



Sopraano nykymusiikissa

Äänenkäytön mahdollisuuksien sekä vokaalimusiikin
notaation ratkaisuja Sohrab Udumanin teoksessa
"Cassandra" ja Jürg Wyttenbachin teoksessa "Encore!"

YAMK (musiikki)
Musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
27.5.2010

Kai Kallastu

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Musiikki (YAMK)		Suuntautumisvaihtoehto Musiikkipedagogi
Tekijä Kai Kallastu		
Työn nimi Sopraano nykymusiikissa. Äänenkäytön mahdollisuuksien sekä vokaalimusiikin notaation ratkaisuja Sohrab Udumanin teoksessa “Cassandra” ja Jürg Wytenbachin teoksessa “Encore!”		
Työn ohjaaja/ohjaajat Leena Unkari-Virtanen		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Toukokuu 2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 34 + 12 + partituurit + CD
TIIVISTELMÄ Opinnäytetyössäni "Sopraano nykymusiikissa. Äänenkäytön mahdollisuuksien sekä vokaalimusiikin notaation ratkaisuja Sohrab Udumanin teoksessa “Cassandra” ja Jürg Wytenbachin teoksessa “Encore!” tarkastelen kahden nykymusiikkiteoksen nuotinnustapoja äänen tuottamisen kannalta. Teokset ovat osa taiteellista Pärnun Nykymusiikin Päivien projektia. Kerron opinnäytetyössä teoksien harjoittelemisesta, yhteistyöstä muusikoiden kanssa sekä analysoin teoksissa käytettyjä nuotinnuksen ratkaisuja. Tarkastelen uuden laulumusiikin nuotinnusta hyvin käytännönläheisesti. Tutkin sitä, miten erilaiset nuotinnukset kuvaavat musiikin tapahtumia ja toisaalta laulajan ääni-instrumentin toimintaa klassisen laulutekniikan näkökulmasta. Vastaan työssäni kysymyksiin (1) miten nykyvokaalimusiikki toimii klassisen laulajan koulutuksen saaneen esittäjän kannalta, (2) miten se poikkeaa klassisesta laulutavasta ja (3) mitä sen esittäminen tarjoaa klassiselle laulajalle. Analysoinnin pohjana oli kaksi vokaalimusiikin tekniikkaa luonnehtivaa yleiskäsitettä: klassista tyyliä sekä tekniikkaa edustava <i>bel canto</i> sekä 1950-luvulla syntynyt käsite <i>uusi vokalismi</i>. Työni teoreettisen viitekehyksen pohjana käytän ensisijaisesti säveltäjä Michael Edward Edgertonin kokeisiin ja väitöskirjaan pohjautuvaa kirjaa <i>The 21st century voice: Contemporary and traditional extra-normal voice</i>. Työ on laajentanut käsitystäni laulamisen potentiaalisista mahdollisuuksista sekä antanut arvokasta käytännön kokemusta vaativan uuden vokaalimusiikin esittämisestä. Projektini puitteissa tuli selväksi, että vankka äänenmuodostuksellinen pohja on välttämättömän jokaisen musiikin laulamiseksi. Ns ekstreemiset ääniefektit ovat helppoa toteuttaa, jos tietää tarkkaan, mihiin tilaan äänellä täytyy palata. Tämä kokemus auttaa myös jokapäiväisessä käytännön työssäni laulajana. Projektini avaa mahdollisuuden tutkia äänenkäytön mahdollisuuksia edelleen, sekä kehittää uuden laulumusiikin opetukseen oppimateriaalia, joka sisältäisi yhteenvedon nykyvokaalimusiikin erilaisista notaatiotavoista sekä analysoinnin erilaisten notaatiotapojen käytännönläheisyydestä.		
Teos/Esitys/Produktio Sopraano nykymusiikissa projektin kirjallinen raportti ja työpajan päätösesityksen tallenne cd		
Säilytyspaikka Metropolia, Ruoholahti, kirjasto		
Avainsanat bel canto, ihmisäänen potentiaaliset käyttömahdollisuudet, notaatio, uusi vokalismi, äänenmuodostus		

Master's Degree Programme in Music		Specialisation Music Education
Author Kai Kallastu		
Title Soprano in Contemporary Music. Choices of Vocal Production and Music Notation in "Cassandra" by Sohrab Uduman and "Encore!" by Jürg Wytenbach		
Tutor(s) Leena Unkari-Virtanen		
Type of Work Master's thesis	Date May 2010	Number of pages + appendices 34 + 12 + scores + CD
In my thesis I analyze the notation of two contemporary music pieces, "Cassandra" by Sohrab Uduman and "Encore!" by Jürg Wytenbach, from the point of view of vocal sound production. These pieces were part of a project implemented in connection of the Pärnu Days of Contemporary Music in January 2010. Besides analysing the solutions of notation, I describe also the process of how the compositions were rehearsing and collaboration with the other musicians. My approach is pragmatic. I examined, how the musical notation documents what is happening in music, and how the human voice is working as a musical instrument from the point of view of classical singing technique. I answer the questions (1) how a classical trained singer can perform contemporary music, (2) how the interpretation of this music differs from classical singing technique, and (3) what contemporary music can offer to a classically trained vocalist in general. The present study is based on two general concepts of vocal music: <i>bel canto</i> as the representation of classical singing style and technique and so called new vocalism born in the 1950s. As theoretical background of my thesis I use primarily the book <i>The 21st century voice: Contemporary and traditional extra-normal voice</i> by the composer Michael Edward Edgerton, which is based on numerous studies and his doctoral dissertation. The practical project and present study have given me new insights into the possibilities of singing and precious practical experiences in interpreting contemporary music. In the course of the project, it became clear that a solid base of vocal technique is indispensable in all styles of singing, e.g., extreme experimental vocal effects are easy to implement when the singer knows the concrete exactly how to produce them and how to return to the basic vocal technique. This experience helps me also in everyday practical work as a singer. This practical project opens up possibilities for further research into vocal technique in contemporary music and for developing new learning materials for singers. These materials should include an overview of the different possibilities of contemporary vocal notation and indicate the connection between the notation and their implementation.		
Work / Performance / Project A written report of project "Soprano in Contemporary Music" and CD recording of a workshop performance		
Place of Storage Metropolia, Ruoholahti, Library		
Keywords bel canto, vocal production, contemporary music, notation, new vocalism		

Sisällys

1	Johdanto	3
2	Tutkimusprosessin raportti.....	6
2.1	Projektin päälinjat.....	6
2.2	Yleiskäsitteet.....	7
2.3	Kirjallisuuskatsaus	9
2.4	Projektin päiväkirja	13
2.5	Projektin teoksien esittely	15
2.5.1	Cassandra	16
2.5.2	Encore!	18
2.6	Työryhmän jäsenten esittely	21
2.7	Teoksien teoreettinen tarkastelu.....	22
2.7.1	Puhe ja puhelaulu	23
2.7.2	Äänen karakterististen kvaliteettien jyrkkä vaihtelu	24
2.7.3	Kuuluvaa sisään- tai uloshengitys itsenäisenä taiteellisenä hahmona	24
2.7.4	Kuiskaus.....	25
2.7.5	Äänirekistereiden korotettu käyttö sekä vastakkainasettelu ..	25
2.7.6	Epätavallinen äänialue.....	25
2.7.7	Glissandojen käyttö	26
2.7.8	Foneettisen merkkisysteemin IPA merkkien käyttö.....	27
2.8	Asiantuntijoiden haastattelun yhteenveto	27
3	Yhteenveto	31
	Lähteet.....	32
	Liitteet	35
	Liite 1. Työryhmän jäsenien elämäkerrat.....	35
	Kai Kallastu.....	35
	Andrus Kallastu	35
	Hans-Gunter Lock.....	36
	Aare Tammesalu.....	37
	Liite 2. Asiantuntijoiden haastattelu	39
	Minkälaista lauluäänen käyttöä projektin teoksissa esiintyy?	39
	Miten ovat erilaiset käyttötavat nuotinnettut?.....	40
	Kritiikki ja ehdotukset	42
	Minkälaiset ovat mielestäsi vokaalimusiikissa kiinnostavimmat äänet? ..	43
	Miten arviot projektin kappaleiden notaatioita suhteessa soivaan tulokseen?	44
	Olivatko epäperinteiset nuottimerkit ymmärrettävät?	44
	Miten tärkeä on mielestäsi sanallisen tekstin ymmärtävyys kuulijan kannalta?.....	44
	Toteutuivatko mielestäsi säveltäjän toivomukset?	44

Liite 3. Projektin partituurit	46
Sohrab Uduman: "Cassandra", musiikkiteatteriteos sopraanolle ja nauhalle (1992).....	46
Jürg Wyttenbach: "Encore!". Tics and tricks näyttelijälle (laulajalle) ja sellolle (1987)	46
Liite 4. Työpajan päätösesityksen CD-taltiointi.....	47

1 Johdanto

Opinnäytetyössäni *Sopraano nykymusiikissa. Äänenkäytön mahdollisuuksien sekä vokaalimusiikin notaation ratkaisuja* Sohrab Udumanin teoksessa "*Cassandra*" ja Jürg Wyttenbachin teoksessa "*Encore!*" tutkin äänenkäytön mahdollisuuksien sekä vokaalimusiikin notaation ratkaisuja. Työni perustuu Pärnun Nykymusiikin Päivillä toteutettuun taiteelliseen projektiin "Sopraano nykymusiikissa", jossa harjoittelin ja esitin työssä käsittelemäni teokset. Opinnäytetyön kirjallisessa osassa analysoin musiikkiteoksien nuotinnustapoja äänen tuottamisen kannalta. Lähestyn notaatiota laulajana hyvin käytännönläheisesti ja tutkin, miten notaatio kuvaa yhtäältä musiikin tapahtumia ja toisaalta laulajan ääni-instrumentin keinovaroja.

Analyysini pohjana on kaksi vokaalimusiikin tekniikkaa luonnehtivaa yleiskäsitettä: klassista tyyliä sekä tekniikkaa edustava *bel canto* sekä 1950-luvulla syntynyt käsite *uusi vokalismi*. Tutkin uutta vokaalimusiikkia klassisen laulutekniikan näkökulmasta. Esittelen kappaleiden harjoittelun ja esittämisen aikana syntyneitä havaintoja siitä, miten nykyvokaalimusiikin laulutekniikka toimii klassisen laulajan koulutuksen saaneen esittäjän kannalta, miten se poikkeaa klassisesta laulutavasta ja mitä sen esittäminen tarjoaa klassiselle laulajalle.

Huolimatta siitä, että olen tutustunut aika laajaan valikoimaan nykyvokaalimusiikkia käsitteleviä yleishistoriallisia tekstejä, olen käyttänyt työni teoreettisen viitekehyksen pohjana kuitenkin ensisijaisesti säveltäjä Michael Edward Edgertonin kokeellisen tutkimukseen ja väitöskirjan

pohjautuvaa käytännönläheistä kirjaa *The 21st century voice: Contemporary and traditional extra-normal voice* (Edgerton 2004).

Työni keskeinen osa, "Tutkimusprosessin raportti" jakaantuu kahdeksan osaan. Luvussa "Projektin päälinjat" olen kuvannut projektini syntymisen syitä sekä sen toteutumista. Luvussa "Yleiskäsitteet" olen määritellyt työni kannalta keskeiset käsitteet "bel canto", "musiikin notaatio", "uusi vokalismi", "äänenmuodostus" sekä "yksirekisterisyys".

Kirjallisuuskatsauksessa esittelen lyhyesti kolmea päälähdettäni: Oren Brownin kirjaa *Discover your voice: how to develop healthy voice habits* (Brown 1996), Catherine Sadolinin kirjaa *Complete Vocal Technique* (Sadolin 2008), sekä Michael Edward Edgerton kirjaa *The 21st Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice* (Edgerton 2004) sekä niiden tekijää. Teen lyhyen yleiskatsauksen myös muista projektini puitteissa lukemistani kirjoista.

