä Stephen Sondheim, joka on tehnyt esimerkiksi musikaalit *West Side Story* ja *Sweeney Todd*. Hän on vaikuttanut paljon uusiin kirjoittajiin halullaan tutkia musikaalin rajoja. Ovatko nämä musikaalit sitten liian synkkiä ja

siten tuhoutuvat tulevaisuudessa? Musikaaleja on paljon vähemmän kuin 1900-luvun puolen välin jälkeen. Musikaalit ovat joutuneet kilpailuun muun viihteen kanssa ja selkeästi kärsineet siitä. (Jones 1998, 177–180.)

Huomaan, että musikaaleja on edelleen tarjolla kaupunginteattereissa. Ihmiset haluavat vielä nähdä niitä. Tavallinen ihminen haluaa tulla teatteriin katsomaan sen kevyen, viihdyttävän sekä tutun muodon omaavan musikaalin. Valitettavasti ne ovat usein ohjelmistossa vain sen takia, että teatteri saisi rahaa. Mielestäni musikaaleja ei arvosteta tarpeeksi teatterin tekijöiden keskuudessa. Niitä ei tehdä samanlaisella intohimolla kuin ennen. Vaikka sen tekeminen maksaa, tiedetään että kansalainen tulee katsomaan sen silti. Kierre on syntynyt. On pakko tehdä musikaali, jotta saadaan katsojia. Musikaalista on muodostunut rahastuskeino. Rahaa tulee ilman, että tarvitsisi tehdä edes hyvää musikaalia. Toki se on fakta, että musikaali on eri asia kuin draama. Musikaalin juuret ovat vihteessä. Se on aina halunnut viihdyttää yleisöään ja olla olemassa yleisöä varten.

Olen huomannut, että viime aikoina musikaalin arvostus on kasvanut. Kaiken laman ja muun keskellä ihmiset haluavat nähdä jotain viihdyttävää. On mukavampaa päästä unohtamaan arki pariaksi tunniksi kuin käsitellä samoja arkisia ongelmia vielä teatterissa. Tämä väite ei tosin koske kaikkia. Nähtäväksi siis jää, mihin suuntaan tulevat musikaalit tästä muotoutuvat. Miten kokeilut ja yhteiskunta tulevat niitä muuttamaan?

En haluaisi, että musikaali sellaisena muotona kuin minä sen tunnen, häviäisi kokonaan. Enkä kyllä uskokaan, että se on mahdollista. Lopulta niin iso muutos kuin musikaalien häviäminen kokonaan, kuten vaikka minstrel-esityksien häviäminen, on mahdotonta minun elinaikanani. Niillä on jo pitkät juuret ja perinteet. Monet rakastavat musikaaleja, joten ne eivät häviä ihmisten mielestä. Toivottavasti niitä ei mikään hävitäkään tulevaisuudessa. Lopulta voi kuitenkin aina tuudittautua ajatukseen siitä, että ainakaan estradimusiikki ei ikinä tule kuolemaan.

4 LABORATORIOSSA *SOUND OF MUSIC* JA *MUSIGANGS*

Tässä luvussa käsittelemme teoreettisesti esimerkkimusikaalin kautta, mitä piirteitä siitä löytyy pohjautuen edellä oppimaamme. Vertailen myös, onko vanhan ja uuden muodon välillä rakenteellisia eroja. Haluan käsitellä musikaalin rakennetta yhden kaikista tunnetuimmista musikaalin *Sound of Music* -musikaalin kautta. Olen valinnut tämän musikaalin, koska se edustaa Rodgersin ja Hammerstein II:n tuotantoa ja edustaa siten niin sanottua vanhaa perusmallia. Se toimii hyvänä esimerkkinä ”mallimusikaalista”. Tosin tässä työssä esimerkkimallini on elokuvamuotoisena, mutta olen nähnyt kyseisen musikaalin myös teatterin lavalla. Totesin, että elokuva on hyvin samanmuotoinen.

