

**RIKKINÄISISSÄ FARKUISSA OOPPERALAVALLE?  
KLASSISEN LAULUN JA POPULAARILAULUN EROISTA JA  
YHTÄLÄISYYKSISTÄ**

Kimmo Riikonen  
Pro gradu -tutkielma  
Musiikkikasvatus  
Helmikuu 2013  
Jyväskylän yliopisto

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistinen tiedekunta	Laitos Musiikin laitos
Tekijä Riikonen Kimmo Johannes	
Työn nimi Rikkinäisissä farkuissa oopperalavalle? Klassisen laulun ja populaarilaulun eroista ja yhtäläisyyksistä	
Oppiaine Musiikkikasvatus	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Helmikuu 2013	Sivumäärä 71
<p>Tiivistelmä</p> <p>Laulaminen jaetaan yleisesti klassiseen lauluun ja populaarilauluun. Tutkielmani selvittää mitä eroja ja yhtäläisyyksiä tyyliillä on ja ovatko ne toistensa vastakohtat niin kuin usein oletetaan. Tutkimuskysymykseni on selvittää, voiko yksi ja sama laulaja esittää kumpaakin tyyliä uskottavasti, yleiset kriteerit täyttäen.</p> <p>Ensimmäiseksi selvitän, mitä laulaminen on ja mitkä ovat sen fysiologiset perusteet. Kuinka ääni syntyy kehomme sisällä ja kuinka siitä muodostuu sellainen mikä se on? Seuraavaksi paneudun laulamisen historiaan ja sen kehitykseen aikojen saatossa. Kuinka lauluihanteet ovat muuttuneet aikojen saatossa ja kuinka eri tyylit ovat saaneet alkunsa? Vertailen näiden pohjatietojen valossa populaarilaulun ja klassisen laulun tekniikoita ja yleisiä käytäntöjä. Lyhyesti pohdin myös sopivia termejä kuvaamaan eri laulutyyliä.</p> <p>Jo varhaisessa vaiheessa tutkielmaani kävi selväksi, että tyylien välinen kuilu johtuu enemmänkin asenteista kuin fysiologisista tai teknisistä syistä. Tämän johdosta paneuduin pohtimaan syitä vallitseviin näkemyseroihin ja arvotuksiin, joiden perusteella musiikkia ja laulamista arvotetaan paremmaksi tai huonommaksi.</p>	
Asiasanat klassinen laulu, populaarilaulu	
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

1 Johdanto.....	4
2 Laulaminen.....	7
3 Äänen fysiologia, ääni ja sen synty .....	9
3.1 Hengityselimistö ja oikeanlainen hengitys.....	10
3.1.1 Pallea.....	14
3.2 Äänielimestö tai äänentuottoelimestö .....	15
3.3 Artikulaatioelimestö ja artikulaatio .....	16
3.4 Resonanssi ja resonanssiontelot .....	19
3.5 Ryhti .....	21
3.6 Tuki .....	24
3.7 Äänen rekisterit.....	27
3.8 Ääneen vaikuttavat tekijät.....	28
3.9 Ääniongelmat.....	32
4 Laulamisen historia.....	34
4.1 Länsimaisen laulun ja laulutekniikan historiaa .....	34
4.2 Populaarilaulun historiaa.....	40
5 Laulutyyli ja tekniikat.....	43
5.1 Klassinen laulutyyli .....	43
5.2 Poplaulutyyli.....	46
5.3 Klassisen ja populaarin laulutyylien erot ja yhtäläisyydet.....	49
6 Termistön epäselvyys - Klassinen vai taidemusiikki, pop- vai rytmimusiikki? .....	53
7 Musiikin arvottaminen – kevyttä vai vakavaa? .....	58
8 Pohdinta.....	65
Lähteet .....	68

## 1 Johdanto

Laulaminen jaotellaan yleisesti klassiseen lauluun ja populaarilauluun. Tyyliä itsessään sekä niiden jakaminen erilleen herättävät voimakkaita tunteita ja mielipiteitä, usein puhujan tai kirjoittajan itselleen läheisempää tyyliä paremmaksi arvostaen. Kuitenkin instrumenttina molemmissa tyyliissä toimii ihmisen oma lauluääni. Musiikkikasvatuksen kannalta aihe on tärkeä, koska tulevan ja jo työssä olevan opettajan on hyvä ymmärtää molempien tyylien piirteet ja niiden musiikille tuomat rikkaudet, jotta musiikin opettamisesta voisi tehdä mahdollisimman monipuolista. Itselleni aihe on hyvin omakohtainen, koska olen opiskellut laulua useita vuosia niin klassisen tekniikan kuin pop-tekniikan kautta. Aihe on myös jälleen hyvin ajankohtainen jo julkisuudessa käytyjen debattienkin myötä.

Pro gradu-tutkielmani tarkoitus on tutkia klassisen ja populaarin laulutaiteen eroja ja mahdollisia yhtäläisyyksiä. Tutkimuskysymyksenä on selvittää, onko saman laulajan mahdollista esittää sekä klassista musiikkia, että populaaria musiikkia kunkin tyylin ominaiset kriteerit hyväksytysti täyttäen. Kahden toisistaan poikkeavan tyylin hallitseminen ei ole historiallisessa kontekstissa aivan uusi. Vastaavanlainen tilanne on ollut laulajilla edessään jo 1800-luvulla, kun laulajan tuli toisaalta hallita bel canto -tyylinen kaunis, puhdas laulullinen tyyli ja sen lisäksi mm. Wagnerin teosten vaatima laulun ja sanojen jatkuva elävöittäminen äänenpainon ja väritysten kautta. Lisäksi pohdin termien maailmaa, jolla eri tyyliä jaotellaan. Kuvaavatko termit todella taakseen kätkemää aihetta, vai antavatko ne mahdollisesti väärän kuvan? Lauluteknisissä asioissa puhutaan eri termeillä samoista asioista ja tämän myötä tapahtuu paljon väärinkäsityksiä ja vääriä olettamuksia. Tarkoituksena on myös miettiä, onko musiikin lajittelu eri lokeroihin tarpeellista, vai olisiko oikeutetumpaa puhua yksinkertaisesti "vain" musiikista ja laulamisesta.

Mitä enemmän asiaa tutkin, sen selvemmin kävi esille laulamisen puhumisen ja opettamisen monimuotoisuus. Periaatteessa samankaltaiset asiat esitettiin hyvinkin eri tavoin. Pääasiallisesti fysiologiset piirteet olivat linjassa toistensa kanssa, mutta myös eroavaisuuksia ja erimielisyyksiä löytyi. Myös samoista asioista saatettiin puhua hyvin erilaisilla termeillä. Tässä työssä esitetty fysiologian osuus on koonti käyttämästäni aineistoista, jotta lukijan olisi mahdollista saada jonkinasteinen peruskäsitys siitä millä tavalla ääni syntyy.

Tutkimukseni pohjautuu kirjallisiin lähteisiin, joita yritin löytää mahdollisimman monipuolisesti. Lähteiden kautta selvitän ensin laulamisen fysiologiset ominaisuudet, joista etenen laulamisen historialliseen kehitykseen. Näiden perusteiden kautta koen mahdolliseksi ymmärtää paremmin tyylien teknisiä piirteitä ja niiden vertailua toisiinsa. Työni loppuosassa pureudun termistön eroavuuksiin ja jaottelun taustoihin sekä mielekkyyteen.

Lähteitä laulamiseen oli tarjolla useita, mutta asiaa itseni kanssa samalla tavalla käsitteleviä yllättävän vähän. Huomattavaa oli, että klassisesta laulusta oli vaikea löytää perusteista, joka olisi selvittänyt yksiselitteisesti käytössä olevan tekniikan tai tekniikat. Tämän myötä myös hahmottui klassisen laulun opetuksessa käytössä olevien teknisten tapojen monimuotoisuus, vaikka termi antaakin helposti kuvan yhdestä yhtenäisestä tyylistä. Erittäin mielenkiintoisiksi teoksiksi koin Jeansonin & Raben kirjoittamat *Musiikki kautta aikojen 1 ja 2* vuodelta 1977. Näissä klassisen musiikin historia oli käsitelty tarkasti ja monimuotoisesti. Näiden kirjojen kautta oli mahdollista saada elävä kuva laulun roolista ja kehittymisestä aikojen saatossa. Helistön ja ym. kirjoittamat lukion musiikin oppikirjat *Musiikki eilen ja tänään 1 ja 2* tuottivat myös paljon iloa. Laulaminen ja musiikin historia oli käsitelty teoksissa erittäin hyvin ja monipuolisesti ottaen

huomioon sen, että kirjojen pääasiallinen tarkoitus on kuitenkin ollut toimia yleispätevinä oppikirjoina, ei lähtökohtaisesti lähdekirjallisuutena. Kirjoitusote oli myös erittäin tuore, vaikka kirjat ovatkin jo 1970-luvulta.

Aihe herättää useissa kirjoittajissa voimakkaita mielipiteitä oman asian puolesta ja toista vastaan, joten tästä syystä yritin käyttää useissa kohdissa mahdollisimman montaa lähdettä, saadakseni aikaan enemmän objektiivisen kuvan. Myös oman lähestymiseni yritin pitää mahdollisimman objektiivisena ja ei kumpaakaan puolta toistaan paremmaksi arvottavana.

## 2 Laulaminen

”Laulaminen on sydänten välistä kommunikaatiota”(Saraste, 2006, 123). Ihmisaivoissa laulu sijaitsee Sarasteen (2006) mukaan huomattavasti vanhemmissa aivon osissa kuin puhe. Tämän johdosta lapsi alkaa laulaa ennen kuin puhua. Samasta syystä halvauksen jälkitilassa puhumaan kykenemätön vanhus, pystyy laulamaan nuorena oppimiaan lauluja useiden säkeistöjen ajan. Sanojen yhdistäminen musiikkiin, eli laulaminen, on ollut ja on ikivanha tapa saada ihmiset kuuntelemaan tarinaa. (Saraste, 2006, 123; Helistö, ym., 1973b, 37.)

Tutkielmani kannalta tärkein yksittäinen asia on ihmisääni – vox humana. Ihmisen äänestä ainutlaatuisen tekee se, että se on osa elävää kokonaisuutta. ”Koneisto”, joka äänen tuottaa, on rakennettuna jokaisen ihmisen sisälle ja kulkee näin ollen mukamme koko ajan. Instrumenttimme erikoislaatuisuuden vuoksi lauluääni on myös erittäin herkkä ja vaikutusaltis. Emme tule ajatelleeksi, kuinka monet eri tekijät voivat vaikuttaa äänentuottoon. Terveys, tunnetilat, stressi ja väsymys vaikuttavat voimakkaasti äänemme sointiin. Vaikka äänenkäyttökäytännömme olisi kuinka harjoitettua, ääneen vaikuttaa fyysinen kipu tai rasitus muuallakin kehossa kuin vain ääntä tuottavissa elimissä. Harvan muun instrumentin soittajan tarvitsee miettiä, mitä ennen esitystä voi syödä tai juoda, saati sitten onko esiintymispaikan ilmassa esimerkiksi tupakansavua tai pölyä. (Vaalio, 1997, 9 – 16; Kervinen, 1997, 7; Eerola, 1997, 19, 31.)

Jokaisen ihmisen äänelimistö on erilainen, joten myös jokaisen laulajan perusääni on erilainen. Tämän myötä laulu- ja puheäänemme saavat oman persoonallisen sointinsa, joka säilyy tunnistettavana läpi elämän. Ääntä on toki mahdollista muuttaa matkimalla, mutta näin ihmisen oma persoona ei

ole enää mukana puheessa tai laulussa. (Vaalio, 1997, 9 - 10; Kervinen, 1997, 7; Roivainen, 2004, 121.)

Vaikka äänentuottaminen tapahtuu samankaltaisesti jokaisella, olemme kuitenkin ihmisinä erilaisia ja siten myös äänemme kestävyys vaihtelee. Toinen saattaa pystyä laulamaan pitkiäkin aikoja rasittavalla tavalla, kun taas toisen on pakko tarkkailla ääntään ja käyttömäärää tarkasti. Jokaisen yksilön on siis hyvä löytää oma tapansa käyttää ääntään. Aina laulajan ääni ei tarvitse avukseen tekniikkaa, mutta yleisesti siitä on apua esimerkiksi äänen väsyessä. Harjoittelemalla oikein, vahvistuu laulamiseen tarvittavat lihakset ja samalla opimme hallitsemaan niiden hienomotoriikkaa. Laulaminen on hienovaraista lihastyötä ja siksi itsensä kunnossa pitäminen on laulajalle ensiarvoisen tärkeää. (Vaalio, 1997, 10, 17 - 18; Annala, 2007, 16; Tasanto, 1997, 40.)

Tekniikka mahdollistaa myös laulajan tunnetilojen ilmaisemisen paremmin. Laulaakseen iloisen laulun, oman mielentilan ollessa surullinen, laulaja voi ammentaa tunnetilan tekniikan avulla, ts. kehon, hengityksen ja tukielimistön hallinnan ja osittain myös mielen hallinnan kautta. (Kervinen, 1997, 7.)

Laulutyylistä tai metodista riippumatta oikeanlainen äänenkäyttö on hengityksen ja kehon täydellistä ja vapaata hallintaa. Ulkoisesti se on nähtävissä laulajan toimiessa ilman pakkoliikkeitä, irvistelyjä tai muita turhia eleitä. Tosin nämäkin saattavat olla toisinaan tyylin mukaisia esiintymisrituaaleja tai osa performanssia. Kaikesta huolimatta oikealla tavalla ulostulevaa ääntä ja äänestään nauttivaa laulajaa on nautinnollista kuunnella, joskin myös katsella. Hyvänä vertauksena luontaisesti ulos tulevasta äänestä toimii esimerkiksi vauva tai eläin, joka voi huutaa tunteja väsyttämättä ääntään, koska se tulee ulos luonnollisesti. Tämä luonnollisuus jokaisen laulajan tulisi löytää itsestään ja pyrkiä sitä kohden. (Murtomäki, 2004, 31; Vaalio, 1997, 10.)



### 3 Äänen fysiologia, ääni ja sen synty

Kuinka laulu syntyy sisällämme, vai tulee se ulos itsestään?

Ihmisellä ei ole ainoastaan äänentuottoon erikoistunutta elintä, kuten esimerkiksi useilla eri lintulajeilla. Tästä syystä tehtävää hoitaa keuhkojen, kurkunpään ja nenäväylän sekä suuväylän muodostama "äänielimistö". Tämän elimistön jokaisella elimellä on myös oma alkuperäinen tehtävänsä, joten elinten tehtävät muuttuvat ääntä muodostettaessa. Esimerkiksi kurkunpään, joka muodostaa äänen, alkuperäiset tehtävät ovat nieleminen, yskiminen ja oksentaminen. Laulaakseen ihminen siis valjastaa eri toimintoihin tarkoitettut elimet aivan toisenlaiseen käyttöön. Saraste (2006) näkee ihmisen äänielimistön enemmänkin lauluelimistönä, koska laulaessa ihminen käyttää hyväkseen elimistönsä koko potentiaalin. (Vaalio, 1997, 9; Honkanen-Korhonen, 1997, 47; Saraste, 2006, 124.)

"Ääni on hengityselimistön, äänentuottoelimistön (kurkunpää) ja artikulaatioelimistön (kieli, nielu, huulet) yhteistoiminnan tulos..." (Vaalio, 1997, 10). Ihmisen muodostaessa ääntä, äänihuulet jännittyvät ja lähestyvät näin toisiaan. Vatsanpeitteen, pallean ja rintakehän lihakset saavat hengitysilman liikkeelle, jolloin ilma virtaa keuhkoista äänihuulten läpi ja työntyvä ilmanpaine saa äänihuulet värähtelemään. Tämän myötä myös ilma alkaa värähdellä, joka synnyttää Honkanen-Korhosen (1997) mukaan nk. alkuäänen. Normaalin hengityksen aikana tätä värähtelyä ei tapahdu, koska äänihuulet pysyvät rentoina. Äänihuulten jälkeen ääni muuttuu ja voimistuu kulkiessaan resonanssionteloiden lävitse, purkautuakseen lopulta ulos suun ja nenän kautta. Äänen syntyminen tapahtuu siis paineen, värähtelyn ja resonanssin yhteistoiminnan tuloksena. Näin saadaan aikaiseksi ääni, jolla ei ole vielä kovin paljon tekemistä itse laulamisen kanssa. Samat lihakset tuottavat sekä puheen, että laulun ja periaate äänen tuottamiseen on

molemmissa sama. Laulaminen itsessään on erittäin hienovaraista hermoston säätelyä lihasten ja ajatuksen yhteistyötä. (Vaalio, 1997, 10; Annala, 2007, 16; Honkanen-Korhonen, 1997, 48; Rautavaara & Lampila, 1997, 193; Helistö, ym., 1973b, 37; Järvinen, ym., 1981, 71.)

Äänen aloittaminen on altis virhetoiminnoille, joita Eerolan (1997) mukaan on kahdenlaisia: kova aluke ja vuotoinen aluke. Kovan alukkeen tunnistaa, kun fraasi alkaa kuin paukahtamalla. Tällöin jännitys äänihuulissa on liian kova ja niihin kohdistuu liikaa painetta. Vuotoisessa alukkeessa äänihuulet eivät ole tarvittavan tiiviit ja näin aiheutuu ääneen vuotoa. (Eerola, 1997, 24.)

Annala (2007) kiteyttää laulamisen hyvään hengitykseen, napakkaan tukeen ja vapaaseen ääntöväylään. Roivaisen (2004) vastaava päätelmä on seuraava: ”kun keholta on karsittu kaikki ylimääräiset tekemiset ja jännitykset ja kurkunpään lihaksistoa on harjoitettu laulukuntoon, niin laulaminen suorituksena sujuu motorisen muistin varassa samaan tapaan kuin polkupyörällä ajo”. (Annala, 2007, 16; Roivainen, 2004, 14.)

Vaalio (1997) huomauttaa, että laulaessa ulospäin näkyy vain hengityselimistö ja ääntöväylän toimintaa. Voimme siis puuttua ryhtiin, hengitysliikkeisiin, leuan ja kasvojen liikkeisiin, mutta hermoston ja kurkunpään toiminnan arviointi tapahtuu kuulonvaraisesti. (Vaalio, 1997, 10.)

### **3.1 Hengityselimistö ja oikeanlainen hengitys**

”Hengityselimistö muodostuu luisesta rintakehästä, lihaksista, nivelsiteistä, kalvoista, henkitorvesta, keuhkoputkista ja keuhkoista.” (Vaalio, 1997, 13.)

Hengitys on melkein täysin automaattinen toiminto, jonka perustarkoitus on yllä pitää elämää. Hengitystä säätää aivojen ydinjatkeessa oleva

hengityskeskus. Aivot lähettävät hermojen kautta käskyn elimistölle hengittää sisään tai ulos. Tällöin pallea painuu kasaan ja keuhkot täyttyvät ilmasta ilman pakotettua sisään vetämistä. Verenkierto siirtää keuhkojen sisäänhengityksen kautta saaman hapen aivoihin, lihaksiin ja muualle kehoon. Vastavuoroisesti uloshengitys vie pois kehon toiminnoissa muodostuneen hiilidioksidin. (Vaalio, 1997, 13; Roivainen, 2004, 9; Tasanto, 1997, 38–40.)

Laulun kannalta oikeanlainen hengitys on koko keuhkojen kapasiteetin käyttämistä tehokkaalla ja oikealla tavalla rennon syvähengityksen kautta. Kontrolloidun hengityksen myötä ääni on tasainen, vapaa ja kiinteä. Hengityksen suunta on kohti häntäluuta ja hengitysliikkeiden tulisi tuntua eniten keskivartalossa, kyljissä, selässä ja ylävatsassa. Hartioiden ja niskan ei tule jännittyä, vaan ne pysyvät rentoina paikoillaan. Myös turhat jännitykset kasvojen, kaulan ja käsien alueella häiritsevät oikeanlaista hengitystä. Hengityslihaksistossa esiintyvä jännitys estää keuhkojen täyttymisen rennolla ja oikealla tavalla. Syvähengityksen, ts. pallea-kylki-selkä-vatsahengityksen, tai palleahengityksen kautta laulaja ”lihoo” oikealla tavalla keskivartalon alueella ja varsinkin kyljet, selkä ja ylävatsa laajenevat. Roivaisen (2004) mukaan kaikki hengitys on aina palleahengitystä. Ennen syvähengityksen yhdistämistä laulamiseen, laulajan olisi hyvä tehdä syvähengityksestä tapa jo lepohengityksessä. (Tasanto, 1997, 40; Eerola, 1997, 23; Roivainen, 2004, 11, 13; Rautavaara & Lampila, 1997, 193.)

