



# LAULUYMPYRÄSTÄ LAVALLE

Irina Milanin opetusmetodi teatterilaulajien koulutuksessa

Ruut-Maaria Rissanen

Opinnäytetyö  
Huhtikuu 2013  
Musiikin koulutusohjelma  
Teatterimusiikki ja musiik-  
kidraama

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma  
Teatterimusiikki ja musiikkidraama

RUUT-MAARIA RISSANEN:  
Lauluympyrästä lavalle  
Irina Milanin opetusmetodi teatterilaulajien koulutuksessa

Opinnäytetyö 67 sivua, joista liitteitä 5 sivua  
Huhtikuu 2013

---

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli tehdä kirjallinen kuvaus Irina Milanin opetusmetodista, jota hän käyttää kouluttaessaan teatterilaulajia, sekä verrata sen antamia valmiuksia teatterityössä tarvittaviin taitoihin. Opetusmetodin kuvaus perustuu Milanin haastatteluun, jossa hän käy tarkasti läpi opetuksensa pääkohtia ja niiden taustalla olevaa kehitystä. Työn taustateoria puolestaan koostuu kansainvälisistä kirjallisuuslähteistä.

Laulaminen teatterissa vaatii paljon enemmän kuin vain lauluteknistä osaamista. Tyyllilajien kirjo teatterissa vaatii laajaa osaamista ja äänellistä joustavuutta. Monipuolisuus muodostuu eri tyyllilajien, sävyjen ja äänenlaatuojen hallinnasta, mutta enenevässä määrin on tärkeämpää osata nykytyylejä kuin klassista äänenmuodostusta. Laulajalta vaaditaan omaperäistä, ei välttämättä kaunista tai teknisesti hiottua ääntä. Les Misérablesin vaikutuksesta laulajilta alettiin vaatia realistisempaa mutta vahvan dramaattista ääntä; tummuutta ja särmiikkyyttä. Teatterissa laulajalla on oltava erinomainen instrumenttinsa hallinta, sillä koko illan läpilaulettu teokset ovat raskaita äänelle ja fyysisesti vaativia. Laulajien on samalla oltava myös näyttelijöitä ja tanssijoita.

Milanin metodissa kyseessä ei ole niinkään uusi tapa opettaa, vaan kokonaisvaltainen ja analyttinen tapa katsoa tulkintaa ja teoksen kokonaisuutta. Kyse ei siis ole laulu- vaan tulkintatekniikasta. Milanin opetusmetodi nojaa kolmeen käytännön työkaluun, jotka ovat lauluympyrä, lauluympyrän teesit sekä tekstin kartta. Lauluympyrässä esitetään onnistuneen tulkinnan osatekijät, jotka laulajan on aina huomioitava ja joiden käytöstä laulajan on oltava tietoinen. Lauluympyrän keskiössä ovat esiintyjän ajatus, läsnäolo ja yhteys tunteisiin. Jotta nämä saadaan välitettyä kuulijalle oikein, on laulajan otettava huomioon artikulointi, aksentit, legato, fraseeraus, hengitys, tunnelma, volyyymi, sävyt ja maneerit. Lauluympyrän teesit antavat yleisiä ja yksityiskohtaisia lisäohjeita lauluympyrän käyttämisen tueksi ja kartta puolestaan viittaa tekstin tarkkaan läpikäymiseen ennen laulamista.

Milanin käyttämä metodi vastaa hyvin kansainvälistä käsitystä siitä, mitä teatterissa toimivan laulajan tulee ensisijaisesti osata. Milanin metodin vahvuutena on se, että hän on luonut selkeitä työkaluja tämän osaamisen tueksi. Hän on onnistunut jaottelemaan tulkinnan osatekijöihin, joita voi tarkastella analyttisesti sekä yksitellen että kokonaisuutena.

---

Asiasanat: teatterilaulu, lauluympyrä, Irina Milan, laulunopetus, teatterimusiikki

## ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music  
Theatre Music and Music Drama

RUUT-MAARIA RISSANEN:  
From the Circle of Singing to the Stage  
Irina Milan's teaching method in training singers for theatre

Bachelor's thesis 67 pages, appendices 5 pages  
April 2013

---

The purpose of this research was to describe the teaching method of Irina Milan in coaching theatre singers and to compare the skills it provides to those needed when working in theatre. The part where Milan's method is described is based on an interview in which she goes through the main objectives of her teaching and the progress that has led to them. The background theory is based on international literature.

Singing in theatre demands much more than just technical performance. With great diversity in different music styles comes the need to have singers who can sing in a variety of styles and have a flexible voice. Singers in theatre need to be versatile but nowadays it is usually more useful to know the contemporary styles rather than classical singing. The voice should be original: not necessarily pretty in an old-fashioned way or highly trained. *Les Misérables* was a milestone in this: before it a more classical voice was the standard, but after "Les Mis" a more edgy, realistic, dark, even dramatic voice became appreciated. Musicals have become more physically challenging and sung-through performances acquire great endurance from the singer. It's not enough to be a singer – you have to be an actor and dancer as well.

Milan's method is not so much a new way to teach but a holistic and analytic approach to interpretation and the music piece as a whole. It relies on three basic tools that are Circle of Singing, its theses and the map. In the Circle of Singing Milan presents the factors that a singer must always take into consideration when interpreting a song. Everything starts with the thought, emotion. This is the reason to sing. In order to reflect this emotion to the audience the singer has to be aware of how he/she uses articulation, accents, legato, phrasing, breathing, atmosphere, volume, colours and manners. The theses give general and detailed instructions on how to use the Circle of Singing. The map of the text means that a singer should always go through the text thoroughly before starting to sing.

Milan's method goes hand in hand with the international understanding of what is needed of singers working in theatre. She has been able to divide these abilities into pieces that can be analysed separately as well as a whole.

---

Key words: singing in theatre, Circle of Singing, Irina Milan, theatre music

## SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ .....	I
ABSTRACT .....	II
1 JOHDANTO.....	2
1.1 Työn tavoite .....	2
1.2 Menetelmät .....	2
2 MUSIIKKI TEATTERISSA .....	4
2.1 Musiikkiteatterin historiasta .....	4
2.2 Musikaalien luokittelu .....	12
3 LAULAJA TEATTERISSA.....	14
3.1 Ääni ja tekniikka .....	14
3.2 Laulajana musikaalissa .....	17
3.3 Koe-esiintyminen.....	22
4 IRINA MILANIN OPETUSMETODI.....	25
4.1 Kokemuksesta metodiksi .....	25
4.2 Metodin keskeinen sisältö.....	26
4.3 Lauluympyrä.....	29
4.3.1 Ajatus, tunneyhteys .....	31
4.3.2 Artikulointi.....	32
4.3.3 Aksentit .....	35
4.3.4 Legato.....	37
4.3.5 Fraseeraus.....	38
4.3.6 Hengitys .....	40
4.3.7 Tunnelma.....	41
4.3.8 Volyymi .....	42
4.3.9 Sävyt.....	43
4.3.10 Maneerit .....	44
4.4 Lauluympyrän teesit .....	44
4.5 Kartta .....	48
5 METODI SUHTEESSA LÄHDEAINEISTOON .....	52
6 POHDINTA.....	55
LÄHTEET .....	57
LIITTEET .....	59
Liite 1. Lauluympyrän 141 teesiä.....	60
Liite 2. Laulun tulkinnan koodisto .....	64

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Työn tavoite

Työn tarkoituksena on tarkastella, kuinka teatterimusiikin ammattilaiset kuvailevat työssään tarvittavia taitoja kirjallisuudessa, ja verrata näitä kuvauksia Irina Milanin opetusmetodin peruspilareihin. Koska metodi on Irina Milanin itsensä kehittämä ja se on muotoutunut vuosien opetuskokemuksen tuloksena, ei aiheesta ole toistaiseksi kirjallista tietoa. Milanin kattava kokemus niin yksityisoppilaiden kuin teatteriproduktioiden ohjaamisesta on tuottanut hyviä tuloksia, mutta aiheetta ei kuitenkaan ole aiemmin tarkasteltu teatterimusiikin tarpeiden näkökulmasta kirjallisuuteen perustuen.

## 1.2 Menetelmät

Opinnäytetyön jakautuu kahteen pääosaan, joissa käytetään eri tutkimusmenetelmiä. Työn ensimmäisessä osassa (luvut 2-3) luodaan kirjallisuuslähteisiin pohjautuen katsaus musiikkiin teatterissa sekä valotetaan teatterissa toimivan laulajan osaamistarpeita. Kirjallisuuslähteet ovat pääosin ulkomaisia. Vaikka työkuulttuuri ja -olosuhteet vaihtelevatkin eri maiden välillä, on lähtöoletuksena kuitenkin se, että teatterissa toimivan laulajan osaamisvaatimukset ovat hyvin samankaltaiset riippumatta siitä, toimiiko hän teatterissa Suomessa, Britanniassa vai USA:ssa. Toki näiden maiden teatteriperinteissä ja mielekkäänä pidetyssä äänenmuodostustekniikassa on eroavaisuuksia. Tässä työssä ammatin peruspilarien oletetaan kuitenkin lähtökohtaisesti olevan samat.

Toisessa osassa (luku 4) kuvaillaan Irina Milanin opetusmetodia ja pyritään luomaan selkeä kuva sen merkittävimmistä ominaispiirteistä. Menetelmänä käytetään henkilöhaastattelua. Irina Milanin haastattelun avulla kartoitetaan metodin perusajatusten lisäksi myös metodin syntyhistoriaa ja kehitystä. Lopuksi haastattelututkimuksen pohjalta luotua metodin kuvausta verrataan kirjallisuuslähteisiin (luku 5).

Ensisijainen tutkimuskysymys on:

- Kuinka Irina Milanin opetusmetodi näyttäytyy suhteessa teatterimusiikin ammattilaisten havainnoimiin osaamisvaatimuksiin kirjallisuudessa?

Tutkimuskysymyksen tueksi alatutkimuskysymykset ovat:

- Mikä on Irina Milanin opetusmetodin keskeinen sisältö?
- Millainen osaaminen tukee valittujen kirjallisuuslähteiden mukaan parhaiten teatterilaulajaa työssään?

Työ ei sisällä äänite-esimerkkejä tai videotallenteita.

## 2 MUSIIKKI TEATTERISSA

### 2.1 Musiikkiteatterin historiasta

Musiikki liittyy erottamattomasti nykyteatteriin. Erikokoiset teatterit ympäri Suomen tuottavat musikaaleja niin pienillä kuin isoilla kokoonpanoilla, musiikkia käytetään tunnelmanluojana puhenäytelmissä ja tutut iskelmät kaikuvat rannoille kesäteattereiden näyttämöiltä. Parhaimmillaan musiikki sulautuu osaksi teatteriteosta liittyen kiinteästi tarinankerrontaan. Termi musiikkiteatteri sisältää Otavan ison musiikkitietosanakirjan (1978, 371) mukaan erityyppisiä näyttämömusiikkitoimintoja, kuten oopperan, operetin, musikaalin ja baletin sekä puheteatteriinkin kuuluvat musiikinäytelmän lajit. Musiikkiteatteria onkin yksiselitteisesti mahdotonta erottaa puheteatterista. Seuraavassa musiikkiteatterin historiaan perehdytään erityisesti musikaalin kehityksen kautta.

Kuten missä tahansa sanataiteen muodossa, on myös musikaalissa päätarkoituksena kertoa tarina; revyyyn ollessa kyseessä monta pientä tarinaa nivottuna yhteen. Parhaassa tapauksessa musikaalin sekoitus lauluja, tanssia ja visuaalista näyttävyyttä viihdyttää yleisöä antaen älyllisiä virikkeitä sekä herättäen tunteita. Kaupallisena taidemuotona musikaalin on myös vastattava yleisön odotuksiin ja muututtava aikansa mukana. Puh-taan tekniseltä kannalta katsottuna musikaali muodostuu viidestä peruselementistä, joiden sulava yhdistäminen mahdollistaa soljuvan ja yhtenäisen tarinankerronnan. Peruselementit ovat: (Kenrick 2010, 14–15)

- Musiikki ja sanat – laulut
- Teksti/libretto – tarina ja dialogi
- Koreografia – tanssi
- Näyttämöllepano – kaikki näyttämöllä tapahtuva liike
- Fyysinen esillepano – lavasteet, asut ja tekniikka

John Kenrick (2010, 16) toteaa kirjassaan *Musical Theatre*, että hyvän musikaalin peruselementeiksi voisi Ihmemaan Ozin hengessä yhtä lailla nimetä seuraavan listan:

- Aivot – älykkyys
- Sydän – Tunteita herättävä sisältö
- Rohkeus – Uskallus tehdä jotain raikasta ja uutta

Parhaat musikaalit yhdistävät näitä elementtejä neljänteen perustekijään, eli yleisön kiinnostukseen. Musikaalista ei tee menestynyttä hyvä arvostelumenestys, vaan yleisösuosio. Vuosia täysille saleille esitetyt musikaalit *Cats*, *Les Misérables* ja *Leijonakuningas* saivat kaikki melko laimean vastaanoton *New York Times*ilta, jota pidetään yhtenä merkittävimmistä teatterikritiikkiä julkaisevista tahoista. (Kenrick 2010, 16)

Taidemuotona musikaali, kuten muukin esittävä taide on aina ainutkertaista. Valokuvat, filmit, videot tai äänitallenteet voivat kyllä tallentaa esityksen elementtejä, mutta mikään vielä keksitty tallennusmuoto ei pysty siirtämään elävän esityksen jännitettä, teatterin sisintä. Juuri siinä tilanteessa, juuri sillä yleisöllä, on jokainen esitys ainutkertainen. Jos ei ole ollut läsnä kokemassa tilannetta, ei voi kuin arvata, minkälainen kokemus on todella ollut. (Kenrick 2010, 12)

Musiikin käyttö teatterissa ei ole uusi keksintö, vaan se on kuulunut kautta historian teatteriperinteeseen. Useissa kulttuureissa varhainen teatteritaide on palvellut erilaisia rituaaleja, joihin on liittynyt niin laulua, tanssia kuin rummutustakin. (Jones 1998, 21) Musiikkia tiedetään varmasti käytetyn teatterissa jo noin 500 vuotta ennen ajanlaskun alkua. Antiikin Kreikassa musiikki ja tanssi olivat osa niin komedioita kuin tragedioitakin ja muun muassa Sofokles sävelsi musiikkia näytelmiinsä. Roomalaiset lainasivat antiikin Kreikan teatteriperinteen ja kehittivät sitä edelleen. (Kenrick 2010, 13; *Theatrical Music*) Vaikka varhaiselta ajalta on jäänyt hyvin vähän todisteita käytetystä musiikista tai soittimista, on tarinankerronta laulujen avulla kuulunut monien eri kulttuurien tapoihin siirtää opetuksia ja kertomuksia sukupolvelta toiselle. Onkin helppoa uskoa, että musiikin ja erityisesti laulun siirtyminen teatteriin on sujunut melko luonnollisesti.

1000-luvun alkuvuosisatoina alettiin kirkoissa esittää liturgisia draamoja, joihin liittyi tekstin ohessa myös kirkkolaulua. Keskiajalla raamatun tarinoita muutettiin laulun muotoon, jotta lukutaidoton kansa saatiin kuuntelemaan kirkon opetuksia. Vaikka tällaista hengellistä toimitusta harvoin pidetäänkin suoranaisesti teatteritaiteena, on sillä ollut suuri vaikutus maallisen teatterin kehitykseen. Renessanssin aikaan siirryttäessä oli hengellisten esitysten pohjalta kehittynyt ivallinen *commedia dell'arte*, johon myös *opera buffa* pohjautuu. Tätä perinnettä jatkoi muun muassa Molière 1600-luvulla, sovittaen komedioihinsa musiikkinumeroita. 1700-luvulla musiikkiteatteria hallitsivat Euroopassa kaksi tyyliä: balladioopperat, joihin kuului tuttuja lauluja uusilla sanoituksilla, ja koomiset oopperat, jotka oli usein sävelletty juuri kyseistä teosta varten. Kevyt ooppera



ja operetit elivät kulta-aikaansa 1800-luvun teatterilavoilla. Tuon ajan operetin suurnimet kuten Jacques Offenbach, Johann Strauss II ja Franz Lehár ovat tuttuja myös nykyaikaiselle kuuntelijalle. Pariisissa Offenbachin aloittama musiikkiteatterisuuntaus kehittyi ensin Wienissä ja siirtyi sitten Iso-Britanniaan, jossa näytelmäkirjailija William Gilbert ja säveltäjä Arthur Sullivan loivat pohjan eurooppalaiselle koomiselle musikaaliperinteelle. (Kenrick 2010, 13; Theatrical Music)

Samaan aikaan nykymuotoinen musikaali otti ensi askeliaan myös Yhdysvalloissa. Musikaalin tarkka määrittely on hankalaa, sillä raja operetin ja musikaalin välillä on usein häilyvä ja myös varieteetyyppinen revyy voi muistuttaa suurelta osin musikaalia. Yleisesti kuitenkin musikaalina pidetään juonen, musiikin, laulun ja tanssin muodostamaa ehyttä näyttämökokonaisuutta. Ensimmäisenä musikaalina voidaan pitää vuonna 1866 kantaesitettyä ”The Black Crook”-esitystä, joka lähteestä riippuen voidaan luokitella myös speaktaakkelinäytelmäksi. (Otavan suuri musiikkitietosanakirja 1978, 376–377; Jones 1998, 21; Taylor, 2008, 73) Charles M. Barrasin kirjaan perustuva Giuseppe Opertin näyttämölle sovittama teos ensiesitettiin New Yorkissa ja se oli kestoltaan huppeat viisi ja puoli tuntia. Pituudestaan huolimatta esitys oli katsojamenestys. Kuvassa 2.1. näkyy teoksen esiintyjä vuodelta 1866. (Theatrical Music)



KUVA 2.1. Esiintyjä vuodelta 1866 musiikinäytelmästä ”The Black Crook” (people.virginia.edu)

Myös musikaalin juurista ollaan montaa mieltä. Taustavaikuttajina ovat olleet muun muassa eurooppalaisen perinteen operetit, music-hall, vaudeville, burleskiteatteri, melodraama ja speaktaakkelinäytelmät sekä sisällissodan jälkeen Yhdysvaltoihin rantautuneet ranskalainen opera buffa ja brittiläinen comic opera. (Otavan suuri musiikkitietosanakirja 1978, 376–377; Jones 1998, 22–29; Taylor, 2008, 73) Eri tyyllilajien lajittelu on hankalaa ja kuuluisa kirjailija ja sanoittaja Tom Jones (1998, 31) toteaaakin osuvasti, että tosielämässä eri teatterikappaleiden luokittelu ei osu lainkaan niin siististi alakategorioihin kuin historiankirjat antavat ymmärtää.

1900-luvun alussa musikaalin esilajeista alkoi muodostua kaksi musiikillisen komedian pääsuuntausta, jotka kehittyivät muiden teatterisuuntausten rinnalla: revyytyyliset show't ja musiikkia sisältävät rakkaustarinat. Revyytyyliset show't sisälsivät näyttäviä kohtauksia, lauluja, tansseja ja sketsejä, ja monista tämän tyyllilajin esiintyjistä, säveltäjistä ja kirjoittajista tuli myöhemmin musikaalitähtiä. Tähän joukkoon kuuluvat muun muassa Irving Berlin, George ja Ira Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Fanny Brice sekä Fred ja Adele Astaire. Musiikkia sisältävät rakkaustarinat puolestaan rakentuivat yleensä musiikillisesti hyvin löyhästi nuoren pääparin ympärille muiden hahmojen ollessa lähinnä komediallisia. Nuori pari - sankari ja sankaritar - olivat lähes poikkeuksetta sopraano ja korkea baritoni tai tenori, jotka lauloivat lyyrisiä balladeja klassisella tekniikalla, kun taas muut esiintyjät saivat käyttää lähempänä puheääntä olevaa laulu-tyyliä ja tuoda mukaan komediallisia elementtejä. (Taylor, 2008, 73–74)

1920-luku oli revyytyyppisten ohjelmien kulta-aikaa ja jalansijaa saivat myös nykyistä musikaalia lähempänä olevat yhtenäiset musiikkinäytelmät. Esitysten aiheet pysyivät kepeinä, joskin pulavuosien vaikutuksesta mukaan nousi myös vakavia sosiaalisia ja poliittisia aiheita. (Otavan suuri musiikkitietosanakirja 1978, 377) 1920-luvulla jazz tuli mukaan musikaalin maailmaan, vaikka useat klassisen koulutuksen saaneet muusikot suhtautuivatkin siihen varsin suurella epäilyksellä. Broadwayn oli kuitenkin mukauduttava yleisön musiikkimakuun. (Kenrick, 2010, 170)

Seuraava varsinainen käännekohta musikaalin kehityksessä nähtiin vuonna 1927, kun vaikeita yhteiskunnallisia kysymyksiä käsittelevä Show Boat -musikaali valmistui. Tämä Jerome Kernin ja Oscar Hammersteinin musikaali, joka perustuu Edna Ferberin kirjaan, käsittelee vaikeita rotukysymyksiä ja ihmissuhteita. Esitys ei ollut Broadwaylla ensimmäinen teos, jossa näytteli sekä valko- että tummaihoisia esiintyjä, mutta rankan

aiheensa ja suuren yleisösuosionsa vuoksi se onnistui tuomaan esiin uusia hahmoja aiempien varsin stereotyyppisten tummaihoisten musikaalihahmojen joukkoon. *Show Boat* erosi aikansa kevyestä musiikkikomediaperinteestä sekä aiheensa että osin myös rakenteensa puolesta. Teoksessa kaikki laulut vievät juonta eteenpäin tai syventävät henkilöhahmoja, mikä ei ollut tavatonta mutta harvinaista 1920-luvun musiikkiteatterissa. (Taylor, 2008, 74–75)

