

Pyry Keto

# **MUSIIKKI – AFFEKTIN VÄRINÄ**

Musiikin affektiivisuus näyttelijälle musikaalin  
työprosessissa

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Pro gradu -tutkielma

Huhtikuu 2023

# TIIVISTELMÄ

Pyry Keto: Musiikki – affektin värinä: Musiikin affektiivisuus näyttelijälle musikaalin työprosessissa  
Pro gradu -tutkielma  
Tampereen yliopisto  
Media, kulttuuri ja yhteiskunta -maisteriohjelma  
Huhtikuu 2023

---

Musikaalit ovat suomalaisten teatterien suurimpia vetonauloja. Musikaalissa näyttelevältä vaaditaan erityisiä laulullisia ja tanssillisia taitoja etenkin tyyllilajin ammattilaisten kysynnän kasvaessa. Musikaalissa näyttelevä työskentelee saman koulutuksen pohjalta kuin puheteatterissa tai elokuvassa näyttelevä. Tutkielma valottaa musikaalinäyttelijän työprosessia yhdistäen sen olemassa olevaan virittämisen näyttelijäntyön tekniikkaan ja siitä muodostuvaan näyttelijändramaturgiaan.

Aihetta lähestytään musiikin merkitysten representaatioiden ja affektiivisuuden kautta, joka yhdistyy näiden luomaan kuvitellun tilan käsitteeseen. Virittämisessä esiintyvä olotila heijastaa kuvitellun tilan käsitettä, jota ympäröivät vaikuttajat muovaavat.

Tutkielman aineisto on kerätty teemahaastatteluina, jolloin kirjallisuutta tukemaan on saatu tietoa näyttelijöiden työelämän kokemuksista. Haastateltavat valittiin eri koulutustaustoista, jotta mahdolliset eroavuudet suhtautumisessa musikaaliin ja niissä työskentelemiseen tulisivat esiin.

Aineiston ja kirjallisuuden lopputuloksena kävi ilmi, että virittäminen on itsessään affektiivista toimintaa. Musiikki voi toimia virittämisessä olotilakuljetusta, eli pidempiaikaista tilaskaalaa, johtavana mediumina sen jatkuvan muutoksellisuuden takia. Näyttelijän tila ei syvene täysin kuviteltuun tilaan, vaan näytellessään hänessä on oma persoonansa ja itseytensä läsnä. Tätä suorittamisen tilaa kuvaa flow'n käsite.

Avainsanat: affekti, tila, virittäminen, näyttelijäntyö, musiikki, musikaali.

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

# SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO .....	1
1.1	Tutkimusongelma ja -kysymykset .....	3
2	AIHEEN TAUSTOITUS .....	4
2.1	Musikaali .....	4
2.2	Virittäminen .....	5
2.3	Psykofyysinen näyttelijä .....	6
3	AFFEKTI, TILA JA MUSIIKKI – TUTKIMUKSEN TEORIA.....	8
3.1	Affekti .....	8
3.1.1	Affekti ja näyttelijä .....	9
3.1.2	Affekti ja flow.....	11
3.2	Tila .....	11
4	MUSIIKKI .....	14
4.1	Miten määritellä musiikki .....	14
4.2	Musiikin tunnevaikutus ja merkitykset .....	15
4.3	Musiikin merkityksien rakentuminen .....	17
4.3.1	Musiikin assosiaatio .....	17
4.3.2	Musiikin merkityksien analyysi .....	20
4.4	Materiaalinen musiikki .....	23
4.5	Musiikki, teatteri ja näyttelijä .....	25
4.5.1	Musiikin affektiivisuus näyttelijälle .....	26
5	TUTKIMUSAINEISTO JA METODIT .....	29
5.1	Tutkimusaineisto .....	29
5.2	Tutkimusmenetelmät .....	30
5.3	Tutkimuksen eettisyys .....	32
6	MUSIIKKI VAIKUTTAJANA.....	34
6.1	Vaikuttuva näyttelijä.....	34
6.2	Moniaistillinen materiaalinen musiikki .....	37
6.2.1	Tilallinen musiikkiteknologia .....	38
6.2.2	Missä tilassa näyttelijä on?.....	39
6.3	Jatkuva musiikki ja muuttuva affekti.....	43
6.3.1	Musiikin jatkuva muutos ja affektien runsaus .....	44
6.3.2	Rytmillisuus .....	45
6.4	Laulu näyttelijän välineenä .....	46
6.4.1	Laulamisen syy .....	47
6.5	Yhteiskunnallinen musiikki.....	50
7	JOHTOPÄÄTÖKSET .....	53
7.1	Aineistoanalyysin tulokset.....	53
7.2	Vastaukset tutkimusongelmaan ja -kysymyksiin .....	55
7.3	Loppusanat .....	58
	LÄHTEET .....	60
	VERKKOAINEISTO JA MUU MATERIAALI .....	67
	TUTKIMUSAINEISTO.....	69
	LIITE 1.....	70

# 1 JOHDANTO

Musikaalit ovat Suomen ammattiteatterien suurimpia yleisönkerääjiä: kausilla 2017–2018 ja 2018–2019 Suomen viidestä katsotuimmasta näytelmästä neljä oli musikaaleja (Helavuori & Volmari 2020, 99; Helavuori & Volmari 2019, 101–102)<sup>1</sup>. Musikaalien suosion kasvaessa Suomessa tulee olemaan yhä enemmän kysyntää musiikkiteatterin ammattilaisille. Ilman alan tutkimusta ja musikaalinäyttelijäntyön laaja-alaista ja monitieteellistä tuntemusta ei kysynnän kasvuun pystyttä vastaamaan, eikä ala pysty kehittymään.

Musiikkiteatteria voi tutkintoon johtavana koulutuksena Suomessa opiskella vain Tampereen Ammattikorkeakoulussa. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa (myöh. Teatterikorkeakoulu) musiikkiteatteria voi opiskella erillisessä opintokokonaisuudessa vapaavalintaisina opintoina tai avoimen yliopiston opintoina (ks. Teatterikorkeakoulu). Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelma (myöh. Näty) tarjoaa musiikin ja laulun opetusta opiskelijoilleen osana opintosuunnitelmaansa (ks. Tampereen yliopisto). Alan tutkimus on Suomessa neljän instituution harteilla mukaan lukien Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen teatteritieteiden ja musiikkitieteiden opintosuuntauksen, ja Sibelius-Akatemian oopperalaulun tutkimuksen. Verrattain pienen akateemisen yhteisön takia alan tutkimus on vähäistä.

Tutkielman intressieni pohjana on musiikkiteatterin ymmärtäminen; musiikin vaikutusten tunteminen teatterissa ja näytelmän musiikin vaikutus näyttelijän työprosessiin. Lisäksi motivaationani on suomalaisen musiikkiteatterin kehittäminen edellä mainittujen seikkojen pohjalta. Näyttelijäntyötä lähestyn tutkielmassa *virittämisen* käsitteen suunnasta. Kyseessä on vuosina 2008–2010 toteutetun Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushankkeen tuloksena syntyneen Nykynäyttelijän

---

<sup>1</sup> Huomioitu viimeisimmät vuodet ennen teatterien sulkukausia pandemian aikana.

taide – Horjutuksia ja siirtymiä -teoksen (Silde 2011) ehdottama näyttelijäntaiteen tekniikka, jossa näyttelijä pyrkii liikkeen, ajatuksen, aistimuksen tai kokemuksen kautta pääsemään haluttuun olotilaan (Silde 2011, 210–211).

Tutkielmassa pyrin tuomaan esiin virittämisen ja musiikin mahdollisia yhteyksiä toisiinsa niin tutkimuskirjallisuuden kuin haastatteluaineistojen avulla. Lisäksi pohdin musiikin *affektien* suhdetta näyttelijän *tilan* muodostumiseen ja tunteiden kokemiseen. Käsitteiden keskinäisistä vaikutuksista koostan yhteen kokonaisuuden näyttelijän vaikuttumisesta ja tilan kokemuksesta musiikin affektien avulla.

Affektin käsitettä lähestyn myöhemmissä luvuissa Margaret Wetherellin (2012) määritelmän näkökulmasta, jossa affektia kuvataan voimana, jolle ihminen antaa kokiessaan tulkinnan. Affektin yhdistän teatteriin ja näyttelijäntyöhön Esa Kirkkopellon (2020, 74) näyttelijän affektien kautta kohtauksessa navigoinnin kautta.

Tilan käsitettä tutkielmassa käsitteelen Doreen Maseyn (2005, 31–36) yhteiskuntaan ja identiteetteihin sidoksissa olevan ja näiden varaan rakentuvan tilan kautta. Täydennän Maseyn (2005, 31–36) tilan ja paikan käsitettä Michel de Certeau'n (1984, 117) paikan harjoitetun tilallisen toiminnan ja sen myötä tilan muodostamisen muodossa. Lisäksi yhdistän Maseyn (2005, 31–36) ja de Certeau'n (1984, 117) tilan ja paikan määritelmiin Berrin Akgün Yüksekin (2019, 126–127) havaintoja massamedian muovaamasta tilan ja paikan käsitteestä, joka korostaa käsitteiden henkilökohtaisen tulkinnan merkitystä.

Musiikkia käsitteelen tutkielmassa sen *representaatioiden* kautta. Representaatiot ovat esineisiin tai asioihin sidottuja henkilön tulkitsemissä ideoiden edustuksia (Nussbaum 2007, 4). Musiikissa representaatiolla voidaan tarkoittaa fyysisen äänisarjan aistimista tilan fyysisten mahdollisuuksien mukaan (ibid., 31). Tämän jälkeen aistija voi representaation avulla kokea affektiivisen tuntemuksen (ibid., 200).

## 1.1 Tutkimusongelma ja -kysymykset

Tutkielma pyrkii selvittämään musikaalinäyttelijän kokemuksia näytelmän musiikista ja sen vaikutuksista tämän työhön. Tutkimusongelma sijoittuu musiikkiteatterin näyttelijän ruumiin ulkopuolisten vaikuttimien ymmärtämiseen ja niiden hyödyntämiseen näyttelijäntyössä. Tutkielman kontekstissa kehon ulkopuolisena vaikuttajana toimii työtilanteessa esitettävän näytelmän musiikki. Virittymisen ja musiikin suhdetta ei ole tutkittu aiemmin. Käytössä oleva näyttelijäntyön lähestymistapa voisi kuitenkin hyötyä tämän suhteen selvityksestä.

Näyttelijöiden henkilökohtaisten kokemusten kautta aihetta lähestyminen johtaa työelämää kuvaaviin tuloksiin. Jos analyysi toteutettaisiin esimerkiksi korkeakoulujen musiikkiteatterin opintoja havainnoiden, kertoisi tämä vain mitä koulutuksessa opetetaan, eikä sitä, mitä koulutuksesta käytetään työelämässä.

Tutkimus painottuu vahvasti affektin vaikutuksiin näyttelijäntyössä ja sen yhteyteen näyttelijän virittymisessä. Musiikin tilallisuuden vaikutukset affektiin (ks. Nussbaum 2011, 31–32) tekevät myös tilan käsitteestä relevantin tutkielman tutkimuskehityksessä. Tutkielman tutkimuskysymykset ovat:

1. Miten näyttelijä hyödyntää musiikin affekteja työssään ja miten näyttelijä virittyy affektiivisesti?
2. Miten tilallisuus muodostuu musiikin affektien avulla teatterissa?

## 2 AIHEEN TAUSTOITUS

Tutkielma yhdistää näkökulmia teatteritieteistä, teatteritaiteesta ja musiikintutkimuksesta keskittyen silti mediatutkimuksen kontekstiin. Tämä luku on johdatus käsitteisiin, joiden juuret ovat mediatutkimuksen ulkopuolella, mutta ovat oleellisia tutkielman aihepiirin osalta.

### 2.1 Musikaali

Musikaali on muotoutunut omaksi teatterin tyyllilajikseen alun perin oopperasta, josta se on operettien, koomisten oopperoiden ja kabaree-näytelmien kautta muovautunut nykyiseen muotoonsa (Cannon 2012, 394; Salzman & Dézsy 2008, 4–6). Moderni musikaali ei ole vanha taiteenmuoto, sillä se on muodostunut omaksi tyyllilajikseen vasta 1800–1900-lukujen vaihteessa (Salzman & Dézsy 2008, 4–6).

Oopperan tarkoitus oli alun alkaen aiheuttaa tunnereaktioita katsojissaan perustuen Cannonin (2012, 37) mukaan Aristoteleen tunteiden tahalliseen herättämiseen, jolloin katsojat pystyisivät paremmin elämässään käsittelemään kyseisiä tunteita ja niiden lähteitä. Musiikin tunnereaktioiden syitä ei tunnettu samalla tavalla kuin nykypäivänä, mutta musiikilla tiedettiin olevan vaikutus ihmisten tunteisiin (Cannon 2012, 37–38). Tästä huolimatta musiikin asema oopperanarratiivissa on kiistelty, sillä laulua ja laulajaa ei nähdä näytelmän kuvitellussa maailmassa vaan todellisuuden ja näytelmän välimaastossa, ja näin ollen oopperalaulu tahallaan rikkoo tarinankerronnan illuusiota (Abbate 1996, 10–12). Abbate (ibid., 32–33) esittää, että oopperan musiikki ei ole narratiivista, sillä se toimii vain muiden kerronnan keinojen kautta esitettyjen tapahtumien lisänä mukailien niitä, eikä se kykene itsenäiseen kerrontaan. Byron Almén (2008, 38–39) vastavuoroisesti esittää kaikella musiikilla olevan narratiivin, mutta se toimii eri tavalla kuin esimerkiksi tekstillinen narratiivi. Alménin (ibid.) mukaan musiikillinen narratiivi teatterikontekstissa syventää hahmojen ja ympäristön suhteita ja kuvaa tapahtumien muutoksia ajan määreessä. Alménin (ibid.) musiikillinen narratiivi on myös täysin kuulijansa tulkinnanvarainen. Tämän mukaan oopperalaulun tarinankerronta pohjaa erityisesti hahmon tarinan ja taustan syventämiseen ja

toimintaan (Penner 2020, 26). Oopperassa, toisin kuin Abbate (1996, 10–12) väittää, laulu tapahtuu esittäen näytelmän hahmoa pukeutuen hahmon pukuun ja hahmon eleitä luonnehtien osana näytelmällistä kokonaisuutta (Penner 2020, 27–29).

Musikaalin ja oopperan tarinankerronnallisten ominaisuuksien erot ovat pieniä, sillä erona on laulun ja musiikin tyyli niiden funktioiden pysyessä samana (Penner 2020, xix). Musikaalissa laulu voi olla myös lähellä oopperan laulutekniikkaa legit-laulutyylin muodossa, joka erottuu oopperalaulusta sen selkeämmän artikulaation vuoksi (Salzman & Dézsy 2008, 4–9). Oopperaa voi esittää myös musikaalina ja päinvastoin, sillä esimerkiksi Leonard Bernsteinin *Candide* -operetti tehtiin alun perin musikaalina Broadwaylle ja on sittemmin esitetty useita kertoja sekä operettina että musikaalina (Crist 2007, 225–227; Internet Broadway Database).

## **2.2 Virittäminen**

Nykynäyttelijän taide – Horjutuksia ja siirtymiä -teoksessa (Silde 2011, 211–212) esitelty virittämisen malli perustuu aiempaan suomalaiseen näyttelijäntyön opetukseen. Teos heijastaa Jouko Turkan käyttämiä metodeja nykypäivän työmalleihin luoden näiden pohjalta nykyaikaiseen työympäristöön sopivan näyttelijäntyön lähestymistavan.

Konstantin Stanislavski tunnetaan erityisesti hänen kehittämästään mielilähtöisestä näyttelijäntyön metodistaan, mutta myöhemmin urallaan hän päätyi metodiin, jossa joogaa käytetään mielellisen työn aktivoimiseksi ruumiillisuuden kautta (Carnicke 2010, 7–8). Turkan metodin lähtökohdat ovat hyvin samanlaiset: fyysisellä toiminnalla pyritään saamaan kehosta irti koko ihmisen kattava reaktio (Hulkko, teoksessa Silde 2011, 31; Paavolainen 2015). Samoihin periaatteisiin nojaa myös virittäminen, jossa usein fyysisellä toiminnalla pyritään pääsemään oikeanlaiseen olotilaan.

Virittämisellä on kolme vaihetta alkaen samannimisestä alkuosasta, jossa joko fyysisen toiminnan tai aistihavainnoinnin kautta päästään seuraavaan vaiheeseen. Seuraavana tapahtuva välinen on siirtymä, josta täytyy poistua kohti olotilaa, eikä se ole täysimittainen virittämisen kokemus. Olotila tulee välisen jälkeen ja se on henkilön kokemuksellinen tulkinta väliselle. (Silde 2011, 211–212). Olotila on näyttelijän



kuvittelema kokonaisuus tai maailma, eli henkilökohtainen tulkinta. Vaikka virittämisen prosessi on näyttelijälähtöinen ja on täysin yksilöllistä, miten itsensä virittää, on prosessilla kuitenkin tämä kolmen vaiheen viitekehikko (ibid.).

Näytelmän kulku rakentuu olotilojen siirtymien ja horjutusten varaan. Näytöksessä vaikuttava havainto, kuten vastaanäyttelijän tai yleisön toiminnan havainto voi horjuttaa olotilaa, jolloin päätyy takaisin väliseen, josta sen jälkeen siirtyy uuteen olotilaan. (Silde 2011, 214–215). Horjuttaminen ja siirtymät luovat pohjan vuorovaikutukselle näytelmässä ja toimivat narratiivin tukijoina ja liikuttajina, koska ne perustuvat muutoksen luomiseen siirtymän kautta.

Tarkastellen semanttisella tasolla, käsitteenä olotila sisältää yhteyden tilaan. Olotilan tila on, kuten Silde (2011, 211–212) kuvailee kokemuksellinen tilan tulkinta, jolloin kyseessä on henkilön ajatusmaailman ja häntä ympäröivän yhteiskunnan ja kulttuurin muovaama käsitys ympäröivästä tilasta. Vastaavaa tilan käsitystä käsittelem tulevassa luvussa esitellessäni tutkielman teoriaa.

### **2.3 Psykofyysinen näyttelijä**

Käsitteenä psykofyysisyys esiintyy erityisesti Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen koulutusohjelman opetussuunnitelmassa (Teatterikorkeakoulu 2020). Jerzy Grotowskin luoman psykofyysinen näyttelijäntyö yhdistää näyttelijän fysiologian tämän mieleen niin, että tämä pystyy kehollisuuden ja fyysisyyden kautta tuomaan esiin tunnetilan tai sen representaation (Erinčin 2021, 207–208). Frank Camilleri (2019, 34–35) puolestaan esittää psykofyysisyyden olevan vanhentunutta, sillä näyttelijä on yhteydessä ympäristöönsä erityisesti nykypäivän teknologian ympäröimässä maailmassa. Näyttelijän työsuoritus musikaalissa nojaa teknologisiin avuihin, sillä lähes poikkeuksetta hänen äänensä on vahvistettu mikrofonilla. Näyttelijä myös kuulee musiikin monitorikaiuttimien kautta ja joskus näyttelijä näkee kapellimestarin merkit vain monitorinäyttöjen välityksellä. Kuten Camilleri (ibid.) esittää, on näyttelijän erityisesti musikaalissa työskenneltävä teknologian alaisena.

Camillerin (ibid.) psykofyysisyyden kritiikki ehdottaa nykyaikaista näyttelijäntyön tekniikkaa, joka kulkee psykofyysisyydestä eteenpäin näyttelijän kehon ja mielen ulkopuolelle. Voidaan myös kysyä, onko näyttelijäntyö aina ollut psykofyysisyyttä laajempaa, sillä näyttelijä reagoi yleisestikin itsensä ulkopuolisiin vaikuttajiin? Lopullista vastausta kysymykseen ei ole, mutta psykofyysisyyden käsitteen ulottuvuutta voidaan yrittää rajata niin, että Camillerin (ibid.) käsitys psykofyysisyyttä laajemmasta näyttelijäntyöstä poistaa näyttelijän itsensä näyttelijäntyön keskiöstä ja nostaa ympäristön vaikuttimet yhtä tärkeiksi työn muovaajiksi kuin näyttelijän kehomiehelliset vaikuttimet.

### 3 AFFEKTI, TILA JA MUSIIKKI – TUTKIMUKSEN TEORIA

Käsittelen tutkielmassa affektin kautta näyttelijän kokema tilallisen ulottuvuuden muutosta musiikin vaikutuksesta. Tämä luku esittelee tutkielman teoreettisen viitekehyksen käsitteet affekti ja tila, ja niiden tutkimusnäkökulmat.

#### 3.1 Affekti

Affektin käsite on monitieteellisesti käytössä aina psykologiasta yhteiskuntatutkimukseen, mutta sen merkitykset vaihtelevat suuresti. Suurin kontrasti merkitysten välillä löytyy psykologian, sekä filosofian ja yhteiskuntatieteiden käsitysten välillä: psykologiassa affektilla kuvataan ihmisen ilmaisuja, joilla on jokin tunnepohjainen merkitys, kun filosofian ja yhteiskuntatieteiden ymmärrys affektista on monisyisempi ja keskittyy vaikuttuneisuuteen johtaneisiin tekijöihin (Wetherell 2012, 2).

