

Korkeakoulutason musikaalilaulunopetus ja musiikkiteatterialan laululliset haasteet

– kolmen laulunopettajan käsityksiä

Tutkielma (Maisteri)

[1.2.2020]

Nea-Maria Alanko

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

Tutkielman nimi	Sivumäärä
Korkeakoulutason musikaalilaulunopetus ja musiikkiteatterialan laulliset haasteet –kolmen laulunopettajan käsityksiä	[71]
Tekijän nimi	Lukukausi
Nea-Maria Alanko	Kevät 2020
Aineryhmän nimi	
Musiikkikasvatuksen aineryhmä	
<p>Tässä tutkimuksessa tarkastellaan, mitä laullisia haasteita musiikkiteatterin ala tarjoaa nyt ja tulevaisuudessa vastavalmistuneille korkeakoulutetuille musikaalilaulajille perustuen kolmen laulunopettajan käsityksiin aiheesta. Lisäksi selvitetään, millaisin keinoin näihin haasteisiin voisi laulutunnilla valmistautua. Tutkimus perehtyy myös kandidivaiheen sekä maisterivaiheen välisiin eroavuuksiin musikaalilaulunopetuksen kontekstissa.</p> <p>Tutkimusmenetelmänä käytettiin puolistrukturoitua teemahaastattelua. Haastateltavana oli kolme musikaalilaulunopetukseen erikoistunutta laulopedagogia, jotka opettavat musikaalilaulua korkeakoulutasolla. Tutkimuksessa vastattiin seuraaviin tutkimuskysymyksiin perustuen haastateltavien käsityksiin aiheesta:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Minkälaisia laullisia haasteita alati muuttuva musiikkiteatterin ala tarjoaa korkeakoulutetulle musikaalilaulajalle? – Kuinka laulunopettaja voi valmistaa musikaalilaulun opiskelijaa edessä oleviin haasteisiin? – Miten maisterivaiheen musikaalilaulunopetus eroaa kandidaattivaiheen musikaalilaulunopetuksesta? <p>Tutkimustulosten perusteella musikaalilaulun määritelmä on haastava sen monimuotoisuuden vuoksi ja sen hallitseminen vaatii laulajalta valtavaa monipuolisuutta äänenkäytön suhteen niin teknisesti kuin tyylillisestikin. Laullisia haasteita tutkimusaineiston perusteella olivat ohjelmiston monipuolistuminen, tyylilajien tahaton sekoittuminen sekä vastavalmistuvien musikaaliartistien vieroksunta kuulokvaltaan kulttuurisesti vieraiden äänenlaatuja, kuten legit-tyylin, suhteen, mikä osaltaan kaventaa osaamista. Haasteena on myös työllistymisen epävarmuus ja kilpailuasetelma. Haastateltavat kokivat yksimielisesti, että laulutunnilla opiskelijaa on autettava löytämään omat vahvuutensa ja kasvatettava opiskelijan itsetuottamusta omiin kykyihinsä. Lisäksi opiskelijalla tulee olla itseohjautuvuutta, teknistä sekä tulkinnallista instrumentinhallintaa, ja ymmärrystä resonaatiosta sekä hengityksen ja äänen välisestä yhteydestä. Verrattaessa kandi- ja maisterivaiheen musikaalilaulunopetusta oli jako selkeä siinä, että perustaitojen harjoittaminen keskittyy alempaan tutkintoon, ja kriittisen artistiuden kehittäminen ja taitojen syventäminen ylempään. Haasteita maisteritasolla ovat lisäksi koulutusajan lyhyys, opiskelijoiden heterogeenisuus ja vaihteleva lähtötaso. Kandidivaiheessa on enemmän tilaa ja aikaa kokeilla ja tehdä virheitä.</p>	
Hakusanat	
Musiikkiteatteri, musikaali, laulaminen, laulunopetus, teatteri, koulutus, näyttelijäntyö, laulutekniikka	
Tutkielma syötetty plagiointitarkastusjärjestelmään 1.2.2020	

Sisällys

Sisällys	3
1 Johdanto	5
2 Musikaalilaulu.....	9
2.1 Musikaalilaulun määritelmä.....	9
2.2 Tekniikka.....	10
2.2.1 Puheesta lauluksi	10
2.2.2 Metodiikka.....	11
2.2.3 Vocal qualities	15
2.3 Tulkinta	18
2.3.1 Tekstin tekniikka	18
2.3.2 Tekstin tulkintaa	20
2.4 Estetiikka.....	21
2.4.1 Modernia estetiikka	22
2.4.2 Contemporary Commercial Music (CCM).....	23
2.4.3 Luovintaa eri musiikkityyleissä.....	23
2.4.4 Äänenlaatuojen ja osa-alueiden integrointi	25
2.5 Ohjelmisto	26
2.5.1 Cast type	27
2.5.2 Ohjelmiston valinta	28
2.6 Musikaalilaulunopetus	29
2.6.1 Korkeakoulutason CCM laulunopetus	29
2.6.2 Musikaalilaulunopetus.....	30
3 Tutkimusasetelma	32

3.1 Tutkimuskysymykset	32
3.2 Laadullinen haastattelututkimus.....	32
3.2.1 Teemahaastattelu ja aineistonkeruu.....	33
3.2.2 Sisällönanalyysi.....	34
3.3 Etiikka	36
4 Tulokset.....	38
4.1 Musikaalilaulun käsitteestä	38
4.2 Musikaalilaulu nykypäivänä	40
4.2.1 Äänenkäyttö.....	40
4.2.2 Haasteet	41
4.2.3 Tulkinnan painopiste	44
4.2.4 Ohjelmisto	45
4.2.5 Tulevaisuus – ” something new has to happen soon.”	45
4.3 Musikaalilaulunopetus	48
4.3.1 Vastavalmistuneen musikaalilaulajan laulureppu	48
4.3.2 Laulutunnin sisältö	51
4.3.3 Näkökulmia opettamiseen	53
4.4 Maisterivaiheen laulunopetuksen ja kandidaattivaiheen laulunopetuksen eroavuuksista.....	55
5 Pohdinta	58
5.1 Johtopäätökset ja tulosten tarkastelua	58
5.2 Luotettavuustarkastelu	63
5.3 Tulevia tutkimusaiheita.....	65
Lähteet.....	66

1 Johdanto

Nykypäivän musikaaliartistit ovat atleettisia, monialaisia ääniakrobaatteja (Barton-Saunders 2014, myös Purdy 2016). Pitkään pinnalla ollut käsitys ”Triple Threat”-osaajista, jotka hallitsevat niin laulun, näyttelijäntyön kuin tanssinkin on viime vuosina pyörähtänyt asteen pidemmälle: näyttelijä-muusikkoutta hyödyntävien teosten uusi suosio vaatii musikaaliartistilta lisäksi instrumentinhallintaa. Näiden ”Quadruple Threat”-esiintyjien tarvetta vastaamaan on viime vuosina perustettu myös koulutusohjelmia: esimerkiksi Rose Bruford College, Guildford School of Acting ja Mountview Academy Iso-Britanniassa tarjoavat näyttelijä-muusikon (*Actor Musician*) koulutusta. Laullisesti materiaali musiikkiteatterialalla on vaativampaa kuin koskaan ja tyylien kirjo lisää haastavuutta monipuolisudellaan (mm. Roll 2016; Purdy 2016; Bourne & Kenny 2014).

Musikaalilaulua ja sille karakteristisiä äänenkäyttökäytännöitä on tutkittu paljon. Musikaalilauluun perehtyvä englanninkielinen kirjallisuus on lisääntynyt viime vuosina runsaasti, mutta tarve jäsenllylle musikaalilaulun pedagogiikalle on yhä akuutti. (Mesiä 2019, 53) Suomenkielistä tutkimuspohjaista kirjallisuutta ei vielä juurikaan ole, ja suomenkielisten termien vähyys haastaa käännöstyötä, mutta aiheeseen kohdistuvien maisterintutkielmien määrä lisääntyy jatkuvasti. Englanninkielistä kirjallisuutta on kuitenkin huomattavasti enemmän niin tieteellisinä julkaisuina, kuin asiantuntijoiden laatimina kirjoina ja oppaina. Alalla on sekä lukemani että oman kokemukseni perusteella tapahtunut viimeisen vuosikymmenen aikana selkeä pedagoginen edistysaskel, jonka seurauksena laulunopettajien erikoistuminen musikaalilauluun on tullut mahdolliseksi. Keskustelu on lisäksi siirtynyt mustavalkoisen klassisen ja ei-klassisen laulumusiikin jaottelusta musiikkiteatterin tyyli-lajille ominaisten piirteiden eriyttämiseen, analysointiin ja pedagogisten lähestymistapojen kriittiseen arviontiin. Lisäksi rytmimusiikin tyyli-lajien hallitseminen osana musikaalilaulun tyyli-lajia on noussut tasa-arvoiseksi taitopohjaksi klassisen laulun tekniikan ja estetiikan rinnalle.

Suomessa vielä suhteellisen nuori musiikkiteatterin ala, musikaali, tekee tietään yhä pysyvämmäksi osaksi laitosteatteerien ja teatteriryhmien ohjelmistoa. Lisäksi suosiossa ovat myös erilaiset musiikkinäytelmät ja uusi musiikkiteatteri. Taideyliopiston tekemän musiikkiteatteriselvityksen mukaan tarve alan monipuolisille ammattilaisille on suuri (Taideyliopiston musiikkiteatteriselvitys 2016), ja ohjelmiston monipuolistuessa muun

maailman jalanjäljissä myös vaatimukset yksittäisiä laulaja-näyttelijöitä kohtaan kasvavat. Koulutuksen ollessa Suomessa vielä alkutekijöissään koin itse tarpeelliseksi koulutusta alalle ulkomailla, mutta kiinnostukseni koulutuksen kehittämiseen jäi ”kutkuttamaan” mieltä. Voikin sanoa, että tutkimukseni inspiraationa toimii halu mahdollistaa muille suomalaisille opiskelijoille sama, mitä koin itse pitkät perinteet omaavassa musiikkiteatteriin erikoistuneessa oppilaitoksessa ulkomailla. Tätä edistääkseni haluan tarjota tutkimuspohjaista tietoa musikaalilaulun opettamisesta ja sen roolista nykypäivänä. Tarkoitukseni ei ole määrittellä musikaalilaulua kategorisesti, vaan avata keskustelua siitä, mitä se tänä päivänä ja tässä kehitysvaiheessa pitää sisällään.

Blumenfeld (2010) määrittelee termin *musical theatre* draaman muodoksi, missä laulu- ja instrumentaalimusiikki ovat olennainen osa viihdettä sisältäen myös oopperan, musiikkikomedian (*musical comedy*), operetin ja lyyrisen draaman (oma käänös) (*lyrical drama*) tyyllilajit. Toinen määrittely rajaa termin kuvaamaan lyyrisen draaman tiettyä tyyllilajia; Broadway- sekä West end -tyylisiä musiikkikomedioita. (Blumenfeld 2010, 198, 227–228.)

Musiikkikomediaan voidaan lukea musikaalin lisäksi myös koominen ooppera (*comic opera*), operetti (*operetta*) sekä kevyt ooppera (*light opera*), jos se esitetään näytelmämuodossa tai elokuvana, jossa laulu- ja tanssiesitykset ovat oleellinen osa esitystä ja dialogit sijoittuvat esiintymisnumeroiden väleihin. Musiikkikomediasta on useita englantilaisia ja eurooppalaisia versioita, ja termiä käytetään yleensä viittamaan amerikkalaiseen, erityisesti Broadway-tyyliseen variaatioon, jonka ominaispiirteisiin lukeutuu muun muassa suosittujen kappaleiden, jazzin, gospelin, folkin ja ragtimen käyttö. Useita Broadway-esityksiä on filmatisoitu ja useista elokuvista on tehty musikaaliversioita näyttämölle. (Blumenfeld 2010, 229.)

Tässä tutkimuksessa puhuessani musiikkiteatterista viittaan Blumenfeldin kirjassa määriteltyyn termiin *musical comedy* (musiikkikomedia), josta käytetään lyhyemmin termiä *musical* (musikaali). John Kenrick (2008) puolestaan määrittelee musikaalin seuraavasti: ”Musical (noun): a stage, television, or film production utilizing popular style songs to either tell a story or to showcase the talents of writers and/or performers, with dialogue optional.” (Kenrick 2008, 14.) Musikaalin tärkein tehtävä on Kenrickin mukaan kertoa tarina tai lyhyitä, tiivistettyjä kertomuksia, kuten revyyssä. Tarinankerronnan ja itse tarinan on oltava mukaansatempaavia, jotta tunteita herättävillä sekä älyllisesti kiehtovilla sekoituksilla tanssia, laulua, temppeja ja valo- ja äänitehosteita olisi lopulta mi-

tään merkitystä. Musiikkiteatteri on kaupallinen taiteenala, mistä johtuen genre on muokannut itseään jatkuvasti, jotta kysyntä ja tarjonta kohtaisivat. Jatkuvasti on pitänyt keksiä uusia tapoja houkutella katsojia lipputiskeille. Riippumatta motivaatiosta musikaalin tuotannon taustalla elämään ovat jääneet ne tyylit ja trendit, jotka ovat olleet osana menestynyttä, tuottavaa musikaalia. (Kenrick 2008, 14–15.)

Yli puolentoista vuosisadan mittaiseen musiikkiteatterin historiaan mahtuu lukuisten tyyllilajien lisäksi myös kutakin aikakautta heijastavia lauluääni-, laulutekniikka- sekä sointi-ihanteita, mikä tekee musikaalista laullisesti äärimmäisen rikkaan ja monipuolisen taiteenalan. Vaikka musikaalin historia on lyhyt verrattuna esimerkiksi oopperan yli 500-vuotiseen historiaan, on musikaalin kultakausi kuitenkin sijoittunut nopean kasvun aikakaudelle, 1900-luvulle, mikä omalta osaltaan on myös vaikuttanut tyyllilajien kirjoon. Tämä tekee musikaalille ominaisen laulutyylin, musikaalilaulu-termin määrittämisestä huomattavasti haastavampaa.

Suomalaisessa musikaalilaulunopetuksessa on usein yhdistetty Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa eriteltyt osa-alueet: laulunopetus (*teaching voice*) ja lauluvalmennus (*vocal coaching*). Tässä eriteltyssä mallissa laulunopetus keskittyy lähinnä teknisten valmiuksien harjoittamiseen ja terveeseen äänenkäyttöön, joita sitten sovelletaan työn alla olevaan kappaleeseen. Käytössä olevan ajan mukaan saatetaan perehtyä myös lauluvalmennuksen osa-alueisiin, kuten kappaleen tulkintaan ja esittämiseen, kehonkäyttöön ja fraseeraukseen, sekä esimerkiksi koelaulutilaisuuteen valmistautumiseen. Lauluvalmennuksessa keskitytään oppilaaseen myös vahvasti yksilönä ja pyritään etsimään kyseiselle oppilaalle parhaiten sopivaa lauluohjelmistoa. (Purdy 2019.)

Musiikkiteatteriin sisältyy suuri määrä laullisia tyyllilajeja, kuten esimerkiksi klassinen laulu, pop/rock, blues ja jazz. Yhteistä näille on fokuksen painottuminen tekstiin, tarinan etenemiseen ja hahmon ylläpitämiseen. Odotukset äänen soinnista ja kvaliteetista eri genreissä määrittyvät muun muassa kulttuurin, ohjelmiston vaatimusten ja erityisesti lajityypille ominaisen autenttisuuden mukaan. Musikaalien kohdalla laulaja haluaa usein kuulostaa samalta kuin muut musiikkiteatterilaulajat, mikä vaikuttaa laajasti tämän tyyli- ja sointivalintoihin, mutta perimmiltään musiikkiteatterilaulussa pitää olla suhde puhutun ja laulettuun soinnin välillä. Lauluääni on puhutun äänen jatke aksenttia ja äänenmuodostusta myöten; vain äänenkorkeus ja rytmi muuttuvat musiikin mukaan. (Taylor 2008, 8–9.)

Rajaan tietoisesti tutkimukseni ulkopuolelle selkeästi klassisen musiikin ”korkeakulttuurin” alalle sijoittuvan oopperan, perinteisen operetin sekä musiikkiteatterin varhaisimmat muodot, kuten esimerkiksi vaudevillen, varieteen ja burleskin. Musikaalilauluun perehtymisen pyrin aineiston laajuuden vuoksi rajaamaan anglo-amerikkalaiseen musikaaliperinteeseen. Viittaan laulopedagogisesta näkökulmastani johtuen esittävään taiteilijaan termillä ’laulaja’ tai ’musikaalilaulaja’, vaikka musiikkiteatterissa esiintyvä taiteilija on useimmiten näyttelijä, joka hyödyntää musiikkia tulkinnan välineenä.

2 Musikaalilaulu

Tämän tutkimuksen teorialuvussa perehdyn ensin musikaalilaulun käsitteeseen ja sen sisältöön. Viimeisessä alaluvussa kerron myös lyhyesti musikaalilaulunopetuksesta sekä korkeakoulutason rytmimusiikin laulunopetuksesta, johon musiikkiteatterikin tyyliä luetaan erityisesti Pohjoismaissa. Tarkoitus on esitellä alan aiempaa tutkimusta ja avata musikaalilaulun sekä musikaalilaulunopetuksen keskeisiä termejä.

2.1 Musikaalilaulun määritelmä

Käytän tässä tutkimuksessa musiikkiteatterissa ilmaisun välineenä käytettävästä laulusta termiä ”musikaalilaulu” viitaten englanninkieliseen termiin *musical theatre singing*. Termin näennäisestä kaventumisesta käännöksen yhteydessä huolimatta luen mukaan myös kaikki anglo-amerikkalaisessa musiikkiteatteriperinteessä käytettävät laulutyyliä pois lukien aiemmin johdannossa listaamani musiikkiteatterin varhaisimmat tyyliä sekä klassisen näyttämömusiikin, kuten oopperan.

Musikaali tyyliä sisältää laulullisesti erittäin laajan kirjon tyyliä ja äänenkäytön mahdollisuuksia. Muutama sukupolvi taaksepäin musiikkiteatterissa käytetty musiikki tarkoitti samaa kuin populaarimusiikki. Kuilu teatterimusiikin ja populaarimusiikin välillä on kuitenkin kasvanut näistä ajoista huomattavasti. Vastauksena tähän musiikkiteatteriteollisuus on muokannut taiteellista luonnettaan ja tuonut uusia teknisiä elementtejä teatterilavoille perinteisempien tyylien rinnalle: äänentoisto ja efektit, pop-sovitukset ja kevyen musiikin artistit värittävät modernin musiikkiteatterin kirjoa ja tarjoavat sillan populaarimusiikkiin orientoituneille katsojille. (Moore & Bergman 2008, 6.) Morris ja Knapp (2011) mukaan tyyliä olisi myös arvioitava monipuolisuutensa valossa:

“Rather than attempting to maintain a single standard by which to judge a given performance or set of performances, it is usually more helpful to keep in mind the probability that in any show—sometimes even within a single song—multiple criteria may be operating simultaneously.” (Morris & Knapp 2011, 325.)

Ajankohtaisten tyylien lisäksi musikaaleissa hyödynnetään perinteisiä ”Broadway”-tyylejä, klassisia tyyliä, populaarimusiikin ajankohtaisia laulullisia tyyliä, komediaa

sekä suuntaan jos toiseen liioiteltuja karaktääriytyylejä (Morris & Knapp 2011, 320). Poikkeuksena on maailmanmusiikki, joka ei ole toistaiseksi saanut samanlaista jalansijaa teatterimusiikissa kuin populaarimusiikissa (Laird 2011, 40). Syynä tyylien kirjolle on mahdollisesti myös modernin musikaalin historiallinen yhteys vaudeville- ja varietee-tyyleihin, sen pastissinomaisen luonne sekä kysynnän ja tarjonnan laki (Morris & Knapp 2011, 320). Myös aikakautenaan suosittujen tanssien rytmiiikka, muoto ja luonne ovat vaikuttaneet musikaalisävellyksiin (Laird 2011, 34). Vaikka musikaalilaulajan tulee hallita useita äänenkäytöllisesti erilaisia tyyliä, on oleellisinta kuitenkin tarinan kerronta sekä hahmon kehittyminen, ymmärrys kappaleen sijoittumisesta suhteessa tarinaan sekä kappaleen tarinan välittäminen niin tekstin, kuin myös äänen välityksellä. (Taylor 2008, 12.)

2.2 Tekniikka

Vaikka musikaalilaulun määritelmä on laaja, on tyyliä kuitenkin joitain yleistettäviä ominaispiirteitä. Tässä osuudessa käsittelen musikaalilaulunopetuksen yleisimpiä teknisiä lähestymistapoja, äänenlaatuja sekä tulkinnallisia lähtökohtia perustuen aiempaan kirjallisuuteen aiheesta.

2.2.1 Puheesta lauluksi

”The musical theatre song’s first classical cousin is the soliloquy, not the aria.” (Saunders 2001, ref. Spivey 2008a, 485.)

Modernissa musikaalilaulussa (*contemporary musical theatre singing*) äänenkäytön perustana on puhe; laulu on puheen jatke niin tuotantomekanisminsa puolesta kuin sen yhteydestä ihmisen tunnemaailmaan ja ajatuksiin, jotka motivoivat puhettamme jokapäiväisessä elämässä. Musikaalilaulujen kummutessa dramaattisista tapahtumisista arkikielen välityksellä on puheenomaisempi laulutapa myös luontaisempi ilmaisumuoto esimerkiksi klassiseen laulutyyliin verrattuna. (Boardman 1987, ref. Spivey 2008a, 483.) Puhealueelle sijoittuvan laulun lähestymiselle puheen kautta on Spiveyn mukaan paljonkin hyötyä: rytmisen tekstinluku ja kappaleen käsittely tekstilähtöisesti muuttavat musiikillisten elementtien luonnetta kommunikointia vaikeuttavasta sitä kirkastavaksi. Edellytyksenä puhelähtöisyydelle on kuitenkin vaivaton ja terve äänenkäyttö puheessa. (Spivey 2008a, 485.)

Meillä on vain yksi ääni, jota käytämme sekä puheeseen että lauluun. Erona toiminnolle on lauluun tarvittava vahvempi ilmavirran säätely ja tukilihaksiston käyttö ja tunne avoimuudesta suussa ja kurkussa. (Taylor 2008, 57.) Björknerin (2003) mukaan spontaanin puheen aikana vallitsevat fysiologiset olosuhteet ovat kuitenkin epäotollisia laululle, ja ääni-instrumentin käyttö lauluun vaatii vahvaa kurkunpään lihaksiston, artikulaatioelimistön ja ilmanpaineen hallintaa (Björkner 2003, 18). Eerolan (2013) mukaan laulun tulisi olla yksinkertaisesti pitkitettyä puhetta.

Musikaalilaulussa on usein tilanne, jossa kappaleen alussa liu'utaan suoraan puhutusta tekstistä laulettuun tekstiin, jolloin huomiota onkin kiinnitettävä erityisesti äänenlaadun jatkuvuuteen (Taylor 2008, 57). Mutta miksi jokin asia lauletaan, kun sen voisi vaan puhua? Musiikkiteatterissa syy laululle kumpuaa musiikinumeroa edeltävistä tapahtumista tarinassa, ja esiintyjinä määritämme laululle tarkoituksen perustuen tekstistä saamaamme tietoon. Jotakin niin merkittävää, elämää suurempaa on tapahtunut, joka provosoi, herättää tarpeen tai triggeroi laulajaa laulamaan puhutun dialogin sijaan. Laulu toimii näin väylänä tunteille ja ajatuksille. (Purdy 2016, 157–160, ks. myös Bean 2007.)