Lisäksi vertailen myös lopputyönäni tehtyä musikaalia *Musigangs*. *Musigangs* oli minun, Laura Hurmeen ja Camilla Gustafssonin tekemä taiteellinen lopputyö, joka sai ensi-iltansa Turun Köysiteatterissa 13.11.2009. Halusimme tehdä musikaalin, koska sen muoto oli aina ollut lähellä sydäntämme. Käsittelemme *Musigangsia* nykymusikaalina, koska sen vaikutteet ovat tulleet nykymusikaalien malleista. Nykymusikaalit ovat usein perusmusikaalien muunnoksia. Tämä pohdinta perustuu minun mielipiteeseeni siitä, mikä on nykymusikaali. Aion analysoida *Musigangsia* täysin teoreettisesti, enkä aio kiinnittää huomiota sen taiteellisiin piirteisiin tai ohjauksellisiin valintoihin.

4.1 Musikaalien taustaa

Sound of Music oli parivaljakon, Rodgers ja Hammerstein II, viimeinen yhteinen musikaali. Tämä musikaali valmistui 1960-luvulla Broadwaylle esitettäväksi. Musikaalin elokuvamuoto valmistui vuonna 1965 ja se voitti viisi Oscaria (paras elokuva, ohjaus, sovitettu musiikki, äänet ja editointi). Valitettavasti Hammerstein II ehti kuolla ennen elokuvan valmistumista, eikä ehtinyt nähdä elokuvaa. Musikaali perustuu löyhästi Maria Augusta Trappin muistelmiin *Laulava Trappin perhe*. Rodgers ja Hammerstein II muuttivat useita oleellisia seikkoja musikaalissa. Esimerkiksi ainoastaan kapteeni Von Trapp esiintyy

musikaalissa oikealla nimellään. Pääosahahmon Marian oikea nimi on Maria Augusta Kutchera. Myös lasten iät ja nimet muutettiin. Musikaaliin vaihdettiin päähahmojen luonteenpiirteet keskenään. Oikeassa versiossa kapteeni on hyvin lempeä ja rakastava isä, kun taas Maria temperamenttinen ja äkkipikainen. (Wikipedia 2010.)

Musikaalin tarina kertoo elämänsä etsivästä nunnasta, joka lähetetään kotiopettajattareksi Von Trappin seitsenhenkiseen perheeseen Salzburgissa, Itävallassa. Kuoleman jälkeen kapteenista on tullut äksyilevä ja ankara isä. Talossa asuvan perheen elämä pyörii ilottomana ja ankaralla kurilla. Myös lapsilla on huono olla ja he ovat karkottaneet kaikki edelliset koti-opettajattaret ilkeilyllään. Lempeä Maria muuttaa kuitenkin kaiken tuoden jälleen ilon ja musiikin perheeseen. Musiikki on ollut ennen suuri osa perheen arkea. Kapteeni ja Maria rakastuvat ja Maria jättää luostarin. Musikaalissa käsitellään myös natsismin leviämistä Itävaltaan. Lopulta Von Trappin perhe joutuu pakenemaan natsivaltaa Sveitsiin.

Musigangsiin teimme kaiken mahdollisen työn itse käsikirjoituksesta musiikkiin, tanssiin ja lavamaailmaan. Saimmekin loppujen lopuksi huomata, että liika kunnianhimo ei ole hyväksi näin isossa työssä. Musikaali on muotona järjettömän iso projekti tehdä ja siksi usein vain isot teatterit pystyvät toteuttamaan niin laajoja projekteja. Saimme kuitenkin aikaan musikaalin, jota esitettiin kahdeksan kertaa melkein täysille katsomoille.

Meillä oli mallimme Musigangsiin. Emme lähteneet kokeilemaan mitään rajoja rikkovaa. Mallia otimme *Chicagosta*, *Mouling Rougesta* ja Disneyn piirretyistä. Hassua on huomata nyt jälkeenpäin meidän ottaneen mallia jo muuttuneista muodoista. Eli toisin sanoen me teimme oman musikaalimme nykymusikaalien muotoa jäljitellen.

Tarina kertoo jäätelöbaarissa työskentelevästä lisasta, jonka äiti pyörittää naisgangstereiden pahamaineista liigaa. Tämä pirteä 50-lukulainen jäätelöbaari on gangstereiden salainen kokoontumispaikkansa öisin. Eräänä päivänä jäätelöbaariin astuu poika, Alex, joka viattomana sivullisena saa aikaan

tapahtumien ketjun. Mylläkkä saa monen elämän sekaisin. Tapahtumat seuraavat toisiaan ja loppua kohden ne kaatuvat kuin dominopelin palat. Tarinassa on useita traagisia piirteitä ja siksi se ei ole perinteisen pirteää musikaali. Sitä voisi osittain teemallisesti verrata Sondheimin musikaaleihin, joissa tapahtumat ovat synkempiä. Kuitenkin tarinasta löytyy perinteinen rakkausteema.