Brian Massumi (1995, 84–86) kuvailee affektin intensiteetin kautta, jolloin se on ennen kaikkea kehollinen tapahtuma, joka resonoi itsenäisesti kehossa aiheuttaen reaktioita, kuten tiheytynttä sydämenlyönti, joka johtaa mielelliseen reaktioon. Massumin (ibid.) affektissa korostuu psykofyysisyys, eli kehon ja mielen yhteistoiminta (ks. esim. Camilleri 2019, XV). Wetherell (2012, 3–4) kritisoi Massumin (1995, 84–86) esittämää affektin määritelmää esittämällä, että se ei kuvaa affektia kokonaisuudessaan, mutta muodostaa muiden affektin määritelmien myötä yhtenäisen kuvan affektista.

Wetherell (2012, 31–34) kuvailee Antonio R. Damasion teosten pohjalta kolmivaiheista affektin kulkua: Affektin prosessointi ihmisessä alkaa alitajuisesti tapahtuvasta emootiotilasta (state of emotion), jossa aivot pyrkivät saamaan emotionaalisen vastauksen vallitsevaan tilanteeseen, joka voi johtua niin ihmisen sisäisistä kuin ulkoisistakin tekijöistä (Damasio 2004, 44 sit. Wetherell 2012, 31). Damasio (ibid.) esittää, että affektin ensisijainen reaktio on universaali ns. primäärireaktio, joita ovat suuttumus, suru, pelko, kuvotus, yllättyneisyys ja ilo, ja vasta tämän jälkeen affektin vastaanottanut antaa henkilökohtaisen kokemuksen affektille. Toisin kuin Damasio (ibid.) esittää, Wetherellin (2012, 41–42) mukaan primäärireaktioita ei ole olemassa,

sillä primääriemootioiksi kuvaillut ovat yhtä lailla yhteydessä kokijan taustaan kuin muutkin reaktiot. Toisaalta Wetherell (ibid., 35) kuvaa Damasion (2004, 44 sit. Wetherell 2012, 31) kuvausta myös alusta alkaen henkilökohtaisena kokemuksena, sillä primäärireaktio on yksilön aivoissa tapahtuva, joten se on myös tämän muovaama. Affektin ensisijaisena reaktiona toimii siis Wetherelliä (ibid.) mukaillen vastaavanlainen henkilökohtaisesti muodostunut reaktio, josta aivot muodostavat psykofyysisen representaation, jolle kokija luo seuraavaksi tarkemman tiedostetun kokemuksen.

### **3.1.1 Affekti ja näyttelijä**

Esitän virittämisen olevan affektiivista toimintaa, sillä prosessissa pyritään vaikuttamaan jostain: itsestään, muista tai aistittavista vaikuttajista (ks. Silde 2011, 211–212). Virittämisessä näyttelijä etsii tarkoituksenomaisesti objektin virittämiselleen (ks. ibid.), jolloin käytetty affekti on näyttelijän itsensä valitsema. Välistä voisi kuvailla hetkeksi, jolloin affekti on vastaanotettu, mutta sille ei ole vielä annettu kokemusta, ja olotilaa affektin kokemukseksi. Horjuttaminen on uuden affektin tarjouma, jolloin palataan Silden (ibid.) mallin mukaisesti takaisin väliseen, kunnes horjuttamisen tulokselle annetaan jälleen kokemus.

Affekti ei ole rajoittunut ihmisen psykofyysisyyteen, vaan sen voi kokea ympäristön kautta (Silde 2011, 211–212). Siirtymissä ja horjutuksissa olotilojen välillä voidaan ajatella kyseessä olevan uusien affektien vastaanottamista, joka puolestaan johtaa olotilan muutokseen, eli kansankielisesti hahmon tunteen ja mielen muutokseen. Prosessi puolestaan toimii usein kerronnallisessa draamassa konfliktin aiheuttajana ja sen kautta juonen liikuttajana. Voidaan toki pohtia myös, että tapahtuuko siirtymiä monologinäytelmissä, sillä vuorovaikutuskumppania ei näytelmässä ole. Tässä tapauksessahan virittäminen pitäisi vain yhden olotilan läpi koko näytelmän. Monissa monologeissa tapahtuu näyttelijän toimesta hahmonvaihtoja yleisön edessä, joten näyttelijän tulisi virittyä uudestaan ja aiheuttaa siirtymät itselleen. Monologeissa, ja muissakin näytelmissä, siirtymä voidaan aiheuttaa ympäristön harjoittamalla horjutuksella: äänentoistosta kuuluva kova aseinen laukaus säikäyttää hahmon tai

mahdollisesti luoti osuu häneen; näyttelijän olotila siirtyy, äänitehoste on aiheuttanut horjutuksen.

Virityksen tekniikka ei ole täysin psykofyysinen, sillä tällöin vaikuttavia elementtejä olisi vain näyttelijän oma mieli ja ruumis. Virityksessä oleellista niin virittymisprosessin kuin myöhemmin tapahtuvien horjutusten ja siirtymien osalta on ympäristö ja tämän päivän teatterissa erityisesti myös mediateknologia.

Esa Kirkkopelto (2020, 74) liittää affektin käsitteen mimeemiin tai mimesiksen käsitteeseen. Mimeemi viittaa jonkin jäljittelyyn, joka esittävässä taiteissa liitetään esiintymistapahtumaan, jossa esiintyjä tekeytyy toiseksi käyttäen toista ruumiin kuvaa (Kirkkopelto 2020, 74). Kaikki mitä voidaan aistia, aistitaan, ja ne toimivat virittäjinä ei vain esiintyjälle, vaan myös katsojalle (Kirkkopelto 2020, 74). Aistittavuus korostaa esiintymisympäristön merkitystä ja sen virikkeiden osaa esiintymistyössä, jolloin Camillerin (2019, 34) psykofyysisyyden jatketta mukaillen näyttelijä on vain osa esityksen kokonaisuutta ja tämän työ on aina jossain määrin riippuvaista ympäristöstään.

Virittämiseen kuuluu virityksen lähteen tietoinen valinta, joka toimii samoin kuin Kirkkopellon (2020, 74) esittämä konsepti näyttelijästä, joka pystyy poikkeuksellisesti tietoisesti valikoimaan tilanteeseen sopivia affekteja käyttöönsä. Affekteja ei koeta henkilökohtaisesti vaan toiseuden, eli representaatioiden kautta, ja kokemisen jälkeen se jää kehon muistiin ja on taipuvaisempi toistumaan uudelleen (ibid.).

Mikäli näyttelijä voi Kirkkopellon (2020, 74) affektiivisen näyttelijän konseptin mukaan valita affektinsa, indikoisi tämä sitä, että näyttelijällä on omasta persoonastaan ja työtaustastaan kumpuava tietoisuus hylätä affektit, jotka eivät ole esityksen kulun kannalta sopivia tai aiheuttaisivat epätoivottuja tilanteita näyttämöllä, kuten tilanteeseen sopimattoman tunnerepresentaation. Näytelmä asettaa myös rajoja sille, mitä affekteja näyttelijä voi hyödyntää. Affektien tietoinen valinta paljastaa myös sen, että näyttelijä säilyttää oman tietoisuutensa, eikä pysty esimerkiksi mimetismin avulla täysin häivyttämään itseyytään roolityössä, kuten joissain näyttelijäntyön tekniikoissa on

kuvailtu (ks. esim. Hirvonen & Lindberg 2009). Kirkkopellon (2020, 47) mukaan myös mimetismissä ruumis on jatkuvasti alttiina tiedostetuille ja tiedostamattomille kuvautumisille.

### **3.1.2 Affekti ja flow**

Mihaly Csikszentmihalyin kehittämä ”flow” tai ”optimal experience” – vapaasti suomennettuna optimaalinen kokemus – on olotila, jossa tyypillistä on, että ulkopuoliset häiriöt jäävät huomioimatta, toiminnalla on selkeät päämäärät, toiminnan on mahdollista saada välitöntä palautetta, itsetietoisuus jää taka-alalle, ja ihmisestä tulee autotelinen (Csikszentmihalyi 1996, 111–113, siteerattu Britton 2010, 5).

Csikszentmihalyin (2000) myös flow-tilaan kuuluva käsite autoteliala määrittelee ihmisen, jonka jokapäiväinen elämä ei ole riippuvainen ulkopuolisista tekijöistä, vaan tämä toimii oman itsensä kautta. Tällaista ihmistä Csikszentmihalyi (1996, 111–113, siteerattu Britton 2010, 5) kuvaa materiaan sitoutumattomana ihmisenä, joka löytää onnen jo itsensä kautta. Sen sijaan, että koko ihmisen elämää kuvattaisiin autoteliseksi, on todennäköisempää, että ihminen toimii autotelisessä tilassa vain joissain tilanteissa, sillä kokoaikainen ulkopuolisista tekijöistä riippumattomuus on harvinaista ihmiselämässä.

Flow tapahtuu tilanteissa, jotka ovat tekijälleen haastavia, mutta jossa on erittäin taitava tehtävän parissa, jolloin tehtävän haastavuus ja tekijän taitotaso ovat tasapainossa. Flow’n toteutuminen on täysin riippuvainen henkilön itsensä määrittelemistä oman osaamisen ja työn vaikeuden tasoista (Csikszentmihalyi 1997). Flow on vahvasti affektiivista toimintaa, sillä se aiheuttaa kokijalleen affektin kokemuksen, tässä tapauksessa positiivisen tunnelman (Landhäußer & Keller 2012).

## **3.2 Tila**

Lähestyn tutkielmassa tilaa Doreen Massey (2005; Massey sit. Dovey 2009, 5) tilan käsitteen kautta yhdistäen sen tarkemmin kuvitellun tilan konseptiin. Massey tilan käsitteessä korostuu yhteiskunnan, ajan ja identiteettien vaikutus tilan

muodostamiseen (Massey, sit. Dovey 2009, 5). Massey (2005, 31–35) mukaan tila on ympäröivän politiikan ja kanssakäymisen verkostojen muovaama. Tila siis ei voi olla sellaisenaan olemassa ennen identiteettien ja näiden välisten suhteiden olemassaoloa. Samalla nämä ovat kaikki suhteessa toisiinsa ja vaikuttavat toistensa olemassaoloon (ibid.). Tila vaatii usean tekijän suhdeverkon, joten se toimii monimuotoisuuden ja heterogeenisyyden pohjalta (ibid.). Tila ei myös ole koskaan valmis vaan muuntautuu jatkuvasti (ibid.).

Tilan suhde paikkaan käsitteenä on monisyinen. Massey (2005, 145, 300) kuvailee paikkaa osana tilaa ja poimintana sen alati muuttuvia verkostoja ja suhteita, joista tila muodostuu. Massey (ibid., 346) myöntää, että tilan ja paikan suhde toisiinsa on hänen mallissaan epäselvä, sillä niiden määritelmillä on lähes identtiset ominaisuudet. Michel de Certeau (1984, 117) esittää paikan olevan staattinen ja sen elementit ovat suhteessa toisiinsa. Yhdistäen Massey (2005, 145, 300) ja de Certeau (1984, 117) paikan käsitteitä syntyy käsitys paikasta, joka on tilassa staattinen, mutta pystyy muovautumaan tilan suhteiden muuttuessa. Näin toiminta loisi paikalle tilallisen merkityksen. Toiminta on puolestaan suhteessa Massey (2005, 31–35) esittämien yhteiskunnan, politiikan ja identiteettien kanssa.

Berrin Akgün Yüksekli (2019, 126–127) käsittelee maahanmuuttajien käsitystä paikasta ja tilasta, jonka he aistivat vain toissijaisesti mediakanavien kautta, jolloin käsitys paikasta on erilainen kuin minä se näyttäytyy muille. Yüksekli (ibid.) kertoo tapauksesta, jossa maahanmuuttajien kuva heidän kotimaastaan, muuttui tai rakentui lehdistön, television, kansantarujen ja kirjojen kautta kuvitteellisesti. Kuva kotimaasta värittyi myös nykyisen asuinmaan kaltaiseksi paikallisen elämän ja ympäristön havainnoinnin takia (ibid.). Tarinankerronnalla ja narratiivilla on mahdollisuus muokata tilan ja paikan käsitystä erilaiseksi kuin mitä se olisi ilman niitä. Yükseklin (ibid.) havainnoima kuviteltu tila, jota media muovaava on linjassa Massey (2005, 31–35; Massey, sit. Dovey 2009, 5) käsitykseen tilasta, jota yhteiskunta, politiikka ja identiteettien verkostot muovaavat.

Yükseklin (2019, 126–127) kuvaama tarinankerronnan muovaama kokemus tilasta vertautuu ajatukseen teatteriesityksestä, jossa näytelmän tarinankerronta luo tilan.

Teatterin monimediaalinen alusta luo tilaa tarinankerronnalla. Tähän kuuluu myös näytelmän musiikki, joka on tärkeä merkitysten antaja (ks. luku 4.5). Näyttelijä puolestaan tukee tarinankerronnan keinoja ja toimii myös joidenkin ensisijaisena välittäjänä. Näyttelijän työ on Yüksekin (ibid.), Maseyn (2005, 31–35, 145, 300), ja de Certeau (1984, 117) tilan ja paikan käsitysten pohjalta tilallista toimintaa.

Olotila näyttelijän virittämisen prosessissa sopii Maseyn (2005, 31–35, 145, 300) tilakäsitteeseen, jossa tila muodostuu sen pohjalta ketkä ovat olotiloja luomassa, toisiaan horjuttamassa ja siirtymässä, mitkä ovat tilanteen identiteetit ja mikä on tapahtuman ajallinen suhde. Samalla virittäminen tilan luojana korostuu De Certeau (1984, 117) tilan ja paikan suhteessa, jossa toiminta paikassa luo tilaa: virittäminen toimintana johtaa olotilaan. Kyseessä on kuviteltu tila, joka on olemassa sellaisenaan vain yhden henkilön mielessä. Identiteettien, konstruktoiden ja suhteiden (ks. Massey, sit. Dovey 2009, 5) muuttuessa myös tila muovautuu niiden mukaisesti, kuten näyttelijändramaturgiassa horjutuksissa ja siirtymissä.



## 4 MUSIIKKI

Musiikki vaikuttaa mieleen ja kehoon, sillä musiikilla on taipumus saada ihminen liikkumaan muun muassa tanssin tai muun rytmillisen liikkeen keinoin. Musiikki herättää muistoja ja saa ihmisen assosioimaan kuullun koetun kanssa. Musiikissa voi soida useita ääniä samaan aikaan ja nämä äänet muodostavat yhdessä yhden kokonaisuuden. Vaikka musiikki on vahva vaikuttaja, ja kokemusten ja tulkintojen luoja, on se myös yhteiskunnallisesti hyväksytyihin musiikin kulun sääntöihin pohjaavaa. (Samama 2016, 27–30). Tämä luku pyrkii pohtimaan musiikin määritelmää, esittää sille erinäisiä näkökulmia, syventyy näiden ongelmiin, ja pyrkii löytämään tutkielmalle sopivan keinon käsitellä musiikin käsitettä.

### 4.1 Miten määritellä musiikki

Mikäli soittaa satunnaisia nuotteja pianolla satunnaiseen tahtiin, onko tämä musiikkia? On vaikeaa, ellei mahdotonta objektiivisesti määritellä, mikä on musiikkia ja mikä vain ääntä. Tämä johtaa kysymykseen, onko kaikki ääni musiikkia?

Monen määritelmän mukaan kaikki ääni on musiikkia (Schafer 1994, 5). Tällainen määritelmä saattaa olla merkityksetön, sillä jos kaikki ääni on musiikkia, ja musiikki on äänellinen – värinällinen myös, jota ääni aina on – kaikki musiikki on myös ääntä. Mikäli ajateltaisiin näin, käytössä olisi kaksi samaa tarkoittavaa käsitettä, ääni ja musiikki. Musiikki on syvempää kuin sen äänelliset piirteet, sillä sen vaikutukset ovat syviä ja monimuotoisia (Reybrouck, Podlipniak & Welch, 2019, 1). Musiikki on kokoelma ääniä, tai äänikuvio, joka on itsenäinen viestijä verrattuna tavalliseen ääneen (Eidsheim 2015, 2), eli musiikki on äänen muoto, joka toimii itsenäisesti oman järjestelmänsä kautta, kuten kielijärjestelmät ja hyödyntää ääntä viestijämediana.

”Musiikki on universaali kieli” on yleinen ilmaisu käsiteltäessä musiikin merkityksiä. Länsimaista tasavireistä, tonaalista musiikkia pidetään omana kielenään, joka toimii kulttuurirajojen yli. Muun muassa musiikkifilosofian kautta aihetta lähestyvä Kathleen Marie Higgins (2012, 1–3) esittää musiikin ymmärtämisen olevan kulttuurisidonnaista: vaikka se saattaa yhdistää ihmisiä ajanvietteenä ja kiinnostuksenkohteena, ja myös

vieraiden kulttuurien edustajat tuntuvat nauttivan muiden ihmisten musiikista ja kulttuurista, eivät eri kulttuurien edustajat välttämättä ymmärrä musiikkia samalla tavalla. Länsimaisessa yhteiskunnassa vieraiden maiden erilaiset musiikit koettiin vuosisatoja vähemmän kehittyneinä, vaikka todellisuudessa ne pohjasivat vain erilaiseen säännöstöön, jonka pohjalta musiikkia luotiin (Higgins 2012, 3–4). Ihmiset ympäri maailmaa eivät ymmärrä eri musiikkijärjestelmien merkityksiä samalla tavalla vaan saattavat tulkita niitä itselle tutun järjestelmän koodiston avulla väärin luoden eri merkityksiä, kuin on tarkoitettu. Musiikki on alueellisesti toimiva viestintäjärjestelmä ja järjestelmän tuntevat kokevat sen tarkoitettut affektiiviset vaikutukset.

## **4.2 Musiikin tunnevaikutus ja merkitykset**

Musiikin ja sen aiheuttamien tunnereaktioiden tutkimuksen suurimpia vaikeuksia on ihmisten subjektiiviset reaktiot, sillä tunnereaktioon voi vaikuttaa vallitseva kulttuuri, yhteiskunta, henkilön tausta, ikä ja sukupuoli. (Yang & Chen 2011, 8–9). Varsinkin, jos reaktioiden tunnistamiseen käytetään binäärisiä termejä, ja reaktioita tunnistetaan liian yleisellä tasolla, tulee tuloksista epätarkkoja. Pitkään käytössä on ollut Hevnerin (1935) tunnekategorisointi, jota sittemmin musiikkipsykologiaan ja musiikin tunnevaikutuksiin erikoistunut Schubert (2003, 1120–1121) on parannellut. Mallissa (ibid.) mielialat ja tunteet jaotellaan kahdeksaan ryhmään, joiden sisällä olevat termit kuvaavat samantyyllisiä reaktioita. Musiikki on hienovarainen ihmisen tunteiden tulkki, sillä jopa pienet vivahde-erot voivat olla merkityksellisiä, ja tämän vuoksi kahdeksan klusterin sarja on edelleen melko pieni määrä tunteiden määreitä, joihin pieniäkin eroja sisältävät reaktiot tulisi sisällyttää tehden näistä epätarkempia ja yleisiin sääntöihin sidottuja.

Yangin ja Chenin (2011, 8–9) ja Higginsin (2012, 1–5) lisäksi myös Philip Tagg (2013, 63–69) liittyy musiikin tunnevaikutukset kulttuuriin ja yhteiskuntaan. Taggin (ibid.) mukaan ihminen altistuu jo lapsena vallitsevan musiikkijärjestelmän yhteiskunnassa hyväksytyille merkityksille – tietyt tapahtumat musiikissa viestivät yhteisesti tunnustettua asiaa. Musiikki toimii kuten kieli, joskin nonverbaalisesti, jolloin siinä on paljon pieniäkin merkityksellisiä osia (ibid.). Musiikkijärjestelmän viestinnän ollessa monimutkaista tulisi sitä sen sijaan tutkia koettuna ilmiönä, kuten Tagg (ibid.) ehdottaa,

sillä kokonaisen kommunikaatiomenetelmän kuvaaminen graafin avulla esimerkiksi Hevnerin (1935) ja Schubertin (2003, 1120–1121) mukaisesti yksinkertaistaisi musiikin mediana.

Musiikin esittäminen on aina performatiivista ja sisältää tunteen ilmaisun, mutta se ei vaadi esiintyjän tuntevan esittämäänsä tunnetta, vaan tunteen esittäminen riittää sen ilmaisuun (Tagg 2013, 71). Säveltäjän ei tarvitse tuntea säveltämäänsä tunnetilaa työstäessään kappaletta, vaan musiikin esittämä tunne perustuu säveltäjän omaksumaan yhteiskunnallisesti hyväksytyyn tapaan viestiä tunnetilaa (Tagg 2013, 72). Esitetyn väitteen mukaan musiikin esittäjä esiintyy käyttäen tunteen representaatioita, jotka perustuvat aiemmin koetun ymmärtämiseen ja toistamiseen.