2.2.2 Metodiikkaa

Tässä luvussa perehdyn laulumetodeihin, joihin viitataan angoamerikkalaisen musikaalilauluperinteen kirjallisuudessa sekä skandinaavisella CCM-laulunopetuskentällä musiikkiteatterin yhteydessä.

Estill Voice Training (EVT)

”Vocal knowledge is vocal power.” (EVT.) Jo Estillin kehittämä *Estill Voice Training (EVT)* äänenkäyttömetodi perustuu tieteellisen äänifysiologisen tutkimustiedon konkreettiselle hyödyntämiselle puhe- ja laulunopetuksessa. EVT:ssä ei ole esteettisiä ihanteita, vaan kaikenlainen äänen tuotto on kaunista, kunhan ääni on terve. Estill metodissa äänen tuottaminen on lihastyötä, joka alkaa jo ennen äänenmuodostusta kehossa. Näitä lihasryhmiä harjoitetaan eriytetysti. (Annola & Turunen 2016, 10; myös EVT.) Hengityksen säätelyn harjoittelua ei ole jaoteltu omaksi osa-alueekseen, vaan ilmavirran on sopeuduttava ääntöväylässä kohtaamiinsa esteisiin. Vastaavasti ilmavirran säätely aiheuttaa muutoksia ääntöväylän ja kurkunpään alueella. (emt. 13–14.) Jo Estill aloitti tutkimuksensa selvittämällä mitä tapahtuu fysiologisesti tunteiden ja ilmaisun taustalla.

Estill Voice Training -metodissa laulamiseen viitataan usein edelleen fraasilla “*emotion on pitch*”. (Steinhauer & Estill 2010, 97.)

EVT:ssä äänentuottoa ja metodin eri osa-alueiden opetusta tuetaan niin kuulokuvan, kehollisen aktiivisuuden kokemuksen (*kinesthetic effort*), kaavioiden sekä äänihuulitoimintaa havainnoivan videoendoskopian avulla (Steinhauer & Estill 2010, 86; myös EVT). Äänen valmentaminen jaetaan kolmeen osaan, *käsityötaitoihin (craft)*, *taiteellisuuteen (artistry)* ja *esitystaikaan (performance magic)* (suom. Annola & Turunen), joista Estill-metodi keskittyy vain ensimmäiseen osa-alueeseen (Annola & Turunen 2016, 12).

EVT:ssä äänentuotto perustuu *Power-Source-Filter* -mallille: Hengitys toimii äänen energialähteenä ja saa aikaan äänihuulten värähtelyä, äänihuulet ovat äänen lähde ja määrittävät sävelkorkeuden sekä yläsävellet, ja ääntöväylä toimii suodattimena, joka resonoinnin avulla määrittää äänen kvaliteetin sekä kuulemamme konsonantit ja vokaalit. (Annola & Turunen 2016, 12.) Metodissa on eritelty *äänikuviot (Figures of Voice)*, joissa äänentuottoon osallistuvia fysiologisia rakenteita manipuloidaan erilaisiin asentoihin (näihin rakenteisiin kuuluvat äänihuulet, taskuhuulet, aryepiglottinen sulkijalihas, pehmeä kitalaki, pään, kaulan ja rintakehän asennot, kilpirusto, kannurusto, kieli, huulet ja leuka). Äänikuvioiden toimintoja ja asetuksia yhdistämällä saadaan kuusi *äänikvaliteettia (Vocal qualities)*, jotka muodostavat mallin rungon. Äänikvaliteetteja ovat puhe (*speech*), falsetto (*falseto*), nyhkiminen (*sob*), ooppera (*opera*), tvangi (*twang*) ja belttaus (*belting*). Näitä äänikuvioita ja -kvaliteetteja yhdistelemällä voidaan kuitenkin luoda lukematon määrä erilaisia ääniteitä ja saundeja, joten äänentuotto ei rajoitu näihin kategorioihin. (Steinhauer & Estill 2010, 84.)

Estill Voice Training -metodissa ymmärretään, että ääntöelimistämme ei ole luotu ensisijaisesti laulamiseksi. Esimerkiksi kurkunpään tehtävä on estää epätoivottujen kappaleiden matkaamista keuhkoihin sekä toimia hengityselimistön sulkuventtiilinä esimerkiksi kehollisen voimantuoton yhteydessä. Tämä luonnollinen mekanismi on siis taipuvainen ohjaamaan kurkunpään alueen lihaksistoa sulkemaan ääntöväylää, jonka takia on laulamisen yhteydessä tärkeää osata tunnistaa ja vastustaa näitä mekanismeja. (Annola & Turunen 2016, 13.)

Complete Vocal Technique (CVT)

CVT eli *Complete Vocal Technique* on tanskalaisen Cathrine Sadolinin kehittämä laulumetodi, joka perustuu käytännönläheiseen ongelmanratkaisuun ja oppilaslähtöisyyteen. Sadolinin mukaan (2012) ihmisäänen muodostamat äänenlaadut voidaan systemaattisesti kategorisoida ja soveltaa kaikkiin musiikkityyleihin. Painopiste on kestävässä, terveessä äänenkäytössä, jonka avulla kaikki tyylit ja efektit voidaan tuottaa kivuttomasti ja nopein tuloksin. Sadolinin mukaan kaikki osaavat laulaa ja oppilaiden tulisi ottaa vastuu omasta kehityksestään. (Sadolin 2012, 3, 6–9.)

Turvallisen äänenkäytön pohjana on kolme peruseriaatetta: tuki, twang sekä huulien ja leuan rentoutus. Lisäksi Sadolin jakaa äänenkäytön sen metallisuuden perusteella neljään moodiin: *Neutral*, *Curbing*, *Overdrive* ja *Edge* (josta hän on aiemmin käyttänyt termiä *Belt*). Jokaisella moodilla on ominaispiirteensä ja rajoituksensa, joita tulisi harjoitella eriytetysti ja eri tavoin peruseriaatteita kunnioittaen. Lisäksi jokaisen moodin sävyä voidaan tummentaa tai vaalentaa muuttamalla ääntöväylän muotoa sekä lisätä tyyllillisiä efektejä, joiden tuntemus ja muodostus ääntöväylässä vaihtelee laulajakohtaisesti. (Sadolin 2012, 15–19, 177–178.)

CVT-tekniikkaa on kritisoitu muun muassa tieteellisen tutkimuksen puutteesta. Osa Sadolinin lauluteknisistä ohjeistuksista on myös ristiriidassa nykyisen laulufysiologisen tiedon valossa, josta esimerkkinä vatsalihasten käyttö lauluhengityksessä. (Valtasaari 2012, 35, 37; vrt. Valtasaari 2017)

Speech Level Singing (SLS)

Speech Level Singing (SLS) on laulaja ja laulopedagogi Seth Riggsin luoma laulumetodi, joka perustuu kurkunpään vakaalle asennolle (*stable laryngeal position*). Riggs tunnetaan maailmalla eräänlaisena ”tähtivalmentajana”: pedagogin valmennettaviin ovat kuuluneet muun muassa Stevie Wonder, Michael Jackson sekä Madonna, ja hänen osaamistansa on hyödynnetty muun muassa Idols-tv-formaatissa. Hänen entisiä oppilaitaan löytyy lukuisista oopperataloista, teattereista sekä valkokankaalta ympäri maailman. (McCLellan 2011, 3–9.) Riggs oli ensimmäisiä systemaattisen CCM (Contemporary Commercial Music, ks. s. 23) pedagogiikan kehittäjiä. Hän oli lisäksi edelläkävijä niin modernin laulutekniikan pedagogiikan lähestymisessä äänihuulten toiminnan sekä

äänirekisterien näkökulmasta, että bel canto tekniikoiden soveltamisessa CCM laulutyy-
leihin. (Wicks 2019, 453.)

“You should sing with a technique that allows you to just relax and concentrate on per-
forming—which is what it's really all about, anyway— right?” (Riggs 1992, ix.)

Speech Level Singing -tekniikan perusajatuksiin kuuluu sävelkorkeuksien kurottamisen
täydellinen välttäminen sekä laulurekisterien ylimenon hiominen tasaiseksi (Riggs).
Ilmavirran säätelyn tulisi tekniikan oikeaoppisen käytön seurauksena tulla luonnostaan
ja ylimääräisen hengitystekniikan harjoittamisen koetaan lisäävän turhia lihajännityksiä.
SLS-tekniikassa tehokas ja vapaa laulaminen onnistuu vain, jos kurkunpään ulkoiset
lihakset (*extrinsic laryngeal muscles*) eivät häiritse kurkunpään sisäisten lihasten
(*intrinsic laryngeal muscles*) toimintaa (Wicks 2019, 451–452). Kommunikoidessa pu-
huen on painopiste kommunikaatiossa, ei äänenlaadussa, ja tällöin kurkunpäästä ympä-
röivät ulkoiset lihakset eivät aktivoidu turhaan ylimääräisiin voimanponnistuksiin. Kur-
kunpää saa olla rennosti ja suhteellisen vakaana, puheasennossa (*speech level position*),
johon Speech Level Singing -tekniikka perustuu. (Riggs 1992, 28–29.) Äänentuoton
tulisi olla puheen tapaan helppoa ja mukavaa riippumatta äänenkorkeudesta tai sen in-
tensiteetistä. Myös tuntemuksen suun ja kurkun alueella tulisi säilyä samana. (emt. ix.)

SLS-pedagogiikka perustuu syy–seuraus-ajattelulle. Opettajan tulisi välttää kuvaamasta
haluttua ääni-ihannetta tai toivottua lopputulosta oppilaalle, vaan antaa sen sijaan tälle
ääniharjoitus, jonka suorittaminen mahdollistaa kyseiseen lopputulokseen pääsemisen.
Kun oppilas löytää itse halutun äänenlaadun tai fysiologisen yhteyden, voi hän omin
samoin kuvata tuntemustaan ja verrata sitä aiempiin kokemuksiin tavalla, joka on järke-
vää laulajalle sen omakohtaisuuden takia. (Wicks 2019, 451.)

SLS on saanut myös paljon vastustusta osakseen. McClellan (2011) nostaa esiin, että
vaikka Riggsin tähtikaarti onkin mittava, voi usealta kyseiseltä artistilta kuitenkin kuulla
äänessä teknisiä ongelmia, mikä sotii Riggsin terveellisen laulutekniikan periaatetta
vastaan (emt. 5). Riggs erotettiin NATS:ista (National Association of Teachers of Sin-
ging) ja vapautettiin tehtävistään korkeakoulusta, jossa hän toimi laulunopettajana joh-
tuen hänen epätavanomaisista opetusmetodeistaan (McClellan 2011, 4). Jones puoles-
taan kritisoi SLS:n mainetta nopeana, yleispätevänä ongelmanratkaisijana laulajasta
riippumatta, sekä huomauttaa laulamisen vaativan huomattavasti suurempaa tilaa kur-
kunpään alueella puheeseen verrattuna. Hän varoittaa myös mahdollisten puheongel-

mien vaikutuksesta laulamiseen, kun perustana on puhtaasti puheen tekniset “asetukset”. (Jones 2005.) Wicksin (2019) mukaan Riggsiä ja hänen metodologiaan on lisäksi kritisoitu epäselvän terminologian ja tieteellisen epätarkkuuden osalta, sekä perustavanlaatuisen ‘puhe ei ole sama kuin laulu’ ajatuksen pohjalta (emt. 452).

2.2.3 Vocal qualities

“Music theater vocal qualities do not exist in isolation from the dramatic demands of the text. However, identifying the stylistic, physiological, and acoustic properties of these vocal qualities is essential to developing a safe and effective pedagogy for a demanding profession.” (Bourne & Kenny 2016, 128e11.)

Legit

Legitimate singing eli lyhyemmin *legit* on määritelty Blumenfeldin (2010) Musiikkiteatterisanakirjassa laulutekniikaksi ja esteettiseksi tyyliksi, jossa laulaja on koulutettu kontrolloimaan osallistuvan lihaksiston jännitteiden muutoksia rinta- ja pää-äänien vaihteluissa sekä sijoittamaan ääni niin sanotusti maskiin. Tyyliä käytetään klassisessa musiikissa, oopperassa, opereteissa sekä osassa Broadway-musikaaleista. (Blumenfeld 2010, 186.) “Legit” äänenkäyttö oli suosituimmillaan musikaalien kulta-aikana (katso Estetiikka s. 22) 1940–60-luvuilla, mutta on sen jälkeen jäänyt ohjelmistossa vähemmälle (Bourne, Garnier & Kenny 2010, 171). Moore ja Bergman (2008, vrt. LoVetri 2008) tähdentävät legit-tekniikan taustalla olevan nimenomaan klassinen laulukoulutus, johon kuuluu useimmiten tasainen, jatkuva vibrato sekä *bel canto* tyylliset lauluvokaalit (emt. 11). Musikaaliartisteista legit-laulutyylistään tunnettuja ovat esimerkiksi Julie Andrews ja Kelli O’Hara.

Perinteisessä tyyliässä (*traditional musical theatre*), jossa hyödynnetään erityisesti legit-tekniikkaa, sekoitetaan usein tyylejä, kuten klassista laulutekniikkaa ja puheenomaista, dialogista kumpuavaa laulutyyliä. Onnistuakseen tulkinnassaan on esiintyjällä oltava tietotaitoa ei ainoastaan teknisten aspektien hallinnassa, vaan heidän on kyettävä tuomaan esiin jokaisen tyylin monisyisyys kontekstissa. (Edwards & Hoch 2018, 185.)

Belt

Belt-termin etymologia on hieman epäselvä, mutta sitä on käytetty laulussa jo jazzin alkuvuosikymmeniltä kuvaamaan vaskisointista, huutomaista, orkesterin yli kantavaa voimakasta laulua (LoVetri, Saunders-Barton & Weekly 2014, 54–55). Laulutekniikan fysiologisesta määrittelystä ollaan usein eri mieltä; osittain määrittelyä vaikeuttaa ristiriita siitä, tulisiko belttiä edes määritellä fysiologisesti, vai riittääkö määritelmäksi kuu- lokuva voimakkaasta, puheenomaisesta äänestä. Erimielisyyksiä aiheuttavat lisäksi ohuiden ja paksujen äänihuulien hyödyntämisen suhde. (Roll 2016, e1.) Osa laulunopet- tajiista on kuitenkin hyväksynyt belt-termin heterogeenisen luonteen yhden määritelmän sijaan (Bourne & Kenny 2016, 128.e1). Muun muassa Morris ja Knapp (2011) pitävät belttiä modaali-alueen (ns. rintääni) laajenuksena falsetille tyypilliseen rekisteriin (emt. 324–325). Edwin (2007) puolestaan pitää belttiä rintäänisidonnaisena, jonka tekniikassa dominoivat äänihuulia lyhentävät ja paksuntavat kilpikannurustolihakset (thyroaryte- noid muscles/TA), mutta jossa äänihuulia pidentävät ja ohentavat rengaskilpirustolihak- set (cricothyroid muscles/CT) on pidettävänä aktiivisina (emt. 214–215). Blumenfield (2010) tyytyy kuvailemaan tekniikalla tuotettua ääntä yleisesti kovääniseksi ja voi- makkaaksi, rintarekisteriä hyödyntäväksi (emt. 33).

Björknerin (2003) mukaan belt on äänenväriin vaikuttava efekti, jota pop- ja musiikki- teatterilaulajat käyttävät korkeissa, voimakkaissa äänissä. Belttaukseen liittyy hänen tutkimuksensa mukaan lisäksi kova subglottaalinen paine, pitkä äänihuulien sulkuaika ja aktiivisuus kurkunpään ja vatsan alueen lihaksistossa. (Björkner 2003, 19.) Äänen frekvenssitutkimusten perusteella vokaalit /i/ ja /e/ sopivat parhaiten belt-tyyliseen, vas- kimaiseen sointiin erityisesti naisäänen keskirekisterin yläpäässä. Soinnissa dominoivat toinen lauluformantti (f2) ja sitä korkeammat taajuudet, jotka ovat myös vaskisoittimille ominaisia. (Titze 2018, 543.) Belt-termiä käytetään joskus myös kuvaamaan kaikkea paksumpien äänihuulien tuottamaa puheenomaista ääntä.

Miesten ja naisten belt-äänentuotto voi erota toisistaan paljonkin. Pop- ja kontratenorei- ta lukuun ottamatta miehet laulavat niin sanotusti rintäänivoittoisesti (kilpikannurusto- lihas-painotteisesti, thyroarytenoid muscles/TA), eikä heidän tarvitse vaihtaa rekisteriä beltatessaan. Rekisterieroista johtuen naisten ja miesten belt-tekniikkaa tulisi Edwinin (2007) mukaan siksi lähestyä eri tavoin (emt. 215).

Naisäänille karakterisempi musiikkiteatterin belt-tekniikka ilmaantui musikaalilavoille 1900-luvun alkupuoliskolla, kun vahvistamattoman äänen oli kuuluttava orkesterin yli

puheenomaista keskirekisteriä käytettäessä (Roll 2016, e1–e2). Kyseinen laulutyyli miellettiin alun perin rahvaanomaiseksi, oikeaoppisesta (legitimate- “legit”) klassisesta laulutyylistä poikkeavaksi. Belttiä kuulikin vuosisadan alussa lähinnä kansanviihteen parissa revyyyn, vaudevillen ja burleskin yhteydessä (Edwin 2007, 213). Tunnusomaisin belt-saundi yhdistetään useimmiten Ethel Mermaniin. Toinen merkittävä belt-saundistaan tunnettu näyttelijä on Patti LuPone.

Modernin musikaalin vaatimukset belt-tekniikan suhteen ovat nousseet huomattavasti: naisäänillä modernin materiaalin vaatimuksissa äänen on yletyttävä jopa kaksiviivaiseen f:ään voimakkaana efektinä ja tarve uusille lauluteknisille ratkaisuille on suuri. Cristianne Rollin (2016) laulunopettajille ja heidän oppilailleen suunnatun tutkimuksen perusteella terveelliseen ja toimivaan korkeaan belt-rekisteriin miksataan (*mixting*) mukaan niin kutsuttujen ohuiden äänihuulten käyttöä (*head voice*), jolloin vokaalit ovat suljetumpia ja/tai kapeampia ja puheenomainen äänenkäyttö säilyy. Tutkimukseen osallistuneet laulajat kuvailivat kokemustaan miksatuksi äänenkäytöksi (mixed vocal approach, katso s. 17 mikstistä). Opettajat myös huomauttivat naislaulajan äänityypin saatavan vaikuttaa korkean belt-rekisterin käyttömahdollisuuksiin ja laajuuteen, joten oppilaslähtöisyys on oleellista myös tähän tekniikkaan perehtymisessä. Modernin korkean belt-tekniikan tunnusomaisia käyttäjiä ovat muun muassa Idina Menzel ja Eden Espinosa. (Roll 2016, e1–e2.)

Miksti (*mixed voice*)

LoVetrin, Saunders-Bartonin ja Weeklyn (2014) mukaan miksti sijoittuu nimensä mukaan beltin ja legit-tekniikan välimaastoon ja on lähellä puheentuoton mekanismeja säilyttäen kuitenkin keveyden korkeammillakin äänillä (emt. 55; myös Moore & Bergman 2008, 12). Chandler (2014) määrittelee mikstin rintavoittoiseksi ääneksi normaalin käyttöalueen yläpuolella, johon on lisätty twang- ja cry- efektejä (katso Estill s. 11; emt. 39). Mikstissä harmoninen energia painottuu beltin tavoin ylätaajuuksiin, mutta subglottaalinen paine on vähäisempi (Bourne & Kenny 2016 Sundbergiin ja LoVetriin nojaten, 128e1–e2). Tuotettu ääni vaihtelee runsaasti laulaja- ja kappalekohtaisesti.

2.3 Tulkinta

Musikaalit ovat löytäneet tien yleisön sydämeen osittain myös siitä syystä, että ne tarjoavat helposti ymmärrettävään, viihdyttävään muotoon kiedotun sosiaalisen kanssakäymisen mallien “koeajon”. Yleisöllä on mahdollisuus myötäelää tiettyjä käyttäytymismalleja ja tuntemuksia ja reflektoida omaa itseään ja sitä, mitä he voisivat halutesaan olla lavalla tapahtuvien tarinoiden kautta. (Knapp 2011, 413.)

2.3.1 Tekstin tekniikkaa

”As an actor who sings you have a responsibility to ensure that your words are intelligible to the audience, even when you are singing a ballad.” (Kayes 2005, 134.)

Lauletun tekstin ymmärrettävyyden haasteina ovat muun muassa tekstin rytmisen rakenteen sekä ennalta määritelty intonaatio. Näyttelijän tehtävänä onkin tuottaa uskottavan lisäksi selkeä tulkinta kontekstissa, jossa rytmikka, melodia sekä orkestrointi pyrkivät mahdollistamaan tarinan prosessoinnin useammalla kuin yhdellä tasolla kuulijan näkökulmasta. Musiikin ja tarinan yhdistämisestä syntyvä synergia mahdollistaa esityksen nousun korkeammalle tasolle. (Kayes 2005, myös Bean 2007 ja Weekly 2014.)

Vokaalit ja konsonantit

”Musical theatre singing is about text first, voice second.” (Kayes 2005, 152.)

Jotta näyttelijä kykenisi uppoutumaan tekstiin ja tarinaan, on hänen keskityttävä huolella vokaalien ja konsonanttien muodostamisen mekaniikkaan. Koska konsonanttien kuuluvuus on intonaation säilyttämisen haastavuudesta johtuen vokaaleja heikompi, on laulavan näyttelijän löydettävä tapa tasapainottaa vokaalin ja konsonantin suhde, jotta teksti säilyisi ymmärrettävänä. (Kayes 2005, 134.)

Suomen kielessä on 13 konsonanttiäännettä ja vaihteleva määrä lainaäänteitä vieraista kielistä, kun taas englannin kielessä (General English) niitä on kaksikymmentäneljä. Konsonantit jäävät usein vähemmälle huomiolle laulunopetuksessa niiden vaikean luonteen vuoksi. On olennaista tietää mitkä ääntöväylän osat osallistuvat eri konsonanttien muodostamiseen, jotta tekstin ja konsonanttien selkiyttäminen helpottuisi. Musikaalilaulun kannalta oleellista on tarrautua niihin haasteisiin, joita nousee esiin konsonanttien

selkeydessä ja soljuvuudessa, kun teksti siirretään musiikilliseen kontekstiin. (Kayes 2005, 140–147.)

Kaikki konsonantit tarvitsevat näyttämölaulussa aikaa: Sanan aloittava konsonantti tulee muodostaa ennen nuottiin merkittyä iskua ja sanan viimeinen konsonantti on muodostettava iskun sisällä. Joskus konsonantit aiheuttavat myös ilmapirran estymistä useammassa kohtaa ääntöväylää, jolloin ilmapirta voi heijastua takaisinpäin ja aiheuttaa kiristymistä kurkunpään alueella. (Kayes 2005, 140–147.)