Jos hengitys ei ulotu keuhkojen yläosaa syvemmälle, laulamisesta tulee helposti hengästynyttä ja läähättävää. Erilaisia laulamisen kannalta ”väärää” hengitystapoja ovat mm. *solisluuhengitys*, jossa hartiat nousevat ylös hengityksen yhteydessä ja hengitys keskittyy hartiasseudulle. Toinen esimerkki on *rintahengitys*, jossa hengitys keskittyy rintakehän yläosaan. Myös *vatsahengitys* on vääränlainen laulamisen kannalta. Tällä tavoin hengitettäessä pullistetaan alavatsaa ulos, joka johtuu usein liian rennoista

vatsalihaksista. Hengitysongelmat laulaessa johtuvat usein tilasta, jossa lepo- ja ääntöhengityksen eroa ei ole tiedostettu. Laulaja yrittää näin laulaa lepo- ja ääntöhengityksellä ja hengitys jää pintapuoliseksi, useimmiten juuri rintahengitykseksi. Tavoite olisi siirtyä ensin syvähengitykseen ja tiedostaa sitten lepo- ja ääntöhengityksen toiminnallinen ero. Ääntöhengitys tapahtuu useimmiten suun kautta, mutta pelkästään suun kautta tapahtuva hengittäminen aiheuttaa herkästi kurkunpään limakalvojen kuivumista. Lepohengitys tapahtuu nenän kautta ja toimii näin hyvänä ilmankostuttimena. (Tasanto, 1997, 40; Eerola, 1997, 23; Vaalio, 1997, 11, 17.)

Laulaessa sisäänhengityselimien tulisi toimia uloshengityselimien rinnalla jarruina estämässä kehon painautumista kasaan. Tämä vastus tapahtuu hyvin alhaalla kehossa lantionpohjanlihaksissa ja alavatsalihasten kiinnityskohdassa häpyluuhun. Hengityselimien aktiivisuuden määrää laulettavan äänen korkeus ja voimakkuus. Kylkien tulisi olla liikkuvat sekä elastiset lauletaessa, jolloin ne elävät mukana koko ajan korkeuden ja voimakkuuden mukaan. ”Toiminnan suunta [on] keskustasta ulospäin ikään kuin nojaisi kylkiin ja selkään sisältä ulospäin” (Eerola, 1997, 23–24). Joskus laulunopetusta saaneilla toiminnot ylikorostuvat ja kylkien avoimuus tehdään jäykistämisen kautta. Tällöin syntyy Eerolan (1997) mukaan helposti ”ponnistustila”, joka sulkee kurkunpään ja kiristää äänihuulia. (Eerola, 1997, 23–24; Annala, 2007, 17; Vaalio, 1997, 11.)

Pallea on tärkein sisäänhengityselimemme, mutta karkea jako tärkeimpiin sisään- ja uloshengityselimiin on turhaa, koska toimivaa äänentuottoa varten tarvitaan molempien lihasten tasapainoista toimintaa. Hengityselimiä on siis kahdenlaisia: *sisäänhengityselimet*, eli pallea ja ulommat kylkivälilihakset, ja *uloshengityselimet*. Sisäänhengityselimien tarkoitus on avartaa rintakehää, kohottaa kylkiluita ja lisätä keuhkojen tilavuutta. Uloshengityselimet, joista tärkeimpiä ovat vatsa- ja sisemmät kylkivälilihakset, laskevat kylkiluita ja rinta- ja vatsalastaa samalla vaikuttaen

keuhkojen tilavuuteen pienentämällä sitä. Edellä mainitut ryhmät voidaan jakaa edelleen varsinaisiin ja avustaviin hengityslihaksiin. Hengityksen ollessa voimakasta tai laulajan ollessa muussa kuin lepoasennossa tarvitaan avustavia sisäänhengityslihaksia. Voimakkaasti puhaltaessamme tai muuten ponnistelllessamme tarvitsemme tehostettua uloshengitystä, jolloin käytämme uloshengityslihaksia, kun taas normaali uloshengitys on vain passiivinen tapahtuma, jossa rintakehä palaa lepoasentoon laajentuneesta tilastaan. Jos uloshengittäessä ilmaa pidätellään lihaksilla, keuhkot eivät pääse tyhjentymään ja näin myös normaali sisäänhengitys estyy. Mitä enemmän keuhkoissa on ilmaa, sitä enemmän ne pyrkivät tyhjentymään pyrkiessään kohti lepotilaa. Laulajan yrittäessä säilöä ilmaa keuhkoihinsa, laulaminen vaikeutuu. Ilman varastoiminen ei luo laulajalle pidempiä hengitysvälejä eikä kasvata äänen voimakkuutta. Jo pienikin liikkuminen helpottaa hengittämistä laulamisen aikana ja ilma pääsee kulkemaan vapaammin keuhkoissa. (Vaalio, 1997, 11, 14; Hautakoski, 2005, 57; Roivainen, 2004, 11, 14.)

”Voidaan myös ajatella, että hengityslihaksisto muodostaa lantioon asti ulottuvan suuren kulhon, jonka seinämät ovat paksut ja elastiset ja näihin asti ääntämisen juuret tulee ulottua.”  
(Eerola, 1997, 23–24.)

Yleisesti saatetaan ajatella, että mitä kovemman äänen laulaja tahtoo tuottaa, sitä enemmän ilmaa täytyy virrata keuhkoista ulos. Laulajan onkin tärkeä ymmärtää, ettei äänen suuruus ole suoraan verrannollinen ilman määrään nähden. ”Keuhkojen tilavuus ei ole ensisijainen ilman riittämiseen vaikuttava tekijä. Toisekseen laulamista varten ei välttämättä tarvita lisähappea” (Roivainen, 2004, 12). Jos keuhkojen tilavuus olisi määräävä tekijä laulamissa, silloin etulyöntiasema olisi fyysisesti suurikokoisemmilla ja hyväkuntoisilla laulajilla. Hyvästä kunnosta on etua, mutta se ei ole kuitenkaan pakollinen edellytys laulajan uralle. Laulussa ilmankäyttöä määrää ensisijaisesti kurkunpään lihaksisto, jonka harjaannuttamisen kautta

laulaja voi käyttää tarvitsemansa ilman hyödyksi parhaiten. (Annala, 2007, 18; Roivainen, 2004, 12–13.)

Ilma sellaisenaan ei synnytä ääntä, vaan lihakset, jotka säätelevät ilman aaltoliikettä. (Roivainen, 2004, 20.)

### 3.1.1 Pallea

Pallea on suurin ja tärkein sisäänhengityslihaksemme. Se on muodoltaan kupolimainen, ylöspäin kaareutuva lihas, joka muodostuu lihas- sekä jänneosista. Rintakehän pohjan muodostava elin erottaa rintaontelon vatsaontelosta. Lihassäikeet kiinnittävät pallean kylkirustoihin, kylkiluihin ja lannenikamiin. (Vaalio, 1997, 14–15; Roivainen, 2004, 10; Annala, 2007, 17; Tasanto 1997, 39.)

Sisäänhengityksessä pallean lihassäikeet supistuvat ja aiheuttavat siten keskijänteen vetäytymisen alaspäin lisäten rintakehän pystysuoraa läpimittaa. Rintaonteloon muodostuu näin alipaine, jolloin ilma virtaa sisään keuhkoihin. Hengityksen heijasteiden tulisi tuntua alaselässä, takapuolella ja kyljissä. Pallea on vain osittain tahdonalainen elin, joten sen kontrolloiminen sisäänhengittäessä on turhaa. Pallea toimii tehokkaimmin laulajan ollessa rentona. (Vaalio, 1997, 15; Roivainen, 2004, 10; Annala, 2007, 17; Tasanto, 1997, 39.)

”Kun keskijänteen alasetäytyminen on saavuttanut tietyn pisteen, tulevat mukaan pallean lihassäikeitten ja kylkivälilihasten supistumisen aiheuttama alimpien kylkiluitten kohoaminen (leviäminen). Tämä puolestaan lisää rintakehän vaakasuoraa läpimittaa. Tässä vaiheessa myös rintalasta ja rintakehän etuyläosa nousevat ja lisäävät rintakehän tilavuutta eteen – ylös.” (Vaalio, 1997, 15.)

Vastaavasti uloshengityksen yhteydessä pallea on passiivinen, kun edellä mainitut lihakset palautuvat alkuasentoon. Pallea saa aikaan sisään- ja uloshengityksen toimien kuin mäntä. (Vaalio, 1997, 14–15; Annala, 2007, 17; Tasanto, 1997, 39.)

### 3.2 Äänielimitys tai äänentuottoelimitys

Yksinkertaistettuna äänentuottoelimitys tarkoittaa kurkunpäää ja sen sisällä sijaitsevia moninaisia lihaksia. ”Kurkunpää sijaitsee kaularangan etupuolella, noin kolmannen ja kuudennen kaularangannikaman tasolla. Se muodostuu rustorakenteista, kieliluusta, nivelsiteistä, sidekalvoista ja lihaksistosta, jotka yhdessä muodostavat elastisen ja liikkuvan rakennelman” (Vaalio, 1997, 12). Kilpirusto on kurkunpään näkyvin osa ja se tunnetaan myös nimellä aataminomena, joka on miehillä naisia isompi ja näin myös näkyvämpi (Roivainen, 2004, 62). Kilpirusto värähtelee keuhkoista tulevan ilman myötä ja aikaansaa äänen. Kurkunpään sisällä olevassa kilpirustossa sijaitsevat äänihuulet. Äänihuulet säätelevät ilman määrää sulkemalla kurkunpäää. Normaalisti hengittäessä ilma kulkee äänihuulien läpi esteettä eikä aiheuta näin värähtelyä. Ääntä muodostaessa äänihuulet jännittyvät ja saavat ilmavirran värähtelemään. Äänen aikaansaamisen lisäksi äänihuulien vastuulla on sävelkorkeuden määrittäminen, vokaalien muodostaminen, sointivärien vaihtelu sekä tulkinta. Äänihuulien ominaisuudet, kuten pituus ja paksuus, määrittävät äänen laadun. Aikuisen miehen äänihuulet ovat pitkät ja paksut ja näin ääni on matala. Naisten vastaavasti lyhyemmät ja ohuemmat äänihuulet tuottavat korkeamman äänen. Äänihuulien jännittyessä kireämmälle äänen korkeus nousee ja vastaavasti löystyessä laskee. (Annala, 2007, 16, 18–19; Roivainen, 2004, 13, 62; Rautavaara & Lampila, 1997, 193; Helistö, ym., 1973b, 37–38.)

Vaalion (1997) mukaan kurkunpään lihakset voidaan jakaa ulkopuolisiin ja sisäpuolisiin lihaksiin. Ulkopuolisten lihasten tarkoitus on pitää kurkunpäää oikeassa asennossa liittäen sen ympäröiviin rakenteisiin. Ne vaikuttavat myös ääniväylän onteloiden kokoon ja muotoon sekä välillisesti äänihuuliin. Sisäpuoliset lihakset ovat kiinnittyneet molemmista päistään kurkunpään rustorakenteisiin ja vaikuttavat lihasten supistuessa kudossjännitysten kautta ääniväylän muotoon sekä äänihuulten jännityksiin. Tämän lisäksi ne huolehtivat ääniraon aukeamisesta ja sulkeutumisesta. (Vaalio, 1997, 13.)

Kurkunpään lihakset saavat käskynsä aivoilta liikuttaa eri osia suhteessa toisiinsa ja muihin rakenteisiin, esim. leukaan tai rintakehään. Laulamisen kannalta toiminnan tulee olla oikein koordinoitua, koska osa toiminnoista on tahdonalaisia ja osa tapahtuu itsestään, keskushermoston säädellessä hienomotoriikkaa. Kaularangan virheasunnoista johtuvat hermohäiriöt vaikuttavat suuresti kurkunpään toimintaan. (Vaalio, 1997, 12, 16.)

Kurkunpään käyttäminen konkretisoituu parhaiten laulettaessa koruääniä. Tällaisten melodiaa koristelevien ja rytmittävien kuvioiden laulaminen tulisi tapahtua rennolla kurkunpäällä ja leualla ilman jännityksiä (Annala, 2007, 20–21). Moni on varmasti nähnyt laulajan, joka kurottaa kohti korkeita ääniä nostaen leukaansa ylöspäin, jolloin kurkunpään rentous katoaa. Vastaavasti liiallinen leuan painaminen alas lukitsee kurkunpään. Kurkunpään asentoa muuttamalla laulaja voi tehdä suuriakin muutoksia omaan äänenväriinsä (Honkanen-Korhonen, 1997, 48).

### **3.3 Artikulaatioelimistö ja artikulaatio**

Vaalion (1997) mukaan artikulaatioelimistöön kuuluivat kieli, huulet ja nielu. Annala (2007) korvaa nielun leualla ja Honkanen-Korhonen (1997) lisää edellä mainittuihin vielä pehmeän suulaen eli kitapurjeen. Näistä pääasiallisesti kieli



ja huulet tuottavat artikulaation. Hyvä ja selkeä artikulaatio muodostuu kielen ja huulien käytöstä ei niinkään ilmelihasten vääntelemisestä. (Vaalio, 1997, 10; Annala, 2007, 18–20; Honkanen-Korhonen, 1997, 49.)

Kieli on voimakas lihas, joka on kiinnittynyt nieluun. Se koostuu erikokoisista ja eri suuntiin risteilevistä lihaksista ja sidekudoksista. ”Se[kieli] on kehon nopein tahdonalainen lihaskimppu ja tärkein artikulaatioelin.” (Honkanen-Korhonen, 1997, 50). Äänteet tuotetaan kielellä, vaikka usein myös leuka yrittää tehdä samoin. Leuan ja kielen liikeradat tulisi pyrkiä eriyttämään, jotta niiden toiminnasta ei olisi haittaa toisilleen. Leuka ei osallistu artikulaation muodostamiseen ja sen tulisi seurata kielen liikkeitä vain muuttaakseen ääntöväylän muotoa tai kokoa. Mitä paremmin laulaja käyttää kieltä hyödyksi, sitä vähemmän laulamista aiheutuu rasitusta kurkun seudulle. (Annala, 2007, 19; Honkanen-Korhonen, 1997, 50.)

”Huulet ovat instrumenttimme ulommaisina osa” (Annala, 2007, 20). Äänteet muodostetaan huulilla ja samalla ne viimeistelevät puheen. Ilmelihasten ollessa liian passiiviset teksti ei soi ja se jää epäselväksi. Vastavuoroisesti liiallinen ilmeily ei hyödytä laulamista. (Honkanen-Korhonen, 1997, 48, 51.)

Annalan (2007) mukaan: ”artikulaatiolla tarkoitetaan ääntämistä ja tapaa muodostaa äänteet”. Artikulaatio tapahtuu muotoilemalla ääntöväylää artikulaatioelinten avulla. Ääntöväylällä tarkoitetaan puhe-elimä kurkunpäästä huuliin eli reittiä, jonka ääni kulkee. Ääntöväylään kuuluvat kurkunpää, äänihuulet, nenäportti, kitapurje, kieli ja huulet sekä alaleuka. Ääntöväylän muokkaaminen vaikuttaa äänen ohjautumiseen resonanssiontelossa. Saraste (2006) kiteyttää asian näin: ”Hyvän artikulaation tarkoitus on tuottaa selkeää ja helposti ymmärrettävää tekstiä.” Laulaessa tekstin ääntäminen vaatii enemmän tarkkuutta kuin puhuessa. (Annala, 2007, 20; Honkanen-Korhonen, 1997, 49; Saraste, 2006, 162.)

Äännettäessä vokaaleja äänen värähtely kulkee ääntöväylän läpi esteettä. Konsonanttien kohdalla muodostetaan ääntöväylälle esteitä kielellä ja huulilla. Esteiden takaa ilma purkautuu k-, t-, g-, d-, p- ja b-äänteiden kohdalla äkillisesti. N-, ng- ja m-äänteiden kohdalla este pysyy paikoillaan ja ilma virtaa nenän kautta. Ilma ohjataan nenäontelostoon kitapurjeen avulla. J-, v- ja f-äänteissä ilma hankautuu virratessaan ulos. Kielen osallistuminen artikulaatioon voidaan jakaa karkeasti kolmeen eri kielenosaan. Kielenkärjessä muodostetaan konsonantit: c, d, l, n, p, s, t ja z. Keskiössä konsonantit: j, k, h, x ja vokaalit e, i, y, ö, ä. Kielenkannassa konsonantit: g, ng, q ja vokaali a. Huulet pysyvät muulloin rentoina ympäröivien lihasten tehdessä työn, paitsi muodostettaessa konsonantteja m, v ja b tai vokaaleja o, u, y ja ö. Roivainen (2004) huomauttaa, että laulajan olisi hyvä havaita, ettei kaikilla konsonanteilla voi laulaa, niiden katkaistessa laulajan kannalta tärkeän vokaalien virtauksen. Vokaalit ovat eri kielissä erilaisia, mutta esimerkiksi englannin kielessä vokaalit muodostetaan lähes samassa kohdassa ääntöväylää ja niiden artikulaatio muistuttaa enemmän toisiaan. Konsonanttien energian jäädessä vajavaiseksi suhteessa vokaaleihin, artikulaation resonoituvan osaan, muodostuu laulamista helposti puuromaista. (Honkanen-Korhonen, 1997, 49-50; Annala, 2007, 19-20; Roivainen, 2004, 13; Eerola, 1997, 27.)

”Laulaessa artikulaatio tapahtuu ääntöväylän etuosassa, ja äänen suunta on ulos- ja eteenpäin” (Annala, 2007, 20). Artikulaation ei pidä tapahtua kurkussa, sillä siten äänihuuliin kohdistuu ylimääräistä rasitusta. Jos hengityslihakset toimivat puutteellisesti, kompensoidaan sitä artikulaatioelimillä, jotka jännittyvät liikaa, joten vapaa ja selkeä artikulaatio ei ole mahdollista. Artikulaatio kytkeytyy hengitystoimintaan, ja suun muodostama muotti lopulta määrää äänten. (Annala, 2007, 20; Eerola, 1997, 27.)

Ääntöväylässä tapahtuu myös eri äänensävyjen muokkaaminen. Kaventamalla ääntöväylää ääni muuttuu teräväksi. Vastavuoroisesti ääntöväylän laajentaminen tekee äänestä tummemman. Avaamalla nenäporttia äänestä muodostuu honottava. Kielenkannan nostaminen sekä ääntöväylän litistäminen muokkaa äänen noita-akkamaiseksi. (Annala, 2007, 18–19.)

Rennon leuan ja avoimen nielun avulla ääni syntyy kuin itsestään. Hyvästä hengityksestä, toimivasta tuesta ja aktiivisesta ääntöväylästä muodostuu näin hyvä resonanssi. (Annala, 2007, 20.)

### 3.4 Resonanssi ja resonanssiontelot

”Resonanssilla tarkoitetaan äänensointia eli sitä, miten ääni värähtelee resonanssionteloissa ja ääntöväylässä. Resonanssionteloita, kuten poskiontelot, kallon luut ja otsaiontelot, on kaulasta päälakeen.” (Annala, 2007, 20.)