Vaikka musiikki onkin ollut läsnä yhteiskunnassa aina, ovat musiikkijärjestelmät ympäri maailmaa erilaisia. Tämä voikin johtaa ongelmiin musiikin viestin välittämisessä, sillä jotkut eivät ole kasvaneet samojen normien ympäröimänä kuin muut ja näin eivät ymmärrä musiikin sanomaa. (Tagg 2013, 60). Suomessa musiikki on lähtökohtaisesti tonaalista ja länsimaisen populaarikulttuurin inspiroimaa. Maan kansainvälistyessä, saattaa väestöön saapua ihmisiä, joille vallitseva musiikkijärjestelmä ei ole tuttu. Mikäli tässä tapauksessa musiikkia vertaa kieleen, voi sitä oppia ymmärtämään. Tonaalinen musiikki on levinnyt ja levitetty laajalle maailmalla, joten monissa perinteisesti musiikkijärjestelmän ulkopuolisissa maissa tonaalinen musiikki ja sen merkitykset ovat tuttuja. Musiikilla viestintä tulee silti tästä huolimatta olemaan sellaista, että se ei saavuta kaikkia samalla tavalla, ellei sama musiikkijärjestelmä leviä jokaiseen maailmankolkkaan.

Philip Taggin (2013, 160–161, 174) musiikin merkitysten muodostamisen prosessi perustuu semiotiikan merkkien ja merkitsijöiden (signs and signifiers) malliin, jolloin keskiössä ovat yhteiskunnallisesti hyväksytyt musiikin merkitykset. Taggin (2013, 170–171, 173) oletus musiikin merkitysten ymmärtämisestä perustuu siihen, että musiikki järjestelmänä antaa monosemisesti viestejä, mutta on aina altis ulkopuolisille vaikuttajille, kuten kielelliselle inkompetenssille, eli ymmärtämättömyydelle (ibid., 179), jossa viestintäketjun osanottajat eivät tunne musiikkijärjestelmää tarpeeksi, että

voisivat ymmärtää sitä. Ymmärtämättömyyden lisäksi osanottajien henkilökohtaiset kokemukset, muistot ja asenteet saattavat vaikuttaa myös viestityn ymmärtämiseen (ibid., 182).

### **4.3 Musiikin merkityksien rakentuminen**

Vuosia ihmisten reaktioita musiikkiin on yritetty ymmärtää, kuten jo oopperan, musikaalin esi-isän kontekstissa 1700-luvulta saakka (ks. Cannon 2012). Tätä ei kuitenkaan vieläkään pystytä täydellisesti ennustamaan, sillä reaktioon saattavat vaikuttaa niin kokijan ympäristö kuin hänen muistonsa ja persoonansa (Moore 2003, 30–31). Tämän vuoksi ennustaminen on mahdollista vain olettaen kokijayleisön kulttuuritaustan, joka kattaa vain osan merkityksen muodostamisesta jättäen henkilökohtaiset tekijät, kuten muistot erilleen. Ihmisten kuulolliset kyvyt vaihtelevat jo fysiologian pohjalta, joten kuulokokemus vaihtelee aina henkilökohtaisesti (Drever & Hugill 2023, 1–2). Musiikin reaktiot voivat olla yhteneväisiä, mikäli henkilöt ovat samaan musiikkijärjestelmään kasvaneet tai integroituneet, sillä pystymme tunnistamaan musiikista tiettyjä merkkejä, jotka ovat ympäröivän kulttuurin luomia (ks. Tagg 2013, 63–69).

Taggin (2013, 174) jo aiemmin mainittu merkkien ja merkitsijöiden malli perustuu siihen, että kielellisen, tässä tapauksessa musiikin yhteiskunnallisesti hyväksytyyn, järjestelmän viestit ovat viestinnän keskiössä. Merkkien viestinnässä oletus on, että sekä lähettäjä, että vastaanottaja toimivat saman merkkijärjestelmän ja samojen sosiokulttuurisien normien alaisena (ibid.). Viestin lähettäjä, musiikki tai musiikin luoja, lähettää tarkoitetun viestin, joka värityy sosiokulttuurisien normien puolesta vastaanottajan henkilökohtaisen kokemuksen, tai merkkijärjestelmän ymmärtämättömyyden, takia erilaiseksi, kuin alun perin on tarkoitettu (ibid.).

#### **4.3.1 Musiikin assosiaatio**

Taggin (2013, 174, 182) musiikin merkkien ja merkitsijöiden mallissa ongelmaksi muodostuu henkilökohtaisten vaikuttajien merkitykset, jotka mallissa esiintyvät kielellisyyden rikkovina häiriöinä. Esitän, että musiikin henkilökohtaiset merkitykset ovat

kuitenkin suuremmissa asemassa kuin Taggin (2013, 174) mallissa, sillä muistojen, persoonan ja mielipiteiden ohjaamana muodostuu eriäviä asenteita musiikkia ja musiikkityylejä kohtaan, jotka ovat perustana erilaisille musiikkipreferensseille ja laajemmin taiteen monitulkinnaisuudelle. Tämän takia laajennan musiikin merkityksien henkilökohtaisten kokemusten kirjallisuutta musiikin merkityksiä tutkineen musikologi J. Peter Burkholderin (2006, 78–80) musiikin assosiaatiomallilla. Taggin (2013, 174) merkkien ja merkitsijöiden malli ei ole suoraan ristiriidassa Burkholderin (2006, 78–80) mallin kanssa, vaan tämä kuvailee Taggin (2013, 74) interferenssin prosessia ja avaa sen merkityksellisyyttä musiikin ymmärtämisessä.

Burkholder (2006, 78–80) määrittelee musiikin merkityksen ymmärtämisen assosiaation kautta ja viiden askeleen avulla:

Ensimmäisenä kuuntelija havaitsee musiikista hänelle tutut elementit, kuten rytmin tai sävelkulun. Koska musiikki, verrokkina tonaalinen musiikki, kierrättää paljon samoja elementtejä musiikissaan, tunnistaa kuuntelija todennäköisesti useita tuntemiaan osia musiikista. (ibid.)

Tämän jälkeen kuuntelija assosioi elementit johonkin muuhun kokemaansa musiikkiin, jossa on kohdannut saman musiikin elementin. Lyhyen aikavälin kokemuksista esimerkkinä toimivat elokuvamusiikissa paljon hyödynnettävät teemat, jotka toistuvat läpi elokuvan yhdistyen aina esimerkiksi tiettyyn hahmoon yhdistettäväksi musiikiksi, jolloin kuuntelija pystyy assosioimaan saman sävelkulun instanssit toisiinsa ja muodostamaan merkityksen osan musiikille. (ibid.)

Seuraavaksi kuuntelija alkaa assosioimaan kokemiaan assosiaatioita yhä eteenpäin myös musiikin ulkopuolisiin tapahtumiin. Assosiaatiot jatkuvat yhä syvemmälle pysäyttämättä loputtomiin, mutta kuuntelijan pyrkiessä ymmärtämään musiikin sanomaa, hän asettaa itse rajan johonkin pisteeseen assosioinnissa. Assosiaatioita ei itsessään tietoisesti hylätä, vaan ne ohitetaan irrelevantteina. Koska assosiaatiot ovat syviä verkostoja, ja koska ne kiinnittyvät henkilön itsensä kokemaan, ovat ne

henkilökohtaisia. Usein tosin samaan kulttuuriin kuuluvilla assosiaatiot voivat olla samankaltaisia. (ibid.)

Neljäntenä kuuntelija kerää assosiaationsa ja havainnoi musiikissa hänelle uusia elementtejä ja miten näitä jo entuudestaan tiedossa olleita assosiaatioita ja elementtejä muunnellaan sopimaan uuteen kontekstiin muodostaen uusia merkityksiä. Tämän asteen havainnointi on tiukasti sidoksissa aikaan, sillä uusien ja jo tunnettujen elementtien ja assosiaatioiden yhdistymä aukeaa pidemmällä aikavälillä musiikin soudessa. (ibid.)

Lopuksi kuuntelija nivoo kaiken yhteen ja pyrkii muodostamaan merkityksen kokemalleen (ibid.). Musiikin merkitys riippuu niin musiikin tunnetuista elementeistä, niihin yhdistetyistä assosiaatioista, kuin uusien elementtien sulaumasta.

#### *Musiikin assosiaation variaatio ja sen ongelmat*

Musiikin yhteiskunnallisen merkityksen ja Burkholderin (ibid.) assosiaatiomallin varaan nojaamisessa ongelmaksi voi muodostua ihmisten kokemusten variaation huomioonottamisen laiminlyönti. Malli antaa merkityksen muodostajalle vapauden katkaista assosiaatio haluamassaan kohdassa, mutta mikäli kokija ei sitä katkaisekaan muodostuu yhä syvemmälle assosioidessa aina enemmän poikkeavia tulkintoja musiikista.

Burkholder (ibid.) tiedostaa artikkelissaan merkitysten rakentamisen ennustamisen mahdottomuuden ja korostaa yhteiskunnan, kulttuurin ja kokemusten roolia merkitysten luonnissa muuttujien aiheuttajana, kun musiikin säännöstö puolestaan toimii vakiona ”kielenä”. Taggin (2013, 174) malli ei ole väärässäkään, mutta lisäämällä Burkholderin (2006 78–80) assosiaatiomallin mukaan merkkien ja merkitysijöiden malliin korostuu kokemuksen henkilökohtaisuus poistamatta musiikin järjestelmällisyyden, kielellisyyden ja kulttuurisidonnaisuuden tärkeyttä. Assosiaatiomalli ei pyri ennustamaan merkityksiä, vaan ennen kaikkea havainnollistaa merkitysten moninaisuutta ja niiden välisiä poikkeavuuksia.

### 4.3.2 Musiikin merkityksien analyysi

Musiikille on erityisesti teatterissa oletettu annettu merkitys, eli mitä teoksen tekijät haluavat sillä kertoa. Tämä on musiikissa usein sidottu suoraan näyttämötyöskentelyyn ja musiikki voi viestiä paljon lyhyelläkin aikavälillä. Alla on esimerkki siitä, miten monia merkityksiä lyhyt pätkä musiikkia voi sisältää. Kyseessä on tutkielman kirjoittajan tulkitsema lyhyt analyysi musikaalin Toxic Avenger balladina soitettavasta ”You Tore My Heart Out” -kappaleesta, jossa päähenkilö on juuri saanut tietää tulleen petetyksi. Näytelmä on mustasta huumorista ammentava parodia B-luokan elokuvien yltiöväkivallasta ja stereotyyppisistä heppoisista juonikuvioista.

Tämä esimerkki on vain katkelma musikaalikappaleesta, joten se ei ota huomioon esimerkiksi kappaleen alkua, loppukappaletta tai kokonaisuuden rakennetta, joilla on myös rooli kappaleen merkityksien rakentamisessa. Näyttämöllä musiikin performanssiin yhdistyy myös muu näyttämötyö, joten nämä ovat myös osa musiikin merkitysten rakentamista. Merkitysten analyysia värittää myös taustani näytelmän Suomen kantaesityksen ohjaajana, joten analyysissa saattavat näkyä myös näyttämötyöllisten ratkaisujen aiheuttamia merkitysten muutoksia, joka sopii Burkholderin (2006, 78–80) assosiaatiomalliin, sillä merkitysten hakemista värittää kokijan henkilökohtainen tausta. Kyseessä on myös selitys näytelmän produktiokohtaisesta tulkinnasta. Tulkinnassani pysyn ohjauksellisessa oletuksessa, että muutos musiikissa, esimerkiksi soinnun vaihto, on merkityksellinen ja vie tapahtumia eteenpäin. Tämä mukailee myös väitettä siitä, että musiikissa affektit muodostuvat ennen kaikkea muutoksista (Grewe, Nagel, Kopiez & Altenmüller 2007, 783).

12 13 14 15

Piano

F B $\flat$  F

Laulu

I've torn some heads off, I've be - haved quite vio-lent ly. But that de - spair

16 17 18 19

Pno.

B $\flat$  F

L.

now can - not com-pare now to what you've done to me.

20 21 22

Pno.

B $\flat$  Csus4 F

L.

You, you tore my heart out.

Kuva 1 Muokattu notaatio Toxic Avenger -musikaalin kappaleesta "You Tore My Heart out". Säv. ja san. Joe DiPietro & David Bryan. Music Theatre International Europe.

Nuotistossa kolmen yhdistyneen viivaston alin on aina laulun melodia, ja kaksi ylimmäistä pianon nuotistoa. Kuvassa tahdit alkavat tahdistä 12. Kappale ammentaa huumoria tahdeissa 12 ja 13 käyttämällä laulun epätavallisen makaaberin listauksen taustalla samaa sointua molemmissa tahdeissa putkeen. Tämän jälkeen tahdissa 14 sointu vaihtuu tukemaan ja merkitsemään laulua, joka on aiemmassa tahdissa nousnut sekstin ylöspäin kertomaan hahmon myöntävän aiemmin tapahtuneen koomisessa kontekstissa. Sointu ei kuitenkaan nouse sävellajin V sointuasteelle, vaan jää IV asteelle,



jolloin musiikin jännite ei pääse purkautumaan. Seuraavaksi sointu palautuu takaisin F-duurisointuun, jolloin hahmo palaa takaisin syvemmälle murheisiinsa. Tahdissa 18 sointu palaa takaisin samaan kuin mihin se edellisellä kerralla vaihtui. Tällä kertaa laulussa, jonka melodia kulkee samalla tavalla kuin aiemmin, vaihtuu ”be-haved”-sanalla laulettu kaksi kahdeksanosanuottia yhdeksi neljäosanuotiksi toisen kerran ”what”-sanalla, jolloin pehmeän kahden sävelen sijaan saadaan yhden sävelen terävämpi ilmaisu, jonka kautta yhdessä eri soinnun kanssa hahmo pystyy siirtymään hiljaisesta monologista tunteiden avautumiseen ja kertomaan riipaisevasti beltaten tahdin sanoitusten tarinan. Seuraavaksi sointu palautuu takaisin sointuun F, eli samaan, joka kappaleen taustalla on pyörinyt jo aiemmin kohdissa, joissa hahmo reflektoi tapahtumia itsekseen. Tämä on merkinä hahmon olotilan siirtymisestä tunteen purkautumisesta takaisin hillitympään ja sisäänpäin kääntyneempään tulkintaan. Tämän jälkeen sointu siirtyy merkiksi siirtymästä taas avoimempaan ilmaisuun syyllistämisestä ja petetyksi tulemisesta. Hahmo laulaa ”you” kaksi kertaa, toisella kerralla terssin liu’ulla, jolloin kertaus korostaa ja täsmentää hahmon katkeruuden syytä ja kohdetta. Tahdissa 21 soinnuksi muuttuu Csus4, joka on lähellä sävellajin sointuasteen V sointua C, mutta tarjoaa avoimemman äänen, jolloin hahmo pystyy vihdoinkin täysin avautumaan tunteistaan ja johon koko säkeistö kulminoituu. Säkeistö päättyy sointuasteen I sointuun F, joka luo säkeistölle kadenssin, eli lopetuksen säkeistön tarinalle.

Huomattavaa on myös, että bassoavaimen johtaman nuottirivin mukaan tämä osa soitetaan pianolla aina vain tahdin ensimmäisellä laskulla ja kokonuottina. Näin soinnun muutos korostuu entisestään ja tahdin aloittava nuotti kuulostaa pahaenteiseltä tai surulliselta.

F-soinnun alin sävel soitetaan tässä tapauksessa erityisen matalalta. Kyseinen sävel on F1, joka soi 43,7 Hz korkeudelta. Tietenkin ääneen sekoittuu myös muita taajuuksia, vaikka soitettaisiinkin vain yksi sävel, ja tässä tapauksessa mukana soi myös muita säveliä, mutta F-säveltä korkeammalta. Korkeammat taajuudet ottavat pianon äänessä etusijaa, joten soitinkokoonpanon basso soittaa mukaillen pianon alääniä. Äänentoistojärjestelmät jakavat äänen niin, että alatiekaiuttimet toistavat taajuuksia

noin 120Hz alaspäin järjestelmän mukaan ja näissä taajuuksissa äänen aallonpituus on suuri ja aistittavissa fyysisenä värähtelynä vartalossa. Kyseinen matalaääninen sointu tuntuu vartalossa ja voidaan tulkita esimerkiksi sisäisenä kamppailuna tai sisällä kyteväenä epätoivona ja kipuna.

Kuten aiemmasta esimerkistä voidaan huomata, pienilläkin muutoksilla musiikissa voi olla merkitys ja niillä affektiivinen vaikutus. Poikkeuksena voisi olla aiemmassa esimerkissä mainittu jatkuva matala pulssinomainen sointu, jolla voi olla pitkäaikaisia affektiivisiä vaikutuksia ilman, että se muuttuu. Tässäkin korostuu kuitenkin muutokset eri sointuihin, jotka merkkäavat ja alleviivaavat esimerkiksi laulullisia muutoksia, ja vastavuoroisesti paluu takaisin F-sointuun on muutoksen kautta tapahtuvaa affektiivista vaikuttamista.

Musiikin merkitysten muuttuessa jatkuvasti, voidaan puhua myös dynaamisesta tai epävakaasta affektista (Hollenstein 2021, 123). Hollensteinin (ibid.) ehdottama ajatus epävakaan affektin siirtymistä on harmaalla alueella, koska on epäselvää, onko kyseessä sama affekti vai uusi affekti. Epävakaa affekti (*labile affect & instabile affect*) psykologian, eli psykologina myös Hollensteinin, tutkimuskentällä yhdistetään mielenterveydellisiin ongelmiin ilmiön radikaalin käytöksen vuoksi (Thompson, Berenbaum & Bredemeier 2010, 53–54; Contardi, Imperatori, Amati, Balsamo & Innamorati 2010, 1–2). Näissä määritelmässä epävakaa affekti aiheuttaa tunnetilan poukkoilua polarisoidusti ääripäästä toiseen ja taustalla on riippumattomuutta affektin aiheuttajasta. Kyseessä on lähinnä affektin tulkinnan epävakaata heittelehtimistä. On tärkeää, että tämä ilmiö erotetaan Hollensteinin (2021, 123) epävakaan aiheuttamasta siirtymästä dynaamisessa affektissa.

#### **4.4 Materiaalinen musiikki**

Vaikka tutkielman pääpaino on musiikin representaatioissa ja sosiokulttuurisissa merkityksissä, on musiikin materiaalisuus aina läsnä, etenkin käsitellessä musiikin affektiivisuutta ja psykofyysisyyden käsitettä. Käsitellen musiikin materiaalisuuden

värinä, jotta tätä voidaan hyödyntää aineiston analyysissä haastateltujen materiaalien kokemusten vaikutusten noustessa esiin.

Affekti on sidoksissa materiaaliseen ulottuvuuteen musiikin kontekstissa: jossain kohtaa affektin prosessissa konkreettinen materia toimii välittäjänä tai resonoijana. Musiikin affektien tapauksessa ääni itsessään on materiaalista, eli ääni tarvitsee materiaa – ilmakehän – välittyäkseen, sillä ääni on nopeaa värinää ja ilmanpaineen muutosta, joka välittyy ilman molekyylejä pitkin vastaanottajalleen (Eidsheim 2015, 154–156). Tyhjiössä ei ole ääntä, joten muutos välittäjäaineessa, jonka läpi ääni kulkee, vaikuttaa ääneen. Äänen muodostus, ihmisen tapauksessa puhe tai laulu, muuttuu myös äänen kulkumedian vaihtuessa, tosin vain hypoteettisella tasolla, sillä ympäröivä ilma harvoin muuttuu ominaisuuksiltaan niin radikaalisti, että sen huomaisi. (Eidsheim 2015, 31–41). Välittäjämedialla on myös affekti, mutta sen huomaa vasta välittäjän muuttuessa (ibid.).

Musiikki voi vaikuttaa myös muita aisteja kuin kuuloaistia hyödyntäen. Ääni on värähtelyä, resonanssia, jotka korvat muuntavat sähköimpulsseiksi ja aivot tulkitsevat äänenä (Glennie 2015; Gershon 2013, 257–258). Kuurona muusikkona tunnetuksi tulleen Evelyn Glennien (2015) mukaan ääni ei ole suoraan kuulonvaraista, sillä tällaista on vain ihmisten korvien kautta aistima tulkinta. Glennie (ibid.) kuvailee kuuloaistin olevan vain erikoistunut tuntoaisti, ja kuuloaistin käydessä riittämättömäksi matalien taajuuksien kohdalla, muun vartalon havaitsema värinä nousee tuntemuksissa etualalle. Kuuloaisti siis on kuin tuntoaisti, mutta erikoistunut lyhyen aaltopituuden 20Hz-20kHz värinään, joista matalamman osan voi aistia myös tuntoaistin avulla. Ihminen pystyy tuntemaan matalat äänet kehossaan, mikäli nämä ovat tarpeeksi kovaäänisiä. Suurissa konserteissa musiikin bassosykkeen voi tuntea rinnassa pitkälle lavasta, vaikka sama musiikki korvakuulokkeilla ei tätä aiheuttaisikaan. Gershonin (2013, 257–258) kuvailema sooninen resonanssi vertaa semanttisesti äänellistä resonanssia kokemusten ja ideoiden vaikutukseen. Hidasteena tai ymmärryksen vaikeuttajana on käänös, sillä ”to resonate”

voi viitata sekä värinän aiheuttamaan fyysiseen resonanssiin, että jonkin asian vaikuttamiseen tunteisiin, ajatuksiin ja ideoihin.

