



**TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
ÅBO YRKESHÖGSKOLA**

Opinnäytetyö

MUSIIKKI NUKKETEATTERISSA

Roosa Halme

**Esittävä taide
Nukketeatteri**

2009

Koulutusohjelma: Esittävä taide	
Tekijä(t): Roosa Halme	
Työn nimi: Musiikki nukketeatterissa	
Suuntautumisvaihtoehto: Nukketeatteri	Ohjaaja(t): Marja Susi, Ari Ahlholm, Anna Ivanova
Opinnäytetyön valmistumisajankohta: Toukokuu 2009	Sivumäärä: 26
<p>Musiikkia ja ääntä käytetään nukketeatterissa monella eri tavalla. Musiikkia voidaan säveltää kohtauksen taustalle luomaan tunnelmaa tai se voidaan rakentaa kohtauksen sisään yhdeksi roolihahmoksi. Musiikki voi rytmittää kohtausta myös toimimalla äänitehosteen kaltaisesti. Nukketeatterinäyttämö voidaan rakentaa soivaksi ja nukeista voidaan tehdä soivia instrumentteja. Elävä muusikko näyttämöllä mahdollistaa musiikin hengittämisen yhdessä näyttämöllä tapahtumisen kanssa lisäten näytelmään rytmejä sekä elävyyttä.</p> <p>Kirjallisessa opinnäytetyössäni tutkin musiikin ja nukketeatterin välistä suhdetta ja musiikin käyttöä nukketeatterinäyttämöllä. Esimerkkinä musiikin käytöstä nukketeatterissa esittelen perinteisen jaavalaisen varjoteatteriesityksen musiikillisesta näkökulmasta. Elävä musiikki on olennainen osa jaavalaista varjoteatteriperinnettä. Wayang-esityksessä varjoteatterin tekijä toimii myös orkesterin johtajana ja laulajana. Hänen avullaan gamelan-orkesteri mm. luo tunnelmia ja tukee hahmojen luonteenpiirteitä.</p> <p>Opinnäytetyössä todetaan, että äänimaailma on jokaisen nukketeatteriesityksen kohdalla erilainen. Äänisuunnittelijan ja musiikin tekijän on pohdittava jokaiseen esitykseen sille sopivin äänellinen lähestymistapa.</p>	
Hakusanat: näyttämömusiikki, nukketeatterit, säveltäminen, Wayang	
Säilytyspaikka: Turun ammattikorkeakoulun kirjasto	

Degree Programme: Performing arts	
Author(s): Roosa Halme	
Title: Music in puppet theatre	
Specializatio line: Puppet theatre	Instructor(s):Marja Susi, Ari Ahlholm, Anna Ivanova
Date: May 2009	Total number of pages: 26
<p>The aim of this written work was to examine the relationship between music and stage activity on the puppet theatre stage. As an example I present a javanese shadow theatre performance and gamelan music.</p> <p>It was found that there are many ways of making a sound world to a puppet theatre performance. The music can be composed to create the atmosphere as background music or it can be one of the characters of the play. Music can make the scene more rhythmic and it can work also as a sound effect. The puppet theatre stage can be build to sound and puppets can be build into instruments as well.</p> <p>Live music is an essential part of javanese shadow puppet theatre. A gamelan music orchestra creates the athmosphere, supports the nature of the characters and gives impulses as sound effect, too.</p> <p>Sound world and music are different in every puppet theatre performance. The music and sound designer has to find each time a suitable way making music and sound to be part of the performance.</p>	
Keywords: music for the scene, puppet theatre, composition, Wayang	
Deposited at: Library of Turku University of Applied Sciences	

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 MUSIIKIN JA NUKKETEATTERIN SUHTEESTA	7
2.1 Nukketeatterista ja musiikista	7
2.2 Musiikki näyttämöllä	9
2.3 Ensin musiikki, sitten liike	11
3 MUSIIKIN KÄYTTÖ NUKKETEATTERISSA	13
3.1 Musiikin valinta ja käyttö nukketeatterinäyttämöllä	13
3.2 Äänen orgaaninen alkuperä nukketeatterinäyttämöllä	14
3.3 Musiikkikappale nukketeatterikohtauksen taustana	15
4 ESIMERKKINÄ MUSIIKKI JAAVALAISESSA VARJOTEATTERISSA	18
4.1 Wayang-esityksen kulku	18
4.2 Dhalang – orkesterin johtaja	19
4.3 Gamelan-musiikki	20
5 POHDINTA	22
LÄHTEET	25

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni tutkin teorian tasolla ja esimerkkien avulla sitä, millainen on nukketeatterin ja musiikin suhde, ja miten musiikkia voi käyttää nukketeatterissa. Tämän työni pohjalla on toiminnallinen opinnäytetyö ”Keltainen seinäpaperi - Raportti äänimaailman valmistamisesta nukketeatteriesitykseen”, jonka kirjoitin keväällä 2007 Pirkanmaan ammattikorkeakouluun suuntautumisvaihtoehtonani sävellyks.

Opinnäytetyöni keskeisimpänä tavoitteena on luoda yleiskatsaus musiikin ja nukketeatterin suhteesta. Nukketeatterimusiikkia ei ole tutkittu kovinkaan paljon itsenäisenä musiikin lajina, eikä kirjaa aiheesta ole toistaiseksi olemassa. Kaikki teoreettinen informaatio aiheesta koskien on kerättävä pala palalta nukketeatterikirjoista, tietokirjoista, artikkeleista, aikakauslehdistä ja tallennetusta videomateriaalista. Suomessa ei ole pitkää nukketeatteriperinnettä, mistä johtuen aiheen tutkiminen täällä on hankalaa. Tämän vuoksi keräsin materiaalia aiheesta muutaman viikon ajan nukketeatteri-instituutin kirjastossa ja videoarkistossa Ranskassa Charleville-Mezieresissä elokuussa 2008. Tuolloin huomasin, että etenkin nukketeatteria koskevan videomateriaalin määrä on päätä huimaava, ja että sen syvälliseen tutkimiseen musiikillisesta näkökulmasta menee varmasti vuosia. Toivon tämän työn olevan askel kohti laajempaa tutkimusta.

Pohdin työssäni nukketeatterimusiikin erityispiirteitä ja sitä, millainen on nukketeatterinäyttämöllä tapahtumisen ja musiikin suhde. Yleiskatsauksen lisäksi esittelen esimerkin musiikin käytöstä nukketeatterissa. Opinnäytetyöni toisessa ja kolmannessa luvussa pohdin lähdemateriaaliin pohjautuen yleisesti musiikin ja nukketeatterin suhdetta toisiinsa. Neljännessä luvussa kuvaan jaavalaista nukketeatterimusiikkiperinnettä. Valitsin esimerkiksi jaavalaisen Wayang-varjoteatteriesityksen, koska se on kaksi tuhatta vuotta vanha laji, jossa musiikilla on tärkeä rooli.