Äänen tultua ääntöväylää pitkin äänihuulten läpi, se saapuu resonanssionteloihin, joissa ääniaallot törmäilevät onteloiden seinämiin ja toisiinsa. Tällöin jotkut taajuudet korostuvat, vaimentuvat tai poistuvat. Huomattavaa on kuitenkin se, että ihmisen jokainen äänne resonoi. Ilman resonointia ääni olisi Honkanen-Korhosen (1997) mukaan vain hiljaista surinaa. Äänen resonoidessa hyvin, se tarvitsee vähemmän voimaa kuuluakseen. Kuten muukin äänen tuottoon osallistuva elimistö, myös resonanssiontelot ovat jokaisella ihmisellä erilaiset niin kooltaan, kuin muodoltaan ja tämä vaikuttaa osaltaan jokaisen oman persoonallisen äänen sävyn syntyyn. (Honkanen-Korhonen, 1997, 48; Annala, 2007, 20.)

”Vapautunut laulaminen on tulosta resonoinnista, jossa tuntemuksena on vapaa, tilava värähtely ylhäällä nielussa.” (Rautavaara & Lampila, 1997, 194.)

Ääniaaltojen resonointi onteloissa aiheuttaa laulajalle fyysisiä tuntemuksia varsinkin pään ja rintakehän alueilla. ”Ääniaallot tuntuvat esimerkiksi värinä tai kutinana otsalla, kitalaessa, poskilla, huulilla, kallonluissa ja rintakehässä” (Honkanen-Korhonen, 1997, 48). Parhaassa tapauksessa resonanssi tuntuu koko kehossa. Tuntemukset saattavat vaihdella hyvinkin paljon eri laulajien välillä. Laulaja kuvittelee helposti resonoinnin tapahtuvan eniten nenäonteloissa, koska varsinkin korkeiden äänien värähtely tuntuu voimakkaasti silmien ja otsan alueella. Ääneen vaikuttaa kuitenkin eniten äänihuulten ja huulten välissä sijaitsevat resonanssiontelot. Resonanssionteloista nielu on kooltaan suurin ja siksi vaikutukseltaan huomattavin. Roivainen (2004) nostaa tärkeäksi osaksi nielun rinnalle myös suuontelon, joka heijastaa nielusta saapuvat ääniaallot kuulijoille. Vastaavasti Honkanen-Korhosen (1997) mielestä resonanssin kannalta tärkein on ennen nielua oleva kurkunpään eteisonkelo. (Honkanen-Korhonen, 1997, 48; Annala, 2007, 20; Eerola, 1997, 26; Roivainen, 2004, 57.)

”Äänen ns. sijoittamiseen voidaan parhaiten vaikuttaa resonanssionteloiden liikkuvien osien avulla (kurkunpään vertikaalisen aseman, kurkunkannen asennon, kielen ja pehmeän suulaen toiminnan kautta)” (Eerola, 1997, 26.)

Resonanssionteloiden ympärillä sijaitsee tahdonalaisia lihaksia, joilla laulaja voi hallita värähtelyä saadakseen halutunlaisen äänen tuotetuksi. Näitä ovat mm. kurkunpää, kieli ja huulet. Kuitenkin resonanssionteloiden ympäröivien lihasten liika tai liian vähäinen jännittäminen aiheuttaa ääneen huonon resonoinnin. Laulajan oman kehon lisäksi resonointiin vaikuttaa tila, missä lauletaan. Isot tilat kaikuvat paremmin kuin verhoillut huoneet. Varmasti jokainen enemmän laulanut on saattanut huomata oman äänen resonoivan tietyissä tiloissa paremmin kuin toisissa. Parhaimmillaan laulaminen tuntuu tilan myötä soljuvan kuin itsestään. (Honkanen-Korhonen, 1997, 48; Annala, 2007, 20.)

Laulun opetuksessa lähdetään usein hakemaan mielikuvaa, jossa ääni ajatellaan suoraan eteen sijoitettuna nenän juureen, poskipäihin tai otsaan. Tämä maskisoinnin etsintä aiheuttaa helposti kurkunpään nousemisen ylös ja koko äänen toiminta keskittyy liian ylös. Syvä hengitysyhteys katkeaa ja soinnista tulee hyvin suurajoitteinen. Tällaisesta äänentuottotavasta käytetään termiä paikallissijoittelu. Vastaavasti kurkunpään painaminen alas ja resonanssiputken pidentäminen näin lisäresonanssin toivossa estää kurkunpään vapaan toiminnan. Näin äänen soinnista tulee ontto, kolkko ja keinotekoisena tumma. Tämä kadottaa äänen luonnollisen soinnin ja tuottaa vaikeuksia laulaa korkeita ääniä. (Eerola, 1997, 26–27.)

Suulaen tulee olla pehmeä ainoastaan nasaaleissa äänteissä (m, n, ng). Jos pehmeä suulaki ja nielun takaseinä eivät ole kosketuksissa, nenään pääsee ilmaa myös nasaalittomissa äänteissä ja soinnista tulee suttuinen ja pehmeä väärällä tavalla. Tästä muodostuu nasaalinen laulutapa, jonka avulla usein myös virheellisesti yritetään kehittää maskisointia. (Eerola, 1997, 26.)

Edellä mainittujen lisäksi kielen asento on resonoinnin kannalta tärkeä, ettei takaosa painu nieluun ja häiritse oikeanlaista resonoitumista nielussa. Kielen painuminen muuttaa soinnin nielu- ja kurkkuvoittoiseksi ja takaiseksi. (Eerola, 1997, 27.)

### **3.5 Ryhti**

Ryhdin vaikutus äänen toimintaan on merkittävä. Jos ryhti on huono, näkyy vaikutus ensin hengityksessä, jonka kautta se siirtyy laulutekniikkaan ja lopulta vaikutus ulottuu myös lauluääneen. ”Hyvällä ryhdillä ei tarkoiteta staattista jäykkää patsasta, vaan rentoa olemusta ilman ylimääräisiä jännitteitä tai puristuksia.” (Annala, 2007, 16). Laulajan on hyvä ymmärtää, että puhuttaessa laulamisen kohdalla rentoudesta, sillä ei tarkoiteta veltoa

olemusta, vaan niiden kehon osien rentoutta, jotka eivät osallistu aktiivisesti laulamiseen. Hyvän ryhdin kautta laulaja kokee itsensä pitkän rangan varassa vapaaksi ja valmiiksi toimintaan. Painon tulee olla tasaisesti molemmilla jaloilla, polvien rentoina, lantion vapaana, kylkien pitkinä, rintakehän avoinna, ja pään selkärangan jatkona. Jalkojen, lantion, selän ja niskan tulisi olla keskenään samassa linjassa. Kuten lihakset ja luusto, siten ryhti ja rentous toimivat keskenään vuorovaikutteisesti yhdessä. (Annala, 2007, 16, 30; Eerola, 1997, 22; Rautavaara & Lampila, 1997, 192.)

Äänen käytön kannalta on tärkeää pyrkiä ehkäisemään ”polvilukot”. ”Polvilukoilla” tarkoitetaan tilaa, jossa polvet ovat yliojentuneet taaksepäin. Asento estää näin äänenkäytön kannalta tärkeiden selkälihasten täyden toiminnan. Polvilukkoihin yhdistyy usein myös notkoselkä. Jos laulajalla on taipumusta notkoselkään, on tärkeää yrittää pitää alaselkä suorassa. Näin vatsa- ja selkälihakset eivät pääse pingottumaan ja hengitys laskeutuu alas selkään oikealla tavalla. Polvilukkojen ehkäisemiseksi Eerola (1997) ehdottaa kehon painon lepäämistä tasaisesti jalkaterien varaan, jakautuen kolmen pisteen kesken: yhden pisteen ollessa kantapäässä ja muiden päkiän paikkeilla. Vastaavasti Rautavaaran & Lampilan (1997) mukaan painon ollessa edessä, päkiöillä ja koukistamalla hieman polvia, voidaan estää polvien lukkiutuminen. Saraste (2006) kuitenkin varoittaa, että liikaa polvia koukistamalla laulaja tulee jännittäneeksi jalkojen lihaksia liikaa ja näin lihasten jännitys leviää ympäri kehoa. (Eerola, 1997, 21-22; Annala, 2007, 30; Rautavaara & Lampila, 1997, 192; Saraste, 2006, 149.)

”Jos vartalo on kasassa, rintakehä ei pääse liikkumaan alaosiltaan ja syvähengitys on vaikeutunut. Näin ollen äänenkäytön perusta on poissa.” (Eerola, 1997, 21.)

Ajattelemalla venyvää kuminauhaa kallonpohjasta alaspäin aina navan alapuolelle, keskivartalo pysyy pitkänä ja rintakehä vapaana sekä avonaisena. Vapaa ja elastinen rintakehä kykenee toimimaan hengityksen asettamin

vaatimuksin. Samalla kuminauha-mielikuvalla voi ajatella selän venyvän ylöspäin ja näin laulaja aistii sen leveänä ja pitkänä. Saraste (2006) nostaa erittäin tärkeään asemaan sen, että laulaja ei nojaa mihinkään kohtaan itsessään. Tällöin painon vastaanottava kohta jännittyy ja oikeanlainen toiminta estyy. (Eerola, 1997, 21-22; Vaalio, 1997, 16; Rautavaara & Lampila, 1997, 192; Saraste, 2006, 149.)

”Niskan tulisi olla vapaa, samoin kaikki nivelkohdat ja pään painopiste tulisi aistia rangan etupuolella. Pään kallistuessa liikaa taaksepäin niska- ja kaulalihakset jännittyvät ja toiminta menee ikään kuin poikki kaulan seudulta.” (Eerola, 1997, 21-22.)

Edellä mainittu virhetoiminto voi johtua esimerkiksi populaarimusiikin puolella mikrofoniin käytön puutteellisesta tekniikasta. Mikrofonin nostetaan helposti liian korkealle ja pää kallistuu taaksepäin aiheuttaen kaulan lihasten jännittymisen. Vastavuoroisesti ryhdin ylikorostaminen johtaa leuan painamiseen alaspäin, jäykistäen näin myös niskan ja kuten aiemmin mainittiin, tällöin kurkunpään vapaa toiminta estyy. Laulajan olisi hyvä kohdistaa katseensa yleisön päiden yläpuolelle, jolloin pään asento ei ole liian ylhäällä eikä vastaavasti liian alhaalla. Hartiat tulisi pitää vaakasuorassa suunnattuna vapaasti alas ja taakse, käsien pysytellessä rennosti sivulla irti vartalosta. Hyvän ryhdin omaksumisesta olisi hyvä tehdä jokapäiväistä, eikä vain ääniharjoituksiin tai laulamiseen liittyvä välttämätön paha, aivan kuten syvähengityksen kohdalla. Ryhdin ollessa epätasapainossa erilaiset rentoutusmenetelmät ovat turhia. Huonosta ryhdistä aiheutuvat väärät asennot aiheuttavat lihasjännityksiä ja vaikeuttavat siten laulamista. (Eerola, 1997, 21-22; Rautavaara & Lampila, 1997, 192-193.)

Hyvä ryhti ja ryhdikkyys tulisi muistaa myös istuessa. Istuen laulettaessa polvien tulisi olla 90 asteen kulmassa, kuten myös nivustaipeen. Istuma-asentomme tulisi perustua tukevasti istuinluiden päällä istumiselle. Useimmat tuolit eivät tue hyvää ryhtiä oikealla tavalla, joten olisi hyvä oppia

istumaan selkä pitkänä ja leveänä nojaamatta selkänojaan, aivan kuten lauletaessa seisoma-asennossa. Istualtaan lauletaessa, Rautavaara & Lampila (1997) kehottavat nojaamaan eteenpäin molemmat jalat lattiassa, pitäen toisen jalan hieman toisen edessä. Nuottitelinettä käytettäessä telineen korkeus tulisi asettaa siten, ettei niska jännity katseen suunnan takia. Nuottien pitäminen kädessä aiheuttaa helposti lysähtämistä ja siten rintakehän painumista kasaan. (Eerola, 1997, 22; Rautavaara & Lampila, 1997, 193.)

Eriäviä mielipiteitä ryhdin tärkeydestä löytyy myös. Sadolinin (2009, 26) mukaan: ”laulajat käyttävät kohtuuttoman paljon aikaa ryhtinsä korjailuun”. Hänen mukaansa ongelmat lauluäänessä harvoin johtuvat ryhdistä, vaan enemmänkin väärästä tekniikasta.

Ryhdin merkityksestä laulamiseen ja oikeasta ryhdistä löytyy useita eri mielipiteitä riippuen koulukunnasta. Toisten mielestä ryhti on erittäin tärkeä ja toisten mielestä aivan toissijaista. Yhteiseksi päämääräksi voisi kuitenkin sanoa vapaan laulamisen, jossa keho on aktiivinen, mutta turhista jännityksistä vapaa ja rento.

### 3.6 Tuki

”Tuki on foniatri Nadolecznyn mukaan tunne, ”joka syntyy paine- ja lihasaisteissa uloshengityksen tietoisesta hidastamisesta aikana. Tämä tukiliike näkyy myös hengityskäyrissä etenkin crescendon alussa rintahengityksen hidastumisena” (Hautakoski, 2005, 56.)

Sadolin (2009) määrittelee tuen, uloshengityksen tietoiseksi ja aktiiviseksi hallinnaksi. Roivainen (2004) kertoo tuen käsitteen levinneen maailmalle 1800-luvulla Italiasta. Laulajan ei tarvitse erikseen hankkia tukea itselleen, koska se on valmiiksi rakennettuna meidän sisäämme. Ääni ottaa tukea kehosta, joten tuki täytyy laulamisen kannalta ainoastaan aktivoida käyttöön. Tueksi kutsutaan hengityslihasten koordinoitua toimintaa ja sen perusta



löytyykin oikeanlaisesta hengitystekniikasta. Hengitettäessä sisään pitkiä vatsalihaksia vasten, tuki asettuu oikeaan paikkaan helposti. Tuki syntyy tukilihaksissa, joita ovat selkälihakset, poikittainen vatsalihas ja lonkankoukistajat. ”Tukilihaksisto on siis sama kuin hengityслиhaksisto” (Tasanto, 1997, 43). Tuen tulisi tuntua hengityksen kanssa samoilla alueilla alaselässä, kyljissä, takapuolella ja alavatsassa. (Roivainen, 2004, 16; Tasanto, 1997, 43; Annala, 2007, 17–18; Eerola, 1997, 23; Saraste, 2006, 152.)

Tuki ei ole lihaksien jännittämistä, vaan sisään- ja uloshengityслиhaksiston kokonaisvaltainen reaktio. Jännittäessä voima kohdistuu puristavana sisäänpäin, kun taas tuen kautta tuleva kannattelu suuntautuu ulos- ja alaspäin. Tuella kannatellessa uloshengityksen yhteydessä sisäänpäin painuvaa vatsaa ikään kuin vastustetaan ja saadaan aikaan tuki. Tuki ei ole menetelmä, vaan toiminnan lopputulos. (Eerola, 1997, 23; Tasanto, 1997, 43.)

Laulaja kykenee tuen avulla laajentamaan omaa äänialaansa, pitäen äänihuulten läpi kulkevan ilmanpaineen tasaisena ja säännöstellään äänenpainetta. Näin suuret intervallihypytyt, nyanssit ja vaikeat äänet helpottuvat. Tuen toimiessa oikein, laulaja voi laulaa korkealta ja kovaa vahingoittamatta äänihuuliaan tai ilman äänen käheytymistä. Sen on tarkoitus vapauttaa kurkkua jännityksistä ja turhista kiristämistä, koska liian suuri tuen määrä pakottaa kurkun säännöstelemään ilmaa, kun taas liian vähäinen tuki siirtää äänenmuodostuksen kurkkuun. Tuen avulla laulajan on mahdollista laulaa tasaisemmin pidempiä fraaseja ja nuotteja yhdellä hengityksellä ts. kontrolloida ilmankulutustaan. Usein laulajat kuitenkin turvautuvat kurkulla tai vatsalihaksilla puristamiseen, varsinkin tuen käytön ollessa vielä puutteellista. (Annala, 2007, 17–18; Tasanto, 1997, 43; Sadolin, 2009, 27.)

Tuen tarpeen määrittelee laulettavien äänien korkeus ja voimakkuus suhteutettuna hengityspaikkojen tiheyteen ja määrään. Se ei välttämättä ole

tarpeellinen koko ajan, mutta se ei myöskään koskaan katoa. (Tasanto, 1997, 43.)

Opetettaessa tuen käyttöä, olisi parhaita käyttää mielikuvia termien tai analysoinnin sijaan, jotta tukilihasten pitkäaikainen kontrollointi ei muodostaisi jännityksiä tai pakotettuja toimintatapoja (Hautakoski, 2005, 57).

”Silloin kun tuki on koettu yksipuolisesti uloshengityslihaksissa vatsan puolella, havaitaan vatsan alueella liika jännitystä ja usein tarpeettoman suuria liikkeitä. Tämä vatsalihasten ylikorostus lisää painetta äänihuulia vasten aiheuttaen kiristystä niissä toimivien painereseptorien kautta. Vatsalihakset aktivoituvat joka tapauksessa laulaessa, koska ne ovat uloshengityslihaksia, mutta niiden toiminnan tasapainottamiseksi ja paineen suhteuttamiseksi sopivaksi äänihuulia vasten laulaja tarvitsee suuressa määrin myös sisäänhengityslihaksia, kylkiä ja selkää.” (Eerola, 1997, 24.)

Lauletaessa ilman tukea hengitys ei ole tasapainossa, kyljet eivät liiku tarpeeksi ja ilma loppuu ennen fraasin loppua. (Eerola, 1997, 23.)

Roivainen (2004) esittää myös ajatuksen siitä, että laulamiseen ei varsinaisesti tarvittaisi tukea hengityksen kautta. Hänen mukaansa kukaan ei ole esittänyt selvää syytä, miksi tukea tarvittaisiin. Roivaisen (2004) omien tiedustelujen kautta hän ei ole saanut selville mitä todellisuudessa laulajat tekevät käyttäessään tukea. Hän kritisoi sitä, että tieteellisen aineiston sijaan luotetaan laulajien ilmoitukseen ”Nyt tuen; nyt en”. Hengityselimistön tietoinen ohjailu on Roivaisen (2004) mukaan osoittautunut suurimmaksi osaksi tapahtuvan mielikuvituksen tasolla. Tukea opetetaan oikeastaan tietämättä mitä tuki edes on. (Roivainen, 2004, 16–19.)

Saadakseen asiasta lisää tietoa Roivainen (2004) teetti kyselyn, jossa hän halusi selvittää lauluopettajilta, kuinka he opettavat tukea oppilailleen. Hän lähetti laatimansa kyselyn kaikille Suomen Laulopedagogit ry:n jäsenille ja sai vastauksia yli 40. Roivaisen (2004) kysyessä vastaajilta millä lihaksilla tuen

tekemistä opetetaan, vastaukset jakautuivat hyvin laajasti vatsalihaksista kurkunpään lihaksiin ja kaikkeen siitä väliltä. Yhteistä vastauksille oli kuitenkin se, että tukea opetettiin hengityslihaksiston manipuloimisen kautta. Huolestuttavaksi Roivainen (2004) koki sen, että 32 vastaajaa vastasi myöntävästi kysymykseen tuen avusta äänen volyymin kasvattamisessa. ”Kun tukea pyritään tekemään hengityslihaksiston tietoisella aktivoinnilla, lisäämällä keuhkojen ilmamäärää, niin se lisää painetta äänihuulien tasolla” (Roivainen, 2004, 18). Roivaisen (2004) mukaan tämä kuitenkin sotii äänen tervettä käyttöä vastaan, koska äänihuulia kohtaan pitäisi kohdistaa mahdollisimman vähän ilmanpainetta. ”Mikäli äänessä ei ole kylliksi volyyimia tai hengitys ei riitä pitkiin fraaseihin, niin vikaa on etsittävä erityisesti jähmettyneistä lihasliikkeistä kurkun tai muun kehon alueelta” (Roivainen, 2004, 19). Roivainen (2004) esittää, että tuki itsessään ei ole merkityksellinen laulamisen kannalta, vaan se ennemminkin estää rennon ja vapautuneen laulamisen. Sama apu mikä tuen oletetaan tuovan, on hänen mukaansa saavutettavissa muilla tavoin. (Roivainen, 2004, 16–19.)