Näyttelijä pystyy myös tuntemaan oman äänensä. Laulu, ja äänenmuodostus, syntyy äänihuulten värinästä ilman kulkiessa niiden läpi, jolloin värinän voi kuulla äänenä. Laulun opetuksessa ääni jaetaan usein rekistereihin, alarekisterin, eli rintaäänien tuntee nimensä mukaisesti rinnassa (Elbarougy 2019, 11). Ylärekisterin, eli pää-äänien tuntee laulava henkilö puolestaan resonoivan tämän päässä (Elbarougy 2019, 11). Ihmisääneen kuuluu myös muita rekistereitä. Värinän taajuuden, eli äänenkorkeuden, muutoksen voi aistia tuntoaistin kautta, jolloin värinän tuntee puolestaan nousevan rinnasta päähän, mikäli laulaja pystyy sulavasti liu'uttamaan ääntään rekisterien välillä.

Nykypäivän teatterissa musiikin materiaalisuus korostuu teattereiden suurien äänentoistojärjestelmien vuoksi. Kaikki kuultava on vahvistettu elektronisesti, tai niiden alkuperäinen lähde on täysin vaimennettu yleisöltä, jolloin koko ääni on elektronisesti muovattu yleisön korviin. Lisäksi teatterisalin akustiikka vaikuttaa siihen, miten mitkään taajuudet äänessä kulkevat salissa ja kuinka pitkälle (Nathan 1998). Jos teatterisali vääristää kaiuttimien ulostuloa niin, että korkeat äänet korostuvat, saattaa yleisö tuntea olonsa tukalaksi viiltävän terävän äänen vuoksi. Näyttelijä on samassa tilassa kuin yleisökin, joten nämä vaikuttavat myös näyttelijän toimintaan.

#### **4.5 Musiikki, teatteri ja näyttelijä**

Musiikilla pyritään teatterissa ensisijaisesti vaikuttamaan tarinankulkuun tai narratiiviin (Bulut 2014, 178–179). Puhenäytelmät voivat sisältää myös musiikkia, mutta sen tuoma merkitys ei ole välttämättä yhtä selkeästi havaittava kuin musikaalin laulunumerolla. Tästä huolimatta musiikilla tulee olla jokin merkitys näytelmässä. Näyttelijälle musiikki on ilmaisuväline muiden joukossa. Puhuttuun replikointiin lisätään valmiiksi sovitut äänenkorkeuden intervallit ja rytmi, jotka heijastavat vallitsevan musiikkijärjestelmän yhteiskuntaan integroituneita normeja. Näiden avulla musiikin merkitys voidaan viestiä mahdollisimman tehokkaasti yleisölle. Tärkeintä ei näytellessä ole täydellinen tekninen

suoriutuminen, vaan miten laulun saa kytkettyä näyttelijäntyöhön ja esiintymisen draamallisuuteen (Aquilina 2022, 67–70; Gilman 1918, 443).

Vastuu viestinnästä yleisölle ei ole vain näyttelijällä, vaan kokonaisvaltaisesti koko musiikin tuotannolla, sillä laulettuun lisäksi myös jokaisen muusikon tuottama ääni, yhdistyen kokonaisuudeksi moniäänisenä soitantana, luo merkityksiä ja on näin ollen yhtä lailla tärkeä teatterin ilmaisukeino (Balk 1976, 275).

Kuten musiikin esittämisessä muutenkin, näyttelijän ei tarvitse kokea tunnetta, josta laulaa, sillä kyseessä on performatiivinen representaatio tunteesta, joka perustuu yhteiskunnallisten normien mukaiseen kyseisen tunteen representaatioon (Tagg 2013, 71; Coutinho, Scherer & Dibben 2014, 300; vrt. Kirkkopelto 2020, 74). Musiikin performatiivisuus on linjassa nykyaikaisen näyttelijäntyön kanssa, jossa näyttelijän ei tarvitse itse tuntea tunteita, joita esittää, vaan ne perustuvat tunnettuihin konventioihin tunteesta. Näyttelijä voi silti käyttää hyväksi omassa performanssissaan itse musiikin narratiivia, jottei olisi oman esiintymisensä kautta ristiriidassa musiikin viestin kanssa.

Musiikilla on monta kerronnan roolia näytelmässä. Se voi asettaa esimerkiksi kohtauksen tunnelman, hahmojen aikeet, nostaa hahmoja teemojen avulla yleisön huomioon, tai kertoa näytelmän aikakauden ja sitä myötä sen kulttuurista ja yhteiskunnasta. Musiikki voi vaikuttaa näytelmän kulkuun jopa niin paljon, että se toimii koko näytelmän tahdin asettajana. (Franceschina 2015, 363–364). Erityisesti musikaaleissa, jotka ovat läpisävellettyjä, eli musiikkia on käytännössä läpi koko näytelmän, toimii se tarkkana tahdittajana olettaen, että musiikki soitetaan tempolla, jonka säveltäjä on sille määrännyt.

#### **4.5.1 Musiikin affektiivisuus näyttelijälle**

Musiikin ja näyttelijäntyön aloja yhdistävät performatiivisuus ja pyrkimys kerrontaan ja vaikuttamiseen, jolloin esimerkiksi affektin käsite tulee väistämättä esiin. Missä kohtaa näyttelijän prosessia affektiivisuus tapahtuu? Sama koskee myös tilan käsitettä, sillä näyttelijä pyrkii luomaan oman kokemuksellisen tilansa näytelmän aihepiirin ympärille. Toimiiko tilan rakentaminen affektiivisesti? Musiikilla voidaan pyrkiä ohjaamaan

kokemuksellisen tilan tulkintaa johonkin suuntaan. Kokemuksellisen tilan luomiseen eittämättä vaikuttavat kokijan tausta, kulttuuri ja yhteiskunta, joiden kautta määräytyy miten kokija assosioi muun muassa musiikin vaikuttavat osat.

Mikäli mennään näyttelijäntaiteen tekniikoissa ja metodeissa taaksepäin Stanislavskin tunnettuun tunnemuistin käsitteeseen, jossa näyttelijä hyödyntää menneitä muistojaan saadakseen aikaan siihen liittyvän tunnereaktion, voi musiikkia käyttää myös tuomaan muiston mieleen (Ruscio 2012, 36–37). Tunnemuistin jäätyä taka-alalle myös Stanislavskin kirjoituksissa (Hetzler 2019, 89–90) nykypäivän näyttelijäntyön tekniikoiden mukaisesti näyttelijä voi käyttää musiikkia esimerkiksi Kirkkopellon (2020, 74) kuvailemalla tavalla liikkuaan affektien maastossa tulkiten musiikin viestiä, vaikuttuen siitä ja tukien omalla kehollisella ilmaisullaan musiikin viestiä.

Koskien niin näyttelijöitä kuin katsojiakin, mikään musiikki ei voi aiheuttaa kaikissa täsmälleen samanlaista reaktiota (Yang & Chen 2011, 8–9; Burkholder 2006, 78–80). Muistojen, persoonan ja yhteiskunnan muovaamina näyttelijöiden kokemukset musiikista voivat poiketa. näyttelijälle musiikin tulkinta on henkilökohtaista, vaikka musiikkijärjestelmämme ja sen kulttuuriset paradigmat voivatkin johdattaa musiikin kokijaa oikeaan suuntaan.

Virittäessään näyttelijä poimii lähteen prosessilleen, tässä tapauksessa musiikin tai musiikin osan. Näyttelijä tunnistaa musiikkijärjestelmän merkityksien pohjalta mitä musiikki yrittää viestiä ja yhdistää tämän representaation sen lähteeseen. Burkholderin (2006, 78–80) assosiaatiomallin pohjalta näyttelijä muodostaa syvempiä henkilökohtaisia assosiaatioita musiikista. Wetherellin (2012, 31–35, 41–42) Damasion (2004, 44 sit. Wetherell 2012, 31) pohjalta sovelletun affektin kokemisen kautta näyttelijä antaa ensisijaisen reaktion affektin lähteelle, eli musiikin representaatiolle, muodostaa psykofyysisen representaation tästä ja sen jälkeen antaa affektille tiedostetun kokemuksen. Verraten virittämisen prosessiin, saadessaan ensisijaisen reaktion tunteen, virittäminen on onnistunut ja näyttelijä siirtyy väliseen, ja siirtyessä olotilaan antaa näyttelijä tiedostetun kokemuksen virittämiselle.

Affektin kokemisen olotila on henkilökohtaisten kokemusten muovaama tilan kokemus, koska henkilökohtaisuus on ohjannut niin musiikin representaatioiden ymmärrystä kuin affektin kokemistakin, joista tilan kokemus on muodostunut. Tilan kokemus on ulkoisten vaikuttajien, eli affektin lähteen, musiikin, muovaama. Tila on rakentunut Yüksekin (2019, 126–127) kuvaileman kuvitellun tilan käsitteen mukaisesti, koska mediumin, musiikin, antama affekti ja sen kokemus on muokannut tilaa erilaiseksi kuin mitä se olisi ollut ilman sitä.

Siirryttäessä tutkielman aineiston analyysiin, kuvailtu virittämisen prosessi yhdessä musiikin representaatioiden, niiden affektien ja niistä muodostuvien tilojen kanssa, kohdentaa analyysiä seuraavanlaisesti: noudattaako näyttelijän työprosessi kuvailtua virittämisen ja affektiivisuuden mallia?

## 5 TUTKIMUSAINEISTO JA METODIT

Tämä luku esittelee tutkimusaineiston, sen keräysmenetelmän ja analyysitavan. Lisäksi luku käsittelee myös tutkimuksen eettisyyttä ja sen mahdollisia ongelmia.

### 5.1 Tutkimusaineisto

Aineisto koostuu kolmesta ammattinäyttelijän haastattelusta. Haastateltavat ovat työskennelleet hiljattain musikaalissa tai ovat pidemmän uransa aikana työskennelleet useissa musikaaleissa. Haastateltavat ovat opiskelleet kaikki eri aikakausina ja osittain eri korkeakouluissa: yksi on valmistunut Teatterikorkeakoulusta 80-luvulla Jouko Turkan aikakaudella, toinen 90-luvulla Nätyltä, ja kolmas on Nätyn viimeisintä valmistunutta vuosikurssia 2020-luvulta. Näin on pyritty saamaan tietoa ja kokemuksia eri näkökulmista (Alasuutari 2011) suomalaiseen näyttelijäntyöhön musikaalissa.

Haastattelukysymykset lajiteltiin teemansa mukaan omiin osioihinsa, jolloin kyseessä on teemahaastattelu (Hirsjärvi & Hurme 2022). Haastattelut lähtivät liikkeelle haastateltavan työn ulkopuolisesta elämästä ja päättyivät koulutuksen käsittelyn jälkeen syvemmälle työhön musikaaleissa ja työympäristön vaikutuksiin näyttelijäntyössä. Valmiiden kysymysten pohjalta haastattelut etenivät lisäkysymysten myötä yksityiskohtiin.

Haastattelut päätettiin tehdä yksilöhaastatteluina, koska haastateltavien saaminen samaan aikaan paikalle osoittautui haastavaksi. Yksilöhaastattelut poistivat mahdollisen ryhmäpaineen tai tunteen siitä, että muut tuomitsisivat tai kritisoisivat omia metodeja, joita ei ole välttämättä tottunut käsittelemään muiden ihmisten kanssa. Haastattelun tyyli, vaikkakin kahdenvälinen, pyrki olemaan keskustelunomainen perinteisen kysymysvastaus-mallin mukaan, sillä kyseessä on aihe, johon vastaajat eivät välttämättä osaa suoraa vastausta antaa aiheen ollessa sellainen, ettei haastateltava ole sitä työssään tarkemmin ehtinyt ajattelemaan tai havainnoimaan. Vapaan keskustelun tarkoitus oli helpottaa haastateltavaa refleктоimaan omaa työprosessiaan. Valmiiksi tehdyt kysymykset ohjasivat keskustelua, mutta lisäkysymykset haastateltavan



vastausten perusteella antoivat mahdollisuuden tuoda ilmi tarvittavaa lisäinformaatiota heidän taustoistaan tai metodeistaan.

## 5.2 Tutkimusmenetelmät

Teatteri yhdistää monia taiteenaloja aina näyttelijäntyöstä kirjoittamiseen, pukusuunnitteluun, valo- ja äänisuunnitteluun ja musiikkiin. Koska teatteri on monitaiteellinen taiteenmuoto, on alan tutkimus väistämättä monimenetelmäistä (Kershaw & Nicholson 2011, 6–8). Tutkittaessa näyttelijäntaidetta ja esiintyvää ruumista on tutkimusmetodiksi monesti valikoitunut performanssietnografia, jossa havainnot tehdään tutkijan omien esiintymiskokemusten kautta (Parker-Starbuck & Mock 2011, 225). Kyseessä on autoetnografian esittäviin taiteisiin erikoistunut alalaji. Koska tämän tutkielman kirjoittaja ei työskentele näyttelijänä ammattiteatterissa, ei tutkimusta voida tehdä autoetnografisesti. Autoetnografiana toteutettujen näyttelijäntaiteen tutkimusten ominaisuus on myös, että ne kertovat aina vain yhden näyttelijän henkilökohtaisen kokemuksen. Sen sijaan tutkimusmenetelmänä käytettiin etnografiaa, jolla voidaan tuoda esiin useamman henkilön kokemukset (Hammersley & Atkinson 2019, 1). Sen sijaan, että kokijana toimi tutkija itse, keräsi tutkija haastateltavien havainnoimia kokemuksia, jolloin tutkimus ei ole ollut tutkijan oman näyttelijäntaiteen kokemuksen värittävä.

Koska näyttelijä muodostaa työtapansa vuosien saatossa itselleen sopivaksi, on tämän rakentuminen subjektiivisuudesta kumpuava ja yhteiskunnan, kuten koulutustaustan, muovaama. Tämän vuoksi etnografian hermeneuttiset vaikutteet (ks. Hammersley & Atkinson 2019, 3), eli subjektiivisten näkökulmien huomioon ottaminen nousi esiin aineiston analyysissä. Koska Suomen teatterialan koulutuksen opetuksellinen sisältö ja tarinat elävät lähinnä suullisena (ks. esim. Minerva 2020), esiintyi koulutustaustojen selvityksessä myös narratiivisen tutkimuksen piirteitä. Tutkielma yhdistää aineistosta poimitut, aiheen ja metodologian kannalta relevantit, havainnot ja yhdistää ne sopivaan tutkimuskirjallisuuteen induktiivisen tutkimuksen keinoin (ks. Alasuutari 2011; Juhila). Induktiivisen, eli aineistovetoisen tutkimustavan perusteena on se, että näyttelijän

työmetodeja ja sitä kautta niihin liittyvää teoreettista taustaa ei voida päätellä etukäteen niiden henkilökohtaisuuden vuoksi.

Ennen haastattelujen suorittamista ja niitä suorittaessa oli tärkeää muistaa, ettei haastatteluissa kiinnitettäisi huomiota tieteellisiin termeihin, joita teksti on tähän mennessä sisältänyt, sillä tällöin näyttelijän oma kokemus saattaa epähuomiossa lokeroitua ja siirtyä takaisin koulutuksen aikaisiin käsitteisiin ja niiden oppeihin, vaikka tavoite olisi, että näyttelijä refleктоisi omaa kokemustaan työstään ja miten tämä on hänelle annettuja työkaluja soveltanut. Jälkimmäinen on merkityksellinen myös, koska se kertoo miten näyttelijän näkemys ja työprosessi on muuttunut ja muovautunut itselle sopivaksi sitten koulutuksen.

Haastattelut litteroitiin niin, että niistä korjattiin ylimääräiset toistot ja ajatustauot pois, koska aineiston käyttötarkoitukseen kuuluu vain kerronnallisen sisällön analyysi. Haastattelujen ollessa vapaamuotoisia ne sisältävät myös aiheen sivuuttavaa sisältöä ja arkiselle keskustelulle tyypillisiä piirteitä.

Koska kyseessä on laadullinen tutkimus, johon haastatellaan hyvin pieni otanta, tutkimuksen tulokset eivät tule olemaan konklusiivisia, vaan kuvaavat vain pientä edustusta alan työntekijöistä.

Haastattelujen tuloksia saattaa vääristää paine työskennellä normien mukaisesti, jolloin haastateltavan henkilökohtainen lähestymistapa työhönsä ei tule ilmi. Koska haastattelukysymykset sisältävät kysymyksiä, kuten ”koetko laulun erilaiseksi kuin puhutun replikoinnin”, saattavat alan paineet tulla esiin, ja näyttelijä saattaa esittää, että näissä ei ole eroa, vain koska alalla voi olla käsitys, että taitava näyttelijä pystyy teknisesti vaihtelevaan laulun ja puheen välillä vapaasti.

Koska haastattelut ovat pitkiä niiden vapaamuotoisen luonteen vuoksi, saattaa syntyvä data olla laajaa ja sisältää paljon tämän tutkimuksen kannalta irrelevanttia informaatiota. Tämän vuoksi on huomioitava, että vain lyhyiden pätkien ottaminen haastatteluista – verrattuna lähdemateriaalin määrään – ei ole tahallista datan representaation manipulointia, vaan tutkimuksen kannalta vähämerkityksisen tai

sisällön kannalta vähemmän oleellisen datan sivuuttamista, jotta tutkielman sisältö pysyy koherenttina ja ytimekkäänä.

Haastattelujen aikana on niiden vapaamuotoisen luonteen vuoksi riski sille, että haastattelija asettaa sanoja haastateltavien suuhun. Tämän takia kysymysten muotoilu on erityisen tärkeää, mutta vapaa keskustelu voi johtaa ennalta suunnittele mattomiin kysymyksiin, joiden asettelusta voi paistaa haastattelijan asenne läpi.

### **5.3 Tutkimuksen eettisyys**

Vaikka aineisto kerättiin niin, että haastattelun osallistajat voivat olla tunnistettavissa, ei näiden henkilöiden nimiä liitetty tutkimukseen, vaan heille annettiin anonyymit erottavat nimimerkit. Osallistajat ovat silti tunnistettavissa haastattelun nauhoitteella, jotta myöhemmin kommentit voidaan kirjallisena yhdistää oikeaan nimimerkkiin.

Haastateltavat ovat tietoon perustuvan suostumuksen (ks. Byrne 2022) periaatteiden mukaan suostuneet haastatteluun, eli heille on esitelty tutkielman aihepiiri, tarkoitus, haastattelun luonne ja käyttötarkoitus, sekä heillä on ollut mahdollisuus lopettaa haastattelu milloin vain.

Omien erityisyyksien ja ammattisalaisuuksien vuotaminen saattaa olla joillekin este, sillä tämä saattaa tuntua oman kilpailukyvyn heikentämiseltä. Näyttelijän työprosessi on henkilökohtainen ja tähän saattaa sisältyä sivustakatsojille outojakin prosesseja, joiden erikoisuudesta näyttelijä on usein myös itse hyvin tietoinen, jolloin näistä kertominen saattaa olla näyttelijälle noloa tai häpeällistä. Vaikka haastateltavien nimiä ei ole tutkielmassa nähtävissä, voi näyttelijä lukiessaan tunnistaa itsensä tai mahdolliset työprosessia aiemmin seuranneet tunnistaa kyseisen näyttelijän työtapojensa perusteella.

Jotta mahdolliset ammattisalaisuuksien vuotamisen tai häpeän tuntemukset olisivat mahdollisimman lieviä tai olemattomia, korostettiin haastateltaville, ettei heidän ole pakko tuoda ilmi mitään, mitä he eivät halua. Aiemmin mainitut ongelmat ovat todennäköisesti hyvin epätodennäköisiä, etenkin ensimmäinen ammattisalaisuuksia

koskeva ongelma, sillä alalla kilpailu perustuu pääosin taitoihin esimerkiksi laulun ja tanssin osaamisen puolesta, ja rooliin sopivuuteen ulkonäöllisesti, eikä niinkään yksittäisen näyttelijän harjoittamaan tekniikkaan ja metodeihin.

## 6 MUSIIKKI VAIKUTTAJANA

Tässä luvussa tarkastelen musiikin osa-alueiden vaikuttavuutta haastateltujen työssä. Näyttämömusiikki koostuu useasta palasta, joilla voi olla erilainen henkilökohtainen merkitys näyttelijälle: esimerkiksi laulaminen koskettaa näyttelijää lähimmin, sillä hän on sen oletettu tuottaja. Lisäksi luvussa pyritään käsittelemään musiikin vaikutuksen syitä yhteydessä ympäröivään kulttuuriin ja yhteiskuntaan.

Luvussa tarkastellaan aluksi näyttelijän suhdetta musiikkiin eri näkökulmista, eli miten näyttelijä vaikuttuu musiikista. Tämän jälkeen analyysi käsittelee haastateltujen kokemuksia materiaalisesta musiikista ja sen vaikutuksista tilassa, joka johtaa kuvitellun tilan ja keskittyneen flow'n tilan havaintoihin. Seuraavaksi analyysi pyrkii yhdistämään haastateltujen kokemukset musiikin muutoksiin ja affektin kokemusten muutoksiin yhteydessä aikaan. Lopuksi analyysi sijoittuu laulun vaikutuksiin osana musiikkia näyttelijän työssä, ja musiikin yhteiskunnallisten ja kulttuuristen yhteyksien analyysiin vaikuttajana musiikin merkityksissä ja kokemuksissa. Näyttelijäntyöllisenä lähestymistapana aineiston analyysissä on virittäminen ja Kirkkopeltoa (2020) mukaillen affektiivinen näyttelijä.