“Vokaalit ovat puheen harmoninen osa, joita soitamme instrumentissamme ja niiden muodostaessa energialinjan syntyy laulun legato, jonka pystymme kuulemaan äänessä fokuksena” (Eerola 2013). Englanninkielisessä musiikkiteatterimusiikissa vokaaleja saatetaan manipuloida muun muassa seuraavista syistä: *Bel canto* tyylinen sointi-ihanne voi ajaa klassisesti kouluttautuneen laulajan muokkaamaan vokaaleja tyylinmukaiseen suuntaan, vaikka suuri osa musiikkiteatterisävellyksistä on kirjoitettu joko amerikan- tai brittienglannin mukaisille aksenteille ja murteille. Toinen syy on laulutekninen; jotkut vokaaleista on helpompi tuottaa tietyillä laulukorkeuksilla kuin toiset. Kolmantena syyinä on klassisesta kuoroäänenmuodostuksesta levinnyt ajatus vokaalien muodosta suhteessa niiden keston. (Kayes 2005, 134–135.) Laulajan on hyvä tuntea sekä oman että hyödyntämiensä murteiden ja aksenttien fysiologinen perusta ja muodostustapa, sekä artikulaation ja resonanssin muutokset suhteessa omaan tekstinmuodostukseen. Tärkeintä on kuitenkin esiintymisen kannalta kommunikoida ymmärrettävästi ja selkeästi. (Melton & Tom 2012, 106–107.)

”Päänvaivaa” aiheuttavat usein myös vokaalimuutokset lauletuissa diftongeissa (*compound vowels*). Tällöin muutos ensimmäisestä vokaalista toiseen sekä mahdolliseen kolmanteen vokaaliin määräytyy joko kappaleen tyylin ja aikakauden mukaan tai päätöksen tekee kapellimestari ja/tai ohjaaja. Esimerkiksi klassisen musikaalin käytänne nojaa klassisen laulun perinteisiin, kun taas esimerkiksi rock-musikaalissa vokaalia voitaisiin käsitellä Amerikan eteläosien murteeseen nojaten perustuen rock-musiikin juuriin. Vokaalien äkillisellä muutoksella voidaan tavoitella myös dramaattista efektiä. (Kayes 2005, 140; myös Melton & Tom 2012, 109.)

Kayes tarjoaa ratkaisuna tekstin kuuluvuuden ja selkeyden varmistamiseksi vokaalien medialisaatiota (*medialising*, oma käänös), jossa kaikki vokaalit muodostetaan kielen keskiosan alueella etu- tai takaosan sijaan, jolloin vokaaliformanttien resonanssierot tasapainottuvat ja vokaalien ”väri” säilyy samankaltaisempana ja näin ollen tuotettu ääni

on myös kuuluvampi. Medialisaatio mahdollistaa ääntöväylän virittämisen maksimaaliseen tehoon muuttamalla kielen takaosan, kovan kitalaen sekä kurkun takaosan suhdetta kuitenkin vaikuttamatta vokaalin muotoon. (Kayes 2005, 100–101.)

2.3.2 Tekstin tulkintaa

Musikaalilaulun tulkinnassa on tyylilajille musiikkigenrestä riippumatta ominaisia tietyt piirteet. Tärkeimpänä on se, että kappale lauletaan tarkoituksena ilmaista jotain ja lisätä yleisön ymmärrystä tapahtumista ja/tai hahmosta. Laulajan on kommunikoitava yleisön kanssa ja oltava tietoinen siitä mitä yleisö näkee ja kuulee silloinkin, kun kappaletta ei lauleta suoraan yleisölle. Laulajan silmät toimivat hahmon sielun peilinä, joista yleisö voi lukea hahmon tunnereaktion ja myötäelää tämän tunnekehityksen mukana sekä tuntea empatiaa. (Taylor 2008, 80.)

Toinen tärkeä elementti on kappaleen sidonnaisuus kontekstiin. Laulajan ilmaisua ja kokeilunhalua rajoittavat tarinan luomat raamit niin tilanteen kuin hahmon kehityskaaren suhteen, joihin vaikuttavat osaltaan myös ohjaajan näkemykset aiheesta. (Taylor 2008, 80–81.) Musikaaleissa osa teoksen alatekstistä on lisäksi kirjoitettu osaksi musiikillista tekstuuria (Moore & Bergman 2008, 31).

Taylor (2008) suosittelee aloittamaan uuteen kappaleeseen tutustumisen aina tekstistä: näin tulkintaan ei pääse vaikuttamaan muiden artistien tulkinta, jotka tunnetuissa kappaleissa usein jäävät elämään yleisesti hyväksytyinä fraseerauksina ja tulkintoina. Myös hengitysrytmillä on tällöin vaarana tukea jonkun toisen tulkintaa tai myötäillä ajatuksettomasti kappaleen musiikillista rakennetta vailla tarkoitusta. (Taylor 2008, 81–82.)

Stinton (2009) suosittelee musiikillisiin elementteihin ja niiden merkityksiin perehtymistä, mutta Taylorista poikkeavasti korostaa hahmoon ja tämän ihmissuhteisiin, asenteisiin ja tunnetiloihin tutustumista musiikillisen tekstuurin kautta jopa yli tyypillisemmän tekstilähtöisen analyysin (emt. 103–104). Hän käyttää tästä lähestymistavasta nimitystä *music-monologuing* (vrt. *text-monologuing*).

Musiikilliseen rakenteeseen tutustuminen paljastaa hyville musikaalisäveltäjille ominaisen tavan käyttää musiikillista muotoa apuna tarinankerronnassa: melodialinjan poikkeamat paljastavat tärkeitä yksityiskohtia, nousevat ja laskevat linjat ohjailevat tunnereaktioita ja asioiden toistaminen on harvoin sattumaa sekään (Taylor 2008, 83; myös Bean 2007). Säestystä ei myöskään voi jättää huomiotta, sillä valitut harmoniat, ryt-

minmuutokset ja sävellajinvaihdokset vaikuttavat kaikki musiikin luomaan tunnelmaan ja paljastavat näin osaltaan kappaleen kirjoittajan näkemyksiä tilanteeseen sopivasta tulkinnasta (Taylor 2008, 87–88). Tunteita voi ilmaista myös tekniikkalähtöisesti muuntelemalla dynamiikkaa, sävyä, vokaalien ja konsonanttien muotoa ja käyttöä, käyttämällä alkusointuja sekä tyylillisiä efektejä, kuten erilaisia alukkeita, narinaa, liukuja ja tasukuuliefektejä (LoVetri, Saunders-Barton & Means Weekly 2014, 60).

Tulkinnan kannalta on myös oleellista kysyä: Mitkä ovat pelissä olevat panokset (*stakes*)? Kappaleen laulamisen tarpeellisuutta määrittää se, mitä on vaakalaudalla, eli toisin sanoen, mitä voi menettää, jos laulajan esittämän hahmon tavoite, objektiivinen, ei toteudu. ”The deeper the entanglement, the more meaningful the song.” (Purdy 2016, 160–161.) Korkeat panokset kielivät laulua edeltävän kohtauksen merkittävyydestä, jotta tarve lauluun on syntynyt. ”When the preceding event is pitched higher, the response automatically pitches higher, which equals playing height, which all stage-worthy songs seek.” (Purdy 2016, 161.)

Musikaalilaulun kompleksinen polariteetti/paradoksaalisuus ilmenee ajatuksessa siitä, että kappaleen esittäjä on vastuussa teknisistä osa-alueista sekä tulkinnasta samalla kun hänen esittämänsä hahmo kokee kaiken ensimmäistä kertaa emotionaalisella ja/tai intellektuellisella tasolla. ”Harjoiteltu spontaanius” (*rehearsed spontaneity*) haastaa laulajaa tulkitsemaan kappaleen ajatuksella, jossa ennalta määritetyt musiikilliset elementit osuvat kohdilleen hahmon senhetkisen sisäisen kommunikaation tarpeen kanssa. (Bean 2007, 171.) Esiintyjän tulee tuntea kappaleen konteksti ja funktio sekä pyrkiä kommunikoidaan yleisön kanssa halutulla tasolla. Hahmon puolestaan tulisi säilyttää eräänlainen viattomuus edellä mainitun suunnitelmallisuuden suhteen ja suhtautua realistisesti tarinassa tapahtuviin käännteisiin. Tämä on haastavaa, sillä ihmisäivot eivät toimi lineaarisesti. (Taylor 2008, 98–104.)

2.4 Estetiikka

“Each generation personalizes its language and music to express how it sees, hears, and feels life.” (Edwin 2005, 291.)

1900-luvun alussa musikaalilaulu oli lähes täysin klassisen laulun tekniikkaan ja sen esteettisiin ihanteisiin pohjautuvaa, joskin laulullisesti äänialaltaan kapeampaa ja keskimäärin matalampaa, kuin oopperan lauluohjelmisto. Klassisen laulun rinnalla vaikutti

kuitenkin vaudeville-pohjainen, belt-tekniikkaa hyödyntävä kansanomaisempi laulutapa, joka nousi suuren yleisön suosioon 1930-luvulla erityisesti Ethel Mermanin avustuksella (katso beltistä s. 16). Juonen ja tekstin merkitys kasvoi 1940–50-lukujen aikana, jonka seurauksena musikaalisäveltäjät alkoivat kirjoittaa yhä matalampia ja ambitukseltaan kapeampia melodioita kommunikaation ja ymmärrettävyyden varmistamiseksi. Samaan aikaan tuottelias kirjoittajatiimi Rodgers & Hammerstein loi teoksiinsa monipuolisempia, realistisempia hahmoja, joka vaati laulajilta keskittymistä tulkintaan äänen välityksellä esteettisesti miellyttävien äänenlaatujen sijaan. (Bourne, Garnier & Kenny 2010, 171.) Kirjoittajaparin hittimusikaali *Oklahoma!* (1943) toimi merkkipaaluna aikakauden alulle, joka tunnetaan nykyään Broadwayn kulta-aikana (*Golden Age*) (1940–60-luvut). Seuranneen kahdenkymmenen vuoden aikana amerikkalainen musiikaali Rodgersin ja Hammersteinin vakiinnuttamassa, musiikkia ja tanssia tarinankerrontaan integroivassa muodossaan lisääntyi räjähdysmäisesti ja lunasti paikkansa monimuotoisena osana amerikkalaista teatteria, populaarikulttuuria ja kaupallista kenttää. (Kowalke 2013, 133–134.) Musiikkiteatterin sointimaailma muuttui radikaalisti 1960-luvulla rock-musiikin suosion värittäessä populaarikulttuuria, ja musikaaliartisteilta vaadittiin laulullisesti vahvaa puheenomaista, modernia äänenkäyttöä ja äänellistä kestävyyttä kahdeksan esityksen näytösviikkoon. (Bourne, Garnier & Kenny 2010, 171.)

Jokainen sukupolvi pyrkii luomaan oman näköisensä version todellisuudesta hyödyntäen edellisten sukupolvien kulttuurisia ilmiöitä, kuten musiikkia, apuvälineenä. Musikaaliteollisuuden perustuessa kysynnän ja tarjonnan lakiin, on alan vastattava siihen mitä yleisö haluaa. Edwinin (2005) mukaan tämä näkyy rytmimusiikin tyylien lisääntymisenä ohjelmistossa vastauksena rock n’ rollin kultakaudella kasvaneen yleisön tyyllisiin mieltymyksiin (emt. 291).

2.4.1 Modernia estetiikkaa

Moderni musiikkiteatteri (*contemporary musical theatre*) yhdistelee monipuolisesti eri musiikillisia vaikutteita klassisesta musiikista populaarimusiikkiin, ja laulajien oletetaan hallitsevan kaikki laulutyyli (Bourne ja Kenny 2016, 128.e1). Modernit musikaalit keskittyvät perinteistä tyyliä enemmän tarinankerrontaan ja näyttelijäntyön merkitys on laulutaitoa suurempi, joka näkyy myös casting-valinnoissa. Teknisesti esiintyjän on kyettävä ylläpitämään pitkiä, korkeita nuotteja belt- tai miksti-tekniikalla. Moderni musiikkiteatteri hyödyntää myös mikrofoniin mahdollistamaa intiimiyttä. (Edwards ja Hoch 2018, 185.)

2.4.2 Contemporary Commercial Music (CCM)

LoVetri (2008) käyttää termiä Contemporary Commercial Music (CCM) kuvaamaan yleisesti kaikkea ei-klassista musiikkia, johon musiikkiteatterikin lukeutuu. Äänentuotto on sitoutunut äänen sähköiseen vahvistamiseen ja siitä heijastuvaan kuulokuvaan; poikkeuksena kuitenkin musiikkiteatteri, jossa ääni on vahvistettu, mutta laulaja tuottaa ääntä niin kuin näin ei olisi. LoVetri korostaa, että jokainen termin alle kuuluva tyyli on käsitettävä omanaan, ja niiden ominaispiirteet vaihtelevat suuresti toisistaan. (LoVetri 2008, 260–261; myös LoVetri & Weekly 2003.) Edwards ja Hochin (2018) mukaan musiikkiteatteria ja CCM-tyyliä yhdistää kuitenkin nykyään ainoastaan niiden ei-klassinen luonne, ja eriävät pedagogiset käytänteet lisääntyvät vuosi vuodelta (emt. 183). Tyylistä ja sille ominaisista piirteistä riippumatta tärkeintä on, että laulajalla on jotain kommunikoitavaa ja että viesti välittyy kuulijalle asti (Soto-Morettini 2014, 117–118). CCM on hyvinkin vakiintunut termi englanninkielisissä laulopedagogiikan yhteisöissä, mutta se on saanut myös kritiikkiä erityisesti termin johdattelevuudesta kohti ajatusta kaupallisuudesta (*commercial*). ‘Kaupallisuus’ ei kuitenkaan viittaa musiikin laatuun vaan siihen, miten taidetta rahoitetaan. (Edwards & Hoch 2018, 183–184.)

Rytmimusiikin ujuttautuminen musikaalisävelyksiin vaikutti sekä äänenmuodostukseen että perinteisen roolituskaavan löyhentymiseen: esimerkiksi päärooliparin ei tarvinnut enää olla sopraano ja tenori. Populaarimusiikin äänenmuodostus on lisäksi vähemmän kontrolloitua, tunteikkaampaa ja se mielletään ’luonnollisempana’ ja ’autenttisempana’ kuin perinteinen musikaalimusiikki. Tekstin ja hahmon kehityskaaren ollessa musikaaleissa edelleen keskiössä sallii tyyliä kuitenkin runsaamman ornamentoinnin sekä laajemman ja monipuolisemman äänialan hyödyntämisen perinteiseen musikaalilauluun verrattuna. (Taylor 2008, 78.)

2.4.3 Luovintaa eri musiikkityyleissä

Musiikkiteatteria löytyy lähestulkoon yhtä laajasti kuin musiikkityylejä on määritelty. Painopisteen ollessa vahvasti tekstissä ja tarinankerronnassa on eri tyyliä varten ominaisilla äänenkäytöillä näitä painotuksia hyödyttäviä ominaisuuksia, joita säveltäjät ja sanoittajat hyödyntävät materiaaleissaan.

Jazz-musiikissa laulajan pehmeä ja ilmaa efektinä hyödyntävä äänenkäyttö mahdollistaa intiimin lähestymisen, ja kuulijan kokemus on henkilökohtainen; aivan kuin laulaja

kuiskailisi tunteitaan suoraan kuulijan korvaan. Sanat ovat etualalla ja äänenkorkeus usein sensuellin matalahko. Toisaalta tyyllille ominainen scat-sooloilu ja improvisointi muuntavat äänen instrumentiksi ja osaksi bändiä, ja ääni on kirkkaampi ja tiiviimpi, jolloin kuulija usein tempautuu mukaan bändin musiikilliseen ilotteluun. (Taylor 2008, 9; myös Soto-Morettini 2014, 150.) Toisin kuin edeltäjillään gospelilla ja bluesilla, jazzilla on vahva urbaani sointimaailma ja yhteys intellektuelliin, matemaattiseen musiikinluomiseen alkukantaisen tunnekanavoinnin sijaan (Soto-Morettini 2014, 149–150).

Oopperalaulu ja klassisesti koulutettu ääni suosivat äänen yhtenäisyyttä, joustavuutta ja virtaavuutta. Tekstinmuodostus on selkeää ja emotionaalinen tulkinta keskiössä, mutta äänensävy säilyy usein muuttumattomana ja tyyli-ihanteiden mukaisena myös tunnepurkauksien kohdalla eroten näin musiikkiteatterille tyypillisestä puhelähtöisyydestä. Oopperalaulussa korostuu musiikilliseen muotoon sidottu ilmaisu; tarina ja emotionaalinen lataus paljastuvat kuulijalle melodian ja orkestraation/säestyksen välityksellä. Tämä on toki olennaista myös musiikkiteatterissa, mutta siinä tekstilähtöisyys on ehdoton painopiste. (Taylor 2008, 9–10.) Blumenfeld (2010) kirjoittaa oopperan vaativan usein laulajalta suurempaa joustavuutta ja taitoa kuin muiden musiikkiteatterin osa-alueiden, sillä tyylikirjosta huolimatta musiikissa ei oopperaa ja operetteja lukuun ottamatta vaadita niin laajaa äänialaa tai ornamentoituja kuljetuksia (emt. 186).

Country- ja folk-musiikissa tarinankerronta on keskiössä ja musiikki toimii tarinaa eteenpäin kuljettavana elementtinä. Musiikilliset kuviot toistuvat usein samankaltaisina, joka korostaa säkeistöissä tapahtuvia sisällöllisiä muutoksia. Kerronta on usein puheenomaista ja mutkatonta, ja tyyllille ominaisen belt-tekniikan käyttö välittyy rehellisenä ja avoimena kuulijan korviin. Ääni on kehosta lähtöisin ja tunteilla on juuret syvällä laulajan sisällä. (Taylor 2008, 10–11.) Erityisesti countrymusiikkia esitetään yhä Amerikan eteläosien murteella sekä hieman melodramaattisella otteella, joka korostaa laulajan tarvetta ymmärtää teksti syvemmällä tasolla (Soto-Morettini 2014, 175).

Pop/rock tyyliä hyödyntävät teokset sisältävät efektejä, kuten vocal fry, growl ja melismat, sekä laajan valikoiman tyyllillisiä työkaluja, jotka on valjastettava musiikkiteatterin tarinankerronnallisen luonteen käyttöön (Edwards & Hoch 2018, 186). Saunders-Bartonin (2014) mukaan rock-musiikin viehätys laulajalle on sen ”kouluttamattomassa” äänenlaadussa (emt. 61). Taylorin (2008) mukaan rock-musiikin vahvistettuja instrumentteja ja efektejä hyödyntävässä estetiikassa autenttisuus on sidoksissa äänenvoimakkuuteen ja konstaittoman voimakkaaseen tulkintaan, johon liittyy olennaisesti

myös viha ja vieraantuminen modernista yhteiskunnasta sekä sidos kaupunkikulttuuriin. Äänenkäytön raakuus välittyy kuulijalle rehellisenä, jopa alkukantaisena. Rock-musikaaleiksi tituleeratuissa teoksissa (esimerkiksi *The Rocky Horror Show/O'Brien*) tunnelma on usein kuin rock-konsertissa, mutta kappaleiden väliin sijoitellut lyhyet kohtauksset ja hahmojen selkeä ylläpito vievät tarinaa saumattomasti eteenpäin. Käännekohtiin sijoitetut kappaleet puhuttelevat kuulijaa syvällisemmin, jos heillä on ollut aikaa tutustua kappaleen tulkitsevaan hahmoon ja tämän tarinaan kappaleiden välissä. (emt. 9–12.)

2.4.4 Äänenlaatujen ja osa-alueiden integrointi

Musikaali tyyliinä yhdistelee useita eri osaamisaloja ja tyyliä ja ihanteena on näiden osa-alueiden saumaton ja vaivaton yhteensulautuminen. Penn Staten yliopistoon perustettiin 2011 musiikkiteatteriin erikoistunut laulopedagogien maisterikoulutusohjelma (*MFA in Voice Pedagogy for Musical Theatre*). Alusta alkaen koulutusohjelmassa ymmärrettiin äänenkäytön olevan yksi osa kokonaisuutta, johon sisältyivät muun muassa tanssin ja näyttelijäntyön lisäksi puhe ja liike, ja että nämä elementit ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Tämä tarkoitti myös sitä, että opettajiston tulisi keskenään olla jatkuvasti yhteistyössä. Musiikkiteatteriin erikoistuminen tarkoitti pedagogiopiskelijan kannalta lukuisiin eri tyyliin perehtymistä niin esittämisen kuin opettamisenkin näkökulmasta, puhumattakaan äänenkäytön, teorian ja muun muassa säestyssoiton opiskelusta. Koulutusohjelmaan sisältyi sekä klassisen että musikaalilauluun painottuvat laulutunnit alan laajasta tyylikirjosta johtuen. Christy Turnbow oli koulutusohjelman ensimmäinen opiskelija ja hän kertoo tämän tyyppisen ristiin harjoittelemisen (*cross-training*) olleen hämmästyttävän hyödyllistä: lauluäänen molemmat ääripäät vapautuivat ja monipuolistuivat, äänen joustavuus kasvoi ja vaihtelu belttauksen ja klassisen sopraanomateriaalin välillä muuttui vaivattomaksi. Harjoitellessa ilmenneet ongelmat olivat usein molempien tyyliin ongelmia ja ratkaisut näihin autoivat myös automaattisesti molempiin. Turnbow sanookin nykyään usein oppilailleen: *”If you want to be a belter you must embrace the opera singer in you.”* (Turnbow 2014, 217–219.) Myös Weekly (2014) puhuu cross-trainingin puolesta kurkunpään lihaksiston joustavuuden ja näin monipuolisemman tyylikirjon hallinnan edistämiseksi (emt. 57).

Vahvaa osa-alueiden yhdistämistä puoltaa myös australialainen ohjaaja ja pedagogi Nicole Stinton. Hän korostaa artikkelissaan *Monologuing the Music: A New Actor Training Practice for New Times* (2019) musiikkiteatterin osa-alueiden integroinnin tärkeyttä

tä jo opiskeluvaiheessa. Käytännössä opinnoissa tulisi yhdistellä työkaluja ja elementtejä eri taitoaloille tyypillisistä opetustavoista ja näin edesauttaa esimerkiksi laulun ja näyttelijäntyön orgaanista yhdistelyä työelämässä. Myös uuden musiikkiteatterin luominen sekä musikaalikappaleiden tutkiminen musiikillisten ilmaisukeinojen näkökulmasta tekstinäkökulman lisäksi (*monologuing the music*) yhdistää usein irrallisina opettuja musiikkiteatterin osa-alueita (emt. 97–99).

2.5 Ohjelmisto

Musikaaliartistin ura pohjautuu suurelta osin koelaulumenestykselle. Roolin saaminen vaatii tarkkaa laulumateriaalin valintaa ja sen onnistunutta esittämistä koelaulutilanteessa joskus hyvinkin lyhyellä varoitusajalla. (Deer & Dal Vera 2009, 19.) Edwin (2006) painottaa vääränlaisen koelaulumateriaalin valitsemisen olevan jopa katastrofaalista, sillä ensivaikutelman voi antaa vain kerran (emt. 563).

Yksittäisten kappaleiden etsiminen ja harjoittelu erikseen jokaista koelaulua varten on raskasta ja aikaavievää, joten suositumpi lähestymistapa onkin kerätä itselleen portfolio erityyillisistä kappaleista, joista valitaan sopivin kuhunkin koelauluun. Jokaisen portfolion kappaleen tulisi sopia kyseisen musikaaliartistin ikään, äänialaan ja äänityyppiin. Portfolioita päivitetään jatkuvasti lisäämällä uusia kappaleita ja muokkaamalla kokonaisuutta esiintyjälle sopivaksi. (Deer & Dal Vera 2009, 19; myös Taylor 2008 sekä Purdy 2016.) Taylorin (2008) mukaan on lisäksi hyvä välttää ohjelmiston valitsemista siitä musikaalista, johon on kyseisellä kappaleella hakemassa. Ohjaajalla saattaa olla jo jonkinlainen käsitys siitä, miltä kyseinen hahmo voisi näyttää ja kuulostaa, ja tämän näkemyksen ennakoiminen voi olla hyvinkin riskialtista. (emt. 126.)

