

# **”Mun ei tarvii laulaa, mun tarvii kertoa tarinaa.”**

**Musiikkiteatterirooliin valmentautuminen laulamisen näkökulmasta**

Tutkielma (Maisteri)

Kevät 2017

Niina Alitalo

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto



|   |   |
|---|---|
| <p><b>”Mun ei tarvii laulaa, mun tarvii kertoa tarinaa.”</b></p> <p>Musiikkiteatteri-rooliin valmentautuminen laulamisen näkökulmasta</p>   | <p><b>Sivumäärä</b></p> <p>93+2</p>       |
| <p><b>Tekijän nimi</b></p> <p>Niina Alitalo</p>   | <p><b>Lukukausi</b></p> <p>Kevät 2017</p> |
| <p><b>Aineryhmän nimi</b></p> <p>Musiikkikasvatus</p>   |   |
| <p>Tutkielma käsittelee neljän ammattinäyttelijän kokemuksia musiikkiteatteri-rooliin valmentautumisesta laulamisen näkökulmasta. Kyseessä on laadullinen tapaustutkimus, jonka aineisto on kerätty yksittäin kunkin haastateltavan kanssa tehdyillä teemahaastatteluilla. Aihetta käsitellään kolmen tutkimuskysymyksen kautta: 1) millä tavalla ja kuinka paljon näyttelijä työskentelee itsenäisesti harjoitellessaan laulua musiikkiteatteri-roolia varten, 2) ketkä henkilöt kuuluvat laulliseen harjoitusprosessiin ja minkälaisena näyttelijä kokee heiltä saamansa avun tai opetuksen, ja 3) minkälaista apua tai opetusta näyttelijä saa lauluäänenkäyttöön tai laulutekniikkaan liittyen harjoitusprosessin aikana.</p> <p>Tutkielman teoreettinen osuus tarkastelee musiikkiteatteria laajempänä kokonaisuutena sekä erityisesti sen puitteissa tapahtuvaa lauluäänenkäyttöä. Toinen päälinja teoreettisessa viitekehityksessä on laulopedagogiikka ja sen sovellettavuus musiikkiteatteriympäristöön. Musiikkiteatteri on varsin merkittävä osa Suomessa tarjottavaa teatteriohjelmistoa. Musiikkiteatterissa yleisimmin tuotettavaa lauluääntä käsitellään tässä tutkielmassa osana rytmimusiikin laulua. Yleisesti musiikkiteatterilaulajalta vaaditaan monipuolisuutta ja joustavuutta sekä tekstin selkeää esille tuontia. Hyvä laulutekniikka nähdään tulkinnan ja ilmaisun välineenä sekä lisäksi se edesauttaa myös äänenkäytön terveellisyyttä. Musiikkiteatterilaulunopettajalta taas vaaditaan laajaa tietämystä kyseisestä genrestä sekä myös teatterityöskentelystä ylipäättään ja hänen tarjoaman opetuksen tulee tähdätä äänelliseen joustavuuteen.</p> <p>Tutkimushaastattelujen perusteella voidaan sanoa, että musiikkiteatteri-rooliin liittyvässä laullisessa harjoitusvaiheessa näyttelijät työskentelevät itsenäisesti ja tämän itsenäisen työn osuus on varsin merkittävä. Kapellimestari on tärkein musiikillinen vastuuhenkilö musiikkiteatterissa. Häneltä ei kuitenkaan juuri saada konkreettista lauluteknistä ohjeistusta. Sitä saatetaan saada lauluvalmentajalta tai laulunopettajalta, mutta tässä esiintyy merkittäviä teatterikohtaisia eroja. Näyttelijöiden lauluteknisistä perusteista saamaan ohjeistukseen vaikuttaa kuitenkin syntyvän puutteita, mikäli näyttelijänkoulutuksessa saatua laulunopetusta ei koeta hyödylliseksi, kapellimestareilta ei juuri saada lauluteknistä ohjeistusta ja teatteri ei välttämättä erikseen tarjoa laulunopetusta tai lauluvalmennusta. Tutkimustulosten perusteella esitän, että teatteri tarjoaisivat erityisesti musiikkiteatteri-rooleja tekeville näyttelijöilleen säännöllistä laulunopetusta sekä harkitsisivat tapauskohtaisesti myös produktiokohtaisen lauluvalmentajan palkkaamista tai vaihtoehtoisesti kiinnittäisivät kapellimestareiden valinnassa huomiota heidän laulunopetukseen liittyviin valmiuksiinsa.</p> |   |
| <p><b>Hakusanat</b></p> <p>laulu, musiikkiteatteri, laulunopetus, näyttelijäntyö, kapellimestarit</p>   |   |
| <p><b>Lisätietoja</b></p>   |   |



# Sisällys

|  |    |
|--|----|
| Sisällys.....  | 5  |
| 1 Johdanto.....  | 7  |
| 2 Musiikkiteatteri .....   | 10 |
| 2.1 Musiikkiteatteri Suomessa .....                                  | 11 |
| 2.2 Lauluäänenkäyttö ja -tekniikka musiikkiteatterissa .....         | 13 |
| 2.2.1 Musiikkiteatteri osana rytmimusiikin laulua.....               | 14 |
| 2.2.2 Laulettavien musiikkityylien moninaisuus .....                 | 17 |
| 2.2.3 Terveellinen äänenkäyttö sekä tunteet .....                    | 18 |
| 2.2.4 Itsenäinen harjoittelu .....                                   | 21 |
| 2.3 Metodeja ja termistöä.....                                       | 22 |
| 2.3.1 Complete Vocal Technique (CVT).....                            | 22 |
| 2.3.2 Estill Voice Training™ (EVT™) .....                            | 24 |
| 2.3.3 Belttaus ja legit-laulaminen .....                             | 25 |
| 2.3.4 Muita musiikkiteatterin lauluilmaisuuun liittyviä oppeja ..... | 27 |
| 2.4 Kapellimestari ja lauluvalmentaja.....                           | 29 |
| 3 Laulopedagogiikka teatteriympäristössä.....                        | 31 |
| 3.1 Aikuisten opettaminen ja oppiminen työympäristössä .....         | 34 |
| 3.2 Laulunopetus osana näyttelijäntyön koulutusta .....              | 35 |
| 4 Tutkimusasetelma .....   | 39 |
| 4.1 Kvalitatiivinen tapaustutkimus .....                             | 39 |
| 4.2 Teemahaastattelu.....  | 40 |
| 4.3 Tutkimuksen toteutus.....  | 41 |
| 4.3.1 Tutkimushenkilöiden valinta.....                               | 41 |

|  |    |
|--|----|
| 4.3.2 Haastattelujen toteutus .....                          | 43 |
| 4.3.3 Tutkimushenkilöiden esittely .....                     | 43 |
| 4.4 Aineiston analyysi.....                                  | 45 |
| 4.5 Tutkimusetiikka .....                                    | 46 |
| 5 Tulokset .....   | 49 |
| 5.1 Taustatietoa alalle pääytymisestä ja koulutuksesta ..... | 49 |
| 5.2 Itsenäinen työskentely .....                             | 52 |
| 5.3 Kapellimestarin rooli ja siihen liittyvät toiveet.....   | 56 |
| 5.4 Avunsaanti lauluteknisiin haasteisiin.....               | 60 |
| 5.5 Kokemuksia CVT ja EVT <sup>TM</sup> -metodeista .....    | 63 |
| 5.6 Lauluäänenkäyttö sekä tulkinta.....                      | 67 |
| 5.7 Harjoitusprosessi ja ohjaaja .....                       | 69 |
| 5.8 Muutoksia asenteissa ja työtavoissa.....                 | 71 |
| 6 Pohdinta .....   | 74 |
| 6.1 Tulosten tarkastelu ja johtopäätökset.....               | 74 |
| 6.2 Tutkimuksen luotettavuus .....                           | 83 |
| 6.3 Jatkotutkimusaiheet.....                                 | 85 |
| Lähteet .....  | 87 |
| Liitteet.....  | 94 |
| Liite 1, Teemahaastattelurunko .....                         | 94 |
| Liite 2, Litterointinäyte .....                              | 95 |

# 1 Johdanto

Maisterin tutkielmani käsittelee näyttelijän laulullista valmentautumista musiikkiteatteriroolia harjoiteltaessa. Tarkastelen muun muassa sitä, kuinka paljon tähän työhön kuuluu itsenäistä työskentelyä, minkälaista apua ja opetusta tätä harjoittelua varten tarjotaan ja minkälaiselle mahdollisesti olisi tarvetta. Kiinnostukseni kyseiseen tutkimusaiheeseen on syntynyt ja kehittynyt omien kokemusteni sekä useiden aiheesta käymieni keskusteluiden pohjalta. Musiikkiteatteri on pitkään ollut itselleni läheinen ellei jopa läheisin kulttuurimuoto. Opiskelen Taideyliopiston Sibelius-Akatemian opintojeni ohella myös Tampereen Ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelman musiikkiteatterin suuntautumispolulla. Minulla on pitkä tausta harrastajamusiikkiteattereista sekä lavalta että musiikin ohjauksessa. Lisäksi olen toiminut Tampereen Työväen Teatterissa ensemble-näyttelijänä, kapellimestarin assistenttina ja lauluharjoittajana. Tutkielmaa kirjoittaessa syksyllä 2016 – keväällä 2017 toimin lisäksi itse kapellimestarina Tampereen Ammattikorkeakoulun, Tampereen Konservatorion sekä Tampereen Työväen Teatterin yhteisproduktiossa *Spring Awakening* –musikaalissa.

Osittain koulutustaustastanikin johtuen, musiikkiteatterissa huomioni kiinnittyy helposti nimenomaan sen musiikilliseen puoleen ja sen yhteistoimintaan draaman kanssa. Kuuntelen muun muassa sitä, kuinka näyttelijät suoriutuvat lauluosuuksistaan, onko ensemblen tai kuoron sointi yhtenäinen ja kuinka kapellimestarin ja lavatapahtumien välinen kommunikaatio toimii. Pedagoginen koulutustaustani taas ohjaa keskittymiseni esimerkiksi kapellimestarin, lauluvalmentajan tai muun musiikin harjoittamisesta vastaavan henkilön pedagogiseen toimintaan prosessin aikana sekä sen tuloksiin valmiissa esityksessä. Omien sekä muilta kuulemieni kokemusten myötä, minulle oli jo ennen tutkielman kirjoittamista syntynyt mielikuva siitä, minkälaisessa asemassa laullinen valmentautuminen on ja minkälaisessa sen tulisi olla musiikkiteatteriesitystä harjoiteltaessa. Omat käsitykseni perustuivat kuitenkin pitkälti vain yhden teatterin toimintamalleihin ja käytäntöihin, eivätkä välttämättä heijastaneet muissa teattereissa toteutettavaa musiikin harjoittelemisen kulttuuria.

Olen useaan otteeseen ollut osallisena keskusteluissa, joissa erityisesti näyttelijät ovat kertoneet mielipiteitään ja toiveitaan liittyen nimenomaan lauluvalmennukseen tai laajemmin musiikin harjoittamiseen. Näiden epävirallisten keskusteluiden pohjalta käsi-

tyksekseni oli muodostunut, että kyseisellä saralla näyttelijän näkökulmasta katsottuna on parannus- ja kehittämismahdollisuuksia. Aiheesta tuntui olevan paljon mielipiteitä ja toiveita, mutta kuitenkin suhteellisen vähän konkreettista materiaalia tai ohjeistusta. Erinäiset musiikkiteatterialaan liittyvät amerikkalaiset tai brittiläiset oppaat käsittelevät ja sisältävät monilta osin vain näyttelijän itsenäisen valmentautumisen keinoja, neuvoja koe-esiintymistilanteeseen valmistautumiseen tai ohjeita jo valmiiksi musiikkiin erikoistuneen näyttelijän harjoittamista. Ammattinäyttelijöiden taustat musiikillisen sekä laulamisen harrastuneisuuden ja koulutuksen osalta saattavat kuitenkin olla hyvinkin erilaisia ja näin ollen myös rutiinit ja tarpeet harjoitusprosessissa vaihtelevat yksilöittäin.

Musiikkiteatteriproduktion kapellimestari-, lauluvalmentaja- ja muut henkilökiinnitykset tekee useimmiten teatterijohtaja, tuottaja tai muu vastaava virkamiestason henkilö, jolla ei välttämättä aina ole ammattitaitoa tai osaamista musiikillisiin ratkaisuihin. Näin ollen musiikki saattaa jäädä toissijaiseksi tai jopa säästökohteeksi teatterin budjettia laadittaessa. Omien kokemusten, epävirallisten keskusteluiden, varsinaisen ohjeistuksen tai suositusten puutteen sekä teattereiden päätöksen teon problematiikan yhteisvaikutuksesta syntyi ajatus kerätä eri näyttelijöiden kokemuksia sekä ajatuksia aiheesta ja etsiä näiden väliltä myös mahdollisia yhtymäkohtia.

Oma pääinstrumenttini on pop/jazz-laulu (joskus käytetään myös nimityksiä rytmimusiikin laulu tai populaarimusiikin laulu) ja syvennyn opinnoissani Sibelius-Akatemiassa rytmimusiikin laulopedagogiikkaan. Myös tutkimuksessani keskityn erityisesti harjoitteluprosessin laululliseen puoleen. Musiikkiteatterista puhuttaessa myös tulkinta ja näyttelijäntyö kulkevat harjoitusprosessissa mukana, mutta ne eivät lähtökohtaisesti ole nyt huomioni keskiössä. Käsitykseni mukaan musiikkiteatterirollit saattavat olla lauluteknisesti ja -äänenkäytöllisesti hyvinkin haastavia ja raskaita, eikä näyttelijällä välttämättä juuri ole aiempaa koulutusta laulamisesta tai varsinkaan sen tekniikasta.

Eri teattereissa musiikin harjoittamisen käytännöissä saattaa käsitykseni mukaan olla suuriakin eroja. Yhdessä teatterissa kaikki musiikkiin liittyvä saattaa olla kapellimestarin vastuulla. Tällöin eivät aika eikä ammattitaito välttämättä aina riitä lauluteknisten asioiden korjailuun ja parantamiseen. Toisessa teatterissa taas saattaa käytössä olla erillinen lauluvalmentaja tai -opettaja, jonka tehtävänä on erityisesti näyttelijän äänenkäytöllinen ja laulutekninen opastaminen. Tutkimuksessani pyrin selvittämään, minkälaisena näyttelijät kokevat tämän tilanteen ja työnjaon sekä heille laulamisen kannalta mah-



dollisesti tarjottavan valmennuksen ja opetuksen. Pohdintaosiossa esitän myös mahdollisia ratkaisumalleja ja toimintatapoja laulunopetuksen järjestämiseen musiikkiteatteri- ja teatterituotannoissa sekä teattereissa. Pidän myös mielenkiintoisena kysymystä musiikkikasvattajien mahdollisuuksista teatterissa toimivina musiikin ammattilaisina. Musiikkikasvattajien monipuolinen koulutus muun muassa kuoron- ja orkesterinjohtajan, bändinjohtajan, sovituksen, laulun ja vapaa säestyksen opintoineen voisi hyvinkin olla eduksi esimerkiksi juuri teatterikapellimestarin monipuolisessa sekä vaativassa roolissa työskennellessä. Myös tähän aiheeseen palaan myöhemmin pohdintaosuudessa.

Tutkimukseni on kvalitatiivinen tapaustutkimus ja sen intressi on ymmärtävä. Tutkimusmenetelmäni on haastattelu, tarkemmin teemahaastattelu. Haastattelen neljää ammattinäyttelijää, jotka ovat ammattiuransa aikana tehneet vähintään kolme solistista (eli soololaulua sisältävää) musiikkiteatteriroolia ammattiteatterissa. Vähintään yhden näistä roolitöistä tulee sijoittua viimeisen kolmen vuoden ajanjaksolle. Jotta tutkimustulos ei värittyisi liikaa yksittäisten teattereiden toimintamallien mukaan, on haastateltavat valittu lisäksi niin, että heidän joukostaan löytyy työkokemusta useammasta eri teatterista. Tutkimushenkilöt on valittu myös musiikillisesti erilaisista koulutus- ja harrastustasoista. Haastattelut on toteutettu yksitellen jokaisen tutkimushenkilön kanssa.

Tutkimukseni teoreettinen viitekehys keskittyy musiikkiteatteriin laajempaan kokonaisuuteen sekä erityisesti sen puitteissa tapahtuvaan lauluäänenkäyttöön. Toinen päälinja teoreettisessa viitekehyksessä on laulupedagogiikka ja sen sovellettavuus musiikkiteatteriympäristöön. Haastateltavien ajatuksia sekä toiveita peilaan ja vertaan tähän teoreettiseen pohjaan. Tavoitteenani on pitää tutkimukseni lähtökohta kuitenkin mahdollisimman erillään mistään tietystä koulukunnasta tai metodista.

## 2 Musiikkiteatteri

Jotta voisi ymmärtää musiikkiteatteriesitykseen valmistavaa laulullisista harjoitusprosessia, tulee olla käsitys myös musiikkiteatterista yleisemmin kulttuurimuotona, sen asemasta Suomessa, harjoitusprosessiin liittyvistä henkilöistä ja ennen kaikkea musiikkiteatteriin liittyvän lauluäänenkäytön erityispiirteistä ja -vaatimuksista. Seuraavissa kappaleissa käsitellään juuri tätä tutkimuksen kannalta olennaista pohjatietoutta ja musiikkiteatterin erityisyyttä. Ensimmäiseksi keskitytään yleisemmin musiikkiteatterin käsitteeseen ja merkitykseen tässä tutkimuksessa sekä kyseisen kulttuurimuodon asemaan ja lähihistoriaan Suomessa. Seuraavaksi kappaleissa 2.2 ja 2.3 pureudutaan musiikkiteatterilaulun erityispiirteisiin ja termistöön sekä tutkimushaastattelussa esiintyneisiin laulopedagogisiin metodeihin ja muihin lauluilmaisuun liittyviin oppeihin. Lopuksi kappaleessa 2.4 esitellään harjoitusprosessiin teatterissa liittyvät musiikilliset tittelit kapellimestari ja lauluvalmentaja.

Yleisesti musiikkiteatterilla tarkoitetaan mitä tahansa näytelmämuotoa, johon olennaisena osana kuuluvat vokaali- ja instrumentaalimusiikki (Blumenfeld 2010, 229). Musiikki taas on yksi nykymusiikkiteatterissa ehkä useimmiten esitettävistä teosmuodoista. Se on Kenrickin (2008) mukaan monitaiteellinen taidemuoto, jonka tarkoituksena on ensisijaisesti kertoa niin tiedollista kuin tunteellistakin vastakaikua yleisössään herättävä tarina. Koska juuri monitaiteellisuutensa vuoksi musikaalin tulee ammattiympäristössä olla tuottava isolle työryhmälle, on tämän kulttuurimuodon kaupallisuus ollut isossa osassa myös sen kehityksessä: musiikkiteatteri on mukautunut aina uudelleen kyseisen aikakauden yleisön mieltymysten mukaiseksi. Esimerkiksi tekniikan (kuten äänentoiston) kehityksellä on myös ollut merkityksensä musiikkiteatterin muutoksessa. Musikaalin keskeisiä elementtejä ovat kappaleet (musiikki ja niiden lyriikat), käsikirjoitus (libretto, kirja tai muu yhdistävä tarina), koreografia (tanssi), näyttämötoiminta (*staging*) sekä aineellinen tuotanto, kuten lavastus, puvustus ja esitystekniikka. (Kenrick 2008, 14–15.)

Musiikkiteatterin juuria voidaan jäljittää aina esihistoriallisiin uskonnollisiin rituaaleihin saakka (Kenrick 2008, 18). Nykyaikainen musiikkiteatteri muotoutui kuitenkin vasta klassisen oopperan, operetin ja musikaalikomedian kautta 1800-1900 -luvulla (ks. esim. Kenrick 2008). Operettikin on musiikkiteatteriteos, mutta se vaatii kuitenkin oopperamaista äänenkäyttöä (Blumenfeld 2010, 246). Seppälänkin (2010c, 272) mukaan ”operetin` ja `musikaalin` merkitysero on häilyvä –” ja olennaista niiden määritelmän

kannalta on, ”– – että eurooppalainen operettituotanto kukoisti toiseen maailmansotaan asti, yhdysvaltalainen ja englantilainen musikaali siitä lähtien.” Tutkimuksessani käytettävällä musiikkiteatteri-termillä tarkoitetaan tässä tapauksessa nimenomaan nykyaikais- ta musiikkiteatteria, musikaalia ja musiikinäytelmää.

## 2.1 Musiikkiteatteri Suomessa

Musiikki on ollut osa Suomessa nähtyä ja kuultua teatteria lähes sen tunnetuista alku- ajoista lähtien. Vielä 1800-luvulla ja erityisesti sen alkupuoliskolla suomalainen teatteri- toiminta oli paljolti ulkomaalaistaustaisten kiertävien teatteriseurueiden varassa. Tämän kiertueohjelmiston kerrotaan olleen usein musiikkipitoista, mutta myöskin ensimmäinen vakiintunut suomenkielinen teatteritoiminta vuonna 1872 perustetussa Suomalaisessa teatterissa alkoi musiikkipitoisesti muun muassa laulunäytelmillä. Olennaisena tuolloin Suomalaisen teatterin perustamisaikana pidettiin sitä, että esitettävä ohjelmisto oli riit- tävän helppotajuista ja -töistä. (Seppälä 2010a 32–33; 2010b, 16–24.)

Musiikin olennainen asema teatterissa jatkui myös 1900-luvun alussa. Seppälä (2010c, 268) viittaa väitöskirjaansa (Seppälä 2007) kirjoittaessaan, kuinka wieniläisoperetti muodostui tärkeäksi osaksi suomalaisten teattereiden ohjelmistoa 1910-luvulla. Hänen mukaansa juuri laulu- ja tanssitaitoiset nuoret näyttelijät olivat usein paikkakunnan en- simmäisiä palkattuja näyttelijöitä. Seppälän (2010c, 268) mukaan operetteihin nähtiin kuitenkin liittyvän myös ”– – moraalisia ongelmia, koska ne eivät pyrkineet tekemään katsojistaan parempia ihmisiä vaan ainoastaan viihdyttämään.” Muun muassa näistä ”moraalisista ongelmista” johtuen Suomen Kansallisteatteri ei esittänyt lainkaan operet- teja, vaikka heidänkin ohjelmistonsa kuului kuitenkin kepeitä ja näyttäviä laulunäy- telmiä. 1920-luvulla jopa kriitikot huolestuivat siitä, kuinka teatterin henkilökunnan tuli yrittää suoriutua niin draamasta, komediasta kuin operetistakin. Näin ollen tulokset näil- lä kaikilla osa-alueilla jättivät väistämättä toivomisen varaa, Seppälä lisää. Syynä ope- rettien suosimiselle ohjelmistovalinnoissa olivat usein teattereiden taloudelliset vaikeu- det. Kriitikoiden sekä rahoittajien negatiivisesta asenteesta johtuen operettien esittämis- tä kuitenkin säännösteltiin ja niin sanotusta kahden operetin periaatteesta (kaksi operet- tia näytäntövuodessa) tuli normi, joka monessa paikallisteatterissa oli käytössä aina 1950-luvulle asti. (Seppälä 2010c, 268–269.)

1920- ja 1930-lukujen vaihteessa kansan suosioon ja näyttävästi myös suomalaisten teattereiden ohjelmistoon nousi parodioivana lajityyppinä musiikkifarssi, jonka kulta-

aika oli erityisesti toisen maailmasodan jälkeen. Tämän jälkeen 1940-1950 –luvuilla Suomessa kukoisti revyykulttuuri. Revyyille eli katsausnäytelmälle tyypillistä on, että se perustuu paikallisuuteen ja hetkellisyyteen eikä sitä ole yleensä tarkoituskaan siirtää teatterista toiseen tai esittää myöhemmin uudelleen. 1960-luvulla revyy, operetti sekä musiikkifarssi tulivat kuitenkin amerikkalaisen musikaalin syrjäyttämiksi, ja jäivät tuolloin vanhanaikaisiksi tai pikkujouluaikaan kuuluviksi erikoisuuksiksi. (Seppälä 2010c, 270–272.)

Seppälän mukaan amerikkalaisten niin sanottujen Broadway-musikaalien kulta-aika kesti Suomessa noin 1950-luvulta 1960-luvun loppuun. Tuolloin katsojaennätyksiä rikkoivat muun muassa teokset *My Fair Lady*, *West Side Story* sekä *Viulunsoittaja katolla*. Ensimmäisten joukossa näitä suurmusikaaleja olivat esittämässä Svenska Teatern, Tampereen Teatteri sekä Helsingin Kansanteatteri/Kaupunginteatteri. (Seppälä 2010c, 272–273.) Esimerkiksi Joseph Steinin käsikirjoittamaa ja Jerry Bockin säveltämää musikaalia *Viulunsoittaja katolla* esitettiin Helsingin Kaupunginteatterissa vuosina 1966-1971 yhteensä 446 kertaa ja sen näki yhteensä 316 597 katsojaa. Kyseessä oli myös kyseisen musikaalin Euroopan kantaesitys. (Helsingin Kaupunginteatteri 2016, 2.)

Vaikka 1970-luvulla nuoret teatterintekijät eivät yleisesti ottaen pitäneet amerikkalaisista musikaaleista, kuultiin musiikkia teattereissa edelleen, Seppälä kertoo. Tuolloin kuitenkin yksilön rooli- tai laulusuorituksen sijasta suomalaisessa musiikkiteatterissa alettiin korostaa demokraattisina pidettyjä kuoroja. Näistä aina 1960-1980 –luvuilta asti vaikuttaneista suomalaisista musiikkiteatterisäveltäjistä Seppälä nostaa esiin Kaj Chydeniuksen, Eero Ojasen, Toni Edelmannin sekä Jukka Linkolan. Samaan aikaan ulkomaalaiset, muun muassa säveltäjä Stephen Sondheimin älyllisyydellään katsojan haastavat sekä kriittiset musikaalit, eivät kuitenkaan tuolloin tai myöhemminkään juuri saaneet Suomessa huomiota. Esimerkiksi Sondheimin *Company* –musikaali (suomennettuna *Kuudes taivas*) on nähty Suomessa vain vuonna 1971 Turun Kaupunginteatterissa. (Seppälä 2010c, 273–274.)

1980-luvun lopulla Suomessa alettiin esittää myös niin sanottuja konseptimusikaaleja, joilla tarkoitetaan valmiina paketteina olevia tuotantoja, joita siirretään lähes sellaisenaan maasta toiseen, ja joiden käännöksiä muun muassa valvotaan erittäin tarkasti (Seppälä 2010c, 273). Andrew Lloyd-Webberin säveltämä musikaali *Cats* sai Suomessa ensi-iltansa vuonna 1986 Helsingin Kaupunginteatterissa. Tämän tarkoin valvotun konseptimusikaalin vierailevat esiintyjät palkattiin koe-esiintymisen kautta, mikä oli vielä

1980-luvulla harvinaista Suomessa. Helsingin Kaupunginteatteri sai tuolloin kuitenkin toisena teatterina maailmassa tehdä kyseisestä musikaalista ”itsenäisen version” eli muokata esimerkiksi teoksen ohjausta ja lavastusta alkuperäisestä Lontoon tuotannosta ja poiketa näin konseptimusikaalin tuotannosta. (Lahtinen 2007, 272–273.)

1990-luvun laman jälkeisessä Suomessa angloamerikkalaisten musikaalien täyttöasteesta tuli Seppälän (2010c, 274) mukaan ”tärkeä teatterin onnistumisen mittari”. Hänen mukaansa kotimaisia musikaaleja on tilattu harvemmin, mikäli menestyksestä ei ole ollut varmuutta (emts.). Alkuvuonna 2017 uutta kotimaista musiikkiteatteria edustavat muun muassa Turun Kaupunginteatterissa tammikuussa 2017 ensi-illassa ollut Jussi Vahvaselän sekä Jori Sjöroosin säveltämä musikaali *Tom of Finland* sekä Tampereen Työväen Teatterissa lokakuussa 2016 kantaesityksensä saanut Eeva Kontun säveltämä *Viita 1949* (Turun Kaupunginteatteri 2017; Tampereen Työväen Teatteri 2017).

Viimeisimmät kootut teatteritilastot Suomesta ovat näytäntökaudelta 2014/2015. Tuolloin neljän suosituimman esityksen joukossa oli kaksi musikaalia: suosituimpana Svenska Teaternin *Mamma Mia!* 92 422 katsojalla (ns. konseptimusikaali) sekä neljäntenä Tampereen Työväen Teatterin *Evita* 39 997 katsojalla (Broadway-musikaali). Teattereiden yhteenlasketuista esityserroista 13% oli musiikkiteatteria ja 24% myydyistä lipuista oli musiikkiteatteriesitykseen. Kyseisissä tilastoissa mukana olivat Kansallisteatteri sekä niin sanotut vos-teatterit eli valtionosuuslainsäädännön piirissä olevat teatterit. (TINFO 2016, 5, 95, 101.)

## **2.2 Lauluäänenkäyttö ja -tekniikka musiikkiteatterissa**

Musiikkiteatteri on siis varsin merkittävä osa suomalaista teatteriohjelmistoa. Musiikkiteatterissa tapahtuvaan näyttelijäntyöhön ja ilmaisuun luonnollisena osana kuuluu laulaminen, joka on ”– – musiikillisen ilmaisun lisäksi myös sanallisen ilmaisun muoto, tarinankerrontaa jossa sanat ja ääni toimivat yhdessä” (Tarvainen 2012, 113). Monitaitteellisena kulttuurimuotona musiikkiteatterissa yhdistyvät monet eri tekijät, kuten tanssi, musiikki ja näyttelijäntyö, mutta tässä tutkimuksessa keskitytään kuitenkin nimenomaan sen laululliseen puoleen. Näitä tekijöitä ei kuitenkaan koskaan voi täysin erottaa toisistaan ja Tarvainen (2012, 110) mukaan laulaminen onkin aina myös ”– –kehollinen ilmaus, ja keho on tuntemisemme keskus.” Tarvainen (2012) on tutkinut lauluääntä sekä ilmaisua ja erityisesti sen kehollisuutta kuuntelijan näkökulmasta. Hän on sitä mieltä, ettei laulajan tunneilmaisu ole koskaan ”– – täysin erotettavissa musiikillisesta ilmaisus-

ta, vaan ne ovat ikään kuin saman kolikon kaksi eri puolta” (emt., 111). Tämän vuoksi myöskään sitä ei voida koskaan täysin selittää viittaamalla pelkästään lauluäänien muuttujiin, vaan ilmaisua tulee voida tarkastella myös omana tasonaan (emt., 120).

Weeklyn mukaan autenttisuus on musiikkiteatterilaulajan tavoite. Autenttisuus tässä tapauksessa hänen mielestään sisältää tyylin, ilmaisun, tunteen ja tarinankerronnan, joiden avulla kuulija pääsee sisälle roolihenkilön maailmaan. (LoVetri, Saunders-Barton & Weekly 2014, 56.) Musiikkiteatterissa tavoiteltuun lauluäänelliseen lopputulokseen vaikuttavatkin siis varsin monet tekijät, kuten laulettava kappale, sen musiikillinen tyyli ja teksti sekä esitettävästä roolihahmosta ja sen tunteista muodostuva tulkinta. Lauluäänien tuottamiseen vaikuttavat toki myös monet muut ulkoiset seikat, kuten esimerkiksi ääntötoisto sekä mahdollinen koreografia. (ks. esim. de Mallet Burgess & Skillbeck 2000, 14–16; Morris & Knapp 2011, 321–326.) Seuraavissa kappaleissa erittelen musiikkiteatterissa käytettävää lauluääntä tukeutuen sekä yleiseen rytmimusiikin laulun että rajatummin musiikkiteatterilaulun tutkimukseen ja kirjallisuuteen.

### **2.2.1 Musiikkiteatteri osana rytmimusiikin laulua**

Eri laulutyyliin liittyviin määritelmiin ja termistöön liittyy paljon ristiriitoja. Kaikille käsitteille ei myöskään välttämättä ole olemassa selkeää saati yhdenmukaisesti käytössä olevaa suomennostapaa. Vuonna 2013 Australiassa järjestetyssä laulunopettajien kansainvälisessä kongressissa laulutyyleistä luokiteltiin kolme pääryhmää: klassinen laulu, *Contemporary Commercial Music* (CCM) (suoraan suomennettuna *nykyaikainen kaupallinen musiikki*) sekä musiikkiteatteri (O’Bryan & Harrison 2014, 6). Laajemmin määriteltynä CCM:n voidaan katsoa tarkoittavan siis niin sanottua ei-klassista laulutapaa (poisluettuna musiikkiteatteri), josta Suomessa on käytössä useita eri nimityksiä, kuten esimerkiksi rytmimusiikin laulu, populaarimusiikin laulu tai pop/jazz-laulu. Kyseisiä termejä ei voida kuitenkaan pitää aivan synonyymeinä CCM:n kanssa, sillä esimerkiksi Taideyliopiston Sibelius-Akatemian opetusohjelmassa musiikkiteatteri laulutyylinä kuuluu pop/jazz-laulun sekä rytmimusiikin laulopedagogiikan alaisuuteen, kun taas vuoden 2013 kansainvälisen määritelmän mukaan se luetaan CCM:stä erilliseksi pääryhmäksi (SibA 2017, 2017b; O’Bryan & Harrison 2014, 6). Esimerkiksi LoVetri (2008, 260) on sitä mieltä, että musiikkiteatterilaulua tulisi pitää yhtenä CCM:n alalajina muun muassa popin, rockin, gospelin ja soulin ohella. Tätä mielipidettä tukee muun muassa se, että musiikkiteatterilaulu pitää sisällään useita eri laulutyyliä (ks. kappale 2.2.2). Tutkimuksessani käsittelen musiikkiteatterilaulua juuri LoVetrin mukaisen aja-

tuksen pohjalta ikään kuin CCM:n yhtenä alalajina. Tästä ei-klassisesta laulutyylistä käytän pääasiallisesti sen suomenkielistä ja muun muassa Sibelius-Akatemian laulopedagogiikan opintojen yhteydessä käytettävää termiä rytmimusiikin laulu.

*American Academy of Teachers of Singing* (AATS) (AATS 2008, 10) määrittelee, että rytmimusiikin laulun äänenkäytölle tyypillisiä ovat muun muassa seuraavat piirteet: rintarekisterin dominointi, erittäin kirkas äänenlaatu, vibraton säästeliäs käyttö, äänirekisterien erottelu, efektien (kuten nasaalisuuden ja huokoisuuden) käyttö sekä puhekielen nojaava artikulaatio. Callaghan, Emmons ja Popeil (2012) taas kuvailevat tarkemmin juuri musiikkiteatterin lauluäänienlaatua vertaamalla sitä oopperaan ja löytävät siitä joitain yhteneviä piirteitä AATS:in määritelmän kanssa. Heidän mukaansa musiikkiteatterilaulu on usein oopperalaulua kirkkaampaa, metallisempaa (*brassy*) sekä puheenomaista. (emt., 573.) Myös Eerola (2008, 10–12) määrittää rytmimusiikissa käytettävää laulutyyliä klassista laulua puheenomaisemmaksi. Sekä rytmimusiikinlaulun että tarkemmin musiikkiteatterilaulun määritelmässä esiintyy siis puheenomaisuus sekä puhekielinen artikulaatio. Hallin (2014c, 65) mukaan ennen kaikkea tekstin ymmärrettävä esille tuonti onkin juuri äänentuotannon tärkein tehtävä musiikkiteatterissa laulettaessa.