Nukketeatterilla on omanlaisensa ilmaisuvoima ja niin on myös nukketeatterimusiikilla. Sillä on omat työkalunsa, joiden erikoispiirteitä tahtoisin esitellä ja alleviivata. Toivon että kirjallisesta lopputyöstäni voi olla käytännön hyötyä muille teatterintekijöille, oppilaille, opettajille, tutkijoille ja säveltäjille.

Suuri osa lähteeksi valitsemastani nukketeatterikirjallisuudesta on ranskaksi, ja olen suomentanut artikkeleita ja tekstejä oman kielitaitoni mukaan Hélène Lattusen ja Kari Viljasen Suomi-ranska-suomi -sanakirjan (Gummerus 1993) avulla. Englanninkielisten tekstien kääntämiseen olen käyttänyt Ilkka Rekiaron ja Douglas Robinsonin Suomi-englanti-suomi –sanakirjaa (Gummerus 1998).

2 MUSIIKIN JA NUKKETEATTERIN SUHTEESTA

2.1 Nukketeatterista ja musiikista

Nukketeatterin juuret ovat rituaaleissa. Rituaalia varten ihmiset järjestävät tietyn paikan ja ajan, ja rituaalin aikana he käyttävät esineitä. Esineet eivät ole vain objekteja, vaan niitä pidetään elävinä toteemeina, jumalina. Katsoja ihastuu nukkeen, jos nukke tekee jotain mitä katsoja ei osaa tehdä, ja silloinkin kun nukke tekee jotain mitä nukke ei voi tehdä. Sanotaan, että tanssi ja sirkus ovat taidelajeista kaikkein lähimpänä nukketeatteria. Tanssissa tärkeintä on liike, ja sirkus esittelee kykyjä, joita ihmisellä ei kuuluisi olla, temppuja, joita vain jumalat voivat tehdä. (Ivanova 2005.)

Musiikin tarkkaa alkuperää ei tunneta, mutta sen arvellaan liittyneen puheen kehittymiseen, luonnon äänien (kuten lintujen) matkimiseen, työliikkeiden rytmiin ja ihmisen leikkisään ja seuralliseen perusolemukseen. Musiikki on usein yhdistetty kulttuurin mytologiaan ja nukketeatterin tavoin osaksi rituaaleja. (Musiikki 2009 [viitattu 15.4. 2009]) Mahdollisesti siis nukketeatterin ja musiikin tiet ovat risteytyneet jo varhain, rituaalien parissa.

Teatterinukken viestimiskeinoja ovat sen muoto, väri, liike ja ääni. Nukentekijä luo nukelle ulkomuodon ja näyttelijä ohjaa nukken liikkeitä, jotka herättävät hahmon eloon. Ääni puolestaan tekee nukesta ajattelevan olennon. Nukketeatteritaiteilija Maija Baricin mukaan musiikki syventää nukken tunnemaailmaa ja on erottamaton osa nukken ilmaisukykyä. (Aalto 2002, 32.)

Teatterinukkejen karikatyyriluonteiden vuoksi suuri osa niille kirjoitetuista teoksista on komediallisia sovituksia, yltiösankarillisia draamoja tai satiireja suosituista draamanäytelmistä. Nukketeatteriesityksen muoto voi olla peräisin vaikka oopperasta tai baletista. 400 vuotta ennen ajanlaskumme alkua nukkeja oli laajalti kaikissa kansoitetuissa maissa. Nukkeja käytettiin sekä mysteerinäytelmissä ja liturgisissa draamoissa että commedia dell'artessa läpi keskiajan ja renessanssin. (Sadie 1980, 456.)

Nukketeatteriesitys on tavallaan sävellys, pieni sinfonia tai konsertto jonka pääinstrumentteina ovat nukket. Teatterinukkea on viritettävä kuin soitinta (Aalto 2002,

42). Kapellimestarina toimii ohjaaja, kappaleen säveltäjänä dramaturgi, sovittajina lavastaja, nukkiin suunnittelija, valosuunnittelija sekä musiikintekijä. Solisteina ovat nukkenäyttelijät instrumentteinaan nuket. Nukkenäyttelijän on siirrettävä usein epämukavassa asennossa kyykkien inhimilliset tunteet sormenpäihin ja niistä lankoja tai sauvoja pitkin nukkeen (Aalto 2002, 28). Nukkenäyttelijän työskentely on herkkyydessään verrattavissa muusikon työhön oman instrumenttinsa parissa.

Aarne Kinnusen (2000) estetiikan mukaan voidaan sanoa että nukketeatteri ja musiikki ovat kieliä. Kieli luo oman maailmansa ja meidän maailmaamme. Kieli on tekojen väline: taiteilija luo ja pyrkii konkretisoimaan ideansa, seppä takoo, rakentaja valitsee rakennuspaikan ja rakentaa siihen talon valitsemistaan materiaaleista. Kielet ovat kuin aistit, keinoja havainnoida ympäristöä. Kun kieli on opittu ja luotu sen kautta estetiikka, voidaan ilmaista arvoarvostelmia myös sanattomasti valikoimalla esineistöä, vaikka karttamalla huonoa musiikkia. Vähiten ongelmallinen tapaus on kirjoittaa näkemänsä ja kokemansa päiväkirjantapaisesti muistiin. Edellisiin toimintoihin verrattuna omien ajatusten ääneen lausuminen muiden kuullen tai toisille ihmisille suunnattuna on dramaattinen muutos. Esimerkiksi konsertin tai nukketeatteriesityksen ensi-illan esitettyämme tai koettuamme olemme siirtyneet peruuttamattomasti kielen maailmaan joutuen tekemisiin kaikkien mahdollisten kieltä koskevien ongelmien kanssa. Esiintyjänä odotan tulevani ymmärretyksi. Tämä perustuu Kantin *sensus communicenseen*, joka on estetiikan ydintä. ”Edellytän, että kaikki ovat kanssani samaa mieltä olion kauneudesta tai rumuudesta. Ellei näin käy, jokin on mennyt vikaan” (Kinnunen 2000, 64-66).

Nukketeatterin ja säveltaiteen kielet ovat monimuotoisia. Oman kokemukseni mukaan niitä oppii parhaiten heittäytymällä mukaan konsertteihin ja nukketeatteriesityksiin niin kokijana kuin tekijänäkin. Nukketeatteriesitys on monitaiteellinen kokonaisuus, itsenäinen kieli ja eräänlainen silta ihmiseltä ihmiselle. Sen osa-alueisiin sisältyvät ääni ja valo. Äänen tai valon olemassaoloa ei useinkaan nukketeatterissa korosteta, mutta ne ovat olennainen osa esitystä tunnelman luomisen kannalta ja vievät joskus myös tarinaa eteenpäin.