Projektin päiväkirja kuvaa kronologisesti projektin tapahtumia. Projektin teoksien esittelyssä tutustutan lukijan Sohrab Udumanin näyttämöteokseen *Cassandra* sopraanolle ja nauhalle (1992) ja Jürg Wyttenbachin näyttämöteokseen *Encore! Tics and tricks näyttelijälle (laulajalle) ja sellolle* (1987). Seuraavassa jaksossa esittelen työryhmän työskentelyä ja sen muusikot Andrus Kallastu, Hans-Gunter Lock sekä Aare Tammesalu.

Luvussa "Projektin teoksien teoreettinen tarkastelu" tarkastelen projektin teoksia seuraavien kysymyksien avulla:

- Minkälaisia lauluäänen käsittelytapoja käyttämäni teoksissa esiintyy?
- Miten erilaiset käsittelytavat ovat nuotinnettu?

Esittelen kritiikkiä ja ehdotuksia seuraavista aspekteista:

- ovatko teokset kirjoitettuja laulullisesti?
- ovatko notaation ratkaisut yksiselitteisiä laulajan kannalta?.

Käytän laulutapojen tutkimiseen seuraavia kahdeksaa kategoriaa:

1. puhe ja puhelaulu,

2. äänen karakteristen kvaliteettien jyrkkä vaihtelu,
3. kuuluva sisään- tai uloshengitys itsenäisenä taiteellisena hahmona,
4. kuiskaus,
5. ylisuuri vibrato,
6. äänirekistereiden korostettu käyttö sekä vastakkainasettelu,
7. epätavallinen äänialue,
8. glissandojen käyttö.

Pohdin myös foneettisen merkkisysteemin IPA merkkien käyttöä. Tutkimusprosessin raportti päättyy asiantuntijoiden haastattelun yhteenvedon.

Lähdeluettelossa mainitsen kirjoja sekä internet-sivuja, joita olen lukenut taustatietona omien teoreettisten lähtökohtieni määrittelemiseksi.

Työni on ollut minulle tärkeä, koska se on laajentanut käsitystäni laulamisen potentiaalisista mahdollisuuksista sekä antanut arvokasta käytännön kokemusta vaativan uuden vokaalimusiikin esittämisestä.

Työhöni olen liittänyt taiteellisessa projektissani osallistuneiden muusikkojen eli työryhmäni jäsenien elämäkertatietoja, asiantuntijahaastattelun kokonaisen tekstin sekä kopiot projektini teoksien nuoteista, joihin viitataan tekstissä. Liitteenä on myös CD-levy, joka on dokumentoitu Pärnun Nykymusiikin Päivien työpajan tuloksena syntyneen esityksen ääniosuudesta. Tämä CD on prosessin välitulos, koska työ teosten kanssa jatkuu.

2 Tutkimusprosessin raportti

2.1 Projektin päälinjat

Olen ollut kiinnostunut uuden musiikin esittämisestä, koska se tarjoa erilaisia ja monentyyppisiä mahdollisuuksia äänen käyttöön, joita perinteisessä klassisessa musiikissa ei usein löydy. Tässä työssä minua kiinnostaa erityisesti uudelle vokalismille omainen epäperinteinen äänenkäyttö sekä sen notaatiomahdollisuudet.

Konkreettinen projekti-idea syntyi pari vuotta sitten ja sai selvät piirteet tammikuussa 2009 Pärnun Nykymusiikin Päivien aikana. Toiveeni oli yhdistä projektissa ääni ja elektroniikka sekä akustiset soittimet. Projekti toteutettiin osana Pärnun Oopperan toiminta. Pärnun Ooppera lähetti toukokuussa 2009 kirjeen säveltäjien sähköpostilistoille eri puolille maailmaa ja pyysi säveltäjiä lähettämään teoksia sopraanolle, akustisille soittimille sekä elektroniikalle. Teoksella piti olla teatraalinen ulottuvuus. Saimme 14 mielenkiintoista teosehdotusta.

Projektissa työskentelin nykymusiikin asiantuntijoiden kanssa, jotka osallistuvat myös taiteelliseen projektiin. Projektin kuluessa haastattelin heitä ja yhdessä selvitimme, onko käytetty notaatio selkeä tai ei, onko se yksiselitteinen, vastaako se sisältöä, onko joku säveltäjästä keksinyt omia merkintöjä vai on käytetty olemassa olevia merkkejä.

Tutkimusprosessin keskeinen tapahtuma oli multimedia workshop Pärnun Nykymusiikin Päivien puitteissa 9.-30.1.2010. Lisäksi teoksien harjoittamisen lomassa keskustelimme äänenkäytön erilaisista mahdollisuuksista.

Käytän tutkimusprosessin teoreettisen viitekehyksen luomisessa apuna Michael Edward Edgertonin kirjaa *The 21st-Century Voice: Contemporary and traditional extra-normal voice* (Edgerton 2004), jossa käsitellään perinteistä poikkeavan vokaalitekniikan erityiskysymyksiä. Kirjan valtavasta

määrästä äänentuoton potentiaalisista mahdollisuuksista tarkastelen kuitenkin vain sellaisia, joita on käytetty projektini teoksissa.

2.2 Yleiskäsitteet

Vokaalimusiikin tyyllisten sekä teknisten yleiskäsitteiden määrittely oli mielestäni tärkeää, koska se antoi taustan äänenkäytön erityiskysymyksien arviointiin. Määrittelin seuraavat yleiskäsitteet, joita käytän työssäni:

bel canto (italiaksi *kaunis laulu*) on 1600- 1700-luvulla syntynyt laulutyyli ja -tekniikka. Sen päämäärä on laulaminen mahdollisimman tasaisesti, luonteenomaisten crescendojen ja diminuendojen sävyttämä pitkälinjaisuus, korkean rekisterin keveys ja joustavuus sekä hallitut taiturikuviot. Lauluteknisesti näiden päämäärien saavuttamisen väline on ns yksirekisterisyys (ks. määritelmä). *Bel cantoa* voi pitää esimerkkinä klassisesta, perinteisestä laulutavasta, joka on muodostunut länsimaiseksi ihanteeksi. *Bel canto* edellyttää äänenmuodostuksellisesti huippuunsa kehitettyä hengitystekniikan hallintaa (Jander & Harris 2010).

musiikin notaatio on historiallisesti kehittynyt ja keskittyy sellaisiin musiikin elementteihin, joita on pidetty musiikin kannalta olennaisina. Nykyisin käytämme viisiviivaiselle nuottiviivastolle kirjoitettavia, muutaman viime vuosisadan aikana vakiintuneita nuottimerkkejä. Perinteinen nuottikirjoitus on lähes täydellisen tarkkaa sävelkorkeuden sekä rytmin parametrissa, suhteellisesti täydellistä sävelvoimakkuuden parametrissa, mutta lähes epätäydellistä sointiväriin parametrissa. Niitä musiikillisia parametrejä (sävelkorkeus, sävelkesto, sävelvoimakkuus, artikulaatio), jonka arvoja on mahdollista suhteellisesti yksinkertaisesti kvantitatiivisesti mitata, on suhteellisen yksinkertaista myös graafisesti noteerata. Paljon monimutkaisempaa on kuvata graafisesti esimerkiksi sointiväriä, karaktärejä, emotionaalista latausta, tunnetilaa, tyyliä, kaikuvuutta tai soittimien erilaisia soittotapoja. Usein nämä parametrit vaativat paljon sanallisia lisäselvityksiä. Yhtenäistä notaatiota ei ole myös ”topiikan” parametrissa. Topiikan parametrilla tarkoitan äänen suuntaamista akustisessa tilassa (Kallastu 2010, julkaisematon haastattelu). Toisaalta on

selvää, että musiikin notaatio ei koskaan voi tarkkaan määrätä kaikkia ajateltavissa olevia seikkoja. Esittäjän vapaudet ja improvisaatio yhdessä esityskäytäntöjen tuntemuksen kanssa ovat aina olennaisesti kuuluneet esitystapahtumaan. Notatio ei ole mikään itsetarkoituksellinen asia, se on aina sidoksissa soivaan musiikkiin, siihen, mitä on haluttu ilmaista. Nuottikirjoitus on muuttunut paljonkin aikojen saatossa. Suuri osa tämän vuosisadan musiikista vaatii paljon enemmän sekä tarkkuutta että vapautta kuin perinteinen nuottikirjoitus voi ilmaista. Nykysäveltäjät keksivät jatkuvasti uusia äänenkäyttötapoja sekä notaatiomahdollisuuksia musiikillisten ideoidensa kuvaamiseksi. He ovat myös notaatiosta usein eri mieltä. Säveltäjä voi halutessaan keksiä aivan oman nuottikirjoitustapansa (Kallastu 2010, julkaisematon haastattelu; Länsiö 2010; Bent 2010).

uusi vokalismi on 1950-luvulla syntynyt yleiskäsite laulamiseksi, se kuvasi uudenlaista ihmisäänen käytön estetiikkaa sekä uudenlaista vokaalitekniikkaa. Termi on nuori ja eikä kovin yleisessä käytössä. Uusi vokalismi on alunperin yhdistetty Luciano Berion avangardistiseen vokaalimusiikkiin, mutta uusvokalistista musiikkia ovat kirjoittaneet myös esimerkiksi George Crumb, Karlheinz Stockhausen, Milton Babbitt sekä Peter Maxwell Davies. Uuden vokalismin päämäärä ei ollut ensisijaisesti äänen esteettinen kauneus. Arvokasta oli pikemmin ihmisääni kaikessa sen kummallisuudessa ja kyvyssä ilmaista "toisella tavalla" kuin klassinen *bel canto*. Uutta vokalisimia voi pitää reaktionä yksinkertaiselle, tavanomaiselle "kauniille" laulamiseksi. Säveltäjien kiinnostus kuvata musiikissa myös ihmissielun synkkiä puolia edellytti, että musiikissa käytettiin myös ääniä, joita perinteisesti oli pidetty epäsopeina, epäpuhtaina tai epämiellyttävinä. Uusi ajattelutapa muutti myös käsitystä vokaalitekniikasta ja ihmisäänestä sellaisenaan. Uuteen vokalismiin yhdistyy usein myös tesktuurin kompleksisuus (Unkari-Virtanen 2010; Watkins 1988, 605-619).

äänemuodostus on tietoista toimintaa, jonka tavoitteena on saada ihmisäänen koko kapasiteetti käyttöön etenkin vaativimmissa äännöllisissä suorituksissa kuten lausunnassa, teatteripuheessa ja laulussa. Äänemuodostus huomioi äänentuottoon vaikuttavat fyysiset ja fysiologiset lainalaisuudet. Klassisessa äänemuodostuksessa pyritään

pitkälti resonoinnin maksimointiin. Esimerkiksi afroamerikkalainen laulu on äänenkäytöltään lähempänä puhetta (Eerola 2010).

yksirekisterisyys on äänenmuodostuksen osalta yksi klassisen laulun tärkeimmistä tavoitteista: ohittaa lauletaessa äänen niin kutsutut "break" -kohdat eli ylimenot niin, etteivät rekisterinvaihdokset kuulu. Yksirekisterisyys saavutetaan, kun äänenkorkeutta säätelevä lihas ja äänihuulilihas saadaan oikealla pitkäjänteisellä koulutuksella työskentelemään joustavasti yhdessä (Eerola 2010).

2.3 Kirjallisuuskatsaus

Koska päätyin *bel canton* ja *uuden vokalismien* tekniikan vertailuun, käytin työssäni konkreettisina apuvälineinä Oren Brownin kirjaa *Discover your voice: how to develop healthy voice habits* (Brown 1996), Catherine Sadolinin kirjaa *Complete Vocal Technique* (Sadolin 2008), sekä Michael Edward Edgertonin kirjaa *The 21st Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice* (Edgerton 2004).