4.2 Rakenne

Sound of Music on todella perinteinen musikaali, jossa puhjetaan laulamaan tuon tuostakin. Laululla korvataan monia dialogeja. Musikaalin musiikki perustuu toistoon, eli juuri A A B A – kaavaan. Katsoja oppii nopeasti tunnistamaan musikaalissa käytettävät laulut ja pystyy näin samaistumaan helpommin lauluihin ja seuraamaan esitystä. Usein musikaaleilla on yksi pääkappale, josta esitys on kuuluisa ja tunnettu. Se voi olla juuri se musikaalin koukuttava tekijä, jonka takia katsoja haluaa katsoa musikaalin alusta loppuun ja uudestaankin. *Sound of Music* -musikaalissa se on ”The hills are alive with the sound of music”. Tämä kappale soi moneen otteeseen esityksessä. Katsomani elokuva alkaa kyseisellä kappaleella. Minulle tämä kappale on toiminut juuri koukuttavana tekijänä, koska se on minusta esityksen hienoin kappale. Sen kuuleminen moneen kertaan herättää minussa tuttuuden tunteen.

Lauluissa on tyyllillisesti jotain samaa. Niissä on teemansa mukaan vaikutteita luostarista ja kansallisuusaatteista. Ne ovat sävelletty aikansa tyyliksi. Ne kuulostavat tämän päivän kuulijan korvaan erilaisille. Joidenkin mielestä ne saattavat kuulostaa jopa vanhahtaville.

Musigangsissa ei ollut tiettyä kappaletta, joka olisi soinnut läpi koko esityksen. Tunnistaminen ei siis ollut pääpainona säveltämässämme musiikissa. Käytimme paria kappaletta taustamusiikkina muutamassa kohtauksessa luomaan linkittymistä hahmojen välille. Se ei todennäköisesti ole tarpeeksi tunnistamisen kannalta. Olisimme voineet kuljettaa enemmän jotain yhtä pääkappaletta esityksessä, niin se olisi kiinnittänyt yleisön enemmän musikaaliin. Esimerkiksi rakastavaisten laulu tai vapaudesta kertova laulu olisi

voinut olla monessakin kohtauksessa taustalla. Tyyllillisesti laulut poikkesivat toisistaan paljonkin, koska niissä oli paljon eri vaikutteita Disneyn elokuvista ja eri musiikkityylilajeista. Ne siis poikkesivat peruskaavasta.

Erona näillä musikaaleilla on kappaleiden käyttö. Molemmissa on yhteensä kymmenen eri laulua. *Sound of Music* -musikaalissa ne soivat minun laskujeni mukaan 26 kertaa esityksen aikana, joko kokonaan tai lyhyempänä versiona. *Musigangsis*ssa useimmat kappaleet esitetään vain kerran ja ovat siten aina uusia kuulijalleen. Tämä voi herättää kuulijassaan esityksestä vieraantumista, koska lauluihin ei pääse kiinnittymään. Minusta tämä voi olla vapauttava tekijä. Kuulija ei kyllästy lauluihin, koska niitä ei soiteta moneen kertaan. Samalla katsojan ei tarvitse kuulla uudestaan sellaista laulua, josta ei pidä. Esimerkiksi en voi sietää *Sound of Music* -musikaalin Do Re Mi- laulua, joka soidessaan useasti esityksen aikana herättää minussa pelkästään ärtymyksen tunteita.

Jaottelin *Sound of Music* -musikaalin 44 kohtaukseen. Elokvassa itsessään on 60 kohtausta, mutta ne eivät muodosta minusta selkeitä kokonaisuuksia. Kahdessatoista kohtauksessa on selkeästi musikaalille tyypillinen kohtauksen kulku. Ensin tulee dialogi, joka vie tarinaa eteenpäin. Sen jälkeen tulee laulu, joka jatkaa dialogia laulettuna tai kertoo kohtauksen päätunteista. Musikaalissa on lisäksi erillisiä laulu- ja dialogikohtauksia. Välillä saattaa tulla montakin laulua tai dialogia peräkkäin. Enintään viisi puhekohtausta on peräkkäin. Puhekohtaukset ovat lyhyitä ja niiden aiheet tulevat ytimekkäästi esiin. Musikaalissa ei jäädä arpomaan sanavalintoja. Tässä musikaalissa musiikilla on niin suuri rooli, että monia tunteita heijastetaan mieluummin laulun kautta.