Sotavuosien ja suuren laman aikana musiikkiteatteri toi helpotusta ja pakopaikan arjen kurjuudesta. Tuolloin esitysten päätehtävänä oli viihdyttää ja naurattaa, minkä vuoksi 1930- ja 1940-lukujen musikaalit ovat suurimmalta osin varsin kevyttä komediaa. Kenrick tiivistää aikakauden ajatuksen lauseeseen ”Trouble’s just a bubble” eli huolet ovat vain kupla. Vaikka 1930-luvulla tehtiinkin vain vähän musikaaleja, oli niiden laatu aiempaa korkeampi. Juonet kehittyivät hauskemmiksi, komediasta tuli terävämpää ja harikitumpaa. Toisen maailmansodan jälkeen musikaali nousi kukoistukseensa ja levisi Broadwaylta ympäri maailman. Tältä ajalta ovat huippusuositut musikaalit *Oklahoma!* (1943), *Annie mestariampuja* (1946), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951), *My Fair Lady* (1956), *West Side Story* (1957) ja *The Sound of Music* (1959). (Kenrick, 2010, 207–209; Otavan suuri musiikkietosanakirja 1978, 377; Taylor, 2008, 75)

Richard Rogersin ja Oscar Hammersteinin tuottelias yhteistyö nosti musikaalin uudelle tasolle. He molemmat olivat tottuneet musiikkiperinteeseen, jossa ensin kirjoitetaan melodia, johon keksitään jälkikäteen sopiva teksti. He kuitenkin halusivat saada vahvemman yhteyden musiikin ja tarinan välille, joten he alkoivat lähestyä teoksia ensisijaisesti tekstin kautta. Heidän musikaaliaan *Oklahoma!* pidetään ensimmäisenä musikaalina, jossa laulun, musiikin ja dialogin lisäksi myös tanssi syventää henkilöhahmoja ja kuljettaa tarinaa. Voidaan sanoa, että Rogers ja Hammerstein loivat käsityksemme musikaalista teoksena, jossa musiikilliset numerot ovat keinoja syventää henkilöhahmoja ja viedä juonta eteenpäin, eivätkä vain juoneen upotettuja tekosyitä tuoda mukaan vaihtelua. Tämä kehitys toi myös esiintyjille vaatimuksia, sillä näyttelijällä on oltava selvä käsitys siitä, miksi hahmo laulaa, kuinka laulu vie juonta eteenpäin, mitä se paljastaa hahmosta ja, ennen kaikkea, kuinka laulu nivoutuu yhteen tarinan kokonaisuuteen. Tämä kehitys vaikutti osaltaan myös laulutekniikkaan, sillä muutoksen puheesta lauluun on oltava sujuvaa. (Kenrick, 2010, 245–246; Taylor, 2008, 75–76)

Musikaalin kulta-aika ulottui 1940-luvulta aina 1960-luvun loppuun. Yksi kauden merkkiteoksia on Leonard Bernsteinin ja Stephen Sondheimin musikaali *West Side Story* vuodelta 1957, jossa tanssi nousi merkittävään rooliin juonen kuljetuksessa. Muita kulta-ajan loppupuolen merkittäviä musikaaleja ovat muun muassa *Viulunsoittaja katolla* (1964) ja *Cabaret* (1966). 1950-luvulla tv-vastaanottimet yleistyivät amerikkalaisissa kotitalouksissa. Koska ruutu oli pieni ja kuva mustavalkoinen, tuli esiintyjien olla taitavia ja numeroiden näyttäviä, jotta televisio lunastaisi paikkansa jonakin suurempana kuin vain kuvitettuna radiona. Varhaiset tv-lähetykset olivat suoria lähetyksiä, joten lahjakkaiden ja rutinoituneiden musikaaliesiintyjien kysyntä oli huipussaan. (Kenrick, 2010, 265; Taylor, 2008, 75–77)

Uutta suuntaa musikaalille toi vuonna 1967 teos *Hair*, joka viitoitti tietä 70-luvun rock-musikaaleille. Monet halusivat sivuuttaa *Hairin* vain hetkellisenä huumana, mutta *New York Timesin* teatterikriitikko Clive Barns piti teosta uuden suunnan näyttäjänä julistaen, että *Hair* on ensimmäinen Broadway-musikaali aikoihin, joka kuvastaa aidosti nykypäivän ääntä, eikä laahaa menneessä. *Hair* oli kuitenkin niin yksilöllinen ja erityinen, suorastaan muodoton, että sen antamaa esimerkkiä ei heti osattu seurata. 1970-luvun kuuluisin rock-musikaali on *Grease* vuodelta 1972, jonka elokuvaversio vuodelta 1978 (pääosissa Olivia Newton-John ja John Travolta) on noussut suoranaiseksi musikaaliklassikoksi. Rock-musikaaleja alkoi siis ilmestyä, mutta aluksi rockia ja muita nykyaikaisia musiikkityylejä käytettiin lähinnä ajankuvana ja osoituksena nuoruudesta ja kappallisuudesta. Kuitenkin Tim Ricen ja Andrew Lloyd Webberin musikaalit *Jesus Christ Superstar* (1971) ja *Evita* (1979) sekä Benny Anderssonin ja Björn Ulvauksen musikaali *Chess* (1984) käyttävät rockia ja muita uudempia musiikkityylejä puhtaasti musiikillisenä kielenä eivätkä alleviivaavana henkilö- tai ajankuvauksena. (Kenrick, 2010, 319, 323; Taylor, 2008, 75–77)

Samaan aikaan rock-musikaalin kehittyessä tuotettiin myös perinteisempiä musikaaleja, kuten Sondheimin *A Little Night Music* (1973), ja pop-musiikkiin ja tanssiin pohjautuvia hittimusikaaleja, kuten Bennetin suursuosion saanut *A Chorus Line* (1975). Vuonna 1979 Andrew Lloyd Webber ja Tim Rice toivat musikaalin jälleen uuteen aikaan, kun ensimmäinen megamusikaali, *Evita* sai ensi-iltansa. *Evita* oli tarkkaan laskelmoitu lavakokonaisuus, jossa yhdistyivät teknologia, kärjistetty tarinankerronta sekä rock- ja discomusiikin elementit. Kirjailija John Kenrick jopa väittää, että *Eva Peronin* hahmosta on musikaalissa tehty juonitteleva huora, eikä teoksessa edes yritetä selittää tämän vai-

keaselkoisen hahmon taustaa tai tarkoitusperiä. Musikaali oli kuitenkin välitön menestys, ja se toi muotiin aivan uudenlaisen näyttävyyden. (Kenrick, 2010, 330–332)

1980-luvun kuuluisimpiin musikaaleihin kuuluu eittämättä Lloyd Webberin ja Nunnin teos *Cats* (1981). Näyttävyydessään *Cats* seuraa *Evitan* viitoittamaa megamusikaalien tietä. Koreografi Gillian Lynnen tanssinumerot hullaannuttivat yleisön ja musikaali pyöri taukoamatta West End -produktiona 21 vuotta, rikkoen kaikki aiemmat ennätykset. Musiikillisesti teos yhdistää popmusiikkiin elementtejä vaudevillistä ja oopperasta. Osa *Catsin* suosiota piilee siinä, että se on koko perheen musikaali, johon voi ottaa mukaan myös lapsikatsojia. *Catsin* huippusuosion ohitti vuonna 1985 West Endin valloittanut *Les Misérables*, joka on Claude-Michel Schönbergin ja Alain Boublilin näyttämösovitus Victor Hugon merkkiteoksesta *Kurjat*. Alun perin teos esitettiin ranskaksi Pariisissa, mutta se käännettiin ja sovitettiin uudelleen sopimaan englanninkieliseen tekstiin. Vahva tarina ja näyttävä esillepano tekivät *Les Misérablesista* yhden kaikkien aikojen suosituimmista musikaaleista. Kolmas 1980-luvun mainitsemisen arvoinen megamusikaali on Oopperan kummitus (*The Phantom of the Opera*, 1986), joka on myös Andrew Lloyd Webberin käsialaa. Vaikka Hartin laulutekstejä voidaankin pitää melko tyhjänpäiväisinä, nousi Oopperan kummitus *Catsin* ja *Les Misérablesin* tavoin huippusuosioon molemmin puolin Atlanttia. (Kenrick, 2010, 347–356)

Kenrick tiivistää megamusikaalin piirteet kuuteen seikkaan (Kenrick, 2010, 340–341):

- Megamusikaalit ovat läpilaulettuja ja ne sisältävät vain vähän jos lainkaan dialogia
- Tunteet ovat isoja ja ne ilmaistaan kovaäänisesti ja mahtipontisesti
- Hahmot mieluummin selitetään kuin esitellään dramatisoidusti; hahmo kertoo tarinansa laulamalla ennemmin kuin osoittaa luonteensa teoilla
- Musiikki on rock-pop, mutta voi yhdistää muitakin tyyliä; musiikki ei ilmennä vain yhtä tiettyä historiallista ajankohtaa
- Juonet ovat melodramaattisia ja sisältävät vain vähän huumoria
- Kaikki ammattimaiset produktiot ovat miltei suoria kopioita alkuperäisestä tuotannosta

Kenrick toteaa varsin kyynisesti, että megamusikaaleissa sisältö on jäänyt speaktaakkelimaisuuden, runsaiden melodioiden ja saippuaoopperamaisten tunteiden taakse. Niissä ei tarvita tähtiesiintyjä, sillä itse musikaali on tähti. Tällaiset rahallisesti varsin tuottoi-

sat megamusikaalit ovatkin leimallisia viime vuosituhaten lopun musikaalimaailmalle. (Kenrick, 2010, 341)

1990-luvulla musikaali otti jälleen uuden askeleen, kun vuonna 1994 Walt Disneyn elokuvaan pohjautuva *Kaunotar ja Hirviö* -musikaali sai ensi-iltansa. Lapset, jotka olivat rakastuneet animaatioelokuvaan, pääsivät nyt katsomaan suosikkitarinaansa teatterissa ja vanhemmat olivat tyytyväisiä voidessaan viedä lapsensa katsomaan juuri heille luotua siistiä ja laadukasta musiikkiteatteriesitystä. Vaikka *Kaunotar ja Hirviö* ei saanutkaan palkintoja tai suurta arvostusta alalta, nousi se nopeasti yleisömenestykseksi. Näin Disney oli luonut yritysvetoisen musikaalin (corporate musical), jossa monipuolinen viihdealan yhtiö rakentaa esityksen, tuottaa sen ja hallitsee sitä. Alkuperäinen idea voi tulla säveltäjältä tai sanoittajalta, mutta yhtiö kehittää sitä, tekee päätökset ja hoitaa markkinoinnin. Tällainen toimintatapa jättää varsin vähän tilaa yksilön luovuudelle ja musikaalit ovat tyypillisesti näyttäviä, helposti eteneviä ja tarjoavat tasaisena virtana tarttuvaa pop-balladeja. Tällä kaavalla luotiin myös Disneyn *Leijonakuningas* -musikaali (*The Lion King*, 1997), joka on jättänyt jälkensä musikaalihistoriaan. 1990-luvulla *Leijonakuningas* kanssa kilpaili vain rock-musikaali *Rent* (1996). (Kenrick, 2010, 362–363)

1994 maailman maineeseen noussut irlantilainen *Riverdance* toi nerokkaalla koreografiallaan tanssiteatterin jälleen suuren yleisön tietoon. Tämän suosion saattelemana tanssipainotteiset musikaalit, kuten *Fosse* (1999) ja *Stomp* (2000) saivat alkunsa. Richard Coccianten ja Luc Plamondonin musikaali *Notre Dame de Paris* (1999) nojaa vahvasti Martino Mullerin koreografiaan ja musikaalin alkuperäisen tuotannon käsiohjelmassa tanssijat ja akrobaatit nostettiin pääosia esittävien laulavien näyttelijöiden rinnalle tasarvoisina esiintyjinä. Teoksessa ei käytetä kuoroa, vaan kuoron osuudet on korvattu näyttävillä koreografisilla osuuksilla. Tanssijoita ei siis nähdä teoksessa statisteina, vaan merkittävänä tarinaa eteenpäin vievänä voimana. *Notre Dame de Paris* on ollut huippumenestys ranskankielisissä maissa. (Everett 2002, 264)

Uudelle vuosituhaten tultaessa musikaalia oli tarjolla kaikissa tyyllilajeissa ja kaiken ikäisille katsojille. 2000-luvun musikaaleista suosituimpien joukkoon lukeutuvat muun muassa Disneyn tuottama Elton Johnin ja Tim Ricen yhteisteos *Aida* (2000) sekä Stephen Schwartzin Ihmemaa Ozin tarinaan pohjautuva musikaali *Wicked* (2003). Vanhoja musikaaleja on myös herätetty jälleen eloon (kuten *Sweeney Todd*) ja useat musi-

kaalifilmatisoinnit (kuten *Mamma Mia*, *Les Misérables*, *Nine*) ovat tuoneet musikaalille uusia katsojia teatterien ulkopuolella. (Kenrick, 2010, 375–376) Nykymusikaalissa voidaan käyttää efektejä ja tekniikan mukanaan tuomia tehokeinoja ennen näkemättömällä tavalla. Äänitekniikan mahdollisuudet laajenevat alati ja ne tulevat varmasti vielä muuttamaan vaatimuksiamme musikaalia kohtaan.

## 2.2 Musikaalien luokittelu

Musikaalien luokittelusta ei ole olemassa vakiintunutta kategoriointia, vaan tyyllilajeista puhutaan yleensä viitaten tiettyyn aikakauteen tai säveltäjään, tai kuten megamusikaaleista puhuttaessa, tiettyyn mielikuvaan. Sanoittaja ja kirjailija Tom Jones (1998, 65–67) esittää kirjassaan ”Making Musicals” oman luokittelunsa musikaaleista. Hän jakaa musikaalit kuuteen eri luokkaan:

Perinteiset, Rodgers & Hammerstein -tyyliset musikaalit

- tarina on pääosassa ja sitä täydennetään lauluin
- yhtenäinen teos, jossa eri elementit toimivat kokonaisuuden hyväksi
- kohtaukset vaihtuvat nopeasti ja tarinan perusvire on positiivinen
- lauluja ja tanssikohtauksia on paljon ja niissä on iso joukko esiintyjä
- melodiat ovat tarttuvia ja rakenteet helposti hahmotettavia
- esimerkkinä *Oklahoma!*

Tanssimusikaalit

- musikaalin yhdistävä tekijä on tanssi, teksti ja musiikki palvelevat kohtausten liikkeellisiä tarpeita
- (ohjaaja-)koreografi on merkittävässä roolissa
- esimerkkinä *West Side Story*

Konseptimusikaalit

- tyyllillinen kokonaisuus on tärkeämpi kuin tarina
- siinä missä perinteisen tyylin musikaalia aletaan rakentaa tarinasta, konseptimusikaalissa lähdetään kokonaisuuden visiosta
- esimerkkinä *Sweeney Todd*, jossa hahmon julmuus esittäytyy kulisissa, jotka kuvaavat teollistumisen ihmisille aiheuttamaa julmuutta

### Rock-musikaalit

- sai alkunsa yhteiskunnan rajun muutoksen alettua 60-luvulla
- perustuu rock-musiikkiin ja puhuu aikansa yhteiskunnan asioista
- laajensi musikaalin katsojakuntaa nuorempaan yleisöön
- esimerkkeinä Hair ja Rent

### Läpilauletut musikaalit

- yhdistelmä elementtejä rock-musiikista, perinteisestä musikaalista ja eurooppalaisesta oopperaperinteestä
- nykymusikaalin suosituin muoto
- oopperan suurellisuus yhdistettynä nykyaikaiseen ääneen ja showbusiness osamiseen
- esimerkkeinä Les Misérables ja Miss Saigon

### Pienet musikaalit

- pienen budjetin pienet musikaalit
- mahdollistavat kokeilevan ja musikaalia uudistavan toimintatavan
- tyypillinen off-Broadwayn tuotanto
- voivat silti nousta kuuluisuuteen, kuten Kolmen pennin ooppera

Vaikka musiikkiteatteri ja musikaali ovatkin vaikeasti luokiteltavia ilmiöitä, ei niiden merkityksestä tarvinne kiistellä. Musikaali on laajentanut teatterissa käyvien joukkoa ja lunastanut paikkansa arvostettuna taidemuotona. Musiikin kautta voidaan muodostaa yleisön kanssa yhteinen kokemusmaailma, jossa näyttelijöiden katsojille välittämät tunteet yhdistyvät musiikilliseen kerrontaan. Musiikki on vahva tunnelmanluoja ja koskettavat laulut ja melodiat kulkevat ihmisten kanssa läpi elämän.



### 3 LAULAJA TEATTERISSA

David Craig (1990, 33) toteaa kirjassaan ”On singing onstage”, että se, mitä laulussa sanotaan, tulee yleisön tietoisuuteen siten, että esittäjä artikuloi ja ääntää riittävän selvästi, jotta tekstistä saa selvää. Sen sijaan se, mitä laulu tarkoittaa, syntyy siitä, että esittäjä todella ymmärtää tekstin viestin ja tulkitsee sen oikein yleisölle. Laulaminen teatterissa vaatii siis paljon enemmän kuin vain lauluteknistä osaamista.

Seuraavassa käydään läpi laulajan roolia musiikkiteatterissa kolmesta eri näkökulmasta. Ensin pureudutaan äänen ja tekniikan perusvaatimuksiin Joan Meltonin (2007) ja Thomas Hemsleyn (1998) teosten pohjalta, toiseksi musikaalilaulamisen kokonaisuuteen Millie Taylorin (2008) teokseen tukeutuen ja viimeisenä koe-esiintymiseen ja asenteseen Donna Soto-Morettinin (2012) pohdinnan avulla.

#### 3.1 Ääni ja tekniikka

Joan Melton (2007), pioneeri näyttelijöiden laulukoulutuksen saralla, luo kirjassaan ”Singing in Musical Theatre, the Training of Singers and Actors” läpileikkauksen kolmen vahvan musiikkiteatterimaan (Yhdysvallat, Iso-Britannia ja Australia) arvostetuimpien teatterilauluopettajien tekniikoihin ja ajatuksiin musiikkiteatterista. Haastattelutkimuksen avulla hän selvittää teatterilaulajien teknisiä vaatimuksia sekä muita näyttämöllä tarvittavia taitoja. Yksi Meltonin esittämistä kysymyksistä haastateltavilleen oli: kuinka arvioisit teatterissa toimivien laulajien vaatimuksia nykyteatterissa? Seuraavassa on tiivistettynä haastateltavien esiin nostamat keskeiset asiat.

- Tyyllilajien kirjo teatterissa vaatii laajaa osaamista ja äänellistä joustavuutta. Eri-tyyppisesti naisilla eri tyyllilajit vaativat varsin erilaista osaamista. Myös saman teoksen sisällä voidaan samalta laulajalta vaatia sekä pop-tyylin beltausta (korkeat äänet rintarekisterissä) että klassisen tekniikan korkeita ääniä.
- Monipuolisuus muodostuu eri tyyllilajien, eri sävyjen ja erilaisten äänenlaatujen hallinnasta. On myös tärkeää erottaa ne toisistaan ja osata käyttää niitä hallitusti. Tämä ei tarkoita ainoastaan klassisen ja kevyen tyyllilajin eroa, vaan eri tyyllilajeja näiden sisällä.

- Enenevässä määrin on tärkeämpää osata nykytyylejä kuin klassista äänenmuodostusta.
- Laulajalta vaaditaan omaperäistä, ei välttämättä kaunista tai teknisesti hiottua ääntä.
- Teatterissa laulajan on hallittava instrumenttinsa erinomaisesti. Yhä vaativammat teokset ja ”ääniakrobatia” vaativat oman äänensä rajojen tuntemista, ketteryyttä sekä joustavuutta.
- Uudet teokset ovat usein läpisävellettyjä ja pääroolit laulavat suuren määrän kappaleita yhdessä näytöksessä. Teokset ovat muuttuneet äänellisesti raskaammiksi ja fyysisesti vaativammiksi. Mikrofonitekniikka auttaa, mutta koko illan näytökset vaativat esiintyjiltä kestävyyttä ja voimaa. Kahdeksan esitystä viikossa on äänelle ja keholle todella väsyttävää ja rasittavaa.
- Les Misérables oli eräänlainen vedenjakaja laulajien vaatimuksissa: sitä ennen musikaali oli äänellisesti lähellä operettia pääosin klassisen tekniikan vallitessa. Les Misérablesin vaikutuksesta laulajilta alettiin vaatia realistisempaa mutta vahvan dramaattista ääntä, jossa on mukana tummuutta ja särmikkyyttä.
- Klassisen taustan laulajien on yleensä saatava ääneensä enemmän tunnetta ja hallittava vibratoa kun taas uudempien musiikkityylien laulajien täytyy yleensä saada ääneensä lisää voimaa.
- Laulajien on samalla oltava myös näyttelijöitä ja tanssijoita.