2.2 Musiikki näyttämöllä

Valkovenäläisen nukketeatteriohjaaja Aleksej Leliavskin mukaan esitystä ilman ääntä ei ole olemassa, sillä hengityskin on ääni. Jos esityksessä ei ole puhetta eikä musiikkia sen ei silti tarvitse olla äänetön. Leliavskin mukaan teatterin kieli on erilaisten merkkien systeemi. Objekti, tässä tapauksessa jokin konkreettinen asia kuten nukke, on merkki. Objektin liike, tai liike ylipäätään, on merkki elämästä, merkki toiminnasta. Ääni taas on merkki informaatiosta. (Leliavski 2007.) Ääni kertoo jostakin jotain, mutta sen ei tarvitse tarkoittaa jotakin semanttisessa mielessä, niin kuin sanat tarkoittavat.

Säveltäjä Mikko Heiniön mukaan musiikki on luonnollisesti abstraktia. ”...Musiikilla ei ole kognitiivista funktiota, se ei väitä mitään, joten se ei myöskään ole tosi tai epätosi. Eikä tämä johda autiuteen (kuten Hegel kuvitteli) vaan suurenmoiseen vapauteen.” (Heiniö 1997, 135.) Nukketeatteritaitelija Michael Meschken mukaan musiikki on ”abstraktia”, koska sitä ei voi tiedostaa kuin kuulemalla (Meschke 1993, 31). Herää kysymys, onko ääni aina abstrakti? Musiikki on aina sidottuna aikaan kuten näyttämötoiminta. Toisin kuin esimerkiksi taulu, musiikkiteoksen tapahtumat tulevat väistämättä havainnoiduksi siinä järjestyksessä, kuin missä ne sattuvat olemaan, vaihtoehtoja ei ole. Leliavski (2007) sanoo nukketeatterimaailmaan viitaten, että koska musiikki ei ole konkreettista, se on ”vaarallista”. ”Vaaralliseksi” musiikin tekee sen välittömyys: se, jos musiikkiin välittömästi liitetään jokin mielikuva. Esimerkiksi televisiomainoksissa käytetyn klassisen musiikin katalogin vuoksi musiikki saatetaan yhdistää pikemminkin leipään tai partavaahtoon kuin itse näytelmään. Musiikin informaatio on välitön, ja musiikkikappale voi luoda nopeasti tunnelman informoidakseen yleisöä kohtauksen ilmapiiristä. Esimerkiksi urkumusiikki viittaa kirkkoon, ja jos yleisö kuulee Tshaikovskia, se liittää näyttämöllä tapahtumisen luultavimmin Venäjään.

Heiniö pohtii Hermes -tanssiteatterisävellyksensä kautta musiikin ja näyttämöllä toimimisen yhteyttä seuraavasti: ”Musiikin ja tanssin luonteva yhteys perustuu siihen, että molemmista löytyy liike-energian dynaamisuutta ja staattisuutta, nopeutta ja hitautta, keveyttä ja painavuutta, iskevyyttä ja pehmeyttä, ts. kineettisiä ominaisuuksia, joiden yhteismitallisuuteen koreografian on pakko ottaa kantaa” (Heiniö 1997, 182). Tämä kineettinen yhteismitallisuus ei kuitenkaan tarkoita sitä, että musiikin ja

näyttämöllä tapahtumisen suhde olisi alusta loppuun yksi yhteen, 1:1, Mickey Mousing -tekniikan tavoin. Edellä mainittu tekniikka tarkoittaa esimerkiksi kohtausta, jossa hahmo juoksee lujaa ja myös musiikki etenee vilkkaasti, samassa tahdissa juoksun kanssa. Jatkuva liikkeen ja musiikin täsmällisyys sopinee parhaiten koomiseen ilmaisuun.

Heiniön mukaan musiikin ja tanssin suhteen tulee olla kontrapunktinen. Jos musiikki on nopeitempotaista, sitä voi vastata hidas liike tai päinvastoin. Tällaiset mustavalkoiset vastakohta-asetelmat toimivat tanssin lisäksi myös muissa näyttämölajeissa, kuten nukketeatterissa. Heiniön mukaan ”musiikki syntyy pyrkimyksestä jäsentää soivaa universumia. Se on kuin tapa reagoida puhumalla puhuvaan ympäristöön: musiikki kasvaa muusta musiikista (sama kausaalisuhte ja syntyjärjestys kuin munalla ja kanalla)” (Heiniö, 134).

Musiikilla on oltava jokin suhde esitykseen; esimerkiksi aikakausi, alkuperämaa tai ilmapiiri. Musiikki voi olla myös suoraan liitoksissa näytelmään mm. musikaalisten efektien ja varta vasten kohtauksiin sävellettyjen kappaleiden kautta. (Leonard 2001, 117.) Sekä kevyt että klassinen musiikki kattavat ilmapiirien variaatiot kevyestä komediasta tragediaan. Musiikilla voidaan antaa yleisölle linkki myös siihen milloin näytelmä tapahtuu: keskiajan maallinen musiikki, barokkimusiikki, Elvis Presley ja Beatles johdattavat kuulijansa heti lähelle omaa aikakauttaan, jopa vuosikymmenen tarkkuudella.

Meschken (1993) määritelmän mukaan on jo olemassa olevaa musiikkia ja musiikkia, joka sävelletään tiettyä tilannetta varten. Ensimmäinen voi inspiroida ja auttaa päättämään jonkun kohtauksen suunnan; jälkimmäinen sisältää herkullisempia mahdollisuuksia, sillä se voi olla kuvailevaa musiikkia tai itsenäistä musiikkia ja hengittää yhdessä muun esityksen kanssa. Kuvaileva musiikki säestää toimintaa ”maalaamalla” tunteita, dramaattisia jännitteitä, luontoa, aikakautta, käännekohtia ja hahmojen tai tapahtumien luonteita. Se on tehty palvelemaan; yksinään kuunneltuna se voi herättää tyhjyyden tunteen. Itsenäinen musiikki sen sijaan kantaa sanomansa yksin sillä se ei palvele kuin itseään. Esimerkiksi Stravinskyn Tulilintua voi hyvin kuunnella ilman baletin näkemistä ja se voi tällöin herättää erilaisia tunteita kuin näyttämöllisen toiminnan näkeminen. (Meschke 1993, 31.)

Kun äänisuunnittelija käyttää yksinkertaisesti sellaista musiikkia, mikä merkitsee jotain erityistä hänelle itselleen, on hänen voitava olettaa että sillä on samankaltainen merkitys muulle yleisölle – ja suhde näytelmään. Tietenkään äänisuunnittelija ei ole samalla aaltopituudella jokaisen katsojan kanssa - esimerkiksi eri aikakausien ihmisille musiikilla on eri merkitys - mutta oikea musiikkivalinta voi olla ratkaiseva tekijä yleisön virittämiseksi näytelmän tunnelmaan. (Leonard 2001, 118.)

