

**MUSIIKKITEATTERIN AMMATTILAISTEN NÄKEMYKSIÄ
MUSIKAALILAULUN OPETUKSESTA SUOMESSA**

Laura Eskola
Maisterintutkielma
Musiikkikasvatus
Jyväskylän yliopisto
Syyslukukausi 2019

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Laura Vilhelmiina Eskola	
Työn nimi Musiikkiteatterin ammattilaisten näkemyksiä musikaalilaulun opetuksesta Suomessa	
Oppiaine Musiikkikasvatus	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Syksy 2019	Sivumäärä 60
Tiivistelmä <p>Tutkimuksen tarkoituksena on kartoittaa, millaisia näkemyksiä musikaalilaulun opetuksesta musiikkiteatterin ammattilaisilla on Suomessa. Musikaalit ovat yhä suosituimpia teatteriteoksia Suomessa, mutta musikaalilauluun keskittyvää laulunopetusta musikaaliesiintyjille on tullut vasta viime vuosina. Laulunopetuksen tilasta pystyvät kertomaan parhaiten musiikkiteatterin ammattilaiset.</p> <p>Tutkimus on tapaustutkimus. Käytän tutkimusmenetelmänä teemahaastattelua, sillä se sopii tutkittavasta ilmiöstä saatavan kokonaiskuvan hankkimiseen kaikista parhaiten. Tutkimusta varten haastattelin kolmea henkilöä: musikaalilaulunopettaja Laura Virtalaa, musikaalinäyttelijä Saara Jokiahoa ja musikaalinäyttelijä Maria Ylipäätä.</p> <p>Tutkimuksessa nousseet teemat ovat musikaalilaulu genrenä, musikaalilaulunopetuksen pedagogiikka ja musikaalilaulunopetuksen haasteet. Kaikki haastateltavat olivat yhtä mieltä siitä, että musikaalilaulu on oma genrensä, joskin termiä ”musikaalilaulu” on ruvettu lanseeraamaan vasta viime vuosina. Genren moninaisuuden vuoksi haastateltavat pitivät genren punaisena lankana tekstin ja tarinan merkitystä. Kappaleen irrottamista teoksestaan eräs haastateltava piti vaikeana tekstilähtöisyyden vuoksi. Musikaalilaulu on oma genrensä teatterilavalla esitysten toistuvuuden vuoksi illasta toiseen, ja oma genrensä konserttilavalla.</p> <p>Musikaalilaulun opetuksen pedagogiikassa nousi esille ilmaisuuden tärkeys kappaletta esitettäessä. Koska kaikki kappaleen elementit ovat alisteisia tarinalle, ilmaisuus dominoi myös äänenlaatua. Näyttelijän oman äänen kuulumista pidettiin tärkeämpänä tekijänä kuin täydellistä teknistä suoritusta. Haastatteluissa tulivat esille sekä Estill Voice Model että Complete Vocal Technique, joista jälkimmäisestä haastateltavilla oli ristiriitaisia kokemuksia. Estill Voice Modelia pidettiin kuitenkin pitkälti hyvänä laulunopetuksen suuntauksena musikaalilaulamiselle.</p> <p>Musikaalilaulun opetuksen haasteina tulivat esille pätevien opettajien puute, sillä musiikkiteatterin koulutusta ei ole ollut tarjolla Suomessa kovin kauaa. Useat alan ammattilaiset ovat joutuneet hakeutumaan koulutuksiin ulkomaille kotimaisen pedagogisen osaamisen puutteen myötä. Kaikki haastateltavat näkevät musikaalien ja musikaalilaulamisen tulevaisuuden Suomessa kuitenkin valoisana alasta kiinnostuneiden määrän kasvun ja musikaalien suuren yleisön suosion myötä. Tampereen ammattikorkeakoulun musiikkiteatterin opintosuuntaus vie tällä hetkellä musiikkiteatterin koulutusta kiiwaasti eteenpäin, ja myös Taideyliopisto on aloittanut maisterivaiheen syventävän 25 opintopisteen musiikkiteatterin opintopaketin.</p>	
Asiasanat musiikkiteatteri, musiikkiteatterikoulutus, musikaali, musikaalilaulu, musiikkikasvatus, laulunopetus	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

Sisällysluettelo

1 Johdanto	1
2 Musiikkiteatteri	3
2.1 Musiikkiteatterin historiaa	4
2.2 Ooppera, operetti ja kevyt musiikkiteatteri.....	5
2.3 Musikaali	7
2.4 Musikaalit Suomessa.....	10
2.5 Nykymusikaalin elementtejä	11
3 Äänenmuodostus ja musikaalilaulaminen.....	13
3.1 Musikaalilaulun elementtejä	14
3.2 Keskeisiä pedagogisia suuntauksia	20
3.2.1 Estill Voice Model	20
3.2.2 Complete Vocal Technique	22
4 Musikaalilaulun opetus	24
5 Tutkimusasetelma	30
5.1 Tutkimuskysymys.....	30
5.2 Tutkimusmenetelmä.....	32
5.3 Tutkimusaineisto	35
5.4 Aineiston analyysi.....	36
5.4 Tutkimuksen luotettavuus	37
5.5 Tutkijan rooli	38
6 Tutkimustulokset.....	40
6.1 Musikaalilaulugenre	40
6.2 Musikaalilaulun pedagogiikan erityispiirteitä.....	43
6.3 Musikaalilaulunopetuksen haasteet	47
7 Pohdinta.....	52
8 Lähteet.....	57

1 JOHDANTO

”It was a music from something beginning”

Ragtime-musikaali

Näin voisi kuvata myös tämän vehreän tutkijanalun törmäämistä musiikkiteatteriin - rakkautta ensisilmäyksellä. Tein ensimmäisen musikaaliroolini vuonna 2013 Jyväskylässä Kulissi Ry:n *Pienessä kauhukaupassa*, jonka jälkeen se oli menoa - jopa niiltä osin, että kahden vuoden sisään vaihdoin pääsoittimeni viulusta lauluun, aloitin vapaa-ajallani tanssitunnit ja osallistuin kaikkiin mahdollisiin musikaaliprojekteihin, mitä Jyväskylän kokoisesta kaupungista löytyi. Olen saanut laulunopintojeni aikana todella laadukasta opetusta, mutta musikaaleihin erikoistunutta laulunopetusta ei Jyväskylästä tuntunut löytyvän. Koin, että olin asian kanssa usein aika yksin, ja ajoittain kyseenalaistin sen, onko musikaalilaulu edes oma genrensä vai kuvittelinko vain. Musikaaligenre itsessään pitää sisällään oikeastaan mitä tahansa kevyen musiikin genreä, joten sen luokittelu omaksi genrekseen voi olla ongelmallista: miksi sitä pitäisi siis opettaa eri tavalla kuin kevyen musiikin laulamista? Lähdin hakemaan tähän vastauksia musikaalilaulunopettaja Laura Virtalan musikaalilaulukurssille, jossa silmäni aukesivat musikaalilaulunopetukselle, ja sille, minkälaista se voisi olla. Muutama vuosi ja useampi musikaaliesitys myöhemmin pääsin opiskelemaan musiikkiteatteria Tampereen ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjalle.

Tässä tutkimuksessa kartoitan musiikkiteatteriammattilaisten havaintoja musikaalilaulunopettamisesta. Vaikka musiikkiteatteri on paljon muutakin, kuin vain Broadwayn ja West Endin amerikkalaisen musikaaliperinteen musikaaleja, olen tässä tutkielmassa rajannut musikaalilaulun angloamerikkalaiseen musikaalilauluperinteeseen pohjaavaan länsimaiseen musikaaliin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki musiikkiteatteri olisi musikaalia. Musikaalilaulu tarkoittaa siis länsimaisessa musikaalissa esiintyvää laulua.

Tutkimukseni alkaa teorian pohjustamisella: tutustutaan musiikkiteatteriin ja musikaalin käsitteeseen historiallisen katsauksen keinoin. Myös musikaalilaulajan ja –laulua opettavan on ymmärrettävä, mihin genren juuret pohjautuvat, ja miten se eroaa muusta rytmimusiikin laulamisesta. Tämän jälkeen avaan laulua ja äänenmuodostusta sekä siihen liittyvää

pedagogiikkaa ottaen läheisempään tarkasteluun Complete Vocal Technique ja Estill Voice Model - laulunopetussuuntaukset. Syinä näiden suuntausten valitsemiselle on, että olen itse kuullut näiden pedagogisten suuntausten olevan käytössä ammattiteattereissa musikaalilaulua opetettaessa, ja myös haastateltavat vahvistivat tämän käsityksen. Tämän jälkeen käsittelen musikaalilaulunopetusta ja sen tilaa Suomessa tutustumalla suomalaiseen musiikkiteatterikoulutukseen.

Seuraavaksi syvennyttään itse tutkimukseen. Haastateltavani ovat musiikkiteatterin ammattilaisia, jotka kaikki ovat näyttelleet musikaaleissa ja joista yksi toimii erityisesti musikaalilaulunopettamisen eteenpäin viemisen parissa Suomessa. Musikaalilaulunopettamisen tilan Suomessa tuntevat varmasti parhaiten musikaalilaulun jokapäiväiset käyttäjät, tämän takia valitsin juuri nämä henkilöt tutkimuksen haastatteluun.

Tämän tutkimuksen tarkoitus on edistää musikaalilaulun ja sen pedagogiikan asemaa ja siihen liittyvää tutkimusta Suomessa. Toivon, että se laajentaa lukijoidensa näkökulmaa musikaalilauluun liittyen - omaa näkökulmaani se ainakin laajensi huomattavasti.

2 MUSIIKKITEATTERI

Mitä on musiikkiteatteri ja mitä se pitää sisällään? Walshin ja Plattin (2003) sanoin musiikkiteatteri on teatterin muoto, joka yhdistää puhuttua dialogia, laulua ja tanssia. Musiikkiteatteri esityksen tarina ja emotionaalinen sisältö esitetään musiikin, liikkeen ja sanojen kautta yleisölle. (Walsh & Platt 2003, viitattu lähteestä Pérez-Aldeguer 2013, 15.)

Usein musiikkiteatteri termiin liitetään Broadwayn ja West Endin tunnetuksi tekemät teokset, kuten *Cats*, *Wicked*, *Billy Elliot*, *Leijonakuningas* tai *West Side Story*. Mutta entä kolikon klassisempi puoli: *Figaron häät*, *La Bohème* ja *Orfeo ed Euridice*? Ooppera on myös malliesimerkki musiikin ja teatterin yhdistämisestä. Kentältä löytyy myös teoksia, joita on vaikea asettaa joko oopperan tai musikaalin kategoriaan, kuten *Phantom of the Opera*, *The Bridges of Madison County* sekä *The Light in the Piazza*. Tämän lisäksi musiikkiteatteri-termi voi pitää sisällään teoksia niin näyttämöllä kuin sen ulkopuolellakin aivan uusissa konteksteissa, joita musiikkiteatterin alkuaikoina ei ollut vielä edes saatavilla esimerkiksi teknologian puutteen tai yhteiskunnallisen tilanteen takia. Rajan (2019) toteaa, että musiikkiteatteria löytyy niin televisiosta kuin elokuvistakin. Esimerkiksi musikaalielokuvat ja reality tv-sarjat, joissa tanssi ja musiikki ovat keskiössä (Suomessa esim. *Tanssii tähtien kanssa*-sarja), ovat hyviä esimerkkejä musiikkiteatterin vaikutuksen laajenemisesta. Musiikkiteatteri on ajankohtaisempaa kuin moni huomaakaan, ja se käsittelee teemoja laajemmalla skaalalla kuin ehkä moni tajuaa. Yksilön kohtaamat vaikeudet ja rasismi, maahanmuutto ja erilaiset kulttuuriset liikkeet ovat esimerkkejä varsin tavanomaisista teemoista useissa eri musiikkiteatteriesityksissä. (Rajan 2019, 4.) Musiikkiteatteri koskettaa kaikkia, ja teemojen valitsemiselle vain mielikuvitus on rajana. Siten musiikkiteatterin yhteiskunnallinen merkitys saattaa olla suurempi kuin ennalta osaisi kuvitella.

Pérez-Aldeguer (2013) kiteyttää Walshin ja Plattin (2003) sanoin vielä, että puhuttaessa perinteisestä länsimaisesta näyttämöllä tapahtuvasta musiikkiteatteri esityksestä, joka ei ole ooppera, alettiin puhua musikaalista. Termin muutos tapahtui 1900-luvulla. (Pérez-Aldeguer 2013, 15.) Musikaali-ilmiön ymmärtämiseksi tässä luvussa tutustutaan musiikkiteatterin historiaan, tarkastellaan oopperaa ja lopulta itse päätutkimuskohdetta, musikaalia. Luvussa käsitellään länsimaisen musikaalin elinkaarta 1900-luvun alusta nykypäivään, sillä historian tuntemus auttaa saamaan kokonaisvaltaisen kuvan musiikkiteatteri-ilmiöstä sekä musikaalilaulun estetiikasta.

2.1 Musiikkiteatterin historiaa

Desi ja Salzman (2008) tarkastelevat teoksessaan *The New Music Theatre: Seeing the voice, hearing the body* musiikkiteatterin elementtejä. Jos lähdetään tutkimaan aihetta lähes mistä kulttuurista tahansa, päädytään lopulta jonkin asteiseen teatteriin, joka juontaa juurensa musiikkiin ja tanssiin. Teatterin alkukantaisia muotoja löytyy lähes joka kulttuurista uskonnollisina menoina, rituaaleina ja myyttien kuvauksina. Useissa kulttuureissa näitä teatterin alkumuotoja esitetään yhä tänäkin päivänä. Ruohonjuuritasolle mentäessä voidaan todeta laulamisen ja siihen liitetyn liikkeen olevan esittävien taiteiden peruspilareita. Jossain tuntemattomassa historian havinan kohdassa myös kieli (tarinankerronta, ritualistinen kieli) on lisätty mukaan esityksiin. Tutkimusten mukaan ihmisen aivot käsittelevät musiikin ja tekstin yhdistelmää eri paikassa kuin pelkkiä sanoja, ja näiden kahden yhdistelmä auttaa muistamaan ulkoa laajoja tekstipätkiä. Ei siis ole ihme, että uskonnollisia tekstejä pelkän lausumisen sijaan lauletaan useissa kulttuureissa, samoin kuin pitkiä runoja ja draamallisia tekstejä. Vasta renessanssin ajan Euroopassa tehtiin pesäeroa puhutun ja laulettuun teatterin sekä tanssin välille. (Desi & Salzman 2008, 7.)

Wickham (1992) luo katsauksen teatterin historiaan. Teatteri, sellaisena kuin me sen tunnemme, juontaa juurensa antiikin Kreikan Ateenaan. Kreikkalaiset olivat teatterin uranuurtajia. He kehittivät yhden vuosisadan kuluessa näytelmän erityiskulttuurin ja lajityypit: tragedian, komedian ja satyyrinäytelmän. Myös ilmiön tärkeä terminologia juontaa juurensa kreikan kielestä: *teatteri* (paikka, jossa speaktaakkelia tai toimintaa voi seurata), *näytteleminen* (eng. ”*acting*”, viittaa käytännölliseen tekemiseen tai toimintaan; aktioon) ja *draama* (pelillinen tai leikillinen toiminta, josta nauttivat sekä osallistujat että observoijat). Näitä kaikkia yhdistää yksi termi, *tanssi*, jota voidaan pitää näitä kolmea ilmiötä yhdistävänä ja alkukantaisimpana tekijänä. (Wickham 1992, 32.) Aluksi tanssi oli Antiikin Kreikan teatterin ilmaisukielen pääelementti, mutta yhteiskunnan kehittyessä itsenäisemmäksi ja omavaraisemmaksi muuttui teatterin kieli tanssista sanoiksi. Teatteri oli alun perin uskonnollista, mutta kääntyi vähitellen maallisemmaksi mm. Ateenan näytelmäjuhlien myötä, joihin osallistumista pidettiin jopa kansalaisvelvoitteena. Musiikki ja tanssi jatkoivat kuitenkin tärkeää roolia teatterissa näyttelemisen ohella. (Wickham 1992, 34 & 39.) Voisi siis sanoa, että ensimmäiset teatteriesitykset olivat musikaaleja!

Streeton ja Raymond (2014) mainitsevat musiikkiteatterin historiaan liittyvän renessanssin aikaisen tapahtuman. Tuolloin eräs 1500-luvun Firenzeen sijoittunut tapahtumaketju mullisti musiikkiteatterin historiaa. Muusikoista, runoilijoista, aatelisista, akateemikoista ja filosofeista koostuva firenzeläinen joukko, Firenzen Camerata, kokoontui haluten löytää vaihtoehtoja polyfoniselle ja ornamentoidulle musiikille, joka käytännössä dominoi kaikkea sen ajan laulettua musiikkia. (Streeton & Raymond 2014, 11.) Kenrick (2010) jatkaa, että etsintätyöhön liittyi myös kuuluisa säveltäjä Monteverdi. Yhdessä Camerata ja Monteverdi löysivät uudestaan Antiikin Kreikan teatterin. Tutkimustyössään he kuitenkin tekivät merkittävän virheen: laajan musiikillisen materiaalin löytymisen seurauksena he luulivat kreikkalaisen draaman olevan täysin läpi laulettua. Tämän onnellisen virheen myötä syntyi uusi musiikkiteatterin muoto: ooppera. Mielenkiintoista onkin, että yleisen käsityksen mukaan musikaalit juontuvat oopperasta, vaikka todellisuudessa tilanne on päinvastainen. (Kenrick 2010, 33.)

2.2 Ooppera, operetti ja kevyt musiikkiteatteri

”I should not praise the kind of music that does not allow the words to be understood”

- säveltäjä Giulio Caccini, Firenzen Cameratan jäsen (Streeton & Raymond 2014, 11).

Desi ja Salzman (2008) kirjoittavat oopperan historiasta. *Ooppera* tulee Italian kielen sanasta *opera lirica*, joka taas tarkoittaa ”teosta joka lauletaan” tai ”lyyristä teosta”. Termiä käytetään kuvaamaan ”klassisen laulettu teatterin” eri muotoja, myöskin Euroopan ulkopuolisesta oopperasta puhuttaessa (Esim. kiinalainen ooppera, Peking-ooppera). Tämän lisäksi jo ennen oopperan itsensä syntymää, joitakin kevyempiä klassisia teatteriteoksia kutsuttiin nimellä operetta (pieni ooppera), kevyt ooppera, koominen ooppera, opéra bouffe ja opéra comique. Tällaiset teokset olivat tarinaltaan kepeitä ja koomisia, draamankaareltaan ei-traagisia. Teosten nimeäminen eri tavalla johtuu ooppera-termistä: perinteisesti ooppera on liitetty käsitteisiin ”suuri” tai ”mahtipontinen”. Kepeydelle ja huumorille ei ole siis löytynyt tilaa tästä traagisesta ja ”vakavasta” termistä itsestään - jopa siinä määrin, että oopperasäveltäjät ja libretistit päättivät itse ajoittain käyttää muita termejä, kuten musiikkikomedia, musikaali, Singspiel, favola in musica, dramma per musica, dramma giocosa, pastorale ja lyyrinen draama. Näitä termejä yhdistää ”ooppera”-termin tietoinen käyttämättömyys. (Desi & Salzman 2008, 3-4.)

Desi ja Salzman (2008) kiteyttävät vakavien oopperoiden käsitelleen teemoiltaan suuria aiheita ja tunteita, ja materiaali oli sekä instrumentaalisesti ja vokaalisesti ajoittain yliampuvaakin. Ooppera käsitteli yhteiskunnan tabuja: antisosiaalista käyttäytymistä, väkivaltaa, verenvuodatusta ja suuria tunteita, jotka näihin teemoihin liittyivät, kuitenkin kontrolloidulla ja pidättyväisellä maneerilla. (Desi & Salzman 2008, 7-8.) Teemojen yliampuvuus juontaa juurensa antiikin kreikkalaiseen draamaan (Streeton & Raymond 2014, 11).

Kenrickin (2010) mukaan valistuksen aikaan musiikkiteatteri keräsi suosiotaan Saksassa, Englannissa, Itävalta-Unkarissa ja Ranskassa. Tämä johtui edellä mainittujen maiden vaurastumisesta ja kaupunkialueiden kasvusta, josta seurasi kulttuurin uudistumista. Kansan ekonomisen statuksen noustessa löytyi markkinarakoa myös sivistyneemmälle viihdykkeelle. Vakava ooppera (eng. *Grand opera*) pysyi lähinnä vauraamman väestön viihdykkeenä, kun taas toisenlaiset teatterimuodot olivat luokkasokeita - siis viihdykettä niin rikkaille kuin köyhillekin. Tällainen tavanomainen 1700-luvun teatteri-ilta koostui yleensä yhden kohtauksen mittaisesta alkuviihdykkeestä, koko illan mittaisesta näytelmästä ja vielä lyhyestä loppunäytöksestä. Tältä ajanjaksolta on löydettävissä kolme eri musiikkiteatterin lajia, jotka ovat selkeästi musikaalin edeltäjiä:

- **Koominen ooppera** (eng. *Comic opera*) käytti oopperan sävellystapoja ja normeja kärjistetyksi saadakseen viihdyttävän kokonaisuuden. Juonet olivat usein yltiöromanttisia. Koominen ooppera edelsi ranskalaista *operettaa*.
- **Balladi ooppera** (eng. *Ballad opera*) käytti jo tunnettuja ooppera aarioita tai balladeja juonen eteenpäin viemiseen.
- **Pantomiimi** taas piti sisällään dialogia ja musiikkia, tanssia ja komediaa. Vaikka nämä koomiset esitykset eivät olleet kriitikoiden suosiossa, suuri yleisö nautti niistä valtavasti. Pantomiimeistä tuli todella suosittuja Yhdysvalloissa niiden kultaiseen vuoteen 1870 asti. Britanniassa taas pantomiimit ottivat hiukan erilaisen muodon, jossa traditio elää yhä tänäkin päivänä joulun aikaan. (Kenrick 2010, 28-29.)

