

Korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan instrumentinhallinta

Katri Korpisaari

Maisterin tutkielma

Kevät 2011

Musiikkikasvatuksen osasto

Sibelius-Akatemia

Tutkielman nimi Korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan instrumentinhallinta	Sivumäärä 123 + 11
Tekijän nimi Katri Korpisaari	Lukukausi Kevät 2011
Koulutusohjelman nimi Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma	
Tiivistelmä Tässä tutkimuksessa tarkastellaan korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan yhtä ammattitaidon osaa: instrumentinhallintaa. Alan käytännöt ja ihanteet ovat korkeakoulutasolla toistaiseksi vielä hieman jäsentymättömiä, joten tällä tutkimuksella pyrittiin selvittämään, millaista tulisi olla korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan instrumentinhallinta ja mitä merkitystä hyvällä instrumentinhallinnalla on pop/jazz-laulajalle. Tutkimusmenetelminä käytettiin haastatteluaineiston ja tekstiaineiston sisällysanalyysia. Tutkimusaineisto koostui kolmesta osasta: Sibelius-Akatemian ja Metropolia-ammattikorkeakoulun opetussuunnitelmista, kirjallisuudesta (tutkimukset, artikkelit, äänenkäytön oppaat, pop/jazz-lauluoppaat ja luentomateriaalit) sekä viiden korkeakoulussa opettavan – tai opettaneen – pop/jazz-laulunopettajan haastatteluista. Tärkein tutkimustulos oli instrumentinhallinnan käsitteen löytyminen ja määrittäminen korkeakoulukontekstissa. Haastateltavat kuvasivat instrumentinhallinnalla laulamiseen liittyvää äänenkäytön kokonaisuutta, jonka osa-alueita hallitsemalla pop/jazz-laulajan on mahdollista saada äänensä toimimaan halumallaan tavalla. Instrumentinhallinnan osa-alueina pidettiin tervettä äänenkäyttöä, äänifysiologian tuntemusta ja laulutekniikkaa. Osa-alueet ovat kaikki vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Lisäksi tutkimuksessa selvitettiin, mitkä ovat korkeakoulusta valmistuneelta pop/jazz-laulajalta edellytettävät tarkemmat instrumentinhallinnan elementit. Terveen äänenkäytön edellytykseksi osoittautui perkeptuaalisesti, kommunikatiivisesti ja fysiologisesti tarkoituksenmukainen äänenkäyttö. Äänifysiologian tuntemuksen edellytettiin kattavan ymmärryksen ääntöelimistön kolmijaoista sekä äänifysiologian perusteista. Laulutekniikan osalta instrumentinhallinnallisia edellytyksiä olivat: optimaalinen lauluasento, laulajan hengitys, hyvä äänenlaatu (ankkuroitunut, vakaa ääni; eri rekisterien hallinta; rekisterien egalisointi; riittävä ambitus), hyvä artikulaatio, dynamiikan hallinta sekä eri efektien hallinta. Tutkimustulokset jäsentävät osaltaan korkeakouluissa opettavan pop/jazz-laulun instrumentinhallinnallisia sisältöjä ja niitä voi hyödyntää opetussuunnitelmien kehitystyössä.	
Hakusanat pop/jazz-laulu, poplaulu, instrumentinhallinta, äänifysiologia, äänenkäyttö, laulutekniikka, laulunopetus	
Lisätietoja	

Sisällys

I JOHDANTO	6
1 Tutkimuskohteen tarkastelua.....	6
1.1 Tutkimuksen tausta ja tarkoitus.....	6
1.2 Lähdemateriaalista.....	8
1.2.1 Alan kirjallisuus Suomessa.....	8
1.2.2 Alan kansainvälinen kirjallisuus	11
1.3 Pop/jazz-laulun käsitteen määrittelyä.....	12
1.3.1 Pop/jazz-laulun ja klassisen laulun eroista	12
1.3.2 Pop/jazz-laulun käsitteen koulutussidonnaisuus.....	13
1.3.3 Pop/jazz-laulun käsitteen etymologian tarkastelua	14
1.3.4 Rinnakkaisten käsitteiden määritelmiä.....	16
II TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS.....	18
2 Pop/jazz-laulun opetuksen kehitys ja nykytilanne.....	18
2.1 Pop/jazz-laulun kehitys ennen formaalia opetusta	19
2.2 Populaarimusiikin koulutuksen historia.....	21
2.3 Pop/jazz-laulun ammattikoulutuksen tämänhetkinen tilanne	24
2.3.1 Korkeakouluopettajien erilaiset taustat	25
3 Pop/jazz-laulun fysiologiaa	28
3.1 Hengityselimistön rakenne ja lepo hengitys	29
3.2 Kurkunpää ja äänihuulet	32
3.2.1 Kurkunpään rakenne	32
3.2.2 Kurkunpään tehtävä.....	34
3.2.3 Äänen synty	34
3.3 Ääntöväylä ja artikulaatioelimet	35
3.3.1 Ääntöväylän ja artikulaatioelinten rakenne	36
3.3.2 Ääntöväylän toiminta ja resonoituminen.....	37
3.3.3 Artikulaatioelimistön toiminta.....	38
III TUTKIMUSASETELMA.....	41
4 Tutkimusmenetelmä	41
4.1 Tutkimuskysymykset.....	41
4.2 Tutkimusaineisto	42
4.3 Tutkimusmenetelmät	48
4.3.1 Kvalitatiivinen tutkimus	48
4.3.2 Aineistotriangulaatio	49
4.3.3 Teemahaastattelu.....	49
4.3.4 Aineistolähtöinen sisällönanalyysi.....	51
5 Tutkimuksen suorittaminen.....	53
5.1 Opetussuunnitelmat pop/jazz-laulajan ammattitaidon osa-alueiden perustana	54
5.2 Pohjustava kirjallisuuskartoitus.....	56
5.3 Haastattelut.....	57
5.3.1 Haastattelujen toteutus	57

5.3.2	Haastatteluiden saattaminen kirjalliseen muotoon.....	60
5.3.3	Haastatteluaineiston sisällönanalyysi ja tutkimuskysymyksen tarkistus...	60
5.4	Kirjallisuusanalyysi	62
IV	TULOKSET.....	63
6	Instrumentinhallinta korkeakoulukontekstissa	63
6.1	Instrumentinhallinnan käsite ja osa-alueet.....	63
6.2	Eri koulukuntien suhde instrumentinhallintaan.....	66
7	Terve ja tarkoituksenmukainen äänenkäyttö	70
7.1	Terveen äänenkäytön kuvauksia	70
7.2	Äänenkäytön tarkoituksenmukaisuus	72
7.3	Yhteenveto terveeseen äänen määritelmistä	73
7.4	Terveen äänen merkitys pop/jazz-laulajalle.....	73
8	Äänifysiologian tuntemus.....	76
8.1	Äänifysiologian tuntemus ammattimaisen instrumentinhallinnan edellytyksenä.....	76
8.2	Ääntöelimistön kolmijako.....	77
8.3	Ammatillisen suuntautumisen vaikutus.....	78
9	Pop/jazz-laulutekniikka	80
9.1	Pop/jazz-laulutekniikan osa-alueet.....	80
9.2	Optimaalinen lauluasento.....	84
9.3	Laulajan hengitystekniikka	87
9.3.1	Kontrolloitu ääntöhengitys	87
9.3.2	Vatsa sisään vai vatsa ulos?.....	89
9.4	Hyvä äänenlaatu	92
9.4.1	Ankkuroitunut, vakaa ääni.....	92
9.4.2	Rekisterien hallinta.....	93
9.4.3	Rekisterien egalisointi ja mixed voice.....	98
9.4.4	Riittävä ambitus	100
9.5	Hyvä artikulaatio	101
9.5.1	Artikulaation merkitys.....	101
9.5.2	Artikulaatiossa esiintyvät ongelmat	101
9.6	Dynamiikan hallinta	103
9.7	Eri äänenkäyttötapojen ja efektien hallinta.....	104
9.7.1	Belttaus.....	106
9.7.2	Breikin esiintuominen	107
9.7.3	Eri vibratot.....	107
9.7.4	Huiluäänet.....	108
9.7.5	Huokoinen laulu.....	109
9.7.6	Narina	109
9.7.7	Särö.....	110
9.7.8	Twang.....	110
V	POHDINTA.....	112
10	Tutkimuksen luotettavuus.....	112
10.1	Tutkimuksen validiteetti	112
10.2	Tutkimuksen reliabiliteetti	114
11	Jatkotutkimuskohteita	115

12	Lopuksi.....	116
	Lähteet.....	119
	Liitteet	124
	Liite 1: Metropolian pop/jazz-laulun C-tutkinnon tutkintovaatimukset	124
	Liite 2: Metropolian pop/jazz-laulun C-tutkinnon arvioinnin kohteet	125
	Liite 3: Metropolian pop/jazz-laulun B-tutkinnon tutkintovaatimukset	126
	Liite 4: Metropolian pop/jazz-laulun B-tutkinnon arvioinnin kohteet	127
	Liite 5: Sibelius-Akatemian laulututkintojen arvointilomake	128
	Liite 6: Teemahaastattelun runko	129
	Liite 7: Teemahaastattelun teemat haastateltaville	132
	Liite 8: Metropolian pop/jazz-laulupedagogiikka C -opintojakson sisältö	133

I JOHDANTO

1 Tutkimuskohteen tarkastelua

Pop/jazz-laulu¹, sen opetus ja tutkimus ovat minulle enemmän kuin työ, pikemminkin intohimo. Kaikki alkoi ensin omasta lauluharrastuksestani, joka johti opintoihin Sibeliuksen-Akatemiassa. Opiskelujen aikana aloin opettaa pop/jazz-laulua, ja opettaminen imaisi minut pikkuhiljaa myös alan tutkimuksen pariin. Pop/jazz-laulu on akateemisena oppiaineena hyvin nuori ja täten tutkimustakin on saatavilla rajoitetusti. Myös alan ihanteet vaihtelevat paljolti sen mukaan, keneltä kysyy. Tämä herätti minussa kiinnostuksen tutkia ”akateemista pop/jazz-laulua”; selvittää, millaista on korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaito. Populaarimusiikin laulu on vuosikymmenet perustunut itseoppineisuuteen. Pikkuhiljaa se on kuitenkin hyväksytty yliopistoissa ja ammattikorkeakouluissa opetettavaksi oppiaineeksi, joten halusin selvittää, mistä nykyinen formaali opetus koostuu ja mitkä ovat sen tavoitteet. Tutkimukseni keskiössä oli siis korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaito ja sen saavuttamista tukeva opetus. Tutkimukseni edetessä huomasin, että nämä kaksi aihepiiriä ovat niin laajoja, että niitä oli mahdotonta saada mahtumaan maisterin tutkielmaan. Aihetta oli pakko rajata tiukemmin. Päätin jättää opetusta koskevan tutkimuskysymyksen pois. Myös ammattitaidon osalta rajasin tutkimukseni koskemaan ainoastaan korkeakoulusta valmistuneelta pop/jazz-laulajalta edellytettävää instrumentinhallintaa.

1.1 Tutkimuksen tausta ja tarkoitus

Korkeakoulutasoinen pop/jazz-laulu on saanut viime vuosina osakseen paljon myönteistä julkisuutta. Vuonna 2008 joulukuussa Sibelius-Akatemian laulumusiikin osaston johtaja Outi Kähkönen mainitsi Ylen tv-uutisissa, että rocklaulua tai vastaavaa laulutyyliä ei pidetä enää vahingollisena äänelle. Samaisessa uutisjutussa mainittiin myös, että vanhat sotakirveet klassisen ja ei-klassisen laulumusiikin välillä on haudattu. Tämä oli pop/jazz-laulun aseman kannalta erittäin merkittävä kannanotto Sibelius-Akatemian laulumusiikin osaston johtajalta. Laulumusiikin kentällä tilanne eri musiikkityylien ar-

¹ Pop/jazz-laulu-termiä käytetään yleisesti suomalaisissa musiikkioppilaitoksissa ja -korkeakouluissa kaikesta ei-klassisesta laulusta, paitsi kansanlaulusta. Käsite määritellään perusteellisemmin luvussa 1.3.

vostuksen suhteen ei ole kuitenkaan vielä täysin tasa-arvoinen, mutta pop/jazz-laulun arvostus on vahvassa nousussa, ja vastakkainasettelu pop/jazz- ja klassisen laulun välillä on vähentynyt huomattavasti. Pop/jazz-laulu on myös saanut oman jaostonsa Laulupedagogit ry:hyn.

Populaarimusiikin laulu sai julkisuutta myös alkuvuodesta 2010, kun laulaja, laulupedagogi ja säveltäjä Aija Puurtinen teki ensimmäisenä suomalaisena taiteellisen tohtorin tutkinnon CCM-musiikista². Puurtisen väitös oli erittäin merkittävä päänavaus suomalaiselle pop/jazz-laulumusiikin tutkimukselle. Kansainvälisesti tutkimusta on tehty jo enemmän, mutta se ei ole saanut kovinkaan paljon näkyvyyttä Suomessa. Puurtisen tutkinto toi julkisuutta pop/jazz-laululle akateemisenä oppiaineena ja tutkimuksen kohteena sekä osoitti, että musiikissa kuin musiikissa voi olla ilmaisullista ja instrumentaalista syvyyttä ja vaativuutta. Puurtinen tarkasteli tutkimuksessaan *Circulus cantoris – circuitio musicae*³ (2010b) itsensä kautta laulajan positiota eri kokoonpanoissa; miten eri kokoonpanot vaikuttivat äänenkäyttöön ja fraseeraukseen. Vaikka tutkimus oli puhtaasti taiteellinen jatkotutkinto, Puurtinen kommentoi Radio Suomen haastattelussa (Yle Radio Suomi lokakuu 2010), että hän halusi tutkimuksellaan tuoda esiin myös pedagogisia näkökulmia CCM-laulunopetukseen. Hänen mukaansa CCM- eli pop/jazz-laulunopetus on muuttanut viime vuosina suuresti muotoaan ja hakee uusia uomiaan (emt.).

Opetus vaikuttaa vahvasti siihen, millaisia muusikoita korkeakouluista valmistuu. Jos pop/jazz-laulunopetus on muuttanut muotoaan, se heijastuu pienellä viiveellä myös opiskelijoiden taitoihin. Tarkastelun kohteena tässä tutkielmassa onkin tämän ”uudistuneen pop/jazz-laulun” ammattitaidon osa-alueet korkeakoulutasolla. Niiden sisältöä selvittääkseni haastattelin viittä opetusurallaan pitkälle edennyttä, korkeakouluissa opettavaa – tai opettanutta, suomalaista laulupedagogia⁴. Haastatteluista nousi esiin myös mielenkiintoinen uusi käsitekokonaisuus ”instrumentinhallinta”. Suuntasinkin tutkimukseni lopulta tarkemmin instrumentinhallinnan osa-alueiden, näiden sisältämien elementtien sekä instrumentinhallinnan merkityksen tarkasteluun.

² Puurtinen itse käyttää tutkimastaan genrestä termiä CCM-musiikki (Puurtinen 2010a, Yle Radio Suomi 2010). CCM on lyhenne sanoista Contemporary Commercial Music. Tutkimuksessani käytetään useimmiten synonyyminomaisesti etuliitteitä populaari-, pop-, pop/jazz- kevyt ja CCM-. Tarkemmin ne on määriteltä luvussa 2.

³ *Circulus cantoris – circuitio musicae* tarkoittaa suomeksi laulajan ympyrä – musiikin kiertokulku.

⁴ Kyseiset pedagogit opettavat – tai ovat opettaneet – Sibelius-Akatemiassa ja/tai Metropoliasissa. Kyseisiin korkeakouluihin on Suomessa musiikkialalla eniten hakijoita ja vaikeinta päästä opiskelemaan, mikä asettaa myös opettajien ammattitaidolle korkeat vaatimukset.

Haastatteluaineiston avulla määrittelin siis ensin instrumentinhallinnan käsitteen, jota en kirjallisuudesta sellaisenaan löytänyt. Haastatteluaineiston lisäksi käytin tutkimusaineistona alan kirjallisuutta⁵, jonka pohjalta selvitin, mitkä ovat instrumentinhallinnan osa-alueet, mistä elementeistä ne koostuvat ja mikä on instrumentinhallinnan merkitys korkeakoulusta valmistuneelle pop/jazz-laulajalle. Osa-alueiden ja elementtien sekä merkitysten tutkimisessa käytin aineistonani lisäksi myös haastatteluita.

Toivon, että tutkimuksestani voisi olla apua yliopistoissa ja ammattikorkeakouluissa opetettavan pop/jazz-laulun opetussuunnitelmien kehittämiseen. Kun tiedetään, mistä pop/jazz-laulun instrumentinhallinta koostuu, voidaan tuoda tämä esiin myös opetussuunnitelmissa oppiaineen, tavoitteiden, arvioinnin kohteiden ja tarvittaessa myös opetusmetodien osalta. Opetussuunnitelmien selkiyttäminen toisi helpotusta opiskelijoille, kun he tietäisivät, mitä heiltä odotetaan ja mitä kurssit sisältävät. Myös opettajat pystyisivät todennäköisesti vastaamaan opiskelijoiden tarpeisiin paremmin, jos heillä olisi selkeämmät suuntaviivat opetuksensa suhteen. Kartoitusta kaipaisi instrumentinhallinnan lisäksi myös korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan muut ammattitaidolliset vaatimukset. Nämä ovat mahdollisten jatkotutkimusten aiheita.

1.2 Lähdemateriaalista

Suuri osa käyttämästäni lähdeaineistosta on samalla myös tutkimusaineistoani. Tämä on oikeastaan tutkimukseni kannalta välttämätöntä, koska kyseessä on tutkimus, jossa määrittellään uuden käsitekokonaisuuden sisältöä. Tarkastelen tässä alaluvussa sitä kirjallisuutta, jota olen käyttänyt lähteenäni tutkimukseni teoriapohjan luomisessa. Tutkimusaineisto esitellään puolestaan luvussa 4.2. Lähdemateriaalini on varsin laaja. Syynä lähdeaineiston laajuuteen on se, että alan perustutkimusta on toistaiseksi tehty hyvin vähän. En siis ole voinut rakentaa tutkimustani tiettyjen perustutkimusten varaan vaan olen muodostanut teoreettisen viitekehyksen useista eri alojen tutkimuksista.

1.2.1 Alan kirjallisuus Suomessa

Suoranaisesti pop/jazz-laulua käsitteleviä jatkotutkimuksia on tutkielmani valmistumiseen mennessä tehty yksi; Aija Puurtisen tutkimus *Circulus cantoris – circuitio musicae* vuonna 2010. Puurtisen tohtorin tutkinto oli taiteellinen, mutta sisälsi myös kirjallisen

⁵ Tekstiaineisto koostuu Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen osaston sekä Metropolian pop/jazz-musiikin koulutusohjelman opetussuunnitelmista, äänenkäytön ja populaarimusiikin sekä artikkeleista. Tutkimusaineistosta kerron tarkemmin luvussa 4.2.

osion. Hänen jatkotutkintoonsa taiteelliseen osaan kuului viisi konserttia erilaisilla kokoonpanoilla. Kirjallisessa osiossa Puurtinen puolestaan reflektoi omaa äänenkäyttöään ja fraseeraustaan sekä niiden muutoksia konserteissa eri kokoonpanojen seurauksena. Olen hyödyntänyt Puurtisen väitöstä teoreettisessa viitekehityksessäni etenkin pop/jazz-laulun käsitteen määrittelyssä.

Sibelius-Akatemiassa on tehty myös tieteellinen jatkotutkinto lauluun liittyen. Ava Nummisen väitöskirja *Laulutaidottomasta kehittyväksi laulajaksi – Tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta* (2005) käsittelee laulutaidottomuutta ja aikuisten laulamaan oppimista. Näkökulma instrumentinhallintaan on hyvin erilainen verrattuna oman tutkimuksen ammattimaisen pop/jazz-laulun instrumentinhallinnan tarkasteluun. Tästä syystä en ole juurikaan käyttänyt Nummisen väitöskirjaa lähteenä. Viime vuosina Sibelius-Akatemiassa on tehty myös kaksi maisterin tutkielmaa, jotka käsittelevät pop/jazz-laulua: Laura Antikaisen *Poplaulun sietämätön keveys: musiikin ammattilaisten mielipiteitä ja käsityksiä poplaulusta* (1994) ja Jenny Heinosen *Mitä on afroamerikkalainen laulu ja miten se eroaa klassisesta laulusta?* (2004). Jaana Raivio on puolestaan tehnyt pro gradu -tutkielman *Klassisesta laulusta pop-jazz-lauluun – Populaarimusiikin ammatillisen laulunopetuksen kehittyminen ja muotoutuminen Suomessa* (2009) Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitokselle. Kyseisistä tutkielmista on ollut apua etenkin pop/jazz-laulun formaalin opetuksen historian kartoittamisessa.

Suomessa äänenkäytöstä on kirjoitettu erilaisten oppaiden ja oppikirjojen muodossa. Aallon ja Parviaisen *Auta ääntäsi* (1987) on muodostunut jo klassikoksi eri korkeakoulujen äänenkäytön kursseilla niin puheäänenkäytön kuin laulamisenkin opiskelussa. Uudempia aihepiiriä käsitteleviä kirjoja ovat Laukkasen ja Leinon *Ihmeellinen ihmisääni* (2001) ja Koistisen *Tunne kehosi – Vapauta äänesi. Äänitimpurin käsikirja* (2008). Myös edellä mainitut teokset kuuluvat korkeakoulujen laulupedagogiikan kurssien oheismateriaaleihin. Kyseisissä kirjoissa on havainnollisesti esitelty ihmisen äänentuotoon liittyvä fysiologia, äänentuoton perusteet sekä harjoituksia, joilla äänenkäyttöä voi vapauttaa, taloudellistaa ja muutoin parantaa. Aalto ja Parviaisen (1987) sekä Laukkanen ja Leinon (2001) kirjat käsittelevät ääntä enemmän puhe- kuin lauluäänenkäytön näkökulmasta, mutta teosten sisältö on tekijöidensä mukaan suoraan sovellettavissa lauluäänien tuottamiseen. Pop/jazz-lauluun ja siinä tarvittavaan äänenkäyttöön soveltamista rajoittaa kuitenkin se, että iso osa pop/jazz-laulun spesifeistä äänenkäytön osa-alueista⁶

⁶ Esim. äänifysiologia pop/jazz-laulun eri äänenkäyttötavoissa, kuten belttaus, mixed voice, twang jne.

jää näissä kirjoissa läpikäymättä. Aallon ja Parviaisen (1987) sekä Laukkasen ja Leinon (2001) teoksia voidaan luonnehtia oppikirjoiksi ja ne perustuvat heidän tekemäänsä tutkimukseen. Koistisen kirja on uusin edellä mainituista äänenkäytön kirjoista. Se käsittelee äänenkäyttöä laulun, ja etenkin kuorolaulun, näkökulmasta. Aspekti on siis jo lähempänä pop/jazz-laulua, mutta kuitenkin varsin suuresti klassiseen äänenkäyttöön pohjaava. Luonteeltaan Koistisen kirja on enemmän käytännönläheinen opas kuin teoreettinen oppikirja.

Tarkastelin tutkimustani varten myös muita lauluoppaita (mm. Hautamäki 1997; Annala 2007). Päädyin kuitenkin käyttämään lähdeaineistona ainoastaan Tarja Hautamäen (1997) toimittamaa *Laulajan opasta* ja tästä Raili Honkanen-Korhosen artikkelia *Ääni. Laulajan opas* on Koistisen (2008) oppaan tapaan varsin käytännönläheinen, mutta Korhosen artikkelin osalta kirja oli kuitenkin hyödynnettävissä lähdeaineistona. Osa artikkeleista koostui pääosin kirjoittajien omista mielipiteistä. Näitä artikkeleita en tutkimuksessani käyttänyt.

Laulupedagogit ry julkaisee vuosittain *Laulupedagogi*-lehteä. *Laulupedagogi* on tieteellis-taiteellinen julkaisu, jonka artikkeleissa asiantuntijat käsittelevät keskeisiä laulamiseen, äänenkäyttöön, tulkintaan ja esityskäytäntöihin liittyviä kysymyksiä. *Laulupedagogin* artikkeleista lähteenä käytin Eerolan (2008a ja 2010) sekä Pelon (2010) artikkeleita. Lisäksi hyödynsin myös *Musiikkikasvatus*-lehteä. Lehdessä julkaistiin artikkeli (Korhonen, P. 2008) Sibeliuksen professori Lauri Väkevän Tieteiden päivillä 2007 pitämään alustukseen liittyen. Hyödynsin tutkimukseni teoreettisessa viitekehyksessä tätä ja lisäksi myös Väkevän Sibelius-Akatemiassa pitämien *Afroamerikkalaisen musiikin historia* -kurssin materiaaleja. Pop/jazz-laulukoulutuksen historiaa ja kehitystä käsittelevässä luvussa olen puolestaan käyttänyt *Rytmi-musiikki*-lehden (Hatakka 1992) sekä *musa.fi*-lehden (2000) kuvauksia Sibelius-Akatemian sekä Pop ja Jazz konservatorion populaarimusiikin koulutuksen muotoutumisesta. Muutoin historiaosioni nojaa paljolti Jalkasen ja Kurkelan teokseen *Suomalaisen populaarimusiikin historia* (2003) sekä Populaarimusiikin museon tietokannan artikkeleihin (2011a ja 2011b).

Suomessa on siis kirjoitettu muutamia kirjoja äänenkäytöstä, mutta tutkimukseen perustuvia nimenomaan pop/jazz-laulua käsitteleviä kirjoja en löytänyt lainkaan. Myös yksittäiset tutkimukset pop/jazz-laulusta rajoittuvat muutamaa maisterin tutkielmaan ja yh-

teen väitöskirjaan⁷. Tarve lisätutkimukselle pop/jazz-laulun instrumentinhallinnasta on siis suuri (kts. myös Eerola 2010a, 21).

1.2.2 Alan kansainvälinen kirjallisuus

Kansainvälisesti pop/jazz-laulua ollaan tutkittu selvästi enemmän kuin Suomessa. Käsitteen määrittelyyn ja etenkin pop/jazz-laulun ja klassisen laulun erojen esittelyyn olen käyttänyt lähteinä muun muassa Jo Estillin (1988) artikkelia *Belting and Classic Voice Quality: Some Physiological Differences* sekä Lisa S. Popeilin (1999) artikkelia *Comparing Belt and Classical Techniques Using MRI and video-Fluoroscopy*. Popeil ja Estill kuuluvat alan viitatuimpiin tutkijoihin. Edellä mainituissa artikkeleissa kumpikin tahollaan tarkastelee klassisen laulun ja kevyen musiikin äänenkäytön fysiologisia eroja pohjautuen kliinisiin tutkimuksiin.

Edellä mainittujen tutkijoiden lisäksi ahkerana julkaisijana tunnetaan ruotsalainen musiikin tohtori Johan Sundberg. Sundbergilta olen käyttänyt lähteenäni artikkeleita *Breathing Behaviour During Singing* (1992) ja *Where does the sound come from* (2001). Ensimmäisessä Sundberg tarkastelee eri tutkimuksia laulaessa käytettävästä hengityksestä ja tekee samalla yhteenvetoa hyvistä ja huonoista hengitystekniikoista. Toisessa käyttämistäni artikkeleista Sundberg tarkastelee yleisesti laulamista ja äänifysiologiaa.

Yhdysvaltalainen edesmennyt laulunopettaja ja tutkija Oren Brown on myös julkaissut paljon, ja erikoistunut laulamisen ja laulopedagogiikan ohella hyvin pitkälle laulamisen äänifysiologiseen puoleen. Tästä kertoo myös se, että Brown on toiminut laulunopettamisen lisäksi opettajana yhdysvaltalaisen Washingtonin yliopiston lääketieteellisessä tiedekunnassa ääniterapian ja otolaryngologian⁸ opettajana. Käytän lähteenäni Brownilta sekä teosta *Discovering Your Voice* (2003a), joka on erittäin kattava teos laulamisesta ja äänifysiologiasta, että *Journal of Singing*-lehdessä julkaistua artikkelia rekistereistä (Brown 2003b).

Kansainvälisesti myös niin sanottuja laulajanoppaita on julkaistu huomattavasti enemmän kuin Suomessa. Olen tutkimusta tehdessäni tutustunut näihin laajalti (mm. Rusch 1998; Lebon 1999; Murray 2002; Ploog 2004; Grant 2007).

⁷ Nummisen (2005) väitöskirja on toinen, mutta se ei käsittele varsinaisesti pop/jazz-laulua.

⁸ Otolaryngologia tarkoittaa korva- ja kurkkutautioppia.

Nykyaikana myös eri kaupalliset metodit ovat vahvasti läsnä pop/jazz-laulunopetuksessa. Metodien – etenkin Catherine Sadolinin *Complete Vocal Techniquen* – maihinnousu on ollut niin valtaisa, että koen tarpeelliseksi esitellä tutkielmassani myös näitä ajatuksia. Vastapainona *Complete Vocal Techniquelle* esittelen myös Seth Riggsin lanseeraamaa *Speech Level Singing* -metodia sekä Jo Estillin *Estill Vocal Training* -metodia⁹. EVT:n metodiikkaan ja ajatuksiin viitataan Jo Estillin lisäksi nimillä McDonald Klimek, Obert ja Steinhauer (2010), koska he ovat kirjoittaneet uusimman EVT-oppikirjan. SLS:iin viitataan puolestaan Riggsin ja Carratellon (1992) nimellä, koska Seth Riggs on tehnyt SLS-oppaan yhdessä John Dominick Carratellon kanssa.

1.3 Pop/jazz-laulun käsitteen määrittelyä

1.3.1 Pop/jazz-laulun ja klassisen laulun eroista

Laulaminen voidaan jakaa karkeasti kahteen pääkategoriaan, ”klassiseen lauluun” ja ”ei-klassiseen lauluun”, lauluteknisten seikkojen perusteella (Eerola 2008a). Pääpiirteittäin suurimmat fysiologiset erot ei-klassisen ja klassisen laulutekniikan välillä ovat seuraavat: ei-klassisessa laulussa äänihuulimassa on laulettaessa keskimäärin paksumpi (Eerola 2008a, 12) ja rekisterinvaihdoskohta on ylempänä¹⁰ (Estill 1988, 40; Eerola 2008a, 13; Eerola 2010a, 20–21), äänihuulivärähtelyjakson sulkuvaihe on pidempi (Estill, 39), jonka seurauksena subglottaalinen paine kasvaa (Eerola 2008a, 13), kurkunpää on hieman korkeammalla (Estill 1988, 41; Popeil 1999, 28;), kehossa ja kurkussa on suurempi jännite (Estill 1988, 40), ääntöväylä on pienempi ja etenkin pehmeä kitalaki matalammalla (emt., 42; Popeil 1999, 28), kokonaisenergian pääpaino on vartalon etupuolella (Eerola 2008a, 13). Eerola (2008a, 12–13) sekä Riggs ja Carratello (1992, 37) ovat myös esittäneet, että ei-klassisessa laulussa äänihuulien värähtelevän osan pituus lyhenee laulettavan sävelkorkeuden noustessa.

Eerolan (2008a, 10) esittämä jako klassisen ja ei-klassisen laulun välillä näkyy myös käytännön tasolla. Musiikkiopistoissa ja muissa musiikkioppilaitoksissa opetetaan erik-

⁹ Jatkossa käytän metodeista myös lyhenteitä: CVT tarkoittaa Complete Vocal Techniqueta, EVT Estill Vocal Trainingia ja SLS Speech Level Singingia.

¹⁰ Äänihuulimassan paksuus ja ylempi rekisterinvaihdoskohta johtuvat siitä, että ei-klassisessa laulussa rengasruston etuosan kallistuminen alaspäin tuo kannurustoja eteenpäin lähemmäksi kilpirustoja. Tämän seurauksena äänihuulten massasta tulee löysempi ja paksumpi. Äänen korkeus nousee, kun äänihuulilihas supistuu. Kun äänihuulilihasen massa on jo lähtökohtaisesti löysempi ja paksumpi, varaa supistua on enemmän, ja voidaan laulaa korkeammalle täysivärähteisellä soinnilla. (Estill 1988, 40; Popeil 1999, 29; Eerola 2008, 13; Eerola 2010, 20-21)

seen klassista ja ei-klassista laulua. Jälkimmäisen oppiaineen nimi on kuitenkin ei-klassisen laulun sijaan useimmiten ”pop/jazz-laulu”. ”Pop/jazz-laulun” käsite on viime vuosina vakiintunut lähes kaikkien suomalaisten musiikkiopistojen, toisen asteen musiikkioppilaitosten ja musiikkikorkeakoulujen opetussuunnitelmiin (esim. Metropolia 2010; Sibelius-Akatemia 2010; Keski-Vantaan musiikkiopisto 2010) kuvaamaan ei-klassisen laulun oppiainetta. Tästä syystä käytän pääosin kyseistä nimitystä myös tutkimuksessani.

1.3.2 Pop/jazz-laulun käsitteen koulutussidonnaisuus

”Pop/jazz-laulu” on vahvasti sidoksissa populaarimusiikin opetuksen kontekstiin. Kyseistä käsitettä käytetään opetussuunnitelmien (emt.) lisäksi myös puhutussa kielessä laulupedagogien ja pop/jazz-laulun opiskelijoiden keskusteluissa viitattaessa formaaliin laulun opiskeluun tai aktiiviseen harrastamiseen. Pop/jazz-laulun käsitettä puolestaan ei yleensä käytetä radiosta kuultavasta ei-klassisesta musiikista vaan radiosta kuultavaa musiikkia kutsutaan pikemminkin pop-, rock- tai kevyeksi musiikiksi. Siitä keskustellaan myös käyttämällä tarkempia nimityksiä eri tyyleistä ja niiden alalajeista¹¹. Käsitteellä ”pop/jazz-laulu” tarkoitetaan siis oppiainetta, jonka laulutekniikka eroaa Eerolan (2008a), Estillin (1988) ja Popeilin (1999) mukaan ratkaisevasti klassisen laulun tekniikasta ja joka pitää sisällään ohjelmistollisesti niin populaarimusiikkia kuin jazziakin – populaarimusiikkia erittäin laaja-alaisesti eri alalajit huomioiden.

Etuliitettä pop/jazz- käytetään myös muiden instrumenttien edessä opetussuunnitelmissa tai keskusteltaessa pop/jazz-musiikin opinnoista. Toisaalta kaikkien instrumenttien kohdalla etuliite ei ole aina edes tarpeen. Jos musiikkiopiston opetussuunnitelmassa lukee esimerkiksi rummut tai sähköbasso, tämä riittää kertomaan, että kyseessä on käytännössä pop/jazz-instrumentti. Esimerkiksi viulun tai pianon edessä pop/jazz-etuliite puolestaan on tarpeellinen, koska näillä instrumenteilla soitetaan sekä klassista että ei-klassista musiikkia.

Pop/jazz-laulusta on käytetty, ja käytetään, Suomessa myös seuraavia nimityksiä: ”rytmimusiikin laulu” (Eerola 2008a; Aittomäki 2008), ”afroamerikkalainen laulu” (Heinonen 2004; Sibelius-Akatemia 2007), ”kevyen musiikin laulu” (Hautamäki 1997; Heinonen 2004) ”poplaulu”, ”populaarilaulu”, ”puhelaulu” (Eerola 2008a) ja uusimpana ”CCM-laulu” (Puurtinen 2009c). Kaikki edellä mainitut termit esiintyvät kirjallisuudes-

¹¹ esim. suomipop, heavy, tekno jne.

sa ”pop/jazz-laulun” käsitteen tapaan ei-klassisen laulun opiskelun tai opetuksen kontekstissa. Tästä voi päätellä, että näillä kaikilla tarkoitetaan samaa asiaa eli jo edellä mainittua Eerolan (2008a), Estillin (1988) ja Popeilin (1999) mukaan klassisesta laulusta lauluteknisesti ja tyyllillisesti eroavaa oppiainetta. Toisaalta osaa käsitteistä käytetään lisäksi myös arkikielessä ja opetuksen kontekstin ulkopuolella. Tästä esimerkkinä pop-laulu. Samoin arkikielessä puhutaan rytmimusiikista ja kevyestä musiikista. Sen sijaan käsitteet ”rytmimusiikin laulu” ja ”kevyen musiikin laulu” kuuluvat enemmän laulopedagogian sanastoon. Pop/jazz-laulun tutkimus ja formaali opetus on vielä niin nuorta, ettei nimi ole ehtinyt täysin vakiintua. Nimen vakiintumista vaikeuttaa myös tyyliuunnan laaja-alaisuus. Käsitteen pitäisi kattaa alleen pop-, jazz-, rock-, folk- R&B- ja soul-musiikin laulaminen unohtamatta kansanmusiikin, hip hopin, heavy rockin ja kaiken mahdollisen muun ei-klassisen musiikin laulamista. Pop/jazz-etuliitteen luoja Klaus Järvisen (henkilökohtainen tiedonanto 13.6.2010) mukaan pop/jazz-musiikin käsitteellä on tavoiteltu juuri sitä, että se pitää sisällään sekä jazz-musiikin että kaiken muun erilaisen populaarimusiikin. Luvussa 1.3.3 kerrotaan enemmän etuliitteen pop/jazz- synnystä.

Amerikkalaisissa tutkimuksissa on alettu viime vuosina käyttää ei-klassisen laulun lisäksi termiä ”CCM-laulu”. ”CCM” tulee sanoista *Contemporary Commercial Music*, joka tarkoittaa suomeksi nykyaikaista ammattimaista musiikkia. ”CCM-laulun” käsite on saanut jalansijaa jo Suomessakin. Aija Puurtinen käytti sitä läpi koko väitöskirjansa (2010c) kuvaamaan harjoittamaansa musiikkityyliä. Nimi saattaa olla harhaanjohtava, sillä sana *commercial* liitetään usein kaupallisuuteen. Tässä yhteydessä sanalla *commercial* tarkoitetaan kuitenkin *ammattimaista*. ”CCM”-käsitteen määritelmää voidaan soveltaa myös pop/jazz-lauluun, koska sitä voidaan pitää yhdysvaltalaisena vastineena suomalaiselle sanalle pop/jazz-laulu.

1.3.3 Pop/jazz-laulun käsitteen etymologian tarkastelua

Pop/jazz-laulu pitää sisällään kolme erillistä käsitettä ”pop”, ”jazz” ja ”laulu”. Jo pelkästään sanalle ”pop” voidaan löytää varsin monenlaisia merkityksiä. ”Jazz” on käsitteenä hieman vakiintuneempi ja ”laulun” käsite on suurimmalle osalle ihmisistä hyvin tuttu. Sanan ”pop” määritelmä riippuu jonkin verran siitä, koetaanko sen olevan oma terminsä, lyhenne sanasta populaari vai lyhenne sanasta pop-musiikki. Suomalaisen sivistyssanakirja (Nurmi, Rekiaro & Rekiaro 1996, 326) toteaa, että se on englannin kielestä lainattu termi, jota käytetään usein yhdyssanoissa kuvaamaan suosittua asiaa. Popilla voidaan myös tarkoittaa suosittua ajanvietemusiikkia (emt.). Kielitoimiston sa-

nakirjassa (2010a) mainitaan edellisten lisäksi, että pop voi tarkoittaa ajankohtaista ja muodikasta.

Sanaa pop käytetään usein lyhenteenä myös sanasta populaari tai populääri, jonka määritelmä on hieman kaksijakoinen. Kielitoimiston sanakirjan (2010b) mukaan populaari tarkoittaa suosittua ja kansanomaista tai yleis- ja kansantajuista. Suomalaisessa sivistys-sanakirjassa (Nurmi, Rekiaro & Rekiaro 1996, 327) on myös käytetty kahdenlaisia määritelmiä helppo- ja yleistajuista sekä kysyttyä, kansaan menevää ja suosittua. Populaari-sanan tai siitä lyhennetyn pop-sanan suhteen kohtaamme siis monta erilaista määritelmää. Tarkoitetaanko popilla suosittua – positiivinen adjektiivi – vai helppotajusta, mikä voidaan kokea hieman negatiivisena viitaten yksinkertaisuuteen? Nämä kysymykset ovat tärkeitä keskustelussa pop/jazz-musiikin arvostuksesta suhteessa klassisen musiikin arvostukseen.

Sana ”jazz” on kotoisin New Orleansista. Jazzilla tarkoitetaan afroamerikkalaisen musiikin muotoa, joka sai alkunsa Yhdysvaltain mustien keskuudessa New Orleansissa 1800- ja 1900-luvun vaihteessa (Nurmi, Rekiaro & Rekiaro 1996, 170). Siinä on vaikutteita niin eurooppalaisesta taidemusiikista kuin afrikkalaisista rytmeistäkin (Encyclopedia Britannica Online 2010a). Jazz-musiikille on tyypillistä eloisa rytmisyke, runsas improvisointi ja synkopointi sekä soittajien soolot (Kielitoimiston sanakirja 2010c; Encyclopedia Britannica Online 2010).

Klaus Järvisen (henkilökohtainen tiedonanto 13.6.2010) mukaan yhdyssana pop/jazz-laulu sai virallisesti alkunsa 1970-luvulla, kun hän perusti Oulunkylän Pop & Jazz Opiston. Järvinen itse oli aluksi varsin jazz-orientoitunut soittaja ja pedagogi. Kollegoidensa avulla hän kuitenkin oivalsi, että jos toiveissa on perustaa kevyen musiikin opetusta antava oppilaitos, mukaan saadaan enemmän opiskelijoita, kun tarjotaan jazzin lisäksi myös muuta populaarimusiikin opetusta. Oppilaitos tuli myös nimetä siten, että niin jazz- kuin muutakin populaarimusiikkia soittavat muusikot haluaisivat tulla kyseiseen paikkaan opiskelemaan. Perusteena oppiaineen nimelle oli siis se, että nimen tuli tuoda esiin laitoksen tarjoama laaja-alainen populaarimusiikin opetus. Opetusta sai jazz-musiikissa, mutta myös kaikessa mahdollisessa muussa populaarimusiikin käsitteen alle kuuluvassa musiikissa. Oppilaitoksen nimeksi tuli Pop & Jazz Opisto ja samalla logiikalla Opistossa opiskeltavan laulun nimeksi pop/jazz-laulu. Termillä pop/jazz-laulu voidaan siis kuvata kaikkea jazz- ja populaarimusiikin laulua. (emt..)

1.3.4 Rinnakkaisten käsitteiden määritelmiä

Pop/jazz-laulua käsitteenä voidaan lähestyä myös muiden vastaavien käsitteiden määritelmien kautta. Professori Lauri Väkevä on tehnyt materiaalin Sibelius-Akatemian afroamerikkalaisen musiikin historian opintoihin. Materiaalissa Väkevä määrittelee afroamerikkalaisen musiikin käsitettä, mikä mielestäni on varsin suoraan sovellettavissa afroamerikkalaisen laulun käsitteeseen sekä välillisesti myös pop/jazz-laulun käsitteeseen. Väkevä kirjoittaa seuraavaa (2010a):

Mitä on afroamerikkalainen musiikki? Musiikkia, jonka juuret ovat afrikkalaisissa musiikkikäytännöissä ja joka syntyi niiden ja muiden musiikkien akkulturaatiossa uudessa maailmassa. Afroamerikkalainen musiikki kattaa laajimmillaan kaikki sellaiset amerikkalaisen tai amerikkalaislähtöisen musiikin muodot, jotka sisältävät afrikkalaisia tyylipiirteitä, afrikanismeja. Siihen kuuluvat afrolatinalaisamerikkalaiset musiikin muodot, afrokaribialaiset musiikin muodot, neoafrikkalaiset musiikin muodot, blues, hengellisen mustan musiikin muodot, jazz, rock, itse asiassa suurin osa maailman populaarimusiikkia. (Väkevä 2010a.)

Varsin usein niin pop/jazz-musiikin kuin joskus sen alalajienkin määrittely on vahvasti historiavetoista. Musiikilliset tyylipiirteet vaihtelevat alalajien ja artistien perusteella niin paljon, että niistä on vaikeaa tehdä tarkkoja sisällöllisiä yleistyksiä. Historian avulla voidaan kuitenkin paremmin ymmärtää, mistä musiikkityylissä on kyse. Jenny Heinonen (2004, 52) on tutkielmassaan määritellyt käsitettä afroamerikkalainen laulu ja päättynyt hänkin varsin historiapainotteiseen lähestymistapaan:

Sibelius-Akatemiassa on tunnettu afrolaulu-käsite muutamia vuosia. Se tarkoittaa afroamerikkalaista laulua eli koko sitä laajaa tyylikirjoa, jonka katsotaan olevan lähtöisin Pohjois-Amerikkaan vietyjen afrikkalaisten orjien lauluperinteistä ja niiden sekoittumisesta muihin perinteisiin. – – Muualla Suomessa afrolaulu tunnetaan paremmin nimellä pop/jazz-laulu. (Heinonen 2004, 52.)

Kyseisen määritelmän voidaan siis katsoa koskevan myös pop/jazz-laulua. Lisäksi Heinonenkin (emt.) tähdentää tutkielmassaan käyttävänsä rinnakkain käsitteitä afrolaulu, afroamerikkalainen laulu, kevyt laulu, pop/jazz-laulu ja pop-laulu tarkoittaen niillä kaikilla samaa ei-klassiset juuret omaavaa lauluperinnettä.

Poplaulun käyttö vaikuttaisi myös yleistyneen varsin laajalti. Oxford music online -tietokanta (2010) määrittelee käsitteen *Popular singing* (suom. poplaulu) varsin historialähtöisesti. Historiaan syvennyn tarkemmin vasta luvussa neljä. Historian lisäksi tietokanta korostaa poplaulun puheenomaisuutta ja pitääkin sen ensisijaisena tarkoituksena ilmaista tekstejä puheenomaisella tavalla niin, että kappaleet tulevat merkitykselliseksi kaikille. Tämän näkökulman lähtökohdista on nimetty toinenkin tapa kutsua pop/jazz-laulua, *speech-level singing* eli puhelaulu.

Muita samasta taiteen alasta käytettyjä nimityksiä ovat kevyen musiikin laulu ja rytmimusiikin laulu. Rytmimusiikin laulu -käsite on vakiintunut etenkin ammattilaispiireissä. Se pitää sisällään koko ei-klassisen laulun skaalan, vaikkakin Eerola toteaa artikkelissaan *Laulupedagogi-lehdessä* (Eerola 2008a), että myös rytmimusiikkilaulu antaa sisällöllisesti rajoittuneen kuvan taiteenlajista, sillä se sulkee pois kansanlaulun, joka on myös perustekniikaltaan puhelaulua. Samassa artikkelissa (2008a) Eerola kuvailee puhelaulua rytmimusiikkilaulun perustoimintatavaksi. Näin ollen puhelaulu on ikään kuin osa rytmimusiikkilaulua eikä sitä voida pitää koko taiteenlajin yläkäsitteenä.

Voidaan myös pohtia, onko koko tyyliuuntaa edes mielekästä määritellä ainoastaan yhden käsitteen alle. Yläkäsite on tarpeen esimerkiksi musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmissa, mutta tulisiko yleisemmin käyttää eri alakäsitteitä, jotka antavat tarkemman kuvan siitä, mistä on kyse. Tätä pohti Lauri Väkevä alustuksessaan Tieteen päivillä 2007 (Korhonen 2008, 76). Väkevä puhui populaarimusiikille ominaisten termien olemuksesta ja totesi rytmimusiikin¹² olevan altis käsitteen sisäisiin jakoihin taiteen ja populaarin välillä, samoin kuin esteettisen ja viihteen välillä. Tästä esimerkkinä hän antoi jazzin akateemisena oppiaineena, kun taas jonkin muun pop/jazz-musiikin alakäsitteen voitaisiin kokea olevan vain kaupallista viihdettä. Väkevän mukaan termit ovat aina asenteellisia, mutta niiden arvolatauksia tarkastelemalla ne voivat toimia myös ikkunoina musiikkikulttuureihin. (emt.)

¹² Rytmimusiikki käsittää Väkevän mukaan kaiken muun paitsi taidemusiikin (Korhonen 2008, 76.)

II TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS

2 Pop/jazz-laulun opetuksen kehitys ja nykytilanne

Pop/jazz-laulu ja sen opetus käyvät läpi tällä hetkellä suurta murrosvaihetta niin Suomessa kuin kansainvälisestikin. Tämä on luonnollista, kun kyse on suhteellisen nuoresta alasta. Formaalia opetusta – etenkin yliopistoissa ja ammattikorkeakouluissa – on ollut tarjolla varsin vähän aikaa ja opetus etsii vielä jonkin verran uomiaan. Myös käsitys siitä, mitä on ”hyvä pop/jazz-laulu”, vaihtelee opettajittain. Ennen pop/jazz-laulun formaalin koulutuksen muodostumista populaarimusiikin laulu perustui paljolti itseoppineisuuteen ja näin ollen laulajien laululliset valmiudet saattoivat olla hyvinkin erilaisia. Vaikka koulutusta on nykyään tarjolla, itseoppineisuuden kulttuuri elää edelleen. Mikrofonin käyttö mahdollistaa hyvin monenlaisen äänentuoton, koska ei tarvitse huolehtia äänen akustisesta kuuluvuudesta. Kuulijakuntakin on tottunut poplaulajien äänenkäytön moninaisuuteen. Vaikka pop/jazz-laulusta on 1990-luvun aikana tullut korkeakoulussa opetettava aine arviointiperusteineen (Sibelius-Akatemia 2010; liitteet 1–5), kuuntelijoiden maku on pysynyt edelleen samana kuin ennen korkeakoulutuksen aloittamista. Kaupallinen menestys pop/jazz-laulussa ei siis suoraan korreloi koulutuksen kanssa. Tämä herättää kysymyksen siitä, onko kuulijoilla ja korkeakoulutuksella pop/jazz-laulun suhteen erilaiset ihanteet.