Valmiissa ohjelmistokansiossa jokaisen kappaleen tulisi olla editoitu täysmittaiseksi (1–2 min), 16 ja 32 tahdin mittaisiksi kokonaisuusiksi selkeästi nuottiin merkattuna laulajalle sopivassa sävellajissa. Koelauluohjelmiston huolellinen esillepano, selkeät leikkaukset ja siisti ulkoasu koelaulutilanteessa viestivät ohjaajalle, että kyseinen musikaaliartisti työskentee todennäköisemmin huolellisesti ja ahkerasti myös harjoitustilassa. (Deer & Dal Vera 2009, 22.)

2.5.1 Cast type

”Roolitustyypin” (*cast type*) voi määritellä perustuen koe-esiintymisilmoituksessa eriteltyyn kuvaukseen roolista (*character breakdown*), joka käsittää useimmiten kriteerit sukupuoli, ikähaarukka, fyysinen ulkomuoto, ammatti/asema/identiteetti sekä luonteenpiirteet (Gillis 2019). Käytän termiä roolitustyyppi käännökseenä englanninkieliselle termille *cast type* suomenkielisen vastineen puuttuessa sen vähäisen käytön vuoksi. Musikaalialan ollessa Suomessa huomattavasti angloamerikkalaisia mallejaan pienempi myös esiintyjien osalta, on tämänkaltainen roolituksen sopivuuden tarkka määrittely vielä toistaiseksi harvoin käytettyä.

Edwinin (2006) mukaan valitakseen itselleen sopivaa lauluohjelmistoa opiskelijan täytyy tuntea oma roolitustyyppinsä: “students must take an honest and highly critical personal inventory of how they look, how they sound, and how they act.” (Edwin 2006, 563). Perinteinen roolitustyyppi määrittyy Purdyn (2016) mukaan esiintyjän vartalotyyppin, ihon, iän sekä taitojen yhdistelmänä. Nämä parametrit kertovat, mitkä roolit sopisivat esiintyjälle todennäköisimmin, mutta eivät raja pois poikkeuksien mahdollisuutta. Esiintyjälle onkin varmintä tiedostaa oma roolitustyyppinsä, mutta pitää mieli avoinna vaihtoehtoisille mahdollisuuksille. Hän huomauttaa lisäksi, että tuoreissa musiikkiteatteriteoksissa on yhä harvinaisempaa kirjoittaa rooleja perinteisille “arkkityypeille”. Näillä hän viittaa vakiintuneisiin roolitustyypppeihin, kuten esimerkiksi *leading lady* (*soprano*), *leading man* (*tenor*) ja *comic relief*. (emt. 95.)

Edwin (2006) uskoo opiskelijoiden ohjaamisen kohti heidän henkilökohtaisia ja taiteellisia vahvuuksiaan olevan heidän urapolkujensa kannalta erittäin hyödyllistä (emt. 566). Vastalauseena perinteiselle “type castingille” Schechner (2010) puolestaan pohtii teatterin näkökulmasta mahdollisuutta roolittaa ilman sukupuolen, rodun ja iän tuomia rajoitteita. Hän argumentoi näyttelijän ammattitaidon puolesta: taitava esiintyjä kykenee näyttämään tarvittavaa ikää, luokkaa ja sukupuolta ilman tarvetta valeasuille. Rajoitteiden poisto mahdollistaisi myös näitä parametrejä vastaan näyttölemisen ja niillä leikkittelyn. (emt. 26.)

2.5.2 Ohjelmiston valinta

Perusteita kappalevalinnoille niiden henkilökohtaisen sopivuuden lisäksi on monia. Purdy (2016) huomauttaa mielipiteitä olevan yhtä paljon kuin niiden esittäjiä: osa neuvoo etsimään vähemmän tunnettuja kappaleita, toiset suosittelevat pysymään ohjelmistossa, joka on edes jollain tasolla yleisesti tunnettua. Mielipiteitä jakaa se, tulisiko kappaleilla esitellä laulullista virtuositeettia vai dramaattista tarinankerrontaa. Lisäksi musikaaliartistin omat mieltymykset sekä kappaleen merkityksellisyys sen esittäjälle vaikuttavat valintaan. Keskustelua käydään myös siitä, mitkä kappaleet ovat runsaan esitettävyytensä tai muiden perusteiden takia huonompia valintoja, kuin toiset. (emt. 80.)

Musiikkiteatterin maisterinopintoihini sisältyneen kurssimateriaalin pohjalta, Deerin ja Dal Veran (2009) sekä Greenin, Freemanin, Edwardsin ja Meyerin (2013) artikkeleihin ja useisiin alan internet-lähteisiin perustuen, tulisi ohjelmistoportfolion (*repertoire book/rep book (UK)*) sisältää kuitenkin kappaleita esiintyjän harkinnan mukaisesti seuraavista kategorioista, jotta esiintyjällä olisi valmista materiaalia hyvin erityyppisiin koelaulutilanteisiin. Kategoriat on lueteltu englanniksi lähteiden kielestä ja suomekielisten termien vakiintumattomuudesta johtuen:

- Jazz Standard/Early Broadway
- Operetta/ Gilbert & Sullivan
- Golden Age Legit Song
- Golden Age Comedy Song
- Character Song
- Contemporary Musical Theatre
- CCM styles
- Patter Song (nopeatempoinen)
- Sondheim
- Personal Show-Off

Jokaisesta kategoriasta tulisi olla vähintään kaksi erityyppistä ja -tempoista kappaletta koelaulua varten lyhennettyine versioineen. Oman kokemukseni mukaan Suomessa kappaleista saa useimmiten laulaa 1–2 minuutin mittaisen version. Rytmimusiikin tyyllilajeista tulisi lisäksi olla materiaalia jokaiselta vuosikymmeneltä ja useasta eri tyyllilajista. *Personal Show-Off* osiossa kappaleiden tulisi esitellä laulajan parhaita puolia ja vahvaa osaamista tyyllilajiin ja aikakauteen katsomatta.

2.6 Musikaalilaulunopetus

Tässä luvussa perehdyn lyhyesti ei-klassisen laulun opetukseen korkeakoulutasolla sekä alan käsityksiin musikaalilaulunopetuksesta ja sisällöstä. Musiikkiteatterikoulutus on Suomessa edelleen varsin suppea ja siitä syystä perehdynkin aiheeseen kansainväliseen tutkimustietoon nojaten. Korkeakoulutasolla opetusta voi saada tällä hetkellä Suomessa vain Tampereen ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjalla (Muusikko AMK 240 op) sekä avoimen yliopiston kautta Taideyliopiston musiikkiteatterin suuntautumispolulla (sivuainekokonaisuus 10–30 op). Lisäksi Turun ammattikorkeakoulu tarjoaa vuoden mittaisen työelämälähtöisen erikoistumiskoulutuksen nukketeatteriin ja musiikkiteatteriin (2019-) yhteistyössä Yrkeshögskola Novian kanssa. Kaikissa kokonaisuuksissa tarjotaan musikaalilaulunopetusta yksityis- ja/tai ryhmätuntien muodossa.

2.6.1 Korkeakoulutason CCM laulunopetus

Pohjoismaissa moderneja laulutyyylejä (*contemporary vocal styles*) opetetaan useimmiten saman instituution sisällä ja saman opettajan johdolla, mikä haastaa opettajia monipuolisuudellaan. Näillä tyyleillä viitataan tässä yhteydessä populaarimusiikkiin, jazziin ja musiikkiteatteriin. (Mesiä 2019, 50.) Klassisen laulupedagogiikan hallitessa yhä tutkimuskenttää on moni moderneja tyyplejä opettava ja tutkiva pedagogi kuitenkin sitä mieltä, ettei tyyplejä tulisi lähestyä länsimaisen taidemusiikin näkökulmasta, saati arvioida perustuen klassisen musiikin esteettisiin ihanteisiin. Yleinen näkemys on, että sen, kuinka hyvin ohjattavan opiskelijan käyttämä äänenlaatu sopii kontekstiin, tulisi ohjata pedagogista lähestymistapaa sopeutumaan kyseessä olevan musiikkityylin vaatimuksiin ja sen esteettisiin ihanteisiin. (Mesiä 2019, 50–51.)

Laulunopetus pohjoismaisissa korkeakouluissa on yhä useimmiten klassisen instrumenttipedagogiikan mallin mukaisesti yksityisopetusta. Yksityisopetuksen puolestapuhujat listaavat kyseisen opetusmallin eduiksi opettajan ja opiskelijan välisen luottamussuhteen vahvistumisen sekä mahdollisuuden laaja-alaisen, yksityiskohtaisen musiikillisen tiedon siirtämiseen, sekä opiskelijälähtöiseen tulkinnalliseen lähestymiseen. Haasteita opetusmallissa puolestaan ovat mestari–kisälli-muotoisen opetuksen vallankäytön väärinkäyttömahdollisuudet, opiskelijan itsenäisen oppijan roolin pienentyminen sekä tahottoman opittujen, instituution määrittämien käytänteiden ja mallien siirtyminen kyseenalaistamatta opettajalta opiskelijalle. Lauluinstrumentin kohdalla haastetta lisää instrumentin yksilöllisyys ja monelle tyylille ominaisen, oman persoonallisuuden näky-

vyöden salliminen, jopa toivottavuus. (Mesiä 2019, 60–63.)

Wilson (2010) nostaa esiin Wurglerin (1997) määrittämän tavan jakaa laulopedagogiikan osa-alueet kolmeen alalajiin: kognitiiviseen alaan (*cognitive domain*), joka käsittää faktuaalisen tiedon, psykomotoriseen alaan (*psychomotor domain*), johon liittyy taitojen kehittäminen sekä tunnesidonnaiseen alaan (*affective domain*), johon kuuluu arvojen ja asenteiden kehittäminen (emt. 294).

2.6.2 Musikaalilaulunopetus

LoVetri, Saunders-Barton ja Weeklyn (2014) mukaan musiikkiteatterin laulunopetukseen ei ole olemassa yleisesti hyväksyttyä mallia; opetuskäytänteet ovat muokkaantuneet kunkin opettajan näkemysten kautta sen mukaan, mikä on kulloinkin toiminut nojaten heidän omiin kokemuksiinsa esiintyjänä (emt. 53). Musikaaliteollisuuden sopeutuksessa nopeasti yleisön mieltymyksiin on alan laulopedagogiikka puolestaan Edwinin (2005) mukaan useimmiten jäljessä kehityksestä ja instituuteissa painotus on vahvasti klassisen laulun pedagogiikassa (emt. 291–292). Tilanne on kuitenkin myös hänen mukaansa parantunut, ja CCM-tyyliä opetus lisääntyy jatkuvasti. Bournen, Garnierin ja Kennyn (2010) mukaan laulopedagogeilla olisi omien sanojensa mukaan tarve lisäkoulutukselle musikaalilaulunopetuksen suhteen (emt. 172).

Wilsonille (2010) opetuksen sisältö tuntuu kuitenkin olevan jokseenkin selkeä: hän listaa artikkelissaan, että musikaalilaulun osa-alueisiin kuuluu alan ja sen käytänteiden tuntemus, koelauluvalmennus, ilmavirran oikeanlainen hallinta erityisesti tanssivien musikaaliartistien kohdalla, sekä puheen ja laulun yhteys ja liukuminen orgaanisesti näiden välillä. Lisäksi hän painottaa terveen äänenkäytön merkitystä erityisesti suhteessa musikaalilaulajien työtuntimäärään sekä uusien CCM-tyyliä ja uusien äänenkäyttötekniikoiden vallatessa alaa ohjelmistosta.

Bournen, Garnierin ja Kennyn (2010) suosituksen mukaan musikaalilaulunopetuksen tulisi puolestaan sisältää naisilla rinta- ja päärekisterien tasapuolista harjoittamista ja näiden rekisterien saumatonta yhdistämistä harjoitusten avulla. Miehillä musikaalilaulunopetuksen tulisi keskittyä laulurekisterin yläpään joustavuuden kehittämiseen klassisen ja modernien tyylilajien välillä ja turhien jännitteiden synnyn ennaltaehkäisemiseen. Lisäksi oppilaita tulisi ohjata kohti etistä, kirkasta äänenlaatua, joka on tyyllisesti musikaalille ominainen. Klassisen laulun harjoittelusta koetaan olevan hyötyä esimer-

kiksi rekisterien yhdistämisessä sekä legit-tyylin harjoittamisessa. (emt. 178–179.)

3 Tutkimusasetelma

Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, mitä laullisia haasteita musiikkiteatterin ala tarjoaa nyt ja tulevaisuudessa vastavalmistuneille korkeakoulutetuille musikaalilaulajille laulunopettajan näkökulmasta. Lisäksi tarkastelen tutkimuksessani, kuinka laulutunnilla voisi näihin haasteisiin valmistautua, sekä miten kandidaattitason musikaalilaulunopetus eroaa maisteritason laulunopetuksesta.

3.1 Tutkimuskysymykset

Tutkimus toteutettiin haastattelututkimuksena. Valitsin haastateltaviksi kolme musikaalilauluun erikoistunutta, korkeakoulutasolla opettavaa musiikkiteatterialan laulunopettajaa. Vastaukset pohjautuvat haastateltavien omiin näkemyksiin aiheista.

Tutkimuskysymykseni ovat:

- Minkälaisia laullisia haasteita musiikkiteatterin ala tarjoaa korkeakoulutetulle musikaalilaulajalle?
- Kuinka laulunopettaja voi valmistaa musikaalilaulun opiskelijaa edessä oleviin haasteisiin?
- Miten maisterivaiheen musikaalilaulunopetus eroaa kandidaattivaiheen musikaalilaulunopetuksesta?

3.2 Laadullinen haastattelututkimus

Laadullisessa eli kvalitatiivisessa tutkimuksessa pyritään kuvaamaan todellista elämää mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Lähtökohtana ei ole teorian testaaminen, vaan hankitun aineiston monipuolinen ja yksityiskohtainen tarkastelu. Näytteen kokoon vaikuttavat tutkimuksessa muun muassa resurssit, kuten aika ja raha, niin koonti- kuin analyysivaiheessakin. Aineistot varsinkin korkeakoulujen opinnäytetöissä ovat suhteellisen pieniä. Laadullisessa tutkimuksessa ei kuitenkaan pyritä esittämään tilastollisesti päteviä yleistyksiä. Tarkoituksena on sen sijaan tutkia ja kuvata jotakin tapahtumaa tai ilmiötä, ymmärtää sen toimintaa tai tulkita ilmiötä teoreettisesti mielekkäällä tavalla. Siksi suuren näytteen sijaan tärkeämpää on valita henkilöt, joilta tieto kerätään niin, että heillä on

runsaasti tietoa tai kokemusta tutkittavasta ilmiöstä. Läpinäkyvyys valintakriteerien kohdalla on olennaista. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 85–86.)

Metodeina suositaan sellaisia, joissa tiedon keruun instrumenttina on usein ihminen, jonka ääni ja omat näkökulmat tulevat tutkimuksessa esille. Tässä tutkimuksessa käytetty metodi, teemahaastattelu, onkin valittu juuri kyseisen ajatuksen pohjalta. Tutkimuksen rungoksi laadittu tutkimussuunnitelma muotoutuu usein tutkimuksen edetessä ja tulkintaa ja päättelyä tapahtuu koko tutkimuksen ajan. Lisäksi laadullisessa tutkimuksessa on tyypillistä valita kohdejoukko tarkasti ja tarkoituksenmukaisesti sekä kohdella tutkimuksen tapauksia ainutlaatuisina ja tulkita niitä sen mukaisesti. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2007, 157, 160.) Usein haastateltava on henkilö, jolla on kokemusta tai tietoa tutkittavasta ilmiöstä (Tuomi ja Sarajärvi 2009, 72–74).

Tässä tutkimuksessa haastateltavien valintakriteerit olivat:

- Toimiminen musikaalilaulun opettajana korkeakoulutasolla
- Esiintymiskokemus musiikkiteatterin alalta

Korkeakoulutason pedagogista laulunopettajan pätevyyttä en vaatinut, vaan katsoin työelämän tarjoaman kokemuksen riittäväksi asiantuntijuudeksi. Esiintymiskokemuksella pyrin varmistamaan haastateltavien yhteydet työkentälle sekä varmistamaan, että heillä on realistinen, omakohtainen käsitys alan vaatimuksista.

3.2.1 Teemahaastattelu ja aineistonkeruu

Tutkimuksen tiedonkeruumenetelmänä käytin teemahaastattelua. Haastattelu menetelmänä on joustava; se mahdollistaa tarvittavien selvennyksien ja tarkennuksien tekemisen sekä keskustelun haastateltavan ja tutkijan välillä. Haastattelijalla on myös mahdollisuus kysyä tarvittavat kysymykset haluamassaan järjestyksessä. Tarkoituksena on saada kaikki mahdollinen tieto tutkittavasta ilmiöstä, mitä haastateltavalla on antaa. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 72–74.) Haastattelu valitaan tiedonkeruumenetelmäksi myös usein siitä syystä, että halutaan korostaa ihmisen olevan tutkimustilanteessa subjekti, jolla on vapaus tuoda aktiivisesti esiin itseään koskevia asioita. Haastattelussa on mahdollista myös nähdä haastateltavan eleet ja ilmeet sekä saada tietoa haastateltavalta sekä hänestä itsestään, että tutkittavasta aiheesta odotettua enemmän, jolloin saatu informaatio on mahdollista sijoittaa laajempaan kontekstiin. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2007, 200.)

Teemahaastattelussa pohjana ovat ennalta valitut, tutkimuksen viitekehukseen pohjaavat teemat sekä mahdollisesti niitä tukevat kysymykset. Yhdenmukaisuus siinä, esitetäänkö kaikille haastateltaville samat kysymykset samassa järjestyksessä, vaihtelee tutkimuskohtaisesti. Teemahaastattelu eli puolistrukturoitu haastattelu on haastattelumuotona varsin joustava. Pyrkimyksenä on tutustua tutkittavaan ilmiöön mahdollisimman kokonaisvaltaisesti ja siten löytää vastauksia tutkimuskysymyksiin. Haastateltavien oma tulkinta tutkittavasta asiasta korostuu. Haastattelun strukturointi voi kuitenkin vaihdella tarkasti asetelluista kysymyksistä syvähaastattelua muistuttavaan keskustelunomaiseen avoimeen haastatteluun. Kokemusperäisten havaintojen salliminen tai tiukasti kysymyksissä pitäytyminen suhteessa viitekehukseen riippuu teemahaastattelun avoimuudesta. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 74–75.) Tässä tutkimuksessa haastattelun pohjana toimi aiemman tutkimuskirjallisuuden ja tutkijan oman kokemuksen pohjalta laadittu teemahaastattelurunko. Esitin kysymyksiä vapaamuotoisesti valittujen teemojen sekä keskustelussa esiinnousseiden uusien aihepiirien pohjalta. Toteutin tutkimuksen haastattelut kasvotusten sekä FaceTime-palvelun välityksellä äänittäen salasanalla suojatuille älylaitteille loka-marraskuussa 2019. Haastattelut olivat 35–55 minuutin mittaisia. Yhdeltä haastateltavista pyydettiin lisäksi kirjallista kannanottoa aiheesta, josta oli puhuttu äänityslaitteen sulkemisen jälkeen.

3.2.2 Sisällönanalyysi

Sisällönanalyysi on aineistolähtöinen, teorialähtöinen tai teoriasidonnainen laadullinen analyysi. Aineistolähtöisessä analyysissä tarkoituksena on luoda tutkimusaineistosta teoreettinen kokonaisuus. Analyysiyksiköt valitaan aineistosta tutkimuksen näkökulman ja tutkimuskysymysten perusteella. Analyysia ohjaavat tutkimuksessa aiemmin raportoidut metodologiset valinnat. Päätelyn logiikka on induktiivinen eli pyritään siirtymään yksittäisestä yleiseen. Teoriasidonnaisessa analyysissä päättelyketju on abduktiivinen ja tutkijan ajatuksia ohjaavat vuorottain valmiit mallit sekä kerätty aineisto. Aikaisempi tieto toimii apuna ja ohjaavana tekijänä analyysissa. Luonnontieteiden suosima teorialähtöinen analyysi puolestaan testaa useimmiten aikaisempaa tutkimustietoa uudessa kontekstissa ja tutkimusta ohjaa aiempaan tutkimustietoon perustuva kehys. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 95–98.)

”Laadulliselle analyysille on tyypillistä, että aineisto ja tutkimusongelma ovat tiiviissä vuoropuhelussa keskenään.” (Ruusuvoori, Nikander & Hyvärinen 2010, 13) Tässä tutkimuksessa vuorovaikutus ilmeni muun muassa siinä, että muodostin tutkimuskysy-

mykset ja haastattelurungon olemassa olevan tutkimustiedon pohjalta. Aineiston kerättyäni muokkasin teorialuvun sisältöä ja tutkimuskysymyksiä uuden tutkimustiedon valossa ja pohdin tulosten merkityksiä suhteessa aiempaan teoriaan.

Analyysin toteutuksessa olennaista on aiheen tarkka rajaaminen. Laadullisen tutkimuksen aineistoissa on usein paljon odottamatonta mielenkiintoista tietoa, mutta raportoidun analyysin on kuitenkin vastattava selkeästi tutkimusongelmaan tai tutkimuskysymyksiin. Aineistossa ilmennyt tietoa voi kuitenkin hyödyntää tulevilla tutkimuksilla. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91–93.)

Sisällönanalyysi on tarkemmin sanottuna tekstianalyysia, jonka materiaalina voi olla lähes mikä tahansa kirjoitetussa muodossa oleva aineisto. Analyysilla pyritään saamaan tutkittavasta ilmiöstä sanallinen sekä tiivistetty, yleistettykin kuvaus. On tärkeää muistaa, että sisällönanalyysilla saadaan aineisto järjesteltyä, mutta johtopäätöksen teko on vielä suorittamatta. Analyysin tulos ei ole vielä välttämättä tutkimuksen tulos. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 103)

Aineiston analyysissä kerätty aineisto on ensin kirjoitettava sanatarkasti auki eli litteroitava tai koodattava. Koodimerkkien tehtävänä on jäsentää tekstiä tutkijan haluamalla, erotella tutkimuskysymysten kannalta oleellinen aineisto epäolennaisesta. Lisäksi ne toimivat tekstin kuvailun apuvälineenä, osoitteena tekstin eri kohtien paikallistamiseksi sekä testausvälineenä aineiston jäsentelyn toimivuudelle. Tarvittaessa aineisto voidaan ensin jakaa alustavasti esimerkiksi haastateltavien sukupuolen, ammatin tai iän mukaan ennen varsinaista teemojen eli aiheiden etsimistä. Teemoittelun lisäksi aineistoa voidaan sisällönanalyysissä myös luokitella tai tyypitellä. Luokittelua pidetään kvantitatiivisen tutkimuksen analyysinä, jossa kohteena ovat sisällön teemat. Tyypittelyssä tiettyjen teemojen sisältä voidaan etsiä yhteneviä näkemyksiä, joiden pohjalta voidaan muodostaa yleistys, tyypiesimerkki. Tutkijan on hyvä viimeistään teemoittelun jälkeen selvittää itselleen, hakeeko aineistoltaan esimerkiksi erilaisuutta tai samanlaisuutta, tyypillistä käyttäytymismallia tms. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91–93.)