### 6.1 Vaikuttuva näyttelijä

Vaikka haastatellut kaikki kokevat musiikin yleisesti vaikuttavan heihin, eivät kaikki siitä virity esitystilanteessa. Haastatteluissa aiheesta puhuttaessa käytettiin sanaa "vaikuttua". Näyttelijät ovat yhtä mieltä siitä, että musiikkia musikaalissa tulee kuunnella jo sen takia, että siihen liittyy rytmin laskuja esimerkiksi tanssillisesti, tai merkkejä laulun aloittamisen ajoituksesta ja oikeasta alkusävelestä. Tämä ei kuitenkaan ole suoranaista virittymistä musiikista, vaikka tämä vaikuttaakin roolityöhön, sillä virittyminen johtaa olotilan, tai N2 kuvaileman mukaan, tunnelman ja fiilisen muutokseen (ks. Silde 2011, 211–212). Laulun ja tanssin merkit tai sävellajin kuuleminen

ovat havainnointia teknisen suorittamisen onnistumiseksi, eivätkä nämä sisällä affektiivista toimintaa.

N1 kokee, että näyttelijän tulee myös itse ymmärtää, tai saada tietoon esimerkiksi ohjaajan kautta, miksi musiikki vaikuttaa yleisöön tietyllä tavalla, jotta he pystyvät tukemaan toiminnallaan musiikin viestiä:

” -- [ajateltiin, että] mennään vaan se biisi niin kuin, että se on vaan se biisi ja ei sitten sitä musiikkidramaturgiaa, niin kuin ajateltu. Tai ehkä joku ajatteli, mutta ei osannut selittää sitä mitä se tarkoittaa tai miten se tehdään -- mullahan se oli ihan suunnaton helpotus, kun ohjaaja Samuel Harjanne ensimmäistä kertaa niin kun mun urani aikana kertoi minulle, että miksi se biisi lähtee tuosta korkeudesta. Aa niin sillä on hirveä tunnetila siellä takana just -- koska ei sitä itse ajatellut koska ei ole perehtynyt siihen musiikkiin eikä sen musiikkidramaturgiaan ollenkaan” (N1)

Näyttelijä pyrkii ymmärtämään musiikin merkityksiä parhaansa mukaan, jotta pystyy ilmaisemaan ne yleisölle. N1 kertoma tarina sävelkulun noudattamisen tärkeydestä sen viestin vuoksi yhdistyy luvussa 4.3.2 esitettyyn musiikin merkityksien analyysiin, jossa pienilläkin muuttujilla musiikin kulussa on merkitys ja on linjassa Grewen et al. (2007, 783) samaisen väitteen kanssa. Samaan aikaan tällainen analyysi on aina kulttuurisidonnaista, koska musiikkia ei historiallisestikaan olla ymmärretty täysin samalla tavalla universaalisti (ks. esim. Higgins 2012, 3–4), joten musiikin tulkinnassakin voi olla eroja.

Voidaan ajatella, että näyttelijä pyrkii toimimaan – tässä tapauksessa – musiikin tunnustettujen tunnerepresentaatioiden kautta tai ei-henkilökohtaisten tunnekokemusten kautta, jotta viesti voidaan kommunikoida yleisölle mahdollisimman hyvin. Samalla tavalla muusikot toimivat yleisellä tunnetasolla Taggin (2013, 71) väitteessä, jossa esiintyjä ei itse tunne kyseistä tunnetta, vaan toimii sen representaatioiden kautta. Kirkkopellon (2020, 74–75) ajatus affekteista yleisinä toimintaa ohjaavina voimina, joita näyttelijä käyttää navigoidakseen läpi näytelmän yhdistyy ajatukseen tunnerepresentaatioista, jotka eivät perustu omaan kokemukseen,

vaan konventioon. Aiemmin mainitut iskut musiikissa laulun ja tanssin ajoittamista varten eivät välttämättä olekaan kaukana affektien avulla toimimisesta.

Näyttelijä voi käyttää esimerkiksi koreografiaa virittyäkseen liikkeestä, mutta tällöin kyseessä on joko virittyminen liikkeen merkityksestä, esimerkiksi keskisormen näyttämällä on merkitys, tai liikkeen lopputuloksesta, eli hengästyisestä ja uupumisesta. Näyttelijä muodostaa olotilakuljetuksen, eli olotilojen – joihin virittyminen johtaa – summan, joka toistuu esityksestä toiseen samanlaisena ja jota näyttelijä käyttää omana olotilojen ennalta sovittuna ratana (Silde 2011, 216). Virittymien prosessin olotilakuljetus toimii kuin koreografia: se on valmis reitti, joka toistuu sellaisenaan esityksestä toiseen. Koska olotilan horjutus tapahtuu joka kerralla samassa paikassa samalla tavalla, jotta olotilakuljetus pysyy samana läpi esityskauden, nojaa kuljetus väistämättä näytelmän näyttelijän ulkopuolisiin koreografioihin, joko tanssillisiin, näyttelijäntyöllisiin (muiden toimesta) tai musiikillisiin koreografioihin. Lähes aina musikaalin musiikki on ennalta sävelletty, joten se muodostaa oman sovitun kulkunsa ja tätä näyttelijä voi käyttää kuljetuksen tukena ja horjuttajana. Virittäminen kulkee valmiin reitin, olotilakuljetuksen kautta, jossa näyttelijä tietoisesti valitsee, mistä virittyy. Kirkkopellon (2020, 74) idea näyttelijän kulkemisesta näytelmän läpi affektien kautta siirtyen kuulostaa siis eräänlaiselta jalostukselta Nykynäyttelijän taide -kirjan sisällöstä. Vaikka onkin mahdollista vaikuttua näyttelijänä kokonaisesta koreografiasta, on kuitenkin todennäköisempää vaikuttua sen osista ja hyödyntää sitä omassa olotilakuljetuksessaan iskuina tai affektien kulkuna.

Musiikin vaikutus kerrontaan on suuri. Yksittäisellä laululla voidaan korvata kohtia, jotka puhenäytelmissä olisivat puhuttuna ilmaistu, jolloin joko puheen pitää olla laulua pidempi tai se jättää musiikin kautta kerrottuun jotain ilmaisematta, sillä laulettu tekstin mukana merkityksensä tuo musiikki ja laulu. Samaa kertoo N3 muistellessaan juuri näkemäänsä Matilda-musikaalia, jossa päähenkilö kertoo laulun ja musiikin kautta siitä, miten tämä ei tunne oloaan rakastetuksi kotonaan. Laulun kautta ilmaistuna tämä aukeaa moniulotteisemmin kuin jos sen tilalla olisikin pelkkä monologi. Kyseisessä laulussa, ”Naughty” – suomeksi ”Tuhma” – Matilda kertoo elämästään kotonaan, jossa

ei tule ymmärretyksi. Ilman musiikkia joutuisi näyttelijä yksin kertomaan musiikin ilmaiseman viestin siitä, miten Matildalle perhetilanne ei ole täysin lohduton, miten hänellä on ratkaisu tähänkin ja kuinka hän saa lohtua myös useista lukemistaan kirjoista. Tässä laulussa musiikki kerronnallaan helpottaa lapsinäyttelijän taakkaa suoriutua narratiivista yksin, mutta samalla näyttelijä myös tukee musiikin kerrontaa toiminnallaan.

## 6.2 Moniaistillinen materiaallinen musiikki

N2 kuvailee näytellessään Tampereen Työväen Teatterin Hamlet-rockmusikaalissa keskellä näyttämöä sijainneen bändin olleen tunnettavissa näyttämöllä, ja erityisesti rummut ja kitara aiheuttivat tunnettavaa värinää. Nämäkin soittimet ovat täysin teatterisalin äänentoistojärjestelmän armoilla, sillä usein lavalta tuleva instrumenttimelu pyritään minimoimaan, jotta ääntä vahvistettaessa elektronisesti saadaan teatterisaliin mahdollisimman puhdas ääni. Nykyteattereiden äänentoistojärjestelmät ovat kattavia kymmenien elementtien kokonaisuuksia ja ne pystyvät myös kovaääniseen toistoon, sekä useiden alatiekaiuttimien avulla mataliin taajuuksiin kovallakin äänenpaineella (McCarthy 2015, 228–229). Tämä äänen tuntemus muuttuu korvien kautta aistittavan sijaan koko vartalolla aistittavaksi. Kun äänen tuntee fyysisesti, voivat sen affektit myös muuttua.

Äänen, etenkin matalan äänen, näyttelijä voi kuulla pitkällekin ja myös tuntea sen värinän kehossaan:

”Olit sivussa tai näyttämöllä niin tota niin se on siellä kehossa koko ajan”  
(N3).

Värinä valtaa koko teatteritilan ja koskettaa samalla lailla sekä näyttämöllä ja sen takana työskenteleviä, että yleisöäkin.

Musiikin materiaaliset aspektit ovat myös merkityksen kantajia. Wetherellin (2012, 41–43, 45–46) ja Damasion (2004, 44 sit. Wetherell 2012, 31) affektin kolmivaiheisessa prosessissa, joka alkaa reaktiolla ennen kuin sille annetaan kokemus, saattaa materiaalisuus N2:n ja N3:n havaintojen pohjalta korostaa erityisesti tämän toista osaa,



jossa alkureaktiolle annetaan fysiologinen representaatio, jonka jälkeen tälle annetaan tarkempi yksilöllisempi kokemus.

Väriä on kollektiivinen kehollinen kokemus ja rytmisen värinä toimii kehollisen liikkeen inspiroijana (Garcia 2020). Yhteinen kokemus värinästä luo sen kokijoille yhteenkuuluvuuden tunnetta ja samankaltaisia reaktioita muun muassa värinän intensiteetin osalta (ibid.). Koska kokemus on yhteinen, korostuu värinän affektin kokemuksen yleinen taso, jos verrataan täysin henkilökohtaiseen kokemukseen, sillä affekti havaitaan rytmillisenä yhteisenä toimintana (ibid.).

### **6.2.1 Tilallinen musiikkiteknologia**

Äänentoistoteknologia on aikojen saatossa kehittynyt niin, että teatteritiloissa voidaan hyödyntää yhä monimuotoisempia äänellisiä ratkaisuja.

”Ja sitten niinku uudet tavallaan niinku kaiutintekniikat ja semmoiset niinku tuottaa myös sitä, että sä oot ihan niinku sä niinku äänethän ympäröi sua siellä silloin toisella tavalla” (N3)

Esimerkiksi Wasa Teaterin suurelle näyttämölle on asennettu äänijärjestelmä, jonka ansiosta äänen lähdettä voidaan järjestelmän avulla liikuttaa teatteritilassa ja katsoja ympäröidä äänimaailmaan (Audico). Äänentoistojärjestelmien tilalliset erikoistehosteet on suunniteltu pääasiassa yleisön kuultavaksi, eikä näyttelijä ole tämän järjestelmän optimipaikassa kuulemassa luotua äänellistä tilaa. Vaikkei tarkennusta näyttelijään kohdistuvasta äänijärjestelmien muutoksesta ole, on oletettavaa, että teatterisalin monitorointijärjestelmä on laajentunut myös, vaikka ei omaakaan samanlaista virtuaalista tilajärjestelmää. Lisäksi näyttelijä pystyy kuulemaan erot yleisöön kohdistetun äänijärjestelmän äänessä, kun tilajärjestelmä on käytössä. Äänijärjestelmä luo kuviteltua tilaa virtuaalisen äänimaailman avulla, tukien muita teatterityön osaluueita, jolloin se on osa tilan suhdeverkostoa muokaten teatteria paikkana (ks. Massey 2005, 145, 300; de Certeau 1984, 117) näytelmän tilalliseksi kokemukseksi.

Musiikki voi myös venyttää tilaa yli näyttämörakenteiden:

”-- just niinku mä viittasin tuohon niinku siihen näyttämöllä siinä näyttämötilassa olemiseen, jonka se musiikki täyttää. Olit sivussa tai näyttämöllä niin tota niin se on siellä kehossa koko ajan, että sun pitää mennä tavallaan pois näyttämöltä siinä, kun tauolle siis omaan pukkarin vessaan jonnekin niinku ja sieltäkin se saattaa sitten stentosta tulla.” (N3)

Koska musiikki kulkee myös rakenteiden läpi tai se voidaan johtaa ympäri teatteritaloa keskusradiojärjestelmän kautta, ei näytelmän musiikin luoma tila myöskään rajoitu näyttämölle, vaan jatkuu läpi teatteritalon.

Tilallisuuden laajentumisessa merkittävä tekijä on äänen värinä, joista erityisesti matalat äänet resonoivat rakenteissa. Äänen resonointi vaikuttaa myös näyttelijään:

”-- jos sä oot siinä näyttämöllä niin se musiikki niinku tavallaan niinku rytyyttää sun kroppaa koko ajan se itse tekee musikaalien harjoittelemisesta niin kun raskasta koska musiikki vaikuttaa muhun niinku tosi voimakkaasti.” (N3)

Lainauksen ollessa vastaus kysymykseen ”Tunnetko musiikin [tuntoaistin kautta]?” kertoo N3 musiikilla olevan koviakin kehollisia vaikutuksia häneen. Tunnettu musiikki on N3 kertoman perusteella affektiivista, mutta sen suhde tilaan on erilainen kuin kuullulla musiikilla, sillä kyseessä ei ole enää näyttelijän kehon ulkopuolinen vaikuttaja tai tilassa vallitseva tunnelma, vaan kehon – vaikkakin ulkopuolisen voiman aiheuttama – itsensä affektiivinen kokemus.

### **6.2.2 Missä tilassa näyttelijä on?**

Tunnemuisti on nykykoulutuksissa ja työelämässä vähemmän käytössä kuten ovat myös monet Jouko Turkan radikaaleimmat opit. Näyttelijälle sana ”tunne” on vahva, eikä sitä helposti käytetä kuvailtaessa omaa olotilaa. Näyttelijä ei uppoudu näytelmän maailmaan muuten kuin tarkkailijana ja analysoijana harjoitellessa muun näytelmään perehtymisen ohella. Esityksessä näyttelijä ei koe täydellistä tilanvaihtoa ja näe näyttämöä muuna maailmana ja vastaanäyttelijäänsä roolihahmona, vaan ymmärtää yhä näyttelemisen tilanteessa olevansa teatterissa näyttelijänä näytelmässä:

”Ettei niinku, jos vastaanäyttelijä näkee jonkun helvetin monsterin sinne edessä, ettei semmoiseen psykoosiin voi mennä. Mutta tota mutta kyllä siinä semmoinen. Mä luulen, että se johtuu siitä keskittymisestä.” (N1)

Esityksen maailmaan uppoutuminen nähdään jopa vaarallisena muille ympärillä oleville. Näin syvää mielellistä työtä ei voida nykystandardien mukaan näyttämöllä toteuttaa. Keskittyminen esitykseen puolestaan on koettu tärkeäksi:

”--sit kun on mun paikka mennä ja mun paikka tehdä jotain niin sitten mä keskityn vaan siihen. Että maailma saa kaatua ympäriltä, kun mä oon lavalla.” (N1)

Sulkeutuminen muulta maailmalta keskittyen meneillä olevaan toimintaan kuulostaa flow’n (Csikszentmihalyi 1996, 111–113, siteerattu Britton 2010, 5) tapaiselta olotilalta.

Näyttelijä ei välttämättä koe samaa tilaa kuin yleisö, mutta tiedostaa minkälainen sen tulisi olla, jotta pystyy sen luomiseen osallistumaan. Näyttelijälle itselleen muodostuu toisenlainen tila, johon tilan äänellinen ulottuvuus myös vaikuttaa. Flow voi muodostua näyttelijälle työtilanteessa, jolloin flow on näyttelijälle oma suorittamisen tila. Toisaalta kaikki näyttelijät eivät lähesty työprosessiaan sen suorittamisen kautta, vaan pyrkivät esitystilanteessa ymmärtämään yleisölle avautuvaa maailmaa:

”Että tota että hetken aikaa vaikka minä näyttelen niin tiedän olevani näyttämöllä ja lippunsa maksaneiden ihmisten edessä kavereiden kanssa tekemässä tiettyä juttua, niin niin hetken aikaa me ollaan niinku toisessa todellisuudessa ja siinä on vähän semmoisia niinku transsinomaisia piirteitä niin transsilla mä en tarkoita sekaisin olemista enkä mitään siis mihinkään niinku loveen lankeamista vaan se että siis niinku tajunnan taso niinku pikkuisen muuttuu silloin kun sä oot niin kun esitystilanteessa siellä esityksen todellisuudessa.” (N3)

Tämä ei sulje kuitenkaan pois flow’n mahdollisuutta, mutta voi korostaa eri näyttelijöiden prioriteetteja. N3 tapauksessa näyttelijä vaikuttuu näytelmän elementeistä, jotka näytelmän tilaa rakentavat, jolloin muun muassa ääni on keskiössä ja näyttelijä vaikuttuu musiikin kerronnasta ja äänijärjestelmän mahdollistamasta äänen ympäröivyydestä.

Teatterissa näyttelijällä on esiintyessään selkeät päämäärät, sillä mikäli kyseessä ei ole improvisaatioesitys, on näytös harjoiteltu tarkasti toimimaan samalla tavalla joka esityksessä, jolloin näyttelijällä on tiedossa tämän oma odotettu päämäärä ja reitti sinne. Näyttelijä saa myös välitöntä palautetta työstään:

”Jos vaikka on repliikki, joka sisältää vitsin, jonka olisi tarkoitus naurattaa ja sitten jos kukaan ei naura niin kyllähän siinä sitten tulkitsee, että OK tää oli paska vitsi tai mä kerroin tämän väärin.” (N1)

Yleisö on jatkuvassa vuorovaikutuksessa näyttelijän kanssa ja tämä saa jatkuvaa äänellistä palautetta työstään, joskus enemmän, joskus vähemmän. Näyttelijän itsetietoisuus saattaa myös jollain tavalla hiipua esitystilanteessa:

”-- se on ehkä lähempänä lähimpänä sitä, että menee johonkin semmoiseen maailmaan, että sä et itse ihan tiedosta mitä sä teet.” (N1)

Alentuneen itsetietoisuuden tilassa näyttelijä ei ole tietoinen omista fyysisistä rajoistaan ja toimii, biologian kannalta katsottuna, adrenaliinin alaisena, jolloin esimerkiksi kipu tulee esiin vasta aineen vaikutuksen hälvettyä. Autotelialia on vahvan väitteen omaava käsite ja on vaikea kuvailla ihmisen toimintaa puhtaan autoteliseksi ainakaan pitkän aikavälin toiminnassa. Näyttelijä on N1 mukaan tietoinen ympäristöstään ja sen tapahtumista, vaikka olisikin flow'n kaltaisessa tilassa. Lyhyinä sykäyksinä ihminen ja näyttelijäkin pystyy toimimaan flow'n vallassa.

”Ja tuota myöskin roolihahmoissa niinku mä aina lähden ajattelemaan sitä, että miltä tämä näyttää tai jos puhutaan siitä roolihahmosta jotenkin tiettyyn tapaan tai vaikka että se on semmoinen klenkkajalka. Niin sitten mä rupean miettimään, että minkälainen olis klenkkajalka niin tota se on ehkä varmaan se suurin mikä on vaikuttanut [omaan työhön] on se fyysistäminen, asioiden fyysistäminen.” (N1)

N1 lähtee työstämään roolihahmoaan ennen kaikkea sen fyysisen representaation kautta. Vaikka näyttelijä voikin tehdä syvällistäkin henkistä työtä roolinsa eteen, näkyy yleisölle ainoastaan sen fyysinen aspekti. Siinä missä henkinen työ voi olla osallisena, vaikuttaa se vain välillisesti ajattelutyön reaktionä syntyneinä fyysisinä merkkeinä. N1 mainitsee myös kiinnittävänsä huomiota hengittämiseensä ja mitä se mahtaisi tarkoittaa hahmolle: mitä kiivaasti hengittävä tuntee. Tässä fyysinen merkki vaikuttaa, ei

välttämättä näyttelijän tunteeseen, vaan siihen, että se auttaa näyttelijää ymmärtämään tunnetilan tai tunnelman konventiot. Representaatioiden kautta esiintyminen tukee Taggin (2013, 71) väitettä muusikosta, joka ei tunne esittämäänsä tunnetta itse, vaan esittää sen representaatioiden kautta. Näyttelijän tapauksessa Taggin (ibid.) väite laajenee musiikin ja muusikkouden ulkopuolelle teatterin kokonaisvaltaiseen työprosessiin. Fyysinen työ vaikuttaa siihen, miten näyttelijä henkisesti työstää rooliaan, jolloin fyysinen työ yhdistyy psyykkeeseen.

”-- esimerkiksi kesällä, kun mulla on sellainen hulmuava mekko, niin siinä se oli ihan sellainen tällainen [kevyt] fiilis sen kanssa, kun sitten Hamletissa oli sen helvetin painava laahus, niin niin se niinku vaikutti tosi paljon.” (N2)

N2 kertoo kehonsa ulkopuolisten tekijöiden, kuten vaatteiden vaikuttavan tämän roolityöhön. Virittyneisyys tapahtuu vaatteiden painon ja kankeuden aiheuttamana muutoksena siihen, miten näyttelijä voi liikkua. Verraten virittämistä affektiin ja vaatteiden vaikutusta näyttelemiseen, näyttelijä löytää affektin, joka johtaa kokemukseen fyysisestä rajoittuneisuudesta ja sen myötä vastaavaan tuntemukseen. Näyttelijän toimiessa ulkoisten virityksien avulla ja affektien voimin ei työtä voida kuvailla tapahtuvan vain näyttelijän itsensä ylläpitämässä psykofyysisessä järjestelmässä, vaan kyseessä on näyttelijän ja ympäristön laajempi kokonaisuus, joka jatkaa perinteisestä psykofyysisyydestä eteenpäin (Camilleri 2019, 171).

