

**COMPLETE VOCAL TECHNIQUE LAULUNOPETUKSEN  
VÄLINEENÄ**

Henna Lind

Kandidaatintutkielma

Musiikkikasvatus

Kevät 2013

Jyväskylän yliopisto

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta – Faculty</b> Humanistinen tiedekunta	<b>Laitos – Department</b> Musiikin laitos
<b>Tekijä – Author</b> Henna Lind	
<b>Työn nimi – Title</b> Complete vocal technique laulunopetuksen välineenä	
<b>Oppiaine – Subject</b> Musiikkikasvatus	<b>Työn laji – Level</b> Kandidaatintutkielma
<b>Aika – Month and year</b> Kevätlukukausi 2013	<b>Sivumäärä – Number of pages</b> 36
<b>Tiivistelmä – Abstract</b>	
<p>Tutkin kandidaatintutkielmassani laulutekniikkaa nimeltään Complete vocal technique. Tarkoitukseni on selvittää millaisia mahdollisuuksia, ja mahdollisia rajoituksia, se tuo nykypäivän laulunopetukseen, sekä sitä mitkä ovat sen erot ja yhtäläisyydet muihin laulutekniikoihin verrattuna. Complete vocal technique on koko ajan yleistynyt laulutekniikka ja laulunopetusmetodi ja siitä syystä mielestäni tärkeä tutkittava aihe.</p> <p>Kandidaatintutkielmani alussa kerron tiivistetysti Complete vocal techniquen perusajatuksia. Tämän jälkeen siirryn vertailuosioon, jossa otan tarkasteluun pop/jazz-laulutekniikan sekä klassisen laulutekniikan yleisimpiä lauluteknisiä ajatuksia. Lisäksi tarkastelen myös vanhoja laulunoppaita, joista osa on lähes sadan vuoden takaisia. Ne osoittautuivat erityisen kiinnostaviksi lähteiksi.</p> <p>Huomasin Complete vocal techniquen olevan hyvin monipuolinen laulunopetusmetodi. Se pitää sisällään paljon vanhaa, jo kauan olemassa ollutta tietoa laulutekniikoista, mutta myös jotain uutta. Lisäksi vanha tieto on päivitetty nykypäivään sopivaksi.</p> <p>Aion jatkaa aiheeni tutkimista myös tulevaisuudessa. Silloin aion ottaa mukaan myös musiikinopettajanäkökulman ja siis tutkia voisiko Complete vocal techniquea hyödyntää myös koulujen laulunopetuksessa.</p>	
<b>Asiasanat – Keywords</b> Laulaminen, laulopedagogiikka, laulunoppaat, laulutekniikat, Complete vocal technique	
<b>Säilytyspaikka – Depository</b>	
<b>Muita tietoja – Additional information</b>	

## SISÄLLYS

1	Johdanto	4
2	Complete vocal techniquen synty	6
3	Complete vocal techniquen äänenmuodostustekniikat	9
	3.1 Peruseriaatteet	9
	3.2 Moodit	12
	3.3 Tehosteet	17
4	Complete vocal technique ja muut laulutekniikat	22
	4.1 Pop/jazz-laulutekniikat	22
	4.2 Vanhat laulunoppaat ja perinteinen klassinen laulutekniikka	28
5	Pohdinta	34
	Lähteet	36

## 1 JOHDANTO

Laulaminen on tuttua puuhaa meille kaikille. Jokaisella ihmisellä on jo syntyessään laulamiseen tarvittava elimistö, siksi se on mahdollista jokaiselle. Laulaminen herättää kuitenkin usein ristiriitaisia tunteita. Joillekin koulun musiikintunnit synnyttivät kipinän aloittaa lauluharrastus, toisille taas kyseiset tunnit aiheuttivat lähinnä päänvaivaa ja mielipahaa. Niin on varmasti myös aikuisuudessa. Toiset nauttivat laulamista ja he käyvätkin esimerkiksi laulutunneilla tai karaokea laulamassa. Toisille taas lapsuuden musiikintuntien laulukokeet ja muut ikävät muistot laulamista kohtaan, ovat jättäneet ikuiset arvet, eikä laulaminen todellakaan ole kiinnostavien asioiden listalla. Jotkut myös ajattelevat olevansa niin sanotusti sävelkuuroja, ja siksi he kuvittelevatkin, etteivät voi ikinä oppia laulamaan. Lisäksi laulaminen sisältää hirvittävän määrän vaikeaselkoista tekniikkaa, jota monet ihmiset varmasti kammoavat.

Kandidaatintutkielmassani tutkin laulutekniikkaa nimeltään Complete vocal technique. CV-tekniikan ideana on muun muassa tehdä laulamista helppoa, ymmärrettävää ja yksinkertaista, jotta kaikki voisivat oppia laulamaan. Se siis saattaa olla ratkaisu laulamisen helpottamiseen, sekä laulamista heräävien ikävien tunteiden poistamiseen. Kerron tiivistetysti, mistä Complete vocal techniquessa on kyse ja otan selville mahdollisia eroja ja yhtäläisyyksiä, sekä uusia ajatuksia, mitä siinä voisi olla muihin laulutekniikoihin verrattuna. Omat käytännön kokemukseni CV-tekniikasta rajoittuvat muutamaankin lyhyempään kurssiin, mutta teoriassa tekniikka on minulle tuttu. Olen tehnyt aiheesta Complete vocal technique laulunopetuksen välineenä myös viestintäseminarityöni, jota siis nyt jatkan ja laajennan tässä kandidaatintutkielmassa.

Laulajien keskuudessa Complete vocal technique alkaa olla hyvinkin tuttu käsite. Se jakaa mielipiteet, mutta ei ole epäilystäkään, etteikö sillä olisi ollut vaikutusta, erityisesti pop/jazz-laulunopetukseen. Aihe on mielestäni ajankohtainen ja siksi kiinnostava tutkimuskohde.

Mielestäni aihe on tärkeä myös musiikkikasvattajalle, koska CV-tekniikka on alati yleistyvä metodi. Musiikinopettajan on tärkeää olla monella saralla tietoinen myös uusista suuntauksista ja niiden mahdollisuuksista. Myöhemmin tarkoitukseni onkin tutkia myös sitä, voisiko Complete vocal techniquea hyödyntää sen yksinkertaisuuden ja selkeyden vuoksi myös koulujen laulunopetuksessa. Näin ollen CV-tekniikasta voi olla apua parantamaan koulujen laulunopetuksen tasoa, sekä siitä herääviä tunteita.

Minulle itselleni laulaminen on hyvin lähellä sydäntä. Olen laulanut pienestä pitäen niin yksin kuin muiden kanssa ja hyvin erilaisissa kokoonpanoissa. Tällä hetkellä Jyväskylän ammattiopistossa muusikoksi opiskelevana, laulamisesta on tulossa minulle myös ammatti, joten kiinnostus sitä kohtaan on kasvanut entisestään. En siis voinut keksiä itselleni laulamista kiinnostavampaa aihetta kandidaatintutkielmaani varten.

## 2 COMPLETE VOCAL TECHNIQUEN SYNTY

Complete vocal techniquen on kehittänyt tanskalainen koulutettu klassinen laulaja ja lauluäänen tutkija Catherine Sadolin. Hän ryhtyi omien äänenmuodostusongelmiensa takia tutkimaan erilaisia tekniikoita, ja etsimään parhaiten juuri hänen tarpeisiinsa sopivaa tapaa laulaa. Hän muun muassa kärsi astmasta, joka vaikeutti hänen hengittämistään, joten hän perehtyi oikeaa tekniikkaa etsiessään jopa ihmisäänen anatomiaan ja fysiologiaan. Juuri omien kokemuksensa takia hän on sitä mieltä, että jokainen voi oppia laulamaan, kunhan löytää oikean tekniikan tuottaa ääntä. (Sadolin 2009, 7.) Sadolin toteaa laulamisen olevan hyvin tunnepitoista, eikä se siis edellytä akateemista koulutusta. (Sadolin 2009, 3.) Laulutekniikoiden tarkoitus on Sadolinin mukaan poistaa ongelmia ja löytää tapa käyttää ääntä vapaasti (Sadolin 2000, 5). Opetuksessa tulisi käyttää mahdollisimman paljon yksinkertaista ja arkista kieltä, jotta oppilaan ei tarvitsisi käyttää suurta määrää energiaa opetuksen sisältämien termien ymmärtämiseen, vaan hän voisi keskittyä ymmärtämään ja sisäistämään itse tekniikkaa (Sadolin 2009, 3). Sadolin kertoo, että teoriolla itsessään ei ole suurta merkitystä, vaan sen tehtävä on tukea käytäntöä ja auttaa ratkaisemaan ongelmia. (Sadolin 2000, 8.)

Mielestäni Sadolinin ajattelutapa on hyvin järkevä. Olen usein itsekin törmännyt tilanteisiin, joissa teknisen ja muodollisen kielen ymmärtäminen vie liikaa aikaa itse asian oppimiselta. Silloin oppimistilanne tuntuu lähinnä tukahduttavalta ja mitään ei jää mieleen. Arkikieltä ja mielikuvia käytettäessä laulamaan oppiminen tuntuu huomattavasti yksinkertaisemmalta. Olen kuitenkin huomannut, että myös teknisen ja muodollisen kielen ymmärtämisellä on oma merkityksensä. Eri laulutekniikoissa usein juuri muodollinen kieli saattaa olla samaa, jolloin siis useamman laulutekniikan ymmärtäminen yhtäaikaan saattaa helpottaa. Kun on kerran nähnyt vaivaa muodollisen kielen opetteluun ja ymmärtämiseen, tapahtuu eri laulutekniikoiden oppiminen nopeammin. Täytyy myös muistaa, että kaikki oppivat eri tavoilla. Toisille on tärkeää tietää paljon tekniikasta tai

fysiologiasta, toiset eivät tarvitse sitä tietoa lainkaan. Myös minä itse käytän eri tilanteissa eri tapoja oppia.

Tanja Torvikoski määrittelee opinnäytetyössään Complete vocal technique näin: ”Complete Vocal Technique tutkii ja selittää äänen fysiologisia ilmiöitä erottaen tekniikan ja tyyliä toisistaan, jolloin laulaja voi itse valita haluamansa tekniset työkalut ilman tyyllisiä velvoitteita. CVT vapauttaa tekniikat kaikkien käyttöön paljastamalla menetelmät niiden taustalla. Tämä mahdollistaa sen, että kaikki laulajat voivat nyt kokeilla asioita, jotka ennen tuntuivat mahdottomilta ja vain joidenkin yksittäisten laulajien synnyinlahjoilta.” (Torvikoski 2011, 6.) Mielestäni on hienoa, että Sadolin on mahdollistanut vaikeidenkin teknisten asioiden oppimisen avaamalla ja paljastamalla kaikki tekniikkaan liittyvät salat yhdessä kirjassa. Tämä tekee oppimisesta selkeää ja mielekästä, sekä laskee laulutekniikan oppimisen tason tähtitieteestä maanpinnalle.

Sadolin kokosi tutkimustensa tulokset kirjaksi nimeltä Complete vocal technique (2009) eli suomeksi Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka. Kirjan, ja koko laulutekniikan, eräs perustavoitteista on auttaa laulajaa ottamaan itse vastuu omasta kehityksestään ja oppimisestaan, mutta myös parantaa oppilaan ja opettajan keskinäistä kommunikointia. (Sadolin 2009, 3.) Kun opettaja voi epämääräisten ohjeiden sijaan antaa heti spesifejä ohjeita, tuloksia syntyy nopeammin ja tällöin pystytään koko ajan seuraamaan ollaanko oikeilla jäljillä. Aikaa säästyy ja oppiminen on nopeampaa. (Sadolin 2000, 6.) Vastuunottamisella Sadolin tarkoittaa sitä, että esimerkiksi tämän kirjan tarkoitus ei ole saada aikaan täydellisiä teknisiä suorituksia, vaan kirjassa on vain vapaaehtoisia ohjeita, kuinka laulaja voisi toimia. Laulajan täytyy siis itse valita mitä ohjeita kirjasta haluaa hyödyntää. (Sadolin 2000, 8.) Sadolin myös korostaa, että laulajan on aina tärkeää kuunnella itseään ja omia tuntemuksiaan. Se on paras tapa tiedostaa tekeekö jotain oikein vai väärin. (Sadolin 2000, 9.) Tämä pitää mielestäni täysin paikkaansa. Laulajan täytyy tietenkin itse ottaa vastuu, tehdä töitä ja kehittää itseään. Opettajan tehtävä on vain neuvoa millä tavoin se voisi tapahtua. Complete vocal technique sisältää niin selkeitä ohjeita siitä miten voisi toimia, että opettajan on helppo antaa vinkkejä ja oppilaan on helppo ymmärtää, mitä opettaja tarkoittaa. Oppilaan ja opettajan keskinäinen kommunikointi siis paranee varmasti.

Sadolin (2009) mainitsee, että ennen ei voitu vahvistaa laulua sähköisesti, joten laulajien piti kehittää tapoja saada aikaan kestävä ja kauas kantava lauluääni. Tällöin syntyi klassisen laulun tekniikka, jota pidettiin ”ainoana oikeana” laulutapana. Tällainen ajattelumalli on ollut pitkään

valloillaan. Kevyen musiikin laulajat eivät voineet kuitenkaan käyttää klassisen laulun tekniikoita, koska tällöin heidän laulamiseensa olisi tullut klassinen sointi. (Sadolin 2009, 6.)