Koska *Musigangsis*ssa ei ole paljoa laulujen toistoa, puhekohtauksia on monta peräkkäin. Muutenkin *Musigangsis*ssa on pitkiä puhekohtauksia musikaaliksi. Ne muistuttavat puhenäytelmän dialogeja. Kohtauksissa on paljon enemmän hiljaisia hetkiä, ja hahmot saattavat miettiä pidempään, mitä sanovat seuraavaksi. Ainoastaan muutamalla laululla korvattiin dialogi. *Musigangsis*ssa laulujen tarkoitus on viedä tarinaa eteenpäin ja kertoa hahmojen tunteista. Esimerkiksi pääpojan laululla kerrottiin hänen menneisyydestään katsojalle.

Sound of Music -musikaalissa laulukohtaukset ovat monesti hyvin kohotettuja ja tunnepitoisia. Musiikillisesti ne loppuvat ylväisiin tunnelmiin. Kuitenkaan ne eivät ole niin speaktaakkelimaisia kuin usein musikaaleissa. Musikaalissa ei ole selkeästi tanssikohtauksia, vaikka kohtauksiin on tehty jonkinlaisia hyvin yksinkertaisia koreografioita, kuten lapsien liikkuminen jonossa laulun aikana. Pääpaino on laulamisella. Speaktaakkelimaisuus tulee esiin enemmänkin juonen teeman kautta. Ensimmäisenä teemana on suuri kansallinen ahdinko, natsismi, joka valtaa Itävaltaa. Trappin perhe vastustaa muutosta, johon ihmiset yritetään pakottaa ja pakenee vuorille. Toinen on rakkauden vapauttava voima. Vuorilta saapunut nunnakokelas saa koko perheen toipumaan perheen äidin menetyksestä. Rakkaus kapteenia kohtaan vapauttaa Marian olemaan oma itsensä. Suuret aiheet, kuten rakkaus, vapautuminen ja kansalliset aatteet, luovat esitykseen speaktaakkelimaisuuden.

Musigangs on uskollinen speaktaakkelimaisuudelle siinä, että tanssilla on suuri merkitys esityksessä. Tanssin avulla saatiin luotua suuria kohtauksia. Niiden tarkoitus on näyttää mahtavalle ja kohottaa tunnelmaa. Usein näissä kohtauksissa oli koko gangsterijoukko, joka toi tanssiin näyttävyyttä. Esimerkiksi musikaalin lopussa esitettiin Vapaustanssi, jossa kuusitoista näyttelijää tanssii ja laulaa ympäri lavaa kohti yleisöä. Halusimme, että *Musigangsisista* löytyy perinteistä suuruutta. Meidän mielestämme musikaalissa kuuluu olla suuria kohtauksia, joissa tanssi, laulu ja hahmot yhdistyvät.

Sound of Music -musikaalin hahmot ovat selkeitä ja suhteellisen yksinkertaisia. Yksinkertaisia siinä mielessä, että heidän tekonsa ja valintansa ovat helposti ymmärrettävissä. Ne ovat jopa ennakoitavissa. Katsoja saa odottamansa onnellisen lopun. Hahmot omaavat selkeitä luonteenpiirteitä, kuten Marian päättäväisyys ja iloisuus sekä kapteenin itsepäisyys ja kiukkuisuus. Tarinasta löytyy hyvä ja paha, joiden taistelua seurataan. Valtaako natsismi Trappin perheen, kuten se valtaa Itävallan? Voittaako juonitteleva paronitar kapteenin itselleen Marialta? Aiheita käsitellään kuitenkin kevyesti ja komediaa unohtamatta. Komedia esiintyy Max-sedän hahmossa, joka tuo kepeyttä olemalla vähän kömpelö. Max-setä yrittää lieventää kapteenin äksyilyä muille ulkopuolisille. Hän on musiikki

bisneksessä mukana ja haluaa saada perheen taas esiintymään. Hän siis yrittää myös saada perheen asiat paremmaksi. Lapset luovat komediaa hassuttelullaan. Varsinkin perheen pienimmät tuovat keveyttä pelkästään jo lapsekkuudellaan.