Camillerin (2019, 171) ehdottama psykofyysisyyden jatke, tai psykofyysisyydestä eteenpäin siirtyminen tarkoittaa sitä, että ihmiskeho ei ole teatterintekemisen keskittymä, koska ennen kaikkea ihminen on näyttämöllä muiden vaikuttajien armoilla. Affektia hyödyntävä näyttelijä käyttää työhönsä nimenomaan hänen itsensä ulkopuolisia vaikuttajia, jolloin hän ei enää itse ole ilmaisun alkulähde. Virittämisen liittyessä affektiivisuuteen on tämäkin riippuvainen psykofyysisyyden ulkopuolisista seikoista, joskin on mahdollista joissain tapauksissa virittyä myös oman kehon sisäisestä toiminnasta.

Musiikki on näyttelijän ulkopuolinen vaikuttaja, ellei näyttelijä toimi myös muusikkona, eikä näyttelijä pysty yleensä sen rakenteeseen esityksessä vaikuttamaan. Musiikin

luomat affektit vaikuttavat näyttelijäntyöhön. N3 kuvailee työtilanteessa musikaalin musiikissa esimerkiksi dynamiikan vaikuttavan häneen. Dynamiikalla tarkoitetaan tässä tapauksessa musiikin kykyä muuttua, eli kulkea eri sävelkorkeuksilla, soida eri soinnuin ja temmoin, tai äänenvoimakkuutta muutellen. Musiikin dynamiikka sisältää affekteja (ks. Grewe et al. 2007, 783), joiden kautta näyttelijä voi toimia: nouseva tempo johtaa lopputuloksena näyttelijän kiihtymisen fyysiseen representaatioon, äänenvoimakkuuden lisääminen voi johtaa tunteen intensiteetin kasvuun, tai ilman kadenssia, eli tyydyttävää loppua sointukierrossa, jäänyt musiikki johtaa epävarmuuteen. Näyttelijän ulkopuoliset tekijät, kuten musiikki, toimivat toiminnan mahdollistajina ja ohjaajina näyttämöllä.

### **6.3 Jatkuva musiikki ja muuttuva affekti**

Aiemmin musiikin affekteja on kuvailtu pitkäkestoisiksi tai monimutkaisiksi: sointukaava tai tempo vaativat pidempää kuuntelemista, jotta niiden erot pystytään havaitsemaan. Fyysisen kosketuksen affektit puolestaan ovat kulminoituneet yksittäisiin tekoihin tai toimintoihin. Aiemmin mainittu N2 havainto puvustuksen raskauden ja jäykkyyden vaikutuksesta työhönsä ja virittymiseen on myös tuntoaistin kautta havaittava virityksen aihe, mutta staattisempi tapahtuma kuin musiikin muutosten ja kehittymisen havainnointi. Pitkäaikainen havainnointi mahdollistaa myös epävakaan affektin, eli nopeat ja vahvat muutokset affekteissa, jotka toimivat ymmärryksen perustana affektin siirtymille käsiteltäessä dynaamista affektia, eli ajan myötä muuttuvaa affektia (Hollenstein 2021, 122–123). N3 kertoo säännöstelevänsä musiikkia, koska se aiheuttaa liian vahvoja reaktioita:

”Mä kuuntelen aika vähän musiikkia. Syy on se, että se vaikuttaa muhun kauhean voimakkaasti. Mun täytyy niinku annostella sitä. -- esimerkiksi sinfoniat on tavallaan niinku liikaa, että muuten että mun täytyy ikään kuin vähän rajata sitä soitinten määrää mitä siinä musiikissa on.” (N3)

Musiikki vaikuttaa eri tavalla, jos sitä kuuntelee pitkään ja se aiheuttaa voimakkaita muutoksia vastaanottajassaan. Pidemmällä aikavälillä affektin dynaamisuus tulee esiin, kuten N3 kuvailee, jolloin siitä tulee liian raskasta. Vertauksena, raskaan puvun pitäminen pitkiä aikoja johtaa myös dynaamiseen affektiin, sillä paino saattaa alkaa

tuntua yhä epämukavammalta ja rajoittavammalta. Erona tähän kuitenkin on, että musiikki viestii jatkuvasti jotain uutta, eli soidessaan jokainen sävelkulku ja muutos luo merkityksiä. Muutokset affektissa johtuvat siis vaihdoksista, jotka tuovat jotain uutta affektin tulkintaan, eivätkä niinkään saman affektin muuttuvasta tulkinnasta ajan myötä

Palatessa taas takaisin Nykynäyttelijän taide- kirjaan ja sen alaotsikkoon ”Horjutuksia ja siirtymiä”, tulevat mieleen Hollensteinin (2021, 122–123) affektin siirtymät. Virittämistä käyttäen näyttelijä muodostaa esityksestä näyttelijändramaturgian, jolloin esityksellisesti mahdollistajana toimii virityksen aiheuttamien olotilojen muutokset, koska nämä mahdollistavat esitykselliset merkitykset (Silde 2011, 214), eli lyhyesti näyttelijän näkökulmasta näytelmän, jolla on draamallisesti jotain kerrottavaa. Virittämisessä siirtymät ovat nimensä mukaisesti siirtymiä olotilasta toiseen, kun taas horjutukset johtavat olotilasta väliseen putoamiseen, josta siirrytään jälleen seuraavaan olotilaan (Silde 2011, 214–215). Lähes samalla tavalla voidaan kuvailla affektien avulla toimimista, mikäli kyseessä on Hollensteinin (2021, 122–123) kuvailema epävaka – horjuva – affekti, jolloin sen epävakaus johtaa siirtymään affektissa. Mikäli horjuttaminen ja affektin epävakaus tai tahallinen epävakauttaminen mielletään samanlaiseksi toiminnaksi ja siirtymä taas affektin siirtymäksi, niin luonnollisesti olotila mielletäisiin affektiksi. Näin ei kuitenkaan ole, sillä olotila on jo kokemuksellinen ja subjektiivinen (Silde 2011, 212) ja affekti puolestaan yleinen (Kirkkopelto 2020, 74–75), eikä sisällä itsessään kokemusta (Wetherell 2012, 2). Jos affektia ja virittymistä halutaan rinnastaa, olisi affekti virittämisen seurauksena löydettävä voima, joka johtaa väliseen. Damasion (2004, 44 sit. Wetherell 2012, 31) ja Wetherellin (2012, 41–43, 45–46) mallien mukaan affektin ensisijainen reaktio on yleislaatuisempi, eli olisi lähimpänä välistä, ja tämän jälkeen johtaisi syvempään kokemukseen, eli olotilaan.

### **6.3.1 Musiikin jatkuva muutos ja affektien runsaus**

Musiikin jatkuva muutos ei välttämättä osu saman affektin vaihteluksi vaan uusien affektien esiin nousemiseksi, mutta Hollensteinin (2021, 122–123) mukaan näiden ero on häilyvä. Musiikki pystyy sävelten intervalleilla ja sointujen muodostumisella vaikuttamaan paljon sen sanomaan. Kun mukaan lisätään vielä laulu, eli – tässä

tapauksessa – näyttelijän suullisesti ennalta määrättyllä tavalla ilmaisema viesti, voidaan muodostaa täysin puhutusta kielestä irrallaan olevia monimutkaisiakin merkityksiä. Laulun äänenkorkeuden vaihtelun kerronnallisuutta voisi verrata tavallisen puheen intonaation vaihteluihin tilanteen mukaan, esimerkiksi kysymykset totutusti lopetetaan nousevaan nuottiin merkiksi siitä, että puhuja haluaa vastauksen tähän. Myös musiikin instrumentaatio on merkityksellisessä asemassa luodessa musiikin sanomaa: kuten N3 kertoo, sinfonian suuri orkesteri voi olla joskus liikaa, sillä kyseessä on massiivinen ääni- ja informaatiotulva, joka voi käydä painostavaksi, raskaaksi tai liian intensiiviseksi. Erona affektin muuttumiseen pidettäköön muutoksen suuruutta: vivahdevaihtelut ja aiempaan erityisesti sidoksissa olevat affektin kokemukset ovat muuttumista tai kehittymistä, kun suuri muutos ja edellisestä hyvin poikkeava affektin kokemus on vaihtumista.

### **6.3.2 Rytmillisuus**

Rytmi on aikaan sidottu parametri ja inspiroi ihmisiä liikkumaan, sillä sen pulssimainen rakenne saa ihmisen synkronoimaan liikkeensä sen tahtiin, joka johtaa yleensä tanssiin tai muuhun rytmilliseen liikkeeseen (Witek, Kringelbach, Vuust 2015, 92). Samanlaista suhdetta musiikkiin kuvailee myös N1:

”-- sitten jos on semmoinen biisi, että tekee mieli ruveta vaikka tanssimaan tai niinkun tai jotain rytmiä mukana tai laulaa mukana tai tuota semmoinen niinku myötäeläminen sen musiikin musiikin myötäeläminen niinku.” (N1)

Rytmillinen affektiivisuus helpottaa yleisön tarinanseurainta, sillä muutosta pystyy odottamaan tietyllä iskulla musiikissa, kuten tahdin ensimmäisellä, jolloin yleisö osaa kiinnittää huomionsa oikeaan hetkeen näyttämöllä. Näyttelijä voi hyötyä myös rytmillisestä affektiivisuudesta, sillä affektien kaava tai olotilakuljetus on helppo rakentaa kuultavan tahdin varaan.

”[Se tuo] emotionaalisen tason muutoksen se niin kun, jos mä ajattelin niinku emotioiden välittäminen niinku puheen ja dialogin kautta niin se on ehkä tota. Sanotaan jopa ihan pikkuisen hitaampi. Siis katsomoon ajattelen,



kun sitten niinku laulun ja musiikin välityksellä se tavallaan se niinku kyökin ovi on niin sanotusti auki, että se niinku sen niin kun vaikutus on niinku välittömämpi, suurempi musan kautta.” (N3)

Haastateltavan vertaus kyökin oveen näyttämömusiikissa heijastaa musiikin tuomia jatkuvia muutoksia emootioon, tunteeseen ja tunnelmaan. Affekti ei asetu aloilleen vaan se muuttuu tai vaihtuu jatkuvasti musiikin edetessä ja sen antaessa uutta informaatiota. Musiikin jatkuva muutos ja kehittyminen kuvastavat myös luonnollisia tunnereaktioiden ailahteluita ja muutoksia. Tunteet ovat sidoksissa aikaan niin, että ne muuttuvat lyhyelläkin aikavälillä fysiologisiin ärsykeisiin reagoiden (Troost 2014, 207).

Vaikka tanssi on yhteydessä myös sen yhteiskunnalliseen merkitykseen ja yleiseen sosialisointiin (Witek et al. 2015, 93), aiheuttaa rytmi silti ihmisissä liikkeen tunteen johtuen sen toistuvasta luonteesta, jota ihminen alkaa ennalta arvaamaan ja odottamaan, ja jonka palkittu odotus johtaa positiivisiin affektin tunteisiin (Ibid.; Gebauer, Kringelbach, Vuust, Stewart & Cohen 2012, 161–162).

Voidaan myös ajatella tanssin, eli rytmillisen reaktion, tilan olevan Witekin et al. (2015, 93) pohjalta tila, joka on yhteiskunnallisen merkityksen muovaama, kuten Massey'n (2005, 31–35; Massey sit. Dovey 2009, 5) käsitys tilasta, joka on yhteiskunnan, kulttuurin ja identiteettien verkostojen muovaama. Tanssin tai rytmillisen liikkeen tila toimii samojen periaatteiden mukaan, kuten Massey'n (ibid.) tilakäsitys ja korostaa taiteen vankkaa suhdetta sitä ympäröivään tilaan. Rytmien merkityksenannot ovat erityisesti sidoksissa fysiikkaan, joten rytmien affektiivisuus on sidoksissa kokijaan, tässä tapauksessa näyttelijään itseensä, joten virittäminen ja olotilaan pääseminen rytmillisesti liittyisi erityisesti näyttelijän omaan kehoon ja keholliseen reaktioon rytmille.

#### **6.4 Laulu näyttelijän välineenä**

Laululla tässä kontekstissa tarkoitetaan näytelmän valmiiksi sävellettyä musiikkia ja sen myötä ennalta määriteltä laulua, joka tarkoittaa, että näyttelijä on vastuussa vain tämän laulamisesta sävellyksen sallimissa rajoissa ja päätettyjen sanoitusten puitteissa. Verrattuna puhuttuun sanaan on laulu äänellisen vapauden puolesta rajoittuneempi,

sillä puheessa näyttelijä voi tahdittaa sanansa haluamallaan, tai ohjaajan haluamalla, tavalla ja käyttää sellaista intonaatiota kuin kokee kohtaukseen sopivaksi. Vaikka laulu antaa joitain vapauksia esittäjälleen, sisältää se enemmän rajoituksia kuin puhuttu ilmaisu: rytmin asettaa soivan kappaleen tempo ja sävelkorkeuden sanelee partituuri ja musiikkijärjestelmän säännöt.

#### **6.4.1 Laulamisen syy**

Tutkielmaan haastatelluilta kysyttiin, kokevatko he puhutun replikoinnin ja laulettua erilaisena:

”No en -- periaatteessahan kaikki on musiikkia [joten laulu ei poikkea puhutusta, koska molemmat ovat musiikin kanssa yhteydessä]” (N2)

”Sillähän ei pitäisi olla mitään eroa, mutta tuota kyllä se mulla ainakin niin kun. Mä oon sen verran vähemmän tehnyt niin kuin ihan laulullista replikointia ja niin. -- Se ainakin mulle tuntuu erilaiselta.” (N1)

N3 puolestaan kokee, että laulettu tuo mukaan sävelkulkunsa ja muiden musiikillisten aspektiensa vaikutuksesta uusia merkityksiä. Joillekin näyttelijöille laulettua sanalla ei ole, tai ei pitäisi olla, eroa puhutun sanan kanssa, muuten kuin teknisesti. Mikäli näin on ja laulettu sana on samanlaista kuin puhuttu, niin voidaankin kysyä: Miksi laulaa?

Yleisesti musikaaleissa hyväksyty syy laulaa on, että hahmo ei pysty enää kertomaan tunteistaan puhuen, joten tämän on laulettava se, jolloin laulu merkkää muutosta näytelmän tunnelmassa ja suhteissa (Symonds & Taylor 2013, 9–10). Joskus tähän liitetään vielä jatko: mikäli hahmo ei pysty enää ilmaisemaan tunteitaan laulaen, on tämän ilmaistava se tanssien. Pohjana on, että laulu antaa mahdollisuuden kertoa enemmän kuin tavallinen puhe, joten sillä on erilaiset viestinnän mahdollisuudet.

N1:n kommentti puhutun sanan ja laulun samanlaisuudesta on linjassa muun muassa Schererin, Sundbergin, Tamaritin ja Salomäön (2015, 219) väitteen kanssa, jossa tunteen merkityksen tekijät ovat samanlaisia laulussa ja tavallisessa puheessa, joten eroa näiden kahden välillä tunteiden tulkinnassa ei pitäisi olla. Laulua ja puhetta verratessa laulu kuitenkin lisää joitain elementtejä, kuten vibraton, joka ei ole läsnä puhutussa kielessä

sellaisenaan (Ibid., 230, 233). Erot puheen ja laulun välillä ovat kuitenkin pieniä ja ne ovatkin paljolti samanlaisia. Joitain eroja näillä viestinnän medioilla kuitenkin on: laulun affektit ovat kontrolloidumpia kuin puheessa, jossa esiintyy enemmän affektin purkauksia, eli nopeita impulssinomaisia non-verbaalisia tunteiden ilmaisuja (Ibid., 232–233), kuten erinäisiä lyhyitä huudahduksia. Laulu on usein sidoksissa muuhun musiikkiin ja yleensä ilman taustamusiikkiakin laulettu laulu on rytmitetty ennalta tietynlaiseksi. Tämä rytmittää myös affektia niin, että purkaukset ja impulssit eivät ole välttämättä yhtä yleisiä kuin vapaammassa puheessa.

Poikkeuksena on kuitenkin rap-musiikki, johon usein kuuluvat erilaiset huudahdukset. Rap-musikaaleissa, esimerkiksi huippusuositussa Hamilton-musikaalissa näyttelijällä ei ole yhtä paljon äänellisen improvisoinnin, eli ad-libbauksen varaa, koska kyseessä on edelleen teos, joka on sävelletty, sovitettu ja sanoitettu samalla tarkkuudella kuin muutkin musikaalit, eikä – ohjauksen mukaan – ylimääräisiä äänellisiä lisäyksiä suvaita. Affektipurkauksia tai laulumuodossa laulullisia vokalisaatioita on kirjoitettu moniin musikaaleihin, joskin ne eivät ole enää luonnostaan ilmaantuvia, mutta viestivät samaa yleisölle.

Jo laulun akti on laulajalleen affektiivista, sillä laulaminen poistaa negatiivisten affektien tuntemuksia (Sanal & Gorsev 2014). Vaikutukset saattavat olla erilaisia ympäristössä, jossa laulu tulee toistaa samalla tavalla joka kerralla, esimerkiksi ammattiteatterissa. Ammattinäyttelijä ei välttämättä tunne samanlaista vapautumista laulaessaan kuin henkilö, joka laulaa itsenään ja näin ollen yhdistää musiikin ja laulun merkityksen henkilökohtaisiin kokemuksiinsa ja muistoihinsa. Palaten Taggin (2013, 71) väitteeseen esiintyjästä, jonka ei tarvitse kokea esittämänsä tunnetta ja yhdistäen tämän Kirkkopellon (2020, 74–75) väitteeseen näyttelijästä, joka toimii affektien yleisellä tasolla henkilökohtaisen tunteen sijaan, ei näyttelijän tarvitse kokea musiikin kautta esittämänsä tunnetta. Tällöin näyttelijä ei välttämättä myöskään vaikuta laulamisesta enää samalla tavalla kuin laulaessa työtilanteen ulkopuolella eri kontekstissa. Voiko näyttelijä kuitenkin koskaan täysin irtautua itsestään niin, että toimii konemaisesti? Laulusuorituksen näytelmässä vaikuttaa aina säveltäjän ajatus tunteiden ja

tapahtumien ilmaisusta, näyttelijän tulkinta sävellyksestä ja laulusta, sekä näyttelijän senhetkinen tunnetila (Coutinho, Scherer & Dibben 2014, 300), joten täydellistä irtaantumista ei voida odottaa.

”-- esimerkiksi niinku, että menee taloudellisesti huonosti, niin tietenkin se vaikuttaa koko siihen henkilökuntaan ja siihen, miten ku sä astut ovesta sisään niin se fiilis on olemassa.” (N1)

”-- saattaa olla silleen, että jos on jotain, joka liittyy vastaanäyttelijöihin, niin sellainen saattaa olla niinku siinä mielessä.” (N2)

”-- jos mä mietin tuota Viulunsoittaja, niin vaikutti esimerkiksi niinku maailmanpoliittinen tilanne sillä hetkellä, että siinä oli niinku pakolaiskriisi, oli aika tuoreessa muistissa” (N3)

Näyttelijän omaan suoritukseen vaikuttavat monenlaiset tekijät, aina työilmapiiristä ihmissuhteisiin ja yhteiskuntaan. Nämä voivat resonoida näyttelijöissä erilaisten tunnelmien muodossa ja myös heidän työssään ja sen myötä laulusuorituksessa.

Laulu näytelmän kontekstissa on usein poikkeustapaus, sillä se tulee yleensä esittää niin, ettei sitä olisi olemassakaan, sillä usein musiikki ei ole läsnä itse näytelmän maailmassa: näytelmän muut hahmot eivät yhtäkkiä kuule ympärillään musiikkia, eivätkä kuule vieressä olevan laulavan, vaan puhuvan tai olevan ajatuksissaan. Tämän vuoksi näyttelijä ei voi korostaa laulun aktia eri tavalla kuin puhuttua replikointia, koska musiikin kerronnan monimuotoisuus muuttuisi yksilotteisemmaksi konserttikokemukseksi.

Laulu on, vaikkakin irrallinen siten, että se on näyttelijän tuotettavana muusikoiden sijaan, sidoksissa näytelmän musiikkiin:

”Ja tietysti sitten myöskin onhan biisissä myöskin sanoitukset, että tuota että mitä siinä sanotaan siinä ihan niinku noin konkreettisesti sanallisesti, sanotaan, että totta kai sitten siihen tulee se oma oma virityksensä sen, että minkä tyylinen se biisi. Onko se joku hilpeä vai onko se vähän hitaampi balladi vai onko se, tuota onko se joku marssilaulu tai mikä se nyt onkaan niin tuota, että sehän tuo siihen tietysti oman merkityksensä sitten myöskin niille sanoille.” (N1)

Tämän vuoksi se seuraa samoja linjoja kuin näytelmän muu partituuri, jolloin laulun kerronta ja sen affektiivisuus näyttelijälle toimivat samassa kontekstissa kuin muikin musiikki: havaittava muutos musiikissa vaikuttaa affektiin.