2.3 Ensin musiikki, sitten liike

Meschke (1993) pohtii nukketeatterin ja musiikin välistä suhdetta seuraavasti: Mozartin ilmaisu ”prima la musica, poi le parole”, ”ensin musiikki, sitten puhe” tukee erilaisten ongelmien ratkaisuja nukketeatteriesitystä ohjattaessa. Nukketeatteri perustuu toimintaan, eli liikkeeseen. Tässä yhteydessä Mozartin lausahduksen ”puhe”-sanana voisi korvata sanalla ”liike”. Musiikki voi antaa elämän keinotekoiselle hahmolle; musiikki voi siis saada nukken elämään liikkeen avulla. Marionetti on herkän ilmaisun universaali instrumentti. Onko sillä erityistä suhdetta musiikkiin? Sanotaan, että arkkitehtuuri on kivetettyä musiikkia. Meschken mukaan nukketeatteria voisi sanoa tanssin tavoin liikkeellistetyksi tai oikeastaan toiminnallistetuksi musiikiksi. (Meschke 1993, 30.)

”Musiikki päästää kuulijassa valloilleen emotionaalisen luovuuden ja vahvan mielikuvituksen, joiden myötä hänestä tulee aktiivinen osallistuja” (Meschke 1993, 32). Tällä tavoin ajateltuna nukketeatteri yhdistyy musiikkiin: sekin on abstrakti – vaikka se onkin tehty konkreettisista materiaaleista – sillä se ei elä ilman sekä esiintyjän että katsojan luovaa osallistumista. Kuten musiikin elämä, myös nukken elämä on meidän ajatuksemme ja tunteemme konkretisointia. Herkän nukken kanssa uskomme huomaavamme itse muutokset ja nyanssit, jotka vaikuttavat sen rooliin draaman kuluessa. (Meschke 1993, 30.)

Jos näyttämöllä on sekä kuvaa että musiikkia, ne on suhteutettava toisiinsa huolellisesti, koska katsojalla on vain kaksi kanavaa, silmät ja korvat (Leliavski 2007). Jos toiminto (action) tapahtuu musiikissa, niin näyttämöllä ei saa tapahtua toimintoa samaan aikaan. Esimerkiksi, kun käsi laskeutuu ylhäältä alas ja osuu pöytään, eli liike on loppunut, niin musiikki alkaa. Jos musiikki ja kuva esiintyvät yhtä aikaa, niillä on oltava myös eri merkitykset. Kaikilla tasoilla on oltava uutta informaatiota. Miksi käyttää kumpaakin,

ääntä ja liikettä, jos molemmat ajavat samaa asiaa? (Leliavski 2007.) Saman asian ajaminen ei ole kiellettyä, mutta silloin sillä on oltava jokin merkitys. Esimerkiksi kun asia toistuu, kaikki ei ole niin kuin ennen. Nukketeatterin yhteydessä saman musiikin toisto vaatii muutosta näyttämöllä tapahtumiseen ja päinvastoin.

Saksalainen säveltäjä ja musiikkikriitikko Hans Jelmoli (1887-1936) pitää musiikkia nukketeatterissa erityisesti muokattuna elementtinä, joka lisää kuulijan illuusiokykyä. Nukke saa musiikista todellisen sielunsa. Sen liikkeet, jotka ovat itsessään stereotyyppioita ja nytkähdyksiä, saavuttavat äänten voimalla sisäisen suhteensa. Musiikin vaihteleva rytmi korjaa nuken alkukantaisuuden ja muuttaa hahmon kaikkien inhimillisten tunteiden ilmaisuvoimaiseksi tulkiksi (Jelmoli 1996, 251.)

3 MUSIIKIN KÄYTTÖ NUKKETEATTERISSA

3.1 Musiikin valinta ja käyttö nukketeatterinäyttämöllä

Äänimaailman valmistusprosessi on jokaisen nukketeatteriesityksen kohdalla erilainen. Musiikkia voidaan säveltää kohtauksen taustalle luomaan tunnelmaa tai se voidaan rakentaa kohtauksen sisään yhdeksi roolihahmoksi. Musiikki voi rytmittää kohtausta myös toimimalla äänitehosteen kaltaisesti. Nukketeatterinäyttämö voidaan rakentaa soivaksi, jos dramaturgia niin vaatii, ja nukeista voidaan tehdä ääntä tuottavia instrumentteja. Elävä muusikko näyttämöllä mahdollistaa musiikin hengittämisen yhdessä näyttämöllä tapahtumisen kanssa ja lisää näytelmään rytmejä sekä elävyyttä.

On nukketeatteriesityksiä, joissa musiikki ilmestyy vain jaksottaisesti, lauluina tai välikkeenä (intermezzo) sekä esityksiä, joissa musiikki toimii lisätunteen välittäjänä, tunteen voimistajana tai omana dramaturgianaan. Jelmolin mukaan on erotettava teokset, jotka on alkuperäisesti kirjoitettu nukketeatterille niistä, jotka on sovitettu nukeilla esitettäväksi. Viimeksi mainittu kategoria käsittää oopperan, operetin, pantomiimin ja baletin. (Jelmoli 1996, 250)

Monesti ensimmäinen asia, jonka yleisö teatterissa kokee, on musiikki. Sen jälkeen yleisövalot hämärtyvät, esirippu nousee, valot syttyvät näyttämölle ja musiikki vaimennetaan pois. Jos musiikkia käytetään kohtausten vaihdossa, musiikki voi jatkaa hetken päätyneen kohtauksen ilmapiiriä tai antaa katsojalle vihjeen tulevasta tunnelmasta. Usein musiikin tehtävänä on myös peittää kohtausten vaihdon aikana lavasteiden ja rekvisiitan siirrosta syntyvä melu. (Leonard 2001, 120.)

Musiikilla voidaan alleviivata toimintaa ja dialogia. Tässä tapauksessa teatterissa on tärkeää, että ääniteknikko tai muusikko on samassa akustisessa tilassa kuin yleisö. Jos näin ei ole, on olemassa todellinen vaara kääntää yleisön huomio pois näyttelijän tai nukettajan työstä. (Leonard 2001, 121.)

Esimerkiksi japanilaisessa bunraku-nukketeatterissa musiikki on olennainen osa tarinankerrontaa. Laulava kertoja ja 3-kielisen luutun soittaja kuljettavat näytelmää eteenpäin musisoiden ja ovat koko esityksen ajan yleisön näkyvillä sivulavalla.

Bunraku-musiikki on perinteisen japanilaisen musiikin tyyliin lineaarista, mikä tarkoittaa että siinä ei ole orkestraalista täytettä. Esityksen musiikillinen jännite muodostuu, kun luutisti soittaa yhtä keskussäveltä ja laulaja laulaa tämän sävelen ylä- tai alapuolella. Bunraku-esityksessä tarinaa kerrotaan laulaen kolmella tyyllillä: lyyrisesti, musikaalisesti repliikkejä lukien tai puoliksi lauletulla ja puoliksi puhutulla tyyllillä. Musiikki kommentoi tapahtumia, mutta vie esitystä myös eteenpäin. Bunraku-musiikki on melodramaattista; se välittää inhimilliset tunteet nukkeihin ja niiden kautta yleisölle. (Enrico, 1991.)