Yleisesti musiikkiteatterissa äänen luokittelun voidaan sanoa olevan joustavampaa kuin sen esi-isässä oopperassa. Eri musikaalit vaativat erilaista tyyliä sekä äänenkäyttöä ja myös painotus laulun, näyttelijäntyön ja tanssin välillä vaihtelee teoskohtaisesti. (Callaghan, Emmons & Popeil 2012, 573.) Eri tutkimustulokset osoittavatkin, että musiikkiteatterissa laulajilta vaaditaan ennen kaikkea monipuolisuutta ja joustavuutta (Bourne, Garnier & Kenny 2010, 177–179). Morris ja Knapp (2011) tuovat esiin juuri monipuolisuuden kuvailevatkin esimerkiksi musiikkiteatterissa kuultavaa ilmaisuvoimaista ääntä varsin heterogeeniseksi. Heidän mukaansa tämä eroaa oopperassa kuultavassa äänenkäytöstä, jossa tavoitellaan useimmin äänellistä homogeenisyyttä. Homogeenisen äänen piirteisiin kuuluvat muun muassa äänenlaadun tasaisuus kautta koko äänirekisterin, hengityksen ja fraseerauksen huolellinen kontrolli sekä tarkka mutta yhdenmukainen diktio. Esimerkiksi populaarimusiikissa kuultavalle heterogeeniselle äänenkäytölle (rytmimusiikin laulu) tyypillistä heidän mukaansa taas on muun muassa selkeä ero eri äänellisten rekisterien välillä, voimakas aksentointi, omaperäinen diktio sekä muutokset äänentuotossa. (Morris & Knapp 2011, 325.) Myös Callaghan, Emmons ja Popeil (2012, 573) ovat sitä mieltä, että musiikkiteatterissa oopperaan verrattuna karakterisointi ja tekstin selkeys ovat äänellistä kauneutta tärkeämmässä asemassa. Näitä piirteitä voidaankin Morrisin ja Knappin mukaan pitää joskus myös ”kouluttamattoman” äänen

ominaisuuksina ja siksi tämän kaltainen äänenkäyttö saa usein myös kritiikkiä osakseen. Heidän mukaansa heterogeenisellä äänenkäytön avulla voidaan kuitenkin tuoda esiin esimerkiksi esitettävän hahmon yksilöllisyyttä. (Morris & Knapp 2011, 325.)

Bournen, Garnierin ja Kennyn (2010) mukaan on olemassa paljon tieteellistä tutkimusta liittyen lauluääneen klassisessa musiikissa, mutta esimerkiksi turvallisista sekä tuloksellisista harjoitusmetodeista sekä terveellisestä äänenkäytöstä teatterimusiikissa sekä niin sanotussa nykymusiikissa (rytmimusiikissa) tiedetään vähemmän. Musiikkiteatterissa käytettävät laulutyyli vaativat kuitenkin klassiseen lauluun verrattuna hyvin erilaista ääntöväylän (*vocal track*) mukautumista sekä kurkunpään alueen toimintaa. Kuten aiemmin mainittiin, ero klassiseen äänenkäyttöön on suuri erityisesti, kun liikutaan kahden äänellisen rekisterin (*laryngeal mechanism*) vaihdoskohdan alueella. Aistien mukaan määriteltynä näitä rekistereitä kutsutaan yleisesti pää- ja rintääneksi. Bourne, Garnier ja Kenny kirjoittavatkin, että tämänhetkisten tutkimustulosten mukaan klassisen laulun harjoitusmenetelmät eivät välttämättä ole sopivia käytettäväksi teatterimusiikissa käytettävään äänenlaatuun ainakaan juuri mainitun rekisterivaihdoskohdan alueella. (Bourne, Garnier & Kenny 2010, 170.) Myöskään LoVetrin, Saunders-Bartonin ja Weeklyn (2014, 65) mukaan klassisesti koulutettu ääni ei välttämättä sovellu nykymusiikkiteatteriin ilman uudelleen koulutusta. Eerolakin (2011) on edellisten kanssa samoilla linjoilla kirjoittaessaan, että rytmimusiikin ja klassisen laulun sointiero on parhaiten kuultavissa naisäänen keskialueella, sillä rekisterin vaihtokohta on klassisessa laulussa rytmimusiikkia matalammalla. Hänen mukaansa myös monia klassisessa laulussa vältettäviä asioita voidaan rytmimusiikin puolella käyttää äänellisinä efekteinä (ks. esim. ”belttaus” kappaleessa 2.3.3). (Eerola 2011, 82–84.)

Lauluäänenlaadusta ja sen käytöstä puhuttaessa mainitaan usein myös sana laulutekniikka. Laukkanen ja Leino (1999) nostavat esiin tekniikan ja ilmaisun termien yhdistelmän haasteen ja kertovat, kuinka tekniikkaa saatetaan joskus pitää jopa haitallisena ilmaisulle ja luovuudelle. Näin ei heidän mielestään kuitenkaan ole, vaan esimerkiksi puhe- tai laulutekniikasta puhuttaessa se tulisi päinvastoin nähdä ennemminkin ilmaisun välineenä. (Laukkanen & Leino 1999, 19.) Myös Eerola korostaa ilmaisun tarpeen tärkeyttä laulun alkuun panevana voimana (Eerola 2011, 82), vaikka toisaalta painottaa myös juuri laulutekniikan harjoittelun vaativan aikaa (emt., 10–12). Halu ilmaista hänen (emt., 82) mukaansa muun muassa avaa kehon aiheuttaen samalla automaattisen sisäänhengityksen. Tällä tavoin ”– – ilmaisu ja tekniikka yhdistyvät kokonaisuudeksi, jossa ilmaisu sanelee keholle, mitä pitäisi tehdä” (emts.). Myös Bean (2007) korostaa tekniik-



kan ja tulkinnan positiivista yhteyttä. Hänen mukaansa laulutekniikan osaaminen vapauttaa laulajan fokuksen kappaleen tulkintaan ja saa sen näin ”heräämään henkiin” niin musiikillisesti kuin tunteellisestikin. (Bean 2007, 172.)

Callaghanin, Emmonssin ja Popeilin (2012, 576) mukaan rytmimusiikin laulajan, toisin kuin klassisen musiikin, on äänentoiston ansiosta mahdollista tehdä menestyksekkäs ja tuottoisa ura myös vaatimattomammilla taidoilla, kun taas Eerolan (2008, 10–12) mukaan laulutekniikan opiskelu rytmimusiikissa vaatii vähintään yhtä paljon aikaa kuin klassisessakin äänenmuodostuksessa. Myös LeBorgne (2014, 59) on sitä mieltä, ettei äänentoiston käyttäminen estä hyvää laulutekniikkaa. Äänentoistosta ja sen merkityksestä musiikkiteatterilaulussa on muutenkin olemassa erilaisia käsityksiä. Esimerkiksi Callaghan, Emmons ja Popeil (2012, 573) kuvaavat, että äänentoisto on normaali osa musiikkiteatteria ja tämä antaa laulajille vapauden käyttää esittämänsä hahmon vaativaa äänenvoimakkuutta, -laatua ja tyyliä. LoVetrin (2008) mukaan rytmimusiikin laulu on aina yhteydessä äänentoistoon, mutta ainoana poikkeuksena hän kuitenkin pitää musiikkiteatterilaulua, jossa laulajat kyllä yleisesti laulavat mikrofoneihin, mutta heidän tulisi laulaa, kuin mikroфонia ei olisikaan. Tätä hän perustelee sillä, ettei suoraan näyttelijän edessä yleensä ole monitoria. (emt., 261.)

### **2.2.2 Laulettavien musiikkityylien moninaisuus**

Nykyaikainen musiikkiteatteri saattaa sisältää useita hyvinkin erilaisia musiikkityylejä ja Wilsonin (2010, 293) mielestä onkin mahdotonta määritellä, mikä on varsinainen ”musiikkiteatteriääni”. Hallin (2014b) mukaan musiikkiteatterityylit voikin luokitella kahta eri kautta: äänenkäytön tai musiikkityylin (kuten esimerkiksi pop tai rock) näkökulmasta. Hänen mielestään yksi musiikkiteatterilaulun haasteista on juuri ymmärtää sen sisällään pitämien musiikkityylien moninaisuus sekä se, miten kutakin tyyliä tulisi laulaa. Hän täsmentää, että jokaisella musiikkityylillä on sille ominaisensa laulutapa, vaikka musiikkiteatterissa harvoin kuullaankaan täysin autenttista äänenkäyttöä eri genrejä laulettaessa. Hänen mukaansa eri tyylien oppiminen voi viedä vuosia, mutta hän näkee siihen vaadittavan työn kannattavana. (Hall 2014b, 91, 96, 107.)

Weekly pitää eri musiikkityylien osaamista jopa vaatimuksena nykypäivän musiikkiteatterilaulajille (LoVetri, Saunders-Barton ja Weekly 2014, 56). Musiikkiteatteriesitykset heijastelevat usein aikansa musiikki-ihanteita ja suosittuja piirteitä. Toisaalta edelleenkin esitetään myös vanhemman aikakauden ohjelmistoa, jolloin esitettävien musiikki-

tyylien repertuaari laajenee entisestään. Esimerkiksi amerikkalaiset musikaalit voivat pitää sisällään useita eri musiikkityylejä tai ainakin piirteitä ja vaikutteita niistä. Esimerkkejä tällaisista musiikkityyleistä ovat muun muassa ragtime, operetti, ooppera, jazz, blues, folk, latinalais-amerikkalainen musiikki (kuten tango tai bossa nova), pop, rock, gospel, räp sekä juutalainen musiikki. (Laird 2011, 31–40.)

Eri laulutyylien autenttisuuteen voidaan pyrkiä äänenlaatua muokkaamalla. Äänenlaatu onkin välttämätön näkökohta musiikkityyleistä puhuttaessa. Pystyäkseen taidokkaasti laulamaan eri musiikkityylejä, tulee laulajan kehittää kyseisen laulutyylin vaatimia aistillisia, tunnearvollisia sekä käsitteellisiä kategorisointeja sekä ilmaisua. (Thurman, Welch, Theimer, Feit & Grefsheim 2000, 515.) Laukkanen ja Leino (2001) määrittelevät äänenlaadun kuulovaikutelmaksi ”– joka syntyy äänen osasävelten voimakkuussuhteista”. Äänenlaatuun osasävelten voimakkuussuhteiden kautta vaikuttavat sävelkorkeus, äänenvoimakkuus, rekisteri sekä aduktiovoima, joka vaikuttaa äänensävyyn tiukkuutena (metallisuutena) tai pehmeutenä. (Laukkanen & Leino 2001, 56.) Aittomäki, Kervinen ja Mellanen (2002) kuvailevat esimerkiksi tangossa käytettävää äänenlaatua soivaksi, sitkeäksi, nyansoiduksi sekä erityisesti pitkien äänien osalta hyvin vibratorikkaaksi. Rock-laulun äänenkäytölle ominaiseksi he taas mainitsevat muun muassa suoran ja vibratoa sisältämättömän äänen, terävän artikuloinnin sekä aksentoinnin. Latinalaisamerikkalaiseen musiikkiin kuuluvassa bossa novassa käytettävää lauluääntä he kuvaavat pehmeäksi ja herkäksi sekä usein myös vuotavaksi. (Aittomäki, Kervinen & Mellanen 2002, 59, 63–65.) Eri musiikkityyliin vaikuttuksella äänenlaatuun ja sitä kautta laulutapaan onkin tärkeä osa teatterissa yleisölle tarjottavan illuusion luomisessa sekä paikan ja ajan esille tuomisessa (Morris & Knapp 2011, 325–326).

### **2.2.3 Terveellinen äänenkäyttö sekä tunteet**

Bournen, Garnierin sekä Kennyn (2010, 174) mukaan laulunopettajat ovat pitkään olleet huolissaan musiikkiteatterilaulamiseen liittyvistä riskeistä, mutta terveelliseen äänenkäyttöön musiikkiteatteriympäristössä liittyviä tutkimuksia on heidän mukaansa kuitenkin vaikea löytää. Musiikkiteatteriäänenkäytön riskeihin liittyen Eerola (2011, 84) esimerkiksi on sitä mieltä, että joitain äänellisiä efektejä (kuten esimerkiksi musiikkiteatterissa paljon käytettyä belttäusta (ks. kappale 2.3.3) ei edes ole suositeltavaa käyttää ennen kuin kehon toiminta on tasapainossa ja näin ollen myös niiden opettaminen tulisi aloittaa vasta perustekniikan hallinnan jälkeen. Laukkanen ja Leino (1999) taas kirjoittavat siitä, kuinka joidenkin taiteilijoiden periaatteena saattaa olla toimia itseään sääste-

lemättä niin sanotulla ”antaa mennä täysillä” –ajatusmallilla. He kuitenkin korostavat, että ammatikseen ääntään käyttävän tulisi myös aina ymmärtää kunnioittaa työvälinettä. (Laukkanen & Leino 1999, 21.)

LeBorgnen (2014) mukaan äänivaurioiden oletetaan usein johtuvan vääränlaisesta laulutekniikasta tai huonoista äänenkäyttötavoista ja tämän vuoksi aiheesta ei juuri haluta myöskään puhua. Äänivauriot eivät kuitenkaan aina ole laulajasta itsestään johtuvia, vaan syntyvät usein laulajasta riippumattomista olosuhteista, kuten sairaana laulamisesta. (emt., 41.) Musiikkiteatterin lauluolosuhteista Callaghan, Emmons ja Popeil (2012) nostavat esiin esimerkiksi musikaalikappaleiden sävellajit, joita ei välttämättä vaihdeta esiintyjän mukaan. Myös tämä saattaa aiheuttaa äänenterveydellisiä ongelmia, mikäli laulettava sävellaji ei sovellu yhteen laulajan äänialan kanssa. (emt., 573.) Äänentuotanto-olosuhteita parantamalla voitaisiin edistää äänensuojelua (Laukkanen & Leino 1999, 118) ja vasta äänen terveyden optimoinnilla saavutetuissa olosuhteissa laulaja voi tuottaa ilmaisuvoimaisen esityksen (Nix & Roy 2012, 626). Tämä ei teatteriympäristössä kuitenkaan läheskään aina ole mahdollista (esimerkiksi juuri laulettavien kappaleiden sävellajien osalta).

Äänensuojelussa olosuhteiden lisäksi terveelliselle äänenkäytölle olennaista on toki myös äänenkäyttötapa (Laukkanen & Leino 1999, 118). Mikäli siis ympäröivään tilanteeseen ei voida vaikuttaa, sitäkin enemmän tulee kiinnittää huomiota juuri siihen tapaan, jolla ääntään käyttää. Ammatikseen ääntään käyttävien tulisikin jo ennakoivasti karsia pois niin monta henkilökohtaiseen äänenterveyteen kohdistuvaa riskitekijää kuin mahdollista (Nix & Roy 2012, 632). Lebon (1999) pitääkin tärkeänä sitä, että musiikki-teatterilaulajat opiskelisivat perinteisten äänenkäytönopettajien kanssa eivätkä jättäisi opiskelua väliin esimerkiksi ”luonnollisuuden” menettämisen pelon vuoksi. Tätä voidaan hänen mielestään edesauttaa vaikuttamalla laulajien ennakkokäsityksiin niin, että opettajan tarkoituksena on nimenomaan avustaa oppilasta muun muassa tekniikan avulla kohti monipuolisuutta sekä terveellistä ja kestävä äänenkäyttöä. (Lebon 1999, 123.)

Brownin (1996) mukaan juuri laulutekniikan puute saattaa johtaa äänentuoton hyperfunktionaalisuuteen (*hyperfunction*), joka on yksi äänen toimintahäiriöiden tavallisimmista syistä. Tällaiseen ylitoimintaan (jota Laukkanen & Leino (1999, 56) kutsuvat myös puristeisuudeksi) saattaa johtaa muun muassa liian kovaa laulaminen, äänen liian pitkäkestoinen käyttö, huonojen äänimallien matkiminen sekä liian vaikean ohjelmiston esittäminen ennen sen vaatiman teknisen tason saavuttamista. (Brown 1996, 146, 218–

220.) Myös Sundbergin (1987, 185) mukaan oikeanlainen laulutekniikka vaikuttaa erittäin merkittävästi siihen, kuinka paljon ja kauan ääntä voi terveellisissä rajoissa käyttää, vaikka toki myös olosuhteilla, kuten flunssalla, alkoholin tai tupakan käytöllä on oma vaikutuksensa asiaan.

Sundberg (1987) kuitenkin mainitsee myös, että minkälainen äänenkäyttö tahansa saattaa muuttua äänen terveydelle haitalliseksi, mikäli se on liiallista. Tällöin edes oikeanlainen tekniikka ei riitä. Sundbergin mukaan yksi tärkeä taidoista laulajalle onkin myös oppia tuntemaan, kuinka paljon ääntään voi eri olosuhteissa terveellisesti käyttää. Mitä enemmän ääntä käytetään, sitä enemmän sen taloudellisuuteen tulee kiinnittää huomiota. (Sundberg 1987, 185.) Eduksi terveelliselle äänentuotannolle ovat muun muassa äänellinen lämmittely, runsas nesteiden käyttö sekä lepo, sillä huonokuntoisina äänihuulet ovat alttiimpia vaurioille (Laukkanen & Leino 1999, 119). LeBorgne (2014) nostaa terveellisen äänenkäytön edellytykseksi myös hyvän fyysisen kunnon, jotta musiikkiteatterissa olennainen lavaliikunnan ja laulamisen suotuista yhdistäminen onnistuu. Hänen mukaansa esimerkiksi hengästymisen voi aiheuttaa kompensointia äänenkäytössä sekä esimerkiksi kurkunpään toiminnassa. Fyysisen terveyden lisäksi Le Borgne korostaa myös psyykkisen hyvinvoinnin merkitystä lauluäänentuotossa, sillä toisin kuin muut instrumentit, laulu on myös tunnepohjaisten rajoitteiden vaikutuspiirissä. (LeBorgne 2014, 48–49, 57–58.)

Turvallisen lauluäänenkäytön yhteydessä nostetaankin usein esiin myös kysymys autenttisen tunneilmaisun ja terveellisen äänenkäytön yhteistoiminnasta ja niiden mahdollisesta ristiriidasta. Tarvainen (2012) esimerkiksi toteaa, että tunteita voi olla vaikea ilmaista syvästi ja kokonaisvaltaisesti ellei todella myös tunne kyseisiä tunteita. Tätä hän perustelee sillä, että tunteiden ilmaisuun liittyy lihastoimintaa (varsinkin kasvojen lihaksistossa), jota ihminen ei yleensä itse pysty kontrolloimaan. (Tarvainen 2012, 109.) Sundberg (1987) kertoo, että tunteet saattavat vaikuttaa muun muassa hengitykseen ja tämän myötä myös subglottaaliseen paineeseen (keuhkoista tuleva ilmanpaine). Hänen mukaansa on myös todennäköistä, että jokaiseen tunteeseen liittyy tietty liikemalli (*pattern of movement*), joka vaikuttaa koko kehoon ja niin myös ääntöelimistöön. (Sundberg 1987, 16, 147, 155.) Näin ollen tunteille ”antautuminen” voi olla äänelle joskus myös vaarallista, sillä tuolloin äänenhallintakyky saattaa heiketä (Brown 1996, 211). Saunders-Bartonin mukaan terveellinen äänenkäyttö onkin musiikkiteatterilaulunopettajan tärkein vastuualue. Opettajien tulee kannustaa oppilaitaan tarkkailemaan omaa äänen-

käyttöään ja näin myös oppimaan omat rajansa kuitenkin tarkoituksenmukaisesti rajoittamatta itseään. (LoVetri, Saunders-Barton ja Weekly 2014, 62–63.)

#### 2.2.4 Itsenäinen harjoittelu

Wilsonin (2010, 296) mukaan musiikkiteatteriesiintyjät ovat kuin urheilijoita, joilta vaaditaan viikoittain kahdeksan esityksen verran muun muassa korkeaa energiatasoa, tunteellista rehellisyyttä sekä sääntillistä tarkkuutta. Myös LeBorgne (2014) vertaa laulamista urheiluun ja on sitä mieltä, että genrestä riippumatta, jokaisen laulajan tulisi pitää itseään ”ääniurheilijana” (*vocal-athlete*). Näin ollen omaa instrumenttia tulee myös harjoittaa yhtä lailla kuin urheilijakin harjoittelee suoritustaan varten. (LeBorgne 2014, 41.) Yleisesti ottaen harjoittelun ja itsenäisen työskentelyn avulla voidaan kehittää olemassa oleva tieto taidoksi (Kosonen 1996, 50). Laulamisen harjoittelu sisältää äänellisten taitojen harjoittelua, auditiivisen havainnointikyvyn kehittämistä, tekstin artikuloimista ja ymmärrystä sekä musiikillisten rakenteiden sekä tyylien ymmärrystä. Näiden osatekijöiden yhdistelmän avulla voidaan tulkita ja viestittää musiikillisia, tekstillisiä sekä tunteisiin perustuvia merkityksiä. (Callaghan, Emmons & Popeil 2012, 566.)

Se, kuinka paljon harjoittelua oppiminen vaatii, on aina persoona- ja tavoitekohtaista (Kosonen 1996, 50). *American Academy of Teachers of Singing* –yhteisön mukaan mittaan tyyliä ei kuitenkaan voi oppia yhden viikonloppuperiodin aikana (AATS 2008, 9–10). Myös Laukkasen ja Leinon (1999) mukaan äänentuottotapaa voi muuttaa ainoastaan tavoitteellisella sekä pitkäjänteisellä harjoittelulla. Parhaita tuloksia saavutetaan heidän mukaan säännöllisellä harjoittelulla, joka toistuu lyhytkestoisena useita kertoja päivässä. Myös kokemuksella ja aistimuksella on harjoittelussa perustavaa laatua oleva asema. Erityisen tärkeässä asemassa on kuulo, sillä jotta äänenkäyttöä voidaan harjoitella, tulee henkilön pystyä kuulemaan oma äänenlaatunsa ja pystyä vertaamaan sitä myös muihin laatuihin. Joskus sanotaankin harjoittelemisen lähtevän juuri kuuntelemisesta ja kuulemisesta. (Laukkanen & Leino 1999, 19, 191, 194–195, 197.) Koska ihminen ei pysty kuulemaan omaa ääntään tarkalleen, on auditiivisten kykyjen kehittäminen erityisen tärkeää (Callaghan, Emmons & Popeil 2012, 568). Myös tuntoaistilla on merkitystä äänentuoton muuttamisessa (Laukkanen & Leino 1999, 194–195).

Voidaan siis sanoa, että jo harjoittelemisen itsessään vaatii tietynlaista taitoa. Tälle taidolle olennaista on myös se, että harjoittelija, tässä tapauksessa musiikkiteatterinäyttelijä, tunnistaa omat puutteensa ja pystyy käyttämään niitä itsenäisessä työskentelyssään

motivaation lähteenä. (Kosonen 1996, 50–51.) Tämän lisäksi myös harjoittelumetodi, -aika ja -määrä tulee osata mitoittaa oman persoonan ja tarpeen mukaan sekä olla kykenevä riittävään pitkäjänteisyyteen. Musiikkiteatteriroolin laulullista puolta itsenäisesti harjoiteltaessa myös tunto- ja kuuloaistia tulisi pystyä käyttämään työkaluina.

## 2.3 Metodeja ja termistöä

Mikäli näyttelijä innostuu esimerkiksi oma-aloitteisesti opiskelemaan laulua musiikkiteatterityönsä tukemiseksi, saattaa hän jo varhaisessa vaiheessa joutua kohtaamaan moniselitteistä terminologiaa sekä tekemään valintoja eri laulupedagogisten metodien ja koulukuntien välillä. Nykypäivän laulunopiskelijoille oikean opettajan ja metodin löytäminen saattaaakin olla hyvin haastavaa. Esimerkiksi Suomessa vaikuttaa tällä hetkellä useita eri laulunopetuksen kaupallisia metodeja (Valtasaari 2012, 32). Masonin (2000) mukaan haastetta luo muun muassa se, että eri opettajien ja menetelmien suosio vaihtelee muoti-ilmiön tavoin ja sen vuoksi monet laulajat päätyvätkin luottamaan omaan vaistoonsa. Hänen mukaansa jotkut laulajat saattavat löytää itselleen toimivan lähestymistavan laulunopiskeluun, kun taas toiset voivat tuntea ratkaisematta jääneistä ongelmista johtuvaa epävarmuutta. Mansonin mielestä voidaan sanoa, että tapoja opettaa laulua on yhtä monta kuin on oppilaita ja opettajiakin, sillä jokainen opettaja tuo opetustilanteeseen aina oman persoonallisuutensa, taustansa ja mieltymyksensä. (Mason 2000, 204.)

Erilaisten kaupallisten metodien lisäksi musiikkiteatterilaulua käsittelevässä kirjallisuudessa esiintyy myös useita termejä ja käsitteitä, joiden kuvaukset saattavat vaihdella paljonkin kirjoittajan mukaan. Seuraavissa kappaleissa käsitelen keskeisimpiä tutkimusaineistossa ja teoreettisessa kirjallisuudessa esiintyneitä musiikkiteatterin lauluäänenkäyttöön ja laulupedagogiikkaan liittyviä metodeja, termejä sekä muita oppeja. Tar kastelen niitä kriittisesti niin sanotun globaalien laulupedagogiikan näkökulmasta eli enmistään tietystä metodista tai koulukunnasta käsin.

### 2.3.1 Complete Vocal Technique (CVT)

*Complete Vocal Technique* (CVT) eli kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka on Cathrine Sadolin kehittämä lähestymistapa laulunopetukseen, mitä Sadolinin (2009) mukaan voidaan soveltaa kaikkiin musiikkityyleihin. CVT:n perusajatuksena on, että jokainen osaa laulaa. Perustavoitteena taas on saada laulaja ottamaan vastuu kehityksestään itse.

Opetuksessa CVT pyrkii yksinkertaisuuteen ja arkipäiväisyyteen, jotta energia ei kuluisi sen sisällön ymmärtämiseen, vaan tekniikkaan itsessään. Sadolinin mukaan laulamisen tärkeintä on ilmaisu ja tekniikkaa tulee käyttää vain sen välineenä. CVT:n ideologiasa olennaista on myös se, että lauluhanne ei saisi määrittynyttä tekniikan, tyylin tai opettajan määritelmän perusteella, vaan sen tulisi syntyä laulajan omasta päätöksestä ja mielityksistä. CVT:n periaatteiden mukaan kaikki äänet ovat myös yhtä tärkeitä ja mahdollisia tuottaa terveellisesti sekä mukavasti. (Sadolin 2009, 3, 6–9.)

*Complete Vocal Technique* nimeää laulamista kolme peruseriaatetta, joiden hallitseminen Sadolinin (2009) mukana on oleellisen tärkeää. Nämä ovat: tuki, perus-twang sekä rento leuka ja huulet. Tuella tarkoitetaan tässä tapauksessa pallean luontaisen pyrkimyksen vastustamista uloshengityksen yhteydessä ja perus-twangilla kurkupuheen supistamista. CVT jakaa lauluäänenkäytön lisäksi neljään moodiin, jotka ovat *Neutral*, *Curbing*, *Overdrive* sekä *Edge*. Jokaisella näistä moodeista on omat luonteensa, etunsa ja rajoitteensa ja näiden erot johtuvat kuultavan äänensävyn niin sanotun metallisuuden määrästä. Metallista ääntä voi Sadolinin mukaan kuvata esimerkiksi raa'aksi ja suoraksi. Eri moodien mukaan tuotettua äänen väriä voi hänen mukaansa ääntöväylän muodolla ja koolla muokata vaaleammaksi tai tummemmaksi. Lisäksi CVT:n termistöön kuuluvat tehosteet, joita käytetään ilmaisun välineinä. Tällaisia äänellisiä tehosteita ovat muun muassa kirkaisu, vibrato sekä huokoinen ääni. (Sadolin 2009, 15–16, 18, 81.)

Sadolin (2009) ei käytä CVT:n yhteydessä usein musiikkiteatterilauluun liitettyjä termejä belttaus tai *legit* (ks. kappale 2.3.3). *Edge*-moodin nimi tosin oli aiemmin *Belting*-moodi (belttauksen englanninkielinen termi), mutta se on kuitenkin myöhemmin muutettu. CVT:n yhteydessä ei myöskään puhuta usein arkikielessä käytettävistä äänen rekistereistä, kuten rinta- ja päärekisteri. Osittain rekisterien sijasta Sadolin käyttää ilmaisu lauluäänen alueista, mitä ei voi kuitenkaan käyttää täysin synonyymeinä äänenrekistereille. (Sadolin 2009, 253–254.) CVT:tä on kritisoitu muun muassa tieteellisten tutkimustulosten sekä lähteiden puutteesta (ks. esim. Valtasaari 2012). *Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka* –kirjassaan Sadolin viittaa usein tekemäänsä tutkimukseen ja sen tuloksiin, mutta tarkoittaa tällä ilmeisesti enemmänkin omia kokemuksiaan ja havaintojaan laulamisen (Valtasaari 2012, 35).

### 2.3.2 Estill Voice Training™ (EVT™)

*Estill Voice Training™* (puhekielessä usein myös ”Estill” tai ”Estill-metodi”) on laulaja, äänispecialisti ja äänentutkija Jo Estillin kehittämä laulunopetuksen metodi, joka CVT:n tavoin on myös sovellettavissa niin klassiseen kuin rytmimusiikin lauluunkin. Estill on tutkinut kurkunpään, rustojen aseman, äänihuulten paksuuden, huulten ja kielen asennon sekä nielun ahtauden ja avaruuden vaikutuksia erilaisten äänten syntyyn ja nimennyt tämän perusteella kuusi erilaista äänen kvaliteettia: *speech*, *falseto*, *sob*, *twang*, *opera* ja *belting*. *Speech*-äänellä tarkoitetaan puheenomaista laulua rintarekisterin alueella, jolloin kurkunpää on neutraalissa asemassa ja äänihuulet paksut. *Falseto*-ääntä voi kuvailla viattoman lapsen äänenlaaduksi. (Falsetolla ei siis tässä yhteydessä tarkoiteta miesäänen ylempää rekisteriä.) *Sob*-kvaliteetille ominaista on pehmeä ja tumma sointi. Usein sitä luonnehditaan myös nyhkyttäväksi tai valittavaksi sävyksi, jossa äänihuulet ovat ohuemmat ja kurkunpää alempana. *Twang*-ääni syntyy kurkunkannen lähentyessä kannurustoja kurkunkannen kallistuessa taaksepäin. Näin voidaan kasvattaa esimerkiksi äänenkirkkautta ja saada aikaan teräväkin ääni (vrt. *twang*-termin merkitys CVT:ssä). *Opera*-ääni sisältää sekä *speech*- & *twang*-kvaliteetteja. Sen aikana kilpirusto on kallistunut ja kurkupää alhaalla. *Belting* (suomeksi belttaus) on termi, jolle on olemassa monta erilaista määritelmää (ks. kappale 2.3.3). EVT™:n mukaan myös se sekoittaa *speech*- ja *twang*-kvaliteetteja, mutta tällöin rengasruston etuosa on kallistunut eteenpäin ja kurkunpää suhteellisen korkealla. Terveelliselle belttämiselle EVT™-metodin mukaan tärkeää on vahva yhteys torson, niskan ja pään alueella eli niin sanottu ankkuroituminen (*anchor*). (Valtasaari 2012, 33–34.)

Äänenkvaliteettien lisäksi EVT™ erottaa tehokkaasta äänenharjoittelusta kolme eri tekijää: taidon (*craft*), taiteellisuuden (*artistry*) ja esiintymisen taian (*performance magic*). Perustana toimii taito, joka sisältää tekniikan eli eri äänen rakenteellisten osatekijöiden hallinnan, jotta ääntä voidaan käyttää monipuolisesti rasittumatta. Taiteellisuus sisältää tyyllilliset sekä ilmaisuun ja esiintymiseen liittyvät seikat. Niin sanotun esiintymisen taian tavoittamista ja yleisöin kanssa yhteyteen pääsemistä edesauttaa muun muassa taidon ja taiteellisuuden hallitseminen. (Estill Voice International 2010.)

Sekä *Complete Vocal Technique* että *Estill Voice Training™* ovat molemmat niin sanottuja sertifioituja kaupallisia laulunopetuksen metodeja. Erona näiden välillä on se, että EVT™-metodin taustalla on sen kehittäjän tekemää virallista tutkimusta, kun taas CVT:n kohdalla ei käy ilmi, mihin muihin kuin Sadolinin omiin kokemuksiin metodi



perustuu. *Estill Voice Training*<sup>TM</sup> –metodin tavoitteena onkin juuri näiden tutkimustulosten avulla oppia tunnistamaan pienimmätkin äänentuotantoon liittyvät erot hyvin tarkasti, jotta haluttu äänenlaatu voidaan saada aikaan ääntä rasittamatta. (Valtasaari 2012, 32–33.)

### 2.3.3 Belttaus ja legit-laulaminen

Kaksi erityisesti musiikkiteatterin yhteydessä usein esiintyvää lauluäänentuotantoon liittyvää termiä ovat belttaus (*belt* tai *belting*) sekä *legit*. LoVetri, Saunders-Barton ja Weekly (2014, 54–55) mainitsevat edellisten yhteydessä myös kolmannen termin *mix* (suomeksi miksti), jolla he tarkoittavat äänenkäyttötapaa, joka on jotain belttauksen ja legitin väliltä. Seuraavissa kappaleissa keskityn kuitenkin vain belttaus- ja *legit*-termien avaamiseen ja määrittelyyn.