Sadolin (2009) uskoo, että kaikki ihmisen tuottama ääni on tärkeää, joten hän päätti tutkimuksissaan ottaa selvää, onko eri laulutyylien välillä yhtäläisyyksiä. Hän ryhtyi analysoimaan erilaisia lauluääniä erilaisista musiikkityyleistä. Esimerkiksi rock ja heavy - laulajien laulutapoja on pidetty lähinnä ääntä vahingoittavina ratkaisuina (Sadolin 2009, 7–8.) Useilla rock ja heavy – laulajilla on kuitenkin takanaan pitkä ura ja Sadolin ryhtyikin etsimään myös niistä laulutavoista muiden laulutapojen kanssa yhteisiä tekijöitä, koska hän uskoi, ettei kukaan voisi laulaa niin kauan huonolla tekniikalla menettämättä ääntään. (Sadolin 2000, 7.) Sadolin analysoi esimerkiksi äänenväriä, vokaaleja, säveltasoa ja voimakkuutta. Tämän analysoinnin tuloksena hän päätteli, että erilaiset äänet voidaan jakaa kahteen perusr ryhmään, ”metallisiin” ja ”ei-metallisiin”. Samoja äänityylejä Sadolin löysi myös klassisesta laulutavasta. (Sadolin 2009, 7–8.)

Sadolin (2009) kertoo loppupäätelmänsä olleen se että kaikki ihmisen tuottamat äänet voidaan luokitella ja organisoida selkeäksi järjestelmäksi. Tämä järjestelmä on sovellettavissa kaikkiin laulutekniikoihin ja musiikkityyleihin. (Sadolin 2009, 8.) Sadolin myös mainitsee, ettei tämäkään tekniikka ole kokonaan uutta, vaan samoin kuin kaikilla tutkimuksen alueilla, tämäkin perustuu vanhaan tietoon laulamisesta ja eri tekniikoista. Sitä on vain päivitetty paremmin tähän päivään sopivaksi. (Sadolin 2000, 7.)



### 3 COMPLETE VOCAL TECHNIQUEN ÄÄNENMUODOSTUSTEKNIIKAT

#### 3.1 Peruseriaatteet

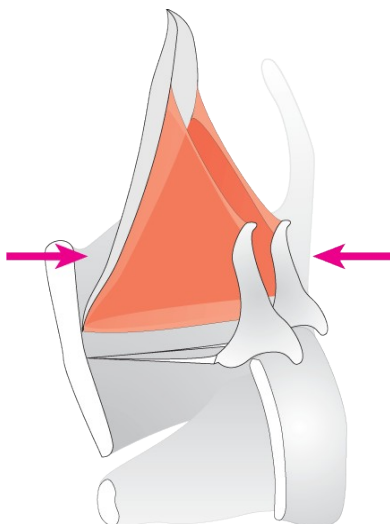
Sadolin (2009) kertoo laulamisen peruseriaatteita olevan kolme. Ne ovat tuki, perus-twang sekä rento leuka ja huulet. Tuella Sadolin tarkoittaa sellaista toimintaa, jossa eri lihasryhmien vuorovaikutuksen avulla vastustetaan pallean luontaista pyrkimystä työntää ilmaa ulos keuhkoista, eli toisin sanoen tuki on uloshengityksen viivästämistä ja aktiivista hallitsemista. (Sadolin 2009, 20.) Laulaminen ei siis ole pelkkää tiedostamatonta uloshengitystä. Tuen avulla laulaja pystyy tuottamaan pidempiä säveliä, tasaisempaa ja voimakkaampaa ääntä, hallitsemaan sävelpuhtautta ja vibratoa sekä tuottamaan ääntä rasittamatta sitä. Ääniala myös laajenee hyvän tuen ansiosta. (Sadolin 2009, 27.) Tuen muodostamiseen tarvitaan muun muassa vatsa-, lanne- ja selkälihakset sekä palleaa. Sadolin esittää, että olisi hyvä tiedostaa ja tuntea omat lihaksensa. Se helpottaa tuen säätelyä. (Sadolin 2009, 28–30.)

Itse olen laulaessani huomannut, että nimenomaan syvät vatsalihakset muodostavat tuen, eivät pinnalliset vatsalihakset. Jos pinnallisia vatsalihakset jännittää laulaessa, syntyy usein vain turhia jännityksiä vatsan alueelle, joka saattaa aiheuttaa äänen ”puskemista”, sekä hengityksen nousemista ylöspäin. Sadolin (2000) huomauttaa, että tukea harjoiteltaessa laulaja saattaa usein vahingoissa tuen sijaan puskea ääntä ulos, jolloin ääni väsy helposti. Puskemisen voi havaita siten, että ääni on huokoinen ja siinä on paljon ilmaa mukana. Laulajan tulisi siis myös kontrolloida sitä, kuinka paljon ilmaa hän sisäänhengittää. Suuri määrä ilmaa vaatii enemmän työtä pallealta. (Sadolin 2000, 23–24.) Sadolin kertoo, että tuen tulee myös olla jatkuvaa liikettä eli toisin sanoen vastavoimaa ja lihasten välistä vuorovaikutusta. Liikkeen pysähtyessä tuki lukkiutuu ja ääni loppuu. (Sadolin 2009, 33.) Sadolin lisää myös, että aktiivista tukea tulisi käyttää vasta silloin kun se on tarpeen, eli kun

laulaminen alkaa tuntua vaikealta, esimerkiksi korkealta lauletaessa tai fraasien lopuissa, jotta keho ei väsy liian aikaisin. (Sadolin 2000, 13.) Tuen tarve on jokaisella laulajalla yksilöllinen (Sadolin 2000, 36). Ihminen käyttää tukea aina, jopa puhuessaan. Toisissa tilanteissa se on vain aktiivisempi kuin toisissa. Mielestäni tukea tulisi käyttää laulamissa aina, mutta olen Sadolinin kanssa samaa mieltä siitä, että sen käyttöä tulisi säädellä. Jos jo fraasin alussa käyttää tukea täydellä teholla voi huomata, että sitä ei riitäkään enää fraasin loppuun. Sadolinin mukaan oikean tuen löytäminen edellyttää siis laulajalta oman kehon tutkimista sekä erilaisten mielikuvien kehittämistä ja harjoitusten tekemistä. Sadolin kuitenkin korostaa, että jokaisen laulajan tulee etsiä itselleen sopiva tapa harjoitella (Sadolin 2009, 13).

Perus-twangia laulaja tarvitsee tehdäkseen äänestään kirkkaamman ja vapaamman. Äänessä on mukana vähemmän ilmaa ja siitä saadaan voimakkaampi. Twangia lauluun saadaan supistamalla kurkunpään eteistä (kuva 1). Sitä on oltava lauluäänessä mukana aina, koska sen avulla laulaja pystyy soveltamaan tekniikoita oikein ja helposti. (Sadolin 2009, 15.) Sadolin kuitenkin korostaa, että on opittava erottamaan toisistaan perus-twang sekä ääri-twang. Ääri-twangin avulla laulaja voi saada aikaan kirkkaampia sävyjä ja terävämpiä ääniä. Ääri-twang on siis pikemminkin äänen muokkaamistehoste, kuin laulamisen edellytys. Perus-twangin löytämiseen tarvitaan aluksi kuitenkin mahdollisimman voimakkaan twangin opettelemista. Myöhemmin sen määrää oppii hillitsemään. (Sadolin 2009, 52.) Minulle twang on vielä melko tuntematon käsite. Teoriassa se vaikuttaa selkeältä, mutta käytännössä en ole vielä sitä täysin ymmärtänyt. Perinteisessä pop/jazz-laulussa en ole vielä twangiin ainakaan tässä muodossa törmännyt, joten ehkä vielä hieman kyseenalaistan itse sen tarpeellisuutta laulamissa.

Complete vocal techniquen kehityksen huomaa tässä tapauksessa siitä, että vuoden 2000 painoksessa ei twangista ole mainintaa yhtä paljon kuin myöhemmin. Sen tilalla on niin sanottu open throat (Sadolin 2000, 13) eli vapaasti suomennettuna avoin kurkku. Korkeissa äänissä äänihuulet venyvät ja ne tarvitsevat tilaa. Matalalia ääniä lauletaessa taas ne rentoutuvat. Open throat tarkoittaa siis sitä, että äänihuulet pystyvät toimimaan luonnollisesti, eikä laulaessa synny supistumia tai ahtaumia, joita voivat aiheuttaa esimerkiksi tuen puute sekä turha leuan ja huulien jännittäminen. Open throat saadaan siis aikaan hyvän tuen avulla, sekä tutkimalla omaa kehoa ja tulemalla tietoisiksi siitä, miltä open throat oikein tehtynä tuntuu. (Sadolin 2000, 13.)

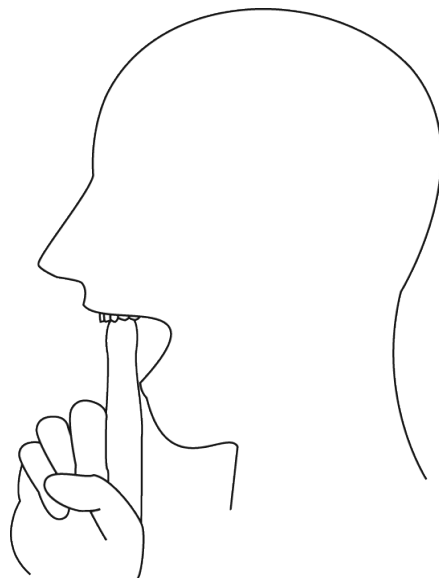


KUVA 1. Twangin muodostaminen kurkunpään eteistä supistamalla (Sadolin 2011, 15).

Kolmas peruseriaate on Sadolinin (2009) mukaan rento leuka ja huulet. Niiden olen havainnut olevan tärkeitä myös muissa laulutekniikoissa. Leukaa ei missään tapauksessa saa työntää eteen, eikä huulia jännittää, koska se kuroo kurkkua äänihuulten ympärillä. (Sadolin 2009, 16.) Laulun eri alueilla suun avaaminen on erilaista. Ala- ja yläalueilla suuta voi avata hieman enemmän kuin keskialueella. Sadolin kuitenkin lisää, että suuta ei saisi avata liikaa. Se saattaa kuroa kurkkua ja tuottaa vuotavaa, sameaa ääntä. (Sadolin 2009, 58–59.) Sadolin on havainnut, että rennon leuan saa aikaan taivuttamalla päätä kevyesti taaksepäin ja laittamalla yhden sormen ylä- ja alaleuan väliin, eli ylähampaiden taakse (kuva 2). Tällöin alaleuka jää luonnollisesti hieman taaemmas kuin yläleuka. (Sadolin 2000, 14.)

Minulle itselleni tällainen tapa löytää rento leuka, tuntuu hieman vaikealta. Tuntuu, kuin leukani jäisi hieman jännittyneeseen asentoon ja vähän liiankin taakse. Itse suosittelisin siis vain tunnustelemaan omaa leukaa ja sitä, milloin se tuntuu rennolta. Näin rentouden tunteen oppii tunnistamaan. Leukaa ja sen asentoja tulee myös kontrolloida laulamisen aikana. Sadolin kertoo, että konsonanteja muodostettaessa huulet jännittyvät aina hieman. Vokaaleja äännettäessä taas huulia ei tarvitse jännittää lainkaan, vaan vokaalit voi tehdä kielen avulla. Laulajan täytyykin muistaa, että vaihdettaessa konsonantista vokaaliin, huulet täytyy heti rentouttaa. (Sadolin 2000, 14.) Laulaessani olen huomannut, että käytän itse huulien sijaan enemmän poskilihaksia, sekä muita kasvojen lihaksia. Vaikka Sadolin korostaa leuan ja huulten rentoutta, hän kuitenkin muistuttaa,

etteivät aktiivisuus ja jännittäminen tarkoita samaa. Laulajan täytyy muistaa olla aktiivinen, mutta unohtaa jännitys. (Sadolin 2009, 20.)



KUVA 2. Huulten ja leuan rentouttaminen (Sadolin 2011, 16).

### 3.2 Moodit

Sadolin on analysoinut erilaisia lauluääniä erilaisista musiikkityyleistä ja jakanut ne sitten kahteen pääryhmään, eli ”metallisiin” ja ”ei-metallisiin” ääniin (Sadolin 2009, 8). Mielestäni metallisuus äänessä kuulostaa siltä, että laulaessa ilmaa ei pääse vuotamaan äänihuulten läpi, eli tuki toimii moitteettomasti ja lauluäänestä tulee kirkkaampi ja kovempi. Sadolin (2009) huomasi, että ”metalliset” äänet voitiin jakaa kahtia ”täysmetallisiin” sekä ”puolimetallisiin” ääniin. Myös täysmetallisia ääniä hän havaitsi olevan kahdenlaisia. Tällöin hän tuli tutkimuksissaan siihen tulokseen, että pääryhmiä, eli moodeja, on olemassa neljä. Yksi niistä on ei-metallinen, jonka hän nimesi Neutral-moodiksi, yksi on puolimetallinen eli Curbing-moodi, ja kaksi jäljelle jäänyttä ovat täysmetallisia nimeltään Overdrive- ja Edge-moodit. (Sadolin 2009, 8.) Sadolinin mukaan suurinosa ongelmista laulaessa syntyy, kun moodeja ei osata käyttää oikein. Eri moodeja käytetään eri tavoin, joten ne täytyy oppia tuntemaan, jotta osaa hyödyntää niiden mahdollisuuksia ja tunnistaa myös niiden rajoitukset. Jokaista moodia tulisi harjoitella eri tavalla ja itsenäisesti, mutta laulajan täytyy

oppia myös vaihtamaan sujuvasti moodista toiseen. Moodeja käytettäessä tulee myös aina ottaa huomioon kolme peruseriaatetta. (Sadolin 2011, 16.)