Ihanteiden moninaisuus haastaa korkeakoulut pohtimaan pop/jazz-laulukoulutuksen sisältöä sekä sitä, miten kuulijoiden ja korkeakoulutettujen pop/jazz-laulajien ihanteet saataisiin kohtaamaan. Tämä on välttämätöntä, jotta pop/jazz-laulajien yliopisto- ja ammattikorkeakoulutus on ylipäätään perusteltua. Haasteeseen vastaaminen edellyttää vastauksien löytymistä esimerkiksi seuraaviin kysymyksiin: Millaista on hyvä pop/jazz-laulu? Kuka sen määrittelee? Mihin korkeakoulutasoisessa pop/jazz-laulussa tulee pyrkiä ja miksi? Toisaalta voidaan myös kysyä, tuleeko korkeakoulujen kouluttaa opiskelijoitaan ainoastaan tarjoamaan kaupallisille markkinoille sitä musiikkia, mikä myy vai tulisiko lisäksi asettaa tavoitteeksi pidemmällä tähtäimellä myös kuulijoiden musiikilli-

nen sivistäminen. Tätä on klassisen musiikin suhteen tehty perinteisesti esimerkiksi koulujen musiikin tunneilla.

Omalta osaltani pyrin tässä tutkimuksessa vastaamaan haasteeseen tutkimalla korkeakoulusta valmistuvilta pop/jazz-laulajilta edellytettävää instrumentinhallintaa. Kun tämänhetkiset korkeakoulutuksen arvioinnin kohteet on selvillä, koulutusta on helpompi kehittää. Jotta löydetään vastauksia edellä mainittuihin kysymyksiin, tulee myös ymmärtää, miten tähän tilanteeseen on tultu eli mistä lähtökohdista pop/jazz-laulu on kehittynyt ja mikä on sen tämänhetkinen tilanne. Tässä luvussa kerrotaan lyhyesti pop/jazz-laulun sekä sen koulutuksen kehityksestä ja nykytilasta.

2.1 Pop/jazz-laulun kehitys ennen formaalia opetusta

Musiikin oppiminen voidaan Greenin (2000, 5–6) mukaan jakaa ”formaaliin musiikkikasvatukseen” ja ”informaaliin musiikin oppimiseen”. Formaaliin musiikkikasvatuksella tai -koulutuksella Green (emt.) tarkoittaa oppilaitosten tarjoamaa musiikin opetusta, kun taas informaaliin musiikin oppimisella kaikkia muita tapoja saavuttaa musiikillisia taitoja ja tietoja. Näitä ovat populaarimusiikin kohdalla esimerkiksi vertaisoppiminen, esikuvien matkiminen ja itseopiskelu (emt.). Pop/jazz-laulu kehittyi pitkään juuri näiden informaaliin oppimismuotojen ohjaamana.

Jo keskiaikaisessa kirjallisuudessa viitattiin laulumusiikkiin, joka oli improvisoitua ja jonka laulajat eivät olleet saaneet laulukoulutusta. Oleellista näissä keskiajan laulajissa oli myös se, että jo tähän aikaan heidän laulamansa laulut tunnettiin heidän mukaansa eikä säveltäjien. Länsimaisen taidemusiikin puolella teoksista puhuttiin – ja puhutaan edelleen – säveltäjän teoksina, ei laulajien tai instrumentalistien. 1600-luvusta eteenpäin populaariviihteen, jolla tarkoitetaan tässä lähinnä muuta kuin kirkollista ja klassista musiikkia, määrä alkoi kasvaa radikaalisti ja erilaisia ”populaarimpia” tyyliä alkoi tulla lisää. Nämä suuntauksien vaihtelivat puhelaululähtöisestä folk-laulannasta enemmän klassisen laulun perinteitä noudattaviin tyyliin. 1800-luvun alusta lähtien klassinen ja poplaulu lähtivät kuitenkin aivan eri suuntiin. Klassisessa tavoiteltiin tekniikkaa, jossa kurkunpään tuli olla mahdollisimman alhaalla ja hengitystekniikkaan kiinnitettiin huomiota. (Jander, Harris, Fallows & Potter 2011.)

Vaikka Jander ym. (2011) tuovat esiin pop- ja klassisen musiikin eriytymisen 1800-luvun alussa, Kurkela (1997) esittää, että ainakin Suomessa, taidemusiikki ja populaa-

rimusiikki olivat 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa huomattavasti lähempänä toisiaan kuin nykyaikana. Ensinnäkin molemmat genret perustuivat hänen mukaansa samaan traditioon. Toisekseen klassinen koulutus tuotti sekä klassisen että kevyen musiikin soittajat. Useimmiten soittajat olivat jopa samoja henkilöitä, tästä esimerkkinä Oskar Merikanto. (emt..) Laulun kohdalla tilanne ei ollut täysin kuvatus kaltainen, koska kevyttä musiikkia oli – ja on edelleen – mahdollista laulaa myös täysin ilman koulutusta, ja näin moni poplaulaja tekikin, ja tekee edelleen. Osa populaarimusiikin laulajista opiskeli klassista laulua, mutta osa puolestaan koki klassisen laulun ääni-ihanteen niin erilaiseksi, ettei halunnut sitä opiskella (Jalkanen & Kurkela 2003, 510).

Sadolinin (2000, 5) mukaan länsimaisen taidemusiikin ääni-ihanne muodostui pitkälti sen sanelemana, että äänen piti kantaa akustisesti orkesterin yli, koska ei ollut minkäänlaista äänentoistotekniikkaa. Ääni-ihanteet monipuolistuivat 1920-luvulla, kun keksittiin mikrofoni. Äänenkäyttö ei ollut enää sidoksissa siihen, että ääni piti muodostaa mahdollisimman kuuluvaksi, koska ääntä pystyttiin vahvistamaan sähköisesti. Minkäänlainen äänentuottotapa ei siis ollut enää liian hiljainen kuuluakseen yleisölle. Tämän seurauksena populaarimusiikin laulajat alkoivat käyttää erilaisia itse kehittelemiään äänenkäyttötapoja. Monet näistä uusista laulutavoista osoittautuivat kuitenkin teknisesti erittäin vaativiksi. Tilanne oli haastava, koska klassinen laulunopetus ei tarjonnut apua näiden äänenkäyttötapojen oppimiseen ja pop/jazz-laulua ei opetettu vielä juuri missään. Niinpä populaarimusiikin laulajat joutuivat tyytymään itseopiskeluun ja moni ajautui Sadolinin mukaan (2000, 5) jopa tuhoamaan äänensä. Äänensä menettäneiden laulajien maine kiiri, ja rytmimusiikin laulu sai etenkin klassisissa piireissä maineen vaarallisena ja epäterveellisenä laulutekniikkana. Joidenkin rytmimusiikin laulajien leirissä oli puolestaan vallalla sellainen käsitys, että uskottavat pop/jazz-laulajat eivät edes voineet ottaa laulutunteja. Heidän tuli olla itseoppineita, ettei opetus vienyt heiltä heidän persoonallista otettaan laulamiseen. Näiden käsitysten seurauksena kahden koulukunnan, klassisen ja rytmimusiikin väliin muodostui, etenkin laulun osalta, varsin syvä kuilu. (Sadolin 2000, 5.)

Sadolin (2000, 5) toteaa myös, että vastakkainasettelun asenteet näkyvät yhä. Rytmimusiikin laulu on monien klassisen laulun opettajien mielestä edelleen vaarallista ja epäterveellistä. Syynä negatiiviseen asenteeseen saattaa olla yksinkertaisesti tietämättömyys siitä, että myös pop/jazz-laulun, klassiseen lauluun verrattuna erilainen, perusointi on tuotettavissa terveellä laulutekniikalla. Eerolan (2008a, 11) mukaan klassisen koulutuksen saaneen laulajan ja laulunopettajan saattaa ”olla vaikea arvioida ääntöba-

lanssia rytmimusiikin puolella, kun korva on tottunut äänihuulitasolla 'ohuempaan' perussointiin etenkin naisäänien kohdalla". Toisin sanoen klassisten laulajien ja laulunopettajien audiokineesteettinen aisti viestittää mahdollisesti pop/jazz-laulua kuunneltaessa, että laulajan ääntöbalanssi ei ole kohdallaan.

Klassisen koulutuksen saaneiden laulajien asenteisiin saattaa vaikuttaa myös se, että itseopiskelun kulttuuri ja epäterveelliset äänenkäyttötavat ovat edelleen osa kaupallista pop- ja rocklaulua. Toisaalta kaupallisen populaarimusiikin laulun ihanteet ja pop/jazz-laulun formaalin opetuksen ihanne ovat nykyään usein erilaisia. Etenkin korkeakoulussa vaatimukset pop/jazz-laulutekniikalta ovat esimerkiksi äänenkäytön terveyden tai rekisterien hallinnan osalta monella tapaa samantapaisia kuin klassisen laulukoulutuksen vaatimukset. Ääni-ihanne, ja tämän seurauksena laulutekniikka, on vain erilainen.

2.2 Populaarimusiikin koulutuksen historia

Esimerkiksi Yhdysvalloissa jazz-musiikkia on opetettu oppilaitoksissa jo 1950-luvulta lähtien (Sibelius-Akatemia 2011c). Suomessa oli tuohon aikaan tarjolla ainoastaan klassisen musiikin koulutusta. Jotkut populaarimusiikin laulajat hyödynsivät klassisia laulutunteja, mutta monet kokivat, että klassiset laulutunnit eivät antaneet heille niitä oppeja, joita he olisivat tarvinneet. Pop/jazz-musiikin formaali koulutus käynnistyi Suomessa vuonna 1972, kun Klaus Järvinen perusti Oulunkylän Pop & Jazz Opiston¹³. Tähän asti pop- ja rockmuusikot olivat Jalkasen ja Kurkelan (2003, 510) mukaan olleet joko itseoppineita tai klassisen koulutuksen saaneita. Tärkeimpänä elementtinä popmusiikissa pidettiin rytmisyyttä ja soundia¹⁴, joten nuotinlukutaito ei vielä 1960-luvulle tultaessa ollut välttämättömyys. 1960-luvulla huomattiin kuitenkin, että myös nuotinlukutaito oli äärimmäisen hyödyllinen rytmimuusikoillekin. Studiossa työskennelleet muusikot olivat jo aiemmin panneet merkille, että kiihkeätahtisessa studiotyöskentelyssä nuottienlukutaito oli melkein pä välttämättömyys. Monet iskelmälaulajat hakeutuivat klassisen laulun tunneille oppiakseen laulutekniikkaa ja nuotinlukutaitoa. Afroamerikkalaista äänenmuodostusta jäljitteleville artisteille¹⁵ ei ollut kuitenkaan minkäänlaista opetusta tarjolla, koska klassisen laulun ääni-ihanne oli varsin kaukana heidän tavoittelemastaan äänen-

¹³ Kirjoitusasu vaihtelee eri lähteissä. Muita käytettyjä termejä ennen vuotta 1986 toimineesta oppilaitoksesta on mm. Oulunkylän pop- ja jazzmusiikkiopisto (Jalkanen & Kurkela 2003, 510) ja Pop & Jazz-konsevatorio (musa.fi 2000, 21).

¹⁴ Soundilla tarkoitetaan tässä laulajan tai instrumentin sointia.

¹⁵ Esimerkiksi Kirka Babitzin, Remu Aaltonen, Harri Saksala tai Timo Kojo (Jalkanen & Kurkela 2003, 510)

väristä. Muutenkin klassisen musiikin- ja soitonopetuksen suhde popmusiikkiin oli varsin ongelmallinen. (Jalkanen & Kurkela 2003, 510–511.)

Tätä suhdetta on tutkittu myös 2000-luvulla. Brittitutkija Lucy Green on tutkinut populaarimuusikoiden oppimista kirjassaan *How Popular Musicians Learn* (2002). Green (2002, 148) haastatteli yhdeksää populaarimuusikkoa, jotka olivat käyneet klassisilla laulu- tai soittotunneilla. Haastatelluista seitsemän oli sitä mieltä, ettei klassisista soitto- tai laulutunneista ollut hyötyä heidän pop/jazz-muusikkoudelleen. Tunneilla käsiteltyyn musiikkiin oli ollut hyvin vaikeata luoda suhdetta eikä kehitystä tapahtunut. (emt..)

Oulunkylän Pop & Jazz Opiston perustamisen taustalla olikin juuri kokemus siitä, että klassisen musiikin koulutus ei pystynyt tarjoamaan suoraan rytmimusiikkiin soveltuvaa opetusta. Jalkasen ja Kurkelan mukaan (2003, 510) perustamista edelsivät erilaiset aloitteet ja selvitykset, joissa tähdättiin popmusiikin koulutuksen järjestämiseen. Koulutusvaatimukset synnyttivät nopeasti erilaista kursseja ja pyrkimyksiä popmusiikin koulutusinstituutioiden perustamiseen (emt.) Populaarimusiikin museon tietokannan (Pomus 2011b) mukaan ”suomalaisen jazzin kehityksen kannalta erityisen merkittävää oli rytmimusiikin koulutuksen ja sen julkisen rahoituksen voimakas kasvu 1970-luvulta lähtien”. Oulunkylän Pop & Jazz Opisto perustettiin siis lopulta vuonna 1972. Tällöin kyse oli musiikkiopistotason toiminnasta.

Oulunkylän Pop & Jazz Opistoa seurasi Sibelius-Akatemian jazz-musiikin koulutusohjelman aloittaminen vuonna 1983. Sibelius-Akatemiassa oli järjestetty jazz-musiikin kursseja ja workshopeja jo 1970-luvulta lähtien (Sibelius-Akatemia 2011c), mutta 1983 käynnistyi Suomen ensimmäinen populaarimusiikin ammattikoulutusta tarjoava koulutusohjelma. Populaarimusiikin museon tietokannan (Pomus 2011b) mukaan myös vuonna 1975 perustettu Uuden Musiikin Orkesteri, myöhemmin UMO Jazz Orchestra, toimi tärkeänä käytännön kouluttajana monelle jazzmuusikolle.

Oulunkylän Pop ja Jazz Opistosta tuli alansa ensimmäinen ja lakisääteinen konservatorio vuonna 1986 (musa.fi 2000, 21). Näin ollen Suomeen saatiin toinen populaarimusiikin ammattiopetusta tarjoava oppilaitos. Samalla nimi muuttui Oulunkylän Pop & Jazz Opistosta Pop & Jazz Konservatorioksi. Sibelius-Akatemiassa tarjottiin siis yliopistokoulutusta ja Oulunkylän Pop & Jazz Konservatoriossa toisen asteen koulutusta. 1990-luvun lopulla toiminta siirtyi Oulunkylästä Arabialle ja muuttoa seurasi myös ammattikorkeakoulukokeilun aloittaminen. Ammattikorkeakoulu vakinaistettiin syksyllä 2000. (musa.fi 2000, 21.) Nykyään Arabialla toimii samoissa tiloissa Pop & Jazz Konservato-

rio, jossa on tarjolla sekä musiikin perusopetusta että toisen asteen opetusta ja lisäksi Metropolia-ammattikorkeakoulun pop/jazz-musiikin koulutusohjelma.

Sibelius-Akatemiassa annetaan jazz-musiikin koulutuksen lisäksi myös pop/jazz-musiikin koulutusta. Koulutuksen tarjoaa musiikkikasvatuksen osasto. Heimo Hatakan haastatteleman entisen musiikkikasvatuksen osaston johtajan Roy Asplundin (1992, 14) mukaan Sibelius-Akatemian pop/jazz-musiikin koulutus sai alkunsa pikkuhiljaa 1970-luvun puolivälistä lähtien. Tällöin musiikkikasvattajien koulutusohjelmaan mahtui kevyttä musiikkia ainoastaan historian ja improvisointikurssin verran. 1990-luvulla sen sijaan opetusta annettiin jo myös kevyen musiikin bändisoittimissa ja afroamerikkalaisen musiikin teoriassa. Lisäksi afroamerikkalaisen musiikin pystyi halutessaan valitsemaan syventymiskohteeksi. (emt.) Asplund (Hatakka 1992, 14) toteaa myös, että kevyen musiikin opetustarjonta lisääntyi sitä mukaan kun kentän tarpeet kasvoivat. Koulujen oppilaat olivat alkaneet kaivata opetusta itselleen läheisistä musiikkityyleistä, joten Sibelius-Akatemian tuli vastata tähän tarpeeseen (emt.).

Pop/jazz-laulun opetus ei käynnistynyt heti, kun Oulunkylän Pop ja Jazz Opisto perustettiin, vaan vasta 1970-luvun lopulla. Yksi ensimmäisistä pop/jazz-laulunopettajista oli Marjo-Riitta Kervinen, jota myös haastattelin tutkimukseeni. Kervinen oli mukana kehittämässä Pop & Jazz Opiston ensimmäisiä tutkintovaatimuksia (Raivio 2009, 46). Niiden pohjana käytettiin klassisen laulun tutkintovaatimuksia, joita soveltamalla saatiin aikaan pop/jazz-laulun ensimmäiset tutkintovaatimukset. Kervisen johdolla luotuja opetussuunnitelmasisältöjä onkin noudatettu hyvin pitkään, vasta 2000-luvulla ohjelmistojen sisältöihin on tullut muutoksia opetussuunnitelmien sekä tutkintovaatimusten muuttua yhä enemmän oppilaitoskohtaisiksi. (emt..)

Sibelius-Akatemialla pop/jazz-laulukoulutusta oli käynnistämässä Aija Puurtinen (Heinonen 2004, 48). Afroamerikkalaista laulua oppiaineena tarjottiin opiskelijoille vuodesta 1994 lähtien. Puurtisen oma akateemisen laulunopiskelun tausta on klassinen, kuten Pop ja Jazz Opiston laulunopetuksen käynnistäneellä Kerviselläkin. Laaja-alainen populaarimusiikin musiikin kuuntelu ja itsenäinen käytännön lauluharjoittelu auttoivat näitä kahta opettajaa luomaan pohjan omalle populaarimusiikin laulunopetukselleen. (emt..) Kyseessä oli siis heidän osaltaan informaali musiikin opiskelu, jonka he muunsivat formaaliksi opetukseksi. Samalla he loivat perustan, jonka päälle on rakentunut koko nykyään toteutettava pop/jazz-laulunopetus Suomessa. (emt..)

2.3 Pop/jazz-laulun ammattikoulutuksen tämänhetkinen tilanne

Ottaen huomioon, että kevyen musiikin formaali ammattikoulutus sai alkunsa huomattavasti myöhemmin Suomessa kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa, tämänhetkinen koulutustilanteemme on varsin hyvä. Pop/jazz-laulua opetetaan niin yliopistoissa kuin ammattikorkeakouluissakin. Sibelius-Akatemian jazz-osastolta voi valmistua musiikin maisteriksi jazz-laulu pääaineena ja ammattikorkeakouluista pop/jazz-laulajaksi tai pop/jazz-laulupedagogiksi. Sen sijaan yliopistotasoinen pop/jazz-musiikkiin erikoistunut osasto Suomesta vielä puuttuu. Yliopistot, kuten Sibelius-Akatemia, joissa pop/jazz-laulunopetusta tarjotaan, kouluttavat opiskelijoitaan musiikin aineenopettajiksi. Opintojen osana on siis pop/jazz-laulun opetusta, mutta opinnot kokonaisuudessaan valmistavat musiikinopettajan ammattiin.

Aija Puurtinen totesi Radio Suomen haastattelussa (Yle Radio Suomi 2010) pop/jazz-laulunopetuksen elävän tällä hetkellä suurta murrosvaihetta. Pop/jazz-musiikin perus- sekä toisen asteen koulutus on tasokasta. Lisäksi tietoa pop/jazz-laulusta on saatavilla yhä enemmän ja helpommin muun muassa Internetistä sekä eri laulumetodien¹⁶ kursseilta ja oppikirjoista. Tämän seurauksena opiskelijat ovat musiikin korkeakouluopinnot aloittaessaan entistä taitavampia ja suhtautuvat saamaansa opetukseen kriittisemmin. Opiskelijoiden vaatimustaso etenkin korkeakouluissa opettavien pop/jazz-laulunopettajien suhteen on siis kasvanut. Tämänhetkinen haaste korkeakoulujen pop/jazz-laulun opetuksessa onkin, pystyvätkö nykyiset korkeakoulujen laulunopettajat vastaamaan ”uuden ajan” popmuusikoiden odotuksiin.

Toinen ajankohtainen haaste pop/jazz-laulunopetuksen kehittämisessä on yhteisten suuntaviivojen määrittely ja niiden kunnioittaminen. Aija Puurtinen toi tutkimushaastattelussaan¹⁷ (17.5.2010) esille, että pop/jazz-laulun korkeakouluopetukseen kaivattaisiin selkeämpää ”linjaa”. Hän korostaa, ettei missään nimessä tarkoita ”yhteiseen klangiin tähtäämistä”, ja toivookin kaikkien opettajien olevan yksilöllisiä. Puurtinen kokee kuitenkin ongelmaksi sen, että korkeakouluissa opettavien opettajien näkemykset ovat niin erilaisia koko laulupedagogian osalta. (emt.) Opetussisältöjen painotukset, ihanteet ja opetuskäytänteet ovat siis toistaiseksi hyvin erilaisia eri opettajilla.

¹⁶ esim. Complete Vocal Technique, Estill Voice Training ja Speech Level Singing.

¹⁷ Yleisestä käytännöstä poiketen tuon Puurtisen tutkimushaastattelussa esiin nousseen mielipiteen esiin jo teoreettista viitekehystä käsitellessäni. Mielipide liittyy niin olennaisesti tutkimukseni teoreettiseen viitekehykseen, että koen tämän välttämättömäksi.

Tällä hetkellä pop/jazz-laulunopetuksen sisällöt ammattikorkeakouluissa ja yliopistoissa riippuvat hyvin paljon siitä, kuka opettaa. Tämä on mahdollista, koska opetussuunnitelmat ovat hyvin avoimia. Uusikylän ja Atjosen (2000, 46) mukaan opetussuunnitelman tulisi määritellä opetuksen tavoitteet, oppiaine sekä oppilasarvioinnin perusteet. Sibelius-Akatemian opetussuunnitelma (2010) sivuaa esimerkiksi pop/jazz-laulun C-tutkinnon osalta kahta edellä mainituista kriteereistä. Opetussuunnitelmassa (Sibelius-Akatemia 2010) kirjoitetaan C-tutkinnosta seuraavasti: ”Tavoitteena on oppilaan äänialan laajentaminen, äänenkäytön edelleen kehittäminen ja fraseerauksen tutkiminen afroamerikkalaisten musiikkityylien puitteissa.” Oppilasarviointia opetussuunnitelmassa ei käsitellä lainkaan ja tavoitteet on esitetty varsin kursorisesti. Toisaalta opettajille suunnatussa tutkintojen arviointilomakkeessa (liite 5) arvioinnin kohteet on esitelty selvästi, mutta opiskelijat eivät pääse näitä arvioinnin kohteita tarkastelemaan. Oppiaine pelkän substanssin muodossa löytyy ohjelmistoluettelosta.

Pop/jazz-laulun B-tutkinnosta Sibelius-Akatemian (2010) opetussuunnitelmassa puolestaan todetaan seuraavaa:

Tavoitteena on perehtyä länsimaisen taidemusiikkitradition piiriin kuulumattomien ”musiikkikielten” ja kulttuurien perinteisiin. Näiden perinteiden tuntemusta kohdennetaan yhden tai useamman tyylin hallintaan (esim. afroamerikkalainen musiikki) tukemalla opiskelijan omia vahvuusalueita yhteistyössä opettajan kanssa. Painotettu alue voi olla myös oman sävellystuotannon valmistaminen. Keskeisenä tehtävänä on soittotekniikan ja eri tyylien fraseeraustapojen haltuunotto. (Sibelius-Akatemia 2010)

Edellä mainittu kuvaus esittelee varsin avoimesti oppiaineen ja sivuaa jossain määrin myös tavoitteiden asettelua, mutta oppilasarviointia ei käsitellä lainkaan.

Metropolian opetussuunnitelmat (liitteet 1–4) esittelevät yleisesti ottaen Sibelius-Akatemian opetussuunnitelmia (Sibelius-Akatemia 2010) tarkemmin arvioinnin kohteet, tavoitteet ja kurssien sisällöt. Laulutekniset vaatimukset sivuutetaan kuitenkin toteamalla esimerkiksi C-tutkinnon arvioinnin kohteeksi (liite 2) ”laulamiseen liittyvät tekniset asiat”. Se, mitä nämä ”tekniset asiat” pitävät sisällään, jää lukijan oman päättelyn varaan.

2.3.1 Korkeakouluopettajien erilaiset taustat

Opettajien osalta opetussuunnitelmien sisältöjen toteuttamista hankaloittaa se, että monet musiikkikorkeakoulujemme tämänhetkiset opettajat eivät ole omassa nuoruudessaan päässeet nauttimaan formaalista populaarimusiikin koulutuksesta. Monissa musiikkiopistoissa opetettiin vielä 1990-luvulla ainoastaan klassista musiikkia (Raivio

2009, 45). Näin ollen useilla opettajilla on mahdollisesti hyvin erilainen ja formaalin opetuksen suhteen suppeampi opintotausta kuin heidän nykyisillä oppilaillaan. Opettajien ammattitaidon rakentuminen on ollut paljon informaalin oppimisen eli heidän oman aktiivisuutensa ja omaehtoisen koulutuksensa täydentämisen varassa. Opettajien opintohistoriat eroavat näin ollen myös paljon toisistaan. Vaikka asiasta ei tietääkseni ole tehty tutkimusta, vaikuttaa siltä, että pop/jazz-laulunopettajat ovat taustaltaan ja metodeiltaan yksi heterogeenisimmista opettajakunnista instrumenttiopetuksen piirissä. Kun tarkastelee esimerkiksi Sibelius-Akatemian ja Metropolian laulunopettajia, koulutusten kirjo on laaja. Jotkut ovat opiskelleet itselleen opistotasoisien pop/jazz-laulututkiminnon Oulunkylän Pop & Jazz Konservatoriosta, joidenkin tausta on klassisissa lauluopinnoissa ja musiikin kuuntelun avulla suoritettussa ”pop/jazz-musiikin täydennyskoulutuksessa”, osa on käynyt lisäksi kurssin CVT¹⁸-metodista, osalla on ammattikorkeakoulutasoinen pop/jazz-laulunopettajan pätevyys ja jotkut ovat Sibelius-Akatemialta valmistuneita musiikin maistereita, jotka eivät kuitenkaan ole opiskelleet yhtäkään kurssia pop/jazz-laulupedagogiikkaa.

Vaikka erilaisuus on yleisesti ottaen rikkaus, korkeakoulutasolla opettavien opettajien taustojen – ja tämän seurauksena toiminnan – heterogeenisuus osoittautuu haasteeksi, kun opiskelijoilla pitäisi valmistuttuaan olla suurin piirtein samat laululliset ja musiikilliset valmiudet. Kandidaatin tutkielmassani¹⁹ (Korpisaari 2009, 49) tekemäni kysely Sibelius-Akatemian opiskelijoille osoitti, että yksi eniten tyytymättömyyttä Sibelius-Akatemian pop/jazz-laulunopiskelijoiden keskuudessa herättävä asia oli eri musiikkityylien opetuksen suppeus. Opiskelijat olisivat halunneet opiskella laajemmin erilaisia musiikkityylejä muutamaaan tyyliin paneutumisen sijaan. Osa opiskelijoista toi ilmi myös opettajan metodien yksipuolisuuden. Opiskelijat olivat tyytymättömiä siihen, että opettajien selkeä erikoistuneisuus jollekin sektorille, oli se sitten musiikkityylillinen tai metodinen, heijastui puutteena muiden osa-alueiden asiantuntemuksessa ja halukkuudessa käsitellä niitä. Opiskelijoiden valmiudet eivät päässeet kehittymään monipuolisiksi, koska opetus oli yksipuolista. (Korpisaari 2009, 49.)

Murrosvaihe tasoittunee ajan mittaan, sillä tulevaisuudessa opettajilta edellytetään pop/jazz-laulupedagogin koulutusta, jota nykyisin tarjotaan niin Metropolian pop/jazz-

¹⁸ CVT on lyhennys tanskalaisen laulupedagogi Catherine Sadolinin kehittämästä Complete Vocal Technique laulumetodista.

¹⁹ Pop/jazz-laulunopetus Sibelius-Akatemiassa – opetussuunnitelmavastaavuus ja opiskelijoiden kokemukset

musiikin koulutusohjelmassa kuin Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen osastollakin. Molemmista koulutuksista valmistuu monipuolisia laulupedagogeja. Metropoliasa pop/jazz-laulupedagogiksi on voinut opiskella 1990-luvun lopulta asti²⁰. Sibelius-Akatemiassa, jossa pääpaino on ollut pitkään klassisessa musiikissa, ensimmäinen C-tason pop/jazz-laulupedagogiikan ryhmä aloitti toimintansa musiikkikasvatuksen osastolla syksyllä 2009. Syksyllä 2010 alkoi puolestaan ensimmäinen Sibelius-Akatemian B-tasoinen pop/jazz-laulupedagogiikan kurssi.

Kuten sanottu, monet musiikkikasvatuksen osastolta valmistuneet musiikin maisterit ovat jo aiemminkin päätyneet töihin pop/jazz-laulunopettajiksi, vaikka heillä ei ole ollutkaan mahdollisuutta pop/jazz-laulupedagogiikan opintoihin. Tämä ei ole kuitenkaan ollut työelämässä ylitsepääsemätön haaste, koska musiikin aineenopettajaopinnot pedagogisine ja instrumentinhallinnallisine opintoineen tukevat hyvin myös pop/jazz-laulunopettajuutta.

²⁰ Nimi tosin oli vuoteen 2008 asti Stadia. Metropolia-nimen alla toiminta käynnistyi syksyllä 2008, kun ammattikorkeakoulut Stadia ja EVTEK yhdistyivät.

3 Pop/jazz-laulun fysiologiaa

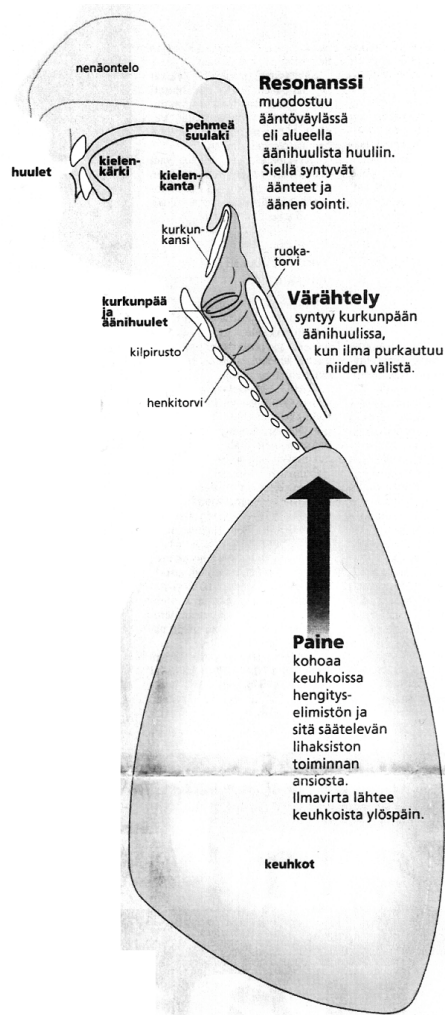
Pop/jazz-laulu perustuu tiettyihin fysiologisiin toimintoihin. Voidakseen ymmärtää pop/jazz-laulun tekniikkaa on tiedostettava, mistä ääntöelimistö koostuu ja mikä on sen eri osien rooli äänen tuotossa. Näin ollen fysiologia on olennainen osa tutkimukseni teoreettista viitekehystä. Luvussa kolme esitelly äänifysiologia on tutkimustulosteni ymmärtämisen kannalta oleellista.

Tässä luvussa esitellään ihmisen ääntöelimistön rakenne ja sivutaan hieman sen toimintaa. Alan kirjallisuus (mm. Aalto & Parviainen 1987, 99; Lebon 1999, 3–5; Laukkanen & Leino 2001, 22–66; Sundberg 2001, 231; Koistinen 2008, 12; McDonald Klimek, Obert & Steinhauer 2010, 5) jakaa ääntöelimistön kolmeen osaan, joilla on kaikilla oma tehtävänsä. Hengityselimistö vaikuttaa ilmanpaineeseen, kurkunpään toiminta äänihuulten värähtelyyn ja ääntöväylän toiminta resonanssiin (emt.). Toisin sanoen hengitys toimii äänen tuotossa voiman lähteenä, äänihuulet ja kurkunpää äänilähteenä ja ääntöväylä sekä ontelot vahvistimena (kuva 1).

Koistisen (2008, 12) mukaan ääntöelimistön osa-alueet voidaan jakaa vielä seuraaviin pienempiin osa-alueisiin:

- 1) Hengityselimistö: rintakehä, keuhkot, keuhkoputket, henkitorvi ja hengitystä säätelevät lihakset.
- 2) Äänen tuottoelimistö: kurkunpää ja sitä liikuttavat anatomiset rakenteet sekä näiden toimintaan osallistuvat lihakset.
- 3) Ääntöelimistö: kieli, huulet, pehmeä suulaki, kitakieleke, leuka ja kaikki suun, nielun ja kasvojen lihakset.

Koistinen (2008, 12) käyttää siis ääntöväylästä ja artikulaatioelimistä nimeä ääntöelimistö. Tämä on loogista osa-alueen toiminnallisen vastualueen kannalta, mutta toisaalta hieman harhaanjohtavaa, koska perinteisesti äänenkäytön kirjallisuudessa (esim. Aalto & Parviainen 1987) ääntöelimistöllä tarkoitetaan koko ketjua hengityksestä huuliin. Koistinen käyttää tästä kokonaisuudesta nimitystä äänielimistö. Käytän tutkimuksessani perinteistä termistöä eli ääntöelimistöllä tarkoitan koko laajaa kokonaisuutta.



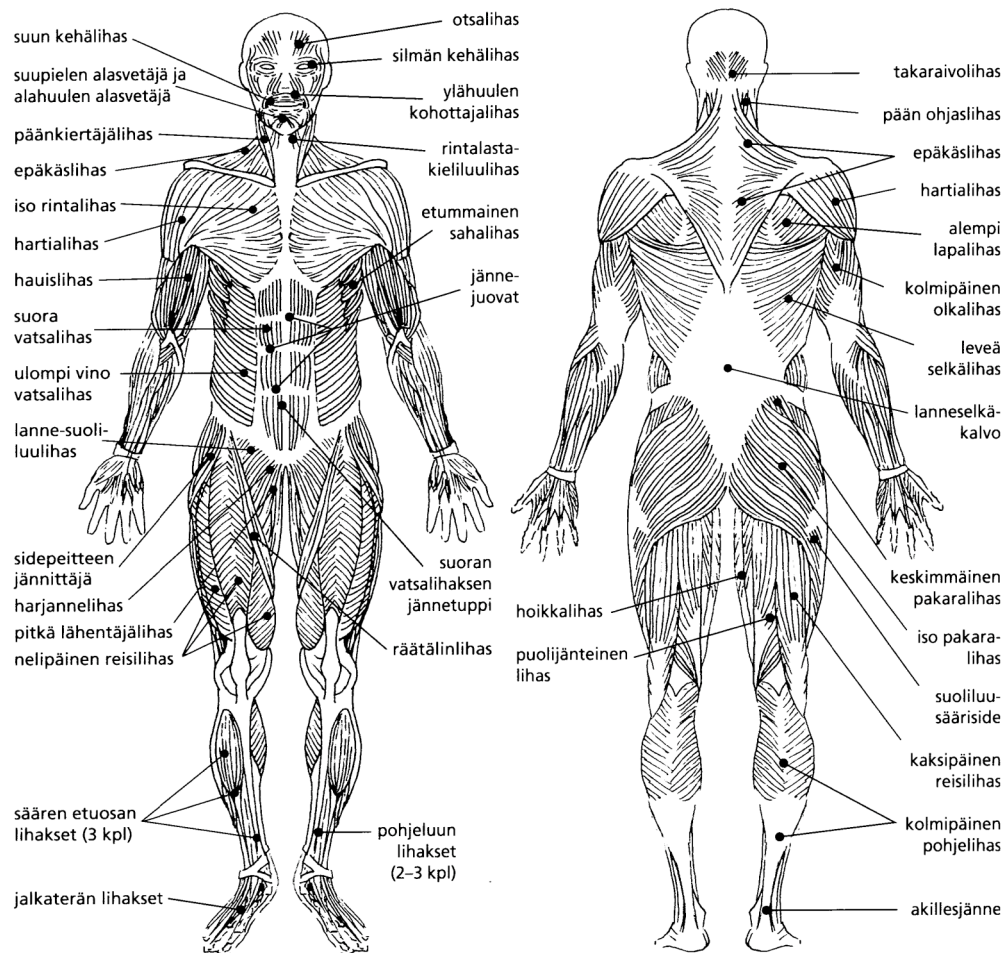
KUVA 1. Ääntöelimistö ja sen vastualueet: hengityselimistö (keuhkot), kurkunpää ja ääni-huulet sekä artikulaatioelimistö ja ääntöväylä. (Aalto & Parviainen 1987, Helsingin Sanomien 1994 mukaan).

3.1 Hengityselimistön rakenne ja lepo hengitys

Ihminen osaa hengittää luonnostaan heti synnyttyään. Ilma virtaa keuhkoihin automaattisesti kehon ulkopuolisen ja sisäpuolisen ilmanpaine-eron vuoksi. (Aalto & Parviainen 1987, 43; Laukkanen & Leino 2001, 23–24; Koistinen 2008, 32.) Hengitys on ehdoton edellytys elämän lisäksi myös äänentuotolle. Muutamia artikulaatioelimillä imuperiaatteella toteutettavia maiskautteluääniä lukuun ottamatta, mitään ääniteitä ei pystytä tuottamaan ilman hengityksen tarjoamaa ilmanpainetta (Laukkanen & Leino 2001, 26).

Hengityksessä voidaan erottaa lepo- ja ääntöhengitys sekä kontrolloitu ääntöhengitys. Laulamisen kannalta mielenkiintoisin tarkasteltava on laulettaessa käytettävä kontrolloitu ääntöhengitys, joka on osa tutkimustani. Tässä luvussa tarkastelen kuitenkin lepo-hengitystä, koska sen ymmärtäminen on edellytys tutkimustuloksissani tarkasteltavan kontrolloidun ääntöhengityksen ymmärtämiselle.

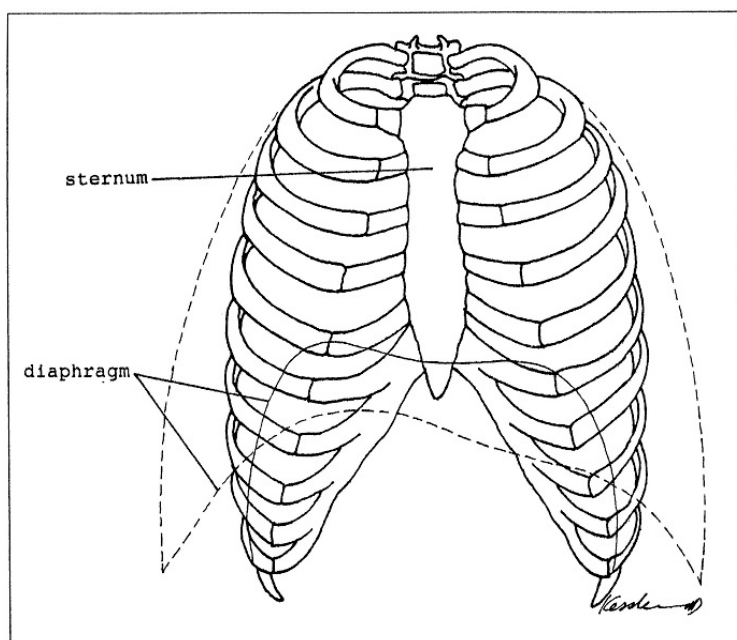
Lepohengityksen osalta asiantuntijat ovat suhteellisen yksimielisiä sen fysiologisesta perustasta. Aallon ja Parviaisen (1987, 106), Riggsin ja Carratellon (1992, 25), Laukkanen ja Leinon (2001, 24) sekä Koistisen (2008, 33) mukaan rauhallisessa lepo hengityksessä käytetään ainoastaan sisäänhengityslihaksia. Sisäänhengityslihaksiin kuuluvat Aallon ja Parviaisen (1987, 103–104) mukaan pallea, ulommat kylkivälilihakset, pienempi rintalihas, kylkiluunkannattajalihakset, päännöykkääjälihas, suurempi rintalihas, etummaisetsahalihakset, ylimmät takimmaisetsahalihakset, kylkiluunkohottajalihakset sekä leveä selkälihas. Edellä mainitut lihakset ovat palleaa lukuun ottamatta nähtävissä kuvasta 2.



KUVA 2. Laukkanen kannalta tärkeimmät pinnalliset lihakset (Koistinen 2008, 14).

Tärkein sisäänhengityslihas on pallea, joka jakaa vatsaontelon ja rintaontelon kahtia. Pallea on kupumainen lihas, joka painuu alaspäin sisäänhengityksen aikana lihassyiden

supistuessa. (Aalto & Parviainen 1987, 106; Riggs & Carratello 1992, 25; Laukkanen & Leino 2001, 24; Koistinen 2008, 33; Sundberg 1992, 50). Kuva 3 havainnollistaa pallean laskeutumista ja muodon muutosta sekä kylkiluiden laajentumista sisäänhengityksen aikana. Laskeutuessaan pallea venyttää keuhkoja alaspäin, jonka seurauksena keuhkojen tilavuus kasvaa ja keuhkoihin syntyy alipaine. Tämän seurauksena keuhkoihin virtaa ilmaa. Pallea työntää laskeutuessaan vatsalihaksia, alaselän lihaksia ja sisäelimiä alas- ja ulospäin. Tämä on nähtävissä vatsan ja mahdollisesti kylkien ja selän pullistumisena ulospäin. Pullistuminen näkyy ja tuntuu sitä selvemmin, mitä rennompana lihakset ovat. Samalla ulommat kylkivälilihakset nostavat supistuessaan kylkiluita (kuva 3) ja laajentavat rintakehän mittasuhteita pituus- syvyys- ja poikittaissuunnassa. Tämä edesauttaa omalta osaltaan keuhkojen laajenemista. (Aalto & Parviainen 1987, 106; Riggs & Carratello 1992, 25; Sundberg 1992, 50–51; Laukkanen & Leino 2001, 24–25; Koistinen 2008, 33.)



KUVA 3. Kylkiluut ja pallea edestäpäin. Yhtenäinen viiva kylkiluiden sisäpuolella (diaphragm) osoittaa pallean paikan levossa. Katkoviiva kuvaa pallean paikkaa sisäänhengityksen aikana laskeutuneessa asennossa. Kylkiluiden ulkopuolinen katkoviiva kuvastaa kylkiluiden laajentunutta asemaa sisäänhengityksen seurauksena (Brown 2003a, 28).

Rauhallisessa lepo hengityksessä uloshengitys voi olla Aallon ja Parviaisen (1987, 44) Riggsin ja Carratellon (1992, 25), Laukkasen ja Leinon (2001, 24) sekä Koistisen (2008, 33) mukaan täysin passiivinen; pallea ja ulommat kylkivälilihakset rentoutuvat,

minkä seurauksena pallean kupolimainen yläosa nousee ylöspäin, palaa lopulta kokonaan omalle paikalleen ja rintakehä laskee. Keuhkojen tilavuuden pienentyessä paine kasvaa ja ilma virtaa ulos. Uloshengitystä voidaan tehostaa käyttämällä apuna vatsalihaksia. (emt.) Sundberg (1992, 50–51) sen sijaan on sitä mieltä, että ihmisen ollessa pystyasennossa pallea voi uloshengityksessä palata paikalleen ainoastaan vatsalihasten²¹ avustuksella. Sundberg (emt.) ei siis pidä täysin passiivista uloshengitystä mahdollisena edes lepo hengityksessä.

3.2 Kurkunpää ja äänihuulet

Kurkunpään ja sitä liikuttavien anatomisten rakenteiden sekä näiden toimintaan osallistuvien lihasten, kurkunpään lihasten ja äänihuulten toimintaa tulee pystyä pop/jazz-laulussa säätelemään sen perusteella, millaista ääntä tavoitellaan. Äänen laatuun voidaan kurkunpään tasolla McDonald Klimekin ym. 2010, 6 mukaan vaikuttaa äänihuulislukua tai valeäänihuulten asentoa muuttamalla, erilaisilla alukkeilla ja rengasrustoa, kilpirustoa tai aryepiglottista sfinkteriä eli ”twangerilihasta” kallistamalla. Jotta kurkunpään toiminnan säätelyä voitaisiin ymmärtää, täytyy tietää, mistä se koostuu ja miten se luonnostaan toimii. Tässä luvussa kuvaan kurkunpään ja äänihuulten toimintaa ja rakennetta, jotta tulosluvut ovat helpommin ymmärrettävissä.

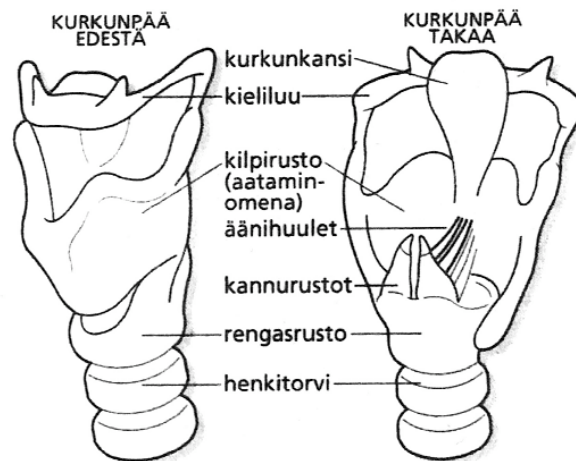
3.2.1 Kurkunpään rakenne

Kurkunpää on henkitorven yläpäässä sijaitseva rustojen muodostama rakenne (kuva 4). Sen rustot kiinnittyvät toisiinsa lihasten ja sidekudoksen avulla. Kurkunpään rungon muodostavat kolme paritonta rustoa: rengasrusto²², kilpirusto, ja kurkunkansi sekä kolme pientä parillista rustoa: kannurustot, sarvirustot ja vaajarustot. Rakenteeseen voidaan katsoa kuuluvaksi vielä kieliluu ja sen läheisyydessä sijaitsevat jyvärustot. Kuvassa 4 näkyy näistä rustoista laulamisen kannalta olennaisimmat. Sarvirustot, vaajarustot ja jyvärustot on kuvasta jätetty pois. Kilpirusto on rustoista suurin ja kilven muotoinen, takaa avonainen rusto. Kilpirusto kiinnittyy kantasormusta muistuttavan takaosastaan leveämmän rengasruston välityksellä henkitorveen. Pyramidin muotoiset kannurustot puolestaan sijaitsevat rengasruston päällä niskapuolella. Äänihuulten paikka on tämän

²¹ Tarkemmin ottaen ulompien ja sisempien vinojen vatsalihasten sekä suoran vatsalihaksen avulla (Sundberg 1992, 50–51).

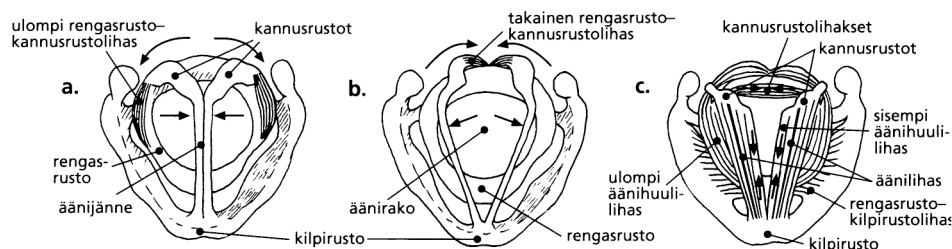
²² Rengasrustoa kutsutaan myös sormusrustoksi (Aalto & Parviainen 1987, 47; Laukkanen & Leino 2001, 33; Koistinen 2008, 47).

rustorakennelman sisäpuolella. Äänihuulet kiinnittyvät etuosastaan kilpirustoon ja takaosastaan kannurustojen ulokkeisiin. Kaarimainen kieliluu kiinnittyy sidekudoksen avulla kilpirustoon. Kieliluun kaaren sisään jää kilpiruston etuosaan kiinnittyvä kenkälusikan muotoinen rusto, jota kutsutaan kurkunkanneksi. (Aalto & Parviainen 1987, 111–113; Laukkanen & Leino 31–33; Koistinen 2008, 47.) Rustoja voi tarkastella yläpuolelta kuvattuina kuvista 5a ja 5b.