Amerikkalainen laulunopettaja Oren Brown oli hyvin tunnettu tasapainoisen ja terveän äänenkäytön opettaja. Olen tutustunut hänen metodeihinsa sekä käyttänyt niitä työssäni laulunopettajana. Oren Brownin teorioiden pohjalta kehitelty lopputyöni Stadiassa (Kallastu 2004) käsitteli äänen rekistereiden yhdistämisen kysymyksiä.

Catherine Sadolin johtaa Kööpenhaminassa omaa *Complete Vocal Technique* -instituuttia, jossa hän tutkii ja opettaa kehittämällään vokaalitekniikalla erilaisten vokaalityylien yhdistämismahdollisuuksia. Olen tutustunut Sadolinin teorioihin ja kokeillut niitä käytännön opetuksessani.

Amerikkalaisen säveltäjän ja tutkijan Michael Edward Edgerton kirja (Edgerton 2004) oli tutkimuksen käytännönläheisiin lähtökohtiin sopivin, muissa kirjoissa oli esimerkiksi liian paljon yleistä musiikkihistoriallista tekstiä. Edgertonin kirja perustuu tekijän alkuperäisiin tutkimuksiin sekä teorioihin ihmisäänen potentiaalisista käyttömahdollisuuksista. Edgerton

esittelee kirjassa alkuperäistä ihmisäänen muokkaamisen mallinsa, jonka avulla voi suorittaa foneemien transformaatioita sekä modulointia. Kirjassa on kuvattu valtava määrä äänielimistön työtiloja, joiden avulla voi synnyttää erilaisia ääniä. Äänien määrän, niiden systemaattisen esittelyn sekä kirjan valtavan kirjallisuusluettelon pohjalta voi päättyä tulokseen, että kirja on yksi perusteellisimmista uuden vokaalimusiikin esittelyistä. Kuvailen työssäni vain sen valikoiman Edgertonin kirjassa olevista äänen käytön potentiaalisia mahdollisuuksista, joita löytyy projektini teoksista.

Työni taustalla on myös lukuisia kirjoja laulutekniikasta ja -tyyleistä sekä musiikin nuotintamisesta, joita luin ennen konkreettisen teeman löytämistä.

Callender (2004) on artikkelissa *The Vocal Legacy of Oren Brown* käsitellyt Oren Brownin päämäärää luoda uudelleen *bel canto* -laulun ihanne. Brownin ääniharjoitukset on tarkoitettu äänirekisterien täydelliselle yhdistämiselle, laulamiselle sekä rinta- että falsettiäänellä tuen kanssa. Käytin tätä artikkelia ymmärtääkseen *bel canto* -tekniikan periaatteita sekä määritelläkseni *bel canton*.

Curtin (2009) on käsitellyt artikkelissa *Alternative vocalities: listening awry to Peter Maxwell Davies's Eight Songs for a Mad King* uutta vokalismin Peter Maxwell Daviesin tuotannossa. Artikkelissa on lisäksi annettu perusteellinen yleiskatsaus uuden vokalismin syntymisestä sekä kehityksestä toisen maailmansodan jälkeen ja tutustutettu lukija sen suuntauksen olennaisimpiin edustajiin.

Ritva Eerolan teksteissä *Rekisterinvaihto ja kurkunpään lihastoiminta* (Eerola 2009a), *Tavallisimmat lauluäänen toiminnalliset häiriöt* (Eerola 2009b) sekä *Äänenmuodostus* (Eerola 2009c) on annettu perusteellinen yleiskatsaus äänen *bel canton* kannalta fysiologisesti oikeasta toiminnasta. On mielenkiintoista, että Eerola määrittelee *bel canton* lähtökohdista monia uuden vokalismin mahdollisuuksia ja tekniikkoja äänenkäytön virhetoiminnaksi. Eerolan lähtökohdat ovat ymmärrettäviä, jos laulaja ei osaa muodostaa *bel canton* vaatimaa ääntä. Kuitenkin tärkeä on ymmärtää, että myös uusi vokalismin edellyttää moitteetonta klassista

laulutekniikkaa, mutta laajentaa käsitystä äänen soveliaasta käytöstä sen verran, että ääni saa soida klassisessa mielessä virhetoimintana.

Heinonen (2004) on tutkimuksessa *Mitä on afroamerikkalainen laulu ja miten se eroaa klassisesta laulusta?* vertaillut klassisen ja afroamerikkalaisen laulamisen tekniikkaa ja etsinyt eroavaisuuksia sekä yhtäläisyyksiä. Tutkimuksen puitteissa kävi selväksi, että klassisen ja afroamerikkalaisen laulamisen yhtenäisyyksiä on samalla periaatteella toimiva hengitys, tuki, rentous ja ryhti sekä pyrkiminen äänen vapauteen ja täysvärähteiseen sointiin. Laulutavat eroavat toisistaan ääni-ihanteen osalta: afroamerikkalainen laulu on äänenkäytöltään lähempänä puhetta. Myös uudessa vokalismissa voi löytää afroamerikkalaisesta laulusta tuttuja teknisiä mahdollisuuksia.

Oma tekstini *Pää-ääni contra rintääni* (Kallastu 2004) käsittelee klassista laulamista. Tutkin työssäni ensisijaisesti äänen rekistereiden problematiikkaa klassisen laulamisen lähtökohdasta. Klassinen laulaminen pyrkii yksirekisterisyyteen, joka tarkoittaa rekisterierojen poistamista. En käsitellyt työssäni nykymusiikkia, jossa käsitys äänenkäytöstä on huomattavasti laajempi. Nykymusiikin esittämistä varten täytyy laulaja olla kykenevä tuomaan selvästi esiin myös rekistereiden eroavaisuuksia sekä kontrasteja.

Karkoschkan (1972) kirja *Notation in New Music; a critical guide to interpretation and realisation* esittelee suurimman osan yleisistä nykymusiikin notaatiomerkeistä. Kirjaa voi pitää käytännön käsikirjana sekä säveltäjille että esittäjille.

Klassisen koulutuksen saaneen laulajan Julieanne Kleinin hyvin kiinnostava, tohtorityönsä perusteella laadittu artikkeli *Voice and Live Electronics, An Historical Perspective Canadian Electroacoustic Community* (Klein 2009) antaa katsauksen lauluäänen ja elektroniikan yhdistämisestä kautta aikojen. Artikkelissa on käsitelty erilaisten taiteenalojen yhdistämistä elektronisessa ympäristössä, taiteen nykyaikaisuuden teemaa yhdistettynä uusien digitaalisten medioiden käyttöönottoon sekä kulttuurillemme ominaista teknologisen edistyksen peruuttamattomuutta ja taiteen tehtävää olla

mukaana siinä prosessissa. Tutustuin artikkeliin ensisijaisesti Sohrab Udumanin teokseen *Cassandra* takia. Haluisin selvittää, miten ääntä sekä elektroniikkaa on historiallisesti käytetty, minkälaisia esteettisiä suuntauksia on ollut, ketkä säveltäjät ovat kirjoittaneet elektroakustista vokaalimusiikkia sekä mitkä ovat tämän musiikin olennaisimmat keskuksat. Artikkelin tekee kiinnostavaksi myös tekijän liittämät laulunäytteet, joissa kuullaan tekijän laulamana osia eri nykysäveltäjien teoksista. Artikkelin iso arvo on tekijän käytännön kokemukselle perustuva lähestymistapa. Monet olennaiset nykysäveltäjien teokset ovat saaneet hänen esittämänä kantaesityksensä.

Sharon Mabryn kirja *Exploring twentieth -century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire* (Mabry 2009) antaa perusteellisen yleiskatsauksen 20. vuosisadan säveltäjien vokaalimusiikin tuotannosta sekä tehtävistä, joilla harjoitella teosten esittämistä. Se on korkeatasoinen käsikirja laulajalle, joka halua niitä teoksia esittää. Minulle oli tässä kirjassa mielenkiintoisinta uusien ja epäperinteisten notaatiosysteemien vertailu. Praktikkona tekijä suosittelee jo äänen koulutuksen alkuvaiheessa sellaisten ääniharjoitusten kokeilemistä, jotka tukevat uusien vokaalitekniikoiden mahdollisuuksien haltuunottoa. Samoin kirjasta löytyy hyviä käytännön neuvoja repertuaarivalintaan sekä harjoitusprosessin toteuttamiseen. Tekijä on laulaja, mezzosopraano, joka on tehnyt uraa sekä solistina että laulunopettajana ja esittänyt paljon nykyvokaalimusiikin kantaesityksiä. On olennaista, että Sharon Mabryn kirjan lähtökohta on ensisijaisesti pedagoginen, kun esimerkiksi Julieanne Klein katsoo ääntä pääasiallisesti esittäjän sekä tutkijan lähtökohdista.

Virolaisen säveltäjän Jaan Räätsin artikkeli *Nüüdisnotatsioon* (Rääts 1990) on toistaiseksi ainoa vironkielinen lähde, joka käsittelee perusteellisesti nykymusiikin notaation kysymyksiä. Jaan Rääts ei vaan esittelee erilaisia notaatiomahdollisuuksia, vain myös arvostelee niitä säveltäjän näkökulmasta: miten selvä ja yksiselitteinen merkki on. Räätsin artikkelissa ei ole erikseen paneutumista vokaalimusiikin notaatioon, hän käsittelee nykymusiikin notaatiota yleisesti. Kuitenkin muiden instrumenttien merkkien esittelytapa on mielenkiintoista, ja tutustuminen niihin antoi minulle paljon ideoita oman työni toteuttamiseen.

Leena Unkari-Virtasen teksti sivustolla *Länsimainen taidemusiikki. Musiikinhistoria verkossa* (Unkari-Virtanen 2010) käsittelee muiden musiikin historiallisten käsitteiden joukossa suomen kielellä uuden vokalismin yleispiirteitä ja sen historiallista kehitystä. Koska uuden vokalismin käsite ei ole kovin tunnettu, antoi Unkari-Virtasen teksti hyviä suomenkielisiä vinkkejä etsiä myös muuta lisätietoa aiheesta.

Watkinsin kirjasta *Soundings: Music in the Twentieth Century* (Watkins 1988) kappale *The new virtuosity* kuvaa perusteellisesti uuden vokalismin kehitystä sekä historiallista taustaa. Kirjassaan hän käsittelee musiikkihistoriallisesta aspektista Berion, Babbittin, Boulezin, Nonon, Crumbin, Daviesin sekä muiden säveltäjien vokaalimusiikkia, josta ryhdyttiin käyttämään käsitettä uusi vokalismi. Täytyy kuitenkin myöntää, että uuden vokalismin käsite ei ole yleisesti levinnyt. Esimerkiksi Michael Edward Edgerton ei mainitse uuden vokalismin käsitettä kirjassaan *The 21st Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice* (Edgerton 2004) kertakaan.

Notaation yksiselitteisyyttä pohdimme taiteellisen projektin kuluessa yhdessä työryhmän jäsenten kanssa. Suurin apu tässä kysymyksessä oli säveltäjä Andrus Kallastu (Kallastu 2010, julkaisematon haastattelu).

2.4 Projektin päiväkirja

Ideasta toteutukseen

- Tammikuussa 2009 syntyi idea tuottaa Pärnun Oopperan projekti, jossa käytetään erilaisia nykyvokaalimusiikin keinovaroja.
- 3.5.2009 Pärnun Ooppera julkaisi projektia varten sävellyskutsun. Säveltäjiä pyydettiin lähettämään 15.6.2009 mennessä musiikkiteatteriteoksia sopraanolle sekä korkeintaan 8-kanavaiselle nauha tai live-elektroniselle kokoonpanolle. Teoksen kokoonpanossa voisi olla myös 1-4 soitinta valikoimasta huilu, viulu, sello sekä piano. Kyseessä voisi olla teoksen kantaesitys, mutta teos voisi olla myös

aikaisemmin esitetty. Teoksen kestolla ei ollut väliä. Materiaalia pyydettiin lähettämään elektronisesti. Teoksen esitys oli suunniteltu Pärnun Nykymusiikin Päiville tammikuussa 2010.