### 3.7 Äänen rekisterit

Äänihuulten kasvaessa ihminen kokee äänenmurroksen, jonka myötä pojan ääni madaltuu normaalisti vähintään oktaavin. Äänenmurros tapahtuu myös tytöille, mutta se on poikia lievempi. Äänenmurroksen myötä aikuisen ihmisen äänessä on erotettavissa eri äänialueita joita kutsutaan useimmiten rekistereiksi. Laulunhistorian kannalta hyvin varhaisessa vaiheessa Johannes Garlandialainen (n.1193 - 1270) erotteli ihmisäänen kolmen erilaisen muodostustavan mukaan: rintaääneen, kurkkuääneen ja pää-ääneen. Hänen mukaansa rintaäännet olivat hyviä matalille äänille, kurkkuäännet korkeille sävelille ja pää-äännet erittäin korkeille sävelille. Eerolan (2009) mukaan tavallisimmat nimitykset matalalle rekisterille ovat: rintarekisteri, täysvärähteinen tai raskas mekanismi. Korkealle rekisterille vastaavasti:

ohenne-, keski- (naisilla) ja päärekisteri, falsetto tai kevyt rekisteri. Helistö ym. (1973b) erottelevat naisäänen rekisterit matalasta korkeimpaan seuraavasti: rintääni, pää-ääni ja pää-äänen yläpuolella falsetti. Miesäänen vastaavasti: pää-ääneen, ohenteeseen, falsettiin ja yläfalsettiin. (Murtomäki, 2004, 31 – 32; Helistö, ym., 1973b, 38; Eerola, 2009.)

Complete Vocal Technique ei käytä termiä rekisteri, vaan puhuu alueista, jotka ovat miehellä sekä naisella matalimmasta korkeimpaan seuraavat: ääriala-alue, ala-alue, keskialue, yläalue sekä ääriyläalue. (Sadolin, 2009, 66.)

Rekisterin vaihdoskohta eli break -alue löytyy jokaiselta laulajalta. Kyseisessä kohdassa äänihuulten värähtelytapa muuttuu ja katkeaa lyhyeksi hetkeksi. Rekisterinvaihdoskohdassa laulaja vaihtaa rintarekisteristä ohennerekisteriin eli matalasta korkeampaan. "Break"-kohta sijoittuu keskimäärin e<sup>1</sup>:n kohdalle, sopraanoilla ja tenoreilla ylempäs sekä vastaavasti altoilla ja bassoilla alemmas. (Eerola, 1997, 25 – 26.)

### 3.8 Ääneen vaikuttavat tekijät

Eerola (1997) jakaa ääneen vaikuttavat tekijät kuuteen kategoriaan: anatomis-fysiologisiin tekijöihin, äänenkäyttötapaan ja -määrään, terveydellisiin seikkoihin, sisäisesti nautittaviin aineisiin sekä ulkoisiin ja ympäristötekijöihin. Käsittelen edellä mainittuja eri kategorioita seuraavaksi omissa kappaleissaan Eerolan artikkelin pohjalta lisäten paikoitellen sekaan myös muista lähteistä esiin nousseita asioita. (Eerola, 1997, 28–31.)

Ääneen vaikuttavista anatomis-fysiologisista tekijöistä Eerola (1997) nostaa esiin viisi kohtaa: Laulajan rakenteelliset ominaisuudet, septum deviation, ryhdin, parentavirheet sekä rasituksen sietokyvyn. Rakenteellisilla ominaisuuksilla tarkoitetaan tässä laulajan kokonaispituutta,

resonanssionteloiden kokoa sekä äänihuulten mittasuhteita. Nämä kaikki vaikuttavat laulajan äänen perusväriin, suuruuteen ja äänialan laajuuteen. Septum deviatio, nenän väliseinämän vinoutuma, aiheuttaa laulajan sieraimiin koko eron, joka tuo äänen sointiin tukkoisuutta. Ryhti vaikuttaa laulajan lihasten tasapainoiseen toimintaan ja näin hengityksen kautta myös äänentuottotapaan. Purentavirheiden myötä laulajalle voi aiheutua ylimääräisiä jännityksiä kaulan ja kasvojen alueelle, jotka vaikeuttavat äänen tuottamista. Jokaisen laulajan ääni kestää yksilöllisen määrän rasitusta ja näin toisen ääni väsy nopeammin kuin toisen, varsinkin jos äänentuotossa on virhetoimintoja. (Eerola, 1997, 28.)

Eerola (1997) erittelee äänen kannalta vaikuttavat äänenkäyttötapa ja -määrää kuvaavat tekijät: audiokinesteettiseen matkimiseen, tietoisesti opittuun malliin, äänenkäytön määrään, äänihygieniaan, eri laulutyylien esittämiseen sekä väärässä ääniluokassa laulamiseen. Audiokinesteettisellä matkimisella tarkoitetaan laulajan kykyä heijastaa kuulemalla opittu toiminta omaan käyttöön. Tällä tavoin laulaja voi oppia tiedostamattaan virheellisiä lihastoimintamalleja. Tietoisesti opitulla mallilla tarkoitetaan virheellisesti saatua laulunohjausta, jonka poisoppiminen on vaikeampaa kuin matkimalla opitun audiokinesteettisen. Äänenkäytön määrän kasvamisen myötä kasvaa myös ääniongelmien riski. Työkseen päivittäin ääntään käyttävän olisi hyvä saada koulutusta äänenkäyttöön, jota ääniongelmilta välttyttäisiin. Äänihygienialla tarkoitetaan seikkoja joita laulajan tulisi välttää säästyäkseen ääniongelmilta, kuten rykimistä ja kurkun jatkuvaa selvittelyä, yskimistä, kuiskaamista, voimakkaita äännähdyksiä, huutamista tai voimakkaalla äänellä puhumista, meluisia paikkoja ja puheripulia. Eri laulutyyliä itsessään aiheuttavat jo riskin äänelle. Oopperalaulajan ääni joutuu koetukselle niin korkeuden kuin voimakkuudenkin suhteen. Äärirajat yhdistyvät myös usein hankaliin lauluasentoihin sekä liikkeisiin. Heavy rock- laulajilla laulutyyli voi vaatia virhetoimintojen toistamista. Myös väärässä ääniluokassa laulaminen rasittaa ääntä helpommin. (Eerola, 1997, 28–29.)

Eerola (1997) erittelee myös useita laulajan ääneen vaikuttavia terveydellisiä seikkoja.

- *Yleinen terveydentila ja fyysinen kunto* vaikuttavat laulajan ääneen ja sen toimintaan, kuten myös *psykkiset tekijät ja stressi*. Lihasjännitykset ja krampit vaikeuttavat äänen tuottamista estäen kehon normaalia toimintaa. Tosin ihmisen keholla on lähes ihmeellinen tapa mukautua ja alkaa toimia oikein epäterveellisissäkin olosuhteissa. Tämä kuitenkin pidempi kestoisena aiheuttaa vääriä toimintamalleja, joita on vaikea karsia pois oikean ongelman poistuttua. Ääni voi käheytyä myös tukahdutettujen tunteiden seurauksena.
- Vähäinen *unen määrä* heikentää äänen laatua ja sen toiminnan herkkyyttä. Fyysisesti väsyneen laulajan ääni väsyy helpommin kuin hyvin levänneen.
- Laulajan *suuret painon muutokset* vaikuttavat äänen käyttöön.
- *Sairaudet*, kuten astma ja allergiat vaikuttavat ääntöväylän limakalvoihin ja sitä kautta negatiivisesti ääneen.
- *Leikkaukset*, kuten narkoosi-intubaatiot, joissa nukutuksen yhteydessä intubaatioputki pujotetaan äänihuulten lävitse, ärsyttävät limakalvoja aiheuttaen ääneen käheyttä. Nielurisaleikkaus saattaa vaikuttaa äänen toimintaan kitapurjeen toiminnan muuttumisen kautta tai hermovaurioiden kautta.
- Mahaportin sulkijalihaksen toimintahäiriö, *reflux-oire*, tuo mahanesteiden ärsyttävän vaikutuksen ruokatorvea pitkin ylös kurkun seudulle ja aiheuttaa punoitusta ja ärsytystä kurkussa.
- *Hormonaaliset tekijät*, jotka muuttavat elimistön hormonitasapainoa voivat vaikuttaa äänen sointiin. Esimerkiksi kuukautisten aikaan elimistöön tuleva turvotus vaikuttaa äänihuulten toimintaan. Sointi saattaa samentua ja hienomekaniikka lakkaa toimimasta. Raskaus vaikuttaa edistyessään hengityksen toimintaan ja sitä kautta ääneen. Raskauden loppupuolella laulajan ei tulisi opetella uusia

äänenmuodostuksellisia asioita, koska hengitys ei ole normaalitilassa. Myös vaihdevuodet ja hormonihoito (e-pillerit) vaikuttavat äänentuottoon. (Eerola, 1997, 29 – 30; Annala, 2007, 21 – 22.)

Sisäisesti nautittavista aineista Eerola (1997) nostaa laulajan äänen kannalta vaikuttaviksi: maitotuotteet, voimakkaasti maustetut ruoat, kahvin ja muut kofeiinipitoiset tuotteet, alkoholi, tupakointi sekä lääkkeet. Maitotuotteet, kuten maitosuklaa, maito ja jäätelö lisäävät liman eritystä ja vaikeuttavat näin äänen tuottamista. Voimakkaasti maustetut ruoat voivat ärsyttää limakalvoja ja näin pahentaa reflux-laryngiittia. Kahvi ja muut kofeiinituotteet kuivattavat limakalvoja ja reflux-oireet voivat pahentua. Joillekin ne voivat myös aiheuttaa suurempaa tarvetta rykiä. Alkoholin myötä laulajan verisuonet laajenevat ja näin limakalvoissa tapahtuu muutoksia. Alkoholi myös kuivattaa kehoa ja siten myös limakalvoja. Limakalvojen kuivaessa laulaja tarvitsee enemmän voimaa soivan äänen tuottamiseen. Päihteiden ja huumaavien aineiden alaisena laulamisen Annala (2007) nostaa myös esiin sen, että oman kehon rajojaan ei tuolloin tunne ja ääntä käyttää helposti vahingollisin seurauksin. Tupakointi, myös passiivinen, lisää limakalvojen kuivumista, punoitusta, lievää turvotusta ja yleisesti ääniväylä tulehtumista. Lääkkeillä on useita sivuvaikutuksia, joista useat voivat olla haitallisia, kuten usein limakalvojen kuivumista. (Eerola, 1997, 30 – 31; Annala, 2007, 21 – 22.)

Ulkoisista ja ympäristötekijöistä Eerola (1997) nostaa esille pölyn, kuivuuden ja ilmaston, jotka edesauttavat limakalvojen kuivumista. Huoneakustiikka on myös laulajan kannalta tärkeä. Tilan kautta laulaja kuuntelee omaa ääntään ja näin helposti muokkaa sitä painamalla kaiun mukaan, eikä tuntemalla ääntä kehossaan. Sähköiset laitteet kuten mikrofoni vaativat oman opettelunsa. Virheellisestä tekniikasta seuraa asento- ja käyttövirheitä, jotka heijastuvat lauluääneen. Myös matkustaminen rasittaa ääntä. Lentokoneen kuiva ilma kannattaa huomioida. Varsinkin eri ilmastoon matkustettaessa laulajan olisi hyvä saapua paikalle jo aiemmin, että elimistö ehtii tottua siihen.

Vaali (1997) nostaa esille myös säätilan muutoksien vaikutukset ääneen. (Eerola, 1997, 31; Vaali, 1997, 10.)

### 3.9 Ääniongelmat

Häiriöt äänessä voidaan jakaa elimellisiin (orgaanisiin) ja toiminnallisiin (funktionaalisiin). Yleensä häiriöt alkavat toiminnallisesta ja kehittyvät elimellisiksi, varsinkin jos niihin ei puututa ajoissa. Pienikin toiminnallinen häiriö yhdistettynä liikarasiinukseen voi pitkään jatkuessaan muuttua elimelliseksi häiriöksi. Tällaisia toiminnallisia häiriöitä ovat esim. purentaviat, lihasjännitykset ja ryhtiiongelmat. Toiminnalliset äänihäiriöt voidaan jakaa vielä häiriöihin, jotka johtuvat ylitoiminnasta (hyperfunktio) tai alitoiminnasta/vajaatoiminnasta (hypofunktio). Ylitoiminnalla tarkoitetaan äänen tuottamista lihaksien jännittämällä kurkunpään, kaulan ja nielun alueella. Ääni muuttuu kireäksi ja hengityselimistö rasittuu enemmän kuin normaalisti. Vastaavasti alitoiminnassa ääni on energiaton, heikko, vuotoinen ja voimaton, koska äänihuulet eivät sulkeudu kunnolla. (Vaali, 1997, 15-17; Eerola, 1997, 20.)

Jokaiselle laulajalle jossain vaiheessa on tullut tutuksi ääniongelma yleisin, äänen käheytyminen, joka johtuu äänihuulten turpoamisesta. Normaalina kovemmin rasitettuna ääni käheytyy, jos laulutekniikassa on puutteita. Tilaa kutsutaan fonasteriaksi. Huomioitavaa on kuitenkin se, niin kuin aiemmin on jo mainittu, että jokaisen laulajan äänielimistö on yksilöllinen ja toisen elimistö voi kestää vääränlaista rasitusta huomattavasti pidempään kuin toisen. Oikeanlainen laulutekniikka mahdollistaa pitkäaikaisenkin rasituksen äänelle, koska näin äänihuuliin kohdistuva rasitus pienenee. Kun kurkun alueen lihaksissa ja niiden käytössä ei ole ongelmia, äänihuulet toimivat automaattisesti oikein. Sadolinin (2009) mukaan äänen käheys ei välttämättä merkitse sitä, että ääni olisi rasittunut liiaksi, eikä sitä voisi käyttää ollenkaan.



Kyseessä voi hänen mukaansa olla uudet kuroutumat, jotka on mahdollista purkaa. Sadolin (2009) huomauttaa kuitenkin, että laulamalla ääni käheänä, ääni todennäköisesti käheytyy entisestään. (Annala, 2007, 21; Vaalio, 1997, 17; Eerola, 1997, 20; Sadolin, 2009, 216.)

Varmasti usealle laulutunneilla käyneelle on tuttua se, että juuri flunssasta tervehtyneenä ei tulisi laulaa. Vaalion (1997) mukaan flunssan jälkitilana voi kehittyä kurkunpääntulehdus. Tämä voi muuttua krooniseksi, jos rasitus jatkuu ja tulehdistusta ei hoideta pois. Ääni tuntuu voimattomalta ja sitä vahvistaessa äänielimistöön kohdistuu ylimääräistä painetta. (Vaalio, 1997, 17.)

Ääniongelmiin ilmetessä olisi tärkeintä selvittää ongelmien syyt. Useimmiten ongelmien hoitoon riittää riittävä lepo. Syyt voivat olla toki äänenmuodostuksessa, mutta yleisimpiä syitä ovat kuitenkin allergia tai kuiva huoneilma. Mikäli ongelmat jatkuvat pitkään, suositeltavaa olisi selvittää ongelmat asiantuntijan, foniatriin tai kurkkulääkärin kanssa. Mahdolliset toiminnalliset häiriöt olisi paras analysoida äänifysiologiaan perehtyneen laulunopettajan tai puheterapeutin kanssa. (Eerola, 1997, 19; Annala, 2007, 21 – 22.)

Pahimmassa tapauksessa äänihuuliin on ehtinyt virhetoimintojen takia muodostua kyhmyjä. Kurkunpään limakalvot tai muut ympäröivät kudokset ovat turvonneet ja kovan rasituksen seurauksena niihin on muodostunut kasvannaisia. Äänihuulisulku on tällöin estynyt ja äänestä tulee vuotoisa. Tällaiset elimelliset äänihäiriöt voidaan hoitaa puheterapeutin kanssa ääniharjoitushoidolla, mutta kyhmyjen hoidossa saatetaan joutua turvautumaan myös leikkaukseen. (Eerola, 1997, 19 – 20; Vaalio, 1997, 15 – 17.)

## 4 Laulamisen historia

Laulu on ollut olemassa niin kauan kuin ihmiset ovat tahtoneet ilmaista itseään. Kuten edellisessä kappaleessa todettiin, ihmisillä ei alun perin ollut elimiä, joilla tuottaa ääntä. Charles Darwin on esittänyt teorian, että laulu syntyi ihmisten halusta matkia eläinten ääniä. Puhe on muodostunut esimerkiksi naurun, itkun tai yskimisen myötä kurkunpäässä aiheutuneiden paineenmuutosten kautta syntyneestä ääntelystä. Laulun vihdoin kehittyttyä on laulua käytetty läpi historian hyvin erilaisissa tilanteissa. Äidit ovat laulaneet lapsilleen, lapset ovat laulaneet leikeissä ja laulu on kaikunut myös töitä tehdessä ja laulun kautta on haettu ja saatu yhteisöllisiä kokemuksia. Monissa kulttuureissa lapsi oppii yhteisön historian ja muut tavat laulujen kautta. (Vaalio, 1997, 9; Uusimäki, 2005, 3; Rowley, 1977, 18; Ala-Kömi, 1978.)

### 4.1 Länsimaisen laulun ja laulutekniikan historiaa

Laulaminen ja varsinkin sen opettaminen on koko historiansa ajan perustunut oikean, terveen laulutyylin etsinnälle ja huonon laulutavan karsimiselle.

Länsimaisen laulun ja musiikin historia aloitetaan melkein poikkeuksetta antiikin Kreikasta, vaikka antiikin musiikilla itsessään ei ole ollut suurta merkitystä länsimaisen musiikin kehitykselle. Jo antiikista lähtien laulaminen taiteena on ollut merkittävässä osassa yhteiskuntaa ja tuona aikana musiikki oli lähes pelkästään laulua. Laulun eri käyttötapojen myötä antiikkiin syntyi erityinen laulajien ammattikunta, aoidet. Musiikin ihanteet olivat alun perin kasvattavia ja eettisiä, kunnes 400-luvulla eKr. tapahtuneiden muutosten myötä tärkeiksi tulivat korukuviot, korkeat äänialat ja muotojen suuret vapaudet. (Rowley, 1977, 19–20, 56; Jeanson & Rabe, 1977a, 9, 11–13; Rautavaara & Lampila, 1997, 175; Hautakoski, 2005, 3, 17; Helistö, ym., 1973, 176)

Antiikin musiikkielämän hiivuttua länsimainen musiikkikulttuuri aloitti oman kehittymisensä. Aiemman maallisen musiikin tilalle nousi kristillinen musiikki, kirkonmiesten kieltäessä kokonaan pakanalliseksi katsomansa musiikin. Näin musiikista muotoutui uskonnollista kansanomaista vokaalimusiikkia, jota kehitettiin kirkon piirissä. Kristillinen musiikki oli yksiaänistä laulua ensimmäisten vuosisatojen aikana, jollaisena se pysyi ja hallitsi länsimaista musiikkia melkein koko ensimmäisen vuosituhannen. Tätä roomalaista liturgista laulua, yhtä laulun varhaisinta muotoa, kutsutaan gregoriaaniseksi kirkkolauluksi, joka kehittyi vuosien saatossa psalmodiikan pohjalta. Nimitys, gregoriaaninen, juontaa juurensa paavi Gregorius Suureen, joka ei tiettävästi itse kirjoittanut musiikkia, mutta kokosi eri puolilla paavikuntaa laulettu kirkolliset melodiat Gregoriuksen antiphonarium-nimiseksi kokoelmaksi. Tämä kokoelma säilyi katolisen kirkon virallisena musiikkina Vatikaanin toiseen kirkolliskokoukseen, 1962, asti. 1000-luvulle tultaessa gregoriaaninen liturgia oli levinnyt koko Länsi-Eurooppaan kristinuskon myötä. 800-luvulta lähtien laulettu musiikki alkoi jakautua yksinlauluun ja kuorolauluun moniäänisyyden myötä. Varmaa kirjattua tietoa ei asiasta ole, mutta Otavan ison musiikkisanakirjan (1978) mukaan on syytä olettaa, että äänenmuodostus on ollut varsin karheaa ja nasaalista. Vasta 1500-luvulta lähtien gregoriaanisen laulun ääni-ihanne lähestyi sitä mitä nykyisin pidetään kyseiselle tyylille luonteenomaisena. (Helistö, ym., 1973, 176; Gustems, 2006, 50; Jeanson & Rabe, 1977a, 11-13, 17-21, 32, 34-35, 37; Ala-Kömi ym., 1978.)