Eerolan (2008,10) mukaan belttaus-termiä saatetaan joskus käyttää vastaamaan koko eiklassista rytmimusiikin laulutekniikkaa. Hän kuitenkin lisää, että ”tavallisimmin belttaus merkitsee vain yhtä efektiä, joka tarkoittaa voimakasta, huutomaista ääntä” (Eerola 2008, 10). Musiikkiteatterin yhteydessä belttaus käsitetään useimmin juuri äänellisenä efektinä. Näin toteaa myös esimerkiksi Hall (2014c, 71) määritellesään, että belttaukselta käytetään yleensä vain ajoittain ja useimmiten kappaleen huippukohdassa. Callaghan, Emmons ja Popeil (2012, 573) pitävät belttaukselta musiikkiteatterissa välttämättömänä ja myös Morrisin ja Knappin (2011) mukaan belttaus äänentuotantotapana on musikaaleissa erittäin olennainen. Heidän mukaansa ei ole kuitenkaan olemassa täyttä selvyyttä ja yhteisymmärrystä siitä, mitä belttaus oikeastaan on. (Morris & Knapp 2011, 324.) LoVetri (2008) pitää belttaukselta jopa monien rytmimusiikin tyylien ensisijaisena äänenlaatuuna. Hän taas kertoo, että juuri belttaus äänenkäytöntekniikkana on kiinnostanut tutkijoita, vaikka rytmimusiikin laulua muuten onkin tutkittu suhteellisen vähän. Hän epäilee tämän johtuvan siitä, että belttauksen tekniikka eroaa niin paljon klassisen lauluäänentuotosta. (LoVetri 2008, 261.) Moore ja Bergman (2008) kirjoittavat, että belttaus ja erityisesti sen terveellinen tuottaminen ovat synnyttäneet paljon keskustelua laulunopettajien parissa. Heidän mukaansa Broadway –musikaaleista löytyy kuitenkin belttattavaksi tarkoitettua materiaalia ja tästä syystä musiikkiteatterinäyttelijöiden tulisi se hallita. (Moore & Bergman 2008, 11–12.)

Morrisin ja Knappin (2011) mukaan todennäköisin määritelmä belttaukselle on sen, että niin sanottua rintaääntä (*modal voice*) venytetään korkeudelle, jossa normaalisti

vaihdettaisiin falsettoon. Heidän mukaansa beltatun äänen taustalta kuuluva fyysinen työ kasvattaa esityksen energiaa ja luo kyseiseen laulettuun kohtaan jännitystä kaikille aisteille. (Morris & Knapp 2011, 324–325.) Myös Blumenfeldin (2010, 33) mukaan belttauksella tarkoitetaan ääntä, jossa käytetään paljon rintaääntä, ja joka on äänenvoimakkuudeltaan voimakas. Edwinin (2007, 214–215) määritelmän mukaan belttaus taas on puheenomainen, tekstilähtöinen ja kirkas äänenlaatu, jossa ei ole jatkuvaa vibratoa, ja jonka tuottamisessa nais- ja miesäänien välillä on isoja eroavaisuuksia. Hallin (2014c, 65) mukaan belttaukselta voidaan pitää jopa puheäänien laajennoksena. Äänifysiologisesti määritettynä belttauksessa (niin naisten kuin miestenkin) äänihuulitoimintoa hallitsevat äänihuulilihakset, mutta myös rengas-kilpirustolihasten tulee pysyä aktiivisina. Muuten äänihuulimassa voi kasvaa liian paksuksi (*overthickening of vocal folds*) sekä äänihuulten asento muuttua erittäin raskaaksi, mikä taas voi aiheuttaa liiallista jännitystä ja painetta. Beltattaessa myös äänihuulisulun kesto saattaa pidentyä. (Edwin 2007, 214–215.) Kaye-sin mukaan (2004, 168) belttauksen kolme tärkeintä tekijää ovat rengasruston ”tilttaus” eli kippaaminen eteenpäin, kohotettu katse ja leuka sekä pinnallinen hengitys (vrt. syvähengitys).

Mooren ja Bergamanin (2008) mukaan *legit*-laulamista (lyhenne englannin kielen sanasta *legitimate*, suomennettuna *pätevä, oikea, laillinen*) käytetään erityisesti hieman vanhemmissa (noin 1900-1960 –lukujen) musikaaleissa. Sillä tarkoitetaan klassisesti koulutettua ääntä tai sitä, että kyseinen musiikki on sävelletty klassista musiikkia muistuttavaan tyyliin. Heidän määritelmänsä mukaan *legit*-lauluun kuuluu yleensä muun muassa yhtenäinen äänentuotanto koko käytössä olevalla äänialalla, tasainen ja yhtenäinen vibrato sekä ”oopperamainen” äänenväri äänen ylärekisterissä. (Moore & Bergaman 2008, 11.) Blumenfeldin (2010) mukaan *legit*-laulamista kuullaan klassisessa musiikissa, oopperassa, opereteissa, joissain Broadway –musikaaleissa sekä myös jossain populaarimusiikin kappaleissa. Hänen mukaansa kyseessä on esteettinen tyyli, jossa hallitaan rinta- ja pää-äänien vaihdoksessa tapahtuvaa lihastyötä, ja jossa ääni ”sijoitetaan maskeihin”. (Blumenfeld 2010, 186.) LoVetrin (2008, 261) mukaan *legit*-termillä tarkoitetaan klassisesta laulutyylistä johdettu äänenlaatua, joka kuulosta samanlaisesta kuin operetin äänenkäyttö. Myös Edwin (2007) yhdistää *legit*-laulun klassiseen lauluun sekä musiikkiteatterin varhaisiin vaiheisiin. Hänen mukaansa *legit* ja belttaus ovat äänenkäytöllisesti myös hyvin kaukana toisistaan. (Edwin 2007, 214.) Hall (2014a) taas erottelee *legit*-tyylistäkin kaksi eri alalajia: perinteisen (*traditional*) sekä modernin (*contemporary*). Perinteisen version *legit*-laulusta hän yhdistää enemmän jo aiemminkin mainittuun klas-

siseen äänenmuodostukseen, kun taas moderni *legit* pohjaa enemmän puheeseen ja pää-ääneen, mikä tekee sävystä kirkkaamman. (Hall 2014a, 83–84.)

Tiivistetysti voidaan sanoa, että kummastakaan termistä on vaikea löytää yhtenevää tai yleisesti hyväksyttyä fysiologiaan pohjaavaa määritelmää. Kuitenkaan niiden kohtaamiselta alan kirjallisuutta lukiessa ei juuri voi välttyä. Belttauksen kohdalla monia eri määritelmiä yhdistää kuitenkin näkemys siitä, että sen osaaminen musikaaleja laulettaessa on olennaista, ja että kyseessä on huutomainen sekä kova äänellinen efekti, jonka tuottamisen turvallisuuteen tulee kiinnittää erityistä huomiota. *Legit* taas yhdistetään lähes poikkeuksetta klassista tai oopperaa muistuttavaan laulutapaan. Termejä käytettäessä olennaista on kuitenkin se, että kaikki opetus- tai harjoitustilanteen osallistuvat henkilöt ovat tietoisia siitä, mitä kullakin termillä kussakin tilanteessa tarkoitetaan, mikäli niitä päädytään käyttämään esimerkiksi musiikkiteatterin harjoitusprosessissa.

#### **2.3.4 Muita musiikkiteatterin lauluilmaisuuksiin liittyviä oppeja**

Tuon tässä kappaleessa esiin vielä joitain musiikkiteatterilaulun erityisyyttä ja monipuolisuutta kuvaavia oppeja ja periaatteita. Mielestäni ne auttavat ymmärtämään tutkimukseni kontekstia ja avaavat näin ollen myös sen tuloksia sekä määrittävät myös joitain haastateltavien käsityksiä. Kappaleen aineistoa olen kerännyt alaan liittyvästä opaskirjallisuudesta sekä myös erityisesti suomalaiseen musiikkiteatteriinkin liittyvästä näkökulmasta (ks. esim. brechttiläisyys). Kappaleen tarkoituksena on myös tuoda esiin se, kuinka moninaisia mielipiteitä ja tavoitteita musiikkiteatterilauluun ylipäätään liittyy.

Kirjassaan *The Singing and Acting Handbook* (suoraan suomennettuna *Laulamisen ja näyttelemisen käsikirja*) ohjaaja de Mallet Burgess sekä muun muassa kapellimestarina ja lauluvalmentajana työskentelevä Skilbeck (2000) erottelevat musiikkiteatterikappaleen tulkinnasta erilaisia osatekijöitä, joihin esiintyjän tulee laulaessaan kiinnittää huomiota. Heidän nimeämänsä osatekijät ovat äänentuotanto, rytmi ja pulssi, ääntäminen ja arvonanto tekstile (lyriikalle) sekä karakterisointi. Äänentuotannon osalta esiintyjän tulisi heidän mukaansa pystyä saavuttamaan roolihahmostaan tekemänsä tulkinnan, annetun tilanteen sekä musiikin vaatimuksia vastaava ääni, joka voi laadultaan ja kestoltaan olla minkälainen tahansa. Musiikin pulssi taas tulee tuntee sisäisesti, jotta ulkoisessa toiminnassa jää tilaa tilanteen ja roolihenkilön vaatimalle tulkinnalle. Myös rytmin hallinnan tulee olla niin automaattista ja tarkkaa, että rytmiset kuviot ovat vain osa pulsin eteenpäin kulkua, jotta jälleen sekä keho, että mieli jäävät vapaiksi reagoimiselle ja

luomiselle. Teksti tulee lausua riittäväällä selkeydellä ja intensiteetillä, jotta se kytkeytyy tulkintaan sekä tilanteeseen. Karakterisointi taas heidän mukaansa on kykyä ottaa käyttöön musiikin, tuotannon ja tekstin tarjoamat puitteet ja luoda niiden avulla karaktääri eli henkilöhahmo. Lisäksi hahmon tunteita pitää pystyä pitämään yllä. De Mallet Burgessin ja Skillbeckin jaottelusta käy ilmi, kuinka he korostavat sitä, että esimerkiksi äänentuotanto ja rytmi eivät saa olla esteenä tulkinnalle, ilmaisulle ja reagoinnille eli toisin sanoen näyttelijäntyölle. (de Mallet Burges & Skillbeck 2000, 15–16.) Jotta esiintyjä pääsee instrumentin hallinnassaan tämän kaltaiseen refleksinomaisuuteen, vaatii se Eerolan (2011, 83) mukaan paljon aikaa ja kontrolloitua harjoitusta.

Miamin Yliopistossa jazz-laulun koordinaattorina toimiva Lebon (1999, 107–108) puolestaan erottelee esiintymisestä musiikkiteatterissa neljä eri päämäärää. Ensinnäkin, de Mallet Burgessin ja Skillbeckin (2000, 15–16) tapaan hän korostaa esiintyjän äänellistä joustavuutta, jotta hän pystyy mukautuman useiden eri kappaleiden ja roolihahmojen tarpeisiin. Lisäksi Lebon nostaa esiin sen, kuinka esiintyjän tulee pystyä liikkumaan rennosti laulaessaan. Kolmanneksi esiintyjän tulee hänen mukaansa olla kykenevä välittämään laulunsa kautta tunteita sekä esittämänsä roolihahmon päämääriä ja neljänneksi pystyä ylläpitämään äänensä terveyttä sekä kestävyyttä harjoitus- ja esityskaudella. Lisäksi hän korostaa myös tekstin tärkeyttä: Lebonin mukaan musiikkiteatterissa jokainen fraasi tulee esittää uskottavasti ja selkeästi ja näin ollen lauluäänänen pitääkin palvella nimenomaan kappaleen tekstiä. (Lebon 1999, 107–108.)

Tutkija ja laulunopettaja Karen Hall (2014d) määrittää lisäksi, että musiikkiteatteriesiintyjän tulee tietää, kuinka esitettävän teoksen säveltäjä haluaa kappaleensa laulettavan ja kunnioittaa tätä alkuperää. Hänen mukaansa joskus musiikki tulee esittää yhdenmukaisesti kirjoitetun nuotin kanssa ja joskus taas laulaja voi ottaa enemmän vaikkapa rytmillisiä vapauksia. (Hall 2014d, 113.) Esimerkiksi näytelmäkirjailija ja ohjaaja Bertolt Brechtin (1965, 26) mukaan kirjoitetun musiikin sävellystä taas ei teatterissa laulettaessa tarvitse seurata orjallisesti vaan hänen mukaansa ”– on olemassa musiikista riippumatonta puhetta, jolla voi olla suuri vaikutus, silloin kun se lähtee musiikista ja rytmistä riippumattomista itsepintaisesta ja lahjomattomasta puhtaudesta.” Hänen (emt., 26) kehittämänsä eepisen teatterin näkemyksen (joskus myös brechtiläinen teatterinäkemys) mukaan mikään ei myöskään ole sen inhottavampaa ”– kuin näyttelijä, joka kuvittelee voivansa unohtaa, että on jättänyt tavallisen puheen ja siirtynyt jo lauluun.” Tekstin ja sävelmän yhdistymisen hetkeä näyttelijän tulisi korostaa sekä mielellään myös tuoda ilmi se nautinto, jonka kyseinen sävelmä näyttelijässä herättää.

Brechtin käsityksen mukaan liiallinen tunteiden ilmaisu laulaessa saattaa myös häiritä laulettavan tekstin välittymistä yleisölle. Olennaista hänen teatterimusiikin esittämiseen liittyvässä käsityksessään on myös se, että laulamisen lisäksi näyttelijän tulisi myös aina esittää laulajaa. (Brecht 1965, 26–27.) Brechtin näkemykset vaikuttivat suomalaiseen teatteri- ja musiikkinäkemykseen erityisesti 1960-luvulla esimerkiksi Lilla Teaternin ja Ylioppilasteatterin ohjelmistoissa (Rautiainen 2001, 103–104). Brechtilyisyyden hengessä Suomessa toimi muun muassa säveltäjä Kaj Chydenius (emts.), jonka nimen Sepälä (2010c, 273–274) nostaa myös merkittävien suomalaisten musiikkiteatterisäveltäjien listalle.

## 2.4 Kapellimestari ja lauluvalmentaja

Kapellimestari ja lauluvalmentaja ovat Suomessa keskeisimmät muusikin harjoittamiseen teatteriympäristössä liittyvät ammattinimikkeet. Ne esiintyvät useaan otteeseen myös tutkimuksen tulosluvussa ja siksi katson näiden kyseisten tittelien avaamisen olennaiseksi. Hallin (2014d) mukaan on myös esiintyjän menestyksen kannalta erittäin tärkeää ymmärtää eri henkilöiden rooli ja tehtävä produktiossa. Tämän vuoksi jo musiikkiteatteriesiintyjien koulutuksessa tulisikin ottaa huomioon se, kuinka työskennellä eri ammattiympäristössä toimivien henkilöiden kanssa. Tällaisiksi musiikin osalta merkittäviksi henkilöiksi hän mainitsee kapellimestarin ja lauluvalmentajan lisäksi myös lauluopettajan. (Hall 2014d, 109.)

Kapellimestarin toimenkuvaan kuuluvat muun muassa esitystempojen valinta, orkesterin ja laulajien johtaminen, esitettävän musiikin harjoittaminen, dynamiikan luonti, musiikillisen tekstuurin esiin tuominen sekä musiikin esittäjien yhteistyön toimimisesta vastaaminen (Blumenfeld 2010, 75). Teatterikapellimestarin ja musiikkiteatteriesiintyjän välisestä toiminnasta Hall (2014d) painottaa sitä, että esiintyjän tulee ymmärtää tekniikan ja toteutuksen ero kapellimestarin kanssa toimittaessa. Tällä hän tarkoittaa sitä, että harjoitusprosessissa tulee käyttää jo aiemmin opittua laulutekniikkaa, jotta voi saavuttaa kapellimestarin vaatiman toteutustavan. Kaikin puolin Hall korostaa esiintyjän omaa vastuuta: laulutekniikan tulee olla niin varmallalla pohjalla, että esiintyjä pystyy tuottamaan kapellimestarin toivomaa tyyliä tai äänensävyä, sillä hänen mukaansa kapellimestarin fokus on pääasiallisesti orkesterissa. (Hall 2014d, 118.) Klassisen musiikin piiristä teatterikapellimestarin toimintaa vastaa ehkä parhaiten oopperassa toimiva kapellimestari. Mackerrasin (2003) mukaan oopperakapellimestarilla tulee olla tietoa lau-

lamisesta sekä laulajien mahdollisesti kohtaamista ongelmista. Hänen mukaansa kapellimestarin tulee osata ”hengittää” yhdessä laulajien kanssa. Mackerrasin mukaan orkestereiden näkökulmasta oopperan kapellimestareita arvostetaan jopa enemmän kuin sinfoniaorkesterin, sillä oopperaa pidetään vaikeampana ja monimutkaisempaan kapellimestarin kannalta. (Mackerras 2003, 65.)

Kapellimestarin ohella toinen keskeinen termi tämän tutkielman kannalta on lauluvalmentaja, jonka Hall (2014d) määrittelee vertaamalla sitä laulunopettajaan. Hänen mukaansa lauluvalmentaja ja laulunopettaja ovat kaksi eri asiaa: lauluvalmentajan kanssa työskennellään vasta, kun perustekniikka on ensin harjoiteltu varmaan kuntoon laulunopettajan johdolla. Lauluvalmentajan tehtävänä on hänen mukaansa opettaa eri tyylinen ominaisia piirteitä, varmistaa laulettavan kappaleen sävelten ja rytmien oikeellisuus sekä lisäksi auttaa harjoittelemaan pianosäestyksellä. Lauluvalmentajan tehtäviin ei perinteisesti kuulu varsinainen äänentuotannon ja laulutekniikan opettaminen, mutta tarvittaessa lauluvalmentaja voi tarjota täsmällistä ohjeistusta myös siltä saralta. Lauluvalmentajan tehtävänä on siis ikään kuin soveltaa käytäntöön aiemmin opeteltua tekniikkaa. (Hall 2014d, 109, 111–112.)

### 3 Laulopedagogiikka teatteriympäristössä

Seuraavissa kappaleissa tarkastelen laulopedagogiikkaa, tarkemmin määriteltynä rytmimusiikin laulopedagogiikkaa ja sitäkin erityisesti juuri musiikkiteatterin näkökulmasta. Keskiössä ovat erityisesti ne vaatimukset, joita musiikkiteatterilaulu pedagogille asettaa ja se, miten niiden sisältämiä haasteita tulisi lähestyä.

Yleisesti laulunopetuksen voidaan sanoa perustuvan niin sanotulle mestari-kisälli – asetelmalle, jossa äänellisellä demonstraatiolla (niin opettajan esittämänä kuin myös esimerkiksi oppilaan tallennetulla esityksellä), niiden matkimisella sekä palautteella on merkittävä asema (Callaghan, Emmons & Popeil 2012, 568). Äänenkäytön opettajan tulisikin pystyä demonstroimaan malli suotuisasta äänenkäyttötavasta sekä tarpeen tullen olla kykenevä toistamaan myös epäsuotuisia tapoja (Laukkanen & Leino 1999, 196). Myös Mason (2000, 204) korostaa oppilaalle annettavan palautteen merkitystä, sillä hänestä opettajan kyvyllä rohkaista ja motivoida oppilasta on merkittävä vaikutus oppimistuloksiin. Opetus itsessään tulisi suunnitella yksilöllisesti jokaiselle oppilaalle ja siinä tulisi ottaa huomioon oppilaan ikä, elämäntilanne, musikaalisuus, musiikillinen koulutus sekä esiintymiskokemus, fyysiset taidot, yleinen koulutus, kielelliset taidot sekä tunneäly (Callaghan, Emmons & Popeil 2012, 567–568). Myös Pere ja Torvinen (2016, 44) korostavat yksilöllisyyttä rytmimusiikin laulun opettamisessa. Heidän (emt., 53) mukaansa ”– yksilöllisillä tajunnallisilla ja kieleen kiinnittyvillä mielikuvilla on ratkaiseva rooli laulajan tilanteen ja kehollisuuden merkitysten ja kokemusten ymmärtämisessä nimenomaan yksilöllisyyden säilyttämällä tavalla.” Opetustyyli tulee laulajan tarpeiden lisäksi määritellä myös opetettavan laulutyylin mukaan, sillä esimerkiksi klassisen sekä rytmimusiikin laulutyylin välillä on löydettävissä merkittäviä ja konkreettisesti mitattavissa olevia akustisia eroja. American Academy of Teachers of Singing – yhteisön (AATS 2008, 9–10) mukaan ei ole kyse siitä, mikä tyyli tai tekniikka on parempi, vaan siitä, että ne ovat erilaisia ja vaativat taakseen näin ollen myös erilaista pedagogiikkaa.

LoVetri, Saunders-Barton ja Weekly (2014, 53) kirjoittavat, että musiikkiteatteriopetukseen ei ole olemassa mitään yleisesti hyväksyttyä tapaa, vaikka se taidemuotona on ollut olemassa jo noin sata vuotta. Bournen, Garnierin ja Kennyn mukaan (2010, 172) 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana tarve juuri musiikkiteatterissa tarvittavan laulutyylin harjoituttamiselle on kuitenkin kasvanut ja tämän myötä laulunopettajat etsivät yhä enemmän harjoitusmetodeja juuri tätä mainittua tyyliä varten. Myös Wilson

(2010) korostaa sitä, kuinka laulunopettajien tulee olla selvillä tämänhetkisestä kansainvälisestä vaatimustasosta, jotta voivat valmistaa oppilaitaan musiikkiteatterissa vaadittavalle ammatilliselle tasolle. Hänen mukaansa laulopedagogiikka musiikkiteatterissa ei keskity enää kuitenkaan vain *legit*-laulamiseen ja belttamiseen (ks. kappale 2.3.3), vaan paljon muutakin tulee ottaa huomioon. (Wilson 2010, 293.) Callaghan, Emmons ja Popeil (2012, 574) esimerkiksi korostavat sitä, että ammattimaisten musiikkiteatterilaulajien opettajien tulee olla selvillä myös ammattiteatterin työskentelykäytännöistä sekä niin alan historiasta kuin nykyhetkestäkin. Myös LoVetri, Saunders-Barton ja Weekly (2014) peräänkuuluttavat opettajan tietämystä musiikkiteatterista sekä sen sisältämästä ohjelmistosta. Toisena tärkeänä vaatimuksena musiikkiteatterilaulun opettajalle he mainitsevat kyvyn tunnistaa ja kuvailla eri äänenlaatuja. (emt., 54.)

Eerolan (2011) mukaan yleisesti ottaen on tärkeää, että laulunopettajalla on hallussaan riittävä tieto äänifysiologiasta ja akustiikasta. Näiden tietojen avulla opettaja pystyy ohjeistamaan oppilasta niin, että tuloksena syntyy niin sanottu vapaa ääni ylikontrolloidun suorituksen sijasta. (Eerola 2011, 83.) Ylikontrollon välttämistä voidaan pitää tärkeänä erityisesti näyttelijäntyön ja laulamisen yhdistelmässä, jotta kontrolli ei estä vapaan ilmaisen syntymistä (ks. esim. de Mallet Burgess & Skilbeck 2000). Musiikkiteatteri pitää sisällään myös useita erilaisia genrejä (ks. esim. Laird 2011) ja tämä tyylien monipuolisuus asettaa omat haasteensa myös teatteriympäristössä työskentelevälle laulopedagogille (ks. esim. Eerola 2011). Weeklyn mukaan musiikkiteatterilaulajan (ja näin ollen myös opettajan) tuleekin tähdätä kurkunpään alueen joustavuuteen (*laryngeal flexibility*), jotta eri rekisterien ja tyylien välillä voidaan liikkua helposti ja mukauttaa myös ääntöväylää tyylin ja ilmaisen vaatimalla tavalla (LoVetri, Saunders-Barton & Weekly 2014, 57).

Wilson (2010) määrittää erityisesti musiikkiteatterin alalla työskentelevien laulopedagogien kannalta kolme osatekijää, joihin tulee kiinnittää huomiota: hengitys, belttaus (ks. kappale 2.3.3) sekä puheesta lauluun siirtyminen (*Speech-Into-Song*). Wilsonin mukaan hengitykseen sekä myös siihen liittyvän niin sanotun tuen (*breath support*) harjoittamiseen liittyy useita eri näkökantoja ja tekniikoita. Hänen mielestään musiikkiteatteriympäristössä on kuitenkin erityisen tärkeää huomioida esiintyjien erilaiset lähtökohdat ja vahvuusalueet. Esimerkiksi tanssipainotteisilla esiintyjillä saattaa olla hyvin erilainen mielikuva hengityksen tukeen liittyen verrattuna esimerkiksi laulajalähtöisiin esiintyjiin. Wilson korostaakin, että laulamisen, tanssin ja näyttelijäntyön yhdistelmässä hengityksen ja lihasten hallinnan tulee lähteä kunkin esiintyjän omista lähtökohdista.



Puheesta lauluun siirtymisen huomioimisella Wilson tarkoittaa seuraavaa: hänen mukaansa suurin osa musikaaleista sisältää sekä laulua, että puhetta ja tuolloin esiintyjä tulee pystyä siirtymään puheesta lauluun ja takaisin ilman, että ilmaisu tai äänenlaatu kärsivät. Tätä vaihdosta ohjattaessa Wilsonin mukaan paremmin pärjäävät ne opettajat, joilla on kokemusta ja oppineisuutta liittyen myös puheäänenkäyttöön. (Wilson 2010, 296–298.)

Myös Hall (2014c) erittelee tekijöitä, jotka tulee ottaa huomioon teatterimusiikin laulua opettaessa. Wilsonin (2010) tapaan myös hänen listastaan löytyy hengitys ja hänkin painottaa laulajan ja tanssijan hengitystekniikan erilaisuutta sekä sen huomioon ottamista musiikkiteatteriammattilaisia opettaessa. Muita keskeisiä tekijöitä hänen mukaansa ovat asento, rekisterit, äänenlaadun säätely tai resonanssi, ääniala sekä dynamiikka. Oikeanlainen vartalon asento on Hallin mukaan yhtä tärkeää niin klassisessa kuin musiikkiteatterilaulussakin ja se on myös suoraan yhteydessä hengitystekniikkaan. Äänen rekisterien osalta olennaista (erityisesti naislaulajilla) on löytää sopiva balanssi pää- ja rintarekisterien välillä, sillä eri kappaleet vaativat myös erilaisia painotuksia rekisterien suhteen. Hän painottaakin sitä, että opettajien tulee pyrkiä ohjaamaan oppilaitaan kohti joustavaa äänenkäyttöä, jotta he pystyvät hallitsemaan laulamisen eri rekistereissä vaaditulla tasolla. Myös resonanssin osalta musiikkiteatterilaulu edellyttää monipuolisuutta enemmän kuin yhtenäisyyttä. Äänenlaadun ja -sävyn osalta hänen mukaansa musiikkiteatterissa preferoidaan kirkkautta. Naisroolien ääniala on Hallin mukaan yleensä klassista musiikkia matalampi, mutta miehiltä taas odotetaan paikoin jopa klassista ohjelmistoa korkeampaa repertuaaria. Kaiken kaikkiaan äänialoittain luokittelulla ei musiikkiteatterissa ole samanlaista merkitystä kuin klassisessa musiikissa, vaan myös tältä osin musiikkiteatterilaulajalta odotetaan monipuolisuutta ja laajaa äänenkäyttöä lähes äänialaluokituksista riippumatta. (Hall 2014c, 63, 67–68, 71, 73–75.)

Tiivistettynä voidaan siis sanoa, että musiikkiteatterilaulun opettajalta vaaditaan laajaa tietämystä kyseisestä genrestä sekä myös teatterityöskentelystä ylipäättään. Oppilaaseen tulee suhtautua aina yksilönä ja opetus tulee suunnitella sen mukaisesti: oppilaslähtöisesti, tausta sekä vahvuudet huomioiden. Ylikontrolloinnin sijasta tulee tähdätä äänelliseen joustavuuteen, jonka tuloksena vaihtelu erilaisten tekniikoiden, äänenlaatu- ja tyylien välillä onnistuu vaivattomasti ja näin ollen myös tekniikka ja tulkinta voivat toimia saumattomasti yhdessä. Opettajan tulee myös itse pystyä demonstroimaan erilaisia äänenlaatuja.

### 3.1 Aikuisten opettaminen ja oppiminen työympäristössä

Kun puhutaan teatterissa tapahtuvasta lauluvalmennuksesta tai laulunopetuksesta, jonka kohteena on ammattinäyttelijä, on oppilas tällöin poikkeuksetta aikuinen. Toisaalta, ammattiteatterissa tapahtuva oppiminen on myös oppimista työympäristössä. Näin ollen on syytä pureutua aikuisten opettamiseen sekä työssä oppimiseen liittyviin erityispiirteisiin, joita käsitellään seuraavissa kappaleissa.

Aikuinen on kykenevä oppimaan läpi koko elämänsä (Peltonen 1981, 44). Mikäli opetus on suunniteltu oppilaan iän mukaan, on myös laulunopiskelu hyödyllistä minkä ikäisenä tahansa. On hyvin yksilöllistä, milloin ikään liittyviä muutoksia esimerkiksi äänentuo-  
tandoelimistössä alkaa tapahtua, mutta esimerkiksi hengityselimistössä ja ääntöväylässä tapahtuu aikuisiän aikana muutoksia. (Sataloff & Davidson 2012, 610, 612.) Toisaalta aikuisten omilla asenteilla saattaa kuitenkin olla voimakas vaikutus opiskeluun (Peltonen 1981, 44). Aikuisoppijalle omaleimaista onkin se, että hän käyttää karttunutta kokemuksen monipuolisuutta kosketuspintana ja oppimisen välineenä. Tätä kokemusta voidaan käyttää myös resurssina. (Paane-Tiainen 2000, 22, 118.) Peltonen mukaan ”– – ennakkoluulojen aiheuttama psyykkinen vastus on ensin voitettava, ennen kuin opiskelu voi onnistua” (1981, 44). Niin sanottu poisoppiminen onkin yksi merkittävä alue aikuisten opettamisesta puhuttaessa. Tällä tarkoitetaan työskentelytapojen muuttamista, mikä on sitä vaikeampaa, mitä automatisoituneempaa toiminta on eli mitä vahvemmin käytäytymis- ja toimintamallit ovat vuosien aikana sisäistyneet. Pahimmillaan nämä totut tavat ja asenteet voivat muodostua oppimisen rajoitteiksi sekä esteiksi, mutta tietoisella työskentelyllä myös niihin voidaan vaikuttaa ja kääntää ne mahdollisuuksiksi. (Paane-Tiainen 2000, 16.)

Motivaatio onkin keskeinen tekijä oppimisessa, oli kyseessä sitten minkälainen oppiminen tahansa. Motivaation kannalta tärkeää on mielekkyyden tunne: opittavan asian tulee tuntua jollain tasolla merkittävältä oppijan kannalta. (Paane-Tiainen 2000, 26.) Peltonen kirjoittaa, että aikuista voi motivoida opiskelemaan esimerkiksi se, jos hän kokee sen auttavan ratkaisemaan ammatillisia ongelmia (Peltonen 1981, 43–44). Tämän mukaan teatterissa tapahtuvan laulunopetuksen motivaationa voidaan siis ajatella toimivan yleisimmin musiikkiteatterissa tai tietyssä musiikkiteatteriteoksessa tapahtuvan työskentelyn helpottuminen esimerkiksi parempien lauluteknisten valmiuksien myötä.

Paane-Tiaisen (2000, 108) mukaan oppimismotivaatioon työympäristössä vaikuttaa myös muun muassa työyhteisön yleinen asenne. Työssä kehittymistä tukevien ja rohkaisevien ympäristöjen ominaisuuksia ovat – –” muun muassa riittävät toimintaresurssit, tuki ja kannustus, positiivinen työilmapiiri, matala normatiivisuus sekä haasteita tarjoava työympäristö” (emt., 111). Sisäinen tai ulkoinen tarve oppimiselle syntyy useimmiten työelämän muutosten kautta. Aina organisaatio ei välttämättä kuitenkaan näe toimintaympäristön muutoksia tai tarvetta reagoida niihin, jolloin vaadittava uudistuminen ja kehittyminen ei ole mahdollista (emt., 108, 115). Yleisesti Paane-Tiainen pitää työssä oppimista yhtenä tärkeimmistä oppimistavoista, sillä sen voi nähdä mahdollisuutena vaikuttaa omaan työtilanteeseen sekä elämän- ja myös stressinhallintaan. Työssä oppiminen voi tapahtua itsenäisesti tai ohjatusti tekemisen ja kokemuksen kautta. Myös toisilta työntekijöiltä voi oppia esimerkiksi keskustelun ja mielipiteiden vaihdon välityksellä. (Paane-Tiainen 2000, 102–103.)

Teatteriyhteisössä tapahtuvaa opetusta ja oppimista voidaan siis pitää myös tietynlaisena työelämän aikuiskasvatuksena, joka tarkoittaa koulutusta tai muuta kehittämistä, jossa kasvatuksen kohteena on jokin kyseisen laitoksen sidosryhmistä (esimerkiksi henkilöstö). Tällä tarkoitetaan esimerkiksi henkilöstökoulutusta eli henkilöstön kehittämistä, johon kuuluvat koulutus (esimerkiksi täydennyskoulutus), käytännön valmennus, informatiivinen koulutus, itseopiskelun tukeminen (esimerkiksi apurahajärjestelmän avulla) sekä organisaation kehittäminen. (Peltonen 1981, 18–20.) Näiden esimerkkien avulla voidaan saada henkilökunta, eli tässä tapauksessa näyttelijät, palvelemaan entistä paremmin työnantajan, eli tässä tapauksessa teatterin, tarpeita ja näin ollen edistetään sen avulla myös toivotun tuloksen syntymistä.

### **3.2 Laulunopetus osana näyttelijäntyön koulutusta**

Luonnollisesti näyttelijän saama koulutus heijastaa myös hänen tulevaan uraansa sekä kokemuksiinsa työstään. Esimerkiksi Peltosen (1981, 44) mukaan muun muassa pohjakoulutus luokin perusteet opiskelukunnolle myös aikuisiällä. Näin ollen näyttelijäntyönkoulutukseen kuuluvalla laulunopetuksella voidaan katsoa olevan vaikutusta myös siihen, miten esiintyjät suhtautuvat ammatissa tarjottavaan laulukoulutukseen ja -valmennukseen. Seuraavissa kappaleissa tarkastelenkin koulutuksen merkitystä musiikkiteatteriin tähdättäessä sekä laulunopetusta suomalaisessa näyttelijäntyönkoulutuksessa.

Wilsonin (2010) mukaan musiikkiteatterissa esiintymiseen kuuluu laulamista, näyttelijäntyötä sekä tanssia. Kaikki nämä ovat yhteä tärkeitä osatekijöitä, joita useimmiten tulee toteuttaa myöskin samanaikaisesti. (Wilson 2010, 293.) De Mallet Burgess ja Skillbeck (2000) pohtivat tarkemmin musiikkiteatteriesiintyjän identiteettiä sekä sen jakaumista näyttelijäksi ja laulajaksi. Heidän mukaansa koulutuksella on iso vaikutus siihen, minkälaiseksi identiteetti esimerkiksi juuri näyttelijä-laulaja –akselilla muodostuu. Mikäli liikettä, näyttelijäntyötä ja laulua opetetaan vain erillisinä elementteinä, edistää se sitä, että kunkin elementin ilmaisulliset mahdollisuudet nähdään vain suhteessa kyseiseen elementtiin itsessään. Tällaisesta taustasta johtuen osa-alueiden yhdistämisen haaste jää myöhemmin uralla toimiessa esityksen harjoitusvaiheessa esiintyjälle itselleen. Heidän mukaansa musiikkiteatterin harjoitusprosessissa ei yleensä ole mahdollisuutta syventyä tutkimaan tätä toistoa, refleктоimista ja mukautumista vaativaa musiikin ja draamaan yhdistelmää. (de Mallet Burgess & Skillbeck 2000, 11.)