(Melton 2007, 5, 13–14, 29, 39–40, 58, 66–67, 76, 84–85, 99–100, 113–114, 123–124, 133–134, 170–171, 184)

Melton toteaa, että siinä, missä näyttelijän koulutus perustuu vahvasti ryhmässä tekemiseen, on laulajan koulutus varsin yksinäistä, jopa eristäytynyttä. Näyttelijä oppii jo koulutuksensa varhaisessa vaiheessa, että tärkein henkilö näyttämöllä on vastaanäyttelijä. Laulajat puolestaan keskittyvät oikean soinnin luomiseen ja siten helposti vain itseensä kääntyen sisäänpäin. Näyttelijät harjoittelevat huolellisesti erilaisia ääniä, kuten puhumista, huutamista, kiljumista, nauramista ja itkemistä, sillä näyttämöllä heidän keskittymisestään ei saa yhtään tuhlautua siihen, miten ääni tuotetaan. Toisaalta usein näyttelijöiden laulutekniikka ei ole yhtä vankalla pohjalla kuin muu äänentuoton tekniikka. Laulajilla puolestaan voi olla suuriakin ongelmia repliikeissä, vaikka he osaavat käyttää ääntään luonnollisesti laulaessa. Heiltä myös usein puuttuu taito liikkua luontevasti näyttämöllä. Kumpikin puoli hyötyy siis runsaasti yhteisistä harjoituksista jo mahdollisimman varhaisessa vaiheessa. (Melton 2007)

Mittavan uran niin oopperalaulajana kuin laulunopettajanakin tehnyt Thomas Hemsley (1998) kirjoittaa teoksessaan ”Singing and Imagination” olevansa huolestunut nykyisestä tavasta erottaa tekniikka ja tulkinta toisistaan. Hänen mukaansa näitä ei kuitenkaan laulaessa voi erottaa toisistaan, sillä ainoa asia, joka stimuloi ääntä on tarve ilmaista jotakin: antaa ajatuksille ja tunteille ääni. Laulamisen tarkoitus on yhdistää tunteen, tekstin ja musiikin kautta syntyviä impulsseja, joihin keho vastaa tuottamalla oikeanlaisia ääntä. (Hemsley 1998, 6-7)

Hemsley toteaa:

*Imagination is an essential prerequisite of singing – not an optional extra.*

Vapaasti suomennettuna edellinen lause tarkoittaa, että mielikuvitus on laulamisen välttämätön edellytys – ei vaihtoehtoinen lisä. Hemsleyn mukaan ammattiin tähtäävän lauluopetuksen ainoa tarkoitus on vahvistaa yhteyttä mielikuvituksen ja laulajan suusta tulevan äänen välillä. Mitä taitavampi laulaja on, sitä laajemmin hän osaa tarkastella vaihtoehtoja ja luoda erilaisia tulkintoja. Väheksymättä musiikin merkitystä on aina muistettava sanojen ja musiikin ohittamaton suhde: laulua varten kirjoitetun musiikin, samoin kuin laulun tulkintatavan, on aina tuettava tekstissä ilmaistuja tai sen alla vaikuttavia ajatuksia ja tunteita. Liian usein laulajat unohtavat tämän ja lisäävät tunteet ja ilmaisun mukaan vasta harjoittelun loppuvaiheessa harjoiteltuaan pitkään vain mekaanisesti kaukana varsinaisesta tulkinnasta. Tästä seuraa, että usein kuullaan teknisesti mainioita esityksiä, jotka kuitenkin ovat pinnallisia ja mitäänsanomattomia. (Hemsley 1998, 111–112)

Sana ”laulutekniikka” ymmärretään Hemsleyn mukaan usein väärin. Se ei ole itsetarkoitus, vaan tarkoituksena on oppia herättämään, vahvistamaan ja kehittämään impulsseja, joiden avulla ääni välittää sisäistä maailmaa ulos. Mielen ja äänen yhteys on kaiken pohjalla, eikä sitä voida saavuttaa, jos tekniikka ja tunne erotetaan toisistaan. Hemsley tiivistää laulunopiskelun kahteen päätavoitteeseen:

1. Opetella käyttämään mieltä ja mielikuvitustaan siten, että ne antavat selviä ja tarkkoja impulsseja, joihin keho voi reagoida.
2. Opetella käyttämään kehoaan mahdollisimman suurella tarkkuudella ja energialla.

Näiden erottaminen johtaa lauluun, joka ei vastaa korkean tason vaatimuksiin eikä eurooppalaisen perinteen klassisen laulamisen ideaaliin. Laulunopettaja Arthur Cranmer

tapasi muistuttaa oppilailleen, että laulaminen on mielen, ei kehon harjoittamista. Siksi kaiken, mitä suustaan päästää, on kuljettava ajatuksen kautta. (Hemsley 1998, 7-8)

Laulamiseen liittyy toki fyysikaalinenkin puoli. Laulajan on oltava fyysisesti hyvässä kunnossa, hengityksen tulee kulkea vapaasti, hänellä on oltava hyvä käsitys omasta fyysikastaan sekä hyvä ryhti, joka ei tuota jännityksiä kehoon. Hänen täytyy hallita erilaisia sointuja ja resonansseja sekä hallita esiintyessä keskittymisensä. Laulajalla tulee olla sisällään elinvoimaa ja hänen tulee osata erottaa se silkasta innostuksesta. Kaiken tämän lisäksi, ja ennen kaikkea, tulee hänellä olla musiikillinen vaisto, taito laulaa. Mielikuviutus ei siis yksin riitä ja hallitsematon tunteenkäyttö esiintyessä johtaa varmaan tuhoon. Mutta joka kerta, kun laulaja päästää äänen, jota mieli ei ohjaa ja jolla ei ole sisältöä tunteen kautta, erottaa hän laulamisen sen alkulähteestä. (Hemsley 1998, 8-9)

Voidaan todeta, että laulaminen musiikkiteatterissa edellyttää vahvaa ja laaja-alaista teknistä osaamista. Tekniikan on kuitenkin oltava vain työkalu, joka palvelee sisältöä ja sitä viestiä, joka teoksella halutaan välittää kuulijalle. Erilaiset roolit vaativat erilaista osaamista ja tuskin kukaan laulaja voi hallita jokaista eri tekniikkaa ja tyyliä. Klassisessa musiikissa on jo pitkään jaoteltu laulajia eri tyyllisiin luokkiin, mutta musikaalin puolelle ei ole vielä vakiintunut vastaava tyyllilajiluokittelua. Aivan kuten joku sopii paremmin Wagnerin Isoldeksi (Tristan ja Isolde) kuin Mozartin Zerlinaksi (Don Giovanni), on toiselle tyyllilajillisesti ja äänellisesti sopivampi rooli Schönbergin Cosette (Les Misérables) kuin Kanderin Mama Morton (Chicago), puhumattakaan teatteriinkin liitetystä vahvemmassa vaatimuksesta näyttää myös ulkoisesti esittämältään hahmolta.

### **3.2 Laulajana musikaalissa**

Kirjassaan ”Singing for Musicals, A Practical Guide” lauluohjaaja, -valmentaja, -tutkija ja -opettaja Millie Taylor (2008) käy läpi musikaalilaulamisen vaatimuksia kokonaisuutena. Taylor nostaa esiin musiikkiteatterissa paljon puhutun tarpeen kuulostaa aidolta ja todenmukaiselta. Todenmukaisuus tarkoittaa eri tyyllilajeissa eri asioita, mutta useimmiten siihen viitataan rock-musiikin yhteydessä, jossa sillä tarkoitetaan tiettyä raakuutta äänessä ja kykyä esiintyä luontevasti yleisön edessä, ja jossa todenmukainen ja jopa arkipäiväisen esitystapa ovat arvostettuja. Toisaalta oopperaympäristössä äänen tulee

olla korkeasti koulutettu voidakseen kuulostaa luontevalta ja luonnollisesta kyseisessä perinteessä. (Taylor 2008, 8)

Musiikkiteatterissa on kyettävä mukautumaan erilaisiin tyylihin, mutta tärkeintä on, että puhutulla ja lauletulla äänellä on luonnollinen suhde. Lauluääni on puheen jatke, jossa tulee käyttää samaa aksenttia ja esillepanoa, vain hieman muunneltuna musiikin korkeuteen ja nopeuteen. Taylor ohjaa laulamaan ”in tune” eli kirjoitetun sävelen mukaan, mutta myös kokeilemaan rohkeasti erilaisia sävyjä ja äännähdyksiä. Taylorin mukaan yksi merkittävimmistä syistä populäärimusiikin ja musiikkiteatterin suosioon on, että laulun avulla paljastettu tunne koskettaa meitä. (Taylor 2008, 7-8)

Oli musiikin tyyli mikä tahansa, on musiikkiteatterissa aina olennaista se, että tarinaa kerrotaan, hahmoa kehitetään ja tunteita ilmennetään musiikin kautta. Tämä tarkoittaa, että laulajan on artikuloitava sanat selvästi, ymmärrettävä kappaleen rakenne ja sen sijainti tarinassa sekä pystyttävä tuomaan esiin tilanteen koko tunteiden kirjo käyttämällä kaikkia äänensä mahdollisuuksia – ei vain kauniita ääniä. (Taylor 2008, 12) Käytämme ääntämme laajasti vähän väliä: kuiskaamme rakastajan korvaan tai huudamme lujaa estääksemme lasta juoksemasta auton alle. Ymmärrämme äänen kautta heijastuvat tunteet. Laulutekniikan tarkoituksena on oppia käyttämään ääntään niin, että voi toistaa näistä äänentuoton prosesseja turvallisesti. (Taylor 2008, 17)

Taylor esittelee hengitystekniikkaa, mutta muistuttaa, että hengittäminen on automaattinen toiminto, jonka me kaikki osaamme – sitä vain tarvitsee hieman kehittää pitkien fraasien tai tiettyjen tyyliin tuki lauluun tulee keskivartalosta, mutta sitä tarvitaan vain tietyissä musiikkityyleissä ja tekniikoissa. Taylor kehottaa harjoittelemaan artikulointia ja tutkimaan, mitä suun lihakset todella tekevät tuottaessaan eri ääniteitä. Vaikka suurin osa äänenavausharjoituksista tehdäänkin vokaaleilla, Taylor muistuttaa, että esitystilanteessa selkeä tekstintuottaminen on ensiarvoisen tärkeää. Siksi hän kehoittaa laulajia harjoittamaan vokaaleja ja vokaaliyhdistelmiä siten, että ne ovat luontevia minkä pituisina tahansa. Tämän jälkeen pitää harjoitella kaikkia konsonantteja yhdistettynä vokaaliäänteisiin, jotta kielen, huulten ja suun liikkeistä tulee dynaamisia ja selviä. (Taylor 2008, 20–29)

Kehon rentoutus ja hallintatekniikat kuten pilates, Alexander-tekniikka, jooga tai Feldenkrais voivat auttaa laulajaa. Kehon hallinnan tarkoituksena on poistaa teknisesti häi-

ritseviä jännityksiä elimistöstä ja myös auttaa laulajaa tuntemaan oma vartalonsa ja sen toiminta paremmin. Kirjassaan Taylor esittelee erilaisia venytyksiä ja harjoitteita, joiden avulla kehoaan saa avattua. Lämmittelyn tarkoituksena on avata ääni ja keho laulusuoritusta varten. Taylor suosittelee, että musiikkiteatterissa lämmittely tehtäisiin yhdessä, sillä näin koko ryhmä saa itsensä lämpimäksi esitystä varten, ohjatussa tilanteessa laulajat pääsevät paremmin keskittymään tekemiseen eivätkä muut ajatukset häiritse tekemistä ja ryhmä saa yhteisen kokemuksen ennen lavalle menemistä. Taylor kehottaa myös käyttämään improvisaatiota osana lämmittelyä erityisesti ryhmien kanssa. (Taylor 2008, 31; 45–53)

Äänen kehittämisen Taylor ohjaa aloittamaan harjoittelemalla hengittämään eri tavoilla. Laulajan on kyettävä hengittämään nenän kautta, suun kautta ja tarvittaessa täysin äänettömästi. Taylor korostaa hengityksen harjoittelua siksi, että turhat jännitykset hartioissa tai muualla vartalossa haittaavat laulamista. Ääni on sama instrumentti, vaikka sitä käytetäänkin laulaessa hieman eri tavalla kuin puhuessa. Tämä on tärkeää muistaa erityisesti silloin, kun puhe muuntuu lauluksi. Äänellisen laadun tulisi olla samanlainen molemmissa. Ääniharjoituksissa voi toki käyttää mitä tahansa lausetta, mutta Taylor suosittelee valitsemaan mieluummin arkipäiväisiä lauseita kuin runoutta, jotta viestin selvyys korostuisi. Laulaessa sanat vaativat hieman erilaisen artikuloinnin kuin puhuessa niin, että vokaalit soivat hieman pidennetyksi ja konsonanttien perkussiivinen luonne korostuu. (Taylor 2008, 56–58)

Kuten äänen on pysyttävä tasalaatuisena ja samankaltaisena muuttuessaan puheesta lauluksi, tulee sen myös säilyä ilman suuria tai äkkinäisiä muutoksia kappaleen vaikeissa kohdissa. Lisäksi laulajan on kyettävä laulamaan eri voimakkuuksilla muuttamatta äänensä sävyä. Äänen joustavuus ja ketteryys ovat tärkeitä ominaisuuksia musiikkiteatterissa työskentelevälle laulajalle. Nopeutta ja ketteryyttä tarvitaan koristeellisten melodioiden, hyppyjen ja skaalojen artikulointiin. Taylor korostaa, että laulajan on kyettävä käyttämään näitä keinoja, mutta myös olemaan käyttämättä niitä tarpeen niin vaatiessa. Vibratosta Taylor toteaa, että sitä on pystyttävä käyttämään hallitusti. Riippuu hahmosta ja tilanteesta, sopiiko vibrato vai ei. (Taylor 2008, 59; 63; 68)

Kappaletta rakennettaessa Taylor korostaa, että laulajan tulee tuntea hieman teoksen taustaa: sen tyyli, historiallinen konteksti ja laulun kerrontatapa. Hahmo laulaa laulun kertoakseen jotain yleisölle. Laulajan tulee siis kommunikoida yleisön kanssa ja olla

tietoinen siitä. Esimerkiksi sulkemalla silmät esiintyjä jättää yleisön katsomaan tilannetta ulkopuolelta sen sijaan, että katsojat kokisivat olevansa läsnä tilanteessa. Tulkinnalla on siis aina kohde. Vaikka laulajan tulee pohtia vaihtoehtoisia esitystapoja, on tulkinnan oltava muokattavissa kerronnalliseen kokonaisuuteen, hahmon kehitykseen ja ohjaajan näkemykseen hahmojen ja tilanteiden vuorovaikutuksesta. (Taylor 2008, 73; 80–81)

*“What I am suggesting below, therefore, is a method of learning and analysing a song and exploring potential interpretations, so that you have the tools to determine the most effective portrayal of character and situation through the musical material and in the circumstances of your production.”* (Taylor 2008, 81)

Vapaasti suomennettuna:

*”Siksi suosittelen metodia, jossa opitaan ja analysoidaan laulua ja etsitään vaihtoehtoisia tulkintatapoja, jotta sinulla [laulaja] on työkaluja valita tehokkain tapa esittää hahmo ja tilanne musiikillisen materiaalin ja teoksen tilanteen ehdoilla.”*

Laulun oppimisen prosessi aloitetaan analysoimalla laulun musiikillista muotoa, tutkimalla sen huippukohtia, alkua ja loppua sekä pohtimalla millainen laulun tunneskaalan tulisi olla. (Taylor 2008, 89) Taylor ohjeistaa, että ennen kuin aletaan opetella laulun sanoja tai melodiaa, tulee keskittyä lukemaan sanat. Erityisesti jo tutuissa kappaleissa on tapana fraseerata sanat tietyllä tavalla, antaa merkityksiä, joita olemme oppineet muiden tulkinnoista ja hengittää paikoissa, joissa olemme kuulleet muiden hengittävän miettimättä lainkaan, ovatko nämä valinnat hyviä. Joskus on myös tarpeen fraseerata lauseita musiikillista kuviota vastaan. (Taylor 2008, 81–82)

Laulun oppimisen vaiheet: (Taylor 2008, 83)

1. Tutki sanojen, lauseiden ja fraasien tarkoitusta ja sävyä sekä niiden mahdollisia tulkintoja.
2. Opettele melodia ilman sanoja, jotta voit harjoitella teknisesti vaativia paikkoja, mutta myös siksi, että voit tarkkailla melodian muotoa, tunnemaailmaa ja dynaamista muotoa.
3. Yhdistä sanat ja melodia ja kokeile laulun fraseerauksen mahdollisuuksia perustuen tulkintaasi sanoista ja melodian muodosta.
4. Kuuntele laulun säestys samalla hyräillen melodiaa, jotta hahmotat kappaleen energian ja harmonian.

5. Mieti, miten kappale sopii kokonaisuuteen ja mitä sen tulee saavuttaa hahmon ja tilanteen kannalta.

Kun laulun melodia ja sanojen tulkinta on käyty läpi, tulee keskittyä fraseeraukseen, eli päättää missä hengittää ja missä ylläpitää ääntä musiikillisten fraasien yli. Tulee päättää, käytetäänkö pisteitä hengityspaikkoina vai vain välimerkkeinä. Hiljaisuus musiikillisena pysähdyksenä ilman hengitystä on myös vaihtoehto – Taylorin mukaan aivan liian vähän käytetty – joka luo mahtavan jännitteen ja odotuksen tunteen. Kappaleen huippukohtaa voi myös auttaa tietyllä fraseerauksella. Joskus pitää muuttaa edeltäviä lauseita voidakseen korostaa huippukohtaa. Hengitystä ja fraseerausta muuntelemalla saadaan esimerkiksi eri säkeistöihin erilainen tunnelma. (Taylor 2008, 85–86)

Laulun rakenteen kehittäminen: (Taylor 2008, 92)

1. Analysoi laulun rakenne huomioiden kertaukset ja huippukohta.
2. Tutki, miten se sopii tulkintaasi sanoista ja päätä, missä laulat hiljempaa ja missä kovempaa ja ovatko volyymin muutokset nopeita vai hitaita.
3. Selvitä itsellesi sopivat fraseeraukset ja hengitykset, jotka auttavat tukemaan niitä ääniä ja sanoja, jotka koet tärkeiksi ja jotka tukevat tilannetta ja hahmoa.
4. Pidä huoli, että ymmärrät kappaleen kontekstin sekä laulun ja teoksen tyyllilajin.
5. Jos voit valita sävellajin, työskentele musiikillisen ohjaajan (usein kapellimestari) kanssa löytääksesi optimaalisen korkeuden tunnepitoisimmille huippukohdille, kuitenkin muistaen, että sinun on myös pystyttävä laulamaan muut osat. Jos vaihtoehtoa ei ole, sinun täytyy kehittää tekniikkaasi saadaksesi tuotettua kaikki äänet oikein.
6. Etsi kappaleesta kaikki paikat, joissa voit muuttaa ääntäsi niin, että mukaan tulee laaja kirjo tunteita ja sävyjä, eikä vain yhtä tunnetta ja äänenväriä, jotka johtavat ennalta arvattavaan kliimaksiin.

Musikaalissa hahmon laulamien kappaleet kehittävät juonta eteenpäin ja ovat aina osa kokonaisuutta. Tästä syystä laulun teknisen analysoinnin lisäksi Taylor antaa muistilistan myös hahmon rakentamisen tueksi.

Hahmon rakentaminen: (Taylor 2008, 99)

1. Kenelle hahmo laulaa ja mitä hän paljastaa? Tämän kysymyksen avulla pohditaan lavalla olevien hahmojen suhdetta.



2. Kenelle laulaja laulaa? Tämän kysymyksen avulla pohditaan suhdetta esiintyjän ja yleisön välillä.
3. Miksi hahmo laulaa? Tämän kysymyksen avulla pohditaan kohtauksen ja koko teoksen rakennetta sekä kappaleeseen johtanutta tilannetta.
4. Laulaako tai puhuuko myös joku toinen hahmo? Tämän kysymyksen avulla pohditaan hahmojen välistä suhdetta ja kohtauksen rakennetta.
5. Mitä hahmo sanoo? Hahmo voi sanoa muuta kuin mitä tulkitsija haluaa välittää yleisölle. Hahmo voi valehdella tai pettää itseään ja tulkitsijan on oltava tietoinen näistä eri kerroksista.
6. Mitä laulussa sanotaan? Tämän kysymyksen avulla pohditaan, mitä yleisö saa kappaleesta suhteessa hahmoon, kohtaukseen ja tarinaan.

Laulajan on siis teknisen osaamisensa lisäksi tehtävä tarkkaa analyysia teoksesta voidakseen tulkita sitä oikein yleisölle. Lavalla esitykseen, niin kokonaiseen teokseen kuin yksittäiseen lauluunkin, liittyy yleensä myös liikettä ja kommunikointia kanssanäyttelijöiden kanssa. Kaikki nämä tulevat kuitenkin luonnollisesti yhdeksi kokonaisuudeksi, kun tilanne ja sen sijainti tarinassa ovat esiintyjille selvät.

### 3.3 Koe-esiintyminen

Tohtori Donna Soto-Morettini Skotlannin kuninkaallisesta konservatoriosta (Royal Conservatoire of Scotland) vastasi roolituksesta kun BBC (British Broadcasting Company) etsi laulajaa esittämään pääroolia musikaalissa *The Sound of Music*. Hän kirjoittaa kokemuksistaan casting directorin tehtävässä Vocal Process -sivustolla julkaistussa artikkelissa ”How DO you solve a problem like Maria?”. (Soto-Morettini) Soto-Morettini kertoo, että vietettyään päiväkausia kuunnellen loputtomalta tuntuvaa määrää hakijoita ja nähtyään varsin eritasoisia koelauluesityksiä, hän joutui toteamaan, että suurin osa hakijoista oli vain ”ihan ok”. Eikä tämä varmasti ole se kuvaus, jonka suurin osa hakijoista haluaisi itsestään kuulla.

Mikä sitten erottaa erinomaisen esityksen ”ihan ok”:sta esityksestä? Soto-Morettinin mukaan ennen kaikkea kolme asiaa: asenne (attitude), äänellinen vaikutelma (vocal impression) ja esiintymisen laatu (performance quality). Kahta viimeistä on hänen mukaansa kuitenkin varsin hankalaa erottaa toisistaan.

Asennetta on helppo muokata, kunhan ymmärtää, että siinä voi olla jotakin vialla. Soto-Morettini toteaa, että useat ihmiset eivät ymmärrä, kuinka kriittinen juuri tämä tekijä on koelaulutilanteessa eivätkä he tajua, kuinka moni ihminen ja kanssakäymistilanne tähän vaikuttavat. Jos hakija on ovella töykeä avustajalle, mutta lavalla miellyttävä tuomareille, antaa hän itsestään huonon kokonaiskuvan. Joskus armelias tuomaristo voi laskea töykeän käytöksen jännityksen piikkiin, mutta kohtelemalla avustajia ja tuomareita eri tavalla antaa hakija itsestään laskelmoivan ja hankalan vaikutelman. Saman kolikon kääntöpuolella on anteeksipyytelevä ja selittelevä asenne. Myöskään tällainen käytös ei herätä luottamusta.