Ensimmäiset muistiinmerkinnät maallisista yksinlauluista, löytyvät 1000- ja 1100-lukujen paikkeilta Ranskan hovimuusikoiden, trubaduuriin ja truveerien, laulelmista, nk. ritarilauluista. Vastaavasti Saksassa samankaltaisia runoilija-säveltäjiä kutsuttiin minnelaulajiksi, Minnesänger. Ensimmäiset merkinnät varsinaisista kansanlauluista löytyvät Saksasta n. 1370-luvulta. 1300-1400-lukujen Ranskalainen laulelmat, Chansonit olivat

maallisia lauluja, joissa oli piirteitä kansanmusiikista. (Rowley, 1977, 24, 56; Jeanson & Rabe, 1977a, 45–47, 53, 79; Gustems, 2006, 52.)

Toisen alankomaisen koulukunnan aikaan moniääniset kuoroteokset olivat kehittyneet niin pitkälle, että soittimia säestävänä elementtinä ei tarvittu. Näin sai alkunsa kirkkomusiikin parissa a cappella-tyyli. Moniäänisten lauluteosten kehitys jatkui edelleen ja aikaa myöden ylä-äänien melodia alettiin kokea tärkeimmäksi. Kehittyi ajatus melodiasta ja säestävistä äänistä, joka syrjäytti aiemman a cappella-tyylin. Ensimmäisen kerran historiassa alettiin tehdä selvä ero laulu- ja soitinmusiikin välille barokkisäveltäjien myötä. 1600-luvun kahden ensimmäisen vuosikymmenen aikana soololaulajille sävelletty soitinsäestyksellinen musiikki syrjäytti polyfoniset teokset. Laulua soittimien kustannuksella suosiva ajattelutavan muutos tulee esille William Byrdin esipuheesta kokoelmassaan *Psalmes, Sonets and Songs* (1588):

”Ei ole olemassa minkäänlaista soitinmusiikkia, jota voitaisiin verrata ihmisäänten aikaansaamaan sulokkuuteen.”

Näin sai alkunsa resitatiivinen soololaulu, monodia. Jeanson & Rabe (1977a, 83) kuvaavat tätä varhaista solistista yksinlaulua karkeaksi ja primitiiviseksi, koska kysymys oli uuden tuntemattoman tyylin ja tekniikan kehittymisestä. Vuonna 1602 Caccini esitti ajatuksiaan uudesta laulutyylistä laulukokoelma ”*Le nuove musiche*”n esipuheessa. Caccinin mukaan musiikki on ensin puhetta ja vasta sen jälkeen rytmejä sekä säveliä, joiden päämääränä on musiikki. Tärkeää olisi pyrkiä ymmärtämään ja siten jäljittelemään runoilijan tekstin merkityksiä sanojen takaa. Caccini painotti myös sitä, että nuotille kirjoitettu musiikki oli vain luonnos sille, mitä esitykseltä edellytettiin. Caccinin ohjeet laulajalle olivat seuraavat:

”Laulajan ammatissa ensimmäinen ja tärkein perusta on hyvä intonaatio joka nuotilla. Tehokkain aloitus on [kun] sävel aloitetaan *decrescendolla*, sitten tehdään *esclamazione* [=huudahdus], joka on kaikista vaikuttavin teho. Trillo [=saman sävelen nopea värisytyks] ja trilli ovat välttämättömät askeleet tehoihin, joissa on juuri sitä kauneutta, jota eniten haetaan hyvään lauluun.”

Monodian, säestetyin yksinlaulun, kehittyminen oli välttämätöntä myös oopperan kehittymiselle. Ooppera tarvitsi uutta soololaulutyylä, joka yhdistäisi kiinteästi melodian ja tekstin toisiinsa. Tyylin pohja haettiin antiikin ’kauniista laulusta’ tiedon ja myyttien pohjalta mitä saatavissa oli. Monodia oli Jeansonin & Raben (1977a, 122) mukaan myös ratkaisevasti mukana lyyrisen soololaulun muodostumiselle. (Jeanson & Rabe, 1977a, 59, 72-73, 83-85, 122, 126; Murtomäki, 2004, 32; Anderson, 1996, 19, 24, 144, 151.)

Ensimmäisten oopperoiden aikaan tapahtui kehitystä nimenomaan yksinlaulun kohdalla, jolloin laulua muovattiin liikkuvammaksi, selkeämmäksi ja viimeistellymmäksi. Emilio de’Cavalierin teoksen *Rappresentatione di Anima et di Corpo* (ensiesitys vuonna 1600) esipuheessa Alessandro Guidotti hahmottelee toivottua laulutyylä näin:

”Olkoon laulajalla hyvin tuettu, kaunis ääni ja hyvä intonaatio, ja annettakoon hänen laulaa ilmeikkäästi, pehmeästi ja voimakkaasti, ja ilman juoksutuksia. Erityisesti hänen tulisi ilmaista sanoja huolellisesti, että ne tulisivat ymmärretyiksi, ja säestää niitä eleillä ja liikkeillä, ei ainoastaan käsien liikkeillä vaan myös muilla eleillä, jotka ovat tehokkaita apukeinoja virittämään tunteita.”

Eroavaisuudet Guidottin ja Caccinin ihanteissa kuvaavat hyvin kehityksen alkuvaiheita, jolloin yleisesti hyväksytyä normia ei ollut vielä ehtinyt syntyä. Eräänlaisen kultaisen keskitien löytymistä voi aistia de Gaglianon neuvoista laulajalle erään oopperansa esipuheesta:

”... En missään nimessä aio sanoutua irti näiden koristeiden käytöstä, mutta vaadin niitä käytettävän oikeaan aikaan ja oikeassa paikassa ... Yritettäköön sen sijaan ääntää jokainen tavu selvästi, jotta sanat ovat ymmärrettäviä ja annettakoon tämän olla tärkein päämäärä jokaiselle laulajalle milloin hän vain laulaakin... Ja vakuutettakoon hänelle, että todellinen nautinto lisääntyy sanojen ymmärtämisen myötä.”

Korukuvioiden käyttö ei ollut vielä löytänyt lopullista uomaansa, mutta sanojen tärkeydestä ja siten ilmaistavista tunnetiloista oltiin yksimielisiä. (Jeanson & Rabe, 1977a, 85–89, 94; Anderson, 1996, 32, 35.)

Oopperan kehityksen pääpainon siirtyessä Venetsiaan, aloitti soololaulu lopullisen nousunsa. Laulua alettiin harrastaa teatterin ulkopuolellakin. Erityisen suosittu muoto oli soolokantaatti, joka saavutti nopeasti suosituimman aseman maallisen vokaalimusiikin alalla, oopperan rinnalla. Jeanson & Rabe (1977a, 123) vertaavat soolokantaatin suosiota liedin myöhemmin saavuttamaan suosioon. Pietro Della Valle kuvasi soololaulun suosiota näin teoksessaan *Della musica dell'età nostra* vuodelta 1640:

”...ihmiset kuuntelevat mieluummin vapaata, sydäimestä kumpuavaa soitinsäestyksellistä laulua kuin katselevat neljää tai viittä kumppanusta kirjat käsissään laulamassa pöydän ääressä kuin koulupojat.”

(Jeanson & Rabe, 1977a, 95, 97, 122–123; Anderson, 1996, 101, 107–108.)

Ennen barokin aikakautta laulutekniikka keskittyi hyvään äänenmuodostukseen ja kuvioiden kuten trillien tai juoksutusten hallintaan, mutta äänensävyjä ei vielä tunnettu, tai ainakaan niitä ei käytetty siinä mittakaavassa mitä myöhemmin. Barokin myötä mukaan tulivat erilaiset laulutavat voimakkuuden kannalta kuten piano, forte, crescendo ja diminuendo. Barokki toi mukanaan uuden soololaulukulttuurin, joka synnytti uuden lauluihanteen perustuen kontrasteille ja taidokkaalle virtuoottisuudelle. Aikakausi oli bel canton kulta-aikaa. Tyylin, joka korosti

kaunista ja tasaista äänenmuodostusta teknisen taituruuden ohella, tosin termi "bel canto", ei tuolloin vielä ollut käytössä. Barokin myötä sai alkunsa myös solistien palvontakulttuuri, joka on jatkunut nykypäivään asti. Laulajat nauttivat oman äänensä laajuuden ja teknisten kykyjen esittämisestä ja yleisö palvoi heidän virtuoottisuuttaan. (Murtomäki, 2004, 31–32; Rowley, 1977, 31–32; Rautavaara & Lampila, 1997, 176.)

Oopperan kehittymisen myötä, 1600-luvun lopulta, elettiin koloratuurilaulun kukoistuskautta. Koloratuurilaulun mestareita olivat yleensä oopperan miespääosaa esittävät kastroatit tai naispääosaa esittävät primadonnat. Jo varhaisessa oopperassa käytettiin kastroattilaulajia, joita Jeanson & Rabe (1977a, 95) kuvaavat seuraavalla tavalla: "kastroattilaulajat olivat täysikasvuisia miehiä, joiden ääni lapsuudessa tehdyn leikkauksen takia välttyi äänenmurrokselta ja pysyi sopraano- tai altto-alaisena." Näihin aikoihin virtuoosimaisten suoritusten kehittäminen oopperassa alkoi lähentyä jo luonnottomuutta. Laulajat esittivät näytteitä taidoistaan välittämättä säveltäjän tarkoituksista. Jotkut kastroatit olivat niin arvostetussa asemassa, että sävellyksiä muutettiin vastaamaan heidän äänensä parhaita ulottuvuuksia. Samankaltaista ylikehittymistä tapahtui myös aiemmin mainitulle soolokantaatille. Liiallisen taituruuden vastapainoksi kehittyikin Galanti tyyli, jossa ihailtiin yksinkertaista laulullisuutta. (Jeanson & Rabe, 1977a, 95, 106, 109–110, 124; Järvinen ym., 1981, 105; Rautavaara & Lampila, 1997, 176; Rowley, 1977, 60.)

Aiemmin mainitun Italiassa kehittyneen soolokantaatin kanssa samaan aikaan Saksassa sai alkunsa yksi merkittävimmistä soololaulun muodoista: saksalainen laulu, lied. Liedin alkuperä ja edellytys oli monodinen tyyli aivan kuten kantaatillakin, tosin tarkoituksena oli jalostaa yhä kansanomaisempi laulutyyli. Lied nousi 1800-luvun alkupuolella huippuunsa mm. Franz Schubertin toimesta. Romantiikka tyyliä oli yksinlaulun ja oopperan kultaista aikaa, koska säveltäjät pyrkivät välittämään sydämensä tunteja

teostensa kautta. Ainekset kappaleille haettiin kansanlauluista, mutta säveltäjän tuli muokata niistä 'oikeaa taidetta'. Romantiikan laulajalta edellytettiin äänen värityksellisten keinojen laajaa käyttöä sekä rohkeita dynaamisia vaihteluja. (Jeanson & Rabe, 1977a, 250–252, 254; Helistö, ym., 1973b, 110–111, 206; Rautavaara & Lampila, 1997, 180; Jeanson & Rabe, 1977b, 125; Ala-Kömi ym., 1978.)

Yksinlaulu kehittyi edelleen 1850-luvun jälkeen saaden vaikutteita niin kansallisromantiikasta kuin impressionismista. Yleisesti kansallisromantiikan aikakaudella laulu oli tärkeä ilmaisumuoto henkiselle ilmapiirille, isänmaallisuudelle ja kansallistunteelle. Gustav Mahler vei liedä eteenpäin siirtäen säestyksen pianolta orkesterille, pyrkien näin luomaan sinfonisen laulun, konserton orkesterille ja lauluäänelle. (Helistö, ym., 1973b, 125; Rautavaara & Lampila, 1997, 182; Rowley, 1977, 47; Jeanson & Rabe, 1977b, 193.)

1900-luvulla alettiin etsiä ihmisäänen erilaisia mahdollisuuksia. Esimerkiksi Arnold Schönbergin *Pierrot Lunaire*ssa esiintyi ensi kertaa puhelaulua, jonka rytmi oli merkitty tarkasti, mutta säveltasoa vain viitteellisesti. Helistön ym. (1973b) mukaan Claude Debussy loi saksalaista liedä vastaavan ranskalaisen taidelaulun, jossa hän löysi uuden tavan käsitellä lauluääntä. Tyyliässä melodialinjan kauneus ei ollut välttämättömyys. 1950-luvulla klassisissa teoksissa ihmisääntä käsitteli sähköisesti esimerkiksi Luciano Berio. (Rowley, 1977, 53–54, 58; Helistö, ym., 1973b, 176, 184.)

## 4.2 Populaarilaulun historiaa

Nykyisin populaarimusiikiksi mielletävän musiikin historiaa on kirjattu vasta 1800-luvun lopulta. Tällaista massojen musiikkia ei päässyt syntymään ennen kuin oli muodostunut suureen kulutukseen suuntautunut



levityskoneisto. Rowley (1977) näkee populaarimusiikin alkaneen 1800- ja 1900-luvun vaihteen tanssimusiikista. Tämä tanssikulttuuri sai myöhemmin vaikutteita jazzista ja afroamerikkalaisista suuntauksista, joiden myötä se kehittyi useiden vaiheiden kautta nykyiseen muotoonsa. (Rowley, 1977, 76; Helistö, ym., 1973b, 236.)

Asian voi myös nähdä toisin kuin Rowley, jolloin populaarin, afroamerikkalaisen laulun traditio on saanut alkunsa Afrikasta Amerikkaan laivattujen orjien työssä käyttämistä lauluista. Tällöin puhutaan afroamerikkalaisesta musiikista, joka ei lähtökohtaisesti syntynyt taiteeksi tai taiteellisista lähtökohdista, vaan se oli tapa ilmaista itseään ja kuluttaa vapaa-aikaa. Amerikan maaperällä muodostui afrikkalaisiin rytmeihin pohjautuva tyyli, joka otti vaikutteita myös Euroopasta tulleista perinteistä. Eurooppalaisten uskonnollisen käännytystyön seurauksena hengelliset vaikutteet siirtyivät musiikkiin, josta tuloksena olivat negrospirituaalit. Amerikan mantereella vallalla ollut brittiläinen musiikki sekoittui afrikkalaiseen traditioon ja symbioosina syntyi mm. 12-tahtinen blues. (Annala, 2007, 9; Uusimäki, 2005, 3–4.)

Helistö ym.(1973b) näkee populaarimusiikin ja -laulun historian alkaneen jo huomattavasti aiemmin:

”Buffaoopperan italialaisesta bel canto-traditiosta on vedettävissä suora linja nykypäivän siirappilaulajien lauluihin...”

Helistö ym.(1973b) myös huomauttavat, että chanson aikanaan oli iskelmää vastaavaa käyttömusiikkia. Populaarimusiikin lyhyiden yksittäisten kappaleiden tradition juuret Helistö ym. näkee syntyneen operetti-perinteen pohjalta muovautuneen amerikkalaisen musikaalin kautta. Musikaali kehittyi 1800-luvun puolessa välissä Yhdysvalloissa operetin ja brittiläisen music hall -perinteen pohjalta. Tämän nykyisin yleisen teatterimuodon pääpaino on

usein juuri yksittäisissä tarttuvissa laulunumeroissa. (Helistö, ym., 1973b, 33; Rautavaara & Lampila, 1997, 187–189.)

Ei-klassisen musiikin pirstaloituneisuuden näkee hyvin itse tyylin historiasta. Näkemyksiä asiaan on useita, koska itse tyylin voi nähdä käsittävän niin eri kokonaisuuksia. Omalta osaltaan kaikki edellä esitetyt eri näkemykset ovat populaarimusiikin historiaa.

## 5 Laulutyylit ja tekniikat

Tässä kappaleessa käyn läpi tarkemmin sekä klassisen, että populaarin laulutyylin tekniikkaa. Rajaan pois muiden eri kulttuurialueiden äänenkäyttötavat ja keskityn tutkielmani kannalta keskeisiin kahteen tekniikkaan.

Jo hyvin varhaisessa vaiheessa historiaa tiedostettiin lauluäänen hyvät ja huonot ominaisuudet puhtaasti empiirisen tietämyksen perusteella, vaikka fysiologisesti asioita ei vielä täysin ymmärrettykään. Vuonna 1474 muusikko, musiikinteoreetikko ja teologi Conrad von Zaben, teoksessaan *De modo bene cantandi choralem cantum*, kehotti laulajia välttämään nenän kautta laulamista, vokaalien epäselvää lausumista, sävelten tason huojumista, äänen puristamista, korkeiden sävelten laulamista täydellä voimalla sekä laulamista ilman tunnetta. Laulajan tuli von Zabenin mukaan olla tarkkaavainen ja tutkia omaa ääntään sekä itseään. Näillä tavoin laulaja pystyy välttämään epäkauniit asiat. Näiden epäkauniiden asioiden välttämiseksi on perustunut klassinen laulutyyli ja osittain myös sen jatkumona syntynyt poplaulutyyli. (Murtomäki, 2004, 31 – 32.)

### 5.1 Klassinen laulutyyl

Klassinen laulutyyl pitää itse sisällään useita erilaisia painotuksia riippuen kyseessä olevasta koulukunnasta. Ihanteet ovat vaihdelleet aikakaudesta riippuen, mutta nykyisin yleisenä ihanteena pidetään italialaista *bel canto*ta, kaunista laulua, jonka perustana on hallita ääntään hengitystekniikan ja tuen kautta muodostaen ehjän ja tasaisen äänen. Murtomäki (2004) kuvaa *bel canton* alkuperäisiä tavoitteita seuraavasti:

”Ihanteena oli korkea, sensuaalinen äänityyppi, jossa oli ylimaallinen, taivaallinen ja taiturillinen kvaliteetti, jonka avulla saavutettiin vokaalinen hurmio.”

Klassisessa laulussa haetaan vapaata ja soivaa luonnollista ääntä tasaisen vibraton kautta. Tavoitteena on legatovoittainen linja. Käytännössä tarkoittaen sitä, että uusi ääni alkaa vanhan äänen vielä soidessa, eikä näin äänten välille pääse syntymään ”luukku”, vaan äänenvoimakkuus pysyy samana. Pääsointi on hallitsevassa asemassa verrattuna rintaresonanssiin, jota käytetään myös, mutta vähemmän kuin poplaulun puolella. Verrattuna poplauluun klassinen äänenmuodostus aikaansaa herkemmän ja pidemmälle viedymmän sointiväriin, äänen massan jäädessä suhteellisen pieneksi. Rekisterien väliset eroavaisuudet pyritään poistamaan, jotta päästäisiin yksirekisterisyyteen, jossa äänen sointi pysyy tasaisena eri korkeuksilla. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että laulaja laulaisi vain yhdellä rekisterillä. (Helistö, ym., 1973b, 39; Murtomäki, 2004, 32–33; Uusimäki, 2005, 4; Hautakoski, 2005, 11, 55; Rautavaara & Lampila, 1997, 194.)

Klassisessa laulussa oikeanlaiseen laululliseen linjaan pääseminen vokaalien laulamisen kautta nousee helposti tekstin selkeyden ohitse. Vokaalit pyritään saamaan soimaan tasaisesti, kun taas konsonantit artikuloidaan mahdollisimman helposti, nopeasti ja selkeästi, jotta vokaalien linja häiriintyisi mahdollisimman vähän. Säilyttääkseen tekstin selkeyden, täytyy klassisen laulajan harjoitella vokaalien ja konsonanttien lisäksi myös soinnittomat konsonantit ja konsonanttikasaumat kokonaislinjaan sopiviksi. Vokaalien venyessä soinnittomien konsonanttien ääntäminen selkeästi ja terävästi nousee suureen rooliin. Tästä esimerkki on oopperan resitatiivit. Resitatiivien tarkoitus on viedä juonta eteenpäin ja näin laulajan on painotettava tekstin selkeyttä ja aksentoida oleellimmat kohdat selkeämmin. Klassiselle laulajalle laulun valmis rytmitys on suuressa osassa. Pitämällä kiinni rytmityksestä laulaja pystyy säilyttämään legatolinjan ja tekstin rytmi

pysyy puheenomaisena. (Rautavaara & Lampila, 1997, 195; Hautakoski, 2005, 11, 55–56.)