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Näyttelijäntaiteen koulutusohjelman tutkintovaatimukseen 2015-2020 (TeaK 2015, 1) on kirjattu, että opiskelussa keskeiset toiminta ja harjoittelu ovat ” – näyttelijäntyön tekniikoiden ja puheen, liikkeen, musiikin ja laulun yhteinen, kokonaisvaltainen lähtökohta.” Myös osaamistavoitteissa mainitaan, kuinka näyttelijäopiskelija ” – opintojen myötä laajentaa ja syventää osaamistaan – –” muun muassa musiikin ja laulamisen alueella (TeaK 2015, 2). Näyttelijäntaiteen koulutusohjelman kandidaatin tutkinto on laajuudeltaan 180 opintopistettä, joista musiikkia ja laulua on pakollisina opintoina yhteensä 12 opintopistettä. Tämä pitää sisällään kurssit Musiikki ja laulu 1-3. Kurssien teemat ovat minä ja musiikki, näyttelijä ja musiikki sekä teos ja musiikki. Lukuvuonna 2016-2017 ensimmäisen vuoden kurssin tavoitteisiin kuuluvat tutustuminen musiikin rakenne-elementteihin sekä oman äänen löytäminen ja uskallus ilmaista musiikin ja laulun keinoin. (TeaK 2015, 3, 11.) Kurssi pitää sisällään juuri laulun henkilökohtaista ja laulustudio-opetusta yhteensä kahden opintopisteen edestä. Ääntä harjoitetaan hengitys-, resonanssi- ja vokaaliharjoitteiden avulla sekä pyritään löytämään rekistereiden ja tukilihasten yhteys. Lisäksi tutustutaan erityyppisiin lauluihin ja opetellaan työskentelemään säestäjän kanssa. (TeaK 2016b.) Myös toisen vuoden Musiikki ja laulu 2 –kurssiin kuuluu laulun henkilökohtaista sekä studio-opetusta yhteensä kaksi opintopistettä. Toisen vuoden tavoitteena on harjaantua solistina sekä yhtyeen jäsenenä. Vaativampien kappaleiden avulla syvennetään laulutekniikkaa sekä –ilmaisua, laajennetaan äänialaa ja haetaan yhteyttä näyttelijäntyöhön. Lisäksi jatketaan työskentelyä säestäjän kanssa sekä etsitään erilaisia lähestymistapoja lauletta-

vaan ohjelmistoon. (TeaK 2016c.) Musiikki ja laulu 3 –kurssin aikana opiskelijan tavoitteena on osata soveltaa aiemmin oppimaansa, olla kykenevä itsenäiseen työskentelyyn ja taiteellisiin valintoihin sekä pystyä yhdistelemään luovasti eri ilmaisun keinoja. Kolmantena opiskeluvuotena kahden pisteen laulun opintokokonaisuuteen sisältyy lisäksi myös laulututkinto, jonka tulee sisältää viisi eri tyylistä kappaletta. Ohjelmisto valitaan kunkin opiskelijan persoonan, mieltymysten sekä taitojen perusteella. (TeaK 2016d.) Maisterivaiheen opintoihin ei Teatterikorkeakoulun Näyttelijäntaiteen koulutusohjelmaan pakollisena osana kuulu laulunopetusta, mutta sitä on mahdollista sisällyttää valinnaisiin opintoihin. Näyttelijäntaiteen valinnaisten opintojen sisällöt vaihtelevat vuosittain ja niitä toteutetaan myös yhteistyössä muiden Taideyliopiston akatemioiden, kuten Sibelius-Akatemian kanssa. (TeaK 2015, 19–22).

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun lisäksi näyttelijän ammattiin voi opiskella Suomessa myös Tampereen Yliopistossa. Sen Teatterityön tutkinto-ohjelman opinto-oppaassa 2015-2016 kandidaatin tai maisterin tutkinnon yleisissä osaamistavoitteissa tai sisällössä ei erikseen mainita musiikkia tai laulua. Varsinaista lauluun tai musiikkiin keskittyvää kurssia opinto-oppaasta ei myöskään erikseen löydy, mutta kyseiset osa-alueet sisältyvät kuitenkin eri kurssien sisältöihin ja tavoitteisiin. (Tampereen Yliopisto 2015a, 2015b.) Esimerkiksi kandidaattiohjelmaan kuuluvan Dynaaminen näyttelijä –kurssin osaamistavoitteissa muiden ohessa mainitaan äänellisen, musiikillisen ja liikkeellisen ilmaisun syventäminen esiintyjän tehtävän, esitystilan ja toiminnan mukaan sekä Oma ääni –kurssin tavoitteissa puhe- ja lauluäänen monipuolinen ja ilmaiseva käyttö (Tampereen Yliopisto 2015c, 2015d). Maisterivaiheen opintoihin kuuluvassa syventävien erityiskurssien sisältöluettelossa mainitaan myös laulun, puheen ja musiikin erityisalueet, joiden alle sisällytetään muun muassa Estill-tekniikka (*Estill Voice Training<sup>TM</sup>*) ja vapaa säestys (Tampereen Yliopisto 2015e).

Aiheeseen liittyen Korkiainen (2015) on maisterin tutkielmassaan tutkinut viiden naisopiskelijan kokemuksia laulunopiskelusta Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa ja pyrkinyt selvittämään muun muassa, kuinka he kokevat hyötynensä kyseisestä opetuksesta tulevaa näyttelijän ammattiaan ajatellen. Korkiaisen mukaan kaikki haastateltavat kokivat kehittyneensä Teatterikorkeakoulun tarjoaman laulunopetuksen myötä, mutta ainoastaan yksi haastateltavista koki opetuksen olleen yksilöllistä ja keskittyneen hänen henkilökohtaisiin tavoitteisiinsa, kun muut taas ilmaisivat toiveensa yksilöllisemmästä lähestymistavasta. Kehittymiskohteiden keskiössä taas vaikutti olevan opetuksen perustana oleva klassinen laulutyyli, jota suurin osa haastateltavista ei kokenut itselleen sopi-

vaksi lähestymistavaksi laulunharjoitteluun. Tätä he Korkiaisen mukaan perustelivat muun muassa sillä, että he kokivat klassisen laulun estetiikan poikkeavan teatterilavalla tavallisesti käytettävästä äänestä. Rytmimusiikkiin laulutunneilla suhtauduttiin haasteltavien mukaan pääosin innottomasti. Korkiainen lisää, että tutkimushenkilöt eivät myöskään kokeneet Teatterikorkeakoulussa tarjottavan laulunopetuksen olevan juuri tekemisissä saman oppilaitoksen puheopetuksen tai muun musiikinopetuksen kanssa: musiikinkursseilla ei käsitellä klassista musiikkia ja puheopetuksessa käytettävä termistö ei kohtaa laulunopetuksen kanssa. Tutkimuksensa pohjalta Korkiainen esittikin, että puhelaulu (puheenomainen laulutyyli, jota käytetään rytmimusiikin laulussa) voisi soveltua paremmin näyttelijäntyön opiskelijoiden koulutukseen. (Korkiainen 2015, 39, 85–88.) Korkiaisen (2015) saamat tulokset korreloivat hyvin aiemmin teoriaosuudessa esittelemäni aineistoon ja asiantuntijamielipiteisiin sekä myös myöhemmin koottaviin tutkielmani tuloksiin klassisen laulun soveltuvuudesta musiikkiteatteriin.

## 4 Tutkimusasetelma

Tutkimukseni tarkastelee ammattinäyttelijöiden kokemuksia laulullisesta valmentautumisesta musiikkiteatteriesityksen harjoitusvaiheessa sekä selventää itsenäisen työskentelyn, kapellimestarin, lauluvalmentajan tai muun musiikin harjoittajan roolia kyseisessä prosessissa laulupedagogiikan näkökulmasta. Pureudun erityisesti musiikin harjoitusvaiheessa mahdollisesti esille tuleviin ongelmakohtiin, haasteisiin sekä toiveisiin näyttelijän kannalta.

Tutkimukseni on kvalitatiivinen tapaustutkimus ja sen intressi on ymmärtävä. Tutkimusmenetelmäni on haastattelu, tarkemmin määriteltynä teemahaastattelu. Haastateltavani ovat aktiivisesti suomalaisessa musiikkiteatteriympäristössä toimivia ammattinäyttelijöitä. Analyysin teen vuorovaikutuksessa teorian kanssa, mutta se on varsin aineistolähtöinen.

Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat:

1. Millä tavalla ja kuinka paljon näyttelijä työskentelee itsenäisesti harjoitellessaan laulua musiikkiteatteriroolia varten?
2. Ketkä henkilöt kuuluvat laululliseen harjoitusprosessiin ja minkälaisena näyttelijä kokee heiltä saamansa avun tai opetuksen?
3. Minkälaista apua tai opetusta näyttelijä saa lauluäänenkäyttöön tai laulutekniikkaan liittyen harjoitusprosessin aikana?

### 4.1 Kvalitatiivinen tapaustutkimus

Koska tutkielmani tavoitteena on kuvata tutkittavaa aihetta nimenomaan laadullisesti valittujen tutkimushenkilöiden henkilökohtaisten kokemusten ja näkökulmien kautta, valitsin käyttöön kvalitatiivisen tutkimusmenetelmän. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa pyritään kokonaisvaltaiseen tiedon hankintaan ja sen hankinnan välineenä toimii ihminen. Tutkija voi luottaa omiin havaintoihinsa, mitä perustellaan sillä näkemyksellä, että ihminen on kykenevä riittävästi sopeutumaan vaihteleviin tilanteisiin. Näin ollen tuloksissa heijastuvat aina jonkin verran myös tutkijan omat lähtökohdat. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa pyritään nimenomaan löytämään ja paljastamaan uutta tietoa eikä vahventamaan jo olemassa olevia väitteitä. Tämä päämäärä voidaan saavuttaa aineiston

yksityiskohtaisella ja monitahoisella tarkastelulla. Kuten laadulliselle tutkimukselle on lisäksi tyypillistä, myös tässä tutkimuksessa tutkittava kohdejoukko valittiin tarkoituksenmukaisesti. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2007, 156–157, 160.)

Kvalitatiivisen tutkimuksen haasteeksi luetaan usein sen heikko yleistettävyyys verrattuna kvantitatiiviseen eli määrälliseen tutkimukseen. Johonkin perusjoukkoon yleistämisen merkittävyys on kuitenkin riippuvaista eri tieteenihanteista ja myös laadullisessa analyysissä voidaan raakahavaintoja pyrkiä yhdistämään laajemmiksi kokonaisuuksiksi, joilla voidaan selittää tutkittavaa ilmiötä. Tällöin myös puuttuvia tapauksia voidaan käyttää johtolankoina aineistoa tulkittaessa. (Alasuutari 1994, 206–209.) Koska kyseessä on tapaustutkimus ei aineistoa ole tarkoituksaan pystyä tulkitsemaan niin, että siitä saataisiin koko Suomen musiikkiteatterialaa yksiselitteisesti koskevia tuloksia. Haastateltavien valinnan ja näin ollen tutkimushenkilöiden monipuolisilla työ- ja koulutustaus- toilla pyrin kuitenkin varmistamaan sen, etteivät tulokset heijasta ainoastaan esimerkiksi yhden teatterin tai vain tietyn kaupungin teattereiden toimintatapoja.

Tapaustutkimuksella tarkoitetaan tutkimusta, jolla tuotetaan intensiivistä ja tarkkaa informaatiota joko yksittäisestä tai pienestä, toisiinsa suhteessa olevien tapausten tai henkilöiden otannasta (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2007, 130–131). Tutkimukseni on siis tapaustutkimus, sillä pyrin selventämään ja kuvamaan tutkimaani aihetta neljän haastateltavan kokemusten kautta. Tutkimuksessa käsiteltävien tapausten voidaan katsoa myös olevan suhteessa toisiinsa, sillä kyseessä on yhden ammattikunnan (näyttelijät) ja tietyn ammattiympäristön (teatterit) rajattu ilmiö. Suomalaisen musiikkiteatterikentän rajallisuuden huomioon ottaen voi myös pitää todennäköisenä, että haastateltavat henkilöt ovat jossain uransa vaiheessa työskennelleet samassa ympäristössä tai samojen musiikista vastaavien henkilöiden kanssa.

## **4.2 Teemahaastattelu**

Käytän tutkimuksessani metodina haastattelua ja tarkemmin määriteltynä teemahaastattelua, jonka aihepiirit olen ennalta määrittänyt. Haastattelun yhtenä suurimpana etuna pidetään sen joustavuutta aineiston keräämisvaiheessa. Tiedonkeruumenetelmänä se on ainutlaatuinen juuri siinä mielessä, että siinä päästään tutkittavan kanssa suoraan kielelliseen vuorovaikutukseen. Usein, ja myös tässä tapauksessa, haastattelua käytetään metodina juuri silloin, kun halutaan korostaa ihmistä tutkimustilanteen subjektina. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2007, 199–200.)



Teemahaastattelulle on tyypillistä se, ettei kysymyksiä ole tarkkaan muotoiltu tai ennalta järjestetty, vaan ne saattavat mukautua uuteen muotoon tilanteen mukaan (Eskola & Suoranta 2001, 86). Toisinaan teemahaastattelua kutsutaan myös puolistrukturoiduksi menetelmäksi, vaikkakin se on lähempänä strukturoimatonta kuin strukturoitua haastattelua. Kyseinen haastattelumuoto soveltuu tutkimukselleni metodiksi parhaiten, sillä mielestäni henkilökohtaisten kokemusten erittely ja kuvaaminen onnistuu kattavammin ja helpommin laajempien teemojen kuin tiukkaan ja tarkasti asetettujen kysymysten ympärillä. Olennaista teemahaastattelussa onkin juuri haastateltavien omat tulkinnat ja heidän itse asioille antamansa vuorovaikutuksessa syntyneet merkitykset. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 48.) Teemahaastattelun keinoin haastattelutilanteen saa etenemään tapaus-tutkimuksen vaativalla luonnollisuudella vuorovaikutuksessa haastattelijan ja vallitsevan tilanteen kanssa. Tämä taas mahdollistaa tavoitellun kokonaisvaltaisen käsityksen tutkittavasta aiheesta. (Eskola & Suoranta 2001, 86.)

Teemat järjestin haastattelutilanteen tueksi ja lisäksi listasin niiden oheen muutamia apukysymyksiä helpotukseksi, mikäli haastattelun etenemisessä ilmenisi joitain esteitä. Teemat ja apukysymykset löytyvät listattuna tutkimuksen Liitteet –osiosta. Haastatteluhetkellä pyrin mahdollisen neutraaliin suhtautumiseen käsiteltävää aihetta kohtaan. Toisaalta pyrin myös mahdollisimman tehokkaasti hyödyntämään perehtyneisyyttäni kyseisestä alasta ja aiheesta esimerkiksi lisäkysymyksiä esittäessäni.

## **4.3 Tutkimuksen toteutus**

### **4.3.1 Tutkimushenkilöiden valinta**

Tutkielmani lähtökohta on se, että haastateltavat tutkimushenkilöt ovat ammatiltaan näyttelijöitä. Päädyin tähän rajaukseen, jotta tutkimuksen tulokset olisivat selkeämmin kohdennettavissa tiettyyn viitekehukseen ja niistä voisi mahdollisesti vetää johtopäätöksiä myös näyttelijöiden koulutukseen liittyen. Suomessa on mahdollista saada koulutusta musiikkiteatterialalle myös ammattikorkeakoulutasolla, mutta tämän koulutuksen käyneillä on kuitenkin hyvin erilaiset lähtökohdat ammatissa toimimiseen kuin puhtaasti näyttelijän opinnot suorittaneella. Koska ammattinäyttelijä-termi ei ole täysin yksiselitteisesti määriteltävissä, päädyin rajaamaan haastateltavat myös heidän saamansa koulutuksen mukaan. Asetin reunaehdoksi sen, että haastateltavien näyttelijöiden tulee olla Teatteritaiteen maisterin koulutuksen läpikäyneitä. Tämä tarkoittaa Suomessa opiskelua

joko Teatterikorkeakoulussa (nykyisin osa Taideyliopistoa) Näyttelijäntaiteen koulutusohjelmassa tai Tampereen Yliopiston Viestintätieteiden tiedekunnan Teatterityön tutkinto-ohjelmassa (puhekielessä käytetään usein lyhennettä ”näty”) (TeaK 2016a; Tampereen Yliopisto 2016). Kyseisten koulutusohjelmien ja tiedekuntien nimet ovat vaihdelleet vuosien saatossa. Tällä ammattinäyttelijöiden määrittelyyn liittyvällä rajauksella pyrin nimenomaan selkiyttämään haastateltavien valintaprosessia.

Seuraava peruslähtökohta haastateltavien valinnassa oli se, että he ovat työskennelleet musiikkiteatterin parissa ammattiteatterissa. Tämä lähtökohta tarkentui vielä määrittelmään, jonka mukaan tutkimushenkilön on pitänyt uransa aikana tehdä vähintään kolme (mielellään useampia) solistisia rooleja musiikkiteatteriteoksessa eli musikaalissa, musiikinäytelmässä tai operetissa. Lisäksi yhden näistä roolisuorituksista tulee ajoittua viimeisen kolmen vuoden ajanjaksolle haastatteluhetkestä lukien. (Solistisella roolilla tarkoitetaan roolia, jolla on kyseisessä teoksessa soolo- eli yksinlaulua.) Edellä mainitut rajaukset muodostuvat seuraavista syistä:

1. Osan kokemuksesta tulee olla suhteellisen tuoretta, jotta tuloksista pystyy tekemään myös nykyhetkessä valideja päätelmiä.
2. Kokemuksen tulee olla niin laaja, jotta on todennäköistä, että näyttelijä on uralaan ehtinyt työskennellä useamman kuin yhden musiikista vastaavan henkilön (esimerkiksi kapellimestarin) kanssa.
3. Toisaalta vaatimus roolimäärästä ei ole kolmea suurempi, jotta nuoret, vasta uralalla aloittelevat näyttelijät eivät rajaudu automaattisesti pois, ja jotta haastateltavan näyttelijän ei tarvitse olla selkeästi musiikkiteatteriin erikoistunut tai vaikiintunut.

Lisäksi, jotta haastatteluista saisi mahdollisimman kattavan kuvan tutkittavasta aiheesta, pyrkimyksenäni oli löytää haastateltavat mahdollisimman laajoista ja monipuolisista lähtökohdista, vaikkakin aiemmin mainittujen raamien sisältä. Näitä erilaisia lähtökohdita ovat muun muassa kaupungit ja teatterit, joissa näyttelijä on työskennellyt, oma musiikillinen harrastuneisuus tai koulutus, ikä sekä opiskelupaikka. Tavoitteenani oli löytää neljä haastateltavaa, joista yksi olisi työskennellyt pääosin Helsingissä, toinen Turussa, kolmas Tampereella ja neljäs freelancer-näyttelijänä eli useammassa kaupungissa ja teatterissa. Lisäksi katsoin tutkimukselle hyödylliseksi sen, että haastateltavilla näyttelijöillä olisi musiikillisen harrastuneisuuden ja koulutuksen suhteen erilaisia lähtökoh-

tia: joku olisi saattanut opiskella musiikkia ja toinen päätynyt musiikkiteatterirooleihin ilman varsinaista koulutusta tai muuta aiempaa kokemusta musiikista tai laulamisesta. Lisäksi monipuolisuutta tuloksiin tuo se, että kyseiset näyttelijät ovat opiskelleet eri aikoina sekä Tampereen Yliopistossa että Teatterikorkeakoulussa.

Lopullisten haastateltavien valinnassa käytin apuna omaa tuntemustani alalta. Lisäksi konsultoin erästä Suomen musiikkiteatterikenttää laajasti tuntevaa kapellimestaria. Tutkimustani varten ensimmäisenä haasteltavaksi pyytämäni näyttelijät myös suostuivat lopulliseen toteutukseen, joten haastateltavien hankinta sujui varsin esteettömästi. Tutkimushenkilöistä kaksi tunsin ennalta henkilökohtaisesti. Toiset kaksi tiesin ennalta heidän töidensä sekä yhteisten tuttavien kautta, mutta he eivät olleet henkilökohtaisia tuttavuuksiani.

### **4.3.2 Haastattelujen toteutus**

Haastattelut toteutettiin hyvin keskustelunomaisesti yksitellen kaikkien haastateltavien kanssa joulukuussa 2016 – tammikuussa 2017 Helsingissä ja Tampereella. Kolmen kanssa haastattelu tehtiin kahvilassa, yhden kanssa haastateltavan kotona. Tutkimustilanteiden kestot vaihtelivat 25 ja 55 minuutin välillä. Haastattelutilanteet etenivät varsin tuttavallisesti ja luontevasti. Uskon, että ne sujuivat luonnikkaasti osittain siitä syystä, että minulla haastattelijana oli joitain yhteisiä nimittäjiä, kuten töitä ja tuttavuuksia, haastateltavien kanssa. Kaikki tutkimushenkilöt saivat myös nopeasti kiinni käsiteltävistä teemoista. Heillä kullakin on aiheeseen paljon mielipiteitä ja kokemuksia, joita he myös mielellään jakoivat. Tallensin kaikki haastattelut varmuuden vuoksi sekä älypuhelimien sanelimelle että kannettavan tietokoneen GarageBand –ohjelmaan.

### **4.3.3 Tutkimushenkilöiden esittely**

Seuraavissa kappaleissa esittelen lyhyesti haastatteluun valitut neljä ammattinäyttelijää. He kaikki esiintyvät tutkimuksessa sattumanvaraisesti valituilla mutta kuitenkin sukupuolensa mukaisilla peitenimillä. Esittelyissä kerrottava informaatio on kerätty haastattelujen yhteydessä näyttelijöiltä itseltään. Esittely tapahtuu peitenimien mukaisessa aakkosjärjestyksessä.

## **Eero**

Eero on noin 30-vuotias näyttelijä ja hän on valmistunut Teatterikorkeakoulusta 2010-luvulla. Hän työskenteli uransa alussa ensin kiinnitettynä näyttelijänä Turussa ja jatkoi sen jälkeen kiinnityksellä Tampereella, missä hän edelleenkin haastatteluhetkellä työskentelee. Näiden lisäksi hän on vierailut myös useilla muilla paikkakunnilla ja teattereissa. Turussa ja Tampereella työskennellessään hän on tehnyt yhteensä viisi solistista musikaaliroolia, joista viimeisin on ajoittunut viimeisen kolmen vuoden ajanjaksolle. Hän kertoo soittaneensa rumpuja pienestä pitäen ja käyneensä yläasteikäisenä rumputunneilla. Eeron mukaan hän on myös laulanut lapsesta asti, mutta laulunopetusta hän on saanut ensimmäisen kerran vasta 2000-luvulla opiskellessaan näyttelijäntyötä kansanopistossa. Siellä Eero kertoo opetuksen laulun osalta olleen lähinnä klassisella pohjalla. Kitaransoittoa hän on opetellut itsenäisesti aikuisiällä. Nuotinlukua Eero kertoo oppineensa työn kautta omien sanojensa mukaan riittävästi.

## **Juhani**

Juhani on yli 50-vuotias näyttelijä, joka päätti opiskelunsa Tampereen Yliopiston Teatterityön tutkinto-ohjelmassa 1980-luvun lopussa. Hänen ei koskaan valmistunut koulusta virallisen lopputyönsä puuttumisen vuoksi, mutta suoritti muuten kaikki koulutukseen kuuluneet opinnot. Näyttelijäntöitä hän on tehnyt opiskelujen loppuajoista lähtien, enimmäkseen Helsingin ja Tampereen teattereissa. 1990-luvulla Juhani työskenteli erääseen helsinkiläiseen teatteriinkin kiinnitettynä näyttelijänä ja on sen jälkeen jatkanut freelancerina. Hän itse arvioi, että noin 60-70 prosenttia kaikista hänen teatteritöistään on ollut musiikkiteatteria. Tämä sisältää yhteensä noin 35-40 musiikkiteatteriroolia. Keväällä 2017 hän esiintyy yhdessä solistisessa musiikkiteatteriroolissa pääkaupunkiseudulla sekä harjoittelee toista Tampereella. Ennen näyttelijäntyönopintoja hän toimi neljä vuotta muusikkona eräässä tunnetussa suomalaisessa rock-yhtyeessä. Juhani soittaa kitaraa ja noin kymmenen vuoden ikäisenä hän kävi hetken aikaa kitaratunneilla kotikaupunkinsa musiikkiopistossa, mutta kertoo siltä osin olevansa pää osin ”itseoppinut”. Nuotinlukua hän on oppinut työnsä kautta omien sanojensa mukaan auttavasti.

## **Maria**

Maria on noin 45-vuotias tamperelainen näyttelijä. Hän on valmistunut Teatterikorkeakoulusta 1990-luvulla. Musiikkiteatterirooleja hän on tehnyt jo opiskelija-aikana ennen

valmistumistaan, joten ammattimainen ura musiikkiteatterin parissa on kestänyt nyt jo hieman yli 20 vuotta. Valmistumisensa jälkeen hän toimi hetken aikaa freelancer-näyttelijänä, mutta melkein heti hänet kiinnitettiin näyttelijäksi tamperelaiseen teatteriin, jossa hän edelleenkin haastatteluhetkellä työskentelee. Lisäksi hän on vierailut useissa muissa teattereissa eri kaupungeissa. Oman arvionsa mukaan Maria on tehnyt noin 30 solistista musikaaliroolia ja se myötä työskennellyt yhteistyössä useiden eri kapellimestarien kanssa. Maria aloitti pianotunnit viisivuotiaana ja on sen lisäksi suorittanut joitain teoriaopintoja musiikkiin liittyen. Laulutunneille hän meni ensimmäistä kertaa 18-vuotiaana, jolloin hän lukion jälkeen aloitti opinnot erään kansanopiston musiikkiteatterilinjalla. Laulun saralla hän on siitä asti aktiivisesti kouluttanut itseään eri opettajien johdolla. Opiskeluaikoinaan hän muun muassa hakeutui Sibelius-Akatemiaan klassisen laulun pedagogiikkaopiskelijoiden opetukseen. 2010-luvulla Maria valmistui laulunopettajaksi kolmevuotisesta koulutuksesta *Complete Vocal* -instituutista Kööpenhaminasta. Hän on siis valtuutettu *Complete Vocal Technique (CVT)* -opettaja (*Authorised Complete Vocal Teacher*) ja toimii tällä hetkellä teatterityön lisäksi myös laulunopettajana. Keväällä 2017 Maria esiintyy kahdessa solistisessa musiikkiteatteriroolissa sekä lisäksi harjoittelee kahta uutta.

## **Venla**

Venla on noin 60-vuotias helsinkiläinen näyttelijä ja hän on valmistunut Teatterikorkeakoulusta 1980-luvun loppupuolella. Noin 30 vuotta kestäneen uransa aikana hän on työskennellyt pääosin erääseen helsinkiläiseen ja maamme suurimpiin kuuluviin teatteriin kiinnitettynä näyttelijänä. Venlan oman arvion mukaan hän on tehnyt urallaan noin kaksikymmentä solistista musikaaliroolia ja niiden myötä työskennellyt useiden eri kapellimestareiden kanssa. Ensimmäisen musiikkiteatterityönsä hän teki heti valmistumisensa jälkeen. Viimeisin solistinen rooli on ollut hänen helsinkiläisessä ”kotiteatterisään” (Venlan itsensä käyttämä ilmaus) edellisen kolmen vuoden ajanjaksolla. Venla kertoo aina laulaneensa ja ennen Teatterikorkeakouluun pääsyä hän myös opiskeli klassista laulua helsinkiläisessä musiikkiopistossa. Lisäksi hän soittaa itse pianoa.

## **4.4 Aineiston analyysi**

Analysoin tutkielmani aineiston sisällön analyysin keinoin. Tässä menetelmässä aineisto on tekstimuotoista ja analysoinnissa keskitytään erityisesti tekstin erittelyyn sekä kes-

keisten ja toistuvien teemojen kartoittamiseen. Aloin analysoida aineistoa jo sen litterointivaiheessa. Haastateltujen lausuntojen sekä kokemusten välille alkoi muodostua selkeitä eroavaisuuksia ja toisaalta myös samankaltaisuuksia, joita jo kykeni erottelmaan, jäsentelemään ja luokittelemaan. Litteroinnin valmistuttua kävin tekstejä läpi ja ryhdyin erilaisin värikoodein merkitsemään eri haastatteluista tutkimuskysymysteni mukaan ennalta määrittämiäni teemoja. Lisäksi hahmottelin ja jaottelin myös aineistoissa esiintyneitä uusia teemoja, joita olivat tutkimushenkilöiden kokemukset laulupedagogisista metodeista (CVT ja EVT<sup>TM</sup>), laulutekniikkaan ja tulkintaan liittyvät ajatukset, musiikkiin liittyvä harjoitusprosessi yleisemmin ja ohjaajan asema siinä sekä haastateltavien uransa aikana musiikkiteatterialalla havaitsemansa muutokset. Merkintöjeni mukaisesti jaottelin keräämäni aineistoa pitäen samalla mielessä myös originaalin haastattelurunkoni. Vertailin ryhmittelyjä keskenään ja vein niitä lomittain toistensa kanssa. Samalla lisäsin myös mukaan omia merkintöjäni sekä havaintojani pohdinta- ja jatko-tutkimusosuuksia varten. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 7.3.2; Syrjälä et al. 1995, 166.) Tämänkaltaisessa luokittelussa on oikeastaan kyse päättelystä, joka on olennainen osa analyysiä, minkä avulla tutkittava ilmiö pääsee jäsentymään (Hirsjärvi & Hurme 2000, 147).

Tutkimukseni näkökulma on varsin aineistovetoinen eli sen analyysi tukeutuu näin ollen pitkälti haastatteluihin itsessään. Aineiston analyysiä tehdessäni olen kuitenkin koko ajan pitänyt mielessäni myös teoreettisen viitekehyksen sekä laulupedagogisen näkökulman. Laulupedagogiikan termiä ja sen sisältöä musiikkiteatterin kontekstissa määriteltiin tarkemmin jo luvussa 3. Laulupedagogiikka on mielestäni monellakin tapaa mielekäs viitekehys tutkittaessa näyttelijöiden valmentautumista musiikkiteatterirooliin. Ilmeselvästikin laulaminen on keskeinen ja olennainen osa musiikkiteatteria, mutta laulupedagogiikan osuus ja mahdollisuudet musiikkiteatterissa eivät ole niin selkeitä.

## **4.5 Tutkimusetiikka**

Olen tutkimukseni eri vaiheissa pyrkinyt noudattamaan hyviä tutkimuseettisiä käytäntöjä. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia on sitoutunut noudattamaan Tutkimuseettisen neuvottelukunnan laatimia eettisiä periaatteita ja myös tämä tutkimus on toteutettu näitä ohjeita kunnioittaen. Kaikki haastateltavat esiintyvät tutkimuksessa peitenimillä, mutta heidän urastaan ja taustastaan kerrotaan kuitenkin todellisia faktoja. Tämä käytäntö on sovittu avoimesti erikseen jokaisen haastateltavan kanssa. Päädyin ratkaisuun peiteni-

mistä pyrkäkseni edistämään sitä tavoitetta, että jokainen haastateltava pystyisi mahdollisimman vapautuneesti kertomaan kokemuksistaan ja mielipiteistään myös siinä tapauksessa, että kyseinen kokemus on negatiivisesti väritynyt tai haastateltavan suhtautuminen aiheeseen kriittinen. Mahdollisen tutkimuskohteelle koituvan haitan vaara on otettu huomioon ennen kaikkea aineiston ja tulosten mahdollisimman asenteettomalla ja kunnioittavalla käsittelyllä. Jokainen haastateltava on lisäksi henkilökohtaisesti hyväksynyt itsestään käytössä olevan lyhyen esittelytekstin. Tämän yhteydessä keskustelimme myös siitä mahdollisuudesta, että annettujen taustatietojen perusteella on olemassa mahdollisuus siihen, että joku pystyisi haastateltavien näyttelijöiden henkilöllisyyden päättämään tai selvittämään. Kukin haastateltava on siis kyseiset taustatiedot antaessaan tiedostanut ja hyväksynyt myös tämän riskin eikä se heitä ole huolettanut tai omien sanojensa mukaan häirinnyt. Tunnistettavuuden hankaloittamiseksi olen kuitenkin vielä suurpiirteistänyt esittelyjä varten näyttelijöiltä saamiani taustatietoja, kuten vuosilukuja ja ikiä. (Eskola & Suoranta 1998, 55; Kuula 2011, 21–25; Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 3.2; TENK 2012, 1–3.) Katson esittelyt tutkielmani kannalta kuitenkin hyödylliseksi ja olennaiseksi taustatiedoiksi, jotta näkyville tulisi myös mahdolliset eroavaisuudet kaupunkien, teattereiden, koulutustaustan sekä vuosikymmenien välillä.

Haastateltavien luvalla olen litterointivaiheessa poistanut tekstistä joitain puhekielisyyskäsiä, kuten ”niinku” –ilmauksia, niiltä osin, kun ne eivät vaikuta haastattelun sisältöön. Tämän olen tehnyt siksi, jotta tulososa säilyisi mahdollisimman selkeänä ja helppolukuisena. Haastatteluissa esiin tulleet henkilöiden, teatterien ja produktioiden nimet on myös litterointivaiheessa poistettu tai muutettu, jotta haastateltavien näyttelijöiden anonymiteetti säilyisi mahdollisimman kattavasti.

Hyvät tutkimuseettiset käytännöt on hyvä ottaa huomioon myös muissa tekovaiheissa. Informoin haastateltavia tutkimukseni tavoitteista ja aiheesta. Sovimme yhteisesti, että haastattelut nauhoitetaan, minkä jälkeen ne tutkijan toimesta litteroidaan. Sekä äänitettyä että litteroitua versiota säilytetään sekä tutkijan kannettavalla tietokoneella että varmuuskopiona tutkijan omistamalla ulkoisella kovalevyllä. Pyrin mahdollisimman hyvin tiedostamaan henkilökohtaisen suhteeni osaan haastateltavista sekä kyseiseen tutkittavaan aiheeseen ja ottamaan sen mahdollisen merkityksen huomioon aineiston analysointivaiheessa. Ymmärrän, että täydellinen objektiivisuus ei ole edes mahdollista. Katson kuitenkin, ettei tutkijan ja haastateltavien sekä tutkittavan aiheen välinen suhde ole määriteltävissä riippuvuussuhteeksi, mikä voisi vaikuttaa tietojen antamisen vapaaehtoisuu-

teen. Tiedostan, etten pysty täysin erittelemään haastatteluissa saamaani ja muuten hallussani olevaa tietoa tutkittavasta aiheesta. Huomion myös sen, että tulkintani perustuu siihen, kuinka haastateltavat ovat henkilökohtaisesti kokeneet kertomuksissaan käsittelemänsä asiat. (Eskola & Suoranta 1998, 55; Kuula 2011, 21–25; Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 3.2; TENK 2012, 1–3.)