Teosten valinta

- 15.6.2009 mennessä saapui 14 teosehdotusta 8 maasta: Unkarista, Suomesta, Kanadasta, Englannista, Itävallasta, kaksi Italiasta, Kreikasta ja Ruotsista. Joukossa oli multimediateoksia sekä kamarioopperoita.
- Kesä-syksy 2009: Mielenkiintoisten teosten joukosta oli kuitenkin pakkoa valita esityskoneiston mahdollisuuksien sekä projektin alkuidean, perinteisestä poikkeavan äänenkäytön tutkimisen kannalta sopivimmat. Suurin osa ehdotuksista oli liian isolle kokoonpanolle, liian pitkiä, liian perinteisiä, näyttämöllisesti liian vaativia tai äänelleni epäsopivia. Käytimme työryhmän kanssa valintaan paljon aikaa ja valitsimme lopuksi Sohrab Udumanin noin 16 minuutin mittaiseen näyttämöteoksen sopraanolle ja nauhalle *Cassandra* (1992). Työryhmän jäsen Aare Tammesalu ehdotti lisäksi Jürg Wytenbachin näyttämöteosta *Encore! Tics and tricks näyttelijälle (laulajalle) sekä soolosellolle* (1987). Valitsemani teokset ovat jossain mielessä sisällöllisesti samanlaisia. Molempien taustalla on voimakas naiskohtalo. Kuitenkin lauluteknisesti teoksissa on käytetty hyvin erilaisia lauluäänen mahdollisuuksia: puhetta ja puhelaulua, äänen karakterististen kvaliteettien jyrkkää vaihtelua, kuultavaa sisään- tai uloshengitystä itsenäisenä taiteellisena hahmona, kuiskausta, äänirekistereiden korostettua käyttöä sekä vastakkainasettelua, epätavallista äänialuetta ja glissandoja. *Cassandrassa* käytettiin foneettista merkkisysteemiä (IPA) ja siinä yhdistyi taide- ja kreikkalaisen kansanlaulun sävyt. *Encoressa* on käytetty rytmitetyn puheen lisäksi ”Sarah Leander”-tyyppistä *cabaret*-laulua, nasaalia eunukin ääntä, huutoja ja muita erityisiä ääniä.

Työpaja ja esitys

- 9.-30.1.2010 toteutettiin Pärnun Nykymusiikin Päivien puitteissa multimediaworkshop, jota varten Pärnun Vanalinna-peruskoulun saliin oli rakennettu 8-kanavainen audiosysteemi sekä valaistussysteemi. Projektin valmistelu tapahtui workshopin puitteissa. Kävimme teoksia läpi, pysähdyimme uuden asian kohdalla, kuuntelimme säveltäjien lähettämiä nauhoja ja pyrimme löytämään meille sopivan ratkaisun. Keskustelimme työryhmän kanssa paljon äänen mahdollisuuksista, ja kokeilimme myös erilaisia ”esiintyjä - elektronisen äänen spatialisointi - kuuliija” suhteita. Workshopin tuloksena valmistimme kokonaisuuden, jossa *Cassandraa* sekä *Encorea* ympäröivät kolme MAX/MSP-ohjelman avulla toteutettua live-improvisointia.
- Helmi-huhtikuu 2010 on ollut teoreettisen yhteenvedon aikaa. Olen tutkinut notaation manuaaleja ja erilaisia kirjoja, joissa käsitellään lauluäänen perinteisestä poikkeavia käyttötapoja. Edgertonin (2004) kirjan pohjalta rakensin teoreettisen kehyksen projektini kahden teoksen tarkasteluun. Esittelen teoreettisen yhteenvetoni tässä kirjallisessa opinnäytetyössä.

2.5 Projektin teoksien esittely

Projektini "Sopraano nykymusiikissa" puitteissa tutkin Sohrab Udumanin näyttämöteosta sopraanolle ja nauhalle *Cassandra* (1992) ja Jürg Wyttenbachin näyttämöteosta *Encore! Tics and tricks näyttelijalle (laulajalle) ja sellolle* (1987). Apuvälineinä teoksiin tutustumiseen olivat harjoittelun, keskustelujen ja lukemisen lisäksi meille lähetetyt teoksien nauhoitukset, jotka oli tehty säveltäjien valvonnassa.

Koska teokset ovat ajateltu esitettäväksi lavalla, niissä oli tarkkoja ohjeita ohjauksesta, puvustuksesta sekä valosuunnittelusta.

Työpajan kesto oli kuitenkin hyvin lyhyt jotta olisimme päässeet lopulliseen, viimeistelyyn esitykseen. Käytännössä ehdimme työpajan puitteissa vasta

tutustua kappaleisiin. Osoittautui, että teoksien esityskypsäksi valmisteleminen vaati paljon enemmän aikaa, koska säveltäjät olivat antaneet partituureissa tarkkoja ohjeita teoksen ohjauksellisiin elementteihin.

Molemmat kappaleet olivat myös täynnä viittauksia musiikin historiaan. Esimerkiksi *Cassandrassa* (sivu 5, 5'41") esiintyy tekstin *Father to eat* selvä alluusioviittaus Richard Straussin oopperan *Elektrassa* sijaitsevaan Agamemnonin johtomotiiville.

2.5.1 Cassandra

Sohrab Udumanin musiikkiteatteriteos sopraanolle ja nauhalle *Cassandra* (1992) perustuu säveltäjän omaan Aiskhyloksen Agamemnoniin tarinoihin perustuvaan tekstiin, joka on jäsennetty neljään yhtäaikaiseen Kassandran *kommokseen*. Jokaisen *kommoksen* teksti seuraa samanlaista kehityskaarta: ne alkavat erilaisista asioista, mutta päättyvät kaikki Kassandran ja Agamemnonin murhaan.

Ensimmäinen teksti kuvaa Kassandran kohtaloa, hänen tarinansa. Tekstin on tavallinen, yksinkertainen narratiivinen tapahtumien kuvaus. Toinen teksti kertoo Kassandrasta profeettana, se sisältää ennen surmaa Apollolle annetut vihjeet. Kolmas teksti kertoo Kassandrasta näkijänä, se valottaa tapahtumia, jotka vievät Kassandran kuolemaan. Neljäs teksti puhuu tulevaisuuden kostonmurhasta, joka tapahtuu Atreuksen talossa.

Ensimmäinen teksti toimii johdantona, ja sen jälkeen teoksen teksti hyppii kaikkien neljän tekstin välillä. Teos jakaantuu neljään jaksoon, joissa jokaisessa säveltäjä esittelee uutta materiaalia, hyppää hetkeksi vanhaan mutta palaa pian taas uuden materiaalin esittelyyn. Viimeisessä, neljännessä jaksossa teoksen päättymistä enteilee neljännen tekstin kertosäe. Kertosäkeen jälkeen kuullaan vielä pitempi välisoitto nauhalta ja lopuksi palataan teoksen johdannon materiaaliin (Uduman 1992).

Cassandran esitys edellyttää pimeää tilaa sekä partituuriin tarkkaan merkaturun valaistuksen käyttämistä: säveltäjä on myös valosuunnittelijan

roolissa. Käytössä ovat sininen ja punainen spottivalo sekä valkoinen yleisvalo. Valojen vaihto on joskus nopea, joskus hidas, riippuen jakson sisällöstä. Kappale perustuu Antiikin tarinaan, mutta säveltäjän ehdotus Kassandran roolin esittäjälle on toimia baarissa roikkuvana *babe*'ina.

Cassandra oli minulle ensimmäinen kokemus esittää vokaaliteos elektroniikan kanssa. Tehtävässä tuntui vaikea tarkkojen rytmien sovittaminen yhteen nauhaosuuden sekuntilukemien kanssa. Säveltäjä oli nuotintanut laulajan stemman hyvin yksityiskohtaisesti tahteihin. Tahtien jäsentely aritmeettisesti sekunteihin oli usein monimutkaista. Työpajassa ja esityksessä ongelma ratkaistiin MAX/MSPn avulla rakennetun synkronisoidun sekuntikellon avulla, jonka näyttö projisoitiin seinälle esittäjiä varten. Teoksessa laulajan rytminkäsittelyä helpottaa fermaattien käyttö, ne antavat vapauksia ja auttavat oikealla hetkellä menemään eteenpäin. Kun alussa tuntui, että seuraamatta tarkasti sekuntilukemaa ei ole mahdollista oppia teosta, jäi myöhemmin säestysosuus muistiin ja totesin, että teosta on mahdollista esittää myös pelkän korvakuulon avulla. Alussa olin luonnollisesti kiinni partituurissa, mutta myöhemmin nauhoitusta kuunnellessa tuntui, että materiaali on kuitenkin opittavissa.

Sävelkorkeuksien opettelu oli teoksessa laulajalle suhteellisen helppoa, koska nauhaosuudessa oli perussävel usein selvästi kuultavissa. Esimerkiksi alussa muodostuu säestysstemman pitkistä nuoteista klusteri, josta kuuluu selvästi perussävel h1.

Teoksen melodinen linja tuntui alussa ensimmäisellä kuuntelulla koristeellisuuden takia monimutkaiselta, mutta työn jatkuessa melodia osoittautui loogiseksi sekä mieleen painuvaksi. Alussa tuntui myös pelottavalta nopeasti liikkuva hektisesti kuvioitu melodialinja, mutta oppimista helpotti melodian ääriviivojen sekä hahmon emotionaalinen selvyys ja voimakkuus. Yhdellä vokaalilla esitettävän, nopeissa nuottiarvoissa kulkevan koriste-elementin tehtävä on usein karaktäärin sekä värin antaminen tekstille. Melismaattisuus oli riippuvainen tekstistä. Yhdellä vokaalilla liikkuvissa kuvioissa ei esinny paljon nuotteja, vaan liikkuminen perustuu perussävelen ympärillä pyörivälle motiiville. Tämä lisää joskus

musiikkiin levottomuutta. *Cassandrassa* on mielenkiintoista, että säveltäjä ei käyttä nykyvokaalimusiikille tyyppillisiä oktaavin ylittäviä hyppyjä.

Teoksen alussa laulajan stemmassa on pitkiä säveliä, joita elävöittävät tarkat ja yhden sävelen aikana useasti muuttuvat dynaamiset merkit. Yleisesti voisi sanoa, että koko kappaleessa on laulettava osuus sekä dynamiikan että artikulaation osalta tarkkaan työstetty. Dynaamisia merkkejä on joskus kirjoitettu jokaiselle nuotille. Jos laulettavassa osuudessa on tarkkaan uloskirjoitetut aksentit, dynaamiset nousut ja laskeutumiset, on puhetekstillisissä jaksoissa usein kirjoitettu vain tekstipätkän alkuhetki. Tekstillisien jaksosten dynaaminen taso on tavallisesti forte. Puhetekstille on vain joskus lisätty dynaamisia merkkejä. Nauhaosuuden voimakkuudesta päätelleen säveltäjä edellyttää puheen kohdalla ensisijaisesti huutamista. Dynaaminen vaihtelu tapahtuu puhekohdissa fortin sekä fortissimon välillä. Laulamisen dynaaminen skaala ulottuu pianosta fortissimoon. Teoksen voimakkaampana paikkana voisi pitää ns lintujen huutopaikkaa sanoilla *curses of victims* (uhrien kiroukset).

Englanninkielinen teksti on tavallisesti kirjoitettu tavallisilla alfaabettimerkeillä. Kuitenkin on paikkoja, jotka ovat uloskirjoitettu IPA-systeemillä, jonka seuraaminen on aika monimutkaista. Sanatekstin selventämiseksi kirjoitin ulos sanat tavallisilla aakkosilla ja esitin teosta sen mukaan. Mielestäni IPA merkkien käyttö oli tämän kappalen tapauksessa turhan monimutkainen ja oppimisprosessia hitastava.