Taustamusiikin valinta riippuu täysin näytelmän tyylistä ja kyseessä olevasta kohtauksesta. Leonardin (2001) mukaan on kuitenkin viisasta välttää musiikkia, jolla on hyvin laaja dynaaminen skaala, tai musiikkia, joka on liian tunnettua, sillä riski yleisön huomion viennistä on suuri. Usein yksi sävel, rytmikäs pulssi tai sointu riittää tuomaan mieleen vaaditun tunnelman tai ilmapiirin. Tämä voidaan soittaa niin matalalla äänentasolla, että yleisö ei välttämättä edes tiedosta sitä. Mikäli käytössä on äänentoistotekniikkaa, kaiuttimet on hyvä sijoittaa lavan ympärille niin, ettei yleisö helposti tunnista äänen lähdettä.

3.2 Äänen orgaaninen alkuperä nukketeatterinäyttämöllä

Mistä ääni ja musiikki syntyvät? Entä nukketeatterimusiikki? Johtaako musiikki liikettä vai johtaako liike musiikkia? Fysikaalisesti ajateltuna äänen alkulähde on liike. Ääni syntyy ääniaaltojen liikkeestä, jonka saa aikaan jonkin kappaleen värähtely tai värinä. Esimerkiksi äänihuulten värinä ja katuporan jyriä synnyttävät vuoron perään ilmamolekyylien tihentymiä ja harventumia eli ääniaaltoja. Ääniaalto syntyy ilmamolekyylien törmäilemisestä toisiinsa. Siitä aiheutuu ketjureaktio, mikä on edellytys sille että ääni etenee. Pyörteinen tuuli on tavallinen äänen syntymekanismi. Kun ilmavirta osuu esteisiin, kuten kallion kielekkeisiin, ilmapyörteet kuuluvat tuulen suhinana ja kohinana. (Äänen synty 2008 [viitattu] 19.2.09)

Joskus näyttämö tai nuket voivat olla lähtökohtaisesti soivia. Udmurtialaisen Olga Alexandrovan ”Three Wedding Tunes” – tarina johdattaa yleisön arkaaiseen menneisyyteen udmurtialaisten tanssien, rukousten, laulujen ja loitsujen avulla. Hän käyttää yhden naisen esityksessään puisia primitiivisiä nukkeja, rumpua, pääläelle ja

jalkoihin kiinnitettyjä kulkusia sekä lauluääntään. Tässä esityksessä rummulla oli soivan instrumentin lisäksi muitakin käyttötarkoituksia: koti, sänky, manalan katto ja keinu.

Nukketeatterimusiikilla on oltava jokin suhde näyttämöllä tapahtumiseen. Näyttämöllä tapahtuvat liikkeet ja eleet ovat osoituksia rytmistä (Drouet 1993, 49). Joskus musiikkia ei voida millään tavalla erottaa toiminnasta. Musiikki on liikettä, musiikki on toimintoja ja toiminnotkin ovat musiikkia sillä niissä on oma rytmensä. Musiikin ja kuvan kieli voidaan asettaa rinnakkain: toiminto itse tuottaa äänen. Näin syntyy musikaalinen toiminto. Italialainen säveltäjä Giorgio Battistelli etsi keinoa kirjoittaa asymmetrisia rytmejä. Hän kuunteli kuinka suutari naulasi kengänpohjaa, seppä löi vasaralla naulaa ja leipuri rikkoi munia ja vaivasi taikinaa. Kuulemansa pohjalta hän kirjoitti toiminnoista syntyneet rytmit partituuriinsa. (Battistelli 1993, 25.)

Yleisö voi havaita musiikillisen tehosteen (effect), jota ei ole alun perin tarkoitettu sellaiseksi. Voidaan sanoa, että kuulija tekee musiikin, kuulija antaa musiikille paikan. Tästä näkökulmasta katsottuna moni nukketeatteriesityksen aikana syntynyt äänellinen ilmiö, kuten esimerkiksi nukkejen liikkeistä syntyneet äänet sekä nukettajien hengityksen äänet, toteuttaa itsessään yhdenlaisen musiikin muodon. Tällä tavalla syntynyt muoto voi olla epätarkka, organisoimaton, jopa köyhä, mutta kuitenkin uskollinen muotoilulle ja voi siten tehdä vaikutuksen kuulijaan. (Plassard 1993, 36)

Yksi rytmikkäimmistä nukketeatterilajeista on käsinukeilla toteutettava italialainen Pulcinella (Iso-Britanniassa Punch, Venäjällä Petrushka, Saksassa Kasper). Valkoiseen hameeseen ja mustaan naamioon pukeutunut Pulcinella-nukke erottuu vilkkaallakin torilla omalaatuisen äänensä vuoksi. Nuken terävä ja värähtelevä, laulumainen puhe muodostuu nukkenäyttelijän suussa olevasta äänen muuttavasta ruokolehtisoittimesta (swazzle, pivetta). Pulcinella-esityksen lava on tavallisesti tehty osittain puusta samoin kuin nuken pää ja kädet. Valittu materiaali nuken persoonallisen puheäänien kanssa tuo esitykseen musiikillisen ulottuvuuden: Useissa kohtauksissa tai niiden välillä Pulcinella laulaa ja tanssii lyöden päätää ja käsiään vuoron perään lavaa vasten. Nukella on myös puinen keppi, jolla hän joissain kohtauksissa hakkaa rytmikkäästi muita nukkeja. Näin syntyy erilaisia musiikillisiä rytmejä, jotka ovat orgaanisesti lähtöisin nuken liikkeistä. Esityksen rytmikäs äänimaailma edistää sen tempon intensiteettiä ja on olennainen osa sen ilmaisuvoimaa.

3.3 Musiikkikappale nukketeatteriesityksen taustana

Musiikkikappale voi olla alku näyttämökuvan toteuttamiselle. Esimerkiksi Budapestin nukketeatterissa Unkarissa on esitetty vuosikautia Stravinskyn *Petrushkaa* (1965), Bartokin *Puuprinssiä* (1965) ja Ihmeellistä mandariinia (1969), Ligetin *Aventuresta* (1972), Tshaikovskyn *Pähkinänsärkijää* (1978) ja Mozartin *Taikahuilua* (1995). Näissä nukketeatteriesityksissä musiikkikappale toimii esityksen pohjana.

Nukketeatteriesitykset, jotka pohjautuvat baletti- tai oopperamusiikkiin, eivät koskaan ole alkuperäisen teoksen mittaisia, vaan lähes aina alle tunnin kestoisia kokonaisuuksia. Esimerkiksi italialaisen varjoteatteri Teatro Gioco Vitan versiossa Stravinskyn *Tulilinnusta* kolme tanssijaa ja varjonuket käyvät jatkuvaa keskustelua musiikin kanssa lavalla olevilla rakennustelineillä ja suurilla valkokankailla. Stravinskyn musiikista koottu 50 minuutin kokonaisuus tuo hyvin koko tarinan esiin.