## 5 Tulokset

Tässä luvussa tarkastellaan tutkimuksen tuloksia kerätyn haastattelumateriaalin pohjalta. Luvussa 5.1 esitellään haastateltavilta saamiensa taustatietoja liittyen heidän omaan käsitykseensä siitä, kuinka he ovat päätyneet työskentelemään musiikkiteatterissa ja minkälaisena he ovat kokeneet näyttelijäntyöopinnoissaan saamansa laulukoulutuksen. Luvussa 5.2 siirrytään varsinaisiin tutkimuskysymyksiin aloittaen ensin itsenäisestä työskentelystä jatkaen sitten 5.3 -luvussa kuvaamaan harjoitusprosessiin kuuluvien henkilöiden (tässä tapauksessa lähinnä kapellimestarin) roolia laulun harjoittajana. Luvussa 5.4 pureudutaan laulutekniikkaan liittyvään apuun erityisesti lauluvalmennuksen ja työpaikan tarjoaman muun laulunopetuksen kautta. Luvuissa 5.5 – 5.8 taas käydään läpi muita haastatteluista esille nostettuja teemoja, joita ovat näyttelijöiden kokemukset laulopedagogisista metodeista (CVT ja EVT<sup>TM</sup>) (5.5), laulutekniikkaan ja tulkintaan liittyvät ajatukset (5.6), musiikkiin liittyvä harjoitusprosessi yleisemmin ja ohjaajan asema siinä (5.7.) sekä haastateltavien uransa aikana musiikkiteatterialalla havaitsemansa muutokset (5.8).

Tässä osiossa käytän kaikista haastateltavista heidän peitenimiään. Olen tarvittaessa lisännyt tekstiin sulkuihin pienen lisäselvityksen käsiteltävästä aiheesta, mikäli olen tämän asian ymmärrettävyyden kannalta katsonut tarpeelliseksi. Syy tähän on esimerkiksi haastateltavan käyttämä slangi-sana tai viittaus johonkin aiempaan lauseeseen, jota ei ole tulos-osassa suoraan käytetty. Vastaavalla merkinnällä olen myös ilmaissut jonkin haastateltavan muun kuin sanallisen ilmauksen, kuten liikkeen tai eleen. Kolme pistettä haastatteluotteessa tarkoittaa merkittävää taukoa puheessa. Lainauksista on lisäksi poistettu kaikki erisnimet. Haastateltavat on esitelty tarkemmin jo aiemmin luvussa 4.3.3.

### 5.1 Taustatietoa alalle päätymisestä ja koulutuksesta

Lähdin selvittämään haastateltavien kokemuksia tutkittavasta aiheesta kartoittamalla ensin hieman heidän taustojaan. Erityisesti minua kiinnosti se, miten he itse kokevat päätyneensä esiintymään juuri musiikkiteatteriteoksissa: onko se ollut mahdollisesti heidän oma tahtonsa vai onko syy siihen tullut muualta. Katson tämän olevan relevantti asia varsinaisen tutkimusaiheen kannalta, sillä uskon olevan mahdollista, että haastatel-

tavan oma käsitys kyseiselle alalle päätymisestä heijastelee myös heidän ajatuksiinsa alalla toimimisesta.

Kaikki neljä haastateltavaa tuovat vastatessaan esille oman mielenkiinnon ja taipumuk-  
sen musiikkiin ja sitä kautta myös musiikkiteatteriin. Kaikki myös uskovat, että omalla  
kiinnostuksella on ollut vaikutusta siihen, kuinka ovat päätyneet työskentelemään mu-  
siikkiteatterin parissa. Erityisesti Eero mainitsee sen, kuinka musiikki on ollut aina ”ai-  
ka lähellä sydäntä” ja on tämän vuoksi halunnut yhdistää sen myös omaan ammattiinsa.  
Maria, Juhani ja Venla taasen tässä kohtaa mainitsevat vahvemmin muusikin alalta ja  
sen opiskelusta kertyneen kokemuksen. Juhani ja Venla mainitsevat myös musiikillisten  
taipumusten edun työllistymisen näkökulmasta katsottuna.

**Maria:** – – koska siitä satsista (vuosikurssista), joka meitä silloin valmis-  
tu, ja jopa vuosi mua ennen ja vuosi mun jälkeen, niin ei kauheesti ollut  
ketään, joka ois tehnyt musiikkiteatteria. Niin tavallaan se oli työllistymi-  
sen kannalta sitten myöskin mulle onni.

**Juhani:** Että siitä (musiikillisesta osaamisesta) johtuen mulla juuri on  
töitä ollut. Että se musiikki on sillä tavalla ”vaha”.

Tiivistettynä voidaan sanoa, että jokaisen haastateltavan suhtautuminen musiikkiteatte-  
rialalle päätymiseen on varsin positiivinen. Kukaan heistä ei maininnut mitään suoranai-  
sesti ulkopuolelta tullutta syytä tai pakotetta, vaan tarve tai muu vaikutte on tavalla tai  
toisella tullut heidän omista taidoistaan ja mieliteoistaan. Näin ollen voinee olettaa, ettei  
heistä kellään myöskään ole mitään lähtökohtaisia negaatioita musiikkiteatterissa toi-  
mimista kohtaan eivätkä he koe omia taitojaan siihen nähden riittämättömiksi.

Seuraavaksi paneuduin siihen, minkälaiset valmiudet haastateltavat kokevat saaneensa  
käymästään näyttelijänsä koulutuksesta nimenomaan musiikkiteatterityön laulullisesta  
näkökulmasta arvioituna. Myös tällä taustatiedolla on mielestäni mahdollinen vaikutus  
siihen, minkälaisena haastateltavat kokevat työskentelyn kyseisellä alalla ja ennen kaik-  
kea, minkälaiset valmiudet heillä siihen on.

Kaikki haastateltavat kertovat käyneensä laulutunneilla suorittamansa näyttelijänsä koulu-  
tuksen järjestämissä puitteissa: Venla, Maria ja Eero Teatterikorkeakoulussa, Juhani  
Tampereen Yliopiston Teatterityön tutkinto-ohjelmassa. Venla ja Maria sanovat opetuk-  
sen tapahtuneet pääosin klassisen laulun äänenmuodostuksen pohjalta ja myös Juhani  
mainitsee opiskeluaikansa laulunopettajan tulleen ”opperan kautta”. Venla kuitenkin

lisää, että jotain tiettyjä esityksiä varten koulussa saatettiin harjoitella myös muita tyylejä, kuten laulelmaa sekä rock- ja pop-musiikkia. Maria kertoo myös, että jossain tietyissä produktioissa vierailteiden tekijöiden kautta hän pääsi harjoittelemaan muutakin kuin klassista laulua ja koki näissä kyseisissä produktioissa myös oppineensa. Tutkimushenkilöistä viimeisimpänä valmistuneen Eeron mukaan Teatterikorkeakoulun laulutunneilla työstettiin musikaalikappaleita ja opetuksen tavoitteena oli löytää jokaiselle oma tekniikkansa lauluun. Hän ei sen tarkemmin määrittele, oliko opetus klassisella vai eiklassisella pohjalla. Jokaisessa vastauksessa käy kuitenkin ilmi se, etteivät haastateltavat koe saaneensa kovinkaan paljoa sellaista laulamiseen liittyvää oppia opiskeluaikaisilta laulutunneilta, mitä olisivat voineet myöhemmin ammatissaan merkittävästi hyödyntää.

**Juhani:** (kuivailee opintoihin kuulunutta laulunopetusta) No siis laulun tekniikkaa sillä tavalla, että millä tavalla pystyy kroppaansa mahdollisimman hyvin käyttämään. Sillä tavalla se oli ihan hyvä pyrkimys, mutta en mä nyt voi niin suurta heureka-kautta väittää kokeneeni siinä kohtaa, et ei tullut mulle asti perille. Et mä koin sen vähän turhan monimutkaisenakin. Mutta se on hyvin pitkälle johtuva myös omista fiksautumista, omista kuvitelmista siitä, mitä on.

**Eero:** Emmä tiä, et oliko mulle siel koulusta nyt ihan älyttömästi mitään semmosii oivalluksia verratuna siihen, mitä on sitten tullut ammatissa vasta niin kun äänenkäytön osalta.

Maria ja Venla mainitsevat myös kokeensa klassisen laulutyylin ja ennen kaikkea siihen liittyvät määritelmät jopa hieman ”kahlitsevina”. Maria kertoo muun muassa, kuinka ei oikein osannut suostua klassisiin määritelmiin ja johonkin tiettyyn ”ideaaliin” äänestä, vaan hän halusi olla jotain muuta. Venla taas kertoo myöhemmin joutuneensa ”murtautumaan ulos” klassisesta äänenkäytöstä, jota hän harjoitteli niin Teatterikorkeakoulussa kuin sitä ennenkin. Heillä molemmilla on myös muita vähemmän positiivisia kokemuksia saamastaan opetuksesta.

**Venla:** Mun mielestä se (laulunopetus Teatterikorkeakoulussa) oli sellaista aika kapea-alaista, mitä se on kenties vieläkin äänenkäytöllisesti. Mä nyt en tiedä, mutta mä olettaisin, että se on (edelleenkin) aika klassisen äänenkäytön pohjalta, mitä se oli silloinkin. Ja se oli mun mielestä vähän niin kuin... Se on paha juttu, koska kuitenkin täällä tehdään nyt jo niin

paljon musikaaleja, että sitten ihmiset niin kuin ahdetaan sille yhdelle kaapelille sektorille vastoin tahtoaan.

**Maria:** Se (laulunopetus Teatterikorkeakoulussa) oli semmosta laulutekniikkaa ja... Varmaan ihan hyvää, mutta... Jos aatellaan, että mäkin tähtäsin siihen, että mä tekisin isoja musikaaleja ja isoja rooleja, niin en mä saanut sitä oppia. Että se oli vaan se, että mulla oli semmonen olo, että mä laulan jossain kummallisessa asennossa ja koitan kuulostaa joltain, mitä mä en ole. Enkä halua kuulostaa kiittämättömältä, mutta näin jälkeenpäin... Sillonhan mä en osannut siis sitä niin tarkkaan analysoida, mutta nyt jälkeen päin ajatellen. – – Ja nyt, kun mä oon kanssa miettinyt, että missä asioissa mulla oli semmosia ongelmia esimerkiksi sillon, niin oli ehkä se, että ei kukaan kertonut mulle anatomiasta mitään. Kukaan ei kertonut, että millä tavalla mä voisin auttaa itseäni. Että se oli vähän niin kun semmosta luomu-laulamista siis sillä tavalla.

Kysyttäessä jokainen haastateltava kuitenkin löytää opintojensa laulunopetuksesta myös jotain positiivista ja jotain, mitä ovat myöhemmin urallaankin pystyneet hyödyntämään. Maria arvioi opetuksen olleen varmaan ”ihan hyvää” sellaiselle, joka koki laulamisen vain yhtenä pakollisena osana koulutusta. Lisäksi hän kertoo itse oppineensa tunneilta ainakin taitoa kohdata uusia ihmisiä ja työtapoja. Venla taas esimerkiksi on sitä mieltä, että klassisen äänenkäytön hallinnan ansiosta hänellä on ollut valmius ainakin yhteen tapaan käyttää ääntään varsinkin niissä musikaaleissa, jotka ovat sen tyyllisesti sallineet. Juhani mainitsee, että äänenavaus on ainakin yksi konkreettinen asia, jonka arvostuksen hän on oppinut jo opiskeluaikojen laulutunneilta.

Tutkimushenkilöistä siis kaikki ovat näyttelijäntyön opinnoissaan saaneet laulukoulutusta, mutta eivät koe siitä myöhemmin urallaan erityisesti hyötynensä. Varsinkaan klassisen laulutyylin ei katsota hyödyttäneen lauluopintojen yhdistettävyyttä myöhemmän ammattiuraan. Yksilöllisyyden ja musikaalilähtöisyyden opetuksessa mainitsee ainoastaan viimeisimpänä valmistunut Eero. Jokainen haastateltavista kuitenkin kertoo myös löytävänsä saamasta opetuksestaan jotain positiivista.

## 5.2 Itsenäinen työskentely

Tutkimusta ja haastatteluja varten jaoin musiikkiteatteriroolia varten tehtävän laullisen harjoitustyön karkeasti kahteen osa-alueeseen: itsenäiseen työskentelyyn sekä jon-

kun musiikin harjoittamisesta vastaavan (yleisimmin kapellimestarin) kanssa tehtävään työhön. Kaikki haastateltavat kertovat, että heidän työtapaansa kuuluu työskennellä myös itsenäisesti kulloinkin harjoiteltavaan musiikkiteatteriteokseen sisältyvien kappaleiden parissa. Kaikki tutkimushenkilöt myös arvioivat itsenäistä työskentelyä olevan varsin paljon, tosin Eeron vastauksessa on hieman ristiriitaisia piirteitä. Hän kertoo ensin, että pyrkii osaamaan kappaleet ennen kuin aloittaa työn kapellimestarin kanssa.

**Eero:** Et kyl mä niin kun siitä lähen, et jos puhutaan esimerkiks musiikaa, niin kyl mä yritän osata biisit, kun mä meen sit kapun (kapellimestarin) kaa niit kättelee. Niin ne haluisin osata kuitenkin jo silloin, sillä tavalla, kun mä oon pystynyt ne opetteleen ja sitten yhdessä tietysti hinkataan niitä sitten vähän kauemmin kuntoon. Et kyl joo, kyl mä tykkään sillee ite tehdä sen pohjaduunin aina valmiiks mahdollisimman pitkälle ja sit ruveta kattoon niit muitten ihmisten kaa.

Myöhemmin hän kuitenkin arvio, että noin 80 prosenttia kappaleiden kanssa tehtävästä työstä tehdään yhteistyössä kapellimestarin kanssa. Tässä kohtaa hän kuvailee itsenäistä työskentelyä seuraavasti:

**Eero:** No kyl mä luulen, et se on ihan, jos puhutaan ihan siit musiikitavarasta niin, kyl se itsenäinen duuni on ihan oikeestaan vaan se, et sul on se pohja siinä vaan olemassa ja sit se, että sä voit opetella sen suunnilleen ulkoo, et sun ei tarvi koko aika miettii niitä, et ”Mites tää nyt menikään?” – – Et se on kyl ihan jotenkin se perusrakenne vaan opetellaan ite ja sit niitten ihmisten kanssa, jotka jotenkin ymmärtää siitä, miten se halutaan, et milt se kuulostaa ja näin, niin sitten se yhdessä sit saadaan musta sit ulos semmosena.

Maria kertoo itsenäisen työskentelyn määrän olevan suhteellisin suuri ja olleen sitä varsinkin aiemmin, kun elämäntilanne sen paremmin salli. Nytemmin hän on omien sanojensa mukaan oppinut jo hieman helpottamaan omaa itsenäisen työskentelynsä määrää, mutta edelleenkin määrittää itsellensä henkilökohtaisia aikarajoja jonkin tietyn asian oppimiseksi, vaikka työrytmi onkin tiukka ja sitä kautta jaksaminenkin rajallista.

**Maria:** – – mä olen aika ankara itselleni ja vaadin itseltäni ihan hirveästi ja mulla kesti tosi pitkään, ennen kun mä tajusin jotenkin sen, että mä tein aina sen, että ennen kun musikaaliharjoitukset alkoi, eteenkin nuorempa-

na, kun ei ollu lasta ja ei ollut semmosta arjen pakkoa, niin mä yritin oppia, että mä niin kun opettelin niitä niin paljon etukäteen kuin mitä mä vaan ikinä pystyin. Ja sitten mulle yks kapellimestari sano, että ”Tää on hassua, että ymmärrätkö sä, että ei sun tarvis näitä niin kun opetella, että ei kukaan muu opettele näitä etukäteen.” Ja mä menin ihan pois tolaltani siitä! – – Että mua niin kun nolottaa, jos mä menen täysin valmistautumattomana harjotuksiin. – – Kyllä mä tosi paljon teen ite.

Maria lisää, että jossain kohtaa tämä etukäteisharjoittelu saattoi jopa muuttua hänen kannaltaan hieman epäedulliseksi. Hän kertoo, että joskus, kun hän oli tehnyt suuren osan työstä etukäteen, niin hänet ikään kuin unohdettiin. ”Kyllä sää nyt hoidat sen!”, Maria kuvaa tuolloin kohtaamaansa asennetta. Edelleenkin hän kuitenkin kertoo työsken- telynsä laulujen parissa (erityisesti laulutekniseltä osalta) olevan varsin itseohjautu- vaa, varsinkin kun oma tietoisuus on lisäkoulutuksen ja kokemuksen kautta kasvanut.

Myös Juhani kertoo luottavansa paljon itsenäiseen työskentelyyn. Tämän työskentelyn määrystä kysyttäessä, hän vastaa sitä olevan niin paljon, kunnes hän kyseisen harjoitel- tavan kappaleen osaa. Se, kuinka kauan aikaa siihen kuluu, riippuu hänen mukaansa täysin siitä, minkälaista harjoiteltava materiaali on. Toisaalta hän mainitsee kuitenkin kertyneen kokemuksen aiheuttaneen sen, ettei ”– – niin kauheesti tarvii vatkata (harjoit- tella, toistaa), että sen alkaa muistaa – –”. Lopputulos kuitenkin hänen mukaansa ”hio- taan” vasta yhdessä harjoituksissa.

**Juhani:** Mutta en mä tiiä, mulla on semmonen mielikuva, että siis yksin mä ne kotona haltuun otan. Sitten tuota niin... Se kokonaisuus harjoitel- laan yhdessä. – – Mä luultavasti oon itsepäisempi kuin mitä mä itselleni myönnän, mutta kuitenkin tota... Mä teen aika paljon töitä ite asioiden eteen tai sillai mä ainakin koen tekeväni, jonka myötä mä sit seuraan pal- jon sitä, että tuleeko se sit ymmärretyksi, mitä mä teen. Ja jos ei se tule ymmärretyksi, niin sit mä mietin, että mistähän tää mahtanee johtua. – – Kyl se niin kun enimmäkseen omalla kohdalla on aina ollut se, että ”Nuot- ti tänne. Minä katon, miten sen teen.”

Itsenäisen työskentelyn tavoista kysyttäessä vastaajien kesken syntyy hieman hajontaa. Maria ja Venla kertovat esimerkiksi työskentelevänsä soittaen samalla pianoa, Eero ja Juhani työskentelevät muun muassa harjoitusnauhojen avulla tai kyseisen musikaalin alkuperäisten nauhoitteiden avulla (Eero) ja Juhani lisäksi myös kitaralla itseään avusta- en. Venla jäsentää itsenäisen harjoittelun prosessin kahteen eri osa-alueeseen:

**Venla:** Mä aattelen sen kahtena vähän niin kun eri blokkina, että musiikki ensin kylmän mekaanisesti päähän ja sitten lähtee ajattelemaan sitä niin kun sisällöllisesti, sitä henkilöä ja... Sit sitä harjoitellaan niin kuin mitä tahansa näytelmää ja kohtauksia ja tota... Biisit on tietysti niin kuin monologeja, samalla tavalla kuin jossain draamassa.

Myös Maria hahmottaa itsenäisestä työstä sekä tekstin että laulutekniikan kanssa tehtävät osat. Niiden järjestys on kuitenkin eri kuin Venlalla.

**Maria:** Mä lähden yleensä tekstistä liikkeelle, että mä niin kun luen, puhun sitä tekstiä ensin ääneen, niin kun se ois monologi tai niin kun se ois kirje tai niin kun se ois mun jotain ajatusta. Sitten mä yleensä siitä merkitseen, että mitä sanoja mä esimerkiks painotan tai mitä rytmejä mä painotan, jos mä luen sen luonnollisesti, jotta väärällä tavalla se musiikin rytmi tai melodiakulku ei lähde tekemään mun puolesta valintoja. – – sitten mä katon, että jos siellä on jotain niin kun teknisesti haastavia pätkiä, niin sit mä alan ikään kun ratkasemaan niin kun palapeliä, että miten mä tän, pitääkö mun jotain vokaaleja vähän muuttaa, mikä volyyymi tähän vaikuttaa, missä vaiheessa mä hengitän, jos ne on soolobiisejä. Tietenkin sitten, jos lauletaan kuorossa, niin sehän on sitten yhteinen päätös.

Juhanin vastauksesta käy myös ilmi, että hänkin selkeästi erottaa toisistaan kappaleiden kanssa tehtävän niin sanotun teknisen työn sekä tekstin kanssa työskentelyn. Hänen puheistaan ei kuitenkaan käy ilmi, missä järjestyksessä hän asioihin tarttuu itsenäisesti työskennellessään. Myöhemmin musiikinharjoittajan kanssa työskentelystä puhuttaessa hän kuitenkin kertoo, että ensin harjoitellaan nuottikuva ja sitten aletaan kertoa tarinaa.

**Juhani:** Mutta kyllä mä katon sieltä niin kun vaikeet paikat sillai, jos on intervallit (sävelten väliset välimatkat) jotenkin semmoset, että ”Aha, toi olikin tommonen intervalli!”, niin sitten mä kitaran kanssa tsekkaan ne, että ”Aha, toi menee näin.”

Kaiken kaikkiaan Juhani korostaa paljon tekstin kanssa tehtävää työtä ja ylipäätyäänkin tekstin ja tarinan ylitse muun nousevaa merkitystä. Hän kertoo muun muassa kirjoittavansa kappaleen tekstin itselleen paperille erilleen varsinaisesta nuotista. Tekstin harjoittelua hän ei kutsu opetteluksi, vaan

**Juhani:** – – ajaksi, jonka mä vietän sen tekstin kanssa, jollonka mul ei oo siinä kohtaa painetta, että mä opiskelen, vaan mä katon sitä, että mitä sieltä tulee, mitä löytyy, jota kautta sitten nousee kysymyksiä. Ja sillä tavalla, kun se tulee paloitelluksi se materiaali, niin yleensä siinä löytyy joku semmonen kulma, jonka haluaa kertoa ja sitten harjoitustilanteessa se näkyy, että meniköhän tää nyt yhtään sinne päinkään.

Itsenäisesti kappaletta harjoitellessaan Eero kertoo mielellään kuuntelevansa paljon kappaleen melodiaa ja katsovansa sitä samalla nuotista. Joskus, mikäli jostain syystä ei ole aikaa tai mahdollisuutta tehdä kappaleista harjoitusnauhoja, hän saattaa kuunnella esimerkiksi Spotify –palvelusta (musiikin suoratoistopalvelu) kyseistä materiaalia.

**Eero:** – – jos on niin monimutkasta kamaa, niin että tehään nyt sitä tälle, että tosi simppelellä vedetään mulle nauhalle ne ja sit mä käyn sen niin kun tosi kökösti niillä niin pitkälle, kun mä pääsen. Ja sitten ruvetaan kattoon kapun kaa sitä tosi tarkkaan. Mut jos puhutaan jostain simppelemästä tavarasta, niin sen saa aika pitkälle jo ite kuitenkin jopa treenattuu.

Tiivistetysti voidaan siis sanoa, että jokaisen tutkimushenkilön musiikkiteatteriteoksen laululliseen harjoitusprosessiin kuuluu myös itsenäistä työskentelyä ja tämän työn määrä on varsin merkittävä osa koko harjoitusvaihetta. Harjoitusmenetelmät ja sen apuna käytettävät työkalut, kuten instrumentit ja harjoitusnauhat, vaihtelevat persoonakohtaisesti. Haastateltavista kolme kertoo erottavansa laulun harjoittelemisesta kaksi eri osatekijää: tekstin (tulkinnan) sekä musiikin enemmän teknisenä elementtinä. Näiden painotuksissa ja harjoittelujärjestyksessä on kuitenkin myös eroja haastateltavien välillä.

### **5.3 Kapellimestarin rooli ja siihen liittyvät toiveet**

Toisen tutkimuskysymyksen mukaisesti kysyin seuraavaksi siitä, keitä ovat ne henkilöt, jotka musiikkiteatteriteoksen laululliseen harjoitusprosessiin kuuluvat. Juhani, Eero, Venla ja Maria kertovat kaikki laulun harjoittamisesta puhuttaessa työskennelleensä teatterissa pääosin kapellimestarin kanssa ja johdolla. Kapellimestarityöstä puhuttaessa erityisesti Juhanin ja Marian puheenvuoroissa korostuvat kommunikaation ja yhteistyön merkitys. Heidän positiiviset käsityksensä ja kokemuksensa liittyvät juuri tämän keskusteluyhteyden sekä yhteistyön toimimiseen ja negatiiviset taas niiden puutteisiin. Juhani muun muassa kuvailee, kuinka tärkeää on, että opettaja (tässä yhteydessä kapellimestari) ymmärtää ihmisten erilaisuuden ja osaa sen perusteella päätellä, kuinka kenen-



kin kanssa tulee itseään ilmaista, jotta tulee parhaiten ymmärretyksi. Ainossa hänen muistamassaan negatiivisessa tilanteessa kapellimestarin kanssa työskentelyyn liittyen oli kyse juuri tämän kommunikaation epäonnistumisesta.

**Juhani:** – – (kapellimestari) oli ilmeisestikin tottunut määräämään ja jontenkin niin kun huutamaan, mutta silloin se kommunikaatio ei synny ja itselle tulee silloin stoppi ja silloin tulee taistelua ja silloin en koe, että ollaan tekemässä yhteistä asiaa, vaan silloin mut määrätään tekemään jotakin ja mä oon kauheen huono siinä. – – Mä tuun hirveen hyvin suurimmaks osaks ihmisten kanssa toimeen, mutta joittekkin kans, jos mä en tuu niin mä en mä tuu sitten. En mä kaipaa niiden seuraa. – – Mutta ne kyllä liittyy siihen, että ei synny sitä niin kun tunnetta, että ollaan yhdessä ratkomassa tätä asiaa – –. En mä tarvii sitä, että joku mun puolestani ratkasee yhtään mitään, mutta mä tarviin kaverin pohtimaan, että miten tää vois olla. Ja se on niin kun, mä niin kun miellän tän kaiken koko ajan yhteistyöksi, että en mä yksin oo yhtään mitään.

Myös Mariassa kapellimestarien yhteistyö- ja keskustelutaidoista puhuminen herättää paljon ajatuksia.

**Maria:** – – Ja sitten mä aina toivon ja rukoilen, että kapellimestari on sellainen, jonka kanssa voi olla dialogissa – – Pahimmillaanhan se (kapellimestarin työ) on itsevaltiutta, mitä olen myös kokenut ja joutunut jopa niin kun riitoihin siitä, että eikö me voida tästä niin kun yhdessä puhua. – – Sitteen taas toinen ääripää on se, että on niin kun dialogia, että yhdessä mietitään, mua kuullaan ja minä kuuntelen kapellimestaria ja... Et sitäkin tapahtuu onneksi nykyään paljon.

Edellisten ohella Maria korostaa myös sitä, että kapellimestarin tulee olla selvillä siitä, mitä lavalla tapahtuu. Hänen mielestään sitä, miltä jokin kappale tulee kuulostamaan, ei voida päättää ennen kuin kyseistä tilannetta on harjoiteltu lavalla. Myöskään jotkin tietyt elementit musiikissa (käyttää esimerkkinä lyhyttä trumpettisooloa) eivät hänen mukaansa saa väärällä tavalla nousta lavatapahtumia tai näyttelijän ja ohjaajan yhdessä rakentamaa tulkintaa tärkeämmiksi. Tässäkin Marin mielestä jälleen auttaa dialogi ja yhteistyö, jotta nämä molemmat tavoitteet saadaan toteutumaan. Myös Juhani tuo esiin sen, että kappaleiden valmistamiseen lavalle liittyy myös ohjaaja, jonka kanssa yhteistyössä myös kapellimestari, näyttelijän itsensä ohella, on päättämässä siitä, että ”mitä

haetaan”, ja millä tavalla myös laulu ja musiikki saadaan edistämään yhdessä rakennettua tulkintaa.

**Juhani:** – – ja sen jälkeen ruvetaan miettimään, että miten sen saisi korostetusti tulemaan ymmärrettävästi ulos. Missä on mikäkin nyanssi, miten niin kun sen kanssa edetään ja mikä on vaan puhtaasti kerrontaa, että sä kohtaat sen yleisön ja kerrot tän, etkä mene laulun tielle ollenkaan.

Varsinaista lauluteknistä ohjeistusta ei kukaan haastateltavista muista suoraan kapellimestarilta juuri saaneensa. Maria lisää kuitenkin, että mikäli teknistä ohjeistusta kapellimestarilta tulee, kokee hän sen hyvänä asiana. Yleisestikin hän kertoo pyrkivänsä ottamaan kaikki vinkit ja ohjeet vastaan ”avoimin mielin”. Marian mukaan nykyisin kuitenkin teknistäkin apua on jo paremmin saatavilla, koska kapellimestarit ”handlaavat” laulamisen paremmin kuin esimerkiksi kymmenen vuotta sitten. Venlan mukaan taas jotkut kapellimestareista saattavat olla aiheeseen enemmän paneutuneita, mutta useimmiten kapellimestareilta saatava laullinen ohjeistus liittyy enemmän esimerkiksi musiikin dynamiikkaan kuin puhtaasti äänenkäyttölliseen tekniikkaan.

**Venla:** – – sit saattaa tulla jotain vähän sellaista niin kuin, varsinkin vähän vanhemman polven (kapellimestareilta), että ”laula enemmän ihan tällaisella rintaäänellä”, joka on kauheen epämääräinen. Ja ylipäättänsä tällaiset termit on kauheen epämääräisiä, mun mielestä – – .

Myöskään Eero ei kerro juuri saavansa kapellimestareilta lauluteknistä ohjeistusta, vaan hänenkin kohdallaan neuvot ja vinkit liittyvät yleisimpiin asioihin. Toisaalta hän korostaa myös tässä kohtaa itsenäisen työn merkitystä ja Marian ja Juhaniin tapaan myös yhteisymmärrystä kapellimestarin ja näyttelijän välillä.

**Eero:** – – siis ehkä se (kapellimestarilta saatava laulamiseen liittyvä ohjeistus) on enemmän semmosta, että voi ottaa jonkun vähän kevyemmin. – – Ainakin mulla on jotenkin sellasta, et minkä laadusta. – – Yleensä se on aina silleen, et haetaan pois ne, mitä ei haluta ja sit se alkaa oleen siinä. – – Jos joku sit tuntuu, ettei saa semmost oikeeta laatua, niin sit sanoo vaan, et ”Okei, et mä viikon pääst tuun tän kaa uudestaan, et mä treenaan tän nyt, et mä en pysty sitä tässä nyt näköjään vielä osamaan. Et mä tiedän, mitä sä haet sillä.” Mut kun kaikki, ei yleensä kaputkaan pysty niit kaikenlaisiin juttui itekään tietysti näyttää sulle eteen, kun ne voi olla aika haastavia tietysti kaikille. Sit vaan sanoo, et ”Okei, no mä niin kun treenaan nyt sit tota kohtaa viikon ja sit katotaan ens viikolla uudestaan.”

Maria kertoo pitävänsä erityisesti siitä, kun kapellimestari on vaativa ja hän osaa ”kaivaa” näyttelijästä esiin tarvittavat keinot ja kyvyt. Hän myös lisää, että edelleenkin työssään usein ajattelee joitain tiettyjä lauseita, joita on uransa alkuaikoina hyvältä kapellimestarilta kuullut. Maria toivookin myös teattereiden johdolta ymmärrystä siihen, kuinka tärkeää on, että kapellimestarilla on laaja ymmärrys musiikkiteatterissa laulamista.

**Maria:** – – mutta sekin on semmonen, että mun mielestä teattereissa ja teatterin johtajien ja kenen tahansa pitäis ymmärtää, että semmonen kapellimestari, jolla taito on opettaa esimerkiksi laulua ja taito on ymmärtää sitä tekstin tulkintaa, niin ne on niin kun aarteita ja se työ on niin kun tuplatyötä. Se ei oo sitä, että hän handlaa vaan sen bändin, vaan siinä on myös se koko juttu. Ja sillohan se on ikään kuin kaikkein hedelmällisintä.

Kysyn lisäksi haastateltavista pisimmin musiikkiteatteriuran tehneeltä Venlalta, että onko kapellimestarien työtavoissa ja ennen kaikkea asenteissa tapahtunut hänen uransa aikana jotain muutosta. Hän miettii hetken, mutta päätyy kuitenkin siihen, että muutosta positiiviseen suuntaan on tapahtunut.

**Venla:** No on varmaan. Mä luulen, että ennen kapellimestaritkin, jotkut, ajatteli silleen että näyttelijöiden laulaminen on nyt vähän semmosta ja tämmöstä, että ne vähän niin kun hoilottaa ja sinne päin ja epäpuhtaasti ja et laulava näyttelijä ja ”okei no joo”... Mut että, veikkaanpa, että asenne on muuttunut, että on niin paljon semmosia laulavia näyttelijöitä, jotka on siis ihan niin kuin laulajina niin kun todella hyviä.

Tiivistetysti haastateltavien aiheeseen liittyvistä vastauksista voidaan siis sanoa, että he ovat työssään laulun harjoittamisen osalta työskennelleet lähinnä kapellimestareiden kanssa. Hyvän kapellimestarin ominaisuuksiin heidän mielestään kuuluvat erityisesti yhteistyö- ja kommunikointitaidot sekä ihmisten erilaisuuden ymmärtämien. Esiin nousi myös se, että ohjaajakin on osa laulun harjoittamisen prosessia sekä erityisesti sen tulkinnan rakentamista. Kapellimestarin tulee olla tietoinen myös tästä tulkinnallisesta ja näyttelijäntyöllisestä puolesta, eikä nostaa musiikillisia elementtejä väärällä tavalla lavatapahtumia tärkeämmiksi. Puhtaasti lauluteknistä ohjeistusta kapellimestareilta ei ole juuri saatu, mutta toisaalta vaativuus ja monipuolinen ymmärrys (myös taito opettaa laulua) koetaan arvostettavaksi piirteiksi kapellimestarissa.

## 5.4 Avunsaanti lauluteknisiin haasteisiin

Seuraavaksi kysyin haastateltavilta, kenen puoleen he kääntyvät, mikäli heillä ilmenee jokin tekninen haaste tai ongelma laulamiseen liittyen, saavatko he tilanteeseen apua ja minkälaisena he saamansa avun kokevat. Havainnollistavana esimerkkinä käytin osan kanssa tilannetta, jossa laulettavassa kappaleessa tuntuisi olevan omille äänellisille valmiuksille liian korkea tai matala sävel. Tässä kohtaa haastateltavien vastauksissa on suhteellisen paljon eroavaisuuksia.