Tässä tutkimuksessa käytin aineiston analyysissa tukena teemahaastattelurunkoa, mutta pyrin huomioimaan haastatteluissa esiin nousseet uudet teemat tasa-arvoisina tutkimuskohteina. Ensimmäisenä työvaiheena litteroin aineiston haastatteluäänitteiden perusteella sanatarkasti tekstimuotoon, jonka jälkeen värikoodasin tulosteesta esiin nousseet aihealueet yliviivaustuseilla. Seuraava työvaihe oli teemoittelu: pilkoin aineiston ja ryhmittelin osiot teemojen tai aihepiirien mukaan ranskalaisin viivoin, jonka jälkeen koko-

sin aineiston tutkimuskysymysten avulla luettavaan muotoon, lisäsin suoria lainauksia havainnollistaakseni tuloksia selkeämmin ja järjestelin kokonaisuudet tutkimuskysymysten perusteella loogiseksi kokonaisuudeksi. Raportoin tulokset tutkimuksen Tulokset-osioon ja tarkastelen saatuja tuloksia Pohdinta-osiossa.

3.3 Etiikka

Tutkimusetiikan voi määritellä laajasti tieteellisestä tutkimuksesta ja sen seurauksista johtuvien moraalisten ongelmien tarkasteluksi (Mäkinen 2006, 10). Näitä moraalisia ongelmia tarkastellaan sekä tutkimuksen päämäärän, että tutkimusmenetelmien ja -keinojen suhteen; tutkimuseettinen tarkastelu on läsnä koko tutkimuksen ajan (Mäkinen 2006, 10; Kuula 2006, 34–35). Tutkijan ratkaisut eettisten ongelmien suhteen ovat aina tapauskohtaisia, sillä yleispäteviä, eettisiä toimintaohjeita ei voi soveltaa kaikkiin tilanteisiin (Kuula 2006, 12).

Tässä tutkimuksessa noudatin TENKin ohjeiden mukaisesti rehellisyyttä ja huolellisuutta tutkimustyössä ja sen tallentamisessa, sekä avoimuutta ja läpinäkyvyyttä tutkimuksen tarkastelussa (Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2012). Säilytin tutkimuksen haastattelumateriaalin huolella salasanasuojatulla tietokoneella ja älylaitteilla, ja aineisto oli vain omassa käytössäni. Tutkimuksen tuloksissa pyrin siihen, että yksittäisiä opettajia on lähes mahdoton tunnistaa. Noudatin tutkimuksessa ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettisiä periaatteita. (Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2019.)

Aineiston hankinnan lähtökohtana ihmistutkimuksessa on ihmisarvon kunnioittaminen. Olennaista on myös suostumuksen vapaaehtoisuus, joka perustuu riittävälle tiedolle tutkimuksen sisällöstä ja tarkoituksesta (Kuula 2006, 50, 60–61). Haastateltavien valinnan tulisi noudattaa oikeudenmukaisuutta, eikä se saisi loukata tai vahingoittaa heikommassa asemassa olevia ihmisiä tai ihmisryhmiä (Mäkinen 2006, 85).

Haastateltavia laulunopettajia lähestyttiin ensin sähköpostin välityksellä, jossa esiteltiin tutkimuskohde sekä tiedusteltiin kiinnostusta tutkimukseen osallistumisesta. Haastateltavat allekirjoittivat lisäksi haastattelujen yhteydessä tutkimussuostumuslomakkeen, joka sisälsi selkeät tiedot tutkimuksen tarkoituksesta ja sisällöstä, sekä selvityksen haastateltavien oikeudesta kieltäytyä tai vetäytyä tutkimuksesta ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettisten periaatteiden mukaisesti. (Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2019.)

Englanninkielisille haastateltaville lomake toimitettiin käännöksenä alkuperäisestä tekstistä, jonka tarkasti sekä tutkielman ohjaava opettaja, että Taideyliopiston tietosuojavastava.

“Tunnistettavuuden estäminen on yksi parhaiten tunnettuja ihmistieteiden tutkimuseettisiä normeja.” (Kuula 2006, 201) Tutkimushenkilöiden anonymisointi ei kuitenkaan ole ehdoton periaate, vaan tapaus- ja koehenkilökohtainen. Henkilötietolain mukaan tunnistamattomuuden käsite täyttyy, jos yksittäisiä koehenkilöitä tai haastateltavia ei voi tunnistaa helposti tai tunnistamisen seuraukset ovat harmittomia. Oleellista on myös se, *miten* tutkija kirjoittaa tutkittavista ja *mistä aihepiireistä*, sillä vaikka yksittäinen tutkimushenkilö saattaisi jäädä tuntemattomaksi, on riskinä kuitenkin leimata koko tutkittavan edustama ryhmä. (Kuula 2006, 200–206.)

Tässä tutkimuksessa haastateltavat laulunopettajat valittiin tutkimuksessa esiteltyjen julkisten valintakriteerien perusteella, mutta yksittäiset tutkimushenkilöt on suojattu peitenimin anonymiteetin säilyttämiseksi. Haastateltavien kotimaa on kuitenkin mainittu tutkimukseen sisältyvien kontekstien eroavaisuuksien huomioimiseksi. Vieraskielisiä haastateltavia lainatessa käännöstyötä ei myöskään ole tehty käännösvirheiden välttämiseksi. Suomen musikaalialan ollessa varsin pieni, on riskinä myös suomenkielisen haastateltavan tunnistettavuus perustuen suorien lainauksien kieliasuun. Haastateltaville tarjottiin kuitenkin mahdollisuus lukea läpi heitä koskevat tulokset ennen tutkimuksen julkaisua anonymiteetin varmistamiseksi.

4 Tulokset

Tässä luvussa esittelen tutkimukseni tulokset, vastaan tutkimuskysymyksiin sekä annan esimerkkejä haastateltavien laulupedagogien näkemyksistä musikaalilaulunopetuksen ja alan haasteiden suhteen.

Haastateltavat

Kaikki kolme haastateltavaa opettavat laulua ja/tai äänenkäyttöä musiikkiteatterin koulutusohjelmissa korkeakoulutasolla. Kahdella heistä on korkeakoulutason laulajakoulu- tus, kolmas on kouluttautunut laulajaksi yksityisellä puolella. Kahdella on korkeakoulu- tason pedagoginen koulutus, yhdellä erityisesti laulupedagogiikasta. Kaksi haastatelta- vista mainitsi oppineensa opettamaan erityisesti työn kautta. Lisäksi kaikilla kolmella on vahva tuntemus erityisesti Estill-metodista; yksikään heistä ei kuitenkaan identifioi- du pelkästään kyseisen metodin käyttäjäksi. Kaksi haastateltavista on kotoisin Iso- Britanniasta, kolmas on suomalainen. Nostan kansallisuuden esiin siitä johtuen, että musiikkiteatterikulttuurit eroavat toisistaan näiden kahden maan välillä niin perinteen, sisällön kuin käytänteiden puolesta, joka vaikuttaa vahvasti heidän antamiinsa vastauk- siin aiheesta. Olen anonymisoinut haastatteluaineistoni ja käytän haastateltavista peite- nimiä Gavin, Maria ja Helena. Olen jättänyt sitaatit kääntämättä, jotta aineiston ja tulos- ten luotettavuus säilyisi paremmin ja haastateltavien ääni pääsisi kuuluviin alkuperäi- sessä muodossaan.

4.1 Musikaalilaulun käsitteestä

Musikaalilaulun määrittely osoittautui hankalaksi jokaisen haastateltavan mielestä alan laajuuden, monipuolisuuden ja alati muuttuvan luonteen takia. Haastateltavat kuvailevat ongelmaa seuraavasti:

Gavin: *I think that question would get a different answer every 4 or 5 years.*

Maria: *...it's just growing arms and legs...it's harder to define and it's such a huge, fast genre nowadays...like a mongrel...*

Helena: *Se on hirmu laaja paketti mitä pitää osata ja mitä siihen musikaalilauluun kuuluu.*

Maria huomauttaa haastavuuden olevan siinä, ettei musikaalilaulun arvioinnille ole virallista systeemiä, kuten esimerkiksi klassisissa instrumenteissa. Musikaalilaulua kuunnellessa esimerkiksi koelauluissa on hänen mukaansa helppo sanoa, mitä se ei ole:

Maria: *What is weird is that we do know what we're looking for, we do know what works but nobody would really have written the paper...*

Sekä Maria että Gavin mainitsevat klassisen perinteen ja klassisen tekniikan vaikutukset musikaalilauluun sekä lauluteknisinä perusteina että kulttuurisena perinteenä, joka vaikuttaa olemassa olevaan lauluohjelmistoon ja sen vaatimiin äänenkäyttökäytännöihin. Helena mainitsee klassisen laulun osana hallittavien tyylien kirjoja, mutta ei erikseen painota sen merkitystä.

Gavin kokee, että musiikkiteatteri ja siihen sitoutuneet äänenkäyttötavat ja -tyylit ovat tällä hetkellä murroksessa ja että tyylin määrittelyyn ei juuri nyt ole vain yhtä vastausta. Hänen mukaansa parikymmentä vuotta sitten painopiste oli klassisessa, lyyrisemmässä laulussa ja kymmenisen vuotta sitten mukaan alkoi sekoittua 'luonnollisempaa', modernimpaa äänenkäyttöä populaarikulttuurin vaikutuksen seurauksena. Viime vuosina on käyty läpi lämpimämpää, ilmavaa ja folk-henkisempää äänenkäyttöä hyödyntävä laulaja-muusikko-vaihe, mutta nyt ollaan pisteessä, jossa hän ei enää osaa sanoa mitä alalla halutaan. Helena puolestaan listaa musikaalilaulun sisältävän monipuolisten äänenkäyttötapojen ja hallinnan lisäksi tyyliintuntemusta, ymmärryksen historiasta ja siitä, miten musikaalilaulu on kehittynyt ajassa.

Haastateltavilla tuntuu olevan selkeä ymmärrys musikaalilaulun käsitteestä ja sen sisältämistä kulttuurillisista elementeistä, sekä alalla tapahtuvasta jatkuvasta muutoksesta. Tämän pukeminen sanoiksi ja parametreiksi ei kuitenkaan ole helppoa ja haastateltavat lähinnä toteavatkin musikaalilaulun olevan valtavan monipuolinen kokonaisuus sivuten samalla erinäisiä osa-alueita, kuten äänenkäytön tekniikka ja estetiikka sekä kulttuurinen vaikutus ja perinne. Äänellisesti kaikki haastateltavat viittaavat legit-, belt- ja miksti-termeihin puheissaan, ja termien määritelmät tuntuvat olevan hyvin lähellä toisiaan, vaikka niitä ei haastattelussa erikseen pyydettykään määrittelemään. Ainoastaan Helena

puhuu modernimmista tyyleistä CCM-otsikolla, brittiläiset haastateltavat viittaavat kyseisiin tyyleihin yksinkertaisesti puhuen pop/rock-tyyleistä ja moderneista (*contemporary*) tyyleistä. Brittiläiset laulunopettajat käyttävät puheessaan enemmän Estill-metodeille tyypillisiä termejä, Helena pitäytyy yleismaailmallisemmissa termeissä. Yksikään ei kuitenkaan viitannut CVT-metodiin tai SLS-metodiin vastauksissaan.

4.2 Musikaalilaulu nykypäivänä

4.2.1 Äänenkäyttö

Gavinin mukaan alalla halutaan laulullisesti jotain intensiivistä, paksumpaa, puheenomaista, belttimäistä äänenkäyttöä, joka on samalla monisävyistä ja liikkuvaa, mikä tarjoaa monipuolisuudessaan valtavia haasteita musikaalilaulajalle. Lisäksi tämän päivän musikaaleissa kuulee paljon ”kouluttamatonta” ääntä (*non-trained sound*); lavalla saatetaan nähdä myös rooleissa populaarimaailmasta tunnettuja artisteja ja julkisuuden henkilöitä, joilla ei ole formaalia koulutusta musikaalilauluun. Kääntöpuolena hän näkee erityisesti sen, että ihmiset tottuvat kuuntelemaan tämän tyyppistä äänenlaatua:

Gavin: ... *maybe the current industry doesn't want contrived sound, they want naturalistic sound, there's a lot of people being employed that have never trained.*

Hän pohtii, tulisiko heidän opettajina kouluttaa opiskelijat tuottamaan ääntä, joka kuulostaa kouluttamattomalta ja raa'alta. Tämän päivän yleisö on viehätynyt autenttiseen ja luonnolliseen äänenkäyttöön, joka perinteisemmälle musikaalilaululle on vierasta.

Gavin: ...*there are elements of what I think I'm teaching that might become outdated, that might become less useful as an actor because then you sound like you've been trained, which then sounds contrived which then sounds fake which doesn't sound natural.*

Gavin mainitsee modernin äänenkäytön lisääntyneen myös revival-musikaaleissa. Revival-etuliitteellä viitataan teokseen, jonka aiemmin loppunut tuotanto herätetään henkiin ja tuodaan uudelleen ohjelmistoon, usein tuoreempaan ja uudelleenmuokattuna mahdollisesti moderneinkin sävyin (termi on oman kokemukseni mukaan yleisesti käytössä

alalla). Syyksi hän epäilee joko modernisoivaa, tyylillistä valintaa tai jopa mahdollista välinpitämättömyyttä historiallisen taustan suhteen. Häntä huolestuttaa modernin äänenkäytön, esimerkiksi melismojen käytön (*riffing*) sekoittuminen lyyrisempään lauluun tiedostamatta:

Gavin: *I don't mind going to see something that's a revival of something that is completely modernized and contemporized in terms of how people use their voice as long as they're using their sounds to convey something rather than slipping into it as a default.*

Gavin nostaa lisäksi esiin kysymyksen siitä, onko esiintyjä tietoinen tavastaan käyttää ääntä ja onko äänenkäytön takana hahmo vai näyttelijä. Eri tyylilajien tahattomasta sekoittumisesta äänenkäytössä on huolissaan myös Maria, joka korostaa kuitenkin ohjaajan ja MD:n (musical director) roolia äänenlaatuun kohdistuvissa valinnoissa; kyseessä on valintoihin ja mieltymyksiin perustuva päätös, joka vaikeuttaa tyylillisten erojen lokerointia. Marian mukaan äänenkäyttö musikaaleissa on lähtenyt kahteen suuntaan: revival-musikaalit vaativat legit-tyylisempää äänenkäyttöä ja populaarimusiikkiin pohjaavat musikaalit omaa tyylinmukaisuuttaan, jonka seurauksena kouluttautuvan laulajan ääni saattaa olla erikoinen sekoitus kummastakin. Siksi Marian mukaan on tärkeä tuntea tekniset asetukset ja niiden muuntelu laulussa. Laulajalla on oltava tieto siitä, miten omaa ääntä pitää muuttaa kunkin tyylilajin kohdalla.

Populaarikulttuurin lisääntyminen musiikkiteatteriohjelmistossa horjuttaa selvästi haastateltavien näkemyksiä äänenkäytöllisistä ihanteista. Eräänlainen ”kouluttamaton” sointi-ihanne aiheuttaa lisäksi huolta äänenhallinnan osalta ja eri laulutyylien sekoittuminen tahattomasti on sekä Marian että Gavinin mukaan ongelmallista niin tarinankerronnan kuin laulutekniikankin kannalta. Monipuoliset vaatimukset korostavat siis entisestään tiedon ja taidon merkitystä.

4.2.2 Haasteet

Kysyessäni alan isoimmista laulullisista haasteista kaikki kolme haastateltavaa mainitsivat monipuolisuuden ja hallittavien alojen laajuuden. Helena tarkentaa vaatimusten kohdistuvan Contemporary Commercial Musicin (CCM) kaikkien tyylilajien hallintaan

klassisemman laulutyylin lisäksi sekä teknisistä, tulkinnallisista että tyyllillisistä näkökulmista Bournea ja Kennyä (2014) myötäillen.

Helena: *...onnistuaakseen pitää olla tänä päivänä äärettömän monipuolinen.*

Gavin pohdiskelee lisäksi opiskelijoiden musiikinkuuntelun kaventumisen vaikutuksia tyyllilajien tuntemukseen ja hallintaan. Hän tunnustaa itse kannustavansa opiskelijoitaan jättämään kuuntelun sivuun ja keskittyvän siihen, mitä nuoret artistit haluavat itse tehdä työstettävällä musiikillaan ja tekstillään, mutta ymmärtää sen heikentävän opiskelijoiden valmiuksia vaihtaa laulullisesti tyylistä toiseen, jonka seurauksena työllistymismahdollisuudet eri tyyppisiin projekteihin kapenevat. Taustalla hän näkee myös vaatimusten monipuolistumisen ja siitä aiheutuvat paineet:

Gavin: *Because everybody is expected to do everything now: dance, act, sing, play an instrument. But even within that they're expected to cover lots of different styles, lots of different genres and I think singers are becoming a little bit limited in what they listen to and therefore what they can replicate themselves.*

Sekä Gavin että Maria nostavat esiin tämänhetkisen koulutuksessa olevan sukupolven vastahakoisuuden perehtyä legit-tyyliseen, lyyrisempään lauluun.

Maria: *There's sometimes a resistance from the younger generations to sing like that cause they don't like it and it's alien within the culture. Nobody sings soprano because they all listen to a lot of pop music so they haven't even explored their sound of the top of their voices so they don't like it so they leave it...*

Gavinin näkökulmasta erityisesti maisteriopiskelijoiden kohdalla, joiden koulutusaika on lyhyempi, opiskelijat eivät näe lyyrisemmän laulun etuja kokonaisvaltaisen äänenkäytön suhteen. Sen sijaan opiskelijoilla on tarve nopealle kehitykselle kulttuurisesti tutumpien modernien tyyllilajien saralla, ja legit-laulu vanhemman, klassisemman koulukunnan edustajana jää tyylinä vähemmälle huomiolle.

Helena puhuu siitä, miten Suomessa on opittu vasta ihan viime aikoina arvostamaan musiikkiteatterin osajia omana ammattiryhmänään. Vanha ajatus musikaaleista puhtaana rahanlähteenä teatterille lisää kuitenkin yhä paineita vastavalmistuneille, ja musi-

kaaliartisti saattaa joskus joutua jopa vakuuttelemaan omaa pätevyyttään muille teatterialan ammattilaisille. Helena myös huomauttaa ulkomailla olevan Suomeen verrattuna hyvin erilaiset vaatimukset musikaalilaulun suhteen johtuen eriävistä tuotantokuvioista ja maahantuontiprosesseista. Myös Maria mainitsee musiikkiteatterin vääristyneen maineen eräänlaisena väliinputoajana näyttelijäntaiteen ja oopperamaailman väliin, ja on huolissaan ennakkoluulojen vähentävän yhteistyön ja toisilta oppimisen mahdollisuuksia.

Helena nostaa lisäksi esiin valmistuvan musikaalilaulajan henkiset paineet alalla. Haasteena on muun muassa oppia sietämään freelanceriutta ja siihen liittyviä epävarmuustekijöitä sekä keskeneräisyyttä taiteilijana. Nuoren artistin on jaksettava kehittää itseään ja pysyä ”ajan hermolla” mahdollisista torjunnoista huolimatta. Hän mainitsee myös kilpailuasetelman lisäävän paineita.

Helena: *Sä tietys mielessä kisaat niitä sun omia kamuja kohtaan, kenen kanssa sä oot opiskellu ja te tunnette toisenne hyvin mut sit yhtäkkiä te oottekin kilpailutilanteessa ja haette samoja työpaikkoja.*

Gavin puolestaan mainitsee lisääntyneen kilpailun syiksi tiedonsaannin helppouden ja sen vaikutuksen siihen, kuka lopulta kykenee venyttämään itsensä kaikkien osa-alueiden taitajaksi.

Gavin: *Now everybody can understand everything about everything with a touch of a button. That's overwhelming and it also means that there's too much information out there and everybody is available to it. So the competition is so much higher. Everybody can do everything and therefore very few people actually do reach and stretch themselves out to all different areas. It's a different environment now.*

Gavin ja Maria pohtivat myös osaltaan omia mieltymyksiään ja niiden vaikutuksia opettamiseen. Haasteena esimerkiksi Gavinilla on hänen oma vahva uskomuksensa tekstilähtöisyyteen.

Gavin: *The difficulty for me is that I don't want to work on that (riffing) because I want to work on the words and the character but maybe I need to be a lot more open-minded that musical theatre is going a lot more into contemporary pop and rock and therefore you need to move around... move your voice around that is gymnastically very impressive.*

Sekä Maria että Helena mainitsevat vielä erikseen parhaimmillaan kahdeksan esityksen työviikon kuluttavuuden äänelle. Erityisesti angloamerikkalaisissa maissa tahti on hurja ja Helena lisää vielä, että myös Suomen laitos- ja kesäteattereissa esitysmäärät ovat viime vuosina lisääntyneet. Laulaja tarvitsee siis myös laullista kestävyyttä osana taitojaan.

Alan laullisten haasteiden näkökulmasta monimuotoisuus on haastateltavien mukaan jo haaste itsessään. Lisäksi populaarikulttuurin vaikutus sekä ohjelmistoon että nuorten artistien kulttuurisesti tuttuun kuulokuvaan huojuttaa perinteisiä käsityksiä painopisteestä äänen ja tekstin välillä. Suomessa alan haaste tuntuu olevan edelleen tyyllilajin vähäinen tuntemus ja siitä aiheutuvat ongelmat. Ulkomaiset teokset eivät myöskään ole suoraan siirrettävissä kotimaisen yleisön eteen kulttuurillisista, teknisistä ja taloudellisista syistä johtuen. Lisäksi alalla työtä vaikeuttavat haastateltavien mukaan erilaiset henkiset paineet.

4.2.3 Tulkinnan painopiste

Gavin nostaa esiin muun muassa Kayesin (2005) kanssa ristiriidassa olevan mahdollisuuden tarinankerronnan painopisteen siirtymisestä tekstistä äänenlaatuun. Hänen henkilökohtainen mielipiteensä on, että näyttelijäntyön tulisi olla kaiken keskipisteessä ja siitä johtuen teksti on tärkeämpi kuin ääni, mutta hän ei sulje pois painopisteen muuttamista. Gavin huomauttaa tarinankerronnan olevan kuitenkin yhä keskiössä, mutta vaarana on, että kohta riittää, jos esiintyjä on 'vain' hyvä konserttilaulaja, joka seisoo musiikkiteatterinäyttämöllä.

Gavin: *The storytelling is happening through the sound rather than through an acting technique or through very good writing in the books or the lyric. It's just... I wonder if that's sustainable.*

Hän pohtii, tarvitseeko yleisö tällä hetkellä enemmän viihteellistä, mielikuvituksellisiin maailmoihin sukeltamista teatterille tyypillisemmän kyseenalaistamisen, uuden oppimisen, uusien näkökulmien ja jaettujen tarinoiden sijaan. Kysynnän ja tarjonnan laki näkyy yhä vahvana musiikkiteatterissa.

Gavin: *Maybe they just want to escape and we need to be able to respond to that.*

Marian mukaan painopiste on kommunikoinnissa, jossa yhdistyy sekä musiikin että näyttelijäntyön tavat välittää tarinoita sekä tekstin että musiikin välityksellä. Parhaimmillaan musiikkiteatteriesitys tarjoaa tyyllilajiin katsomatta elämyksen, joka on rehellinen ja koskettaa yleisöä.