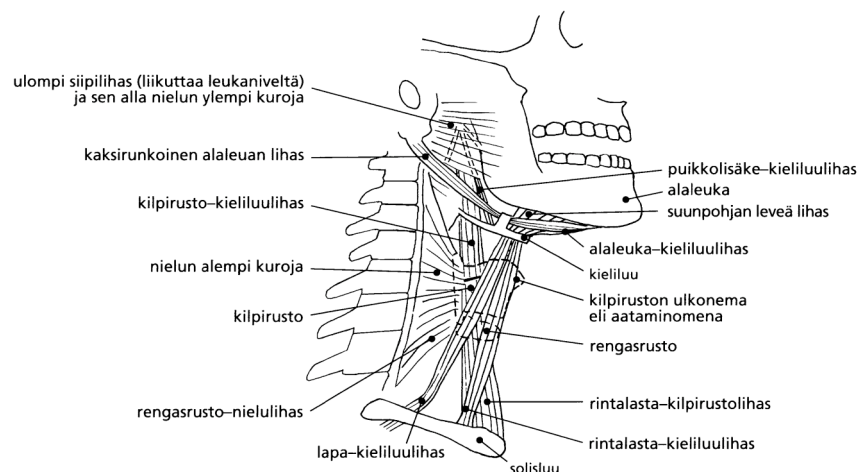


KUVA 4. Kurkunpään rakenne (Aalto & Parviainen 1987, Helsingin Sanomien 1994 mukaan).

Kurkunpään lihaksisto jaetaan yleensä kurkunpään sisäpuolisiin ja ulkopuolisiin lihaksiin. Kurkunpään sisäpuoliset lihakset on nähtävissä kuvasta 5c ja ulkopuoliset kuvasta 6.



KUVAT 5a) Kurkunpään rustoja ja äänihuulet lähentyneessä asennossa ylhäältä katsottuna, 5b) Äänihuulet loitontuneessa asennossa ylhäältä katsottuna ja 5c) Kurkunpään sisäisiä lihaksia (Budowick, Bjälle, Rolstad & Toverud 1995, 209).



KUVA 6. Kurkunpään ulkopuolisia lihaksia ja nielun lihaksia (Aalto Parviainen 1987, Koistisen 2008, 49 mukaan).

3.2.2 Kurkunpään tehtävä

Kurkunpään primääri tehtävä on toimia hengitysväylänä ja suojata hengityselimistöä vierailta esineiltä. Avonaisena kurkunpää toimii siis hengitysväylänä ja kiinni ollessaan estää esimerkiksi pölyn ja ruuan kulkeutumisen hengityselimistöön. Lisäksi se sulkeutuu ihmisen ponnistaessa, jolloin fyysinen toiminta saa ihmisen sisälle kasvaneesta paineesta tukea. Kurkunpään sulkijamekanismina toimivat äänihuulet, valeäänihuulet ja kurkunkansi. Laulamisen kannalta kurkunpään tärkein tehtävä on kuitenkin tuottaa äänihuulivärähtelyä. (Aalto & Parviainen 1987, 60; Laukkanen & Leino 33; Koistinen 2008, 47.)

3.2.3 Äänen synty

Ääni syntyy varsin monimutkaisen ilman ja äänihuulten liikkeiden yhteistyön seurauksena. Tätä yhteistyötä selittää niin sanottu aerodynaamis-myoelastinen teoria. (Aalto & Parviainen 1987, 124; Laukkanen & Leino 2001, 36.) Teorian mukaan äänihuulivärähtelyn muodostumiseen vaikuttaa kolme tekijää: ilmavirran aerodynaamiset ominaisuudet, kurkunpään lihasten toiminta ja kudosten myoelastiset ominaisuudet sekä kurkunpään ja sen ala- ja yläpuolisten²³ onteloiden väliset ja lisäksi äänihuulten väliset akustiset kytkennät. Ääni syntyy Aallon ja Parviaisen (1987, 124) Laukkasen ja Leinon (2001, 36) sekä Koistisen (2008, 51) mukaan seuraavalla tavalla:

²³ Ylä- ja alapuolisia onteloita kutsutaan myös sub- ja supraglottaalisiksi onteloiksi.

- 1) Äänihuulet lähenevät toisiaan kurkunpään lihasten toiminnan seurauksena ja valmistuvat värähtelyyn.
- 2) Kun äänihuulten välinen tila eli äänirako pienenee, ilmanpaine äänihuulten alapuolella kasvaa.
- 3) Kun äänihuulien alapuolinen paine kasvaa suuremmaksi kuin niitä kiinni pitävi-
en kurkunpään lihasten voima, paine pakottaa äänihuulet äkillisesti erilleen. Kun
äänihuulet ovat loitontuneet toisistaan, ilma alkaa virrata ääniraosta.
- 4) Äänirako²⁴ on kapeampi kuin sitä edeltävä henkitorvi. Fysiikan lakeihin kuuluu,
että ilman tai nesteen virratessa kapeikosta virtaus kiihtyy ja tämän seurauksena
paine kapeikossa pienenee (Bernoullin efekti). Tämä puolestaan aiheuttaa
imuefektin. Imuefekti ääniraossa vetää äänihuulet lähemmäksi toisiaan. Ääni-
huulten lähentymiseen vaikuttaa myös niiden kimmoisuus. Äänihuulet palaavat
yhteen ja ilman virtaus ääniraosta keskeytyy.

Edellä on kuvattu yksi äänihuulivärähdys. Bernoullin efektillä tarkoitetaan yllä mainit-
tua ilmiötä, jossa virtaus kiihtyy, kun kaasu tai neste virtaa kapeikosta ja tämä seurauk-
sena syntyy kapeikon seinämien välille imuefekti. Bernoullin efekti saa siis äänihuulet
värähtelemään ilmavirran seurauksena. Ainoa aktiivinen lihastyötä vaativa vaihe on
Laukkasen ja Leinon (2001, 36) mukaan äänihuulivärähdyksen aluksi tapahtuva ääni-
huulten lähentäminen toisiaan kohden. Oregonin yliopiston puhutun kielen tutkimus-
keskuksen (Oregon University 2011) mukaan lihastyötä tapahtuu myös värähtelyn aika-
na. Lihakset eivät kuitenkaan osallistu värähtelysyklin kontrolliin vaan ainoastaan mah-
dollistavat sen pitämällä värähtelyn kannalta sopivan lihasjännitteen äänihuulissa (emt.).
Äänihuulivärähtely on siis aerodynaamis-myoelastisen periaatteen mukainen ilmanpai-
neen vaihtelun ja lihaskudoksen kimmoisuuden tuottama prosessi (Laukkanen & Leino
2001, 36).

3.3 Ääntöväylä ja artikulaatioelimet

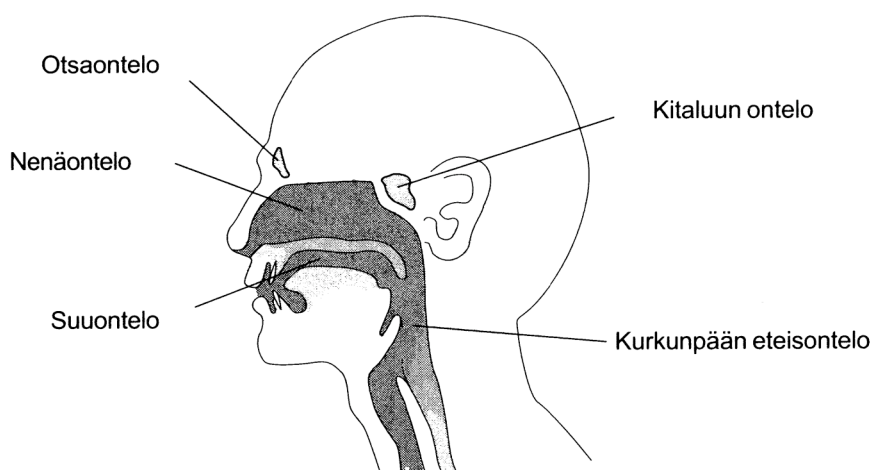
Ääntöväylän rooli äänentuotossa on toimia resonaattorina eli vahvistimena (mm. Aalto
& Parviainen 1987, 99; Lebon 1999, 3–5; Laukkanen & Leino 2001, 22–66; Sundberg
2001, 231; Koistinen 2008, 12; McDonald Klimek ym. 2010, 5). Ääntöväylä pitää sisäl-
lään myös artikulaatioelimet, jotka vastaavat eri äänteiden aikaansaamisesta (Aalto &
Parviainen 1987, 136–141; Korhonen 1997, 49–51; Koistinen 2008, 71; Laukkanen &
Leino, 62). Laulamista ajatellen ääntöväylän ja artikulaatioelimistön käyttö vaikuttaa
esimerkiksi äänen sointiväriin, dynamiikkaan ja artikulaation selkeyteen (emt.). Tarkas-
telen tutkimustuloksissani edellä mainittujen laulamisen osa-alueiden sisältöä ja merki-

²⁴ Äänirako tarkoittaa äänihuulten välistä aluetta.

tystä korkeakoulusta valmistuneelle pop/jazz-laulajalle. Tässä luvussa esittelen niitä fysiologisia rakenteita ja toimintoja, joiden hahmottamista tarvitaan tutkimustuloksissa tarkasteltavien osa-alueiden ymmärtämiseksi. Luvussa 3.3.1 tarkastellaan ensin ääntöväylän ja artikulaatioelinten rakennetta ja luvussa 3.3.2 niiden toimintaa ja roolia äänen-
tuotossa.

3.3.1 Ääntöväylän ja artikulaatioelinten rakenne

Ääntöväyläksi²⁵ kutsutaan ontelostoa, joka ulottuu äänihuulista huuliin ja sieraimiin (kuva 7). Ääntöväylän osia ovat: suu- ja nenäontelo, nielu sekä kurkunpään eteison-
telo. Kurkunpään eteison-
telo ulottuu kilpiruston yläosasta taskuhuuliin asti ja sillä on äänen
kantavuuden kannalta iso merkitys. (Korhonen 1997, 48; Laukkanen & Leino 2001, 61.)



KUVA 7. Ääntöväylä näkyy kuvassa tumman harmaana. Kuvaan ei ole merkitty nielua, joka sijaitsee noin korvanlehden korkeudella ääntöväylässä. (Korhonen 1997, 48).

Ääntöväylä sisältää artikulaatioelimemme eli kielen, huulet ja kitapurjeen. (Aalto & Parviainen 1987, 136–141; Korhonen 1997, 49–51; Koistinen 2008, 71; Laukkanen & Leino, 62). Kitapurjetta kutsutaan myös pehmeäksi suulaeksi ja se muodostaa Aallon ja Parviaisen (1987, 136) mukaan yhdessä kovan kitalaen kanssa suuontelon ”katon”. Tämä ”katto” puolestaan erottaa toisistaan nenä ja suuontelon (Korhonen 1997, 49). Kova suulaki on ohutta limakalvon peittämää luuta, kun taas pehmeä suulaki koostuu lihaksis-

²⁵ Laukkanen & Leino käyttävät ääntöväylästä nimitystä ääniväylä (Laukkanen & Leino 2001, 61)

ta, sidekudoksesta ja limakalvoista. Kitapurjeesta roikkuu kitakieleke eli uvula, jonka molemmiin puolin laskeutuvat kitakaaret. (emt.; Aalto Parviainen 1987, 136–137).

Kieli koostuu erikokoisista erisuuntaan risteilevistä lihaksista sekä sidekudoksista. (Korhonen 1997, 50; Koistinen 2008, 78). Sen lihaksisto jaetaan ulkoisiin ja sisäisiin lihaksiin. Sisäiset lihakset – joita kutsutaan myös artikulaatiolihaksiksi – muuttavat kielen muotoa ja ulkoiset puolestaan avustavat sisäisiä lihaksia sekä liikuttavat kieltä. (Koistinen 2008, 71). Kieli voidaan jakaa erilaisiin vyöhykkeisiin, joilla on merkitystä ennen kaikkea äänteiden tarkastelun kannalta. Vyöhykkeitä ovat: kielen kärki, lapa, etu-, keski- ja takaselkä, kielen tyvi sekä laiteet (Aalto & Parviainen 138; Koistinen 2008, 71).

Huulet, koostuvat pääosin lihaksesta, joka ympäröi suuaukkoa. Huulten ulkopintaa peittää iho ja sisäpintaa limakalvo. (Aalto & Parviainen 1987, 139–140; Koistinen 2008, 71.) Osallistuessaan artikulaatioon, huulet eivät toimi yksin, vaan niitä avustavat kasvojen ilmelihakset. Suurin osa ilmelihaksista kiinnittyy suoraan huulten kehälihakseen, ja nekin, jotka sijaitsevat etäämpänä suun seudusta, vaikuttavat hermotuksen kautta suun liikkeisiin. (Aalto & Parviainen 1987, 140.)

Artikulaatioon vaikuttaa myös leuan toiminta. Alaleuan liikkeet heijastuvat artikulaatioelinten muotoon ja liikkeisiin, ja niillä on samalla yhteys myös kurkunpään toimintaan. (Aalto & Parviainen 1987, 142–143; Koistinen 2008, 71). Leukaniveltä liikuttaa yhteensä kuusi lihasparia, joista kolme nostaa (sulkee suuta) ja kolme laskee (avaa suuta).

3.3.2 Ääntöväylän toiminta ja resonoituminen

Ääntöväylän primääri tehtävä on osallistua hengitykseen ja ravinnonottoon. Sen rakenne ilmentää kuitenkin selvästi myös äänentuottoon sopeutumista. (Laukkanen & Leino 2001, 61.) Äänentuotossa ääntöväylän tehtävänä on vahvistaa äänihuulien synnyttämää alkuääntä. Ääni syntyy siis äänihuulissa ja kulkeutuu tämän jälkeen ääntöväylän läpi, jonka aikana ääntöväylä muokkaa ääntä. (Aalto & Parviainen 1987, 145; Koistinen 2008, 5; Laukkanen & Leino, 61.) Alkuääni²⁶ on Aallon ja Parviaisen (1987, 145) sekä Koistisen (2008, 51) mukaan alkujaan vain hentoa surinaa, joka vaatii resonoitumista kuuluakseen. Laukkanen ja Leino (2001, 60) yhtyvät siihen, että ääni on surinaa, mutta kumoavat väitteen siitä, surina olisi välttämättä hentoa. Heidän mukaansa ääni voi jo

²⁶ Alkuäänestä käytetään myös nimitystä laryngaalinen ääni (Aalto & Parviainen 1987, 145; Koistinen 2008, 52)

äänihuulitasolla olla kohtalaisen voimakasta surinaa. Laukkanen ja Leino (emt.) korostavat, että vaikka ääntöväyläresonaatio voimistaa ääntä entisestään, hennosta alkuäänestä ei ole resonaationkaan avulla mahdollista tuottaa voimakasta ääntä. Myös Aalto ja Parviainen (1987, 145) sekä Koistinen (2008, 51) toteavat, että huonosti tuotetusta alkuäänestä ei saa resonaationkaan avulla hyvää, mutta luonnehtivat kuitenkin alkuääntä hennoksi.

Resonanssilla tarkoitetaan Laukkasen ja Leinon (2001, 75) mukaan myötävärähtelyä. ”Jokaisella kappaleella on ominaisvärähtelytaajuutensa. Ominaisvärähtelytaajuudella tarkoitetaan taajuutta, jolla mahdollisimman pieni energiamäärä saa kappaleen värähtelemään.” (emt..) Myös ääntöväylässä oleva ilma voidaan nähdä pelkistetyksi kappaleena, jolla on oma ominaisvärähtelytaajuutensa. Tämä taajuus riippuu pitkälti onteloputken pituudesta. Laukkanen ja Leino (2001, 71) kuvaavat resonoitumista seuraavasti:

Mitä pidempi putki, sitä matalampi on sen sisältämän ilmamassan ominaisvärähtelytaajuus eli sitä hitaampi värähtely saa sen lähtemään myötävärähtelyyn, käytännössä siis sitä matalampia sävelkorkeuksia sellainen putki voimistaa. Lyhyet putket puolestaan voimistavat korkeita taajuuksia. (emt..)

Äänihuulivärähtelyn tuottama ääni sisältää monia taajuuksia. Muuntelemalla ääntöväylän asentoa ja asetuksia myös putkiston koko ja muoto muuttuvat, ja tämän seurauksena tietyt osasävelet vahvistuvat. Ne osasävelet, jotka puolestaan eivät saa resonanssin tukea, heikkenevät. (Aalto & Parviainen 1987, 145; Laukkanen & Leino 2001, 75.) Ihmisten resonanssiontelostot ovat rakenteeltaan aina hieman eri muotoisia ja kokoisia. Tästä johtuu jokaisen ihmisen persoonallinen äänensävy (Korhonen 1997, 49; Laukkanen & Leino 2001, 75).

3.3.3 Artikulaatioelimistön toiminta

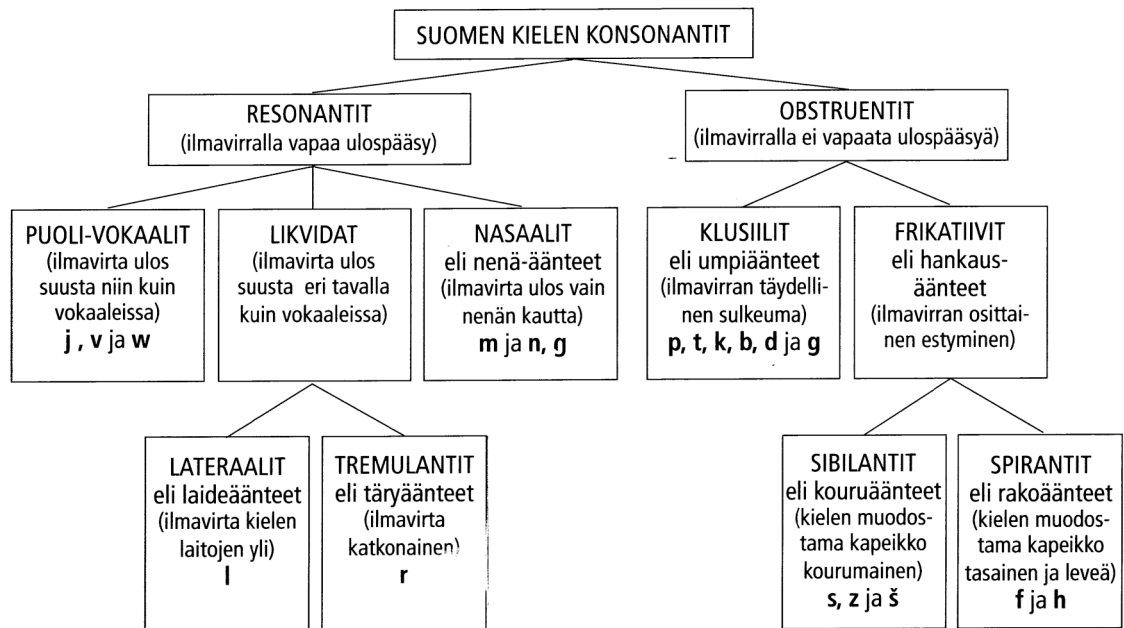
Artikulaatioelinten tehtävä äänentuotossa on eri äänteiden aikaansaaminen. Jos artikulaatioelimistöä käyttää laiskasti, tekstistä ei saa selvää. Eri äänteet aikaansaadaan resonanssin muuntelun tavoin ääntöväylän asetuksia muuttamalla. Artikulaation tuottavat siis kieli, huulet ja kitapurje. (Aalto & Parviainen 1987, 90; Korhonen 1997, 49; Laukkanen & Leino 2001, 62.) Artikulaatioelinten tuottamat äänteet luokitellaan kahteen pääluokkaan, vokaaleihin ja konsonantteihin. Vokaaleita tuotettaessa äänihuulet värähtelevät ja ilma pääsee esteettä virtaamaan suun kautta, tarkemmin ottaen kielen päältä, ääntöväylästä ulos. Vokaalien väliset erot saadaan aikaan vaihtelemalla kielen asentoa suuontelossa, sekä muuntelemalla suuaukon muotoa pyöristetyksi tai ei-pyöristetyksi.

(Koistinen 2008, 73–76; Laukkanen & Leino, 62–64.) Tarkemmin kielen asennon vaikutuksia vokaaleihin esitellään taulukossa 1.

TAULUKKO 1. Suomen kielen vokaalit ja niiden foneettiset selitykset (Koistinen 2008, 73).

IPA-merkki	Vokaali kirjoitettuna	Huulion muoto	Väylän väljyysaste	Kielen asema suussa
[a]	a	lavea	väljä	takavokaali
[e]	e	lavea	puolisuppea	etuvokaali
[i]	i	lavea	suppea	etuvokaali
[o]	o	pyöreä	puolisuppea	takavokaali
[u]	u	pyöreä	suppea	takavokaali
[y]	y	pyöreä	suppea	etuvokaali
[æ]	ä	lavea	puoliväljää väljempi	etuvokaali
[ø]	ö	pyöreä	suppea	etuvokaali

Suomen kielessä on soinnillisia ja soinnittomia konsonantteja. Jako tehdään sen perusteella värähtelevätkö äänihuulet konsonanttia tuottaessa vai eivät. Koistinen 2008, 73–76; Laukkanen & Leino, 62–64.) Laukkanen ja Leino (2001, 62) mukaan kaikkia konsonantteja yhdistää kuitenkin se, että niitä tuottaessa ”ääntöväylässä on jonkinasteinen pysyvä tai vaihteleva ahtauma”. Tämä on jossain määrin ristiriidassa Koistisen (2008, 75) esittämän kaavion (1) kanssa, jossa todetaan, että resonanteilla eli soinnillisilla konsonanteilla ilmavirralla on suusta vapaa ulospääsy ja obstruenteilla eli soinnittomilla konsonanteilla ei. Laukkanen ja Leino (2001, 62) tuovat esiin, että resonantteja äännettäessäkin ilma tulee suusta – tai nenästä – ahtaumien tai kiertoteiden kautta, joten Koistisen (2008, 75) kaavion toteamus ilmavirran vapaasta ulospääsystä on hieman virheellinen. Muilta osin kaavio (1) osoittaa kuitenkin erittäin selkeästi, miten eri konsonantit muodostetaan.



KAAVIO 1. Suomen kielen konsonantit (Koistinen 2008, 75, Wiikin 1998 mukaan).

III TUTKIMUSASETELMA

4 Tutkimusmenetelmä

Edellisissä luvuissa tarkastelin pop/jazz-laulua aiempien tutkimusten pohjalta tutkimukseni kannalta oleellisista näkökulmista. Tässä luvussa esitellään tutkimukseni menetelmälliset ratkaisut, tutkimuskysymykset sekä tutkimusaineisto.

4.1 Tutkimuskysymykset

Aluksi oma henkilökohtainen kokemukseni pop/jazz-laulusta ja sen opetuksesta korkeakouluissa sekä kirjallinen lähdeaineistoni herätti kaksi tutkimuskysymystä: *Millainen on korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaito?* ja *Millainen opetus tukee parhaiten tämän ammattitaidon syntymistä?* Nämä tutkimuskysymykset määrittelivät myös haastattelujen isot teemat, joita olivat pop/jazz-laulajan ammattitaito ja siihen tähtäävä opetus. Tutkimukseni edistyessä jo pelkästään ammattitaidon kartoittaminen osoittautui hyvin laajaksi aihepiiriksi, ja päätin jättää opetusta koskevan tutkimuskysymyksen mahdollisen jatkotutkimuksen aiheeksi. Selvitettyäni ammattitaidon osa-alueet opetussuunnitelmien, haastatteluiden ja kirjallisuuden avulla päädyin tarkentamaan myös ammattitaitoa koskevaa tutkimuskysymystä. Kaikkia ammattitaidon osa-alueita sisältöineen olisi ollut vaikea saada mahtumaan maisterin tutkielman laajuiseen tutkimukseen ilman, että esitys olisi jäänyt pinnalliseksi. Lähestyin siis tutkimusaineistoa ensin korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaidon käsitteen näkökulmasta, mutta päädyin tutkimustuloksissa esittelemään vain osan näistä osa-alueista.

Haastatteluista nousi esiin mielenkiintoinen teema: **”pop/jazz-laulajan instrumentinhallinta”**. Käsitettä tarkasteltuani totesin, että sitä ei ole sellaisenaan vielä alan kirjallisuudessa määritelty. Instrumentinhallinta osoittautui myös sopivan laajuiseksi ammattitaidon osa-alueeksi maisterin tutkielmassa tarkasteltavaksi. Tutkimustehtäväni muotoutui siis seuraavaksi:

Mitä on korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan instrumentinhallinta?

Tarkemmat tutkimuskysymykset ovat:

- 1) Mikä on pop/jazz-laulun instrumentinhallinnan käsitteen määritelmä korkeakoulukontekstissa?
- 2) Mitä korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan instrumentinhallinta sisältää?
- 3) Mikä on instrumentinhallinnan merkitys korkeakoulusta valmistuneelle pop/jazz-laulajalle?

4.2 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoni valikoiminen perustui aluksi tutkimuskysymykselle, joka käsitteli pop/jazz-laulajan ammattitaitoa. Musiikkikorkeakoulujen opetussuunnitelmia pidin alusta lähtien olennaisena osana tutkimusaineistoa. Musiikkikorkeakoulujen tarkoituksena on kouluttaa pop/jazz-musiikin ammattilaisia, joten oletin, että opetussuunnitelmissa määritetyt tavoitteet määrittävät myös olennaisimmat ammattitaidon osa-alueet. Näistä osa-alueista käsin lähdin rakentamaan tutkimustani. Halusin, että tutkimuksessani on edustettuna sekä yliopistollisen koulutuksen että ammattikorkeakoulutuksen opetussuunnitelmia. Esimerkkikorkeakouluiksi valitsin Sibelius-Akatemian ja Metropolia-ammattikorkeakoulun. Sibelius-Akatemian valintaperusteena oli sen asema ainoana musiikkiyliopistona Suomessa. Metropolia puolestaan valikoitui mukaan vankan historiallisen asemansa vuoksi. Metropolia on Suomen ensimmäisen pop/jazz-koulutusta tarjonnan oppilaitoksen Pop ja Jazz Konservatorion korkeakoulutasoinen jatke, joten voidaan katsoa, että sillä on pisimmät perinteet suomalaisessa pop/jazz-laulun opetuksessa. Valikoitumiseen vaikutti myös se, että opiskelen itse molemmissa korkeakouluissa ja näin ollen minun oli helppo saada kyseisten korkeakoulujen opetussuunnitelmat sekä tarpeen mukaan lisätietoa opettajilta.

Opetussuunnitelmien lisäksi käytin lähteenä Sibelius-Akatemian laulunopettajille tarkoitettua laulututkintojen arviointilomaketta sekä molempien korkeakoulujen laulopedagogiikan kurssien sisältöä. Vaikka tässä tutkimuksessa ei tutkita laulunopettajalta vaan laulajalta vaadittavaa instrumentinhallintaa, tulee ottaa huomioon, että ammattilaulajat työskentelevät nykyään hyvin suurella todennäköisyydellä myös opettajana. Tämä puoltaa laulopedagogiikan opintojaksoilla käytyjen materiaalien käyttämistä osana tutkimusaineistoa.

Opetussuunnitelmat loivat siis rungon tutkimustuloksilleni. Tätä runkoa päädyin täydentämään laulupedagogien haastatteluilla. Laulupedagogeilla on hallussaan suuri määrä hiljaista tietoa, jonka halusin tuoda esiin. Jo alusta lähtien tutkimusaineistoni oli siis kaksiosainen; siihen sisältyi opetussuunnitelmat tekstiaineistona sekä viiden laulupedagogin haastatteluista kerätty haastatteluaineisto.

Tutkimukseni edetessä löysin jatkuvasti lisää kansainvälistä tutkimuskirjallisuutta niin pop/jazz-laulusta kuin yleisesti äänenkäytöstäkin. Olin aluksi ajatellut käyttää tutkimuksia ja pop/jazz-lauluoppaita vain lähdeaineistona, mutta vähitellen huomasin, että ne olisivat arvokas lisä myös tutkimusaineistooni. Koin, että käyttämällä kolmea tutkimusaineistoa: opetussuunnitelmia, haastatteluja ja kirjallisuutta, saisin tuotua kattavimmin esiin korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaidon osa-alueet ja elementit. Opetussuunnitelmat loivat rungon, jonka pohjalta loin haastatteluiden teemat. Haastatteluaineistot täydensivät ja validoivat opetussuunnitelmista löytyneitä osa-alueita sekä nostivat esille uusia teemoja. Haastattelut jäivät osaltaan hieman pinnalliseksi, koska olin sisällyttänyt niihin kysymyksiä kahden laajan tutkimuskysymyksen ympäriltä²⁷. Kysymyksiä oli niin paljon, että emme voineet pohtia kovin syvällisesti yksittäisiä kysymyksiä. Tästä syystä näen haastatteluaineistojen suurimpana tutkimuksellisenä antina *instrumentinhallinta*-käsitteen löytymisen. Tämän käsitteen ympärille rakentui lopulta varsinainen tutkimustehtäväni. Kirjallisuusaineiston painoarvo tämän käsitteen sisällön tutkimisessa oli puolestaan erittäin suuri. Kirjallisuusaineisto siis syvensi opetussuunnitelmista ja haastatteluaineistoista nousseita teemoja.

Tutkimusaineistoni oli siis kokonaisuudessaan kolmiosainen:

- 1) Sibelius-Akatemian ja Metropolia-ammattikorkeakoulun opetussuunnitelmat sekä pop/jazz-laulututkintojen arviointiperusteet (Sibelius-Akatemia 2010; liitteet 1–5)
- 2) Kirjallisuus:
 - a. Pop/jazz-laulua ja äänenkäyttöä tai niiden historiaa käsittelevät artikkelit ja tutkimukset (Brown 2003b; Castellengo, Chubierre & Henrich 2004; Edwin 2004; Eerola 2008a, 2008b & 2010a; Henrich, Roubeau & Castellengon 2003; Hirano, Vennard, & Ohala 1970; Hirano 1982 & 1988; Jalakanen & Kurkela 2003; Lamesch, Expert, Castellengo, Henrich & Chu-

²⁷ Kuten mainitsin luvussa 4.1 rajasin tutkimuskysymykseni uudestaan tehtyäni haastattelut.

- berre 2007; Lennon, Shealy, Cady, Matta, Cox & Simpson 1994; LoVetri 2002; Ludlow 2005; Melton 2007; Raivio 2009; Sanders, Han, Wang & Biller 1998; Schutte & Miller 2004; Sundberg 1992 & 2001; Wilson Arboleda & Frederick 2008)
- b. Äänenkäytön oppaat (Aalto & Parviainen 1987; Laukkanen & Leino 2001; Koistinen 2008)
 - c. Pop/jazz-lauluoppaat (Brown 2003a; Hautamäki 1997; Lebon 1999; McDonald Klimek, Obert & Steinhauer 2010; Ploog 2004; Potter 2001; Riggs & Carratello 1992; Sadolin 2000 & 2009)
 - d. Luentomateriaalit mestarikursseilta sekä pop/jazz-laulupedagogiikan ja äänenkäytön luennoilta (Eerola 2009, 2010c & 2010d; Hyldstrup & Westmark 2010; Speed 2010; Puurtinen 2011a ja 2011b)
- 3) Viiden korkeakoulussa opettavan/opettaneen laulupedagogin haastattelut (Kukka-Maaria Ahonen, Marjo-Riitta Kervinen, Riitta Keränen, Lauri Pulakka, Aija Puurtinen)

Haastateltaviin on viitattu heidän omilla nimillään, koska he ovat näin toivoneet.

Tutkimusaineistona käyttämäni kirjallisuus koostuu osittain samoista kirjoista ja tutkimuksista kuin lähdeaineistokin, joskin tutkimusaineisto on laajempi kuin lähdeaineisto. Pällekäisyys on tutkimustyyppini ja aiemmin tehdyn tutkimuksen vähyiden huomioiden ottaen varsin luonnollista. Kirjallisuuden tuominen lisätutkimusaineistoksi opetussuunnitelmien ja haastatteluiden oheen, tekee tuloksista luotettavampia (Tuomi ja Sarajärvi 2009, 143). Tutkimuksen tekstiaineisto on varsin laaja, koska alan perustutkimusta on tehty vasta vähän..

Esittelen seuraavassa tarkemmin niitä tutkimuksia, joita ei ole käytetty lähdeaineistona teoreettisen viitekehyksen luomisessa ja lyhyemmin sen tutkimusaineiston, jota olen esitellyt tarkemmin jo luvuissa 1.2.1 ja 1.2.2.

Paljon julkaisseen yhdysvaltalaisen tutkijan ja laulunopettajan Jeannette Lovetrin haastattelu (Melton 2007, 35–53) oli merkittävässä asemassa instrumentinhallinnan osa-alueiden tarkempien elementtien ja korkeakoulutetuilta pop/jazz-laulajilta edellytettävän instrumentinhallinnan määrittämisessä. Jeannette Lovetri on laulunopettamisen lisäksi –

Oren Brownin tapaan – opettanut myös otolaryngologian²⁸ laitoksella Drexelin yliopiston lääketieteellisessä tiedekunnassa. Tämä kertoo Lovetrin äänifysiologisesta asiantuntemuksesta. LoVetri on myös kirjoittanut artikkelin *Contemporary Commercial Music; More than one way to use the vocal tract* (2002), jota käytin aineistonani efektejä käsittelevässä luvussa.

Aallon ja Parviaisen (1987), Laukkasen ja Leinon (2001) sekä Koistisen (2008) kirjoittamilla äänenkäytön oppailla oli aineistona erittäin suuri painoarvo koko tutkimukseni kannalta. Näitä käytin hyväkseni kaikkien haastatteluista nousseiden instrumentinhallinnan osa-alueiden sisältöjen kartoittamisessa. Samaan tarkoitukseen läpi tutkimuksen käytin oppikirjoja laulamista. Näihin lukeutuivat Hautamäen *Laulajan opas*²⁹ (1997), Lebonin *The Professional Vocalist – A Handbook for commercial singers and teachers* (1999), Potterin *The Cambridge Companion to Singing* (2001), Brownin *Discover Your Voice* (2003a), Ploogin *Voice Coaching* (2004) sekä eri laulumetodien oppikirjat Cathrine Sadolinin *Complete Vocal Technique* (2000) ja Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka (2009), McDonald Klimekin, Obertin ja Steinhauerin (2010) *Estill Voice Training – Level One. Figures for Voice Control* sekä Seth Riggsin ja John Dominick Carratellon *Singing for the Stars*³⁰ (1992).

Eri laulunopetuksen metodeihin liittyen käytin myös kyseisiä metodeja käsitelleiden luentojen ja mestarikurssien materiaaleja. Anne-Marie Speed piti Estill Voice Training koulutuksen ja mestarikurssin Helsingissä 2.11.2010. Dorte Hyldstrup ja Helga Westmark puolestaan pitivät kolmen päivän *Estill Voice Training Level One* -kurssin Lahdessa 19.–21.11.2010. Olen käyttänyt aineistonani luentomateriaaleja molemmista koulutuksista. Aija Puurtinen luennoi pop/jazz-laulun B-pedagogiikassa Speech Level Singing -metodista, johon hän on itse kouluttautunut. Myös tämän luennon materiaaleja olen käyttänyt aineistonani Speech Level Singingin ajatuksia esitellessäni.

Äänenkäytön tutkijalta ja -opettajalta Ritva Eerolalta käytin aineistonani useita artikkeleita sekä muutamien luentojen materiaaleja. Artikkeleita *Klassisen ja ei-klassisen laulutekniikan eroavaisuuksista* (2008a), *Laulajan arviointi – makuasia vai korvan harjaantuneisuus* (2008b) sekä *Rekisterinvaihto ja kurkunpään lihastoiminta* (2010a) on käytetty määrittelemään ilmaisulähtöistä instrumentinhallintaa. Lisäksi kyseiset artikke-

²⁸ Otolaryngologia tarkoittaa korva- ja kurkkutautioppia.

²⁹ Laulajan oppaan artikkeleista käytin tutkimusoppaana Raili Honkanen-Korhosen artikkelia.

³⁰ Esittelee Speech Level Singingin perusperiaatteita, vaikka se ei kirjan nimestä käykään ilmi.

lit ovat luoneet pohjan monen pop/jazz-laulutekniikan osa-alueen ja elementin, kuten hengitystekniikan, äänen ankkuroinnin, rekisterien ja niiden egalisoinnin sekä eri efektien ja niiden käytön määritelmille ja sisällöille.

Eerola on luennoinut sekä Sibelius-Akatemian pop/jazz-laulun B-pedagogiikan että äänenkäytön kursseilla. B-pedagogiikassa Eerolan luentojen aiheina oli *Kehon käyttö* (2010c) ja *Äänelliset efektit* (2010d). Olen hyödyntänyt näiden luentojen materiaaleja tutkimusaineistoni käsitellessäni korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan äänen ankkurointia ja efektien hallintaa. Äänenkäytön luennon materiaaleja (Eerola 2009) olen puolestaan käyttänyt esitellessäni rekistereihin liittyvää käsitteistöä.

Aija Puurtisen väitöstutkimusta *Circulus cantoris – circuitio musicae* (2010a–2010e) hyödynsin etenkin mixed voicen ja efektien sekä niiden suhteen tutkimisessa. Myös Puurtinen on luennoinut sekä Sibelius-Akatemian pop/jazz-laulun C- että B-pedagogiikan kursseilla. Hänen pitämiensä luentojen materiaaleista olen hyödynsin C-pedagogiikassa pidetyn arviointia käsitellen luennon (Puurtinen 2011b) materiaalia sekä B-pedagogiikassa pidetyn SLS-metodia käsitellen luennon (Puurtinen 2011a) materiaalia.

Yksittäisten instrumentinhallinnan osa-alueiden kohdalla käytin aineistona myös juuri kyseisiä spesifeitä osa-alueita käsitteleviä tutkimuksia. Terveen äänenkäytön taustaa ja historiaa tutkin Jalkasen ja Kurkelan (2003) teoksesta *Suomalaisen populaarimusiikin historia* sekä Raivion (2009) maisterin tutkielmasta *Klassisesta laulusta pop/jazzlauluun. Populaarimusiikin ammatillisen laulunopetuksen kehittyminen ja muotoutuminen Suomessa*.

Ryhtiä ja asentoa käsittelevässä osiossa käytin aineistoni Wilson Arboledan ja Frederickin (2008) tekemää tutkimusta asennon merkityksestä äänentuotossa sekä Lennonin, Shealyn, Cadyn, Mattan, Coxin ja Simpsonin (1994) artikkelia ryhdin merkityksestä hengitykseen. Kontrolloidun ääntöhengityksen tutkimusaineistona oli muun muassa Sundbergin (1992) artikkeli *Breathing behaviour during singing*.

Pop/jazz-laulutekniikkaosiossa olen käyttänyt aineistona useita eri artikkeleita paljon julkaisseelta äänitutkija Hiranolta ja hänen tutkimusryhmältään. Näihin artikkeleihin kuuluivat: *Regulation of register, pitch and intensity of voice* (Hirano, Vennard, & Ohala 1970), *The role of the layer structure of the vocal fold in register control* (Hirano 1982) sekä *Vocal Mechanisms in Singing: Laryngological and foniatrict aspects* (Hira-

no 1988). Pääasiassa tutkin näitä artikkeleita kartoittaessani korkeakoulusta valmistuneelta pop/jazz-laulajalta edellytettävää rekisterien hallintaa.

Rekistereiden toimintaa kartoittaneita tutkimusartikkeleita aineistossani olivat myös Sandersin, Hanin, Wangin ja Billerin (1998) *Muscle spindles are concentrated in the superior vocalis subcompartment of the human thyroarytenoid muscle*, jossa käsiteltiin huilurekisterin toimintaa; Brownin (2003b) artikkeli rekistereistä ja niiden käytöstä sekä Henrichin, Roubeaun sekä Castellengon (2003) tutkimus elektroglossografian käytöstä kurkunpään mekanismien tutkimisessa.

Erityisesti rekisterien egalisoitua ja mixed voicea tutkin Castellengon, Chuberren ja Henrichin (2004) artikkelista *Is Voix Mixte, the vocal technique used to smoothe the transition across the two main laryngeal mechanisms, an independent mechanism?* sekä Lameschin, Expertin, Castellengon, Henrichin ja Chuberren (2007) artikkelista *Investigating voix mixte: A scientific challenge towards a renewed vocal pedagogy*. Näissä molemmissa tarkasteltiin siis mixed voicen fysiologista tapahtumaketjua. Mixed voicea ovat tutkineet myös Groningenin yliopiston tutkijat Schutte ja Miller. Heiltä olen käyttänyt heidän tekemäänsä tutkimukseen mixed voicesta perustuvaa luentomateriaalia (2004). Luento pidettiin Denverissä toisessa kansainvälisessä *Äänen akustiikka ja fysiologia konferenssissa*, mutta on kuunneltavissa ja luettavissa Internetistä.

Muita pienessä roolissa tutkimusaineistossani olleita artikkeleita oli Christy L. Ludlown tutkimus *Central nervous system control of the laryngeal muscles* (2005), jossa tarkasteltiin eri aivojen tasojen ohjaamia toimintoja sekä tunteiden vaikutusta elimistön toimintamalleihin. Hermoston toiminnan tarkastelu oli siis tutkimukseni kannalta oleellista osiossa jossa käsiteltiin erilaisia lähestymistapoja instrumentinhallintaan.

Myös efektien tutkimisessa käytin aineistonani yksittäisiä artikkeleita, joistakin tietyistä efekteistä. Robert Edwin pitkäaikainen Journal of Singingin kolumnisti, laulaja, laulunopettaja ja tutkija on julkaissut monia artikkeleita belttauksesta. Tässä tutkimuksessa aineistona on käytetty artikkelia *Popular Song and Music Theater: "Belt Yourself"* (2004).

Tervettä äänenkäyttöä käsittelevässä luvussa aineistona käytettiin myös Journal of Singingin artikkelia NATS visits AATS (2008), jossa määritellään pop/jazz-laulua ja sen elementtejä.

4.3 Tutkimusmenetelmät

4.3.1 Kvalitatiivinen tutkimus

Tutkimussuuntaa valitessani lähdin liikkeelle Hirsjärven, Remeksen ja Sajavaaran (2007) kehotuksesta pohtia, mikä menettely tuo parhaiten selville käsiteltäviin ongelmiin. Halusin selvittää tutkimuksessani nimenomaan korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaidon osa-alueita ja ammattitaidon edellytyksiä – jotka sittemmin rajautuivat instrumentinhallinnan osa-alueiksi ja edellytyksiksi. Haastatteluaineisto oli mielestäni paras vaihtoehto instrumentinhallinnassa edellytettävän laadun karjoittamiseen. Päädyin tutkimuksessani lopulta tutkimaan haastatteluaineiston lisäksi myös tekstiaineistoa, mutta tämäkin oli selvästi laadullista eli kvalitatiivista tutkimusta.

Hirsjärvi ym. (2007, 160) esittelevät menetelmäkirjallisuudesta³¹ kokoamansa yhteenvedon kvalitatiivisen tutkimuksen piirteistä³². Tutkimukseni sisältää lähes kaikki nämä kvalitatiivisen tutkimuksen tunnusmerkit. Ensinäkin tutkimukseni oli luonteeltaan kokonaisvaltaista tiedon hankintaa, ja aineisto koottiin haastatteluiden osalta luonnollisissa, todellisissa tilanteissa. Suosin ihmisiä tiedonkeruun instrumentteina, joskin käytin aineistona lisäksi myös kirjallisuutta. Teemahaastattelut metodina olivat selvästi laadullisia. Myös tekstiaineistoni sisällönanalyysi voidaan nähdä hyvin laadullisena metodina. Pyrkimyksenäni oli saada selville odottamattomia seikkoja, joten en asettanut tutkimukselleni hypoteeseja vaan tarkastelin aineistoa monesta näkökulmasta ja yksityiskohtaisesti. Analyysini oli siis induktiivista. Valitsin haastateltavien joukon erittäin tarkoituksenmukaisesti, mikä kuuluu kvalitatiivisen tutkimuksen tunnusmerkkeihin. Tutkimussuunnitelmani eli huomattavasti tutkimukseni edetessä; rajasin tutkimuskysymyksiä useaan otteeseen tarkemmaksi, ja sain myös niiden perustaksi täysin uuden käsitteen haastatteluista.

Eskola ja Suoranta (1998, 15) pitivät kvalitatiivisen tutkimuksen tunnusmerkkeinä varsin samoja seikkoja kuin, mitkä Hirsjärvi ym. (2007, 160) edellä esittelivät, mutta tarkensivat (Eskola & Suoranta 1998, 15), että kvalitatiivisen tutkimuksen aineistokoko on

³¹ Bogdan & Biglen 1982, 39–48; Borg & Gall 1989, 385–387; Maykut & Morehouse 1994, 43–47 ; Patton 1983, 40–41 ja Silverman 1994, 23–29.

³² ” 1) Tutkimus on luonteeltaan kokonaisvaltaista tiedonhankintaa ja aineisto koetaan luonnollisissa todellisissa tilanteissa. 2) Suositetaan ihmistä tiedonkeruun instrumenttina. 3) Käytetään induktiivista analyysia. 4) Laadullisten metodien käyttö aineiston hankinnassa. 5) Valitaan kohdejoukko tarkoituksenmukaisesti, ei satunnaisotoksen menetelmää käyttäen. 6) Tutkimussuunnitelma muotoutuu tutkimuksen edetessä. 7) Käsitellään tapauksia ainutlaatuisina ja tulkitaan aineistoa sen mukaisesti.” (Hirsjärvi ym. 2007, 160)

usein pieni. Tämä toteamus kuvasi omaa haastatteluaineistoani, koska se koostui viidestä haastattelusta. Toisaalta kirjallisuusaineistoni oli puolestaan suhteessa laajempi. Eskola ja Suoranta (1998, 15) toivat esiin myös kvalitatiiviselle tutkimukselle ominaisen aineistolähtöisyyden ja teorianrakentamisen aineistosta käsin. Tutkimukseni noudatti vahvasti tätä induktiivisen analyysin periaatetta.

4.3.2 Aineistotriangulaatio

Tuomen ja Sarajärven (2009, 143) mukaan triangulaatiolla tarkoitetaan erilaisten menetelmien, tutkijoiden, tietolähteiden tai teorioiden yhdistämistä tutkimuksessa. Tällä moninäkökulmaisuuudella voidaan aikaansaada samanaikaisesti samaa ilmiötä koskevia keskenään ristiriitaisia tutkimustuloksia, jonka seurauksena tutkimuksen luotettavuutta on mahdollista lisätä (emt.). Juuri edellä mainituista syistä päädyin käyttämään triangulaatiota omassa tutkimuksessani. Halusin tutkia erilaisia aineistoja ja vertailla, antavatko ne samansuuntaisia vastauksia, täydentävätkö tai selittävätkö ne toisiaan vai antavatko ne kenties keskenään täysin ristiriitaisia vastauksia.

Denzin (1978, Tuomen & Sarajärven 2009, 155 mukaan) erottaa triangulaatiossa neljä päätyyppiä: aineistotriangulaation, tutkijatriangulaation, teoriatriangulaation sekä menetelmätriangulaation. Tässä tutkimuksessa käytettiin aineistotriangulaatiota. Aineistotriangulaatiossa tietoa kerätään monelta eri tiedonantajaryhmältä (emt.). Tämän tutkimuksen tiedonantajaryhmänä toimi viisi laulupedagogia, ja lisäksi tutkimusaineistona käytettiin tekstiaineistoja, tarkemmin ottaen opetussuunnitelmia sekä alan kirjallisuutta. Edellä mainittujen aineistojen analyysimenetelmistä kerrotaan tarkemmin luvussa 4.3.4.

4.3.3 Teemahaastattelu

Hirsjärven ja Hurmeen (2009, 42) mukaan haastattelu eroaa keskustelusta sen suhteen, että ”haastattelu tähtää informaation keräämiseen ja on siis ennalta suunniteltua päämääräkuista toimintaa”, kun taas keskustelulla saattaa olla funktionsa pelkästään yhdessäolossa (emt.) Tässä kappaleessa haastattelua tarkastellaan tutkimuksellisesta näkökulmasta.

Tutkimushaastattelutyyppjä on erilaisia ja niitä nimitetään hyvin vaihtelevilla nimillä. Hirsjärven ja Hurmeen (2009, 43) mukaan haastattelutyyppit eroavat toisistaan lähinnä strukturointiasteensa perusteella. Strukturointiasteella tarkoitetaan heidän (emt.) mu-

kaansa sitä, ”miten kiinteästi kysymykset on muotoiltu ja missä määrin haastatteliija jäsentää tilannetta”. Pääpiirteittäin tutkimushaastattelumenetelmät voidaan jakaa kahteen osaan: strukturoitu lomakehaastattelu muodostaa oman luokkansa ja kaikki muut haastattelun lajit omansa. Näihin muihin haastattelun lajeihin kuuluu muun muassa strukturoimaton haastattelu, puolistrukturoitu haastattelu, teemahaastattelu, syvähaastattelu sekä kvalitatiivinen haastattelu. (emt. 43–44.)