Juhani esimerkiksi ajattelee saaneensa tarvittavan avun, koska hänelle ei vastaavia tilanteita ole jäänyt mieleen. Hän kuitenkin myös kertoo, että äänialan tarkistamisella ja sen mukaan oikean sävellajin valitsemisella on varmastikin myös pystytty välttämään juuri tuon kyseisen esimerkin mukaiset haasteet. Myös Venla kokee tarjolla nykyisin olevan avun määrän riittäväksi. Eero taas kääntää vastuuta enemmän itselleen, vaikka kertookin välillä saavansa apua myös laulunopetukseen perehtyneiltä kollegoiltaan. Eero sanoo, että joskus saattaa olla kyseessä esimerkiksi tilanne, missä jonkin äänen ”laatu” on niin haastava, että vaikka sekä hän, että kapellimestari tietävät, että ”mitä sieltä pitäisi tulla”, niin hänen vain tulee harjoitella kyseinen kohta kuntoon. Eero mainitsee lisäksi välillä ”tuskastuvansa”, kun ei meinaa oppia jotain laulullista asiaa toivotulla tavalla. Varmistan vielä, että hän ”tuskastuu” nimenomaan itseensä eikä musiikin harjoittajaan.

**Eero:** Itseen itseen, siis joo joo! No totta kai, ei se oikein kenenkään muunkaan vika oo, jos ei pysty itse tekee jotain heti – –.

Vaikka Maria mainitseekin lauluteknisen avunsaannin mahdollisuuksien saamisen teatterissa lisääntyneen esimerkiksi kapellimestarin ammattitaidon kasvun myötä, kertoo hän olevansa yhä kuitenkin varsin itseohjautuva, varsinkin teknisissä kysymyksissä. Hänellä on myös laulunopettajaksi valmistumisensa jälkeen ollut sellainen olo, että hän haluaisi päästä jakamaan nykyistä tietotaitoaan myös kollegoilleen.

**Maria:** Mut se (tiedon jakaminen kollegoille) on niin kun hienovarasta, se tavallaan, ettei siitä tuu niin kun ärsyttävää. – – Että just esimerkiksi, jos sä oot kipee, niin miten sä voit suojata itses, jos sun on pakko laulaa. Tai just se, että jos sä hengästyt tai jos sä oot kireessä korsetissa tai jotain tämmösiä. Miten sä pystyt auttaa sitä ääntäs siinä. Niin nyt tavallaan, kun ittellä on sitä tietoo, niin mua niin kun ahdistaa se, että mä en voi sitä silleen avoimesti oikeen jakaa – –.

Kysyin lisäksi, että onko harjoitusprosessissa kapellimestarin lisäksi läsnä jokin toinen henkilö, jolta voisi odottaa apua laulun haasteiden suhteen. Teatteriympäristössä tällainen henkilö voisi olla esimerkiksi lauluvalmentaja. Tutkimushenkilöistä Eero kertoo, ettei ole uransa aikana työskennellyt varsinaisen lauluvalmentajan kanssa. Myöskään Venla ei ole ollut produktiokohtaisessa lauluvalmennuksessa, mutta kertoo kuitenkin tietävänsä, että teatterissa, jossa hän työskentelee, käytetään nykyisin aktiivisesti lauluvalmentajien palveluja. Juhani muistelee erästä produktiota uransa alkuvaiheilla helsinkiläisessä teatterissa, jossa harjoitusvaiheessa tarjottiin myös teokseen ”liittyvää musiikinopetusta”. Maria taas kertoo työskennelleensä lauluvalmentajan kanssa lähinnä yhteistä kuorosointia haettaessa. Hän kuitenkin lisää, että on näissäkin tilanteissa kohdannut usein niin sanottua ”sää kyllä pärjää” –asennetta ja jäänyt näin kuitenkin luottamaan omiin valintoihinsa.

Produktiokohtaisen lauluvalmennuksen lisäksi on myös mahdollista, että teatteri tarjoaa näyttelijöilleen laulunopetusta myös yleisemmin. Esimerkiksi vaikka Venla ei olekaan vielä päässyt osalliseksi varsinaisesta lauluvalmennuksesta, hän kuitenkin voi halutesaan työstää kappaleita teatterin tarjoamalla lähes viikoittaisilla yksityislaulutunneilla sekä muutaman kerran vuodessa järjestettävillä laulukursseilla. Venlan mukaan kyseisillä tunneilla opetus tapahtuu lähinnä rytmimusiikin laulun eli ei-klassisen laulutyylin pohjalta. Hänen mukaansa tilanteessa laulunopetuksen ja -valmennuksen suhteen hänen työpaikallaan ei ole enää juurikaan ”toivomisen varaa”. Laulutuntien osalta Eero kertoo, että hänen Turun työpaikallaan oli järjestetty jotain laulunopetusta, mutta ei kuitenkaan mitään viikoittaista, vaan esimerkiksi kerran vuodessa jokin teatterin tarjoama laulukurssi. Tampereella työskennellessään hän ei muista, että tarjolla olisi ollut laulunopetusta. Maria taas kertoo, että hänen työpaikallaan Tampereella näyttelijät voivat jotain tiettyä roolia varten hakea laulutunteihin rahallista avustusta teatterinsa opintorahastolta. Tätä mahdollisuutta voi hänen mukaansa käyttää, jos esimerkiksi jonkun tietyn tuotannon puitteissa näyttelijä kokee tarvitsevansa lisäapua. Maria kertoo itsekin joskus käyttäneensä tätä rahoitusmahdollisuutta kehittääkseen ammattitaitoaan erilaisilla laulukursseilla. Lisäksi hän muistelee, että noin kymmenen vuotta sitten hänen työpaikallaan järjestettiin *Complete Vocal Technique (CVT)* –work shop. Maria mainitsee työpaikkansa järjestämien kurssien ongelmaksi kuitenkin sen, että koska ne järjestetään varsinaisen työajan ulkopuolella, niin paikalle saapuvat vain kaikkien ”intohimoisimmat ja jaksavimmat”. Suurimman osan urastaan freelancerina työskennellyt Juhani ei ole päässyt osaksi minkään teatterin tarjoamaa laulunopetusta.

Maria ja Eero ovat molemmat ehdottomasti sitä mieltä, että lauluvalmennukselle ja laulunopetukselle olisi heidän työpaikoillaan tarvetta, ja että sen lisäämisestä olisi hyötyä. Eero kuitenkin mainitsee, ettei ole toisaalta kokenut lauluvalmennuksen puuttumista varsinaisena puutteena, koska hän on saanut työskennellä ”niin kivojen kapujen” kanssa.

**Eero:** Et sitten varmaan, jos jotenkin semmonen kapu tulis vastaan, joka ei pystysi mitenkään jeesaa sua, jos sä et osaa jotain tai ei pysty antaa niin kun minkäänlaist vinkkiä, niin sit ois pakko niin kun, et ”Jonkunhan tää nyt pitää mulle näyttää.” Tai vaik niin, että mä en ees ymmärrä, mitä niin kun haetaan, niin sitten. Mutta tietysti, mitä ammattitaitosempi kapellimestari, niin sen vähemmän sitä kyllä tarvii sit niin kun, jos on jo paljon laulutaustaa, niin sit tietysti ei tarvii niin paljon sitä muuta siihen.

Sekä Maria että Eero ovat molemmat myös sinä mieltä, että lauluvalmentajan tulisi olla sellainen henkilö, joka olisi koko produktiossa mukana pitkäkestoisesti, mielellään koko harjoitusprosessin ajan. Marian mukaan produktiosta erillisistä laulutunneilla käyminen ei välttämättä auta johonkin tiettyyn lavalla toistuvaan äänelliseen ongelmaan. Hänen mukaansa mahdollisessa äänellisessä ongelmatilanteessa opettajan tulisi paikan päällä ja konkreettisesti nähdä se tilanne ja olosuhteet, jossa kyseinen ongelma syntyy. Lisäksi Maria toivoo lauluvalmentajalta myös tyylillistä ymmärrystä sekä yhteistyötä ohjaajan ja kapellimestarin kanssa.

**Maria:** Mutta silloin sen (lauluvalmentajan) pitäis olla aina niin kun oikee henkilö oikeeseen prokkikseen jotenkin. – – Hyvä laulunopettajahan nyt voi opettaa mitä vaan, mutta tavallaan, että se... Että siinä olis semmonen kompo, joka toimis, että se ohjaaja, kapellimestari ja sitten tää laulukoutsi (lauluvalmentaja), että niillä on se sama päämäärä, sama tyylilaji esimerkiksi, mitä haetaan... Että se olis niin kun semmonen kokonaisuus, ettei sitten yht’äkkiä tuu ulkopuolelta joku jonkun, niin kun väärällä tavalla tiukan metodin omaava tyyppi, joka vääntää taas näyttelijät tiettyyn muottiin sillä tavalla, ettei nää sitä kokonaisuutta. Mutta ehdottomasti ja eritoten ensemble- ja kuorohommassa yhteisointi ja yhteiset päätökset on ihan äärettömän tärkeitä. Ja sitten totta kai siis jos aatellaan, että on niin kun valtavan vaativa musikaalibiisi, että jos siellä ois tyyppi, joka osais sanoa, et-

tä ”Kun sä teet näin, niin tää onnistuu.” Niin niin sehän ois ihan mielettömän hienoo.

**Eero:** – – sit, kun puhutaan jostain tosi haastavist jutuist, ne on niin pitkiä aina aikoja, et totta helvetissä, jos ois niin kun mahdollista käyttää laulunopettajaa koko ajan, tommost niin kun ammattitaitost laulunopettajaa siin sivussa pidemmän aikaa, niin sit kyl. Mut mulla ainakin nää oivallukset oman äänen kohal vie viel pidemmän ajan niin kun henkilökohtasesti. – – Niin, okei, jos sen koko harjoitusprosessin ajan olis joku laulunopettaja siinä, niin totta kai siit olis tosi paljon hyötyä varmasti koko porukalle, mut yleensähän niihin ei oo silleen budjettia.

Vaikka Eeron mukaan syyt lauluvalmennuksen puutteeseen ovat yleensä taloudellisia, arvelee hän kuitenkin, että laulunopetukseen tarjoamisesta voisi olla hyötyä laajemmin myös koko teatterille. Tässä kohtaa hän viittaa myös musiikkiteatteriteoksissa työskentelevien näyttelijöiden tasoeroihin.

**Eero:** – – niin totta kai sitä (laulunopetusta) pitäis olla enemmän. Varsinkin, jos käytetään paljon näyttelijöitä, niin ne tasoerotkin voi olla niin isoja niin kun ylipäätään siinä, mitä treenitaidot on. Et eihän kaikki pysty laulaa niin kun tosta vaan. Niin oishan se talollekin (teatterille) tietysti silleen, se on kuitenkin vaan se yks ihminen mikä siellä olis lisänä. Jos ajatellaan, että sä jo käästää (roolitat) ylipäätään sitten niin kun vaik nykymeiningillä, että siellä on välillä silleen isot duunit kapellimestarilla saada sit paketti kasaan (naurahtaa). Niin tota, kylhän se tietysti auttas paljon. Ja ikinähän siitä nyt ei oo haittaa kenellekään, että tulee uusii juttui, mitä voi oppii.

## 5.5 Kokemuksia CVT ja EVT<sup>TM</sup> -metodeista

Kvalitatiivisen tutkimuksen hengessä ja teemahaastattelun sallimalla tavalla haastattelussa esiintyi myös muita aiheeseen liittyvä teemoja varsinaisten tutkimuskysymysten ulkopuolelta. Uudeksi teemaksi haastattelutilanteista muodostuivat laulopedagogiset metodit *Complete Vocal Technique* (CVT) sekä *Estill Voice Training*<sup>TM</sup> (EVT<sup>TM</sup>). Haastateltavista Eero oli ainoa, jolta suoraan kysyin, onko hän uransa aikana teatterissa työskennellessään törmännyt johonkin äänenkäyttöön liittyvään laulopedagogiseen metodiin. Kaikkien muiden haastatteluista nousi jokin metodi esiin, vaikken sitä varsinaisesti kysynytään. Marialta ja Juhanilta kysyin kuitenkin täsmentävänä kysymyksenä, oliko

heidän ensin mainitsemansa metodi ainoa, jonka he ovat urallaan kohdanneet, vai onko vastaan tullut joitain muitakin. Kysyttäessä Eero muistelee joskus kuulleen CVT:tä, tosin kyseisen metodin nimen muistamiseen hän tarvitsee ensin hieman apua. Yleisesti hän kertoo, ettei juuri ole metodeista kiinnostunut.

**Eero:** Sitä (CVT:tä) tuli jossain vaihees tosi paljonkin niin kun... Mut en mä koskaan ite välittäny oikeestaan niist metodeista, et jos joku pysty opettaa jotain juttui, mistä sai vaan jotain irti ite, niin mulle on oikeestaan ihan sama, millä nimellä se kulkee -- En niin muutenkaan oo oikeen mistään metodeista silleen välittänyt, muuta kun niit on hyvä, et niit on paljon, niin kaikki voi rakentaa niin kun omat metodinsa.

Venla mainitsee omaehtoisesti myös CVT:n, mutta vasta puhuttuaan ensin EVT<sup>TM</sup>-metodista. Hän kertoo CVT:n olleen suosiossa työpaikallaan ennen kuin siellä otettiin käyttöön EVT<sup>TM</sup>. Hän epäilee, ettei kyseisissä metodeissa välttämättä ole paljoa eroa, mutta sanoo, että ”-- jostain syystä CVT:tä pidetään kai vähän niin kun hepposempana kuin Estilliä.” Muiden aiheiden ohessa Juhani ja Marian puheista nousee ensimmäisenä esiin CVT. Juhani kertoo, että on noin viisi vuotta sitten kroonisesta poskiontelotulehduksestaan johtuen päätenyt hakemaan tästä johtuviin äänellisiin ongelmiin apua muutamalta CVT-tunnilta. Tätä kokemusta Juhani kuvailee muun muassa mahtavaksi ja hurmaavaksi.

**Juhani:** Niin sitä (kroonisesta poskiontelotulehduksesta johtuvaa käheyttä ja laulamisen vaikeutta) mä kävin CVT-opettajan (nimi poistettu) kanssa muutaman tunnin ja sit itkin, kun tuli ääni. Että se oli huomattavasti isompi vaikutus sillä, kun mä uskalsin ittelleni ees myöntää. Mutta sitten tämänkin asian kanssa on tullut sinuiksi, että se on näin ja sitten lauletaan sillä eväillä, että en mä siitäkään enää ajattele. Mutta se oli se tuokio, jolloinko selkeesti kävin hakemassa jeesiä tähän tilanteeseen, että kuinka mä saisin käytettyä ääntäni, koska mä olin ihan varma, että mä teen jotenkin tän nyt hankalammaksi itselleni kuin sen tarvii olla. Ja siinä tarvii aina välillä putsausta.

Maria taas taustoittaa CVT:n pariin päätymistä kertomalla ensin, ettei ole koskaan halunnut laulaa ”vaan yhdellä tavalla”, mutta hänellä oli pitkään tunne, ettei saanut tähän pyrkimykseen juuri apua. Hän muun muassa kertoo, kuinka laulunopettajat ovat sanoneet hänelle, ettei hän voi esimerkiksi ”rääkyä ja laulaa” tai ”roikkua pää alaspäin ja



kirkua ja laulaa” vaikka hänen näyttelemän roolihenkilön tunnetila ja tilanne sitä vaativatkin. Hän kävi itsenäisesti usealla eri laulunopettajalla, mutta ei kuitenkaan saanut haluamiaan vastauksia.

**Maria:** Mun tekniikan pitää olla alisteinen sille tulkinnalle. Eliikkä, mä olin jo alussa uraani sitä mieltä, että mä saan kuulostaa vaikka rumalta tai käheältä tai säröiseltä tai miltä tahansa, jos se roolihenkilö sitä vaatii. Ja siinä vaiheessa mulla alkoi tulla ongelmia lauluopettajien kanssa. Kun mä sanoin, että ”Auttakaa mua. Haluan, että jos minun roolihenkilöni on vaikka joukkoraiskattu ja se on hakattu ja se on ihan katuojassa, niin sen pitää kuulua siinä äänessä mun mielestä. Niin auttakaa, miten mää sen teen.” Ja sitten lauluopettaja mulle sanoi, että ”Ei voi, et se on mahdotonta. Sä vahingoitat ääntäs.” Ja tää oli semmonen, mikä mua alkoi ihan hirveesti ärsyttään. Mut sit mä aloin itse tutkia ääntäni ja kroppaani ja mä tajusin, että jos mulla on syy laulaa, tunnetila oikea, tilanne oikea, niin kroppa alkaa tehdä oikeita valintoja silloin ja silloin mun ääni ei mee (käheydy, väsy tai kulu). Ja se alkoi kiinnostaa mua ihan hirveesti.

Ensimmäisen kerran Maria tutustui CVT-metodiin työpaikkansa järjestämällä laulukurssilla noin kymmenen vuotta sitten. Tätä kokemusta hän kuvaa käänteen tekeväksi sekä alkusysäykselle hänen kouluttautumiselle CVT-opettajaksi.

**Maria:** – – sitten kun mä näin sen kahden päivän (kyseisen CVT-kurssin) aikana, että mitä ihan hetkessä tapahtuu semmosille ihmisille, jotka pelkää laulamista. Että kun se oli niin konkreetista ja niin anatomiaan perustuvaa ja kun mä näin, mitä niille tapahtuu. Ja, kun mä ite sain pariin semmoseen ongelmaan, mitkä mulla oli ollu niin kun koko sen ajan, kun mä oon laulanut, mää sain heti vastaukset. – – mulla oli semmonen olo, että kaikki, mihin mun kroppa on luontasesti yrittänyt pyrkiä, mutta mulla ei ole ollut niin kun maalia tai sanoja, niin yht’äkkiä se oli siinä mun edessä. Niin se oli ihan siis semmonen niin kun tajunnan räjäyttävä kokemus oikeesti. Ja se olis voinu olla joku muukin, mutta mä osuin siihen hetkeen. Ja se, mikä mua siinä kiinnosti, että sanottiin, että ihan kaikki äänet on mahdollista tehdä oikein ja ääntä vahingoittamatta, kun vaan työskentelet kehon kanssa, etkä sitä vastaan. – – Niin kun pelkkää konkretiaa, niin kun anatomiaa tavallaan, niin kun hirveen selkeätä.

Maria näkee CVT-metodin erityisesti teatterityössä toimivana metodina. Hän nostaa esiin muun muassa erilaiset äänelliset efektit, joita hänen mukaansa kyseisen metodin avulla voi treenata turvallisesti. Hän kuitenkin korostaa, että tämä kokemus on henkilökohtainen ja mitään valintoja metodien suhteen ei tulisi tehdä ”väärällä tavalla”. Lisäksi Maria tuo esiin oikein opettamisen ja oikeiden opettajien (valuutettujen CVT-opettajien) kontrolloinnin, sillä niin sanotulla epäaidolla opetuksella voi hänen mukaansa saada myös paljon pahaa aikaan.

Ainoana haastateltavista *Estill Voice Training*<sup>TM</sup> (EVT<sup>TM</sup>) -metodin ensimmäisenä mainitsee Venla. Eero ei mainitse sitä laisinkaan ja Juhanillakaan ei heti muistu mieleen kyseisen metodin nimi. Juhanin nimeltä mainitseman laulunopettajan mukaan pystyin kuitenkin päättämään, että kroonisesta poskiontelotulehduksesta johtuneisiin ääniongelmiin apua hakiessaan, hän oli käynyt CVT-tuntien lisäksi myös yhdellä EVT<sup>TM</sup>-pohjaisella laulutunnilla. Tästä hänellä ei kuitenkaan ole sen tarkempia muistikuvia. Maria kertoo jonkin verran tutustuneensa myös EVT<sup>TM</sup>-metodiin ja mainitsee olevansa siitä kiinnostunut, mutta ei ole törmännyt siihen teatterityössään.

Venla on tutustunut EVT<sup>TM</sup>-metodiin muun muassa työpaikkansa järjestämien, muutama kerran vuodessa tapahtuvien, kyseisen metodin opettajien vierailujen kautta. Venlan mielestä EVT<sup>TM</sup> suhteessa musiikkiteatterissa työskentelyyn on metodina erinomainen ja ”– ihan parasta, mitä voi olla”. Hän näkee sen työssään erittäin käyttökelpoisena ja ”kaiken kattavana” apuvälineen laulun suhteen. Hän muun muassa mainitsee omaksi ”manifestikseen” sen, että Teatterikorkeakoulun näyttelijänsäntututukseen on saatava EVT<sup>TM</sup>-opetusta.

**Venla:** Sillä (EVT<sup>TM</sup>-metodilla) pystyy rakentamaan sen niin kun musiikkilaisen tulkinnan niin pitkälle kuin vaan. Ja sekoittamalla näitä kaikkia ainesosia niin kun näillä Estill-resepteillä. Se on vaan niin hieno ja semmonen kokonaisvaltainen systeemi.

Jokaiselta EVT<sup>TM</sup>-tunnilta hän kuvailee ikään kuin ”leijuvansa” ulos niin sanotun ”olen nähnyt valon” –ajatuksen vallassa. Suhtautumistaan kyseiseen metodiin hän kuvaa muun muassa seuraavasti:

**Venla:** Se on sellainen lähinnä, että tieto lisää tuskaa (naurahtaa) koska tajuaa, miten valtava määrä on opiskeltavaa. Ja se on niin kun myös harmitusta siitä, että vasta tässä iässä on päässyt käsiksi siihen. Ja myöskin

hämmennystä, että täytyy vähän niin kun oppia pois vanhasta tai siirtää sitä syrjään ja se on työläämpää kuin uuden oppiminen.

Laulupedagogiset metodit saattavat herättää siis hyvin vahvojakin tunteita sekä aikaansaada merkittävän tuntuisia kokemuksia. Tutkimushenkilöistä Eero oli ainoa, joka suhtautui metodeihin varsin neutraalisti. CVT:n puolesta vahvimmin puhui Maria, mutta myös Juhani kertoi kokemuksestaan kyseisestä metodista erittäin positiivisesti. EVT<sup>TM</sup>-metodin puolestaan yli muiden nosti Venla. Sekä CVT että EVT<sup>TM</sup> koettiin erittäin toimiviksi myös erityisesti teatteriympäristössä.

## 5.6 Lauluäänenkäyttö sekä tulkinta

Edellisen kappaleen lisäksi toinen uusi teema on teatterilauluäänenkäyttöön ja sen tekniikkaan, tulkintaan sekä niiden yhdistelmään liittyvät yleiset periaatteet ja näkemykset, joita haastateltavilla oli varsin paljon. Osa myös kuvaili lauluäänenkäyttöön nimenomaan teatteriympäristössä liittyviä erityisyyksiä. Joidenkin kanssa keskusteltiin myös ääniongelmista.

Venla kertoo, että alun perin klassisesta laulukoulutuksestaan huolimatta tekniikka, jota hän nykyisin työssään enemmän käyttää, on kuitenkin ei-klassista. Myös jonkun verran klassista koulutusta saanut Maria kuvailee uransa alkuaikojen äänenkäyttöä, että ”Se oli varmaan vähän semmosta sekotusta.” Eero ja Juhani taasen eivät sen tarkemmin erottele äänenkäyttönsä takaa löytyvää tekniikkaa. Juhani sen sijaan korostaa vastauksissaan useasti tekstin ja tarinan tärkeyttä. Hän kertoo uransa alkuaikoina muun muassa eräältä kapellimestarilta oppineensa tekstin kunnioittamista.

**Juhani:** Jopa siinä määrin, että miten nuottikuva vastaa tekstiä, että kieli on sitä, mitä sen kuuluu olla ja jos nuottikuva on eri kuin mitä kieli on, niin se nuottikuva muutetaan, eikä päinvastoin. – – Mun ei tarvii laulaa, mun tarvii kertoa tarinaa. Ja se saattaa mennä nuottikuvan mukaan tai saattaa olla menemättä. Mutta se on se koko juttu.

Myös Maria puhuu paljon tekstin merkityksestä. Hän kertoo muun muassa uransa alkuaikoina eräältä lauluvalmentajalta oppineensa ajatuksen, jonka mukaan konsonantit ovat ikään kuin rytmiä ja vokaalit kertovat tarinaa. Tarinan jatkuvuuden ja välittymiseen liittyen hän muistelee myös nuorempana kapellimestarilta kuulemaansa ohjetta siitä, kuinka myös tauot tulee muistaa laulaa. Yleisemmin Maria mainitsee myös musiikkiteatteri-

työhön liittyvän fyysisen raskauden sekä terveenä ja hyvässä kunnossa (myös äänellisesti) pysymiseen liittyvän paineen.

**Maria:** – – mäkin oon tehnyt semmosta viittä-kuutta musajuttua yhtä aikaa, ja nyt näyttää siltä, että mulla tulee niin kun kuus, seittemän musiikkaa peräkkäin, kun katsoo eteenpäin – – Mutta tavallaan se (musiikkiteatterissa esiintyminen), jollain tasolla se on niin kun raskaampaa. Se fyysinen rasitus, se liikkuminen, se äänellinen rasitus ja se, että se kunnossa pysymisen paine on vielä kovempi, et sitä alkaa vähän tarkkailla heti. Enää mä en oon niin hysteerinen, kun nuorempana – – Koska nyt mä tiedän, että mun ääni kestää tosi hyvin ja mulla on keinoja auttaa sitä, vaikka mä oon väsynyt ja vaikka mä oon vähän flunssanen, niin mulla on niin kun keinot.

Venla ei näe ongelmaa tulkinnan ja tekniikan yhdistämisessä, vaan päinvastoin, huomaa kiihtyvänsä joskus kuultavasta ajatuksesta, ettei musiikkiteatterista puhuttaessa saisi edes puhua laulutekniikasta, jotta tulkinta ei häiriinny. Tässä yhteydessä hän muistelee EVT<sup>TM</sup>-opintojensa yhteydessä kuulemaansa lausetta ”*emotion is muscular*” (suomeksi ”*tunne on lihaksistoon liittyvä*” tai ”*tunne on lihastyötä*”).

**Venla:** Ja sitä se on nimenomaan. Se on kaikki lihastyötä, millä tuotetaan se emotio, se ilmaisu jostain tunteesta. Et ei se semmonen, et siel on silleen (nostaa kädet ja katseen, heiluu ja pitää hetken ”älämölön”), et niin kun ”eläydytään” ja et ei se vie sitä eteenpäin. Et tekniikka ainoastaan, et jonkun biisin tekninen hallitseminen voi palvella sitä sisältöä ja ainoastaan se.

Myös Marian mukaan laulutekniikan ja tulkinnan tulee toimia yhdessä. Hänen mukaansa tämä ”yhteispeli” on jotain, mitä voi oppia erityisesti kokemuksen kautta. Myös jollain tietoisilla valinnoilla, kuten jonkin luontaisen tapahtuman, kuten tunnetilasta johtuvan äänenväriin muutoksen korostamisella, voi hänen mukaansa vaikuttaa katsojassa syntyvään tunnereaktioon.

**Maria:** Se on niin kun sen heittäytymisen ja tekniikan yhteispeliä. Että mä tiedän, että mä voi itkeä ja räjäkyä näin paljon, mut sit mun täytyy kyetä laulamana tämä. Et jos mä meen tavallaan väärällä tavalla sen rajan yli, sillä tavalla, että mä en saa ääntä tulemaan esimerkiks, niin sillohan mä oon tehnyt jotain tavallaan vähän väärin. Mutta se on siis sellasta jär-

jen ja tunteen yhteispeliä. – – se on vaan siis semmosta, se on niin kun heittäytymistä, mutta pienen pientä kontrollia siellä takana.

Myös Eero on samoilla linjoilla näyttelijäntyön tai tulkinnan sekä laulutaidon yhdistelmän tärkeydestä, kuin Maria ja Venla. Hän on sitä mieltä, että sekä näyttelijäntyöntaidon että laulutaidon tulee olla riittävällä tasolla musiikkiteatteria tehdessä.

**Eero:** Et jos vaikka näyttelijä laulaa päin helvettiä, niin se on katsojalle heti, että mitä täällä tapahtuu, mut toisinpäinhän se on myös sama, et jos laulaa tosi hyvin, mut kun alkaa jotain replikoimaan tai toimimaan siel laulla jotenkin niin, et se ei toimi, niin sekin näyttää jotenkin ihan hirveeltä.

Maria sanoo, ettei koskaan ole kärsinyt varsinaisesti ääniongelmista normaalin ajoittaisen flunssan lisäksi. Hän kuitenkin mainitsee, että joskus hengästyneenä laulamisen jälkeen hänellä saattaa olla sellainen tunne, ikään kuin hänelle olisi ”– – semmonen niin kun tumpu tossa suun edessä – –”. Juhani ja Eero mainitsevat joskus tupakan ja alkoholin käytön aiheuttaneen haasteita äänenkäyttöön ja sen kestävyYTEEN. Lisäksi Juhani kohdalla myös jo aiemmin mainittu krooninen poskiontelotulehdus on aiheuttanut käheyttä ja ennen kaikkea epämiellyttävän kokemuksen siitä, kuinka laulaminen ei tuntunut niin mukavalta ja helpolta kuin, mihin hän oli tottunut. Laulutunneilta hän sai tilanteeseen apua, mutta ei muista maininneensa ongelmasta kapellimestareille, kun tilanne oli akuutti. Juhani ei myöskään usko, että sairauteen liittyviä ääniongelmiä olisi voitu esimerkiksi lauluvalmennuksella ennalta ehkäistä.

Kyseisen teeman koonnissa olennaista on se, että laulutekniikkaan ja erityisesti sen yhdistämiseen tulkinnan kanssa on tutkimushenkilöillä paljon mielipiteitä ja vahvoja näkökantoja. Yleisesti voidaan sanoa, että sekä tekniikkaa että tulkintaa ja erityisesti niiden saumattoman yhteistyön toimimista pidetään erittäin tärkeänä. Myös tekstin asemaa korostetaan paljon ja musiikkiteatterityössä tapahtuvaa fyysistä räsitystä ja sen vaikutusta lauluäänenkäyttöön pidetään mainitsemisen arvoisena erityispiirteinä.

## 5.7 Harjoitusprosessi ja ohjaaja

Kuten jo aiemmin kappaleessa 5.3 kävi ilmi, myös produktion ohjaajan työpanos on omalla tavallaan osa laulettavan kappaleen tulkintaa ja näin ollen osa myös sen harjoitusprosessia. Siihen liittyviä ohjaajan toimintaa koskevia mielipiteitä löytyy tutkimushenkilöiltä varsin paljon. Erityisesti Maria ja Juhani toivat esille ohjaajan, näyttelijän ja kapellimestarin yhteistyön tärkeyden musiikkiteatteria ja sen sisältämää laulua harjoitel-

taessa. Ohjaajista ja heidän suhteestaan musiikkiin puhuttaessa Venla mainitsee, että varsinkin hänen uransa alkupuolella hän on työskennellyt sellaisten ohjaajien kanssa, joilla ei hänen mielestään välttämättä ollut tarpeeksi ymmärrystä juuri musiikkiteatterin harjoittelemisesta.

**Venla:** Kaikki ohjaajat ei ymmärrä sitä, mitä se (laulaminen) vaatii, että jotkut on saattanut, varsinkin vähän varhaisempina aikoina, jotka ei oo kauheesti musikaaleja ohjanneet, jotka on enemmän niin kun draamaohjaajia, niin jotenkin lähtee heti niin kun, tai tavallaan niin kun valmista odottamaan – – Et joskus joutuu niin kun semmosta vääntöä käymään. Mut mitä enemmän ihmiset on ohjanneet musikaaleja, sitä enemmän tietysti se on ohjaajalle hyväks, että tajuaa sen (kuinka paljon laulaminen vaatii). Et kyl mun mielestä siinä pitää mennä aika paljon kyllä sen musiikin ehdoilla. Et totta kai, se sisältö on tärkeä, mutta ei sitä voi sit jotenkin niin kun käsitellä miten saattuu sitä musiikkia.

Venla on kuitenkin sitä mieltä, että nyttemmin eri henkilöiden välinen yhteistyö toimii suhteellisen saumattomasti, vaikka kapellimestarin ja ohjaajan lisäksi työryhmään musiikkia harjoiteltaessa saattaa kuulua myös laulunopettaja. ”Sehän on samaan hiileen puhaltamista.”, Venla täsmentää.

Venlan lisäksi myös Maria kertoo, että joskus hänen urallaan on tullut vastaan ohjaajia, jotka eivät ymmärrä laulamisen harjoittelemisen vaativuutta eivätkä välttämättä myöskään tiedosta harjoittelemiselle suotuisinta järjestystä. Kaiken kaikkiaan, Mariakin toivoo ohjaajilta ymmärrystä musiikin harjoittelua kohtaan.

**Maria:** – – mutta on sellastakin paljon, että ei ymmärretä, että kuinka paljon se (musiikin harjoittelu) vaatii ja missä järjestyksessä asiat kannattais tehdä. Että mun mielestä olis tosi tärkeä, että ne biisit on hallussa esimerkiks ennen, kun aletaan tekemään niihin jotain tansseja tai ennen kun niitä laitetaan kohtauksiin. – – Ja sitten taas joskus tuntuu, että se (musiikin harjoittelu) joillekin ohjaajille saattaa olla niin kun se yks tunti siellä ja huomenna ehkä puoltoista tuntia ja ”No, menkääpä te nyt äkkiä.” – – Tietenkin siinä tulee aika vastaan ja muut resurssit – – Että sen toivois niin kun ohjaajilta, että ne ymmärtää, että jos musikaali tehdään ja se halutaan tehdä hyvin, niin silloin se vaatii hirveesti aikaa se musiikin harjoittelu.

Ohjaaja vaikuttaa siis paitsi kappaleen tulkintaan myös välillisesti koko laululliseen harjoitusprosessiin erityisesti harjoitusjärjestyksen ja ajankäytön ratkaisujen kautta. Tämän harjoittelun ajallisesta järjestyksestä Eero on Marian kanssa samoilla linjoilla: musiikki ensin. Maria kertoo lisäksi, että joskus ohjaajien lisäksi myös jolloin vähemmän musiikkiin orientoituneilla näyttelijöillä saattaa olla vaikeuksia ymmärtää, miksi musiikkia pitää harjoitella niin paljon. Hänen mukaansa ”jankkaaminen” saattaa tuntua turhalta tai oudolta henkilöstä, jolla ei ole käsitystä musiikillisesta kokonaisuudesta.