Kuten luvun alussa todettiin, laulu on näyttelijälle kerronnan väline. Kerronta ja narratiivi puolestaan luovat Yüksekin (2019, 126–127) mukaan erityisesti kuvitteellista tilaa, johon teatterissa pyritään. Samalla laulaessaan de Certeau (1984, 117) tilakäsityksen mukaan näyttelijä toimii tilan rakentajana siihen sopivalla toiminnallaan. Erona puhuttuun sanaan on erityisesti kerronnan keinot, jotka ovat erilaiset laulun ja puheen välillä, kuten aiemmin luvussa on todettu.

## **6.5 Yhteiskunnallinen musiikki**

Musiikin ymmärtäminen on sidoksissa yhteiskuntaan ja kulttuuriin, johon sen kokijat kuuluvat. Ilman tätä musiikin kuulijat eivät pystyisi yhdistämään musiikin merkityksiä kunnolla koettuihin kokemuksiin. Joidenkin perusreaktioiden kuitenkin uskotaan välittyvän musiikin kautta, vaikka kokija ei olisikaan kyseisen musiikkijärjestelmän tai kulttuurin tuntija (Kopiez 2006, 211–212). Esittävässä taiteissa käsitellään kuitenkin paljon monimutkaisempia tunteita ja aiheita kuin yksinkertainen ilo tai suuttumus, joten myös tunteiden ja tunnelmien tulkinta kulkee käsi kädessä tämän kanssa ja kulttuurin ja yhteiskunnan merkitys kasvaa yhä suuremmaksi.

Puhuttaessa musiikin herättämistä tunteista, aiheuttaa reaktiot musiikkiin assosioitu kokemus tai tilanne (Trost 2014, 207). Teatteritilanteessa näytelmän musiikki tuo esiin musiikkiin assosioituneet tunteet ja tunnelmat niin näyttelijälle kuin yleisöllekin. Tämä tarkoittaa kuitenkin sitä, että näyttelijän ja yleisön tulee olla samankaltaisesta kulttuurista tai ymmärtää samaa kulttuuria, jotta näytelmän viestintä toimisi mahdollisimman tehokkaasti. Lisäksi molempien osapuolten tulee ymmärtää näytelmän musiikin käyttämää musiikkijärjestelmää, jotta he ymmärtävät, miten yhdistää assosioitu merkitys musiikin osiin. Tässä tilanteessa musiikkijärjestelmän ymmärtämisellä ei kuitenkaan tarkoiteta sitä, että heidän tulisi hallita musiikin teoriaa, vaikka näyttelijälle tästä onkin hyötyä musiikin oppimisessa. Näytelmän katsoja

ymmärtää aina vain sen verran, mitä tavallinen kansalainen, joka oletettavasti ei osaa tulkita muusikon tasolla musiikkia, ymmärtää. Näyttelijälle apu musiikin ymmärtämisestä ja nuottien lukemisesta yhdistyy Kirkkopellon (2020, 74–75) ehdottamaan affektien tunnistamiseen ja niiden kautta navigoimiseen, sillä musiikilliset taidot ja tieto auttavat musiikin analyysissä ja sitä kautta konventioiden tunnistamisessa (Franceschina 2015, 6–7).

Joissain näytelmissä musiikki voi olla liitoksissa jonkin kulttuurin kanssa, kuten esimerkiksi Viulunsoittaja katolla -musikaalissa, jonka tarina keskittyy Ukrainan juutalaisten elämään ja sortoon, ja jonka musiikki hakee inspiraatiota juutalaislähtöisestä klezmer-musiikista. N3 kertoo tämän nousseen erityisesti mieleen työskennellessään kyseisen näytelmän parissa. Tietynlaiset sävelkulut musiikissa yhdistyvät erilaisiin kulttuureihin, ja vaikka yleisö ei välttämättä tunnistaisikaan musiikkityyliä nimeltä, tunnistaa tämä todennäköisesti sen erilaiseksi kuin tavanomaisen länsimaisen musiikkijärjestelmän alaiset musiikkiteknot. Burkholderin (2006) musiikin assosiaatiomallissa merkityksen muodostamiseen tässä N3:n kommentissa korostuu erityisesti mallin kolmas osa, jossa assosiaatiot avautuvat musiikin ulkopuolelle. Tällöin musiikkiin yhdistyy esimerkiksi klezmerin kulttuurinen konteksti ja merkitys. Samaten jo kohdassa kaksi assosiaatiot musiikin kontekstissa assosioituvat aiempiin kertoihin, kun kuuntelija on kuullut samaa musiikkilajia. Näytelmässä musiikki assosioituu väistämättä näytelmän tarinaan ja klezmerin tapauksessa näytelmä juutalaisten elämästä kertoo musiikkityylin olevan sidoksissa kyseiseen kulttuuriin.

Samalla tavalla N2 kertoo kuuntelevansa voimaannuttavia musikaaleja ja musikaalikappaleita, kuten musikaali Six tai Wicked-musikaalin ensimmäisen näytöksen päättävä voimallinen Defying Gravity -kappale. Six-musikaalista voimaannuttavan tekee erityisesti näytelmän konteksti ja yhä eteenpäin näytelmän yhteiskunnallinen merkitys. Kyseessä on musikaali, joka koostuu pelkästään naishahmoista. Näytelmän Lontoon ja New Yorkin suurissa produksioissa myös näytelmän bändi on täysin naisista koostuva (Six the Musical 2022). Alkunsa näytelmä sai yliopiston järjestämänä produktiona, josta

tämä suuren suosion saattelemana ponnisti suuriin West Endin ja Broadwayn tuotantoihin.

Näytelmä kertoo kuningas Henrik VIII kuudesta vaimosta ja heidän kohtaloistaan, ja nostaa heidät ja heidän tarinansa valokeilaan pois miehen varjosta. Näytelmän kantava teema on sen feministinen tausta: näytelmän hahmot päätyvät itsenäisiksi ihmisiksi, jotka eivät ole riippuvaisia kuningas Henrikistä, ja loistavat nimenomaan omien kykyjensä ansiosta (Schrader 2020, 25). Musikaali pyrkii yhdistämään näytelmän kontekstiin viittauksia menestyneisiin nykypäivän naispuolisiin pop-artisteihin, jotka tunnetaan julkisuudessa feminismin kasvoina (Schrader 2020, 9).

Näytelmän voimaannuttavuus löytyy myös osittain sen musiikista, sanoituksista ja musiikin elementeistä, mutta kokonaismerkitys Burkholderin (2006, 78–80) mukaan koostuu useasta aspektista. Tämän takia musikaalin yhteiskunnallinen asema on merkittävä vaikuttaja luodessaan musiikkinsa merkityksiä. Six-musikaalin voimaannuttavaan merkitykseen on vaikuttanut niin näytelmän oma teksti, näytelmän itsensä yhteiskunnallinen asema, kuin pop-kulttuurin ja -musiikin viittaukset.

## 7 JOHTOPÄÄTÖKSET

Musiikin vaikutuksista on useita näkökulmia aina Taggin (2013, 174) merkkien ja merkitsijöiden mallista ja musiikin kielellisyydestä Burkholderin (2006, 78–80) assosiaatiomalliin. Samaan aikaan jokainen tulkitsee musiikin omanlaisellaan tavalla, mutta samalla musiikin merkitykset yhdistyvät aina henkilön tuntemaan yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Musiikki toimii järjestelmänä, kuin kielenä, jossa merkeillä on sovitut merkitykset, jotka ympäröivä kulttuuri ja yhteiskunta opettavat kasvatilleen (ks. Tagg 2013, 63–69). Variaatiota järjestelmän merkityksiin tuovat ihmisten henkilökohtaiset asenteet ja kokemukset, sekä järjestelmän merkkien ja merkityksien ymmärtämättömyys (ibid., 179, 182). Mitään binaarista tapaa ymmärtää musiikin merkityksiä ei ole. Siinä, missä kokijan omat kokemukset vaikuttavat hänen tulkintaansa, on olemassa musiikin peruslinjaukset, eli musiikkijärjestelmän säännöstö, tila, jossa musiikilla on lupa liikkua, joka määrittää musiikin merkityksiä.

Musiikin kokijoiden kokemukset musiikista voivat olla, ja yleisesti niiden myös oletetaan olevan, samankaltaisia, mutta samalla jokaiselle annetaan vapaus tulkita kuulemaansa syvemmin. Tämä on myös taiteen yksi kulmakivistä, sillä se antaa vapauden yleisölle ajatella ja tulkita taidetta omasta näkökulmastaan ja omien kokemustensa kautta samalla, kun sen esittäjät luovat pohjan sille, mistä kokija alkaa omaa tulkintaansa edistämään.

### 7.1 Aineistoanalyysin tulokset

Haastateltavien kokemuksissa musiikin vaikutuksista on huomattavaa variaatiota. Kolmen henkilön otannalla ei voida muodostaa minkäänlaisia suoria päätelmiä tai yleistyksiä siitä, miten näyttelijät toimivat, sillä työmetodeja on yhtä paljon kuin on työntekijöitä. On mahdollista, että edes suuremmakaan otannan laadullisella tutkimuksella ei saataisi konklusiivisia päätelmiä, sillä otannan variaatio olisi edelleen suuri, ei pelkästään henkilökohtaisten tekijöiden puolesta, vaan myös laajan koulutuskirjon takia.



Näyttelijät eivät haastattelujen perusteella toimi näytelmän tilassa – omassa todellisuudesta erillään olevassa maailmassa – eikä musiikki heille sellaista rakenna. Sen sijaan musiikki voi rakentaa tunnetta erilaisesta tilasta, joka silti mielletään näyttämöksi teatterissa. Tilaa kuvaillaan sulkeutuneeksi muusta maailmasta ja täysin itsenäiseksi ja ajasta riippumattomaksi. Musiikki mediana ja tarinankertojana rakentaa tilan käsitettä (ks. Yüksekli 2019, 126–127). Musiikki on yksi tilan pisimmälle vaikuttavista elementeistä, sillä sen voi kokea pidemmälle kuin vain näyttämölle parrasvaloihin: musiikin tuntee kulisseissa ja jopa teatterin käytävillä, ja toimii erityisesti musikaaleissa merkittävänä muistuttajana vallitsevasta tilasta. Tämä on myös flow'n tyysija, sillä sulkeutunut tila mahdollistaa flow'n kaltaisen toiminnan, jossa keskittyminen kohdistuu vain näyttämöllä suorittamiseen ja näytöksen kulkuun.

Flow vaatii korkeaa taitotasoa ja vaativaa tehtävää, jollainen musikaali näyttelijälle yleensä on. Ammattiteatterin musikaalin työstäminen on vaativaa ei vain näyttelijälle, joka ei miellä itseään musikaalinäyttelijäksi, vaan myös musikaalin ammattilaiselle. Flow'sta suoriutuminen johtaa yleensä positiivisiin kokemuksiin, joten pelkästään suljetun tilan mahdollistama flow'n tila toimii affektiivisena toimijana. Musiikin tunne puolestaan toimii vahvana flow'n affektien mahdollistajana.

Musiikki on aina materiaalista. Ilmakehää hyödyntävä värinä kulkee ihmisruumiiseen, jossa se resonoi, joko tärykalvoilla tai muussa vartalossa riippuen värinän aaltopituudesta. Fyysinen resonanssi muuttuu subjektiiviseksi kokemukseksi eli psyykkiseksi resonanssiksi, tuttuudeksi ja samaistuttavuudeksi, joka taas johtaa tunteeseen, tunnelmaan tai emootioon.

Jotkut haastateltavat kokivat laulun ja puhutun replikoinnin samanlaisiksi, kun taas jotkut kokivat ne hyvin erilaisiksi kokemuksiksi. Vaikkei haastatteluista käynyt suoraan ilmi, saattaa taustalla olla myös taiteenalan asettamia odotuksia siitä, että näyttelijä pystyy vaihtamaan ongelmitta suoraan puhutun ja laulettun välillä ja laulaminen onnistuu yhtä luonnostaan kuin tavallinen puhekin. Aiheen tutkimus toisaalta on ristiriidassa sen väitteen kanssa, että laulu ja puhe olisi suoraan verrannollisia, sillä laulu lisää osia musiikin merkityksenantajista mukaan viestintään ja se käyttää osin eri

metodeja viestin välittämiseksi. Laulu on myös lähes poikkeuksetta sidottu tiukasti aikaan, koska sen tulee vastata sitä tukevan musiikin tempoa.

Puhe ja laulu eivät välttämättä eroa niinkään kielellisen sisällön puolesta, sillä nämä ovat saman järjestelmän alaisia ja riimitelty laulu ei sinänsä eroa sisällöltään esimerkiksi perinteisestä riimitelystä runoudesta. Avainerona on kuitenkin laulun ja muun musiikin yhtymä ja laulun musiikin säännöstön alaiset merkitykset.

Vaikka musiikin merkitykset kuuluvat konventioihin perustuvaan järjestelmään (Tagg 2013, 63–69), merkityksen tulkitsijan henkilökohtaiset muuttujat vaikuttavat merkin ymmärrykseen (ibid., 182), ja yhdistyen Burkholderin (2006, 78–80) assosiaatiomalliin, yhden henkilön tulkinta voi käsittää syviäkin assosiaation verkostoja. Monimutkainen assosiointi tarkoittaa, että musiikilla ei ole yhtä objektiivista merkitystä, jolloin osa siitä on aina tulkinnanvaraista. Samalla tavalla musiikki on näyttelijälle tulkinnanvaraista ja aina yhteydessä myös tämän aiempiin kokemuksiin, sekä yhteiskuntaan ja kulttuuriin, johon on syntynyt tai integroitunut. Näyttelijä ei voi koskaan olla täysin irtaantuneena itsestään roolissa, kuten joissain aiemmissä näyttelijäntyön metodeissa on esitetty, vaan näyttelijä toimii osin itsenään.

## **7.2 Vastaukset tutkimusongelmaan ja -kysymyksiin**

Tutkielma on avannut tutkimusongelmansa aihepiiriä ja perehtynyt esittämiensä tutkimuskysymysten mahdollisiin vastauksiin. Kolmen henkilön haastattelu ei voi antaa lopullisia ratkaisuja, vaan luo pohjaa näyttelijän työprosessin affektiivisuuden ymmärtämiselle. Samoin tutkimusongelmaan tutkielma antaa suuntaa ja valottaa näyttelijöiden käyttämiä työtapoja musiikin ja sen affektiivisuuden kontekstissa.

Palaten luvussa 4.5.1 esiteltyyn virittämisen polkuun musiikin affektiivisuuden ja tilanluonnin kautta, noudattaa aineistossa haastateltavien kuvaama työprosessi tätä suurin osin. Vaikka näyttelijät kertovat musiikin vaikuttavan heihin, päätoimista musiikista virittymistä on vaikeampaa poimia haastatteluista. Näytelmän musiikki vaikuttaa heihin jollain tavalla ja se auttaa näyttelijää pääsemään keskittyneeseen työtilaan, mutta esimerkiksi suoranaisestä tunnereaktiosta ei ole kyse. Toisaalta

näyttelijä aiemmin esitellyn polun mukaisesti pyrkii ymmärtämään musiikin järjestelmän merkityksiä, kuten N1 saadessaan ohjaajalta vinkkejä sävelkorkeuden suhteen, jotta pystyisi ilmaisemaan musiikin viestin ilman, että tässä esiintyy viestin lähettäjän puolesta musiikin ymmärtämättömyydestä (ks. Tagg 2013, 179) johtuvaa väärinymmärrystä. Musiikki voi toimia tietoisena affektin lähteenä, jota tukee Kirkkopellon (2020, 74–75) ajatus näyttelijästä, joka pystyy valitsemaan käyttämänsä affektit. Lisäksi tämä tukee myös Taggin (2013, 71) väitettä, että esiintyjän ei tarvitse tuntea esittämäänsä tunnetta, kunhan tämä tietää tunteen representaation. Samalla affektien käyttö on henkilökohtaisesta kokemuksesta riippuvaa, sillä näyttelijä kuitenkin antaa henkilökohtaisia tai yhteiskuntaan liittyviä assosiaatioita musiikille, kuten N3 klezmer-musiikin tapauksessa.

Kukaan haastatelluista ei kuvannut musiikin avulla virittämistä, mutta liittäen virittämisen affektin kokemiseen, esimerkiksi N2 käyttää musikaalikappaleita voimaantumiseen, jolloin kyseessä olisi Wetherellin (2012, 31–34) ja Damasion (2004, 44 sit. Wetherell 2012, 31) kolmivaiheisen affektin viimeinen vaihe, jossa reaktiolle annetaan kokemus. Kahta aiempaa vaihetta on vaikea löytää haastattelun pohjalta, sillä vaiheet ovat alitajuisia. Olotilaan saapuminen voisi olla N3 kuvaileman klezmer-musiikin, eli assosiaatioiden ja kulttuurin luoma tila.

Esitellystä kulusta poiketen esiin nousi flow'n kaltainen tila, jossa musiikki toimii työtilan muistuttajana. Kyseessä ei ole suoranaista virittämistä, sillä työskentelytila ei noudata virittämisen sidosta näyttelijändramaturgiaan, jossa olotilat luovat siirtymien ja horjutuksien kautta näytelmän draamallista kulkua. Flow saattaa tässä tapauksessa olla virittymistä työskentelyä varten.

Näyttelijä työskentelee tiedostettujen rakentamiensa tilojen puitteissa, kun tavoitteena on kertoa tarinaa katsojalle näyttelijändramaturgian keinoin. Lisäksi näyttelijä voi työskennellessään keskittyneesti toimia flow'n tilassa.

Musiikilla voi olla myös ei-haluttuja affektiivisiä vaikutuksia, kuten N3 tapauksessa, jossa musiikin värinä aiheuttaa kokemuksen painostavasta musiikista. Teatteriäänentoiston

takia musiikki seuraa myös, vaikka poistuisi näyttämöltä. Tässä tapauksessa voidaan puhua jo musiikin aiheuttamasta häiriöstä työlle.

Affektit ovat työkaluja näyttelijälle hahmottaa näytelmän sisältöä ja yhteyttä muuhun maailmaan. Musiikki ja sen affektit kuljettavat näyttelijää läpi näytelmän. Musiikki auttaa näyttelijää pääsemään työtilanteen vaatimaan suljettuun tilaan, jossa muu maailma sulkeutuu ympäriltä. Samalla näyttelijän on vaikea olla psykofyysinen, sillä tila ei muodostu näyttelijän kehosta yksistään teatterissa. Näyttelijän kokemat affektit tulevat myös kehon ja mielen ulkopuolelta esimerkiksi musiikin muodossa. Lopuksi virittymisen ollessa affektiivista, on se usein myös näyttelijän kehon ja mielen ulkopuolisista vaikuttajista lähtöisin ja riippuvainen.

Ehdotan, että näyttelijä pystyy luomaan assosiaatiota ja merkityksiä tietoisesti sivuuttaen omat kokemuksensa ja luoden uusia roolihahmonsa taustatyön pohjalle. Nämä eivät kuitenkaan koskaan tule täysin korvaamaan näyttelijän omia kokemuksia, vaan näyttelijä rakentaa omien kokemustensa päälle roolinsa. Mikäli näyttelijä ei pystyisi näin tekemään, tarkoittaisi se sitä, että näyttelijä on työssään täysin omien kokemustensa ja musiikin orja, eikä pysty toimimaan itsenäisenä taiteilijana tuoden näytelmään ja musiikin esitykseen mitään uutta. Näyttelijän tietoisuus työtilanteessa pohjaa myös Kirkkopellon (2020, 74) väitteeseen näyttelijästä, joka pystyy valikoimaan affektit olotilakuljetusta varten. Merkitykset johtavat vaikuttumiseen ja affektin kokemukseen, joten assosioimalla ja ymmärtämällä musiikin merkitykset itsestään poikkeavalla tavalla näyttelijä operoi affektien yleisellä tasolla mimetismin ja representaatioiden kautta.

Virittyminen näyttelijäntyön tekniikkana on relatiivisesta uutuudestaan huolimatta käytetty näyttelijäntyön ammattikentällä, joko perustuen Nykynäyttelijän taide - teokseen ja näyttelijäntyön koulutukseen, tai näyttelijä on luonnostaan alkanut siirtyä kohti samantapaista työtapaa. Luonnollinen siirtymä viritykseen voi kieliä tämän tekniikan luontaisuudesta. Virittämisen pohjana on vaikuttuminen jostain objektista halutulla tavalla ja siitä pääseminen oikeanlaiseen olotilaan (Silde 2011, 211–212). Erilainen vaikuttuminen johtaa horjumiin ja siirtymiin olotilojen välillä. Olotilojen,

horjumien ja siirtymien sumasta syntyy olotilakuljetus, eli näyttelijän koreografiainen näytöskulku, joka toistuu esityksestä toiseen.