Musigangsin hahmot ovat hiukan mielteliäämpiä. Ne eivät ole niin pirteitä kuin usein musikaaleissa hahmot voivat olla. Esimerkiksi päätyttö Lisa on sarkastinen ja hyvin haavoittuvainen. Hahmoja ei kuitenkaan ole vaikeaa ymmärtää ja ne omaavat selkeitä luonteenpiirteitä. Erilaista *Musigangsilla* on sen lopun ennakoimattomuus. Lopun ratkaisu on epätavallinen musikaalille. *Musigangsis*sa ei kuitenkaan ole unohdettu komediaa, jota tarinaan tuo kaksi sivupääosaa. lisan työkaveri Sara ja lisan serkku Oliver saavat katsojan puolelleen höpsöydellään, energisyydellään ja viattomuudellaan. Nämä hahmot tasapainottavat ongelmassa olevaa pääparia.

4.3 Vanhan ja uuden vertailua

Jos miettii, mitä eroja musikaalilla ja nykymusikaalilla on, niin ensimmäisenä tulee mieleen itse musiikki. Sitä ei ole vähemmän, koska musikaali elää musiikista, vaan sen laatu on erilaista. Jos vanhemmat musikaalit keskittyivät toistoon, niin uudet esittelevät enemmän uusia lauluja esityksen aikana. Juoni menee eteenpäin ja sitä on viemässä eteenpäin aina uusi laulu. Esimerkkinä tulee mieleen ohjaaja-koreografi Rob Marshallin ohjaamat *Chicago* ja *Nine*. Näissä musikaaleissa kaikki laulut ovat erilaisia eivätkä ne toista itseään. Niin oli myös *Musigangsis*sa, jossa kaikki kappaleet olivat erilaisia. Lauluja yhdistävä tekijä on kuitenkin se, että laulut ovat teemallisesti samankaltaisia. Esimerkiksi *Chicagossa* niiden vaikutteet tulevat 20-luvun jazz-musiikista tai *Nine* -musikaalissa vanhasta italialaisesta musiikista. Siinä mielessä *Musigangs* eroaa myös nykymusikaaleista, että sen kaikki kappaleet ovat erityylyisiä. Selvää yhtenäisyyttä ei löydy. Säveltäessämme mielessämme oli kuitenkin yhtenäisiä linjoja, kuten Disneyn musiikki, rentous ja kauneus.

Toinen eroava asia on musikaalien teemat. Vanhemmissa musikaaleissa aiheet käsittelevät suuria yhteiskunnallisia muutoksia tai epäkohtia. Käsitellään sotaa,

aatteellista toimintaa ja yhteiskuntaa, kuten esimerkiksi *Sound of Music* -musikaalissa natsismia. Musikaaleista näkee sen ajan ajattelun, joka korosti yhteisöllisyyttä. Heitä yhdistivät yhteiskunnassa tapahtuvat mullistukset ja vaarat, kuten sota. Kuuluttiin johonkin ryhmään, jonka kautta katsottiin maailmaa. Musikaaleissa käsiteltävät ongelmat olivat universaalimpia ja useita ihmisiä koskevia. Nyky-yhteiskunta korostaa yksilöllisyyttä. Tapahtumia tarkastellaan yhden ihmisen ja hänen tarpeittensa kautta. Ongelmat ovat yhden ihmisen ongelmia. Esimerkiksi *Chicagossa* päähahmo Roxie tekee mitä tahansa ollakseen estraditähti tai *Musiganssissa* päähahmo Lisa haluaa vapautta, mutta ei uskalla tehdä itse päätöksiä. Nykymusikaalit käsittelevät myös yhteiskuntaa, mutta näkökulma tulee yksilön kautta.

Tyyli vaikuttaa musikaalin muotoon, joka on riippuvainen maailman sen hetkisistä viihdearvoista. Mikä on muotia nyt ja ketkä ovat halutuimmat tähdet? Luonnollisesti siis lavalla nähtävät laulut ja tanssit tulevat tämän päivän vaikutteista. R&B-musiikkia tai breakdance-tanssityyliä on mahdollista nähdä nykymusikaalissa. Sen takia vanhempien musikaalien musiikki saattaa kuulostaa vanhahtavalta ja vieraalta joidenkin tämän päivän ihmisten korvaan tai koreografiat saattavat näyttää jopa hassulle.