Tutkimukseni aineistonhankinnassa metodina on käytetty teemahaastattelua. Päädyin tähän menetelmään pääosin siitä syystä, että pop/jazz-laulun korkeakoulutus oli, etenkin Suomessa, varsin vähän tutkittu alue, joten halusin syventää siihen mennessä kartoittamastani kirjallisuudesta nousseita teemoja. Hirsjärvi ja Hurme esittävätkin tämän kriteerin yleisenä teemahaastattelun valitsemisen perusteena (2009, 35). Teemahaastattelu sijoittuu formaaliudessaan strukturoidun lomakehaastattelun ja strukturoimattoman syvähaastattelun väliin, Hirsjärven ja Hurmeen mukaan (2009, 47) kuitenkin lähemmäksi jälkimmäistä. Hirsjärvi ja Hurme (2009, 47) luonnehtivatkin teemahaastattelua luonteeltaan puolistrukturoiduksi haastattelumenetelmäksi. Siinä kohdennetaan haastattelu tiettyihin teemoihin, joista keskustellaan, mutta strukturoiduille lomakehaastatteluille ominainen tarkka kysymysten muoto ja järjestys puuttuvat (emt., 48). Tuomi ja Sarajärvi (2009, 75) toteavat, että teemahaastatteluissa on suurta hajontaa sen suhteen, millaisena haastattelujen yhdenmukaisuuden vaade koetaan. Ei ole yhdenmukaista kriteeristöä, joka toisi esiin, täytyykö saman tutkimuksen sisällä haastattelukysymykset esittää samassa järjestyksessä tai täytyykö käytettyjen sanamuotojen olla samoja. Joissakin tutkimuksissa yhdenmukaisuus eri haastatteluissa on lähellä strukturoitua lomakehaastattelua, kun taas toisissa lähempänä syvähaastattelua.

Tässä tutkimuksessa haastattelutapa oli lähempänä avointa kuin strukturoitua haastattelua. Keskustelu oli suhteellisen vapaata, enkä käyttänyt kaikkien haastateltavien kanssa samoja sanamuotoja tai edes kysymysjärjestyksiä. Kysymykset, joista haastateltavien kanssa lähdettiin liikkeelle olivat niin laajoja, että vastaukset toivat väkisinkin eri sisältöjä eri järjestyksessä esiin. Tämän seurauksena myös esittämäni tarkentavat kysymykset esiintyivät joka haastattelussa hieman eri järjestyksessä. Haastattelun teemat ovat liitteenä (liitteet 6 ja 7).

4.3.4 Aineistolähtöinen sisällönanalyysi

Tuomen ja Sarajärven (2009, 91) mukaan sisällönanalyysia voidaan pitää joko yksittäisenä metodina tai vaihtoehtoisesti myös väljänä teoreettisena kehyksenä, joka voidaan liittää erilaisiin analyysikokonaisuuksiin. Tässä tutkimuksessa sisällönanalyysia on käytetty molemmilla tasoilla; haastatteluaineiston analysoinnissa suhteellisen tarkasti metodina ja tekstiaineiston analysoinnissa puolestaan väljempänä teoreettisena kehyksenä.

Sisällönanalyysi on pohjimmiltaan tekstianalyysia, jossa tarkastellaan jo valmiiksi tekstimuotoisia tai sellaiseksi muutettuja aineistoja. Tällä analyysimenetelmällä pyritään järjestämään tutkittu aineisto tiiviiseen ja selkeään muotoon kadottamatta kuitenkaan sen sisältämää informaatiota. Hämäläinen (1987, Tuomen ja Sarajärven 2009, 108 mukaan) tuo esiin, että selkeiden johtopäätösten tekeminen tutkimusaineistosta ei ole mahdollista ennen kuin aineisto on tiivistettyä järjestelmälliseen muotoon. Tuomi ja Sarajärvi (2009, 108) jakavat sisällönanalyysin kolmeen toisistaan poikkeavaan analyysitapaan: aineistolähtöiseen, teorialähtöiseen ja teoriaohjaavaan sisällönanalyysiin. Erona kyseisten analysointitapojen välillä on analyysin ja luokittelun perustuminen joko aineistoon tai valmiiseen teoreettiseen viitekehykseen (emt., 108–122).

Tässä tutkimuksessa on käytetty haastatteluaineiston analyysissa aineistolähtöistä analyysitapaa. Koin induktiivisen³³ analyysin haastatteluaineiston kohdalla perustellumaksi, koska aikaisempia luokittelussa hyödynnettäviä käsitejärjestelmiä on varsin vähän. Miles ja Huberman (1994, Tuomen & Sarajärven mukaan 2009, 109) näkevät aineistolähtöisen analyysin kolmivaiheisena prosessina, joka jakautuu seuraavasti: 1) aineiston redusointi eli pelkistäminen, 2) aineiston klusterointi eli ryhmittely ja 3) abstrahointi eli teoreettisten käsitteiden luominen.

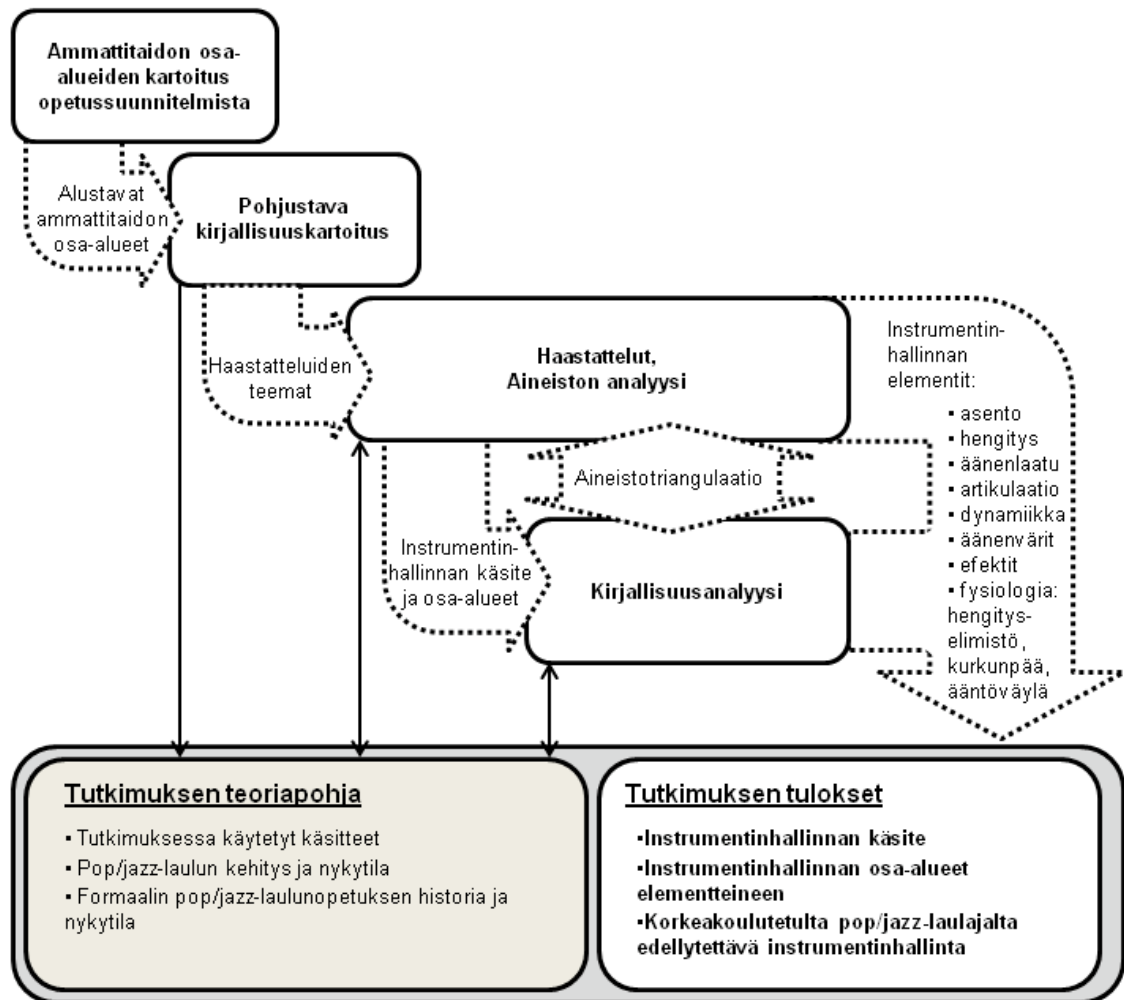
Tutkimukseni eteni haastatteluaineiston osalta pitkälti yllä mainittujen vaiheiden mukaisesti, poikkeuksena ensimmäisten aineistosta löytyneiden teemojen jälkeen tapahtunut tutkimuskysymyksen tarkentuminen, jonka jälkeen joudun siirtymään analyysissa vähän takaisinpäin. Olin tähän mennessä jo tehnyt alustavaa analyysia opetussuunnitelmien ja haastattelujen pohjalta, mutta tutkimuskysymyksen tarkentuessa, kaikki tehty analyysi ei ollut enää hyödynnettävissä tähän tutkimukseen. Tehtyäni haastattelut litteroin ne. Tämän jälkeen tutustuin perusteellisesti haastatteluaineistoihin. Kun koin perehtyneeni

³³ Aineistolähtöisestä analyysistä voidaan käyttää myös termiä induktiivinen analyysi (Tuomi & Sarajärvi 2009, 108).

haastatteluaineistoon tarpeeksi, aloin käydä aineistoa läpi etsien tutkimuskysymyksiini liittyviä ilmauksia ja aihepiirejä, niitä eri väreillä alleviivaten. Kun olin alustavasti alleviivannut aineistosta oleelliset kohdat, keräsin ne yhteen ja ryhmittelin ne uudelleen samankaltaisten teemojen alle. Tehtyäni tämän teemoittelun, minulla oli valmiina tutkimukseni alaluokat. Alaluokista muodostui pikkuhiljaa yläluokkia, jotka puolestaan muodostivat yhden ison kokoavan käsitteen, joka tässä tutkimuksessa on ”instrumentinhallinta”. Luokittelun esimerkkinä voidaan käyttää vaikkapa yläluokkaa ”pop/jazz-laulutekninen osaaminen”, joka on siis kokoavan käsitteen ”instrumentinhallinta” osa ja pitää sisällään alaluokan ”äänenlaatu”, joka sisältää vielä yksittäiset elementit: ”ankkuroitunut, vakaa ääni”, ”eri rekisterien hallinta”, ”eri rekisterien egalisointi” ja ”riittävä ambitus”.

Tekstiaineiston kohdalla etenin Tuomen ja Sarajärven (2009, 91) kuvaaman sisällönanalyysin ”väljän teoreettisen kehyksen” viitoittamana. Ennen kirjallisuusaineiston analyysin aloittamista päätin, mikä oli kiinnostuksen kohteeni tekstiaineistossa. Kiinnostuksen kohteitani olivat haastatteluaineistosta nousseet korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan instrumentinhallinnan osa-alueet: terve äänenkäyttö, äänifysiologian tuntemus sekä pop/jazz-laulutekniikka. Tarkemmin ottaen kysyin aineistolta: *Mitä edellä mainitut pop/jazz-laulajan instrumentinhallinnan osa-alueet pitävät sisällään?* ja *Mitä tietoja ja taitoja tekstiaineistossa edellytetään pop/jazz-laulun ammattilaisten hallitsevan kyseisistä osa-alueista?* Lähestymiseni oli siis haastatteluaineiston analyysistä poiketen deduktiivisempi. Tekstiaineistoa läpikäydessäni erottelin niitä asioita, jotka liittyivät instrumentinhallintaan. Käytyäni koko aineiston läpi, keräsin valikoimani asiat yhteen ja jaoin ne tiettyjen pääteemojen alle. Tutkimukseni lopputulos on yhteenveto sekä haastattelu- että tekstiaineiston sisällönanalyysistä.

5 Tutkimuksen suorittaminen



KAAVIO 2. Tutkimuksen suorittaminen.

Yllä on nähtävissä kaavio (2) tutkimuksen etenemisestä. Tutkimusprojektini jakautui viiteen vaiheeseen, jotka suoritin joulukuun 2009 ja maaliskuun 2011 välillä. Ennen tutkimuksen aloittamista olin jo perehtynyt varsin kattavasti tutkimukseni kannalta oleelliseen kirjallisuuteen kandidaatin tutkielmani myötä. Minulla oli siis selkeä kuva tutkimukseni viitekehyksestä. Ensimmäinen vaihe koostui alustavien korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan ammattitaidon osa-alueiden kartoittamisesta opetussuunnitelmista. Toisessa vaiheessa tutkin kyseisten osa-alueiden esiintymistä kirjallisuudessa ja loin samalla tutkimukseni teoriapohjaa. Opetussuunnitelmien ja kirjallisuuden pohjalta ra-

kensin teemahaastattelut, jotka tämän jälkeen toteutin, litteroin ja analysoin. Haastatte-
luista nousi esiin instrumentinhallinnan käsite, jota tutkin tutkimukseni neljännessä vai-
heessa tarkemmin kirjallisuudesta. Neljäs vaihe oli siis kirjallisuusanalyysi, jonka avulla
syvensin haastattelusta nousseen instrumentinhallinnan käsitteen sisältöä ja tutkin inst-
rumentinhallintaa korkeakoulukontekstissa. Lopullinen tutkimustuloksiin johtanut ana-
lyysi tapahtui tekemällä yhteenvetoa haastatteluiden ja tekstiaineiston sisällönanalyy-
seista. Tarkemmin tutkimuksen vaiheista kerrotaan luvuissa 5.1–5.5.

5.1 Opetussuunnitelmat pop/jazz-laulajan ammattitaidon osa- alueiden perustana

Tutkimuksen ensimmäisessä vaiheessa kartoitin korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-
laulajan ammattitaidon osa-alueita ammattilaulajia ja laulupedagogeja kouluttavien mu-
siikkikorkeakoulujen Sibelius-Akatemian ja Metropolia-ammattikorkeakoulun opetus-
suunnitelmista. Metropolian pop/jazz-musiikin koulutusohjelma ja Sibelius-Akatemian
musiikkikasvatuksen osasto kouluttavat opiskelijoitaan lähtökohtaisesti hieman erilai-
siin tehtäviin, mikä näkyy tutkintojen kokonaisrakenteessa; Sibelius-Akatemian musiik-
kikasvatuksen osaston ensisijainen tehtävä on kouluttaa musiikinopettajia, joten opetus-
suunnitelma pitää sisällään pop/jazz-laulun ohella hyvin laaja-alaisesti erilaisia musiik-
kinopetukseen liittyviä kursseja orkesterinjohtosta bändipedagogiikkaan ja musiikkili-
kunnasta kansanmusiikkiin. Metropolian pop/jazz-musiikin koulutusohjelmasta valmis-
tuu puolestaan muusikoita ja instrumenttiopettajia, joten opinnot on keskitetty enemmän
pääinstrumentin opiskelun ympärille. Molemmissa korkeakouluissa voi kuitenkin suo-
rittaa pop/jazz-laulun instrumenttitutkinnot C ja B, joiden vaatimuksia tarkastelin koo-
takseni lähtökohtaiset korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaidon
osa-alueet.

Sibelius-Akatemiassa ja Metropoliaassa opiskelevat laulajat valmistuvat ammattimuusi-
koiksi tai musiikkipedagogeiksi, joten voi olettaa, että heitä pyritään koulutuksessa tu-
kemaan muusikon – tässä tapauksessa erityisesti laulajan – ammattitaidon saavuttami-
sessa. C- ja B-tason pop/jazz-laulututkintojen tutkintovaatimukset (Sibelius-Akatemia
2010, liitteet 1 ja 3) ja arviointiperusteet (liitteet 2, 4 ja 5) toimivat hyvänä lähtökohtana
pop/jazz-laulajan ammattitaidon osa-alueiden kartoittamisessa. Metropolian ja Sibelius-
Akatemian tutkintovaatimukset sekä arviointiperusteet poikkesivat luonnollisesti hie-
man toisistaan ja yhdessä muodostivat laajan kriteeristön pop/jazz-laulajan ammattitai-
dolle. Muodostin alustavat ammattitaidon osa-alueet teemoittelemalla yksittäiset tutkin-

tovaatimukset ja arviointiperusteet laajemmiksi kokonaisuuksiksi. Synteesi kyseisten korkeakoulujen asettamista tutkintovaatimuksista ja arviointiperusteista sekä näiden avulla jäsennetyistä alustavista ammattitaidon osa-alueista käy ilmi taulukosta 2. Arviointiperusteet ja tutkintovaatimukset ovat kokonaisuudessaan liitteenä ja luettavissa Sibelius-Akatemian sivuilta (Sibelius-Akatemia 2010, liitteet 1–5).

TAULUKKO 2. Yhteenveto Metropolia-ammattikorkeakoulun ja Sibelius-Akatemian pop/jazz-laulun C- ja B-tason tutkintovaatimuksista ja arviointiperusteista.

ALUSTAVA AMMATTITAI- DON OSA-ALUE	SIBELIUS-AKATEMIA	METROPOLIA
Pop/jazz-laulutekniikka: Äänenlaatu, yksirekisterisyys ja riittävä ambitus. Hengitys, äänen ankurointi, dynamiikka ja artikulaatio.	Äänen ominaisuudet: äänen laatu ja laajuus sekä käyttöalueen tasaisuus. Tekninen valmius: joustavuus, ketteryys, hengityksen kontrolli, ilmaisutapa, kielellinen tarkkuus ja ääntäminen, puhtaus mukaan lukien aloituksen vapauden.	Laulamiseen liittyvät tekniset asiat.
Eri tyylien sointi-ihanne, fraseeraus ja laulutekniset vaatimukset.	Musikaalisuus: rytmi, tempo, tarkkuus, fraseeraus, musiikillinen maku dynamiikan käyttö. Improvisointi R&B- tai jazz/latin-tyylisuunnista.	Tyylinmukainen rytminkäsittely, fraseeraus ja improvisointi.
Tulkinta, ilmaisu ja esiintymistaidot.	Taiteellisuus: mielialan heijastaminen, esityksen sopivuus sävellystyyppiin, äänenväri, lavaesiintyminen, tyyli.	Persoonallisuuden heijastaminen, ilmaisu ja esiintymistaidot.
Ohjelmistovaatimukset	Ohjelmistovaatimukset C-tutkintoon 50 kappaletta, joista 15 kappaletta tulee olla tyyliltään R&B:tä. Loput 35 kappaletta saa valita kolmesta itselleen mieluisasta tyyli-suunnasta. Kotimaisten kielten lisäksi oltava kahta vierasta kieltä. B-tutkintoon: 30 vapaavalintaista kappaletta.	Ohjelmistovaatimukset C-tutkintoon: kappaleita seuraavista tyyli-suunnista: suomalainen musiikki, pop/rock/R&B, jazz, musiikki-teatteri, maailman musiikki B-tutkintoon: Vapaavalintainen ohjelmisto

(jatkuu)

TAULUKKO 2. (jatkuu)

Yleiset muusikon taidot	Taiteellisen konsertin suunnittelu. Bändin johtaminen, esitettävän ohjelmiston sovittaminen tai säveltäminen.	Taiteellisesti ehjän konserttikokonaisuuden laatiminen & konsertin markkinointi. Bändin johtaminen, harjoittaminen, sekä esitettävän ohjelmiston transkripointi/sovittaminen. Eri roolit laulajana (taustalaulu vs. solisti) Äänentoistolaitteiden säätäminen esitysvalmiuteen. Prima vista -taidot.
-------------------------	---	---

C- ja B-tutkintojen tutkintovaatimusten ja arviointiperusteiden lisäksi kävin läpi molempien korkeakoulujen opetussuunnitelmia myös muiden opintokokonaisuuksien osalta. Pop/jazz-laulupedagogiikan opintojaksojen vaatimuksia ja sisältöjä (Sibelius-Akatemia 2011a; liite 8) sekä Sibelius-Akatemian pakollisen äänenkäytön kurssin vaatimuksia (Sibelius-Akatemia 2011b) käytin myöhemmin tutkimuksen edetessä ammattitaidon osa-alueiden syventämisessä ja laajentamisessa.

5.2 Pohjustava kirjallisuuskartoitus

Teemoiteltuani laulututkintovaatimukset ja arviointiperusteet tässä tutkielmassa käytettäviksi, korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan ammattitaidon alustaviksi osa-alueiksi tutkin kyseisten osa-alueiden esiintymistä alan kirjallisuudesta sekä Sibelius-Akatemian ja Metropolian pop/jazz-laulupedagogiikan ja äänenkäytön opetusmateriaaleista. Tällä selvitin, että korkeakoulujen tutkintovaatimukset ja arviointiperusteet vastasivat muiden lähteiden antamaa käsitystä pop/jazz-laulajan ammattitaidosta. Lisäksi pyrin kirjallisuuden avulla syventämään ymmärrystäni näistä osa-alueista, sillä opetussuunnitelmissa tutkintovaatimukset ja arviointiperusteet oli esitetty varsin cursorisesti. Esimerkiksi Metropolian opetussuunnitelman laulun C-tutkinnon arviointiperusteissa (Liite 2) arvioinnin kohteeksi todettiin ”laulamiseen liittyvät tekniset asiat”. Tästä ei käynyt ilmi, mitä nämä ”laulamiseen liittyvät tekniset asiat” pitävät sisällään, joten tutkin pop/jazz-laulutekniikkaa alan kirjallisuudesta.

Ensisijaisina lähteenä tiedon syventämisessä ja muodostettujen ammattitaidon osa-alueiden validoimisessa olivat eri laulupedagogien ja äänenkäytön ammattilaisten kirjoittamat oppaat pop/jazz-laulusta ja äänenkäytöstä sekä lukuisat artikkelit ja tutkimusraportit tieteellisiä tai taiteellis-tieteellisiä artikkeleita julkaisevista aikakauslehdistä. Lisäksi hyödynsin tietoa myös Sibelius-Akatemian ja Metropolian pop/jazz-laulupedagogiikan ja äänenkäytön luentomateriaaleista sekä opetussuunnitelmien kurssikuvauksista.

Tämä alustava kirjallisuuskartoitus loi perustan haastatteluiden tekemiselle sekä tutkimukseni teoriapohjalle. Kun olin saanut riittävästi taustatietoa asioista, kirjoitin niiden pohjalta tutkimukseeni alustavan teoriaosan³⁴ sekä pääsin muodostamaan teemahaastatteluiden runkoja.

5.3 Haastattelut

Opetussuunnitelmia ja kirjallisuutta tutkittuani hankin lisätietoa haastatteleamalla (liite 6) viittä suomalaista laulupedagogia: Aija Puurtista, Marjo-Riitta Kervistä, Kukka-Maaria Ahosta, Riitta Kerästä ja Lauri Pulakkaa. Valitsin haastateltavat sillä perusteella, että he kaikki opettavat – tai ovat opettaneet – Sibelius-Akatemiassa tai Metropoliasa pop/jazz-laulua. Kolme viidestä haastatellusta opettaa edelleen molemmissa korkeakouluissa. Lisäksi haastateltavien valinnan kriteerinä oli arvostus alan ammattilaisten ja opiskelijoiden keskuudessa, koska koin tämän arvostuksen olevan tietynlainen osoitus pätevyydestä ja ammattitaidosta. Tutkimuksen validiutta ajatellen tämä kriteeri on vaikeasti mitattavissa, mutta luotin tässä omaan subjektiiviseen arvostelukykyyni ja siihen, että kyseiset opettajat on valittu lukuisien opettajien joukosta opettamaan Sibelius-Akatemiassa ja Metropoliasa. Koin, että viisi haastateltavaa on maisterin tutkielmaan riittävä määrä ja toisaalta resursseja laajemman aineiston litterointiin ja analysointiin ei olisi ollut.

5.3.1 Haastattelujen toteutus

Ennen opettajien haastatteluita tein pilottihaastattelun, jolla testasin kysymysteni toimivuutta ja samalla harjoittelin haastatteleamista sekä Sibelius-Akatemian minidisc-soittimella nauhoittamista. Pilottihaastateltavana oli opiskelutoverini Asta Pylkkänen, joka opiskelee sekä Sibelius-Akatemiassa että Metropoliasa ja opettaa myös opiske-

³⁴ Täydensin tätä jatkuvasti tutkimukseni edetessä.

luidensa ohella pop/jazz-laulua. Tämä haastattelu toteutettiin 14.4.2010 Pylkkäsen kotona. Pyrin kysymään mahdollisimman avoimia kysymyksiä ja pidättäytymään minkäänlaisesta haastateltavan ohjailusta tai rajoittamisesta. Pilottihaastattelu sujui hyvin ja kesti yli kaksi tuntia. Koin tämän hieman liian pitkäksi ajaksi haastateltavan keskittymisen kannalta. Haastateltava totesi itsekin haastattelun tuntuneen pitkältä. Kysymykset olivat mielestäni toimivia, mutta päätin vielä rajata niitä hieman. Tällä toivoin saavuttavani selkeämpiä, hieman suppeampia vastauksia ja näin myös varsinaisten haastattelujen kesto saataisiin maksimissaan puoleentoista tuntiin, haastatteluaineisto tiivistyisi ja tämän seurauksena haastateltava jaksaisi keskittyä paremmin. Toisaalta arvelin, että kokeneempien opettajien haastattelut kestäisivät muutenkin hieman vähemmän aikaa, koska kokemus saattaisi vaikuttaa vastauksien jäsentyneisyyteen.

Haastattelin opettajia aikavälillä 17.5.2010–11.6.2010. Haastatteluni pääteemat olivat seuraavat:

- 1) Pop/jazz-laulajan ammattitaito
- 2) Pop/jazz-laulajan ammattitaidon saavuttamista tukeva opetus

Lähetin teemat osalle haastateltavista jo etukäteen, jotta he saivat halutessaan etukäteen pohdiskella aihepiirejä. En kuitenkaan edellyttänyt minkäänlaista etukäteisvalmistautumista. Kervinen ja Puurtinen ilmoittivat, etteivät tarvitse teemoja etukäteen.

Toinen teema *Pop/jazz-laulajan ammattitaidon saavuttamista tukeva opetus* ja siihen liittyvä tutkimuskysymys jäivät lopulta tutkimukseni ulkopuolelle, koska halusin rajata tutkimustani tiukemmin. Myös ammattitaidon osalta päädyin käsittelemään ainoastaan haastatteluista noussutta käsitettä ”instrumentinhallinta”. Tämänkaltaiset olosuhteiden edellyttämät tutkimussuunnitelman muutokset ovat varsin tyypillisiä kvalitatiivisessa tutkimuksessa (Hirsjärvi 2007, 160).

Teemojen alle olin muodostanut tarkemmat haastattelukysymykset. Pyrin lähtemään liikkeelle suurista kokonaisuuksista, jotta en ohjaisi haastateltavia mihinkään suuntaan. Esittelen alla vain teemahaastattelun pääkysymykset liittyen ensimmäiseen teemaan *Pop/jazz-laulajan ammattitaito*. Kaikki teemoja täydentävät kysymykset ovat nähtävissä liitteestä 6. *Pop/jazz-laulajan ammattitaito* -teeman instrumentinhallintaan liittyvät kysymykset olivat:

- 1) Mitä ajattelet pop/jazz-laulun ammattilaisuudesta?

2) Kerro millainen sinun näkökulmastasi on ammattitaitoinen pop/jazz-laulaja.

Kysyin lähtökohtaisesti vain yllä olevat kysymykset ja annoin haastateltavien kertoa ajatuksistaan vuolaasti. Jos he eivät tuoneet esiin mitään konkreettista, kysyin lisäkysymyksiä. Haastattelutapa oli siis varsin lähellä avointa haastattelua, ja keskustelu vapaata.

Seuraavassa lyhyet kuvaukset haastatteluista:

Aija Puurtinen 17.5.2010, Töölö

Haastattelu suoritettiin Puurtisen kotona Töölössä. Puurtinen on toiminut laulunopettajanani ja olemme hyviä tuttuja, joten tilanne oli varsin rento. Puurtinen vastasi vuolaasti. En ollut lähettänyt hänelle aiheita etukäteen, mutta aihepiirit olivat selvästi erittäin tuttuja ja hän oli miettinyt käsittelemiämme aihepiirejä paljon. Nauhoitin haastattelun kahdessa osassa. Ensimmäinen osio kesti noin tunnin, jonka jälkeen pidimme pienen tauon. Tämän jälkeen jatkoimme vielä vajaan tunnin.

Kukka-Maaria Ahonen 18.5.2010, Arabia

Toinen haastattelu toteutettiin Metropolia-ammattikorkeakoulun tiloissa Arabialla. Ahonen on toiminut opettajanani laulopedagogiikassa, joten olemme tuttuja, mutta tilanne oli kuitenkin selvästi muodollisempi kuin haastattelu Puurtisen kanssa. Ahonen oli tutustunut teemoihin jonkin verran etukäteen. Häinkin oli selvästi pohtinut aihepiirejä jo aiemmin uransa aikana, sillä vastaukset olivat suorastaan häkellyttävän jäsenneltyjä. Ahosella oli todella selkeät vastaukset kaikkiin kysymyksiin. Haastattelu kesti kaiken kaikkiaan alle puolitoista tuntia kahdella lyhyellä keskeytyksellä.

Riitta Keränen 1.6.2010, Arabia

Parin viikon päästä edellisestä haastattelusta tapasin Riitta Keräsen Arabialla Metropolian tiloissa. En tunne Kerästä entuudestaan, joten haastattelutilanne oli muodollisempi kuin edelliset kaksi haastattelutilannetta. Keränen oli valmistautunut haastatteluun huolella ja tehnyt itselleen muistiinpanot. Hän kysyi paljon tarkentavia kysymyksiä. Haastattelu kesti noin puolitoista tuntia.

Marjo-Riitta Kervinen 11.6.2010, Kärkölä

Marjo-Riitta Kervisen haastattelupaikkana oli hänen kotinsa Kärkölässä. Vaikka Kärkölä on kaukana, pidin kuitenkin hänen haastattelemistaan hyvin tärkeänä, koska Kervinen

on Aija Puurtisen ohella toinen niin sanotuista ammattimaisen pop/jazz-laulunopetuksen luojista Suomessa. Vaikka en tuntenut Kervistä lainkaan entuudestaan, haastatteluilmapiiri muodostui erittäin lämpimäksi – ja välillä hieman keskustelevalksi. Kervinen puhui todella laveasti. Ohjailin ajoittain keskustelua takaisin aiheeseen. Haastattelu kesti noin kaksi ja puoli tuntia.

Lauri Pulakka 21.6.2010, Tampere

Haastattelin Lauri Pulakkaa Tampereella Pirkanmaan musiikkiopistossa, jossa hän opettaa Metropolian ja Sibelius-Akatemian lisäksi. Tunnelma oli vapautunut, ja haastattelu ajoittain jopa hieman keskustelevala. Pyrin silti edelleen olemaan ohjailematta haastateltavaa. Pulakka puhui Kervisen tapaan laveasti ja haastattelu kesti hieman yli kaksi tuntia.

5.3.2 Haastatteluiden saattaminen kirjalliseen muotoon

Tehtyäni haastattelut litteroin ne kesän 2010 aikana. Jätin reilusti tilaa sivun oikeaan reunaan, jotta litteroituihin haastatteluihin oli helpompi tehdä jälkikäteen omia muistiinpanoja. Puurtisen haastattelusta tuli tällä asettelulla tekstiä 28 sivua, Ahosen haastattelusta 21 sivua, Keräsen haastattelusta 22 sivua, Kervisen haastattelusta 22 sivua ja Pulakan haastattelusta 31 sivua. Pyrin litteroimaan haastattelut sanasta sanaan. Kirjoitin ylös, jos haastateltava esimerkiksi mietti pitkään tai nauroi. Äänenpainoja en kirjannut. Pulakan ja Kervisen kohdalla jätin joitakin irrelevantiksi kokemiani, täysin aiheen vierestä käytyjä keskusteluja ja – haastateltavan tai haastattelijan – monologeja litteroimatta. Litteroinneissa on näissä kohdissa merkitty kursorisesti, mistä kyseisessä kohdassa puhutaan ja kuinka kauan.

5.3.3 Haastatteluaineiston sisällönanalyysi ja tutkimuskysymyksen tarkistus

Litteroidessa aineisto tuli varsin tutuksi. Litteroinnin jälkeen luin kuitenkin haastatteluaineiston läpi vielä muutamaan kertaan, jonka jälkeen aloin käydä aineistoa järjestelmällisemmin läpi. Lähestyin aineistoa kahdella tapaa, toisaalta etsin tutkimuskysymyksen mukaisesti pop/jazz-laulajan ammattitaitoon liittyviä ilmauksia ja aihepiirejä, toisaalta olin avoinna myös kaikelle ennalta odottamattomalle, minkä aineisto saattaisi nostaa esiin. Merkitsin ammattitaitoon liittyviä ilmauksia eri väreillä ja keräsin ne lopul-

ta omaan tiedostoonsa, jossa ryhmittelin ne uudelleen isommiksi teemoiksi. Näin löytyneet pop/jazz-laulun ammattilaisuuteen liittyvät isot teemat olivat seuraavat:

- 1) Monialaisuus tai yhden alan spesialisti
- 2) Instrumentinhallinta
- 3) Laulutekniset kriteerit
- 4) Äänifysiologinen tietous osana instrumentinhallintaa
- 5) Terve ääni
- 6) Tyylien tuntemus
- 7) Ilmaisus
- 8) Yleiset muusikon taidot

Korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaito oli aineiston perusteella osoittautumassa hyvin laajaksi tutkimuskohteeksi. Totesin, että jos yritän käsitellä kaikki yllämainitut osa-alueet samassa tutkimuksessa, tulokset jäävät todella pinnallisiksi. Pohdin, mikä olisi looginen raja, jos halusin tutkia joitakin tiettyjä ammattitaidon osia tarkemmin. Aineistosta oli noussut hyvin vahvasti esiin käsite **”instrumentinhallinta”**. Instrumentinhallintaa pidettiin kolmessa haastattelussa viidestä korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan ammattitaidon osa-alueena. Lisäksi yhdessä haastattelussa käytettiin täysin vastaavien sisältöjen yhteydessä termiä ”äänenkäytönhallinta”. ”Instrumentinhallinta” oli terminä mielenkiintoinen, koska se ei ollut tullut kirjallisuudessa esiin. Myös kyseinen käsite oli mielenkiintoinen, koska se tuntui sijoittuvan sisällöltään johonkin ammattitaidon ja laulutekniikan välimaastoon. Ensin tulkitsin sen olevan synonyymi pop/jazz-laulutekniikalle, mutta myöhemmin huomasin sen pitävän sisällään useampia pop/jazz-laulajan ammattitaidon osa-alueita. Päätin siirtää tutkimukseni fokuksen instrumentinhallinnan käsitteeseen ja siihen mitä tämä edellyttää korkeakoulutasolla.

Aloin ammattitaitoon liittyvien aihepiirien sijaan etsiä aineistosta instrumentinhallintaan liittyviä aihepiirejä. Merkitsin niitä taas ensin väreillä ja tämän jälkeen keräsin ne erilliseen tiedostoon. Haastatteluaineiston analyysin perusteella pop/jazz-laulajan instrumentinhallinnan osa-alueita ovat: **terve ääni, laulutekniikka ja äänifysiologian tuntemus**. Sain haastatteluaineistosta selville myös jonkin verran näiden osa-alueiden sisällöistä eli

instrumentinhallinnan elementeistä. Suurin osa instrumentinhallinnan sisällön syventämisestä jäi kuitenkin kirjallisuusanalyysin tehtäväksi.

5.4 Kirjallisuusanalyysi

Haastatteluaineiston sisällönanalyysin tuloksena minulla oli siis alustavasti määritelty käsite nimeltä instrumentinhallinta, sen osa-alueet sekä jonkin verran osa-alueiden sisältämiä yksittäisiä elementtejä. Haastatteluaineiston sisällönanalyysi tuotti tietoa myös instrumentinhallinnan merkityksestä osana korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaitoa.

Tutkimuksen seuraava vaiheen tarkoituksena oli syventää ymmärrystä instrumentinhallinnan käsitteestä sekä instrumentinhallinnan merkityksestä, selvittää instrumentinhallinnan osa-alueiden tarkempi sisältö ja määrittää korkeakoulusta valmistuneelta pop/jazz-laulajalta edellytettävä instrumentinhallinta. Tein siis sisällönanalyysin tekstiaineistolleni. Kävin läpi laajasti alan kirjallisuutta etsien asioita, jotka liittyivät instrumentinhallintaan. Tehtävä oli siinä mielessä haasteellinen, että kirjallisuudessa ei käytetty lainkaan termiä instrumentinhallinta. Pääasiassa etsinkin ilmaisuja ja aihepiirejä, jotka liittyivät jo haastatteluaineistojen analyysin perusteella saatuihin instrumentinhallinnan osa-alueisiin terveeseen äänenkäyttöön, laulutekniseen osaamiseen sekä äänifysiologiseen tietämykseen.

Kirjallisuusanalyysivaihe muodostui varsin pitkäksi. Ennen haastatteluiden suorittamista aihepiiriin liittyvien tutkimusten löytäminen oli ollut vaikeata. Haastattelut litteroituani löysin kuitenkin muutaman tutkimuksen kannalta hyvin merkittävän artikkelin ja tätä kautta tutkimuksen näkökulmasta relevanttia kirjallisuutta löytyi yhä enemmän. Syvällinen aineiston läpikäynti kesti puoli vuotta. Kirjallisuusanalyysin tuloksena oli syvempi ymmärrys instrumentinhallinnan käsitteestä (josta tarkemmin luvussa 6) ja merkityksestä pop/jazz-laulajalle (esitellään luvuissa 6–9), tarkat sisällöt kaikille instrumentinhallinnan osa-alueille (esitellään luvuissa 7–9) sekä kriteerit korkeakoulusta valmistuneelta pop/jazz-laulajalta edellytettävälle instrumentinhallinnalle (esitellään luvuissa 7–9).

IV TULOKSET

6 Instrumentinhallinta korkeakoulukontekstissa

Tämä luku vastaa ensimmäiseen tutkimuskysymykseen: *Mikä on pop/jazz-laulun instrumentinhallinnan määritelmä korkeakoulukontekstissa?* Lisäksi luvussa vastataan instrumentinhallinnan käsitteen osalta myös toiseen ja kolmanteen tutkimuskysymykseen³⁵. Instrumentinhallinnan erillisten osa-alueiden ja elementtien sisältöä sekä merkitystä tarkastellaan syvällisemmin luvuissa 7–9. Korkeakoulukontekstin huomiointi käsitettä määritettäessä ja sisältöä tarkastellessa on oleellista, koska instrumentinhallinta nousi haastatteluista juuri korkeakoulutettujen pop/jazz-laulajien ammattitaidon osana. Instrumentinhallinnan käsitettä voi mahdollisesti soveltaa myös muille koulutusasteille, mutta silloin sen sisältö täytyy määritellä uudelleen.

6.1 Instrumentinhallinnan käsite ja osa-alueet

Kolme viidestä haastatellusta mainitsi vastauksissaan useasti ”instrumentinhallinnan” ja sanaparin ”hallita instrumenttia”. Lisäksi yksi haastateltavista (Ahonen) puhui paljon ”äänenkäytönhallinnasta”, jolla hän viittasi selvästi samoihin aihepiireihin kuin kolme ”instrumentinhallinnasta” kertonutta. Käytänkin Ahosen haastattelun tuottaman aineiston ”äänenkäytönhallintaa” käsitteleviä aihepiirejä yhteneväisesti instrumentinhallinnasta kertoneen aineiston kanssa.

Instrumentinhallinta esiintyi haastateltavien puheessa monissa yhteyksissä muun muassa seuraavissa lausahduksissa:

– loistavan virtuoosin laulua voi niinku kunnioittaa ja ihailla sillä tavalla, että kylläpä se on hyvässä hallinnassa se instrumentti. (Kervinen)

– mä olen ehdottomasti sitä mieltä, että tota, ku siihen kuuluu niihin pedagogisiin valmiuksiin niin paljon asiaa, siis sen lisäksi, mitä sen instrumentinhallintaan kuuluu, mun mielestä. – (Kervinen)

– totta kai pitää olla myös hyvä siinä instrumentinhallinnassa, mutta myös muistaa se, että se on yhteistyötä sen bändin kanssa. (Keränen)

³⁵ Toinen tutkimuskysymys on: *Mitä korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan instrumentinhallinta sisältää?* ja kolmas: *Mikä on instrumentinhallinnan merkitys korkeakoulusta valmistuneelle pop/jazz-laulajalle?*

Vaikka katkelmat ovat lyhyitä, niistä pystyy saamaan pienen käsityksen siitä, millaisessa yhteydessä instrumentinhallinnasta puhutaan.

Aineiston perusteella instrumentinhallinnan käsite määrittyy seuraavasti: *Laulamiseen liittyvä äänenkäytön kokonaisuus, jonka osa-alueita hallitsemalla laulajan on mahdollista saada äänensä toimimaan haluamallaan – sekä tutkimuksen näkökulmasta katsottuna korkeakoulusta valmistuneelta laulajalta edellytettävällä – tavalla.*

Kuvaavimmat kommentit instrumentinhallinnan sisällöstä olivat seuraavat Ahosen ja Puurtisen haastatteluista poimitut lainaukset:

No yksinkertaisuudessaan äänenkäyttöhän on ilmaa, ääntä ja resonaatiota. Et noista kolmesta elementistä niinku se äänenkäyttö muodostuu. Eli periaatteessahan niinku äänenkäytölle ei oo mitään muuta kriteeriä kun se, että se on kestävä, että se ääni kestää, että on tieto, taito ja kyky hallita sitä ääntään sillä tavalla, että sä kykenet sen kolme settiä illassa laulamaan. Kestävyys on ehkä se semmonen ykköskriteeri ja se mitä sen alle tulee, niin tietoisuus siitä, et miten sitä ääntä hallitaan eli mitä osa-alueita siitä äänestä hallitaan: ilmanpainetta, ääntä; kurkunpäästä siis ja resonaatiotiloja eli ääntöväylää. Että periaatteessa korkeakoululaulaja, kun se valmistuu, niin sillä pitää olla perustiedot ja taidot hallita sitä ääntä ja se on jo aika paljon. (Ahonen)

Ahonen kuvaa yllä monia äänenkäytön osa-alueita. Kuvauksesta nousee kuitenkin selvästi esiin kolme isoa teemaa, joista hän käyttää nimityksiä äänen kestävyys, tietoisuus äänenhallinnasta sekä taito hallita ääntä.

Puurtinen puhuu instrumentinhallinnasta seuraavasti:

No mun mielestä hänen (laulajan) tietenkin pitäisi laulajana hallita oma instrumenttinsa mahdollisimman hyvin – pystyisi pelaamaan äänen kanssa vähän enemmän. Et siinä olisi ilmaisukykyä ja riittävästi laajuutta, vaikka loppupeleissä laulaisi terassin alalta. – Mut sitten myöskin, että olis äänifysiologisesti tietoutta. (Puurtinen)

Puurtinen jatkoi terveeseen äänenkäyttöön liittyen:

– – että sä putoat jaloillesi, että se (terve äänenkäyttö) tavallaan pitää sut kunnossa. Jos sä vaikka meetkin laulamaan johonkin semmoiseen bändiin, tai oot kiinnostunut toisentyypistä musiikista, niin sä voit aina tehdä semmoisia palautusharjoituksia itsellesi. (Puurtinen)

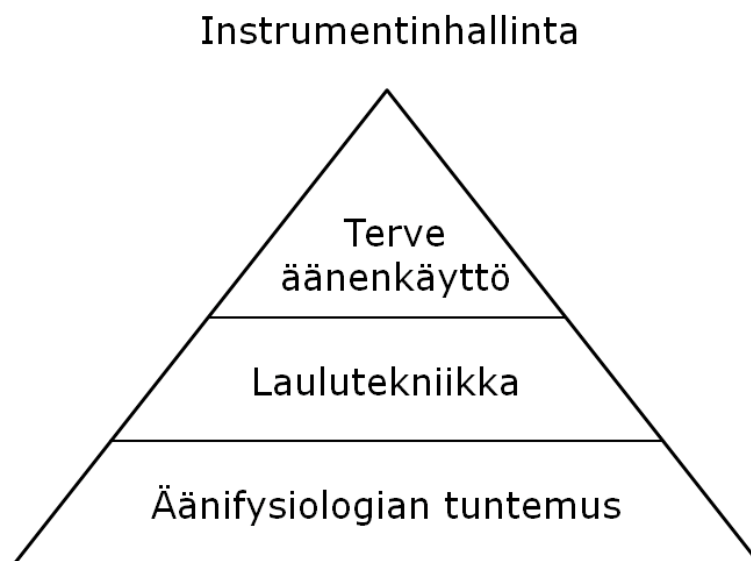
Myös Puurtisen kommenteista oli havaittavissa kolme pääteemaa: laulutekninen osaaminen, äänifysiologinen tietämys sekä terve äänenkäyttö. Nämä kolme teemaa muodostavatkin instrumentinhallinnan ytimen. Aineistossa käytettiin äänifysiologian yhteydessä sanoja tietämys, tietoisuus ja ymmärrys. Tavasta, jolla äänifysiologinen tietämys ja tietoisuus tuotiin esille – usein auttamassa laulajaa äänensä hallitsemisessa – voi kuitenkin päätellä, että myös näiden kohdalla tarkoitettiin pikemminkin äänifysiologista ymmärrystä ja tuntemusta. Ollakseen hyödyllistä tieto täytyy pystyä omaksumaan. Tämän jälkeen sitä voi soveltaa. Äänifysiologian tuntemus pitää sisällään sekä tiedon, ymmär-

ryksen että kyvyn soveltaa äänifysiologista tietoa laulamiseen. Näistä syistä käytän tässä tutkimuksessa käsitettä äänifysiologian tuntemus.

Aineiston analyysin perusteella instrumentinhallinnan osa-alueiksi määrittyivät:

- 1) terve äänenkäyttö
- 2) äänifysiologian tuntemus
- 3) laulutekninen osaaminen

Kaikki osa-alueet ovat sidoksissa toisiinsa ja tukevat toistensa toimintaa (kuvio 1). Äänifysiologian tuntemus luo pohjan laulutekniikan harjoittamiselle ja terveelle äänenkäytölle. Toisaalta äänifysiologisen tiedon muuttuminen äänifysiologiseksi ymmärrykseksi, ja edellyttää laulutekniikkaa. Varsinainen äänifysiologian tuntemus kehittyy laulutekniikan ja äänifysiologisen tiedon vuorovaikutuksessa. Terve äänenkäyttö on osittain päällekkäistä laulutekniikan kanssa ja vaikuttaa suoraan laulutekniikkaan; jos ääntöelimistö voi huonosti, hyvää laulutekniikkaa ei ole mahdollista saavuttaa. Terveen äänenkäytön yhteys äänifysiologian tuntemukseen on puolestaan välillinen eli syntyy laulutekniikan harjoittamisen kautta, jota edellytetään tuntemuksen syntyyn ja jota ei ole mahdollista harjoittaa, jos äänenkäyttö ei ole tervettä.



KUVIO 1. Korkeakoulutasoisen instrumentinhallinnan pyramidi. Äänifysiologinen tuntemus luo pohjan laulutekniikan ja terveän äänenkäytön syntymiselle. Äänifysiologian tuntemuksen syntyminen edellyttää laulutekniikkaa. Terve äänenkäyttö on tulosta sekä hyvästä laulutekniikasta että äänifysiologian tuntemuksesta.

Keränen toi esiin mielenkiintoisen lisänäkökulman instrumentinhallinnan sisältöihin:

Musiikillisesti on myös tosi tärkeätä sellanen, että osaa ilmasta sitte itseään – se on osa sitä instrumentin hallintaa totta kai. Ja tietää tottakai tyyllilajit, miten ne fraseerataan ja tämmöstä. Et se on kaikki sitä instrumentin hallintaa ilman muuta. (Keränen)

Ilmaisu ja tyyllilajien hallinta sisältyivät alkuperäisen tutkimuskysymyksen *Millaista on korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaito?* tuloksena saatuihin teemoihin. Rajasin ne kuitenkin ulos instrumentinhallinnan sisällöistä, koska ne eivät tarpeeksi kattavasti esiintyneet aineistossa instrumentinhallinnan osana. Olen kuitenkin sisällyttänyt tyyllilajien hallinnan siinä mielessä määritelmääni instrumentinhallinnasta, että laulutekniikan osana käsitellään eri tyylien edellyttämien äänenvärien ja efektien hallintaa luvussa 9.7. Ilmaisu olen puolestaan tarkastellut sekä luvussa 7 että 9 osana tervettä ääntä ja pop/jazz-laulutekniikkaa. Eerola (2010c) toteaaikin ilmaisusta, että sitä ei tulisi pitää erillisenä laulamisen vaikuttavuuteen liittyvänä tekijänä vaan osana laulutekniikkaa.