Viime vuosina Venlaa ja Mariaa enemmän eri kaupungeissa työskennelleet Eero ja Juhani vertailevat myös eroja musiikin harjoitteluprosessissa eri kaupunkien ja teattereiden välillä. Juhani kertoo, ettei juuri ole huomannut eroja eri teattereiden välillä. Hän muun muassa mainitsee, että musiikintekijöissä on ”joku yhtenevä piirre kautta linjan”. Hän kuitenkin mainitsee, että joskus esimerkiksi joku teatterin johtohenkilökunnasta saattaa asettaa jonkinlaisia, lähinnä ajankäyttöön liittyviä rajoituksia, mutta pääosin työ on aina samaa. Myöskään Eero ei ole juuri huomannut eroa eri teattereiden työtavoissa musiikin harjoittamisen suhteen, mutta mainitsee kuitenkin eroista joidenkin eri teatterissa olleiden kapellimestareiden välillä.

**Eero:** – – ne jotka on paljon enemmän niin kun semmosii kapuja, jotka on niin kun tehnyt enemmän tollasta klassist kamaa niin ne on sit tosi tarkkoja, niin mun mielest pitää ollakin, et ne on tarkkoja sit kaikki jutut. Et sit jos on jotain niin kun rock-kamaa tehnyt sit joittenkin kapujen kanssa, niin tuntuu, ettei oo sit mitään merkitystä, miten se menee, et sit siit tulee vähän semmonen olo, että voiks tää olla ihan oikein tai näin.

Tiivistetysti voidaan siis sanoa, että myös ohjaajilla on oma vaikutuksensa lauluun liittyvään harjoitusprosessiin ja tästä syystä myös heiltä vaaditaan asiantuntijuutta juuri musiikkiteatterista ja sen sisältämistä erityispiirteistä. Tutkimushenkilöt toivovatkin ohjaajilta ymmärrystä laulamisen haasteita ja ennen kaikkea sen vaatimaa aikaa kohtaan ja korostavat jälleen yhteistyön tärkeyttä. Yhteisen harjoitusprosessin kulussa tutkimushenkilöt tuntuvat preferoivan järjestystä, jossa musiikki harjoitellaan ensin.

## **5.8 Muutoksia asenteissa ja työtavoissa**

Selkeäksi teemaksi myös erityisesti Venlan ja Marian puheista on nostettavissa heidän uransa aikana musiikkiteatterialalla tapahtunut muutos. Molempien mukaan tämä muutos on tapahtunut paljolti juuri asenteissa musiikkiteatteria ja sen harjoittamiseen pa-

nostamista kohtaan. Molempien mielestä kehitys on ollut myös erittäin positiivista. Maria muun muassa kuvailee, kuinka on hänen opiskeluaikoinaan 1990-luvun alussa laulamista tai siitä kiinnostuneisuutta ei pidetty minään arvona, vaan päinvastoin jopa hie-man nolona. Hänen mukaansa musiikkiteatteri pidettiin tuolloin kaiken kaikkiaan vä-hemmän tärkeänä, kepeänä ja helppona. Myös Venla vertaa tilannetta uransa alkuaiko-  
jen ja tämän päivän välillä:

**Venla:** Ihan siis yö ja päivä. Silloinhan se oli vähän silleen, että kaikki, jotka nyt selvis sen Ukko Nooan läpi niin suunnilleen joutui musikaaliin. Silloin aateltiin, monet ajatteli, että se on vähän niin kun sellasta kepeetä höttöä. ”Mennään nyt sinne vähän rallattaa ja heittää jalkaa.” Ja et se, mi-kä laulutaidossa puuttuu, niin sen voi sitten ”näytellä”, et se ”tulkitaan”. Mikä on ihan paskaa, et eihän niin kun... Jos ei osaa, niin ei osaa.

Sekä Marian että Venlan mukaan muutosta on tapahtunut myös näyttelijöiden taito-  
tasossa ja siinä, mitä heiltä esimerkiksi laulutaidon suhteen odotetaan. Marian mukaan nykyisin miltei jo oletetaan, että henkilöllä on jonkinlainen laulutaito, ennen kuin hän pääsee näyttelijäkoulutukseen tai päätyy työskentelemään kiinnityksellä teatteriin. Venlan mukaan olennainen muutos ja parannus on se, että nykyään myös Suomesta löytyy niin sanottua triple-threat –osaamista eli henkilöitä, jotka osaavat sekä tanssia, laulaa että näytellä. Maria uskoo, että muutos taitotasossa ja siihen liittyvissä vaateissa saattaa liittyä myös laajempaan muutokseen koko Suomen musiikkiteatterialalla. Hän myös toivoo, että esimerkiksi hänen nykyisessä työpaikassaan ymmärrettäisiin se, kuin-  
ka haastavaa nykyisin esitettävä ohjelmisto on, eivätkä sitä varten enää riitä sama har-  
joittelumäärä ja tekijöiden taitotaso. Hänen mukaansa tässä on vielä toivomisen varaa.

**Maria:** Suomessakin alkaa olla jo aika hyvää musikaalia ja tän kaltasta viihdekulttuuria. – – että voihan se musikaali olla muutakin, kun sitä niin kun jenkikimmellystä. – – Tai sit saatikka, mitä nykyään on tullut näitä ihan uusia juttuja, musikaaleja, että se musikaalikin alkaa jo muuttua. Se ei oo enää sitä perus ”piukkaapaikkaa” (Viittaa Piukat paikat –nimiseen mu-sikaaliin), vaan koko ajan, vaan niissäkin alkaa olla jo tarinaa ja nuorille kertomuksia. Että se ei oo enää sitä sellasta, niin kun että keski-ikäiset tulee pönöttämään ja maksaa kalliit liput.

Juhanin mukaan sekä näyttelijöiden että kapellimestarien taitotaso on viimeisen kym-  
menen vuoden aikana kehittynyt ja sitä myötä myös työskentely muuttunut sujuvam-



maksi. Hänen mukaansa musiikkiteatteria harjoiteltavassa joukossa ei tänä päivänä enää välttämättä ole niin paljon sellaisia henkilöitä, jotka eivät osaa laulaa. Myöskin tekniikan kehittyminen on osaltaan helpottanut harjoitusprosessia esimerkiksi sen myötä, että nykyisin harjoitusnauhojen tekeminen on paljon helpompaa ja kätevämpää kuin aiemmin.

Voidaan siis sanoa, että kehitystä niin taitotasossa kuin musiikkiteatterin yleisessä arvostuksessa on tapahtunut ja nimenomaan positiiviseen suuntaan. Taitotason nousu paitsi sujuvoittaa harjoitusprosessia mutta myös nostaa odotuksia ja vaatimuksia, joita näyttelijöille asetetaan. Nykyisin esitettävää materiaalia pidetään myös haastavampana ja tämä tulisi ottaa huomioon myös harjoitusprosessissa ja sen suunnittelussa.

## 6 Pohdinta

Tässä osiossa teen yhteenvedon edellisissä kappaleissa kokoamieni haastattelujen tulok-  
sista sekä vertailen niitä teoriaosuudessa esittelemääni materiaaliin. Pohdin lisäksi tut-  
kielmani luotettavuutta ja osion lopussa esitän vielä mahdollisia jatkotutkimusaiheita.

### 6.1 Tulosten tarkastelu ja johtopäätökset

Tutkielmani teoriaosuudessa käsiteltiin musiikkiteatteria laajempänä kokonaisuutena  
sekä erityisesti sen puitteissa tapahtuvaa lauluäänenkäyttöä ja sen erityisyyttä. Toinen  
päälinja teoreettisessa viitekehysessä oli laulopedagogiikka ja sen sovellettavuus mu-  
siikkiteatteriympäristöön. Näiden musiikkiteatteriin ja siihen sisältyvään laulamiseen  
liittyvien pohjatietojen avulla voi paremmin ymmärtää tutkimushenkilöiden kokemuksia  
ja toiveita. Laulopedagoginen näkökulma taas auttaa konkretisoimaan tutkimushaastat-  
teluista esiin nostettuja laulamisen harjoitteluun liittyviä epäkohtia ja toiveita sekä suh-  
tautumaan niihin asiantuntevasti, ratkaisukeskeisesti ja tarpeen tullen myös kriittisesti.  
Seuraavassa kokoan näitä tutkimushenkilöiden haastatteluista teoreettisen viitekehysen  
avulla avautuneita näkökulmia.

Kartoitin ensiksi hieman tutkimushenkilöiden taustoja, jotta niiden mahdollinen merki-  
tys heidän kokemuksiinsa musiikkiteatterin alalla toimimisesta ei jäisi huomioimatta.  
Kaikilla haastateltavilla on se käsitys, että heidän omalla mielenkiinnollaan ja taipu-  
muksellaan musiikkiin sekä laulamiseen on ollut vaikutusta siihen, että he näytteli-  
jänammattissaan ovat päätyneet esiintymään solistisissa musiikkiteatterirooleissa. Näin  
ollen heillä ei alalle päätyminen osalta ole lähtökohtaista negatiivista musiikkiteatterissa  
työskentelyä kohtaan. Osa haastateltavista pitää musiikkiteatterityötä positiivisena li-  
säksi myös siitä näkökulmasta, että se on heidän mukaansa ollut hyödyksi työllistymi-  
selleen näyttelijöinä. Kenenkään vastauksista ei käy ilmi, että he olisivat kokeneet mi-  
tään ulkopuolista pakotetta tai painostusta musiikkiteatterin pariin. Tästä voi tehdä sen  
päätelmän, että myös omalla mielenkiinnolla saattaa olla vaikutusta siihen, päätykö  
näyttelijä työskentelemään puheteatterin lisäksi myös musiikkiteatterissa. Toisaalta tut-  
kimusotannasta ei käy ilmi se, miten sellaiset näyttelijät, jotka eivät mielestään omaa  
kiinnostusta tai taipumusta laulamiseen, asian kokevat ja ovatko he kenties siitä huoli-  
matta päätyneet työskentelemään myös laulaen. Joka tapauksessa tämän tutkimuksen

tuloksia voi tarkastella siitä lähtökohdasta, että haastatellut neljä näyttelijää olettavat, että heidän henkilökohtaisilla mieltymyksillään ja taidoillaan on ollut vaikutusta heidän urapolkuunsa.

Seuraavaksi jatkoin vielä hetken taustatietojen kartoitusta paneutumalla tutkimushenkilöiden saamaan koulutukseen laulun osalta ja sen mahdollisiin vaikutuksiin ammatitieturalla, sillä esimerkiksi Peltosen (1981, 44) mukaan pohjakoulutus on merkittävä tekijä puhuttaessa oppimisesta myös aikuisiällä. Lisäksi koulutuksella on iso vaikutus myös siihen, minkälaiseksi esiintyjän identiteetti esimerkiksi näyttelijä-laulaja –akselilla muodostuu (de Mallet Burgess & Skillbeck 2000, 11). Haastateltavista jokainen kertoo saaneensa näyttelijäkoulutuksessaan laulunopetusta. Kolme neljästä kertoo tämän opetuksen perustuneen pääosin klassiseen äänenkäyttöön. Neljäs, haastateltavista viimeimpänä valmistunut, ei mainitse erikseen, oliko opetus klassista, ei-klassista vai jotain siltä väliltä. Vaihtelevista syistä johtuen, kaikki haastateltavat kuitenkin kokevat, etteivät ole merkittävästi hyötynet opiskeluaikansa laulusta saamastaan opetuksesta eivätkä ole näitä oppeja voineet myöhemmin urallaan juuri hyödyntää. Mikäli koulutuksessa saatu äänenkäyttömalli ei vastaa tarvetta ammatissa toimittaessa, voi kyseeseen äärimmillään tulla myös niin sanottu poisoppiminen tai kuten yksi haastateltavista asian ilmaisi opitusta tyylistä ”ulos murtautuminen”. Poisoppiminen onkin yksi merkittävimmistä alueista aikuisten opettamisesta puhuttaessa (Paane-Tiainen 2000, 16).

Klassisesta laulutyylistä musiikkiteatterin kontekstissa naispuoliset tutkimushenkilöt puhuvat jopa negatiiviseen sävyyn kapea-alaisena, kahlitseva sekä tyylinä, jossa ihmiset pyritään asettamaan johonkin tiettyyn malliin yksilön persoonallisuutta huomioimatta. Heidän kokemuksensa klassisesta äänenkäytöstä korreloivat hyvin yhteen muun muassa Bournen, Garnierin ja Kennyn (2010, 170) esiintuomien tutkimustulosten kanssa, joiden mukaan klassisen laulun harjoitusmetodit eivät välttämättä sovi musiikkiteatterissa käytettävään lauluäänenlaatuun. Myös Korkiaisen (2015, 87–88) tutkimuksensa perusteella tekemä ehdotus puhelaulun opettamisesta Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun näyttelijöiden koulutuksessa klassisen laulun sijasta on linjassa kyseisten haastateltavien toiveiden kanssa. Morrisin ja Knappin (2011) määritelmä siitä, että musiikkiteatterissa käytettävä ilmaisuvoimainen ääni on usein hyvin heterogeeninen, tukee myös kyseisten tutkimushenkilöiden kokemusta. Perinteisen klassisen äänenkäytön Morris ja Knapp määrittävät homogeeniseksi, kun taas heterogeenisen äänen keinoin voidaan tuoda esiin esimerkiksi roolihahmon yksilöllisyyttä. (emt., 325.) Myös tämä täydentää yhden haastateltavan kuvaamaa tunnetta siitä, ettei hän uransa alkuaikoina tuntenut saavansa lau-

lunopettajilta haluamaansa apua, kun hän halusi tuottaa persoonallista ääntä, jota esittämänsä roolihenkilö hänestä vaati.

Siihen voi olla monta syytä, miksi haastateltavista juuri naiset tuovat voimakkaammin esille klassiseen äänenkäyttöön liittyviä seikkoja ja ylipäätään sen, että opiskeluaikoinaan heidän saamansa laulunopetus oli pääosin juuri klassisella pohjalla. Yksi syy saattaa kuitenkin olla se, että esimerkiksi Eerolan (2011, 82–84) mukaan klassisen ja rytmimusiikin laulun sointieron voi kuulla parhaiten juuri naisäänen keskialueen rekisterivaihdoksessa. Tämän pohjalta voidaan ajatella, että juuri naisten saattaa olla myös laulukoulutuksessa helpompi havaita konkreettisesti näiden kahden äänenkäyttötavan erot.

Ensimmäiseen varsinaiseen tutkimuskysymykseeni, joka käsitteli itsenäistä työskentelyä musiikkiteatteriroolin laullisessa harjoitusprosessissa, esitin tuloksia kappaleessa 5.2. Kaikki tutkimushenkilöt kertoivat työskentelevänsä varsin paljon itsenäisesti harjoitellessaan musiikkiteatteriroolin vaatimaa laulusuoritusta. Haastatteluissa mainitaan jopa mielikuva, jonka mukaan näyttelijä yksin tekee tämän harjoitustyön ja vasta lopputulos hiotaan yhteen harjoituksissa. Ahkeran itsenäisen harjoittelun kerrotaan kääntyneen joskus jopa näyttelijää itseään vastaan, sillä ohjatuissa harjoitustilanteissa kyseinen henkilö ikään kuin unohdettiin, koska hänen omaan työskentelyynsä luotettiin niin vankasti. Puolet haastateltavista kertoo itsenäisen harjoittelun tapahtuvan lähinnä pianon avulla, puolet harjoitus- tai muun nauhamateriaalin kanssa sekä yksi lisäksi myös kitaran avulla. Osa erottaa harjoitusprosessista kaksi eri osa-aluetta: tekstin ja laulutekniikan tai musiikin. Se, kummin päin näihin osa-alueisiin tartutaan ja millä painotuksin, vaihtelee persoonakohtaisesti.

Kunkin tutkimushenkilön mainitsema runsas itsenäisen harjoittelun tarve herättää kysymyksen näyttelijöiden valmiuksista itsenäiseen työskentelyyn laulun harjoittelemisen osalta. Kuten aiemmin teoriaosuuden kappaleessa 2.2.4 mainittiin, harjoittelemisenkin vaatii taitoa (Kosonen 1996, 51) ja muun muassa kykyä kuunnella omaa äänenlaatuaan (Laukkanen & Leino 1999, 194). Mikäli itsenäisen työskentelyn määrä musiikkiteatterirooliin valmentautuessa koetaan näin suureksi, lienee musiikin harjoittamisesta vastaavien henkilöiden hyödyllistä opastaa näyttelijöitä myös itsenäisen harjoittelun metodeissa. Oikeisiin harjoittelumenetelmiin ohjaamisella ja ennen kaikkea olennaisten harjoittelukohteiden tunnistamisella (ks. esim. Kosonen, 1996, 50) voitaisiin mielestäni tehostaa harjoitusprosessia sekä parantaa myös sen lopputuloksia. Myös motivaatio on keskeinen osa oppimista (Paane-Tiainen 2000, 26) ja positiivisen harjoittelumotivaation

kehittymistä ei välttämättä edistä se, että mittava itsenäinen työskentely aiheuttaa yhden haastateltavista mainitsemaa huomiotta jättämistä yhteisissä harjoitustilanteissa. Tärkeää on siis löytää myös sopiva tasapaino itsenäiseen työskentelyyn motivoinnin ja yhteisesti tarjottavan ohjauksen välillä.

Toinen tutkimuskysymykseni liittyi siihen, keitä henkilöitä laulliseen harjoitusprosessiin kuuluu ja minkälaisena näyttelijä kokee heiltä saamansa avun tai opetuksen. Näistä henkilöistä haastattelussa useimmiten ja painokkaimmin esiin nostettiin kapellimestari, sillä kaikki tutkimushenkilöt kertoivat laulun harjoittamisesta puhuttaessa työskennelleensä teatterissa pääosin juuri kapellimestarin johdolla. Kapellimestarin asemaa käsiteltiin kappaleessa 5.3. Varsinaista lauluteknistä ohjeistusta kukaan haastateltavista ei muista kapellimestareilta saaneensa, vaan tekniikan sijaan heidän mainitaan kiinnittävän huomiota ja puuttuvan muun muassa laulun dynamiikkaan sekä karsivan pois sellaisia äänenlaatuja, jotka eivät ole lopputuloksen kannalta toivottavia. Tämä sopii yhteen Hallin (2014d, 188) esittämän käsityksen kanssa, että kapellimestarin kanssa työskennellessä esiintyjän tulee käyttää hyväkseen jo aiemmin opittua laulutekniikkaa, jotta pystyy tuottamaan toivottua äänenlaatua. Tässä mallissa ongelmaksi saattaa muodostua kuitenkin se, mikäli näyttelijällä ei näitä riittäviä laullisia valmiuksia ja työvälineitä koulutuksensa puolesta ole, eikä niitä hänelle tarjota muuta reittiä, kuten lauluvalmennuksen tai työn ohessa tapahtuvan laulunopetuksen kautta. Toisaalta tutkielmani tuloksista käy ilmi, että asiassa on jonkin verran eroja kapellimestarikohtaisesti, ja että myös ajan myötä on tapahtunut kehitystä kyseisen ammattiryhmän laulutietoisuudessa.

Haastattelun tulosten perusteella teatterikapellimestareiden toimenkuva on siis varsin laaja ja monin paikoin myös laulun harjoittaminen on paljolti heidän vastuullaan. Yleisesti heiltä toivotaan muun muassa yhteistyö- ja kommunikaatiotaitoja sekä ymmärrystä yksilöllisyyttä, tulkintaa ja lavatapahtumia kohtaan sekä toisaalta myös monipuolisuutta ja vaativuutta. Pohdin aiemmin johdanto-luvussa musiikkikasvattajien mahdollisuuksia teatterikapellimestareina. Haastattelun tulosten perusteella olen sitä mieltä, että musiikkikasvatuksen ammattilaiset voisivat monipuolisen koulutuksensa ansiosta olla päteviä toimimaan myös teatterikapellimestareina. Laulun peruskoulutus ja varsinkin rytmimusiikin laulupedagogiikan opinnot voisivat tukea nimenomaan laulunharjoittamiseen liittyvää puolta ja paikata sitä puutetta, joka helposti vaikuttaisi syntyvän näyttelijöiden saamaan laulutekniseen ohjeistukseen. Mikäli koulutus ei anna toivottuja lauluteknisiä valmiuksia ja ammatissa toimiessa tarjolla ei ole laulunopetusta, voi kapellimestarin laullinen perehtyneisyys auttaa näyttelijöitä mahdollisesti kohtaamiensa

haasteiden ratkaisemisessa ja niiden tiedostamisessa. Toki myös tietämystä teatterityön erityislaadusta vaaditaan, jotta kapellimestari osaa haastatteluissa esiin tulleen toiveen mukaisesti ottaa huomioon myös lavatoiminnan ja tulkinnan.

Kolmas tutkimuskysymykseni käsittelikin tarkemmin sitä apua tai opetusta, jota näyttelijä harjoitusprosessin aikana saa liittyen lauluäänenkäyttöön tai laulutekniikkaan. Tätä aihetta käsiteltiin kappaleessa 5.4. Kuten jo aiemmin kävi ilmi, tutkimushenkilöt eivät koe juuri saaneensa laulunopetusta tai muuta lauluteknistä opastusta teatterikapellimestareilta, joiden kanssa he enimmäkseen laulun harjoitusprosessissa toimivat. Tässä kohdalla kävi ilmi myös se, etteivät tutkimushenkilöt ole juuri saaneet konkreettista lauluvalmennusta tai -opetusta muiltakaan henkilöiltä puhtaasti tiettyyn harjoitusprosessiin liittyen. Joskus apua saatetaan saada epävirallisesti kollegoilta ja jotkut teatterit saattavat tarjota rahallista avustusta laulutunteihin lisääpuna jotain tiettyä roolia varten. Haastateltavista kuitenkin vain kaksi muistelee joskus yksittäisinä kertoina uransa aikana toimineensa varsinaisen lauluvalmentajan opastuksella.

Yleisesti voidaan sanoa, että tutkimushenkilöiden vastauksissa myös tältä osin monin paikoin korostuu itseohjautuvuus ja kokemus siitä, että laulamisen harjoittelu ja siihen liittyvien ongelmien käsitteleminen on paljolti näyttelijän itsensä vastuulla. Mikäli esimerkiksi näyttelijällä on mahdollisuus hakea avustusta laulutunteihin musiikkiteatteriteosta harjoiteltaessa, jää tällöinkin prosessin aktiivinen rooli ja avuntarpeen arviointi mitä luultavimmin juuri näyttelijälle itselleen. Sama tilanne on myös silloin, mikäli teatteri järjestää lauluun liittyvää kurssitoimintaa varsinaisen työajan ulkopuolelle. Tällöinkin vastuu osallistumisesta jää näyttelijän harkintaan ja vapaa-ajalle. Ainoastaan yksi tutkimushenkilöistä kertoi, että vaikka hän ei itse vielä olekaan päässyt osalliseksi produktiokohtaisesta lauluvalmennuksesta, niin teatterissa, jossa hän työskentelee, tarjotaan nykyisin jo lähes poikkeuksetta lauluvalmentajan palveluita osana harjoitusprosessia. Lisäksi samaisessa teatterissa näyttelijöille tarjotaan säännöllistä, lähes viikoittaista laulunopetusta sekä muutaman kerran vuodessa toistuvia kursseja. Näin ollen kyseinen tutkimushenkilö ei usko tilanteessa enää sen osalta olevan juuri toivomisen varaa.

Laulunopetuksen ja -valmennuksen osalta käytäntö tuntuu vaihtelevan siis teatterikohtaisesti. Osa haastateltavista ilmaiseekin selvästi käsityksensä siitä, että lauluvalmennukselle ja -opetukselle olisi heidän työpaikoillaan tarvetta. Toisaalta kokemus lauluvalmentajan tarpeesta näyttäisi korreloivan myös kapellimestarin ammattitaitoon ja mahdollisuuksiin tarjota laullista apua: mikäli kapellimestari pystyy auttamaan lau-

luun liittyvissä haasteissa ei myöskään lauluvalmentajaa koeta niin tarpeelliseksi. Ainoastaan yksi tutkimushenkiöistä on selkeästi tyytyväinen nykyiseen varsin itsenäiseen työskentelyyn pohjautuvaan tilanteeseensa, johon ei juuri kuulu laulunopetusta tai lauluvalmennusta. Hyvänä lauluvalmentajana pidettäisiin henkilöä, joka on produktiossa mukana pitkäkestoisesti ja joka pystyy toimimaan yhteistyössä muun työryhmän kanssa. Mikäli kuitenkin määritämme lauluvalmentajan työnkuvan Hallin (2014d, 111–112) määritelmän mukaan, ei myöskään hänen toimenkuvaansa kuulu laulun perustekniikan opettaminen, vaan sen soveltaminen käytäntöön vaaditussa tilanteessa. Näin ollen myöskään lauluvalmentajan käyttäminen ei yksinään välttämättä riitä vastaamaan näyttelijöiden mahdollisesti kohtaamiin lauluteknisiin haasteisiin.

Varsinaisten tutkimuskysymysten ulkopuolelta haastatteluissa esiintyi selkeästi kaksi laulupedagogista metodia: *Complete Vocal Technique* (CVT) ja *Estill Voice Training*<sup>TM</sup> (EVT<sup>TM</sup>). Näihin metodeihin liittyviä kokemuksia tarkasteltiin luvussa 5.5. Yhtä haastateltavaa lukuun ottamatta kaikilla muilla oli vahvojakin mielipiteitä ja kokemuksia jompaankumpaan kyseisistä metodeista liittyen. Tutkimushenkilöille nämä metodit olivat tulleet tutuiksi joko teatterin järjestämän opetuksen tai omaehtoisen kouluttautumisen kautta. Sekä CVT että EVT<sup>TM</sup> koettiin erittäin toimiviksi apuvälineiksi teatteriympäristössä. CVT:ssä positiivisena musiikkiteatterin kannalta pidettiin muun muassa sen kykyä mahdollistaa monipuolisten äänten turvallinen tuottaminen ja toisaalta siitä on saatu apua myös täsmällisesti äänen terveydellisiin ongelmiin. EVT<sup>TM</sup>:n etuna mainitaan sen monipuolisuus ja kattavuus. Myös kyseisten metodien kuvausten perusteella niiden voi ajatella sopivan teatterissa tapahtuvan lauluäänenkäytön opettamiseen. Tätä näkökulmaa tukee muun muassa sekä CVT:n että EVT<sup>TM</sup>:n käsitys tekniikasta nimenomaan ilmaisun välineenä sekä pyrkimys turvalliseen ja mahdollisimman vähän rasittavaan äänenkäyttöön (Estill Voice International 2010; Sadolin 2009, 6, 9; Valtasaari 2012, 33). Kaikkiin kaupallisiin metodeihin tulee kuitenkin aina suhtautua tarpeen tullen myös kriittisesti ja kokemukseni mukaan paras lopputulos saatetaan saavuttaa juuri eri oppeja yhdistelemällä.

Myös erilaiset musiikkiteatterin lauluäänenkäyttöön ja sen tekniikkaan, tulkintaan sekä niiden yhdistelmään liittyvät yleiset periaatteet ja näkemykset voi nostaa esiin uutena teemana haastattelujen perusteella. Tätä aihetta käsiteltiin luvussa 5.6. Haastateltavista puolet nimeää teatterissaan käyttämänsä laulutekniikan ei-klassiseksi ja puolet taas ei erikseen määrittele laulamaisensa taustalta löytyvää tyyliä. Tekstin ja tarinan tärkeys nostetaan esiin useaan otteeseen ja joskus tekstin voidaan katsoa menevän tärkeysjärjes-

tyksessä nuottikuvankin edelle. Myös teoriaosassa korostettiin musiikkiteatterilaulun puheenomaisuutta (esim. Callaghan, Emmons & Popeil 2012, 573) sekä tekstin ymmärrettävää esille tuontia kyseisen äänentuotannon tärkeimpänä tehtävänä (Hall 2014c, 65). Toisaalta Hallin (2014d, 113) mukaan joskus musiikki tulisi kuitenkin esittää yhdenmukaisesti kirjoitetun nuotin kanssa, kun taas myös Suomessa käytettyjen Brechtin (1965, 26) oppien mukaan sävellystä ei teatterissa tule seurata orjallisesti. Haastattelujen perusteella voidaan myös sanoa, että tulkinnan ja tekniikan ei nähdä sulkevan toisiaan pois, vaan päinvastoin parhaimmillaan toimivan toistensa tukena. Kuten Laukkanen ja Leinokin (1999, 19) kirjoittivat, tekniikka tulee nähdä juuri ilmaisun välineenä tai Beanin (2007, 172) mukaan esiintyjän fokuksen kappaleen tulkintaan vapauttavana tekijänä.

Toisaalta mielenkiintoista on myös se, mitä haastatteluissa ei tuoda esiin. Belttaus- ja *legit*-termeiltä ei voi välttyä musiikkiteatterilaulua käsittelevää kirjallisuutta tutkiessa ja esimerkiksi Callaghan, Emmons ja Popeil (2012, 573) pitävät belttausta välttämättömänä äänenkäyttötapana musiikkiteatterissa. Kuitenkaan, yhdessäkään haastattelussa ei kertaakaan mainita kumpaakaan kyseisistä termeistä. En myöskään esitä mitään suoranaisesti niihin liittyviä kysymyksiä, mutta toisaalta myös CVT ja EVT<sup>TM</sup> muodostuivat voimallisesti uusiksi teemoiksi lähes kaikissa haastatteluissa, vaikken metodeista erikseen kysymyksiä esittänytkään. Syitä tähän voi olla monia ja yksi niistä saattaa olla se, etteivät kyseiset termit ole välttämättä vielä vakiintuneet käyttöön suomalaisessa musiikkiteatterimaailmassa. Toisaalta syynä voi myös olla, että näyttelijänsäntäksessä saatu klassinen laulukoulutus ei ole esitellyt näitä rytmimusiikin lauluun yhdistettyjä termejä tai, että esimerkiksi CVT:ssä kyseisiä termejä ei tunneta lainkaan. Saattaa myös olla, että belttaus ja *legit* ovat kyllä tuttuja käsitteitä, mutta niitä ei vaan koeta niin merkittäväksi, että ne olisi nostettu haastatteluissa esiin esimerkiksi mainittujen metodien tavoin.

Tutkimushenkilöiden mukaan myös teoksen ohjaaja on osa laulullista harjoitusprosessia, vaikkei musiikki varsinaisesti hänen vastuualueelleen kuulukaan. Harjoitusprosessia ja ohjaajan asemaa käsiteltiin kappaleessa 5.7. Yleisesti ohjaajilta toivotaan ymmärrystä myös laulua ja ennen kaikkea sen harjoittelun vaatimaa aikaa kohtaan. Laulua ja sen tulkintaa työstettäessä näyttelijän, ohjaajan ja kapellimestarin toimiva kommunikaatio ja yhteistyö nostetaan tärkeään asemaan onnistumisen kannalta. Haastatteluista käy ilmi myös se, että välillisesti myös teatterin johtohenkilökunnalla tai muilla päättävillä



elimillä saattaa olla vaikutusta musiikin harjoitusprosessiin esimerkiksi ajankäytön rajoitteiden kautta.

Yleisesti harjoitusprosessissa tunnutaan preferoivan järjestystä, jossa musiikki itsessään harjoitellaan ensin ja vasta tämän jälkeen se sijoitetaan lavalle tai yhdistetään esimerkiksi koreografiaan. Tutkimushenkilöistä he, jotka viime aikoina ovat enemmän työskennelleet musiikkiteatterin parissa eri teattereissa eivät kerro juuri huomanneensa teaterikohtaisia eroja musiikin ja laulun työstämisessä. Toisaalta muista tutkimuskysymyksistä kuitenkin käy ilmi myös eroavaisuuksia, kun eräässä teatterissa kerrotaan aktiivisesti käytettävän lauluvalmentajaa sekä tarjottavan näyttelijöille säännöllistä laulunopetusta ja muissa taas ei vastaavaa käytäntöä laulun harjoittamisen osalta ole.

Erityisesti kahden tutkimushenkilön kerronnasta uudeksi teemaksi muodostui heidän uransa aikana musiikkiteatterialalla tapahtunut muutos. Tätä käsiteltiin tulososan viimeisessä kappaleessa 5.8. Tämä muutos on tapahtunut erityisesti asenteissa kyseistä kulttuurimuotoa kohtaan ja sillä on ollut selkeä vaikutus myös musiikin harjoittamisen määrälliseen ja laadulliseen panostukseen. Työyhteisön yleisellä asenteella onkin vaikutusta myös työntekijöidensä oppimismotivaatioon (Paane-Tiainen 2000, 108): mikäli musiikkiteatteria ja sen tekijöitä arvostetaan, ollaan sen eteen valmiita tekemään myös enemmän ja paneutuneemmin töitä. Kyseisten haastateltavien mukaan muutos onkin ollut erittäin positiivista ja sitä on tapahtunut paitsi asenteissa myös näyttelijöiden laullisessa sekä kapellimestareiden yleisessä taitotasossa. Myös teattereilta toivotaankin nyt ymmärrystä sitä kohtaan, kuinka vaativaa nykyisin esitettävä musiikkiteatteriohjelmisto on, ja kuinka paljon työtä ja osaamista se taustalleen vaatii. Työelämän muutokset, kuten musiikkiteatterissa esimerkiksi esitettävän musiikkiteatteriohjelmiston lisääntyminen tai sen haastavuuden kasvu, synnyttääkin tarvetta oppimiselle ja työssä oppiminen taas voi vaikuttaa myös laajemmin elämän- ja stressinhallintaan (Paane-Tiainen 2000, 102, 108).

Tutkimushaastattelujen perusteella tiivistetysti voidaan siis sanoa, että musiikkiteatterirooliin laullisessa harjoitusvaiheessa näyttelijät työskentelevät itsenäisesti ja tämän työn osuus on varsin merkittävä osa koko prosessia. Harjoitusmenetelmät, eri osa-alueiden (kuten tekstin ja tekniikan) painotukset sekä siinä käytettävät työkalut (kuten instrumentit tai laulopedagogiset menetelmät) vaihtelevat näyttelijäkohtaisesti. Kapellimestari on tavallisin ja merkittävin musiikillinen vastuhenkilö, joka on osa tätä harjoitusvaihetta. Häneltä ei kuitenkaan juuri saada konkreettista laulunopetusta tai muuta teknistä ohjeis-

tusta lauluun liittyen, vaan hän on vastuussa ennemminkin lopputuloksen hiomisesta esimerkiksi laulun dynamiikkaan sekä yhteissointiin liittyvien kysymysten osalta. Kapellimestareilta toivotaan erityisesti yhteistyötaitoja (muun muassa ohjaajan kanssa) ja ymmärrystä näyttelijäntyöstä, mutta myös osaaminen lauluun liittyen koetaan positiivisena. Kapellimestarin kyvyt ohjeistaa lauluun liittyvissä haasteissa sekä näyttelijän oma yleinen asenne ja filosofia laulamista kohtaan tuntuvat korreloivan myös sen kanssa, kuinka tarpeelliseksi lauluvalmentajan tai laulunopettajan käyttö koetaan. Mikäli kapellimestarilta saatava laulullinen apu koetaan riittäväksi tai näyttelijän oma asenne laulamista kohtaan on varsin epätekninen tai erityisen tekstilähtöinen, ei erillistä laulusta vastaavaa henkilöä välttämättä koeta tarpeelliseksi. Näyttelijöiden lauluteknisistä perusteista saamaan ohjeistukseen vaikuttaa kuitenkin syntyvän puutteita, mikäli näyttelijänkoulutuksessa saatua laulunopetusta ei koeta hyödylliseksi, kapellimestareilta ei juuri saada lauluteknistä ohjeistusta ja teatteri ei välttämättä tarjoa erikseen laulunopetusta tai lauluvalmennusta. Toisaalta terveelliselle äänenkäytölle olennaista olisi kuitenkin juuri äänenkäyttötapa (Laukkanen & Leino 1999, 118). Näin on erityisesti silloin, kun äänenkäyttöolosuhteisiin ei pystytä juuri vaikuttamaan, mikä teatterissa toimittaessa usein onkin tilanne. Oikeanlaisella laulutekniikalla on lisäksi merkittävä vaikutus myös siihen, kuinka paljon esiintyjä voi käyttää ääntään terveellisissä rajoissa (Sundberg 1987, 185) ja musiikkiteatterissa vaadittava viikoittainen laulullinen työmäärä saattaa kasvaa varsin suureksi.