4.2.4 Ohjelmisto

Maria kokee tehostuneen uusien musikaalien tehtailun kaksijakoisesti. Toisaalta jatkuva uuden laulumateriaalin tulviminen ”ovista ja ikkunoista” ärsyttää ja kaikki vaikuttaa imelältä. Aina ei ole myöskään selvää, miten uusien teosten materiaalia tulisi lähestyä laulullisesti. Toisaalta hyvin tehdyt uudet teokset ja niiden rehellisyys ”sykähdyttää” ja koskettaa, mikä on hänen mukaansa nimenomaan musiikin tarkoitus. Helena puolestaan kuvaa ohjelmiston monipuolisuuden olevan kuin ”rikkaruohokenttä: koko ajan tulee lisää.” Hän toteaa myös, että jos joku väittää tuntevansa koko kentän hyvin, tämä puhuu ”täyttä roskaa”:

Helena: *...se on niin laaja alue, joka koko ajan kehittyy, niin siel aina joku tuo jonkun biisin jostain musikaalista, josta sä et oo ikinä kuullukaan. Se on aivan käsittämätöntä.*

Gavin mainitsee sosiaalisen kannanoton ja poliittisemmän otteen lisääntyneen tämän päivän musikaaliohjelmistossa. Hän toivoo, että tämäntyylistä kannanottoa voisi lähestyä jonkin vokaalisemman tyylin kautta tyypillisemmän rapin sijaan, mutta ei osannut ehdottaa mikä se tulokulma voisi olla.

4.2.5 Tulevaisuus – ” something new has to happen soon.”

Musiikkiteatterin ja musikaalilaulun tulevaisuudesta puhuessaan sekä Maria että Gavin mainitsevat muutoksella olevan syklinen luonne; samantyyppiset ilmiöt kiertävät kehää

ja nousevat uudestaan suosioon uuteen aikakauteen muokkautuneina ja vanhoja ideoita kierrätetään. Molemmat tunnustavat kuitenkin osaavansa vain arvata, mihin ollaan seuraavaksi menossa. Maria kokee sen johtuvan mahdollisesti siitä, että uusi ilmiö saattaa olla jotain täysin hänen mielikuvituksensa ja kokemuksensa ulkopuolelta tai asiaan saattaa vaikuttaa, että hän on itse jo vanhempaa sukupolvea.

Gavin leikittelee muun muassa ajatuksella siirtymisestä takaisin johonkin lämpimämpään ja tunteikkaampaan äänenkäyttöön globalisaatiosta ja tiedon valtavasta määrästä johtuen, mutta epäilee kuitenkin täyttävä paluuta Golden Age -tyyppisen klassisen laulutyylin epookin pariin. Klassisen laulun tyyllilajille on ominaista, että ääni toimii ensisijaisena tulkinnallisena kanavana tekstin sijaan. Tämä saattaa Gavinin mukaan kuulua tulevaisuudessa voimakkaammin myös muiden musiikkiteatterissa hyödynnettävien tyyllilajien kohdalla. Huomauttaessani tämän olevan oman käsitykseni mukaan ristiriidassa musiikkiteatterin ytimen, tekstilähtöisen tulkinnan suhteen, Gavin vastasi:

Gavin: *Maybe the essence of musical theatre changes every five, ten years.*

Tämänkaltainen äänilähtöinen lähestyminen tarinankerrontaan nostaa kuitenkin haasteita laulutunnin sisällön suhteen:

Gavin: *...my difficulty at the moment is that I'm wondering, should I teach at the moment that the words are more important than the sound or should I actually be teaching them how to riff better?*

Gavin pohtii myös mahdollisuutta siirtyä poliittisempaan, muista kulttuureista ammentavampaan tyyliin, mutta epäilee kuitenkin, että alalla siirryttäisiin takaisin 80- ja 90-luvuilla suosittuun belt-tyyliseen, voimakkaaseen äänenkäyttöön musikaaleissa; ihmiset ovat väsyneet jatkuvaan huutomaiseen äänenlaatuun ja tunteiden ylikorostettuun ilmaisuotoon. Entistä poliittisemmän, kulttuurieroja hyödyntävän rap-kulttuurin lisääntyminen teatterissa puolestaan tuntuu olevan hyvinkin mahdollista ja Gavin näkee rap-musiikissa sen, mitä Saunders-Barton (2014) tunnisti rock-musiikissa:

Gavin: *...people will want to see that for a quite a long time because people feel you're angry and they feel ostracized and they feel demined and they feel separated into little niches of society so rap really communicates really well all of those things.*

Maria puolestaan toivoo perinteen ja käsityksen ilmiöiden alkuperästä ja niiden vaikutuksista uudempiin töihin säilyvän, sillä uusia asioita on helpompi rakentaa jo olemassa olevan juonen kera. Hän mainitsee muun muassa Leonard Bernsteinin, Stephen Sondheimin ja Jason Robert Brownin muodostaman inspiraatioketjun ja saman koulukunnan vaikutukset näiden eri aikakausilla vaikuttaneiden säveltäjien teoksiin. Henkilökohtaisesti hän nauttisi Rodgers & Hammersteinin töiden uudesta tulemisesta nostalgian takia, mutta toteaa, että jo pelkästään tämän päivän kirjon monipuolisuuden takia, on mahdollista ennustaa tulevaa.

Maria: *So the answer is that I have no idea unless I had a crystal ball.*

Huolimatta siitä mitä, tulevaisuus tuo tullessaan, molemmat brittiläiset opettajat kokivat, että heidän tulee kyetä kyseiseen ilmiöön ja tyyliin liittyvää äänenkäyttöä opettamaan.

Helena puhuu vastauksissaan pääosin Suomen kentästä. Laulullisesti materiaali on hänen mukaansa koko ajan vaativampaa ja osaamisen on oltava hyvin laaja. Vaikkei kaikkea osaisikaan, on hyvä tietää, mitä ”pakettiin” kuuluu. Hän myös toivoo Suomeen rantautuvan eräänlaisen off-Broadway-kulttuurin, jonka avulla musiikkiteatterin harjoitusvaiheeseen lisättäisiin eräänlainen lukemisvaihe, workshop-vaihe, jossa voitaisiin kokeilla erilaisia esitysvaihtoehtoja ja luoda uutta. Se auttaisi myös erilaisten tekijöiden löytämisessä ja nuorten ”ujuttamisessa” alalle. Helena korostaa myös uuden musiikkiteatterin mahdollisuuksia tällaisen lukemisvaiheen välityksellä ja kannustaa suomalaisia teattereita rohkeasti tekemään vaihtoa ja tietotaidon jakamista keskenään.

Helena: *...tää off-Broadway-tuotanto lainausmerkeissä on just sitä mitä me tarvittaisimme alalle ja toivon et se alkaisi kukkia enemmänkin.*

Kun kysyin, miltä suomalainen uusi musiikkiteatteri voisi kuulostaa, Helena ei osannut tarkemmin arvailla, mutta toivoi, että uuden parissa osattaisiin hyödyntää suomalaista perinnettä ja erityisosaamista. Myös understudy-kulttuurin ja swingikulttuurin kehitystä saisi tapahtua. Helenan mukaan Suomi on hieman jäljessä tämän asian suhteen. Understudylla haastateltava tarkoittaa varanäyttelijää, joka on useimmiten jo valmiiksi osa musikaalin muuta esiintyjäkaartia ja joka voi tarvittaessa hypätä harjoittelemaansa rooliin

poissaolon sattuessa. Tälle maksetaan lisäpalkkaa roolin ylläpidosta omien työtehtäviensä rinnalla. Termi on oman kokemuksen mukaan yleisessä käytössä musikaalialalla. Svingiksi (*swing*) puolestaan kutsutaan esiintyjää, joka harjoittelee useamman pienemmän roolin tai ensemblepaikan, joita voi tarvittaessa paikata. Esiintyjälle maksetaan lisäkorvausta usein jokaisesta ylimääräisestä opetellusta paikasta, ”trackista”. (Blumenfield 2010, 313.) Svingillä voi olla oma ensemblepaikka tai tämä voi toimia valmiudessa lavan ulkopuolelta käsin.

Helena on laulunopettajana myös huolissaan opiskelijoidensa laulullisesta kehityksestä valmistumisen jälkeen:

Helena: *...valmistuneilla vois olla parempi sellanen ikäänkun keskinäinen joku, ehkä joku rekisteröity yhdistys tai joku, jossa vois treenata laulua ja ottaa laulutunteja, koska ne on kuitenkin kalliita yksityisiltä markkinoilta ja sit ku on taiteilijana alalla, kun ei tiedä mistä seuraava palkka tulee, niin se on haastavaa.*

Helena toivoo lisäksi, että maailmanlaajuisesti alettaisiin nähdä eri ikäisiä ja erilaisia ihmisiä sekä erilaisia tarinoita lavalla, sillä se helpottaisi yleisön mahdollisuuksia samaistua esiteltäviin ihmiskohtaloihin.

Vastauksia musikaalin ja musikaalilaulun tulevaisuudesta on yhtä monta kuin vastaajia-kin, eikä kenelläkään haastateltavista tunnu olevan selkeää visiota tulevasta. Omia toiveita, mieltymyksiä ja arvailua heillä on kylläkin, mutta kaikki haastateltavat myöntävät reilusti oman tietämättömyytensä asian suhteen. Taustalla kuuluvat kuitenkin esimerkiksi Helenan toive Suomen musikaalialan kehittymisestä, Gavinin usko kantaaoittampaan teatterintekemiseen tulevaisuudessa sekä Marian arvostus musikaalin perinteitä kohtaan.

4.3 Musikaalilaulunopetus

4.3.1 Vastavalmistuneen musikaalilaulajan laulureppu

Kysyin haastateltavilta, mitä laulullisia työkaluja he ”pakkaisivat vastavalmistuneen musikaalilaulajan laulureppuun” näiden astuessa työelämään ja sen haasteiden pariin, sekä miten he voivat opettajina laulutunnilla parhaiten valmistaa opiskelijoita tulevaan.

Selkeänä ykkösenä kaikilta kolmelta haastateltavilta nousi itseluottamus: opiskelijan luottamus itseensä, omiin kykyihinsä ja vahvuuksiinsa sekä näiden tunnistaminen ja pidemmälle kehittäminen laulutunnilla. Kaikki kokivatkin yhdeksi tärkeimmistä tehtävistä auttaa opiskelijaa löytämään vahvuutensa.

Gavin: *So depending on what is gonna happen next in musical theatre I think a singing teacher has to look at what student currently do well and make them confident in that --help them make the decision that where they are gonna go with their voice after they graduate...*

Maria: *...know your skills and have some kind of confidence in them so when you go to the room you're not apologising for what you're about to do...try to have enough self-awareness and self-security that you can just put yourself out there...*

Helena: *...mikä mun mielestä on tärkeitä koulutuksessa, niin oikeesti on antaa itsetunto...niin että oppii tunnistamaan niitä omia vahvuuksia ja myös niitä kehityskohteita...*

Gavin listaa kahdeksi tärkeimmäksi tekniseksi ominaisuudeksi hengityksen ja resonation, joita hän pyrkii opettamaan. Koska tämänhetkinen kulttuuri suosii korkealta, kovalla intensiteetillä laulamista, on hänestä oleellista, että opiskelija ymmärtää ilmavirran ja äänen välisen suhteen. Toiseen osa-alueeseen, resonatioon, ja siihen missä se tuntuu kehossa, liittyy Gavinin mukaan vahvasti kuulo- ja tunnekuvan ero, jota hän pyrkii laulutunnilla kuroma umpeen. Hän toimii ikään kuin peilinä sen suhteen, mitä laulaja haluaa välittää:

Gavin: *...how the sound resonates and where it's resonating in you as the artist and whether that communicates what you hear outside...*

Myös Maria puhuu vahvan teknisen pohjan ja lauluasetuksien merkityksestä ja siitä, miten tärkeää on kyetä hallitsemaan ja tuntemaan niitä asetuksia niin, että tyylin ja äänenlaadun vaihtuessa laulaja kykenee lisäämällä ja vähentämällä muuntelemaan ääntään kontrolloidusti ja turvallisesti. Kyseessä on ääntöväylän osien isolaatio ja niiden kontrollointi halutulla tavalla. Helena viittaa samaan puhumalla ääni-instrumentin toiminnan tuntemisesta läpikotaisin sekä eräänlaisesta balanssista tulkinnan ja tekniikan osa-

alueiden välillä; kokonaisuus ei toimi, jos jompikumpi on heikossa kunnossa. Kaikkea on harjoiteltava tasavertaisesti.

Maria puhuu myös työmoraalin opettamisen tärkeydestä. Tämä mahdollistaa tilaisuuden tullen työhön tarttumisen ja siinä onnistumisen.

Maria: *It's not about whether you're working or not but it's about being ready to work.*

Hän lisää vielä, että kaikista paineista ja epävarmuuksista huolimatta on tärkeää myös yrittää pitää hauskaa; siihen auttaa myös huolellinen valmistautuminen.

Helena pyrkii alusta saakka opettamaan oppilaitaan itseohjautuviksi artisteiksi, jotka kykenevät kohtaamaan ja ratkaisemaan äänessä ilmeneviä haasteita, sekä tarvittaessa hakemaan apua tilanteeseen sopivalta taholta. Harjoittelun tulisi hänen mukaansa olla järkevää ja säännöllistä; opiskelijan on osattava valmistautua esimerkiksi rooleihin ja rytmittää treenaaminen niin, että kokonaisuudessa on sopiva määrä tekniikkaa, äänen kestävyysharjoittelua sekä ohjelmistotuntemusta. Helena suosittelee lempeää, mutta määrätietoista otetta niin itsen kuin lauluinstrumentinkin suhteen. Hän pakkaisi laulu-reppuun mukaan vielä hyvät hermot, sillä nuoren taiteilijan tulee sietää haasteissa mainittuja keskeneräisyyttä, freelancer-työn epäsäännöllisyyttä ja kilpailuasetelmaa. Myös jatkuva halu kehittää itseään ja pysyä ”ajan hermolla” auttavat työelämässä.

Helena lisää vielä, että laulurepussa tulisi olla teknisten laulullisten asioiden kokoamisen ja purkamisen lisäksi valmiuksia tulkinnalliseen uudelleenrakentamiseen ja uskallusta olla omalla epämukavuusalueella:

Helena: *...sä osaat luoda niiden (valmiuksien purkaa ja rakentaa) avulla täysin uutta ja oot valmis et sulla on niinku rohkeutta siihen; hypätä alueille, jotka on sulle vaikkapa tunteuttomia entuudestaan et sä voit kehittyä.*

Laulurepusta löytyisi siis haastateltavien vastausten perusteella itseluottamusta, uskoa omiin kykyihin ja taitoa kehittyä niissä. Laulullisesti mukaan pakattaisiin teknisiä ja tyyllisiä taitoja, kuten resonaation ja hengityksen kontrollointia ja erilaisten ”lauluasetusten” perusteellista hallintaa. Lisäksi etutaskusta löytyisi hyvä työmoraali ja itseohjautuvuutta ja kykyä harjoitella itsenäisesti kehittyäkseen yhä pidemmälle sekä sietoky-

kyä alan paineita vastaan. Avaimenperänä mukana roikkuisi vielä taitoja luovan työn tekemiseen ennestään opitun pohjalta.

4.3.2 Laulutunnin sisältö

Kaikilla kolmella haastateltavalla on selkeä käsitys laulutunnin sisällöstä korkeakoulutason laulunopetuksessa. Maria sanoo aloittavansa vuoden alussa samalla tavalla sekä ensimmäisen vuoden kändien että maisterivaiheen laulunopiskelijoiden kanssa, poikkeuksena toki ne opiskelijat, joiden kohdalla metodi osoittautuu heti alkumetreillä toimimattomaksi; liikkumatilaa on. Hän aloittaa lauluteknisillä perusteilla, kuten taskuhuulten kontrolloimisella, hyvän lauluasennon ja tuen etsimisellä ja siirtyy siitä lisäämään elementtejä kuten twangia (Katso Estill s. 11) ja paksumpaa äänihuulimassaa, sekä hakemaan hyvää kielen asentoa. Tarkoituksena on luoda perusteista laulajalle automaatio. Hän huomauttaa näiden elementtien harjoittelun saavan aikaan osalle opiskelijoista perustavanlaatuisia muutoksia äänenlaatuun jo muutaman ensimmäisen viikon aikana. Kaavana on myös siirtyä pienemmästä isompaan, sillä Marian mukaan äänenhallinta pienessä mittakaavassa tekee isomman äänen ja intensiteetin käsittelystä myöhemmin helpompaa. Opiskelija oppii myös säätämään ilmanpainetta.

Maria sanoo lähestyvän musikaalilaulua äänenlaadullisesti klassisemmasta, legityyllisestä laulusta käsin, sillä siten laulunopiskelija oppii sijoittamaan ääntä ja sen, kuinka tuottaa ääntä puskematta. Myöhemmin lähestytään paksumpaa äänihuulimassaa cry-efektin kautta (ks. Estill s. 11) ja siirrytään modernimpaan legit-äänenkäyttöön ja puheenomaisempaan lähtökohtaan. Maria tunnistaa kuitenkin, ettei tällainen lähestyminen sovi kaikille ja joskus laulun perusteita on lähestyttävä eri kulmasta, jotta opiskelija ymmärtää mihin hän opettajana pyrkii.

Gavin käyttäisi maisteriopiskelijoiden kohdalla enemmän aikaa modernimpien tyylien opettamiseen, kuten pop ja rock, lyyristen tyylien sijaan.

Gavin: *...the main reason for that isn't because I don't think they need it it's because they get a lot more pace a lot more quickly, and they don't see the value of it (legit) and I don't have time to fight them to convince them that it's a really good thing for them because they only have a short pace... umm period of time to study.*

Aikaa ei myöskään ole opiskelijan ja opettajan välisen luottamuksen rakentamiseen niin syväksi, että opiskelija uskaltaisi luottaa hitaampaan, klassisemmasta äänenkäytöstä alkavaan prosessiin. Gavin syöttää modernimman materiaalin sekaan kuitenkin hieman hengitysteknisiä elementtejä sekä lyyrisempää tyyliä samalla kun hän lähestyy puheenomaisempaa äänenlaatua ja esimerkiksi belttäusta. Viimeaikaisten ohjelmistomuutosten ja äänellisen monimuotoistumisen seurauksena Gavin kuitenkin kokee, että hänen oma uskonsa horjuu sen suhteen, mitä teknisiä elementtejä opiskelijoille olisi hyödyllisintä opettaa.

Helena lähtee musikaalilaulunopetuksessa liikkeelle opiskelijan vahvuusalueista ja siitä, mikä tälle on ennestään tuttua ja luontevaa. Esimerkiksi klassisen taustan omaavaa opiskelijaa voi lähteä viemään kohti legit-tyyliä tulokulman tuntuessa tutulta, mutta tästä käännytään usein nopeasti CCM-tyyliin puolelle. Pop/jazz laulutaustaisen opiskelijan tie jatkuu suoraan modernimpien laulutyylien äärelle ja legit-laulutekniikkaan palaataan myöhemmin osana tyylikirjoa. Syynä tähän on uudemman musiikkiteatterimateriaalin painottuminen puhelähtöisempään lauluun esimerkiksi pop/rock-tyylisissä teoksissa. Hän sanoo myös havainneensa, että klassisen laulutaustan omaavan opiskelijan on haastavampi lähestyä puheenomaisempaa tyyliä kuin pop/jazz-laulajan lyyrisempää äänenkäyttökäytäntää; hän huomauttaa tähän löytyvän myös havaintoa tukevaa tutkimustietoa. Tämäkin on yksi syistä, jonka takia Helena kertoo aloittavansa Gavinin ja Marian lähestymistavoista poiketen hyvin harvoin klassisemmasta tyylistä, ellei siihen ole erityistä tarvetta tai toivomusta, ja siirtyvänsä nopeasti modernimpiin tyyliin. Hän kuitenkin painottaa, että on tärkeää, että opiskelija ymmärtää legit-tyylin ja klassisemmän laulutyylin eron sitä käsiteltäessä.

CCM-tyyleissä Helena kertoo perehdyttävänsä opiskelijan kyseisen kattokäsitteen alle kuuluviin laulutyyliin, tekniikoihin ja fraseeraukseen unohtamatta kuitenkaan sitoa eri tyyliä musiikkiteatterin vaatimuksiin, jossa lähtökohtana on teksti ja tarinankerronta. Helenan painopiste laulutunnilla on siis Gavinin ja muun muassa Kayesin (2005) kanssa hyvin samoilla linjoilla. CCM-laulutyyliä Helena lähestyy lisäksi aina puheen ja tekstin kautta Taylorin (2008) myötäillen, jota tukee lisäksi Eerolan (2013) käsitys laulusta puheen jatkeena. Tässäkin tavoitteena on säilyttää yhteys tekstiin ja tarinankerrontaan koko harjoitteluprosessin läpi.

Haastateltavien vastauksista on havaittavissa yhteneviä teemoja ja näkemyksiä, mutta eriävät lähestymistavat ja painopisteet tukevat LoVetri, Saunders-Barton ja Weeklyn (2014) näkemystä siitä, ettei musikaalilaulunopettamiseen ole yhtä selkeää tapaa. Jokaisella opettajalla on oma tapansa lähestyä aihetta ja osaaminen perustuu yksilöiden omaan koulutus- ja opetushistoriaan, sekä omiin henkilökohtaisiin kokemuksiin ja tuntemuksiin opetettavista laullisista ja tulkinnallisista ilmiöistä.

4.3.3 Näkökulmia opettamiseen

Helena ohjaa opiskelijaa hyvin yksityiskohtaisesti ja on läsnä myös opiskelijan harjoittelussa: hän pyytää opiskelijaa äänittämään tunnin ja listaamaan 3–4 tärkeintä asiaa, joita opiskelija harjoittelee pienissä osissa seuraavien päivien ajan. Opiskelijat pitävät myös oppimispäiväkirjaa. Helena ohjaa opiskelijoitaan haastattelun perusteella huomattavasti enemmän kuin Gavin ja Maria. Helena perustelee tätä vertaamalla ammattitasolle tähtäävää lauluinstrumentin hallintaa urheilussa tapahtuvaan systemaattiseen harjoitteluun.

Tunneilla tutustutaan järjestelmällisesti eri tyyllilajien äänenkäyttöisiin ja musiikillisiin vaatimuksiin. Materiaali on monipuolista ja laaja-alaista, mutta Helena puhuu lisäksi opiskelijoilleen cast tyyppistä apukeinona omien vahvuuksien tunnistamisessa.

Helena: *Toki muunkinlaista ohjelmistoa on hyvä, ja pitää, kokeilla; ohjelmiston monipuolisuudella ja oikealla valinnalla eri kehitysvaiheisiin sopivasti on valtava merkitys opiskelijan kokonaisvaltaisessa äänellisessä kehityksessä.*

Tässä korostuu Helenan mukaan opettajan rooli ja vastuu suunnannäyttäjänä. Opettajan on kyettävä analysoimaan opiskelijan senhetkiset laulliset tarpeet ja tarjottava kuhunkin kehitysvaiheeseen sopivaa materiaalia, jotta opiskelija kehittyy ja pääsee eteenpäin.

Gavin painottaa kautta linjan vastauksissaan opiskelijan itsemääräämisoikeutta. Opettaja hän ei voi kertoa opiskelijalle kuka tämä on laulajana; hän voi ainoastaan ehdottaa kuulemansa ja näkemänsä perusteella, mitkä taidot voisivat olla hyödyllisiä missäkin roolissa. Tämän takia omien vahvuuksien tunnistaminen ja kehittäminen on tärkeää. Gavinille henkilökohtaisesti näyttelijäntyö ja teksti ovat keskiössä musikaalilaulunopetuksessa.