Kenrickin (2010) mukaan John Gayn säveltämä Kerjäläisooppera (*The Beggar's Opera*) vuonna 1728 oli käännteentekevä teos musiikkiteatterin historiassa. Tuolloin Euroopassa jylläävä Grand Opera ei ollut säveltäjän mieleen, ja hän käytti tätä formaattia kansanomaisemman teoksen luomiseen. Kappaleet, joiden melodioita teoksessa käytettiin, olivat tunnettuja balladeja tai aarioita muista oopperateoksista. Teos oli satiirinen ja yhteiskunnallisesti kanta-aottava, ja nykyään tuntemamme modernin musikaalin kantaisä. Seuraava musikaalin läpimurto otti askeleitaan Ranskassa Jacques Offenbachin myötä 1800-luvulla. Hänen ammatillinen päämääränsä oli luoda kevyttä musiikkiteatteria kuitenkin

tinkimättä musiikillisesta kunnianhimosta. Tämä uusi musiikillinen ilmiö löysi tiensä Euroopan kulttuurin keskukseen, Wieniin. Siellä grand operoiden, farssien ja burleskien rinnalla kukoisti *singspiele* - musiikkiteatterikonaisuus, jossa yhdistyvät dialogi, ooppera aariat, ryhmänumerot ja suositut balladit. *Singspiele*issä painopiste oli yleensä enemmän musiikissa ja virtuoosimaisessa laulussa, kuin draamankaarella ja hahmojen kehityksessä. Tämä alkaa etäisesti muistuttaa musikaalia, jonka tänä päivänä tunnemme, mutta lähtökohtaisesti *singspiele*-genren teokset ovat musiikillisesti ja laulullisesti niin vaativia, että nykyään niitä esittävät lähinnä oopperat. Tunnettuja *singspiele*jä ovat mm. Mozartin Taikahuilu (1791) ja Ryöstö Seraljista (1782). Nämä teokset valloittivat lähinnä saksankielisen maailman yleisöt, joskin teoksia esitettiin jonkin verran myös ulkomailla, jossa ne eivät ymmärrettävästi pärjänneet yhtä hyvin kuin kotikentällään. (Kenrick 2010, 33-46.)

2.3 Musikaali

Kenrick (2010) paneutuu musiikkiteatterin ja musikaalin historiaan kirjassaan *Musical Theatre - A History*. Amerikkalaisen musikaalin alkukoti on tunnetusti New Yorkin Broadwaylla. Teatteri ei ollut aluksi länsimaisten uudisasukkaiden suosiossa, sillä se nähtiin syntisenä. 1700-luvun puoliväli oli kuitenkin käännteentekevä aikaa, sillä John Gayn Kerjäläisoppera saapui ensimmäistä kertaa New Yorkiin. Tämän jälkeen, se oli menoa. Aluksi USA:ssa esitettävät teokset olivat brittiläistä alkuperää - opera buffia, light operetteja ja niin edelleen. New Yorkista alkoi vähitellen syntyä amerikkalaisen viihteen ja teatterin keskus - jos esiintyjä ei ollut Broadwaylla, ”ei hän ollut missään”. (Kenrick 2010, 50-51.)

Minstreli-showt olivat ensimmäisiä täysin amerikkalaista alkuperää olevia vitsikkäitä musiikkiteatteriesityksiä, joihin kuului näyttelemistä, laulua ja tanssia. Showt olivat kolmeosaisia, ja osien sisältöä ja pituutta pystyttiin muokkaamaan kyseisen yleisön mieltymysten mukaan. Näihin esityksiin olennaisena osana kuului vaaleaihoisten näyttelijöiden kasvojen maalaaminen mustiksi. (Kenrick 2010, 51.) Tämä kertoi hyvin pitkälti yhteiskunnallisesta rotuerottelusta ja silloisesta stereotyyppien hyväksyttävästä käyttämisestä koko perheen viihteenä. Esitysten eettisestä ja moraalaisesta ristiriidasta huolimatta minstreltien tärkeää vaikutusta amerikkalaisen- ja länsimaisen musiikkiteatterin syntyyn ei kuitenkaan voida kieltää. Amerikkalaisissa saluunoissa kukoistivat tanssityttöjen, muusikkojen, akrobaattien ja tanssijoiden yhden näytöksen showt, joilla saluunoiden pitäjät yrittivät houkuttaa lisää

asiakkaita. 1800-luvulla burleskit (musiikkiteatterin muoto, jossa kaikkia rooleja näyttelivät naiset) sekä pantomiimit (fyysistä, leikkimielistä ja viihdyttävää teatteria, josta pystyivät nauttimaan myös perheen pienimmät) dominoivat amerikkalaista teatteria ja viihdettä, ja showt kasvoivat niin kokoluokiltaan kuin esitysmääriltäänkin dramaattisesti. (Kenrick 2010, 68-72.) 1870-luvulla teatterikirjailija William Gilbert ja säveltäjä Arthur Sullivan yhdistivät voimansa, jolla oli valtava vaikutus musiikkiteatterin historian kulkuun. Heidän musikaalinsa olivat koomisia ja melodisia, sekä musiikillisesti kunnianhimoisia ja valtava yleisömenestys niin Amerikassa kuin Britanniassakin. Tällä välin Amerikassa kehittyi uusi musiikkiteatterin muoto, Vaudeville (alun perin ranskan murretta, tarkoittaen ”kaupungin lauluja”), joka tarjosi viihdettä koko perheelle. Vaudeville-esityksiin ei kuulunut ns. draamankaarta, vaan ne koostuivat noin kahdeksasta lyhyestä näytöksestä, ja kestivät normaalisti noin 2,5 tuntia. Esityksiin kuului niin laulua, tanssia, komediaa ja akrobatiaa. Vaudeville antoi vakaan rakennuslupaan 1900-luvun alun Broadway-musikaaleille, ja vaudevillen tekijöillä oli suuri merkitys amerikkalaisen musikaalin ja Broadwayn kehitykselle. (Kenrick 2010, 75-99.)

Hall (2014) analysoi Kenrickin (2003) sanoin musikaalien kehitystä Broadwaylla. Kyseisellä kadulla esitetyt musikaalit nousivat suosioon 1920-luvulta lähtien. 1920-1930-lukua pidetään Broadwayn kiireisimpänä vuosikymmenenä. Parhaimmillaan Broadway tuotti jopa 50 uutta musiikkiteatteriesitystä vuodessa. Tämä musikaalien ”Golden Age” jatkui 1950-luvulle asti, jonka aikana syntyi uusi musikaalin muoto, kirjamusikaali (book musical). (Kenrick, 2003 viitattu lähteestä Hall 2014, 12.) Musikaalilaulun kannalta tärkeä vuosikymmen oli 1930-luku, jolloin Ethel Merman esitteli belttauksen, eli laulutyylin, jolla ääni kantoi ilman mikrofonia läpi teatterin. George ja Ira Gershwin fuusioivat teoksessaan Porgy and Bess niin jazzia, klassista ja populaarimusiikkia, mikä oli aikanaan mullistavaa. (Kenrick 2003, viitattu lähteestä Hall 2014, 13-14.) 1940-luvulla säveltäjäkaksikko Rodgers & Hammerstein taas kehittivät musikaalia yhtenäisemmäksi teosmuodoksi, jossa dialogi, tanssi ja musiikki palvelivat hahmojen kehittymistä ja draamankaarta. Teoksessaan Oklaholma! - musikaalisäveltäjä kaksikosta oli muotoutunut myös näytelmäkirjailijoita, mikä osaltaan nosti rimaa myös muille säveltäjille. Legit-laulutyyli dominoi musikaaleja vielä 1950-luvulla, mutta 1960-luvulla rock-musiikki saapui teatterilavoille mm. Fame- ja Hair- musikaaleissa. 1970-luku edusti musikaalien saralla kokeilevaa aikakautta, jolloin pitkään valloilla ollutta teosten juonikeskeisyyttä ravisteltiin uudella konseptimusikaali-teosmuodolla mm. Andrew Lloyd Webberin Catsissa ja Stephen Sondheimin Companyssa. 1980-luvulla alkanut musikaalien popularisointi kaupallisien tuotteiden jatkuu yhä tänäkin päivänä: 1990-luvulla musikaalien tuottamisesta alkoivat kiinnostua myös

Disneyn kaltaiset suuryritykset (esimerkkinä Disneyn *Lion King* ja *Beauty and the Beast*). 2000-luvulla jalansijaa saivat Jukebox-musikaalit (esim. *Jersey Boys*) ja elokuvia ryhdyttiin muokkaamaan lavateoksiksi (esim. *Full Monty*). Kaiken tämän ajan vanhat suositut teokset Golden age -ajoista lähtien ovat pitäneet pintansa ja tehneet paluita Broadwaylle. Musikaalien teemat ovat myös aikojen saatossa muuttuneet hattaranmakuisista tuhkimotarinoista käsittelemään yhä monimutkaisempia ja raskaampia aiheita. Myös monikulttuurisuus on saanut tukevampaa jalansijaa Broadwaylla sitten Golden Age-aikojen. (Hall 2014, 13-17.)

Jones (2016) keskustelee musikaalien jalansijasta nykypäivänä *blogissaan Musical Theatre Resources*. 2010-luvulla Broadway ja West End musikaaleilla menee paremmin kuin pitkään aikaan. Yleisö rakastaa Broadwayta luultavasti enemmän kuin koskaan, ja musikaaliprojektit ovat kasvaneet valtaviin mittasuhteisiin. Tyylillisesti Broadway-musikaalit ovat monipuolisimpia ja uusien teosten teemat ja musiikkigenret ulottuvat laidasta laitaan. Musikaaleihin kohdistuva kritiikki käsittelee hyvin pitkälti populaarimusiikin dominoivuutta, ja totta on, että pop- ja rock-musiikki alkaa hyvin pitkälti lähentyä musikaalien ”ominaissoundia”. Tämä on toisaalta myös syy, joka on saanut teattereiden rahakassat kilisemään. Nykymusikaaleissa musiikkigenret vaihtelevat aina klassisesta musiikista poppiin ja rockiin, r’nb:hen, sekä myös hip hoppiin ja rappiin asti. Tästä on hyvänä esimerkkinä on Lin-Manuel Mirandan *Hamilton* - yhdeksäs musikaali, joka on voittanut arvostetun Pulitzer-palkinnon. (Jones 2016.)

Musikaalit kukoistavat myös elokuvissa. Disney on ottanut jalansijaa musikaalielokuvien saralla: kukapa ei tietäisi *Frozen*-animaatioelokuvaa (2013), jonka alkuperäiskielisessä versiossa ääninäyttelevät ja laulavat tämän hetken kuumimmat Broadway-nimet. Disneyn *Moana* (2018) taas on musiikiltaan *Hamiltonin* luoja, Lin-Manuel Mirandan, käsialaa. Amerikkalaiset NBC ja Fox ovat alkaneet myös tuoda live-versioita tunnetuista musikaaleista kotisohville, kuten mm. *Jesus Christ Superstar* (2018), *Grease* (2017) sekä viimeisimpänä *Rent* (2019). (Jones 2016.)

Broadway-musikaalit ovat 2010-luvulla teemoiltaan sosiaalisesti aikaansa kuvaavia ja kantaaottavampia kuin edeltäjänsä. Länsimainen musikaali on ottanut siipiensä suojaan yhteiskunnan monipuoliset kasvot. Tästä hyvänä esimerkkinä on *Next to Normal* (2008), joka käsittelee mielenterveyttä ja sen horjumista. *Kinky Boots* –musikaali (2012) taas käsittelee omalla kepeällä tavallaan transseksuaalisuutta. Broadway ottaa siipiensä suojaan yhä

laajemman skaalan yhteiskunnan ilmiöitä ja ravistelee kuulijakuntaa yhä laajemmilla ja syvemmillä teoksilla. Tällä hetkellä tämä Broadwayn ”uusi Golden Age” vaikuttaa jatkuvan, ainakin toistaiseksi.

2.4 Musikaalit Suomessa

Seppälä (2010) on tutkinut suomalaista musiikkiteatteria. Tietoa sen historiasta ei ole saatavilla kovin runsaasti. Tämä johtunee siitä, että teatterihistoria on Suomessa muuhun maailmaan verrattuna vielä kohtalaisen nuorta. 1500-1600-luvulla Suomen teatteri oli osana Ruotsin maaseututeatteria, ammattiteatteriesiintyjä nähtiin vain hoveissa (Seppälä 2010, 15). Aikaisimpia suomalaisia teatteriteoksia oli 1600-luvulla Turussa esitetty teos ”Studentes”, jonka esittivät opiskelijat Turun vihkimistilaisuudessa. (teatterimuseo.fi 2019.) 1700-luvulta peräti 1910-luvulle kiertueteatterit menestyivät Suomessa hyvin (Seppälä 2010, 15). 1800-luvulla alettiin rakentamaan teatterirakennuksia ympäri Suomen (teatterimuseo.fi 2019). Suomalaiselle teatterille syntyi omanlaisia tyylipiirteitään. Näihin kuuluu mm. musiikkipitoiset kansannäytelmät, ihmisen sisintä tutkiva taide ja yhteiskunnallinen realismi (Seppälä 2010, 14).

Musiikkiteatterin saralla Suomi on mennyt pitkälti Euroopan jalanjäljissä: toiseen maailmansotaan asti Euroopassa kukoistivat saksankieliset operetit, jotka vähitellen löysivät tiensä myös pohjolaan. 1950-luvulla Wien ja Berliini, länsimaisen musiikkiteatterin keskuskeskukset, vaihtuivat kuitenkin kulta-aikaansa eläviin Lontoon West Endiin ja New Yorkin Broadwayhin. Etenkin teokset *West Side Story*, *My Fair Lady* ja *Viulunsoittaja katolla* täyttivät teatterisaleja ahkerasti. 1960-70-luvulla konseptimusikaali *Hair* sai ensi-iltansa Suomessa mullistaen myös Suomen teatterikenttää, sillä musikaali osoitti olevansa joustava ja moneen pystyvä taiteenlaji. 1980-luvulla kotimainen musiikkiteatteri jäi jo selvästi angloamerikkalaisten teosten jalkoihin: suurmusikaalit kuten *Cats* ja *Phantom of the Opera* tulivat valmiina toimivina paketteina, jotka siirtyivät teatterista toiseen ja myös maasta toiseen. 1990-luvulla angloamerikkalaiset megamusikaalit alkoivat toden teolla valloittamaan teatterilavoja. Niiden onnistuminen ja yleisösuosio nähtiin teattereiden ”onnistumisen mittarina”. Musikaalit asettivat myös näyttelijöille uusia vaatimuksia - esiintyjän pitäisi pystyä sekä tanssimaan, laulamaan että näyttelemään ja myös lähes urheilullisiin suorituksiin lavalla. (Seppälä 2010, 273-274.) Helsingin Sanomien lauantaiesseessä *Teatterit kisaavat siitä, kenen musikaali on suurin ja näyttävin, ja yleisöä houkuttellaan uusilla tarinoilla - Suomeen on tulossa monta maailman*

luokan musikaalia Koivuranta (2019) käsittelee musikaalien jatkuvaa suosion kasvua Suomessa. Yhä useampia ison kaavan Broadway-musikaaleja nähdään Suomen näyttämöillä, näistä viimeisimpänä mm. Tampereen työväen teatterin Billy Elliot-musikaali ja Helsingin kaupunginteatterin speaktaakkelimainen Kinky Boots, jotka molemmat saivat ensi iltansa vuonna 2018. Etenkin Kinky Boots -musikaalin valtava suosio yllätti Helsingin kaupunginteatterin tekijät, ja se voikin olla käänteen tekevä teos Suomen musikaalipiireissä - ehkäpä sen rohkaisemana myös muut teatterit uskaltavat tarttua yleisölle tuntemattomampiin teoksiin ennakkoluulottomammin. Helsingin kaupunginteatterin johtaja Kari Arffman arvioi, että Suomi saattaa olla musikaalien teossa jopa kärkimaiden joukossa. (Koivuranta 2019.)

2.5 Nykymusikaalin elementtejä

Musikaalit ovat aikojen saatossa laajentuneet siten, että niiden lokeroimisesta on tullut varsin haasteellista. Karkeasti ottaen nykymusikaalit voidaan jakaa muutamaaan eri kategoriaan. Eri kategoriat ja musikaalin tyyli määrittelevät, miten musikaalin kappaleet tulisi esittää. Tämän vuoksi musikaalien historian ja tyyli-ilajien ymmärtäminen on esiintyjälle tärkeää.

Virtala (2017) puhui luennollaan musikaalilajeista. Ehkä perinteisin musikaalinlaji on kirjamusikaali (eng. book musical), jossa musiikki ja tanssi ovat integroituneet tarinankerrontaan, ja vievät sitä aktiivisesti eteenpäin. Tällaisia musikaaleja ovat esimerkiksi Showboat (1927), Grease (1972), Rent (1996) ja Wicked (2003) - suurin osa klassikkoteoksista. Kirjamusikaalin tyylisiä musikaaleja ovat myös Corporate-musikaalit. Näitä ovat suurten yritysten (esim. Disney) alulle laittamat teokset, kuten Leijonakuningas (1997) ja Frozen (2017). Kirjamusikaali-sateenvarjon alle kuuluu myös Jukebox-musikaalit, joiden materiaali koostuu jo valmiista kappaleista, joita usein kietoo yhteen esimerkiksi sama esittäjä. Tällaisia musikaaleja ovat mm. Mamma mia! (1999), We will rock you (2002) ja Rock of ages (2005). (Virtala 2017.)

Toinen tärkeä musikaalin suurempi tyyliilaji on konseptimusikaali (eng. *concept musical*), jossa musikaalin teema dominoi, ja juoni taas on sekundäärisessä osassa. Tällainen musikaali saattaa esimerkiksi kuvata ajankuvaa tai kertoa päähenkilön elämästä yleisellä tasolla tai esittää väläyksiä tämän elämästä ei-kronologisessa järjestyksessä. Tällaisia musikaaleja ovat esimerkiksi Hair (1968), Company (1970) ja Cats (1981). (Virtala 2017.)

Kenrick (2010) lähestyy nykymusikaalia kaupallisesta näkökulmasta. Musikaalin tärkein tehtävä on kertoa tarina tai monia pienempiä tarinoita. Tarinan on oltava mukaansatempaava sekä akateemisesti että emotionaalisesti, ja tarina on kerrottava mukaansatempaavalla tavalla. Taiteessa, oli taide mikä hyvänsä, voidaan ajatella olevan kolme tekijää: taitelija tai artisti, taiteen ilmaisun väline sekä mielellään myös yleisö. Vapaassa taiteessa yleisönkään läsnäolo ei välttämättä ole välttämätöntä, mutta kaupallisessa ja populaaritaiteessa yleisö on välttämätöntä. Ilman yleisöä ei produktioita pysty toteuttamaan, ja useat tahot vaativat toteuttamiltaan produktioilta korkeita standardeja yleisön houkuttelemiseksi. (Kenrick 2010, 14-15.)

Kenrick (2010) kiteyttää musikaalien olevan valtavia projekteja, joihin tarvitaan monialaista osaamista monilta eri tahoilta taiteilijan (käsikirjoittajan, säveltäjän ja/tai ohjaajan) näkemyksen täyttämiseen. Projekteihin tarvitaan jo edellä mainittujen lisäksi tuottajia, näyttelijöitä, lavastajia, soittajia ja niin edelleen. Toki projektin laatu määrittelee pitkälti, minkä alan osaajia projektin toteutus vaatii. Tärkeässä osassa on myös yleisö ja yleisön mieltymykset. Kuten muissakin kaupallisen alan konteksteissa, yleisön musikaalimaku määrittelee vahvasti myös musikaalien kehittymistä. Tuotteen tekijän on kohdattava kuluttajan vaatimukset, joten kuluttajat määrittelevät vahvasti tuotteen kehityksen suuntaa. (Kenrick 2010, 15.)

3 ÄÄNENMUODOSTUS JA MUSIKAALILAULAMINEN

Laulaminen on kokonaisvaltaista, ja siihen vaikuttavat oman terveydentilan ja mielialan lisäksi monet fysiologiset tekijät. Äänenmuodostus on tärkeä (lieko tärkein!) osa laulamista. Laulajalle on elintärkeää ymmärtää äänenmuodostuksen peruselementtejä kauniin äänen ja ennen kaikkea terveen laulutekniikan ylläpitämiseksi.

Musikaalilaulu ei tekniikan osalta sinällään juuri poikkea ”tavallisesta” laulamisesta, joskin perinteiselle angloamerikkalaiselle musikaaligenrelle on tyypillistä tietynlaiset ääni-ihanteet, joiden muodostamiseen tarvitaan omaa tekniikkaa. Nykyäänkin puhutaan musikaalilaulun eri äänenlaatuja kuvaavilla termeillä: legit, belttaus ja mix (tai Mixed Voice). Musikaalin teostyyppi määrittelee sen, millaista laulettava materiaali on ja millaista laulutekniikkaa esiintyjän on harjoitettava. 2010-luvun musikaalit kuitenkin painottavat yhä enemmän laulajan omaa ääntä ja ensiblen monimuotoisuutta: tästä hyvinä esimerkkeinä Hamilton (2015) ja Hadestown (2016), jotka ovat molemmat olleet huikkeitä menestyksiä. Siten on hankala enää määrittää, miltä musikaalilaulamisen ”pitäisi kuulostaa” ja miten musikaalilaulamisen tekniikka oikeastaan eroaisi muusta laulamisesta. Ylipäättään eroavaisuuksien etsiminen ei lähtökohtaisesti ole kovin hedelmällistä tämän tutkimuksen kannalta, sillä se saattaisi rajata ulos tiettyjä piirteitä, jotka voivat olla myös musikaalilaululle olennaisia. Toisaalta eroja musikaalilaulun ja muun kevyen musiikin laulun välillä kuitenkin on, joten niitä ei voi jättää täysin huomiotta. Eroavaisuudet määrittelevät genret. Ehkäpä on hyvä tiedostaa erot matalina raja-aitoina, joiden korkeus mahdollistaa myös niiden vaivattoman ylittämisen.

Musiikkiteatteri on todella monipuolinen tyyllilaji, josta ei ole juuri tehty suomenkielistä tutkimusta. Tämä on varsin ymmärrettävää ottaen huomioon musikaali-ilmion nuoruuden suomalaisella teatterikentällä. Kansainvälinen tutkimuskenttä painottuu pitkälti angloamerikkalaiseen musikaaliin ja Broadway-tyyliseen laulamiseen. Myös USA:ssa musiikkiteatterin opiskelu korkeakoulutasolla sai alkunsa vasta 1970-luvulla, joten tutkimuskenttä on verrattain nuori (Hall 2014, 75).

Tässä luvussa käsittelen ensin äänenmuodostuksen peruselementtejä ja anatomiaa, ja näiden jälkeen laulua musikaalilaulun näkökulmasta. Lopuksi luvussa käsitellään Estill Voice Modelia ja Complete Vocal Technique -pedagogisia lähtökohtia, sillä nämä kaksi laulupedagogista suuntausta tulivat esille tutkimuksen haastatteluissa.