Teoreettisen viitekehyksen sekä tutkielmani tulosten perusteella esitän, että ensinnäkin näyttelijänkoulutuksen lauluopetuksen sisältöä ja ennen kaikkea sen äänenkäytöllistä perustaa arvioitaisiin uudelleen kriittisesti siltä kannalta, mihin tarpeisiin sen näyttelijän ammatissa toimittaessa tulisi vastata. Lisäksi myös teattereiden tulisi uudelleen tarkastella tarvetta säännöllisen laulunopetuksen järjestämisestä näyttelijöilleen muun muassa heidän äänellisen terveyden sekä myös esitettävän ohjelmiston laulullisen haastavuuden näkökulmasta. Sen myötä säännöllistä laulunopetusta olisi hyvä tarjota ainakin erityisesti musiikkiteatterin parissa toimiville näyttelijöille. Myös erillisen lauluvalmennuksen tarvetta on hyödyllistä arvioida produktiokohtaisesti, mutta lauluvalmennukseen ei kuitenkaan välttämättä yksinään riitä ylläpitämään saati kehittämään näyttelijöiden lauluteknisiä valmiuksia. Palkatun lauluvalmentajan tai laulunopettajan tulisi olla henkilö, joka tuntee teatterilauluäänenkäytön erityisyyden, teatterin toimintatavat sekä vaatimukset ja joka lisäksi pystyy olemaan läsnä harjoitusprosessissa sitoutuneesti ja myös niillä hetkillä, kun mahdolliset äänenkäytölliset ongelmat syntyvät tai haasteet käyvät ilmi.

Mikäli laulunopetusta tai lauluvalmennusta ei syystä tai toisesta ole kuitenkaan mahdollista järjestää, tulisi kapellimestareiden valinnassa kiinnittää huomiota heidän laulunopetukseen liittyviin valmiuksiinsa. Laulunopetuksen ja lauluvalmennuksen puuttuessa kapellimestarin olisi hyvä ohjeistaa näyttelijöitä itsenäisen harjoittelun suunnittelussa ja toteutuksessa sekä antaa konkreettisia neuvoja mahdollisten ongelmakohtien harjoitteluun. Hyödyllistä voisi olla myös järjestää näyttelijöille erillistä koulutusta nimenomaan laulun itsenäisen harjoitteluun liittyen, mikäli itsenäisesti tehtävän työn määrä on niin merkittävä kuin haastatteluista käy ilmi.

## 6.2 Tutkimuksen luotettavuus

Tästä tutkielmasta johdettavat päätelmät eivät ole välttämättä yleistettävissä koko Suomen musiikkiteatterikentällä, sillä tutkimus on toteutettu laadullisena tapaustutkimuksena, jonka tarkoituksena on kuvata nimenomaan tutkimushenkilöiden henkilökohtaista kokemusta tutkittavasta aiheesta. Näiden havaintojen ja kokemusten pohjalta voi teoreettiseen viitekehykseen nojaten tehdä kuitenkin myös yleisluontoisempia päätelmiä. Tutkimuksen pätevyydellä laadullisen tutkimuksen yhteydessä tarkoitetaan sitä uskottavuutta ja vakuuttavuutta, millä tutkija tuo esiin tutkimushenkilöiltä kerätyt tulokset ja minkälaisia päätelmiä hän niistä tekee (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 25). Tämän pätevyuden saavuttamista voidaan edesauttaa kriittisellä ja arvioivalla työasenteella sekä kokonaisvaltaisella kriittisellä tarkastelulla, mihin olen myös työssäni pyrkinyt (emt., 27). Seuraavassa pohdin tutkimukseni luotettavuutta kyseisiin periaatteisiin nojaten.

Ensinnäkin yksilöhaastattelu tuntui luonnolliselta valinnalta tutkielmalleni muun muassa tutkittavan aiheen henkilökohtaisuuden vuoksi. Jo pelkästään laulu instrumenttina sekä siihen liittyvät kokemukset ja tarpeet ovat hyvin henkilökohtaisia, mutta myös näyttelijöiden taustoissa sekä yleisissä toiveissa ja tavoitteissa on paljon eroavaisuuksia. Yleisesti haastattelu tiedonhankintamuotona mahdollistaa myös vastausten laajemman tulkinnan esimerkiksi äänensävyjen sekä painotusten kautta ja teemahaastattelu taas uusien, varsinaista tutkimusaihetta sivuavien teemojen esille nostamisen. Suhteellisen pieni tutkimusotanta tekee mahdolliseksi myös sen, että pystyin keskittymään määrän sijasta haastateltavien kertomien kokemusten laajempaan ja tarkempaan tarkasteluun.

Koen, että tutkielmastani on hyötyä eri tutkimusaihetta koskettaville tahoille: teattereille, näyttelijöille, kapellimestareille, lauluvalmentajille sekä myös teatterin parissa työ-

kenteleville tai alalle aikoville laulunopettajille tai muille musiikkikasvattajille. Tämän vuoksi pyrinkin tutkimuksessani asiantuntevaan, mutta kuitenkin riittävän puolueetto- maan ja objektiiviseen näkökulmaan, jotta eri osapuolet voisivat luottavaisesti ja vara- uksetta suhtautua myös sen tuloksiin. Vaikka olenkin noin viimeisen kolmen vuoden aikana toiminut ammattiteatteriympäristössä, koen kuitenkin olevani uusi alalla toimija ja näin ollen myös riittävän sitoutumaton sekä puolueeton välittämään kokemuksia ja mielipiteitä eri toimijoiden välillä. Omaa monipuolista katsantokantaani edisti myös se, että olen itse päässyt laulunharjoittamisen osalta toimimaan työn molemmilta puolilta: laulun harjoittajana sekä sen harjoittelijana.

Tutkittava aihe on kuitenkin myös iso osa elämäni, opintojani ja työtäni, ja näin ollen eroa asiantuntijuuden ja ennakkoasenteiden välillä oli ajoittain vaikea hahmottaa. Esi- merkiksi haastattelutilanteissa jouduin erityisesti keskittymään neutraaliin suhtautumi- seen sekä siihen, etten johdattele, myötäile saati lähtökohtaisesti kyseenalaista tutki- mushenkilöiden mielipiteitä ja kokemuksia. Kyseinen aihe on usein tunteita herättävä eivätkä haastateltavat myöskään kaihtaneet ilmaista avoimia ja jyrkkiäkin mielipiteitä, jotka helposti tempaisivat mukaansa myös tutkijan itsensä. Tutkimuksen luotettavuutta pohdittaessa onkin hyvä tarkastella myös tutkimushenkilöiden vastauksia, niistä kuulu- via asenteita sekä tutkittavan aiheen mahdollisia vaikutuksia niihin (Saaranen- Kauppinen & Puusniekka 2009, 27). Mielestäni kahden haastateltavan asenne tutkitta- vaan aiheeseen oli varsin kriittinen ja toi esiin vahvasti ja kaunistelematta heidän koke- miaan epäkohtia. Jäljelle jäävän kahden suhtautuminen taas oli neutraalimpaa sekä myös ehkä positiivisemmin väritynyttä. Otanta myötäilee omaa käsitystäni sekä myös haastatteluista ilmikäyntyä vaihtelevuutta näyttelijöiden suhtautumisessa laulun harjoit- telemiseen liittyviin kysymyksiin. Musiikin ja laulamisen suhteen näyttelijät tulevat hyvin erilaisista lähtökohdista ja näin ollen myös heidän odotuksensa harjoittelulle ja sen tuloksille ovat hyvin vaihtelevat. Näiden seikkojen valossa pidän myös tutkimus- otantaa ja sen jakaumaa varsin osuvana laajemman kokonaisuuden heijastelun kannalta.

Tulososiossa käyttämäni lainaukset haastatteluista olen pyrkinyt valitsemaan ja jäsen- tämään niin, että ne mahdollisimman selkeästi ja totuuden mukaisesti kuvaisivat haasta- teltavien kuvailemia kokemuksia ja ajatuksia. Lisäksi tavoitteenani on ollut tutkia ai- neistoa monipuolisesti ja tarpeen tullen myös kriittisesti pitäen itseäni (tutkijana) myös tutkimuksen keskeisenä tutkimusvälineenä täydellisen objektiivisuuden ollessa mahdo- tonta. (Eskola & Suoranta 1998, 210–211.) Aineiston analyysissä ja sen mahdollisim- man neutraalissa käsittelyssä minua auttoi sen jäsentely teemoittain niin tutkimuskysy-

mysten kuin haastattelujen yhteneväisyyksienkin perusteella. Pohdinta-osuudessa esittämäni ehdotukset olen pyrkinyt johtamaan keräämästäni aineistosta, mutta varmasti myös oma asiantuntemukseni rytmimuusikin laulunopettajana sekä teatterissa toimijana ovat niihin vaikuttaneet. Olen kuitenkin pyrkinyt välttämään valmiiden tutkimushypoteesien asettamista etukäteen ja tavoitteenani onkin ollut oppia uutta tutkimuksen edessä (Eskola & Suoranta 1998, 19–20). Tutkittavasta aiheesta olevat ennakko-oletukset olen pyrkinyt ottamaan huomioon niin sanottuina esioletuksina (emt., 19–20).

Tutkimuksessani olen lisäksi pyrkinyt hyvän tutkimuksen eettisiin normeihin, muun muassa kuvailemalla mahdollisimman tarkasti, rehellisesti sekä läpinäkyvästi tutkimusprosessin eri vaiheita. Tutkimukseni eettisiä periaatteita käsitelin tarkemmin luvussa 4.5. Olen myös pyrkinyt mahdollisimman tehokkaasti ottamaan huomioon oman suhtautumiseni sekä käsitykseni tutkittavasta aiheesta ja valistamaan sen subjektiivisuudesta asiantuntijuuteen. Lisäksi olen tiedostanut sen, että olen vastuussa tutkimushenkilöiden esille tuomien kokemusten oikeellisesta esittämisestä varsinkin, kun tutkimushenkilöiden identiteetti saattaa peitenimistä huolimatta olla selvitettävissä haastateltavien esittelyjen pohjalta.

### **6.3 Jatkotutkimusaiheet**

Tutkimukseni on tarkastellut ammattinäyttelijöiden kokemuksia laulullisesta valmentautumisesta musiikkiteatteriesityksen harjoitusvaiheessa sekä itsenäisen harjoittelun, kapellimestarin, lauluvalmentajan tai muun musiikillisen vastuuhenkilön roolia kyseisessä prosessissa. Haastattelujen yhteydessä kuitenkin ilmeni myös muita mielenkiintoisia aiheita varsinaisten tutkimuskysymysten ulkopuolelta. Esittelen näitä seuraavassa.

Korkiainen (2015) tutki maisterin tutkielmassaan viiden naisen kokemuksia laulun opiskelusta Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Mielenkiintoista olisi toisaalta tutkia myös tutkielmassani sivuttua aihetta: jo jonkin aikaa ammatissa työskennelleiden näyttelijöiden kokemuksia näyttelijäkoulutuksessaan saaman laulunopetuksen hyödyntämisestä musiikkiteatterissa valmistumisen jälkeen. Koen, että kyseisen aiheen tutkimisesta voisi olla konkreettista hyötyä näyttelijäkoulutuksen musiikillista puolta suunniteltaessa ja sen räätälöinnissä mahdollisimman hyvin tulevia tarpeita vastaavaksi.

Sekä tutkielmani teoria- että tulososassa käsiteltiin klassisen musiikin laulutyylin sovellettavuutta nykyaikaiseen musiikkiteatteriin ja verrattiin sitä rytmimusiikin lauluun. Se

ei kuitenkaan kuulunut varsinaisiin tutkimuskysymyksiini ja näin ollen siihen ei keskitytty sen enempää. Aihe on kuitenkin mielenkiintoinen ja tuntuu herättävän monissa selkeitä sekä voimakkaitakin mielipiteitä. Eri mielipiteiden konkretisoimisen vuoksi voisi olla hyödyllistä tutkia eri suomalaisissa musiikkiteatteriesityksissä käytettävää äänenmuodostustapaa sekä esimerkiksi kapellimestareiden ja ohjaajien toiveita ja odotuksia teoksissa käytettävästä laulutyylistä. Myös nämä tulokset voisivat olla hyödyllisiä esimerkiksi näyttelijäntyön koulutuksen kehittämisessä sekä myös yleisemmin musiikkiteatteriin tähtäävien lauluoppilaiden opetuksen suunnittelussa.

Tutkielmani tulosten perusteella voidaan sanoa, että ainakin Suomessa kapellimestari vaikuttaisi olevan musiikkiteatterissa tapahtuvan laulun harjoittamisen osalta merkittävin musiikillinen vastuhenkilö. Teatterikapellimestarin vastuu- ja toiminta-alue on myös varsin laaja ja heiltä odotetaan monipuolista sekä vankkaa ammattitaitoa työn eri puolista. Olisikin mielenkiintoista tutkia myös Suomessa toimivien kapellimestareiden taustoja: heidän koulutustaan, työkokemustaan sekä valmiuksiaan vastata työn asettamiin monipuolisiin haasteisiin. Tulosten perusteella voisi hahmotella esimerkiksi juuri teatterikapellimestareille räätälöityä koulutusta tai tutkia pidemmälle Taideyliopiston Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen opintojen sovellettavuutta teatterikapellimestarin ammattiin.

## Lähteet

- AATS – American Academy of Teachers of Singing 2008. In Support of Contemporary Commercial Music (Nonclassical) Voice Pedagogy. *Journal of Singing* 65, 1, 7–10.
- Aittomäki, P., Kervinen, M-R. & Mellanen, T. 2002. Tyylit ja niiden erityispiirteet. Teoksessa T. Hautamäki (toim.), *Laulajan opas – Rytmii-instituutin julkaisuja A4*. Seinäjoki: Rytmii-instituutti, 57–67.
- Alasuutari, P. 1994. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Bean, M. 2007. Why is Acting in Song so Different? *Journal of Singing* 64, 2, 167–173.
- Brecht, B. 1965. *Aikamme teatterissa*. M. Rand (suom.) Helsinki: Tammi.
- Blumenfeld, R. 2010. *Blumenfeld's dictionary of musical theater: opera, operetta, musical comedy*. New York: Limelight Editions An Imprint of Hal Leonard Corporation.
- Bourne, T., Garnier, M. & Kenny, D. 2010. *Music Theatre Voice: Production, Physiology and Pedagogy*. Teoksessa T. S. Harrison (toim.) *Perspectives on teaching singing: Australian vocal pedagogues sing their stories*. Bowen Hills: Australian Academic Press, 170–182.
- Brown, O. L. 1996. *Discover your Voice. How to develop healthy voice habits*. San Diego, CA: Singular Publishing Group.
- Callaghan, J., Emmons, S. & Popeil, L. 2012. *Solo Voice Pedagogy*. Teoksessa G. E. McPherson & G. F. Welch (toim.) *The Oxford Handbook of Music Education, Volume 1*. New York: Oxford University Press, 559–580.
- Edwin, R. 2007. Popular Song and Music Theater: Belt Is Legit. *Journal of Singing* 64, 2, 213–215.
- Eerola, R. 2008. Klassisen ja ei-klassisen laulutekniikan eroavuuksia. *Laulupedagogi* 2007-2008, 10–16.
- Eerola, R. 2011. Laulunopetuksen haasteita musiikinopettajalle. *Musiikkikasvatus. The Finnish Journal of Music Education* Vol. 14, 81–85.

- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- Estill Voice International. 2010. Our Philosophy. Saatavilla <https://www.estillvoice.com/pages/philosophy>, luettu 18.2.2017.
- Hall, K. 2014a. Listening examples and repertoire recommendations. Teoksessa K. Hall. So you want to sing music theater: a guide for professionals (A Project of the National Association of Teachers of Singing). Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 79–89.
- Hall, K. 2014b. Music theater styles. Teoksessa K. Hall. So you want to sing music theater: a guide for professionals (A Project of the National Association of Teachers of Singing). Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 91–108.
- Hall, K. 2014c. Music theater vocal pedagogy. Teoksessa K. Hall. So you want to sing music theater: a guide for professionals (A Project of the National Association of Teachers of Singing). Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 63–78.
- Hall, K. 2014d. Performing music theater. Teoksessa K. Hall. So you want to sing music theater: a guide for professionals (A Project of the National Association of Teachers of Singing). Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 109–130.
- Helsingin Kaupunginteatteri. 2016. Esitysluettelo. Saatavilla [http://www.hkt.fi/pdf/hkt\\_esitysluettelo.pdf](http://www.hkt.fi/pdf/hkt_esitysluettelo.pdf), luettu 10.1.2017.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2000. Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2007. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Tammi.
- Kayes, G. 2004. Singing and the Actor. Lontoo: A&C Black.
- Kenrick, J. 2008. Musical theatre: a history. New York: Continuum International Publishing Group.
- Korkiainen, T. 2015. Ääni-instrumentti näyttelijän työkaluna – Viiden naisopiskelijan kokemuksia laulun opiskelussa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Maisterin tutkielma. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kosonen, E. 1996. Soittamisen motivaatio varhaisnuorilla. Musiikkikasvatuksen lisensiaattityö, Jyväskylän yliopisto.
- Kuula, A. 2011. Tutkimusetiikka. Tampere: Vastapaino.



- Lahtinen, J. 2007. Catsista Kerjäläisopperaan – matka musiikkiteatterin huipulle. Teoksessa P. Koski & M. Palander (toim.) *Kansaa teatterissa*. Helsingin Kaupunginteatterin historia. Helsinki: Like Kustannus, 271–287.
- Laird, P. R. 2011. Musical Styles and Song Conventions. Teoksessa R. Knapp, M. Morris & S. Wolf (toim.) *The Oxford Handbook of The American Musical*. New York: Oxford University Press, 31–44.
- Laukkanen, A-M. & Leino, T. 1999. Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen. Helsinki: Gaudeamus.
- Lebon, R., L. 1999. *The professional vocalist: a handbook for commercial singers and teachers*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press.
- LeBorgne, W. 2014. Vocal Health and the Music Theater Vocal Athlete. Teoksessa K. Hall. *So you want to sing music theater: a guide for professionals (A Project of the National Association of Teachers of Singing)*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 41–62.
- LoVetri, J. L. 2008. Contemporary Commercial Music. *Journal of Voice* 22, 3, 260–262.
- LoVetri, J. L., Saunders-Barton, M. & Weekly, E. M. 2014. A Brief Overview of Approaches to Teaching the Music Theatre Song. Teoksessa S. D. Harrison & J. O'Bryan (toim.) *Teaching Singing in the 21<sup>st</sup> Century*. Dordrecht: Springer Science+Business Media, 53–66.
- Mackerras, Sir C., 2003. Opera conducting. Teoksessa J. A. Bowen (toim.) *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge: Cambridge University Press, 65–78.
- de Mallet Burgess, T. & Skilbeck, N. 2000. *The Singing and Acting Handbook*. Lontoo: Routledge.
- Mason, D. 2000. The teaching (and learning) of singing. Teoksessa J. Potter (toim.) *The Cambridge Companion to singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 204–220.
- Moore, T. & Bergman, A. 2008. *Acting the Song: Performance Skills for the Musical Theatre*. New York: Allworth Press.

- Morris, M. & Knapp, R. 2011. Singing. Teoksessa R. Knapp, M. Morris & S. Wolf (toim.) *The Oxford Handbook of The American Musical*. New York: Oxford University Press, 320–334.
- Nix, J. & Roy, N. 2012. Voice Health and Vocal Education. Teoksessa G. E. McPherson & G. F. Welch (toim.) *The Oxford Handbook of Music Education*, Volume 1. New York: Oxford University Press, 626–650.
- O'Bryan, J. & Harrison, S. D. 2014. Prelude: Position Singing Pedagogy in the Twenty-First Century. Teoksessa S. D. Harrison & J. O'Bryan (toim.) *Teaching Singing in the 21<sup>st</sup> Century*. Dordrecht: Springer Science+Business Media, 1–9.
- Paane-Tiainen, T. 2000. *Oppijaksi aikuisena*. Helsinki: Edita.
- Peltonen, M. 1981. *Aikuisdidaktiikan perusaineksia*. Porvoo: WSOY.
- Pere, A. & Torvinen, J. 2016. Laulupedagogisten käytäntöjen jäsentäminen eksistentiaalistis-fenomenologisen ihmiskäsityksen valossa. *Teoreettis-filosofinen reflektio. Musiikkikasvatus. The Finnish Journal of Music Education* Vol. 19, 43–58.
- Rautiainen, T. 2001. *Pop, protesti, laulu: Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. *KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Saatavilla <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>, luettu 28.12.2016.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2009. *Menetelmäopetuksen tietovaranto KvaliMOTV. Kvalitatiivisten menetelmien verkko-oppikirja*. Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Saatavilla [http://www.fsd.uta.fi/fi/julkaisut/motv\\_pdf/KvaliMOTV.pdf](http://www.fsd.uta.fi/fi/julkaisut/motv_pdf/KvaliMOTV.pdf), luettu 23.2.2017.
- Saarela-Kinnunen, M., Eskola, J. 2010. *Tapaus ja tutkimus = tapaustutkimus? Teoksesta J. Aaltola & R. Valli (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin I*. Jyväskylä: PS-kustannus, 189–199.
- Sadolin, C. 2009. *Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka*. J. Mäntyjärvi (suom.) Copenhagen: CVI Publications.
- Sataloff, R. T. & Davidson, J. 2012. The Older Singer. Teoksessa G. E. McPherson & G. F. Welch (toim.) *The Oxford Handbook of Music Education*, Volume 1. New York: Oxford University Press, 610–625.

- Seppälä, M-O. 2007. Teatteri liikkeessä. Työväenteatterit Suomen teatterikentällä ja työväenliikkeessä kaksiteatterijärjestelmän syntyyn asti vuonna 1922. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
- Seppälä, M-O. 2010a. Kotimaisesta teatterista kansallisteatteriin. Teoksessa M-O. Seppälä & K. Tanskanen (toim.) Suomen teatteri ja draama. Helsinki: Like Kustannus, 25–42.
- Seppälä, M-O. 2010b. Teatteri leviää Suomeen. Teoksessa M-O. Seppälä & K. Tanskanen (toim.) Suomen teatteri ja draama. Helsinki: Like Kustannus, 15–24.
- Seppälä, M-O. 2010c. Viihdettä ja uusia melodioita. Teoksessa M-O. Seppälä & K. Tanskanen (toim.) Suomen teatteri ja draama. Helsinki: Like Kustannus, 268–278.
- SibA – Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 2017. Tutkintovaatimukset / Sibelius-Akatemia: Tasosuoritukset jazz-, kansanmusiikki ja popjazz. Saatavilla <http://www.uniarts.fi/tutkintovaatimukset-sibelius-akatemia-tasosuoritukset-jazz-kansanmusiikki-ja-popjazz>, luettu 19.2.2017.
- Sundberg, J. 1987. The science of the singing voice. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Syrjälä, L., Ahonen, S., Syrjäläinen, E. & Saari, S. 1995. Laadullisen tutkimuksen työtapoja. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Tampereen Työväen Teatteri. 2017. Ohjelmisto, Viita 1949. Saatavilla <http://www.ttt-teatteri.fi/ohjelmisto/viita-1949>, luettu 10.1.2017.
- Tampereen yliopisto. 2015a. Teatterityön kandidaattiohjelma. Saatavilla <https://www10.uta.fi/opas/tutkintoOhjelma.htm?rid=10336&uiLang=fi&lang=fi&lvv=2015>, luettu 18.2.2017.
- Tampereen yliopisto. 2015b. Teatterityön maisteriopinnot. Saatavilla <https://www10.uta.fi/opas/tutkintoOhjelma.htm?rid=10335&uiLang=fi&lang=fi&lvv=2015>, luettu 18.2.2017.
- Tampereen yliopisto. 2015c. TEATA3 Dynaaminen näyttelijä 10–20 op. Saatavilla <https://www10.uta.fi/opas/opintojakso.htm?rid=10258&idx=2&uiLang=fi&lang=fi&lvv=2015>, luettu 18.2.2017.
- Tampereen yliopisto. 2015d. TEATA4 Oma ääni 10–20 op. Saatavilla <https://www10.uta.fi/opas/opintojakso.htm?rid=10258&idx=3&uiLang=fi&lang=fi&lvv=2015>, luettu 18.2.2017.

- Tampereen yliopisto. 2015e. TEATS1 Syventävät erityiskurssit 20–40 op. Saatavilla <https://www10.uta.fi/opas/opintojakso.htm?rid=10271&idx=0&uiLang=fi&lang=fi&lvv=2015>, luettu 18.2.2017.
- Tampereen Yliopisto. 2016. Tampereen Yliopiston tutkinto-ohjelmat. Saatavilla <http://www.uta.fi/opiskelu/opinnot/tutkinto-ohjelmat.html>, luettu 28.12.2016.
- Tarvainen, A. 2012. Laulajan ääni ja ilmaisu: Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk. Tampere: Tampere University Press.
- TeaK – Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. 2015. Tutkintovaatimukset 2015-2020. Saatavilla [http://www.uniarts.fi/sites/default/files/Nayttelijantaiteen\\_koulutusohjelman\\_tutkintovaatimukset.pdf](http://www.uniarts.fi/sites/default/files/Nayttelijantaiteen_koulutusohjelman_tutkintovaatimukset.pdf), luettu 18.2.2017.
- TeaK – Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. 2016a. Teatterikorkeakoulu. Saatavilla <http://www.uniarts.fi/teak>, luettu 28.12.2016.
- TeaK – Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. 2016b. T-NB111, Musiikki ja laulu 1 (Laulu ja laulustudio), 2 op. Saatavilla [https://weboodi.uniarts.fi/uniarts/opettaptied.jsp?MD5avain=&Kieli=1&OpetTap=9254828&takaisin=vl\\_kehys.jsp&Ilmoit=0&vl\\_tila=2&Opas=91&ooo\\_SortJarj=3&Org=7027047&haettuOpas=91](https://weboodi.uniarts.fi/uniarts/opettaptied.jsp?MD5avain=&Kieli=1&OpetTap=9254828&takaisin=vl_kehys.jsp&Ilmoit=0&vl_tila=2&Opas=91&ooo_SortJarj=3&Org=7027047&haettuOpas=91), luettu 18.2.2017.
- TeaK – Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. 2016c. T-NB112, Musiikki ja laulu 2 (Laulu ja laulustudio), 2 op. Saatavilla [https://weboodi.uniarts.fi/uniarts/opettaptied.jsp?MD5avain=&Kieli=1&OpetTap=9241909&takaisin=vl\\_kehys.jsp&Ilmoit=0&vl\\_tila=2&Opas=92&ooo\\_SortJarj=3&Org=7027047&haettuOpas=92](https://weboodi.uniarts.fi/uniarts/opettaptied.jsp?MD5avain=&Kieli=1&OpetTap=9241909&takaisin=vl_kehys.jsp&Ilmoit=0&vl_tila=2&Opas=92&ooo_SortJarj=3&Org=7027047&haettuOpas=92), luettu 18.2.2017.
- TeaK – Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. 2016d. T-NB113, Musiikki ja laulu 3 (Laulu, laulustudiot ja laulututkinto), 2 op. Saatavilla [https://weboodi.uniarts.fi/uniarts/opettaptied.jsp?MD5avain=&Kieli=1&OpetTap=9254810&takaisin=vl\\_kehys.jsp&Ilmoit=0&vl\\_tila=2&Opas=93&ooo\\_SortJarj=3&Org=7027047&haettuOpas=93](https://weboodi.uniarts.fi/uniarts/opettaptied.jsp?MD5avain=&Kieli=1&OpetTap=9254810&takaisin=vl_kehys.jsp&Ilmoit=0&vl_tila=2&Opas=93&ooo_SortJarj=3&Org=7027047&haettuOpas=93), luettu 18.2.2017.
- Thurman, L., Welch, G., Theimer, A., Feit, P. & Grefsheim, E. 2000. Singing various musical genres with stylistic authenticity: vocal efficiency, vocal conditioning, and voice qualities. Teoksessa L. Thurman & G: Welch (toim.) Bodymind & voice: foundations of voice education Vol. 2. Collegeville: VoiceCare Network, 515–522.

- TINFO – Teatterin tiedotuskeskus. 2016. 2015 Teatteritilastot. Helsinki: Painotalo Trinket.
- Turun Kaupunginteatteri. 2017. Ohjelmisto, Tom of Finland. Saatavilla <https://teatteri.turku.fi/turun-kaupunginteatteri/ohjelmisto/tom-finland>, luettu 10.1.2017.
- TENK 2012. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan laatimat eettiset periaatteet. 2012-2014. Saatavilla <http://www.tenk.fi/fi/eettinen-ennakkoarviointi-ihmistieteissa/eettiset-periaatteet>, luettu 29.12.2016.
- Valtasaari, H. 2012. Ääntöbalanssi-metodi<sup>TM</sup> laulunopetuksessa. Pro gradu-tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Wilson, P. H. 2010. Showtime! – Teaching Music Theatre and Cabaret Singing. Teoksessa T. S. Harrison (toim.) Perspectives on teaching singing: Australian vocal pedagogues sing their stories. Bowen Hills: Australian Academic Press, 293–305.

# Liitteet

## Liite 1, Teemahaastattelurunko

### TAUSTAA ESITTELYJÄ VARTEN

1. ikä
2. näyttelijäkoulutus / valmistumisvuosi
3. työhistoria oman muistikuvan mukaan (missä, kuinka kauan, kuinka paljon musiikkiteatterirooleja, milloin viimeisin)
4. musiikkikoulutus / -harrastuneisuus

### TAUSTAA

5. Kuinka/miksi olet päätenyt tekemään musiikkiteatterirooleja?
6. Oletko saanut näyttelijäntöykoulutuksessasi laulunopetusta ja jos, niin minkälaista ja oletko pystynyt hyödyntämään sitä myöhemmin urallasi?

### ITSENÄINEN TYÖSKENTELY

7. Työskenteletkö itsenäisesti harjoitellessasi musiikkiteatteriroolin laullista puolta?
8. Kuinka paljon työskentelet itsenäisesti?
9. Kuvaille itsenäistä työskentelyäsi, käytätkö siitä esimerkiksi jotain apuvälineitä tai tiettyä järjestystä?

### LAULLISEEN HARJOITUSPROSESSIIN KUULUVAT HENKILÖT

10. Keitä henkilöitä kuuluu musiikkiteatterissa tapahtuvaan laulliseen harjoitusprosessiin?
11. Minkälaisena koet heiltä saamasi avun tai opetuksen?
12. Minkälaista apua tai opetusta heiltä kaipaisit?

### LAULUÄÄNENKÄYTTÖÖN LIITTYVÄ OPETUS JA APU

13. Saatko harjoitusprosessin aikana lauluäänenkäyttöön tai laulutekniikkaan liittyvää apua tai opetusta?
14. Koetko tämän avun määrän riittävänä?
15. Minkälaista apua tai opetusta lauluäänenkäyttöön ja erityisesti sen tekniikkaan liittyen kaipaisit?

### MUUTA

16. Onko mielessäsi jotain muuta aiheeseen liittyvää, minkä haluaisit vielä tuoda esiin?

## Liite 2, Litterointinäyte

**HAASTATTELIJA:** Onko teatterin puolesta koskaan tarjottu teille jotain laulunopetusta? Tunteja tai kursseja, puhtaasti sen tietyn musikaalin harjoittelun ulkopuolelta?

**MARIA:** No meillähän, me voimme hakea opintorahastolta esim. laulutunteja jotain tiettyä roolia varten ja sitten meillä silloin joskus, varmaan kymmenen vuotta sitten, meillähän järjestettiin tällöinen work shop, just CVT-work shop niin kun ensimmäinen silloin ja... Ja tota... Mutta nekin on sit semmosia, että kun ne on aina omalla ajalla, niin sitten siellä on vaan ne niin kun intohimoisimmat ja jaksavimmat tavallaan. Mutta että nyten esimerkiks tiedän, että nyten on ollut mahdollista se, että niin kun, jos näyttelijä kokee, että mä tarviin apua ja nyten sitä ei tarpeeksi saa tai ei ehdi saada sen prokkiksen sisällä, niin sitten on ollut mahdollista hakea esimerkiksi laulutunteihin apurahaa. Ja mäkin oon saanu sitten, kun mä olen käynyt jollain laulukursseilla ja tällönsillä, niin mä olen saanut siihen sitten sen ammattitaidon kehittämistä varten.

**HAASTATTELIJA:** Kokisitko, että teatterissasi tarvittaisiin kapellimestarin lisäksi puhtaasti enemmän lauluvalmentajaa, joka selkeästi keskittyisi nimenomaan esimerkiksi laulun teknisiin haasteisiin?

**MARIA:** Joo, ehdottomasti. Mutta silloin sen pitäis olla aina niin kun oikee henkilö oikeeseen prokkikseen jotenkin. Että musta tuntuu, että tota... Jotenkin... Hyvä laulunopettajahan nyt voi opettaa mitä vaan, mutta tavallaan, että se... Että siinä olis semmonen kompo, joka toimis, että se ohjaaja, kapellimestari ja sitten tää laulukoutsi, että niillä on se sama päämäärä, sama tyylilaji esimerkiks, mitä haetaan... Että se olis niin kun semmonen kokonaisuus, ettei sitten yht' äkkiä tuu ulkopuolelta joku jonkun, niin kun väärällä tavalla tiukan metodin omaava tyyppi, joka vääntää taas näyttelijät tiettyyn muottiin sillä tavalla, ettei nää sitä kokonaisuutta. Mutta ehdottomasti ja eritoten ensemble- ja kuorohommassa yhteissointi ja yhteiset päätökset on ihan äärettömän tärkeitä. Ja sitten totta kai siis jos aatellaan, että on niin kun valtavan vaativa musikaalibiisi, että jos siellä ois tyyppi, joka osais sanoa, että ”Kun sä teet näin, niin tää onnistuu.” Niin niin sehän ois ihan mielettömän hienoo.