Instrumentinhallinnan käsite voi vaikuttaa synonyymiltä esimerkiksi laulutekniikalle tai äänenkäytölle. Ahonen käytti edellä esitellyssä katkelmassa paljon termiä äänenkäyttö. Tarkemmin tarkasteltuna äänenkäyttöä ei voida kuitenkaan nähdä synonyymina instrumentinhallinnalle, koska se on vain yksi osa instrumentinhallintaa. Äänenkäyttö on ääni-instrumentin käyttämistä, joka ei edellytä äänifysiologista ymmärrystä. Sama pätee laulutekniikan käsitteeseen; haastatteluaineisto osoittaa, että laulutekninen osaaminen on vain yksi osa instrumentinhallintaa. Jos laulaja on luonnonlahjakkuus, hänellä voi olla hyvä laulutekniikka, vaikka hän ei esimerkiksi ymmärtäisi äänifysiologiasta mitään. Sen sijaan hänen instrumentinhallintansa ei välttämättä olisi hyvää, koska aineisto tuo selvästi esiin, että instrumentinhallinta koostuu kolmesta eri osa-alueesta: äänifysiologian tuntemuksesta, laulutekniikasta ja terveestä äänenkäytöstä. Haastatteluaineiston perusteella mikään jo olemassa oleva yksittäinen termi ei riitä kuvaamaan instrumentinhallinnan kokonaisuutta. Instrumentinhallinta on siis oma uusi käsitejärjestelmänsä.

6.2 Eri koulukuntien suhde instrumentinhallintaan

Sekä kirjallisuudessa että haastatteluissa nousi vahvasti esiin, että nykypäivänä traditionaalisen laulupedagogiikan rinnalla ovat varsin näkyvässä asemassa eri laulunopetuksen menetöt tai pikemminkin koulukunnat. Näistä Suomessa näkyvimpiä ovat tällä hetkellä Cathrine Sadolinin *Complete Vocal Technigue* (CVT), Jo Estillin *Estill Voice Training* (EVT) sekä Seth Riggsin *Speech Level Singing* (SLS). Haastatteluista Riitta Keränen on

opiskellut CVT-opettajaksi ja Aija Puurtinen suorittaa parhaillaan SLS-opettajaopintoja. Muutkin haastatellut olivat tutustuneet metodeihin, mutta eivät kuitenkaan perustaneet omaa opetustaan minkään koulukunnan varaan. Myös Puurtinen toi esille, että vaikka opiskeleekin Speech Level Singingiä, hänen opetuksensa ei perustu ainoastaan kyseiseen metodiin. Keränen sen sijaan kertoi opettavansa ainoastaan CVT-metodilla.

Koulukunnat lähestyvät laulunopetusta kahdesta erilaisesta näkökulmasta. Tämän seurauksena voidaan todeta, että myös koulukuntien suhde instrumentinhallintaa on erilainen³⁶. Nimesin tässä tutkimuksessa näkökulmat selkeyden vuoksi ilmaisulähtöiseksi lähestymistavaksi ja äänenvärilähtöiseksi lähestymistavaksi. Traditionaalisessa laulunopetuksessa³⁷, Ritva Eerolan artikkeleissa (2008a; 2008b; 2010a), Speech Level Singinissä sekä kahdessa tekemistäni haastatteluista (Puurtinen & Kervinen) nousee vahvasti esiin ilmaisulähtöinen lähestymistapa. Lauluinstrumenttia pidetään kokonaisuutena, jonka lähtökohta on ihmisen ”oma ääni”. Tätä jokaisen omien fyysisten edellytysten sekä persoonan määrittämää omaa ääntä pyritään jalostamaan niin, että se palvelee mahdollisimman hyvin käyttäjänsä: toimii tarkoituksenmukaisesti eikä aseta rajoitteita käytölleen. Kun ääni on hiottu teknisesti toimimaan joustavasti sekä muutoin optimaalisesti ja rekisterirajat on häivytetty, ilmaisu tuo mukanaan erilaiset äänenvärit. Eri äänenvärejä ei harjoitella säännönmukaisesti lauluopintojen alusta asti erillisinä toimintamekanismeina.

Toisen näkökulman tuo niin sanottu äänenvärilähtöinen lähestymistapa, jota CVT, EVT ja haastateltavistani Riitta Keränen edustavat. Lähtökohtana on, että ”omaa ääntä” ei ole olemassa. Riitta Keränen kommentoi asiaa varsin painokkaasti:

— termi, mitä mä vihaan — on oma ääni. — aina kysytään, et miten se oppilaan oma ääni löytyy. Ja jos joku haluaa vaan aina matkia jotain, ni onks se sit hyvä juttu. Mitä välii sil on, jos se oppilas diggaa siit ni ihan sama. Sitä paitsi se on sen oma ääni, koska se laulaa. Kun mä laulan se on mun oma ääni, vaik mä vaihtelisin sitä koko ajan sitä soundia, ku ei sil kukaan muukaan laula, et joo. Ja että sit siinä pitäis jotenki pysyä. Se on ehkä se, mitä mä. Siin usein ku ihmiset puhuu siitä oman äänen löytymisestä, et sit siin pitää jotenki vaan kaidalla polulla pysyä, ni sitä mä vierastan tosi paljon. (Keränen)

Äänenvärilähtöisen lähestymistavan mukaan ei siis ole olemassa yhtä ääntä, jota lähdettäisiin lauluopintojen alussa harjoittamaan, vaan jokaisella laulajalla on monta erillistä

³⁶ Eri koulukuntien näkemyksiä käsittelevässä kirjallisuudessa käsitettä instrumentinhallinta ei ole käytetty, mutta instrumentinhallinnan osa-alueista (äänifysiologian tuntemus, laulutekniikka ja terve äänenkäyttö) sen sijaan on kirjoitettu paljon. Lähestyn tässä tutkimuksessa koulukuntien suhdetta instrumentinhallintaan osa-alueista käsin.

³⁷ Traditionaalisena laulunopetuksena pidetään yleisesti koulukuntiin sitoutumatonta pop/jazz-laulunopetusta.

äänenlaatua (EVT) tai moodia (CVT), jotka toteutetaan erilaisella tekniikalla ja joita kaikkia harjoitetaan rinnakkain. On myös mahdollista, että näitä kaikkia ei harjoiteta kaikkien oppilaiden kanssa, sillä opetuksessa edetään sen mukaan, mitä äänenlaatua tai moodia oppilas haluaa harjoittaa. Sen sijaan ilmaisulähtöisen lähestymistavan alle määritellyissä metodeissa opetustapa on usein hieman opettajajohtoisempi.

Vaikka lopputulos saattaa kuulostaa samalta riippumatta, mitä metodologia noudattaen siihen on päästy, instrumentinhallinnan lähtökohta on kuitenkin eri lähestymistavoissa erilainen. Äänenväri­lähtöisessä lähestymistavassa ajatellaan ensimmäiseksi sitä, miltä halutaan kuulostaa. Kun tämä on selvillä, pohditaan, mitkä ”asetukset” äänielimistössä tulee olla, jotta aikaansaadaan halutunkuuloinen ääni. Tämän jälkeen annetaan äänielimistön eri osille käskyjä toimia tavoiteltavan äänen edellyttävällä tavalla ja tuloksena on laulajan harjaantuneisuudesta riippuen enemmän tai vähemmän toivotun kuuloinen ääni. Näin pitkälle viety äänielimistön eri osien samanaikainen, toisistaan riippumaton toiminta edellyttää paljon harjoitusta sekä hyvää äänifysiologian ymmärrystä ja äänentuot­toelimistön hallintaa onnistuakseen.

Ilmaisulähtöisessä lähestymistavassa instrumenttia opetellaan hallitsemaan eri kautta ja eri järjestyksessä. Lähtökohtana ei ole tuottaa tietynlaista äänenväriä vaan ilmaista jotta­kin tunnetta mahdollisimman tehokkaasti. Jotta tunteet saataisiin välitetyksi mahdolli­simman aidosti, tekniikka ei saa tulla ilmaisun tielle (Pulakka haastattelussa; Laukka­nen & Leino 2001, 16). Näin ollen harjoitellaan paljon pop/jazz-laulun perustekniik­kaa³⁸ ja etsitään ”omaa ääntä”, joka on tämän lähestymistavan mukaan aidoin ja tehok­kain keino ilmaista tunteita. Puurtinen toi esiin oman äänen merkityksen kysyttäessä korkeakoulutasoisen pop/jazz-laulun ääni-ihanteesta:

Ei (ole) tietyllä tavalla semmoista niin kun sointi-ihannetta, et sen pitäisi soida jossakin tie­tyssä klangissa, mutta tota niin, että sen yksilön oma ääni, et siitä löytyis semmoinen vapaa, elastinen instrumentti, joka ja et se ambienssi olis mahdollisimman laaja ja et opettajalla olis korvaa kuunnella sen yksilön instrumenttia. Ja mitä enemmän sitä kunnioitetaan, sen mielenkiintoisempaa se lauluilmaisuus on. Et sitten taas, kun mennään pidemmälle: kaikki belttaukset, ja tämmöset, jotka vie pois sitä yksilön ääntä, taikka jotkut muut spesiaalityylit, niin tota se ei saisi tulla liian varhaisessa vaiheessa. (Puurtinen)

Puurtinen pitää siis tärkeänä, että äänestä on kuultavissa yksilön oma persoonallinen ääni. Myös Kervinen toi oman äänen merkityksen painokkaasti esiin:

— — mä en voi käsittää sitä, et miten kukaan haluaisi olla tutustumatta — — siihen omaan ää­neen. — — sehän on kaiken — ku sä ajattelet esimerkiks puhelinta, ni sähän heti tunnet, et toi on toi, ku se sanoo ekan sanan, vaik ei se sanos nimeekään, vaik et sä näkis, et kuka soittaa,

³⁸ Perustekniikan sisällöstä kerrotaan tarkemmin luvussa 9.

ni sä heti tunnet sen. Ja sä tunnet sen, kun sä kuuntelet radiota tai mitä tahansa, ni sä kuuntelet, et ai toi on toi. (Kervinen)

Puurtinen piti silti myös efektien opettelemista tärkeänä, mutta niin, että niiden ilmaisullinen merkitys pysyy mukana:

Elikä niiden (efektien) käyttäminen pitäisi olla hanskassa, et sä pystyt mixed voicesta liikumaan vaikka huokoiseen ääneen taikka sitten twangiin. Ja et sä ymmärrät, tota niiden merkityksen ja semmoisen ilmaisullisen merkityksen. (Puurtinen)

Myös ilmaisulähtöisen lähestymistavan lopputuloksessa saattaa hyvinkin olla kuultavissa eri äänenvärejä, kuten äänenväri­lähtöisenkin lähestymistavan lopputuloksessa, mutta niitä ei ole välttämättä tietoisesti tuotettu juuri sellaisiksi. Äänenvärit kuvastavat tunteita, joita halutaan ilmaista ja syntyvät automaattisesti ilmaisun seurauksena.

Osa ilmaisulähtöisen lähestymistavan edustajista pitää ääneen suoraan vaikuttamista jopa epäterveellisenä. Esimerkiksi Ritva Eerolan (2010a, 20) mukaan laulaessa ei saisi ajatella liikaa äänen sointia ja äänenmuodostusta tai yrittää vaikuttaa suoraan kuultavaan äänenväriin, koska tällöin ”jäädään kortikaalisen tason vangiksi” ja ääni ei kuulosta vapaalta etenkään ylimenoalueella. Kortikaalisella tasolla Eerola tarkoittaa aivojen toimintaa ohjaavaa tietoista tasoa. Hänen mukaansa äänentuotannossa aivojen toimintaa tulisi ohjata subkortikaalinen eli refleksinomainen taso. Tällöin ääni pääsee toimimaan vapaasti. (emt.) Eerolan näkemystä tukee myös Christy L. Ludlow (2005) tutkimus, jossa osoitetaan, että kurkunpään lihasten kannalta on merkityksellistä, mikä aivojen taso ohjaa toimintoja: kortikaalinen vai subkortikaalinen. Tutkimuksessa esitetään siis, että tunteiden mukana olo esimerkiksi laulaessa muuttaa suoranaisesti myös elimistön toimintamallia.

7 Terve ja tarkoituksenmukainen äänenkäyttö

Yhdeksi instrumentinhallinnan osa-alueeksi määrittyi haastatteluaineistossa terve äänenkäyttö. Haastatteluaineistossa korostuu terveen äänenkäytön merkitys korkeakoulusta valmistuneelle pop/jazz-laulajalle, mutta se ei tarjoa jäsentynyttä tietoa terveen äänenkäytön elementeistä tai tarkemmasta sisällöstä.

Tekstiaineistosta sen sijaan löytyi useita viitteitä terveestä äänenkäytöstä. Vaikka terve äänenkäyttö esiintyy tekstiaineistossa erillisenä käsitteenä, aineiston tarkempi tutkimus osoittaa että kyse on samasta alan vakiintuneesta yleiskäsitteestä, johon haastateltavat viittasivat instrumentinhallinnan osana. Tulin tähän johtopäätökseen vertailemalla tapaa joilla molemmissa aineistoissa kuvattiin tervettä äänenkäyttöä ja sen merkitystä laulajalle. Tekstiaineisto tarjoaa myös tarkemman sisällöllisen määritelmän terveelle äänenkäytölle.

Tässä luvussa tarkastellaan siis korkeakoulutetulta pop/jazz-laulajalta instrumentinhallinnan osana edellytettävää tervettä äänenkäyttöä sekä sen merkitystä pop/jazz-laulajalle.

Yhteenveto tässä luvussa esitettävistä tuloksista:

Korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan äänenkäytön tulee olla:	Perseptuaalisesti tarkoituksenmukaista eli selkeää ja vaivatonta kuunnella.
	Kommunikatiivisesti tarkoituksenmukaista eli äänellisesti ilmaisevaa.
	Fysiologisesti tarkoituksenmukaista eli aikaansaadaan mahdollisimman kuuluva ja ilmaiseva lopputulos mahdollisimman pienellä lihastyöllä.
	Yksilöllistä, henkilön omaa persoonaa kuvastavaa.
Terveen äänenkäytön merkitys laulajalle:	Tuo uralle jatkuvuutta.
	Mahdollistaa ilmaisun ilman rajoitteita.

7.1 Terveen äänenkäytön kuvauksia

Hyvän äänen määrittelyssä ovat usein esillä määrittelijän omat subjektiiviset näkemykset ja arvostukset. Hyvä äänenkäyttö on myös sidoksissa kulttuurin ja yhteiskunnan ar-

vomaailmaan; länsimaissa esimerkiksi nasaaliutta pidetään virhetoimintona, kun taas Aasian maissa se on normaalin äänen terve ominaisuus (Laukkanen & Leino 2001, 14; Koistinen 2008, 10). Subjektiiivisten mieltymysten kirjo on laaja; lähes mikä tahansa puhe- tai laulutapa voi olla jonkun mielestä ”kaunis”, ”ihana” tai ”seksikäs”, kun taas jonkun toisen mielestä ”ruma” tai ”epämiellyttävä”. Tästä syystä hyvää äänenkäyttöä ei voida määritellä objektiivisesti pelkästään yksilöllisten mieltymysten tai yhteisön sanelemien normien perusteella (Laukkanen & Leino 2001, 14).

Aalto ja Parviainen (1987) määrittelevät tervettä äänenkäyttöä hyvän äänen käsitteen avulla, Laukkanen ja Leino (2001) lähestyvät asiaa äänen tarkoituksenmukaisuuden kautta ja Koistinen puolestaan käyttää omassa kirjassaan rinnan käsitteitä hyvä ja terve ääni. Aalto ja Parviaisen (1987) sekä Laukkanen ja Leinon (2001) kirjat käsittelevät ääntä enemmän puhe- kuin lauluäänenkäytön näkökulmasta, mutta teosten sisältö on tekijöidensä mukaan suoraan sovellettavissa lauluäänen tuottamiseen. Koistisen (2008) kirjassa keskitytään sen sijaan pääosin lauluäänen tarkasteluun.

Aallon ja Parviaisen (1987, 11) mukaan hyvää ääntä voi kuvailla seuraavasti:

- helposti kuunneltavissa
- tuottaa mielihyvää puhujalle itselleen
- kuuluva
- kantaa myös hiljaisena
- vahvistuu ja vaimenee pakottomasti
- äänessä on ilmeikkyyttä

Koistisen (2008, 10) listaus terveen, hyvän äänen kriteereistä on paljolti samankaltainen kuin Aallon ja Parviaisen (1987, 11). Koistisen (emt.) mielestä terve, hyvä ääni täyttää seuraavat kriteerit:

- kuuluva
- selkeä
- miellyttävä kuunnella
- rauhallinen
- pehmeä

- kantava

Suurin ero Aallon ja Parviaisen (1987, 11) sekä Koistisen (2008, 10) esittämässä kriteereissä on, että Koistinen (emt.) ottaa kantaa vain siihen, miltä ääni kuulostaa, kun taas Aalto ja Parviainen (1987, 11) pitävät tärkeänä, että ääni tuottaa mielihyvää puhujalle tai laulajalle itselleen. Myös ilmeikkyyys on mainittu Aallon ja Parviaisen (1987, 11), muttei Koistisen (2008, 10) taholta. Koistinen (emt.) puolestaan listaa hieman enemmän subjektiivisia määreitä, kuten pehmeä ja rauhallinen.

7.2 Äänenkäytön tarkoituksenmukaisuus

Laukkanen ja Leino (2001, 14) esittelevät kirjassaan edellä mainittuja kokonaisvaltaisemman ja tarkemman tavan määritellä hyvää äänenkäyttöä. Tämä tapahtuu tarkoituksenmukaisuuden käsitteen avulla. Heidän mukaansa hyvän äänenkäytön tulee olla perkeptuaalisesti³⁹, kommunikatiivisesti⁴⁰ ja fysiologisesti⁴¹ tarkoituksenmukaista. Perkeptuaalisesti tarkoituksenmukainen puhe tai laulu on selkeää ja vaivatonta kuunnella. Sanoista saa helposti selvää ja kielellinen sanoma välittyy. Vaikka perkeptuaalisuus on yksi tarkoituksenmukaisen äänenkäytön välttämättömistä ehdoista, se ei kuitenkaan yksin vielä riitä muodostamaan hyvää puhe- tai laulutekniikkaa. Perkeptuaalisesti tarkoituksenmukaisen viestin välittäjänä voi yhtä hyvin olla esimerkiksi tietokone.

Äänenkäytön kommunikatiivinen tarkoituksenmukaisuus puolestaan saavutetaan Laukkanen ja Leinon (2001, 14–15) mukaan, kun laulu on äänellisesti ilmaisevaa. Sävelkorkeus, voimakkuus, äänenväri ja muut puheparametrit vaihtelevat riittävästi. Tämä tekee laulusta tehokkaasti ilmaisevaa. Kolmas tarkoituksenmukaisuuden osa-alue, fysiologinen tarkoituksenmukaisuus, toteutuu, kun puheen- tai lauluntuotto on taloudellista eli saavutetaan kuuluva ja hyvin ilmaiseva lopputulos mahdollisimman vähäisellä lihastyöllä. Lihastyön määrän optimoinnilla mekaaninen ja fysiologinen kudostasitus äänen- tuottoelimistössä minimoituu ja pystytään laulamaan tai puhumaan väsymättä kauemmin. Fysiologisesti tarkoituksenmukaisella äänenkäytöllä vältetään myös tilapäiset ja pysyvät äänihäiriöt. (emt.)

³⁹ Perkeptuaalisella tarkoitetaan aistinvaraista.

⁴⁰ Kommunikatiivisella tarkoitetaan viestinnällistä.

⁴¹ Fysiologisella tarkoitetaan elimistön toimintaan liittyvää.

7.3 Yhteenveto terveen äänen määritelmistä

Loppujen lopuksi Laukkasen ja Leinonkin (2001, 14–15) määritelmästä nousevat esiin jokseenkin samat asiat kuin Aallolla ja Parviaisella (1987, 11) sekä Koistisella (2008, 10). Ne on vain esitetty osana laajempaa kokonaisuutta eli äänenkäytön tarkoituksenmukaisuutta. Edellä mainittujen kriteerien lisäksi Koistinen (2008, 10) nostaa esiin vielä Wilsonin (1979, 3) näkemyksen, että äänen tulee olla sopivan korkuinen ikään, kokoon ja sukupuoleen katsottuna ja äänen oraalisena⁴² ja nasaalisena⁴³ resonanssin tulee olla tasapainossa. On siis tärkeää, että puheessa ja laulussa kuuliija pystyy keskittymään olennaiseen eli siihen, mitä sanotaan. Jos kuulijan huomio kiinnittyy pikemminkin siihen, että ääni kuulostaa oudolta, äänenkäyttö ei ole enää tarkoituksenmukaista vaan on kyse äänihäiriöstä. Toisaalta populaarimusiikissa myös poikkeamalla tarkoituksenmukaisesta äänenkäytöstä voi joskus menestyä. Nylon Beat loi tavaramerkkinsä nasaalisen resonanssin korostamisesta ja BeeGees puolestaan ikään, kokoon ja sukupuoleen sopimattomasta äänenkäytöstä. Korkeakoulusta valmistuneen musiikin ammattilaisen tulee kuitenkin tutkimusaineiston mukaan pystyä käyttämään ääntään monipuolisesti.

Vaikka tervettä, hyvää, ääntä on kuvattu yllä monin erilaisin adjektiivein, Aalto ja Parviainen (1987, 11), Laukkanen ja Leino (2001, 19–20) sekä Koistinen (2008, 10) tuovat yksimielisesti esiin, että ääntä harjoitettaessa ei tule ikinä pyrkiä saavuttamaan juuri tietynlaista ”malliääntä”. Äänenhuollolla ja kaikella äänen koulutukseen liittyvällä toiminnalla tulee tavoitella yksilöllistä, henkilön omaa persoonallisuutta kuvastavaa ääntä. Näin ollen terve ääni edellyttää myös hyvää tuntemusta omasta persoonasta, instrumentista ja instrumentin käytöstä. (Aalto & Parviainen 1987, 11; Laukkanen & Leino 2001, 19–20; Koistinen 2008, 10.)

7.4 Terveen äänen merkitys pop/jazz-laulajalle

Tervettä ääntä ei sellaisenaan mainita Sibelius-Akatemian tai Metropolian tutkintovaatimuksissa, mutta haastatelluista opettajista jokainen oli sitä mieltä, että korkeakoulusta valmistuvan opiskelijan tulee hallita terve äänenkäyttö. Opettajien perustelut toivat esille monia erilaisia näkökulmia. Kaikkia näkemyksiä yhdisti kuitenkin ajatus siitä, että terveen äänenkäytön koettiin olevan ehdoton edellytys äänen kestävyydelle, jonka puolestaan mainittiin tuovan uralle jatkuvuutta. Opettajien ajatukset vastasivat myös alan

⁴² Oraalinen resonanssi tapahtuu suuontelossa.

⁴³ Nasaalinen resonanssi tapahtuu nenäontelossa.

kirjallisuudesta esille kummunnutta käsitystä siitä, että terve ääni on kestävän uran edellytys (Sadolin 2000, 9; Laukkanen & Leino 2001, 20–21; Brown 2003a, xiv, NATS visits AATS 2008, 10). Jos laulaja menettää äänensä, työnteko tai harjoittelu ei ole mahdollista (emt). Tekstiaineistossa tervettä ääntä pidettiin jopa yhtenä tärkeimmistä pop/jazz-laulajan laulutaidon elementeistä (NATS visits AATS 2008, 10; Sadolin 2000, 9).

Laukkasen ja Leinon (2001, 16) mukaan äänihäiriöriskin lisäksi fysiologisesti epätarkoituksen mukainen äänenkäyttö voi myös haitata perkeptuaalista ja kommunikatiivista tehokkuutta. Toisin sanoen epäterveellinen äänenkäyttö ei ole siis riski ainoastaan uran pituudelle vaan myös ilmaisun vaikuttavuudelle ja rikkaudelle. Toki pop/jazz-laulun historia on täynnä itseoppineita laulajia, joiden äänenkäyttö ei ole ollut edellä mainittujen kriteerien perusteella terveellä pohjalla⁴⁴, ja silti he ovat onnistuneet vakuuttamaan yleisön ilmaisullaan. Nykyäänkin radioiden soittolistoilla on monia laulajia, jotka eivät ole saaneet formaalia pop/jazz-laulukoulutusta ja näin ollen oppia terveistä äänenkäyttötavoista. Tätä problematiikkaa pohdittiin tarkemmin jo luvussa kaksi. Korkeakoulutettujen pop/jazz-laulajien äänenkäytöstä puhuttaessa on kuitenkin olennaista tiedostaa ero kaupallisen poplaulun ja korkeakoulussa opetettavan pop/jazz-laulun välillä. Kaupallisella puolella äänen kestävyys tai artistin muuntautumiskyky eivät ole tärkeimpiä artistin myyntiä määrittäviä kriteereitä. Korkeakouluopetuksessa sen sijaan pyritään kouluttamaan laulajia muuntautumiskykyisiksi kohtaamaan monenlaiset työelämän haasteet (liitteet 1–4; Sibelius-Akatemia 2010). Myös jokainen haastateltava toi esille alalla vaadittavan monipuolisuuden ja muuntautumiskyvyn. Työllistyäkseen täysipäiväisesti on kyettävä tekemään erilaisia töitä, jotka vaativat monenlaista äänenkäyttöä ja tämä ei onnistu, jos kärsii äänihäiriöistä. Puurtinen tuo omassa haastattelussaan esiin juuri terveen äänen mahdollistaman monipuolisuuden:

– – että sä putoat jaloillesi, että se (terve ääni) tavallaan pitää sut kunnossa. Jos sä vaikka meetkin laulamaan johonkin semmoiseen (äänenkäytöllisesti epäterveelliseen) bändiin, tai oot kiinnostunut toisentyyppisestä musiikista, niin sä voit aina tehdä semmoisia palautusharjoituksia itsellesi. Jos mä vertaan vaikka johonkin tanssijaan laulua, niin sun kropan pitää olla valtavan elastinen ja vahva tekemään mitä tahansa ja silti sä voit vaikka keskittyä ammattimaisessa käytössä vaikka jazz-tanssiin.

Puurtinen jatkaa:

– – siihen yliopisto ei tieteenkään puutu, et mitä tekee vapaa-ajallaan ja omassa taiteellisessa urassaan, et sit voi tehdä omat valinnat. Mutta muutenhan ei ole mitään syytä opettaa mitään, jos ei ole tiettyjä asioita, mitä katsotaan, että pitäis osata. (Puurtinen)

⁴⁴ Suomessa mm. Kirka, Paula Koivuniemi; Ulkomailla mm. Janis Joplin, Brian Johnson, ja Rod Stewart.

Puurtinen ei siis näe ristiriitaa korkeakoulussa opetettavan terveen äänenkäytön ja kaupallisella puolella vallitsevien ihanteiden välillä. Hän korostaa, että ammattia harjoittaessaan ja taiteellista visiota toteuttaessaan laulaja voi käyttää ääntään ajoittain myös vastoin terveen äänenkäytön ihanteita, kunhan osaa tehdä ”palautusharjoituksia”, jotka palauttavat äänen tasapainoiseen tilaan. Tervettä äänenkäyttöä ei siis tule nähdä liian yksiulotteisesti. Hetkellisesti epäterveeltä kuulostava äänenväri ei vielä johda äänihäiriöihin. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna korkeakoulussa opetettavan ja kaupallisen pop/jazz-laulun välinen kuilu ei olekaan niin ylitsepääsemättömän suuri.

8 Äänifysiologian tuntemus

Tässä luvussa tarkastellaan niitä äänifysiologisia sisältöjä, joiden ymmärrystä korkeakoulutetulta pop/jazz-laulajalta aineistoni mukaan edellytetään. Tulokset perustuvat pitkälti haastatteluaineiston analyysiin, koska tästä instrumentinhallinnan osa-alueesta ei ollut juurikaan mainintoja kirjallisuudessa muualla kuin pop/jazz-laulupedagogiikan kurssien materiaaleissa. Ensinnäkään kirjallisuus ei tunne käsitettä instrumentinhallinta, jonka osa äänifysiologinen tuntemus on. Toisekseen en löytänyt myöskään tutkimuksia, joissa äänifysiologisen ymmärryksen suhdetta pop/jazz-laulajien ammattitaitoon olisi tutkittu.

Aineiston perusteella korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan tulee ymmärtää seuraavien äänifysiologisten kokonaisuuksien rakenne, toimintaperiaate ja rooli äänen-tuotossa:

- Hengityselimistö
- Kurkunpään alue
- Ääntöväylä ja artikulaatioelimistö

Lisäksi korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan tulee osata soveltaa äänifysiologista ymmärrystään aikaansaamaan haluttuja toimintoja ääntöelimistössään eli muokkaamaan ääntään äänifysiologisen ymmärryksen ohjaamana eri tyylien vaatimalla tavalla. Äänifysiologian ymmärryksen ja laulutekniikan vuorovaikutusta kutsutaan tässä tutkimuksessa äänifysiologian tuntemukseksi.

8.1 Äänifysiologian tuntemus ammattimaisen instrumentinhallinnan edellytyksenä

Jotta voidaan tarkastella niitä sisältöjä, joita korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan edellytetään äänifysiologiasta tietävän ja kykenevän soveltamaan, täytyy ensin ymmärtää, miksi äänifysiologian tuntemus on laulajalle tarpeellista. Kummankaan korkeakoulun opetussuunnitelmassa laulun C- ja B-tutkinnon vaatimuksissa äänifysiologiaa tai sen tuntemusta ei mainita. Tämä on varsin luonnollista, koska kyseiset tutkinnot ovat taiteellisia näyttöjä, joissa on mahdotonta arvioida opiskelijan äänifysiologista ymmärrystä. Jokainen haastateltava nosti kuitenkin äänifysiologian tuntemuksen osaksi korkea-

koulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaitoa. Neljä haastateltavaa viidestä toi äänifysiologian tuntemuksen esiin instrumentinhallinnan osana. Yksi näistä neljästä ei käyttänyt termiä instrumentinhallinta vaan äänenkäytönhallinta, mutta kuten aiemmin perustelin (luku 6.1) hän käsitti äänenkäytönhallinnalla samoja asioita kuin kolme muuta instrumentinhallinnalla. Viides haastateltava puolestaan ei käyttänyt vastauksissaan käsitettä instrumentinhallinta millään tavalla, mutta toi muuten esiin, että äänifysiologian tuntemus on korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaidon tärkeä osa.

Äänifysiologian tuntemus muodostuu siis haastatteluaineiston mukaan äänifysiologisen ymmärryksen ja laulutekniikan harjoittelun vuorovaikutuksessa. Laulaja voi ensin harjoitella erikseen laulutekniikkaa ja lukea äänifysiologian kirjallisuutta. Pikkuhiljaa tieto äänifysiologiasta muuttuu ymmärrykseksi ja kun ymmärrys yhdistyy käytännön tekemiseen eli laulun harjoitteluun, voidaan puhua äänifysiologian tuntemuksesta.

Haastateltavat pitivät äänifysiologian tuntemusta ikään kuin välillisenä välttämättömyytenä; ilman minkäänlaista ymmärrystä äänifysiologiasta on vaikea kontrolloida ääntä ammattilaiselta edellytettävällä tavalla. Jokainen haastateltava toi esille myös alalla vaadittavan monipuolisuuden ja muuntautumiskyvyn. Kuten edellisessäkin luvussa todettiin, työllistääkseen itsensä täysipäiväisesti laulajan on kyettävä tekemään erilaisia töitä. Muuntautumiskyky tuo mukanaan vaateen siitä, että täytyy osata laulaa eri tyyeillä ja äänenväreillä. Eri tyylien ja äänenvärien tuottamiseen puolestaan tarvitaan hyvää instrumentinhallintaa, joka edellyttää haastatteluaineiston mukaan äänifysiologian tuntemusta.

8.2 Ääntöelimistön kolmijako

Jokainen haastateltava toi esiin, että korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan äänifysiologian tuntemuksessa on olennaista ymmärtää, miten ääni toimii. Ahonen kuvasi tämän vaatimuksen sisältöä selkeästi ja yksityiskohtaisesti:

– – tietoisuus siitä, et miten sitä ääntä hallitaan eli mitä osa-alueita siitä äänestä hallitaan: ilmanpainetta, ääntä, kurkunpäästä siis ja resonaatiotiloja eli ääntöväylää. Että periaatteessa korkeakoululaulaja, kun se (laulunopiskelija) valmistuu, niin sillä pitää olla perustiedot ja taidot hallita sitä ääntä, ja se on jo aika paljon. (Ahonen)

Ahosen mukaan tulee siis ymmärtää laulukirjallisuudessa (mm. Aalto & Parviainen 1987, 99; Lebon 1999, 3–5; Laukkanen & Leino 2001, 22–66; Sundberg 2001, 231; Koistinen 2008, 12; McDonald Klimek ym. 2010, 5) hyvin yleisesti esilläoleva ääntö-

elimistön kolmijako, jonka mukaan ääntöelimistö koostuu hengityselimistöstä, joka tuottaa ilmanpaineen, kurkunpään alueesta, jossa tuotetaan ääni sekä ääntöväylästä, joka tuottaa resonanssin. Tarkemmin tätä jakoa tarkastellaan luvussa kolme.

Haastatteluaineistosta voi tulkita, että korkeakoulusta valmistuneelta pop/jazz-laulajalta edellytetään tämän tutkimuksen luvussa kolme esitettyjen äänifysiologian perusteiden hallintaa pääpiirteittäin. Tämä mahdollistaa omalta osaltaan korkeakoulutetulta pop/jazz-laulajalta edellytettävän instrumentinhallinnan.

8.3 Ammatillisen suuntautumisen vaikutus

Todettakoon, että jokainen haastateltava toi esiin myös, että edellytettävä äänifysiologisen tietämyksen määrä voi vaihdella riippuen laulajan ammatillisesta suuntautumisesta tai siitä onko hän opiskellut muusikko- vai pedagogijoinjalla. Pulakka esitti asian näin:

– – muusikkolinjalla voidaan keskittyä siihen oman jutun hiomiseen paljon enemmän ja siihen oman musan tekemiseen paljon enemmän, kun taas pedagogien kans pitää käydä kaikki ja ihan juurii myöten, niinku joka aino rusto, mitä tuol on. Ja tavallaan erilaiset soundit ja erilaiset tavat, äänenvärät – – (Pulakka)

Taitelijan uraa tekeväle laulajalle voi siis Pulakan mukaan riittää suppeakin äänifysiologian ymmärrys, jos esitettävä materiaali ei ole kovin monipuolista tai muulla tavoin vaativaa. Sen sijaan haastavaa materiaalia laulava, laajalla sektorilla työskentelevä⁴⁵ tai laulutöiden ohessa laulua opettava pop/jazz-laulun ammattilainen tarvitsee muuntautumiskykyä ja näin ollen myös laajempaa äänifysiologian ymmärrystä osana instrumentinhallintaa.

Sen sijaan pedagogien oletetaan kaikkien haastateltavien mukaan hallitsevan äänifysiologia erittäin hyvin. Jotta opetettavat asiat pystyisi purkamaan lauluoppilaille pieniksi palasiksi ja antamaan heille oikeaan suuntaan ohjaavia mielikuvia, opettajan täytyy tietää tarkalleen, miten lauluinstrumentti toimii ja mistä se koostuu. (emt.) Tätä tavoitetta tukevat myös Sibelius-Akatemian ja Metropolian laulupedagogiikan opintojen sisällöt. Sibelius-Akatemian opetussuunnitelmassa (Sibelius-Akatemia 2011a) pop/jazz-laulupedagogiikka-opintojakson kuvauksessa mainitaan ensimmäisenä laulun fysiikka ja anatomia. Tällä tarkoitettaneen samaa kuin äänifysiologialla. Metropoliaassa kirjoitettuja instrumenttikohtaisia pedagogiikan opetussuunnitelmia ei ole, mutta esimerkiksi

⁴⁵ Cover-esiintymiset, studiomuusikkous jne.

pop/jazz-laulupedagogiikka C:n opetussisällöistä (liite 8) on nähtävissä, että yli kolmasosa opinnoista on äänifysiologiaa.

Vaikka haastateltavat toivat esiin pop/jazz-laulajien erilaiset uramahdollisuudet ja niiden edellyttämän erilaisen äänifysiologian tuntemuksen, koko elämän mittaisen uran luominen yhden genren musiikkia laulamalla on nykypäivänä hyvin epätodennäköistä. Edellisten sukupolvien laulajat ovat siihen kenneet, mutta musiikkimaailma on sittemmin muuttunut. Nykyään myös kevyen musiikin laulajat ovat koulutetumpia, kilpailu on kovempaa ja musiikkimuodin muutokset ovat nopeampia kuin ennen. Säännöllisen toimeentulon mahdollistava työnkuva on usein lähempänä muiden muusikoiden laaja-alaista ammattia tai muusikkouden ja opettajuuden yhdistämistä. Aina ”laulajan töitä” ei ole monipuolisellekaan laulajalle tarpeeksi, jolloin myös opettaminen on hyvä lisä jo muutenkin monipuoliseen työnkuvaan.

Nykypäivänä pop/jazz-laulajilta vaaditaan siis muuntautumiskykyä erilaisiin tyyleihin ja projekteihin sekä monen laulajan kohdalla lisäksi myös opettajan taitoja. Niinpä käytännön ja työllistymisenkin näkökulmasta katsottuna äänifysiologian tuntemusta voidaan pitää ainakin työllistyvän pop/jazz-laulajan instrumentinhallinnan osana.

9 Pop/jazz-laulutekniikka

Tässä luvussa tarkastellaan korkeakoulusta valmistuneelta pop/jazz-laulajalta edellytettävää lauluteknistä osaamista. Pop/jazz-laulussa ei voida määritellä yhtä kaikenkattavaa ääni-ihannetta (LoVetri 2002; Pelo 2010), sillä se pitää sisällään monia hyvin erilaisia laulamisen alalajeja⁴⁶, jotka edellyttävät haastatteleman Riitta Keräsen mukaan erilaista estetiikkaa. Erilaista estetiikkaa voidaan toteuttaa muun muassa eri efektien avulla.

Niin haastattelu- kuin tekstiaineistonkin perusteella voidaan kuitenkin esittää joukko laulutekniikan osa-alueita ja niiden sisältämiä elementtejä, jotka luetaan kuuluvaksi niin sanottuun pop/jazz-laulun perustekniikkaan. Perustekniikan lisäksi korkeakoulutetulta pop/jazz-laulajalta edellytetään eri efektien hallintaa.

9.1 Pop/jazz-laulutekniikan osa-alueet

Perustekniikan osa-alueet ja elementit sekä efektit ovat jäsenyneet tutkimuksen aikana haastattelu- ja tekstiaineistoista seuraavalla tavalla. Metropolian opetussuunnitelmassa pop/jazz-laulun C- ja B-tutkinnon tutkintovaatimuksissa sekä arviointiperusteissa (liitteet 1–4) laulutekniikka mainitaan arvioinnin kohteena, mutta sen arvioitavista sisällöstä ei kerrota sen enempää. Tutkintojen suorittajilta edellytetään lauluteknistä suoriutumista itse valitsemastaan tutkinto-ohjelmistosta, joten laulajan laulutekniikka voi vaihdella paljonkin riippuen siitä, millaisen ohjelmiston hän on tutkintoonsa valinnut. B-tutkinnon tutkintovaatimusten tavoitelistauksessa (liite 3) kuitenkin todetaan tavoitteena olevan, että ”opiskelija omaa ammattimuusikolta edellytettävän laulutekniikan”. Millainen on ”ammattimuusikolta edellytettävä laulutekniikka”? Vastauksia tähän kysymykseen ei löydy suoranaisesti myöskään Sibelius-Akatemian tutkintovaatimuksista (Sibelius-Akatemia 2010). Sibelius-Akatemian pop/jazz-laulututkintojen arviointiperusteet (liite 5) sen sijaan tuovat esiin seuraavat arvioinnin kohteet:

- Äänen ominaisuudet:
 - Äänen laatu
 - Äänen laajuus
 - Käyttöalueen tasaisuus

⁴⁶ Esim. musikaali, heavy rock, rap, iskelmä..

- Tekninen valmius:
 - Joustavuus, ketteryys
 - hengityksen kontrolli
 - ilmaisutapa (selkeys, vaikuttavuus)
 - kielellinen tarkkuus (ääntäminen)
 - puhtaus (aloituksen vapaus, ei ala- eikä ylävireinen)

Sibelius-Akatemian arviointiperusteiden pohjalta laadin tutkimukseeni alustavat korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan instrumentinhallinnan laulutekniset kriteerit. Laulupedagogi, tutkija, Jeannette LoVetri mainitsee Meltonin (2007, 35–53) haastattelussa, jonka aiheena on ammattilaulajien koulutus, olettavansa ammattilaulajilta seuraavien asioiden hallintaa: 1) asento, 2) hengitys, 3) artikulaatio, 4) vibrato, 5) äänen vakaus & ankkurointi, 6) ääniala, 7) dynamiikka ja 8) tulkinta & ilmaisu (emt). LoVetrin vaatimukset vastaavat lähes täydellisesti Sibelius-Akatemian laulajien arviointiperusteita (liite 5).

Myös haastateltavat viittasivat edellä esitettyihin osa-alueisiin. Vastauksissa oli hieman erilaisia painotuksia, mutta kaikki LoVetrin Meltonin (2007, 35–53) haastattelussa esittämät ja Sibelius-Akatemian (liite 5) kirjaamat osa-alueet nousivat esiin myös haastatelluista. Puurtinen kertoi edellyttävänsä korkeakoulutetulta pop/jazz-laulajalta instrumentinhallintaa, riittävää ambitusta⁴⁷, äänen ilmaisuvoimaa ja mixed voicen hallintaa pianisimosta forteen. Lisäksi hän toi esiin, että täytyy tietää belттаamisesta ja hallita ainakin 10 erilaista efektiä sekä pystyä liukumaan mixed voicesta eri efekteihin. Efektien käytössä Puurtinen korosti, että laulajan täytyy myös ymmärtää niiden ilmaisullinen merkitys. Ahonen mainitsi hieman kursorisemmin, että korkeakoulutasoisen instrumentinhallinnan kriteerinä on hyvä äänenkäytön tekniikka ja hallinta. Kervisen mukaan laulutekniset kriteerit täyttyvät, kun laulaja pystyy laulamaan käyttämällään ambituksella: eri volyymeilla, eri rytmeissä, eri tyyleissä, kiinteällä tai huokoisella äänellä, legatossa, vibratoisella ja non-vibratoisella äänellä sekä eri kielillä. Myös Kervinen korosti Puurtisen tapaan, että efektit ”eivät saa olla päälle liimattuja” vaan niiden tulee olla lähtöisin tulkinnasta ja musiikista.

⁴⁷ Ambitus tarkoittaa äänialaa.

Pulakka ja Keränen tekivät selvän eron lauluteknisissä vaatimuksissa pedagogeiksi ja muusikoiksi opiskelevien välillä. Pedagogeilta he edellyttivät laaja-alaisempaa tekniikkaa. Toin jo aiemmin esiin, että pop/jazz-laulajien kannattaa työllistyäkseen olla valmiita myös osa-aikaisiin pedagogin tehtäviin. Tästä syystä analysoin Pulakan ja Keräsen vastauksia niiltä osin, mitä he vastasivat edellyttävänsä pedagogiksi opiskelevilta. Keräsen mukaan korkeakoulusta valmistuneen laulajan tulee ymmärtää, millaista tekniikkaa ja äänenvärejä käytetään erilaisissa musiikkityyleissä ja nämä tyyliä pitää myös hallita. Lisäksi laulajalla tulee olla hyvä tuki ja hänen pitää ymmärtää miten ääni toimii. Tämä tuo hyvin esiin, kuinka läheisesti äänifysiologian tuntemus ja lauluteknikka ovat sidoksissa toisiinsa. Pulakka luettelee korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan lauluteknisinä kriitteereinä tiedemiehen uteliaisuuden, jatkuvan kriittisyyden ja tiedon haun sekä kaikkien erilaisten laulutapojen ja efektien hallitsemisen. Kuten Kervinen ja Puurtinen, Pulakka-kin tuo esiin, että äänenväreistä ja efekteistä lähtevä ajattelutapa ei kuitenkaan sovi kaikille vaan efektit saattavat joidenkin opiskelijoiden kohdalla olla löydettävissä helpommin ilmaisun kautta.

Efektien käyttö oli eri haastateltavilla erilaisessa roolissa puhuttaessa pop/jazz-laulunopetuksesta ja pop/jazz-laulun harjoittelusta. Keränen lähestyi asiaa siitä näkökulmasta, että eri moodit ovat laulamisen lähtökohta eli ennen laulutekniikan harjoittamista tulee päättää, mitä moodia harjoitetaan. Tämä on CVT-metodille ominainen lähtökohta. Myös EVT-metodissa harjoitetaan äänenlaatuja toisista erillään. Ahonen puolestaan totesi keskittyvänsä opetuksessaan ensin siihen, että löydetään laulunopiskelijan ”oma ääni” ja tämän jälkeen efektejä voidaan harjoittaa myös erillisinä elementteinä. Toisaalta hän lisäsi kuitenkin, että musiikkia tehtäessä efektit ovat osa ilmaisua, eivät erillisiä elementtejä. Myös Kervinen ja Puurtinen kokivat äänenkäytön harjoittamisen selkeästi niin, että ensin harjoitetaan ”omaa ääntä” eli ”pop/jazz-laulun perustekniikkaa”, johon voidaan myöhemmin ilmaisulähtöisesti yhdistää eri efektejä. SLS-metodi perustuu samalle ajatukselle: hyvä mixed voice toimii peruslaulutekniikkana ja tätä voidaan sävyttää erilaisilla ilmaisusta peräisin olevilla efekteillä.

Pulakka sijoittui ajattelussaan omien sanojensa mukaan kahden ääripään väliin; hän totesi, että ei käytä moodeja sellaisenaan niillä nimillä kuin niitä nimetään esimerkiksi CVT-metodissa, mutta kokee, että erilaiset äänenkäyttötavat ovat alusta asti tarpeellinen osa opetusta. Hän kuitenkin lähestyy näitä siitä näkökulmasta, että eri äänenvärien ja äänenkäyttötapojen määrä ei ole rajattu tiettyihin moodeihin.

Puurtinen kuvasi perusäänenkäytön ja efektien opiskelun suhdetta seuraavasti:

No pitäis olla hanskassa ensinnäkin siis tää mixed voice. Se mulle riittää niinku perusäänenkäyttönä, joka tarkoittaa silloin sitä, et se on niinku ilmaisurikas tekemään pianissimoa ja fortea aivan niinkun samalla tavalla. Mut sit pitää olla hanskassa myöskin tämmöset, nykyään puhutaan näistä äänellisistä efekteistä. Elikä niiden käyttäminen pitäisi olla hanskassa, et sä pystyt mixed voicesta liikkumaan vaikka huokoiseen ääneen taikka sitten twangiin. Ja et sä ymmärrät, tota niiden merkityksen ja semmoisen ilmaisullisen merkityksen. Mut sit et oppia ne semmoisina ihan irrallisina asioinakin, et tietenkin se ilmaisu pitäisi ohjata niihin itse biiseissä. Mutta kun niitä opiskellaan, niin ne kyllä opiskellaan aika erillisinä. Eli se listahan on, sanotaan, että olisko semmonen kymmenkunta efektiä, mitä pitäis tietää taikka yhdistettynä vähän poikkeaviin laulutapoihin. Vaikkei osais kaikkea itse tehdä, ne pitää, esimerkiksi huilurekisteriä ei varmasti kaikki osaa tehdä taikka joillekin voi olla hankalaa taskuhuulten käyttö, et se helposti ohjautuu johonki liian puristeiseen, et löytyis semmoinen miellyttävä tapa tuottaa niitä ääniä. (Puurtinen)

Ahonen kuvasi perustekniikkaa näin:

Perusäänenkäyttö on sitä, että ääni ei rasitu ja, että tietää miten ääntään käyttää. (Ahonen)

Kommenteista tulee siis ilmi, että pop/jazz-laulun peruslaulutekniikalla pyritään muun muassa siihen, että ääni ei rasitu. Puurtisen kommentissa kiteytyy myös ajatus siitä, miten korkeakoulutasoista pop/jazz-laulutekniikkaa tulisi harjoittaa. Ensin harjoitellaan paljon perustekniikkaa ja kun se osataan niin hyvin, että ääni pysyy terveenä, voidaan alkaa harjoitella erilaisia efektejä ja ”poikkeavia laulutapoja”. Näitä voidaan harjoitella myös erillisinä, mutta musiikkia tehtäessä niiden tulee olla sidoksissa ilmaisuun. Tässä kohdataan taas ero eri lähestymistapojen, ilmaisulähtöisen ja sointiväri­lähtöisen, suhteen. Näistä kerrottiin luvussa 6.2.