Kun asenne on kunnossa, voi keskittyä äänelliseen vaikutelmaan ja esityksen laatuun. Soto-Morettini käyttää termiä äänellinen vaikutelma (vocal impression) eikä suinkaan äänellinen kyvykkyys. Hän on valinnut termin huolella, sillä koelaulutilanteessa tuomaristo kuulee useita laulajia lyhyessä ajassa, eikä voi analysoida hakijan ääntä niin huolellisesti kuin he voisivat ajan kanssa. Siksi vaikutelma on tärkeä ja hyvän vaikutelman tekeminen varsin lyhyessä ajassa on oma taitonsa. Soto-Morettini vertaa äänellistä vaikutelmaa kuvanveistäjän työhön. Kun kuvanveistäjä valitsee marmoria uudelle patsaalille, hän arvioi siinä useita eri ominaisuuksia. Ei riitä, että marmori on kovaa, vaan sen on oltava työstettävissä, siinä on oltava värien syvyyttä ja herkkyyttä. Liian kova marmori on mahdotonta työstää ja liian haalea väri saa lopputuloksenkin näyttämään laimealta. Liiallinen väri puolestaan tekee mahdottomaksi luoda herkkiä muotoja. Samalla tavalla tuomariston tuli arvioida Marian rooliin hakevia laulajia. Laulajalla on oltava hyvä pohjamateriaali, jota voidaan alkaa työstää: miellyttävä ääni, hyvä sävelkorva ja oikeanlainen äänellinen energia. Äänen miellyttävyys on toki mielipidekysymys, mutta Marian rooliin sopivat äänen syvyys, resonanssi ja tietty pyöreys. Liian nasaaliset tai ohuet äänet eivät sovi Marialle.

Soto-Morettini kertoo yllättyneensä, kuinka moni hakija antoi yksipuolisen kuvan osaamisestaan. Hän toteaa nähneensä useita laulajia jotka lauloivat voimakkaasti läpi koko kappaleen tai käyttivät alati tehokeinoja kuten belting (korkeat äänet rintarekisterissä, huutomainen) ja twanging (nasaalinen ja säröinen, hieman vauvan itkua tai ankan vaakuntaa muistuttava ääni). Toisessa ääripäässä oli laulajia, jotka antoivat yksitoikkoisen ”vaniljalta maistuvan” esityksen. Jotkut myös latasivat lyhyeen esitykseensä kaiken taitonsa niin, että kokonaisuudesta tuli sekava ja aivan liian monimutkainen. Soto-

Morettini korostaa, ettei äänellinen energia tarkoita kovaa laulamista, vaan äänen dynaamisista vaihtelua sen mukaan, mitä halutaan ilmaista. Miellyttävä ääni ei ole jäykkä ja pysyvä, vaan se kulkee helposti ja itsevarmasti sekä ennen kaikkea kumpuaa siitä, mikä on paras tapa ilmaista se, mitä on tarkoitus sanoa.

Tästä seuraa se, että Soto-Morettinin mukaan äänellisen vaikutelman ja esityksen laadun taustalla on aina kysymys siitä, mitä laululla halutaan sanoa. Ne hakijat, jotka olivat ”ihan ok”, olivat kyllä harjoitelleet ja pohtineet laulujaan. He eivät vain olleet tehneet tarpeeksi töitä tai kysyneet oikeita kysymyksiä. Näin he olivat päätyneet itsestään selviin ratkaisuihin. He eivät puhuneet tietylle henkilölle vaan kelle tahansa joka sattui olemaan paikalla. He tiesivät mistä esitettävä laulu kertoo, mutta he eivät tieneet miksi he sitä laulavat.

Soto-Morettini jatkaa, että kun on kuullut niin monta ”ihan ok” esitystä toinen toisensa perään, alkaa kaivata jotain enemmän kuin voimakasta tai nättiä ääntä, joka laulaa kyllä oikein, mutta tulkitsee jonkin varsin itsestään selvän tunteen. Kuulija alkaa kaivata nyansseja, tyylikkyyttä ja vahvaa tunteen yhteyttä, valoa ja varjoa, kirkkautta, monisäikeisyyttä ja hillintää. Kaikkia näitä tulisi hyvän teatterilaulajan antaa itsestään.

## 4 IRINA MILANIN OPETUSMETODI

### 4.1 Kokemuksesta metodiksi

Irina Milan opettaa teatterimusiikin suuntautumisvaihtoehdon laulajaopiskelijoita Tampereen ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelmassa. Hänellä on vuosikymmenien kokemus sekä yksilöopetuksesta että musikaalilaulajien ohjaamisesta teatterissa. Milan on itse tunnettu laulaja ja esiintyjä ja työ teatterilavalla on hänelle tuttua. Tämän lisäksi hän on sanoittanut ja suomentanut useita laulutekstejä. Tämä luku pohjautuu kokonaisuudessaan Milanin itsensä haastattelussa antamiin tietoihin. Kaikki lainaukset ovat hänen sanomiaan, ellei toisin mainita.

Vuosien saatossa Milan on kehittänyt oman opetusmetodinsa (myöhemmin: metodi), jonka avulla hän ohjaa niin yksilöitä kuin ryhmiäkin. Kyseessä ei ole niinkään uusi tapa opettaa, vaan kokonaisvaltainen ja analyyttinen tapa katsoa tulkintaa ja teoksen kokonaisuutta.

*”Tämä [metodi] on syntynyt todella pitkän ajan kuluessa. Ensin valitin, miksen saa laulajien tekstistä selvää. Miksi pitää lausua noin epäselvästi ja miksi tuo kuulostaa hassulta?”*

Metodissa teksti nousee tulkinnan pääosaan melodian ja rytmiikan toimiessa ohjeellisenä viitekehyksenä, joita seurataan, muttei orjallisesti noudateta. Ajatus ja tunteet ovat keskiössä ja kaikki mekaaniset toteutustavat valitaan niitä parhaiten tukeviksi. Milan kertoo, että metodi on kehittynyt 40 vuoden teatteri- ja studiokokemuksen tuloksena. Näissä tehtävissä Milanille syntyi ajatus siitä, mikä tulkinnassa on tärkeää. Hän tunnustaa itse tehneensä suunnattoman määrän virheitä, joiden kautta hän on oppinut olemaan kriittinen sekä vertailemaan erilaisia tulkintatapoja. Tärkeintä on ollut oivallus siitä, että asioita voi todella parantaa, eikä sisällöllisesti tyhjältä tai väärältä tuntuvaan lopputulokseen tarvitse koskaan tyytyä.

Milanin ura musiikin ja teatterin parissa on varsin monipuolinen. Taiteilijakodissa kasvanut Milan on urallaan laulanut niin pop- ja viihdemusiikkia kuin taidemusiikkiakin. Soolouransa lisäksi hän on yksi Suomen kokeneimmista studiomuusikoista yli 2000

levytyksellään. Laulamisen ohella Milan on tehnyt näyttävän uran teatterissa sekä laval-la (mm. Edith Piaf Intimiteatterin teoksessa Bravo!, Velma Kelly Helsingin Kaupungin-teatterin teoksessa Chicago! ja Gloria Helsingin Kaupunginteatterin teoksessa Mambo Kings) että lauluvalmentajana (mm. Helsingin Kaupunginteatterin musikaalit West Side Story, Sound of Music, Les Misérables, Miss Saigon ja Hairspray). Teatterilavan lisäksi hän on näytellyt elokuvissa ja tv-sarjoissa ja tehnyt myös dubbaustöitä (mm. Cruella de Vil:in ääni Disneyn vuonna 1996 ilmestyneessä 101 dalmatialaista -elokuvassa). Hän on sanoittanut ja kääntänyt useita laulutekstejä sekä itselleen että muille artisteille. Päätoimisena lauluvalmentajana Milan on toiminut vuodesta 1994 lähtien. Hän yhdistää ope-tuksessaan vahvaa tulkintaa, studiotyöskentelyä ja mikrofonitekniikkaa. (TAMK 2010; wikipedia 2012)

## 4.2 Metodien keskeinen sisältö

Metodin kantavana ajatuksena on antaa opiskelijalle kattavat työkalut itsenäiseen työskentelyyn ja teoksen käsittelyyn kokonaisuutena. Teatterissa teoksia käsitellään draa-man kaaren kautta, jossa tarina kulkee alun ja keskikohdan kautta loppuun muodostaen yhtenäisen ja muuttuvan kokonaisuuden. Samaa ajatusta Milan painottaa myös laulujen käsittelyssä: niitä käsitellään kuin mininäytelmiä, joissa laulaja kertoo tarinan. Kokonai-suuden kannalta on tärkeää pohtia, miten teos alkaa, mikä siinä on tunnelma, ja kuinka teos kehittyy ja syventää hahmoa. Tämä lähestymistapa edellyttää sekä syvällistä tutus-tumista tekstiin että tarvittavia keinoja tuoda erilaisia tunteita ja ajatuksia esiin kuulijal-le.

Milan itse määrittelee metodinsa enemmän tulkinnan kuin laulun opetuksiksi. Tästä syystä onkin hyvä, mikäli oppilaalla on jo jonkinlainen käsitys äänenkäytöstä ennen metodilla harjoittelun aloittamista. Äänenmuodostuksen kannalta Milan pitää tärkeänä, että mahdollisimman paljon tehtäisiin rintäänellä ja suussa, jolloin teksti saadaan sel-keimmin esiin. Rintäänäni toimii tunteen äänenä ja välittää kuulijalle suuremmin esiinty-jän aitoja tunteita kuin taakse sijoitettu ääni. Korkealta laulettaessa Milan suosii niin kutsuttua mix-voicea varsinaisen takasijoituksen sijaan, jonka hän kokee häivyttä-vän tunteen äänet laulajan tulkinnasta. Mix-voice on sekoitus takasijoitustekniikasta (perinteisen klassiselta kuulostava äänenmuodostus) ja rintäänestä. Milan toteaa, että

tulkintaa opetettaessa moni muu asia on paljon merkittävämpää kuin varsinainen laulu tai äänenkäyttö.

*”Tiedämme paljon ääniä, jotka ovat vain rahisevia murinoita tai vastaavia ilman, että se vähentää millään lailla tulkinnan arvoa. Ennemmin päinvastoin – joskus se vahvistaa tulkintaa.”*

Samoin kuin säveltäjällä, sanoittajalla ja sovittajalla on vastuu teoksesta, on Milanin mielestä myös laulajan annettava oma paras ammattitaitonsa teoksen kokonaisuuden hyväksi. Hänen mukaansa laulajalla ei ole oikeutta vain toistaa muiden työtä ja luottaa oman äänensä erinomaisuuteen, vaan hänen on tulkintansa ja tekemänsä analyysin kautta vietävä teosta askel pidemmälle. Laulajan vastuu tarkoittaa sitä, ettei sanoja ja melodiaa vain valuteta ulos ilman ajatuksia. Laulajan tehtävänä on saada oikeat tunnelmat ja ajatukset esiin kuulijalle myös vanhahtavasta tai vaikeasta tekstistä. Esimerkiksi tiukasti tekijänoikeuksilla suojelluissa kuuluisissa menestysmusikaaleissa kääntäjät saavat usein erittäin tiukat ohjeet, joiden mukaan käännökset tulee tehdä – joskus jopa sanasta saan. Tällaisista käännöksistä tulee helposti hieman kankeita suomen kielen poikkeuksellisen rakenteen vuoksi. Laulaja ei voi piiloutua mielestään kehnon suomennoksen tai sanavalinnan taakse, vaan hänen ammattitaitoonsa kuuluu saada teksti elämään. Tämä toki teettää työtä, mutta Milanin mukaan laulamisen pitääkin olla ankaraa työtä, jossa laulajalla on vastuu lopputuloksesta siinä missä teoksen kirjoittajillakin.

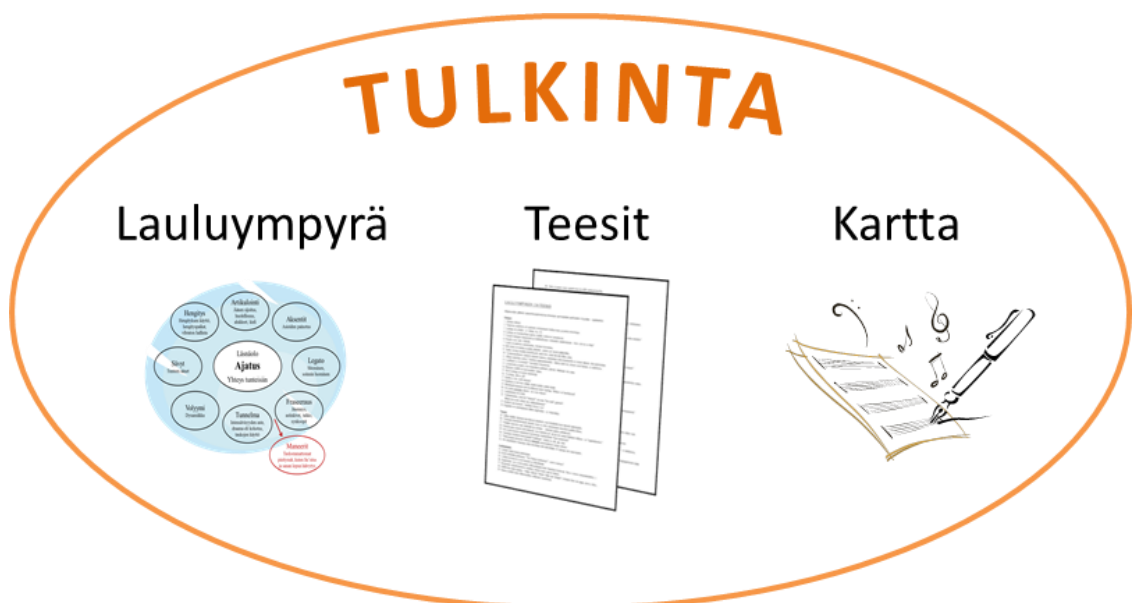
Ennalta tehdyn työn lisäksi hyvä tulkinta vaatii huolellisuutta. 15 ensimmäistä sekuntia ovat kriittisiä ensivaikutelman luomisessa myös lavalla. Ihmiskorva on äärettömän herkkä ja havaitsee pienimmätkin haparoinnit. Vaikkei kuulija tietoisesti havaitsisikaan varsinaisia virheitä, jää hänelle epävarma olo laulajasta. Myös erilaisten tunnetilojen ja ajatusten välittäminen vaatii huolellisuutta, sillä pienikin yksityiskohta voi rikkoa kuulijan illuusion, tehdä esityksestä epäuskottavan tai viedä huomion häiritsevästi muualle. Korvan voi myös saada kuulemaan asioita, joita se ei tosiasiallisesti kuule. Kaikki tämä vaatii kuitenkin teoksen läpikotaista tuntemista ja hyvää valmistautumista.

Milan painottaa, että laulajan tulee tietää omasta alastaan ja tekemisestään paljon enemmän kuin kuulijan. Ei riitä, että keskittyy siihen, onko äänensijoitus oikea tai onko hengitys oikea. Ne ovat oikeita, kun ne tukevat tulkintaa.

*”Joskus tulee oppilaita, jotka sanovat: miksi mun pitää tehdä näitä asioita kun silloin kun mä menen lavalle, ne huutaa ja kirkuu ja rakastaa mua. Miksi mun pitäisi tehdä näitä kun se riittää niille? Silloin minä aina kysyn, että: riittääkö se sinulle? Sinun pitää tietää enemmän. Ei riitä, että esitellään vain ääntä. Se on lyhyt tie. ”*

Milan kertoo, että kuuluisa lauluopettajaguru Mary Hammond hämmästytti suomalaisten tavasta käsitellä lauluja käydessään opettamassa Suomessa. Hän sanoi, ettei ole missään muualla maailmassa törmännyt tällaiseen laulukulttuuriin, jossa laulaja ottaa nuotin ja alkaa laulaa kappaletta läpi analysoimatta tekstiä tai miettimättä olennaista sisältöä. Hänen mukaansa ilmiö on aivan uniikki. Tällaisen ”läpilaulamisen” selittäminen on yksi Milanin tavoitteista. Vaikka analysointi voikin olla työlästä, on se edellytys onnistuneelle, kuulijan tunteet saavuttavalle tulkinnalle.

Varsinainen harjoittelu ja teoksen analysointi tehdään Milanin metodissa erittäin tarkasti ja käytännönläheisesti tavoitteena lopputulos, josta kuultavat läpi ennen kaikkea tulkinta ja tunne. Tarkat ohjeet ja analyysit siis tukevat aitoa tulkintaa ja antavat toimintatapoja erilaisten tilanteiden varalle. Milanin opetusmetodi nojaa kolmeen käytännön työkaluun, joita ovat lauluympyrä, lauluympyrän teesit sekä tekstin kartta (kuvassa 3.1.). Vaikka nämä esitelläänkin myöhemmin työssä omina kokonaisuuksinaan, eivät ne koskaan esiinny Milanin opetuksessa toisistaan irrallisina vaan aina kokonaisuutena.



KUVA 3.1. Milanin tulkintaopetuksen työkalut

Metodilla opiskeltaessa äänenmuodostuksen kehittyminen perustuu luonnollisen tulkinnan kehittymiseen, jota harjoitellessa myös oma tekniikka alati kohenee. Vaikka Milan opettaakin kevyen tyylin laulajia musikaalilaulamisen lähtökohdista, voi metodin perusajatuksia soveltaa mihin äänenmuodostustapaan tahansa. Sen eri palaset palvelevat tulkintaa, joka ei ole riippuvainen tietystä kurkunpään asennosta tai äänensijoituksesta.

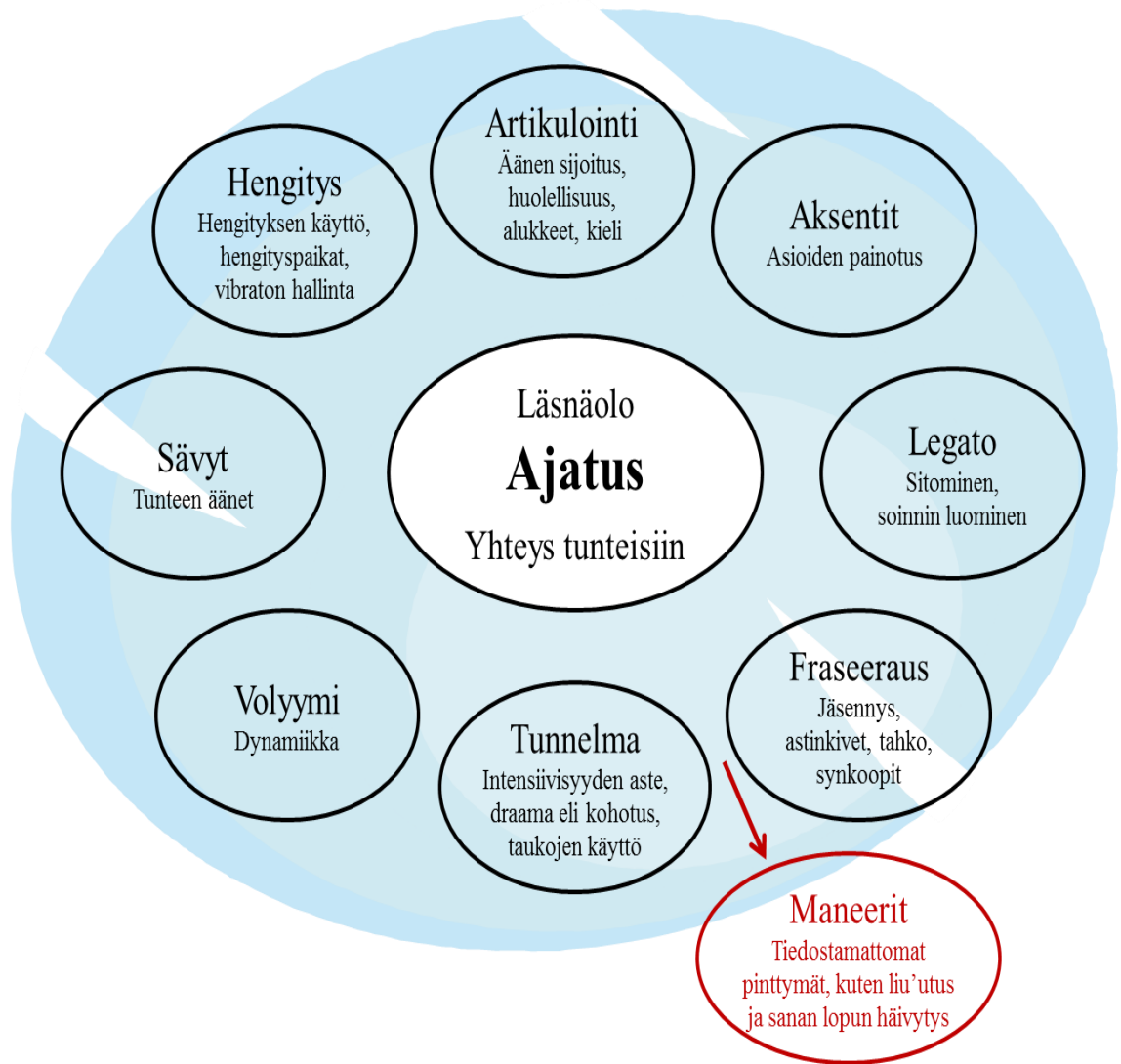
Oppimisen tueksi Milan nauhoittaa kaiken laulettua. Nauhoite kuunnellaan ja havainnot tehdään yhdessä oppilaan kanssa. Näin oppilas voi itse arvioida omaa työtään ja ymmärtää erilaisten tulkinnallisten valintojensa merkityksen. Ohjeet on helpompi ymmärtää ja virheet korjata, kun opettaja voi suoraan osoittaa nauhalta, mitä kohtaa kappaleesta hän tarkoittaa, ja miltä muutettava kohta kuulosti laulettuna. Nauhoitusten pohjalta oppilaan on myös helppoa seurata omaa kehittymistään.

### **4.3 Lauluympyrä**

Lauluympyrä muodostaa Milanin opetuksen kivijalan. Lauluympyrässä Milan esittää onnistuneen tulkinnan osatekijät, jotka laulajan on aina huomioitava ja joiden käytöstä laulajan on oltava tietoinen. Lauluympyrä esitetään kuvassa 3.2.