Jelmolin (Jelmoli, 1996) mukaan ei ole harvinaista, että teokset, jotka eivät saavuta yleisön mielenkiintoa suurella näyttämöllä, syntyvät uudelleen nukketeatterissa. Artikkelissaan ”Musiikki marionettinäyttämöllä” hän saattaa parrasvaloihin tähän lajiin kuuluvan tyypillisen tapauksen: *Donizettin Betlyon* on kaksinäytöksinen ooppera, jonka esittäminen normaalissa teatterissa vie aikaa kaksi ja puoli tuntia. Naiivin toiminnan charmi, joka kehittyy olennaiseksi asiaksi kolmen hahmon välille, tuo mieleen nukketeatteriesityksen. Jos teos sovitettaisiin nukketeatteriin, räätälöity esitys rajoittaisi säälimättömästi resitatiiveja, lyhentäisi instrumentaaliosuuksia, leikkaisi kuoron pois sekä esittelystä että finaalista, ja jakaisi toisen näytöksen kahteen osaan sisältääkseen lopulta kolme näytöstä, joista jokainen olisi lyhyempi kuin edellisensä. Tuloksena olisi noin tunti 40 minuuttia kestävä esitys, joka antaisi ehdottoman vaikutelman ehjästä taiteellisesta kokonaisuudesta. Nukketeatterin ulottuvuudet olisivat oikeutetusti sovituksen pohjana ja teos kehysineen vastaisi täysin nykyistä versiota. Instrumentaaliosion tiivistäminen pianolle ei antaisi virheellistä vaikutelmaa tai riittämätöntä pohjaa. Päinvastoin piano ilmentäisi alkuperäistä teosta uskollisesti kuin valokuva, kuin mustavalkousinta, neutraali versio värikkäästä orkesterista. ”Kaikki vanhan koomisen oopperan tyyllinen rakastettavuus sovinnaisine repliikkeineen, kyllästymättömine toistoineen – sinun on sanottava se kolme kertaa - mutta myös

melodisten ääri viivojen musikaalinen hekuma, tuo kaikki esiin yhtäkkiä ihmeellisesti kirkkaan käytöksen, kuin peilin” (Plassard 1996, 251).

4 ESIMERKkinÄ MUSIIKKI JAAVALAISessa VARJOTEATTERISSA

Jaavalaisen Wayang-varjoteatteriesityksen (wayang golek, wayang kulit) juuret ulottuvat 2000 vuoden päähän Koillis-Aasiaan, Indonesiaan. Esityksessä elävä musiikki toimii vaihtelevien tunnelmien luojana, vie katsojan mielen erilaisiin paikkoihin ja maisemiin, tukee hahmojen luonteenpiirteitä ja toteuttaa myös musiikillisen äänitehosteen muodon. Valitsin esiteltäväksi Wayang-esityksen, koska se on nukketeatterilajina säilyttänyt lähes alkuperäisen muotonsa ajanlaskumme alusta tähän päivään asti ja musiikin merkitys siinä on huomattava.

4.1 Wayang-esityksen kulku

Wayang-esityksen esiintyjänä toimii varjoteatterintekijä ”dhalang”, jota säestää gamelan-orkesteri. Perinteisesti esitys alkaa heti auringon laskun jälkeen, n. klo 19.30 ja jatkuu ilman taukoja aamunkoittoon asti (n. klo 6:een). (Djajasoebata 1999, 84.)

Kun katsoja lähestyy wayang kulit – esitystä, hänet vastaanottaa gamelan-orkesterin polyfonia. Pronssikulhon (the bronze bowl) ja laatta-avaimen (slab key) harmonisia melodioita korostavat valtaviin gongien syvät resonoivat sävelet ja bambuhuilun pehmeät valittavat äänet. Musiikki on kiehtova, houkutteleva ja puoleensa vetävä ilmoitus kaikille kuuloetäisyyden päässä oleville: Wayang esitys alkaa! (Long 1982, 5.)

Ilta alkaa gamelan-musiikin alkusoitolla (talun) joka määrittelee kohtausten (lakon) tunnelman. Hoviesityksissä tämä musiikillinen esittely jätetään pois. (Djajasoebata 1999, 85.) Aloittaessaan esityksen dhalang nostattaa äänensä gamelan-musiikin yläpuolelle, yllyttäen lapsia riemun huutoihin mikäli taistelu on alkamassa tai aikuisia hyväluontoiseen nauruun, jos nuori ja kokematon ritari on joutunut kasvojen kauniin prinsessan kanssa. Yleisö voi vastata näyttämön tapahtumiin verbaalisesti ilman häpeän tunnetta tai pelkoa, niin kuin he voivat keskustella niiden kohtausten kautta jotka sattuvat heitä kiinnostamaan. Yleisön ei tarvitse antaa esitykselle jatkuvaa jakamatonta huomiota: esityksen kestäessä ilta yhdeksästä aamun koittoon asti kokemus voisi olla uuvuttava. (Long 1982, 5.)

Nukkien liikettä säestää sopiva gamelan-orkesterin musiikki. Nopeat, eloisat sävelmät johdattavat ritarit taisteluihin kun taas hellät ja hienovaraiset melodiat vaientavat yleisön rakkauskohtausten ajaksi. Ksylofonin tapainen instrumentti gender aksentoi pehmeästi dhalangin puheita ja lauluja; ilmaisuvoimaiset rummun lyönnit nostattavat taisteluiden jännitystä ja painottavat klovnien humoristisia, liioiteltuja tansseja. (Long 1982, 6.)

Wayang kulit – esitysten tanssiosuoksissa käytetään tavallisesti liioiteltuja ja korkealla animoituja liikkeitä, joita gamelan-musiikki säestää synkopoiduin rumpurytmein (synkooppi = normaalisti painottoman iskun painotus). Hahmot keinuttavat käsiään laajaliikkeisissä kaarissa tai pyörivät ympäri ja ympäri. Ne hyppivät ylös ja alas, pyörähtelevät paikallaan tai tanssivat turvattomassa kallistuskulmassa kuin olisivat kaatumassa kasvoilleen. Liikkeet ovat tieteen tahtoen selvästi koomisia ja niitä käytetään yleensä ainoastaan interludeissa näytelmän tärkeiden kohtausten välillä. (Long 1982, 54.)