Tutkimusaineiston perusteella käsittelen tutkimuksessani laulutekniikkaa ilmaisulähtöisestä näkökulmasta, koska kirjallisuudessa puollettiin tätä näkökulmaa (Eerola 2008a, 2008b & 2010a; Ludlow 2005; Puurtinen 2010) ja haastatelluista neljä viidestä lähestyi pop/jazz-laulutekniikan opettamista perustekniikan opettelemisesta lähtien.

Sibelius-Akatemian pop/jazz-laulun arviointiperusteiden (liite 5), LoVetrin esittämien ammattitaidon kriteerien (Melton 2007, 35–53), haastateltavilta saatujen vastauksien ja laajan lähdekirjallisuuteen perehtymisen⁴⁸ perusteella voidaan todeta, että korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan tulee hallita pop/jazz-laulun perustekniikka, joka pitää äänen terveenä ja kuvastaa oppilaan persoonallisuutta.

Perustekniikkaan kuuluvat seuraavat osa-alueet ja elementit:

- optimaalinen lauluasento

⁴⁸ Tutkimuksessa käytetty tekstiaineisto on esitelty kokonaisuudessaan luvussa 4.2 ja lisäksi aineistoa tuodaan esiin seuraavissa alaluvuissa.

- laulajan hengitys
- hyvä äänenlaatu
 - ankkuroitunut, vakaa ääni
 - eri rekisterien hallinta
 - rekisterien egalisointi
 - riittävä ambitus
- hyvä artikulaatio
- dynamiikan hallinta

Lisäksi tulee tietää seuraavat efektit ja myös pystyä toteuttamaan näistä ne, joita tarvitsee tyylilajeissa, joita laulaa tai opettaa:

- Belttaus
- Breikin esiintuominen
- Eri vibratot
- Huilurekisteri
- Huokoinen ääni
- Narinarekisteri
- Taskuhuuliääni
- Twang (oraali ja nasaali)

Vaikka myös *ilmaisuu* nousi esiin korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan ammattitaidon osana niin korkeakoulujen tutkintovaatimuksissa ja arviointiperusteissa, haastatteluai-
neistossa kuin kirjallisissa lähteissäkin, en kuitenkaan käsittele sitä tässä tutkimuksessa omana kokonaisuutenaan vaan osana kaikkea laulamista.

9.2 Optimaalinen lauluasento

Lauluasento voidaan nähdä osana pop/jazz-laulajan laulutekniikkaa, koska se vaikuttaa olennaisesti ääntöelimistön osa-alueiden toimintaan: hengitykseen (Aalto & Parviainen 1987, 17–18; Lennon ym. 1994; Sadolin 2000, 22; Brown 2003a, 18; Koistinen 2008,

18–29; Wilson Arboleda & Frederick 2008, 90), äänen resonanssiin (Lebon 1999, 14) ja korkeuden kontrollointiin (Wilson Arboleda & Frederick 2008, 90).

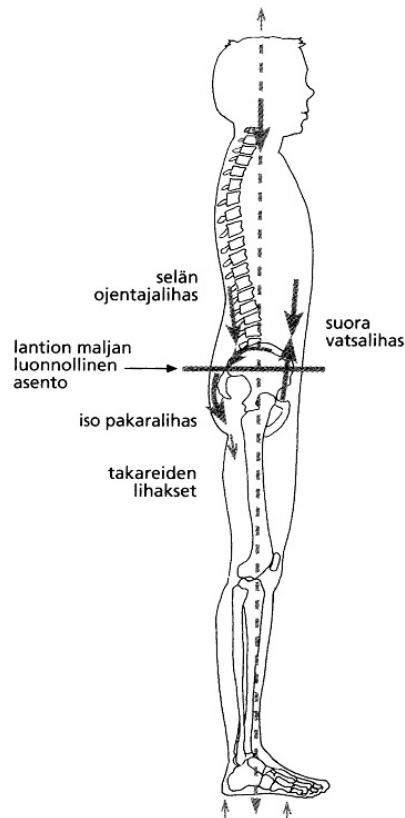
Laulajan asennon tulee olla ryhdikäs (kuva 8), mutta samalla luonnollinen ja elastinen. Koistinen (2008, 19) luonnehtii hyvää ryhtiä kehon lihasten, jänteiden, luiden ja nivelten yhteistoiminnaksi sekä tasapainoksi. Hyvän ryhdin saavuttamisessa lihastasapaino on erittäin tärkeä elementti. Optimaalinen asento on mahdollista saavuttaa varsin vähäisellä lihastyöllä, kun kehon lihastasapaino on kunnossa ja luuston sekä rangan asento on oikea (emt., 22). Jos puolestaan laulajalla on jännityksiä kehossa, ryhdikäs asento vaatii paljon lihastyötä. Lihakset joutuvat tekemään töitä kompensoidakseen jännitysten aiheuttamat ”mutkat” vartalossa ja silti asento jää usein epäryhdikkääksi (kuva 9). Koistisen (2008, 19–29) mukaan ryhdikäs asento täyttää seuraavat vaatimukset:

- nivelissä ei ole lukkoja
- vartalon linja on suora: jalkaterät – luontevassa asennossa, usein kääntyneenä hieman ulospäin; polvet; lantio; rintakehä; niska (kts. kuva 8.)
- paino on tasaisesti jalkapohjilla, painopisteet kolmion mallisesti yksi keskellä kantapäätä ja kaksi päkiän kohdalla tasapainoisesti vasemmalla ja oikealla
- hartiat ovat rennot
- rintakehä on avoin
- ei tarvita lihastyötä asennon ylläpitämiseksi

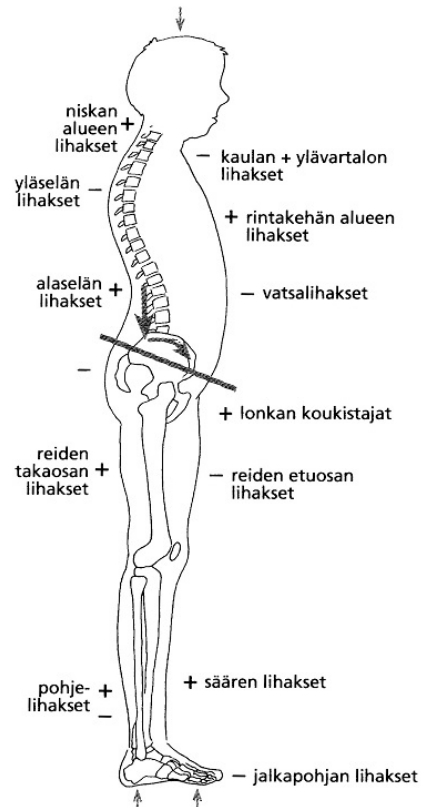
Karin Plogg (2004, 24) lisää yllämainittuihin vielä pään ja niskan seudun rentouden. Tarkemmin ottaen ryhdikkäässä asennossa päätä kannatellaan rennosti ja tasapainoisesti selkärangan jatkeena, alaleuka on rento ja kieli lepää suun pohjalla kärki alaetuhampaita koskettaen (emt.).

Laulun ja äänenkäytön asiantuntijat tuovat varsin yksimielisesti esiin, että hyvä ryhti on toimivan laulutekniikan perusta. Laulajalle ryhdikäs asento on tärkeä, koska se helpottaa ja tehostaa hengittämistä. (Aalto & Parviainen 1987, 17–18; Lennon ym. 1994, 37; Sadolin 2000, 22; Brown 2003a, 18; Koistinen 2008, 18–29; Wilson Arboleda & Frederick 2008, 90). Kun ryhti on hyvä, pallea pääsee laskeutumaan syvemmälle mahdollistaen hengityksen pääsyn myös keuhkojen alimpiin osiin (Aalto & Parviainen 1987, 17–18, Lennon ym. 1994, 37; Sadolin 2000, 22; Brown 2003a, 18; Koistinen 2008, 22). Selkärangan asento vaikuttaa pallean lisäksi muihinkin hengityslihaksiin ja tätä kautta hengityksen sijoittumiseen (Aalto & Parviainen 1987, 18). Tutkimukset ovat osoitta-

neet, että ryhti – erityisesti niskarangan asento – vaikuttaa olennaisesti myös äänen resonanssiin (Lebon 1999, 14) ja korkeuden kontrollointiin (Wilson Arboleda & Frederick 2008, 90).



KUVA 8. Oikean lihasaktiiviteetin seurauksena saavutettu ryhdikäs asento, jossa keskilinjaus (katkoviiva) säilyy (Koistinen 2008, 29).



KUVA 9. Lihastasapainohäiriön aiheuttama huono ryhti. Lisäksi kuvassa on osoitettu kireät lihakset (+), joita tulisi venyttää ja heikot lihakset (-), joita tulisi vahvistaa. (Koistinen 2008, 29.)

Alan kirjallisuudesta löytyy lukuisia kuvia ihanteellisesta ryhdistä (esim. kuva 8). Kuvi-en ryhti-ihanne on edellä mainituista syistä tavoiteltava. Samalla tulee kuitenkin, Aallon ja Parviaisen (1987, 17) sekä Koistisen (2008, 18–19) mukaan, ottaa huomioon jokaisen laulajan yksilölliset rakenteelliset ominaisuudet. Kunkin laulajan rakenteellisten ominaisuuksien ehdoilla rakentuu kullekin laulajalle niin sanottu ominaisryhti. Ihanneasen-non tavoitteluun ei voi suhtautua ehdottomasti, koska tämä saattaa aiheuttaa äänenkäyt-töä vaikeuttavia jännityksiä vartaloon. Jos vartalo on epätasapainoisessa ja laulajan ominaisryhdin vastaisessa asennossa, se joutuu ponnistelemaan lihasvoimin ja jännityk-sin painovoimaa vastaan (emt.). Lihaskännitykset puolestaan heikentävät kehon re-sonointia, saavat kehon polttamaan happea nopeammin (Metropolia 2008) ja saattavat

aiheuttaa kipua yliaktiivisissa lihaksissa (Koistinen 2008, 22). Jännitykset saattavat edetä ketjumaisesti koko vartaloon, myös kurkunpään tasolle (Lebon 1999, 14). Hyvän ryhdin tavoittelussa on siis tärkeää muistaa jokaisen yksilön henkilökohtaiset fyysiset ominaisuudet ja pyrkiä yksilön ominaisryhdin saavuttamiseen.

9.3 Laulajan hengitystekniikka

Hengitys on äärimmäisen tärkeä ja samalla haastava osa äänenkäyttöä. Laulajan tulee hallita hengitystekniikka, jonka avulla hän säätelee erikseen sekä äänen voimakkuutta että sävelkorkeutta (Sundberg 1992, 58–59). Lisäksi hengityksellä voidaan Sundbergin mukaan vaikuttaa äänen sävyyn (Sundberg 2001, 231). Myös Estill-metodin kouluttajat Anne-Marie Speed (2010) sekä Dorte Hyldstrup ja Helga Westmark (2010) toivat tämän näkökulman hyvin painokkaasti esiin pitäessään koulutuksia Suomessa. He korostivat, että belttauksessa, joka on hyvin voimakas äänenkäyttötapa, hengityksen tulee olla erilaista kuin fyysisesti ”kevyemmässä” laulussa. Seuraavassa esittelen kuitenkin hengitystä sellaisena, kuin sen tulisi useimmiten laulun perustekniikassa esiintyä. Belttauksen edellyttämästä hengitystavasta kerron myöhemmin luvussa 9.7.

9.3.1 Kontrolloitu ääntöhengitys

Lauletaessa lepo hengityksen⁴⁹ käyttö ei useimmiten riitä. Jos laulaja laulaa lepo hengitystä käyttäen, tuloksena on heikkoja, ilmavia, lyhyitä fraaseja, jotka alkavat puuskahduksella ja päättyvät kuiskaukseen. (Sadolin 2000, 23; Laukkanen & Leino 2001, 27; Koistinen 2008, 37.) Joskus huokoista ääntä voidaan käyttää tyylikeinona, jolloin lepo hengitys saattaa hetkellisesti riittää, mutta monipuolisen laulajan on ehdottoman tärkeää hallita kontrolloitu ääntöhengitys. Sen toimintaperiaate on sama kuin ääntöhengityksessä, mutta kontrollointi on vielä intensiivisempää. Ääntöhengitysprosessista on olemassa, etenkin uloshengityksen osalta, tutkijasta riippuen hieman erilaisia näkemyksiä. Sundbergin (1992, 52–53), Laukkasen ja Leinon (2001, 27) sekä Koistisen (2008, 38) mukaan ääntöhengityskontrollin saavuttaminen edellyttää äänihuulten alapuolisen paineen pysymistä tasaisena koko äännön ajan. Painetta pystytään tasaamaan sisään- ja uloshengityslihaksa aktivoimalla. Heti sisäänhengityksen jälkeen ilmamäärä keuhkoissa on suurin ja paine äänihuulten alapuolella kova; painetta pyritään pienentämään aktivoimalla sisäänhengityslihaksa vielä sen jälkeenkin, kun varsinainen sisäänhengitysvaihe on päättynyt ja ääntövaihe

⁴⁹ Lepo hengityksestä kerrottiin luvussa 3.1.

vaihe on päättynyt ja ääntövaihe alkanut⁵⁰. Keuhkojen ilmamäärän vähetessä pyritään puolestaan lisäämään äänihuulten alapuolista painetta uloshengityslihaksia aktivoimalla. (emt.) Tätä paineensäätelyä on kutsuttu laulunopetuksessa perinteisesti ”tueksi”. Viime aikoina termi ”tuki” on korvattu usein käsitteillä ”hengitysyhteys” tai ”ääntöhengityskontrolli”, koska ”tuen” koetaan sanana ohjaavan liiaksi staattiseen jännittämiseen. Ääntöhengityskontrollin tärkeästä asemasta laulupedagogiikassa ollaan varsin yksimielisiä. Sen sijaan eri koulukuntien mielipide-erot liittyvät ennen kaikkea siihen, miten hyvä ääntöhengityskontrolli saavutetaan. Tästä lisää seuraavassa luvussa.

Suurin ero lepo- ja ääntöhengityksen välillä on siis uloshengityksen kontrolloinnissa. Ulos virtaavan ilman painetta ja uloshengitysjakson pituutta on kyettävä säätämään (Sundberg 1992, 52–53; Sadolin 2000, 23; Laukkanen & Leino 2001, 27; Koistinen 2008, 37). Lisäksi laulajan tulee pystyä säätämään myös sisäänhengitettävän ilman määrää (Riggs & Carratello 1992, 25–26; Sadolin 2000, 23; Laukkanen & Leino 2001, 26; Koistinen 2008, 39). Sisäänhengitettävän ilman määrään vaikuttaa seuraavan laulufraasin vaatimukset – kuten, kuinka pitkä fraasi on kyseessä, lauletaanko kovalla vai pienellä paineella ja kuinka suurella äänenvoimakkuudella lauletaan. Laukkanen ja Leino (2008, 26) tuovat esiin, että ilmamäärän keuhkoissa ei välttämättä tarvitse olla suurempi korkeissa ja voimakkaissa äänissä, mutta käytännössä niihin varaudutaan usein hengittämällä enemmän ilmaa keuhkoihin, jolloin korkeampi paine aikaansaadaan helpommin ja äänihygieenisemmin. Sundberg (1992) ei sen sijaan tuo tutkimuksessaan esiin, että sisäänhengitettävän ilman määrän tulisi vaihdella. Hän korostaa enemmän paineen säätelyn merkitystä.

Keuhkojen tilavuuden käytöstä ääntöhengityksessä ollaan yleisesti sitä mieltä, että käytettävä tilavuus on lauletaessa hieman suurempi, mutta ylikorostunutta sisäänhengitystä tulee välttää. Koistisen (2008, 35) mukaan lauletaessa sisäänhengitettävän ilman määrä on yleensä suurempi kuin lepo- ja hengityksessä. Hän kuitenkin tuo esiin myös, että keuhkojen vetäminen pullolleen ilmaa aiheuttaa kurkunpään seudulle muutoksia, muun muassa äänihuulilihasten jännitystä, mikä on kuultavissa äänen kireytenä. Aalto ja Parviainen (1987, 108) tukevat Koistisen näkemystä sen osalta, että voimakkaassa äänenkäytössä käytetään suurempia tilavuuksia. Toisaalta he tuovat esiin myös, että hiljaisessa äänenkäytössä ilmaskäyttö on lähellä lepo- ja hengitystä. Sadolinin (2000, 24) esittää, että vaikka äänen voimakkuutta on helppo lisätä ottamalla enemmän ilmaa, sitä ei kuiten-

⁵⁰Vrt. aktiivinen lepo- ja hengitys, jolloin uloshengityksessä vain uloshengityslihakset toimivat.

kaan missään nimessä tule ottaa liikaa. Liika sisäänhengitetty ilma aiheuttaa keuhkoihin niin suuren paineen, että sitä on vaikeaa ja työlästä säädellä. Samaan lopputulokseen tulee Eerola (2010b), joka toteaa lyhyesti ja ytimekkäästi, että ”Mitä enemmän ottaa ilmaa sisään, sitä nopeammin se tulee ulos.” Brown (2003a, 30) summaa asian hyvin sanomalla, että laulajan keuhkojen kapasiteetin suurus ei ole ykkösprioriteetti. Tärkeintä on se, miten ilmaa käyttää (emt.).

Ääntöhengityksen yksi ominaispiirteistä on se, että uloshengitysvaihe on paljon sisäänhengitysvaihetta pidempi. Uloshengityksen aikana tuotetaan ääntä eli sitä pidennetään suhteessa lepo hengityksen uloshengitysvaiheeseen. Sisäänhengitysvaihe puolestaan on ääntöhengityksessä hyvin lyhyt. (Aalto & Parviainen 1987, 108; Laukkanen & Leino 2001, 26.; Koistinen 2008, 35.) Kappaleen keskellä ei ole aikaa pitkään sisäänhengitykseen eikä sille ole tarvettakaan, sillä Koistisen (2008, 36) mukaan keuhkot täyttyvät refleksinomaisesti erittäin nopeasti. Tämän refleksinomainen täyttymisen ”salliminen” edellyttää kuitenkin harjoittelua. Koistinen (emt.) esittää, että keuhkot pääsevät täyttymään itsestään, jos rentouttaa vatsalihakset ja päästää leuan putoamaan heti uloshengityksen jälkeen. Todettakoon, että kommentti leuan rentouttamisesta uloshengityksen jälkeen on siinä mielessä erikoinen, että voisi olettaa hyväksi leuan pitämisen rentona koko äännön ajan.

Koistinen (2008, 35) tuo esille vielä yhden kontrolloidun ääntöhengityksen ja lepo hengityksen eron, jota muissa lähteissä ei mainita. Hänen mukaansa sisäänhengitysvaiheen jälkeen tulisi olla pieni varmistushetki, jonka aikana elimistö valmistaa ja varmistaa hengitystuen. Jostakin syystä tästä pienestä elimistöä valmistavasta tauosta ei mainita muissa lähteissä. Omaan kokemukseeni perustuen varmistusvaihe on kuitenkin tärkeä osa toimivaa ääntöhengityskontrollia.

Tämän tutkimuksen aineiston perusteella voidaan siis todeta, että korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan tulee hallita kontrolloitu ääntöhengitys eli pystyä kontrolloimaan uloshengitettävän ilman painetta ja uloshengitysjakson pituutta; sisäänhengitettävän ilman määrää ja sisäänhengityksen nopeutta sekä osata valmistaa elimistö ääntämiseen pienellä varmistushetkellä sisään- ja uloshengityksen välissä.

9.3.2 Vatsa sisään vai vatsa ulos?

Suurimmat erimielisyydet pop/jazz-laulupedagogiikassa ”tuen” eli kontrolloidun ääntöhengityksen osalta liittyvät siihen, koetaanko tuntemus ”tukemisesta” alavatsan seudulta

sisään vai ulos. Tutkimukseni perusteella enemmän hyötyjä saavutetaan ”ulos-ajatuksella”. Sundberg (1992, 59) käyttää artikkelissaan nimityksiä ”vatsa sisään -koulukunta” ja ”vatsa ulos -koulukunta”⁵¹. Ploog (1999, 17) puolestaan nimeää eri näkemykset ”sisäänpäin suuntautuneeksi hengitystyyppiksi” ja ”ulospäin suuntautuneeksi hengitystyyppiksi”⁵².

Sundberg (1992, 59–60) analysoi ja vertailee koulukuntien etuja ja haittoja siteeraten useita tutkimuksia⁵³. Hänen mukaansa tutkimuksissa todettiin, että lihastoiminta on tuloksellisinta silloin, kun lihas aloittaa toiminnan venyneestä asennosta. Vatsa sisään-asennossa ulommat kylkivälilihakset ja pallea ovat venytetyssä tilassa ja valmiina nostamaan subglottaalista painetta⁵⁴, samanaikaisesti vatsalihakset ovat supistuneena, joten niiden toiminta uloshengitysvoimana on heikentynyt. Vatsa ulos -asento tarjoaa kylkivälilihasten suhteen samat edut kuin vatsa sisään -asento. Tämän lisäksi myös vatsalihakset ovat venyneessä asennossa ja näin ollen valmiina toimimaan. Haittapuolena vatsa ulos -asennossa on tämän lihastoiminnan teoreettisen käyttäytymisen näkökulmasta se, että pallea on aluksi supistuneena, mutta toisaalta se venyy koko ajan sitä mukaan, kun ilmamäärä keuhkoissa vähenee.

Sundberg myös tuo esiin, että vatsa sisään -tukemistavassa subglottaalisen paineen nostaminen vain vatsalihaksia käyttämällä johtaa siihen, että sisäelimet nousevat kohti rintatonteloa ja ilman vastavoimaa liike saattaa jatkua kontrolloimattomasti. Kontrolloimaton liike johtaa kontrolloimattomaan paineeseen ja tämä puolestaan vaikeuksiin voimakkuuden ja sävelkorkeuden säätelyssä. Näin ollen voisi olettaa, että laulussa parempi paineensäätelystrategia uloshengityksessä olisi käyttää vastavuoroisesti sekä palleaa että vatsanpeitteen lihaksia. Tämä tarkoittaa käytännössä vatsa ulos -ajatusta, koska pallean laskeutuminen alas on vatsa sisään -asennossa mahdotonta, koska vatsalihasten jännittäminen ei anna pallealle tilaa laskeutua.

Toinen vatsa ulos -koulukunnan etu on Sundbergin (1992, 60–61) mukaan trakeaalisen vedon aikaansaaminen pallean toiminnan kautta. Trakeaalisella vedolla tarkoitetaan pallean laskeutumisella saavutettavaa kurkunpään laskeutumista, joka vähentää jännitystä äänihuulissa ja tätä kautta parantaa äänen laatua ja voimakkuutta (Sundberg 1992,

⁵¹ Alkuperäiset termit ”belly in -method” sekä ”belly out -method”

⁵² Alkuperäiset termit ”inspiratory breathing type” ja ”expiratory breathing type”

⁵³ Bouhuys, Proctor & Mead 1966, Rothenberg 1968, Hixon & Hoffman 1979, Watson & Hixon 1985.

⁵⁴ Subglottaalinen paine tarkoittaa kurkunpään alapuolista painetta.

60–61; Laukkanen & Leino 2001, 29; Eerola 2008a, 17). Kuten yllä jo todettiin, vatsa sisään -koulukunnassa vatsan vetäminen sisään estää pallean laskeutumisen, joten trakeaalista vetoa ei saavuteta.

Sadolinin Complete Vocal Techniquessa tuki ajatellaan sisäänpäin. Sadolin (2000, 25) perustelee vatsan sisään vetämistä uloshengityksessä sillä, että rintakehä ei pysy auki, jos vatsa on ulkona. Rintakehän tulee hänen mukaansa pysyä auki, koska tämä on ainoa mahdollisuus pitää pallea alhaalla. Hän ei viittaa tässä tieteellisiin tutkimuksiin. Monet muut lähteet tukevat käsitystä rintakehän ja kylkien auki pitämisestä kontrolloidussa ääntöhengityksessä, mutta ovat ristiriidassa aukipitämistävän kanssa. Aalto ja Parviainen (1987, 106), Riggs ja Carratello (1992, 25), Sundberg (1992, 50–51) Laukkanen ja Leino (2001, 24–25), Brown (2003a, 27–28) sekä Koistinen (2008, 33) esittävät, että rintakehä avataan ulompia kylkivälilihaksia käyttämällä. Näin ollen voisi olettaa, että näitä sisäänhengityslihaksia aktivoimalla kyljet myös pysyvät pidempään auki ulos hengitettäessä. Kylkiä siis voidaan pitää auki vetämättä vatsaa sisään ja ainoa Sadolinin argumentti vatsan sisään vetämisen puolesta kumoutuu.

Sadolinin teoriassa (2000, 24–25) hämmentävää on myös se, miten pallean ylipäättään voidaan pitää alhaalla, jos vatsaa vedetään sisään. Laukkasen ja Leinon (2001, 24) mukaan vatsalihakset supistuessaan, työntävät sisäelimiä ylös ja nämä puolestaan työntävät pallean edellään ylöspäin. Myös Sundberg (1992, 50–51) toteaa, että vatsalihaksia käytetään pallean palauttamisessa takaisin ”lepopaikalleen”. Aalto ja Parviainen (1987, 44) kiteyttävät asian toteamalla, että ”rento vatsa on terveen hengityksen edellytys, mutta rento ei ole sama kuin veltto”. Vatsassa tulee siis olla pieni tonus, mutta varsinainen jännittäminen ohjaa hengitystä väärille alueille ja johtaa häiriintyneisiin hengitystapoihin (emt.).

Näiden argumenttien valossa voi olettaa, että vatsalihasten aktiivinen supistaminen uloshengityksen aikana nopeuttaa pallean nousemista ylöspäin ja näin ollen myös ilman tuleamista ulos keuhkoista. Tämä heikentää tukea. Lisäksi vatsan vetäminen sisäänpäin äännön aikana saattaa joissakin tapauksissa edesauttaa häiriintyneiden hengitystapojen muodostumista. Toisaalta tulee muistaa myös se, että yhtälailla vatsan jännittäminen ulospäin on haitallista äänenkäytölle.

Edellä esitettyjen näkemysten perusteella ”vatsa ulos -hengitystapa” on laulettaessa parempi kuin ”vatsa sisään -hengitystapa”. ”Vatsa ulos -hengitystapa mahdollistaa pallean laskeutumisen ja näin ollen uloshengityksen hidastamisen sekä trakeaalisen vedon muo-

dostumisen. ”Vatsa ulos -hengitystavassakin” tulee kuitenkin ottaa huomioon, että vatsan tulee olla luonnollisesti ulkona pallean laskeutumisen seurauksena, ja pallean nousamista hidastamalla vatsa myös pysyy ulkona mahdollisimman pitkään, kunnes pallea on palannut paikalleen. Vatsaa ei tule kuitenkaan pullistaa ulos vaan laajentuminen on seurausta sisäelinten paikan muutoksesta, kun ne antavat tilaa laskeutuneelle pallealle.

Myös toinen hengitykseen liittyvä mielipide erottaa Sadolinin ajatukset muiden lähteideni näkemyksistä. Sadolin puhuu kirjassaan (2000, 23) tuesta ilman pidättelemisenä. ”Laulaminen ja puhuminen on enemmän hengityksen pidättämistä kuin uloshengittämistä” (emt.). Tämä ajatus voi äkkiseltään kuulostaa varsin samalta kuin tuen kuvaukset yleensä. Määritelmässä on kuitenkin laulupedagogiikan näkökulmasta suuri ero verrattuna monien muiden laulupedagogien ajatukseen tuesta. Hengityksen pidättäminen on varsin eri asia kuin säätely (Koistinen 2008, 35), kontrolloiminen (Laukkanen & Leino 2001, 27) tai jarrutteleminen (Aalto & Parviainen 1987, 44). Kontrolloidussa ääntöhengityksessä on kyse uloshengityksen kontrolloimisesta, mutta esimerkiksi Koistinen (2008, 39) nimenomaan tähdentää, että uloshengitystä ei tule pidätellä, koska pidättely aiheuttaa jännityksiä lihaksiin ja laulaja itse asiassa pidättelemällä vain hukkaa ilmaa.

Hengitys on erittäin tärkeä ja samalla kiistelty osa laulamista. Tärkeää onkin muistaa, että kaikesta kontrolloidun ääntöhengityksen edellyttämästä lihastoiminnasta huolimatta hengityksen tulisi olla ennen kaikkea vaivatonta ja elastista (Koistinen 2008, 37, 39). Lihaskännityksiä suuntaan tai toiseen tulee välttää. Jos laulajan hengitys on luonnostaan syvähengitystä⁵⁵, siihen ei tarvitse kiinnittää paljonkaan huomiota (Hylldstrup & Westmark 2010; Speed 2010; Puurtinen 2011b). Tulee ottaa huomioon myös, että lopulta hengityksen toimintaa määrittelee pitkälti myös tavoiteltu äänenväri (LoVetri 2002, 251).

9.4 Hyvä äänenlaatu

9.4.1 Ankkuroitunut, vakaa ääni

Ankkurointi ei noussut sellaisenaan haastatteluista tai opetussuunnitelmista esiin, mutta sen voidaan katsoa olevan tulosta monesta muusta toimivasta laulutekniikan osa-alueesta, kuten ääntöbalanssista ja kontrolloidusta ääntöhengityksestä. Tekstiaineistossa äänen ankkuroituneisuus sen sijaan tuotiin esiin ammattitaidon kriteerinä. LoVetri (Mel-

⁵⁵ Syvähengityksellä tarkoitetaan hengitystapaa, jossa pallea laskeutuu.

ton, 2007, 42) peräänkuuluttaa haastattelussaan pop/jazz-laulun ammattilaisilta ankkuroitunutta, vakaata ääntä. LoVetrin (emt.) oma luonnehdinta tekstissä on ”certain amount of sturdiness in the tone”, jonka suora suomennos on ”tietty määrä vakautta äänessä”. Suomessa puhutaan pikemminkin äänen ankkuroinnista. Laulunopettajat pyytävät usein oppilaita ankkuroimaan ääntä paremmin, mutta se, miten ”ääni ankkuroidaan” ja mitä ”äänen ankkuroinnilla” tarkoitetaan, jää monesti epäselväksi. Aiheeseen liittyen on kirjoitettu paljon esimerkiksi kontrolloidusta ääntöhengityksestä, mutta laulunopetuksessa käytettävää ankkurointi-termiä ei artikkeleissa esiinny. Ankkuroinnilla toivotaan yleensä saatavan aikaan vakaa ja samanaikaisesti vapaa ääni.

Vakauden ja vapauden yhtäaikainen vaade on mahdollista toteuttaa ”käyttämällä kehoa laulaessa” (Eerola 2010c). Eerolan mukaan (2008a, 10) kehon lihasten tasapainon löytäminen on perusta ääntöbalanssille eli ilmanpaineen säätelylle suhteessa äänihuulten lihastoimintaan. Kun ääntöbalanssi on hyvä, äänivärähtely pääsee tapahtumaan rennosti ja äänihuulisulku⁵⁶ on tiivis. Tämä saa äänen kuulostamaan vapaalta. (Eerola 2008b, 17.) Vakaus puolestaan on seurausta siitä, että kontrolloitu ääntöhengitys (kts. tarkemmin luku 9.3.1) toimii, mikä edellyttää ulos- ja sisäänhengityslihasten aktiivisuutta. Kontrolloidulla ääntöhengityksellä saadaan ensinäkin pidettyä äänihuulia vasten oleva paine sopivana. Lisäksi pallean laskeutuminen aiheuttaa trakeaalisen vedon, jolloin kurkunpää pysyy rentona ja ääneen saadaan sopivasti tummuutta. (Eerola 2010c.) Ammatilainen kuuleekin äänestä varsin nopeasti, onko se ankkuroitunut vai ei. Trakeaalisesta vedosta ja sen edellyttämästä vatsa ulos -hengitystavasta kerrottiin kappaleessa 9.3.2.

Laulaminen on siis Eerolan (2008b, 17) mukaan ”mitä suurimmassa määrin lihastyötä painetasapainon ylläpitämiseksi äänihuulia vasten”. Jos kehon isot lihakset⁵⁷ ovat passiivisia, paine äänihuulia vasten ei pysy optimaalisena, ääntöbalanssi heikkenee ja vakaus sekä vapaus menetetään.

9.4.2 Rekisterien hallinta

Rekisterillä tarkoitetaan ”toisiaan seuraavien äänten sarjaa tai aluetta, joka on tuotettu lähes identtisellä äänen laadulla, ja jolla ei varsinaisesti saa olla yhteisiä perustajuuksia rinnakkaisen rekisterin kanssa” (Eerola 2010a 17, Hollien 1974 mukaillen). Rekiste-

⁵⁶ Äänihuulisulku tarkoittaa äänihuulten painautumista toisiaan vasten äänihuulivärähdyksen aikana.

⁵⁷ Kuten hengityksessä käytettävät vatsa- ja selkälihakset.

reitä on olemassa sekä laryngaaalisia⁵⁸ että akustisia⁵⁹ (Stark 2003, Eerolan 2010a, 17 mukaan; Miller & Schutte 2004). Tässä tutkimuksessa käsitellään pääasiassa laryngaalisia rekistereitä⁶⁰, koska niiden ymmärrystä ja hallintaa siirtymäkohtineen edellytetään pop/jazz-laulun ammattilaiselta (mm. Lamesch ym. 2007, 1; Melton 2007, 47–49; Eerola 2010a, 21; liite 5). Jotta rekisterien sointieroja pystyy tasoittamaan tai halutessaan tuomaan esiin, täytyy ymmärtää, mistä niissä on kyse. Meltonin (2007, 47–49) haastattelema LoVetri pitää tätä jopa kaiken pop/jazz-laulutekniikan lähtökohtana. Hänen (emt.) mukaansa voidaan tehdä paljon turhaa työtä kaikkien muiden laulutekniikan osa-alueiden kanssa saavuttamatta mitään, jos ei tiedosteta ja hallita rekisterien toimintaa.

Rekisterien olemassaolosta on käyty keskustelua jo vuosisatoja (Brown 2003b, 147). Varsinainen tieteellinen tutkimus rekisterien toiminnasta sai alkunsa vuonna 1847 Manuel Garcian tutkimuksista. Garcia määritteli jo tuolloin rinta- ja päärekisterin toiminnalliset erot. (Lamesch ym. 2007, 2.) Sittemmin rekistereitä on tutkittu laajasti niin fysiologisesta kuin akustisestakin näkökulmasta (mm. emt.; Hirano ym. 1970; Hollien ym. 1974; Henrich, Roubeau, Castellengo 2003). Tutkimukset ovat kuitenkin keskittyneet lähinnä klassisen laulun rekistereihin. Pop/jazz-laulussa äänenkäyttötapoja on useita ja ne ovat kaikki fysiologisesti erilaisia kuin klassisessa laulussa toteutettava äänenkäyttö (Estill 1988; Eerola 2008a). Tämän vuoksi tehdyt tutkimukset eivät kaikilta osiltaan päde suoraan pop/jazz-lauluun. Eri laulumetodit ovatkin tuoneet rekisterikeskustelun uudestaan laulupedagogisen keskustelun keskiöön.

Cathrine Sadolinin Complete Vocal Techniquessa rekisterikäsité on kumottu. Sadolin (2002, 62) toteaa kirjassaan, että eri rekistereillä kuvataan ainoastaan eri sävelkorkeuksia, joilla ei ole mitään toiminnallista eroa. Toteamuksessa ei kuitenkaan viitata tutkimuksiin, jotka osoittaisivat, että eroa ei ole. Myöskään Jo Estillin EVT-metodissa rekisterikäsitettä ei käytetä opetuksessa. EVT:ssa rekisterien olemassaolo ja erilainen lähtökohtainen värähtelytapa kuitenkin tiedostetaan, mutta ei koeta, että niiden esiintuomisesta olisi opetuksessa hyötyä (Hyldstrup & Westmark 2010). EVT:ssa ajatellaan, että harjoittelemalla voidaan oppia manipuloimaan eri rekisterien luontaisia toimintamalleja (McDonald Klimek ym. 2010, 7).

⁵⁸ Larynx tarkoittaa kurkunpäästä ja laryngaalinen rekisteri kurkunpään toiminnan säätlemiä rekistereitä. Starkin (2003, Eerolan 2010a, 17 mukaan). mukaan on kyse laryngaalisesta rekisteristä, jos siirtymässä tapahtuu lihastoiminnallinen muutos.

⁵⁹ Akustisessa rekisterissä break-kohta aiheutuu lihastoiminnan muutoksen sijaan ääniväylässä syntyvästä antiresonanssista (Stark 2003, Eerolan 2010a, 17 mukaan).

⁶⁰ Pelkällä rekisteri-termillä viitataan siis aina laryngaalisiin rekistereihin.

Nykytutkimuksen valossa voidaankin todeta, että tietyt rekisterirajat ovat olemassa niin pop/jazz-laulun kuin klassisenkin laulun äänenkäyttöyleisissä. Ne vain sijaitsevat hieman eri korkeuksilla kuin klassisessa laulussa (mm. Estill 1988, 40; Eerola 2008a, 13; Eerola 2010a, 20–21) ja niitä pystytään manipuloimaan (McDonald Klimek ym. 2010, 7) eli eri rekisterien alueella voidaan käyttää hyvin erilaisia äänenvärejä.

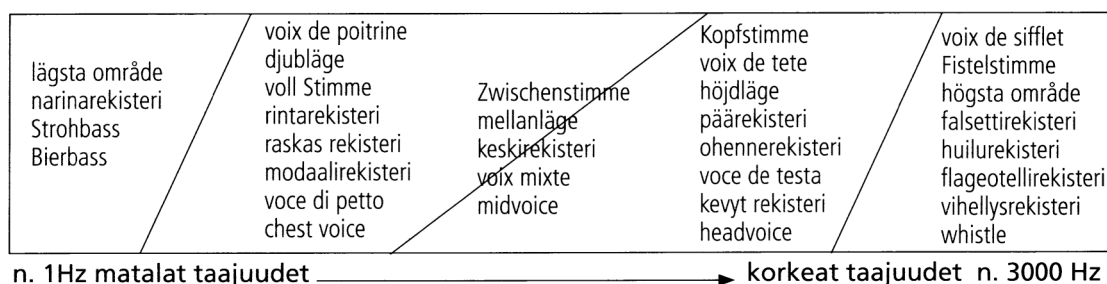
Laryngaalinen rekisteri-ilmiö tarkoittaa siis äänihuulten erilaisia värähtelytapoja, jotka ovat ominaisia eri sävelkorkeuksille ja äänenvoimakkuuksille (Laukkanen & Leino 2001, 44). Laukkasen ja Leinon (emt.) mukaan ”varmaa on, että rekistereitä on ainakin kaksi”: modaalirekisteri ja falsetti. Modaalirekisteristä käytetään laulupedagogiikassa yleensä nimitystä rintarekisteri ja falsetista nimitystä päärekisteri. Edellä mainitut rekisterit ovat pop/jazz-laulajan ammattitaidon ja instrumentinhallinnan kannalta hyvin tärkeitä, koska laulun perustekniikkaa toteutetaan näiden rekisterien alueella. Niiden kattama ambitus tulisi pystyä tuottamaan tasalaatuisella äänellä⁶¹. Tätä ilmiötä kutsutaan yleensä mixed voiceksi tai yksirekisterisyydeksi.

Yleensä rintarekisterin ja päärekisterin lisäksi erotetaan vielä kaksi rekisteriä, joissa äänihuulilla on oma tapansa värähdellä. Näitä kutsutaan narina- ja huilurekisteriksi (Aalto & Parviainen 1987, 128; Laukkanen & Leino 2001, 49; Brown 2003a, 51–52; Koistinen 2008, 60). Lauluääntä käsittelevässä kirjallisuudessa (esim. Koistinen 2008, 60) nostetaan usein näiden lisäksi esiin vielä keskirekisteri. Termi on hieman harhaanjohtava, sillä keskirekisteri ei ole oikeastaan varsinainen rekisteri. Sillä ei ole omaa erilaista äänihuulten värähtelytapansa vaan keskirekisterillä tarkoitetaan noin oktaavin laajuista aluetta, rinta- ja päärekisterin välissä, jossa ääntä pystytään tuottamaan kummankin rekisterin mekanismilla tai ne saumattomasti yhdistäen. (Koistinen 2008, 60.) Rekistereistä käytetään kansainvälisesti lukuisia eri nimityksiä, mikä saattaa olla hämmentävää, joten kaaviossa 3 on esitetty yhteenveto käytetyistä nimistä.

Matalimmalta kuulostavassa narinarekisterissä äänihuulet ovat täysin rennot ja niiden sulkuvaihe on niin pitkä, että jopa yksittäinen värähdys voidaan kuulla selvästi (Aalto & Parviainen 1987, 128; Koistinen 2008, 60). Avovaihe puolestaan on nopea. (Aalto & Parviainen 1987, 128). Narinarekisteriä käytetään pop/jazz-laulussa lähinnä efektiivomaisesti aloittamassa fraaseja tai fraasien keskellä (Eerola 2010d) tai tuotettaessa

⁶¹ Myös rekisterien äänenvärien eroa voidaan tuoda esiin tehokeinona, mutta ammattilaisen tulisi pystyä laulamaan halutessaan myös ”yksirekisterisesti”.

heavy-musiikissa käytettävää ”örinää”. Sen hallitseminen ei ole kuitenkaan laulajan ammattimaisen laulutekniikan edellytys.



KAAVIO 3. Yleisimpiä rekisterikäsitteitä eri kielillä (Koistinen 2008, 60).

Myös huilurekisterin käyttö on – ainakin Suomessa – pop/jazz-laulussa, ainakin toistaiseksi, lähinnä kuriositeetti. Muutamat pop/jazz-laulun huippunimet käyttävät huilurekisterin ääniä efekteinä kappaleissa, mutta Suomessa huilurekisterin käyttöä ei varsinaisesti edes opeteta korkeakouluissa. Näin ollen varsin harva korkeakoulusta valmistunut pop/jazz-laulaja myöskään osaa huilurekisteriään käyttää. Narina- ja huilurekisteri ovat lähinnä asioita, jotka ammattilaisen tulee tietää ymmärtääkseen äänifysiologiaa, ja joita voi käyttää efektinä, mutta niiden hallintaa ei kuitenkaan edellytetä. Huilurekisterin toiminta perustuu äänihuulten ”viheltämiseen”, josta kerrotaan lisää efektien yhteydessä luvussa 9.7. Myös narinarekisteriä käsitellään kyseisessä luvussa.

Brownin (2003b, 148) mukaan rintarekisteri muodostaa pohjan populaarimusiikin laulamiselle, ja hänen mukaansa varsin suuri osa kevyen musiikin laulusta sijoittuuakin alueelle, jolla ääni on toteutettavissa rintarekisterissä. Rintarekisterin hallinta on siis äärimmäisen tärkeää pop/jazz-laulajalle. Pelkällä rintarekisterillä lauletaessa ääniala jää kuitenkin varsin kapeaksi, joten päärekisterin hallinta ja näiden kahden edellä mainitun rekisterin egalisoitaito ovat välttämättömiä. Rinta- ja päärekisterin toimintamekanismit ja lähtökohtaiset sointivärit ovat hyvin erilaiset, mutta harjoittelulla molemmat voidaan saada toimimaan saumattomasti.

Rintarekisterissä äänihuulten sulkuvaihe on Koistisen (2008, 61) mukaan pitkä. Äänihuulet värähtelevät koko pituudeltaan ja syvyydeltään, ja äänirako sulkeutuu tiiviisti värähdyksen aikana. Tämä tiivis ja rento värähtely aikaansaa laajimman mahdollisen

määrän yläsäveliä⁶², joka puolestaan tekee äänestä pyöreän ja täyteläisen. (Aalto & Parviainen 1987, 128–129; Laukkanen ja Leino 2001, 46; Koistinen 2008, 61.) Äänen korkeuden vaihteluista vastaa rintarekisterissä äänihuulilihas, joten sen jännitys on suurimmillaan (Aalto & Parviainen 1987, 128–129; Brown 2003a, 54; Brown 2003b, 148; Koistinen 2008, 61). Jännityksellä tarkoitetaan siis lihaksen supistumista eli se lyhenee ja paksuntuu (Brown 2003b). Äänihuulilihaksen päällä oleva limakalvo puolestaan on löysä ja pääsee näin tekemään värähtelemään vapaasti (emt; Laukkanen & Leino 2001, 46). Laukkanen ja Leino (2001, 46) tähdentävät, että äänihuulivärähtely on rintarekisterissä selvästi kaksivaiheista. Samaan tulokseen ollaan tultu myös Hiranon ym. (1970) Hollienin ym. (1974) ja Lameschin ym. (2007) tutkimuksissa.

Kun äänen korkeus nousee tarpeeksi, äänihuulten toimintamalli muuttuu ja siirrytään päärekisteriin. Asiaa voi ajatella myös toisin päin; kun sävelkorkeutta halutaan nostaa, aktivoidaan rengasrusto-kilpirustolihasta, joka venyttää äänihuulia, jonka seurauksena äänen sävelkorkeus nousee (Brown 2003b, 148). Päärekisterin toiminnasta on joitakin hieman toisistaan poikkeavia mielipiteitä. Pääasiassa uskoisin nämä erimielisyydet selittyvän sillä, puhutaanko harjoitetusta vai täysin harjoittamattomasta päärekisteristä.

Laukkanen ja Leino (2001, 46), jotka lähestyvät asiaa puhetekniikan näkökulmasta kutsuvat päärekisteriä falsetiksi. Heidän mukaansa falsettirekisterissä äänihuulet ovat siis ohuet ja pitkät, ja äänirako ei välttämättä sulkeudu lainkaan värähdyksen aikana. Tämän seurauksena syntyvä ääni on ohut ja väritön ja sisältää huomattavasti vähemmän yläsäveliä kuin rintarekisterissä tuotettu ääni. (emt.) Edellä oleva pää- tai falsettirekisterin kuvaus koskee mielestäni lähinnä tapauksia, joissa kyseistä rekisteriä ei ole harjoitettu. Tällöin äänihuulet eivät sulkeudu kunnolla ja äänen lopputulos on heikko ja vuotoinen. Ritva Eerola (2009) ja Mari Koistinen (2008, 61) käyttävätkin tätä falsetti-termiä kuvaamassa äänenkäytön virhetoimintoa, jossa äänihuulet eivät sulkeudu. Puhutaan siis käytännössä samasta asiasta – sulkeutumattomista tai huonosti sulkeutuvista äänihuulista – ja samalla termillä, mutta vähän eri yhteydessä. Koistinen (emt.) ja Eerola (emt.) erottavat tästä falsetista päärekisterin erillisenä toimintamekanismina. He kuvaavat falsettia ”tuettomana pää-äänenä”, jossa äänirako jää auki, ja päärekisteriä ”tuettuna pää-äänenä”, jossa äänihuulet sulkeutuvat ja värähtelevät toisiaan vasten, vaikka ovat venyneessä tilassa (emt.).

⁶² Yläsävelsarjalla tarkoitetaan ”sarjaa harmonisessa kokonaisluku-suhteessa olevia säveliä, jotka soivat joko kuuluvammin tai heikommin perussävelen soidessa. (Koistinen 2008, 212).

Päärekisterissäkin voi siis tuottaa kiinteää ja kirkasta ääntä. Voimaa päärekisterin äänen ei kuitenkaan saada pelkästään äänihuulisulkua tiivistämällä. Jos äänen voimakkuuden haluaa saada lähestulkoon samaksi rinta- ja päärekisterissä, tähän lopputulokseen päästään käyttämällä mixed voicea, josta kerrotaan seuraavassa luvussa. Kaiken edellä mainitun perusteella korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan tulee hallita sekä mixed voice eli tasainen siirtymä rekisteristä toiseen sekä äänenkäyttö erillisissä pää- ja rinta-rekisterissä. Puhtaiden pää- ja rintarekisterin käytön hallintaa edellytetään, koska niillä voi tuoda esiin erilaisia tunteita.

9.4.3 Rekisterien egalisointi ja mixed voice

Pää- ja rintarekisterin tunnistettavana erona on siis äänihuulten kontaktoitusvoima ja tämän seurauksena saavutettavat erilaiset yläsävelsarjat. Päärekisterissä äänirako sulkeutuu lyhyemmäksi ajaksi kuin rintarekisterissä – jos ylipäättään sulkeutuu. Harjaantumattomalla laulajalla eri rekisterien sointiero voi olla todella iso; rintarekisteri saattaa soida muhkeasti ja heti päärekisteriin siirryttäessä ääni häviää melkein kuulumattomiin. Yksi laulajien tärkeimmistä ja samalla aikaa vievimmistä harjoittelun kohteista onkin rekisterien egalisointi ja ylimenokohdan häivyttäminen.

Egalisointi on mahdollista tehdä ainakin kahdella tavalla. Ensimmäinen vaihtoehto on opetella siirtämään lihastoiminnan vastuu äänihuulilihaselta rengasrustokilpirustolihaselle niin nopeasti, että korva ei tätä lihastoiminnan muutosta huomaa. Eerolan (2010a, 18) mukaan amatööri laulajilla ”break-kohta”⁶³ kuuluu usein siksi, että äänihuulten relaksaatioaika on pitkä vaihdettaessa rekisteriä. Tämä aiheuttaa sointiin pitkän katkoksen. Egalisointi voidaan siis toteuttaa harjoittamalla kurkunpään lihaksia työskentelemään saumattomasti yhteistyössä rekisterinvaihdoskohdassa, jotta relaksaatioaika muodostuisi mahdollisimman lyhyeksi. (emt.).