2.5.2 Encore!

Jürg Wyttenbachin *Encore! Tics and tricks näyttelijälle (laulajalle) ja sellolle* (1987) on kirjoitettu Alphonse Allais'n tekstille *A Rajah who is bored*. Teos alkaa koomisesti, mutta muuttuu pikkuhiljaa vakavammaksi. Teoksen sanoma ja pääteema on naiseen kohdistuva kiusaaminen ja väkivalta. Näyttelijä-laulajattaren täytyy puhua englantia, laulaa välissä *music hall*-tyylissä, soittaa pientä huuliharppua sekä toimia yhteistyössä ikään kuin dandymäisen sellonsoittajan kanssa. Sellonsoittajalla täytyy soittaa myös pientä huuliharppua, räikkää, pyörittellä ilmaputkea sekä käyttää yhtaikaisesti kahta sellon joustia (Musinfo 2010).

Encoren partituurissa on selvästi merkitty liikkuminen lavalla, jopa käsien ja pään liikkeet, asennot, lavakaraktäärit sekä soittimien käyttö. Teoksen valaistukseksi oli määritelty yksinkertainen sellistiin kohdistettu spottivalo.

Encore on todella alaotsikkonsa *tics and tricks* (kouristukset ja temput) mukainen. Minua kiinnosti jo ennen tutustumista musiikkiin teoksen taustalla oleva tarina. Mitään yhtä kammottavaa ja samalla yleisesti ymmärrettävää en ollut koskaan aikaisemmin kuullut. Teos tuntui tarinansa takia hyvin teatterimaiselta, ja se herätti minussa suurta mielenkiintoa.

Wyttenbachin notaatio jättää esittäjälle suuria vapauksia sekä ajallisessa että soinnillisessa mielessä, ja tarjoaa paljon valinnanvaraa. Kappaleessa on teatteri-ilmaisu selvästi esillä, ja teoksen otsikossa on esittäjäksi mainittu "näyttelijä tai laulaja". Mutta teoksen partituuri on niin monimutkainen, että tyypillinen näyttelijän koulutus tuskin riittää sen toteuttamiseen. Esimerkiksi kappaleen loppu on rytmikaltaan ja sävelkorkeuksiltaan niin vaikea, että ihmisen, joka ei ole saanut musiikkikoulutusta, on ilmeisesti mahdoton esittää nuotintekstiä niin kuin se on kirjoitettu.

Kun *Cassandrassa* on pitkiä jaksoja samassa karaktäärissä, on *Encoressa* paljon yhtäkkisiä karaktäärivaihdoksia. Se lisää kappaleen monimutkaisuutta teatteri-ilmaisun kannalta.

Encoressa on paljon säveltäjän merkintöjä laulajan ja sellistin yhteistyöstä: laulaja ojentaa sellistille jousen, asettuu sellistin takana Buddha-asentoon, laulaja sekä sellisti käyttävät molemmat räikkää sekä huuliharppua jota ojentavat toisilleen. Esitysohjeet kuvaavat tarkasti jopa pään- tai käsien liikkeet.

Lavaliikkumisen ohessa täytyy esitettävä teksti lausua ymmärrettävästi ja hyvin intensiivisesti, jotta kappaleen dramatiikkaa etenee. Tekstiä voi pitää teoksessa ensisijaisena, mutta samalla toiminnan täytyy kuljettaa eteenpäin teoksen ajatusta. *Encoressa* on joskus lyhyessä ajassa jopa kolme esitysmerkintää erilaisia äänenvärejä varten.

Esimerkki nopean koordinaation tarpeesta on 4. sivun 2. rivillä nopea ja tarkasti ajoitettu ylimeno, jossa laulaja vaihtaa huuliharpun soittamisesta äänenkäyttönsä ns. kauniiseen lauluun ja viulunsoiton imitoimiseen sanojen *Le roi s'amuse* (kuningas huvittelee) aikana. Molemmissa kappaleissa on käytetty kuuluvia sisään- ja uloshengityksiä, jotka *Encoressa* on usein sidoksissa monien samanaikaisten tai nopeasti seuraavien tapahtumien kanssa. *Encoressa* kuuluva sisäänhengitys kuvaa haukotusta, jonka jälkeen täytyy nopeasti siirtyä huuliharpun soittoon ja edelleen laulamaan. Esimerkiksi 5. sivun 3. rivillä täytyy nopeassa tempossa vaihdella näitä kolmea toimintaa. Tämä tehtävä on koordinoinnin kannalta monimutkainen ja vaatii intensiivistä harjoittelua. Säveltäjän lähettämää levytystä kuunnellessa jäi kuitenkin vaikutelmaksi, ettei laulaja todellisuudessa soita itse huuliharppua. Myös ”tangomusiikki”, joka alkaa 8. sivun 2. riviltä, tuntui äänittellää jäävän toteutumatta. Uskon kuitenkin, että kovalla työllä on mahdollista periaatteessa oppia nämä nopeat vaihdokset, mutta oppiminen veisi paljon aikaa. Esimerkiksi edellä mainitun kohdan tekee monimutkaiseksi ensisijaisesti laulu- sekä sellostemman rytminen synkronisointi sekä tiivis lavatoiminta. Lisäksi tarinassa tapahtuu samaan aikaan nousu kulminaatioon, joten esityksessä on tarpeen pitää mieli kirkkaana ja jakaa keskittyminen eri toimintojen välille. Päämäärä on se, että esitys ei jättäisi vaikutelmaa raskaasta työstä, vain olisi tanssimaisen notkea.

Kappaleen lavatoiminta muodostaa erillisen alueen. Koska kaiken tulee tapahtua tarkasti oikealla hetkellä, yhdessä selvästi lausutun tekstin kanssa, täytyy kappaletta harjoitella ikään kuin koordinaatioharjoituksena. Tavallisesti sellaisten asioiden harjoittaminen esitykseen on ohjaajan tai koreografin työtä, mutta tässä tapauksessa laulajaa ohjaa säveltäjän partituuri.

Esimerkkeinä *Encoren* haasteista lavaesiintymisen kannalta on nöyrän-ironinen kumarrus sanalla *raja*, buddha-patsaan imitointi sellistin selän takana, yleisöä kohti osoittaminen etusormella tai sellon jousella, jousen piiskaniskut ilmaan tai jalkaa vasten, painokoneen imitointi yhdessä sellon kanssa sekä laulajan käyttäytyminen tiukkana sanelijana, ikään kuin ”norsun jalan rytmisoitu laahaminen” sekä tangon ja bluesin rytmissä

liikkuminen. Mielenkiintoisten toimintojen joukkoon kuuluu *Encoressa* myös ilmaputken pyörittely, josta syntyy yläsävelvihellys, mikä samalla imitoi norsua.

Toisaalta teoksen "onnellinen" päätös on hyvin vastakohtainen edellä kuvatun kanssa, lopussa ei tapahdu ohjauksellisesti oikeastaan mitään. *Rajan* huvitilaisuus on päättynyt, neito on elävältä nyljetty ja *rajaa* ei enää pitkästytä. Teoksen kahdella viimeisellä sivulla täytyy korostetun asiallisesti lausua sisällöltään karmea tekstiä, ja tästä syntyy vielä uusi muutos esittäjälle.

2.6 Työryhmän jäsenten esittely

Projektin työryhmän jäsenten joukkoon kuuluivat minun lisäksi säveltäjä ja kapellimestari Andrus Kallastu, säveltäjä ja elektronisen musiikin asiantuntija Hans-Gunter Lock sekä sellisti Aare Tammesalu. Kaikilla työryhmän jäsenillä on pitkäaikaiset kokemukset nykymusiikin esittäjinä ja he ovat osallistuneet moniin kansainvälisiin nykymusiikkiprojekteihin, järjestänyt festivaaleja ja työpajoja. Sellaisten muusikkojen osallistuminen projektissa antoi minulle varmuuden, että niiden ihmisten kokemuksiin, arviointiin sekä mielipiteisiin saa nojata ja heiltä on mahdollistaa oppia jotain uutta. Työryhmän jäsenten laajemmat elämäkerrat löytyvät työn liitteistä.

Työryhmän kokoonpano määräytyi toisaalta projektin teoksien kokoonpanon ja toisaalta työryhmän jäsenten pitkäaikaisen yhteistyön mukaan. Yhteisen työkokemuksen takia oli alusta alkaen selvää, minkälaista tietoa ja panosta yhdeltä tai toiselta työryhmän jäseneltä oli projektin puitteissa odotettavissa. Koska projektin lähtökohtana oli alusta alkaen ihmisäänen ja elektroniikan yhdistäminen, oli Hans-Gunter Lockin osallistuminen itsestään selvää. Kun Aare Tammesalu kuuli mahdollisuudesta käsitellä Pärnun Nykymusiikin Päivillä ihmisäänen mahdollisuuksia nykymusiikissa, hän tarjosi aikaisemmasta ohjelmistostaan Jürg Wyttenbachin teosta *Encore*. Oli tärkeä, että kaikkia työryhmän jäseniä oli jo pitkään kiinnostanut ihmisääni

nykymusiikin yhtenä soittimena, jolloin kaikki näimme siinä suuria käyttämättömiä mahdollisuuksia.

Koska projekti oli yhteistyötä, oli työryhmän jäsenyyden edellytyksenä aktiivinen suhde esitettävän materiaaliin. Kuuntelimme yhdessä teoksien aikaisempia tallenteita ja yritimme täsmentää säveltäjän toiveita. Harjoituksien puitteissa keskustelimme paljon myös teoksien notaation tarkoituksenmukaisuudesta.

2.7 Teoksien teoreettinen tarkastelu

Tarkastelen projektin teoksia seuraavien kysymyksien avulla:

1. Minkälaisia lauluäänen käsittelytapoja käyttämissäni teoksissa esiintyy?
2. Miten erilaiset käsittelytavat ovat noteerattu?
3. Kritiikki ja ehdotukset:
 - a) ovatko teokset vokaalisesti kirjoitettu?
 - b) ovatko notaation ratkaisut yksiselitteiset?

Analysointini perustuu omaksumaani klassiseen laulutekniikkaan ja käytännön havainnointiin, eli siihen, mitä nykymusiikin esittäminen antaa minulle, klassisen koulutuksen saaneelle laulajalle, ja miten projektini teokset kokemukseni mukaan poikkeavat klassisista laulutavoista.

Pääosassa projektin teoksissa oli tavallinen, perinteinen *bel canto* -laulun tekniikka. Havaitsin, että usein haitalliseksi pidetyt ns. uudet vokaalitekniikat eivät ole klassisen koulutuksen saaneelle laulajalle käytännössä mahdollisia. Mielestäni on kuitenkin tärkeää pitää klassista äänenmuodostusta tietynlaisena mallina, keskusakselina, jolle ympärille voi rakentaa erilaista äänenkäyttöä.

Seuraavissa jaksoissa tarkastelen perinteisestä poikkeavia äänenkäytön mahdollisuuksia sekä käyttötapoja, jotka esiintyivät projektini teoksissa.

2.7.1 Puhe ja puhelaulu

Sekä laulu että puhe syntyy äänestä, jota tuottaa ilmavirran aiheuttama äänihuulten värähtely. Värähtelevää ääntä nimitetään "soivaksi ääneksi" (*voiced sound* tai "*buzzy*" sound). Laulun *voiced sound* poikkeaa kuitenkin huomattavasti soivasta puheesta, puheen *voiced soundista*. Kuulovaikutelma laulun tai puheen erosta syntyy ilmavirran erilaisesta paineesta äänihuulille: laulun aikana paine on lähes 10 kPa ja puheen aikana vain 0,5 - 3 kPa. Puhelaulu on puheen ja laulun välimaasto, jossa "puhutaan soivasti" tai ns "lauletaan puheenomaisesti" (Edgerton 2004).