3.1 Musikaalilaulun elementtejä

McCoy (2014) toteaa kaikilla soittimilla olevan neljä yhteistä tekijää. Jokaisesta soittimesta löytyy voimalähde (power source), äänilähde (sound source), resonaattori (resonator) sekä jonkin tyyppinen artikuloinnin väline (system for articulation). Laulussa voimalähteenä toimivat keuhkot, äänilähteenä äänihuulet, resonaattorina koko keho ja artikuloinnin välineenä huulet, kieli ja leuka. Äänen voimalähde on hengitys, jota pitää yllä hengityselimistö ja -lihaksisto. Terve aikuinen pystyy tuottamaan ilmanpainetta jopa kaksinkertaisen määrän siihen verrattuna, mitä todellisuudessa tarvittaisiin kovimpienkin äänien tuottamiseen. Laulajan tehtävänä on oppia hallitsemaan tätä ilmavirtaa ja ilmanpainetta ekonomisesti. Tätä kutsutaan hengityksen kontrolloinniksi, hallitsemiseksi tai tueksi. Äänenlähde on äänihuulet, jotka sijaitsevat kurkunpäässä. Ääni syntyy kurkunpäässä ääniraossa (*glottis*), jonka muodostaa äänihuulet. Äänihuulet ovat kaksi kudosläppää, jotka ovat kiinnittyneet toisiinsa niiden etuosasta muodostaen auki olleessaan V-asennon. Normaalin hengittämisen aikaan V-asento pysyy auki. Muodostaessamme ääntä ulos hengittäessä V sulkeutuu ja alkaa värisemään muodostaen ääntä: puhetta ja laulua. (McCoy 2014, 23-30). Kurkunpään päätarkoituksena on ylläpitää elintärkeitä elintoimintoja (esim. hengitys, nielaiseminen, kurkun selvittäminen, yskiminen). Äänentuottaminen on kurkunpään sekundäärinen funktio (Estill, Klimek & Steinhauer 2017, 51).

Valeänihuulet ovat kaksi pääosin rasvakudoksesta ja osittain lihaskudoksesta muodostunutta läppää, jotka sijoittuvat viistosti ”oikeiden äänihuulien” yläpuolelle, kuvaavat Estill, Klimek ja Steinhauer (2017). Tavallisen puheentuottamisen aikana valeänihuulet ovat aukinaisena, kun taas esimerkiksi nielaistessa tai yskiessä ne pysyvät tiukasti suljettuina ”oikeiden äänihuulien” tavoin. Laulaessa valeänihuulet voivat supistuneina ja ahtaina tehdä hallaa ilman vapaalle liikkumiselle, mikä voi aiheuttaa turhaa painetta äänentuottamiseen ja turhaa lisämelua (esim. murahduksen kaltaista, rahisevaa, paineenomasta ääntä) äänenlaatuun. Laulajan on opittava kontrolloimaan myös valeänihuulia ääniongelmien ehkäisemiseksi. (Estill, Klimek & Steinhauer 2017, 63-64.)

Äänihuulet ovat yksi viidestä rustomaisesta rakennelmasta kurkunpäässä, analysoi McCoy (2014). Suurin näistä on kilpirusto (thyroid cartilage), jonka alapuolella on siihen kiinnittynyt rengasrusto (cricoid cartilage). Rengasruston päällä on kaksi toisiinsa kiinnittynyttä kannusrustoa (arytenoids). Kumpikin äänihuuli on kiinnittynyt kilpirustoon toisesta päästään,

ja toisesta päästään taas jompaankumpaan kannusrustoon. Tämän lisäksi kurkunpään päässä on rustoinen läppä, kurkunkansi (epiglottis), joka estää ruoan menemisen keuhkoihin nielaistaessa, sulkien hengitystien. Rustoja liikuttavat lihakset, jotka säätelevät ääniraon suuruutta ja äänihuulten pituutta riippuen siitä, tuotetaanko korkeaa vai matalaa ääntä. Tätä äänen tuottamisen aluetta rustoineen, kudoksineen ja lihaksineen kutsutaan ääniväyläksi (*vocal tract*), ja se koostuu kolmesta pääasiallisesta alueesta: nielusta (kurkku), oraalista onkalosta (suu) ja nasaalista onkalosta. (McCoy 2014, 30-32.)

Ihmisiä äänen resonanssina toimii koko keho. Resonanssi tarkoittaa äänilähteestä syntyvän alkuperäisen äänen täydentävää värähtelyä. Äänen kulkiessa ääniväylän kolmen alueen lävitse (nielu, suu, nenäontelot) syntyy monimutkainen kaikuja ympäröivä väylä, joka resonoi ja muodostaa äänen. Jos kaiut palaavat äänirakoon täsmälleen samaan aikaan kun uusi äänipulssi syntyy, nämä kaksi elementtiä yhdistyvät ja synnyttävät huomattavan kasvun voimakkuudessa. Kun ääniväylä ja äänihuulet toimivat näin synkronoidusti, puhutaan kaiken olevan resonanssissa. Tämä ilmiö tapahtuu tietyillä taajuuksilla, joita voi muunnella vaihtelemalla kielen, kitalaen, leuan ja kurkunpään asentoa. Asentoja vaihtamalla syntyy myös puheeseen ja lauluun tarvittava elementti, vokaalit. Näitä resonanssitaajuuksia ja alueita joissa äänen vahvistuminen tapahtuu kutsutaan formanteiksi. Formantit muuttavat raa'an äänihuulten tuottaman äänivärähtelymateriaalin puheeksi ja lauluksi. (McCoy 2014, 34-35.)

Äänenväri muodostuu äänihuulten tuottaman äänen ja ääniväylän resonanssin tuotoksena McCoy (2014) jatkaa. Äänihuulet muodostavat kahta perusmoodia, joilla äänihuulet liikkuvat. Tämä vaikuttaa merkittävästi äänenväriin. Pääerot liittyvät äänihuulten paksuuteen ja poikittaiseen muotoon. Ensimmäisessä moodissa äänihuulet ovat lyhyet ja paksut, ja koskettavat toisiaan lähes neliömäisin reunoin. Tätä kutsutaan arkikielessä rintarekisteriksi. Toisessa moodissa äänihuulet ovat pidemmät ja ohuempia ja koskettavat toisiaan vain toiselta reunaltaan. Tätä kutsutaan päärekisteriksi. (McCoy 2014, 33.)

Äänenlaatua ja -väriä lähestytään musikaalilaulussa ensisijaisesti teoksen ja erityisesti hahmon kautta. Virtala (2016) käytti omassa opinnäytetyössään esimerkkihahmoina noita-akkaa tai pikkutyttöä: näitä kahta roolia ei voi laulaa samalla tavalla. Musikaalilaulajan tulee osata käyttää ääntään todella monipuolisesti, minkä takia ammattimusikaalilaulajat hankkivat ohjausta usein sekä klassisen että kevyenmusiikin puolelta. Lähtökohtaisesti musikaalilaulussa

puhutaan kolmesta eri äänenlaadusta. Nämä ovat legit, mix ja belttaus (Bourne & Kenny 2015, 1).

Bourne ja Kenny (2015) käsittelevät artikkelissaan legit-laulua. Legit-käsite on lyhennys englannin kielen sansasta ”legitimate”, joka tarkoittaa ”oikeaoppista” tai ”lailista”. Tämä viitanee musikaalilaulun historiaan, jolloin klassinen laulu oli pääasiallinen musikaalilaulun tekniikka. Legittia pidettiin siis ”oikeampana” laulamisena kuin esimerkiksi belttausta. (Bourne & Kenny 2015, 2.) Sitä kutsutaan myös lyyriseksi lauluksi (Virtala 2017). Edwinin (2003) mukaan legit on äänenlaadultaan resonoiva ja pyöreä, jota kuvastaa hyvin myös koko fraasin jatkuva vibraton käyttö. Äänenvärisesti se muistuttaa klassista laulua, ja kappaleiden teksti on enemmän laulettua kuin ”puhuttua” (speech like). Naisilla legit muodostetaan ns. päääänellä, kun taas miehillä legit muodostetaan formaalimmin käyttämällä sekä pää- että rintarekisteriä, kuten klassisessa musiikissa on soveliasta. Edwin (2003) jakaa legitin vielä kahteen osaan: perinteisempään (traditional) ja moderniin (contemporary) legittiin. Perinteistä legittia löytyy useimmista musikaaleista vuoteen 1960 asti, ja on äänenlaadultaan selvästi klassinen. Moderni legit taas on vähemmän ”klassinen”, ja laulu on enemmän puheenomaista. Myös modernissa legitissa on perinteisen legit-elementtejä, kuten koko fraasin kestävä vibrato. Sekä modernia että perinteisempää legittia löytyy usein myös saman musikaalin sisältä nykyaikana, jolloin klassisen musiikin suosio on hiipumaan päin. Selkeitä legit-musikaaleja ovat mm. Phantom of the Opera, Les Miserables ja Into the Woods. (Edwin 2003, 431.)

Hyviä esimerkkejä legit-laulusta ovat mm. seuraavat kappaleet ja esittäjät: If I loved you - Carousel (Jan Clayton & John Raitt), Ten Minutes Ago - Cinderella (Laura Osnes & Santino Fontana), Your Daddy’s Son - Ragtime the Musical (Audra MacDonald) ja Popular - Wicked (Kristen Chenoweth).

“From its inception on Broadway, the belt sound has been linked with the theatrical need to communicate a stronger emotion with heightened sound and understandable text.”
(Roll 2014,2.)

Sundberg, Thalén ja Popeil (2010) kuvaavat belttauksen (belting) tarkoittavan laulua, jota kuvaillaan huutamisen- tai puheenomaiseksi (yell-like, speech like), jota käytetään pitkälti populaarimusiikin genreissä (pop, R&B, rock, country) sekä musikaalilaulamisessa. Perinteisesti belttausta kuvataan nasaaliksi ja kovaääniseksi - enemmän huutamiseksi kuin

laulamiseksi, siten kuin oopperaperinteen mukaan laulaminen koetaan. (Sundberg, Thalén & Popeil 2010, 44.) Belttaus muodostetaan kallistamalla rengasrustoa, jonka myötä äänihuulet paksunevat ja äänirako pitenee. Siten ilmanpaine, joka kulkee äänihuulten läpi, nousee ilman aktiivista hengityksen puskemista. Näin belttaus voidaan tuottaa terveesti ja turvallisesti. (Estill, Klimek & Steinhauer 2017, 109-110 & 112-113.)

Edwin (2003) kertoo, että naisilla belttaus on lähtökohtaisesti enemmän rintarekisterivoittoisempaa, kun taas miehillä belttaus tuotetaan tekemällä klassisesta tekniikasta kirkkaampaa ja fraseerauksesta puheenomaisempaa. Hän jakaa myös belttauksen perinteiseen ja modernimpaan belttaukseen. Perinteisessä belttauksessa on kuultavissa niin rockin että modernin legitin piirteitä, jolloin fraasit lauletaan hyvin runsaalla äänenlaadulla ja vähäisillä ornamenteilla. Modernissa belttauksessa käytetään pitkälti melismointia, murinaa, kirkumista, liukuja, sekä lukuisia muita ääniä, jotka määrittelevät pitkälti populaarimusiikin genrejä - rockia, poppia, gospelia ja R&B:ta. (Edwin 2003, 431-432.) Roll (2014) arvioi belttauksen olevan enemmän ”puheen jatke” kuin ”rintarekisterin jatke”, sillä terveesti tuotettuna belttauksessa käytetään ominaisuuksia sekä pää- että rintarekisteristä. Rekistereiden ”sekoituksia” taas kutsutaan nimellä mix tai Mixed Voice. (Roll 2014, 4-5.) Usein jompikumpi rekistereistä dominoi äänenväriä enemmän, jolloin puhutaan joko rintarekisterimixistä (chest mix) ja päärekisterimixistä (head mix). Mixin avulla ”pelkästä belttauksesta” saadaan esille erilaisia sävyjä (Hall 2014, 83)

Hyviä esimerkkejä belttauksesta ja mixistä ovat mm. seuraavat kappaleet ja esittäjät: Defying Gravity - Wicked (Idina Menzel), Dead Girl Walking - Heathers (Kristen Bell), I'm here - Colour Purple (Cynthia Erivo) ja Shiksa Goddess - The Last 5 Years (Adam Kantor).

Hall (2014) kuvailee musikaalilaulua ja siihen liittyvää laulutekniikkaa kirjassa *So you want to sing music theatre*. Hallin mukaan ”oikeaa” musikaalilaulutekniikkaa käyttäessä nielun alue pysyy samankaltaisessa asennossa kuin puhuesssa, ja kurkunpää on lähtökohtaisesti korkealla tai keskitasolla. Suun asento on horisontaalinen, siis leveä. Laulu on tekstilähtöistä, ja tekstin artikulointi dominoi laulua. Musiikilliset tyylit vaihtelevat musiikista riippuen, joten hyvän musikaalilaulajan on pystyttävä vaihtamaan genrestä toiseen sujuvasti. Vibraton käyttö on niinikään monipuolista - sitä joko käytetään koko fraasin mittaisesti, vähän tai ei ollenkaan riippuen musikaalista. (Hall 2014, 66.) Hallin (2014) arvio tekniikasta perustuu yhteen

näkemykseen ja pitkälti määrittelee perinteisen angloamerikkalaisen musikaalilaulun tekniikkaa. Lähtökohtaisesti on edelleen kuitenkin otettava huomioon, että musikaaliteoksen tyyli määrittelee, minkä tyylistä laulua teos vaatii, ja mitkä ovat tämän laulutyylin tekniset vaatimukset.

Hall (2014) jatkaa aiheesta. Musiikkiteatterin ja etenkin musikaalilaulun ymmärtämiseksi on keskiössä myös teosten historian tuntemus. Musikaalisäveltäjät ovat myös laulutekniikan keskiössä, koska heidän sävellystekniikkansa vaikuttivat sekä esiintyjien laulutekniikkaan että tuleviin säveltäjiin ja heidän sävellystyylinsä musiikkiteatterikentällä. Tämän takia musikaalien historian perustuntemukselle on esiintyjille merkitystä: tärkeää on esimerkiksi tietää, millä ajanjaksolla työskentelevät säveltäjät olettavat laulajan laulavan täsmälleen, mitä nuotissa lukee, ja ketkä taas antavat laulajalle vapauksia improvisoinnille. Genrestä saatavan kokonaisvaltaisen kuvan takia on tärkeää ymmärtää, miten nämä säveltäjät olivat liitoksissa toisiinsa. (Hall 2014, 1.)

Laura Virtala (2017) puhui luennollaan maailmalla hyvin tunnetusta musikaalilauluun ja musikaaleihin liittyvästä termistä ”triple threat”. Triple threat tarkoittaa kolmen musikaalin osa-alueen, laulun, näyttelemisen ja tanssin yhdistelmää. Hyvän musikaaliesiintyjän on hallittava nämä kaikki osa-alueet, mikä tekeekin musikaalista hyvin vaativan esiintymisen muodon. (Virtala 2017.)

Virtala (2017) käsitteli luennollaan myös laulun kautta näyttelemistä. Laulun kautta näytteleminen lienee oleellisimpia musikaalilaulun elementtejä. Laulu asettaa näyttelemiselle tiukat rajat, sillä näytteleminen on pystyttävä suhtauttamaan laulun rakenteeseen, dynamiikkaan, tempoon ja sanojen pituuteen. Virtala (2017) mainitsi muutamia työkaluja laulun kautta näyttelemiseen: tekstianalyysin, musiikkianalyysin ja dynamiikkakaaren.

Tekstianalyysillä tarkoitetaan laulettavan tekstin analysoimista ja tekstin puhumista ennen kuin edes tutustutaan nuotteihin. Esiintyjä voi pohtia, millainen tausta hahmolla on, mitä hahmo haluaa ja kenelle hahmo kommunikoi (esim. itselleen, yleisölle, toiselle hahmolle), onko hahmolla taka-ajatuksia, tarkoittaako hahmo todella mitä sanoo ja niin edelleen. Esittäjä voi esimerkiksi alleviivata painotettavia sanoja. Musiikkianalyysillä tarkoitetaan musiikkiin tutustumista ja kappaleen rakenteen tunnistamista. Viekö melodia tarinaa eteenpäin? Laulettavan ajatuksen pituuteen voi vaikuttaa esim. aika-arvot ja tempo. Samoin hengitys,

äänenvärit ja kiihko vaikuttavat tarinan eteenpäin viemiseen. Lopuksi, dynamiikkakaari tarkoittaa draamankaaren hahmottamista. Tämän esiintyjä voi tehdä esimerkiksi piirtämällä fyysisen draamankaaren, jolla laulua lähestyy. Kaaren emotionaalisesti korkeita ja matalia kohtia määrittelee musiikin ja tarinan dynamiikka. (Virtala 2017.)

Laulaessa musikaalilaulua kappaletta lähestytään hahmon kautta, teksti edellä. On tärkeää, että yleisö saa tekstistä ja artikulaatiosta selvän, sillä laulut vievät tarinaa ja hahmojen kehitystä eteenpäin. Esiintyjän silmien tulisi olla auki, jotta tunteet välittyvät yleisölle. Katseen suunta on myös tärkeä, sillä se määrittää myös ajatuksen suuntaa. Näiden reunaehtojen sisällä esiintyjän on pystyttävä luomaan luonteva ja uskottava tulkinta yleisölle - joka taas on kolmas tärkeä tekijä musikaalilaulussa. Esiintyjä esiintyy ensisijaisesti yleisölle, ja tulkinnan tulisi välittyä yleisölle vahvasti - siksi esimerkiksi silmät kiinni ”fiilistely” ei varsinaisesti kuulu musikaalilauluun; yleisöä ei saa sulkea tulkinnan ulkopuolelle. (Virtala 2017.)

David Ostwald (2005) käsittelee kirjassaan *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters* näyttelemistä laulun kautta. Ostwald oli omien sanojensa aikaan työskennellyt useita vuosikymmeniä musiikkiteatterikentällä useissa eri tehtävissä niin esiintyen kuin opettaen. Omaan uraansa ja kokemuksiinsa perustuen hän loi 10 maksimiä - siis totuuteen ja omaan ammattimaiseen kokemukseensa perustuvaa mietelauseita, näyttelemiseen laulun kautta. Valitsin maksimeista oleellimmat tähän tutkimusaiheeseen liittyen.

Ensimmäinen valitsemani Ostwaldin (2005) maksimi kuuluu: ”*Your characters believe they’re real people*” siis kaikki hahmot, joita esitetään, uskovat olevansa oikeita ihmisiä. Hahmo ei siis pidä itseään ”hahmona”, eikä välttämättä tiedä laulavansa, ja jos tietääkin, hänellä on jatkuva oma sisäinen dialogi, jota laulussa ei verbalisoida. Toinen maksimi jatkaa samaa linjaa: ”*Your music is your character’s feelings (and vice versa)*” - laulajan/esintyjän toteuttama musiikki on yhtä kuin hahmon tunteet, ja toisinpäin. Tunne on sävelletty teoksen säveltäjän toimesta, ja sen on tarkoitus johdattaa hahmon sisäistä dialogia. Seuraava maksimi ”*If you don’t let it show, the audience don’t know*” - ”jos esiintyjä ei näytä tunteitaan, yleisö ei voi tietää niistä” painottaa, että hahmon tunnetila täytyy tehdä fyysisesti näkyväksi siten kuten hahmo sen näyttäisi, jotta yleisö ymmärtää, mistä on kyse. ”*You make your characters believable by endowing them with convincing, apparently spontaneous, re-creations of real human behavior*” - hahmoista tulee uskottavia varustamalla heidät vakuuttavilla, näennäisesti spontaaneilla käyttäytymisen uudelleenmallinuksina. Yleisö tietää esiintyjän harjoitelleen esitystä, mutta ei

halua tietää hahmon harjoitelleen esitystä. Ja lopuksi: *Believable characters engage audiences* - uskottavat hahmot vangitsevat yleisönsä. (Ostwald 2005, 4-5).

3.2 Keskeisiä pedagogisia suuntauksia

Musikaalilaulua lähestytään Suomessa usein pop/jazz-laulun kautta. Tämä johtune siitä, että äänenlaadullisesti nykypäivän musikaalilaulu on lähempänä pop/jazz-laulua kuin klassista laulua. Musikaaleja on kuitenkin pystyttävä laulamaan siten, kuin niiden historiallinen konteksti ja säveltäjä vaativat, jolloin laulunopettajat ovat turvautuneet moniin eri pedagogisiin suuntauksiin lähestyttäessä musikaalilauluja. Tutustun tässä luvussa niistä Estill Voice Modeliin ja Complete Vocal Techniqueen. Valitsin nämä kaksi pedagogista suuntausta erityisesti sen vuoksi, että haastateltavani mainitsivat nämä kaksi pedagogista suuntausta. Olen myös itse törmännyt suuntauksiin omilla musikaalilauluopinnoissani.

3.2.1 Estill Voice Model

Estill, Klimek ja Steinhauer (2017) kertovat The Estill Voice Model olevan Jo Estillin kehittämä laulupedagoginen filosofia, joka nojautuu pitkälti tutkittuun fysiologiseen tietoon ihmisen anatomiasta. Pedagogiikka sai alkunsa 1970-luvulla USA:ssa. (Estill, Klimek & Steinhauer 2017, 13.) Turunen (2012) kiteyttää, että metodissa lähestytään laulamista yksittäisten lihasten kontrolloinnilla ja siten muodostamaan ääntä siivu kerrallaan. Näitä siivuja yhdistelemällä saadaan muodostettua erilaisia laulutyyliä ja -genrejä. Äänikoneisto on tässä metodissa jaettu kolmeen osaan, jotka ovat Energia (hengitysilma ja sen kontrollointi), Lähde (ääni ja sen korkeuserot) sekä Suodatin (äänen ulostulo nielun ja pään kautta). (Turunen 2012, Maestra-laulukoulun nettisivut.)

Estill yhteistyökumppaneineen päätti tutkia erilaisia äänenlaatuja, jotka usein assosioitiin eri musiikkityyleihin. Heidän hypoteesinsa oli, että näitä äänenlaatuja kuulokuvia analysoimalla voitaisiin löytää verrata eroavaisuuksia tiettytyyppisen äänenlaadun äänentuottamisen kanssa. Loppujen lopuksi Estill, Klimek ja Steinhauer (2017, 13) päätyivät valitsemaan neljä eri äänenlaatuja, jotka olivat:

1. Speech quality eli puheenomainen äänenlaatu, jota kutsutaan myös modaaliseksi äänenlaaduksi. Äänenlaatu kuuluu sekä uutistenlukijoiden äänessä että

populaarimusiikin laulussa. Kuulijat kuvailivat äänenlaatua monotoniseksi, tylsäksi ja kuivaksi, sekä ”kurkkudominoivaksi”.