Edellä esitellyssä vaihtoehdossa on se huono puoli, että vaikka itse ”breikki” ei tule esiin, äänenlaatu kuitenkin muuttuu ohuemmaksi, kun siirrytään rintarekisteristä päärekisteriin. Toinen vaihtoehto on harjoittaa äänen koko laajuudelta niin sanottua mixed voicea. Tälle termille ei ole kehitetty virallista suomenkielistä nimeä, joten laulupedagogit käyttävät yleensä joko englanninkielistä termiä tai suomennettua versiota *miksti*⁶⁴

⁶³ Break-kohdalla tarkoitetaan rekisterinvaihdoskohtaa. Break-kohdassa tapahtuu lihastoiminnan vastuun vaihdos ”kurkunpään lihasten kesken siirryttäessä äänihuulten ohuempaan toimintaan ylöspäin laulettuun”. (Eerola 2010a, 18.)

⁶⁴ Tässä tutkimuksessa käytetään sekä termiä miksti että mixed voice.

(esim. Puurtinen 2010d). Ääni on siis fysiologisista rekistereistä huolimatta, mahdollista saada kuulostamaan samalta koko laulettavalla alueella. Puurtinen (emt.) toteaaakin väitöskirjassaan mikstin olevan ”peruslaulutekniikkaa”. Miksti on siis hyvä olla koko ajan käytössä laulettaessa mitä tahansa. Mikstistä voi ”liukua eri efekteihin” sen mukaan, millaista musiikkia laulaa ja mitä sillä haluaa ilmaista (emt.).

Mixed voicea on tutkittu jonkin verran (mm. Castellengo, Chuberre & Henrich 2004; Schutte & Miller 2004; Bartlett 2005; Lamesch ym. 2007; Brown 2003a; Brown 2003b). Näkemykset sen syntytavasta vaihtelevat hieman. Brownin (2003a, 54) mukaan mikstin perusajatus on se, että äänihuulilihakset ja rengasrusto-kilpirustolihakset pidetään molemmat koko ajan aktiivisina, kun lauletaan sävelkorkeuksissa ylöspäin. Kun rengasrusto-kilpirustolihakset alkavat venyttää äänihuulia siirryttäessä korkeampiin sävelkorkeuksiin, äänihuulilihakset eivät passivoidu, kuten yleensä päärekisteriin siirryttäessä. Sen sijaan äänihuulilihakset pysyvät aktiivisena, minkä seurauksena ne pysyvät myös hieman paksumpana ja pystyvät sulkemaan ääniraon. Näin saavutetaan tiiviimpi ja voimakkaampi äänenlaatu myös ylhäällä. (emt..)

Brown ei ota kantaa siihen pidetäänkö rengasrusto-kilpirustolihaksia puolestaan aktiivisina laulettaessa rintarekisterin alueella. Bartlett (2005, Eerolan 2010a, 11 mukaan) mukaan pidetään. Hän (emt.) toteaa, että mikstiä käytettäessä myös rintarekisterin alueella, jossa äänihuulilihaksilla on päävastuu, äänihuulia venyttävät lihakset toimivat mukana. Tämä mahdollistaa saumattoman laulamisen eri rekisterien alueella, koska rengasrusto-kilpirustolihasten ei tarvitse vaihtaa toimintamekanismiaan, kun se on koko ajan aktiivinen. Toimintamekanismin vaihdos saattaa tehdä rekisterinvaihdoksesta kuuluvan, joko siksi, että lihaksen toiminnan käynnistyminen tai poisjääminen kuuluu tai toisaalta äänenväri muuttuu.

SLS-metodissa miksti on kaiken lähtökohta ja mikstin rakentamisessa pyritään siihen, että korkeissa sävelissä äänihuulilihasten aktivoinnin lisäksi myös alhaisia sävelkorkeuksia laulettaessa ääni olisi vastavuoroisesti kirkas (Puurtinen 2011b). Tämä tukee Bartlettin (2005, Eerolan 2010a, 11 mukaan) ajatusta siitä, että rengasrusto-kilpirustolihakset pyrittäisiin pitämään aktiivisena myös rintarekisterissä.

Castellengo ym. (2004) ovat eri mieltä Brownin ja SLS:n teoriasta mikstin erilaisesta kurkunpääntason toiminnasta. Heidän tutkimuksensa mukaan mikstin sävelet on aina tuotettu joko päärekisterin tai rintarekisterin mekanismilla. Tasainen sointi saadaan heidän mukaansa aikaan ainoastaan manipuloimalla resonanssitiloja (emt.) Myös Lamesch

ym. (2007) sekä Schutte ja Miller (2004) ovat tutkineet mixed voicea värähtelystä käsin. He ovat mitanneet EGG⁶⁵-mittauksilla muun muassa eri mekanismeilla tuotettujen äänen eri formanttien esiintymistä ja äänihuulten sulkuvaiheen pituutta. Voidaan siis todeta, että vaikka mixed voicea on tutkittu toistasataa vuotta sen toimintamekanismista ei olla edelleenkään päästy täysin yksimielisyyteen.

Korkeakoulutetulta pop/jazz-laulajalta edellytetään siis äänen yksirekisterisyyttä (mm. Lamesch ym. 2007, 1; Melton 2007; 47–49; Eerola 2010a, 21; liite 5; Kervinen) sekä kykyä tuoda breikki tarvittaessa esiin (Eerola 2010a, 21). Myös Puurtinen totesi haastattelussaan edellyttävänsä korkeakoulutetulta pop/jazz-laulajalta yksirekisterisyyttä ja lisäksi hän toi esiin, että yksirekisterisyyttä tulisi harjoittaa nimenomaan mixed voicen muodossa. Tämä onkin tekstiaineiston valossa perusteltavissa, koska mixed voice tekee äänenlaadusta kauttaaltaan tasaisemman, kun taas pelkkä rinta- ja päärekisterin egalisointi saattaa jättää eri rekisterit tasaisesta breikki-kohdasta huolimatta eri kuuloisiksi. Korkeakoululaulajan näkökulmasta on tietysti haastavaa, että edellytetään mixed voicen hallintaa, vaikka toteuttamistavasta ei ole nykytutkimuksen perusteella täyttä varmuutta. Toisaalta mixed voicea on kuitenkin käytetty jo yhtä kauan kuin sitä ollaan tutkittu, vaikka äänifysiologinen selitys herättääkin vielä erimielisyyksiä. Opetustavat siis tukevat hyvin mixed voicen löytämistä käytännössä, mutta lisätutkimusta sen muodostamistavasta kaivataan.

9.4.4 Riittävä ambitus

Sibelius-Akatemian pop/jazz-laulun arviointiperusteissa C-tutkinnossa edellytetään, että laulajan ohjelmisto sijoittuu vähintään ”oktaavin + kvintin alueelle” (Puurtinen 2011a). Metropolian opetussuunnitelmassa laulututkinnoissa laulajalta ei edellytetä tiettyä ambitusta vaan riittää, että laulaja suoriutuu valitsemastaan ohjelmistosta (liitteet 1–4). LoVetri toteaa Meltonin (2007, 44) haastattelussa odottavansa ammattilaiselta vähintään puolentoista – kahden oktaavin äänialaa. Siihen, täytyykö äänen soida tasaisesti kahden oktaavin matkalta, LoVetri ei ota kyseisessä artikkelissa kantaa. Sibelius-Akatemian tutkintovaatimuksissa (liite 5) puolestaan todetaan, että tutkinnon suorittajalta edellytetään ”käyttöalueen tasaisuutta”. Tällä tarkoitetaan, että laulajan tulee pystyä tuottamaan ääntä tasaisella äänenvärillä 15 sävelaskeleen alueella. Opiskelija saa käyttää laulussaan myös efektejä, mutta hänen tulee osoittaa kykenevänsä tasaiseen äänenlaatuun koko vaadittavalla ambituksella. Haastateltavat eivät ottaneet puheeksi korkeakoulutetun

⁶⁵ EGG tarkoittaa elektroglossografiaa, joka on yksi äänen tutkimiseen käytettävä tutkimustapa.

pop/jazz-laulajan äänialan suuruutta. Puurtinen kuitenkin totesi kysyttäessä mahdollisesta ääni-ihanteesta, seuraavaa:

— et siitä (äänestä) löytyis semmoinen vapaa, elastinen instrumentti — ja et se ambienssi olis mahdollisimman laaja (Puurtinen)

Hänen mukaansa ambitusta tulisi siis pyriä kasvattamaan mahdollisimman suureksi. Tekstiaineistossa ammattilaulajan ambituksen suuruutta ei kommentoitu muiden kuin LoVetrin (Melton 2007, 44) osalta. Ammattilaiselta edellytettävä ambituksen suuruus vaihtelee siis LoVetrin ja Akatemian vaatimusten mukaan puolentoista ja kahden oktaavin välillä.

9.5 Hyvä artikulaatio

9.5.1 Artikulaation merkitys

Sekä Anne-Marie Speed (2010) että Oren Brown (2003a, 99) esittävät, että artikulaatio on yksi laulamisen tärkeimmistä peruselementeistä. Heidän (emt.) mukaansa musiikin tehtävä on ensisijaisesti korostaa tekstiä, ja teksti määrittää, mitä tehdä äänellä. Kun artikulaatio toimii, laulun sanoista saa selvää ja ääni on värikäs, energinen sekä kiinnostava. Tähän mielipiteeseen yhtyy myös Lovetri (Melton 2007, 46–47). Hyvän artikuloinnin seurauksena kuulijat voivat kuunnella tarinaa. Jos sanoista ei saa selvää, pelkästään äänen kuunteleminen käy pidemmän päälle pitkästyttäväksi. (Speed 2010; Brown 2003, 99.) Lisäksi kuulijat keskittyvät tällöin ainoastaan lauluäänen tarkkailuun, mikä ei ole laulajan kannalta kovinkaan miellyttävää (Speed 2010). Artikulaatio mainitaan myös Sibelius-Akatemian pop/jazz-laulututkintojen arviointiperusteissa (liite 5). Arvioinnin kohteena on artikulaation suhteen kielellinen tarkkuus ja ääntäminen.

9.5.2 Artikulaatiossa esiintyvät ongelmat

Usein artikulaation ongelmat liittyvät Speedin (2010) mukaan siihen, että sanat eivät herätä kuulijassa aktivaatiota niiden merkityksen tasolla⁶⁶ (Parviainen 2007). Tämä saattaa olla seurausta konsonanttien kuulumattomuudesta. Konsonantit ovat hyvin lyhyitä äänteitä, joten ne eivät usein kuulu kunnolla, jollei niitä korosteta enemmän kuin pu-

⁶⁶ Noin 250 millisekuntiin asti aivojen aktivaatio heijastaa sanan käsittelyä äänteellisellä tasolla, jonka jälkeen merkitykseen liittyvä tieto on jo käytössä. Myös merkityksettömät puheäänteet, tavut, aiheuttavat aktivaatiota tässä myöhemmässä ajanjaksossa, erityisesti kun ne esitetään yhdessä kokonaisten sanojen ja lauseiden kanssa. (Parviainen 2007)

heessa. Speed (2010) toteaakin, että konsonanteista pitäisi tietoisesti tehdä pidempiä ja isompia, jotta ne erottuisivat selvemmin.

Myös Lovetrin (Melton 2007, 46–47) mukaan artikulaatiossa tärkeintä on, että kuuliija saa selvän siitä, mitä laulaja laulaa. Kuulijan ymmärrystä ja myös yllä mainittua merkityksien muodostumista häiritsee, jos tekstin vokaalit ovat vääristyneitä. Laulajan laulutekniset puutteet – useimmiten erilaiset jännitykset artikulaatioelimistön alueella – saattavat vääristää vokaalivärejä (Puurtinen 2011a). Etenkin sävelkorkeuksien noustessa laulajilla saattaa esiintyä jännityksiä tai he saattavat turvautua niihin vokaaleihin, joilla ylhäältä on helpompi tuottaa puhdasta kantavaa ääntä. Tämä ei palvele laulamisen perimmäistä tarkoitusta eli sanoman välittämistä. Tulee kuitenkin ottaa huomioon, että siirryttäessä kolmiviivaiseen oktaaviin vokaalien eri värejä ei enää pysty juuri kuulemalla erottamaan, joten laulaessa käytetyllä vokaalilla ei ole niin suurta merkitystä.

Vokaalivärien merkityksestä on myös eriäviä mielipiteitä. Koistinen (2008, 74) esimerkiksi esittää, että siirryttäessä ohennerekisteriin ”vokaalit vaeltavat automaattisesti parempaan sointipaikkaan”, jos kurkunpää pysyy alhaalla. Hän toteaa myös, että vokaaleita olisi jopa suotavaa muuntaa (emt.). Samaa mieltä on Sadolin (2000, 133). Hän toteaa, että vokaalien muuntelulla ei ole kuulijan kannalta merkitystä ja että pitäytyminen puheenomaisissa vokaaleissa voi olla jopa vaarallista (emt.). Sadolinin (2000, 133) ja Koistisen (2008, 74) käsitykset ovat kuitenkin ristiriidassa niin edellä mainitun tekstin korostamisen kuin luvussa 3.3 esittämieni artikulaation säätelyn keinojenkin kanssa. Artikulaatioelinten toimintaa säätelemällä eri vokaalivärejä pystyy hyvin tuomaan esiin huomattavasti pidemmälle kuin ohennerekisterin alkuun (kts. luku 3.3) ilman, että kurkunpää nousee tai laulaminen on muutoin haitallista.

Aineiston perustella voi siis todeta, että ammattitaitoisen pop/jazz-laulajan tulisi siis hallita eri äänteiden muodostus, josta kerrotaan tarkemmin luvussa 3.3 ja tiedostaa artikulaation suuri merkitys laulamissa. Äänteiden muodostuksen tulisi olla rentoa, mutta selkeätä. Rentous saavutetaan sillä, että vain ne artikulaatioelimet toimivat, joita kyseisen äänten muodostamiseen tarvitaan. Laulajan tulisi myös ymmärtää lauluartikulaation erot verrattuna puheeseen eli osata esimerkiksi korostaa konsonantteja laulaessa hieman enemmän kuin puheäänenkäytössä.

9.6 Dynamiikan hallinta

Dynamiikalla on olennainen osa musiikin tunnelman luomisessa. Lovetri (Melton 2007, 46–47) toteaaakin edellyttävänsä pop/jazz-laulun ammattilaiselta kykyä toteuttaa dynamiikan vaihteluita pianissimosta fortissimoon. Myös Kervinen ja Puurtinen toivat haastattelussaan esiin saman vaatimuksen. Dynamiikan vaihteluita pystytään tuottamaan monella tavalla. Äänen voimakkuuteen voidaan vaikuttaa muun muassa äänihuulisulun laadulla, ilmanpaineella (McDonald Klimek ym 2010, 41–42) sekä äänen resonanssiin vaikuttamalla (Laukkanen & Leino 2010, 83).

Äänihuulitasolla dynamiikkaa voidaan vaihdella esimerkiksi käyttämällä erilaisia äänihuulisulkuja, toisin sanoen laulamalla eri rekistereissä. Kun äänihuulet sulkeutuvat täysvärähteisesti, syntyvä ääni on voimakas ja täyteläinen (Koistinen 2008, 61). Jos äänihuulet puolestaan sulkeutuvat vain reunaosiltaan yläsävelsarjat eivät pääse muodostumaan yhtä täyteläiseksi ja äänen voimakkuus on pienempi (emt.). Äänen voimakkuutta voidaan vaihdella vapaasti eri sävelkorkeuksilla. Dynamiikan toteuttaminen ei siis ole riippuvaista rekistereistä siten, että vain rintarekisterin alueella voisi laulaa voimakkaasti ja päärekisterin alueella hiljempaa. Nykytietämyksen mukaan rekistereiden lähtökohdaisia toimintamalleja tai ”mukavuusalueita” voidaan manipuloida ja täten toteuttaa erilaisia äänenvärejä eri rekistereissä (McDonald Klimek 2010, 7). Jos halutaan laulaa rintarekisterin yläpuolelta voimakkaammin kuin päärekisterin äänellä, voidaan käyttää esimerkiksi mixed voicea tai belttäusta. Mixed voicesta kerrottiin tarkemmin luvussa 9.4.3 ja belttauksesta kerrotaan luvussa 9.7.

Pääpiirteittäin mixed voiceessa on kyse joidenkin tutkijoiden (mm. Oren Brown 2003a) mukaan äänihuulten sulun muokkaamisesta täysvärähteisemmäksi kuin päärekisterissä ja joidenkin (mm. Castellengo ym. 2004; Lamesch 2007) tutkijoiden mukaan resonanssin muokkaamisesta. Myös belttauksen äänentuottotavasta ollaan vielä jonkin verran erimielisiä, mutta Jo Estillin (1988, 39) tutkimuksen mukaan äänihuulten sulkuvaihe on belttauksessa poikkeuksellisen pitkä⁶⁷. Sulkuvaihetta pidentämällä aikaansaadaan äänihuulten alle suurempi paine, joka puolestaan purkautuessaan tuottaa voimakkaamman äänen (McDonald Klimek ym. 2010, 41–42).

Äänihuulitason jälkeen äänenvoimakkuuteen voidaan vaikuttaa vielä ääntöväylässä. Laukkanen ja Leino (2001, 83) toteavat, että resonanssi vaikuttaa äänen voimakkuuteen,

⁶⁷ Äänihuulet ovat kiinni 70 prosenttia joka värähtelysyklistä (Estill 1988, 39).

sillä sen vaikutuksesta tietyt osasävelalueet voimistuvat ja tämän seurauksena äänen kokonaisvoimakkuus voi lisääntyä (emt.). Resonoinnista kerrotaan tarkemmin luvussa 3.3.2.

Aineiston perusteella korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan tulee hallita kaikki edellä mainitut äänenvoimakkuuden vaihtelun keinot osana instrumentinhallintaa.

9.7 Eri äänenkäyttötapojen ja efektien hallinta

LoVetrin (2002, 250) mukaan CCM-laulussa tarvitaan musiikista ja tilanteista riippuen monenlaisia äänenkäyttötapoja. Hän kuvaakin artikkelissaan *Contemporary Commercial Music; More than one way to use the vocal tract* (2002, 250) hyvin pop/jazz-laulun edellyttämiä monipuolisia teknisiä vaatimuksia: ”Kurkunpää voi olla välillä alhaalla, välillä ylempänä; ääntöväylä tarvittaessa kapea, tarvittaessa väljä; kielen paikka vaihdella suuontelossa ja äänihuuletkin sulkeutua eri korkeuksilla välillä täysvärähteisesti, toisinaan ohuemmin. Äänikin voi olla käytännössä millainen tahansa nasaalista huokoiseen”⁶⁸. Äänensävyä tulee siis pystyä muuntelemaan sen perusteella, minkä tyyliuunnan musiikkia laulaa ja mitä haluaa äänellään välittää. Puurtisen haastatteluaineiston sekä SLS-metodin (Puurtinen 2011b) mukaan olennaista on kuitenkin, että efekteihin liutaan aina mixed voicesta. Lisäksi tulee palauttaa äänen tasapaino palautusharjoituksilla, jos ääntä käytetään toistuvasti ja paljon raskaasti toteutettavilla efekteillä, kuten belttauksella. Näin ääni pysyy elastisena myös muunlaiselle äänenkäytölle.

Erilaisista äänenkäyttötavoista voidaan puhua monilla eri nimityksillä. EVT:ssä puhutaan äänenlaaduista⁶⁹, joita ovat: *speech* (puhe), *falsetto* (falsetti/falsetto), *sob* (nyyhkytys), *twang* – oraali ja nasaali, opera (ooppera) ja belttaus (McDonald Klimek ym. 2010, 8). CVT:ssa puolestaan käytetään erilaisista äänenkäyttötavoista nimitystä moodit (Sadin 2009). Moodeja on neljä: neutral, curbing, overdrive ja edge⁷⁰ (emt.). Äänen laaduilla ja moodeilla tarkoitetaan erilaisia fysiologisia äänenkäyttömekanismeja. Näitä voidaan rinnastaa esimerkiksi eri rekisterien toimintamekanismeihin, mutta toisaalta moodit ja äänenlaadut eivät ole sidoksissa äänen sävelkorkeuteen.

⁶⁸ Vapaasti suomennettuna.

⁶⁹ Kirjoittajan suomennos sanasta *voice quality*.

⁷⁰ Moodien nimet ovat suomenkielisessäkin painoksessa neutral, curbing, overdrive ja edge.

Koulukuntiin sitoutumattomassa laulupedagogiikassa (esim. Puurtinen 2010e; Eerola 2010d) jaetaan peruslaulutekniikka usein vain kahteen eritavoin toteutettavaan osaan: klassiseen ja ei-klassiseen. Muut erilaiset äänensävyt koetaan efekteiksi. Efekteillä tarkoitetaan yleensä äänensävyjä, joita käytetään vain hetkellisesti – eli efektinomaisesti – tehosteena (Eerola 2010d). Eerola (2010d) korostaa, että efektien tulee olla ”ilmaisuun liittyviä ja ilmaisen sanelemia toimintamuotoja, joilla tehostetaan ja painotetaan jotain kohtaa” laulettavassa kappaleessa.

Efektit ovat käytössä myös CVT:ssä, mutta niitä lisätään eri moodien päälle. Tässä tutkimuksessa ei tehdä eroa moodien tai äänenlaatujen ja efektien välillä vaan erilaisia mixed voicesta poikkeavia äänenkäyttötapoja käsitellään efekteinä yleislaulupedagogiikan mukaisesti sitoutumatta minkään yksittäisen koulukunnan näkemyksiin.

Sibelius-Akatemian ja Metropolian tutkintovaatimuksissa efektien hallintaa ei sellaiseen mainita, mutta molemmat korkeakoulut edellyttävät tutkinnon suorittajilta eri tyylien hallintaa (liitteet 1–5; Sibelius-Akatemia 2010), jotka siis edellyttävät erilaisten äänenvärien ja efektien käyttöä. Sibelius-Akatemian tutkintojen arviointilomakkeessa (liite 5) mainitaan arvioinnin kohteena myös äänenlaatu, minkä voidaan nähdä viittaavan myös erilaisiin äänenkäyttötapoihin. Myös haastateltavista jokainen toi esiin, että korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan tulisi hallita laaja-alaisesti tyylejä oli hän sitten muusikko tai pedagogi. Pedagogeille tyylien tuntemusta pidettiin ehdottoman tärkeänä jo pelkästään opettamisen kannalta ja muusikoille puolestaan omaa tyyliä rikastavana elementtinä. Tyylien tuntemus itsessään tuo vaateen erilaisten äänenvärien ja efektien hallinnasta, mutta lisäksi ne tuotiin haastatteluissa myös erikseen esiin. Puurtinen totesi haastattelussaan, että korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan tulee tietää ”noin kymmenkunta efektiä, vaikka ei niitä kaikkia itse osaisikaan tuottaa”. Esimerkiksi huiluäänten käytön hän mainitsee efektinä, jota läheskään kaikki korkeakouluista valmistuneetkaan pop/jazz-laulajat eivät hallitse.

Myös Pulakka edellytti etenkin korkeakoulutetuilta pop/jazz-laulupedagogeilta kaikkien, joskaan ”ei ihan äärimmäisten”, efektien hallintaa ja muusikoiksi valmistuvilta laulajilta tietämystä, joka tuo lisää vaihtoehtoja ”oman jutun tekemiseen”. Myös Keränen ja Ahonen tekivät selvän eron pedagogien ja muusikoiden efektienhallinnan välillä. Molemmat toivat esiin, että pedagogien tulee ymmärtää, miten eri äänenvärit ja efektit muodostetaan ja miten ääni toimii, ja muusikot voivat erikoistua enemmän siihen tyyliisuuntaan, ”joka on oma juttu”. Kaikki haastatellut kuitenkin korostivat, että myös

muusikoille eri efektien hallitseminen – ja monipuolisuus ylipäättään – ovat tärkeitä, koska ne antavat enemmän mahdollisuuksia, joista valita. Kervinen ja Puurtinen korostivat lisäksi, että efektit eivät saa olla päälle liimattuja vaan niiden tulee tukea musiikkia ja tulkintaa. Tämä tukee myös Eerolan (2010d) esittämiä kommentteja efektien roolista ilmaisun välineinä.

Teksti- ja haastatteluaineiston mukaan korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan tulee tietää kaikki seuraavissa luvuissa esiteltävät efektit ja myös pystyä toteuttamaan näistä ne, joita tarvitsee tyylilajeissa, joita laulaa tai opettaa. Esittelen seuraavissa luvuissa lyhyesti tekstiaineistosta (esim. Sadolin 2000; Eerola 2010d; Puurtinen 2010e) kootut tavallimmat efektit: belttauksen, breikin esiintuomisen – eli jodlauksen, eri vibratot, huilurekisterin, huokoisen äänen, narinarekisterin, särön ja oraali- sekä nasaalitwangin.

9.7.1 Belttaus

Robert Edwin (2004, 285) kuvaa belttausta kovaaääniseksi, rintäänivoittoiseksi ja twangatyksi äänenkäytöksi. Belttauksella tarkoitetaan siis voimakasta, joskus jopa huuto- maista, erityisesti musikaaleissa ja soul-musiikissa, käytettävää laulutapaa. Belttaus on vielä toistaiseksi äänenkäyttötapa, jonka fysiologisesta perustasta on monenlaisia mielialpiteitä. LoVetrin (Melton 2007, 48), mukaan belttaus on vain ylöspäin vietyä rintarekisteriä (chest register) tai puheääntä (speaking voice quality). Tämä herättää heti kysymyksen peilattuna EVT-metodiin, koska EVT:ssa on eroteltu puheenomainen äänenlaatu (speech mode) ja belttaus-äänenlaatu (belting), joiden äänifysiologinen toimintamalli on erilainen (Speed 2010). Ei siis voida tietää, kumpaa LoVetri tarkoittaa vai onko hänellä kenties erilainen näkemys kyseisten äänenlaatuojen aikaansaamisesta.

Jo Estillin (1988, 42) mukaan belttaus nimenomaan ei ole ylöspäin vietyä rintarekisteriä. Hänen mukaansa (emt.) kurkunpään lihaksiston toiminta on erilaista belttauksessa kuin ylösviedyssä EVT:n *speech modessa*, joka vastaa yleisessä pop/jazz-laulupedagogiikassa rintarekisteriä. Estill (1988, 39) myös esittää, että äänihuulten sulkuvaihe on belttauksessa pidempi kuin tavallisessa *speech mode* -laulussa. Koska sulkuvaihe on pitkä ilma virtaa keuhkoista hitaammin ulos ja sitä tarvitaan vähemmän. Belttauksessa käytetäänkin yleensä rintahengitystä, ei syvähengitystä (Hylldstrup & Westmark 2010; Speed 2010). Pitkä sulkuvaihe vaikuttaa myös lauletaessa käytettävään ilmanpaineeseen; kun sulkuvaihe on pitkä, ilmanpaine äänihuulten alapuolella

kasvaa ja sulkuvaiheen päättyessä, ilman vapautuessa saavutetaan tavallista suurempi äänenvoimakkuus (emt.)

EVT:ssa belttauksen fysiologisena edellytyksenä esitetään rengasruston kallistamista (McDonald Klimek 2010, 8; Hylstrup & Westmark 2010). Myös Eerolan (2010d) belttauksesta tekemän koonnin mukaan belttaukselle on tyypillistä, että rengasruston alaosa kallistuu. Tämän seurauksena äänihuulet lyhenevät ja ne pysyvät paksumpana, vaikka niitä venytetään toisesta päästä äänenkorkeutta nostettaessa. Näin aikaansaadaan ylempilläkin sävelkorkeuksilla täysvärahteisempi äänihuulisulku. Eerolan (2010d) käsitys on yhteneväinen Estill Voice Trainingin (McDonald Klimek 2010, 8) näkemyksen kanssa myös sen suhteen, että hengitys on belttauksessa ylempänä, pää, niska ja vartalo hyvin ankkuroituneet, kurkunpää hieman tavallista ylempänä, ääntöväylä hyvin kapea ja kurkunkansi laskeutunut. Belttaus on fyysisesti varsin raskas laulutekniikka (Eerola 2010d).

9.7.2 Breikin esiintuominen

Rytmimusiikinlaulajan tulee Eerolan mukaan (2010a) hallita sekä sulava siirtyminen rekisteristä toiseen että breikin esiintuominen tarvittaessa. Breikin eli rekisterirajan esiintuomista voidaan käyttää esimerkiksi hyvin vahvojen tunnetilojen välittämiseen (McDonald Klimek ym. 2010, 49). Samaa ilmiötä hyödynnetään laajalti eri musiikkikulttuureissa, kuten jodlauksessa ja pygmilaulussa.

Breikki saadaan esiin käyttämällä vuoronperään hyvin vahvaa rintarekisterin ääntä ja kevyempää päärekisterin ääntä. McDonald Klimekin ym (2010, 49) mukaan breikin hallittuun ja tahalliseen esiintuomiseen tarvitaan hyvää erilaisten äänihuulisulkujen kontrollia. Laulajan tulee siis pystyä vaihtamaan äänihuulisulku haluamassaan kohdassa paksusta ohueen ja päinvastoin (emt. 44–49). CVT:ssa breikkiä pidetään rekisterinvaihoksen sijaan seurauksena tiedostamattomasta moodin vaihtamisesta ei-metallisesta moodista metalliseen (Sadolin 2009, 76).

9.7.3 Eri vibratot

Vibraton käsittely efektinä on kyseenalaista, koska se on yleensä osa perusäänenkäyttöä. Esimerkiksi Ploog (2004, 111) toteaa vibraton olevan yleensä tulosta terveestä ja tasapainoisesta äänenkäytöstä. Lovetri (Melton 2007, 48) esittää vibraton yhtenä ammattimaisen äänenkäytön kriteereistä. Vibraton tulee hänen mukaansa (emt.) olla spontaania,

ja vibrato ei saa olla liian nopea eikä liian hidas eikä sitä saa olla liikaa tai liian vähän. Vibraton tulisi siis olla luonnollinen suhteessa siihen musiikkiin, mitä lauletaan. Tässä tutkimuksessa luonnollista vibratoa pidetäänkin perusäänenkäytön osana ja korkeakoulutetulta pop/jazz-laulajalta edellytettävänä elementtinä, mutta lisäksi aineiston perusteella voidaan todeta, että vibraton käyttöä tulisi pystyä ammattimaisessa pop/jazz-laulussa hallitsemaan. Sadolinin (2009, 209) mukaan vibrato kehittyy yleensä laulukokemuksen myötä ja sen kehittyttyä voi olla vaikeaa laulaa ilman vibratoa. Hänen (emt.) mukaansa taitava ja kokenut laulaja pystyy kuitenkin laulamaan vibratolla ja ilman. Samaan yhtyy Kervinen haastattelussaan.

Vibratoja voidaan efektiivomaisesti tehdä myös erilaisia. Äänenkäytön luonnollisen vibraton lisäksi voidaan erottaa kurkunpäävibrato sekä vasaravibrato (Sadolin 2009, 209; Eerola 2010). Kurkunpäävibrato on Eerolan (2010d) mukaan ”pinnallista, paikallista värittämistä”. Sadolin (2009, 209) kuvaa kurkunpäävibraton muodostumista seuraavasti: ”kurkunpäävibrato muodostuu, kun koko kurkunpää liikkuu ylös ja alas aiheuttaen pieniä vaihteluja äänen säveltasossa”. Vasaravibrato on kuulokuvallisesti nopeampi kuin kurkunpäävibrato (emt; Eerola 2010d). Sadolinin (2009, 209) mukaan vasaravibrato on samojen sävelkorkeuksien nopeaa toistamista kun taas kurkunpäävibratossa säveltasoa vaihtelee vibraton aikana.

9.7.4 Huiluäänet

Huiluäänet ovat hyvin korkeita, poikkihuilun ylimpiä ääniä muistuttavia ääniä. Huiluäänien käytön funktiosta ei juurikaan kirjoitettu tekstiaineistossani. Käytön spesifiä tarkoitusta ei tuotu esiin myöskään haastatteluissa. Puurtinen (2010d) mainitsee väitöskirjassaan ”leikitelleensä ja briljeeranneensa tietoisesti erikoisosaamisellaan (huiluäänien käytöllä) kaikissa opinnäytekonserpteissaan”. Tämä kuvaa aika hyvin huilurekisterin käyttöä. Useimmiten se on äänellä leikittelyä ja briljeerausta. Tekstiä huiluäänillä ei pysty tuottamaan.

Huiluäänten tuottaminen tapahtuu käyttämällä päärekisterin yläpuolella olevaa huilurekisteriä, jolla on kokonaan oma äänihuulten värähtelytapansa. Laukkasen ja Leinon (2001, 50) mukaan huilurekisterin äänentuotosta ei ole vielä aivan täyttä varmuutta, mutta toistaiseksi tutkimukset viittaavat siihen, että huilurekisterin äänet saadaan aikaan ”viheltämällä” äänihuulilla. Koistisen (2008, 61) mukaan äänihuulilla ”vihelletäessä” niiden väliin jää pieni rako ja huiluäänen korkeus määräytyy raon suuruuden mukaan.

Vaikka suomalaisessa kirjallisuudessa ollaan vielä hieman epävarmoja huilurekisterin toiminnasta, sitä on kuitenkin tutkittu kansainvälisissä tutkimusprojekteissa. Muun muassa Sanders, Han, Wang ja Biller (1998) tekivät mielenkiintoisia havaintoja tutkimuksessaan äänihuulilihaksen jakaantumisesta eri osiin. Heidän mukaansa huilurekisterin toiminta perustuu äänihuulilihaksessa oleviin ”lihastappeihin”⁷¹, jotka jakavat äänihuulilihaksen kolmeen osaan. Tämä jako mahdollistaa äänihuulilihaksen käytön niin, että ilma pääsee purkautumaan vain yhden ”lihastappien” erottaman osan kohdalta. (emt..) Tämä tutkimustulos siis selittää, mistä Laukkasen ja Leinon (2001, 50) sekä Koistisen (2008, 61) mainitsema äänihuulten ”viheltäminen” johtuu ja miten se on mahdollista.

9.7.5 Huokoinen laulu

Huokoinen ääni antaa Sadolinin (2009, 206) mukaan lauluun intiimiyden ja läheisyyden vaikutelman. Sillä voidaan usein ilmentää lauluissa myös herkkyyttä ja haavoittuvuutta. Huokoinen laulu on CVT:ssa ja EVT:ssa oma äänentuottotapansa. CVT:ssa kyseistä moodia jopa kutsutaan suomeksi huokoiseksi lauluksi, vaikkakin se on oikeastaan *neutral*-moodi, johon on lisätty ilmaa (Sadolin 2009, 206). EVT:ssa huokoista laulua kutsutaan *falsetoksi* (McDonald Klimek ym. 2010, 8; Hyldstrup & Westmark 2010; Speed 2010). Koulukuntiin sitoutumattomassa laulunopetuksessa huokoista ääntä pidetään yleensä efektinä.

Huokoinen ääni saavutetaan Eerolan (2010d) mukaan vähentämällä äänihuulten aktiiviteettia niin paljon, että äänirako ei enää sulkeudu kunnolla. Tämän seurauksena ääni muuttuu vuotoiseksi (emt.). Sadolin (2009, 206) toteaa, että huokoinen ääni syntyy, kun äänihuulten lomitse pääsee enemmän ilmaa kuin äänen tuottamiseen tarvitaan. Ritva Eerola (2009; 2010d) ja Mari Koistinen (2008, 61) käyttävätkin samasta ilmiöstä myös *falsetti*-termiä kuvaamassa äänenkäytön virhetoimintoa, jossa äänihuulet eivät sulkeudu. Virhetoiminnon ja efektin erona onkin vain se, lauletaanko huokoisella äänellä jatkuvasti vai hetkittäin, efektinomaisesti.

9.7.6 Narina

Sadolinin (2009, 187) mukaan narinaa käytetään tilanteissa, joissa halutaan kuvata hyvin vahvoja tunteita, esimerkiksi sitä, että laulaja on murtumaisillaan. Siis hyvin samantyyppisissä tilanteissa kuin McDonald Klimekin (2010, 49) mukaan breikin esiintuomis-

⁷¹ Lihastapit on kirjoittajan suomenos sanasta muscle spindles.

ta. Narinaa käytetään yleensä fraasin alussa tai keskellä (Eerola 2010d), mutta sitä voi käyttää myös pidempikestoisesti. Näin tehdään esimerkiksi tuottaessa tietyissä heavy-musiikin tyyleissä⁷² käytettävää ”örinää”.

Narina tuotetaan äänihuulitasolla, toisin kuin monet muut efektit⁷³. Narina syntyy siten, että äänihuulet ovat värähdellessään täysin rennot ja niiden sulkuvaihe on niin pitkä, että jopa yksittäinen värähdys voidaan kuulla selvästi (Aalto & Parviainen 1987, 128; Koistinen 2008, 60). Avovaihe puolestaan on nopea. (Aalto & Parviainen 1987, 128). Narina on siis tulosta täysin omanlaisestaan äänihuulivärähtelystä.

9.7.7 Särö

Sadolinin (2009, 179) mukaan säröefektillä voidaan ilmaista monenlaisia tunteita aggressiosta omistautumiseen. Särön muodostamistavasta on olemassa vielä erilaisia mielipiteitä, koska kyseinen efekti on varsin uusi formaalissa pop/jazz-laulun opetuksessa. Sadolinin (2009, 179) mukaan särö on niin sanottua hälyä. Hälyn ja selkeän sävelkorkeuden suhdetta voi vaihdella (emt.). Koulukuntiin sitoutumattomassa laulupedagogiikassa (esim. Eerola 2010d) särö katsotaan pitävän sisällään eri tavoin tehtyjä hälyääniä. Eerola (emt.) toteaa, että särö voidaan muodostaa muun muassa taskuhuulia tai kannurustoja käyttämällä. Kummassakin tavassa äänihuulten toiminta pysyy normaalina. Efekti tehdään siis äänihuulitason yläpuolella. Taskuhuulilaulussa äänihuulten yläpuolella olevat taskuhuulet sulkeutuvat. Kannurustoja käytettäessä kannurustot kallistuvat äänihuulten päälle ja aiheuttavat ”rätinää”. (emt.) Sadolin (2009, 177) puolestaan jakaa eri tavat tuottaa hälyä neljään eri efektiin, *distortioniin* (särö), *rattleen* (ratina), *growliin* (urina) ja *gruntiin* (örinä). Hänen mukaansa (emt.) nämä kaikki tuotetaan eri tavoin.

Särö on efekteistä haastavin tuottaa terveellä tekniikalla, joten sen käytännön hallintaa ei aineiston mukaan (esim. Pulakka) vielä toistaiseksi edellytetä edes korkeakoulusta valmistuneelta pop/jazz-laulajalta. Särön käytön mahdollisuuksista tulee kuitenkin tietää.

9.7.8 Twang

Twangilla voidaan Hyldstrupin ja Westmarkin (2010) mukaan esimerkiksi tavoitella ääneen lisää kuuluvuutta tai korjata äänen huokoisuutta. Heidän (emt.) mukaansa twan-

⁷² Esimerkiksi speed ja trash metal -tyyleissä.

⁷³ Monet efektit tuotetaan ääntöväylän tiloja muokkaamalla.

gia käytetäänkin myös ääniterapiassa, jos äänihuulten sulkeutumisen kanssa on ongelmia. Lisäksi twangia voidaan käyttää apuna rekistereiden egalisoinnissa (emt.).

Oraalitwang muodostetaan kallistamalla kurkunkantta taaksepäin (Eerola 2008a; Sadolin 2000, 83; McDonald Klimek ym. 2010). Kallistamiseen käytetään McDonald Klimekin ym (2010, 87) mukaan aryepiglottista sfinkteriä⁷⁴. Kallistuksen seurauksena ääntöväylä kapenee ja muovautuu niin, että muodostuu formantti, joka saa äänen kuulostamaan kirkkaalta ja läpitunkevalta (McDonald Klimek ym. 2010). Twangin käyttö on erittäin tärkeää myös belttauksessa (emt., 8).

Eerola (2010d) ja McDonald Klimek ym. (2010, 8) erottavat oraalitwangista nasaalitwangin, joka saattaa harjaantumattoman kuulijan korvaan kuulostaa samalta kuin oraalitwang, mutta muodostetaan eri tavalla. Nasaalitwangissa nenäportti on auki ja ääni tulee osittain nenästä (Eerola 2010d). Ääni ei myöskään ole lainkaan niin kirkas ja läpitunkeva kuin oraalitwangissa (McDonald Klimek 2010, 88).

⁷⁴ Suomennos on kysytty puheterapeutilta, koska termille *aryepiglottic sphincter* ei ole löytynyt suomenosta.

V POHDINTA

10 Tutkimuksen luotettavuus

Tutkimuksen luotettavuuden arvioinnissa nostetaan yleensä esille käsitteet reliaabelius ja validius, jotka ovat peräisin kvantitatiivisesta tutkimuksesta (Hirsjärvi & Hurme 2009, 186). Reliaabeliudella tarkoitetaan mittaustulosten toistettavuutta ja validiudella tutkimusmenetelmän kykyä mitata juuri sitä, mitä oli tarkoitus tutkia (Metsämuuronen 2006, 43; Hirsjärvi ym. 2007, 226). Hirsjärvi ja Hurme (2009, 185–189) näkevät kuitenkin reliaabeliuden ja validiuden kyseenalaisina luotettavuuden mittareina kvalitatiivisessa tutkimuksessa. Kuten Suoranta ja Eskola (1998, 211–212), myös Hirsjärvi ja Hurme (2009, 185–189), toteavat, että laadulliselle tutkimukselle on ominaista tietty subjektiivisuus. Subjektiivisuus rajoittaa reliaabeliuden ja validiuden käsitteiden soveltamista. Seuraavassa käsitellään laadullisen tutkimuksen luotettavuuteen soveltuvia vaihtoehtoja perinteiselle reliaabeliuden ja validiuden arvioinnille.

10.1 Tutkimuksen validiteetti

Subjektiivisuudesta huolimatta tutkimuksen on täytettävä Suorannan ja Eskolan (1998, 211–212) esittämä *siirrettävyyden* vaatimus. Tällä tarkoitetaan mahdollisuutta siirtää tutkimuksen tulokset toiseen kontekstiin tietyin ehdoin. Jotta vaatimus siirrettävyydestä täyttyy, tutkijan tulee Tynjälän (1991, 390) mukaan kuvata aineistoaan ja tutkimustaan riittävästi, jotta lukija voi itse pohtia tutkimustulosten soveltamista muihin konteksteihin. Myös Eskola ja Suoranta (1998, 211–212) sekä Hirsjärvi ja Hurme (2009, 189) korostavat tutkimuksen tulosten ja työtapojen dokumentointia laadullisen tutkimuksen luotettavuuden mittarina. Tutkijan tulee siis kyetä perustelemaan tekemänsä ratkaisut. Tässä tutkimuksessa eri työvaiheet, menetelmät ja muut valinnat on pyritty raportoimaan ja perustelemaan mahdollisimman selkeästi luvuissa 4 ja 5.

Tutkimuksen validiutta voidaan lisätä myös käyttämällä triangulaatiota (Metsämuuronen 2006, 208; Tuomi & Sarajärvi 2009, 143; Bloor 1997, Hirsjärven & Hurmeen 2010, 189 mukaan). Tässä tutkimuksessa käytettiin aineistotriangulaatiota eli vertailtiin eri aineistoista (opetussuunnitelmista, haastatteluista ja tekstiaineistosta) saatuja tietoja toisiinsa. Hirsjärvi ja Hurme (2009, 189) esittävät, että aineistotriangulaatiossa haastateltu-

jen tulkinnat voivat saada vahvistusta, jos niissä ollaan yksimielisiä muun aineiston kanssa. Myös Suoranta ja Eskola (1998, 211–212) pitävät *vahvistuvuutta* tutkimuksen luotettavuuden kriteerinä. Vahvistuvuus saavutettiin monen tutkimuksen aihepiirin kohdalla; haastateltavien käsitykset saivat tukea kirjallisuudesta ja opetussuunnitelmista.

Validiutta voidaan lisätä myös osoittamalla lähteiden luotettavuus (Dey 1993, Hirsjärven & Hurmeen 2010, 189 mukaan). Valitsin haastateltavat edustamaan korkeakouluisia opettavien tai opettaneiden pop/jazz-laulunopettajien ryhmää ja selvitin kunkin haastatellun opettajauran kulkua pääpiirteittäin niin painetuista lähteistä kuin kysymällä alan asiantuntijoilta ja haastatelluilta itseltään. Tekstiaineistoni osalta luotettavuutta voi osin kyseenalaistaa, koska kaikki aineistoni osat eivät perustu tieteelliseen tutkimukseen. Olen sisällyttänyt aineistooni esimerkiksi eri laulunopetuksen koulukuntien oppikirjoja, yksittäisten laulunopettajien kirjoittamia pop/jazz-lauluoppaita sekä luentomateriaaleja. Osittain tämä johtuu siitä, että kaikilta pop/jazz-laulun instrumentinhallinnan osaluilta ei ole saatavissa tieteellistä tutkimuskirjallisuutta. Toisaalta koulukuntien ja yksittäisten laulupedagogien laatimien oppikirjojen luotettavuutta aineistona voi perustella samoin perustein kuin haastateltavien valintaa; laaja asiantuntijayhteisö hyödyntää ammattinsa harjoittamisessa kyseisiä oppaita, joten ne lienevät valideja. Olen myös itse arvioinut käyttämäni ei-tieteellistä kirjallisuutta varsin kriittisesti. En ole käyttänyt aineistonani läheskään kaikkia lukemiani pop/jazz-lauluoppaita ja oppikirjoja vaan valikoinut ne, joissa esitetään hyvät perustelut kaikille väitteille ja jotka ovat linjassa yleisen äänifysiologisen tutkimuksen kanssa, jota on tehty jo paljon.

Yhtenä tutkimuksen validiuden kriteerinä Hirsjärvi ja Hurme (2009, 189) sekä Suoranta ja Eskola (1998, 211–112) mainitsevat *uskottavuuden*. Tutkijan tulee pystyä osoittamaan vastaavuus omien tulkintojensa ja tutkittavien tulkintojen välillä (emt.). Haastatelluille tulee siis antaa mahdollisuus tutustua tutkijan tekemiin tulkintoihin ja korjata niitä tarvittaessa. Tässä tutkimuksessa haastateltavat saivat tutustua tulkintoihini. Lähetin tutkimukseni kokonaisuudessaan haastateltaville sen valmistuttua ja pyysin heitä ilmoittamaan, jos he haluavat tehdä korjauksia tulkintoihini heidän sanomisistaan. Neljä haastateltavaa viidestä luki antamaani määräaikaan mennessä tutkielmani. He pitivät tulkintojani totuudenmukaisina. Kaksi haastateltavaa kommentoi haastatteluissaan käyttämänsä puhekieltä ja yksi otti esiin asian, jonka oli unohtanut mainita haastattelussa. Tarkistin tuloksia tämän unohtuneen maininnan osalta.

Eskola ja Suoranta (1998, 211–212) esittävät tutkimuksen luotettavuuden kriteerinä myös *varmuuden*. Varmuudella he tarkoittavat tutkijan omien ennakko-oletusten vaikutusten minimointia. Minulla oli joitakin ennakko-oletuksia korkeakoulusta valmistuneelta pop/jazz-laulajalta edellytettävästä ammattitaidosta, mutta tutkimuksen edetessä ne jäivät yhä enemmän taka-alalle. Tutkimusaineisto nosti esiin itselleni uusia käsitteitä, jotka ohjasivat tutkimustani. Tämä helpotti ennakko-oletuksista irtautumista, joskin pyrin tiedostamaan niiden hienoisen läsnäolon koko tutkimuksen ajan.

10.2 Tutkimuksen reliabiliteetti

Reliabiliudella tarkoitetaan perinteisesti sitä, että tutkittaessa samaa henkilöä tai ilmiötä saadaan kahdella tutkimuskerralla suurin piirtein sama tulos. Tarkoitetaan siis tutkimuksen toistettavuutta. (Metsämuuronen 2006, 43; Hirsjärvi & Hurme, 186.) Hirsjärven ja Hurmeen (2009, 186–189) mukaan analysoitaessa aineistoa kvalitatiivisesti reliabiliteettiin ei voida suhtautua näin jyrkästi, koska ”ihmiselle on ominaista ajassa tapahtuva muutos”. Toisessa tutkimuksessa voidaan päätyä eri lopputulokseen ilman, että se osoittaisi tutkimusmenetelmän heikkoutta. Niinpä reliabiliteetti voidaan nähdä laadullisessa tutkimuksessa tutkijan toiminnan arviointina esimerkiksi sen suhteen, onko kaikki käytettävissä oleva tieto hyödynnetty tai onko litterointi tehty huolella (emt.). Palataan siis jälleen tarkan dokumentoinnin merkitykseen, jotta reliabiliteettia voidaan ylipäättään arvioida. Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt huomioimaan kaiken saatavissa olevan aineiston. Olen käyttänyt aineistonani niin opetussuunnitelmia, alan julkaisuja kuin haastatteluitakin. Lisäksi jokainen työvaihe on suoritettu huolellisesti.