Minulle moodit avautuvat erikseen hyvin, mutta niiden yhdistely tuntuu melko hankalalta. Vaikuttaa monimutkaiselta, että joutuisi laulaessaan ajattelemaan koko ajan missä moodissa liikkuu. Mahtaako se viedä aikaa muilta laulamiseen liittyviltä teknisiltä ja ilmaisullisilta asioilta? Jotkut laulajat saattavat vaihdella moodeja useinkin, jolloin ainakin itselleni niiden tunnistaminen kappaleesta voi olla hieman haastavaa. Moodien ymmärtäminen auttaa kuitenkin analysoimaan eri laulajien laulamista, jolloin heitä voi olla helpompaa matkia.

Neutral-moodi on siis niin sanottu ei-metallinen moodi. Siinä laulettaessa ilmaa saa päästä hieman ääneen mukaan ja äänestä tulee näin pehmeä ja huokoinen. Sen saa alussa helpoiten aikaan rentouttamalla leuan. Useimmiten tätä moodia käytetään silloin, kun halutaan saada aikaan pehmeää ja kuiskauksen tapaista ääntä. (Sadolin 2009, 16.) Tämä moodi on melko tuttu länsimaisessa musiikissa. Esimerkiksi koulujen laulunopetuksessa Neutral-moodia käytetään eniten. (Sadolin 2000, 74.) Pehmeiden ja huokoisten äänien lisäksi, Neutral-moodilla voi saada aikaan myös kiinteitä ääniä. Sillä on siis kaksi ääripäätä, jotka ovat ”huokoinen Neutral-moodi” sekä ”kiinteä Neutral-moodi”. Huokoisessa ääni on nimensä mukaan huokoinen ja pehmeä, kuin kuiskaus. Kiinteässä taas ääni on hieman selkeämpi, kiinteämpi ja jopa voimakkaampi. Kiinteän Neutral-moodin löytäminen on vaikeampaa, kuin huokoisen, koska siinä ilman päästämistä ääneen täytyy säädellä enemmän. Kumpaakin tapaa käytettäessä tulee kuitenkin muistaa ottaa huomioon kolme peruseriaatetta: tuki, perus-twang, sekä rento leuka ja huulet. (Sadolin 2009, 87–89.)

Kiinteän Neutral-moodin saa aikaan säätelämällä äänihuulia. Mitä tiukemmin äänihuulet ovat lähellä toisiaan, sitä kiinteämpi ääni syntyy. (Sadolin 2000, 80.) Lisäksi on olemassa metallisen kaltainen Neutral-moodi, eli niin sanottu vale-Edge-moodi. Se on variaatio tavallisesta Neutral-moodista. Se saadaan aikaan käyttämällä vaaleaa äänenväriä ja twangia Neutral-moodissa. Useimmiten sitä käytetään silloin, kun halutaan äänen kuulostavan metalliselta, mutta ei lauleta yhtä voimakkaasti kuin metallisissa moodeissa. (Sadolin 2009, 92.) Neutral-moodin rajoituksena on äänenvoimakkuus. Yleisesti se on hiljainen moodi, mutta muutamia poikkeuksiakin löytyy. Kiinteää Neutral-moodia hyödynnettäessä laulajan on mahdollista laulaa myös voimakkaammalla äänenvoimakkuudella. Todella voimakkaasti voi laulaa vain kiinteässä Neutral-moodissa, kun lauletaan korkealta. (Sadolin 2000, 81.) Neutral-moodissa laulaja voi hyödyntää hyvin laajaa

äänenväriskaalaa. Paras tapa löytää itselle sopiva äänenväri on kokeilla kumpaakin ääripäätä, vaaleaa ja tummaa äänenväriä, sekä eri yhdistelmiä niiden välillä. (Sadolin 2000, 86.)

Curbing-moodin Sadolin määrittelee puolimetalliseksi moodiksi. Sen nimi tulee englannin kielen verbistä ”to curb”, joka tarkoittaa hillitsemistä, rajoittamista ja hallitsemista. Tämän nimen Sadolin valitsi siksi, että Curbing-moodia käytettäessä laulaminen voi tuntua äänen pidättelyltä tai hillitsemiseltä. Pidolla Sadolin tarkoittaa sitä tunnetta, joka syntyy, kun pidättää hengitystä tai käyttää paljon tukea. Myös puristamalla hampaita yhteen ja laulamalla voi harjoitella pidon muodostamista. (Sadolin 2009, 96–97.)

Kun itse kävin Complete vocal technique-kurssilla, minua neuvottiin ajattelemaan valittamista ja vaikertamista Curbing-moodissa laulaessani. Mielestäni tämä neuvo auttoi löytämään oikean tavan laulaa Curbingissa. Sadolin kuitenkin muistuttaa, että mielikuvien käyttö on vain apuväline ja ne eivät ole hyödyllisiä, jos niistä ei saa välitöntä apua. Vaikka Curbingissa laulaessa täytyy ajatella, että laulaja pidättelee tai hillitsee ääntään, ei sitä saa kuitenkaan sekoittaa äänen kuromiseen, vaan äänen täytyy olla vapaa, ei tukahtunut tai puristunut. (Sadolin 2000, 93.) Sadolin kertoo suurimman eron Curbing-moodissa Neutral-moodiin verrattuna olevan se, että tässä moodissa ilmaa ei saa päästää lainkaan äänen mukaan. Jos niin käy, laulaminen voi tuntua epämukavalta ja ääni voi vahingoittua. (Sadolin 2009, 104.) Voimakkuus Curbing-moodissa on kohtuullisen hiljaisesta kovaan. Ääripäävoimakkuudet eivät ole mahdollisia tässä moodissa. Äänenväriä voi Curbing-moodissa muokata hyvinkin laajasti. (Sadolin 2009, 97.) Useimmiten se on melko kevyt ja vaalea, mutta sitä on helppo muokata, muuttamalla ääniväylän, eli esimerkiksi äänihuulten ja nenäkanavan seudun, asetuksia (Sadolin 2000, 97). Curbing-moodia voi käyttää koko äänialueella. Erityisesti sitä käyttävät naislaulajat, kun he laulavat korkealta, voimakkaammin kuin Neutral-moodissa, mutta pidättyvämmän kuin Overdrivessa tai Edgessa. Korkealta lauletaessa Curbing kuitenkin usein muuttuu joko Edgeksi tai kiinteäksi Neutral-moodiksi. (Sadolin 2000, 91.) Mitä korkeammalta laulaja laulaa, sitä voimakkaammaksi äänenvoimakkuus muuttuu ja äänenväri vaalenee. Mitä matalammalta lauletaan, sitä tummemmaksi äänenväri yleensä muuttuu. Curbing-moodia enemmän matalalta lauletaessa käytetäänkin Neutral- tai Edge-moodia. (Sadolin 2000, 95.)

Ensimmäinen täysmetallinen moodi on Overdrive-moodi. Se on suoraviivainen, äänekäs ja huudonkaltainen, jopa hieman aggressiivinen. Nimi Overdrive tarkoittaa ylikiihdytystä ja ylikierroksilla käymistä. Overdrive-moodin voi löytää helpoiten ”purenna” avulla. Purenna on tärkeää pitää alaleuka yläleukaa taaempana, pitää suu hymyilevässä asennossa ja näyttää hampaat.

Tässä moodissa leukaa ei saa kuitenkaan rentouttaa liikaa, eikä suuta avata liikaa, koska silloin ääni menettää metallisuutensa ja se saattaa muuttua Neutral-moodiksi. (Sadolin 2009, 106–109.) Sadolin muistuttaa, että purenta on vain apuväline Overdrive-moodin havaitsemiseksi. Kun laulaja on löytänyt oikean tavan tuottaa Overdrive-moodin ja se on hänelle täysin tuttu ja selkeä, ei purentaa välttämättä enää tarvita. (Sadolin 2000, 105.) Itselleni ”purenta” on hyvinkin tuttu käsite pop/jazz-laulutekniikan saralla. Sen avulla soundista saa leveämmän ja sitä myötä kirkkaamman, ja myös tekstin lausuminen siirtyy eteenpäin, joka taas parantaa artikulaatiota. Sadolin sanoo, että alussa myös twangin hienoisesta lisäämisestä voi olla apua Overdrive-moodin löytämisessä (Sadolin 2000, 105). Overdrive-moodissa äänihuulet ovat hyvin lähellä toisiaan, joten ilmaa ei siis pääse, eikä saa päästää ääneen lainkaan (Sadolin 2000, 102). Sadolin kertoo, että tämä moodi ei ole niin helposti muokattavissa, kuin kaksi aikaisemmin mainittua (Sadolin 2009, 106). Overdrive sisältää eniten rajoituksia, erityisesti naisilla. Naiset voivat tuottaa Overdrive-moodissa korkeintaan äänen d2 tai eb2, miehet taas c2. Alarajaa ei kuitenkaan ole. (Sadolin 2000, 102.) Äänenväriä voi muuttaa ala-alueella, mutta yläalueella huudonkaltaisuutta ei voi kovin paljoa muokata. Tässä moodissa äänenvoimakkuus on voimakas. Ala-alueella kohtuullinenkin voimakkuus on mahdollinen. Voimakkuus on kuitenkin paljolti riippuvainen säveltasosta, sillä mitä korkeampi säveltaso on, sitä huudonkaltaisempi on moodi. Overdrive-moodia käytetään silloin, kun äänessä on oltava paljon metallia ja, kun äänen tulee tulla kovalla voimakkuudella, eli erityisesti rock-musiikissa. (Sadolin 2009, 106–107.)

Toinen täysmetallinen moodi on Edge-moodi. Edge tarkoittaa reunaa tai särmää, joten tätä moodia voisi hyvin kuvailla esimerkiksi sanoilla ”terä”, ”kärki” tai ”piikki”. Ennen Sadolin kutsui tätä moodia Belting-moodiksi, mutta koska sanalla belting on aikaisemmin ollut monia merkityksiä, hän vaihtoi nimen Edge-moodiksi. (Sadolin 2009, 116.) Mari Koistinen kertoo teoksessaan, että niin kutsutulla belttämisellä tarkoitetaan raskaan rintarekisterin käyttöä korkeissa sävelissä, jotka yleensä laulettaisiin ohenteisesti pää-äänellä (Koistinen 2004, 65). Edge-moodi on vaaleampi ja terävämpi, enemmän kirkumisen kaltainen, kuin Overdrive-moodi. Se on lähes aina voimakas, lukuunottamatta ala-aluetta, jolla voi laulaa myös kohtuullisesti. Edge-moodi ei ole koskaan huokoinen, koska myöskään tässä moodissa ilmaa ei saa päästää lainkaan ääneen mukaan. (Sadolin 2009, 116–117.) Äänihuulet ovat siis tässäkin moodissa todella lähellä toisiaan (Sadolin 2000, 112). Parhaiten Edge-moodin voi löytää muodostamalla voimakkaan twangin kurkunpään eteisessä. Ääri-twang onkin edellytys tämän moodin käytölle. (Sadolin 2009, 116–117.) On tärkeää pitää twangia yllä koko ajan Edge-moodissa laulettaessa. Jos twang jossain vaiheessa häviää, äänen terävyys katoaa ja laulaminen saattaa sattua. (Sadolin 2000, 114.) Mitä korkeammalle yläalueella mennään,

sitä enemmän moodi kuulostaa kirkumiselta ja räähkimiseltä. Edge-moodia käytetään erittäin metallista ääntä vaativissa musiikkityyleissä, kuten heavy rockissa, gospelissa sekä raskaammassa soulissa. (Sadolin 2009, 116–117.) Sävelkorkeuden suhteen ei Edge-moodissa ole Sadolinin mukaan rajoituksia. Sen sijaan äänenväriä voi varioida vain hieman, lähinnä ala-alueella laulettaessa. Yläalueella laulettaessa ei äänenväriä tulisi juurikaan muuttaa, koska Edge-moodille on ominaista vaalea ja terävä äänenväri, joka syntyy korkealta laulettaessa luonnollisesti. (Sadolin 2000, 112.) Sadolin kehottaa myös olemaan varovainen tumman äänenvärin kanssa. Liian tumman äänenvärin yrittäminen voi tehdä kipeää ja olla lauluäänelle haitallinen. (Sadolin 2000, 124.)

Kun laulaja on oppinut hallitsemaan kaikkia moodeja, hänen tulee harjoitella siirtymiä niiden välillä (Sadolin 2009, 131). Moodin vaihtaminen täytyy olla aina laulajan oma päätös, ei ohjeiden ja sääntöjen tarkka noudattaminen, jotta vaihto on sujuva ja harkittu (Sadolin 2000, 75). Siirtymissä laulaja voi valita sujuvan siirtymisen tai tahallisen breikin, joka on eräänlainen laulamissa käytetty tehoste. Breikillä tarkoitetaan äänen sävyn muutosta. Sen avulla voidaan muun muassa ilmaista erilaisia tunteita, kuten luovuttamista. Se on aina siirtymä metalliselta ei-metalliselle äänelle. (Sadolin 2009, 202.) Breikkejä käytetään laulaessa taiteellisen ilmaisun välineenä (Sadolin 2009, 131). Sujuvassa moodista toiseen vaihtamisessa on olennaista saada moodit kuulostamaan toisiltaan. Tällöin kuulija ei kuule vaihtoa moodista toiseen. Jos moodit kuulostavat kovin erilaisilta, laulaja voi lisätä kahden moodin väliin yhden ylimääräisen moodin. Esimerkiksi Curbing-moodista Overdriveen siirryttäessä laulaja voi käyttää välissä apunaan Edge-moodia. (Sadolin 2000, 137.) Eri moodeja käytetään eri sävelalueilla. Näitä alueita ovat ääriala-alue, ala-alue, keskialue, yläalue ja ääriyläalue. Siirryttäessä moodista toiseen, on tärkeää olla tietoinen säveltasosta, jotta voi saada aikaan juuri sellaisen siirtymän, kuin haluaa. (Sadolin 2009, 134–135.) Moodien, ja niille ominaisten piirteiden, kuten äänenvoimakkuuden, äänenvärin ja vokaalien, tunteminen on äärimmäisen tärkeää. Silloin moodien vaihtaminen sujuu luonnollisesti. (Sadolin 2000, 135.)