Edelleen eri vuosikymmenien musikaaleja yhdistää viihdyttämisenhalu. Musikaaleissa halutaan yleisön viihtyvän musiikin, tanssin ja tarinan kautta. Ne luovat katsojalle maailman, jossa käytetään monia eri virikkeitä viihdyttämään eri aisteja. Musikaali ei tarjoa yksipuolista näkökulmaa, vaan pyrkii monin keinoin tuomaan tarinaan lisää kiinnostavuutta. Tämä on ehdottomasti yksi niistä syistä, miksi minä arvostan musikaaleja. Vaatii paljon taitoa ja eri taidemuotojen yhtyeensulauttamista, jotta saadaan aikaan musikaali.

5 YHTEENVETO

Amerikkalaisen musikaalin juuret ovat jo yli 100 vuotta vanhat. Se on kehittynyt monista tyyleistä ja muodoista. Sen pohjalta löytyy viihdyttämisen halu, mutta se on vuosien varrella muuttunut vakavasti otettavaksi taiteenmuodoksi.

Amerikkalainen musikaali on alati muuttuva muoto, mutta sen koossa pitävä voima on ehdottomasti musiikissa.

Vertailllessani *Sound of Music* -musikaalia ja *Musigansia* oli hyvä huomata miten tyylit ovat muuttuneet vuosien varrella. Suurin muutos on nimenomaan musiikissa. Lauluja ei enää välttämättä toisteta niin paljon kuin ennen ja ne saattavat poiketa tyylillisesti toisistaan paljonkin. Yhteiskunnan vaikutus on myös nähtävänä vahvasti musikaalien teemoissa.

Olen oppinut matkan varrella paljon. Olen rakastanut musikaalimuotoa lähinnä ”maallikkona”. On ollut erittäin mielenkiintoista tutustua sen juuriin ja oppia ymmärtämään sen muodon syntymisen syyt. Nyt ymmärrän niitä seikkoja paremmin, mikä tekee musikaalista musikaalin. Sen tekeminen vaatii monen asian yhteensulautumisentaitoa ja tietoa monesta asiasta. Olen sitä mieltä, että musikaali on taidetta siinä missä näytelmäkin. Siinä yhdistyy monen taiteenlajin hienous. Mutta kiistatta sen juuret tulevat viihdemaailmasta ja sen tarkoitus on usein viihdyttää katsojaansa. En pitäisi tätä musikaalin ongelmana vaan sen mahdollisuutena.

Loppupäätelmänä voi sanoa, että musikaalilla on jonkinlainen kaava, jota noudatetaan musikaalia tehdessä. Musikaali sisältää tietyt rakennepalikat, kuten musiikin, tanssin, tarinan ja speaktaakkelin, jotka muodostavat musikaalin. Se ei ole kuitenkaan pätevä kaava. Se ei ole mikään drinkkiohje, jonka ohjeita noudattamalla saa aikaan toimivan musikaalin. Jotkut musikaalit sisältävät enemmän jotain ainesta kuin toiset. Joistain saattaa puuttua kokonaan jokin aines. Ainoastaan se pätee, että tarvitaan monia aineksia ja niiden sopivaa suhdetta toisiinsa.

Nyt paljon viisaampana jään seuraamaan, mihin suuntaan nykymusikaalit tulevat muotoutumaan. Muutenkin niiden katsominen nykyään antaa paljon enemmän, kun ymmärtää niiden lähtökohdat. Ennen kaikkea mielenkiintoista on se, miten itse pääsen käyttämään oppejani tulevissa töissäni. Onko oppi mennyt perille?

LÄHTEET

Painetut julkaisut:

Engel, L. 1977. The Making of a musical. New York: Proscenium Publishers Inc. Limelight Editions.

Gänzl, K. 1995. Musicals. London: Carlton Books Limited.

Jones, T. 1998. Making Musicals by Tom Jones. New York: Proscenium Publishers Inc. Limelight Editions.

Kislan, R. 1995. The musical: a look at the American musical theatre. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Verkkodokumentit:

Wikipedia, vapaa tietosanakirja. Viitattu 29.01.2010. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Musikaali>, http://fi.wikipedia.org/wiki/Sound_of_Music, http://fi.wikipedia.org/wiki/Jerome_Kern, http://fi.wikipedia.org/wiki/Richard_Rodgers, http://fi.wikipedia.org/wiki/Oscar_HammersteinII, http://fi.wikipedia.org/wiki/Minstrel_show, http://fi.wikipedia.org/wiki/Off_Broadway.