11 Jatkotutkimuskohteita

Pop/jazz-laulun tutkimus on Suomessa vielä varsin vähäistä. Niinpä jatkotutkimuskoh- teita on paljon. Ensinnäkin olisi tarpeen tutkia niitä pop/jazz-laulajan ammattitaidon alueita, jotka rajautuivat tämän tutkimuksen teeman eli instrumentinhallinnan ulkopuo- lelle. Mitä korkeakoulusta valmistuneen pop/jazz-laulajan ammattitaito pitää sisällään instrumentinhallinnan lisäksi? Tutkimusaineistoni antoi jo osviittaa näistä osa-alueista. Haastatteluissa mainittiin muun muassa ilmaisulliset valmiudet ja yleiset muusikon tai- dot. Seuraavaksi tulisikin selvittää, mitä elementtejä edellä mainitut osa-alueet pitävät sisällään.

Kun ammattitaidon loput osa-alueet ja näiden sisältämät elementit on saatu selvitettyä, olisi mielenkiintoista tutkia, millaisella opetuksella tämä ammattitaito parhaiten saavu- tetaan. Nyt on jo saatavilla jonkin verran tietoa eri oppimistyyleistä, mutta tätä tarvitaan lisää, jotta voidaan tarjota opiskelijoille opetusta heille parhaiten sopivalla tavalla. Lisä- tutkimusta tulisi tehdä myös pop/jazz-laulupedagogiikkaan liittyen. Mitä taitoja tulevai- suuden pop/jazz-laulunopettajat tarvitsevat? Millaista koulutusta heille tulisi tarjota?

Myös pop/jazz-laulun äänifysiologian kliinistä tutkimusta kaivataan kipeästi. Jonkinlai- nen yhteistyöprojekti foniatriaan tai korva-, nenä- ja kurkkutauteihin erikoistuneiden lääkäreiden kanssa voisi tuoda vastauksia esimerkiksi belttauksen ja muiden efektien tuottamiseen liittyviin kysymyksiin ja erimielisyyksiin. Tällä hetkellä efekteistä ja eri äänentuottotavoista on paljon erilaisia näkemyksiä, ja argumentointi näiden välillä on haastavaa, kun varmaa tietoa asioista ei ole saatavilla. Tutkimuksilla tulisi selvittää niin eri äänenmuodostustapoja kuin niiden vaikutuksiakin. Äänentuottoa voisi näissä tutki- musprojekteissa tutkia ainakin laryngoskopialla sekä elektrolottografialla. Äänenmuo- dostustapojen vaikutuksia äänentuottoelimistöön tulisi puolestaan tutkia pitkittäistutki- muksilla. Osa efektien käytön vaikutuksista äänentuottoelimistöön saattaa olla sellaisia, että ne näkyvät vasta vuosien päästä.

12 Lopuksi

Tutkimukseni yksi alullepaneva voima oli ajatus siitä, että Helsingin yliopistolle teke-
mässäni kandidaatin tutkielmassa (Korpisaari 2009) saatujen tulosten tiimoilta tutki-
musta tulee jatkaa. Olin saanut selville että Sibelius-Akatemian pop/jazz-laulun opiske-
lijat olivat tyytymättömiä eri opettajien opetuksen heterogeenisyyteen. Eri opettajien
tunneilla opiskeltiin siis varsin erilaisia tyyliuuntia ja eri metodeilla. Tämän perusteella
päätin tutkia korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan ammattitaitoa ja millaisena se nähdään
korkeakouluopettajien keskuudessa, opetussuunnitelmissa ja alan julkaisuissa. Ajattelin,
että tutkimalla korkeakoulutason pop/jazz-laulun ihanteita voisin myös vaikuttaa niiden
laajempaan yhtenäistymiseen.

On selvää, että pop/jazz-laulussa ei voida määrittää yhtä ääni-ihannetta pelkän äänen-
soinnin perusteella, koska rytmimusiikissa on tärkeätä tyylien kunnioittaminen ja per-
soonallisuus. Kyseinen argumentti vahvistui myös tämän tutkimuksen tulosten myötä.
Tutkimus nosti kuitenkin esille uudenlaisen tavan ajatella ääni-ihannetta. Ehkä sen ei
tarvitsekaan olla tietyn kuuloinen ääni vaan tietyt käytännön työn kannalta tärkeät kri-
teerit täyttävä ääni. Ääni, joka mahdollistaa pitkän ja monipuolisen uran ja tekee laula-
jasta persoonallisen sekä ikimuistettavan. Äänen tulisi siis olla kestävä, elastinen ja vai-
kuttava. Jotta kaikki mainitut ominaisuudet täytyisivät, instrumenttia tulee pystyä hal-
litsemaan hyvin. Toisin sanoen laulajalla tulee olla hyvä instrumentinhallinta.

Instrumentinhallinnan käsite olikin tutkimukseni keskeinen tulos. Instrumentinhallinnal-
la haastateltavat kuvasivat laulamiseen liittyvää äänenkäytön kokonaisuutta, jonka osa-
alueita hallitsemalla laulajan on mahdollista saada äänensä toimimaan haluamallaan
tavalla. Instrumentinhallinnan osa-alueina pidettiin tervettä äänenkäyttöä, äänifysiologi-
an tuntemusta ja laulutekniikkaa. Lisäksi tutkimuksessani selvitettiin, mitä instrumen-
tinhallinnallisia taitoja aineiston perusteella edellytetään korkeakoulusta valmistuneelta
pop/jazz-laulajalta. Toivon, että näiden tutkimustulosten avulla pop/jazz-laulua akatee-
misena oppiaineena voitaisiin kehittää. Jokainen laulaja on ilman muuta yksilö, joka
toteuttaa musiikin kautta itseään. Jokaisen omaa yksilöllisyyttä ja persoonallisuutta
kunnioittaen voitaisiin kuitenkin rakentaa myös pop/jazz-laulusta opintokokonaisuutta,
jolla on selkeät sisällöt ja tavoitteet.

Uskon, että kehittämällä opetussuunnitelmia hieman tarkemmiksi, voitaisiin myös saa-
vuttaa eri opettajien opetukselle selkeämpi yhteinen linja, jota Puurtinenkin peräänkuu-

lutti haastattelussaan. Jokaisen opettajan yksilöllisyys tulee ehdottomasti säilyttää siinä missä laulajaksi opiskelevienkin yksilöllisyys. Toisaalta korkeakouluopetuksen voidaan kuitenkin olettaa edellyttävän kaikilta opettajilta tiettyjen perusasioiden opettamista. Tämän tulisi käydä ilmi myös opetussuunnitelmista. Etenkin pop/jazz-laulun C-tutkintoihin valmistauduttaessa laulajien tekniikka kaipaa useimiten vielä paljon harjoittelua. (mm. Pulakka). Opiskelijat tarvitsisivat siis tässä vaiheessa vielä apua perustekniikan rakentamisessa. Laulutekniset elementit tukevat mielestäni myös yksilöllisen ilmaisun ihannetta. Jos laulutekniikka on kunnossa, sen puute ei tule ilmaisun tielle. Tästä syystä pop/jazz-laulu oppiaineena edellyttäisi mielestäni tarkempaa teknisten vaatimusten esiintuomista opintojakson arvioinnin, tavoitteiden ja sisällön suhteen. Tutkimustuloksissani esitettyjä korkeakoulutetun pop/jazz-laulajan instrumentinhallinnallisia edellytyksiä voisikin hyvin soveltaa tältä osin korkeakoulutason pop/jazz-laulun opetussuunnitelmien kehittämiseen.

Tutkimusta tehdessäni huomasin, että pop/jazz-laulua ja sen opetusta lähestytään hyvin erilaisista näkökulmista. Nimesin nämä näkökulmat aiemmin tutkimuksessani ” Ilmaisulähtöiseksi lähestymistavaksi” ja ”äänenväri­lähtöiseksi lähestymistavaksi”. Ilmaisulähtöistä lähestymistapaa käyttävät opettajat etenevät opetuksessaan ilmaisun ja oppilaan ”oman äänen” löytämisen kautta. Äänenväri­lähtöistä lähestymistapaa noudattavat opettajat puolestaan lähestyvät pop/jazz-laulun opiskelua päämäärästä käsin. Jälkimmäisessä tunneilla etsitään siis lauluteknisiä keinoja tuottaa tietynlaista ääntä. Monet opettajat sijoittuvat myös kahden edellä mainitun ääripään välimaastoon.

Toisille opiskelijoille kokonaisvaltainen ilmaisulähtöinen lähestymistapa sopii paremmin, toisille pirstaleisempi, mutta spesifimpi äänenväri­lähtöinen lähestymistapa. Kaiken tutkimusaineistoni huomioon ottaen paras vaihtoehto voisi olla jonkinlainen kombinaatio kahdesta lähestymistavasta. Laulutunneilla voitaisiin lähtökohtaisesti kehittää ” omaa ääntä”, mutta siinä sivussa tutustua kattavasti myös äänielimistön muokkauksen mahdollisuuksiin. Tämän seurauksena ilmaisulla voitaisiin tavoittaa laajempi skaala erilaisia äänenvärejä, mutta käyttää niitä kuitenkin subkortikaalisen tason ohjaamana. Erilaiset lähestymistavat voisivat siis tukea toisiaan. Ongelmana eri lähestymistapojen yhteistyön suhteen on toistaiseksi muun muassa se, ettei niillä ole yhteistä kieltä. Laulupedagogiikasta puhutaan täysin eri termein, mikä vaikeuttaa dialogia ja näin ollen yhteistyötä ja toisiltaan oppimista. Ilmaisulähtöinen ja äänenväri­lähtöinen lähestymistapa voisivat antaa toisilleen hyvin paljon, mutta tällä hetkellä pitäydytään valitettavasti lähinnä vastakkainasettelussa.

Pop/jazz-laulunopetuksen uudistuminen tuo mukanaan paljon haasteita. On erilaisia metodeita ja erilaisia ihanteita. Nämä haasteet tulee kuitenkin nähdä mahdollisuuksina; kun niihin pystytään vastaamaan ja eri metodien edustajat ovat valmiita oppimaan toisiltaan, ala voi kehittyä suurin harppauksin.

Lähteet

- Aalto, A.-L. & Parviainen K. 1987. Auta ääntäsi. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Annala, J. 2007. Pop-laulajan arkipäivä. Vammala: Sulasol.
- Brown, O. L. 2003a. Discover Your Voice: how to develop healthy voice habits. 6. painos. United States of America: Singular Publishing Group Incorporated.
- Bouhuys, A., Proctor, D. & Mead, J. 1966. Kinetic aspects of singing. *Journal of Applied Physiology* 21, 483–496.
- Brown, O. L. 2003b. Registers. *Journal of Singing* 60:2, 147–151.
- Budowick, M., Bjälle, I. G., Rolstad, B. & Toverud, K. C. 1995. Anatomian Atlas. Suom. Kirsti Sillman. Helsinki: WSOY.
- Castellengo, M., Chuberre, B. & Henrich, N. 2004. Is Vois Mixte, the vocal technique used to smoothe the transition across the two main laryngeal mechanisms, an independent mechanism? Proceedings of the international symposium on musical acoustics, March 13st to April 3rd 2004 (ISMA 2004), Nara, Japan.
- Edwin, R. 2004. Popular Song and Music Theater: "Belt Yourself". *Journal of Singing* 60:3, 285–288.
- Eerola, R. 2008a. Klassisen ja ei-klassisen laulutekniikan eroavaisuuksista. *Laulupedagogi* 2007–2008, 10–16.
- Eerola, R. 2008b. Laulajan arviointi – makuasia vai korvan harjaantuneisuus. *Laulupedagogi* 2007–2008, 16–18.
- Eerola 2009. Luentomateriaalit Sibelius-Akatemian Äänenkäyttö ja -huolto -kurssin luennolta 4.12.2009.
- Eerola, R. 2010a. Rekisterinvaihto ja kurkunpään lihastoiminta. *Laulupedagogi* 2009–2010, 17–21.
- Eerola, R. 2010b. Laulamisen paradoksit. Luettu 23.10.2010 <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=1> → Laulamisen paradoksit
- Eerola, R. 2010c. Kehon käyttö laulaessa. Pop/jazz-laulun B-pedagogiikan luentomateriaali 16.9.2010.
- Eerola, R. 2010d. Efektit. Pop/jazz-laulun B-pedagogiikan luentomateriaali 23.9.2010.
- Encyclopedia Britannica Online. 2010. Jazz. Luettu 31.5.2010 <http://www.britannica.com> → jazz
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. 8. painos. Tampere: Vastapaino.
- Estill, J. 1988. Belting and Classic Voice Quality: Some Physiological Differences. *Medical Problems of Performing Artists* 3:1, 37–43.
- Grant, C. & Grant D. 2007. Laula. Suom. R. Santala-Köykkä. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Green, L. 2002. How Popular Musicians Learn – A Way Ahead for Music Education. Bodmin, Cornwall: Ashgate Publishing Limited.
- Hatakka, H. 1992. Rytmimusiikki 8/92, 14–15.
- Hautamäki, T. 1997. Johdanto. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan opas*. Tampere: Rytmistiituutti, 7–8.
- Heinonen, J. 2004. Mitä on afroamerikkalainen laulu ja miten se eroaa klassisesta laulusta? Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto. Pro gradu -tutkielma.

- Helsingin Sanomat. 1994. Kirjoittaja ei tiedossa. Puhe syntyy, kun ilma nousee keuhkoista. 22.10.1994.
- Henrich, N., Roubeau, B., Castellengo, M. 2003. On the use of electroglottography for characterisation of the laryngeal mechanisms. In Proc. SMAC 03, Stockholm.
- Hirano, M., Vennard, W. & Ohala J. 1970. Regulation of register, pitch and intensity of voice. *Folia phoniatrica* 22:1–20.
- Hirano, M. 1982. The role of the layer structure of the vocal fold in register control. Teoksessa *Speech Research*, Jyväskylän yliopisto, 50–62.
- Hirano, M. 1988. Vocal Mechanisms in Singing: Laryngological and foniatrict aspects. *Journal of Voice* 2(1), 51–69.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2009. Tutkimushaastattelu. Helsinki: Gaudeamus.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2007. Tutki ja kirjoita 13. osin uudistettu painos. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Hixon, T. & Hoffman, C. 1979. Chest wall shape in singing. Teoksessa V. Lawrence (toim.) *Transcripts of the Seventh Symposium Care of the Professional Voice, Part 1: Scientific Papers*, The Voice Foundation, New York.
- Hollien, H. 1974. On Vocal registers. *Journal of Phonetics* 2, 125–143.
- Honkanen-Korhonen R. 1997. Ääni. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan opas*. Tampere: Rytmi-instituutti, 47–56.
- Hyldstrup, D. & Westmark. H. 2010. Luentomateriaalit kolmen päivän Estill Voice Training Level One -kurssilta, joka pidettiin Lahdessa 19.–21.11.2010.
- Hämäläinen, J. 1987. Laadullinen sosiaalitutkimus käytännössä. Johdatus sosiaalitutkimuksen ”käsityötaitoon”. Kuopion yliopiston julkaisuja. Yhteiskuntatieteet. Tilastot ja selvitykset 2/1987. Kuopio.
- Jalkanen, P. & Kurkela, V. 2003. Populaarimusiikki. Porvoo: WSOY.
- Jander, O., Harris, E.T., Fallows D. & Potter J. 2011. Singing – Popular singing. Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press. <http://www.grovemusic.com> → popular singing
- Keski-Vantaan musiikkiopisto. 2010. Luettu 5.6.2010. <http://www.kevamo.com/>
- Koistinen, M. 2008. Tunne kehosi – vapauta äänesi. Äänitimpurin käsikirja. 4. painos. Vammala: Sulasol.
- Korhonen, P. 2008. Keskustelua populaarin ja taiteen olemuksesta musiikissa – Tieteen Päivät Helsingin Yliopistolla 13.1.2007. *Musiikkikasvatus – The Finnish Journal of Music Education* 9, 74–77.
- Korpisaari, K. 2009. Pop/jazz-laulunopetus Sibelius-Akatemiassa – Opetussuunnitelmavastaavuus ja opiskelijoiden kokemukset. Helsingin yliopisto. Soveltavan kasvatustieteen laitos. Kandidaatin tutkielma.
- Kurkela, V. 1997. Tutkimusprojekti Suomalainen populaarimusiikki 1900-luvulla. Integroiva moninaisuus vai erilliset kulttuurit? Näkökulmia populaarimusiikin historian kirjoitukseen. Tulostettu 9.4.2010. <http://www.uta.fi/laitokset/mustut/populaarimusiikki/> → julkaisut → Integroiva moninaisuus vai erilliset kulttuurit? Näkökulmia populaarimusiikin historian kirjoitukseen.
- Lamesch, S., Expert, R., Castellengo, M., Henrich, N. & Chuberre B. 2007. Investigating voix mixte: A scientific challenge towards a renewed vocal pedagogy. Teoksessa K. Maimets-Volt, R. Parncutt, M. Marin & J. Ross (toim.) *Proceedings of the third Conference on Interdisciplinary Musicology*.
- Laukkanen, A.-M. & Leino, T. 2001. Ihmeellinen ihmisääni. Tampere: Gaudeamus.

- Lebon, R. 1999. *The Professional Vocalist. A Handbook for Commercial Singers and Teachers*. United States of America: Scarecrow Press Incorporated.
- Lennon, J., Shealy, N., Cady, R.K., Matta, W., Cox, R. & Simpson W.F. Postural and respiratory modulation of autonomic function, pain and health. *American Journal of Preventive Medicine*. 1994:4, 36–39.
- LoVetri, J. 2002. Contemporary Commercial Music: More than One Way to Use the Vocal Tract. *Journal of Singing* 58:3, 249–253.
- Ludlow, C. L. 2005. Central nervous system control of the laryngeal muscles in humans. *Respiratory Physiology & Neurobiology*, 147: 2–3, 205–222.
- McDonald Klimek M., Obert, K. & Steinhauer K. 2010. *Estill Voice Training. Level One. Figures for Voice Control. Workbook*. USA: Estill Voice International.
- Melton, J. 2007. *Singing In Musical Theatre. The Training of Singers And Actors*. Allworth Press: New York.
- Metropolia 2008. *Metropolitan laulupedagogiikka C. Ryhdin merkitys*.
- Metropolia 2010. *Metropolitan opinto-opas 2010–2011*. Luettu 31.5.2010. <http://opinto-opas-ops.metropolia.fi/index.php?ctyyppi=1&s=luokitus> → kulttuuriala → pop/jazz-musiikki → muusikko tai musiikkipedagogi
- Metsämuuronen, J. 2006. *Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä*. 3. laitos. 2. korjattu painos. Jyväskylä: Gummerus Oy.
- Miles, M. B. & Huberman, A. M. 1994. *Qualitative Data Analysis*. 2. painos: California: Sage.
- Miller, D.G. & Schutte, H.K. 2004. Voix mixte: Can chest and falsetto be combined? *Proceedings of the 2nd International Conference on the Acoustics and Physiology of Singing held in Denver Colorado*.
- MOT Kielitoimiston sanakirja. 2010a. Versio 2.0. Pop. Luettu 5.3.2010. <https://alma.helsinki.fi/> → NetMOT-sanakirjat → MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0 → pop
- Murray, D. 2002. *Vocal Technique – A Guide to Finding Your Real Voice*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.
- Musa.fi – Suomalaisen musiikin lehti. 2000. Kirjoittajaa ei ole tiedossa. Populaarimusiikkiin lisää opetusta. 2000. 1/00, 19–21.
- NATS visits AATS. 2008. *Journal of Singing* 65, 7–10.
- Nurmi, T., Rekiaro, I. & Rekiaro, P. 1996. *Suomalaisen sivistyssanakirja*. 4. painos. Jyväskylä: Big Sur Oy & Gummerus Kustannus Oy.
- Oregon University 2011. *The larynx and the glottal cycle*. <http://speech.bme.ogi.edu/tutordemos/SpectrogramReading/cse551html/cse551/node24.html>
- Oxford Music Online -tietokanta 2007. Popular singing. Tulostettu 24.10.2007 <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.25869>.
- Parviainen, T. 2007. Cortical correlates of language perception. *Neuromagnetic studies in adults and children. Jyväskylä studies in education, psychology and social research* 314.
- Pelo, R. 2010. Suutarille uudet kengät! Vinkkejä rytmimusiikin laulunopetukseen. *Laulupedagogi* 2009–2010, 44–52.
- Ploog, K. 2004. *Voice Coaching. The Training Concept for a Better Voice*. Englanniksi kääntänyt: Sylkie Monoff. Korjattu ensimmäinen englanninkielinen painos. Bonn, Germany: Voggenreiter Publishers.
- Pomus – Populaarimusiikin museon tietokanta. 2011a. Suomalaisen jazzin svengaavat 80 vuotta. Jazzin ensiaskeleet. Tulostettu 12.2.2011.

- <http://pomus.net> → Näyttelyt → Suomalaisen jazzin svengaavat 80 vuotta
→ Jazzin ensiaskeleet
- Pomus – Populaarimusiikin museon tietokanta. 2011b. Suomalaisen jazzin svengaavat 80 vuotta. Koulutus lisääntyy. Tulostettu 13.2.2011.
<http://pomus.net> → Näyttelyt → Suomalaisen jazzin svengaavat 80 vuotta
→ Koulutus lisääntyy
- Popeil, L.S. 1999. Comparing Belt and Classical Techniques Using MRI and video-Fluoroscopy. *Journal of Singing* 56:2, 27–29.
- Puurtinen, A. 2010a. *Circulus cantoris – circuitio musicae*. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto. Väitöskirja. Luettu 23.10.2010.
<http://www2.siba.fi/circuluscantoris/> → *Circulus cantoris – circuitio musicae*
→ Intro
- Puurtinen, A. 2010b. *Circulus cantoris – circuitio musicae*. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto. Väitöskirja. Luettu 23.10.2010.
<http://www2.siba.fi/circuluscantoris/> → *Circulus cantoris – circuitio musicae*
→ Intro → 2.1 Alkusuunnitelma
- Puurtinen, A. 2010c. *Circulus cantoris – circuitio musicae*. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto. Väitöskirja. Luettu 23.10.2010.
<http://www2.siba.fi/circuluscantoris/>
- Puurtinen, A. 2010d. *Circulus cantoris – circuitio musicae*. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto. Väitöskirja. Luettu 7.11. 2010.
<http://www2.siba.fi/circuluscantoris/> → *Circulus cantoris – circuitio musicae*
→ Filosofia → Äänellisten efektien positio ilmaisussa
- Puurtinen, A. 2010e. *Circulus cantoris – circuitio musicae*. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto. Väitöskirja. Luettu 6.3.2011.
<http://www2.siba.fi/circuluscantoris/> → *Circulus cantoris – circuitio musicae*
→ Filosofia → Esimerkkejä äänellisistä efekteistä
- Puurtinen, A. 2011a. Pop/jazz-laulun C-pedagogiikan luento arvioinnista 27.1.2011.
- Puurtinen A. 2011b. Pop/jazz-laulun B-pedagogiikan luentomateriaali 20.1.2011 Speech Level Singing -metodista.
- Raivio, J. 2009. Klassisesta laulusta pop/jazzlauluun. Populaarimusiikin ammattillisen laulunopetuksen kehittyminen ja muotoutuminen Suomessa. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Riggs, S. & Carratello J.D. 1992. *Singing for the Stars. A Complete Program for Training Your Voice*. USA: Alfred Publishing Co., Inc.
- Rothenberg, M. 1968. The breath-stream dynamics of simple-released-plosive production. *Bibliotheca Phonetica* 6.
- Rusch, G. 1998. *The Professional Singers Handbook*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.
- Sadolin, C. 2000. *Complete Vocal Technique*. Copenhagen: Shout Publishing.
- Sadolin, C. 2009. Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka. Suom. J. Mäntyjärvi. Copenhagen: Shout Publishing.
- Salmenhaara, E. 1996: Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958. Suomen musiikin historia 3. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.
- Sanders, I. Han, Y., Wang J. & Biller H. 1998. Muscle spindles are concentrated in the superior vocalis subcompartment of the human thyroarytenoid muscle. *Journal of Voice* 12:1, 7–16.
- Sibelius-Akatemia. 2007. Sibelius-Akatemian opinto-opas 2007–2008. Helsinki: Hakapaino Oy.

- Sibelius-Akatemia. 2010. Sibelius-Akatemian opetussuunnitelma 2010–2011. Luettu 10.10.2010. <http://www.siba.fi> → opiskelu → opetussuunnitelmat → musiikkikasvatus → pop/jazz-laulu
- Sibelius-Akatemia. 2011a. Sibelius-Akatemian opetussuunnitelma 2010–2011. Luettu 12.01.2011. <http://www.siba.fi> → opiskelu → opetussuunnitelmat → musiikkikasvatus → pop/jazzlaulun pedagogiikka C sekä pop/jazzlaulun pedagogiikka B
- Sibelius-Akatemia. 2011b. Sibelius-Akatemian opetussuunnitelma 2010–2011. Luettu 14.01.2011. <http://www.siba.fi> → opiskelu → opetussuunnitelmat → musiikkikasvatus → Äänenkäyttö- ja huolto
- Sibelius-Akatemia. 2011c. Sibelius-Akatemian jazz-musiikin osasto ehdotus korkealaatuisen koulutuksen yksiköksi 2007–2009. http://www.kka.fi/files/294/siba_jazz.pdf
- Speed A.-M. 2010. Luentomateriaalit Estill Voice Training -luennolta ja -mestarikurssilta Sibelius-Akatemian zoomaus-viikolla 2.11.2010.
- Stark, J. 2003. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press.
- Sundberg, J. 1992. Breathing Behaviour During Singing. *STL-QPSR*, 33:1, 49–64.
- Sundberg, J. 2001. Where does the sound come from. Teoksessa J. Potter (toim.) *The Cambridge Companion to Singing*. Toinen painos. Cambridge: Cambridge University Press, 231–247.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2009. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. 6. uudistettu painos. Latvia: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Tynjälä, P. 1991. Kvalitatiivisten tutkimusmenetelmien luotettavuudesta. *Suomen kasvatustieteellinen aikakauskirja*. Kasvatus 22, 387–398.
- Uusikylä, K. & Atjonen, P. 2000. *Didaktiikan perusteet*. Juva: WSOY.
- Väkevä, L. 2010a. 4a95 Afroamerikkalaisen musiikin historia. Afroamerikkalaisen musiikin juuret. Tulostettu 10.4.2010. <http://www.wedu.oulu.fi/muko/lvakeva/afrohis/suomi.htm>
- Väkevä, L. 2010b. 4a95 Afroamerikkalaisen musiikin historia. Suomalaisen populaarimusiikin historia. Suomalainen populaarimusiikki ennen iskelmää (–1925). Tulostettu 10.4.2010. <http://www.wedu.oulu.fi/muko/lvakeva/afrohis/suomi.htm>
- Väkevä, L. 2010c. 4a95 Afroamerikkalaisen musiikin historia. Suomalaisen populaarimusiikin historia. Suomalaisen iskelmän synty ja kulta-aika (1925–1939). Tulostettu 10.4.2010. <http://www.wedu.oulu.fi/muko/lvakeva/afrohis/suomi.htm>
- Väkevä, L. 2010d. 4a95 Afroamerikkalaisen musiikin historia. Suomalaisen populaarimusiikin historia. Tulostettu 10.4.2010. <http://www.wedu.oulu.fi/muko/lvakeva/afrohis/suomi.htm>
- Väkevä, L. 2010e. 4a95 Afroamerikkalaisen musiikin historia. Suomalaisen populaarimusiikin historia. Suomipop & rock. Tulostettu 10.4.2010. <http://www.wedu.oulu.fi/muko/lvakeva/afrohis/suomi.htm>
- Watson, P. & Hixon T. 1985. Respiratory kinematics in classical (opera) singers. *Journal of Speech & Hearing Research* 28, 104–122.
- Wiik, K. 1998. *Fonetiikan perusteet*. 2. Uudistettu painos. Helsinki: Capella Finland Oy.
- Wilson Arboleda, B.M. & Frederick A.L. 2008. Considerations for maintenance of postural alignment for voice production. *Journal of Voice* 22:1, 90–99.
- Wilson, K. 1979. *Voice Problems of Children*. Baltimore: Williams & Wilkins.
- Yle Radio Suomi 2010. Taustapeili. Lähetetty 9.2.2010.

Liitteet

Liite 1: Metropolian pop/jazz-laulun C-tutkinnon tutkintovaatimukset



LAULU C

KZXCA01X1 (C1-jakso); 6 op, KZXCA01X2 (C2-jakso); 6 op, KZXCA01X3 (C3-jakso); 6 op, KZXCA01X4 (C4-jakso); 12 op

Tavoitteet:

Opiskelija pystyy toteuttamaan omaa persoonallisuuttaan ja yksilöllisyytään musiikin avulla. Hän hallitsee valitsemansa ohjelmiston edellyttämän laulutekniikan. Opiskelija kykenee hallittuun rytminkäsittelyyn sekä fraseeraamaan ja improvisoimaan tyylin mukaisesti. Opiskelija osaa lausua tekstiä usealla eri kielellä ja omaksuu musiikkia sekä nuoteista että kuulonvaraisesti. Opiskelija kykenee tyylin mukaiseen tulkintaan sekä esiintymään esitystilanteen vaatimalla tavalla. Opiskelija osaa toimia sekä solistina että taustalaulajana erikokoisissa ja eri tyyliä edustavissa kokoonpanoissa. Hän pystyy myös itsenäisesti ohjaamaan säestävää yhtyettä. Opiskelija kykenee tuottamaan omaa materiaalia, kuten esimerkiksi sovituksia ja transkriptioita. Hän pystyy ohjatusti kokoamaan monipuolisen C-kurssitasoisen ohjelmiston ja saa valmiudet B-kurssin opintoihin.

Sisältö:

- opiskelijan musiikillisen minäkuvan vahvistaminen
- laulamisen tekniikan ja tulkinnan harjoittelu
- musiikin harmonisten ja rytmisten ilmiöiden tarkastelu sekä nuoteista että kuulonvaraisesti
- eri tyylien ja eri kielisten kappaleiden analysointi ja harjoittelu
- tyylin mukainen improvisointi
- esiintymisen harjoittelu
- oman materiaalin tuottaminen
- laulajan roolin hahmottaminen erilaisissa kokoonpanoissa
- tutkintobändin harjoittaminen
- monipuolisen ohjelmiston kokoaminen

Lisätiedot:

Kurssitutkinto

Tekninen osuus:

1. Äänentoistolaitteiden säätö esitysaluuteen
2. Prima vista
3. Taiteellinen prima vista
4. Taustalaulu prima vista
5. Improvisointitehtävä
6. Tyylitehtävä

Taiteellinen osuus:

7. Opiskelija esittää 8 valmistelemansa kappaletta ohjelmistostaan, jokaiselta osa-alueelta vähintään yksi. Kaikki kappaleet esitetään ilman nuotteja.

Kurssitutkinnon yleiset toimintaohjeet:

Tekninen osuus suoritetaan pianon tai taustanauhan säestyksellä, ja sen on tultava hyväksytyksi ennen taiteellista osuutta. Taiteellista osuutta säestää vähintään trio. C-kurssitutkinto on konsertinomainen tilaisuus, jonka ohjelmiston on oltava kokonaisuudessaan opiskelijan aikaisemmissa kurssiohjelmistoissa käsittelemätöntä materiaalia.

Kurssitutkinnon arviointi

- teknisestä osuudesta käydään arviointikeskustelu yhdessä opiskelijan kanssa
- teknisen osuuden arvioi kaksi kollegion jäsentä (hyväksytty/hylätty)
- taiteellisesta osuudesta käydään arviointikeskustelu yhdessä opiskelijan kanssa
- lautakunta (puheenjohtaja ja kaksi jäsentä) arvioi taiteellisen osuuden (hyväksytty/hylätty)

Opettaja arvioi koko opintokokonaisuuden (Laulu C) arvosanalla hyväksytty 1-5/hylätty.

Liite 2: Metropolian pop/jazz-laulun C-tutkinnon arvioinnin kohteet



ARVIOINNIN KOHTEET C-KURSSIN TEKNISESSÄ JA TAITEELLISESSÄ OSUUDESSA

C-TEKNINEN OSUUS:

Äänentoistolaitteiden säätö esitysvalmiuteen

Arvioinnin kohteet:

- Äänen kuuluvuus
- Kaiun käyttö (määrä ja laatu)
- Ekvalisointi
- Käytetty aika

Prima vista

Arvioinnin kohteet:

- Oikeellisuus (melodia, rytmiikka ja sanat, 50 % oikein, lasketaan tahteina)

Taiteellinen prima vista

Arvioinnin kohteet:

- Kappaleen rakenteen hallinta
- Melodian ja sanojen tunnistettavuus
- Tyylinmukaisuus

Taustalaulu prima vista

Arvioinnin kohteet:

- Stemman oikeellisuus (kolme toistokertaa, 75 % oikein, lasketaan tahteina)
- Fraseeraus ja rytminkäsittely
- Äänenkäytön tyylinmukaisuus

Improvisointitehtävä

Arvioinnin kohteet:

- Rakenteessa pysyminen
- Blues-asteikko, blue notes
- II-V:n laulaminen
- Fraseeraus
- Fraasitus
- vähintään 3 sointukiertoa

Tyylitehtävä

Arvioinnin kohteet:

- Nuotin oikeellisuus (rakenne, intro/välisoitot, rytmiset merkinnät ym.)
- Tempot
- Fraseerauksen tyylinmukaisuus
- Äänenkäytön tyylinmukaisuus

C-TAITEELLINEN OSUUS:

Arvioinnin kohteet:

- Kappaleiden esittäminen ilman nuotteja
- Tyylinmukainen fraseeraus, äänenkäyttö ja estetiikka
- Lausuminen (eri kielet)
- Tekstin tulkinta
- Ilmaisui
- Bändin ohjaaminen
- Musiikillisen kokonaisuuden hallinta
- Laulamiseen liittyvät tekniset asiat (kykenee teknisesti laulamaan valitseman ohjelmiston)

Liite 3: Metropolian pop/jazz-laulun B-tutkinnon tutkintovaatimukset



LAULU B

KDXDA01X1 (B1-jakso); 9 op, KZXDA01X2 (B2-jakso); 9 op, KZXDA01X3 (B3-jakso); 9 op, KZXDA01X4 (B4-jakso); 18 op

Tavoitteet:

Opiskelija kykenee toteuttamaan omaa persoonallisuuttaan ja yksilöllisyyttään päämäärätavoitteisesti musiikin avulla. Hän omaa ammattimuusikolta edellytettävän laulutekniikan, rytminkäsittelyn, fraseerauksen, improvisoinnin ja tulkinnan sekä osaa soveltaa omaksumaansa käytännön tilanteissa. Opiskelija kykenee esittämään kappaleita usealla eri kielellä. Hän kykenee toimimaan ammattimaisesti solistina, taustalaulajana ja johtajana erilaisissa kokoonpanoissa sekä myös esiintymään ammattimaisesti tilanteen vaatimalla tavalla. Opiskelija kykenee tuottamaan omaa materiaalia. Hän kykenee suunnittelemaan ja valmistamaan taiteellisesti ehjän konserttikokonaisuuden sekä huolehtimaan käytännön järjestelyistä ja markkinoinnista. Opiskelija saa valmiudet taitojensa itsenäiseen kehittämiseen.

Sisältö:

- opiskelijan musiikillisen minäkuvan syventäminen
- laulamisen tekniikan ja tulkinnan syventävät ja soveltavat harjoitukset
- musiikin teoreettisen tiedon luova soveltaminen
- eri tyylisten ja eri kielisten kappaleiden analysointi ja harjoittelu
- improvisoinnin syventävät harjoitukset
- ammattimuusikon toimenkuvaan liittyvien roolien ja esiintymisen harjoittelu
- oman materiaalin tuottaminen
- taiteellisen kokonaisuuden suunnitteleminen, harjoittaminen, käytännön järjestelyistä huolehtiminen, yrittäjäyys sekä markkinointi

Lisätiedot

Tekninen osuus:

1. Prima vista
2. Taiteellinen prima vista
3. Taustalaulutehtävä
4. Improvisointitehtävä
5. Yhtyelaulutehtävä

Taiteellinen osuus

6. Opiskelija esittää noin tunnin mittaisen taiteellisen kokonaisuuden. Kappaleet esitetään ilman nuotteja.

Yleiset toimintaohjeet

Tekninen osuus suoritetaan pianon tai taustanauhan säestyksellä ja sen on tultava hyväksytyksi ennen taiteellista osuutta. Opiskelija saa valmistella tekniset tehtävät 3, 4 ja 5 ennen tutkintoa.

Kurssitutkinon arviointi

- teknisestä osuudesta käydään arviointikeskustelu yhdessä opiskelijan kanssa
- teknisen osuuden arvioi kaksi kollegion jäsentä (hyväksytty/hylätty)
- taiteellisesta osuudesta käydään arviointikeskustelu yhdessä opiskelijan kanssa
- lautakunta (puheenjohtaja ja kolme jäsentä) arvioi taiteellisen osuuden (hyväksytty 1-5 / hylätty)

Opettaja arvioi koko opintokokonaisuuden (Laulu B) arvosanalla hyväksytty 1-5/hylätty.

Liite 4: Metropolian pop/jazz-laulun B-tutkinnon arvioinnin kohteet



ARVIOINNIN KOHTEET B-KURSSIN TEKNISESSÄ JA TAITEELLISESSÄ OSUUDESSA

B-TEKNINEN OSUUS:

Prima vista

Arvioinnin kohteet:

- Oikeellisuus (melodia, rytmiikka ja sanat, 50 %, lasketaan taiteina)

Taiteellinen prima vista

Arvioinnin kohteet:

- Kappaleen rakenteen hallinta
- Melodian ja sanojen tunnistettavuus
- Tyylinmukaisuus

Taustalaulutehtävä

Arvioinnin kohteet:

- Valmistetun stemman harmoninen oikeellisuus
- Stemman tyylinmukaisuus
- Äänenkäytön tyylinmukaisuus

Improvisointitehtävä

Arvioinnin kohteet:

- Rakenteessa pysyminen
- Teeman esittelyn oikeellisuus
- Kolmimuuntainen rytmiikka
- Improvisaation rakenne (harmonia, fraasit, tavut ym.)
- Teeman sekä melodinen että rytminen muuntelu

Yhtyelaulutehtävä

Arvioinnin kohteet:

- Stemman oikeellisuus
- Äänenkäyttöön sopeutuminen ympäristöön
- Annettujen ohjeiden toteuttaminen (dynamiikka, tempo, fraseeraus)

B-TAITEELLINEN OSUUS:

Arvioinnin kohteet:

- Taiteellinen kokonaisuus:
 - kappaleiden esittäminen ilman nuotteja
 - konsertin rakenne
 - ”punainen lanka”
 - valmistelutaso (sovitukset, set up, valot, käsiohjelma ym.)
 - bändin kanssa toimiminen
 - esiintyminen, lavaolemus, spiikkaus
 - solistisuus
 - ohjelmiston valitseminen oman osaamistason mukaan (tekniikka, tulkinta, ilmaisu, persoonallisuus)

Liite 5: Sibelius-Akatemian laulututkintojen arviointilomake

ympyröi yksi numero kustakin kategoriasta

- | | | | | | | |
|----|--|---|---|---|---|---|
| 1. | ÄÄNEN OMINAISUUDET: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | Äänenlaatu | | | | | |
| | Äänen laajuus | | | | | |
| | Käyttöalueen tasaisuus | | | | | |
| 2. | TEKNINEN VALMIUS | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | Joustavuus, ketteryys | | | | | |
| | Hengityksen kontrolli | | | | | |
| | Ilmaisutapa (Selkeys, Vaikuttavuus) | | | | | |
| | Kielellinen tarkkuus (Ääntäminen) | | | | | |
| | Puhtaus (Aloituksen vapaus, ei ala- tai ylävireinen) | | | | | |
| 3. | MUSIKAALISUUS | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | Rytmi | | | | | |
| | Tempo | | | | | |
| | Tarkkuus | | | | | |
| | Fraseeraus, Legato, Musiikillinen maku | | | | | |
| | Dynamiikan käyttö | | | | | |
| 4. | TAITEELLISUUS | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | Mielialan heijastaminen | | | | | |
| | Esityksen sopivuus sävellystyyppiin | | | | | |
| | Äänenväri | | | | | |
| | Lavaesiintyminen, Persoonallisuus, Tyyli | | | | | |

yhteensä:

keskiarvo:

- | | |
|---|---------|
| 1 | (1-5) |
| 2 | (6-10) |
| 3 | (11-15) |
| 4 | (16-20) |
| 5 | (21-25) |

Teemahaastattelun runko

Haastateltavan taustatiedot

- ikä
- Miten olet päätenyt opettamaan? (missä, ketä, kuinka kauan)
- opiskelutausta
- oma muusikkous

1. Pop/jazz-laulajan ammattitaito

Mitä ajattelet pop/jazz-laulun ammattilaisuudesta?

Kerro millainen sinun näkökulmastasi on ammattitaitoinen pop/jazz-laulaja? (Kokeilen ensin, millaisia vastauksia saan ensimmäisellä kysymyksellä. Jos se osoittautuu liian abstraktiksi, esitän jälkimmäisen kysymyksen, joka on selkeästi spesifimpi.)

Pyrin kysymään tarkentavia kysymyksiä kahteen ensimmäiseen kysymykseen. Jos vastaukset jäävät silti joiltain osin puutteelliseksi, kysyn suoremmin, mitä mieltä opettaja on seuraavista asioista, joita on kirjallisuudessa tullut esiin:

- **Ääni-ihanne:**
 - Terve ääni?
 - Tuleeko olla terve ääni?
 - Miksi tulee olla terve ääni?
 - Millainen on terve ääni?
 - Onko ihannetta?
- **Laulutekniikka:**
 - Miksi olennaista?
 - Mitä pitää sisällään (hengitys, tuki, ääniala, joustavuus, ketteryys, puhtaus, käyttöalueen tasaisuus, äänenlaatu (mixed voice, belttaus tms.)?

- **Tulkinta/ilmaisu**
 - Miksi olennaista?
 - Miten näkyy?
- **Tyylitaju**
 - Miksi olennaista ?
 - Miten näkyy?
 - Mitkä genret pitää tietää?
- **Hallittava ohjelmisto?**
- **Kyky valmistella taiteellinen kokonaisuus** (esiintyminen, kokonaisuuden toimivuus, sovitustaidot, bändin liidaukset, käytännön järjestelyt) Onko laulunopettajan tarve sosialisoida muusikon maailmaan?
- **Muuta?**
 - Lausuminen eri kielissä?
 - Rytmiiikka?
 - Improvisointi?
 - Eri kokoonpanoissa toimiminen (solisti, taustalaulaja jne.)?
 - Valmiudet kehittää itseään?
 - Laiteoppi?

2. Pop/jazz-laulajan ammattitaidon saavuttamista tukeva opetus

Kertoisitko, mitä teet yleensä oppilaiden kanssa? Edetään opettajan kokemusmaailmasta kohti yleisempää.

Apukysymyksiä, jos tarpeen:

- Mitä käytännössä tehdään? Miksi?
- Miten eri teknisiä osa-alueita voidaan kehittää? Miksi?
- Millaisia metodeita/harjoitteita käytät? Miksi?
- Mistä tunnit koostuu? Onko niissä joku tietty rakenne?
- Mitä asioita pidät tärkeinä opettaa?

- Opetatko eri tavalla eri oppilaita? Miten opetat erilaisia oppilaita? Mitä ajattelet oppilaiden erilaisista oppimistyyleistä? Miten niitä voisi ottaa opetuksessa huomioon? (Auditiivinen, kinesteettinen, visuaalinen; analyyttinen vai holistinen oppija)
- Millä perusteella ohjelmisto valitaan? Kuka sen valitsee?
- Millainen on esiintymisten ja tutkintojen merkitys opetuksessa?
- Onko laulunopettajan tarve auttaa oppilasta sosialisoitumaan muusikon maailmaan?

→ Tuliko kaikki opettajan hyvän ammattitaidon kriteerit käytyä myös opetusosiossa? Jos ei niin miksi? Näiden kysymysten johdattelemana siirrytään luontevasti opettajan omista kokemuksista yleiseen.

Millaista olisi ihanteellinen pop/jazz-laulunopetus, jos ei tarvitsisi ajatella mitään oppilaitosten asettamia reunaehtoja?

Mitkä mielestäsi ovat tärkeimpiä kehityskohteita korkeakoulutason pop/jazz-laulunopetuksessa?

Eroaako ammattikoulutuksessa olevien laulajien opettaminen perusopetuksesta? Miten?

Miten näet oman muusikkoutesi osana opetustasi?

Haastattelun teemat

Pop/jazz-laulajan ammattitaito korkeakoulutasolla

- Mitä ajattelet korkeakoulutasoisesta pop/jazz-laulusta?
- Mitä (pääaineisen) pop/jazz-laulajan tulee hallita korkeakoulusta valmistuttuaan?

Pop/jazz-laulajan ammattitaidon saavuttamista tukeva opetus

- Mitä teet yleensä oppilaiden kanssa laulutunnilla?
- Millaista olisi ihanteellinen pop/jazz-laulunopetus, jos ei tarvitsisi ajatella mitään oppilaitosten asettamia reunaehtoja? Eroaisiko se nykyisestä?
- Mitkä mielestäsi ovat tärkeimpiä kehityskohteita korkeakoulutason pop/jazz-laulunopetuksessa?
- Eroaako ammattikoulutuksessa (korkeakoulussa) olevien laulajien opettaminen perusopetuksesta? Miten?
- Miten näet oman muusikkoutesi osana opetustasi?

Liite 8: Metropolian pop/jazz-laulupedagogiikka C -opintojakson sisältö

AINEDIDAKTIikka 1 LUKUVUOSI 2008-2009

Aika	Aihe
Viikko 36	Aloit us, tuntisuunnitelma, päiväkirja, materiaalit Ongelmalähtöinen oppiminen; mikä tekee kappaleesta helpon/vaikean
Viikko 37	Pedioppilaspyrkimiset & valinta
Viikko 38	Sisään- ja uloshengitys; fysiologinen tapahtuma ja siihen osallistuva lihaksisto
Viikko 39	Lepo- ja ääntö hengitys; Miten hengitystä opetetaan?
Viikko 40	Iskelmä (kotimainen ja ulkomainen); olennaiset piirteet, rytmikka, melodia, soundi, ohjelmisto
Viikko 41	Hyvä ryhti, lämmittely ja sen merkitys laulam iselle; miten niitä opetetaan
Viikko 42	SYYSLOMA
Viikko 43	Suomalainen kansanmusiikki; kalevalainen ja uudempi kansanmusiikki
Viikko 44	Laulajan tuki miten tukea opetetaan
Viikko 45	Suomalainen perinteinen tanssimusiikki valssi, tango/beguine, humppa, jenka
Viikko 46	Kurkunpään rakenne ja toiminta
Viikko 47	Kurkunpää jatkuu häiriöt äänen tuottamisessa
Viikko 48	Resonanssi miten resonanssia opetetaan
	Syksyn aineistot entti (vastausaika 7 vrk)
Viikko 49	Rock olennaiset piirteet, rytmikka, melodia, soundi, ohjelmisto
Viikko 50	Palautekeskustelut Joulumatinea
Viikot 51-1	JOULULOMA Lukukausisuunnitelman teko oppilaille
Viikko 2	Artikulaatio Leuka ja huulet
Viikko 3	Artikulaatio Kieli
Viikko 4	Ulkomainen kansanmusiikki maailman musiikki, gospel
Viikko 5	Rekisterit

	Rekisterirajan merkitys laulamissa
Viikko 6	Blues 12-tahtinen kaava ja muunnokset
Viikko 7	Improvisointi Miten improvisointia opetetaan?
Viikko 8	TALVILOMA
Viikko 9	Arviointi ja palautteen antaminen Jatkuva palaute, tutkintotilanteet
Viikko 10	Rhythm & Blues, Soul olennaiset piirteet, rytmikka, melodia, soundi, ohjelmisto
Viikko 11	Musikaalit olennaiset piirteet, rytmikka, melodia, soundi, ohjelmisto
Viikko 12	Perusopetuksen opetussuunnitelmat Laki, vanhamuotoinen & uusimuotoinen ops
Viikko 13	Jazz olennaiset piirteet, rytmikka, melodia, soundi, ohjelmisto
Viikko 14	Kertaustunti/Työelämävierailu
Viikko 15	PÄÄSIÄINEN (kiirastorstai)
Viikko 16	Kevätmatinea, kurssitutkinnot
Viikko 17	Opetusnäytteet
Viikko 18	VAPPUAATTO
Viikko 19	Palautekeskustelut