Sadolin (2009) korostaa vokaalien oikein ääntämisen tärkeyttä. Hänen mukaansa se on tekniikoiden toimimisen edellytys. Vokaalivalikoima on aina rajallisempi äänen yläaluetta kohden mennessä, kun moodi on metallinen. Moodien osaaminen ohjaa automaattisesti vokaaleja tiettyyn suuntaan, jolloin tekstin lausuminen helpottuu. (Sadolin 2009, 149.) Jos laulaja ei muokkaa vokaaleja moodin mukaiseen suuntaan, toimii hän moodia vastaan, vaarantaa kokonaisuuden, miltä äänen tulisi kuulostaa, sekä saattaa vahingoittaa lauluääntään. Erityisesti vokaalit tulee ottaa huomioon



yläalueella. Jos laulaja haluaa ääntää vokaalit kuten ne puheessa lausutaan, hänen täytyy rajoittaa laulamisaikansa ala-alueeseen. (Sadolin 2000, 133.)

Olen laulaessani huomannut, että vokaaleja tulee tosiaan hieman muokata, jotta niistä tulee kirkkaampia ja ne eivät toimi muuta tekniikkaa vastaan. Varsinkin suomen kielessä osa vokaaleista ääntyy melko takana, jolloin niiden laulaminen voi olla vaikeaa. Esimerkiksi vokaali a sijaitsee melko takana, ja sen laulaminen siis helpottuu leventämällä sitä, jolloin se sijoittuu enemmän eteenpäin. Sadolin kertoo, että hänen kokemustensa mukaan moodien oikealla käytöllä ja ymmärtämällä ja noudattamalla niiden etuja ja rajoituksia, voidaan ratkaista monia lauluteknisiä ongelmia. Hän kuitenkin korostaa, että moodien oikean käytön oppimista edellyttää kolmen peruseriaatteen noudattaminen. (Sadolin 2009, 128.)

### 3.3 Tehosteet

Sadolin kuvaa tehosteiden olevan ilmaisun välineinä käytettyjä, mutta hyvin keskeisiä ja korvaamattomia, äänentuottotapoja (Sadolin 2009, 177). Niiden tehtävä on parantaa laulajan ilmaisua sekä tyyliä (Sadolin 2000, 168). Erilaisia tehosteita ovat Distortion-, Creak- ja Creaking, Rattle-, Growl- ja Grunt-tehosteet, sekä kirkkaisut, breikit, huokoinen ääni, vibrato ja ornamentointi. Tehosteita on mahdollista tuottaa noudattamalla kolmea peruseriaatetta, osaamalla moodit ja hallitsemalla tehosteiden edellyttämät tekniikat. Tehosteet ovat hyvin vaativia, joten näiden asioiden osaaminen on ehdoton edellytys. Sadolin korostaa, että tehosteiden on aina kuulostettava spontaaneilta. Ne eivät saa olla väkisin tehtyjä. (Sadolin 2009, 177–178.) Usein ammattilaulajalta tehosteet sujuvatkin loppujen lopuksi ajattelematta, mutta vain silloin, jos laulaja hallitsee tekniikan. Suurinosa työstä tehosteita tuottaessa tapahtuu ääniväylän alueella. (Sadolin 2000, 168.) Sadolin muistuttaa myös, että jokainen laulaja on yksilö. Vaikka on olemassa yleisiä periaatteita tehosteiden tuottamiselle, eri laulajat joutuvat kuitenkin tekemään eri asioita tehosteen tuottamiseksi. (Sadolin 2009, 177–178.) Jokaisen laulajan tulee kuitenkin olla tietoinen eri tehosteiden rajoituksista ja pitää huolta oman äänen terveydestä. Äänen ollessa käheä, ei tietenkään saa harjoitella. Tehosteet vaativat yleensä enemmän energiaa kuin normaalisti. Äänenvoimakkuus usein alenee tehosteita käytettäessä, mutta sen tilalle syntyy vahvempi ilmaisu. Ilmaisua ja tunteita onkin tehosteiden tärkein pohja. Vaikka laulajalla olisi täydelliset tekniset mahdollisuudet tuottaa tehosteita, eivät ne kuulosta

aidoilta ilman tunteita ja oikeaa tilannetta. (Sadolin 2000, 169.) Mielestäni on hyvä, että Sadolin on avannut tekniikkaa myös tehosteiden takana. Vaikka nämä efektit yleensä syntyvät itsestään eri tunteita ilmaistaessa, niin on mielestäni hyvä tietää, millä tavalla tehtynä ne eivät vahingoita ääntä ja niiden käyttäminen on turvallista.

Ensimmäinen tehoste on Distortion-tehoste eli särö. Se on hälyä, eikä siinä yleensä ole selkeää säveltasoa. Tätä tehostetta voi käyttää yksin tai sekoitettuna muihin tehosteisiin, kuten Creaking- tai Rattle-tehosteisiin. Distortion-tehosteen muodostamiseen voi käyttää mielikuva-apuna liioiteltua twangia. (Sadolin 2009, 179.) Sitä on hyvä alkaa harjoitella sellaisessa moodissa, mikä tuntuu helpoimmalta (Sadolin 2000, 174). Sadolin kuvaa Distortionin ilmaisevan esimerkiksi aggressiivisuuden ja omistautuneisuuden tunteita. Distortion-tehostetta voi käyttää kaikissa moodeissa ja sen rajoitukset kulkevat käsi kädessä moodin rajoitusten kanssa. Sadolin toteaa, että myös tahaton Distortion on mahdollinen. Vaikka se saattaa vaikuttaa kiehtovalta, eikä se luultavasti tunnu epämukavalta, Sadolin suosittelee sen välttämistä. Tahattoman Distortionin jatkuva käyttö saattaa tehdä sen pysyväksi, ja sen poisjättäminen voi olla ongelmallista. Oikella tavalla muodostettuna Distortion-tehostetta ja sen käyttöä on mahdollista kontrolloida. (Sadolin 2000, 170.)

Seuraavana Sadolin mainitsee Creak- ja Creaking-tehosteet. Creak tarkoittaa narahdusta ja Creaking narinaa. Nämä tehosteet ovat mahdollisia kaikissa moodeissa, mutta Creak-tehostetta käytetään yleensä eniten Neutral- ja Curbing-moodeissa. Kappaleissa Creak-tehostetta käytetään yleensä fraasien alussa tai lopussa. Creak-tehosteen saa tuotettua valmistautumalla laulamaan metallisessa moodissa mutta vähentämällä yhtäkkiä voimakkuutta. Silloin metallisen äänen ylläpito on mahdotonta ja sen sijaan tuloksena onkin narahdus. Creaking-tehoste taas syntyy niin, että laulaja ylläpitää Creak-tehosteen ääntä ja laulaa samalla. Creaking-tehostetta käytettäessä täytyy olla hyvin tietoinen moodista, jolla liikutaan, jotta laulaja osaa palata siihen tehosteen jälkeen takaisin. (Sadolin 2009, 187–188.) Vuoden 2000 painoksessa Creaking-tehostetta ei mainita lainkaan, vaan Creak-tehosteen lisäksi siinä on Hoarse attack-tehoste, eli vapaasti suomennettuna käheys. Nämä tehosteet luovat Sadolinin mukaan läheisyydentunnetta ja saavat laulajan näyttämään siltä, kuin hän olisi murtumassa emotionaalisesti. (Sadolin 2000, 192.) Myös nämä tehosteet voivat esiintyä tahattomasti, jolloin niitä tulisi välttää (Sadolin 2000, 193).

Sadolinin mukaan Rattle-tehostetta, eli vuoden 2009 painoksen suomennoksen mukaan ”ratinaa”, voi käyttää yksin tai yhdessä muiden tehosteiden kanssa (Sadolin 2009, 191). Usein ”ratinaa” lisätään Distortion-tehosteeseen, jolloin siitä saadaan tehokkaampi (Sadolin 2000, 178). ”Rattle-

tehoste syntyy kannurustoja ympäröivien limakalvojen värähtelystä, mutta yhtä lailla se voi syntyä kielen kannan tai pehmeän kitalaen värähtelystä.” (Sadolin 2009, 191.)

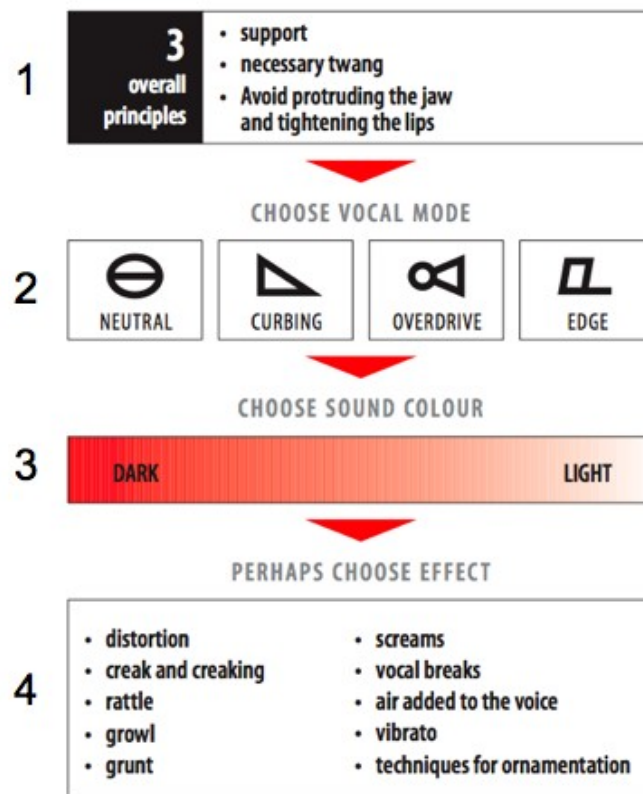
Myös Growl-tehoste, eli ”urina”, on hälyä. Joissain tilanteissa se saattaa kuulostaa hieman samalta kuin Distortion-tehoste. (Sadolin 2009, 192.) Sitä ei kuitenkaan voi käyttää yläalueella laulettaessa (Sadolin 2000, 179). Sitä käytetään usein esimerkiksi jazzissa, R&B-musiikissa sekä gospel-musiikissa. (Sadolin 2009, 192.) Louis Armstrongin laulussa Growl-tehosteen voi kuulla selkeästi. Sen avulla voidaan ilmaista monenlaisia tunnetiloja, mutta sitä ei yleensä yhdistetä aggressioon (Sadolin 2000, 179). Growl-tehosteessa kurkunkansi kallistuu taaksepäin ja lähes peittää äänihuulet. Silloin kannurustot värähtelevät kurkunkanta vasten ja tuottavat urisevan äänen. Tämän tehosteen löytämiseen voi käyttää apuna twangia. Sadolin kehottaa laulajaa harjoittelemaan Growl-tehostetta pitämällä kielen kantaa suhteellisen korkealla, nostamalla kurkunpäättä ja kuvittelemalla, että laulaja nielaisee oman kielensä. (Sadolin 2009, 192.) Growl-tehosteen äänenvoimakkuus on aina todella hiljaisesta keskitasoon (Sadolin 2000, 180).

Grunt-tehostetta, eli örinää, Sadolin kuvailee demoniseksi, matalaksi ja voimakkaaksi ääneksi. Siinä on mukana paljon ilmaa, ja myös se on hälyä. Useimmiten tätä tehostetta käytetään death metal ja black metal -musiikkityyleissä. Äänihuulten ollessa avoimina koko kurkunpää värähtelee ja syntyy Grunt-tehoste. Tälle tehosteelle on hyvin tyypillistä äänen tummuus ja ontous. Grunt-tehostetta muodostaessa kannattaa ääneen lisätä paljon ilmaa, mutta vähemmän sointia. Silloin se on helpompi tuottaa. Tehoste tuotetaan hengityksen ja tuen avulla. Sisään hengitettäessä laulajan täytyy tuntoa äänihuulten avautuminen, ja hänen täytyy yrittää pitää ne siinä asennossa myös, kun hengittää ulos. Ulos hengitettäessä laulajan tulee lisätä ilmaan ääntä, niin että myös äänihuulet muodostavat ääntä. (Sadolin 2009, 196.) Tätä tehostetta ei vuoden 2000 painoksessa ole lainkaan.

”Kirkaisu (scream) on äkillinen, usein raivoisa, korkea ja kova ääni”, Sadolin (2000) kuvailee. Teknisesti ottaen kirkaisu on tiettyssä moodissa laulettu korkea ääni, ja moodit hallitseva laulaja osaa tuottaa hallitun kirkaisun. Tätä tehostetta käytettäessä moodien osaaminen on siis erittäin tärkeää. Kirkaisua muodostettaessa laulajan täytyy myös lisätä twangia (Sadolin 2000, 189). Kirkaisuihin voi lisäksi sekoittaa muitakin tehosteita, kuten Distortion-tehostetta (Sadolin 2009, 199–200). Sadolin kertoo kirkaisujen ilmaisevan usein todella voimakkaita tunteita, kuten kauhua, innostusta sekä voimattomuutta (Sadolin 2000, 189). Jotkut laulajat käyttävät myös niin sanottuja yhdistettyjä kirkaisuja, joissa aloitetaan tiettyssä moodissa, äänenvärissä ja -korkeudessa, ja vaihdetaan suoraan toiseen (Sadolin 2000, 190).