2. Sob quality tai cry eli ”itkunomainen” äänenlaatu, jota kuulee surevan henkilön äänessä, sekä surumielisten kehtolaulujen ja laulelmien laulamissa. Kuulijat kuvailivat äänenlaatua ilmapiksi, kevyeksi, tummaksi ja itkunomaiseksi.
3. Twang quality, jota kuvaillaan texasilaisessa puhettavassa tai country-musiikin laulutyyllissä kuultavaksi äänenlaaduksi. Kuulijat kuvailivat äänenlaatua nasaaliksi, raa’aksi, teräväksi ja eteenpäin suunnatuksi.
4. Opera quality eli oopperoiden klassisessa laulutyyllissä kuultava äänenlaatu, jota voi kuulla myös Shakespearen näytelmien näyttelijöiden lavapuhetyylissä. Kuulijat kuvailivat äänenlaatua avoimeksi, ammatimaiseksi, oopperamaiseksi, tuetuksi, eläväksi ja miellyttäväksi kuunnella.

Puolueettomuuden nimissä Estill ym. (2017) päättivät nimetä nämä neljä äänenlaatua neutraalimmilla nimillä jotka ovat: Mode 1 (*speech*), Mode 2 (*sob*), Mode 3 (*twang*) ja Mode 4 (*opera*). (Estill, Klimek & Steinhauer 2017, 13.) Myöhemmin Annola ja Turunen (2015) kertovat mukaan tulleen myös:

5. Falsetto. Tätä kvaliteettia voi kuulla poikabändien korkeissa stemmoissa, hennosti laulavan lasten äänissä sekä myös useissa eri musiikkityyleissä, kuten jazzissa, folkissa, vanhassa musiikissa ja popissa.
6. Belting. Amerikkalaisen musiikkiteatterin tunnetuksi tekemä äänikvaliteetti, joka vaatii äänentuotannollisesti korkeaa intensiteettiä mutta on oikein tuotettuna turvallinen äänenkäyttötapa. Kvaliteettia käytetään pitkälti myös rytmimusiikissa (pop/rock, r’n b, soul) ja gospelissa. (Annola & Turunen 2015, 18.)

Estillissä käytetään myös ns. ankkurointia, suomentavat Annola & Turunen (2015). Ankkurointeja on kaksi: pää- ja kaula-ankkurointi sekä torso-ankkurointi. Pää- ja kaula-ankkuroinnissa ideana on aktivoita isompia lihaksia, jotta pienemmät lihakset voisivat keskittyä olennaiseen - siis äänentuotantoon. Ankkurointi auttaa vakaamman äänentuotannon muodostamisessa. Torso-ankkuroinnissa taas ääntä tuetaan aktivoimalla selkä- ja rintalihaksia, ja sen tarkoitus on lisätä intensiteettiä mihin tahansa äänenlaatuun. Torso-ankkurointia käytetään etenkin ooppera- ja belting-äänienlaaduissa. (Annola & Turunen 2015, 17.)

Estillin filosofia pohjautuu siihen, että jokaisella on mahdollisuus tuulla kuulluksi laulajana. Kaikilla ihmisillä on tähän aivan samanlaiset mahdollisuudet, mutta kuitenkin maailmaan mahtuu enemmän ihmisiä, jotka haluaisivat laulaa, kuin jotka todellisuudessa laulavat. (Estill 1991.) Ääni-ihannetta ei ole ja kaikenlaiset turvalliset äänentuottotavat ovat sallittuja (Annola & Turunen 2015, 12).

Tutkittu tieto tekee Estillistä varmasti ihanteellisen musikaalilaulun saralla: kun opettaja on perehtynyt siihen, mitä kehossa tapahtuu, voi turvallisin mielin lähteä kokeilemaan haluttua äänenväriä tai -laatua. Estill-malli jättää myös tarpeeksi sijaa opiskelijan omalle äänelle. Estill on Suomessa ollut nousussa teatteripiireissä viime vuosina, ja mm. Helsingin kaupunginteatteri tarjoaa näyttelijöilleen Estill-koulutusta, kuten Ylipää tämän tutkielman haastattelun yhteydessä (luku 7) toteaa.

3.2.2 Complete Vocal Technique

Complete Vocal Technique (CVT) on tanskalaisen Cathrine Sadolinin kehittämä laulopedagoginen suuntaus. Sadolin (2009) avaa tekniikkaa kirjassaan *Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka*. Laulutekniikan ideologiaan kuuluu, että kaikki osaavat laulaa. Sadolin itse on taustaltaan klassinen laulaja ja tutkija, jonka mielestä kaikki äänet, joita laulaja haluaa tuottaa ovat yhtä tärkeitä ja pystytään tuottamaan terveesti. (Sadolin 2009, 7.) Sen mukaan kaikki ihmisen tuottamat äänet pystytään järjestämään ja luokittelemaan loogiseksi järjestelmäksi. Musiikkityylistä riippumatta Sadolinin mukaan kaikella laululla ja ihmisen tuottamalla äänellä on yhteinen perusta. – siten esimerkiksi, klassinen laulu, pop/jazz-laulu tai musikaalilaulu eivät lopulta olisi kovin kaukana toisistaan. (Sadolin 2009, 8.)

Sadolin (2009) jakaa äänet kahteen pääryhmään: metallisiin ääniin, joita kuvataan suoriksi, karkeiksi ja suoriksi, ja ei-metallisiin, joita taas voisi kuvata pehmeiksi, taipuisiksi ja pyöreiksi ääniksi. Metalliset äänet Sadolin jakaa vielä täysmetallisiin ja puolimetallisiin ääniin. Täysmetalliset äänet Sadolin jakoi vielä kahteen ryhmään. Siten pääryhmiä äänille syntyi neljä. Näitä ääniryhmiä CVT:ssa kutsutaan moodeiksi: neutral- (ei-metallinen moodi), curbing- (puolimetallinen moodi), ja overdrive- ja edge-moodit (täysmetalliset moodit). (Sadolin 2009, 8.)

Sadolin (2009) kiteyttää, että CVT-laulutekniikka perustuu kolmeen peruseriaatteeseen, joiden päälle lähdetään rakentamaan haluttua laulusoundia. Nämä kolme peruseriaatetta ovat: laulamisen tuki, perus-twang (siis ilman määrän säätely laulusoundissa) ja rento leuka ja huulet. Kun nämä perusasiat ovat kohdillaan, valitaan seuraavaksi äänen metallisuus eli moodi (neutra, curbing, overdrive tai edge). Tämän jälkeen tarkastellaan haluttua äänenväriä (tummaa tai vaaleaa tai jotain näiden väliltä) muokkaamalla ääntöväylän muotoa. Jokaisella ihmisellä on luonnostaan joko tumma tai vaalea äänenväri, mutta ääntöväylää muovaamalla voidaan saada muodostettua soundiin haluttua äänenväriä. Lopuksi valitaan haluttu ääniefekti, joka on enemmän laulun tulkinnallisiin keinoihin liittyvä tekijä. Sadolin kuitenkin painottaa, että efektejä saa lisätä lauluun vasta, kun aiemmat ”palikat” - eli kolme peruseriaatetta, moodi ja äänenväri sujuvat laulajalta hyvin. (Sadolin 2009, 17-19.)

Laaksonen (2015) arvioi CVT:ssä olevan tärkeää, että opettajan musiikillinen maku ei sotke opetettavaa laulutekniikkaa, vaan laulajan oma kokemus ja mielipide ovat keskiössä. Opettajan ei tulisi ohjailta oppilaan laulua oman estetiikkansa mukaiseen lauluilmaisuun. Taiteelliset valinnat ovat täysin oppilaan käsissä. Tämän takia CVT-laulunopettajien pedagogiikan tukena on jopa kommunikaationmalli, jolla pyritään noudattamaan CVT-pedagogiikan arvoja. Pedagogiikka on opiskelijalähtöinen ja haastaa perinteisiä opettaja-oppilas valtasuhteita; oppilaan rooli ja näkemys ovat opettajan kanssa tasavertaisia. Jatkuva positiivinen palaute on CVT- pedagogiikassa tärkeää. Opettajan tulisi kiinnittää huomiota nimenomaan siihen, mikä laulajan laulussa on jo hyvää. Laulajan täytyy pohtia itse, kuinka laulua voisi vielä parantaa, ja tähän pohjautuen opettaja ja oppilas työstävät oppilaan lauluopintoja yhdessä eteenpäin. (Laaksonen 2015, 20-21.)

Musikaalilaulunäkökulmasta mietittynä CVT antaa tilaa oppilaan oman äänen löytämiselle pedagogiikkansa ansiosta. Siten on ymmärrettävää, miksi sitä esiintyy musiikkiteatterimaailmassa: se on musikaalilaulun kannalta ihanteellinen ja konkreettisia työkaluja tarjoava opetussuuntaus. CVT:stä kuitenkin on ristiriitaisia kokemuksia myös ammattilaisilla, kuten luvussa seitsemän tulen käsittelemään. Fakta lieneekin, että laulun subjektiivisuuden takia kaikki pedagogiset näkökulmat eivät toimi kaikilla.

4 MUSIKAALILAULUN OPETUS

”Muistin helpottuneen tunteen, joka minulla oli Lontoossa opiskellessani, kun siellä musiikkiteatteri todella tunnustetaan itsenäiseksi taidemuodokseen, eikä sen olemassaoloa tarvitse perustella erikseen.” (Virtala 2016, 34.)

Musiikkiteatterinammattilainen ja musikaalilaulunopettaja Laura Virtala (2016) toteaa opinnäytetyössään:

”Musikaalilaulun opettamisesta on valitettavan usein vallalla ajatus, että jos olet hyvä laulunopettaja, osaat opettaa musiikkiteatteria, olipa oma tyylilajisi mikä hyvänsä. Itse näen asian eri tavalla.” (s. 40)

Tässä olemme myös tämän tutkielman ydinkysymysten äärellä: mikä tekee musikaalilaulusta omalla tavallaan niin erikoisen, että sitä tarvitsisi opettaa omana tyylilajinaan. Edellisessä luvussa käsiteltiin musikaalilaulun erityispiirteitä, ja näiden piirteiden ydin lienee laulun kautta näytteleminen. ”Laulu ei ole koskaan vain laulu” (Virtala 2016, 21) ja tulkinta on eri asia kuin näytteleminen. Jos itse laulan esimerkiksi Jason Robert Brownin kappaletta ”Still hurting” musikaalista *The Last Five Years*, kappaletta ei laula Laura Eskola, vaan musikaalin hahmo Cathy. Musikaalilaulua voisi kuvata myös monologiksi (Jokiaho 2019). Acting through singing - eli näytteleminen laulun kautta on vielä monelle laulunopettajalle harmaata aluetta, ymmärrettävistä syistä.

Tämän lisäksi musikaalilaulussa puhutaan laulutekniikoista ja äänenlaaduista, joista ei pop/jazz-laulussa puhuta. Vaikka Suomessa usein musikaalilaulu asetetaan pop/jazz-laulun sateenvarjon alle, voi asian ajatella myös toisin. Musikaaligenre itsessään on myös suurempi sateenvarjo eri musiikkigenreille - sen alle mahtuu niin pop/rock, jazz ja hiphop sekä klassisempaa laulutekniikkaa vaativat lyyrisemmät teokset. Tämä luonnollisesti asettaa opettajalle tietyn vaatimustason sekä hyvin monipuolisesti eri tyylilajien osaamista ja teostuntemusta.

Wilson (2010) pohtii artikkelissaan *Showtime! Teaching Music Theatre and Cabaret Singing* musikaalilaulun pedagogiikkaa, ja siitä, miksi musikaalilauluun tulisi olla omia genrekohtaisia opettajiaan. Hän mainitsee erityisesti, että musikaalilaulunopettajan tulisi tuntea työkentän luonne ja pysyä ajan tasalla sen muutoksessa. Musikaalinäyttelijöiden ammattitaitovaatimukset ovat kasvaneet vuosien varrella. Vaatimusten kasvusta kertoo se, että englannin kielinen käsite ”triple threat”, joka tarkoittaa näyttelemistä, laulua ja tanssia, on tullut itsestään selväksi

osaamiskokonaisuudeksi, jos tavoitteena on työskennellä musikaalinäyttelijänä. Musikaalilaulunopettajat tarvitsevat työhönsä tieteellisen tutkimukseen perustuvaa, luotettavaa, käytännönläheistä ja työmarkkinoiden kannalta relevanttia tietotaitoa työssään, jotta mahdollisimman ammattitaitoisia musikaalin tekijöitä saadaan Suomeen myös tulevaisuudessa. Jos musikaalisäveltäjät otetaan ammattikentällä yhtä vakavasti kuin esimerkiksi klassisen musiikin säveltäjät, on alaa edustavilla tekijöillä oltava yhtä korkean ammattitason koulutusta musikaalilaulussa kuin klassisen musiikin laulajillakin. (Wilson 2010, 303-304.) Musikaalilaulunopettaja-työnimikkeenä on Suomessa vielä harvinainen, ja teatterit käyttävätkin paljon kiertäviä ”lalucoacheja” esiintyjensä kouluttamiseen. Maissa, joissa musikaaleilla on pitkät perinteet, on musikaalilaulunopettajat ja alan koulutus yleisempää. Virtala (2017) kiteyttää tilanteen:

”Meillä on valtava joukko erittäin taitavia laulunopettajia, niin klassisen kuin pop/jazzlaulun puolelta, jotka toki osaavat kehittää musiikkiteatterinäyttelijän ääntä ja laulutekniikkaa. Sen lisäksi meillä on huikeita näyttelijöitä ja näyttelijäntäytönopettajia, jotka osaavat auttaa hienon tulkin rakentamisessa. Mutta puhdasta musikaalilaulutekniikkaa ja näyttelemistä laulun kautta, sitä meillä toistaiseksi harva opettaa.” (Virtala 2017, 40.)

Olen itse opiskellessani huomannut musikaalilaulun olevan yhä suosituimpi laulajien ja esiintyjien keskuudessa. Musikaalilaulu on myös yksi vaadituista genreistä mm. Jyväskylän ammattikorkeakoulun pop/jazz-laulunopettajan opintolinjalla, mutta silti aiheeseen ei paneuduta samalla tavalla kuin populaarimusiikingenreihin, joille on melkein jokaiselle oma ”bändiworkshoppinsa”. Joka toinen vuosi ammattikorkeakoulu kuitenkin järjestää musikaalin, johon opiskelijat voivat halutessaan hakea. Tällä tavalla projektimuotoista musikaalilaulunopiskelua löytyy varmasti useista muistakin ammattikorkeakouluista, mutta selkeää opintosuuntausta musikaalinäyttelijän tutkinnolle ei löydy muualta kuin Tampereen ammattikorkeakoulusta.

Musikaalilaulunopetus on pitkälti kiinni musiikkiteatterinopetuksessa. Siksi tämän tutkimuksen kannalta on tärkeää ottaa katsaus myös musiikkiteatterinopetukseen aina perusopetuksesta ammattiopintoihin Suomessa. Opintojen laajuus ja laatu on automaattisesti suoraan verrannollinen myös musikaalilaulunopetukseen.

Musiikkiteatteria harrastetaan Suomessa paljonkin, mutta kansallista opetussuunnitelmaa pelkästään musiikkiteatterin opinnoille esimerkiksi taiteen perusopetuksen

opetussuunnitelmassa ei ole. Myöskään mainintaa musiikkiteatterista tai musikaaleista ei erikseen ole perusopetuksen opetussuunnitelmassa. Musiikkia voi opiskella Suomessa perusasteella, toisella asteella sekä korkea-asteella. Musiikkiteatteri on vähitellen tehnyt tietään myös opetussuunnitelmiin, mutta sen osuus on vielä suhteellisen vähäinen.

Taiteen perusopetuksen valtakunnallisessa opetussuunnitelmassa (2017) musiikkikasvatuksen tarkoituksena on luoda puitteet musiikin elinikäiselle harrastamiselle sekä yksilön toimivan musiikkisuhteen syntymiselle. Harrastamisessa pitäisi korostua musiikin kokemisen ja tekemisen ilo, sekä musiikkivälineistetty itseilmaisu. Musisoinnin tulisi tapahtua sekä yksin että yhdessä musisoiden ja kehittyä oppilaan omien kiinnostuksen kohteiden mukaan. Monipuolisen soitintuntemuksen ja musiikinhahmottamisen lisäksi oppilasta ohjataan myös esiintymiseen erilaisissa kokoonpanoissa sekä elävään musiikilliseen ilmaisuun esiintymistilanteissa. (Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän perusteet 2017, 41-42.) Opetussuunnitelmassa ei mainita yksittäisten soitinten opetussuunnitelmia erikseen, sillä opetussuunnitelma antaa oppilaitoksille paljon tilaa toteuttaa opetussuunnitelmaa parhaaksi näkemällään tavalla. Myös Pérez-Aldeguer (2013) kiteyttää, että musiikkiteatterin opetuksessa tärkeää on yksilöiden tarpeiden mukainen opetus parhaan lopputuloksen aikaansaamiseksi. Esimerkiksi jäykkään opetussuunnitelmaan taipuminen yksilöiden tarpeiden kustannuksella tuskin tuottaa haluttua oppimistulosta. (Pérez-Aldeguer 2013, 16). On otettava huomioon, että Suomessa opetussuunnitelmat ovat kuitenkin luotu yksilön tarpeita huomioiviksi joustaviksi kokonaisuuksiksi, jotka eivät taideaineissa sido opettajaa tai oppilaita asetetun rajapyykin saavuttamiseen, vaan rajapyykki voidaan asettaa ryhmän ja yksilön tarpeiden mukaan. Sama pätee luonnollisesti myös peruskoulun opetussuunnitelmien perusteisiin (2014), jossa musiikinopetuksella pyritään kehittämään yksilön musiikkisuhdetta, ja luomaan pohjaa elinikäiselle harrastamiselle niin ala- kuin yläkoulussakin. Opetussuunnitelma pitää sisällään myös musiikillisten ja monitaiteellisten kokonaisuuksien mahdollistaminen oppilaille (vuosiluokkien 3-6 musiikinopetussuunnitelma, 293) ja muiden ilmaisumuotojen yhteyden löytämisen musiikkiin (vuosiluokkien 7-9 musiikinopetussuunnitelma, 488) voisi helposti pitää sisällään esimerkiksi musiikkiteatteriesityksen järjestämisen. (Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2014.)

Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet (2014) sekä Taiteenperusopetuksen opetussuunnitelma (2017) molemmat painottavat oppilaan luovuutta ja itsekeksimistä. Rajan (2019) kiteyttää, että kaikki musiikkiteatterin osapuolet - näyttelijät, tanssijat, laulajat, ohjaajat lavastajat, säveltäjät ja sanoittajat - luovat jatkuvasti (s. 46). Siten musiikkiteatteri antaa

loistavat puitteet myös musiikkikasvatuksen toteutukselle - voisi melkein sanoa, että musiikkiteatteriproduktio pitää sisällään kaikki perusopetuksen opetussuunnitelman musiikin ainekohtaisen opetussuunnitelman osa-alueet. Kuitenkin, kuten Rajan (2019) toteaa, musiikkiteatteri on aina kouluissa valinnainen kurssi tai koulunjälkeinen lisäaktiiviteetti (s. 16). Rajan puhuu kokemuksestaan kouluista USA:ssa, mutta tilanne ei Suomessa tästä juuri eroa. Musiikkiteatteriesityksiä järjestetään kouluissa yleensä valinnaisena kurssina, ja jo valmistuneilta kollegoiltani olen saanut kuulla, että lähes koskaan projektiin varatut työtunnit eivät läheskään riitä koko esityksen loppuun saamiselle. Usein työt valuvat siis omalle ajalle, jotta projekti toteutuisi. Kuten aiemmin tässä tutkielmassa on mainittu, musiikkiteatteriproduktiot ovat suuria ja resursseja vieviä projekteja, jotka vaativat kaikkien osapuolien yhdenmukaista sitoutumista onnistuakseen. Musiikkiteatteriprojektien tuominen peruskoulumaailmaan saattaa usein pitkälti olla kiinni opettajien henkilökohtaisesta innokkuudesta.

Musiikkiteatteria voi opiskella taiteen perusopetuksen puolella muutamassa oppilaitoksessa, jotka sijainniltaan painottuvat pääkaupunkiseudulle. Nämä koulut ovat Juvenalia-musiikkiopisto, Step up-tanssikoulun alainen Skene-musiikkiteatterikoulu ja Vantaan musiikkiopisto.

Juvenalia-musiikkiopiston musiikkiteatterilinjan alaikäraja on 15 vuotta. Perusopinnot on jaoteltu kolmeen eri tasoon, jotka kronologisesti vaikeutuvat opintojen edetessä. Opintoihin kuuluu musiikinahmotusaineiden tuntien lisäksi viikoittaiset laulutunnit ja ensemble-työskentely (tanssi- ja lauluryhmässä). Aloittavien ryhmien kokoonpano pyritään säilyttämään opintojen edetessä. Perusopintojen jälkeen oppilas voi osallistua syventäviin opintoihin, jossa jo opittua sovelletaan. Opinnot päätetään näyttämölliseen musikaalikonserttiin. (Juvenalian opetussuunnitelma 2018, 6-9.) Musiikkiteatterin perusopetuksen opintoja voi tehdä myös Step up -school tanssikoulun alaisessa Skene-musiikkiteatterikoulussa, joka toimii myös pääkaupunkiseudulla. Koulutusohjelmia on 9-vuotiaista lapsista ylöspäin. Aikuisille on tarjolla omia harrasteryhmiä. Koulu on perustettu vuonna 2006 tarkoituksenaan lisätä lasten- ja nuorten musiikkiteatterin harrastamista Suomessa. Perusopetukseen kuuluu niin laulua, tanssia kuin näyttelijäntyötäkin. Eri ikäryhmiä on kolme: lapset (9-12 v.), nuoret (13-15 v.) ja aikuiset (16-26 v.). Jokainen ryhmä valmistelee oman musiikkiteatteriesityksen, joka esitetään lukuvuoden lopuksi. Useat Skenen alumnit ovat päätyneet jatko-opintoihin teatterialalle ja teatterin ammattilaisiksi. (Step up-school 2019.) Näiden lisäksi Vantaan musiikkiopistossa tarjotaan

musiikkiteatteri-ilmaisu nimistä opetusta samaan tyyliin kuin kahdessa edellä mainitussa musiikkioppilaitoksessa. Opintoihin kuuluu laulun ja tanssin lisäksi improvisaatiota, äänenkäyttöä ja kehollista ilmaisua. Opinnot järjestetään ikäkausittaisissa ryhmissä: lapset (n. 9-11 v.), varhaisnuoret (n. 11-13 v.), nuoret (n. 13-16v.) ja aikuiset (n. 16 v. alkaen). Opinnot kestävät ryhmäkohtaisesti kaksi vuotta, ja päättyvät musiikkiteatteriesitykseen. Aikuisryhmälle sisältyvät myös henkilökohtaiset 30 minuutin pituiset laulutunnit. (Vantaan musiikkiopisto 2019.)