Lauluympyrän keskiössä ovat esiintyjän ajatus, läsnäolo ja yhteys tunteisiin. Ulkokehällä esitetään ne eri osa-alueet, jotka huomioimalla laulajan on mahdollista saada ajatuksensa ja tunteensa esiin sellaisina, kuin toivoo yleisön ne ymmärtävän ja kokevan. Ilman ympyrän keskiön sisältöä ei ulkokehän keinoilla kuitenkaan tee paljoakaan. Toki esimerkiksi huolellinen artikulointi parantaa aina suoritusta, mutta varsinainen kokonaisuus jää ontoksi ilman ajatusta. Osatekijöitä tulee myös käyttää tietoisesti ja etukäteen analysoiden. Mekaaniset toteutuskeinot tukevat ajatusta ja tunnetta ja voivat myös vahvistaa niitä. Käyttämällä erilaista volyyymia, hengitystä tai aksentointia voi laulaja itse vahvistaa tai manipuloida tunnetilaansa. Kun toteutuskeinot ovat tuttuja ja niitä osaa käyttää, voi turvallisesti heittäytyä ajatuksen varaan ja löytää luontevasti tavat, joilla ajatus välittyy myös kuulijalle.





KUVA 3.2. Lauluympyrä

Vaikka lauluympyrässä annetaankin melko selviä ohjeita, Milan korostaa, että laulaminen on taidemuoto, eikä mikään ohje tai sääntö ole ehdoton tai poikkeukseton.

*”Ylipäänsä kavahdan sanoja ”pitää” ja ”täytyy”. Kun sanotaan, että joku asia pitää tehdä jollain lailla, ollaan jo väärässä. Minulle on joskus tultu sanomaan, että Chydeniuksen laulut pitää laulaa näin. En oikein ymmärrä, miksi ei voisi luoda jotain uutta. Jos aina tehdään niin kuin on aina tehty, niin mitä mielenkiintoista siinä on?”*

Laulu ympyrä toimii myös muissa taiteenlajeissa. Milanin sisar on ammattitanssija ja hän on kehittänyt laulu ympyrän pohjalta vastaavan tanssiympyrän auttamaan liiketulkintaa. Milanin laulu ympyrää on myös käytetty näyttelijäopiskelijoiden koulutuksessa tekstin käsittelyn apuna. Aivan kuten laulussa, myös puheessa voi tulla yllättäen väärä

painotus, jos ajatusta ja lauseen merkitystä ei ole käynyt huolellisesti läpi. Näin samat perussäännöt kääntyvät muidenkin taiteiden käyttöön.

Seuraavassa esitellään lauluympyrän osatekijät yksi kerrallaan.

#### 4.3.1 Ajatus, tunneyhteys

Uuden oppilaan kanssa Milan aloittaa opetuksen aina lauluympyrän keskeltä, eli puhumalla läsnäolosta ja yhteydestä tunteisiin. Hän kokee, että ne ovat kaikkein tärkeimmät asiat laulussa. Tulkitsijan tehtävä on välittää kuulijalle omia ajatuksiaan ja tunteitaan sen hahmon kautta, mitä kulloinkin esittää. Milan puhuu aina hahmosta eikä roolista, sillä hän kokee sanaan ”rooli” sisältyvän jo sisäänrakennetusti jotakin keinotekoisia esittämistä.

*”Ei laulusta saa tulla joku kummallinen ylevä norsunluutornissa oleva taidemuoto jota ihmetellään, vaan sen tulee mennä suoraan ihmisen sisimpään, niin että kuulija saa kokea jotain aitoa ja heijastaa omia tuntemuksiaan sen kautta. Se on taiteen tarkoitus.”*

Koska tulkinta perustuu vahvasti omaan ajatukseen ja tunteeseen, voi lauluympyrän kautta käsitellä minkä tyylistä kappaleita tahansa. Tähän seikkaan perustuu myös se, että kaksi eri laulajaa voi laulaa saman kappaleen teknisesti hyvinkin eri tavalla, vaikka molemmilla on taustalla aivan vastaava työskentelytapa. Varsinainen kaavamainen työskentelytapa katoaa kuuluvista, kun siitä on saatu tulkinnan kannalta kaikki hyöty irti. Tavoitteena on persoonallinen ja aito tulkintatapa, jolloin apukeinoina käytetyt tekniset seikat uppoavat tulkintaan. Kun taustalla on oma ajatus, on myös lopputulos hyvin henkilökohtainen. Milan pyrkiikin siihen, ettei hän sido oppilaan ajatuksia tulkinnasta, vaan rohkaisee löytämään oman ajatuksen ja tunteen tulkinnan pohjaksi. Sen sijaan hän keskittyy auttamaan oppilasta löytämään oikeat toteutustavat tunteen muuttamiseksi tulkinnaksi.

Vaikka se ei luekaan lauluympyrässä kirjoitettuna, on kaiken yllä Milanin mukaan tyyli-taju. Olennainen osa tulkintaa on ymmärtää kappaleen viesti, esitystilanne ja oma suhde kappaleeseen ja yleisöön. Milan pyrkii opettamaan oppilailleen kriittistä kuuntelua, johon kuuluu myös tilanteen ja kokonaisuuden tunnistaminen.

*”Jos joku haluaa laulaa herkän joululaulun niin, että esittelee upeasti treenaamiaan juoksutuksia ja sitä, että on niin upea vahva ääni, siitä puuttuu silloin tyllytaju. Kutsun näennäisnäpertelyksi näitä juoksutuksia, joilla ei ole mitään tekemistä sisällön kanssa, vaan itsensä esittelemisen kanssa.”*

### **4.3.2 Artikulointi**

Milanin mukaan huolellinen artikulointi parantaa oleellisesti laulua ilman, että laulaja edes välttämättä huomaa sitä itse. Useat laulajat ääntävät sanoja samalla tavalla laulaessaan kuin puhuessaan, vaikka lauletaessa sanat tulisi ääntää paljon huolellisemmin artikuloitujen äänneiden pohjaan asti. Puhuttaessa tämä kuulostaa varsin liioitellulta, mutta lauletaessa se ei sitä ole, vaikka laulajasta joskus siltä tuntuisikin.

*”Suomen kieli on sellaista, että sen ymmärtää huonosti äännettynäkin, mutta laulaessa sellainen mumina on melkein vulgäärin kuuloista.”*

Puhetta huolellisemmalla artikuloinnilla pyritään hieman paradoksaalisesti kuulostamaan enemmän aidolta puheelta. Milan vaatii, että kieli pidetään puhtaana, eikä laulua saa pitää tekosyynä muuttaa sanojen kuulokuvaa. Kaikki teksti voidaan ääntää aivan sen kuuloisesti kuin puhuttaessakin. Tämä vaatii laulajalta huolellisuutta ja taitoa, mutta se on aina mahdollista. Laulaja ei saa kuulostaa siltä, kuin hän venyttäisi ja vanuttaisi sanoja melodian vuoksi. Laulaja kertoo tarinaa ja sanojen vääristely katkaisee yhteyden kuulijaan, sillä yleisö joutuu keskittymään siihen, mitä sana todella tarkoittaa. Milan käyttää usein esimerkkinä Maamme-laulun kohtaa ”soi sana kultainen”. Valitettavasti lähes aina tämä lause lauletaan: ”soi saana kultainen”. Yhdessä huolellisen artikuloinnin ja fraseerauksen avulla voidaan mikä tahansa paikka laulaa siten, että se kuulostaa oikealta. Kyse ei ole silloin venyttämisestä, vaan äänen hidastamisesta. Tähän teemaan palataan tarkemmin fraseerauksen yhteydessä. Merkittävää kuitenkin on se, että kuulostaakseen puheenomaiselta ja helposti ymmärrettävältä, laulajan on oltava huomattavasti tarkempi ja huolellisempi laulaessaan kuin puhuessaan. Illuusio puheenomaisesti soljuvas- ta ja selvästä tekstistä luodaan käyttämällä varsin erilaisia keinoja kuin puhuttaessa.

Milan toteaa, että artikuloinnin harjoittelu on hyvä aloittaa liioittelemalla: avaamalla ja levittämällä suuta joka suuntaan. Kun leukaa tottuu käyttämään isosti, alkaa se muuttua luontaiseksi ja ääntämisestä tulee automaattisesti selvempää ja huolellisempaa. Kun äänteet tottuu tekemään isosti, alkaa varsinainen naamanvääntely jäädä pois, mutta artikulointi säilyy silti huolellisena. Huolellinen ääntäminen siirtyy siis tietoisesta lihastyöstä sisäiseksi toiminnoksi, johon luontaisesti liittyvät elävät kasvot. Äänteitä on myös tarpeen harjoitella suurennuslasiharjoitteluna, eli keskittymällä vain yhteen sanaan tai tavuun kerrallaan. Kasvojen ja suun liikkeitä on hyvä seurata peilin edessä, jotta voi varmistua tekevänsä esimerkiksi o:n riittävän pyöreästi myös suullaan.

Huolellista artikulointia perustellaan usein vain sillä, että tekstistä tulee saada selvää. Milan kuitenkin näkee asian laajempänä kokonaisuutena, sillä hänen mukaansa huolellinen artikulointi avaa äänen paremmin suoraan laulajan sisältä ja tuo sanan sisällön lähemmäs kuulijaa. Kyse ei ole ainoastaan siitä, saako kuulija sanasta selvää, vaan myös siitä, että hän kokee sen vahvemmin. Huolellinen artikulointi tuo siis lisää syvyyttä tulkintaan.

*”Olen joskus käyttänyt esimerkkiä: Mulla on kauhea tuska. Jos sen mumisee huulten välistä mullonkauheatuska tai jos sen artikuloi huolellisesti, niin onhan se huolella sanottu paljon uskottavampi. Sitä on helppo kokeilla itse.”*

Toinen merkittävä syy huolelliselle artikuloinnille on rytmikka, jonka se mahdollistaa. Erityisesti ei-klassisessa musiikissa, johon suurin osa musikaaleistakin kuuluu, rytmikka on todella tärkeässä roolissa. Suomen kieli on melko pehmeä ja intonaatioiltaan tasainen eikä vaadi suulta suurta lihastyötä. Sen sijaan esimerkiksi englanniksi lauletaessa joudutaan käyttämään meille vieraita äänteitä kuten [dʒ], [tʃ] ja [θ], jotka tuotetaan useita eri suun lihaksia käyttämällä. Samoin kirjaimet kuten b, j ja w lausutaan monella muulla kielellä paljon vahvemmin kuin suomeksi. Kaikki nämä vaativat laulajalta erityistä huolellisuutta, jotta kieli elää ja kuulostaa rytmiseltä. Jos ne tehdään huolimattomasti tai löysästi, jäävät iskut puuttumaan. Suomalaiset ääntävät tyypillisesti konsonantit liian laiskasti, mutta vokaalit todella pohjaan. Erilaisten äänteiden käyttö on kuitenkin vain harjoittelukysymys. Milan sanookin, että meillä kaikilla on rumpusetti suusamme – sitä vain pitää osata käyttää. Hänen mukaansa ajatus, että muilla kansoilla on rytmi veressä, ei pidä paikkaansa, vaan kyse on napakammasta kielestä. Rytmii ei siis ole veressä, vaan suussa.

Jos konsonantit jäävät tyypillisesti suomalaisilla heikoiksi ja ponnettomiksi, on vokaalien kanssa tilanne hieman toinen. Suomalaiset vokaalit ovat selkeitä ja vahvoja, ja muilla kielillä lauletaessa on tärkeää huomata, että esimerkiksi i:n pitäisi jäädä yleensä paljon leveämmäksi ja avoimemmaksi kuin suomen kielessä. Vokaalilla alkavien sanojen yhteydessä käytetään vokaalilla aluketta, joka tuo äänen ”pamahtaen” sisään sen sijaan, että vokaalille liu’uttaisiin. Tämä tuo ääneen ryhtiä ja rytmikkyyttä. Joillekin nämä alukkeet kuuluvat luonnollisena osana normaaliin puheeseen, toisille eivät. Vokaalin aluke on erityisen tärkeä silloin, kun lause alkaa vokaaliäänteellä. Lyhyitä ja nopeita sanoja lauletaessa lauseen keskellä on joskus perusteltua jättää aluke pois, mutta pääsääntöisesti sitä käytetään.

Vokaalin venyttäminen voi muuttaa sanan merkityksen kokonaan. Aiemmin käytetty Maamme-laulusta nostettu esimerkki on yleinen, muttei suinkaan pahin tavanomainen virhe. Lauseen merkitys voi saada tahattomasti huvittavia piirteitä, jos esimerkiksi sanapari ”syyliisi sun” muuntuu väärällä artikuloinnilla ja rytmityksellä muotoon ”syyliisi sun”. Myös lause ”Tahdon syyliisi painaa pääni.” saa väärällä tavujen venyttämällä koko kauniin ajatuksen haihtumaan.

Huolellinen artikulointi tarkoittaa myös sitä, että kirjaimet muodostetaan suussa ennen kuin ääntä aletaan päästää. Huulet ovat yhdessä jo ennen kuin p-kirjain kajahtaa ilmoille. Samoin toimii esimerkiksi m-kirjain. Jos huulet alkavat tehdä töitä samaan aikaan kun ääni jo tulee ulos, jää lopputulos vuotavaksi ja pehmeäksi. Periaatteessa on kyse samasta asiasta kuin äänenmuodostuksessa: lihakset valmistautuvat oikeaan ääneen jo ennen ilman päästämistä. Artikuloinnissa suu valmistautuu oikeaan äänteeseen jo ennen kuin ääntä tulee ulos. Näin artikuloinnista tulee napakkaa ja selkeää, eivätkä lauseiden alut huku kuulijalta.

Erytystä huolellisuutta artikulointiin tulee kiinnittää lauletaessa hiljaa. Valitettavan usein äänen hiljentäminen heikentää myös artikulointia. Tarve on kuitenkin juuri toiseen suuntaan, sillä mitä hiljaisemmin ääni kuuluu, sitä selkeämpää tulisi artikuloinnin olla. Tätä on helppoa testata itse kuiskaamalla jollekulle lauseen epäselvästi ja huolellisesti artikuloiden. Ero on vielä suurempi kuin normaalilla äänellä puhuttaessa.

Artikulointi aktivoi kasvoja ja liikkuvat kasvot ovat ilmeikkäät. Kuten elämässä, myös esiintyessä tulee kasvojen reagoida tunteisiin. Kasvot eivät saa olla vain kaikukoppa, jossa ääntä tuotetaan, vaan niiden tulee elää sen mukaan, mitä kuulijalle halutaan välittää. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kutakin tunnetta vastaa tietty ilme. Milan käyttää esimerkkinä epäaidosta ja tyhjästä tulkinnasta ”kestotuskaa”, jossa laulaja rypistää otsansa vain siksi, että haluaa osoittaa yleisölle olevansa varsin tuskainen. Kasvojen ilmeikkyyden tulee nousta tunneyhteydestä, eikä olla kuten naamari, jota vaihdetaan aina tilanteen mukaan. Vain aitoudella voi päästä lähelle kuulijaa. Kuvassa 3.3. näkyy Milanin oppilaita esitystilanteessa musikaalissa West Side Story. Kuvista näkyvät kasvojen ilmeikkyyden ja vartalon asennot erilaisilla hahmoilla ja eri tilanteissa. Jo tällaisesta pysäytetystä tilannekuvasta on nopeasti tulkittavissa, mikä hahmon mielentila on.



KUVA 3.3. Milanin oppilaita lavalla musikaalissa West Side Story. Kuvissa vasemmalta oikealle Anna-Elisa Hannula, Kielo Kärkkäinen, Heli Lahti ja Antti Kerosuo. (Kuvat: Ari Ijäs)

### 4.3.3 Aksentit

Yksi tärkeistä metodin syntyyn johtaneista huomioista oli se, että Milan totesi laulajien usein painottavan sisällön kannalta aivan vääriä asioita. Aksentit eli sanapainot osuivat hänen mielestään useammin musiikin kuin lauseen merkityksen osoittamille kohdille. Yleensä tämä tarkoittaa sitä, että painoa annetaan tahdin ensimmäiselle iskulle tai korkeille äänille, olivat ne missä kohtaa sanaa tahansa. Näin saadaan täysin vääriä painoituksia, kuten taivaisiin. Sanan painon tulisi olla aina oikealla tavulla ymmärrettävyyden

vuoksi ja lauseen sisällä tulisi pohtia, mitä sanoja haluaa painottaa oikean viestin luomiseksi. Eri sanaa painottamalla voi lauseen merkitys muuttua radikaalisti. Selvennetään tätä esimerkin avulla.

Valitaan esimerkiksi lause: Koiralla on luu. Seuraavassa esitetään lauseelle erilaisia painotuksia ja niiden hienoja merkityseroja perässä suluissa.

**Koiralla** on luu. (Luu on koiralla, ei kissalla.)

Koiralla **on** luu. (Koiralla on luu, vaikka juuri sanoit, että ei ole.)

Koiralla on **luu**. (Koiralla on luu eikä pallo.)

Vaikka esimerkki on hyvin yksinkertainen, osoittaa se, että lausetta voidaan tulkita monin eri tavoin ja on helppoa kuvitella, kuinka monitahoisia tulkintoja saadaan rakenteeltaan ja merkitykseltään monimutkaisemmista lauseista. Jos sanoja painottaa vain musiikin mukaan, voi päätyä antamaan lauseille tahattomasti hullunkurisia merkityksiä. Puhutun kielen kanssa tällaiset asiat sujuvat yleensä luonnostaan, mutta kun teksti yhdistetään musiikkiin, menee laulaja usein ansaan. Suomen kielellä lauletaessa esimerkin tapauksessa paino olisi aina painotettavan sanan ensimmäisellä tavulla. Tämä kuitenkin vaihtelee kielestä ja sanasta riippuen. Englanniksi lauletaessa paino voi hyvinkin olla myös sanan toisella tavulla.

Aksentoinnissa on Milanin mukaan kyse aiemmin mainitusta laulajan vastuusta. Musiikki ei saa hämätä laulajaa painottamaan vääriä asioita, vaan hänen on käsiteltävä tekstiä kokonaisuutena ja käytettävä omaa ammattitaitoaan tehdäkseen järkeviä painotuksia. Vaikka nuotissa sanan viimeinen tavu osuisikin tahdin ensimmäiselle iskulle, on laulajan osattava muuttaa tekstinsä sisäistä rytmiä siten, että sanapaino jää silti sanan ensimmäiselle tavulle. Kun laulaja osaa tehdä tämän taitavasti, ei rytmiikka kuulosta lainkaan oudolta tai musiikin vastaiselta.

*”No, nyt joku voi sanoa, että kun nuotissa lukee niin. Siihen sanon että nuotit ovat teatteritulkinnessa vain viitteitä. Kukaan ei ole alun perinkään tarkoittanut, että ne lauletaan juuri niin kuin nuotissa lukee.”*

Elävän rytmiikan ja luontevan tekstin kirjoittaminen musiikillisiksi aika-arvoiksi on lähes mahdotonta. Tämän takia nuotit ovat aina yksinkertaistettu esitystapa siitä, mitä lopputulokselta odotetaan. Milanin mukaan tulkinnan tarkoituksena on tuottaa mahdol-

lisimman rikasta sisältöä, jossa musiikki on apuna. Musiikin ei kuitenkaan saa antaa viedä mukanaan siten, että unohtaa kokonaisuuden. Musiikki myötäilee tekstiä todella hyvin, eikä Milan ole kertomansa mukaan vielä tavannut yhtäkään teosta, jossa tekstiä ei olisi voinut tehdä kuulokuvallisesti oikein. On myös tärkeää muistaa, että laulajan ja orkesterin ei tarvitse kulkea alati yksi yhteen rytmillisesti. Solisti on kertoja, jolla on oikeus ja velvollisuus tehdä kuulijalle elävä kokemus, jota musiikki säestää.

Jotta lauseita voi painottaa oikein, tulee teksti tuntea tarkasti etukäteen. On tärkeää miettiä painotukset etukäteen ja kokeilla harjoitteluvaiheessa erilaisia vaihtoehtoja ja niiden tuottamia tuntemuksia. Hyvin valituilla sanapainoilla on usein suora yhteys tunteeseen ja ajatuksen kirkkauteen, sillä kun ajatus on kirkas, löytyy tekstin merkittävä sisältö luonnostaan. Painotukset auttavat kuulijaa ymmärtämään tekstin juuri siten, kuin esiintyjä sen on tarkoittanut. Painotukseen ei kuitenkaan koskaan kuulu volyymin lisäys, vaan paino annetaan sanalle aivan samalla tavalla kuin puhuttaessa.

Painotuksia muuttamalla voidaan ottaa käyttöön toiston kaikki mahdollisuudet. Vaikka sama lause toistuukin useasti samassa kappaleessa, voidaan sille antaa uusia merkityksiä ja siten kehittää kappaleen juonta valitsemalla eri säkeistöissä erilaisia painotuksia. Näin toisto ei muutu puuduttavaksi tai junnaavaksi, vaan teksti elää jatkuvasti. Samoin tekstin tukena voidaan käyttää muuttuvia eleitä tai jopa tekstin pois jättämistä monen toiston jälkeen.

#### **4.3.4 Legato**

Legato, eli sitominen ja yhtenäisen soinnin luominen on myös nostettu esiin lauluympyrässä. Legato auttaa Milanin mukaan tuomaan ajatuksen ulos katkeamattomana, sillä pätkivä ääni töksäyttää myös viestin. Kuulijan korva rekisteröi katkeilevan äänen ja vaikka tauko olisi vain sekunnin murto-osan, on kokonaisuus jo muuttunut levottomaksi. Sitomiseen tulee siis kiinnittää paljon huomiota eikä katkeilevaa ääntä tulisi käyttää kuin tehokeinona. Tämä ei kuitenkaan poista niin kutsuttua rumpusettiä, sillä vahvat konsonantit ja äänneet on täysin mahdollista tehdä soivan äänen sisällä. Tästä esimerkkinä Milan kehottaa oppilaitaan kuuntelemaan muun muassa laulaja Tom Jonesia, joka käyttää vahvaa legatoa laulaessaan, mutta on kuitenkin todella rytmisen ja ketterä laulaja.



### 4.3.5 Fraseeraus

Fraseerauksesta puhutaan todella paljon erityisesti pop-musiikissa. Se tarkoittaa musiikin jäsentämistä ajatusten mukaan ja samalla musiikin muovaamista uudeksi. Fraseeraus on yksi niistä tekijöistä, joissa tyyliä on merkittävässä roolissa. Oma työtään pitää aina kuunnella kriittisesti, sillä lopputuloksen tulee olla jotain paljon enemmän kuin vain teksti ja melodia.