Gavin: *My belief is that acting should be at the core of everything and therefore words are more important than the sound and therefore as a teacher I'm trying to access what's going on in the sound production, the way they're using their voice to serve the words.*

Gavin tunnustaa opettavansa laulua näyttelijäntyön näkökulmasta koko tunnin läpi siksi, että kokee sen kiinnostavan sekä itseään että opiskelijoita. Se ei tosin sovi kaikille; osa opiskelijoista haluaa keskittyä puhtaasti laulutekniikkaan tai vierastaa tulkinnallista opetusta opettajalta, jolla ei ole taustalla näyttelijän tai näyttelijäntyön pedagogiikan koulutusta. Lauluteknisestä näkökulmasta Gavin kokee klassisen tekniikan olevan yhä oleellinen osa-alue, vaikkakin iso osa oppilaista ei tunnista sen hyödyllisyyttä. Hänestä se toimii eräänlaisena yhtymäkohtana (*"access point"*) teknisten osa-alueiden ja eri äänenlaatujen suhteen. Laulajalla on mahdollisuus muun muassa laajentaa rekisteriä, miksata äänenlaatuja ja tutustua muihin tyylilajeihin äänellisesti lyysisemmän perustekniikan kautta.

Maria toteaa pyrkivänsä opettajana antamaan opiskelijoilleen itseluottamusta kokeilla, yrittää ja tarvittaessa epäonnistua turvallisessa ympäristössä. Hänestä opettaminen on hyvin vuorovaikutteista; jokainen oppilas opettaa hänelle jotain itsestään opettajana ja ihmisenä, eikä oppiminen lopu koskaan.

Maria: *I try to bring in myself and everything I know and then hopefully the student does that as well and then you know you kind of work it out together what you're doing.*

Instituutiossa opiskelun haasteena on myös laulutunnin ulkopuolelta tulevat paineet erilaisten asioiden oppimiseen: esimerkiksi esitystunnin (*performance class*) teema saattaa vaatia opiskelijaa tutustumaan sellaiseen äänimateriaaliin, johon hän ei välttämättä ole vielä taidollisesti tai henkisesti valmis.

Maria: *...you have to sometimes just go where they lead and work in parallels; still trying to lay their foundation but still trying to go 'this is what you're doing this week, ok fine'.*

Opettajan on Marian mukaan tunnistettava oppilaansa tarpeet ja autettava heitä, ja joskus on kyse yksinkertaisesti opiskelijan suojelemisesta. Tiettyjä osa-alueita on hyvä tutkia yhdessä, jottei opiskelija yksin hermostuksissaan ja paineen alla tee vahinkoa ääni-instrumentilleen tai joudu epämukavaan tai stressaavaan tilanteeseen työstämään lauluelementtejä, jotka ovat hänelle täysin vieraita. Kokonaisuudessaan haastateltavien vastauksissa kuuluu vahva oppilaskeskeisyys, mutta se, kuinka paljon oppilasta pyritään ohjailemaan, vaihtelee vastauksittain. Muita keskeisiä näkökulmia ovat muun muassa vuorovaikutteisuus sekä näyttelijäntyö osana laulunopetusta.

4.4 Maisterivaiheen laulunopetuksen ja kandidaattivaiheen laulunopetuksen eroavuuksista

Koska Suomessa korkeakoulutason musiikkiteatterin maisterin koulutusohjelma on vielä suunnitteluasteella, puhuimme Helenan kanssa sen sisällöstä hypoteettisella tasolla. Helenalla on selkeä näkemys maisterivaiheen ja kandidaattivaiheen laulunopetuksen eroista: kandidaattivaiheessa opetellaan toistojen kautta perusasioita ja maisterivaiheessa keskitytään artistiuden hiomiseen ja ”kiillotetaan timantti täyteen loistoonsa”. Maisterivaiheen koulutukseen hyväksytyillä opiskelijoilla tulisi olla jonkinlainen ammattimaisella tasolla oleva ”kärkitaito” ja hyvä koulutettavuus muilla osa-alueilla; jälkimmäinen pätee hänen mukaansa yhtä lailla kandidaatin koulutusohjelmaan valittuihin. Hän puhuu myös kolmikärkiosaamisen, laulun, näyttelijäntyön ja tanssin/liikkeen, sisällä vallitsevasta priorisoinnista: Helena kokee näyttelijäntyön ja laulun, sekä niiden saumattoman yhteen liittämisen hallitsemisen olevan hakuvaiheessa painavampi taito liikkeeseen verrattuna. Tämä pätee erityisesti lyhyempään maisterivaiheeseen haettaessa.

Maisterikoulutus painottuu Helenan vastauksissa selvästi artistiuteen, jossa opitaan yhdistelemään taitoja ja elementtejä suuremmiksi kokonaisuuksiksi, tutkiskelemaan aiheita ja viemään niitä erilaisiin tulkintoihin saman aihepiirin sisällä sekä käsittelemään materiaaleja. Oma taiteilijuus vahvistuu ja kyky suhtautua kriittisesti esimerkiksi oman laulunopettajan näkökulmiin kehittyy.

Helena: *...tavallaan sulla on eri sanottavaa saman aihepiirin sisällä eli semmosta tutkiskelua ja miten vie sitä erilaisiin tulkintoihin... se on semmosta, että miten taiteilijana käsittelet materiaaleja.*

Kandidivaiheen osalta taas Helena kokee, että joskus opettajalla on oltava rohkeutta ohjata opiskelijaa voimakkaammin ja sanoa ääneen, jos jokin tämän valitsema suunta tai toimintatapa ei toimi. Tämän sanominen vaatii jo opettajaltakin paljon. Helena lisää vielä, että maisterivaiheessa ihmisellä oletetaan olevan pidemmällä oleva käsitys siitä, mitä hän tarvitsee, jotta opiskelujen alkuvaiheen yhteydessä voidaan henkilökohtaisen opintosuunnitelman avulla auttaa opiskelijaa kehittymään esimerkiksi niillä kolmikärki-osaamisen alueilla, jotka ovat tälle haastavia.

Myös Gavin puhuu maisterivaiheen opiskelijan olevan oletettavasti enemmän perillä maailman menosta ja omasta itsestään, minkä seurauksena laulunopetuksessa tulisi olla selkeä ero eri koulutusasteiden välillä. Kandidaattiopiskelijoiden ohjaaminen nojaa hänen sanojensa mukaan vahvemmin perinteiseen ”opettaja–oppilas-malliin”, joka vaatii enemmän demonstrointia ja opetusta, vaikka hän tämäntyypistä opetusmallia itse vierastaakin. Helenan tavoin hän mainitsee, että opiskelijoilta tulee vaatia tietty lähtötaso taitoaineissa. Näin maisterivaiheessa voidaan keskittyä vähemmän harjoitettuihin osa-alueisiin.

Gavin: *With a master's student we should expect that a lot of the skills are already present and we are there to help them understand who they are in relation to the industry and then just allow them to explore areas that they haven't had a chance in the past.*

Koska aikaa on vähemmän, taidollisesti korkeampi lähtötaso on tarpeellinen. Sekä Maria että Gavin kuitenkin huomauttavat, että aina maisteriopiskelijat eivät kuitenkaan yllä vaaditulle taitotasolle ja siinä tapauksessa vuoden mittaisessa koulutuksessa on ”pikake-lattava” kolmen vuoden kandidaattivaiheen laulunopetus. Ajan vähyys rajoittaa oppimista, ja maistereilla on vähemmän aikaa tutkiskeluun ja taitojen syventämiseen jo ilman lisähaastetta sen suhteen, että jokin osa-alue on täysin uusi tai vielä perustasolla.

Iso-Britanniassa ihmiset hakeutuvat Gavinin mukaan musiikkiteatterin maisteriohjelmaan monista eri syistä: osa haluaa musiikkiteatterista formaalin koulutuksen, osa hakee lisäkoulutusta tai taitojen laajennusta esimerkiksi koreografian tai ohjaamisen pariin, osa kokee, etteivät he saaneet kandidaattivaiheen koulutuksesta vielä kaikkea haluamaansa. Heterogeeninen opiskelijamateriaali vaikuttaa osaltaan laulunopetuksen sisältöön.

Myös Marian mielestä iso vaikeuttava tekijä on ajan vähyys maisterikoulutuksessa. Kandidaattivaiheen opiskelijoilla on enemmän aikaa työstää teknisiä perusteita ja tutkia artistiuttaan siinä sivussa. Hän korostaa, että maisterivaiheen opiskelijoiden on otettava huomattavasti enemmän vastuuta omasta oppimisestaan, jos he haluavat pysyä kehityksessä mukana. Gavin huomauttaa myös, että kandidaattivaiheen laulunopiskelijoilla on paljon enemmän aikaa tehdä virheitä ja oppia niistä.

Gavin: *For a master's student, they've either already made the mistakes as a person, or as an artist, or as a student.*

Tällä hän viittaa siihen, miten koulutukseen hakeutumisen taustalla on usein syynä uran uudelleenohjautuminen tai tyytymättömyys omaan itseen, taiteilijuuteen tai omiin taitoihin. Näistä taustatekijöistä kumpuaa eräänlainen määrätietoisuus ja selkeä suunta uusien opintojen suhteen. Tämä saattaa joskus nopeuttaa taitojen kehitystä, kun opiskelija tietää mitä hän haluaa ja tarvitsee, tai vastaavasti ei halua tai tarvitse. Kandidaattivaiheen opiskelijalla on enemmän aikaa kasvaa, kypsyä ja kehittyä yksilölliseksi taiteilijaksi, joten paineita on vähemmän kuin työelämään vuodessa siirtyvällä tai palaavalla maisteriopiskelijalla.

Haastateltavat tunnistavat maisteritason opiskelijoiden olevan monella tasolla pidemmällä kuin kandiopiskelijoiden, mikä mahdollistaa muun muassa artistiuden kehittämisen ja alan kriittisen tarkastelun taiteen kautta. Luovalla alalla ratkaiseva tekijä tuntuu kuitenkin haastateltavien vastausten perusteella olevan aika, eli se, kuinka kauan opiskelijoilla on aikaa syventyä, tutkia, kokeilla ja tarvittaessa epäonnistua oppiessaan uutta. Perustaitojen harjoittaminen kuuluu selkeästi kandidaattivaiheen opintoihin ja niiden heikko taso tai puuttuminen haastavat opettajia maisteritason oppilaiden suhteen erityisesti ajankäytön suhteen. Opiskelijoiden on tällöin otettava huomattavasti enemmän vastuuta itsestään ja omasta oppimisestaan.

5 Pohdinta

Tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää teemahaastattelun avulla alati muutoksessa olevan musiikkiteatterin alan tarjoamia laulullisia haasteita nyt ja tulevaisuudessa, sekä kuinka näihin haasteisiin pystyttäisiin vastaamaan musikaalilaulunopetuksessa. Lisäksi haastateltavilta laulupedagogeilta tiedusteltiin eroja kandidaatti- ja maisterivaiheen laulunopetuksen välillä. Tutkimuskysymykseni olivat:

- Minkälaisia laulullisia haasteita musiikkiteatterin ala tarjoaa korkeakoulutetulle musikaalilaulajalle?
- Kuinka laulunopettaja voi valmistaa musikaalilaulun opiskelijaa edessä oleviin haasteisiin?
- Miten maisterivaiheen musikaalilaulunopetus eroaa kandidaattivaiheen musikaalilaulunopetuksesta?

Vastauksia tutkimuskysymyksiin alan laulullisista haasteista ja niihin vastaamisesta löytyy erityisesti luvuista 4.2.1 (äänenkäytölliset haasteet, alan tämänhetkiset vaatimukset), 4.2.2 (laulliset haasteet, alan muut paineet), 4.3.1 (laullisia työkaluja, alalle valmistautuminen) sekä 4.3.2 (musikaalilaulutunnin sisältö). Aineistoa kandidaattivaiheen ja maisterivaiheen eroavaisuuksista löytyy luvusta 4.4.

5.1 Johtopäätökset ja tulosten tarkastelua

Tutkimusaineiston perusteella musikaalilaulua terminä on selvästi vaikeaa määrittellä, sillä laullisesti tyylilaji heijastelee omaa aikakauttaan ja senhetkistä musiikki- ja teatterikulttuuria, joka on alati muutoksessa. Myös esimerkiksi Moore ja Bergman (2008) tukee tätä tutkimustulosta. Myös musikaalilauluun kohdistuvan arvioinnin strukturoimaton luonne vaikeuttaa määrittelyä. Haastateltavillani oli kuitenkin selkeä yksimielisyys siitä, että musikaalilaulun ala on valtavan monimuotoinen ja vaatii laulajalta monipuolisuutta. Osattavien taitojen laajuus tuntuu olevan tällä hetkellä alan suurin haaste, johon alan koulutusohjelmat pyrkivät vastaamaan ”budjetit paukkuen”. Ensimmäisenä mieleen nousee ajatus jonkin karsimisesta pois uuden tieltä opetussuunnitelmista, mutta musiikkiteatterin ohjelmistoon kuuluu olennaisesti myös vanhojen teosten uudelleen henkiin herättäminen. Tällöin autenttisuuden säilyttämiseksi on tärkeää hallita laajasti eri aikakausien tyylilliset ja laulliset eroavuudet, puhumattakaan rytmimusiikin lu-

kuisten tyyllilajien sovittamisesta kokonaisuuteen. Kurkunpää ja äänilihaksisto, joita ei ole alun perin suunniteltu äänentuottoon, saavat venyä aika lailla saavuttaakseen tämän kaiken.

Laulullisesti musiikkiteatterin ala haastaakin korkeakoulutettua musikaalilaulajaa tällä hetkellä äänellisesti vaativan, monipuolisen materiaalin suhteen. Äänenkäyttökoneiden monipuolisuus saattaa ”ampua itseään jalkaan” esimerkiksi tyyllilajien tiedostamattomana sekoittumisena. Muun muassa Bourne, Garnier ja Kenny (2010) viittaavat äänen osa-alueiden huolelliseen harjoittamiseen eriytetysti ja elastisuuden varmistamiseen eri osa-alueiden välillä, johon liittyy myös Marian ja Gavinin ajatus tiedostavasta siirtymisestä tyylistä toiseen.

Haastetta lisää nuoren sukupolven vastahakoisuus tutustua kulttuurisesti kuulokuvaltaan vieraaseen materiaaliin, kuten esimerkiksi klassiseen äänenkäyttöön pohjaavaan materiaaliin, jolloin tyyllilajituntemus saattaa jäädä kapeaksi tai tyylistä toiseen vaihtaminen vaikeutuu. Populaarimusiikin suosio yli klassisen musiikin on tietynlainen sanomaton itsestäänselvyys, mutta musiikkiteatterin yhteydessä tästä makuerosta ei kuitenkaan ole runsaasti tutkimustietoa. Myös alan tuomat paineet epävarmuustekijöineen ja kilpailuasetelmineen haastavat nuorta musikaaliantistia. Tämä saattaa joutua jopa vakuuttelemaan omaa pätevyyttään muille teatterialan ammattilaisille johtuen siitä, ettei alan koulutus ole puhtaasti näyttelijäkoulutus, tai koska musikaalia ei nähdä tasavertaisena taidemuotona perinteisemmän teatterin rinnalla. Alalle lähteminen vaatii siis kaikin puolin rohkeutta, pitkäjänteisyyttä ja valmiutta tehdä töitä työllistymisen eteen.

Musiikkiteatterin ja musikaalilaulun tulevaisuus tuntui olevan kaikille haastateltaville hämärän peitossa, mutta arvailuja ja toiveita suunnasta on: esimerkiksi tulkinnan ja tarinankerronnan painopisteen siirtymisestä tekstistä ääneen, poliittisemmän kannanoton ja kulttuureista ammentamisen lisääntyminen esimerkiksi rap-musiikin kautta tai palaaminen pehmeämpään, lyirisempään lauluun. Toiveina oli muun muassa perinteen säilyttäminen, workshop-vaiheen tuleminen mukaan Suomen harjoituskulttuuriin, understudy- ja svingikulttuurin kehittyminen Suomessa ja lavalla nähtävän ihmisryhmien monipuolistuminen ulkonäön ja iän suhteen maailmanlaajuisesti.

Tällä hetkellä tutkimuksen painopiste maailmalla tuntuu olevan jo olemassa olevien ilmiöiden selittämisessä ja jäsentämisessä sekä pedagogisten menetelmien hiomisessa. Suomessa musikaalilaulun tutkimus on vasta nostamassa päätään: tuoreet tutkimukset ovat lähinnä pro gradu -tutkielmia sekä muita opinnäytetöitä (esim. Alitalo 2017, Eskola

2019), mutta on selvää, että musikaalien kasvava suosio sekä koulutuksen kehittyminen näkyvät myös tutkimusjulkaisuissa. Tendenssinä kuitenkin on, että vaikka alalla on paljon kokemuspohjaista tietoa ja eri alojen osaamista yhdisteleviä pioneereja, ovat nämä kyseiset henkilöt kiinnostuneita ennemmin toteuttamaan osaamistaan käytännössä, kuin luomaan tieteellistä tutkimustietoa aiheesta. Olisi mielenkiintoista tietää, onko ongelma uniikki musiikkiteatterin monipuolisuudessaan haastavalle alalle, vai liittyykö ilmiö myös muihin taitopohjaisiin aloihin.

Laulunopettajien näkökulmasta valmistuvaa musikaalilaulajaa tulee tukea laulunopetuksen yhteydessä vastaamaan alan tarjoamiin haasteisiin esimerkiksi auttamalla tätä löytämään ja tunnistamaan omat vahvuutensa, ja tätä kautta vahvistamaan itsetuntoaan ja luottamustaan omiin kykyihin. Myös Purdy (2016) ja Edwin (2006) tukevat tätä tutkimustulosta kannustaen esiintyjän oman roolitustyypin selvittämiseen. Itsetunnon kannalta on kuitenkin oleellista tunnistaa oman roolitustyypin rajoittavuus ja pyrkiä näkemään mahdollisuuksia niin sanotusti ”boksin ulkopuolelta”. Omakohtaisen kokemukseksi mukaan (opintoni Iso-Britanniassa) tämänkaltaisen ”boksiajattelun” painottuminen vaihtelee myös koulutusohjelmittain, jolloin on ensisijaisen tärkeää tutustua koulutusohjelmiin huolella ja valita tältä pohjalta itselleen sopivin tulokulma, jos kiinnostusta ulkomaillla kouluttautumiseen löytyy.

Tutkimusaineiston perusteella musikaalilaulaja tarvitsee lisäksi hyvät hermot ja itseohjautuvuutta, sekä teknistä ja tulkinnallista instrumentinhallintaa. Näiden kahden osa-alueen on oltava balanssissa ja teknisiä elementtejä on kyettävä kontrolloimaan eriyteystyisesti, jotta liukuminen tyylistä toiseen on mahdollista. Resonaatio ja hengityksen ja äänen välinen yhteys ovat keskeisiä tekijöitä. Laulajan on lisäksi oltava valmis kehittämään itseään jatkuvasti ja oikeanlainen työmoraali on apuna mahdollisuuksien hyödyntämisessä.

Lauluteknisesti tutkimustulokset heijastelevat laulupedagogiikan alan yleistä käsitystä hyvästä, terveellisestä laulamisesta. Toki musiikkiteatterin sijoittuminen klassisen laulutekniikan ja CCM-tyyliin välimaastoon hämmentää yhä laulunopettajia, ja lähestymistapoja aiheeseen on yhtä monta kuin opettajiakin. Kiinnostus jäsenllymmälle pedagogiselle mallille on suuri (Bourne, Garnier & Kenny 2010), mutta tässä tutkimuksessa haastateltavien vastauksissa ei kuitenkaan ”kuulunut haparointia” lähestymistapojen suhteen. Hämmennystä aiheutti lähinnä musikaalialan suunta ja ennakoimattomat laulliset haasteet tulevaisuudessa.

Maisteri- ja kandidaattivaiheen musikaalilaulunopetuksessa on tutkimukseni pohjalta selkeä ero: kandidaattivaiheessa keskitytään perusteisiin ja maisterivaiheessa taitojen hiomiseen ja kriittisen artistiuden kehittämiseen luovien projektien avulla. Maisterivaiheen haasteena on sen lyhytkestoisuus. Tällöin opiskelijoilla on usein selkeämpi käsitys tarpeistaan opiskelun suhteen, joka saattaa nopeuttaa kehitystä. Kandidaattivaiheessa on enemmän aikaa kokeilla ja tutkiskella lauluinstrumenttia ja sen käyttömahdollisuuksia ilman tunnetta siitä, että harjoittelu-aika loppuisi kesken. Usein kandidaattivaiheen laulunopiskelijoita saa ohjata rohkeammin ja tiedonjako on yksisuuntaisempaa, kun taas maisterivaiheen opiskelijaa kannustetaan itseohjautuvuuteen ja kriittisyyteen. Näistä eri koulutusasteiden eroista laulunopetuksen suhteen en löytänyt aiempaa tutkimustietoa, mutta haastatellut laulunopettajat tuntuivat olevan jokseenkin samoilla linjoilla kyseisten eroavuuksien suhteen.

Tutkimusaineiston perusteella maisterikoulutus musiikkiteatterin saralla ei ainakaan Iso-Britanniassa ole aina suora jatkumo saman alan kandidaattivaiheesta, vaan koulutukseen hakeudutaan monista eri syistä. Opiskelijoiden heterogeenisyys haastaa opettajaa ja opetuksen sisältöä muun muassa opiskelijoiden tasovaihteluiden ja tyyllisten specialiteettien suhteen. Opettajien ajatuksena olisi hioa vähemmän harjoitettuja taitoja, mutta todellisuudessa laulunopetuksessa joudutaan joskus keskittymään perusasioiden kertaukseen, jolloin taitojen syventymiselle ja kokeilulle jää vähemmän aikaa. Opiskelijan itsemääräämisoikeus ja instituution asettamat raamit ja vaatimukset vaikuttavat myös opetuksen sisältöön. Kukin opettaja lähestyy aihealuetta hyväksi kokemallaan tavalla painottaen tärkeiksi kokemiaan osa-alueita. Instituutorakenteet haastavat laulunopettajia opetusta ohjaavien suunnitelmien sekä metodologisten linjausten kautta, mutta opiskelijana koen tasa-arvoiseksi ja saman aihepiirin kurssisisältöjä selkiyttäväksi sen, että laulun- ja äänenkäytönopettajat pyrkivät tarjoamaan kaikille oppilaille saman sisällön ja puhuvat keskenään samaa kieltä. Opiskelijoiden vertaisoppiminen myös helpottuu, kun asioista voi keskustella samoin termein. Toki oppilaslähtöisyyden tulee silti olla opetuksen lähtökohtana.

Mistä johtuu musikaalikentän monipuolistuminen ja painopisteen siirtyminen tekstistä ääneen ja ilmaisuun äänen kautta? Musikaaliteollisuus noudattelee kysynnän ja tarjonnan lakia, ja tällä hetkellä maksava asiakas tuntuu haluavan jotain käsinkosketeltavaa ja autenttista glitteröidyn Busby Berkeley-shown sijaan, tai vaihtelevasti Beyonce-tulkintaa riffeineen livenä Sondheimin riimileikkien tilalle. Johtuisiko tämän eräänlaisesta maailman ”muovittumisesta” ja äänitetyn mainstream pop-musiikin kärsimyksistä

auto-tunen parissa? Onko tämä ihmiskohtaloita rakastavan musikaaliyleisön versio vihereästä, luonnonmukaisesta kulutuskulttuurista taiteen parissa? Pop-kulttuuri kukoistaa tosin myös musikaalilavoilla, mutta musikaalien ollessa live-tilanteita artistien vokaa-liakrobatia ja osaaminen pääsevät oikeuksiinsa, eikä epäilyjä äänen jälkikäsitteystä tarvitse edes miettiä.