Toisella asteella musiikkiteatterikoulutusta tarjoavat mm. jotkut lukiot erityislinjoinaan esim. Hatanpään lukio ja Rantasalmen lukio. Tämän lisäksi koulutusta tarjoavat useat kansanopistot esimerkiksi Laajasalossa, Lahdessa ja Suomen Teatteriopistossa joko musiikkiteatterilinjoina tai osana näyttelijäntäylinjoina.

Korkeakoulutasolla musiikkiteatterin koulutusohjelma löytyy Tampereen ammattikorkeakoulusta. Koulutus on kandidaattitasoinen musiikkiteatteriesiintyjän koulutus, laajuudeltaan 240 opintopistettä ja kestoltaan 4 vuotta. Opintoihin kuuluu taitojen harjaannuttamista ja teoreettiseen tietoon pohjautuvaa käytännön oppimista: laulua, näyttelemistä ja tanssia sekä edellä mainittujen yhdistämistä. Näiden lisäksi opintoihin kuuluu mm. musiikin teoriaa ja historiaa, musiikkiteknologiaa, musiikkialan yrittäjyyttä työyhteisöosaamista sekä viestintätaitoja. Opintoja ja omaa erikoistumisalaa voi muokata opiskelijan omien intressien mukaan. Opetus toteutetaan yksilö- ja ryhmäopetuksena. Koulutus valmistaa opiskelijat toimimaan ammattimaisella musiikkiteatterikentällä. Kaikkien koulutukseen osallistuvien opiskelijoiden pääinstrumentti on pop/jazz-laulu. Opinnot päätetään laulun B-tutkintoon, sekä opinnäytetyöhön. (Tampereen ammattikorkeakoulu 2019.)

Taideyliopistossa on musiikkiteatterin opintokokonaisuus, joka on tällä hetkellä saatavilla vain Taideyliopiston maisteriopiskelijoille syventävinä opintoina. Syksystä 2019 opinnot on avattu myös taideyliopiston avoimelle yliopistolle. Opintoihin valitaan soveltuvuuskokeella. Opintojen tarkoituksena on luoda perusvalmiudet opiskelijalle toimimaan musiikkiteatterikentällä. Opintoihin kuuluu laulua ja ensemble-laulua, äänenkäyttöä, näyttelijäntyötä ja tanssia, ja opintokokonaisuus on osittain koottu jo taideyliopistossa olemassa olevista kursseista. Laajuudeltaan kokonaisuus on 10-30 opintopistettä riippuen opiskelijan henkilökohtaisista tarpeista. (Taideyliopisto 2019.)

Selkeästi musikaalilauluun keskittyviä kursseja on vuodesta 2016 lähtien Suomessa muunmuassa järjestänyt laulunopettaja ja musiikkiteatterinäyttelijä Laura Virtala. Kurssien pääpaino on amerikkalaisessa musikaalilauluperinteessä, ja kurssit ovat tarkoitettu pääasiassa laulua opiskeleville, laulunopettajille, näyttelijöille ja musikaalinäyttelijöille tai musiikkiteatterialalle aikoville. (Virtala 2019.)

Opintojen saatavuuteen vaikuttaa rahoitus. Musiikkiteatteri vaatii koulutusta sekä näyttelijän, tanssijan että laulajan työssä, joten koulutuksen järjestäminen on kallista. Toisaalta musiikkiteatteri ei myöskään työllistä valtavaa määrää ihmisiä Suomen kokoisessa maassa.

5 TUTKIMUSASETELMA

Tämän tutkimuksen tavoitteena on selvittää, millaisia näkökulmia musikaalilaulunopettajilla on genren laulunopetuksesta Suomessa. Tutkimuksessani pyrin ymmärtämään syvällisemmin tutkittavan teeman sisältöä ja edistämään suomalaista musiikkiteatteritutkimusta laulupedagogisesta näkökulmasta. Tutkimukseni on laadullinen tutkimus. Tutkimukseni kohderyhmänä ovat suomalaiset musiikkiteatterin ammattilaiset: sekä näyttelijät että pedagogit. Tutkimukseni on tapaustutkimus, jonka aineistonkeruun toteutin teemahaastatteluina.

5.1 Tutkimuskysymys

Tutkimukseni pääkysymykseksi muotoutui: Millaisia näkemyksiä musiikkiteatterin ammattilaisilla on musikaalilaulun opetuksesta Suomessa?

Tämän tutkimuksen pääasiallinen tarkoitus on kartoittaa musikaalilaulunopetuksen tilaa ja suuntaa Suomessa, ja tähän selkeimmän ja parhaan vastauksen antavat varmasti alaan erikoistuneet ammattilaiset. Aluksi kehitelin haastattelukysymykset, joiden toivoin antavan mahdollisimman laajan kuvan tutkittavasta aiheesta. Tunnistin kysymyksistä nousevan kolme pääteemaa, joihin etsin vastauksia. Nämä teemat laajenivat aineiston purkamisessa. Keräsin haastatteluaineiston teemahaastatteluna ja tallensin haastattelut.

Laura Virtalan ja Saara Jokiahon haastatteluissa käytin seuraavaa haastattelurunkoa:

Musikaalilaulu genrenä

Kerro itsestäsi ja laulunopettajataustastasi/musikaalinäyttelijä taustastasi.

Kuvaile musikaalilaulua ja sen opetusta?

Eroaako se pop/jazz-laulun tai klassisesta laulun pedagogiikasta? Miten?

Musikaalilaulun opetuksen haasteet

Millaisia eroja on musiikkiteatterikappaleen ja ”tavallisen” pop-kappaleen lähestymisessä ?

Miten lähestyt musiikkiteatterikappaletta lauluoppilaan/coachaamasi ensemblen/näyttelijän kanssa?

Millaisia haasteita olet kohdannut musikaalilaulun opetuksessa?

Pitäisikö näitä eroja ottaa mielestäsi huomioon pop/jazz-laulun opetuksessa - ottaen huomioon, että musiikkiteatterikappaleet ovat usein ”pakollinen” osa laulunopetuksen opetussuunnitelmia? Miksi?

Musikaalilaulun asema ja tulevaisuus Suomessa

Minkälainen on musikaalilaulun asema Suomessa tällä hetkellä omasta näkökulmastasi?

Minkälainen tulevaisuus sillä mielestäsi on? Minne se on menossa?

Kahden ensimmäisen haastattelun perusteella muokkasin haastattelurunkoa. Molemmista haastatteluista nousi teemoja, jotka eivät keskittyneet niinkään genre-eroihin, ja koin eroavaisuuksien etsimisen olevan tässä tutkimuksessa turhaa ja kapeakatseista. Tämän ja keräämäni aineiston myötä muokkasin haastattelurunkoa Maria Ylipään haastatteluun seuraavanlaiseksi:

Musikaalilaulu genrenä

Millä termillä kuvaisit musiikkiteatterissa esiintyvää laulua? Lokeroisitko sen omaksi genrekseen? Miksi?

Miten lähestyt uutta musikaalikappaletta? Miten työstät?

Minkälaisiin haasteisiin olet törmännyt musikaaleja (ja niissä esiintyneitä kappaleita) työstäessäsi?

Millaisia eroja mielestäsi on musiikkiteatterikappaleen ja ”tavallisen” pop-kappaleen lähestymisessä? Onko eroja?

Musikaalilaulun asema ja tulevaisuus Suomessa

Minkälaisiin asenteisiin musiikkiteatteria ja musikaaleja kohtaan olet törmännyt urasi aikana? (Joko kulisseissa tai niiden toisella puolella)

Minkälainen on musikaalilaulun asema Suomessa tällä hetkellä omasta näkökulmastasi?

Minkälainen tulevaisuus sillä mielestäsi on, minne se on menossa?

Musikaalilaulun opetuksen haasteet

Millaisia kokemuksia sinulla on musikaalilaulunopetuksesta omalla urallasi?

Onko jokin tietty laulunopetussuuntaus (esim. Estill/CVT) mielestäsi valloillaan teatterimaailmassa?

Syynä haastattelurungon muokkaamiselle Maria Ylipään kohdalla oli se, että kahden edeltävän haastattelun perusteella oli noussut esiin asioita, joita oli hyvä tarkentaa.

Laura Virtalan haastattelussa aiheet liikkuvat pitkälti pedagogisissa vesissä opettajan näkökulmasta, kun taas Saara Jokiahon ja Maria Ylipään haastattelussa sivuttiin enemmän oppijan näkökulmaa kahden ammattimusikaalinäyttelijän näkökulmasta.

5.2 Tutkimusmenetelmä

Tutkimus on laadullinen tutkimus. Laadullinen tutkimus tutkii ilmiöitä, joista se pyrkii lisäämään ymmärrystä. Tutkittavat ilmiöt ovat siis lähtökohtaisesti tuntemattomia, toisin kuin määrällisessä tutkimuksessa. Mitä tuntemattomampi tutkittava ilmiö on, sitä paremmin laadullinen tutkimus sopii sen tutkimiseen. (Kananen 2014, 16-17.) Laadullisen tutkimuksen lähtökohtana on todellisen elämän kuvaaminen, ja ajatus elämän moninaisuudesta. Päämääränä on saada mahdollisimman kokonaisvaltainen kuva tutkittavasta aiheesta tai ilmiöstä. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 152.) Tämän vuoksi laadullinen tutkimus sopii tutkimukseen valitsemani ilmiön tutkimiseen hyvin. Ilmiö on myös suhteellisen tuore, eikä siitä ole tehty paljoa tutkimusta Suomessa. Tutkimuksen tarkoituksena on edistää suomalaisen musikaalilaulunopetuksen asemaa ja tutkimusta Suomessa .

Käytin aineistonkeruumenetelmänä teemahaastattelua. Teemahaastattelussa tutkitaan yksilön ja yksilön toiminnan muodostamaa ilmiötä. Tutkija pyrkii avaamaan tätä ilmiötä haastattelusta kumpuavien teemojen avulla, ja analysointivaiheen jälkeen pyrkii rakentamaan ilmiöstä kokonaiskuvaa. Teema tarkoittaa aihetta, josta keskustellaan, ja on siten laajempi käsite kuin ”kysymys”. Kysymykset fokusoidaan tutkittavan ilmiön (yksilön tai ryhmän) toimintaan. Menetelmä edellyttää, että molemmilla osapuolilla on yhteinen kieli keskustelun onnistumiseksi. (Kananen 2018, 89-90.) Teemojen laatimiseksi tutkijalla on siis oltava jonkinlainen ennakkokäsitys tutkittavasta ilmiöstä (Kananen 2018, 96). Eskola ja Vastamäki

(2001) painottavat, että teemahaastattelu muistuttaa enemmän keskustelua, kuin formaalia kysymys - vastaus -tyylistä haastattelutilannetta. Keskustelu etenee tutkijan aloitteesta ja tämän asettamin ehdoin (Eskola & Vastamäki 2019, 24). Kananen (2018) lisää, että keskustelun tahdin määrää kuitenkin haastateltava (Kananen 2018, 97). Tutkija pyrkii vuorovaikutuksen keinoin saamaan selville tutkimuksen kannalta oleellisen informaation (Eskola & Vastamäki 2001, 24). Tämän takia tutkijan arvostava, kiinnostunut ja kunnioittava asenne haastateltavaa kohtaan on tärkeää haastattelutilanteessa. Tutkijan on osattava luoda luottamuksellinen ilmapiiri haastattelun alusta lähtien. (Kananen 2018, 91.)

Hirsjärvi ja Hurme (2001) toteavat teemahaastattelun lähtevän siitä, miten haastateltava on kokenut tietyn asian tai tilanteen. Tärkeää metodissa on ihmisten subjektiiviset tulkinnat ja merkitykset, joita he asioille antavat. Metodia pidetään lähempänä puolistrukturoitua kuin strukturoitua haastattelua. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 48.) Eskola & Vastamäki jatkavat, että *strukturoitu haastattelu* on haastattelu, jossa kysymykset ja niiden esitysjärjestys on kaikille haastateltaville sama. Oletus on siis, että kysymysten merkitys on lähtökohtaisesti kaikille haastateltaville samanlainen. Tällöin käytössä voi olla valmiit vastausvaihtoehdot. *Puolistrukturoidussa haastattelussa* taas kysymykset ovat samat, mutta valmiita vastausvaihtoehtoja ei ole. Haastateltavat saavat vastata omin sanoin. (Eskola & Vastamäki 2001, 26.) Tässä tutkimuksessa käytettiin puolistrukturoitua haastattelua.

Haastattelukysymyksiä rajaa ilmiö, sillä ne löytyvät itse ilmiön sisältä. Niitä ohjaa tutkimusongelma, johon etsitään vastausta (Kananen 2018, 91). Hirsjärvi ja Hurme kertovat, että teemahaastattelussa haastattelukysymyksien ei tarvitse olla tarkasti muotoiltuja, ja kysymyksiä voi esittää eri järjestyksessä vallitsevan keskustelun suunnan ja haastattelijan pelisilmän mukaan. Puolistrukturoidun metodista tekee se, että kysymysten vapaamuotoisuudesta huolimatta kaiken nivoo yhteen haastattelun teema. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 47-48.)

Teemahaastattelun teemat valitaan kolmea eri tapaa hyödyntäen: joko itse *luovasti keksien, omaa intuitiotaan* käyttäen, *kirjallisuuteen* ja aiheesta tehtyihin tutkimuksiin pohjaten ja/tai johtaen teemat jostakin *teoriasta* - teoreettinen käsite muutetaan siten tutkittavaan ja mitattavaan muotoon, siis teemoiksi. Ideaalinta tutkimuksen kannalta olisi, että teemojen luomiseen olisi käytetty kaikkia edellä mainittuja keinoja. (Eskola & Vastamäki 2001, 33.)

Tämän tutkimuksen pääteemoja ovat musikaalilaulamisen opetus ja suomalainen musiikkiteatteri kulttuuri.

Valitsin teemahaastattelun tähän tutkimukseeni siksi, että halusin tuoda haastateltavien omat mielipiteet ja näkemykset esille tutkimusaiheestani. Aiheesta ei ole tehty juurikaan suomenkielistä tutkimusta, joten teemahaastattelu tuntui luontevimmalta tiedonkeruutavalta. Teemahaastattelu tuo mielestäni alan tekijöiden oman äänen parhaiten kuuluviin. Informaali keskustelunomainen tilanne luo haastattelijan ja haastateltavan välillä luonnollisen vuorovaikutustilanteen, ja teemahaastattelun joustavuus antaa sijaa myös lisäkysymyksille.

Tutkimukseni on tapaustutkimus. Termi ”tapaus” ei ole yksiselitteinen, ja sen merkitys vaihtelee tutkimustyyppin mukaan. Tämän tutkimuksen tyyllisessä tutkimuksessa tapaus merkitsee asiaa, jota tutkitaan - siis tutkimuksen kohdetta. (Laitinen 1998; Saarela-Kinnunen & Eskola 2001, 161.) Tapaustutkimukselle ominaista on, että tutkittavaa aineistoa ei ole määrällisesti paljon, vaan tutkija keskittyy intensiivisesti yksittäiseen tapaukseen tai pieneen joukkoon toisiinsa kytköksissä olevia tapauksia. Aineiston valinnassa on tärkeää, että yksittäiset aineiston osat muodostavat yhdessä jonkinlaisen kokonaisuuden, siis tapauksen. Aineistosta pyritään saamaan mahdollisimman yksityiskohtaista tietoa tutkittavan ilmiön selittämiseksi. (Saarela-Kinnunen & Eskola 2001, 158.) Tyypillistä tapaustutkimukselle on tutkijan osallisuus tutkimukseen sekä teorian vahva rooli. Myös monimetodisuus ja historialliset (tapahtumiin sidoksissa olevat) sekä väestöön liittyvät rakenteelliset sidokset kuvaavat tapaustutkimusta hyvin. (Stoecker 1991; Saarela-Kinnunen & Eskola 2001, 163.) Vaikka tapaustutkimuksessa on pyrkimys tutkia yksittäistä tapausta tai ilmiötä, on sen taustalla pyrkimys käsittää ihmisyyhteisöjen toimintaa yleisellä tasolla, siitä huolimatta, että tutkittavana olisikin vain yksittäinen tapaus. (Saarela-Kinnunen & Eskola 2001, 163-164.) Tapaustutkimus on lähtökohtaisesti joustava ja monipuolinen tutkimustyyppi, jossa käytetään erilaisia tiedonhankintamenetelmiä (Saarela-Kinnunen & Eskola 2001, 169).

Tapaustutkimus oli luonnollinen valinta tälle tutkimukselle, sillä musikaalilaulunopettajia (tutkimusaineistoa) ei ole Suomessa määrällisesti montaa. Ylipäätään koulutusta musikaalilaululle on vielä tarjolla vähän, vaikka musikaalit jatkuvasti kasvattavat profiiliaan koko maassa.

5.3 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistokseni valitsin suomalaisia musikaalilaulun ammattilaisia, yhden opettajan ja kaksi ammattinäyttelijää, jotka ovat erikoistuneet musikaalilauluun. Tutkimukseen osallistuivat Laura Virtala (pedagogi ja näyttelijä) sekä Saara Jokiaho (näyttelijä) ja Maria Ylipää (näyttelijä). Haastateltavien luvalla he esiintyvät omalla nimellään. Koska haastateltavat esiintyvät asiantuntijaroolissa ja siten antavat lisätietoa, on mielestäni tämän tutkimuksen kannalta perusteltua, että heidän asemansa musiikkiteatterinkentällä on lukijoiden tiedossa. Ennen tutkimuksen julkaisua tutkimustulokset lähetettiin haastateltaville siten, että he näkivät vain omat haastatteluvastauksensa. Tämän jälkeen heille annettiin mahdollisuus muuttaa ja/tai poistaa vastauksiaan sen mukaan, allekirjoittavatko he tutkijan tulosten aukikirjoituksen.

Haastattelut nauhoitettiin keväällä ja alkukesästä vuonna 2019. Haastattelut nauhoitettiin haastateltavien suostumuksella. Haastattelut kestivät 21–65 minuuttia.

Haastateltavat esiintyvät asiantuntijaroolissa. Tällaisessa tilanteessa Alastalo ja Åkerman (2010) kutsuvat haastattelua asiantuntijahaastatteluksi. Tällöin haastateltavia haastatellaan sillä oletuksella, että heillä on tietoa tutkittavasta aiheesta. Tämän takia haastateltavien valinta perustuu haastateltavien osallisuuteen tai institutionaaliseen asemaan tutkittavassa ilmiössä. Asiantuntijahaastattelun tarkoitus on tuottaa kuvaus jostain ainutkertaisesta historiallisesta ilmiökentästä tai tapahtumankulusta. (Alastalo & Åkerman 2010, 373-374.) Valitsin haastateltaviksi musiikkiteatterin ammattilaisia, sillä koen heillä olevan ajankohtaisinta tietoa musikaalitentän tämänhetkisestä tilanteesta.

Laura Virtala on suomalainen laulunopettaja ja musikaalinäyttelijä. Taustaltaan Virtala on laulunopettaja ja Lontoon Royal Academy of Music:sta valmistunut musikaalinäyttelijä. Virtala on opettanut useissa eri musiikkioppilaitoksissa ympäri Suomea ja opettaa tällä hetkellä Metropoliassa pop/jazz-laulun opiskelijoita. Virtala on näytellyt eri ammattiteattereissa ympäri Suomea monenlaisissa rooleissa. Hän on ollut kehittämässä musiikkiopisto Juvenalian musiikkiteatterin opintosuuntaa. Tällä hetkellä Virtala järjestää musikaalilaulun lyhytkursseja aiheesta kiinnostuneille laulunopettajille ja -opiskelijoille. Virtala on perehtynyt Estill Voice Model- laulupedagogiikkaan ja käyttää sitä paljon opetuksessaan.

Saara Jokiaho on Lahden ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjalta valmistunut musikaalinäyttelijä. Jokiaho on tehnyt rooleja mm. Helsingin kaupungiteatterissa ja Imatran teatterissa. Hän on kiinnityksellä Jyväskylän kaupunginteatterissa. Myös Jokiaho on saanut lisäkoulutusta äänenkäyttöön Estill Voice Model-koulutusten avulla.

Maria Ylipää on ehkä menestyneimpiä suomalaisia musikaalinäyttelijöitä. Teatterikorkeakoulusta valmistunut Ylipää on tehnyt lukuisia päärooleja Helsingin kaupunginteatterissa, Svenska Teaternissa ja myös Göteborgin ja Tukholman teattereissa. Etenkin Ylipää on tunnettu Kristinan roolistaan Kristina från Duvemåla -musikaalista. Ylipää on opiskellut laulua niin CVT-tekniikan kuin Estill Voice Modelin avulla ja yksityisten laulunopettajien ohjauksessa niin Suomessa kuin ulkomaillakin.

5.4 Aineiston analyysi

Kananen (2014) kiteyttää laadulliselle tutkimukselle olevan tavanomaista, että tutkimusprosessissa tiedonkeruu ja analyysi vuorottelevat. Aineistoon perehtymällä tutkija pyrkii löytämään ratkaisun tutkimusongelmaan. Aineiston analyysi perustuu tutkittavan asian kuvailemiseen. Kerätty aineisto yhteismitallistetaan, eli litteroidaan tekstiksi. (Kananen 2014, 99-100.)