Klassiseen laulutyyliin kuuluu yleisesti olennaisena osana se, että laulaja itse toimii oman äänensä vahvistimena kulloisenkin akustiikan myötä. Tämä on myös historian kuluessa saanut aikaan oman ääni-ihanteensa, joka pystyy kilpailemaan voimakkuudellaan kokonaisen orkesterin kanssa. (Helistö, ym., 1973, 38.)

Klassisen musiikin esittämiskäytännöt ovat usein melko konservatiivisia. Musiikin akustisuus asettaa jo jonkinlaiset rajat, missä ja miten klassista musiikkia esitetään. Yleisö tulee konsertteihin nimenomaan kuuntelemaan, joten esiintyjän ei tarvitse taistella äänitilasta kuulijoiden kanssa. Konservatiivinen etiketti ulottuu myös pukeutumiseen. (Uusimäki, 2005, 5.)

Klassista laulua on kritisoitu tulkinnan jäämisestä tekniikan oikeaoppisuuden varjoon. Sibelius-laulukilpailun voittaja Annastiina Tahkola kritisoi asiaa Kuusisaaren (2007) haastattelussa seuraavasti: ”Totta kai tekniikan täytyy olla kunnossa, mutta usein tuntuu, että jäädään narsistiseen äänen esittelyyn: laulu ei kosketa”. Nurmentauksen (2004) haastattelussa Tomi Metsäketo nostaa esiin samankaltaisen esimerkin oopperan puolelta: ”Oopperalaulaminen on liian usein pelkkää holvaamista; siitä puuttuu ajatus”. Klassisessa laulussa kappaleiden tulkinta perustuu enemmänkin erilaisten teknisten tulkintakeinojen käytölle kuten: staccato, portamento ja non legato. (Hautakoski, 2005, 55–56; Kuusisaari, 2007, 10; Nurmentaus, 2004, 45.)

## 5.2 Poplaulutyyli

Poplaulussa ei voida yleistää yhtä ääni-ihannetta, koska jo termi ”poplaulu” pitää sisällään hyvin monia toisistaan eroavia genrejä. Uusimäen (2005) mukaan poplaulussa ei myöskään ole yhtenäiseksi muodostuneita koulukuntia. Perussointi saattaa vaihdella tyylien välillä hyvinkin paljon. Rautavaara & Lampila (1997) huomauttavat, että poplaulussa ääniä ei jaeta klassisiin kategorioihin bassosta sopraanoon. Poplaulutyylin alle niputettavista genreistä esim. jazz-laulajat laulavat Helistö ym. (1973) mukaan usein jännittäen, käheästi, mutta silti kauniisti. Rock-musiikin puolella ei välttämättä edes tavoitella kauneutta, vaan ääntä saatetaan käyttää kurkkua rasittavalla huutamisella, ulvomisella tai kirkumisella, jotta kuulijoille saataisiin välitettyä haluttu tunnetila. Yleisiä piirteitä ovat kuitenkin laulaminen rytmiä korostaen ja tekstiä selkeästi artikuloiden sekä aksentoiden tyylin mukaisesti. Perustoimintatapaa poplaulun puolella kutsutaan puhelauluksi. Rintaresonanssin osuus on huomattavasti suuremmassa osassa poplaulussa kuin klassisessa, vastaavasti legaton osuus on pienempi. Muutokset soinnissa tehdään usein muuttamalla itse toimintatapaa ja joskus jopa muokkaamalla itse ääntä. Vibrato on myös yleensä vähäistä ja varsinkin nopeissa tempoissa se puuttuu lähes kokonaan. Populaarilaulussa ei usein tavoitella yksirekisterisyyttä kuten klassisessa laulussa, vaan äänen väri vaihtelee rekisterin mukaan laulajan tulkinnasta riippuen. (Hautakoski, 2005, 51–56; Eerola, 2008, 10–11; Uusimäki, 2005, 4; Helistö, ym., 1973b, 38; Rautavaara & Lampila, 1997, 194.)

Eerola (2008) tuo artikkelissaan ”klassisen ja ei-klassisen laulutekniikan eroavuuksia” esille Jo Estillin erottelemat poplaulun neljä eri toimintatapaa. Speech mode eli puhelaulu, rockissa ja gospelissa käytettävä belting, countryssa ja rockissa käytettävä twang sekä kolmeen eri tapaan (hiljainen, voimakas ja jodlaus) jaottuva falsetto. Populaarilaulun perustoimintatapa on puhelaulu, johon lisätään mukaan erilaisia efektejä. Belting tai belttaus

saatetaan usein käsittää koko populaarilaulua vastaavana terminä, vaikka kyse on vain yhdestä efektistä, joka tarkoittaa Eerolan (2008, 10) mukaan "voimakasta, huutomaista ääntä". Beltatessa ääniväylää supistetaan ja kehon lihakset ovat voimakkaasti aktiivisia. Twangiä Eerola (2008, 15) kuvaa lasten ivailua muistuttavana "njän-njän-njää" -sointina, jossa kurkunkansi kallistuu taaksepäin. (Eerola, 2008, 10–11, 14.)

Christine Sadolin (2009) vastaavasti luokittelee äänet itse luomansa moodiluokituksen myötä ei-metalliseen neutral -moodiin, puolimetalliseen curbing -moodiin sekä täysmetallisiin overdrive- ja edge -moodeihin. Sadolin näkee, että kaikki laulu, niin klassinen kuin populaarikin tuotetaan näiden neljän moodin kautta. Neutral-moodi on pehmeä ja hiljainen sekä laaja ja monipuolinen äänenvärien ja äänien puolesta. Moodissa käytettävät äänet ovat pehmeämpiä kuin metallisissa moodeissa ja Sadolinin mukaan neutral -moodista onkin aikoinaan virheellisesti käytetty nimitystä klassinen äänenmuodostus. Neutral -moodia käytetään kevyen musiikin hiljaisissa kohdissa ja hyvin harvoin klassisessa laulussa tehosteena. Curbing -moodi on metallisista moodeista lempein ja kuulostaa valittavalta tai pidättelevältä. Moodi on neutral -moodia selkeästi voimakkaampi, mutta pidätellyn kuuloinen. Moodia käytetään kohtuullista voimakkuutta vaativassa kevyessä musiikissa, kuten pehmeässä soulissa tai R&B:ssä. Klassisen laulun puolella moodi on käytössä miehillä koko äänialalla kohtuullisella voimakkuudella lauletaessa ja naisilla keskialueella sekä joskus aläänissä kovalla voimakkuudella lauletaessa. Overdrive -moodi on äänekäs ja suora, huutomainen. Moodia käytetään lauletaessa kovalla voimakkuudella keski- ja alääninä. Kevyen musiikin puolella moodia käytetään esimerkiksi rockissa ja klassisessa musiikissa miesten laulaessa kovaa. Kaikki ihmiset käyttävät kyseistä moodia huutaessaan. Kyseinen moodi on ainoa, jossa Sadolinin mukaan on rajallinen ääniala. Edge -moodi on aggressiivinen, terävä ja kirkuva. Moodia käytetään heavy rockissa ja gospelissa. Klassisen puolella miehet käyttävät moodia laulaessaan erittäin voimakkaasti korkeimpia ääniä,

vastaavasti naiset eivät käytä kyseistä moodia ollenkaan. (Sadolin, 2009, 16–17, 82, 87, 96.) Saadakseen paremman käsityksen Sadolinin luomasta järjestelmästä, kehotan tutustumaan Sadolinin kirjoittamaan teokseen ”Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka”.

Poplauluun kuuluu olennaisena osana kappaleiden fraseeraaminen. Tällä tarkoitetaan laulun rytmin ja melodian muokkaamista esittäjän tulkinnan kannalta sopivimmiksi, kuitenkin tyylin ominaispiirteet huomioiden. Laulu ei ole nuottikuvaan sidottua kuten klassisessa musiikissa. (Annala, 2007, 21; Rautavaara & Lampila, 1997, 195.)

Kuten aiemmin mainittiin, poplaulutyylin alle voidaan niputtaa useita toisistaan suuresti poikkeavia kokonaisuuksia. Esimerkiksi rocklaulussa äänenkäyttö on usein voimakasta ja tarpeeton äänen rasittaminen sallittua. Rytmä on korostetussa asemassa ja tekstin aksentoiminen voimakasta. Aittomäen ym. (1997) mukaan heavylaularit käyttävät kuitenkin tukeaa ja resonansseja samaan tapaan kuin klassiset laularit. Vastaavasti saman poplaulu-nimikkeen alle voidaan niputtaa iskelmä ja esimerkiksi valssi, jonka laulutapa on Aittomäen ym. (1997) mukaan legatomaista ja pitkissä äänissä vibratolla väritettyä. Rytmä painotus tapahtuu laulettavan tekstin mukaan. Kaikkia laulunammattilaisia populaarilaularien monimuotoisuus ei miellytä, kuten voi tulkita Roivaisen (2004, 126) tekstistä: ”Nykypäivän viihdelaulajien äänen sointivärien rikkautta tuskin moni ryhtyisi puolustamaan. Sellaista karjumista ja kähinää en olisi voinut lapsuudessani kuvitella koskaan kuulevani...” (Aittomäki ym., 1997, 58, 63; Roivainen, 2004, 126.)

Poplaulu on usein sähköisesti vahvistettua. Tällöin äänen ei itsessään tarvitse kantaa suuren orkesterin tai yleisön ylitse, vaan mikrofoni ja äänenvahvistus huolehtivat siitä. Tämän myötä hyvän laulutekniikan lisäksi laularin on hallittava myös hyvä mikrofonitekniikka. Äänentoiston ja -vahvistuksen kehittymisen kautta äänen ilmaisumahdollisuudet kasvoivat huomattavasti ja



sen myötä laulajan on ollut mahdollista laulaa yhä hiljempaa ja erilaisia äänensävyjä käyttäen. (Annala, 2007, 9; Uusimäki, 2005, 4–5.)

### 5.3 Klassisen ja populaarin laulutyylien erot ja yhtäläisyydet

”Käytämmepä mitä laulutyyliä tahansa, kansanlaulua, oopperaa, liedä, iskelmää tai rockia, äänentuottokoneisto on aina sama. Perusääni syntyy samalla tavoin kaikissa tapauksissa.” (Vaalio, 1997, 9.)

Aiemmin työssäni esittelin kuinka laulamiseen tarvittava elimistö on tyylistä riippumatta laulajilla sama jokaisen henkilökohtaisilla eroavaisuuksilla muutettuna. Mikä sitten tekee mahdottomaksi tai mahdolliseksi sekä klassisen että populaarin musiikin laulamisen samalla ”kalustolla”.

Laulajien perussoinnit klassisessa ja populaarissa laulussa ovat erilaisia. Klassinen äänenmuodostus on takainen, legatovoittainen ja soinniltaan äänihuulitasolla ohuempi, kun taas pop-puolella äänihuulimassa on lyhyempi ja paksumpi. Populaarilaulussa rintarekisteri, varsinkin naislaulajilla, on suuremmassa osassa kuin klassisessa laulussa. Klassisessa laulussa rintarekisterin jälkeen siirrytään ohennerekisterin käyttöön, kun taas popissa rintarekisteriä saatetaan käyttää ohennerekisterin alueella hyvinkin korkealle asti. Kuitenkin molemmissa laulutyyliissä Eerolan (2008) mukaan: ”...kehon lihasten tasapainon löytäminen on perusta ääntöbalanssille eli ilmanpaineen säätelylle suhteessa äänihuulten lihastoimintaan.” Molempia tyyliä yhdistää hengityslihasten ja kehon lihasten käytön tärkeys. (Kuusisaari, 2004, 46; Eerola, 2008, 10–11, 13.)

Break-alueeseen suhtaudutaan eri tavalla klassisen ja populaarin musiikin saralla. Eerola (2008) huomauttaa, että rekisterinvaihdoskohta on populaarilaulussa usein korkeammalla kuin klassisessa. Kuten aiemmassa

kappaleessa mainittiin, klassisessa laulussa pyritään yksirekisterisyyteen, jolloin break-alue pyritään hiomaan mahdollisimman huomaamattomaksi. Populaarilaulun saralla alue saatetaan ylittää tarkoituksella rintarekisteristä laulamalla, jolloin puhutaan massalla laulamisesta. Laulettaessa ohennerekisterillä break-alueen alapuolelle, äänestä puuttuu pohja ja siitä tulee vuotoinen. (Eerola, 1997, 25–26; Eerola, 2008, 13.)

Klassisen- tai populaarilaulun koulutuksen saaneilla laulajilla voi itselle vieraampaa musiikkityyliä laulettaessa esiintyä erilaisia ongelmia. Kuusisaaren (2004) artikkelissa Reijo Karvonen nostaa esille sen, että ”he [klassiset laulajat] eivät pysty niin irtonaiseen rytminkäsittelyyn ja selkeään tekstin ääntämykseen kuin mitä kevyellä puolella vaadittaisiin”. Laulajan voi olla klassisen koulutuksensa pohjalta vaikea arvioida omaa ääntämystään, koska oma ääni on totuttu kuulemaan akustisesti eikä vahvistettuna. Populaarilaulu vaatii myös laulajalta enemmän kieliluun yläpuolella sijaitsevien lihasten käyttöä mitä klassinen. Vastaavasti poplaulajan voi olla vaikea irtautua artikuloidummasta laulutyylistä esittäessään enemmän vokaaleilla laulamiseen perustuvaa klassista musiikkia. (Kuusisaari, 2004, 46; Eerola, 2008, 10).

Eerola (2008) kertoo Jo Estilin (1988) esittäneen, että kevyen musiikin laulajan on helpompi siirtyä klassiselle puolelle, mitä klassisen populaarille puolelle. Poplaulajan kehon lihakset ovat jo valmiiksi aktivoitu paremmin kuin klassisessa laulussa, koska kehon käyttö on voimakkaampaa. Poplaulussa laulajalla on kehossaan ja kurkussa suurempi jännite kuin klassisessa laulussa. Molempien tyylien pohjalla on kehon vastakkaisjännitykset: alasylös, taakse-eteen ja sivuille. Populaarilaulussa painotus ja suuremmat jännitteet keskittyvät kehon etupuolelle, kun taas klassisessa laulussa painopiste on selänpuolella. (Eerola, 2008, 10, 13; Kuusisaari, 2004, 46.)

Eerolan (2008) mukaan populaarimusiikin laulutekniikan opiskelu voi viedä huomattavasti enemmän aikaa kuin klassisen laulutekniikan. Lihastoimintojen ja lihasmuistin harjoittaminen ei nopeudu siitä, että musiikki on lähtökohtaisesti ”kevyempää”. Populaarimusiikissa muutokset äänen sointiin tehdään muuttamalla toimintatapaa, kun taas klassisen muutokset liittyvät dynamiikan ja ilmaisun vaihteluihin toiminnallisen tavan pysyessä melkein samana tyyli­lajista riippumatta. Eerolan (2008) mukaan klassisten laulajien kommentit popmusiikin laulamisen helppoudesta ovat yleisiä: ”Klassisen laulun ammattilaisilta saattaa kuulla kommentteja, että rytmimusiikin laulaminen on vain kevyempää kuin klassinen.” (Eerola, 2008, 10–11.)

Tyylien eroista huolimatta yleisempää on nähdä klassisen koulutuksen saanut laulaja esittämässä kevyttä ohjelmistoa, kuin kevyen puolen laulaja esittämässä klassista musiikkia (Kuusisaari, 2004, 46). Nurmentauksen (2004) haastattelussa klassinen ammattilaulaja Mari Palo tuo esille mielenkiintoisen huomautuksen: ”Jos olisin todella hyvä, haluaisin olla jazz-laulajatar. Klassinenkin on jazziin verrattuna helpompaa”. Ehkä juuri nuoremman polven laulajilla musiikin eri arvoisuus on katoamassa ja tyylien keskinäinen arvostaminen on nostamassa päätään. Samaa henkeä löytyy myös Kuusisaaren (2004) artikkelista, jonka mukaan ammattimaisen laulajan on pystyttävä nostamaan oikeat välineet eri tyyliin ja ilmaisuihin musiikkityylin omaa erilaisuutta kunnioittaen. Jotta usean eri tyylin välillä vaihteleva onnistuisi, täytyy laulajalla olla tarkka tyyli­taju ja tieto kuhunkin tyyli­lajiin kuuluvista peruselementeistä. Eri laulutyylien osaamista vaativat esimerkiksi musikaalit ja muut musiikkiteatterin muodot. Laulajan täytyy osata useamman eri äänenkäyttötyylin hallintaa, kuten Kuusisaari (2004) toteaa: ”Siinä ei riitä bel canto eikä riitä rock-kähinä, vaan täytyy ilmaista kokonaisvaltaisesti koulutetulla äänellä ja kropalla.” (Kuusisaari, 2004, 46; Nurmentaus, 2004, 45.)

Yksi merkittävä ero tyylien välillä on itse kappaleen käsittelyssä. Kevyellä puolella laulaja voi muokata kappaleen fraasitusta tyylipiirteiden sallimissa rajoissa, mutta klassisella puolella laulaja toteuttaa tarkoin säveltäjän nuotintamia fraaseja ja nyansseja. Orjallisesti nuottien seuraaminen ei välttämättä tee oikeutta musiikille, kuten Mika Pohjonen toteaa Kuusisaaren (2004) artikkelissa "Ei nuottien mukaan laulaminen riitä oopperassakaan – on uskallettava heittäytyä melodioiden vietäväksi". Useat kevyenmusiikin edustajat kritisoivatkin liian tarkkaa nuottien "palvontaa" luovuuden kahlitsemisena. Toisaalta improvisointikeinojen ollessa rajoitetut tai puuttuessa kokonaan, muodostuvat pienimmätkin nyanssit ja tulkinnat erittäin tärkeiksi. (Hautakoski, 2005, 11, 56; Kuusisaari, 2004, 51.)

Tavallisesti yhtenä merkittävimpänä erona tyylien välille tuodaan poplaulussa apuna käytettävä sähköinen äänentoisto ja varsinkin mikrofoni. Mikrofonin lauletaessa laulajan on kyettävä kontrolloimaan tuottamaansa äänenpainetta. Tämä voi osoittautua hankalaksi varsinkin klassisilla laulajilla, kun kontrolloinnille ei ole yleensä tarvetta. Äänentoiston myötä tärkeäksi muodostuu myös oman äänensä kontrolloiminen ulkoisen lähteen kautta. (Kuusisaari, 2004, 46.)

Melkeinpä isoimmat erot klassisen ja populaarin laulun väliltä löytyvät kuitenkin itse musiikin ulkopuolelta. Yleistäen voisi nähdä siten, että klassisella puolella ääni on suuremmassa arvossa mitä ulkonäkö. Vastaavasti populaarimusiikin saralla laulajan imago voi nousta ja useissa tapauksissa nouseekin tärkeämmäksi kuin itse esittäjän ääni tai laulutaito. Poplaulu on yleisesti myös vahvasti sidottu esittäjään. Vastaavasti klassisen laulun puolella säveltäjä koetaan hyvinkin tärkeäksi ja esiin tuotavaksi asiakki. Nurmentauksen (2004) haastattelussa Pentti Hietanen näkee popmusiikin tekemisen vaativammaksi, koska kappale tarvitsee lisäksi visuaalisia tekijöitä eikä pelkkä teoksen kiinnostavuus riitä kuten klassisessa musiikissa (Nurmentaus, 2004, 46).

## 6 Termistön epäselvyys - Klassinen vai taidemusiikki, pop- vai rytmimusiikki?

”...taide, viihde, vakava, kevyt, klassinen, uusi, helppo, vaikea, arvokas, pyhä, kaupallinen, historiallinen, nykypäivä, oikea, väärä...” listaa Tapani Länsiö (2007) eri termejä mitkä ovat varmasti usealle musiikista keskustelleelle tuttuja. Kolumnissaan Länsiö nostaa ongelmaksi käsitteiden syvenevän sekamelskan. Samaan sekamelskaan törmäsin kootessani aineistoa. Selvää oli se, että laulaminen ja musiikki jaetaan nykyaikana yleisimmin kahteen, mutta millä nimillä näitä eri puolia tulisi kuvata, jotta kuvaus olisi mahdollisimman osuva ja oikea.