Vibrato kehittyy lauluääneen yleensä vasta laulukokemuksen myötä. Kun se on kehittynyt, vaatiikin hyvin paljon teknistä harjoittelua laulaa ilman sitä. Nopeus ja ulottuvuus ovat vibratossa yksilöllisiä ja saattavat vaihdella suurestikin. Vibratoa on olemassa kahta lajia: vasaravibrato, eli ”äänihuulivibrato”, ja kurkunpäävibrato. Vasaravibrato kuulostaa Sadolinin mukaan saman säveltason toistolta. Sitä on käytetty paljon esimerkiksi etnisissä musiikkityyleissä ja minun mielestäni Edith Piafin lauluäänestä vasaravibraton voi kuulla selkeästi. Kurkunpäävibratossa taas syntyy sävelvaihtelua. Se muodostuu kurkunpään liikkuesssa ylös ja alas, mikä aiheuttaa vaihtelua säveltasossa. Kurkunpäänvibrato on usein hitaampi ja laajempi kuin muut vibratot. Tätä vibratolajia ovat käyttäneet esimerkiksi iskelmä-, jazz-, ja blues-laulajat. Vibratoa käytetään yleensä ilmaisun tehostamiseen, ja kokeneet laulajat osaavatkin määrittää, millaista vibratoa kannattaa käyttää missäkin musiikkityylissä. Jos tuki on lauletaessa liian laiska, saattaa syntyä liikaa vibratoa. Tämän ongelman ratkaisemiseksi on harjoiteltava voimakkaammin laulamista sekä parempaa tukea. (Sadolin 2009, 209–211.) Vuoden 2000 painoksessa Sadolin mainitsee vielä kolmannen vibratotyypin: diaphragmatic vibrato, eli vapaasti suomennettuna palleavibrato. Se syntyy tukilihasten värähtelystä, eli se vaatii todella paljon tukea. Sen voimakkuutta ja nopeutta voi kontrolloida ja yhdistettynä kurkunpäävibratoon, myös sen sävelkorkeus on muutettavissa. Palleavibratoa voi käyttää vain Neutral-moodissa. (Sadolin 2000, 194.) Olen itse ymmärtänyt, että vibrato kehittyy ääneen silloin kun ääni on vapaa ja se on kaikilla yksilöllinen. Hyvä laulaja osaa kontrolloida vibratoaan ja sen opettelukin on mahdollista, mutta kuulostaa mielestäni hieman teennäiseltä. Siksi mielestäni oman luonnollisen vibraton, jos sellainen on, säilyttäminen tuntuu parhaalta vaihtoehdolta. Olen kuitenkin samaa mieltä Sadolinin kanssa siitä, että luonnollisen vibraton omaavalta laulajalta vaatii paljon teknistä osaamista laulaa ilman sitä.

Sadolin nimeää vielä yhden tehosteen, joka on ornamentointi eli laulamisen koristelu. Nämä koristeet voivat olla sekä melodisia, että rytmisiä, ja niitä ovat muun muassa juoksutukset ja melismat. Tällaisia ornamentteja käytetään hyvin paljon esimerkiksi maailmanmusiikissa, gospel-musiikissa sekä R&B-musiikissa. Laulajan täytyy ornamentteja käyttäessään tietää tarkkaan, mitä ääniä hän haluaa käyttää, jotta hän pystyy saamaan aikaan oikeanlaista tekniikkaa, ja sen jälkeen tasaista juoksutusta. Ornamentointia voi harjoitella vasaravibraton ja kurkunpäävibraton avulla. Ensin rytmit täytyy molemmissa harjoitella tasaiseksi, sitten voi alkaa painottaa tiettyjä säveliä. (Sadolin 2009, 213.) Sadolin korostaa, ettei ornamentoinnin oppiminen ole vaikeaa, vaan siihen täytyy vain käyttää aikaa. Haastavinta siinä on ehdottomasti nopeiden juoksutusten saaminen tasaiseksi. (Sadolin 2000, 197.)



KUVA 3. Complete vocal technique yhteen sivuun tiivistettynä (Sadolin 2011, 19).

Sadolin on mielestäni tehnyt laulamisesta teknisesti selkeää ja yksinkertaista. Hänellä on tarkat ohjeet mistä laulamaan opetteleminen olisi hyvä aloittaa ja kuinka siinä edetään. Monille laulajille laulamisessa hyvin usein käytetyt mielikuvat saattavat aiheuttaa ongelmia ja epäröintiä. CV-tekniikassa ohjeet annetaan suoraan ja ne opitaan fysiologian ja oman kehon tuntemusten kautta. On olemassa hyvin erilaisia oppijoita, joten on hienoa, että myös sellaisille oppijoille, jotka tarvitsevat konkreettisia ohjeita oppiakseen on tällainen laulutekniikka.

## 4 COMPLETE VOCAL TECHNIQUE JA MUUT LAULUTEKNIIKAT

Complete vocal technique on hyvin monipuolinen laulunopetusmetodi. Se on suunniteltu soveltumaan sekä klassiseen, että pop/jazz-laulunopetukseen. Yleisesti ottaen suuntaisin itse kirjan, ja sen sisältämät opit, enimmäkseen kevyen musiikin laulajille, mutta kirjan jokainen osio sisältää esimerkkejä, myös siitä, miten klassiset laulajat voivat tekniikkaa ja sen tiettyjä osa-alueita hyödyntää. Tässä luvussa tarkoitukseni on tarkastella, eroaako Complete vocal technique muista yleisistä laulutekniikoista, vai onko se kenties täysin samoja asioita vain eri sanoin kerrottuna. Pyrin tekemään vertailua nojaten Complete vocal techniquen tärkeimpiin piirteisiin ja ohjeisiin, eli kolmeen peruserätykseen, moodeihin ja efekteihin. Lisäksi minua kiinnostavat hengitystekniikat, ryhti sekä ilmaisu.

### 4.1 Pop/jazz-laulutekniikat

Olen huomannut, että pop/jazz-laulutekniikat, kuten muutkin laulutekniikat, vaihtelevat hyvin paljon, riippuen opettajasta, oppilaitoksesta ja asiayhteydestä. Siksi täysin yleispätevää pop/jazz-laulutekniikkaa en usko löytäväni mistään. Kimmo Riikonen kertoo pro-gradu tutkielmassaan, että pop/jazz-laulussa ei ole olemassa vain yhtä tiettyä ääni-ihannetta, koska se sisältää useita genrejä, joissa ääni-ihanteet ovat erilaisia (Riikonen 2013, 46). Mielestäni hyviä vertailukohtia löysin kuitenkin Seinäjoen Rytmii-instituutin julkaisusta *Laulajan opas* (1999) sekä Jutta Annalan teoksesta *Pop-laulajan arkipäivä* (2007). Hyviä ajatuksia löysin myös Tanja Torvikosken opinnäytetyöstä *Omaa ääntä etsimässä: CVT:n vaikutus laulajan musiikilliseen identiteettiin* (2011). Onko CVT:ssä siis kyse kuuluisien ja osaavien laulajien matkimisesta, vai tekniikan hallitsemisesta ja oman tyylin löytämisestä?

”Kaikki lähtee hengityksestä” (Annala 2007, 17). Jokaisen laulutekniikan tärkein osuus on hengitys ja sen tekeminen oikein. Fysiologia, eli pallea ja lihakset, jotka työskentelevät oikeanlaisen hengityksen aikaansaamiseksi, on kaikissa laulutekniikoissa sama, koska hengittäminen on ihmiselle luonnollinen ja tiedostamaton tapahtuma. Laulajan on kuitenkin tarkasteltava hengitystään ja oltava tietoinen, että se toimii oikein ja tehokkaasti. Laulajan oppaassa (1999) Ritva Eerola määrittelee hengitystekniikoita olevan neljä erilaista: solisluuhengitys, rintahengitys, vatsahengitys sekä syvähengitys. Kolme ensimmäistä ovat Eerolan mukaan virheellisiä. Hän kertoo, että solisluu-, rinta- ja vatsahengityksessä hengitys jää pintapuoleiseksi, ja se taas estää tuen toimimisen. (Eerola 1999, 23.) Annala (2007, 17) kuvaa oikeanlaista hengitystapaa hyvin samalla tavalla kuin Eerola syvähengitystä. Sadolin ei mainitse teoksessaan lainkaan solisluuhengitystä, mutta rinta-, vatsa- ja syvä- eli palleahengityksestä hän kertoo. Myös Sadolin tyrmää ajatuksen vatsahengityksestä ja kannattaa itse luonnollisinta vaihtoehtoa, eli palleahengitystä, mutta hän ei hylkää kokonaan ajatusta rintahengityksestä. Sadolin on havainnut rintahengityksen tuntuvan epämiellyttävältä ja saattavan aiheuttaa ongelmia kurkussa ja äänessä, mutta hän on myös huomannut joidenkin laulajien käyttäneen sitä ongelmitta. (Sadolin 2000, 19.) Sadolin muistuttaakin teoksen lähes jokaisessa luvussa, että laulamisen täytyy tuntua hyvältä ja silloin laulaja tietää tekevänsä jotain oikein. Myös Annala muistuttaa samoin (Annala 2007, 16). Itse olen huomannut syvähengityksen olevan paras vaihtoehto. Sen avulla tuki toimii oikein ja äänestä tulee kestävä, sekä äänen ja hengityksen kontrollointi helpottuu. Rintahengityksessä ääni jää usein vaisuksi, eikä ääneen ole niin helppo saada mukaan syvyyttä ja voimaa.

Hyvä ryhti yhdistetään usein hengittämiseen ja laulamiseen, niin myös kaikissa tällä hetkellä tarkasteltavissa kirjoissa. Monet ihmiset käsittävät ryhdin jäykkänä suorassa seisomisena. Annala kirjoittaa ryhdissä tärkeää olevan rento olemus, jossa ylimääräiset jännitteet ja puristukset jäävät pois (Annala 2007, 16). Sekä Eerola, että Sadolin muistuttavat tasapainoisesta ja joustavasta ryhdistä ja siitä, että meidän tulisi muistaa lapsuuden luonnollisuus myös ryhdissä (Eerola 1999, 22; Sadolin 2000, 22). Laulajan oppaassa Kirsi Vaalio (1999, 16) huomauttaa, kuinka tärkeää laulajalle on, että rintakehä on elastinen ja lantio on oikeassa asennossa, ja kuinka paljon esimerkiksi kaularangan virheasennot vaikuttavat kurkunpään toimintaan. Tässä avuksi nousee hyvä lihastuntemus. Tällöin laulaja pystyy laulaessaan kiinnittämään huomiota vain tiettyihin lihaksiin, joita kulloinkin tarvitsee, ja tällä tavalla välttyy ylimääräiseltä rasitukselta ja jännitykseltä (Talvi 1999, 32.)

Olen laulutunneilla opetellut nimenomaan rentoutta ja elastisuutta vartalossa. Siinä ei saisi olla turhia jännityksiä tai ”mutkia”, vaan ryhdin tulisi olla rento ja luonnollinen. Vuoden 2009 painoksessa Sadolin on sitä mieltä, että lauluäänen ongelmat harvoin johtuvat virheellisestä ryhdistä. Hän muistuttaa, että laulajan on usein keikoillaan pystyttävä laulamaan vaikeissakin asennoissa, joissa ryhti ei ole täysin virheetön. Sadolin kuitenkin korostaa, että jos laulajan ryhti vaikeuttaa esimerkiksi hänen hengitystään, siihen on puututtava. (Sadolin 2009, 26.) Mielikuvat saattavat auttaa oikeanlaisen ryhdin löytämisessä, ja myös muussa harjoittelussa. Sadolinin mielestä, mielikuvat ovat hyödyllisiä, jos niistä on välitöntä apua. Niihin ei kuitenkaan kannata liikaa tukeutua. (Sadolin 2000, 93.) Annala huomauttaa, että mielikuvien avulla harjoitteluun on helpompi keskittyä, ja että ne saattavat viedä pois liian fyysisen yrittämisen (Annala 2007, 26). Itse olen kokenut mielikuvien käyttämisen laulamissa todella hyödylliseksi. Silloin monet fysiologiset asiat, kuten vaikkapa kurkunpään toiminta, tehdään arkisemmaksi ja konkreettisemmaksi, jolloin niiden ymmärtäminen ja hahmottaminen ainakin minun kohdallani helpottuu. Mielestäni on hyvä tietää mitä laulaessa fyysisesti tapahtuu, mutta tekniikkaa harjoiteltaessa sen ymmärtäminen tulisi olla mahdollisimman helppoa ja yksinkertaista ja minun kohdallani se onnistuu mielikuvien avulla.

Tuki on uloshengityksen viivästyttämistä ja aktiivista hallitsemista pallean ja eri lihasryhmien avulla (Sadolin 2009, 20). Annala (2007, 18) määrittelee tuen myös ilman säännöstelyksi. Laulajan oppaassa Minna Tasanto kertoo tuen olevan jo valmiiksi kaikkien meidän kehossa, käytämme sitä usein vain tiedostamattamme (Tasanto 1999, 43). Myös tuki on olennainen asia jokaisessa laulutekniikassa, eikä sen tärkeyttä voi ikinä korostaa liikaa. Tuki liittyy olennaisesti hengittämiseen, ja nimenomaan syvähengitykseen. Tuen määrittelyssä ja käytössä en huomannut merkittäviä eroja. Kaikissa kirjoissa kerrotaan tuesta olevan apua tuottamaan tasaisempaa, kovempaa ja kestävämpää ääntä (Sadolin 2000, 23; Annala 2007, 18; Tasanto 1999, 43). Suurin ero, minkä havaitsin, liittyy tukeen tarvittavien lihasten käyttöön. Annala (2007, 18) ja Tasanto (1999, 43) korostavat kylki- ja selkälihaksia sekä vain joitakin vatsalihaksia. Sadolin taas on keskittynyt hyvin paljon vatsalihasten toimintaan (Sadolin 2000, 25). Olen kuullut joidenkin laulajien kritisoivan Complete vocal techniquen liiallista vatsalihasten korostamista ja niin sanottua ”pumppaamista”. He kokevat, että se luo liikaa jännitystä vatsan alueelle ja kuluttaa turhaan energiaa.