*”Meidän täytyy koko ajan myös huomioida musiikin olemus.”*

Fraseerauksen tueksi Milanilla on käytössään työkaluja, kuten tahkoaminen, synkoopit ja astinkivet. Kaikki nämä auttavat luomaan kokonaisia ajatuksia ja lauseita, jotka kuulostavat luonnollisilta ja vaivattomilta. Tahkoaminen viittaa sanan hidastamiseen venyttämisen sijaan, synkoopit tuovat rytmikkaa ja kiihkeyttä, ja astinkivet auttavat kuljettamaan tekstiä eteenpäin. Seuraavassa käsitellään nämä termit tarkemmin.

Tahko tarkoittaa sitä, että sanassa olevia tavuja tai koko sanaa hidastetaan, mutta mihinkään ei pysähdytä tai jäädä makaamaan. Kyse ei siis ole venyttamisestä, jolloin kuulokuva vääristyy, vaan hidastamisesta, jolloin sana kuulostaa oikealta, vaikka se ajallisesti kestääkin pidempään. Tahkotessa äänne kehittyy koko ajan taukoamatta eteenpäin, aivan kuin tahko pyörii tasaisesti, kun sitä veivataan. Tarkoituksena on, että mitään kirjainta ei venytetä, vaan suu jatkaa alati matkaansa kohti seuraavaa äännettä. Tästä selvimpänä esimerkkinä ovat pitkät äänet, joiden aikana lauletaan kaksi vokaalia. Jos pitkään ääneen liittyy sana ”soi”, ei sanaa venytetä laulamalla ”sooooooi”, vaan suu aloittaa o:lla ja muuttaa hitaasti äännettä kohti i:tä siten, että i saavutetaan täydellisesti aivan äänen lopussa. Väliin tulevat kaikki sävyt o:n ja i:n väliltä. Näin sana ei varsinaisesti muutu, vaikka ajallisesti sen pituutta pidennetäänkin. Tämä liittyy vahvasti legatoon ja tekstin puhtauteen.

Tahko on sanana saanut syntynsä siten, että Milanilla oli erään musikaalin harjoituksissa suuri joukko näyttelijöitä lavalla, joiden kanssa oli harjoiteltu ahkerasti tietyn kohdan hidastusta. Kun teosta alettiin mennä läpi, piti Milanin keksiä nopeasti jokin sana, jonka hän saattoi huutaa muistutukseksi juuri ennen tuota vaikeaa kohtaa. Hetken koittaessa ulos putkahti sana ”tahko”, ja kaikki tiesivät tarkalleen, mitä Milan tarkoitti. Näin syntyi termi ”tahko”, joka selvän mielikuvan kautta välittää ajatuksen eteenpäin liikkuvasta

voimasta. Tahkon oppiminen on merkittävä asia Milanin opetuksessa, ja hänen mukaansa oppilas, joka sen oppii, oppii paljon kerralla.

Synkoopit ovat Milanin mukaan todella tärkeitä, sillä ne ovat vahva eteenpäin vievä voima. Gummeruksen Uusi suomen kielen sanakirja (1998) määrittelee synkoopin seuraavalla tavalla: ”*etenkin jazzissa käytetty sävel, joka jatkuu iskuttomasta iskualasta seuraavaan.*” Synkooppi siis tarkoittaa, että esimerkiksi tahdin ensimmäiselle iskulle tullaan hieman aiemmin, eli aloitus vedetään sisään nopeammin kuin tarkka rytmi edellyttäisi. Samaten viimeisen sanan viimeinen tavu on usein todella tehokas, kun se tehdään tiukalla synkoopilla. Tällainen napakkuus vetää tekstiä ja ajatusta eteenpäin ja antaa kiihkeyden tunnun. Milan sanoo usein, että ”laidback is overrated”, millä hän viittaa siihen, että Suomessa nojataan helposti hieman taaksepäin rytmisesti; tullaan alati hieman myöhässä. Tämä on hyvä tehokeino silloin, kun halutaan viipyillä syystä tai toisesta, mutta jatkuvana tyylinä se antaa laahaavan ja tylsistyneen kuvan laulajasta.

*”Eteenpäin veto luo kiihkeämmän tunnelman siihen asiaan, mitä haluat sanoa. Siksi synkoopit ovat tuiki tärkeitä. Niistä ei tarpeeksi voi puhua. Minulle on joku kapellimestari joskus sanonut, että: Irina, sun synkoopit on vähän eri kuin muiden; niitä ei voi edes kirjoittaa, kun ne on niin tiukkoja. Eikä niitä tarvitsekaan kirjoittaa. Ne tehdään todella tiukaksi, jolloin tulee kiivas ja nopea vaikutelma.”*

Synkooppiä tukemassa käytetään astinkiviä, sillä Milanin mukaan aivan kuten elämässä, myös laulussa tulee olla sisäinen tasapaino. Yksi näistä tasapainotekijöistä on hitaiden ja nopeiden nuottien balanssi. Astinkivet ovat tällaisia nopeita nuotteja, joita pitkin kuljetaan varsinkin silloin, kun niitä seuraa merkittävä asia, jota halutaan painottaa. Korva rekisteröi nopeastikin laulettavat tavut ja sanat, kunhan ne artikuloidaan selvästi. Erityisesti englannin kielessä näitä astinkiviä on paljon. Tyypillisiä astinkiviä ovat lyhyet sanat kuten ”for”, ”on”, ”the” ja ”and”. Näistäkin on toki poikkeuksia, sillä pienikin sana voi olla merkitykseltään tärkeä ja painotuksen arvoinen. Normaalisti astinkivistä kuitenkin mennään nopeasti yli, jotta päästään merkittävälle sanalle, johon tullaan synkoopilla. Näin merkittävä sana nousee paremmin esiin. Vaikka astinkivet ohitetaankin nopeasti, ei niitä tule pitää vähemmän tärkeinä kokonaisuuden kannalta. Myös niiden tulee kulkea tunteen ja ajatuksen kautta.

Milanin ajatus nopeiden nuottien kutsumisesta astinkiviksi lähti muistosta lapsuuden uimarannalta. Lauttasaarella uimarannalla oli iso kivi, jolla oli hyvä ottaa aurinkoa ja nauttia kesäpäivästä. Kivi oli kuitenkin vähän matkan päässä rannasta ja vesi oli liian syvää kahlaamiseen. Lapset löysivät reitin isolle kivelle muita kiviä pitkin hyppimällä. Pienet kivet olivat kuitenkin niin kapeita, ettei niillä mahtunut seisomaan kunnolla. Siksi niistä oli mentävä yli nopeasti, ettei tasapaino olisi pettänyt. Tähän mielikuvaan tukeutuen Milan on alkanut kutsua nopeasti ohitettavia sanoja astinkiviksi: niille on astuttava, jotta voi päästä eteenpäin, mutta niille ei voi jäädä paikalleen.

#### 4.3.6 Hengitys

Hengityksellä on tulkinnan kannalta muutakin merkitystä kuin vain tuoda happea keuhkoihin. Sen tulee olla yhtä tietoista kuin äänentuottamisen: myös hengityksen tulee tukea tunnetta ja ajatusta. Jos tilanne vaatii, voi laulaja hengittää raskaasti tai täysin äänettömästi. Hengitystä voi käyttää ilmaisemaan esimerkiksi kiihkeyttä, kun taas joskus hengityksen on oltava aivan äänetöntä, ettei herkkä tunnelma rikkoudu. Tällaisia tilanteita ovat esimerkiksi dramaattisen tai tunnelmallisen asian kuvaaminen heti kappaleen alussa. Kuulijan täytyy saada ensin kuulla laulua, ei hengitystä. Milanin mukaan hengitystä on harjoiteltava siinä missä kaikkea muutakin, ja sen käytön on oltava tietoista. Erityisesti mikrofonin lauletaessa on oikealla hengityksellä suuri merkitys, sillä äänentoisto vahvistaa kaikki äänet, mitä suusta pääsee.

*”Joskus pyydän oppilasta ottamaan sellaisen mielikuvan, että antaa hengityksen kulkea takakautta sisään. Tämä mielikuva selän kautta kulkevasta hengityksestä auttaa useita tuottamaan täysin äänettömän hengityksen. Näin hengitys tulee vaivihkaa, salaa. Tämä on ihan harjoitusjuttu.”*

Hengitykseen liittyy myös vibraton käyttö. Milan kannattaa vibraton käyttöä vain tehokeinona ja kehottaa oppilaitansa laulamaan puhtaalla äänellä ilman vibratoa. Tähän suuntaan ollaan siirtymässä myös muun muassa joissakin brittiläisissä musikaalikouluissa. Syynä on se, että varsinkin tiheästi väreilevä vibrato haittaa sisällön kokemista ja asettuu kuulijan ja tulkitsijan välille. Pitkä suora ääni voi päättyä hillittyyn vibratoon, mutta joka tilanteessa on oltava valppaana siitä, mikä tunnelma on ja mikä on hahmolle luontevaa.

*”Kun teimme Les Miserablesia, jossa kuolleet ihmiset laulavat stemmoissa, poistettiin kaikilta kuolleita esittävilta kokonaan vibrato äänestä. Se oli äärettömän vaikeaa monille, mutta lopputuloksesta tuli taivaallinen ihanuus. Jotakin aivan ihmeellistä tapahtui. Yleisö ei osaa sanoa, että laulajat ovat ilman vibratoa, vaan he vain kokivat voimakkaan tunteen. Siinä on jotain sellaista enkelipölyä, kun laulaa aivan kirkkaan suoran äänen.”*

Milan kuitenkin toteaa, että on hieman harmillista, että oppilaiden tutkintoja arvostelevat tuomarit eivät ymmärrä, että vibraton poistaminen vaatii suurta äänen hallintaa ja sen eteen on tehty paljon töitä. Tutkinossa on tullut palautetta, että oppilaan olisi pitänyt käyttää vibratoa, vaikka juuri on tunneilla tehty iso työ, jotta se on saatu pois. Tällaiset perustavaa laatua olevat erot käytännöissä pitäisi olla selvillä, ennen kuin metodologia käyttävän oppilaan tutkintoa arvostellaan.

#### **4.3.7 Tunnelma**

Tunnelma on todella tärkeä tekijä tulkinnassa. Kun unia analysoidaan, kysytään aina ensiksi, mikä oli unen tunnelma. Samaa on myös laulajan kysyttävä aloittaessaan uuden teoksen tulkinnan. On tärkeää tunnistaa, onko teoksen tunnelma ahdistunut, surullinen, onneton, kiukkuinen, vihainen, onnellinen vai jotakin muuta. Tunnelma myös muuntuu kappaleen edetessä. Draaman kaaren tulee tapahtua laulussa samalla tavalla kuin teatterinäyttämöllä. Tunnelman ei myöskään pidä kulkea yksi yhteen sanojen kanssa, vaan mielenkiintoinen tilanne luodaan tunnelman ja sanojen ristiriidasta.

Myös kappaleen lopetus on tärkeä. Milanin mukaan pisteen ja välimerkkien pitää kuulua. Kuulijalla ei ole mahdollisuutta lukea tekstiä, vaan laulajan on saatava myös sitaattit, pilkut ja muut välimerkit kuuluviin omassa tulkinnassaan. Pilkku ei välttämättä tarkoita taukoa, vaan irtiottoa, joka napataan takaisin hyvin nopeasti. Oli tunnelma mikä tahansa, artikuloinnista ei pidä päästää koskaan irti. Vaikka tunnelma olisi lamaantunut, ei puhe saa sammaltaa. Lamaannusta ei saa päästää suuhun, vaan se on tuotava näkyviin muilla keinoilla. Humalaisen esittämisessä pätee sama sääntö.

Tunnelmaan liittyy olennaisesti draama eli kohotus. Sitä tarvitaan lähes kaikissa kappaleissa, vaikka sen ilmenemismuodot ovat hyvin erilaisia. Samalla tavalla kuin artikulointia korostetaan luonnollisen vaikutelman aikaansaamiseksi, tulee myös tunnelmaa hieman korostaa. Kohotus tarkoittaa, että tulkinta ei ole aivan realistista, vaan tilannetta korostetaan menemättä kuitenkaan liiallisuuksiin. Tilanteeseen luodaan siis pieni kohotus arkirealismista. Näin tehtäessä on tärkeää pitää tyyliä mielessä, ettei tilanne muutu teennäiseksi.

*”Voit mennä maitokauppaan ja siellä hyväksytään, että rytmi on tasainen, äänensävy on sama ja viesti täysin flegmaattinen ja tunteeton, mutta jos teet saman laulussa tai teatterissa, niin eihän se toimi.”*

#### 4.3.8 Volyyymi

Volyymin hallittu ja tietoinen käyttö on myös nostettu lauluympyrään mukaan omaksi osatekijäkseen. Milanin mukaan sen käyttö ja vivahteet usein unohdetaan, vaikka sen muutokset ovat kuulijan kannalta todella merkittäviä. Korva reagoi voimakkaasti volyymin vaihteluun, ja voimakkaan ja hiljaisen eroja hyödyntämällä voidaan luoda hienoja jännitteitä kappaleisiin. Kun voimakkaasti laulettu kohdan jälkeen yllättäen siirrytäänkin todella hiljaiseen kerrontaan, herkistyy korva kuuntelemaan entistä tarkemmin sanoja. Volyyimia tuleekin käyttää tehokeinona harkiten ja tietoen. Crescendo ja diminuendo ovat hyviä tehokeinoja, mutta niidenkin on aina tultava ajatuksen ja tunteen kautta eikä siksi, että nuotissa lukee niin.

Suuret tunteet eivät aina tule kovalla volyyymilla ulos, vaan aidosti vihaa tunteva ihminen voi sihistä hiljaa katkerat sanansa paljon tehokkaammin kuin huutaen. Samaten suurta rakkautta kokeva ei aina huuda rakkauttansa, vaan vahva tunne voi purkautua onnellisena huokauksena. Volyymin käytön tulee aina kummuta tunteesta, eikä tunteilla ole aina samanlainen esiintymistapa, vaan ne riippuvat tilanteesta. Itsestään selviä ratkaisuja tulee välttää, sillä tulkinta on paljon mielenkiintoisempaa kuulijalle, kun hän ei ennalta osaa arvata jokaista ratkaisua.

*”Teimme oppilaan kanssa erittäin suurellista balladia, jossa mies kertoo, millaista on aina olla se hyvä ystävä, joka kuuntelee naisen rakkaussuhteista. Hän on mielellään se*

*joku johon nojata, mutta se ei ole ainoa rooli, jonka hän haluaisi, vaan hän haluaisi olla mieluummin joku niistä rakastetuista. Hän sanoo: "I'm no prince, I'm no saint, and if that's what you believe you need, you're wrong, you don't need much". Nämä voisi kaikki laulaa suoraan hyvin kauniisti. Mutta se ei ole mielenkiintoista. Me teimmekin niin, että se "you're wrong" tulee esiin kiihkeänä ajatuksena, jotta saadaan tuotua julki sitä, että hän ei halua olla tässä roolissa. Kun se tulee sieltä yllättäen voimakkaasti, nopeasti ja kiihkeästi, se on aivan ihana. Se yhtäkkiä herättää korvan ja ajatukset. Eli jälleen yksi keino, miten näitä asioita tuodaan esiin ilman, että vain lauletaan läpi."*

#### 4.3.9 Sävyt

Sävyt, eli tunteen äänet saavat Milanin mukaan kuulua myös laulussa ja niitä voi tietoisesti opetella. Milan itse on oppinut paljon sävyjen käytöstä tehdessään töitä dubbauksen parissa, jossa erilaiset sähinät, huokaukset, huudahdukset, korinat, kiljahdukset, röhinät ja muut äänet ovat olennainen osa kerrontaa. Ääntä voi käyttää mitä hulluimmilla tavoilla, ja vaikka kurkku väsyikin, on Milanin mukaan ääni vain paremmassa kunnossa seuraavana päivänä. Hän painottaa, ettei ääni ole pyhäinjäännös, jota pitää suojella, vaan työkalu, jota pitää opetella käyttämään monipuolisesti ja oikein. Jos ääntään alati varoo, ei se vahvistu ja kehity.

Sävyt ovat tilanteen ja tunteen mukanaan tuomia äännähdyksiä, joita tulisi uskaltaa kokeilla rohkeasti. Ne tuovat vaihtelua ja aitoutta mukaan tulkintaan. Tunteen äänet myös vahvistavat kuulijan kokemusta, sillä erilaiset huokaukset, säpsähdykset ja narinat ovat luonnollisia elämässä ja siten tuntuvat tutuilta kuulijasta. Jälleen on siis kyse siitä, että kuulija saa kokea aidon tunteen, johon projisoida omia kokemuksiaan. Milan myös rohkeaseen käyttämään vuotavaa ääntä silloin, kun se tilanteeseen ja tunteeseen sopii. Myös tässä asiassa on tullut tutkinnossa oppilaille palautetta, että ääni ei saisi vuotaa, vaikka kappaleeseen on tarkoituksella rakennettu kohtia, joissa ääni on huokoinen. Teknisesti hyvänä pidetyt ominaisuudet eivät kuitenkaan Milanin mielestä ole tärkeitä, jolleivät ne tarkoituksenmukaisesti tue tulkintaa.

### 4.3.10 Maneerit

Lauluympyrän ulkopuolella ovat maneerit, jotka pyritään poistamaan. Siksi maneerit on nostettu irti ympyrästä. On yleistä, että laulajalla on tiedostamattomia pinttymiä, kuten lauseen lopun häivyttäminen tai sanojen liu'uttaminen. Näitä ominaispiirteitä on yleensä itse todella vaikea havaita. Siksi tarvitaankin ulkopuoliset korvat kuuntelemaan tai laulua tulee kuunnella nauhalta, että maneerit voi kuulla itse. Maneerit häiritsevät tulkintaa, sillä kuulija kiinnittää helposti niihin huomionsa ja tulkinta muuttuu hankalammaksi seurata. Usein maneerit myös antavat epävarman kuvan laulajasta, jolloin kuulijalle tulee vaivaantunut olo. Maneerit tulee siis tunnistaa ja niistä tulee pyrkiä eroon, sillä kaikki tiedostamattomat pinttymät haittaavat tulkinnan puhtautta.

## 4.4 Lauluympyrän teesit

Lauluympyrän teesit antavat yleisiä ja yksityiskohtaisia lisäohjeita lauluympyrän käyttämisen tueksi. Teeseissä otetaan kantaa myös siihen, miten esiinnyttään ja kuinka esiintymistilanteessa käyttäydyttään, jotta laulaja antaisi ammattimaisen kuvan itsestään ja osaisi vaikuttaa korvan lisäksi myös katsojan silmiin. Teesit sekä tarkentavat että täydentävät lauluympyrää. Teesejä on tällä hetkellä yhteensä 141, mutta Milan ei pidä listaa valmiina, vaan lisää teesejä sitä mukaa, kun niitä työssään toteaa tarpeelliseksi. Hän myös kokee, että jokainen oppilas opettaa häntä ja auttaa luomaan teeseistä oikeanlaisia.

Teesit ovat kirjallinen versio siitä, mitä Milan puhuu oppilaidensa kanssa laulutunneilla. Lauluympyrään liittyy paljon erilaisia asioita, joita täytyy tarkentaa tai selittää. Milan voi oppilaidensa kanssa kontaktiopetuksessa käydä läpi kaikki nämä asiat kasvotusten, mutta jotta tieto ei kulkisi vain suusta suuhun, on Milan alkanut pitää kirjaa antamistaan ohjeista ja tarkennuksista. Näin syntyivät teesit. Toki opetukseen liittyvät oleellisena osana myös ääninäytteet ja esimerkit, mutta niistä Milan ei toistaiseksi ole kerännyt äänikirjastoa. Teesit löytyvät kokonaisuudessaan työn liitteestä 1.

Teesit jakautuvat eri aihealueisiin, jotka käsittelevät:

- yleisiä laulajan muistisääntöjä
- tekstiä ja artikulointia
- aksentointia
- ulkoisia keinoja
- sisäisiä keinoja
- esiintymistä

Teeseissä annetaan sekä ohjeita laulamiseen että ajatuksia laulajan tehtävästä, harjoittelusta ja tyylitajusta. Yleisissä ohjeissa mainitaan muun muassa, että kaikkea ei tarvitse tehdä, mutta kaikki tarvitsee tietää. Teeseissä Milan myös korostaa, että taiteilija syttyy välittömästi ja aina, eikä oikea tunnelma saa riippua yleisöstä tai valaistuksesta.

*”Jotkut sanovat, että kyllä minä saan sitten oikean tunnelman lavalla. Ei. Hahmo on sinussa. Kaikki on läsnä tässä ja nyt. Yleisö ja hämyvalot ovat bonus – eivät edellytys.”*

Teeseissä sanotaan myös, että laulaminen on työtä, eikä tekemäänsä harjoittelua saa unohtaa esiintymistilanteessa. Jännitys voi yllättää ja harjoitellut asiat unohtuvat yllättäen. Esitystilanteessa myös orkesterin soittama musiikki voi viedä mukanaan niin, että laulaja unohtaa tehdä huolellisesti omaa työtään. Laulajalla onkin oltava nöyrä asenne, mutta pää pystyssä. Tämä tarkoittaa sitä, että solistin on tehtävä työnsä orkesterista erotuvana solistina, mutta aina kunnioittaen muiden muusikoiden ammattitaitoa.