Ruusuvuori, Nikander ja Hyvärinen (2010) kertovat laadullisen tutkimuksen analyysille olevan tyypillistä, että tutkimusongelma ja aineisto ovat tiiviisti yhteydessä toisiinsa. Aineisto ei usein automaattisesti anna suoria vastauksia laadullisen tutkimuksen tutkimuskysymykseen, joten tutkija tarvitsee analyyttisiä kysymyksiä. Nämä kysymykset muotoutuvat ja tarkentuvat, kun aineistoon tutustutaan. Kysymysten tulisi olla avoimia ja kuvailevia (kuten mitä ja miten). Suljetut kyllä ja ei -kysymykset pitävät sisällään ennakkokäsityksen. Tutkijan tulkinta, valinnat ja aineiston lukemisen tyyli ohjaavat aineiston purkamista. (Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen 2010, 13-14.) Kananen (2014) ilmaisee, että tämän jälkeen ”aineistolle esitetään tutkimuskysymykset”, ja siten etsitään ne kokonaisuudet, jotka ovat tutkittavan ilmiön kannalta oleellisia. Nämä kokonaisuudet luokitellaan siten, että samoja asioita käsittävät kokonaisuudet saavat kokonaisuuksien sisältöä kuvaavan ilmaisun tai koodin. Koodausvaiheen jälkeen tutkija yhdistää samoja elementtejä omiin ryhmiinsä käyttäen apunaan tutkimusongelmaa ja -kysymystä. (Kananen 2014, 99-100.) Ruusuvuori, Nikander ja Hyvärinen (2010, 19) kuvaavat

tätä analyysimenetelmää sisällönanalyysiksi. Tässä tutkimuksessa analysoin aineiston sisällönanalyysin keinoin: litteroin haastattelut ja luokittelin aineistosta tärkeimmät asiakokonaisuudet haastattelukysymyksistä nousseiden teemojen alle. Teemoja syntyi kolme: musikaalilaulu genrenä, musikaalilaulun opetuksen haasteet ja musikaalilaulun asema ja tulevaisuus Suomessa. Tämän jälkeen tein päätelmiä ja pohdintoja syntyneen aineiston perusteella, ja aloin rakentaa kokonaiskuvaa musikaalilaulusta ja sen opetuksesta ilmiönä.

5.4 Tutkimuksen luotettavuus

Laadullisessa tutkimuksessa tutkijan on tiedostettava omat arvolähtökohtansa tutkimusta tehdessään. Oma arvomaailmamme määrittelee, *mitä* lähdetään tutkimaan ja *miten* lähdetään tutkimaan. Tutkijan on hyvä tiedostaa oma subjektiivisuutensa tutkimusta tehdessään. Täyttä objektiivisuutta ei kukaan tutkija pysty saavuttamaan, sillä asian *tietäjä* ja *tiedettävä asia* tai *ilmiö* ovat tiukasti sidoksissa toisiinsa. (Eskola & Vastamäki 2001, 33.) Tutkimusstrategian valinnan jälkeen tutkijan täytyy perehtyä kyseisen strategian tuomiin ongelmiin (Hirsjärvi & Hurme 2001, 185).

Kananen (2017, 136) muistuttaa, että liian suuret ennakko-odotukset voivat ohjata tutkimuksen suuntaa. Tutkijana minun oli tiedostettava, että tutkimusaihe saattoi pitää sisällään tunnelatausta aihetta kohtaan henkilökohtaisen mielenkiinnon myötä.

Tutkimuksen laatu riippuu teemahaastattelussa erityisesti hyvästä haastattelurungosta. Tutkijan on ennalta mietittävä, miten haluttuja teemoja voidaan syventää ja miten lisäkysymyksiä muotoillaan, vaikkei kaikkiin lisäkysymyksiin voisi ennalta varautuakaan. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 184.) Tutkimuksen hyvä ennakkosuunnittelu parantaa tutkimuksen laatua. Tutkimuksen luotettavuus on otettava huomioon jo tutkimusta suunniteltaessa. (Kananen 2014, 145-146.) Tässä tutkimuksessa haastattelurunko muodostui tutkimuskysymyksen ympärille. Kysymykset pyrkivät olemaan tarpeeksi avoimia ja jättivät tilaa lisäkysymyksille mahdollisimman laajan näkökulman luomiseksi ilmiöstä. Kahden ensimmäisen haastattelun jälkeen muokkasinkin haastattelurunkoa hieman viimeistä haastattelua varten. Ammattimusikaalinäyttelijöitä haastatellessani lisäkysymykset toivat lisätietoa musikaalilaulun asemasta Suomessa, kun taas pedagogia haastatellessani lisäkysymykset täsmensivät. enemmän pedagogista näkökulmaa. Oli onnekasta, että yksi haastateltavista oli koulutukseltaan niin näyttelijä kuin pedagogikin,

joten näkökulmia löytyi molemmin puolin. Vaikka kahdella haastateltavista ei ollut pedagogista pätevyyttä, sain kuitenkin myös heiltä uutta näkökulmaa musikaalilaulun opetuksesta, sillä heillä on oman koulutuksensa kautta omakohtaista kokemusta ja tietoa musikaalilaulun opetuksesta. Kaikki kolme haastateltavaa myös kouluttautuvat jatkuvasti, joten heiltä löytyi aiheeseen myös ajankohtaista näkökulmaa.

5.5 Tutkijan rooli

Olen valmistunut muusikoksi Jyväskylän ammattiopistosta vuonna 2017, ja aloitin pop/jazz-laulunopettajan opintoni samaisena vuonna. Olen laulanut koko ikäni niin kuoroissa, taustalaulajana kuin soolona, ja musikaaleja ja musiikkiteatteria olen harrastanut teini-ikäisestä lähtien. Alun perin olen taustaltani klassinen viulisti, sivuaineenani klassinen piano, joita molempia olen opiskellut korkeakoulutasolla niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Klassisen laulun laulutunnit aloitin Jyväskylän yliopistossa vuonna 2011 osana musiikkikasvatuksen opintoja.

Musikaaleissa esiintyneenä olen tietoinen lajin haasteellisuudesta: laulaminen ja tanssiminen ja näyttelemine ovat jo omina taiteenlajeinaan haastavia, ja niiden yhdistäminen on yhtä ”helppoa” kuin miltä kuulostaakin - siis aika haasteellista. Musikaaleissa eniten minuun on alunperin vaikuttanut musiikki omasta taustastani johtuen. Minua kiehtoo etenkin laulun kautta näyttelemine, jota musikaalilaulamien hyvin pitkälti on. Estill Voice Modelista ja Complete Vocal Techniquesta minulla on kokemusta oppilaan roolissa toistaiseksi vain hieman. Musikaalilaulun opetuksesta minulla on kokemusta oppilaan roolista Laura Virtalan musikaalilaulukurssilta vuonna 2017, ja tämän jälkeen muutamilta yksityislaulutunneilta Virtalan ohjaamina.

Kokemusta laulunopettajana toimimisesta minulle ei ole vielä kertynyt kovinkaan paljon. Olen toiminut Vox Aurea-nuorisokuoron äänenmuodostajana vuodesta 2016 vuoteen 2019, ja vuoden 2018-2019 toimin myös Kolmekuutoset-lapsikuoron äänenmuodostajana ja Nollakakkoset-lapsikuoron kuoronjohtajana. Olen toiminut myös Korteforte-kuoron kuoronjohtajana lukuvuoden 2017-2018. Musikaalilaulunopetuksesta minulla ei ole vielä kokemusta opettajana, mutta toivoisin että tulevien opintojeni myötä saisin tulevaisuudessa olla

kehittämässä sen opettamista ja asemaa Suomessa. Tämä haave myös rohkaisi minua tutkimusaiheeni valinnassa.

6 TUTKIMUSTULOKSET

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, millaisia havaintoja musiikkiteatterin ammattilaiset ovat tehneet musikaalilaulun opetuksesta Suomessa. Teemat jotka haastattelukysymyksistä ennen haastatteluita tunnistin olivat: musikaalilaulugenren piirteet, musikaalilaulun pedagogiikka ja musikaalilaulun opetuksen haasteet. Haastattelutulokset tukivat nousseita teemoja.

6.1 Musikaalilaulugenre

Aloitan tämän tulosten purkamisen käsitteen selvittämisellä. Koska musiikkiteatterissa ilmenevästä laulusta ei juuri ole tehty suomenkielistä tutkimusta, on tärkeää selvittää, mistä puhutaan ja millä termistöllä. Suomessa varsinaisesti ei ole ”virallista” termiä kuvaamaan musiikkiteatteriteoksissa esiintyvää laulugenreä. Laura Virtala vastasi terminologia kysymykseen näin:

”Suomessahan ei semmosta termiä virallisesti tunneta, mutta sitä kovasti lanseerataan ja lanseeraan ja on muitakin ihmisiä jotka sitä lanseeraa, (sitä) musikaalilaulu (termiä)...”(Virtala)

Virtala kertoo termin ”musikaalilaulu” tarkoittavan nimenomaan amerikkalaisen musikaaliperinteen lauluihannetta tai ”soundia”, joka yhdistelee niin klassisen kuin kevyen musiikin perinteen laulutyyliä ja tekniikkaa, ja joka on kehittynyt viime vuosisadan aikana.

Myös Jokiaho puhuu musikaalilaulamisesta terminä, mutta tuo esille termin laajuuden, mikä tekeekin ehkä musikaalilaulun ”genrelokeroimisesta” ajoittain ongelmallista. Vaikka genrelokeroiminen ei olisikaan tarpeellista, helpottaa se kuitenkin genren tunnistamista omakseen. Kuten teoriapohjassa toin esille, musikaaligenrejä löytyy niin perinteisestä musikaalista hip hoppiin ja heavymetalliin, joten varsinaisia musiikillisia tuntomerkkejä musikaaleista ei löydä, jotka erityisesti olisivat musikaaleille tavanomaisia; ei ole rytmisiä kuvioita tai äänenkuljetussäntöjä, jotka tekisivät musikaalista musikaalin. Tämä pätee myös musikaalilaulamiseen. Jokiaho sanoittaa kuitenkin yhden rakenteellisen tekijän:

“...ehkä monesti musikaalilauluja yhdistää et se alkaa enemmän puhemaisesta ja kehii kohti laulullisempaa tai eppisempiä mittakaavoja. Et se on ehkä tyylilajista riippumatta semmonen yhdistävä tekijä.” (Jokiaho)

Musikaalilaulusta tekee musikaalilaulun teossidonnaisuus ja draamankaari. Myös Virtala ja Ylipää ovat samaa mieltä termin moniulotteisuudesta: musikaaligenrensateenvarjon alle mahtuu oikeastaan mikä musiikin genre tahansa, mikä tekee siitä haasteellisen genren sekä oppilaalle että opettajalle. Tekstisidonnaisuudesta kaikki haastateltavat olivat samaa mieltä.

“Mikä ihan selkeesti on musikaalilaulun oma juttu, on se tarinankerronta, se että teksti edellä, draama edellä. Aina on, teksti on aina ykkönen, ja kaikki muu on alisteisia sille tarinalle” (Virtala)

”...Kun taas tarinankerronta ja dramaturgia. Ne myöskin niitten laulujen rakentamisessa, musta sillon se teksti on kaikista määrävin. Koska säveltäjähän on, musiikissa on jo se emotionaalinen muutos. Ja siellä on kaikki ne muutokset meille valmiiksi, ne vaan täytyy sit tehdä sieltä ja tietää mitä tehdä niitten kanssa ja miten ... tietenkin valinnoilla myös tietenkin, mitä valitsee tehä. Mut sitte se musiikki on välineenä sille tekstille ja tarinalle, että se täytyy olla täysin alisteinen sille siellä lavalla”. (Ylipää)

Nämä näkemykset ovat yhteneväisiä tämän tutkimuksen teoriapohjan kanssa. Vaikka genreä olisikin hankala määrittää laulullisesti sen laajuuden takia, sen pääelementti on aina tarinankerronta. Kuten Ylipää mainitsee, musiikkiin on sävelletty emotio, jonka esittäjä tulkitsee, mutta kaiken takana on aina kuitenkin tarinankerronta ja teksti.

”Mä oon suuri sen ajatuksen kannattaja, että musikaalilaulu on sävelletty monologi. Et niihin pitäis suhtautua mun mielestä monologeina, myös niin kun ohjaamisen puolelta. Et yleensä ne kertoo jotain tosi olennaista siit hetkestä tai vie tarinaa eteenpäin.” (Jokiaho)

Ylipää jatkaa aiheesta ammattinäyttelijän näkökulmasta. Musikaaligenre on hänen mielestään oma genrensä teatterilavalla ilmaisullisista syistä. Myös käytännönläheisempi syy tekee Ylipään mielestä musikaalilaulusta oman genrensä: toiston määrä. Parhaimmillaan teoksia esitetään kuusi-seitsemän kertaa viikossa, joka on ammattilaisnäyttelijällekin energiaa vievää ja raskasta. Laulullisesti tämä tarkoittaa, että on opittava säätelemään energiatasoja: missä kohdin antaa itsestään enemmän ja missä vähemmän. Tämän takia Ylipää sanoo materiaalin valmistamisen teknisesti hyvään kuntoon olevan avainasemassa, jotta näyttelijän ääni pysyy kunnossa raskaan näytöskauden mukana. Konserteissa tilanne on eri, sillä kappale esitetään vain kerran ulkona kontekstistaan, jolloin laulajan ei tarvitse ”säätellä” energiaansa seuraavan

päivän esitystä varten. On myös energiatasollisesti eri asia esittää konsertti kuin koko illan musikaaliteos. Toisin sanoen, Ylipää pohtii musikaalilaulun olevan oma genrensä teatterissa ja oma genrensä konsertissa. Tämän takia hän kokee yksittäisten musikaalikappaleiden irrottamisen kontekstistaan olevan joskus haasteellista.

“Sen takia musta on joskus vähän hankala irrottaa kontekstista musikaalibiisejä koska... esimerkiksi Du måste finnas on dramaturginen huippukohta Kristiinassa. Ja silloin, jos on sellasen elämän ja kuoleman kysymyksen ja ristiriidan ja kauheen asian kans (tekemisissä), miss täytyy olla järjettömän iso käännekohta tai kriisin kohta sillä henkilöllä... niin sitä (kappaletta) näitisti sitten laulaa jossain konsertissa on must hankala ajatus, koska se on sit draamakontekstissa (eri)... totta kai sit se täytyy laulaa vaan vähän erilailla, mutta et se vaatii siinä draamassa siihen täytyy laittaa jotain eriä sen ilmasun kanssa, kun sit vaan konsertissa.” (Ylipää)

Ylipää kokee musikaalien esittämisen olevan näyttelijöille myös puhtaasti urheilusuoritus niin äänelle kuin keholleki. Hän pohtii, että musikaalinäyttelijöiden olisi tärkeää ylläpitää niin muusikko-, näyttelijä- kuin tanssitaitojaan myös erillisesti musikaalien ulkopuolella. Esimerkiksi harvat musikaaliteokset tarjoavat kovin syviä roolihahmoja, joten näyttelijäntyötä pystyy musikaalien kautta kehittämään vain tiettyyn pisteeseen asti.

“Se tuo sitte heti työkaluja ja osaamista sitte laittaa lisää niihin musikaalirooleihinki.”
(Ylipää)

Virtala paneutuu aiheeseen vielä lauluteknisesti. Äänenväriin pitää musikaalilaulussa muuttua sen mukaan, mitä tekstissä sanotaan, kun taas esimerkiksi klassisessa musiikissa tasaisesti soiva ääni on tärkeämmässä asemassa. Musikaalilaulussa käytettävää lyyristä laulutekniikkaa ei juuri pop-jazz-laulussa käytetä, vaikkei genre sitä varsinaisesti ulos sulkisikaan. Virtala kuvailee musikaalilaulua ns. ”puolivälisoundiksi”, jossa on elementtejä niin pop/jazz-laulusta että klassisesta laulusta.

“Ei oo semmosta musikaalilaulua, joka olis ilman sitä ilmasua ja sitä näyttämöllistä olemusta.”(Virtala)

Laulun, tekstin ja draamankaaren integroiminen teokseen vaikuttaa väistämättä myös musikaaleissa esiintyvien laulujen rakenteeseen, ja kappaleiden esitettävyyteen. Näyttelemisen ei lopu vaikka laulu alkaa, sillä laulu kannattelee draamankaarta ja edistää tarinankerrontaa.

“Mulle on hirveen tärkeä se et mistä se kertoo. Mihin kohtaan tavallaan tarinaa ja miksi se laulu lauletaan ja mist se kertoo.” (Jokiaho)

Voisi ajatella, että laulun laulamiselle on aina jokin syy, joka kertoo jotain tärkeää kyseisestä hetkestä hahmon draamankaareissa. Laulun säveltäjä on antanut aina sävellykselle jonkin tarkoituksen, jonka laulun laulajan olisi tarkoitus yleisölle välittää. Tämä toki voi päteä aivan mille tahansa laulettavalle kappaleelle, mutta etenkin musikaaliteoksissa laulun merkityksen löytäminen on draamankaarellisesti tärkeää. Kaikki laulugenret voisivat ottaa oppia musikaalilaulusta - tarinankerronta ei ole vain musiikkiteatteritaiteenhaaran yksinoikeus vaikka se keskiössä onkin.

6.2 Musikaalilaulun pedagogiikan erityispiirteitä

Kysyttäessä pop/jazz-laulun opetuksen ja musikaalilaulunopetuksen eroista Virtala lähestyy aihetta ensin fysiologisesta ja soundi-näkökulmasta. Lauluteknisessä mielessä musikaalilaulun perusedellytys on, että äänihuulet menevät yhteen, eikä ääni vuoda, oli äänen korkeus mikä tahansa. Musikaalilaulussa puhutaan mixista tai Mixed Voicesta, jota avasin teoriaosuudessa (ks. luku 3.2). Virtala huomauttaa, että Estillissa mixia ei tunneta (*”mitä miksataan ja mihin - meillähän on vain yksi ääni”*), mutta musikaalilaulussa termi on kuitenkin vakiintunut. Pop/jazz-laulussa taas esimerkiksi huokoinen laulaminen on yleisempää. Yksi näkemys mixista voisi olla Virtalan kuvaamana tällainen:

”...käytännössä fysiologisesti aateltuna, et oppii just kilpirustoo kallistamaan pikkuhiljaa ylöspäin mentäessä, niin että se soundi pysyy samana korvalle, mutta kehossa tapahtuu isoi muutoksia.” (Virtala)

Estill Voice Model, johon Virtala on perehtynyt, nojaa hyvin pitkälti tutkittuun fysiologiseen tietoon. Musikaalilaulussa tärkeää on siis ymmärtää laulun laulutekniset peruseriaatteen, ennen kuin alkaa kikkailemaan erilaisten äänenvärien ja ”soundien” kanssa. Pedagogisessa mielessä tämä on tärkeä huomio - vaikka kappaleissa mentäisiinkin usein tunne edellä, tekniikka ei saisi kärsiä.

”Nii jos mietitään just klassiseen lauluun mis on tietynlainen ääni-ihanne ja tietynlaista tasasesti soivaa... ääntä, joka voi vaihdella mut periaattees se tasasesti soiva ääni on jotenkin ihanne, niin musikaalilaulussa ei oo, vaan et äänenväri ja sävy saa muuttua tosi paljon sen mukaan et mitä sanotaan.” (Virtala)

Erilaisten laulusoundien käyttö on liitoksissa tunnetilaan ja tekstiin ja tarinankerrontaan. Jokiaho kertoo aloittavansa aina musikaalikappaleen lähestymisen teoksesta riippuen tekstianalyysillä tai musiikkianalyysillä. Tekstianalyysin hän kertoo tekevänsä esimerkiksi aluksi kuuntelemalla ja sisäistämällä tekstin tarinan.

”...Se emootio sanelee sen, et miten ja millasta ääntä ja miten se täytyy tuottaa. Et musta sen täytyy olla alisteinen se laulaminen sille ilmasuvaatimukselle.” (Ylipää)

”...Toi oli myös sillai ekologista, et sit mä en tee turhaa työtä, et sit kun mä oon miettinyt sen tarpeeks hyvin, niin sit mä tiedän et mitkä soundivalinnat mun pitää tehdä... - - hienosti laulaminen unholaan, se ei tavallaan teatterissa ole aina tarpeellista.” (Jokiaho)

Viimeisellä fraasilla Jokiaho painottaa jälleen kappaleen sisällön ja draaman dominoivaa asemaa, joskus siis myös musiikin kustannuksella. Kun tietää, mistä laulaa, ja laulamisen peruseriaatteet ovat hallinnassa, voi alkaa tehdä musiikillisia valintoja. ”Rumasti”-laulaminenkin on soundivalinta, jos se palvelee tarinankerrontaa. Joissakin tapauksissa Jokiaho lähestyy kappaletta kuitenkin musiikki edellä. Tällöin kyseessä saattaa olla laulajalle hieman vieraamman genren parissa työskentely, kuten Jokiahon mainitsemassa tapauksessa teos, jonka materiaali on lyirisempää kuin mitä useimmissa hänen esittämässään teoksissa. Tällöin musiikilliset palaset on asetettava paikoilleen, ennen kuin tarinankerronnalle annetaan tilaa.

Soundivalinnoista puhuttaessa yksi musikaalilaulua hyvin kuvaava elementti on belttaus (ks. luku 3.2) - siis huutamisenomaista, voimakasta äänentuottamista kuvaava termi. Virtalan mukaan belttausta on käytetty alun perin muun muassa soul ja gospel-musiikissa, josta se on vähitellen löytänyt vakituisen paikkansa musikaalilaulussa. Laulutekniikkaa käytetään etenkin ”kiihkotilojen pitkissä äänissä”.

Ylipää muistuttaa vielä, että laulutekniikan opettelussa ei saisi kuitenkaan unohtaa esiintyjän persoonaa.

“Se on musta tärkeätä, ettei rupee kuulostaa musikaalilaulajalta.” (Ylipää)

Ylipää tarkoittaa, että esiintyjän ja laulajan ei pidä kadottaa omaa persoonansa ja ääntään musikaalilauluja esittäessään. Luonnollisesti teoksen tyyli määrittää laulettavan soundi-

ihanteen, mutta soundin takana on kuitenkin ihminen ja persoona, joka tekee oman tulkintansa esitettävästä hahmosta. Ylipää pohtii, että ensisijaisesti yleisö tulee kuuntelemaan tarinaa ja ihmistä, vaikka musikaalin tyyli asettaakin omat vaatimuksensa.

“...mä mieluummin katon näyttelijää, joka sit totta kai täytyy pystyä se musiikki tekee hyvin, mutta että mieluummin semmosta et siellä on elämää ja siellä on rossoo kun se että sä oot teknisesti ihan mielettömän taitava ja teet ikään kun täydellisesti ja oikein.”
(Ylipää)

Ylipää mainitsee, ettei henkilökohtaisesti pidä koko laulajan ambituksen käsittävää twang-soundia suomenkielisessä musikaalimusiikissa. Ongelmaksi muodostuu se, että suurmusikaalit, jotka tulevat Broadwaylta Suomeen ovat alkuperäiskieleltään amerikanenglanniksi. Amerikanenglannissa jo pelkästään puhetyyli on murrealueesta riippuen enemmän tai vähemmän nasaali, joten on luonnollista, että myös laulussa vokaalit soivat samoin kuin puhuessa. Suomenkielessä taas vokaalit soivat hyvin eri paikassa, monet suun takaosassa. Tämä tekee kovaa ja korkealta laulamisesta haasteellisempaa. Ylipää lisää vielä nauraen, että laulaa paljon mieluummin musikaalikappaleita ruotsiksi kuin suomeksi juuri kielen sointuvuuden ja vokaalien takia.