Virittäminen ja affektit toimivat samankaltaisesti: affektit vaikuttavat ihmiseen ja ihminen kokee affektin jollain tavalla, jolloin se vaikuttaa hänen tunnetilaansa ja tunnelmaan tai olotilaan. Virittäminen on affektiivista toimintaa ja olotilakuljetus aikaan sidoksissa oleva affektin kokemuksien ryhmä. Musiikki toimii kuten olotilakuljetus: se on aikaan sidoksissa oleva teos, jonka muutokset johtavat kokemuksen horjumiseen ja muutokseen. Musiikki voi toimia virittäjänä moniaistillisesti, sillä ääni on materiaalista kuljetusvälineen fyysistä värinää, eli ilmakehän paineen muutoksia ilman partikkeleiden fyysistä tilaa hyödyntäen ja tämän vuoksi aistittavissa myös tuntoaistin kautta. Musiikki voi olla koko kehon kokemus ja virittymä, jonka vuoksi musiikin kokemus voi olla jopa painostava tai ahdistavan voimakas.

Virittyvä näyttelijä käyttää musiikin affekteja musikaalissa vaihtelevin tavoin, mutta koska musikaalin musiikkia ei voi tämän esittäjä ohittaa, on näyttelijän käsiteltävä sitä. Tämän vuoksi näyttelijä hyödyntää musiikkia aina jollain tavalla. Tavat, joilla näyttelijä musiikkia hyödyntää ovat laajat aina nuottien intervallien merkityksien korostamisesta rytmin vaikutukseen näyttämötyöhön, tai musiikin resonanssin tuntemiseen työtilanteen luojana.

Kirkkopellon (2020, 74–75) tekstin pohjalta näyttelijän navigoidessa affektien kautta työssään musikaalissa musiikki voi toimia affektien luonnollisena ohjaajana. Näyttelijän musiikin affektien tulkinta toimii tällöin osana hänen taiteellista työtään näytelmässä. Virittyminen on siis affektiivista toimintaa. Musiikki tarjoaa jatkuvasti affekteja ja muutoksia niihin, joten musiikin affektien kautta navigointi voi muodostaa oman olotilakuljetuksensa.

### **7.3 Loppusanat**

Materiaalinen musiikki ja sen moniaistilliset vaikutukset voisivat olla myös teatteritaiteellinen jatkotutkimuskohde, koska musiikin kerronnallisuus teatterissa tällä hetkellä perustuu sen metaforalliseen merkityksiä rakentavaan osaan, eli

representaatioiden varaan rakennettuihin merkityksiin. Tutkielmassa moniaistillisuus ja materiaalisuus jäivät pienemmälle huomiolle, koska teatterin kontekstissa tämä vaatisi erilaista tutkimusmenetelmää tavallisen haastattelun nojatta henkilöiden kertoman perusteella heille tuttuun musiikin lähestymistapaan, eli sen representaatioiden rakentamiin merkityksiin.

Tutkielman merkityksellisin sanoma on kuitenkin affektin merkitys musiikille. Mikä erottaakaan musiikin äänestä? Musiikki herättää ajatuksia ja johtaa narratiivia, sekä tarinankerrontaa, joka luo näytelmän kuvitellun tilan rajapinnan. Musiikki nostaa tunteet pintaan, saa ihmisen liikkumaan, se resonoi kehossa; musiikki johtaa intuitiolla toimintaan. Musiikki toimii tilassa ja luo tilaa. Affekti tuo objektiiviseen kielimäiseen musiikin ymmärrykseen tunteen ja elämyksen värin, jolloin sen merkitykset ovat monisyisempiä ja monitulkintaisia, sekä henkilökohtaisia. Affekti yhdistää musiikin muuhun taiteeseen ja luo tilaa uusille tulkinnoille. Näyttelijälle musiikki toimii affektin seurauksena kertojana ja opastajana.

# LÄHTEET

- Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1996. Web.  
<https://doi.org/10.1515/9781400843831>
- Alasuutari, Pertti. *Laadullinen tutkimus 2.0*. 4. painos. Tampere: Vastapaino, 2011. Print.
- Almén, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Indiana University Press, 2017. Print.
- Aquilina, Shaun. *Musical Theatre for the Female Voice: The Sensation, Sound, and Science, of Singing*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2022. Print.
- Atkinson, Paul & Sara Delamont. *SAGE Qualitative Research Methods*. London: SAGE, 2010. Print.
- Balk, H. Wesley “The Music Theater of Walter Felsenstein.” *Notes* 1976: 275–275. Print.
- Born, Georgina. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. Print
- Britton, John. “The Pursuit of Pleasure.” *Theatre, dance and performance training* 1.1 (2010): 36–54. Web. <https://doi.org/10.1080/19443920903432486>
- Bulut, Zeynep. “Singing and a Song: The ‘Intimate Difference’ in Susan Philipsz’s Lowlands”. Teoksessa Symonds, Dominic & Millie Taylor (toim.) *Gestures of Music Theatre: The Performativity of Song and Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2014. Print.
- Burkholder, J. Peter. “A Simple Model for Associative Musical Meaning.” Teoksessa Almén, Byron ja Edward Pearsall (toim.) *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. Print.
- Byrne, David. “How Do I Know My Research Is Ethical?” *Project Planner*, 2022. Web. <https://dx.doi.org/10.4135/9781526408556.n1>.
- Camilleri, Frank. *Performer Training Reconfigured: Post-Psychophysical Perspectives for the Twenty-First Century*. Lontoo: Bloomsbury Publishing Plc, 2019. Print.
- Cannon, Robert. *Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. Print.

- Carnicke, Sharon Marie. "Stanislavsky's System: Pathways for the Actor". Teoksessa Alison Hodge (toim.) *Actor Training*. Iso-Britannia: Routledge, 2010. 27–51. Web. <https://doi.org/10.4324/9780203861370-9>
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. Print.
- Contardi, Anna ym. "Assessment of Affect Lability: Psychometric Properties of the ALS-18." *Frontiers in psychology* 9 (2018): 427–427. Web.
- Coutinho, Eduardo, Klaus R. Scherer & Nicola Dibben. "Singing and Emotion." Teoksessa Graham F. Welch, David M. Howard & John Nix (toim.) *The Oxford Handbook of Singing*, Oxford Library of Psychology. 2019.
- Crist, Elizabeth B. "The Best of All Possible Worlds: The Eldorado Episode in Leonard Bernstein's *Candide*." *Cambridge opera journal* 19.3 (2007): 223–248. Web. <https://doi.org/10.1017/S0954586707002352>
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: HarperCollins, 1996. Print.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Finding flow: The psychology of engagement with everyday life*. New York: Basic Books. 1997. Print.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*. San Francisco: Jossey-Bass, 2000. Print.
- Dovey, Kim. *Becoming Places*. Routledge, 2009. Print.
- Drever, John Levack, & Andrew Hugill. *Aural Diversity*. Toim. John Levack Drever & Andrew Hugill. Lontoo: Routledge, Taylor & Francis Group, 2023. Print.
- Eidsheim, Nina Sun. *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press, 2015. Print.
- Elbarougy, Reda. "Acoustic Analysis for Chest-to-Head Register Transition in Singing Voice." *International journal of computer applications* 177.10 (2019): 11–16. Web. <https://doi.org/10.5120/ijca2019919478>
- Erincin, Serap. "Sufi Dance, Trance, and Psychophysical Performance: Transcultural Elements in Jerzy Grotowski's Theater." *Dance chronicle* 44.3 (2021): 207–222. Web. <https://doi.org/10.1080/01472526.2021.1982330>



- Franceschina, John Charles. *Music Theory through Musical Theatre: Putting It Together*. New York: Oxford University Press, 2015. Print.
- Garcia, Luis-Manuel. "Feeling the Vibe: Sound, Vibration, and Affective Attunement in Electronic Dance Music Scenes." *Ethnomusicology forum* 29.1 (2020): 21–39. Web. <https://doi.org/10.1080/17411912.2020.1733434>
- Gebauer, Line, Morten L Kringelbach & Peter Vuust. "Ever-Changing Cycles of Musical Pleasure: The Role of Dopamine and Anticipation." *Psychomusicology* 22.2 (2012): 152–167. Web. <https://doi.org/10.1037/a0031126>
- Gershon, Walter S. "Vibrational Affect: Sound Theory and Practice in Qualitative Research." *Cultural studies, critical methodologies* 13.4 (2013): 257–262. Web. <https://doi.org/10.1177/1532708613488067>
- Gilman, Lawrence. "Drama and Music: The Chicago Opera Company and Its Memorable Singing and Acting." *The North American review* 207.748 (1918): 440–445. Print.
- Grewe, Oliver ym. "Emotions Over Time: Synchronicity and Development of Subjective, Physiological, and Facial Affective Reactions to Music." *Emotion* (Washington, D.C.) 7.4 (2007): 774–788. Web. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.4.774>
- Hammersley, Martyn & Paul Atkinson. *Ethnography: Principles in Practice*. 4. painos. New York: Routledge, 2019. Print.
- Helavuori, Hanna & Piia Volmari. *Esittävän taiteen tilastot 2019*. Teatterin tiedotuskeskus. Helsinki: Painotalo Trinket, 2020. Web.
- Helavuori, Hanna & Piia Volmari. *Teatteritilastot*. Teatterin tiedotuskeskus. Helsinki: Painotalo Trinket, 2019. Web.
- Hetzler, Eric. "Emotion Memory: 'A Dangerous Reputation.'" *Stanislavski Studies* 8.1 (2020): 87–96. Web. <https://doi.org/10.1080/09603123.2019.1708619>
- Hevner, K. "Expression in music: A discussion of experimental studies and theories." *Psychological Review*, 48(2):186–204, 1935. Web. <https://doi.org/10.1037/h0054832>
- Higgins, Kathleen Marie. *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?* Chicago: University of Chicago Press, 2012. Print.

- Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme. *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. 2. painos. Helsinki: Gaudeamus, 2022. Print.
- Hirvonen, Ari & Susanna Lindberg. *Mikä Mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen Filosofinen Teatteri*. Helsinki: Tutkijaliitto, 2009. Print.
- Hollenstein, Tom. Affect Dynamics and Time Scales: Pictures of Movies. Teoksessa Waugh, Christian E. & Peter Kuppens (toim.) *Affect Dynamics*. Cham, Switzerland: Springer, 2021. Print.
- Hulkko, Pauliina. "Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan". Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nyky näyttelijän taide – Horjutuksia ja siirtymiä*. Maahenki Oy, 2011. Print.
- Hulkko Pauliina ym. *Nyky näyttelijän taide – Horjutuksia ja siirtymiä*. Toim. Marja Silde. Helsinki: Maahenki Oy, 2011. Print.
- Juhila, Kirsi. Laadullinen tutkimus ja teoria. Teoksessa Jaana Vuori (toim.) *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Web.
- Kershaw, Baz & Helen Nicholson. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. Web.  
<https://doi.org/10.1515/9780748646081>
- Kirkkopelto, Esa. *Logomimesis: tutkielma esiintyvistä ruumiista*. Helsinki: Tutkijaliitto, 2020. Print.
- Kopiez, Reinhard. "Making Music and Making Sense Through Music: Expressive Performance and Communication." Teoksessa Colwell, Richard (toim.) *MENC Handbook of Musical Cognition and Development*. New York: Oxford University Press, 2006. Print.
- Landhäußer, Anne & Johannes Keller. "Flow and Its Affective, Cognitive, and Performance-Related Consequences." Teoksessa Engeser, S (toim.) *Advances in Flow Research*. Springer, New York, NY. 2012. Web. [https://doi.org/10.1007/978-1-4614-2359-1\\_4](https://doi.org/10.1007/978-1-4614-2359-1_4)
- Massey, Doreen B. *For Space*. Lontoo: SAGE Publications, 2005. Print.
- Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect." *Cultural Critique* 31.31 (1995): 83–109. Web. <https://doi.org/10.2307/1354446>

- McCarthy, Bob. *Sound Systems: Design and Optimization: Modern Techniques and Tools for Sound System Design and Alignment*. Focal Press, 2015. Print.
- Monde, Olga-Lisa. "Jukebox-Musical: The State and Prospects." *European researcher* 27.8-2 (2012): 1277–1281. Print.
- Moore, Allan F. *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Print.
- Nathan, Julian. *Back-to-Basics Audio*. 1. painos. Boston: Newnes, 1998. Print.
- Nussbaum, Charles O. *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007. Print.
- Parker-Starbuck, Jennifer & Roberta Mock." Researching the Body in/as Performance". Teoksessa Kershaw, Baz & Helen Nicholson (toim.), *Research Methods in Theatre and Performance*. Yhdistynyt kuningaskunta: Edinburgh University Press, 2011. 210–235. Web
- Penner, Nina. *Storytelling in Opera and Musical Theater*. Bloomington: Indiana University Press, 2020. Web. <https://doi.org/10.2307/j.ctv177tj35>
- Reybrouck, Mark, Piotr Podlipniak & David Welch. "Music and Noise: Same or Different? What Our Body Tells Us." *Frontiers in psychology* 10 (2019): 1153–1153. Web. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01153>
- Ruscio, Al. *So Therefore... A Practical Guide For Actors*. Hoboken: Taylor and Francis, 2012. Print.
- Salzman, Eric & Thomas Dézsy. *The New Music Theater Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Web. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195099362.001.0001>
- Samama, Leo. The Meaning of Music. Vol. 57734. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. Web.
- Sanal, Ahmet Muhip & Selahattin Gorsev. "Psychological and Physiological Effects of Singing in a Choir." *Psychology of music* 42.3 (2014): 420–429. Web. <https://doi.org/10.1177/0305735613477181>
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994. Print.

- Scherer, Klaus R. ym. "Comparing the Acoustic Expression of Emotion in the Speaking and the Singing Voice." *Computer speech & language* 29.1 (2015): 218–235. Web. <https://doi.org/10.1016/j.csl.2013.10.002>
- Schrader, Valerie Lynn. "Examining the 'Histo-Remix': Public Memory, Burkean Identification and Feminism in the Musical Six." *Studies in musical theatre* 14.3 (2020): 273–292. Web. [https://doi.org/10.1386/smt\\_00041\\_1](https://doi.org/10.1386/smt_00041_1)
- Schubert, Emery. "Update of the Hevner Adjective Checklist." *Perceptual and motor skills* 96.3: 1117–1122. 2003. Web. <https://doi.org/10.2466/PMS.96.4.1117-1122>
- Symonds, Dominic & Millie Taylor. *Gestures of Music Theatre: The Performativity of Song and Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2014. Print.
- Tagg, Philip. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos: "Good for Musos, Too."* New York: Mass Media Music Scholar's Press, 2013. Print.
- Thompson, Renee J, Howard Berenbaum & Keith Bredemeier. "Cross-Sectional and Longitudinal Relations Between Affective Instability and Depression." *Journal of affective disorders* 130.1 (2010): 53–59. Web. <https://doi.org/10.1016/j.jad.2010.09.021>
- Trost, Wiebke. Time Flow and Musical Emotions – The Role of Rhythmic Entrainment. Teoksessa Marie-Luise Angerer ym. (toim.) *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics*. Zürich: Diaphanes, 2014. Print.
- Wetherell, Margaret. *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. Lontoo: SAGE Publications, 2012. Print.
- Wishart T. (1986) "Sound Symbols and Landscapes". Teoksessa Emmerson S. (toim.) *The Language of Electroacoustic Music*. Palgrave Macmillan, Lontoo. 1986. Print.
- Witek, Maria A.G., Morten L. Kringelbach & Peter Vuust. "Musical Rhythm and Affect: Comment on 'The Quartet Theory of Human Emotions: An Integrative and Neuro-functional Model' by S. Koelsch et al." *Physics of life reviews* 13 (2015): 92–94. Web. <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2015.04.029>
- Yang, Yi-Hsuan & Homer H. Chen. *Music Emotion Recognition*. 1. painos. Boca Raton, Fla: CRC, 2011. Web. <https://doi.org/10.1201/b10731>

Yüksekli, Berrin A. Existing Here and There: Imaginary Homeland of Bulgarian Turks.

Teoksessa Rogers, Brooke L. & Anna Sugiyama (toim.) *Space and Place: Diversity in Reality, Imagination, and Representation*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2013.

Print.

# VERKKOAINEISTO JA MUU MATERIAALI

Audico. Referenssit: Wasa Teater. Luettu 1.3.2023. Saatavilla:

<https://fi.audicosystems.com/referenssit/wasa-theatre>

Aromaa, Jonni. ”Angloamerikkalainen musikaali jyrää musiikkiteatterin – kotimaisten tekijöiden vaikea päästä läpi”. 2022. *Yleisradio*. Luettu: 1.3.2023. Saatavilla:

<https://yle.fi/a/3-12552477>

DiPietro, Joe & David Bryan. ”You Tore My Heart Out.” *Toxic Avenger The Musical*. Music Theatre International Europe, 2015. Print

Glennie, Evelyn. *Hearing Essay*. 2015. Luettu: 10.12.2022. Saatavilla:

<https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/>

Internet Broadway Database. *Candide*. The Broadway League. Luettu: 15.11.2022.

Saatavilla: <https://www.ibdb.com/broadway-show/candide-2382>

Minerva, Maura. *Suuri koulutusjuttusarja: Turkka kurkkaa taas nurkan takaa*. T-efekti.

2020. Luettu 20.3.2023. Saatavilla: [https://t-efekti.com/2020/05/29/suuri-](https://t-efekti.com/2020/05/29/suuri-koulutusjuttusarja-turkka-kurkkaa-taas-nurkan-takaa/)

[koulutusjuttusarja-turkka-kurkkaa-taas-nurkan-takaa/](https://t-efekti.com/2020/05/29/suuri-koulutusjuttusarja-turkka-kurkkaa-taas-nurkan-takaa/)

Paavolainen, Pentti. *Suomen teatterihistoria*. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.

Luettu: 23.2.2022 Saatavilla: <https://disco.teak.fi/teatteri/7-5-teatterikoulutuksen-hullut-vuodet-ja-uudet-avaukset/>

Six The Musical. *Company*. Ex-Wives Ltd. Luettu: 4.11.2022 Saatavilla:

<https://www.sixthemusical.com/london/company>

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. *Näyttelijäntaiteen koulutusohjelman opinto-opas*.

2020. Luettu: 20.3.2023. Saatavilla: [https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/tutkinto-](https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/tutkinto-ohjelma/6034)

[ohjelma/6034](https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/tutkinto-ohjelma/6034)

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. *Musiikkiteatterin opintokokonaisuus*. Luettu:

20.3.2023. Saatavilla: <https://www.uniarts.fi/koulutusohjelmat/musiikkiteatterin-opintokokonaisuus/>

Tampereen työväen teatteri. *Momentum 1900*. Luettu: 30.1.2022. Web. Saatavilla:

<https://tnt-teatteri.fi/program/momentum-1900/>

Tampereen yliopisto. *Teatterityön koulutus*. Luettu: 20.3.2023. Saatavilla:

<https://www.tuni.fi/fi/opiskelijan-opas/opintotiedot/koulutukset/otm-e1d2c8dd-8438-47c3-8fd0-2e2e263a4d66?>

# TUTKIMUSAINEISTO

Haastattelu 1. *N1*. Tallennettu 17.3.2022

Haastattelu 2. *N2*. Tallennettu 17.3.2022

Haastattelu 3. *N3*. Tallennettu 23.3.2022

Haastattelujen äänitallenteet ja litteraatit säilytetään haastattelijan käyttäjällä Tampereen yliopiston pilvitalennustilassa. Äänitallenteiden varmuuskopio säilytetään kovalevyllä haastattelijan hallussa.



# LIITE 1

## Haastattelurunko

### NORMAALI ELÄMÄ

Taustoitusta suhtautumisesta musiikkiin yleisesti. Voi kertoa myös näyttelijän suhtautumisesta musiikkiin ylipäätään.

Minkälaista musiikkia kuuntelet?

Miksi kuuntelet musiikkia?

Minkälaisia tunteita musiikki sinussa herättää (jos herättää)?

### KOULUTUS

Lisätietoa haastateltavan koulutustaustasta ja miten se näkyy nykyään työelämässä.

Mitkä asiat ovat jääneet koulutuksessasi eniten mieleen?

Millaisena koit aikasi Teakissa/Nätyllä?

Miten näet, että hyödynnät oppimiasi asioita työelämässä?

## TYÖ

**Yleisellä tasolla haastateltavan työprosessiin tutustumista irrallisena musiikista.**

Miten valmistaudut esiintymistilanteeseen?

Mitkä seikat voivat vaikuttaa työhösi esiintymistilanteessa?

Mihin kiinnität huomiota näyttämöllä esiintyessä?

Näetkö, että työskentelet jonkin tietynlaisen prosessin kautta?

## MUSIKAALI

**Syventymistä näyttelijäntyöhön musikaaleissa. Myös yleistä suhtautumista musikaaliin teatterin lajina.**

Koetko musikaalissa näyttelemisen erilaisena prosessina kuin esimerkiksi puhenäytelmässä näyttelemisen?

Kiinnitätkö huomiota musikaalissa työskennellessäsi näytelmän musiikkiin?

Vaikuttaako musikaalin musiikki työhösi muuten kuin ennalta sovitun koreografian ja muiden iskujen muodossa?

Pidätkö musikaaleista? Miksi?

Tunnetko puhutun replikoinnin erilaisena kuin laulettuna?

## MUSIIKKI JA TEKNOLOGIA

**Pyrkimys selvittää mahdollisia teatteriteknologian vaikutuksia musiikin kokemukseen, esim. nykyaikaiset äänentoistojärjestelmät ja niiden mahdollisuudet.**

Kuunteletko näyttämöllä ympäristöäsi?

Onko musiikki näyttämöllä muuntautunut vuosien aikana? (esimerkiksi onko nykyään musiikin monitorointi lavalla muuttunut)