Bel canto -laulun ihanteena on dynaamisesti tasainen ääni, joka on tulos tasaisena pysyvästä, vain kapeissa puitteissa muuttuvasta ilmapaineesta. Uudessa vokaalimusiikissa sen sijaan löytyy erilaisia äänen käyttötapoja laulun ja puheen väliltä, joiden volyymi saattaa myös suuresti vaihteella. Klassisessa vokaalikäsityksessä vuotoinen ääni on äänihuulten virhetoimintaa, jossa äänihuulet eivät kosketa toisiaan, vaan niiden väliin jää jonkinasteinen vuotorako joko pitkin pituuttaan tai osalle kosketuspinnasta (Eerola 2010). Nykymusiikissa sen sijaan vuotoisella äänellä on usein itsenäinen taiteellinen tarkoitus.

Cassandrassa on puheen ja laulun vastakkainasettelua käytetty voimakkaan affektin ja mielentilan ilmaisemiseen. Puhe on nuotinnettu vain nuottivarsilla ilman nuotin päitä, ja nuottivarsien pituus ilmaisee kuitenkin sanan tai tavun suhteellista sävelkorkeutta (esimerkiksi sivut 3-4, 3'43"-4'25", sivut 12-14, 13'29"-15'14"). Puhelaulu on *Cassandrassa* nuotinnettu perinteisen tapaan, nuottivarrelle merkityllä ristillä (esimerkiksi sivut 9-11, 9'22"-9'56").

Encoressa on puhe nuotinnettu yhdelle nuottiviivalle normaalein nuotein (esimerkiksi sivu 3, rivi 2) tai rytmittömänä puhetekstinä (esimerkiksi sivu 14-15). Nuotin pään kirjoittaminen viivalle, viivan ala- tai yläpuolelle ilmaisee suhteellista sävelkorkeutta (esimerkiksi sivu 2, rivi 3). Puhelaulu on nuotinnettu perinteisen tapaan (esimerkiksi sivu 13, rivi 2).

2.7.2 Äänen karakteristen kvaliteettien jyrkkä vaihtelu

Karakterististen kvaliteettien vaihtelua on esimerkiksi erilainen matkiminen ja kontekstin vaihtelu. Tällaista on esimerkiksi lapsen ääni, suuri vibrato, rintaääni, oopperaääni, kuiskaus matalassa rekisterissä, resitoiva tyyli, blues-ääni, *Sprechstimme*, puhe tai nasaalisointi (Edgerton 2004, 54).

Cassandrassa on paljon tavallista laulamista, minkä jälkeen alkaa korkealta rytminen "laulaminen", joka jäljittelee lintujen ja naisen huutoa (esimerkiksi sivu 9-11, 9'22"-9'56").

Encoressa on hyvin paljon erilaisia konteksteja ja karakterien vaihtoa. Vaihtelusta syntyy vaikutelma puhujan, kertojan vaihtumisesta. Esimerkkeja erilaisista karaktereista *Encoressa* on mm. jäykän kouluopettajan karakteri (sivulla 4), eunukin ääni (sivu 8, rivi 1) tai Sarah Leander-tyyppistä äänenkäyttöä (sivut 9-13).

2.7.3 Kuuluvaa sisään- tai uloshengitys itsenäisenä taiteellisenä hahmona

Tavallinen laulu perustuu uloshengityksen. Uudessa musiikissa käytetään kuitenkin usein sisäänhengitystä itsenäisenä taiteellisen ilmaisun välineenä (Edgerton 2004).

Cassandrassa (sivulla 1, 37" kohdalla) on käytetty sisäänhengitystä itsenäisenä äänivärinä. Sisäänhengitys on nuotinnettu taaksepäin käännetyllä nuolella. Se on kuitenkin hieman eksyttävä notaatiotapa, koska sen voi sekoittaa helposti hidastukseen. Kuuluva uloshengitys on merkitty systemaattisesti oikealle osoittavalla nuolella (sivulla 1, 37" kohdalla), mutta tämäkin merkki voi yhtäältä sekaantua nopeutukseen, ja toisaalta on tarpeeton sillä uloshengitykselle on olemassa foneettinen merkki.

Encoressa on sisäänhengitys noteerattu V-merkillä (sivu 2, rivi 1). Se on huomattavasti selvempi tapa kuin edellä mainitut nuolet, koska se muistuttaa esimerkiksi viulun ylöspäin vedettävän jousen merkkiä.

2.7.4 Kuiskaus

Kuiskaus on sellainen äänen tuottamisen muoto, missä ääni syntyy voimakkaan ilmapirran puhaltaessa äänihuulien läpi ilman että äänihuulet värähtelevät (Eerola 2010).

Molemmassa teoksessa on kuiskaus merkitty perinteisesti rastipäisellä nuotilla. Kuiskatuille nuoteille on annettu lisäksi suhteelliset sävelkorkeudet, joita toteutetaan vetämällä huulia edes takaisin (vastaavasti matala-korkea sointi), kuten *Encoren* sivun 3 2. rivillä.

2.7.5 Äänirekistereiden korotettu käyttö sekä vastakkainasettelu

Klassinen äänenmuodostus perustuu ihmisäänen erilaisten rekistereiden kuuluvien erojen poistamiseen ja mahdollisimman sujuvaan äänen liikkumiseen rekisteristä toiseen. Miehillä tyypillisiä rekistereitä ovat narina, rintarekisteri sekä falsetto, ja naisilla vastaavasti narina, rintarekisteri, päärekisteri sekä huilurekisteri.

Nyky musiikissa on kuitenkin usein tapana käyttää äärimmäisen isoja hyppyjä, mitkä edellyttävät usein jyrkkiä vaihtoja rekisteristä toiseen. On säveltäjän tyylikysymys, täytyykö sellaiset vaihdot kuulua vai ei. Rekisterin vaihdosta on muodostunut itsenäinen taiteellinen ilmaisukeino (Edgerton 2004, 27 – 28).

Cassandrassa ja *Encoressa* rekistereiden käyttö on melko perinteistä, koska partituurit eivät pitää sisällä säveltäjien toivomuksia rekistrierojen korottamisesta.

2.7.6 Epätavallinen äänialue

Klassisen äänenkäytön yhteydessä ovat vakiintuneet tietyt äänen keskialueet, joissa kukin äänityyppi soi parhaiten. Kuitenkin nyky musiikissa,

kenties johtuen kyllästymisestä keskialueeseen, säveltäjät saattavat käyttää erikoisen korkeita tai matalia äänialueita haluamiensa ääniefektien saavuttamiseksi. Miesten äänenkäytöstä korkeassa rekisterissä on esimerkkinä kontratenorin tai luonnostaan korkean tai matalan miesäänen, poikasopraanon, -alton tai kastratin laulu. Erikoismatalassa rekisterissä puolestaan laulavat esimerkiksi Tiibetin munkkit tai Tuvan moniäänilaulajat. Naisilla on erikoisalueiden käyttö tavallisinta, vaikkakin harvoin käytettyä ylikorkeassa vihellys- tai ylimatalassa narinarekisterissä (Edgerton 2004, 30-31).

Encoressa esiintyy paikkoja, jossa säveltäjä on edellyttänyt rintaäänien käyttöä erikoiskorkeassa tessituurissa (esimerkiksi sivut 9-10).

2.7.7 Glissandojen käyttö

Glissando tarkoittaa liukumista äänen korkeudesta toiseen. *Bel canto* -musiikissa äänien sitominen portamenton avulla oli olennainen tyylikeino. Portamento sisälsi aikanaan myös ajatuksen glissandosta, mutta se ei ole kuitenkaan sama kuin itsenäinen glissando, jossa liukumisen ääriuotesta tärkeämpi on liukumisen efekti itsestään. Nykymusiikissa saattavat sävelten erot olla äärimmäisen isot ja säveltäjät haluavat joskus antaa liukumiselle erityisen painon.

Klassisessa musiikissa ei ole tapana muuttaa glissandon aikana äänen sointiväriä, vaikka tämä on tavallista joissain etnisissä tyyeissä (Korean P'ansori-laulu) ja nykymusiikissa se on usein suoraan haluttu efekti (Edgerton 2004, 31 – 32).

Molemmissa kappaleissa esiintyy korostettuja glissandoja itsenäisinä taiteellisinä tehokeinoina. *Cassandrassa* glissando on suorastaan yksi yleisimmin käytetty ilmaisuväline. Glissando löytyy esimerkiksi sivuilla 2 – 4. *Encoressa* sivulla 3 3. rivillä löytyy glissando niin matalalle kuin mahdollista ja sitten takaisin ylös.

2.7.8 Foneettisen merkkisysteemin IPA merkkien käyttö

IPA'n merkkien käyttö on tarpeellista, jos laulutekstin ääntämys on jostain syystä epätavallinen, säveltäjä käyttää sanojen katkelmia tai yksittäisiä ääniä (Edgerton 2004, 63).

Foneettista merkkisysteemiä on käytetty *Cassandrassa* sanakatkelmien tarkan ääntämyksen merkitsemiseen (esimerkiksi sivu 1, 37"-58" ja sivu 2, 3'14"-3'43"). Mielestäni kuitenkin foneettinen merkkitapa oli usein sekava ja hidasti huomattavasti nuottitekstin oppimista.

2.8 Asiantuntiodien haastattelun yhteenveto

Taiteellisen projektini "Sopraano nykymuusikissa" lopuksi haastattelin opinnäytetyötä varten kirjallisesti työryhmän jäseniä. Työpajan aikana käsitelimme kaikkia teemoja juoksevasti, osana käytännön työprosessia. Jäsenien ajatuksien täsmentämistä varten oli kuitenkin tarpeellista, että muusikot vastaisivat kirjallisesti kysymyksiini. Käytännön työprosessissa musiikkiteoksen kanssa tapahtuu suuri osa informaatiovaihdosta ei-verbaalisena kommunikaationa. Keskustelujen lisäksi oli kuitenkin olennaista saada kirjallisessa muodossa tietoa siitä, mitä työryhmän jäsenet todellisuudessa ajattelivat.

Hans-Gunter Lockin (2010) vastaukset käsittelivät Sohrab Udumanin teosta *Cassandra* ja Aare Tammesalun (2010) vastaukset Jürg Wyttenbachin teosta *Encore!*. Työnjako oli looginen ja asettui itsestään, koska Hans-Gunter Lock osallistui pääasiallisesti Udumanin teoksen valmisteluissa. Aare Tammesalu oli esittänyt Wyttenbachin teosta aikaisemmin ja hänellä oli sen takia aikaisempia käsityksiä teoksen mahdollisista tulkinnoista.

Ensimmäiseen kysymykseeni "Minkälaista lauluäänen käyttöä projektin teoksissa esiintyy?" vastasi Hans-Gunter Lock, että hänen mielestä Sohrab Udumanin kappaleessa *Cassandra* on enimmäkseen käytetty perinteistä sanallisen tekstin melismoitua lauluääntä. Olen hänen kanssaan samaa

mieltä siitä, että teksti on myös usein narratiivisessa funktiossa, kertovaa, ja että tavalliseen vokaalitekniikkaan on liitetty myös deklamaatiota, puhetta ja kuiskausta.

Toiseen kysymykseen "Miten erilaiset käyttötavat on nuotinnettu?" Hans-Gunter Lock vastasti, että Uduman kirjoittaa tavallisesti kaikki laulettu nuotit ulos perinteisenä nuottikirjoituksena. Puhuttu deklamatorinen teksti on sekin joskus rytmisesti kirjoitettu ulos, mutta usein rytmi jää ilman nuotinnusta. Parissa paikassa esiintyvistä kuiskatusta tekstistä puuttuu säveltäjän kirjoittama rytmi. Mielestäni säveltäjän kirjoittama rytmi on usein turhan vaikea, varsinkin jos laulajan täytyy esittää kappale ulkoa.

Aare Tammesalun mielestä Jürg Wytenbachin *Encoren* notaatio on aika viitteellistä. Teoksen ymmärtämistä varten on tärkeä info annettu kuitenkin säveltäjän esipuheessa: *Nie bel canto!* Epäperinteiset tekniikat kuten kuuluva sisäänhengitys, puhe tai puhelaulu on nuotinnettu perinteisellä tavalla: V -merkki sekä nuotti nuottivarrella sijaitsevan o-kirjaimen kanssa ilmaisee tapaa "laulaa sisäänhengittäen", X-nuotinpää tarkoittaa puhetta. Wytenbach ei käytä usein vokaaliosuuden kirjoittamista varten tavallista viisiviiivaista nuottiviivastoa, koska puhelaulu (*Sprechgesang*) ei edellyttää tarkkojen sävelkorkeuksien määrittelemistä, mikä antaa Tammesalun mielestä esittäjälle suuren improvisaatiomahdollisuuden.