“Meidän kieli on tosi hankalaa, meill’ on paljon tavuja ja konsonantteja ja takavokaalit nii sit ne kuulostaa ihan erilaiselta tuolt ylhäältä kun ne täytyy tehdä niin kun erilailla.”
(Ylipää)

Twangin käyttö on Ylipään mielestä tarpeellista, varsinkin ekonomisen energian käytön kannalta, mutta sitä on osattava käyttää tyylinmukaisesti ja oikea määrä oikeissa paikoissa.

Kaikki haastateltavat olivat kuulleet sekä Estill Voice Modelin että Complete Vocal Techniquen käytöstä musiikkiteatterimaailmassa. Suuntaukset ovat Jokiahon mielestä samantyyllisiä, mutta lähestyvät laulua hieman eri näkökulmista.

”Et sit jos aikasemmin on ollut silleen: ’hänellä on tuollainen pieni kevyt ääni’, niin sitte okei se on ehkä sen mukavuusalue, mut hän voi olla myös paljon muutakin. Niin se on mun mielestä ihanaa ja mahtavaa niis molemmissa” (Jokiaho)

Pedagogisesta näkökulmasta molempien lauluopetussuuntauksien pohjana on, että kaikki ihmiset pystyvät tuottamaan kaikkia mahdollisia ääniä ja soundeja. Jokaisen on vain löydettävä niistä itselleen oma luonteva reitti halutun soundin löytämiseen. Tämä on musikaalilaulun

kannalta ideaaliajatus, eikä siis olekaan ihme, että suuntaukset ovat suosittuja genren opettamisessa. Jokiaho ei itse kuitenkaan halua profiloitua pelkästään yhden pedagogisen suuntauksen kannattajana, sillä uskoo oikean soundin löytämisen syntyvän tunteen kautta.

”Kaikki soundit on kuitenkin syntyneen sen tunteen kautta alunperin, sit se on mun mielestä orgaanista.” (Jokiaho)

Myös Ylipäällä on kokemusta molemmista pedagogisista suuntauksista ammattiteatterimaailmassa. Etenkin Estill Voice Modelin hän totesi toimivan omalla kohdallaan hyvin. Ylipää on pitänyt siitä, että Estill perustuu fysiologiseen tutkittuun tietoon ja siihen, että opettaja ja laulaja tietää, mitä kropassa tapahtuu laulaessa ja tiettyjä laulusoundeja haettaessa. Ylipää mainitsee, ettei ollut törmännyt tämänkaltaiseen pedagogiikkaan aikaisemmin. Estill perustuu lähes puhtaasti fysiologiaan, ja sen tyylistä pedagogista laulunopettamismallia ei ainakaan Suomessa ole aikaisemmin käytetty. Hän kokee saaneensa Estillistä konkreettisia apuvälineitä laulutekniikkaansa ja ongelmakohtiinsa.

”Estill on musta tosi hyvä että se ... se on hyvä sellanen yhteinen kieli. Et sit on semmonen joku pohja mistä lähtee sitä laulamisen tasoo kohottaa ja sen koulutuksen ja opettamisen..” (Ylipää)

Ylipää mainitsee vielä, että pitää erityisesti Estillissä siitä, että kyseessä on model - eli malli, joka ei varsinaisesti sulje pois mitään jo aiemmin opittua. Technique eli tekniikka taas opettaa tietynlaista laulutekniikkaa, jossa aloitetaan laulutekniikan rakentaminen tietyn kaavan mukaan, kuten CVT - Complete Vocal Technique. Estillissä ajatellaan, että laulaja voi lähestyä mallia niillä eväillä, mitä hänellä jo on ja mitä hän jo luonnostaan tekee fysiologisesti ”oikein”; siis terveellisellä tekniikalla.

Estill Voice Modeliin erikoistunut Virtala lähestyy musikaalikappaletta oppilaiden kanssa hyvin pitkälti oppilaan omista lähtökohdista. Jos kyseessä on vaikka pitkän linjan näyttelijä, jonka ilmaisullinen puoli on kohdillaan, työstää Virtala hänen kanssaan lauluteknistä puolta.

”Moni näyttelijä, joka ei oo laulanut nii paljoo, niin niillä ei oo cryta, ne ei oo tottuneet kallistamaan kilpirustoo, niillä on ’ISO TÄMMÖNEN ÄÄNI NÄIN’ (kovalla kesäteatterisoundilla) mutta ne ei oo tottunut ’tekemään sitä tekemään näin päin’ (laulaa ’sisäänpäin’, cry-soundilla).” (Virtala)

Kokeneempien laulajien kanssa Virtala kertoo taas kiinnittävän enemmän huomiota kappaleiden draamalliseen puoleen ja ilmaisuun, sekä erilaisten soundivivahteiden hakemiseen tehdäkseen laulavan hahmon eläväksi.

6.3 Musikaalilaulunopetuksen haasteet

Musikaalilaulun opettamiseen kuitenkin liittyy myös haasteita. Näihin kaikki haastateltavat ovat oman uransa aikana törmänneet.

” ... ja sit sitä (musikaalilaulua) ei oikeestaan kukaan osannut opettaa ja sit se oli aina vaan semmonen että no, eläydy nyt tähän. No sit kaikki opetti ja opettaa vähän mitä sattuu ja sit se on ollut sellanen hämärä genre.” (Virtala)

Virtala kiteyttää tähän kommenttiin tämän tutkielman ydinongelman: musikaalilaulua opetetaan ympäri Suomen, mutta välillä vaikuttaa siltä, että harva tosiasiaa on aiheeseen niin perehtynyt, että osaisi sitä opettaa genren vaativuuden vaatimalla tavalla.

Myöskään tunnetut pedagogiset suuntaukset eivät aina toimi toivotulla tavalla. Esimerkiksi Ylipäällä ei itsellään ole kovin positiivisia kokemuksia CVT:stä. Hän tutustui CVT:tekniikkaan aivan sen Suomeen tulon alkuaikoina ja koki aluksi saavansa siitä hyviä työkaluja laulun tekniikkaan ja sitä kautta tulkitsemiseen.

”Siinä annetaan niin paljon vastuuta itse opiskelijalle itse laulajalle ja sitte ku mä oon sellanen et mä teen niin kauan kun verta tulee, tai mä oon tottunu siihen tanssijana että kipu on koko ajan läsnä ja sit laulaessa kipu ei saisi olla läsnä. Henkinen kipu voi olla aina mutta ei fyysinen kipu. (naurua)” (Ylipää)

Juuri näiltä osin CVT-laulutekniikkaa on kritisoitu: tekniikka ei perustu tutkittuun fysiologiseen tietoon, vaan kuunteluun ja soundien imitoimiseen. Tällöin opettajan tulisi olla hyvin tietoinen, mitä lauluopiskelijan kehossa tapahtuu tiettyjä soundeja tuottaessa, jotta hallaa äänielimistöille ei pääse syntymään. Voi myös olla, että tekniikan yleistymisen alkuaikoina, jolloin Ylipää itse tutustui tekniikkaan, kokeneita opettajia ei vain ollut saatavilla. Ylipää koki menneensä laulufyysisesti huonoon kuntoon lähestyessään laulua CVT-tekniikalla.

“...Et annetaan niin paljon valtaa itselle, et opettajan täytyis tietää, että mitä tapahtuu ja mikä on liikaa ja mistä tulee hirveet jännitykset ja ...lähtee puskee ja kaikkee. Että se ei sitten niinkun loppupeleissä ollut pitkäaikainen hyöty siitä.” (Ylipää)

Tuskin Estill Voice Model tai CVT tuovat oikotietä onneen, mutta Ylipään ja Jokiahon omat kokemukset osoittavat, että laulunopetus on yksilöllistä ja kaikki keinot eivät toimi kaikilla laulajilla.

Myös Jokiaho mainitsi, että musiikkiteatterin koulutuslinja Lahdessa oli toimiva kokonaisuus, mutta tietyissä tekijöissä olisi voinut olla parantamisen varaa. Etenkin laulupuolella Jokiaho oli kiitollinen omasta muusikkotaustastaan, sillä opetus ammattikorkeakoulussa ei aina vastannut työelämän tarpeita tai pysynyt ajanhermolla jatkuvasti muuttuvilla työmarkkinoilla. Ajanhermolla oleminen vaatisi jatkuvaa työmarkkinoiden seuraamista niin kansallisella kuin kansainvälisellä tasolla, ja opetussuunnitelman mukauttamista siihen. Tämän lisäksi Jokiaho mainitsi, että linjan opettajien näkemykset musikaalilaulusta eivät olleet aina yhteneviä, joten esimerkiksi laulunopettaja saattaa antaa täysin päinvastaisia ohjeita laulamista kuin vaikka draamanopettaja.

”Saa kuulostaa rumalta jos tunne on ruma, minkä kannattaja olen todellakin. Ja sitten taas siihen kun pyritään, niin vaikka tutkinnon raadissa lauluopettajat sanoo että: ’kuulosti jotenkin... vaikeelta sitten’ – –... jännä, koska tällä hahmolla oli tässä nyt hirveitä. (naurua) Jotenkin et niiden keskinäinen käsitys ei kohdattu, että mihin tässä pyritään. - - Että joku laulu jossa ne riitelee, niin sen täytyy kuulostaa eriltä kun joku (laulu) jossa joku haaveilee rakastetustaan.” (Jokiaho)

Tämä kertoo musikaalilaulun ristiriitaisesta asemasta Suomessa, sillä edes alan opettajilla tai ammattilaisillakaan ei välttämä ole selkeää kuvaa sen estetiikasta. Tässä taas päästään takaisin genrekysymykseen: miten määritellään musikaali-genre. Myös työkentällä teatterimaailmassa Jokiaho on törmännyt negatiiviseen asenteeseen musikaalilaulua kohtaan: ohjaaja on saattanut suhtautua lauluun ”ohimenevänä numerona”, ja ohjeet laulamiseen ovat saattaneet olla: ”*laula tavallisesti äläkä musikaalisti*”. Jokiaho on myös törmännyt työkentällä negatiiviseen asenteeseen musikaaleja kohtaan, jossa musikaalia pidetään ”hölynpöly teatterina” - ei siis vakavasti otettavana taiteenmuotona.

“Suomessa mun mielestä ikävästi on paljon ohjaajia, jotka suhtautuu musikaalibiiseihin vain musiikkinumeroina ja ohittaa ne sillee ”no niin nyten tulee se laulu ja tästä näin

mennään eteenpäin” kun niihin pitäis paneutuu nii kun sisällöllisinä merkittävänä tekstin pätkinä siinä teoksessa.” (Jokiaho)

Musikaalien asema Suomessa vaihtelee. Sekä Virtala, Jokiaho että Ylipää näkevät suunnan kuitenkin olevan nousujohteinen - siten myös tarve musikaalilaulunopetuksen ammattilaisille kasvaa. Esimerkiksi Britanniassa musikaalilaululla on vakiintunut asema, ja ihmiset käyvät musikaalilaulutunneilla niin kuin Suomessa käydään pop/jazz-laulutunneilla. Länsimaisen musikaalin juuret ovat kuitenkin pitkälti anglikaanisessa perinteessä, joten tämä ei ole mikään ihme.

Virtala lisää, että pop/jazz-laulun perusopetuksessa ja korkeakouluissa jopa B-kurssitutkintoon asti musikaalikappaleet ovat pakollinen osa opetussuunnitelmaa ja kurssitutkintojen läpäisyä. Virtalan mielestä musikaaligenre-sateenvarjo sopii muiden genrejen sekaan kuitenkin hyvin. Hän käyttää esimerkkinä jazz-genreä, joka on myös valtava sateenvarjo monelle genrelle.

“Mut se mitä se mun mielestä ehottomasti vaatii niin on se että pop/jazz-lauluopettajat osaa... opettaa, että ne tietää mistä on kyse. Ei tarvii olla ite paras eikä edes toisiks paras musikaalilaulaja, mut ees ymmärtäis just vähän sitä historiaa et mistä se soundi tai mistä ne soundit on kehittyne, ja sit toisaalta miks ne on semmosii ku on, ja miten niitä voi lähestyä.” (Virtala)

Virtala lisää vielä, että musikaalinäyttelijöiden koulutuksessa tilanne on toki eri - tällöin opettajien on tunnettava opetettavan aineensa sisältö perinpohjaisemmin, ja suurena genresateenvarjona toimivat musikaalit. Tällöin alagenrelajikkeiksi päätyvät kevyen musiikin genret, esim. pop/rock ja r'n'b teoksesta riippuen. Virtala on itse ottanut omien sanojensa mukaan ”missiokseen” tiedon levittämisen Suomessa musikaalilaulun saralta. Hän on pitänyt musikaalilaulukursseja laulajille ja laulunopettajille. Musikaalien nousevan aseman myötä myös yhä useammat lauluoppilaat haluavat musikaalikappaleita laulaa, joten laulunopettajat lähtevät hakemaan ”kättä pidempää” Virtalan kursseilta. Tämän lisäksi Virtala on opettanut myös ammattinäyttelijöille musikaaliäänenuodostusta ammattiteattereissa.

Ylipää toivoisi omien kokemustensa valossa musiikkiteatterikentälle suotuisampia olosuhteita laulunopettamisen näkökulmasta.

“... Toivois, että tulevaisuudessa Suomessa menis lauluopiskelu siihen, et alusta pitäen pääsis paljon terveemmälle polulle, ettei tarttis niin kantapään kautta joka roolissa

mennä. Ja se on psyykkeelle ihan hirveen raskasta se, et ei ihan tiedä et miten tätä mun instrumenttia täytyy käyttää ja miten tää toimii. ” (Ylipää)

Puhtaasti musikaalilauluun perehtyneitä opettajia on sekä Virtalan että Jokiahon mukaan Suomessa tällä hetkellä vain kourallinen. Tulevaisuuden kuitenkin Virtala ja Jokiaho näkevät valoisana.

”Fakta on, että tää on niin oma lajinsa, että ei se sitten vastaan se opetus sitä mitä se vois vastata, mutta kyllä tää menee eteenpäin ehdottomasti, monesta syystä.” (Virtala)

Yhtenä pääsyynä Virtala mainitsee internetin ja globalisoitumisen, jonka myötä tietoisuus musikaaleista lisääntyy jatkuvasti. Suuret musikaalispektaakkelit, kuten Hamilton-musikaali, rantautuu myös Pohjoismaihin aiempia vuosikymmeniä nopeammin.

”Sillon kun musateatteri (opintosuuntaus Lahden ammattikorkeakoulussa) ajettiin alas niin jossakin oli sellanen tieto et meidän (valmistuneiden musikaalinäyttelijöiden) työllistymisprosentti olis 93, mikä oli siis huikee.” (Jokiaho)

Jokiahon tieto perustuu toki arvioihin, mutta kertoo kuitenkin alan ammattilaisten tarpeesta. Myös Tampereen ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjalta keväällä 2019 valmistuneet työllistyivät hyvin ympäri Suomea.

”Meillon hirveen hyvä teatteriskene Suomessa ja musiikki ja tanssi... että semmonen niinku uskallus olla se mitä me ollaan, ja meillon sanottavaa. Et mä kyllä arvostan suomalaista kulttuuria tosi paljon. Et meillei oo sitä rahaa täällä niin paljo ja semmosta ... ja se kevyt musiikki nyt on toinen asia, mutta et tommonen, että mitä mä ite pidän tärkeenä siinä tekemisessä, niin sitä on Suomessa tosi paljon.”(Ylipää)

Musikaalit voivat Suomessa tällä hetkellä Ylipään mielestä hyvin, ja hän näkee niiden tulevaisuuden valoisana. Musikaaleille riittää kysyntää ja niiden suosio nuorison keskuudessa on jatkuvassa kasvussa. Ylipää on päässyt työskentelemään sekä Suomessa että Ruotsissa musikaalinäyttelijänä, ja mainitsee Ruotsissa olevan enemmän resursseja ja historiaa musikaalin tekemisessä. Tätä kautta alan arvostuskin on eri asteista kuin Suomessa. Ylipää korostaa kuitenkin arvostavansa suomalaista teatteria, musiikkia ja tanssia.

Musikaalia Ylipää pitää ehkä haastavimpana esittävän taiteen muotona. Syitä tälle löytyy monia. Jo pelkästään lauluteknisesti musikaalikappaleet ovat ambitukseltaan todella laajoja ja haastavia. Tämän lisäksi musikaalinäyttelijän on osattava tulkita monenlaisia musiikkityylejä ja laulutekniikoita teoksen tyylin mukaisesti. Ylipää kertoo esimerkiksi Wicked-musikaalin

Elphaban roolin jälkeen kuulostaneensa ”nuorelta twangaavalta noidalta” - niin kuin Elphaban kuuluukin kuulostaa. Wickedia seurasi kuitenkin Kristina från Duvemåla-musikaali ja Kristinan rooli, jonka materiaali oli paljon lyyrisempää kuin Wickedissa. Ylipään mukaan uuteen rooliin perehtyessä on opetettava keho uusille tavoille uuden roolin mukaisesti. Aivan kuten uuteen rooliin valmistautuminen ja rakennusprosessi alkaa, niin alkaa myös teoksen tyylinmukaisen laulutekniikan rakentaminen. Ylipää painottaa myös kuuntelun merkitystä rooliin valmistautumisessa: on tärkeää kuunnella erilaisia versioita eri esittäjiltä hahmon esittämistä kappaleista. On tärkeää ymmärtää kappaleen konteksti ja historia kokonaisuuden hahmottamiseksi. Tämä ymmärrys auttaa esiintyjää löytämään oman tapansa esittää hahmoa, jota Ylipää haastattelussa paljon painottaakin.

Virtala arvioi Suomessa olevan ehkä noin kymmenen laulunopettajaa, jotka ovat perehtyneet musikaalilaulun opettamiseen. Jokiahokin arvioi määrän olevan suurin piirtein sama.

“Oma spesifi lajinsa osataksaan ja tunteakseen ja opettaakseen, niin kun monessa muussakin genressä se auttaa et jos on ite ollut lavalla nii sitten kun valmentaa ihmisiä, jotka haluaa lavalle kenties mennä, et ymmärtää sitä integrointia niinku tanssin ja laulun ja kolmion kärjen - draaman - välillä, et ne ei oo niin kun kolme erillistä asiaa vaan ne kaikki tähtää siihen samaan tarinan eteenpäin viemiseen, niin se toki vaikuttaa siihen laulamiseen ja laulutekniikkaan ja pitääkin vaikuttaa.” (Virtala)

Virtala kiteyttää vielä hyvin musikaalin tärkeät osa-alueet. Musikaalilaulua on haasteellista opettaa, jos ei todellisuudessa tiedä, mitä musiikin esittäminen osana draamankaarta ja hahmonkehitystä tarkoittaa lavalla esiintyessä. Tätä taas on itse vaikea oppia, jos ei ole itse esiintynyt musikaaleissa. Laulamisen, näyttelemisen ja tanssin yhdistäminen uskottavasti lienevät lajin suurin haaste.

Musikaaleissa Ylipään mielestä tärkeää on löytää merkitys ja aitous kaiken musikaalishown alta. Tämä lienee tärkeimpiä tekijöitä teoksia tarkastellessa, ja voi olla yllättävän haasteellista, jos materiaali ei ole kovin syvällistä.

“Että sitä se musikaali parhaimmillaan on, sehän on sen genren musta se ihanuus, että se on pateettista ja isoja tunteita, mutta et ne täytyy olla täysillä, niiden täytyy olla tosi rehellisesti sitä ja... ja sitten sen kaiken niinkun... täytyy olla aika paljon sitä taitoa ennen kun sitte pystyy niinku (esiintymään musikaaleissa) ...” (Ylipää)

7 POHDINTA

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää musiikkiteatterin ammattilaisten näkemyksiä musikaalilaulunopetuksesta Suomessa. Koska tutkimuksen aiheena on musikaalilaulunopetus, on myös tutkimuksen otsikko aiheen mukainen. Toinen mahdollinen otsikko olisi voinut olla ”musikaalilaulun erityispiirteitä Suomessa”. Koska kyseessä on nimenomaan laulunopetus, koin että tämän oli tultava esille myös otsikossa. Tutkimusta varten haastattelin kolmea musikaalilaulun ammattilaista. Kuten haastatteluissakin tuli ilmi, musikaalilaulu on genrejen ”harmaa-alue”. Onkin perusteltua pohtia genren olemusta ja sitä kautta pedagogiikkaa. Olen itse huomannut, että tämä perustavanlaatuinen kysymys genren olemassaolosta on ollut tämän tutkimuksen kannalta hyvin oleellinen. Ylipäätään voitaisiin pohtia, onko hedelmällistä tehdä musikaalilaulusta omaa genreään, ottaen huomioon, että musikaalin voi tehdä hyödyntäen oikeastaan mitä kevyen musiikin genreä tahansa. Toisaalta voisi myös pohtia, tarvitaanko musiikkigenrejä laisinkaan: onko lokeroiminen jo vanhanaikaista jatkuvasti genererajoja ylittävien teosten aikakaudella? Mielestäni vain siinä tapauksessa, jossa todetaan genererajojen ajan olevan ohitse, voidaan todeta musikaalilaulugenren olevan pelkkää musiikkia musiikin joukossa. Tässä tutkimuksessa on todettu niin teoriaosassa kuin tulososassa useaan otteeseen, että musikaalilaulu on oma lajinsa, joka viimeistään ammattitasolla vaatii aiheeseen perehtyneitä opettajia jo pelkästään työturvallisuus syistä, kuten Ylipää kertoi omasta kokemuksestaan.

Musikaalilaulun asemasta Suomessa kertoo jo pelkästään suomenkielisen virallisen termistön puuttuminen. Pop/jazz-laulu, klassinen laulu ja kuorolaulu ovat kaikki vakiintuneita termejä, jotka kuvaavat kyseessä olevaa genreä ja siihen liittyvää tekniikkaa. Musikaalilaulu pitää sisällään oman soundi-ihanteensa ja tekniikkansa, joten mielestäni on perusteltua kutsua sitä omaksi genrekseen, kuten useat ammattilaiset nykyään tekevätkin. Olen kuullut musiikkiteatterissa tapahtuvasta laulusta käytettävän nimeä ”teatterilaulu” tai ”musiikkiteatterilaulu”, mutta tässä tutkimuksessa termi ”musikaalilaulu” viittaa ensisijaisesti musikaaliteoksissa esiintyvään lauluun. Englanniksi genreä kutsutaan nimellä ”musical theatre singing” tai ”theatre singing”. Ostwald (2005) käyttää termiä ”singing acting” - siis laulun kautta näyttelemistä.