4.2 Dhalang – orkesterin johtaja

Dhalang on täydellinen esiintyjä: nukettaja, tarinankertoja, näyttelijä, laulaja, orkesterin johtaja, ääniefektien tekijä, lavastaja koko esityksen keston ajan. Dhalangin velvollisuuksiin kuuluu myös tuntea esityksessä käytettävien säkeiden mitat ja laulutekniikat. Dhalang istuu risti-istunnassa kasvot kangasta kohti koko 8-9 –tuntisen esityksen ajan nousematta asennostaan. (Long 1982, 6)

Wayang-esityksissä musiikin tehtävä on ilmaista esityksen erilaisten jaksoiden tunnelmaa ja korostaa nukkien liikkeitä ja sanoja. Joillakin wayang-hahmoilla on oma erityinen melodiansa, mikä on liitetty heidän persooniinsa ja mielialoihinsa. Dhalangilla on 9 ääntä päähenkilöille, joista jokaisella on oma tyypillinen kielensä. Dhalangin on tehtävä ero jokaisen oman karakterisen äänen omaavan hahmon intonaation välillä. Nuken silmien muoto ja pään asento määräävät rekisterin ja äänenlaadun kunkin hahmon äänelle. (Djajasoebrata 1999, 87.)

Dhalangin vasemmalla puolella on säilytyslaatikko, joka palvelee myös äänilautana kun nukettaja koputtaa sen sisäseinää vasemmassa kädessä olevalla puisella malletilla. Samalla tavalla hän lyö laatikon ulkopuolella roikkuvia pronssilautasia pienellä

malletilla, jota hän pitää varpaidensa välissä. Näillä ääniefekteillä dhalang neuvo muusikoita: ohjaa heitä aloittamaan, lopettamaan, nopeuttamaan, hidastamaan, pehmentämään tai kasvattamaan äänen voimakkuutta. Hän käyttää terävää, puista staccato-koputusta erottaakseen eri hahmojen repliikit toisistaan ja korostaakseen nukkien liikettä. (Long 1982, 6.)

4.3 Gamelan-musiikki

Gamelan-musiikki on yhtä paljon osa wayang-esitystä kuin nuket itse. Gamelan on lyömäsoitinorkesteri, jonka instrumentteihin kuuluvat muun muassa pronssiset ksylofonit ja gongit sekä joskus myös esim. bambuhuilu. (Long 1982, 178)

Lähes kaikki nukkien liikkeet on säestetty kaikilla tai jollakin gamelan-orkesterin instrumentilla. Osa wayangin liikesysteemistä edellyttää että kuninkaiden tai muun hoviväen sisääntulossa soi samaan aikaan tietty musiikillinen tahti, ja että taistelut päättyvät aina loppu-gongiin. Klovni- ja hovitanseja säädellään gamelan-musiikilla, ja pientä genderiä (pronssinen laatta-avain –soitin) soitetaan jatkuvasti opastamaan dhalangin säveltasoa kun hän kertoo tarinaa tai puhuu jonkun hahmon äänellä. (Long 1982, 115.)

Gamelan musiikilla on ollut perustavanlaatuinen vaikutus 1900-luvun amerikkalaisiin säveltäjiin, 1930-luvun lyömäsoitinorkesteriteoksista John Cagen preparatoituun pianoon ja myöhemmin syntyneisiin Lou Harrisonin ja Barbara Benaryn länsimaisille instrumenteille sävellettyihin gamelan-teoksiin. Musiikkikriitikko John Rockwellerin mukaan mikään ei kuitenkaan ole verrattavissa autenttiseen gamelan musiikkiin elävässä esityksessä. Äänen laaja sointi kilkattavista pienistä kelloista kumiseviin gongeihin, musiikin liikkeen hypnoottinen nytkähteleväisyys; pyörryttävät tempon vaihdokset; säestävien laulajien, huilistien ja jousisoittajien säröinen, ruokomaisen pillin soiton korkeaäänisyys, tekevät kaikki musiikista uniikin, ainutlaatuisen maailman kulttuurien joukossa. (Rockwell 1983 [viitattu 15.1.2009].)

Wayang-esitys on oiva esimerkki siitä, miten monipuolisesti elävää musiikkia voi käyttää nukketeatteriesityksessä. Gamelan-musiikki elää vahvasti varjoteatterinäyttämön tapahtumissa: se luo tunnelmaa kohtausten taustalla, tuo esiin

hahmojen luonteenpiirteitä, rytmittää hahmojen liikkeitä sekä alleviivaa toimintaa ja dialogia. Orgaanisena osana wayang-esitystä ja gamelan-musiikkia ovat orkesterinjohtajan, dhalangin tuottamat musiikilliset äänitehosteet. Kokonaisuudessaan esitys on täyteläinen yhdistelmä varjoja, tarinankerrontaa ja musiikkia, jotka kaikki tukevat toisiaan.

5 POHDINTA

Musiikin läsnäololle nukketeatterissa on yhtä monta mahdollisuutta kuin on esitystäkin, eikä nukketeatteriäänimaailman toteuttamiseen ole tarkkaa reseptiä. Tuntuu, että näin täytyykin olla, koska ääni luo hahmolle maailman, ja maailma on joka esityksessä erilainen. Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on kertoa taustatietoa ja esimerkkejä siitä, miten nukketeatteriesityksen äänimaailman tutkimista ja tekemistä voi lähestyä.

Musiikki voi luoda tunnelmaa kohtauksen taustalla ja rytmittää kohtausta tai tuoda impulsseja näyttämölle toimimalla äänitehosteen kaltaisesti. Nukketeatterinäyttämö voidaan rakentaa soivaksi ja nukeista voidaan tehdä instrumentteja, joiden liikkeistä kuuluu ääntä ja muodostuu musiikillisia rytmejä tai jopa kokonaisia kappaleita. Elävä musiikki näyttämöllä voi hengittää yhdessä näyttämön toiminnan kanssa, tukea tunnelmaa, rytmittää kohtauksia antaen tarkkoja iskuja ja tarpeen tullen reagoida näyttämön tapahtumiin.

Jokaisen nukketeatteriesityksen äänimaailmaa pohtiessa äänten ja musiikin suunnittelija voi esittää itselleen ja työryhmälle esimerkiksi seuraavanlaisia kysymyksiä: Millaisia äänellisiä keinoja tulisi käyttää näyttämöllä tapahtumisen tukemiseen? Millainen on äänimaailman dramaturgia ja mikä on sen suhde näyttämön dramaturgiaan? Käytetäänkö esityksessä elävää musiikkia tai ääntä vai tulevatko musiikki ja äänet nauhalta? Mikä on äänen suhde esitystilaan, tarvitaanko äänentoistolaitteita vai onko parempi toimia akustisesti? Mikä on äänen ja äänen lähteen rooli esityksessä? Millaista musiikin tulee olla, millaisia tunnelmia ja tunteita sen tulisi luoda? Sävelletäänkö musiikki etukäteen, jälkikäteen vai luodaanko koko äänimaailma prosessin yhteydessä? Onko musiikissa tai äänissä oltava yhtäläisyyksiä johonkin jo tunnettuun tai tunnistettavaan? Onko tarpeellista yhdistää ääniefektit ja musiikki? Onko esityksessä puhetta ja mikä on puheen suhde muuhun ääneen? Millaisia instrumentteja nukketeatteriesitys vaatii? Vaatiiko esitys erityisten instrumenttien rakentamista?