Kysymykseen "Onko teokset kirjoitettu laulullisesti?" vastasi Hans-Gunter Lock, että Udumanin *Cassandra* on hänestä kirjoitettu melko laulullisesti. Olen samaa mieltä, koska fragmentaarisesta melodiikasta katsomatta laulustemmassa säilyy kuitenkin tietty lyyrisyys ja fraasien pituuksissa on otettu huomioon laulajan luonnollinen hengitys.

Kysymykseen "Onko notaatio yksiselitteisesti selvä?" antoi Hans-Gunter Lock vastauksen, että Udumanin *Cassandran* notaatiossa ei hänen mielestään esiinny moniselitteisyyttä. Olen pikkuisen eri mieltä, koska moniselitteisyyttä löytyy erityisesti puhetekstiosuuksissa (esimerkiksi sivuilla 5-7 sekä 12-13), missä musiikki ei ole tarkkaan ulos kirjoitettu. Kuitenkin pidän nuotinnustapaa hyvänä, koska se tarjoaa esittäjälle

mahdollisuuden rikastaa muuten liian "konservoiduksi" muuttuvaa nauhamusiikkia.

Kysymykseeni "Minkälaiset ovat mielestäsi vokaalimusiikissa kiinnostavimmat äänet?" Hans-Gunter Lock löysi vastaukseksi, että hänelle on vokaalimusiikissa kiinnostavinta yksittäisten foneemien käsittely. Aare Tammesalu vastasi, että häntä kiinnostaa ensisijaisesti sellainen lauluäänen käsittely, joka pystyy mahdollisimman tarkasti välittämään teoksen emotionaalista sisältöä.

Kysymykseen "Miten arviot projektin kappaleiden notaatiota suhteessa soivaan tulokseen?" ja "Olivatko perinteisestä poikkeavat nuottimerkit ymmärrettävät?" Hans-Gunter Lock totesi, että Udumanin *Cassandra* on nuotinnettu hyvin selvästi ja siinä ei esiintyy paljon perinteisestä poikkeavia nuottimerkkejä. Hyvin selkeä merkintätapa on "puuttuvan sävelkorkeuden tapauksessa" x-nuotinpää sekä "epämääräisen sävelkorkeuden tapauksessa" nuottipään puuttuminen kokonaan.

Kysymykseen "Miten tärkeä on mielestäsi sanallisen tekstin ymmärtävyys kuulijan kannalta?" vastasi Hans-Gunter Lock, että jos kirjoittaa narratiivisesti, tekstin säilyttäen, on pakko taata, että kuuliija ymmärtää tekstin. Aare Tammesalu totesi, että esimerkiksi Wytenbachin *Encoressa* on teksti erityisen tärkeä kappaleen ymmärtämisen kannalta, ja esityksessä ei saisi hävitä yksikään sana. Olen molempien kanssa täysin samaa mieltä, koska tekstin ymmärrettävyyden häviäminen on laulumusiikin esittämisen suuri ongelma ja viittaa usein puuttelliselle laulutekniikalle.

Kysymykselle "Toteutuivatko mielestäsi säveltäjien toivomukset?" antoivat haastateltavat vastauksen, että heidän mielestään onnistuimme välittämään suuren osan säveltäjien toivomuksista yleisölle. Kuitenkin vieläkin selkeämpi ja ensisijaisesti emotionaalisessa mielessä tarkempi esitys olisi mahdollista toteuttaa.

Itse uskon, että teokset vaativat vielä kypsymistä. Teosten toteuttamiseksi varatun työpajan ajalliset mahdollisuudet asettivat tulkinnalle ja harjoittelulle suhteellisen tiukat rajat. Työpajan tehtävä oli pikemminkin

tutustua yhdessä tulkinnan ja nuottitekstin yleisemmän tason kysymyksiin. Tärkeämpää kuin teosten harjoittelu esityskuntoon oli työpajassamme muusikoiden yhteiset keskustelut ja teosten äänenkäytön analysointi.

3 Yhteenveto

Ammatillisesti minulle, klassisen koulutuksen saaneelle laulajalle, projektini yksi tärkeimpiä tuloksia oli toisaalta oman käsitykseni laajentuminen laulamisen potentiaalisista mahdollisuuksista, toisaalta arvokas käytännön kokemus vaativan uuden vokaalimusiikin esittämisestä.

Projektin puitteissa tuli selväksi, että vankka äänenmuodostuksellinen pohja on välttämätön kaikenlaisen musiikin laulamiseksi. Kokeilevat, ekstreemiset ääniefektit on helppoa toteuttaa, jos tietää tarkkaan, mihin tilaan äänenkäytössä on syytä palata. Kokemus uusista äänenkäyttötavoista auttaa minua myös jokapäiväisessä käytännön työssäni laulajana, koska se valotti minulle uusia klassisen laulutavan aspekteja, jotka muuten olisivat jääneet piiloon.

Projektin tuloksena haluan jatkaa äänenkäytön mahdollisuuksien tutkimista ja kehittää oppimateriaalia, joka sisältää yhteenvedon nykyvokaalimusiikin erilaisista notaatitavoista. Haluan liittää tulevaan oppimateriaaliin myös pohdinnan erilaisten notaatitapojen käytännönläheisyydestä laulajan työn kannalta.

Lähteet

Bent, I.D. 2010. Notation. Grove Music Online. Oxford Music Online. <URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20114>>. Luettu 1.11.2009-30.4.2010.

Brown, O. L. 1996. Discover your voice; How to develop healthy voice habits. San Diego, London: Singular Publishing Group inc.

Callender, C. 2004. The Vocal Legacy of Owen Brown. La Scena Musicale, Vol. 10, No. 3. <URL <http://www.scena.org/lsm/sm10-3/owen-brown.htm>>. Luettu 20.4.2010.

Curtin, A. 2009. Alternative vocalities: listening awry to Peter Maxwell Davies's Eight Songs for a Mad King. Mosaic (Winnipeg), Vol.42, 2009. <URL <http://www.questia.com/read/5031567353?title=Alternative%20Vocalities%3a%20Listening%20Awry%20to%20Peter%20Maxwell%20Davies%27s%20Eight%20Songs%20for%20a%20Mad%20King>>. Luettu 28.4.2010.

Edgerton, M.E. 2004. The 21st Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice (New Instrumentation). Lanham, MD: Scarecrow Press.

Eerola, R. 2009a. Rekisterinvaihto ja kurkunpään lihastoiminta. <URL <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=34>>. Luettu 2.12.2009.

Eerola, R 2009b. Tavallisimmat lauluäänen toiminnalliset häiriöt. Sibelius-Akatemia oppimateriaali. <URL <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=28>>. Luettu 2.12.2009.

Eerola, R 2009c. Äänenmuodostus. <URL <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=31>>. Luettu 2.12.2009.

Heinonen, J. 2004. Mitä on afroamerikkalainen laulu ja miten se eroaa klassisesta laulusta? Tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikkikasvatuksen osasto.

Homepage of Sohrab Uduman. Chronological. <URL <http://sohrabuduman.co.uk/works/chronological-44>>. Luettu 2.1.2010.

Jander, O. & Harris, E.T. 2010. Bel canto. Grove Music Online. Oxford Music Online. <URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02551>>. Luettu 1.11.2009-30.4.2010.

Kallastu, K. 2004. Pää-ääni contra rintääni. Opinnäytetyö, AMK STADIA. Helsinki

Karkoschka, E. 1972. Notation in New Music; a critical guide to interpretation and realisation. New York: Praeger Publishers.

Klein, J. - Voice and Live Electronics, An Historical Perspective Canadian Electroacoustic Community. <URL http://cec.concordia.ca/econtact/10_4/klein_livevoice.html>. Luettu 12.12.2009.

Länsiö, T. Termit: Notaatio. Musiikin historian internet-oppimateriaali. Helsinki: Sibelius Akatemia Koulutuskeskus. <URL <http://www2.siba.fi/historia/1900/termit.html#nottop>>. Luettu 5.11.2009.

Länsiö, T. Germaaninen linja: Notaatio. Musiikin historian internet-oppimateriaali. Helsinki: Sibelius Akatemia Koulutuskeskus. <URL http://www2.siba.fi/historia/1900/germaaniartikkelit/notaatio_germ.html>. Luettu 5.11.2009.

Mabry, S. 2009. Exploring twentieth -century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire. New York: Oxford University Press.

Musinfo - The Database of Swiss Music. Jürg Wyttenbach (02.12.1935: Biography. <URL http://www.musinfo.ch/index.php?content=maske_personen&pers_id=59&setLanguage=en&action2=pdf>. Luettu 2.1.2010.

Rääts, J. 1990. Nüüdisnotatsioon. Tallinn: Scripta Musicalia.

Sadolin, C. 2008. Complete Vocal Technique. Copenhagen: CVI Publications

Uduman, S. 1992. Cassandra, säveltäjän jälkipuhe. Käsikirjoitus.

Unkari-Virtanen, L. Kokoelma: Länsimainen taidemusiikki. Musiikinhistoria verkossa. Helsinki: Sibelius Akatemia. <URL <http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/MuHi/ListInfos?c=1&l=7&p=7>>. Luettu 28.4.2010.

Watkins, G. 1988: Soundings: Music in the Twentieth Century. New York: Schirmer Books.

Julkaisemattomat lähteet

Kallastu, A. 2010. Haastattelu 1.12.2009-30.4.2010.

Taiteellisessa projektissa osallistuvien muusikoiden haastattelu sähköpostin välituksella. Hans-Gunter Lock 6.-8.4.2010, Aare Tammesalu 5.-8.4.2010.

Liitteet

Liite 1. Työryhmän jäsenien elämäkerrat

Kai Kallastu

Sopraano Kai Kallastu on esiintynyt ooppera- ja kamarimusiikkilaulajana Virossa, Ruotsissa, Saksassa ja Suomessa. Kai valmistui 2004 Helsingissä Stadia-ammattikorkeakoulusta laulunopettajaksi. Hän on kokeellisen musiikkiteatteriyhtyen Repoo Ensemblen (Pärnun Ooppera) perustajajäsen. Soolo-ohjelmistossaan hän on esittänyt mm. Alban Bergin, Paul Hindemithin, Richard Straussin, Gioacchino Rossinin, Robert Schumannin, Arnold Schönbergin, Rudolf Tobiaksen, Veljo Tormiksen ja Anton Webernin lauluja. Kai Kallastulle ovat kirjoittaneet musiikkia säveltäjät Andrus Kallastu, Tatjana Kozlova, Märt-Matis Lill, Mart Siimer ja Hans-Gunter Lock. Kai Kallastu on Viron solistiyhdistyksen (Eesti Interpreetide Liit) jäsen ja stipendiaatti 2009 sekä 2010.