Laulaminen jaetaan yleisimmin laulutekniikan mukaan kahteen pääryhmään; klassiseen ja ei-klassiseen. Oikeanalaisten termien löytäminen kuvaamaan eri ryhmiä on kuitenkin haastavaa. Jo edellä mainituista termeistä voi saada eräänlaisen oikea ja väärä asetelman, koska toinen termeistä on toisen negatiivinen vastakohta. Lisäksi ongelmaksi muodostuu molempien eri puolien tyyllinen kirjo, joka on vedettävä yhden yläotsikon alle. Klassisen musiikin sisällä on useita jo itsessään isoja tyylikokonaisuuksia kuten lied ja ooppera, aivan kuten ei-klassisen termin alle luettavien genrejen määrä on valtava. Onko sitten tarpeellista niputtaa lähes kaikkea musiikkia kahden toisistaan erillä pidettävän yläotsikon alle, vai olisiko selkeämpää puhua yksittäisistä tyyleistä aivan omissa kategorioissaan. Tämä pohdinta voisi olla kokonaisen pro gradu-tutkielman aihe, joten rajaan alueeni ja ajatukseni pohtimaan kahden pääryhmän vaihtoehtoisten termiehdotusten osuvuutta.

Pureudutaan ensin termiin klassinen. Sanana klassinen merkitsee Suomalaisen sivistyssanakirjan (2001) mukaan vakiintuneen aseman saavuttanutta, ajatonta, mestarillista ja arvoltaan kestävä. Termin osuvuutta heikentää sen samankaltaisuus yksittäisen tyyliuuntauksen, klassismin, kanssa, joka usealle vähemmän musiikin kanssa toimivalle tuottaa helposti

hahmottamisongelmia. Tavallisimmin klassisella musiikilla tarkoitetaan esteettisessä mielessä vanhempaa taidemusiikkia, kuin itse historiallista tyyliuuntaa. Jeanson & Raben (1977a) mukaan klassiset teokset ovat sellaisia, jotka ovat olleet muodostamassa ja määräämässä uusia normeja taidekäsitykselle. He kuitenkin nostavat esiin myös sen, että tällaiset taiteilijat ovat usein omana aikanaan olleet kiistanalaisia mestareita. Toinen usein käytetty vaihtoehto tämän pääryhmän termiksi on juuri taidemusiikki. Taidemusiikki terminä on hyvin rajoittava. Sen voi kokea sijoittavan valmiiksi kaiken tyylin alle kuulumattoman musiikin ei-taiteelliseksi. Törmätään siis rajaan, jossa pitäisi määritellä mikä on taidetta ja mikä ei. Tällöin termin merkitys muuttuu muotoaan subjektiivisen taidekäsityksen myötä. Musiikintutkija John Richardson kertoo Juha Torvisen haastattelussa (2007), että taidemusiikki liittyy terminä historialliseen ajattelutapaan, joka erottaa taiteen elämästä. Kyseinen termi ei hänen mielestään kuitenkaan ole enää relevantti, koska kaikki musiikinlajit voivat olla taiteellisesti arvokkaita. Puhutaan myös termistä vakava musiikki. Onko vakava edes vakavan musiikin tekijän mielestä hyvä määre musiikille? Mielikuva termistä on hyvin tumma ja jopa ahdistava. "Vakava musiikki"-termi on ongelmallinen myös kuvaamaan klassisen eli tässä tapauksessa vakavan musiikin piiriin kuuluvia ei-vakavia tyylejä, kuten Bel cantoa tai operettia, joiden tarkoitus oli ja on olla puhtaasti viihteellisiä. (Nurmi, Rekiaro & Rekiaro, 2001, 111; Jeanson & Rabe, 1977a, 255; Torvinen, 2007, 40.)

Tämän suppean pohdinnan myötä parhaiten kuvaavaksi termiksi muotoutuu ensimmäisenä mainittu ja ehkä eniten käytetty: klassinen. Termiin ei sisälly selkeitä arvottavia seikkoja termin alle kuulumatonta muuta musiikkia kohtaan, vaan termin voi nähdä kuvaavan piiriinsä kuuluvaa musiikkia ylistävin ja osuvin sanoin.

Seuraavaksi pohdin kuvaavinta termiä ei-klassiselle musiikille. Termi ei-klassinen, on lataukseltaan negatiivinen, kuten jo aiemmin mainittiin. Se rajaa

hyvin laajan eri musiikkityylien kirjon yhdeksi suureksi massaksi kuten termi klassinen, jos mahdollista, vieläkin suuremmassa mittakaavassa. Termi ei-klassinen ei määrittele itse musiikkia muuten kuin rajaamalla sen pois klassisen musiikin termin alta. Toinen usein käytetty termi on populaarimusiikki, josta laulun kohdalla käytetään muotoja populaarilaulu tai poplaulu. Se rajaa nimensä puolesta aluetta selvästi tiiviimmäksi kuin ei-klassinen, mutta termillä populaari voi olla itsensä vakavasti ottavan säveltäjän korvissa negatiivinen kaiku. Suomalaisen sivistyssanakirjan (2001) mukaan termi populaari tarkoittaa helppotajuista, yleistajuista, kysyttyä, kansaan menevää ja suosittua. Kysytty, suosittu tai kansaan menevä voisivat olla usean säveltäjän toiveita omien sävellystensä suhteen. Harva säveltäjä säveltää musiikkiaan aivan täysin itseään varten ja vain itsensä kuultavaksi. Käyttäessä termiä popmusiikki saatetaan erehtyä ajattelemaan vain pelkästään nuorison suosimaa musiikkia, vaikka termi kuvaa kaikkea suuren yleisön suosimaa ja kuluttamaa musiikkia (Helistö, ym., 1973b, 28).

Rowley (1977, 76) näkee, että populaarimusiikki muodostaa vastakohtan vakavalle tai klassiselle musiikille, kuitenkin erottuen selvästi kansanmusiikista ja jazzista. Tosin useat eri lähteet näkevät populaarimusiikin juuri kansanmusiikin jatkumona. Kevyt musiikki on myös yksi vaihtoehto, mutta nimensä perusteella se voi antaa musiikista kevyen, ehkä jopa tarkoituksettoman vaikutelman. Terminä kevyt musiikki on huono kuvaamaan koko ei-klassista puolta, juuri arvottavan nimensä kautta. Termiä "kevyt" käytetään myös klassisen musiikin puolella kuvaamaan eri tyyliä, kuten esimerkiksi kevyttä eli koomista buffa-oopperaa. Sen sijaan termiä voisi käyttää kuvaamaan sekä klassisen, että ei-klassisen tyylin kepeämpiä teoksia, jolloin musiikki jaettaisiin vielä klassisen ja ei-klassisen lisäksi vakavaan ja kevyeen. Näin voisi asian nähdä olevankin historiallisessa kontekstissa. Nykyisen ei-klassisen, populaarin, musiikin voisi nähdä olevan jatkumo aiemmin ajatellusta musiikin kevyestä puolesta. Tuskin kukaan nykyisin luokittelisi Straussien romantiikan aikaisia valseja ei-klassiselle kevyelle

puolelle, vaan kuvaisi kappaleita juurikin klassisena musiikkina. 1930-luvulla yritettiin lanseerata termiä käyttömusiikki, kuitenkin siinä onnistumatta. Samaa kaikua löytyy termistä viihdemusiikki, joka periaatteessa kuvaa suurinta osaa musiikista ei-klassiselta puolelta. Termin yleisilme ja ongelmat ovat hyvin samankaltaisia kevyen musiikin kanssa. (Nurmi, Rekiaro & Rekiaro, 2001, 189; Helistö, ym., 1973a, 14; Helistö, ym., 1973b, 28–29; Hautakoski, 2005, 6.)

Eerolan (2008) mukaan virallisesti käyttöön otettu termi on rytmimusiikki. Termin nimi kuvastaa rytmin korostunutta osaa ei-klassisessa musiikissa. Tosin termiä käyttäessä voisi ajatella rytmin olevan toisarvoista klassisessa musiikissa, mikä taas ei pidä paikkaansa. Eerola myös huomauttaa, että termi antaa ei-klassisesta laulutavasta helposti sisällöltään kapean kuvan. Afroamerikkalainen musiikki taasen kattaa terminä alleen hyvin suuren osan nykypäivän medioissa esiintyvistä musiikista tai ainakin usean nykyisen tyylin esiasteesta. Termillä tarkoitetaan musiikkia, jonka juuret ovat alun perin afrikkalaisissa musiikkikäytännöissä, jotka törmäsivät muiden musiikkityylien kanssa Amerikan mantereella. Termi kattaa amerikkalaiset ja amerikkalaislähtöiset musiikkityylit, joissa on vivahteita afrikkalaisista piirteistä ts. suuren osan nykyisestä populaarimusiikista. Rajaako se kuitenkin pois sellaisen populaarin musiikin, jossa vaikutteita on haettu vaikka eurooppalaisen kansanmusiikin puolelta? Jo edelliset lauseet oikeastaan paljastavat sen, että ehkä pätevin termi on populaarimusiikki ja tutkielmani kannalta juuri poplaulu. Tietyllä tapaa se on ymmärrettävissä rajoittamatta toisaalta liikaa. Muuttamalla määritelmän muotoon pop/jazz-laulu, jota nykyisin usein käytetään, saadaan mukaan myös populaarin ja klassisen musiikin ulkopuolelle rajattu jazz. Näin termi kattaa suurimman osan klassisen musiikin ulkopuolelle jäävästä musiikista, vaikka marginaalisemmat musiikkigenret ja tyyllilajien sekoitukset tämän ulkopuolelle jäävät. Hyvänä vaihtoehtona näen kuitenkin myös rytmimusiikin. Näin suppean pohdinnan myötä täsmällisempien termien



löytäminen ei tunnu mahdolliselta, eikä tutkielmani kannalta välttämättömiltä. (Nurmi, Rekiaro & Rekiaro, 2001, 189; Helistö, ym., 1973a, 14; Helistö, ym., 1973b, 28–29; Hautakoski, 2005, 6; Eerola, 2008, 10.)

Jo vuonna 1973 Helistö ym. (1973, 14) totesivat: "...tämän päivän musiikin yhteistä nimittäjää on vaikea, suorastaan mahdotonkin löytää." Nyt neljäkymmentä vuotta myöhemmin musiikin kenttä on pirstaloitunut entisestään ja musiikin jakaminen eri ryhmiin tuntuu mahdottomalta ja turhalta. Kuinka esimerkiksi tulisi luokitella rock-ooppera, jossa rocklaulu on viety klassiseen sävellysmuotoon tai sitten meille suomalaisille hyvin tuttu ooppera-hevi, jossa klassinen laulu löytää paikkansa raskaasta popsävellyksestä?

Huomattavaa termien pohtimisessa oli myös se, että termi klassinen laulu on historiallisesti selvästi vanhempi kuin poplaulu ja siten myös vakiintuneempi. Aikojen myötä eri vaihtoehdot klassiselle laululle ovat vähentyneet tai pudonneet kokonaan pois. Vastaavasti poplaululle vaihtoehtoja tuntui löytyvän koko ajan lisää mitä useampaa lähdettä tutki.

## 7 Musiikin arvottaminen - kevyttä vai vakavaa?

”Se[klassinen musiikki] sisältää älyllisiä arvoja, ja sitä tulkitsevat ”virtuoosit”. Populaarimusiikin tyyli ja taso ovat yksinkertaisempia.” (Gustems, 2006, 9.)

Mistä löytyy syy ja tarve erotella musiikkia toisistaan. Eikö viihde voi olla taidetta tai taide viihdettä? Mitä edes oikeastaan on taide? Filosofit ja esteetikot ovat pohtineet asiaa jo vuosisatoja päätyemättä kuitenkaan lopulliseen vastaukseen. Jo ajatus siitä, että musiikin täytyy olla joko taidetta tai viihdettä, paljastaa musiikin alistetun aseman. Musiikki on vain väline, jolla saavutetaan jotain muuta. Musiikki ei voi olla vain musiikkia. Antiikin kreikassa sana ’mūsikē’ oli yleisnimitys henkisellem kulttuurille. Musiikki itsessään liittyi aina runouteen tai näyttämötaiteeseen. Musiikin asema antiikissa oli keskeinen, koska musiikilla uskottiin voivan puhutella suoraan sielua. Tosin musiikkia ei nähty taiteena, kuten nykyisin ajatellaan, vaan konkreettisenä kykyä tuoda esiin mielentiloja ja tunteita. Jeansonin & Raben (1977a) mukaan ratkaiseva ero antiikin ja länsimaisen taiteen välillä on se, että antiikissa taide oli kansanomaista ja länsimaissa sen harrastaminen on historiallisesti ollut enemmän yläluokan piirissä. (Talvitie, 2004, 95; Torvinen, 2004, 41; Jeanson & Rabe, 1977a, 10–11, 88.)

1800-luvulle asti raja kevyen ja vakavan musiikin välillä oli horjuva, mutta oli melko yleistä ajatella musiikkia historiallisesti jatkuvana janana, jonka huippu on länsimainen taidemusiikki. Talvitie (2004) esittää seuraavanlaisen huomautuksen ”Jos musiikki kuitenkin rajattaisiin pelkäksi taiteeksi tai sen ainoaksi lähtökohdaksi hyväksyttäisiin vain länsimaisen taidemusiikin perinne, silloin kaikki muut musiikinlajit...jäisivät musiikin ulkopuolelle.” Talvitien (2004) mukaan musiikki on terminä riittämätön, eikä yhden kattokäsitteen alle voida sijoittaa kaikkia musiikintyyplejä. Kai Amberla (2007) kuvaa musiikki-termiä nykyaikana laajaksi ja ristiriitaiseksi. Laulaminen itsessään on jo musiikkia suppeampi käsite, mutta sekään ei ole riittävän

yksityiskohtainen. Laulamisen kohdalla ero tehdään äänentuottotekniikan perusteella. Teknisen erottelun lisäksi laulamista arvotetaan kevyeksi ja vakavaksi, tarpeettomasti. Mistä on sitten saanut alkunsa toisen tyylin arvottaminen paremmaksi suhteessa toiseen? Helistön ym. (1973) mukaan vasta 1900-luku kärjisti kevyen ja vakavan musiikin äärimmilleen ja usein juuri musiikin kannalta vahingollisesti. Nurmentauksen (2004) mukaan vielä viime vuosisadan alkupuolella suurin osa taiteilijoista ei nähnyt rajaa kevyen ja vakavan välillä. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen oli hyvin tavallista Eurooppalaisten taidemusiikinsäveltäjien piirissä kokeilla jazzin ja muiden kevyiden kappaleiden tekemistä ja yhdistämistä taidemusiikkiin. (Talvitie, 2004, 95; Nurmentaus, 2004, 44; Amberla, 2007, 67; Rowley, 1977, 18; Helistö, ym., 1973b, 236–237; Häyrynen, 2007, 40–43.)

Kuitenkin jonkinlaista jaottelua on ollut olemassa lähes koko musiikin historian ajan. Musiikki jaettiin varhaisessa vaiheessa hengelliseksi ja maalliseksi musiikiksi. Hengellisen musiikin arvostus oli korkeampaa kuin maallisen, mutta vastavuoroisesti maallinen musiikki oli suositumpaa kansan keskuudessa. Huvittavana yksityiskohtana voitaneen pitää sitä, että alun alkaen 300-luvun jälkeen läntiseen Eurooppaan levinneen kristillisen musiikin juuret olivat kiinni vahvasti kansamusiikissa ts. maallisessa musiikissa. Alkuperäinen jaottelu hengellisen/kirkollisen ja maallisen musiikin välillä on kehittynyt useiden vaiheiden myötä nykyiseen jaotteluun klassisen ja populaarin välille. Alun nykyiselle klassisen ja populaarin erolle voi nähdä alkaneen 1600-luvun keskivaiheilta, jolloin muu kuin hengellinen musiikki alettiin jakaa edelleen maalliseen ts. viihteelliseen ja vakavaan musiikkiin. Jako ei kuitenkaan ollut vielä täysin vakiintunut, koska samoihin aikoihin Marco Scacchi (1643) jakoi musiikin kolmeen eri tyyliin: kirkolliseen käyttöön tarkoitettuun musiikkiin, hengelliseen ja maalliseen kamarimusiikkiin ja näyttämöproduktioita varten sävellettyyn musiikkiin. Huomattavaa on kuitenkin ennen vähemmän arvokkaaksi koetun maallisen musiikin nousu tunnustetuksi vakavasti otettavaksi taidemuodoksi. Taustalla

on pitkä kehityskaari, jonka juuret johtavat keskiajalle asti. Valistusfilosofian myötä hengellinen musiikki menetti hallitsevan asemansa, jota se oli pitänyt vuosituhannen ajan, ja sen arvovalta väheni. Tämä suuntaus on jatkunut tähän päivään saakka. Jäljelle jäivät nyt jo arvostetun, mutta aiemmin maalliseksi koetun musiikin, nykyisin klassiseksi musiikiksi kutsutun, kaksi eri puolta: viihteellinen ja vakava. Myöhemmin klassisen musiikin vakavan ja viihteellisen puolen rinnalle kehittyi viihdemusiikki, jota nykyisin kutsutaan usein populaarimusiikiksi. Tämän jaottelun yhdeksi syyksi on esitetty 1900-luvun korkeakulttuurin tarvetta kritisoida viihteellisempää maailmaa. (Torvinen, 2004, 42; Jeanson & Rabe, 1977a, 19, 51, 156, 241; Anderson, 1996, 61; Helistö, ym., 1973b, 236.)

Yhteenvedona tästä termien historian sekamelskasta voidaan vetää se, että ennen alempi arvoiseksi koettu musiikki on noussut nykyisin arvostetuimmaksi musiikiksi, vaikka sen alkuperä on samainen mihin tarkoitukseen nykyinen pienempää arvostusta nauttiva musiikki tähtää. Historian voi myös katsoa toistavan itseään, koska samainen musiikin arvottaminen tapahtuu myös populaarin musiikin sisällä. Populaari-termin alle kuuluvista musiikkityyleistä on jo muotoutunut vakavasti otettavat ja vähemmän arvostettavat lajikkeensa. Kevyellä musiikilla kun on ollut historiassa taipumus vakavoitua vuosikymmenten ja -satojen varrella.

Torvisen (2004) artikkelissa Juhani Nuorvala toteaa osuvasti "Erotteluhan tapahtuu siinä, miten musiikkia käytetään: musiikin kategorian määrää sen käyttö", kun taas musiikkia vastaanottaessa erottelu taiteen ja viihteen välillä katoaa. Kaupallisuus tuntuu usein nousevan yhdeksi mittariksi, jolla tehdään pesäeroa kevyen ja vakavan musiikin välille. Esa Lilja huomauttaa Torvisen (2004) artikkelissa seuraavaa "Yleensä kaupallisesti menestynyt saa ei-vakavan leima... Eikö vakava voi olla myös sellaista, josta ihmiset tykkää". Länsiö (2007) kuvaa samaa asiaa seuraavalla tavalla "Taiteen vastarannalla todetaan usein kaupallisuuden lymyilevä uhka. Siis: taide ei ole kaupallista,

joku on, joku vähän taidetta muistuttava, mutta sen arvokkuutta hapertaa kaupallisuus”. Osuvasti Länsiö (2007) kyselee kolumnissaan ”puheensorinaa” niiden tekijöiden perään, jotka tunnustavat tekevänsä tätä kaupallista, ei arvokasta musiikkia. Usea klassisen musiikin edustaja on ollut aikanaan kaupallisesti menestynyt tai tähän verrattavissa olevassa asemassa, mutta silti heidän asemansa arvostettuina säveltäjinä on pysynyt. Historiallisesti musiikin käytössä tapahtui selkeä murros 1700-luvun kuluessa. Musiikin esittäminen siirtyi hoveista maksavan yleisön eteen. Yleisö koostui pääasiallisesti ylemmästä porvaristosta, jonka kuuntelutottumukset myös määrittivät esitettävän musiikin. Ooppera ei noudattanut suuremman yleisön musiikkitoiveita, vaan pysyi enemmän ylhäisön ja hovien makuun suunnattuna musiikkina. Tämän johdosta sen arvovalta väheni ja suuremman yleisön mieleinen musiikki nousi johtavammaksi musiikkimuodoksi. Vastaavaa voisi nähdä tapahtuneen klassiselle musiikille nykyään verrattaessa populaariin musiikkiin. Rowley (1977) nostaa yhdeksi klassisen musiikin ”alavireen” syyksi säveltäjien kamppailun kehityksellisten ongelmien parissa. Helistö ym. (1973b) näkee syyn olevan vuosisadan ”ismeissä”, jotka vieraannuttivat kuluttajan klassisen musiikin parista. (Torvinen, 2004, 41; Jeanson & Rabe, 1977a, 213–214; Rowley, 1977, 50; Helistö, ym., 1973b, 200; Länsiö, 2007, 75.)