Olen yhtä mieltä Michael Meschken kanssa siitä, että musiikissakin on oltava oma dramaturginen kaarensa. Mutta kuitenkin minusta on tärkeää, että teatterimusiikkia tehdessä musiikki istuu ensisijaisesti esitykseen. Toissijaista on se, onko mielekästä esittää tällaista esityskokonaisuudesta irrotettua musiikkia itsenäisesti omana esityksenään. Toki siihen olisi hyvä pyrkiä ja sitä voi pitää teatterisäveltäjän kunniahimoisena tavoitteena, mutta mielestäni sen ei tarvitse olla itsetarkoitus.

Säveltäjänä minua kiinnostaa näyttämöllisen ja musiikillisen dramaturgian yhdistäminen siten, että ne etenevät yhtä matkaa ja niillä on kiinteä suhde toisiinsa. Tämä edellyttää jonkinlaista näyttämöllistä notaatiota, jossa jokaisen hahmon liikehdintä vastaa yhtä ääntä, yhtä nuottiviivastoa, yhtä stemmaa. Tämä ääni käyttäytyy hahmon liikkeen mukaan säveltäjän määräämällä tavalla. Olisi myös mielenkiintoista tehdä joskus esitys wayang-varjoteatterin tyyliin ja tutustua dhalangin työn haasteisiin.

Olen rajannut opinnäytetyöni sisällön ajatuksiin nukketeatterin ja musiikin suhteesta sekä yhteen esimerkkiin musiikin käytöstä nukketeatteriesityksessä. Nukketeatterimusiikin tutkimiseen on löydettävissä useita eri näkökulmia. Aihetta voi lähestyä myös tutustuen sitä lähellä oleviin lajeihin kuten mykkäelokuviin, sirkukseen, tanssitaiteeseen ja animaatioelokuvaan. Näitä kaikkia yhdistää usein puhutun dialogin minimaalisuus sekä liikkeen ja toiminnan korostettu merkitys. Nukketeatterimusiikin laajaan skaalaan sisältyy niin kiinalaiset nukkeopperat, afrikkalaiset rumpujen rytmiin tanssivat nuket, japanilainen bunrakutaide, kuin länsimaiset nukketeatterilajit. Taiteenlajina nukketeatteri on jo yli 4000 vuotta vanha, joten sen äänimaailmatkin kattavat monen aikakauden kirjon. Millä tavalla olisi parasta rajata tulevaisuudessa aiheen tutkiminen ja minkälaisesta näkökulmasta sitä olisi mielenkiintoisinta tutkia?

Nukketeatterimusiikin tutkimuslähteistä yksi mielenkiintoisimmista on mielestäni säveltäjän päiväkirja ja raportointi prosessin kulusta. Myös nukketeatteriesitysten videotaltiointien läpikotainen tutkiminen sekä nukketeatteriesitystä varten kirjoitettujen nuottien ja esityksen tarkan, pienimmätkin toiminnot sisältävän käsikirjoituksen vertaileminen voisi herättää uudenlaisia kysymyksiä musiikin ja nukketeatterin suhteesta. Mitkä asiat toistuvat kulttuurieroista huolimatta? Onko tietynluonteisille hahmoille samankaltaisia musiikillisia vastineita?

Toivon, että tämä opinnäytetyöni voi olla alku laajemmalle tutkimukselle nukketeatterimusiikin parissa. Musiikin ja nukketeatterin suhteen tutkimista varten voisi järjestää eräänlaisen nukketeatterimusiikkilaboratorion. Olisi mielenkiintoista kutsua osallistujiksi nukketeatterintekijöitä ja säveltäjiä sekä muusikoita. Laboratoriossa kokeiltaisiin käytännössä miten erilainen musiikki vaikuttaa nukkehahmoon ja minkälaisia illuusioita ja niiden vaihteluita nukke ja musiikki pystyvät yhdessä luomaan.

Viimeisten neljän vuoden aikana olen pyrkinyt yhdistämään musiikkia ja nukketeatteria mahdollisimman paljon ja saanut tehdä äänimaailman musiikkeineen yhteensä neljään nukketeatteriesitykseen. Tavoitteenani on tulevina vuosina syventää niin musiikillista kuin nukketeatterillistakin tietämystäni niin että voisin mahdollisimman hyvin työskennellä tulevien projektien parissa.

LÄHTEET

Aalto, Ari & Baric, Maija 2002. Haltioitumisen hetkiä. Jyväskylä : Nukketeatteri Sampo.

Battistelli, Giorgio 1993. PUCK No.6. Musiques en Mouvement. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionette, 25.

Djajasoebrata, Alit 1999. Shadow Theatre in Java: The Puppets, Performance and Repertoire. Pepin Press.

Drouet, Jean-Pierre 1993. PUCK No.6. Musiques en Mouvement. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionette, 49.

Eugene Enrico 1991. Music for Bunraku. Post production OETA. The University of Oklahoma

Heiniö, Mikko 1997. Sanat sävelistä. Juva: WSOY.

Impe, Jean-Luc 1994. Opéra Baroque et Marionnette. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionette.

Ivanova, Anna, nukketeatteritaiteen lehtori 2005. History of puppet theatre. Luento. Nukketeatterin suuntautumisvaihtoehdon kurssi 28.9.2005. Turun ammattikorkeakoulu. Turku.

Jelmoli, Hans & Plassard, Didier (toim.) 1996. Les Mains de Lumière – Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionette, 250-252.

Kinnunen, Aarne 2000. Estetiikka. Juva: WSOY.

Leliavski, Aleksej, artistic director of Minsk Puppet Theatre 2007. Directing puppet theatre. Luento. Nukketeatterin suuntautumisvaihtoehdon kurssi tammikuussa 2007. Turun ammattikorkeakoulu. Turku.

Leonard, John A. 2001. Theatre Sound. London: A & C Black (Publishers) Limited.

Long, Robert 1982. Javanese Shadow Theatre: Movement and Characterisation in Nayayaogyakarta Wayang Kulit. Ann Arbour – UMI Research Press.

Meschke, Michael 1993. PUCK No.6. Musiques en Mouvement. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionette, 30-33.

Musiikki 2009. [viitattu 15.4. 2009] Saatavissa <http://fi.wikipedia.org/wiki/Musiikki>

Plassard, Didier 1993. PUCK No.6. Musiques en Mouvement. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionette, 36

Rockwell, John 1983. Gamelan music. [viitattu 15.1.2009] Saatavissa <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940CE6DD173BF935A35751C0A965948260&sec=&spon=>

Sadie, Stanley (toim.) 1980. The Grove Dictionary of Music and Musicians (15). Lontoo: Macmillian Publishers Limited, 456.

Äänen synty 2008. [viitattu 19.2.09] Saatavissa http://www.aanipaa.tamk.fi/synty_1.htm,