Tuen lisäksi CVT:n peruseriaatteita ovat perus-twang sekä rento leuka ja huulet (Sadolin 2000, 13–14). Niin kuin jo aikaisemmin kerroin, twang saadaan lauluun supistamalla kurkunpääneteistä, mikä sijaitsee ääntöväylässä. Muokkaamalla ääntöväylää voimme saada aikaan erilaisia



äänensävyjä (Annala 2007, 18; Honkanen-Korhonen, 49). Itse sanaa twang ei mainita muualla kuin CVT-kirjassa, mutta sama ääntöväylän muunteluajatus, ja sen avulla äänenväriin muokkaaminen, löytyy myös Annalan (2007) Pop-laulajan arkipäivä -teoksesta sekä Seinäjoen Rytmii-instituutin (1999) Laulajan oppaasta. Annala ja Laulajan oppaassa Raili Honkanen-Korhonen ovat kuitenkin pikemminkin sitä mieltä, että ääntöväylän muuntelu on vapaaehtoista ja sen avulla voi löytää itsestään uusia ulottuvuuksia. Uskoisin, että se on siis enemmän verrattavissa ääri-twangiin. Sadolin taas on sitä mieltä, että twangia on oltava laulamissa hieman mukana aina (Sadolin 2009, 15).

Ääntöväylä on myös tärkeä artikulaation ja ääntämisen kannalta. Honkanen-Korhonen (1999) kertoo ääntämisen olevan automaattista toimintaa, joka myötäilee tekstiä. Eri konsonantit ja vokaalit ääntyvät eri paikoissa, mitkä ovat niille luontaisia. Huulet toimivat puheen viimeistelijänä ja äänneiden muodostajana. Apuna ja selkeyttä tuomassa ovat ilmelihakset, eli lihakset huulien ympärillä. Leuan avulla voidaan säädellä ääntöväylän muotoa, sekä artikulaatioelinten liikkeitä, mutta leuan täytyy kuitenkin olla rento. Myös kielellä on oma tehtävänsä suomenkielisten konsonanttien muodostamisessa. (Honkanen-Korhonen 1999, 50–52.)

Annalan mukaan artikulaatioon osallistuvat pääasiassa kieli ja huulet. Annala korostaa huulien rentoutta, ja painottaa huulten ympärillä olevien lihasten toimintaa, sekä poskilihaksia. (Annala 2007, 19–20.) Sadolin (2000) mainitsee kolmanneksi peruseriaatteen rennon leuan ja huulet. Hän painottaa sitä, että alaleuan tulisi olla taaempaa kuin yläleuan. Huulien rentoudesta puhuttaessa, hän ei ota huomioon poskilihaksia ja muita huulia ympäröiviä lihaksia, vaan korostaa vokaalien muodostamisen tapahtuvan lähinnä kielen avulla. Konsonantteja muodostettaessa huulia täytyy käyttää apuna jonkin verran. (Sadolin 2000, 14.) Annala (2007, 19) on sitä mieltä, että leuka täytyy avata alas takaviistoon nivelistä saakka. Sadolin (2000) taas tuo esille ajatuksen, että suun tulisi olla auki eri tavoin eri korkeuksilta lauletaessa, mutta ei koskaan liikaa. Hän myös korostaa suun avaamista leveyssuunnassa tietyillä korkeuksilla. (Sadolin 2000, 54–55.) Itse olen laulutunnilla huomannut, että suun avaaminen tarpeeksi on hyvin tärkeää, mutta tärkeintä on pitää nielu auki, jotta ääni syntyy vaivattomasti. Suun avaaminen vain edestä ei juurikaan auta äänenmuodostuksessa. Pop/jazz-laulussa myös tietynlainen leventäminen on mielestäni paikallaan. Annala huomioi kirjassaan, että esimerkiksi suomen kielessä ja englannin kielessä vokaalit muodostetaan eri paikoissa (Annala 2007, 19). Sadolin (2000) on sitä mieltä, että on olemassa kielestä johtuvia jännitteitä, jotka saattavat aiheuttaa ongelmia laulamissa. Siksi Complete vocal techniquessa eri moodeissa eri vokaalit äännetään eri tavalla. Silloin tuetaan tekniikkaa, ja kyseessä olevaa moodia. (Sadolin 2000, 49.) Muissa kirjoissa ei tällaisesta vokaalien muuntelusta puhuta,

vaan kyseessä on kyseistä kieltä mukaileva, luontainen tapa ääntää vokaalit. Itse olen huomannut, että Sadolinin tavasta voi olla apua, kunhan muistaa, että tekstistä on tärkeä saada selvää. Myös Sadolin (2000, 52) itse painottaa selkeyttä.

Sadolin kehitti moodit tutkimalla erilaisia ääniä ja kuuntelemalla niiden metallisuutta. Jokaisella moodilla on omat, sen luonteelle sopivat rajoitukset ja mahdollisuudet, joiden mukaan toimitaan. (Sadolin 2000, 74–75.) Minä olen ymmärtänyt moodien tarkoituksen olevan selkeyttää laulamista ja tehdä siitä ymmärrettävää myös sellaisille ihmisille, jotka eivät ole paljon laulaneet. Eri moodeissa on selvät säännöt miten ja missä tilanteissa niitä käytetään. Minkä moodin laulaja valitsee, riippuu esimerkiksi äänenvoimakkuudesta, äänenväristä ja metallisuudesta sekä äänenkorkeudesta. Sadolin on myös kertonut kirjassaan useita esimerkkejä siitä, missä tyylilajeissa tiettyä moodia voisi hyödyntää ja ketkä laulajat sitä usein käyttävät. Koska moodit ovat Sadolinin oman tutkimuksen tulosta, ei niitä löydy muista laulutekniikoista. Mielestäni muissa laulutekniikoissa tärkeintä on oppia aiemmissa kappaleissa mainitut perusasiat, eli hengitys, tuki, ryhti ja artikulaatio sekä muut itselle tärkeät äänenmuodostukseen liittyvät asiat. Kun nämä asiat ovat hallussa, tulee laulajan alkaa itse tutkia omaa ääntään ja kehittää sitä. Laulajalle annetaan siis vain työkaluja, ei suoraa ohjetta rakentamiseen, kuten Complete vocal techniquessa. Tanja Torvikoski (2011) on opinnäytetyössään selvittänyt ”onko meillä tulevaisuudessa vain äärimmäisen teknisiä laulajia, jotka imitoivat toinen toisiaan, vai entistä parempia, omalaatuisempia ja taitavampia tulkitsijoita ja taiteilijoita, joilla tekninen tietämättömyys ei hidasta itseilmaisua?” (Torvikoski 2011, 6). Mielestäni tämä kysymys on hyvin mielenkiintoinen. Onko tekniikan liiallisesta määrittämisestä ja selittämisestä laulajalle haittaa vai hyötyä?

Torvikoski (2011) kertoo, laulajien musiikillisen identiteetin aseman vahvistuneen viimeisten vuosikymmenien aikana. Laulajan ainutlaatuisuutta ja persoonallisuutta arvostetaan nykyään enemmän, vaikka toisten laulajien matkiminen onkin edelleen hyvä tapa oppia uusia tekniikoita. Torvikosken sanoin tämä on kuitenkin vain tapa laajentaa laulajan tietoisuutta vaihtoehdoista ja mahdollisuuksista, joita laulaja voi hyödyntää löytääkseen oman tyylinsä. (Torvikoski 2011, 8–9.) Torvikoski kirjoittaa opinnäytetyössään, että pop/jazz-laulunopetuksessa itseilmaisun merkitys on korostunut, ja tietyn soundin matkiminen ja täydellisen tekniikan osaaminen ovat siirtyneet sivuosaan. Myös Kirsi Vaalio kertoo Laulajan oppaassa (1999) laulamisen alkuperäisen tarkoituksen olevan asioiden viestittäminen ja tunteiden ilmaisu. Hänen mukaansa laulamisen pitäisi tänäkin päivänä lähteä liikkelle näistä periaatteista. Perustekniikka on suunnilleen sama kaikissa laulutekniikoissa, mutta tyyli ratkaisee, miten sitä lähdetään muokkaamaan. ”Fyysisesti sydämellä

laulaminen tarkoittaa luonnollista, vapaata äänenkäyttöä ilman mitään konstailuja; niin luontevaa äänenkäyttöä, että olemme jo palanneet hyvin vaistonvaraisiin toimintoihin. Psykkisesti sydämellä laulaminen on omien tuntemusten peilaamista laulun kautta ja mahdollisimman aidosti koettujen tunteiden jakamista muiden kanssa.” (Vaalio 1999, 9.) Myös Sadolin itse korostaa tunteita ja ilmaisun tärkeyttä (Sadolin 2009, 6). Hän muistuttaa, että kirjassa on tarjolla laulajalle vain ohjeita, ei vaatimuksia. Jokaisen laulajan tulisi ottaa vastuu itsestään ja oppimisestaan, sekä valita itse mitä ohjeita haluaa ottaa käyttöön. (Sadolin 2000, 8.)

Torvikosken opinnäytetyöstä (2011) käy ilmi, että CVT on vaikuttanut jokaisen haastateltavan musiikilliseen identiteettiin jollain tasolla. Eräs tutkimukseen osallistunut näkee CVT:n pelastajana, mikä auttoi häntä ymmärtämään laulamiseen liittyvää tekniikkaa ja se taas paransi hänen musiikillista identiteettiään. Hän kertoo löytäneensä matkimisen ja toisten kuuntelemisen seurauksena oman, itselleen ominaisen tyylin laulajana. Opettajan ja tekniikan tehtävänä hänen mielestään on auttaa laulajaa toteuttamaan hänen näkemyksensä ja tavoitteensa. (Torvikoski 2011, 17–19.) Sadolin korostaakin, että opettajan maku ja näkemykset eivät ole olennaisia, vaan opettajan tehtävä on auttaa laulajaa tuottamaan ääntä terveellisellä tavalla ja yrittää poistaa mahdollisia ongelmia. Sadolin myöntää, että opettaja voi ehdottaa soundivaihtoehtoja, mutta loppujen lopuksi päätös on kuitenkin laulajan itsensä. (Sadolin 2000, 11.) Eräs vastaaja Torvikosken tutkimuksessa kertoo CVT:n aiheuttaneen hänelle ristiriitaisia tunteita, joten hän on päätenyt käyttämään CV-tekniikkaa vain osittain. Hän näkee CVT:n olevan sekä mahdollisuus, että hidaste, laulajasta riippuen. (Torvikoski 2011, 21–22.) Viimeinen vastaaja Torvikosken tutkimuksessa painotti avoimuutta uuden tiedon vastaanottamisessa. Vertailu on sama jättää sikseen ja ottaa uutta tietoa vastaan sekä hyödyntää sitä. Hän myös koki musiikillisen identiteetin kulkevan käsi kädessä ihmisen perusidentiteetin kanssa, sekä halusi painottaa tekstin tärkeyttä laulamissa. Opettajana hän koki saaneensa paljon uusia eväitä CVT:sta ja laulajana hän koki monipuolistuneensa. (Torvikoski 2011, 23–25.) Se, onko CV-tekniikalla vaikutusta laulajan musiikilliseen identiteettiin, riippuu siis täysin ihmisestä ja laulajasta, ja siitä kuinka hän ottaa tietoa vastaan ja millainen hänen ajatusmaailmansa on. Toiset haluavat olla teknisesti vaikuttavia laulajia, toisille tekstiin eläytyminen on tärkeämpää. Complete vocal techniqueakaan ei tarvitse vastaanottaa sokeasti, vaan omia ajatuksia kannattaa soveltaa mukaan. Avoimuus kuitenkin kannattaa aina. Jos CV-tekniikkaa siis vertaa muihin pop/jazz-laulutekniikoihin, se on toisaalta hyvin samanlaista, mutta erojakin löytyy. Kaikessa laulamissa on tärkeää ilmaisu ja itsensä hyväksyminen ja kehittäminen laulajana. CVT:ssä tekniikka on vain kerrottu arkikielistemmin ja yksityiskohtaisemmin.

## 4.2 Vanhat laulunoppaat ja perinteinen klassinen laulutekniikka

Complete vocal techniquen ohjeet ja harjoitukset on suunniteltu sopimaan myös klassiseen laulutekniikkaan. Sadolin kertoo, että klassiset laulajat käyttävät samoja moodeja, samoin mahdollisuuksin ja rajoituksin, kuin pop/jazz-laulajatkin, mutta tekniikkaa ei ole yhtä helppo kuulla, koska se peittyy klassisen soinnin alle. (Sadolin 2000, 5.) Klassisella laulutekniikalla on pitkät perinteet ja eräs vastaaja Torvikosken opinnäytetyössään oli sitä mieltä, että Complete vocal techniqueella ei ole sen saralla niin suurta merkitystä, kuin pop/jazz-laulutekniikan saralla (Torvikoski 2011, 23). Olen samaa mieltä. En usko, että CV-tekniikka tulee mullistamaan klassista laulutekniikkaa, mutta toki sitäkin voisi hyödyntää tarpeen tullen. Tässä luvussa tutkin vanhoja laulunoppaita, sekä hieman perinteistä klassista laulutekniikkaa, ja vertailen niitä Complete vocal techniqueen etsien yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia, sekä tarkastelen, mihin suuntaan laulunopetus, ja laulutekniikat, ovat kehittyneet vuosien varrella.