Hyvin pitkälti tämän tutkielman dilemma liittyy lauluestetiikkaan, jota musikaalilaulu edustaa. Musikaalilauluja voi laulaa kuten mitä tahansa kevyttä musiikkia, ja myös Virtala oli sitä

mieltä, että musikaalilaulut sopivat luontevasti kevyen musiikin sateenvarjon alle. Useista pop-kappaleistakin löytyy usein tarina tai tilanne jota kuvataan, ja pop-kappaleita myös tulkitaan laulajan oman näkemyksen mukaisesti. Myös kevyt musiikki mahtuu musikaalisateenvarjon alle. Pop-kappaleissa musiikki voi ajoittain nousta tekstiä tärkeämmäksi, kun taas musikaalikappaleissa teksti ja ilmaisu ovat tiukasti sidoksissa melodiaan ja musiikkiin siten, että kaikki kappaleen elementit puhuvat samaa kieltä. Tämä on kuitenkin myös teoskohtaista ja riippuu pitkälti esittäjän omista musiikillisista tai draamallisista vahvuusalueista, kuten Jokiaho haastattelussa mainitsi.

Myös muut haastateltavat toivat esille ilmaisuuden tärkeyden, ja jokainen haastateltava mainitsi, että musikaalilaulun tärkeimpänä tekijänä on aina teksti. Teksti vie tarinaa eteenpäin, ja kaikki musikaalin elementit ovat sille alisteisia. Jokiaho mainitsi, että rakenteellisesti useat musikaalilaulut hänen mielestään alkavat puheenomaisesti ja vähitellen muuttuvat ”laulumaisemmiksi”. Tämä näkemys istahtaa luontevasti varsinkin kirjamusikaalien kontekstiin, joissa liike, näytteleminen ja laulu integroidaan tarinan kerrontaan.

Ylipäin näkemys siitä, että musikaalilaulu on oma genrensä teatterilavalla ja toisaalta oma genrensä konserttilavalla, oli mielenkiintoinen. Syynä tälle hän sanoi musikaalilaulun olevan usein niin vahvasti osa draamankaarta, että voi tuntua hassulta irrottaa sitä kontekstistaan. Etenkin jos kyseessä on jollakin tapaa draamankaarellisesti klimaattinen kappale, johon liittyy suuria tunteita, voi tuntua irralliselta esittää sitä yksittäisenä teoksena. Jokiaho mainitsi, että musikaalilaulu on hänen mielestään laulettu monologi. Usein nämä suurten tunteiden kappaleet ovat kuitenkin eräänlaisia musikaalien ”hittituotteita”, joista musikaalit tunnetaan suuren yleisön keskuudessa. Yksi vahva ”power balladi” voi olla jopa syy, miksi suurin osa yleisöstä tulee katsomaan kyseistä musikaalia. Energian käyttö oli myös yksi tekijä, jonka Ylipää mainitsi kappaleen esittämisen eron musikaaliesityksessä tai konsertissa. Konsertti esitetään usein vain kerran, musikaali parhaimmillaan lähes jokaisena viikonpäivänä. Esiintyjän on pystyttävä jakamaan energiansa ekonomisesti jokaiseen esitykseen, jotta keho pystyy tähän suoritukseen.

Jokiahon sanojen mukaan ”soundi saa olla ruma, jos emotio on ruma”. Hänen mielestään luonnollisinta laulusoundien hakemista on, että laulusoundi lähtee emotiosta. Tässä lienee myös yksi avaintekijä, miten musikaalilaulaminen eroaa puhtaasti pop/jazz-laulamisesta. Vaikka emotio saa luonnollisesti kuulua musiikissa, sitä harvemmin toteutetaan musiikillisen

laadun kustannuksella. Ammattiteatterissa laulusoundin lähteminen emootiosta vaatii myös sen, että laulajan peruslaulutekniikka on kunnossa ja riittävän pitkällä tai automatisoitunut, jotta äänen voi tuottaa terveesti. Terveen äänen tuottaminen taas ei vaadi vain laadukasta laulunopetusta, vaan laulunopettajan, joka ymmärtää minkälaista laulamista on osana musikaaliesitystä. Jokiaho pohti haastattelussa myös omaa laulukoulutustaan Lahden ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjalla, ja koki että koulutuksen opettajien näkemykset musikaalilaulamisesta eivät aina välttämättä jakaneet yhteistä käsitystä siitä, minkälaista musikaalilaulun ”tulisi” olla, ja sai näin ristiriitaista palautetta laulunopettajiltaan ja draamanopettajiltaan. Myös Virtala huomautti, että työkentällä pyörii laulunopettajia, jotka uskovat opettavansa musikaalilaulua, vaikkei heillä olekaan genren vaatimaa erityisosaamista. Samoin Ylipää puhui omista huonoista laulunopetuskokemuksistaan, ja kuinka vääränlainen laulunopetus ja tekniikka voi tehdä musikaalinäyttelijästä jopa työkyvyttömän. Koulutuksen kehittyminen vaatisi siis yhteistä näkemystä myös alan opetuksen ammattilaisilta musikaalin ja musikaalilaulun olemuksen merkityksestä. Tarvittaisiin siis opettajia, joilla on kokemusta musikaalinäyttelemisestä. Oleellisin syy tälle on, että alan koulutusta ei ole ollut tarjolla ennen kuin vasta viime vuosina. Laulunopettajilla ei siis ole ollut mahdollisuuksia kouluttautumiseen, tai koulutus on Virtalan ja osittain myös Ylipään tavoin täytynyt hakea ulkomailta. Jo pelkästään genren asema Suomessa vaikuttaa opetukseen. Termin ”musikaalilaulu” vielä suhteellisen tuore lanseeraaminen on varmasti osaltaan vaikuttanut sen opettamiseen - miten opettaa laulutekniikkaa, jolla ei ole vakiintunutta asemaa edes suomenkielessä? Jos todellista tietoa genrestä tai tekniikasta ei ole, täytyy opettaminen toteuttaa olemassa olevilla tiedoilla, ja jos nämä tiedot ovat vajavaiset, on sovellettava omaa olemassa olevaa ammattitaitoa parhaakseen näkemällä tavalla.

Musikaalilaulamista ammattiteatterimaailmassa lähestytään haastattelujen mukaan pitkälti CVT-laulutekniikan ja Estill Voice Modelin kautta. Etenkin Estill Voice Model on sekä Ylipään että Jokiahon mukaan ottamassa dominoivaa asemaa ammattiteattereissa jopa siinä määrin, että Helsingin kaupunginteatteri tarjoaa Estill-koulutusta näyttelijöille säännöllisesti.

Ylipää mainitsi, että musikaalin haastavin osa-alue on tehdä esityksestä uskottavaa ja aitoa. Sama pätee myös musikaalilaulamiseen ja ilmaisun opettamiseen. Ylipää piti tärkeänä sitä, että musikaalinäyttelijät pitäisivät laulukoulutuksensa ohella huolta myös näyttelijän koulutuksestaan. Tässä mielestäni korostuu yhä enemmän se, että musikaalilaulua opettavien

laulunopettajien pitäisi todella tietää, mitä musikaalilaulaminen laulajalta vaatii nuottien oikein laulamisen lisäksi.

Ylipää mainitsi haastattelussa useampaan kertaan, että ensisijaisen tärkeää musikaalinäyttelijän työssä on muistaa oma itsensä ja oma äänensä. ”Ei pidä alkaa kuulostamaan musikaalilaulajalta” on hyvin muotoiltu kiteytys siitä, mikä myös musikaalilaulua opettavien täytyy muistaa omassa opetuksessaan. Kuten Ostwald (2005) mainitsi, musiikkiin on sävelletty tunne. Esiintyjän on kanavoitava tunne ja luotettava musiikkiin, mutta kuitenkin tuotava oma näkökulmansa ja tulkintansa kappaleeseen (Streeton & Raymond 2014, 69).

Kolmas havainto, joka haastatteluista kävi ilmi on, että musiikkiteatterin kolmea kulmakiveä eli laulua, näyttelemistä ja tanssia, on hankala erottaa toisistaan. Puhuttaessa musikaalilaulunkoulutuksesta on siis hankalaa olla puhumatta musiikkiteatterikoulutuksesta ylipäätään. Tämä tuli ilmi kaikissa kolmessa haastattelussa.

Halua ja tarvetta musiikkiteatterinkoulutukselle ja musikaalilaulun koulutukselle Suomesta löytyy. Taideyliopistossa toteutettiin Selvitys Musiikkiteatterin opintokokonaisuuden aloittamiseksi (Lindgren 2016), jossa haastateltiin 27 taideyliopiston nimeämää henkilöä. Haastatteluissa kartoitettiin taideyliopiston opettajien ja muiden alan ammattilaisten näkemyksiä, odotuksia ja valmiuksia koulutusohjelman alulle laittamiseksi. Kaiken kaikkiaan kaikki haastateltavat olivat yhtä mieltä siitä, että kysyntää ja tarvetta opintokokonaisuudelle olisi. Haastateltavat olivat myös huolissaan musiikkiteatterin kehityksestä Suomessa, koska koulutus on vielä vähäistä. Opintokokonaisuushanketta ei siis pidetty missään nimessä turhana. Näkemyksellisiä ristiriitoja haastateltavilla oli siitä, pitäisikö opintokokonaisuudessa painottaa perinteistä angloamerikkalaista musikaalia vai luovaa ja uutta musiikkiteatteria. Lindgren (2016) pohtiikin, että opintokokonaisuuden pitäisi pitää sisällään näitä molempia. Eri taiteenalojen opiskelijoille haastateltavien mukaan opintokokonaisuuden pitäisi pitää sisällään ”ristiin kouluttamista”: muusikoille ilmaisun, kehollisuuden ja draaman opetusta, tanssijoille ja näyttelijöille musiikin opetusta. Pohdintaa haastateltavissa aiheutti myös, pitäisikö opintosuuntauksen olla kandi- vai maisteritasoinen - voiko muodostaa maisteriohjelman ilman kandiohjelman, ovatko hakijoiden perustaidot (laulu, tanssi, näytteleminen) tarpeeksi korkealla tasolla ilman musiikkiteatterin peruskoulutusta ja niin edelleen. (Lindgren 2016, 35-36.)

Kuten tutkielman kirjallisuuskatsauksessa todettiin, Suomessa on musiikkiteatterin kandidatoista peruskoulutusta tarjoava opintosuuntaus Tampereen ammattikorkeakoulussa. Tällä hetkellä TAMKista valmistuneet opiskelijat voivat hakea jatko-opintoja Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön maisteriohjelmahan tai ulkomaille. Musiikkiteatterin maisterinkoulutusohjelmalle olisi siis kotimaista kysyntää. Teatterikorkeakoulun lehtori Markku Luuppala (2018) on kirjoittanut näyttelijöiden koulutuksen musiikinopetuksesta ja sen tärkeydestä artikkeliin *Musiikkia teatterissa - Laulava näyttelijä*. Luuppalan mielestä musiikkiteatteri pitäisi tunnustaa itsenäisenä taidemuotona, johon tulisi toteuttaa kohdistettua koulutusta myös Suomessa. Syyksi hän kiteyttää juuri sen, että musikaalinäyttelijä on moniosaaja, ja laulullisesti tämän täytyy pystyä hallitsemaan useita eri tyyllilajeja rapista poppiin - sama pätee luonnollisesti tanssilajeihin. Samaten hänen mielestään luottoa pitäisi lisätä suomalaisiin dramaturgeihin ja säveltäjiin, jotta kotimaista musiikkiteatteria voisi syntyä lisää. Luuppala mainitsee, että hänen mielestään nykyinen taideyliopiston musiikkiteatterinkoulutuslinja, joka on avoin vain taideyliopistossa opiskeleville, pitäisi muokata musiikkiteatterin maisterin koulutukseksi. (Luuppala 2018, 129.) Kotimaisen musiikkiteatterin profiilin nousu varmasti vaikuttaisi myös kotimaisen musiikkiteatterikoulutuksen kehittämiseen.

Jatkotutkimukselle aiheesta sijaa on, sillä esimerkiksi Tampereen musiikkiteatterin opintosuuntaus varmasti näyttää tulevaisuudessa pitkälti, mihin suuntaan musikaalilaulunopetus ja musiikkiteatterinkoulutus Suomessa on suuntaamassa. Jos tekisin aiheesta jatkotutkimusta, suuntaisin varmasti katseeni Tampereelle.

Koen, että tämän tutkimuksen edetessä näkökulmani musikaalilaulamiseen on laajentunut huomattavasti, ja toivon, että tutkimus edistää suomalaista musiikkiteatterin tutkimusta ja koulutusta.

“There is a particular genius of teenagers who break out into song spontaneously with their friends, know all the words to Rent and/or Wicked, and will do anything for a taste of being onstage in front of an audience. They’re called theater geeks, and I am a card-carrying member of their ranks.”

*Lin-Manuel Miranda Pulitzer-, Tony-, Grammy- ja Emmy-palkittu näyttelijä,
näytelmäkirjailija ja säveltäjä*

8 LÄHTEET

- Alastalo, M. & Åkerman, M. (2010). Asiantuntijahaastattelun analyysi: faktojen jäljillä. Teoksessa Ruusuvuori J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. (toim.) *Haastattelun analyysi*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino. 372-392.
- Annola, A. & Turunen, J. (2015). Estill Voice Training. *Laulupedagogi 2015-2016*. 10-19.
- Bean-noon. (2019). There is a particular genius of teenagers who break out into song spontaneously with their friends, know all the words to Rent and/or Wicked, and will do anything for a taste of being onstage in front of an audience. They're called theater geeks, and I am a card-carrying member of their ranks - Lin-Manuel Miranda. Haettu 10.11.2019 osoitteesta: <https://bean-noon.tumblr.com/post/23797483746/there-is-a-particular-genus-of-teenagers-who-break/amp>
- Bourne T. & Kenny D. (2015). Vocal Qualities in Music Theater Voice: Perceptions of Expert Pedagogues. *Journal of Voice 30(1)*. 128.e1-128e12.
- Desi, E. & Saltzman, T. (2008). The New Music Theatre: Seeing the voice, hearing the body. E-kirja. Saatavilla: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/detail.action?docID=415926>
- Edwin, R. (2003). A Broader Broadway. *Journal of Singing 59(5)*, 431-432.
- Eskola, J. & Vastamäki, J. (2001). Teemahaastattelu: Opit ja Opetukset. Teoksessa Aaltola J. & Valli, R. (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I* (s. 24-42). Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Estillvoicetraining. (27.10.2016). Jo, In Her Own Words. Haettu 4.8.2019 osoitteesta: <https://www.youtube.com/watch?v=TLtjBWN8uQ>
- Estill, J., MacDonald, D. & Steinhaur, K. (2017). *The Estill Voice Model, Theory and Translation*. Pittsburgh, Pennsylvania - Estill Voice International.
- Hall, K. (2014). *So you want to sing music theatre - a guide for professionals*. USA - Rowman & Littlefield.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. (2001). *Tutkimushaastattelu - Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2009). *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Kirjayhtymä. 15. uudistettu painos.
- Jones, K. M. (7.4.2014). Pop/rock musicals categorized by style, time and period. [Musical Theatre Resources]. Haettu 4.2.2019. osoitteesta: <https://musicaltheatresources.com/2014/04/07/poprock-musicals-categorized-by-style-time-period/>
- Jones, K. M. (19.4.2016). 7 Reasons Why We Are Living in a New Golden Age of Musical Theatre. [Musical Theatre Resources]. Haettu 4.2.2019. osoitteesta: <https://musicaltheatresources.com/2016/04/19/7-reasons-we-really-are-living-in-a->

[new-golden-age-of-musical-theatre/](#)

- Juvenalia-musiikkiopisto. (2019.) Musiikkiteatteri - Musiikkiopisto Juvenalian Opetussuunnitelma 2018. Haettu 16.8.2019 osoitteesta: <http://www.juvenalia.fi/opistomme/musiikkiteatteri/>
- Kananen, J. (2014). Teoksessa: Jyväskylän Ammattikorkeakoulun Julkaisuja - sarja (toim.), *Laadullinen tutkimus opinnäytetyönä: Miten kirjoitan kvalitatiivisen opinnäytetyön vaihe vaiheelta*. Jyväskylä: Suomen yliopistopaino. E-kirja.
- Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre; A History*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Koistinen, M. (2003). *Tunne kehosi - vapauta äänesi*. Helsinki: Sulasol.
- Koivuranta, R. *Teatterit kisaavat siitä, kenen musikaali on suurin ja näyttävin, ja yleisöä houkutellaan uusilla tarinoilla - Suomeen on tulossa monta maailman luokan musikaalia*. Helsingin sanomat-verkkolehti. Julkaistu 25.5.2019. Haettu osoitteesta: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006117409.html>
- Laaksonen, V. (2015). Complete Vocal Technique ja kriittinen pedagogiikka. *Laulupedagogi 2015-2016*. 20-23.
- Lindgren, M. (2016). Selvitys musiikkiteatterin opintokokonaisuuden aloittamiseksi. Taideyliopisto. Saatavilla: <https://www.uniarts.fi/uutishuone/taideyliopiston-musiikkiteatteriselvitys-julkistettu>
- Luuppala, M. (2018). Musiikkia teatterissa - laulava näyttelijä. Teoksessa Kuuranne-Autelo, M. & Kumpulainen, S. (toim.) *Kesken - näyttelijäntyön koulutus opettajien kokemana*. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu 2018.
- McCoy, S. (2014). Singing Music Theatre and Voice Science. Teoksessa Hall, K. (2014.) *So you want to sing musical theatre*. (23-40). USA - Rowman & Littlefield.
- Opetushallitus. (2019.) Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2014. Haettu 10.11.2019 osoitteesta: <https://www.oph.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/perusopetuksen-opetussuunnitelmien-perusteet>
- Opetushallitus. (2019). Musiikki taiteen perusopetuksessa (2017-). Haettu 5.8.2019 osoitteesta: <https://www.oph.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/musiikki-taiteen-perusopetuksessa-2017>
- Ostwald, D. (2005). *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. Oxford University Press. E-kirja. Saatavilla: https://books.google.fi/books?hl=fi&lr=&id=L4wUDAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP10&dq=acting+through+singing&ots=3BwhN5SqBL&sig=tihG_-GTfM8TIES40Acf2kHoT10&redir_esc=y#v=onepage&q=acting%20through%20singing&f=false
- Pérez-Aldeguer, S. (2013). The Musical Theatre as a Vehicle of Learning: An Educational Innovation Project at the University. *ResearchGate*. Haettu 26.10.2019 osoitteesta https://www.researchgate.net/publication/261722953_The_musical_theatre_as_a_vehicle

[e_of_learning_an_educational_innovation_project_at_the_university](#)

- Rajan, R. S. (2019). *Musical Theatre in Schools - Purpose, Process, Performance*. Oxford University Press Incorporated. E-kirja. Haettu 10.11.2019 osoitteesta: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/reader.action?docID=5624928>
- Roll, C. K. (2016). The Evolution of the Female Broadway Belt Voice: Implications for Teachers and Singers. *Journal of Voice*, 30 (5), 639.e1-639.e9.
- Ruusuvuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. (2010). Haastattelun analyysi. Teoksessa Ruusuvuori, J. & Nikander, P. & Hyvärinen, M. *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino. 9-36.
- Seppälä, M.-O. & Tanskanen K. (2010). *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Step Up School. (2019.) Skene musiikkiteatterikoulu. Haettu 16.8.2019 osoitteesta: https://www.stepupschool.fi/kaikki_koulutusohjelmat/skene-musiikkiteatterikoulu/
- Streeton, J. & Raymond, S. (2014). *Singing on stage - An Actor's Guide*. London & New York - Bloomsbury Publishing Inc.
- Sundberg, J., Thalén, M. & Popeil, L. (2010). Substyles of Belting and Resonatory Characteristics. *Journal of Voice*, 26 (1), 44-50.
- Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän perusteet 2017, https://www.oph.fi/download/186919_Taiteen_perusopetuksen_yleisen_oppimaaran_opetus suunnitelman_perusteet_2017.pdf
- Taideyliopisto (2019.) Musiikkiteatterin opintokokonaisuus. Haettu 5.8.2019 osoitteesta: <https://www.uniarts.fi/musiikkiteatterin-opintokokonaisuus>
- Tampereen ammattikorkeakoulu. (2019). Muusikko (AMK), opinto-opas 2019. Haettu 2.8.2019 osoitteesta: <http://opinto-opas-ops.tamk.fi/index.php/fi/167/fi/55328>
- Tampereen ammattikorkeakoulu. (2019). Musiikin tutkinto-ohjelma, Muusikko. Tutkintokuvaus. Haettu 2.8.2019. osoitteesta: <https://www.tuni.fi/fi/tule-opiskelemaan/musiikin-tutkinto-ohjelma-muusikko>
- Teatterimuseo. (2019). Teatterista Suomessa 1600, 1700 ja 1800-luvulla. Haettu 15.3.2019 osoitteesta: https://www.teatterimuseo.fi/oppimateriaalit/skene/historiaa/nayttamo_suomi.php
- Turunen, J. (27.5.2012). Estill-metodia opiskelemassa. Haettu 4.8.2019 osoitteesta: <https://maestra.fi/2012/05/27/estill-metodia-opiskelemassa/>
- Vantaan musiikkiopisto. (2019). Musiikkiteatteri-ilmaisu. Haettu 10.11.2019 osoitteesta: <https://sivistysvantaa.fi/vantaanmusiikkiopistovandamusikinstitut/artikkelit/opetus/musiikkiteatteri-ilmaisu/musiikkiteatteri-ilmaisu.html>

- Virtala, L. Musikaalilaulukurssit. *Laulustudio Laura Virtala - nettisivut*. Haettu 16.8.2019 osoitteesta: <https://www.laulustudiolauravirtala.fi/musikaalilaulukurssit>
- Virtala, L. (2017). Luentoja ja workshoppeja Musikaalilaulusta. 7.-8.7.2017.
- Virtala, L. (2016). *Musiikkiteatteriopetusta Lontoon malliin*. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Musiikki. Ylempi AMK.
- Walsh, D. & Platt, L. (2003). *Musical Theatre and American Culture*. Westport, CT: Praeger.
- Wickham, G (1992). *The History of the theatre*. London: Phaidon 1992.
- Wilson Pat H. (2010). *Showtime! – Teaching Music Theatre and Cabaret Singing*. Teoksessa Perspectives on Teaching Singing, Harrison, Scott D. 2010. Australian Academic Press.