Valintani haastatella myös ulkomaisia musikaalilaulunopettajia on oman näkemykseni mukaan perusteltu ajatuksella siitä, että kyseisessä maassa, Iso-Britanniassa, on vahvempi musiikkiteatterikulttuuri sekä juurtuneemmat pedagogiset käytänteet alalla, kuin kotimaassani. Tutkimukseni tuloksia on tarkasteltava kuitenkin myös Suomen musiikkiteatterialan näkökulmasta. Ovatko tutkimustulokseni sovellettavissa Suomeen? Maisterivaiheen laulunopetukseen liittyen tutkimusten soveltaminen on maisterivaiheen puuttuessa vielä hypoteettista, mutta oman näkemykseni mukaan on hyvinkin viisasta ottaa mallia kulttuureista, joissa musiikkiteatterin koulutuksen juuret ovat pitkät ja laadukas työnjälki on nähtävissä musikaalilavoilla niin West Endissä, Broadwaylla kuin valkokankaillakin. Laulliset haasteet ovat toki Suomessa hieman erilaiset johtuen anglo-amerikkalaisen musikaalin suosion kasvusta vasta viime vuosikymmenellä, ohjelmiston vähydestä sekä suomen kielen aiheuttamista muutoksista äänenlaadun suhteen. Suomen kielen takaisuus haastaa englanninkieliselle musikaalilaululle tyypillistä kirkasta etisyyttä, ja esimerkiksi musikaalilaulun eri tyylien hallinta ja sen osoittaminen on ollut varsin toissijaista työllistymismahdollisuuksien vähyden takia. Välillä on tuntunut, että riittää kun osaa laulaa hyvin sen enempiä tyyliin katsomatta.

Alalla vaikuttavien ammattilaisten vähydestä johtuen roolitustyyppi ja sen tunnistaminen on myös pienemmässä roolissa, sillä kutakin roolia kohden löytyy vain muutamia, angloamerikkalaiseen malliin osuvia esiintyjä puhumattakaan roolin taidollisista vaatimuksista ja niiden täyttämistä. Toki voimme myös pohtia, kuinka tärkeä on mukailla suuren maailman mallia roolituskysymyksissä. Suomessa on kuitenkin pitkä, omaleimainen musiikkiteatterin historia, jota ei tulisi ohittaa, vaan hyödyntää osana alan kehitystä ja profiloitumista. Ohjelmiston tulisi näkemykseni mukaan koostua monipuolisesti niin angloamerikkalaisista musikaaleista, kuin myös suomalaisesta perinteestä vivahteita ottavista uusista teoksista, puhumattakaan tutustumisesta esimerkiksi eurooppalaiseen tai aasialaiseen musiikkiteatteriin. Koulutuksen tulisi puolestaan vastata ohjelmistossa ilmeneviin tiedollisiin ja taidollisiin vaatimuksiin, osittain ennakoivasti, nojaten esimerkkeihin, joita nämä kehitysvaiheet läpikäyneillä musiikkiteatterikulttuureilla on tarjota.

Musiikkiteatterin alalla on muiden alojen tavoin paljon hiljaista tietoa (ks. esim. Toom, Onnismaa & Kajanto 2008), ja tarkoitukseni olikin osittain tässä tutkimuksessa sanoittaa asioita, jotka ovat aiemmin lähinnä olleet olemassa ääneen lausumattomina totuuksina. Tutkimukseni tarkoitus ei kuitenkaan ole tarjota vastauksia siihen, *miten* musikaalilaulua tulisi opettaa, vaan yksinkertaisesti nostaa esiin teemoja, jotka tarjoavat mahdollisia vastauksia kysymykseen *mitä* tulisi opettaa. *Miten* on sidoksissa pedagogisiin filosofioihin, yksilölähtöisyyteen sekä kunkin opettajan käyttämiin metodeihin. Myös *mitä* tulisi opettaa on alati muuttuva kokonaisuus, joka heijastelee musiikkiteatteriteollisuuden suuntia. Tutkimukseni pyrkii vastaamaan vain tämänhetkisen tilanteen vaatimuksiin ja tähdentämään, miten tärkeä on pitää mieli avoinna tulevien, vääjäämättömien muutosten varalta.

5.2 Luotettavuustarkastelu

Tutkimukselle on asetettu tiettyjä arvoja ja normeja, joiden pohjalta tutkimuksen luotettavuutta tarkastellaan. Tämän tutkimuksen arvopohjan muodostivat Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohjeistukset hyvän tutkimuksen periaatteista (TENK 2012/2019). Laadullisessa tutkimuksessa kvantitatiivisesta tutkimuksesta käytetyt luotettavuuden mittarit, reliabiliteetti ja validiteetti, toimivat apuvälineinä luotettavuuden tarkastelussa. Näiden apuvälineiden soveltuvuus ja käyttötavat vaihtelevat kuitenkin tutkija- ja tutkimuskohtaisesti. (Saaranen-Kauppinen ja Puusniekka 2006.)

Tutkimuksen reliabiliuden arvioinnissa pyritään selvittämään, minkälaisissa olosuhteissa käytetty tutkimusmetodi on johdonmukainen ja luotettava. Haastattelututkimuksessa luotettavuustarkastelu voi kohdistua esimerkiksi vastausten todenmukaisuuden ja soveltuvuuden arviointiin, ja siihen, onko totuudenmukaisuudella merkitystä tutkimustulosten kannalta. Myös tulosten ajallinen kestävyys kyseenalaistetaan ja mahdollisten epäjohdonmukaisuuksien syitä on hyvä selvittää. (Saaranen-Kauppinen ja Puusniekka 2006.)

Laadullisessa tutkimuksessa tutkimuksen validiteetilla tarkoitetaan tutkimuksen pätevyyttä eli sitä, onko tutkimus tehty tieteellisen käytännön mukaisesti ja ovatko saadut tulokset perusteltuja. Tutkimuksessa ei pyritä yksiselitteisen totuuden selvittämiseen, vaan keskeistä on selvittää kuinka uskottava ja vakuuttava tutkimuksen tulos ja sen vaiheet ovat. Laadullisessa tutkimuksessa vain “raapaistaan” ilmiön pintaa, eikä pyritäkään

käsittämään tutkittavaa ilmiötä täydellisesti. Tutkimustulosten luotettavuutta voidaan parantaa esimerkiksi tekstien analysointivaiheessa tekemällä perusteltuja kategorisointeja. Myös tallenteet lisäävät tulosten luotettavuutta ja läpinäkyvyyttä. (Saaranen-Kauppinen ja Puusniekka 2006.)

Tutkimukseni luotettavuuteen vaikuttavat olennaisesti kahden haastateltavani vieraskielisyys (englanti), heidän vahva aksenttinsa sekä käännösvaiheessa tapahtuneet mahdolliset käännösvirheet sekä mahdollisuus väärinymmärryksiin. Tämän välttämiseksi pyrin jättämään suorat lainaukset alkuperäiskielisiksi. Pyrin lisäksi varmistamaan suostumuslomakkeen käännöstarkkuuden luetuttamalla laatimani käännöksen sekä ohjaavalla opettajallani että Taideyliopiston tietosuojavastaavalla. Englanti on itselläni vahva toinen kieli, ja olen työskennellyt kaikkien haastateltavien kanssa aiemmin. Tuntemukseni kyseisten henkilöiden ajatuksista ja metodeista vähensi siis osittain väärinymmärrysten riskiä. Muita luotettavuuteen vaikuttavia kielellisiä tekijöitä ovat esimerkiksi suomenkielisten termien vähyys ja yritykseni tehdä kuvaavia, tarkkoja suomennoksia tutkimuksessa esiintyneille ilmiöille. Suurin osa aiheen kirjallisuudesta on lisäksi englanninkielistä, jolloin käännösvirheiden riski lisääntyy.

Äänitin haastattelut suhteellisen laadukkailla laitteilla, mutta välillä kuuluvuus heikentyi hetkellisesti, joka osaltaan lisää tutkimuksen epätarkkuutta. Äänitteen olemassaolo lisää kuitenkin tutkimustulosten vakuuttavuutta mahdollisten uudelleentarkistuksien osalta. Haastattelujen osalta riskinä on aina osittainen kysymysten ohjailevuus, omien näkemysten vaikutus tutkimustuloksiin sekä haastateltavan ja haastattelijan välisen henkilökohtaisen suhteen vaikutus tuloksiin. Haastateltavat saivat lukea tulososion halutessaan, millä pyrin minimoimaan väärinymmärrykseni tutkittavan aineiston suhteen. Huomautuksia tuli kuitenkin erittäin vähän.

Tutkimukseni luonne on hyvin aikasidonnainen, kuten edellä johtopäätösten ja tulosten tarkastelun yhteydessä mainitsin, eikä tarkoitukseni olekaan asettaa kestäviä raameja tutkimusaiheeni ympärille. Ajallisen kestävyys suhteen tämä tutkimus ei siis ole kovin luotettava, mutta toimii mahdollisesti keskustelunavaajana ja viitoittajana tuleville tutkimuksille. Haastateltavia oli lisäksi vain kolme, jolloin myös yleistettävyyttä kärsii, mutta toisaalta se ei ole laadullisen tutkimuksen tarkoituksenaan. Haastateltavien määrän lisääminen ei välttämättä myöskään tuo aina uutta tietoa, ja maisterintutkielmaan määrä on juuri sopiva. Haastateltavien tarkka valinta asiantuntijuuteen pohjautuen ja heidän halukkuutensa jakaa tietoaan ja käsityksiään tutkimuksen aiheesta mahdollisesti varsin

kattavan ja monipuolisen tutkimusaineiston, jonka pohjalta olen tehnyt perusteltuja johtopäätöksiä.

5.3 Tulevia tutkimusaiheita

Tämä tutkimus on erittäin sidoksissa sen kirjoittamisajankohtaan ja vallitseviin kulttuuri-ilmiöihin, minkä seurauksena sen sisältö on mahdollisesti hyvin vanhentunutta jo 5–10 vuoden kuluttua. Tätä tukee esimerkiksi haastatteluissa mainittu syklisyys ja painopisteen muuttuminen materiaalin suhteen viime vuosikymmenten aikana. Tästä johtuen olisi kiinnostavaa toteuttaa samanlainen tutkimus esimerkiksi kymmenen vuoden kuluttua ja vertailla ja havainnoida ajassa tapahtuneita muutoksia. Olemme varmasti samanaisten kysymysten äärellä sen suhteen, mitä tapahtuu seuraavaksi musiikkiteatterin kentällä, mutta saisimme ainakin lisättyä taas yhden luvun musiikkiteatterin laululliseen historiaan.

Haastattelumateriaalia kerättiin myös opettajien käsityksistä omista vahvuuksistaan ja siitä, miten he haluaisivat kehittyä opettajina ja artisteina musiikkiteatterin saralla. Tämä rajattiin kuitenkin tutkimuksen ulkopuolelle sen laajuudesta johtuen. Opettajien koulutus alalle on kuitenkin äärimmäisen tärkeää koulutuksen kehittämisen varmistamiseksi, joten tutkimus, joka keskittyy niihin osa-alueisiin, joihin kentällä toimivat musikaalilaulun opettajat kaipaavat lisäkoulutusta, olisi hyvinkin hyödyllinen opetuksen laadun kehittämisen kannalta. Musiikkiteatteriin erikoistuneiden laulunopettajien kouluttaminen Suomessa on vielä alan osaajien kaukainen haaveuni. Toistaiseksi musikaalilauluun erikoistuneet opettajat ovat hankkineet kokemuksensa pääosin ulkomailta, kursseilta sekä kirjoitetuista lähteistä. Tällä hetkellä keskustelu suuntautuu Suomessa esiintyvien artistien koulutuksen kehittämiseen, mikä on erinomainen asia, mutta koulutuksen kehittyminen vaatii myös opettajien kouluttamista ja kouluttajien tuomista ulkomailta Suomeen. Tutkimuksen näkökulmasta musiikkiteatterin pedagogiikan kehittäminen kotimaassa pohjautuen paikalliseen ja kansainväliseen tutkimustietoon olisi siis äärettömän tärkeää ja mielenkiintoista.

Lähteet

Annola, Antti & Turunen, Jaana. 2016. Estill Voice Training. *Laulupedagogi* 2015-2016. 10–19.

Bean, Matt. 2007. Why Is Acting in Song So Different? *Journal of Singing*, 64, 2, 167–173.

Björkner, Eva. 2003. Musical Theater and Opera Singing—Why So Different? A Study of Subglottal Pressure, Voice Source, and Formant Frequency Characteristics. *Journal of Voice*, 22, 5, 533–540.

Blumenfeld, Robert. 2010. *Blumenfeld's Dictionary of Musical Theater*. Milwaukee: Limelight Editions.

Bourne, Tracy, Garnier, Maëva & Kenny, Dianna. 2010. *Music Theatre Voice: Production, Physiology and Pedagogy*. Teoksessa Harrison, Scott (toim.) *Perspectives of Teaching Singing: Australian Vocal Pedagogues Sing Their Stories*. Queensland: Australian Academic Press. 170–182.

Bourne, Tracy & Kenny, Dianna. 2016. Vocal Qualities in Music Theater Voice: Perceptions of Expert Pedagogues. *Journal of Voice*, 30, 1, 128.e1–128.e12.

Chandler, Kim. 2014. *Teaching Popular Music Styles*. Teoksessa Harrison, Scott & O'Bryan, Jessica (toim.) *Teaching Singing in the 21st Century*. London/New York: Springer. 35–52.

Deer, John & Dal Vera, Rocco. 2009. One Song, Glory. *Performing Arts Periodicals Database*, 80, 5, 19–22.

Edwards, Matthew & Hoch, Matthew. 2018. CCM versus Music Theater: A Comparison. *Journal of Singing*, 75, 2, 183–190.

Edwin, Robert. 2005. Contemporary Music Theater: Louder than Words. *Journal of Singing*, 61, 3, 291–292.

Edwin, Robert. 2006. Audition Repertoire Choices: More Than Just Voice. *Journal of*

Singing, 62, 5, 563–566.

Edwin, Robert. 2007. Belt Is Legit. *Journal of Singing*, 64, 2, 213–215.

Eerola, Ritva: 2013. Tekstilähtöinen tulkintatapa laulutaiteessa: Tekstin ilmaisun ja laulutekniikan sisäkkäisyys. Julkaistu *Laulupedagogi*-lehdessä 2013–2014. Saatavilla myös: <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=38>. Luettu 20.11.2019.

Elliott, David. 1995. *Music Matters; A New Philosophy of Music Education*. Oxford: Oxford University Press.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha. 1999. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Jyväskylä: Vastapaino.

EVT: Estill Voice Training. Saatavilla <https://www.estillvoice.com/about/>. Luettu 15.1.2020.

Gillis, Gwyn. 2019. Backstage Experts: How to Define Your Type, Create Your Brand and Write a Logline. Saatavilla <https://www.backstage.com/magazine/article/define-type-create-brand-write-logline-14908/>. Luettu 7.1.2020.

Heimonen, Marja & Westerlund, Heidi. 2008. Musiikkikasvatuksen filosofia: Yhteisöllisiä näkökulmia. Teoksessa Huovinen, Erkki & Kuitunen, Jarmo (toim.) *Johdatus musiikkifilosofiaan*. Tampere: Vastapaino. 177–195.

Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula. 2007. *Tutki ja kirjoita*. Osin uudistettu 13. Painos. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Jones, David. 2005. *Speech Level Singing Training: Dangers and Benefits*. Saatavilla http://www.voiceteacher.com/speech_level.html. Luettu 14.1.2020.

Kayes, Gillyanne. 2005. *Singing and the Actor*, 2nd Edition. New York: Routledge.

Kenrick, John. 2017. *Musical Theatre, A History*. 2nd edition. New York: The Continuum International Publishing Group Ltd.

- Knapp, Raymond. 2011. Performance, Authenticity, and the Reflexive Idealism of the American Musical. Julkaisussa Knapp, Raymond, Morris, Mitchell & Wolf, Stacy (toim.) *The Oxford Handbook of the American Musical*. Oxford: Oxford University Press. 408–419.
- Kowalke, Kim. 2013. Theorizing the Golden Age musical: Genre, Structure, Syntax. *Gamut*, 2, 3, 133–184.
- Kuula, Arja. 2006. *Tutkimusetiikka: Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy/Vastapaino.
- Laird, Paul. 2011. Musical Styles and Song Conventions. Teoksessa Knapp, Raymond, Morris, Mitchell & Wolf, Stacy (toim.) *The Oxford Handbook of the American Musical*. Oxford: Oxford University Press. 33–44.
- LoVetri, Jeannette. 2008. Editorial: Contemporary Commercial Music. *Journal of Voice*, 22, 3, 260–262.
- LoVetri, Jeannette, Saunders-Barton, Mary & Means Weekly, Edri. 2014. A Brief Overview of Approaches to Teaching the Music Theatre Song. Teoksessa Harrison, Scott & O’ Bryan, Jessica (toim.) *Teaching Singing in the 21st Century*. London/New York: Springer. 53–67.
- LoVetri, Jeannette & Means Weekly, Edri. 2003. Contemporary commercial music: who’s teaching what in non-classical vocal music. *Journal of Voice*, 17, 2, 207–215.
- McClellan, Josef. 2011. *A Comparative Analysis of Speech Level Singing and Traditional Vocal Training in the United States*. Memphis: University of Memphis.
- Melton, Joan & Tom, Kenneth. 2012. *One Voice; Integrating Singing and Theatre Voice Techniques*. 2nd edition. Long Grove, Illinois: Waveland Press.
- Mesiä, Susanna. 2019. *Developing expertise of popular music and jazz vocal pedagogy through professional conversations: A collaborative project among teachers in higher music education in the Nordic countries*. Helsinki: Uniarts Helsinki.
- Moore, Tracey & Bergman, Allison. 2008. *Acting the Song: Performance Skills for the Musical Theatre*. New York: Allworth Press.

Morris, Mitchell & Knapp, Raymond. 2011. Singing. Teoksessa Knapp, Raymond, Morris, Mitchell & Wolf, Stacy (toim.) The Oxford Handbook of the American Musical. Oxford: Oxford University Press. 320–333.

Mäkinen, Olli: 2006. Tutkimusetiikan ABC. Helsinki: Tammi.

Purdy, Stephen. 2019. Lessons and Coaching. Saatavilla <https://www.stephenpurdy.com/vocalcoaching>. Päivitetty 2019; Anjali Bhattacharyya. Luettu 1.10.2019 klo 10:36.

Purdy, Stephen. 2016. Musical Theatre Song; A Comprehensive Course In Selection, Preparation and Presentation for the Modern Performer. New York: Bloomsbury Methuen Drama.

Roll, Christianne. 2016. The Evolution of the Female Broadway Belt Voice: Implications for Teachers and Singers. Journal of Voice, 30, 5, 639 e1–e9.

Riggs, Seth. Seth and Margareta Riggs– Singing for Legends. Saatavilla <http://theriggsvocalstudio.com/>. Luettu 13.1.2020.

Riggs, Seth.1992. Singing for the Stars. USA: Alfred Publishing.

Ruusuvuori, Johanna, Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti. 2010. Haastattelun analyysi. Tampere: Vastapaino.

Schechner, Richard. 2010. Casting Without Limits: What if theatres stooped using actors' gender, age, race and body type to assign roles? American Theatre Magazine, December, 26–30. Saatavilla myös <https://www.americantheatre.org/2010/12/01/casting-without-limits/>. Luettu 10.1.2020.

Soto-Morettini, Donna. 2014. Popular Singing and Style. 2nd Edition. London: Bloomsbury.

Spivey, Norman. 2008a. Music Theatre Singing. Let's Talk... Part 1: On the Relationship of Speech and Singing. Journal of Singing, 64, 4, 483–489.

Spivey, Norman. 2008b. Popular Song and Music Theater: Music Theater Singing ... Let's Talk - Part 2: Examining the Debate on Belting, *Journal of Singing*, 64, 5, 607–614.

Steinhauer, Kimberly & Estill, Jo. 2010. The Estill Voice Model: Physiology of Emotion. Teoksessa *Voice and Emotion: Volume 2*. Oxford: Plural Publishing. 83–99.

Stinton, Nicole. 2019. Monologuing the music: A new actor training practice for new times. *Fusion journal*, 15, 97–107. Research Online; Edith Cowan University. www.fusionjournal.com.

Sundberg, Johan, Gramming, Patricia & Lovetri, Jeannette. 1993. Comparisons of pharynx, source, formant, and pressure characteristics in operatic and musical theatre singing. *Journal of Voice*, 7, 4. 301–310.

Taideyliopiston musiikkiteatteriselvitys. 2016. Saatavilla <https://www.uniarts.fi/sites/default/files/Musiikkiteatteriraportti%202016%20Lindgren%20Minna%20.pdf>. Luettu 7.2.2017.

Taylor, Millie. 2008. *Singing for Musicals; A Practical Guide*. Wiltshire: The Crowood Press Ltd.

TENK. 2012. Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje 2012. Saatavilla https://www.tenk.fi/sites/tenk.fi/files/HTK_ohje_2012.pdf. Luettu 6.10.2019.

TENK. 2019. Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen ennakoarviointi Suomessa. Saatavilla https://www.tenk.fi/sites/tenk.fi/files/Ihmistieteiden_eettisen_ennakoarvioinnin_ohje_2019.pdf. Luettu 8.1.2020.

Titze, Ingo. 2018. Why /i/ and /e/ Can Be Effective Belting Vowels. *Journal of Singing*, 74, 5, 543–545.

Toom, Auli, Onnismaa, Jussi & Kajanto, Anneli. 2008. Hiljainen tieto: tietämistä, toi-

mimista, taitavuutta. Gummeruksen kirjapaino Oy.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli. 2013. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi, 11. uudistettu painos. Vantaa: Tammi.

Turnbow, Christy. 2014. Training the Next Generation of Music Theatre Voice Teachers: Penn State's First MFA Pedagogy Grad Takes Stock. *Journal of Singing*, 71, 2, 217–219.

Valtasaari, Hannele. 2012. Ääntöbalanssi-metodi™ laulunopetuksessa. Pro gradu - tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Valtasaari, Hannele. 2017. Kestääkö ääni? Laulunopetuksen vaikutus opettajaksi valmistuvien äänen laatuun ja ilmaisuun. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Wicks, Darren. 2019. Seth Riggs– His CCM Legacy. *Journal of Singing*, 75, 4, 449–453.

Wilson, Pat. 2010. Showtime! Teaching Music Theatre and Cabaret Singing. Teoksessa Scott Harrison (toim.) *Perspectives on teaching singing: Australian vocal pedagogues sing their stories*. Queensland: Australian Academic Press. 483–489.

Teemahaastattelun haastattelurunko

Haastateltavat

- Kerro itsestäsi (koulutuksellinen tausta, kokemus alalta)
- Erityisosaaminen ja omat vahvuudet
- Lisäkoulutuksen tarve?
- Vapaa sana

Musikaalilaulu

- Teemat, näkökulmat, määritelmiä
- Musikaalilaulu musiikkiteatterialalla– nykypäivä ja tulevaisuus
- Laulliset haasteet musiikkiteatterialalla

Musikaalilaulunopetus

- Sisältö
- Laulliset työkalut
- Haastateltavien omat lähestymistavat
- Valmistautuminen musiikkiteatterialalle laulun näkökulmasta

Maisterivaiheen laulunopetus vs kandidivaiheen laulunopetus

- Sisältö
- Eroavaisuudet
- Haasteet näillä koulutustasoilla