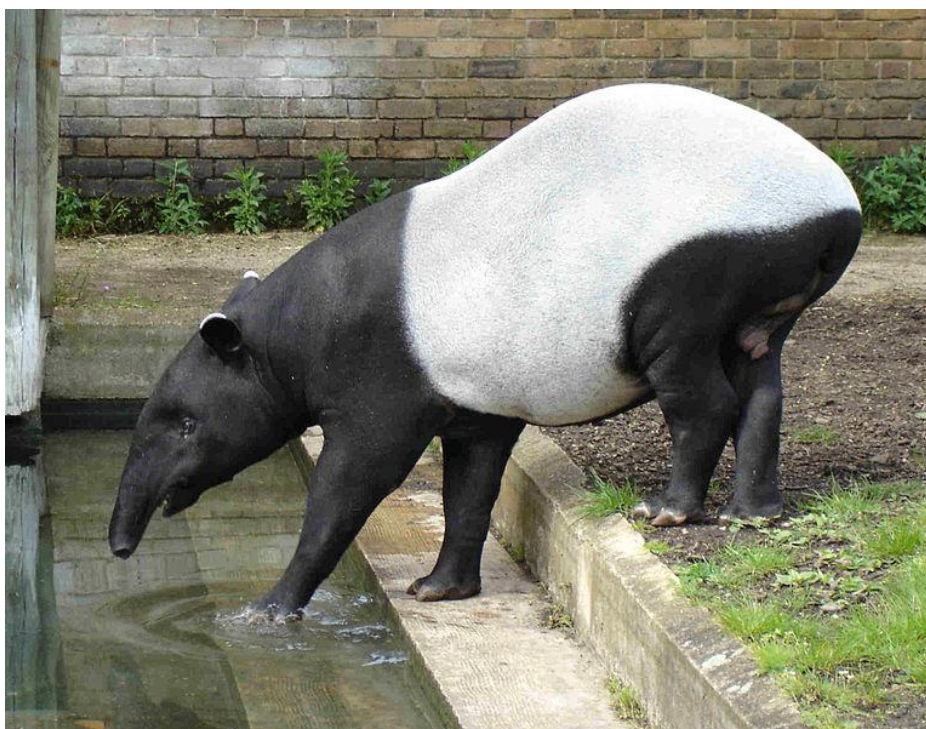
*”Nöyrä asenne ei tarkoita sitä, että nöyristellään. Mennään kuitenkin pahasti metsään, jos kuvitellaan olevansa parempi ihminen tai parempi muusikko kuin muut.”*

Yhden Milanin teeseistä mukaan jokaisen laulajan olkapäillä istuu kaksi keskinkertaisuuden peikkoa. Toisella olalla Niinku-peikko ja toisella olalla Ihan Kiva-peikko, jotka piinaavat jokaista laulajaa. Ne kuiskivat korvaan: ”On helpompaa olla keskinkertainen”. On helpompaa olla ”niinku” kuin antaa aito tunne. On helpompaa tehdä ”ihan kiva” suoritus kuin hyvä suoritus. Laulajan pitää kuitenkin itse tietää paremmin ja vaatia itseltään enemmän kuin keskinkertaisuutta. Itseään ei myöskään saa verrata jatkuvasti muihin. Yksi Milanin teeseistä sanookin, että ei pidä yrittää olla parempi kuin kaveri, vaan parempi kuin itse on. Kyynärpäillä ei etene kuin hetken matkaa.



Teesit esitetään tämän työn liitteessä sellaisena kuin Milan on ne kirjoittanut. Niihin kannattaa tutustua kokonaisuutena, josta saa hyviä vinkkejä myös muihin esiintymislanteisiin kuin laulamiseen.

Teesien ohessa Milanilla on kaksi erilaista dokumenttia: kuva tapiirista ja psykoterapeutti Mikko von Bruunin teksti. Nämä kaksi erilaista liitettä kuvaavat varsin erilaisia asioita, jotka kuitenkin molemmat ovat lauluympyrän ja teesien sydämessä. Tapiiri (kuvasssa 3.4.) on nimeltään Tuomo. Tuomo Tapiiri opettaa pitämään kielen puhtaana, sillä tapiirin kuono on pitkänmallinen, eikä se voi levittää suutaan leveysuunnassa. Kun lausutaan kirjainyhdistelmä ”uo”, tulee o:n olla todella pyöreä eikä lainkaan leveä. Siitä nimi Tuomo. Leveys vie äänteen kohti a:ta ja antaa kuulijalle väärän kuulokuvan. Tuomo siis muistuttaa artikuloimaan kirjaimet selkeästi ja pitämään suun oikeassa asennossa.



KUVA 3.4. Tuomo Tapiiri muistuttaa avaamaan suuta ylöspäin, ei leventämään sitä.

Milan huomauttaa, että usein lapsille soveltuvat esimerkit sopivat aivan yhtä hyvin aikuisillekin. Huvittava esimerkki myös muistetaan paremmin kuin kuiva ohje. Oppilaita ei tule aliarvioida, mutta opetukseen ei myöskään tule suhtautua liian ryppyotsaisesti.

Toinen teesien liite on teksti psykoterapeutti Mikko von Bruunin YLE klassisen blogista, jossa hän pohtii klassisen musiikin ja kulttuurin kysymyksiä (Mikko von Bruunin

blogi, 2012). Elokuussa 2012 hän julkaisi kirjoituksen, jonka tiivistelmän Milan tarjoaa oppilaidensa luettavaksi. Tekstissään von Bruun pohtii termin ”korkeakulttuuri” merkitystä ja toteaa sen tarkoittavan jotakin paljon enemmän, kuin mitä sen helposti ajatellaan sisältävän. Hän korostaa teoksen sisältöä ja katsojan kokemusta korkeakulttuurin mitta-  
puuna – ei musiikin tyyliä. Von Bruun kirjoittaa:

*”Itselleni korkeakulttuuri tarkoittaa kaikkien kulttuurin alojen keskeistä antia. Määrittelen sen iättömyydeksi. Tämä iättömyys tarkoittaa sitä, että kulttuurituote, teos säilyttää sille ominaisen ikuisuuden piirteen eli se kertoo ja antaa käyttäjälleen mahdollisuuden ymmärtää todellisuudesta - niin ulkoisesta kuin sisäisestä - jotakin merkittävää, jotakin, joka lähestyy omaa psyykkistä todellisuutta tai joka kuvaa edelleenkin jotakin totuutta lähentyvää piirrettä ihmisen elämässä. Sen vuoksi kannattaa säilyttää korkeakulttuurin käsite sen vanhasta luokkakantaisuudesta huolimatta.”*

Von Bruun jatkaa:

*”Ajattelen niin, että kulttuurituotanto on perin kaupallistunut ja kansainvälistynyt. Tavoitteena ei ole tarjota korkeaa, vaan jotakin, joka tuottaa voittoa. Me kuluttajat olemme oppineet kuluttamaan. Emme ehkä löytääksemme ajatuksia ja johdatuksia ymmärrykseen. Olemme addiktoituneita. Olemme addiktoituneita välittömään nautintoon. Niitä tarjoavat ajatuksettomat viihdeohjelmat, ajatukseton kirjallisuus ja musiikki. Tämä kulttuuri ei tarkoituksellisesti kuvaa mitään, vaan tarjoaa välittömän helpotuksen elämän frustraatioihin, kuten yksikertainen seksi ilman ajatusta partnerista.*

*Tiedämme vain lyhyimmän matkan pisteestä A pisteeseen B. Tähän väliin ei mahdu pohdiskelu omasta itsestä maailmassa. Ei myöskään pohdiskelu muista kanssaihmisistä. Näin yksinkertaisesta ja banaalista tulee todellisuus ja vähitellen yhteiskunnallinen totuus.”*

Näissä ajatuksissa tuodaan esiin juuri sitä, mitä Milan korostaa opetuksessaan: laulaja on tulkitsija, jonka tehtävänä on luoda kuulijalle aito kokemus, jonka kautta peilata omaa kokemusmaailmaansa ja käsitellä tuntemuksiaan. Keskinertaiseen ja helppoon ei pidä tyytyä, vaan kevyt ja yksinkertainenkin musiikki tulee tehdä huolellisesti ja ajatuksetta.

## 4.5 Kartta

Kartta viittaa tekstin käsittelyyn. Ennen kuin laulaja alkaa käsitellä kappaletta laulaen, tulee hänen Milanin metodin mukaan käydä teksti yksityiskohtaisesti läpi siihen paneutuen. Kaikki huomiot ja ohjeet kirjoitetaan ylös nuotteihin ja näin muodostuu laulajan kartta kyseiseen kappaleeseen. Kartasta tulee löytyä tulkinnan kannalta kaikki oleellinen tieto. Siinä huomioidaan muun muassa:

- aksentit, eli sanojen painotukset
- oikean kuulokuvan antaminen
- astinkivet, eli pienten vähämerkityksisten sanojen nopea ylittäminen
- luonnollisen tekstin ja tunteen esiin tuominen rytmiä muuttamalla (synkoopit, pyrähdykset, hidastukset, tauot...)
- kokonaisuuden hallinta

Oppilaan ei suinkaan tarvitse itse keksiä merkintätapoja ohjeille, vaan Milanilla on hyväksi koettu merkintäjärjestelmä karttojen tekoa tukemaan. Kuten maastokartoissa kukin maastonmuotoa ja maamerkkiä kuvaa oma symbolinsa, myös Milanin laulun kartassa käytetään kullekin tulkinnan tekijälle omaa karttamerkkiänsä. Tulkinnan koodistoksi nimetyt karttamerkit esitetään kuvassa 3.5. Näiden vakiintuneiden merkintätapojen lisäksi laulajan on hyvä kirjoittaa muistiin myös muita tulkintaan liittyviä tekijöitä, kuten tunnetilan muutokset, lausuntaohjeita ja vierasta kieltä käytettäessä myös mahdollisesti käännöksiä. Laulun tulkinnan koodisto löytyy myös tämän työn liitteestä 2.

<u>sana</u> painotus	laulaa,   soi irrotus, pilkun pito	→ jälkeen myöhennys
l <sup>o</sup> lau <sup>u</sup> "tahko", hidastus	minun <u>ään</u> eni ei koukaten, suoraan ääneen	vah vem min eriyty
lau <sup>aa</sup> puhutun kesto	sana laulaa synkooppi	(armaani) hiljempaa
kun <u>ään</u> i vokaalin aluke	((olen vaiti)) paljon hiljempaa	< huutaa kovempaa
lau <sup>u</sup> soi yhdistäen	painoton vähättely	← ennen aiennus
ja se soi astinkivet, pyrähdys	lau <sup>eta</sup> an paineen poisto	jatkaa → ylläpito

KUVA 3.5. Laulun tulkinnan koodisto

Kun oppilas on harjaantunut tekemään karttoja, voi niiden kirjoittamisesta päästä kokonaan eroon. Tämä kuitenkin edellyttää, että osaa suoraan lukiessaan analysoida tekstiä ja muistaa analyysinsä myös jälkikäteen. Koska tekstit ovat usein pitkiä, kannattaa kokeneenkin laulajan merkitä nuottiin ajatuksensa ja aksenttinsa muistaakseen ne myös seuraavalla kerralla. Kuvassa 3.6. esitetään esimerkki tekstiin tehdystä kartasta. Kuvaan on merkitty painotukset, lausuntaohjeita, tahkot, astinkivet, irtiotot, osa synkoopeista, pyrähdykset ja monia muita pieniä merkintöjä.

## Inte jag

### -Someone else's story-

Inte jag sånt händer andra kvinnor  
 Jag har mitt försvar sånt händer inte mig  
 Inte jag som levt bland lejoninnor  
 Vänner som jag har som vet att värja sig

Har han tillintet gjort mig hur gick det till [nostalgia]  
 Jag är ju den starka det blir alltid som jag vill  
 Och han om nån ska kallas svag är det han och inte jag  
 Övertag det tror han att han ger sig  
 När han manar fram min barndomsskräck igen  
 Nederlag min pappa när han ser sig blek och allvarsam  
 Besegrad slutligen (suru)  
 huomaa g

"yliote" tikka muista g

KUVA 3.6. Esimerkki tekstiin tehdystä kartasta (Alkuperäiset sanat musikaalista Chess)

Koska karttaan tulee paljon merkintöjä, on yksi Milanin usein toistamista ohjeista: kynä ja kumi ovat muusikon parhaat ystävät. Usein selvyuden vuoksi on myös tarpeellista käyttää lyijykynän lisäksi värikynää esimerkiksi eri säkeistöjä erottamaan. Kun kartta on tehty ja kappale analysoitu lause lauseelta, jäävät merkinnät taka-alalle tukemaan tunnetta. Vaikka kartta tehdäänkin varsin mekaanisesti ja kattavasti, ei sen tarkoitus ole olla valmis tulkintaohje, vaan askelmerkit, jotka helpottavat tulkintaa. Karttaa voikin verrata tanssijan askeliin: tangossa on tietyt askeleet, mutta varsinainen tulkinta ja intohimo jäävät tanssijan tehtäväksi niiden sisällä.

Kartan tarkoituksena on houkutella esiin tunteet ja ajatukset. Siksi onkin tärkeää alleviivata juuri oikeat asiat, jotka vetävät tunteet esiin. Koska kartta heijastelee tekijänsä ajatuksia, ei yhteen kappaleeseen ole olemassa vain yhtä oikeaa karttaa, vaan jokainen tulkitsija luo omansa. Toki tietyt seikat tulevat samanlaisiksi, mutta kokonaisuus on aina tekijänsä näköinen. Vaikka lähestymistapa on varsin pragmaattinen ja tarkka, on kaikkein tärkein asia se, ettei kartta saa kuulua enää valmiista teoksesta. Laulun tulee kuulostaa siltä, kuin se syntyisi juuri esityshetkessä ja aidoilla hetken tuottamilla ajatuksilla ja tunteilla.

*”Tämähän on suuri illuusio. Ei esiintyjä ole kaikkia näitä asioita elänyt ja kokenut, vaan omasta kokemuksesta ammennetaan ja sitten syvennetään tunteita. Joskus on myös esitettävä asioita, jotka ovat omaa arvomaailmaa vastaan. Silti ne on pystyttävä esittämään uskottavasti.”*

Musikaali vaatii valmistuakseen laajan joukon yhteistyötä. Mukana ovat säveltäjä, sanoittaja, tuottaja, koreografi, puvustaja, valosuunnittelija, kapellimestari, näyttelijät ja muu henkilökunta, kuten teknikot. Kun teosta aletaan harjoitella, voi mikä tahansa ennalta suunniteltu osa muuttua kokonaan. (Everett 2002) Kartan tekeminen opettaakin käsittelemään kappaletta vaihtoehtoja hakien. Tämä on tärkeä taito teatterissa, missä teokset voivat muuttua radikaalistikin nopealla tahdilla. Kun oppii käyttämään karttaa, oppii myös kokeilemaan vaihtoehtoisia tulkintatapoja. Teatterissa yksittäinen kappale on aina osa kokonaisuutta, ja jos kokonaisuus niin vaatii, voidaan sitä lyhentää, muuttaa tunnelmaltaan tai rakenteeltaan tai jopa kokonaan poistaa yllättäen. Erilaisiin muutoksiin täytyy osata sopeutua nopeassa aikataulussa. Omasta tekemisestään ei saa olla mustasukkainen tai liian lukkiutunut tiettyyn tulkintaan. Teos on aina kokonaisuus, jonka osia solisti ja yksittäinen kappale ovat.

## 5 METODI SUHTEESSA LÄHDEAINEISTOON

Sekä Milanin metodi että lähdeteoksissa mainitut ajatukset tukevat sitä lähtökohtaa, että teatterilaulajan tehtävänä on välittää yleisölle aito ajatus ja tunne, johon kuulija voi samaistua. Aivan kuten David Craig (1990) hienosti tiivistää, on eri asia mitä laulussa sanotaan, kuin mistä laulu kertoo. Laulaminen ei ole vain tekninen suoritus, vaan sen tulee nousta tarpeesta välittää jotakin kuulijoille. Thomas Hemsleyn (1998) mukaan ammattiin tähtäävän lauluopetuksen ainoa tarkoitus on vahvistaa yhteyttä mielikuvituksen, laulajan sisäisen maailman, ja laulajan suusta tulevan äänen välillä. Tämä ajatus välittyy myös Milanin metodista, jossa lauluympyrän keskiössä ovat tunneyhteys ja ajatus.

Lauluteknisesti Milan painottaa rintaääntä ja monipuolista tyylien ymmärtämistä, jotka tulevat esiin myös Meltonin (2007, ks. luku 3.1.) haastattelemien teatterialan ammattilaisten kommentteissa. Nykyteatterin ja -musikaalin tarpeisiin soveltuen Milan opettaa kevyen musiikin laulamista. Suomen kielen termi ”kevyt musiikki” on arvolatautunut ja hieman harhaanjohtava sanapari, sillä musikaalin ollessa kyseessä, ei nykytyyliin (contemporary) laulaminen ole fyysisesti tai teknisesti juuri kevyempää kuin klassinen laulu.

Milanin metodi ei korosta äänenmuodostusta tai ääniharjoituksia sellaisenaan, minkä vuoksi se poikkeaa muista perinteisistä laulunopetusmetodeista. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei näillä asioilla olisi arvoa. Milan uskoo, että niiden tulee myös syntyä ajatuksen ja tunneyhteyden sekä sitkeän harjoittelun kautta. Harjoittelu kuitenkin tehdään kappaleiden sisällä ja tietyn kohdan suurenuslasiharjoitteluna eikä erillisinä ääniharjoitteina.

Milan käyttää opetustilanteissa äänentoistoa aina kun mahdollista. Tämä mahdollistaa laulujen nauhoittamisen ja analysoinnin, mutta totuttaa myös mikrofoniteknikkaan, joka on teatterilavalla merkittävässä roolissa. Kuten Meltonin (2007) haastattelemat asiantuntijat toteavat, vaaditaan laulajalta usein aitoutta ja raakuutta, jota ei voida luoda, mikäli laulaja joutuu kilpailemaan orkesterin kanssa kuulumisestaan. Lavalla vaaditaan siis rohkeutta käyttää volyymin ääripäitä luottaen äänentoistoon ja ammattilaisiin, jotka varmistavat äänentoiston tasapainoisen lopputuloksen.

Millie Taylor (2008, ks. luku 3.2.) kehottaa laulajia laulamaan puhtaasti, mutta myös kokeilemaan rohkeasti eri sävyjä ja äännähdyksiä. Milan rohkaisee oppilaitaan juuri samaan. Jotta voi kuulostaa todenmukaiselta ja aidolta, on mukaan tuotava myös niitä tunteen ääniä, joita tilanne herättää. Elämässä esiintyy muutakin, kuin vain kauniita ääniä – niin siis tulee olla myös laulussa. Myös volyymin ja sävyjen käytön harjoittaminen korostuvat sekä Milanin että Taylorin metodeissa. Äänen voimakkuus ja ominaisuudet heijastavat tunteita, joita kuulijat osaavat tulkita ilman selityksiä. Juuri tässä korostuu laulun sanojen ja merkityksen ero: laulaja voi äänensävyillä, volyyymilla, intensiteetillä ja monilla muilla keinoilla kertoa kuulijalle aivan toisen tarinan, kuin mitä sanat kertovat.

Kuten Millie Taylor, myös Irina Milan painottaa oppilailleen musikaalien tuntemusta. Jotta voi tehdä oikean tulkinnan kappaleesta, tulee tietää, mistä kappale kertoo, mihin kokonaisuuteen se sopii ja mitä tyyliä se edustaa. Samaten yhteneväisyyksiä löytyy artikuloinnin ja hengityksen saralta, joskin Milan korostaa enemmän niiden liittymistä tulkintaan, kun Taylor nostaa ne esiin teknisinä seikkoina. Taylorin esittämät ääniharjoitukset muistuttavat paljon Milanin suurennuslasiharjoittelua, vaikkei Milan puhukaan niistä varsinaisesti äänenavauksena tai ääniharjoituksena. Yhteisenä merkittävänä tekijänä molemmilla kuitenkin on se, että heidän mukaansa laulajan tulee hallita useita eri tehokeinoja ja tapoja tehdä - ja osata myös tilanteen mukaan olla käyttämättä niitä.

Sekä Milan, Taylor, Hemsley että suurin osa Meltonin haastattelemissa asiantuntijoista ovat yksimielisiä siitä, että aina ennen kuin laulaja alkaa laulaa, tulee hänen analysoida kappale ja pohtia vaihtoehtoisia esittämistapoja löytääkseen parhaiten tilannetta ja hahmoa tukevan esitystavan. Tähän ajatukseen perustuu Milanin opetuksessa esiintyvä kartta. Lauluympyrän apukeinoin löydetään hyvät tulkintatavat, jotka merkitään karttaan, jotta niitä voidaan toistaa aloittamatta analyysia aina alusta.

Tohtori Soto-Morettinin kuvaus siitä, kuinka kuulija kaipaa laulajalta nyansseja, tyylikkyyttä ja vahvaa tunteen yhteyttä, valoa ja varjoa, kirkkautta, monisäikeisyyttä ja hillintää, on kuin suoraan Milanin tekstiä. Myös Soto-Morettinin ilmaus siitä, kuinka laulaja on ”just okay”, on lähes suora käänös Milanin Ihan kiva -peikosta. Kokeneen castingammattilaisen ajatukset asenteen merkityksestä esiintyvät myös Milanin teeseissä. Milan korostaakin usein oppilailleen, että hänen ainoa tehtävänsä ei ole opettaa laulamaan, vaan myös toimimaan alalla. Tähän kuuluvat käytöstavat ja asenne.



Pohjautuen aiemmin työssä esitettyihin taustateoksiin voidaan todeta, että Milanin käyttämä metodi vastaa hyvin kansainvälistä käsitystä siitä, mitä teatterissa toimivan laulajan tulee ensisijaisesti osata. Milanin metodin vahvuutena on, että hän on luonut selkeitä työkaluja tämän osaamisen tueksi. Hän on onnistunut jaottelemaan tulkinnan osatekijöihin, joita voi tarkastella analyyttisesti sekä yksitellen että kokonaisuutena. Metodin vahvuutena onkin helposti ymmärrettävä lähestymistapa, joka vaatii kuitenkin paljon työtä ja perehtymistä, ennen kuin sen käyttö on sujuvaa. Vahvuudeksi voidaan lukea myös se, että metodi on tietyllä tapaa yleismaailmallinen, ja soveltuu helposti erilaisten teosten ja jopa eri taidemuotojen analysointiin ja tulkintaan.