Eroa taiteen ja viihteen välille voidaan myös tehdä säveltämistapojen eroilla. Sinfonian säveltäminen vaatii enemmän aikaa ja koulutusta kuin esim. rock-kappaleen säveltäminen, mutta onko teosten vertaileminen suoraan edes järkevää (Torvinen, 2004, 41). Sinfonia voi olla kestoaltaan usean kymmenen rock-kappaleen mittainen. Tosin romantiikan aikakaudella, klassisessa musiikissa, sävellettiin paljon pieniä kappaleita, ”salonkirihkamaa”. Nämä voisi nähdä samankaltaisina kuin populaarimusiikin teokset, koska niiden tarkoitusperäkin oli hyvin samainen kuin nykypopkappaleilla. Populaarimusiikin traditiossa on myös totuttu siihen, ettei nuotteihin tarvitse kirjoittaa kaikkea ylös. Soittajalle jätetään näin vapaus tulkintaan kappaleesta.

Yksi syy tähän on myös se, että useat asiat ovat soittajilla tiedossa tottumusten ja yleisten sääntöjen kautta. Samankaltaista lähestymistapaa on pidetty yllä myös klassisen musiikin puolella esimerkiksi basso continuon kautta, sekä 1900-luvun aleatorisessa musiikissa. Länsimaisen musiikin historiassa kappaleiden säveltäminen korvasi improvisaation 1000-luvun aikana. Ideologiset erot elävät vahvana ja yleistä on, että taidemusiikkia säveltävä vaikenee visusti pop-taustastaan, jos sellainen sattuu löytymään kuten Torvisen (2004) artikkelissa Vesa Kurkeala toteaa "...popparit ovat katsooneet paremmaksi vaieta taustoistaan. Niiden esillä pidosta ei ole ollut mitään hyötyä uralla - pikemminkin päinvastoin". Musiikintutkija Esa Lilja vertaa eri tyylejä konkreettisella tasolla seuraavasti: "Samat sointurakenteet soivat yhtä hyvin viuluilla kuin sähkökitarallakin. Esimerkiksi Shostakovitshin teoksissa on asioita, jollaisia tapahtuu myös hevirockissa. Hevimusiikissa riittää särötetty kitara, ja Shostakovitsh tarvitsee koko orkesterin, mutta lopputulokset eivät ole kovin kaukana toisistaan". (Torvinen, 2004, 41; Järvinen ym., 1981, 115; Helistö, ym., 1973b, 111; Hautakoski, 2005, 20.)

Musiikin tulisi olla musiikkia riippumatta siitä millaisia ulkoisia asioita siihen liittyy tai liitetään. "Vain sulkemalla pois musiikin kokemuksesta kaikki tiedolliset ja sisällölliset merkitykset, voidaan löytää musiikin ydin ja pystytään nauttimaan siitä sellaisenaan ilman lisukkeita" (Talvitie, 2004, 95). Populaarimusiikin puolella varsinkin rock on saanut kritiikkiä kaavamaisuudestaan. Usein puhutaan rock-musiikista musiikkimaailman konservatiivisimpana genrenä. Eräänä klassisen ja populaarin raja-aitana pidetään juuri populaarin kaavamaisuutta ja klassisen pyrkimystä edistykseen ja uudistumiseen. Asioilla on kuitenkin aina kääntöpuolensa ja usean klassiseen musiikkiin tottumattoman kuulijan korvaan juuri klassinen musiikki voi tuntua kaavamaiselta. Torvisen (2004) artikkelissa Tommi Kärkkäinen näkee asian näin: "Taidemusiikissa tehdään konkreettisesti jotain uutta musiikille". Asia tuskin on kuitenkaan aivan näin yksiselitteinen.

Esimerkiksi nykyisten konemusiikin tekijöiden voisi nähdä luovan koko ajan uutta musiikkia, jollaista ei ole ennen kuultu ja vastaavaa voi nähdä tapahtuvan usealla muullakin saralla. (Torvinen, 2004, 41–43.)

Eroa on myös klassisen ja populaarin musiikin vastaanottamistavoissa. Klassisen musiikin puolella on totuttu vastaanottamaan musiikki hillitysti ja passiivisesti romantiikan ajan säveltäjäkultin ja teoksen autonomian muodostaman kulttuurin mukaisesti. Esimerkiksi Beethoven vaati yleisöltään ehdotonta hiljaisuutta. Populaarin musiikin puolella normaaliksi käytökseksi on nähty mukana tanssiminen ja laulaminen. Torvisen (2004) haastattelussa Olli Virtaperko toteaa ”kärjistäen voi sanoa, että rock-musiikki on stimulaatiota ruumiille ja klassinen musiikki mielelle.” Tosin sinfonia-sävellysmuodon alkuvaiheissa oopperaa säestävän orkesterin tarkoitus oli vaimentaa yleisön puheensorina, joten menemällä tarpeeksi pitkälle historiassa, myös musiikin vastaanottamisessa löytyy samoja piirteitä populaarin ja klassisen musiikin välillä. Kuten Mozart kirjoitti Taikahuilun ensiesityksen jälkeen ”Eniten minua kuitenkin ilahduttaa musiikkini synnyttämä harras hiljaisuus.” Yhtymäkohtia klassisen ja populaarimusiikin konserteista voi myös nähdä Skrjabinin edellytyksestä esittää säveltämänsä musiikkia yhtä aikaa musiikkiin liittyvien valojen kanssa. Aivan kuten populaarimusiikin konserteissa on tapana elävöittää esiintymistä värivaloin. (Torvinen, 2004, 41; Jeanson & Rabe, 1977a, 261; Jeanson & Rabe, 1977b, 45; Rowley, 1977, 50.)

Yhdistettäessä toisistaan eroavia musiikkityylejä puhutaan termistä ”crossover”. Myös Suomessa on useita esimerkkejä klassisen ja populaarin musiikin edustajien yhteisistä projekteista. Huomattavaa tässäkin termissä on sen vaatimat kaksi rajalla erotettua puolta, jotta voidaan ”loikata” hetkeksi toiselle puolelle. Laulajien kohdalla on huomattavasti yleisempää nähdä klassisen laulajan laulamassa populaarimusiikkia, kuin pop-laulajan laulamassa klassista. Kuvastaako tämäkin jo osittain laulajien ajatuksiin

opetettua arvomaailmaa, jossa populaarimusiikkiin on helpompi hypätä. Vai voiko taustalla olla myös se, että useimmissa tapauksissa klassiset laulajat ovat enemmän laulamiseen koulutettuja, kuin populaarimusiikin puolella. Tällöin uskallus hypätä aidan toiselle puolelle voi madaltua omien taitojen tiedostamisen kautta. (Torvinen, 2004, 42–43.)

Talvitien (2004) mielestä ongelma on ennemminkin terminologinen kuin ideologinen, koska osapuolet ovat yhteisymmärryksessä siitä, että musiikki itsessään pitää sisällään erilaisia musiikkikulttuureja, jotka konkretisoituvat eri tyyllilajeissa. Vastaavasti Torvinen (2004) pitää institutionaalisia ja ideologisia eroja niinä, joiden takia kuilu tyylien välillä on yhä olemassa. Vaikka termit olisivat mitä tahansa ja normit niiden mukaisia, silti useat kuuntelijat kuuntelevat samoilla korvilla niin vakavaa kuin kevyttäkin musiikkia. (Talvitie, 2004, 95; Torvinen, 2004, 42.)

Helistö ym. (1973b, 39) huomauttaakin osuvasti: ”Meidän päiviemme ihmisen on hyvä silloin tällöin ravistautua hereille tottumuksistaan ja kuunnella ihmisäänen rikasta ilmaisuvoimaa musiikin eri lajien raja-aidoista piittaamatta”. Vaikka lainaus on neljänkymmenen vuoden takaa, on se silti hyvin osuva tänäkin päivänä.



## 8 Pohdinta

Alun perin lähdin hakemaan vastausta kysymykseen, voiko yksi ja sama laulaja esittää klassista sekä populaaria musiikkia uskottavasti. Vastaus kysymykseeni löytyi jo suhteellisen aikaisessa vaiheessa ja mitä syvemmälle aiheeseeni uppouduin, sitä selkeämmin vastaus hahmottui.

Ihmisen oma koneisto, elimistö, ei rajoita eri tyylien välillä liikkumista, vaan antaa samanlaiset puitteet äänenkäytölle, oli sitten kyseessä mikä tahansa laulutekniikka. Niin klassiset laulajat kuin poplaulajatkin tuottavat äänensä samanlaisella, joskin yksilöllisesti rakentuneella äänelimistöllä. Eroja voi olla äänen kestävyudessa ja elinten tai onteloiden koossa, mutta peruspaketti kaikilla laulajilla on sama. Jokaisella laulajalla on oma persoonallinen äänensä, joka muodostuu jokaisen henkilökohtaisen äänelimistön myötä. Äänen sävy ja muoto muokkautuvat myös laulajan äänenkäytön ja kouluttautumisen myötä, mutta alkujaan mahdollisuudet äänentuottamiseen ovat lähes yhtäläiset kaikilla.

Rajoitusta eri tyylien esittämiseen ei myöskään tuo laulajan koulutus. Vaikka laulajalla olisi pitkä klassinen laulukoulutus takanaan, se ei estä häntä oppimasta poplaulua, eikä vastaavasti koulutetulla poplaulajalla ole esteitä oppia klassista tekniikkaa. Tekniikat ovat keskenään erilaisia, keskittyen painottamaan eri äänentuottotapoja, mutta eivät tee sitä sulkien toistaan pois. Opettelemalla molempien tyylien perusteet ja tyylipiirteet, laulajan on mahdollista sukkeloida tyylien välillä, muistaen kuitenkin kuhunkin tyyliin kuuluvat ominaispiirteet. Tämän tapaista lähestymistä käyttää nykyisin paljon suosiota saanut Complete Vocal Technique.

Historiallisesti äänenkäytössä on pyritty lähes aina kauniiseen ja puhtaaseen äänentuottoon. Klassisen laulun tyyli on pysynyt hyvin samankaltaisena vuosisatojen ajan, joskin painottaen aikakauden musiikkiin ja kulttuuriseen

ympäristöön sopivia yksityiskohtia. Ajatellen musiikkia historiallisesti yhtenä jatkumona, voisi nykyisen populaarimusiikin ja sen useat eri muodot nähdä yhtenä musiikin aikakautena siinä missä esimerkiksi klassismin ja romantiikankin. Tällöin uudet erilaiset äänenkäyttötyylit sulautuisivat ympäröivään kulttuuriin ja ne voisi nähdä ajankuvana aivan kuin aiemminkin historiassa on tehty. Vaikka useat poplaulutyylit, kuten karhea rock-laulu tai huutamista lähenevät heavy-tyylit, eivät sulaudukaan klassisen laulun kauneusihanteisiin, on niiden taustalle kehitetty tekniikoita, joilla laulusta saadaan omien erityispiirteidensä myötä puhdasta ja laulajan ääntä vahingoittamatonta. Voisi kuvitella, että myös klassisen laulun osalta monet laulutyylit ovat ensin kehittyneet ja vasta sen jälkeen niille on kehitetty tekniikka, johon pohjata. Kirjallista vahvistusta en asialle löytänyt, mutta muun materiaalin myötä näin voisi asian olettaa olevan.

Suurin oivallus itselleni oli huomata laulutyylilien välisen kuilun johtuvan enemmänkin arvokysymyksistä kuin todellisista teknisistä mahdottomuuksista. Tämän oivalluksen myötä pureduin alkuperäistä suunnitelmaa voimakkaammin termistön epäselvyyteen ja arvottamisen taustoihin. Koin tarpeelliseksi selvittää, mistä pohjimmiltaan löytyvät syyt siihen ettei eri tyylien esittäjiä löydy kovinkaan paljoa, vaikka tekniikka ja fysiologia eivät rajoitteita aseta.

Historiaan paneutumisen myötä selvisi, että musiikki, ja sitä myöten myös laulu, on lähes koko historiansa ajan ollut jaoteltua. Alun perin jaottelu on tapahtunut kirkollisen ja maallisen musiikin välillä ja sitä myöten kehittynyt nykyiseen klassiseen ja populaariin jaotteluun. Ihmisellä on selvästi musiikin osalta tarve arvottaa toinen toistaan tärkeämmäksi musiikiksi, johtuen sitten sanomasta tai taiteellisista tavoitteista. Tarkastellen asiaa pitkässä historian kaareissa, tuntuu asioiden painottaminen jopa mielivaltaiselta. Yhtä selkeää linjaa ei ole vedettävissä siitä mikä oikeasti on arvokasta musiikkia. Alkujaan kansanmusiikkiin pohjautuva kirkollinen musiikki oli arvokasta sanomansa

takia, ei niinkään taiteellisessa mielessä. Vastaavasti klassinen musiikki on useina aikakausina ollut arvokasta juuri taiteellisen kehityksensä vuoksi, mutta palannut jälleen kansanomaisemmaksi, kansan hylätessä liiallisen taiteellisuuden. Arvoa musiikille on lähes poikkeuksetta haettu kolmen kategorian kautta: sanoma, kehittyvyys, kuulijaystävällisyys. Useassa kohdin kehittyvyys ja kuulijaystävällisyys koetaan kuitenkin toisensa poissulkeviksi. Asenteissa tuntuu tiukasti elävän ajatus siitä, että oikeasti arvokas taide ei kestä kaupallista menestystä ilman, että sen arvo taiteellisessa mielessä laskisi. Taiteellisesti arvokkainta taidetta ei siis olekaan se, joka miellyttäisi suurimman joukon mielipiteitä, vaan se taide, joka jää pienemmän yleisön tietoisuuteen. Wagner halusi aikanaan vieraannuttaa musiikin kullasta, ylhäisöstä, ja nähdä taiteen kasvavan kansasta. Tämän ajatusmallin myötä ”oikeinta” taidetta on kansaan vetoavin tai kansasta lähtevin taide. Kuitenkin nykyisin Wagnerin kulta, eli raha, on vaihtanut omistajaa ja rahaa tuova kuluttaja onkin kansa, ei ylhäisö.

Tutkielmani vahvistaa käsitystä, että laulaja on täysin kykenevä fysiologisesti ja teknisesti laulamaan uskottavasti molempia tyyllilajeja, klassista ja populaaria, kunhan hän on perillä molempien tyylien äänen tuottamisen erityispiirteistä ja tyyllillisistä painotuksista, ja kykenee ottamaan ne laulaessaan huomioon.

## Lähteet

Aittomäki, P., Kervinen, M-R. & Mellanen, T. (1997). Tyyli ja niiden erityispiirteet. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan opas*. Seinäjoki: Rytmii-instituutti

Ala-Kömi, E. & ym. (1978) *Otavan iso musiikkisanakirja: osa 4*. Otava.

Amberla, K. (2007). Etujen taistelu, osa 2. *Rondo 10, 67*.

Anderson, N. (1996). *Barokin musiikki, Monteverdistä Händeliin*. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.

Annala, J. (2007). *Pop-laulajan arkipäivä, solistin opas*. Kerava: Paino-jussit.

Eerola, R. (1997). Lauluäänen toiminnallisista häiriöistä ja ääneen vaikuttavista tekijöistä. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan opas*. Seinäjoki: Rytmii-instituutti

Eerola, R. (2008). Klassisen ja ei-klassisen laulutekniikan eroavuuksista. *Laulupedagogi 2008, 10-16*.

Eerola, R. (2009). *Rekisterinvaihto ja kurkunpään lihastoiminta*. Lainattu: 9.7.2012, saatavilla: <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=34>

Estill, J. (1988). Belting and Classic Voice Quality: Some Physiological Differences.

Gustems, J. (2006). *Musiikki*. Barcelona: Parramón Ediciones.

Hautakoski, E. (2005). *Rytmin käsittelyn opetuksen tarkoituksenmukaisuus klassisen ja rytmimusiikin laulunopetuksessa*. Keski-pohjanmaan ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Helistö, P., Pohjola, E. & Urho, E. (1973a). *Musiikki eilen ja tänään 1*. Helsinki: Musiikki Fazer

Helistö, P., Pohjola, E. & Urho, E. (1973b). *Musiikki eilen ja tänään 2*. Helsinki: Musiikki Fazer

Honkanen-Korhonen, R. (1997). Ääni. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan opas*. Seinäjoki: Rytmii-instituutti

Häyrynen, A. (2007). 1920-luvun kuohuvat kokeilijat: Taidetta jazzista. *Rondo* 6, 40–43.

Jeanson, G. & Rabe, J. (1977a). *Musiikki kautta aikojen 1, Kreikan antiikista rokokooon*. Helsinki: Otava

Jeanson, G. & Rabe, J. (1977b). *Musiikki kautta aikojen 2, Haydnista Bartókiin*. Helsinki: Otava

Järvinen, S., Kotilainen, T. & Väkevä, M-R. (1981). *Viva la musica, lukion musiikki*. Keuruu: Otava

Kervinen, M-R. (1997). Hyvä laulaja. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan opas*. Seinäjoki: Rytmii-instituutti

Kuusisaari, H. (2004). Ylittyvätkö laulun rajat? *Rondo* 1, 46.

Kuusisaari, H. (2004). Ääni ei säästään kehity. *Rondo* 4, 50 – 51.

Kuusisaari, H. (2007). Pelkkä ääni ei tee laulajaa. *Rondo* 12, 10.

Länsiö, T. (2007). Puheensorinaa. *Rondo* 11, 75.

Murtomäki, V. (2004). Kauniin laulun nousu ja rappio. *Rondo* 9, 30 – 35.

Nurmentaus, P. (2004). Illan varjoon HIMMEÄÄN... *Rondo* 1, 44 – 46.

Nurmi, T., Rekiaro, I. & Rekiaro, P. (2001). *Suomalaisen sivistyssanakirja*.  
Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy

Rautavaara, S. & Lampila, R. (1997). *Soiva laulutunti*. Keuruu: Otavan  
Kirjapaino

Roivainen, R. (2004). *Laulamisen sietämätön helppous*. Pilot-kustannus Oy.

Rowley, G. (toim.) (1977). *Musiikkikirja*.

Sadolin, C. (2009). *Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka*. DK-1128 København  
K, Danmark: Shout Publishing

Saraste, P. (2006). *Suuntana vapaus*. Alexander-tekniikan perusajatuksia.  
Kuopion Alexander-tekniikka.

Talvitie, R. (2004). Mikä on musiikkia? *Rondo* 4, 95.

Tasanto, M. (1997). Hengitys ja tuki. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan  
opas*. Seinäjoki: Rytmii-instituutti

Torvinen, J. (2004). Miten käy taiteelta rock 'n' roll? *Rondo* 1, 40–43

Torvinen, J. (2007). Miten käy taidemusiikin? *Rondo 3*, 38–43.

Uusimäki, H. (2005). *One voice – yksi ääni, kaksi tyyliä*. Keski-pohjanmaan ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Vaaliö, K. (1997). Ääni-instrumentti ja sen rakenne. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan opas*. Seinäjoki: Rytmii-instituutti

Wennäkoski, L. (2009). Aina uusi laulu. *Rondo 2*, 15.