Kuten pop/jazz-laulutekniikkaakin, klassista laulutekniikkaa on vaikea määritellä vain yhdellä tavalla. Kimmo Riikonen kertoo pro-gradu tutkielmassaan (2013), että klassinen laulutyylisi sisältää koulukunnasta riippuen hyvin erilaisia painotuksia. Nykyisin on ihanteena muun muassa italialainen bel canto, joka tarkoittaa kaunista laulua. Klassisessa laulussa on tärkeää linjakkuus ja legatomaisuus. Pää-ääni on käytössä huomattavasti enemmän kuin rintaresonanssi. (Riikonen 2013, 43–44.) Sadolin kertoo kirjassaan rekistereistä, mutta hän on sitä mieltä, että niiden käyttäminen on jokaisella yksilöllistä, eivätkä eri rekisterit ole kuultavissa äänenväriin perusteella, vaan äänenkorkeuden (Sadolin 2000, 63). Käyn itse sekä pop/jazz-laulutunneilla, että klassisen laulun tunneilla. Klassisen laulun tunneilla olen oppinut laulamaan matalalta pää-ääntä käyttäen, kun taas pop/jazz-laulussa pyrin vaihtamaan rintarekisteriin lähes heti kun on mahdollista. Ritva Eerola kertoo artikkelissaan Klassisen ja ei-klassisen laulutekniikan eroavaisuuksista (2008), että perussointi klassisessa ja pop/jazz-laulussa on erilainen, koska äänihuulimassa on pop/jazz-laulussa paksumpi ja lyhyempi (Eerola 2008). Suurimmat erot klassisen ja pop/jazz-laulutekniikan välillä ovatkin mielestäni sointi ja rekistereiden käyttö. Lisäksi olen huomannut eroa artikuloinnissa. Pop/jazz-laulutekniikassa artikuloinnilla ja tekstillä on suuri merkitys. Myös klassisessa laulutekniikassa tekstillä on merkitystä, mutta tekstiä ei artikuloita samalla tavalla, vaan siitä pyritään saamaan pyöreää ja pehmeää. Sadolinin (2000) mukaan klassinen laulutekniikka ja

pop/jazz-laulutekniikka eroavat muun muassa siinä, että klassisessa äänenmuodostuksessa ääntä ei tarvitse vahvistaa sähköisesti. Hänen mielestään kuulu pop/jazz-laulutekniikan ja klassisen laulutekniikan välillä johtuu kuitenkin enimmäkseen makuasioista, ei tekniikasta. Sadolin onkin käyttänyt Complete vocal techniquea kehittäessään hyödyksi paljon myös klassista laulutekniikkaa. (Sadolin 2000 5.) Äänenmuodostusta koskevat perusasiat, kuten tuki ja hengitys, ovat samanlaisia klassisessa laulussa, pop/jazz-laulussa, sekä Complete vocal techniqueessa. Minun on itse vaikea kuvitella, että hyödyntäisin CV-tekniikan ohjeita klassisessa laulussa. Mielestäni klassisella laulutekniikalla lauletaessa esimerkiksi moodit, ovat vaikeampi hahmottaa. Sadolin onkin keskittynyt kirjassaan enimmäkseen pop/jazz-laulutekniikkaan.

Vanhoista laulunoppaista ensimmäisenä tarkastelin Lina Boldemannin kirjaa Luonnonäänen salaisuus (1947). Jo johdannossa huomasin yhdistävän seikan Sadolinin tekniikkaan. Myös Boldemann halusi teoksellaan ja teoriallaan tehdä laulunopiskelusta ymmärrettävää ja helppoa. Hän ei halunnut ottaa teokseensa mukaan teoreettisia tutkimuksia ja tieteellisiä saavutuksia, vaan hän halusi opastaa laulajia omien kokemustensa avulla. Boldemann oli itse huomannut vaikeiden teorioiden aiheuttavan vain suurta hämmennystä. (Boldemann 1947, 13.) Myös Sadolinilla (2000) on sama päämäärä. Vaikka hänen tekniikkansa sisältää paljon teoriaa ja tutkimuksia, hänen tarkoituksensa on kuitenkin tehdä laulunopiskelusta mielekästä, ymmärrettävää ja helppoa. Sadolinkin halusi yksinkertaistaa tekniikan niin, että laulunopiskelu ei ajaisi laulajaa Boldemannin sanoin vaaralliseen jättiläislabrynttiin, josta on vaikeaa päästä ulos. (Sadolin 2000, 8.) Tarkastelin myös Maikki Järnefelt-Palmgrenin kirjoittamaa kirjaa Laulutaitteen opas (1917), joka on siis teos lähes sadan vuoden takaa, jo vuodelta 1917. Siinä ajatukset ovat hieman erilaisia. Järnefelt-Palmgren on kirjoittanut kyseisen laulunoppaan pienenä opastuksena niille, jotka ”joko ajattelemattomuudesta tai harhaanvievän opetuksen vuoksi ovat eksyneet ratkaisemattomien tehtävien sokkeloon”. Myös hän peräänkuuluttaa luonnollisuutta, mutta ei selvästi pidä laulamiseen liittyvää tekniikkaa tähtitieteenä. (Järnefelt-Palmgren 1917, 5–6.)

Hermann Gutzmannin teos Äänenmuodostamisesta ja äänenhoidosta (1913), joka myöskin on jo sata vuotta vanha teos, käsittelee laulamista ja äänenmuodostusta nimenomaan fysiologisesta ja tieteellisestä näkökulmasta. ”Voidaksemme tutustua ihmisäänen käyttöön ja sen oikeaan hoitamiseen, on meidän välttämättömästi myös tunnettava ne elimet ja niiden toiminnat, jotka saavat aikaan äänen muodostumisen ja antavat äänelle soinnin.”, kertoo Gutzmann (1913, 5). Kaija Tanskanen kirjoittamassa Laulukoulu -kirjassa (1966) käsitellään myös fysiologiaa hyvin tärkeänä osana laulamista. Tanskanen kokoaa heti alkuun kaikki laulamiseksi tarvittavat tärkeät osa-alueet,

kuten lihaksiston työtapojen tuntemuksen, hengitystaidon harjoittamisen, äänielimistöön perehtymisen ja äänneiden muodostamisen. (Tanskanen 1966, 6.) Lauri Leinonen taas kertoo teoksessaan *Laulun perusharjoitusopas* (1978), että laulajalla täytyy olla hyvä fyysinen peruskunto. Ilman sitä ei voi saavuttaa hyvää laullista tulosta. (Leinonen 1978, 2.) Myös Sadolin suosittelee oman kehon ja ihmisen anatomian tutkimista. Hän huomauttaa, että tällä tavalla voi ymmärtää paremmin äänen ongelmia ja pystyä ratkaisemaan niitä. (Sadolin 2000, 9.) Fysiologian merkitystä laulamissa on painotettu erityisen paljon vanhoissa laulunoppaissa. Sadan vuoden jälkeenkin se kuuluu edelleen laulunopetukseen, sekä pop/jazz-laulussa, että klassisessa laulussa, mutta itse olen ainakin havainnut sen olevan sivuosassa. Se on tärkeää tietoa, joka syventää tekniikan osaamista, mutta sen päälle ei voi rakentaa kaikkea. Vanhoissa laulunoppaissa fysiologiaa käsitellään hyvin yleisesti, mutta minun mielestäni tärkeämpää on tutustua omaan kehoon ja nimenomaan sen mahdollisuuksiin ja rajoituksiin. Myös Sadolin (2000) muistuttaa, kirjan lähes joka luvussa, että laulamisen täytyy tuntua hyvältä, jolloin laulaja itse tietää tekevänsä oikein (Sadolin 2000, 9).

Vanhat laulunoppaat ovat selkeästi kurinalaisempia kuin nykyaikainen laulunopetus. Niissä on huomattavasti enemmän sääntöjä ja määrittelyä, joiden suhteen ei jousteta. Järnefelt-Palmgren (1917) lainaa kirjassaan professori L. Mandlia: ”Kyetäkseen täysin käyttämään hyväkseen äänivarojaan on laulutaiteilijan oltava selvillä laulukoneensa puhtaasti mekaanisesta rakenteesta. Ainoastaan tässä tapauksessa voi hänellä olla toiveita siitä, että äänensä tulee säilymään tuoreena ja täyteläisenä.” Myös Järnefelt-Palmgren itse on sitä mieltä, että jokaisen laulajan tulisi saada lausunto laulunopettajaltaan siitä, mikä laulajan ääniala on ja sen jälkeen pysyä siinä. Yrittämällä ja tahtomalla liikaa laulaja voi tärvellä kauniin äänensä. (Järnefelt-Palmgren 1917, 9–11.) Myös Leinonen jakaa laulajien äänet eri rekisterialoihin, jotka vapaasti selitettynä tarkoittavat sitä, että tietty laulaja pystyy laulamaan vain tietyllä sävelalueella (Leinonen 1978, 34). Mari Koistinen kertoo teoksessaan *Tunne kehosi, vapauta äänesi: äänitimpurin käsikirja* (2004), että joskus laulajat syyllistyvät vääränlaiseen äänenkäyttöön niin, että he tummentavat äänenväriään keinotekoisesti, jotta he voisivat laulaa matalammalta kuin oikeasti pystyvät. Tätä Koistinen kutsuu ”alttoiluksi” tai ”bassoiluksi”. Erityisesti kuorolaiset tekevät tätä pystyäkseen laulamaan stemmansa matalimmat äänet. Jotkut laulajat saattavat myös yrittää kirkastaa ääntään keinotekoisesti, jolloin se saattaa olla vahingollista. Koistinen ei siis väitä, että laulaja tarvitsisi määrittellä tarkasti esimerkiksi sopraanoksi tai altoksi, mutta hän kehottaa, että äänenmuodostukseen matalalta ja korkealta laulettaessa tulisi kiinnittää erityistä huomiota. (Koistinen 2004, 58–59.) Koistisen mukaan tarkkoja rajoja sille, kuuluuko laulaja äänialansa perusteella mihin kategoriaan ei ole, vaan jokainen ääni on yksilöllinen ja äänialaa voi kasvattaa. Hän on myös huomioinut, että joissakin kirjoissa puhutaan

ihmisen kokonaisäänialasta ja joissakin musikaalisesta äänialasta. Kokonaisääniala tarkoittaa sitä, että siltä alueelta ääni pystytään tuottamaan ilman laadullisia vaatimuksia. Musikaalinen äänialueelta taas ääni pystytään tuottamaan niin, että se soi hyvin. (Koistinen 2004, 67.) Sadolin (2000) ei luokittele laulajia ääni- ja rekisterialojen mukaan. Hänen mielipiteensä on se, että laulaja voi täysin hallita äänialaansa. Ääniala kasvaa kuuntelemalla, harjoittelemalla vaikeaa kohtaa sekä tunnustelemalla omaa kehoaan ja kehittämällä lihaskuuntelua. Opettajan tehtävä on auttaa laulajaa pääsemään eroon hankaloittavasta lihaskuuntelusta ja löytämään luonnollinen tapa kehittää äänialaa. (Sadolin 2000, 67.) Myös Boldemann (1947) on kirjassaan Luonnonäänen salaisuus ajatellut hyvin samalla tavalla kuin Sadolin. Hän ajattelee, että ääniala, eli rekisteri, on ihmisten keksimä käsite, jonka kehittämisessä luontoa ei ole otettu huomioon. Hän ei puhu rajoituksista, vaan luonnollisesta soinnista, jossa vaalea ja tumma sointiväri toimivat sopusointuisessa yhteistyössä. (Boldemann 1947, 64–65.) Boldemann kertoo myös, että vaikka äänen laajuus riippuukin osittain äänielimistöä, niin suuri merkitys on myös sillä, kuinka ääntä osataan käyttää. ”Kun siis ääni on täysin luonnollinen, eikä mitään esteitä ole haittana, on äänen laajuus paljon suurempi kuin aavistetaankaan”, Boldemann huomauttaa. (Boldemann 1947, 82.)

Järnefelt-Palmgren on sitä mieltä, että laulaja tarvitsee pätevältä laulunopettajalta lausunnon siitä, että hänen äänensä on kehityskelpoinen (Järnefelt-Palmgren 1917, 11). Hän myös huomauttaa, että ”se, jolla ei luonnosta ole erehtymätöntä sävelkorvaa, hienoa kaiku- ja kieliäistia, älköön milloinkaan pyrkikö laulajaksi – nimittäin jos hän tarkoittaa korkeimpia taiteellisia saavutuksia” (Järnefelt-Palmgren 1917, 28). Ajatukset tällaisesta ”sävelkuuroudesta” ovat muuttuneet sadan vuoden aikana hyvin toisenlaisiksi. Sadolin (2000) ajattelee, että tällaisia niin sanottuja sävelkuuroja ihmisiä ei ole olemassa. Hän kertoo, että tällaisten laulajien ongelmat on saatu korjattua parantelemalla tekniikkaa ja pääsemällä eroon turhista jännityksistä äänihuulten alueella. (Sadolin 2000, 69.) Näissä asioissa olen Sadolinin kanssa täysin samaa mieltä. Mielestäni äänialaa on mahdollista kehittää, sekä matalammaksi, että korkeammaksi. Se vaatii kokeiluja, harjoittelua ja kärsivällisyyttä, mutta se on täysin mahdollista. Olen itsekin saanut kasvatettua äänialaani huomasti siitä, kun aloitin lauluopinnot. Minulta se on vaatinut tekniikan pitkäjänteistä opettelua ja sen hyödyntämistä eri tilanteissa. Olen myös sitä mieltä, että niin kutsuttuja sävelkuuroja ihmisiä on olemassa, mutta siitäkin ongelmasta voi päästä eroon. Tiedän ihmisiä, jotka eivät ole pysyneet lainkaan nuotissa laulaessaan, mutta ovat kehittyneet hurjasti. He pystyvät nyt laulamaan melodioita täysin oikeilla nuoteilla, joskin pieniä vireongelmia saattaa edelleen ilmetä. Uskon kuitenkin, että sävelkuuroudesta voi päästä kokonaan eroon kärsivällisen harjoittelun, itsensä tutkimisen ja kuuntelemisen avulla. Toki myös hyvästä ja kannustavasta opettajasta on apua.