## 6 POHDINTA

Musikaalilaulamisesta ja teatterissa laulamisesta yleensä on saatavilla melko vähän kirjallista materiaalia, jossa käsiteltäisiin teatterin tarpeita eikä vain laulutekniikkaa sellaisenaan. Ne teokset, joissa käsitellään juuri teatterilaulajien osaamisvaatimuksia, ovat kuitenkin monessa seikassa aivan yhteneviä Milanin metodin perusajatusten kanssa. Sekä työn taustaksi esitellyissä lähteissä että Milanin haastattelussa nousee esiin huoli laulamisen eriytymisestä tulkinnasta. Teatterissa – sekä Milanin ja esimerkiksi Hemsleyn (1998) mukaan aina laulettaessa – syy lauluun on halu kertoa jotakin. Ilman ajatusta laulaminen on vain ääniharjoitus aivan kuin pianolla soitettu sävelasteikko. Jotta ajatuksen ja/tai tunteen saa välitettyä kuulijoille, on kuitenkin hallittava tekniikkaa, eli osattava käyttää työkaluja, jotta viesti tulee ulos sellaisena, kuin sen sisällään kokee. Se, mitä tähän tekniikkaan kuuluu, vaihtelee tyylilajeittain ja kulttuureittain.

Työ on ollut mielenkiintoinen haaste monestakin eri näkökulmasta. Koin vaikeaksi löytää tausta-aineistoa, jossa puhuttaisiin samasta asiasta, kuin mistä Irina Milanin metodeissa on kyse. Suurin osa laulamiseen liittyvästä aineistosta käsittelee äänenmuodostusta ja laulamista teknisenä suorituksena, kun Milanin lähtökohta on aivan toinen. Katseen kääntäminen vain laulamista käsittelevästi aineistosta teatteria käsittelevään kirjallisuuteen toikin toivotun tuloksen. Tämä valinta tukee myös työn kokonaisuutta paremmin, sillä kyse on laulajien kouluttamisesta teatteriin eikä perinteiseen esittävään säveltaiteeseen, vaikka koulutus palveleekin molempia päämääriä.

Metodin avulla itsekkin opiskelleena tämä työ antoi upean mahdollisuuden tutkia myös omaa lauluopiskeluani analyttisemmin kuin ennen. Vaikka koen sisäistäneeni metodin ajatusmaailman jo aiemmin, voin nyt todeta ymmärtäväni sen lähtökohtia paremmin. Samaten olen ilokseni huomannut, että kansainvälisesti arvostetut lauluopettajat ja -valmentajat painottavat aivan samoja asioita kuin mitä olen Milanin avustuksella opiskellut ja joita itse pidän tärkeänä. Oli myös lohdullista huomata, että löytyy asiantuntijoita, jotka painottavat aivan samoja asioita myös klassisen laulun piirissä. Itse vieraannuin klassisesta laulusta todettuani, että tekniikkaa painotettiin ennen muuta, enkä pitänyt siitä kylmästä suunnasta, johon ääneni ja tulkintani kehittyi. Nyt olen kuitenkin vakuuttunut, että oli lauluperinne tai -tekniikka mikä tahansa, voi musiikkia tehdä lähtökohtana sisältö ja luonnollinen tulkinta.

Olen harmissani siitä, että en löytänyt työhön suomalaisia vertauskohtia tai lähdekirjallisuutta. Toivonkin, että tulevaisuudessa Milan ja muut teatterin parissa toimivat lauluopettajat ja -valmentajat rohkaistuisivat kirjoittamaan ajatuksiaan ja kokemuksiaan paperille meille muille opittaviksi. Uskon, että kurkistus kulissien takana tapahtuvaan työhön olisi laulajien lisäksi mielenkiintoinen myös harrastelijalaulajille sekä muille esiintyjille, joille laulaminen ei ole vahvin osaamisalue.

Haluan vielä lopuksi kiittää Irina Milania haastatteluista sekä niistä kymmenistä keskusteluista jo ennen tätä työtä, joissa olemme pohtineet yhdessä tulkintaa ja laulamista – ja muita elämän vähäpätöisempiä ulottuvuuksia.

## LÄHTEET

### Kirjallisuus- ja www-lähteet

Craig, D. 1990. On singing onstage. New York: Applause Theatre & Cinema Books.

Everett, W. & Laird, P (toim.). 2002. The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge: Cambridge University Press.

Gummerus. 1998. Uusi suomen kielen sanakirja. Verkkokäyttöliittymä: MOT Gummerus suomen kielen sanakirja. Gummerus Kustannus Oy, 1998.

Hemsley, T. 1995. Singing and imagination. A human approach to a great musical tradition. Oxford: Oxford University Press.

Jones, T. 1998. Making musicals. An informal introduction to the world of musical theatre. New Jersey: Limelight Editions.

Kenrick, John. 2010. Musical Theatre: A History. New York: Continuum International Publishing.

Melton, J. 2007. Singing in musical theatre: the training of singers and actors. New York: Allworth Press.

Mikko von Bruunin blogi. Siunattu korkeakulttuuri (Elokuu 2012)  
[http://yle.fi/musiikki/klassinen/juttuarkisto/mikko\\_von\\_bruun\\_siunattu\\_korkeakulttuuri\\_37156.html](http://yle.fi/musiikki/klassinen/juttuarkisto/mikko_von_bruun_siunattu_korkeakulttuuri_37156.html). Luettu 3.2.2013

Otavan iso musiikkitietosanakirja. 1978. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Soto-Moretini, D. How DO you solve a problem like Maria?  
[www.vocalprocess.co.uk/resources/HowDoYouSolveAProblem.htm](http://www.vocalprocess.co.uk/resources/HowDoYouSolveAProblem.htm). Luettu 8.10.2012

TAMK. 2010. Irina Milan, laulun opettaja.  
[http://www.tamk.fi/cms/tamk.nsf/\\$all/5C57C2D11BF7FF79C22577370046BC12](http://www.tamk.fi/cms/tamk.nsf/$all/5C57C2D11BF7FF79C22577370046BC12). Luettu 2.2.2013

Taylor, M. 2008. Singing for musicals. A practical guide. Wiltshire: The Crowood Press Ltd.

Theatrical Musical. History of Theatrical Music.  
[http://theatricalmusical.com/history-theatrical\\_music.html](http://theatricalmusical.com/history-theatrical_music.html). Luettu 19.12.2012

wikipedia. 2012. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Irina\\_Milan](http://fi.wikipedia.org/wiki/Irina_Milan). Luettu 2.2.2013

### Haastattelut

Milan, Irina.2013a. Tampereella 18.1.2013

Milan, Irina.2013b. Tampereella 31.1.2013

**Kuvalähteet**

Kuva 2.1. “The Black Crook “ esiintyjii vuodelta 1866  
<http://people.virginia.edu/~sfr/enam312/decades/186505.html>. Luettu 30.12.2012  
alkuperäinen lähde: Harvard Theatre Collection.

Kuva 3.3. Esiintyjii musikaalissa West Side Story, TAMK 2011. Kuvat: Ari Ijäs.  
Kuvissa Anna-Elisa Hannula, Kielo Kärkkäinen, Heli Lahti ja Antti Kerosuo. Kuvissa  
esiintyviltä henkilöiltä on pyydetty lupa kuvien käyttöön.

Kuva 3.4. Intiantapiiri Lontoon eläintarhassa  
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Malayan\\_Tapir.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Malayan_Tapir.JPG). Luettu 12.2.2013  
A Malayan Tapir in London Zoo. Photographed by User Bluemoose in May 2005

Kuva 3.6. Laulun Inte jag teksti musikaalista Chess.  
Sanoittajat Lars Rudolfsson, Jan Mark ja Björn Ulvaeus.

## **LIITTEET**

Liite 1. Lauluympyrän 141 teesiä

Liite 2. Laulun tulkinnan koodisto

## Liite 1. Lauluympyrän 141 teesiä

**Lauluympyrän teesit**

Hiljaisuuden jälkeen sanoinkuvaamatonta ilmaisee varmaankin parhaiten musiikki - saatteeksi:

**Yleiset:**

1. Aloitus on tärkeä.
2. Tunnista taideteos eli opettele erottamaan kukkavaasi ja potta toisistaan.
3. Laulaja on johdin - ei väline.
4. Laulaja on luonteeltaan apina, kaikki esikuvat tartuttavat.
5. Toisen laulajan maneerien ja mahdollisten virheiden matkiminen – onko viisasta?
6. Nuotit ovat vain viitteitä.
7. Laulu on puheen simulointia, tarinan kerrontaa.
8. Silti laulu on laulua ja puhe puhetta - paitsi jos toisin päättää...
9. Turha verrata itseään kielellisesti natiiviin, siinä häviää lähes aina.
10. Työskennellessä valmiin taustan kanssa, kannattaa aina kuunnella se ensin ääneti, samalla havainnoiden.
11. Miten taiteilija syttyy? Sormia napsauttamalla - hämyvalot tai yleisö ovat toki bonus, mutta eivät edellytys.
12. Laidback is overrated! Varsinkin Suomessa.
13. Lyijykynä ja kumi ovat muusikon parhaat ystävät. Mukaan siis aina.
14. Rajojen sisällä on luovuuskin vapaa.
15. Hyvä laulaja on myös näyttelijä.
16. Tyylitaju, above all – kaiken yllä.
17. Kartta ei ole vielä maasto!
18. Kaikkea ei tarvitse tehdä, mutta kaikki pitää tietää.
19. Musikaalisuutensa turvaverkkoon tulee luottaa. Siihen voi heittäytyä!
20. Jos asiat esitetään oikein - ne ovat oikein!
21. Laulaminen on työtä.
22. Valitammeko, etteivät "klasarit" arvosta "kevyttä" genreä? Miten kevyesti siihen mahdamme suhtautua itse?
23. Kaiken saa kumota - kunhan löytyy syy!
24. Englanti on suomalaisen lähin angloalue - ei Amerikka.

**Teksti ja artikulointi:**

25. Lähes kaikki lauluun tarvittavat ainekset ovat löydettävissä tekstiä tutkimalla.
26. Varotaan käsittelemästä tekstiä, kuin se olisi ainoastaan musiikin polkuväline.
27. Pitääkö lauseen osat yhdistää tai erottaa – yleensä ajatus johtakoon.
28. Seuraavaan osioon siirryttäessä voisi harkita ed. tavun tai sanan hidasta tahkoa - ts."saattohoitoa".
29. On syytä miettiä etukäteen kerronnan mahdollista "kasvattamista".
30. Käsitellään mykät konsonantit "loukut" tahkoamalla, kuten ss, kk, pp, mm.
31. Yhdyssanan painotus olkoon yleensä ensimmäisen sanan alussa.
32. On uskallettava haastaa sekä säveltäjä että tekstittäjä. Ei laulaja ole marionetti.
33. Emme laula kuten puhumme.
34. Kieli pidetään puhtaana. "Soi Saana kultainen" ...soiva tunturi?
35. Liikkuvat kasvot ovat kauniit ja ilmeikkäät.
36. Englannin i ja o eivät painu yhtä pohjaan kuin suomen kielessä. Savo-versio enemminkin.:)
37. Kirjaimet muodostettava suuhun, ennen kuin saavat äänen.

38. Siällä tua miäs kualaa - Onko oikein? Myös "hän suo lempii" yleinen. Suo on aapa, neva, letto...
39. Sanan sisältö tulee lähemmäksi selkeästi laulettuna.
40. Ääni avautuu suun sopukoista hyvällä artikuloinnilla.
41. Kaikilla on rumpusetti suussa - ottakaa se käyttöön, suomalaiset!
42. Rintääni ja selkeä artikulointi ovat toistensa tukijoita.
43. Mitä vaimeammin laulaa, sitä selkeämmin viisas artikuloi.

#### **Aksentit:**

44. Painotusten määrä on syytä minimoida - syövät muuten toisensa.
45. Painotuksiin ei kuulu volyymin lisäys!
46. Ylempi äänikuva painottuu itsestään muita enemmän, huomioitava painotusten valinnassa.
47. Sama tapahtuu alemmalle äänikuvalle käännettynä.
48. Vältämme ykkösen painotusta, mikäli se ei ajatukseen tai kielen puhtauteen sovi.
49. Mielikuva kahdesta samasta konsonantista sanan alussa voi auttaa painotusta.
50. Lainaisiko yksittäiselle painotukselle peräti lisää aikaa sitä vähemmän tarvitsevalta sanalta?

#### **Ulkoiset keinot:**

51. Hengitystäkin voi käyttää tulkinnassa – kuten puheessa - tai olla käyttämättä.
52. Tarkka laulaja miettii etukäteen hengityspaikat.
53. Kannattaisiko musiikillinen fraasi pitää kasassa legatolla?
54. Joskus sanan äkkipysäytys voi olla mainio tehokeino.
55. Nousukiidon katkaisemista esim. alukkeilla voisi jopa välttää.
56. Olisiko syytä "niputtaa" nopeiden perättäisten sanojen alukkeet, eli valita vain toinen?
57. Synkoopeilla voi kuvata esim. tunteen paloa, kiristäen kiihtymyksen myötä.
58. Laulussa puhutun pituus voisi olla hitusen pidempi, eli "haikuhönkä".
59. Kahden vokaalin tavut ovat oivallisia ajankäyttöpisteitä.
60. VTT - "viimeisen tavun taika" taikoo laulajan dynaamisemmaksi. Eli usein nopeammin sinne.
61. Legato odottaa äänellä - ei hiljaisuudella! Sehän korvaa kaiun!
62. Hiljaisuus voi kestää myös nanosekunnin - korva on tarkka huomioija!
63. Jos nuotteihin on kirjoitettu synkoooppi - siihen on yleensä hyvä syy.
64. Tarvitseeko synkoooppi lopussa tahkoa? Pois turha töpötys.
65. Svengi ei ole makuasia. Synkoooppi siihenkin avuksi.
66. Fraseeraus myötäilköön tekstiä.
67. Huomioidako välimerkit? Sitaatit ja kaksoispisteet voi laulaa!
68. Samanlaiset musiikin fraasit lauletaan mieluiten erilaisina. Ettei synnytetä "rimmaamista".
69. Otsikon alleviivaus punakynällä muistuttaa aiheesta, eli se "merkataan".
70. ”Suurennuslasiharjoittelu” avuksi lihaksia opettamaan.
71. Sanarimpsun jossakin kohtaa voi tyystin vaihtaa sävyä tai tempoa.
72. Parlanto - osuudet selkeämmin kuin normaalisti puhuessa.
73. Varovaisuus A2:n suhteen. Usein kuulijan ikävystymispiste no 1!
74. Useamman perättäisen adjektiivin "niputtamista" kannattaa harkita. Painotus siis ehkä vain yhdelle?
75. Tahkoaminen on hidastusta – ei venytystä
76. Alussa kannattaa säilyttää alkuperäinen fraseeraus eritoten tunnetuissa kappaleissa.
77. Yin ja yang laulussa - nopeat ja hitaat nuotit tasapainoon.



78. "Isku-uskollisuus" ei kuulu hyvän laulajan ominaisuuksiin. Rytmä on kropassa – ei tahdeissa.
79. 3 minuuttiakin riittää urautumaan, emme siis tee asioita samalla tavoin useasti.
80. Erikoisuudet siis kannattaa tehdä ainoastaan kerran - tehon vuoksi.
81. Vaikka laulua lähestytäänkin pragmaattisin, käytännönläheisin keinoin, ei se lop-pupeleissa enää saa kuulua.
82. Ääni on lähempänä sydäntä suussa kuin nenässä.

### **Sisäiset keinot:**

83. Rintaääni eli "sydämen ääni" tuo koko tarinan lähemmäs kuulijaa.
84. Sanonta "heart without the head is a dangerous game" toimii laulussa myös vice versa, eli kylmä järkeily tai tunneriehua ovat molemmat yksin vaivaannuttavia.
85. Valppaus äärimmilleen! Musiikki viettelee usein laulajaa tekemään tekstin suhteeseen "väärä" ratkaisuja.
86. Ajan kulua voi sitäkin kuvata tempon muutoksien.
87. Laulajan on hallittava aikaa, ei ajan laulajaa.
88. Ei pidä rämpiä nuottien suossa, vaan pikemminkin liidellä niiden yläpuolella.
89. Toistoihin on syytä etsiä toinenkin näkökulma.
90. Loitontakaamme peikot nimeltä Ihankiva ja Niinku – sillä keskinkertaisuus on helpompaa...
91. Sanan pitkittäminen usein vain vesittää sisällön - joskus silti tarpeen.
92. Lauseen voi huoletta keskeyttää ja vaikka hengittää, jos lauseen osa toimii yksinkin.
93. Sekä ääni että hiljaisuus rikkovat - tauot edistävät siis usein dramatiikkaa.
94. Parlandoa on syytä käyttää varoen, laulu muuttuu muuten helposti puheeksi.
95. Vibrato on osa laulua, älkäämme "häiritkö" sillä sisällön kokemista.
96. Monessa perättäisessä samassa äänessä voi joskus "bending" eli svaijaus auttaa elävöitystä ja asian painoarvoa.
97. Psykologiaa on myös laulussa, eli vaikutus alitajuisella tasolla on tärkeää.
98. Laulajan on tiedettävä laulustaan ja sen vaikutuksesta enemmän kuin kuulijansa.
99. Korvaa voi ja pitääkin hämätä toivotun vaikutuksen luomiseksi.
100. Laulaessa tulee riisua sisäinen haarniska, eli sydämen syke on laulussa kuultava.
101. Etsikäämme aina sisäinen motiivi lauluun.
102. Laulajan tulisi pyrkiä kehittämään draamantajuun lukemalla ihmiskohtaloita.
103. Ihmisten väliset kommunikoinnin lait tulee pitää mielessä myös laulaessa.
104. Realismin kuvaaminen vaatii kohotuksen erottuakseen arkipäiväisyydestä.
105. Laulussa taukojen aikana keskitytään tulevan tekstin sisältöön.
106. Think outside the box...
107. Järjestelmä on opeteltava niin hyvin, että sen voi unohtaa.
108. Tunteen takana on aina ajatus! Ja ajatus alkaa ennen tunnetta.
109. Ei pidä yrittää olla parempi kuin kaveri – vaan parempi kuin itse on.
110. Ei ole taidetta ilman kykyä hullaantua.

### **Esiintyminen:**

111. Syytä muistaa - aikuinen nainen ei niiaa.
112. Nainen muistaa kumartaessaan paljastumisen riskit. Käsi/kädet avuksi.
113. Ei pidä hakea katseellaan tukea tai tekstiä lattiasta - kontakti silloinkin, kun ei laula.
114. Yhteen pisteeseen tuijottaminen on ikävystyttävää.
115. Välispiikit kuuluvasti - taukoja siinäkin unohtamatta.
116. Esittelyä ei aloiteta sanoilla "seuraavaksi laulan" tai "nyt esitän", yllätämme - erotimme.

117. Mikrofonia ei testata yleisön edessä, koputtelut ja yksi-kaksi-yksi kaksi-hokemat vievät tunnelman väärille urille ja osoittavat epävarmuutta.
118. Laulu ei ole päättynyt ennen kuin viimeinenkin ääni on häipynyt kuulumattomiin.
119. Kiitoksissa muistetaan kaverit - säestäjät kunniaan.
120. Mikrofonista pidetään kiinni luontevalla otteella.
121. Unohduksista koetetaan selvittää ilman hämmennystä. Yleisö ei useinkaan huomaa mitään!
122. Liikkuakin voi lavalla!
123. Lavan keskipiste ei aina ole paras sijoituspaikka.
124. Lavalla ei liikuta laulun tempossa.
125. Päähineitten käytössä huomioitava: jos valo ei osu silmiin, on kasvoilla varjo.
126. Esiintymisasun hengen olisi hyvä myötäillä laulua/lauluja. Ei karnevaaliasua su-revalle jne.
127. Koko laulun ajan silmät kiinni laulava sulkee yleisönsä ulkopuolelle.
128. Välispiikit suunniteltava yhtä huolella, kontaktia ylläpitäen.
129. Jaarittelut ja itsestäänselvytykset, kuin myös ”niinkuttelut” pois esittelyistä.
130. Veden juomisen voisi jättää lavan ulkopuolelle, mutta ei ainakaan sitten pullosta.
131. Jos esiintymispaikassa on parvi, on sielläkin istuvat huomioitava.
132. Kädet eivät ole pääosassa ilmaisussa. Vispaamiset jätetään keittiöön.
133. Mahdollinen instrumentti viritetään muualla kuin lavalla yleisön edessä.
134. Esiintyminen alkaa heti lavalle astuessa ja päättyy vasta sieltä poistuttaessa.
135. Yleisö ei kaipaa ”kestotuskaa”, tai kestopitää - kasvot saavat elää.
136. Nöyrä asenne, vaan pää pystyssä.
137. ”Less is more” - myöskin elehtimisessä.
138. Liikkeet ja eleet voisi pyrkiä ajoittamaan musiikin eri osien saumakohtiin.
139. Kasvot elävät tarinassa myös välisoiton aikana. Ei siis ”pudota” siksi aikaa.
140. Fysiikan Kirchhoffin laki kertoo, että imukykyisimmät kappaleet ovat parhaita säteilijöitä. Myös esiintyjä voi antaa sen, minkä on sisäistänyt ja imenyt itseensä.
141. Laulajan ja parhaan suorituksen välissä on usein paljon tarpeetonta ja epäkypsää esiintymistekniikkaa. Maneerit on tiedostettava ja sitten poistettava.

Liikkeellä on paljon keisareita ilman vaatteita. Helppoutteen pyrkiminen voi johtaa harhakuvaan siitä, mitä osaaminen oikeastaan on. Maybe amused – but hardly amazed?

## Liite 2. Laulun tulkinnan koodisto

## Laulun tulkinnan koodisto

IRINA MILAN

sana  
painotus

laulaa, | soi  
irrotus, pilkun pito

→ jälkeä  
myöhennys

(laulu  
"tahko", hidastus

minun ääneni  
ei koukaten, suoraan ääneen

vah|vem|min  
eriytyä

laulaa|  
puhuttu kesto

sana laulaa  
synkooppi

(armaani)  
hiljempää

kun ääni  
vokaalin aluke

((olen vaiti))  
paljon hiljempää

< huutaa  
kovempää

laulu soi  
yhdistäen

painoton  
vähättely

← ennen  
aiennus

ja se soi  
astinkivet, pyrähdys

lauletaan  
paineen poisto

jatkaa →  
ylläpito