Lina Boldemann kertoo teoksessaan Luonnonäänen salaisuus, että hänen mielestään ihanneääntä ei voi saavuttaa sitä tietoisesti hankkimalla, vaan se joko on ihmisessä luonnostaan, tai ei ole (Boldemann 1947, 51). Sadolin taas väittää, että jokainen voi saavuttaa upean lauluäänen oikeanlaisen tekniikan avulla, eikä synnynnäisellä osaamisella ole varsinaista merkitystä (Sadolin 2000, 5). Olen ehdottomasti samaa mieltä Sadolinin kanssa. Eihän kukaan ole seppä syntyessään, vaan harjoitusta vaaditaan aina, jotta voidaan saada aikaan hyviä tuloksia.

Vanhoissa laulunoppaissa oikeanlaista ryhtiä ja sen tärkeyttä laulaessa korostetaan paljon. Niin kuin jo aikaisemmin mainitsin, Sadolin on sitä mieltä, että lauluäänen ongelmat johtuvat harvoin virheellisestä ryhdistä, mutta jos näin tapahtuu ja ongelmia syntyy esimerkiksi hengityksessä, siihen tulee puuttua (Sadolin 2009, 26). Kaija Tanskanen (1966) kirjoittaa Laulukoulu-teoksessaan, että ”onnistuneen laulusuorituksen edellytyksenä on vireinen ja ryhdikäs lauluasento”. Hän kuvaa hyvin yksityiskohtaisesti, kuinka laulajan tulee seisoa laulaessaan. Esimerkiksi jalkojen ja lantion tulee muodostaa tukialusta koko vartalolle, selkärangan on kannatettava ylävartaloa niin, että se on hengitykselle edullisessa asennossa, ja olkapäiden on oltava rentona sekä leuan ja kaulan omassa luonnollisessa asennossa. Erikoisinta mielestäni on, että Tanskanen määrittelee jopa käsien asennon. Käsien tulee olla vartalosta kohotettuina. Tanskanen korostaa, että harjoittelutilanteessa voi lauluasento olla hieman rennompia, mutta esiintymistilanteessa sen täytyy olla moitteeton kuulijan korvan ja silmän vuoksi. (Tanskanen 1966, 17–18.) Tanskanen ja Sadolinin käsitykset eroavat varsinkin tässä. Sadolinhan mainitsi, että juuri esiintymistilanteen takia laulajan tulee osata laulaa vaikeissakin asennoissa (Sadolin 2009, 26).

Järnfelt-Palmgren (1917) kertoo Laulutaitteen oppaassa, että laulajan tulisi pitää pää paikoillaan, selkä suorassa sekä laskea paino vuorotellen oikealle ja vasemmalle jalalle. Tärkeää on myös, että laulaja ei näytä kehonsa asennoilla yleisölle väsymystä ja räsytystä. Järnfelt-Palmgren myös siteeraa kirjassaan italialaista laulunopettajaa Francesco Lampertia, joka kertoo, että pään taivuttelu, olkapäiden kohottelu, sekä otsan rypistely kertovat puutteellisesta hengityksestä ja räsytystä. Tällöin laulaja ei onnistu ilmaisussaan toivotulla tavalla. (Järnfelt-Palmgren 1917, 24.) Mielestäni ryhti on huomioitava asia laulamissa, mutta ei tärkein. Varsinkin pop/jazz-laulajat liikkuvat lavalla paljon ja eläytyvät musiikkiin myös kropallaan. Silloin selkä ei ole aina suorassa, eivätkä jalat sopivassa tukevassa haara-asennossa. Varsinkaan niin pieneen asiaan, kuin käsien asentoon en puuttuisi. Jotta laulaja saisi laulamiseensa mukaan tarpeeksi energiaa, joutuu hän yleensä käyttämään apunaan liikettä. Klassisessa laulussa harvoin juostaan ja hypitään ympäri lavaa, joten



silloin ryhtiin voi kiinnittää enemmän huomiota. Ryhdikkyyttä tärkeämpää on kuitenkin mielestäni muistaa elastisuus ja rentous. Silloin ei synny turhaa jännitystä ja laulaminen on luontevaa. Huono ryhtinen ja itseensä käpertynyt laulaja vaikuttaa usein ujolta ja epävarmalta. Se, että muistaa hyvän ryhdin ja esiintyy pää pystyssä, kertoo mielestäni siitä, että laulaja on itsevarma ja tietää mitä tekee.

Niin kuin Sadolinkin, ilmaisun tärkeyttä korostetaan myös vanhoissa laulunoppaissa. Myös itselleni ilmaisu on laulamissa se tärkein asia. Se on myös usein hyvin haastavaa. Siinä laulaja paljastaa itsestään ja tunnetiloistaa yleisölle paljon, ja se saattaa tuntua joskus vaikealta. Mielestäni kuitenkin juuri ilmaisu ja sanoituksiin samaistuminen tekevät laulamissa ja laulun kuuntelemisesta mielekästä. Varsinkin laulamista aloitettaessa ilmaisunhalu on tärkeää. Kirsi Vaalio (1999, 9–10) mukaan perustekniikka laulamissa on samanlainen kaikissa musiikkityyleissä. Laulunopettaja voi siis laulutunnilla keskittyä työstämään joko oppilaan tunnetiloja ja elämyksiä tai fyysistä ja fysiologista tietoisuutta. Useimmiten joudutaan kuitenkin harjoittamaan molempia. Järnfelt-Palmgren (1917) kertoo mielestäni hyvin, kuinka ilmaisuun ja esiintymiseen tulisi valmistautua ja suhtautua. Hän korostaa, että laulajan tulisi lukea sanat tarkasti läpi, asettua niiden herättämään tunnetilaan ja pysyä siinä koko esityksen ajan. Laulaja ei missään vaiheessa saa poistua kappaaleen tunnetilasta ja menettää intensiteettiä, koska silloin hän ei pysty vaikuttamaan kuulijoihin. On siis tärkeää tutustua sanoihin ja kappaaleen sanomaan perinpohjaisesti ja elää sitä esiintyessään. Jos sanoja ei lue tarkasti, voi helposti alkaa tulkitsemaan kappaletta väärin. Esimerkiksi mollisävellajissa olevaa kappaletta tulkitaan usein surumielisesti, vaikka sen sanoma saattaisikin olla positiivinen. (Järnfelt-Palmgren 1917, 29–32.) Boldemann mainitsee teoksessaan, että huono laulu jättää kuulijan kylmäksi ja tekee tilanteesta kiusallisen. Hyvä laulu sitä vastoin ”lämmittää, valtaa ihmissydämen ja kykenee vaikuttamaan kohottavasti yleisön mieleen”. (Boldemann 1947, 52.)

## 5 POHDINTA

Complete vocal technique on mielestäni hyvin mielenkiintoinen laulutekniikka. Se pitää sisällään paljon tärkeää asiaa ja on tarkka, sekä yksityiskohtainen, mutta on myös yksinkertaistettavissa ja tiivistettävissä melko kompaktiksi paketiksi. Sen perusajatus on hyvä ja varmasti monia laulajia ja laulamista kiinnostuneita hyödyttävä. Se pohjautuu vanhaan, jo olemassa olevaan tietoon, joka on uudistettu nykyaikaan sopivammaksi, mutta se on tuonut esiin myös uusia lauluteknisiä ajatuksia.

Havaitsin Complete vocal techniquessa olevan myös muutamia huonoja puolia. Se saattaa joidenkin mielestä olla turhankin tarkka ja teorian avautuminen voi olla haastavaa. Olen itse sitä mieltä, että joskus teorit, säännöt ja ohjeet täytyy unohtaa ja keskittyä vain siihen miltä laulaminen tuntuu ja miltä se kuulostaa. Minua helpottaa usein laulaessani se, että tiukan ajattelutyön sijaan en ajattelekaan mitään, teen vain. Complete vocal techniquessa häiritsevää on myös joidenkin mielestä muiden laulajien matkiminen, jolloin oman musiikillisen identiteetin löytyminen voi olla vaikeaa. Tässä asiassa tärkeäksi lähteeksi osoittautui Torvikosken (2011) opinnäytetyö, jossa pohditaankin tuottaako CV-tekniikka vain toisiltaan kuulostavia teknisesti loistavia laulajia, joiden persoonallisuus jää tekniikan osaamisen varjoon.

Verratessani Complete vocal techniquea muihin laulutekniikoihin, kuten yleisesti pop/jazz-laulutekniikkaan, klassiseen laulutekniikkaan sekä vanhoihin laulunoppaisiin, havaitsin CVT:ssa olevan enemmän yhtäläisyyksiä, kuin eroavuuksia. Perinteiset äänenmuodostustekniikat pätevät siinäkin, joskin niitä on saatettu muokata hieman. Mielestäni CVT:n avulla vasta-alkajakin ymmärtää ne paremmin. Klassiseen laulutekniikkaan verrattuna suurimmat erot liittyivät ehdottomasti sointiin, sekä rekistereiden käyttöön ja artikulointiin. Samat eroavuudet ilmenevät myös yleisesti klassisen ja pop/jazz-laulutekniikan välillä. Eniten eroavuuksia Complete vocal techniquessa löytyi vanhojen laulunoppaiden kanssa. Joskin sielläkin erot liittyivät lähinnä

vanhanaikaisuuteen ja kurinalaisuuteen. Complete vocal technique on hyvin pitkälti tähän päivään päivitetty laulutekniikka.

Oli mielenkiintoista huomata kuinka samanlaisina laulutekniset asiat ovat pysyneet jopa sadan vuoden ajan. Toki tietyistä ajatusmalleista, kuten sävelkuuroudesta, on päästy irti ja esimerkiksi tekniikan kehitys on tuonut uusia ulottuvuuksia laulunopetuksen ja laulutekniikoiden saralle, mutta perusasiat eivät ole juurikaan muuttuneet.

Complete vocal techniquen sääntöjä on helppo noudattaa. Laulajan tarvitsee vain muistaa kolme peruseriaatetta, valita sopiva moodi, sopiva äänenväri ja lopuksi miettiä haluaako hän ilmaisun tehostamiseksi käyttää joitakin tehosteita. CV-tekniikan termit saattavat aluksi olla vaikeaselkoisia, ainakin vähemmän laulaneille, mutta pitkäjänteisemmän tutustumisen kautta nekin vähitellen avautuvat. Mielestäni CV-tekniikassa mielenkiintoista on myös se, että vaikka laulutekniikka on selkeä ja yksinkertainen, sitä ei opita hetkessä, vaan se tarjoaa uusia haasteita pitkäksikin aikaa.

Haluaisin itse ehdottomasti päästä kokeilemaan Complete vocal techniquea enemmän käytännössä. Tällä hetkellä tekniikka on päässäni lähinnä teoriassa ja uskon, että käytännön kokemus varmasti auttaisi jäsentämään tietoa paremmin. Kaiken kaikkiaan Complete vocal technique vaikuttaa hyvin hauskalta tavalta oppia laulamaan!

## LÄHTEET

- Annala, J. (2007). *Pop-laulajan arkipäivä solistin opas*. Helsinki: Sulasol.
- Boldemann, L. (1947). *Luonnonäänen salaisuus : Kaikista äänenmuodostusmenetelmistä yksinkertaisin ja samalla tuloksellisin Ge - dy menetelmä*. Helsinki: Otava.
- Eerola, R. (2008). *Klassisen ja ei-klassisen laulutekniikan eroavuuksista*. Viitattu: 11.3.2013  
Saataavilla: <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=22>.
- Gutzmann, H. (1913). *Äänenmuodostamisesta ja äänenhoidosta*. Jyväskylä: Gummerus.
- Honkanen-Korhonen, R. (1999). Ääni. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan opas*. Seinäjoki: Rytmi-instituutti.
- Järnefelt-Palmgren, M. (1917). *Laulutaiteen opas*. Helsinki: Otava.
- Koistinen, M. (2003). *Tunne kehosi, vapauta äänesi äänitimpurin käsikirja*. Helsinki: Sulasol.
- Leinonen, L. (1978). *Laulujen perusharjoitusopas*. Helsinki: Suomen Teatterikoulu.
- Riikonen, K. (2013). *Riikinäisissä farkuissa oopperalavalle? : Klassisen laulun ja populaarilaulun eroista ja yhtäläisyyksistä*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu.
- Sadolin, C. (2000). *Complete vocal technique*. Copenhagen: Shout Publising.
- Sadolin, C. (2009). *Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka*. Copenhagen: CVI Publications.
- Sadolin, C. (2011). *Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka*. Copenhagen: Shout Publising.
- Tanskanen, K. (1964). *Laulukouluäänenmuodostuksen peruskurssi kouluille, musiikkiopistoille ja seminaareille*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Tasanto, M. (1999). Hengitys ja tuki. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan opas*. Seinäjoki: Rytmi-instituutti.
- Torvikoski, T. (2011). *Omaa ääntä etsimässä: CVT:n vaikutus laulajan musiikilliseen identiteettiin*. Oulun seudun ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.
- Vaali, K. (1999). Ääni-instrumentti ja sen rakenne. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan opas*. Seinäjoki: Rytmi-instituutti.