Andrus Kallastu

Säveltäjä ja kapellimestari Andrus Kallastu on syntynyt vuonna 1967 Pärnussa. Hän opiskeli pianonsoittoa Pärnun musiikkikoulussa ja pääsi lukion jälkeen vuonna 1985 opiskelemaan kuoronjohtoa Tallinnan konservatorioon (nyk. Viron musiikkiakatemia). Kuoronjohdon lisäksi hän opiskeli myös säveltämistä. Vuosi 1990 oli hänen elämässä käänteentekevä. Hän tuli Helsinkiin UNM-festivaalille, jossa esitettiin hänen pianosonaattinsa. Samalla hän kuuli muiden pohjoismaisten säveltäjien teoksia ja hämmentyi täydellisesti siitä, miten Viron ulkopuolella ajateltiin musiikista ja miten nuoret pohjoismaalaiset säveltäjät sävelsivät. Hän tunsu astuneensa aivan uuteen maailmaan, josta ei enää halunnut pois. Vuonna 1991 Andrus aloitti orkesterinjohton opinnot Sibelius-Akatemian kapellimestariluokalla ja muutti asumaan Suomeen vuonna 1992. Kaksi vuotta myöhemmin hän totesi haluavansa ennen kaikkea säveltää ja pääsi Paavo Heinisen

oppilaaksi. Sittemmin hän opiskeli sävellystä myös Olli Kortekankaan ja Erkki Jokisen johdolla. Andrus on toiminut muusikkona ja laulanut mm. Radion kamarikuorossa. Tällä hetkellä häntä kiinnostavat suuresti multimedian keinot taiteessa ja erityisesti valon ja kuvan suhde musiikkiin. Modernismi on hänelle tärkeintä, sillä se on taiteen puhdas lähde. Hyvä taideteos on Andruksen mukaan autenttinen, puhdas ja koherentti. Andrus on sekä Suomen Säveltäjien että Viron säveltäjien liiton (Eesti Heliloojate Liit) jäsen ja pyrkii toiminnallaan edistämään virolaisen musiikin esittämistä Suomessa ja suomalaisen musiikin edistämistä Virossa.

Hans-Gunter Lock

Säveltäjä Hans-Gunter Lock (1974) on opiskellut Leipzigin Felix Mendelssohn Bartholdyn musiikki- ja teatterikorkeakoulussa musiikin teoriaa, sävellystä professori Dimitri Terzakisin oppilaana ja elektroakustista musiikkia professori Eckard Rödgerin oppilaana. Lock päätti opintonsa Viron musiikki- ja teatteriakatemiassa, jossa hän otti osaa elektronisen musiikin studion kursseihin. Hän täydensi opintojaan multimediamusikoinnin osalta professori Georg Hajdun oppilaana Hampurin musiikki- ja teatterikorkeakoulussa osallistuen projekteihin Quintet.net ja WebCast. Hän opettaa äänisynteesiä, sonogrammianalyysiä ja tietokonepohjaista säveltämistä sekä interaktiivista kompositiota Viron musiikki- ja teatteriakatemian elektronisen musiikin studiossa ja on studion elektronisen musiikin konserttien taiteellinen johtaja. Marraskuusta 2007 alkaen hän työskentelee Viron musiikkiakatemiassa uusmediaosaston työpajan johtajana. Hän on kiinnostunut virolaisesta kansanmusiikista ja Setumaalle vuonna 2001 suuntautuneista tutkimusmatkoista hänelle myönnettiin vuoden 2002 Viron presidentin kansanmusiikkipalkinto. Hans-Gunther Lock on Viron säveltäjäliiton, Viron musiikkitieteen seuran, Viron Arnold Schönberg -yhdistyksen ja Lepo Sumera -yhdistyksen jäsen. Hänen tuotannossaan on sekä akustista että elektroakustista kamarimusiikkia.

Aare Tammesalu

Sellisti Aare Tammesalu toimii freelance-solistina ja kamarimuusikkona ja esittää ohjelmistoissaan sekä klassista että nykymusiikkia. Sen lisäksi hän on aktiivinen konserttien järjestäjä ja pedagogi. Tammesalu opiskeli sellonsoittoa Tallinnan musiikkilukiossa Laine Leichterin johdolla ja Tallinnan valtiollisessa konservatoriossa Ivo Juulin ja professori Toomas Velmetin johdolla. Vuonna 1987 hän saavutti II sijan valtakunnallisessa jousisoittajien kilpailussa. Myöhemmin hän täydensi opintojaan Viron musiikkiakatemia (Eesti Muusikaakadeemia) maisteriohjelmassa professori Peeter Paemurrin johdolla. Aare Tammesalu on esiintynyt Viron valtiollisen sinfoniaorkesterin (Eesti Riiklik Sümfooniaorkester), kansallisoopperan Estonia sinfoniaorkesterin, Pärnun kaupunginorkesterin, XXI vuosisadan orkesterin (XXI sajandi orkester), Kotkan kaupunginorkesterin ja Viron kansallisen mieskuoron solistina. Hän on Tobiase Keelpillkvartett-nimisen jousikvartetin sekä yhtyeiden Resonabilis ja Reval Ensemble jäsen. Tammesalu on esiintynyt Viron eri musiikkifestivaaleilla (NYYD, Tallinnan kansainvälinen urkufestivaali, Klaver, Klaaspärlimäng, Tubin ja tema aeg, Suure-Jaanin musiikkifestivaali, David Oistrakh-festivaali, Viron musiikkipäivät, Tarton Johanneksen kirkon nuorten säveltäjien festivaali, Pärnun Nykymusiikin Päivät jne.) Hän on esiintynyt solistina ja kamarimuusikkona monissa Euroopan maissa, Lähi-Idässä, USA:ssa ja Venäjällä. Hän on myös ollut monien säveltäjien teosten ensiesittäjä: Giovanni Bonaton "Signum magnum", Tõnu Kõrvitsan teokset jousikvartetille, Lepo Sumeran multimediateos Sydänasiat (Südameasjad) sekä musiikki Lepo Sumeran ja Mai Murdmaan balettiin Rajattulla tilalla (Piiratud ruumiga), Eino Tambergin Dialogit sellolle ja pianolle, matka sellon ja lyömäsoitinten kanssa, Leikki suuren rummun kanssa, Andres Uibon Bach peilissä (Bach peeglis) jne. Äänilevyille hän on tallentanut Arthur Kappin, Tõnu Kõrvitsin, Kuldar Sinkin, Lepo Sumeran, Toivo Tulevin jm. tuotantoa. Vuonna 2008 hän osallistui mykkäelokuvan Nuoret kotkat (1927, ohj. Theodor Luts) uudelleen esittämisen musiikilliseen suunnitteluun. Aare Tammesalu on työskennellyt musiikkituottajana Eestin Kontsertissa ja Pärnun Filharmoniaassa. Niiden lisäksi hän on järjestänyt kilpailuja: Bach-kilpailu Viron musiikkiakatemiassa (Eesti Muusikaakadeemia) (2000) ja Pärnun viulistikilpailu (2008, 2010). Aare Tammesalu on kansainvälisen

Arthur Kapp -yhdistyksen ja Viron solistiyhdistyksen jäsen ja stipendiaatti
2010.

Liite 2. Asiantuntiodien haastattelu

Taiteellisessa projektissani osallistuvien muusikoiden nykymusiikin asiantuntiodien haastattelu:

1. Minkälaiset ovat mielestäsi vokaalimusiikissa kiinnostavimmat äänet?
2. Miten arviot projektin kappaleiden nuotaatioita suhteessa soivaan tulokseen? Olivatko epäperinteiset nuottimerkit ymmärrettävät?
3. Miten tärkeä on mielestäsi sanallisen tekstin ymmärtävyys kuulijan kannalta?
4. Toteutuivatko mielestäsi säveltäjien toivomukset?

Sopraano nykymusiikissa. Työryhmän jäsenten haastattelu

Hans-Gunter Lockin (Lock 2010) vastaukset käsittelevät Sohrab Udumanin teosta *Cassandra* sekä Aare Tammesalun (Tammesalu 2010) vastaukset Jürg Wyttenbachin teosta *Encore!*. Olen kääntänyt tekstin viron kielestä suomen kielelle.

Minkälaista lauluäänen käyttöä projektin teoksissa esiintyy?

Hans-Gunter Lock: Sohrab Udumanin kappalessa *Cassandra* on enimmäkseen käytetty perinteistä sanallisen tekstin kanssa lauluääntä, teksti on myös usein narratiivisessa funktiossa. Esintyy myös melismaattisuutta sekä vokaliisia ja glissandoja ylös ja alas. Tavalliselle vokaalitekniikalle on lisätty myös deklamatoorisia tekniikkoja. Kappaleen tietyissä paikoissa täytyy tekstia resitoida sekä tavaanomaisella äänellä että kuiskaten. Välillä on esillä yksittäisiä foneemeja sekä sisään- että uloshengitykset.

Epäperinteisen vokaalikäytön esimerkkeinä ovat

- soinnittomat konsonantit, joilla puuttuu sävelkorkeus
- avoimet glissadot ylös ja alas (kyseenalaiset soinnittomien konsonanttien tapauksessa)

- puhuttu teksti, jolla on rytmi tavallisesti (poissa lukien 9'53 sekä 14'35) ulos kirjoittamatta, mutta joilla orientoitumista mahdollistavat tahdit
- rytmisesti ulos kirjoittamaton kuiskattu teksti, jossa orientoutumista varten ovat tahdit

Miten ovat erilaiset käyttötavat nuotinnetut?

Hans-Gunter Lock: Uduman kirjoittaa tavallisesti kaikki nuotit ulos perinteisessä nuottikirjassa. Kuitenkin *Cassandrassa* esiintyy rytmin sekä sävelkorkeuden merkintöjä myös tahdin sisäisenä visuaalisenä jaotteluna. Joskus säveltäjä ei kirjoittaa ulos konkreettista sävelkorkeutta, osoittaen nuottivarsien paikkojen kanssa korkeassa rekisterissa soiville erilaisille, mutta epämääräisille sävelkorkeuksille.

Glissandot ovat nuotinnettu graafisesti ja loppuvat usein avoimesti, koska erityisesti nopeimissa paikoissa ei ole joka tapauksessa mahdollista glissandon määränpääsävelkorkeutta tarkasti kontrolloita. Usein säveltäjä käyttää vain foneemejä, joita hän nuotintaa IPA-standardin ääntämysmerkkien avulla. Soinnittomien konsonanttien (s, š, h) tai kuuluvien sisään-uloshengityksien tapauksessa (joita täytyisi myös käsitellä soinnittomina konsonatteina) käyttää säveltäjä erikoismerkkejä, kirjoittaen tavallisen nuotinpään kohdalle x-nuotinpään, viittaen näin puuttuvalle sävelkorkeudelle. Joskus tuntuu kyseinalaista (esimerkiksi s. 1), miksi soinnitonta konsonanttia (s, š, h) tai hengitstä seuraa glissando. Onko ollut kyseessä suutilan kapeutuminen tai laajentuminen, joka muuttaa vastavaa hälyspektriä ylös tai alas?

Puhuttu deklamatoorinen teksti on joskus rytmisesti uloskirjoitettu, mutta usein jää rytmi ilman uloskirjoitettua rytmiä. Usein on visuaalisen tahtiviivojen avulla orientoitumisen päämäärä ei niin paljon tarkka musiikkillinen rytmi, mutta sanan luonnollinen puherytmi. Kuiskatulla tekstillä, joka ilmestyy vain parissa paikassa, puuttuu säveltäjän uloskirjoitettu rytmi.

Lauluosoisuuden kirjoittaa Uduman kuitenkin usein pienimmin yksityiskohtien saakka rytmisesti tarkkaan ulos. Tuntuu, että jotkut nopeat yksityiskohdat on joskus toteutuksen rajalla. Aina on annettu tarkka metronomitempo, jotta laulaja voisi omaa osuuttaan synkronoida fonogrammin perusteella. Ohjeeksi on annettu fonogrammin aika-akseli sekunneissa. Välillä on tempot myös ei-kokolukusuhteissa, mikä asettaa laulajan eteen aika monimutkaisen, jos usein mahdottoman synkronointitehtävän. Käytimme synkronoinnin apuvälineenä tietokonen avulla generoitua kelloa, jonka näyttö oli projisoitu tilan takaseinälle.

Lisäksi vokaaliosuuden notaatiolle täytyy mainita, että partituurissa on aika yksityiskohtaisesti, tarkkojen sävelkorkeuksien sekä rytmin saakka nuotinnettu nauhalla soiva musiikki. Jos nauhalta soivat hälyäänet, on säveltäjä käyttänyt graafista notaatiota. Sen takia on mahdollista seurata suhteellisesti tarkaan usein aika monimutkaisella ja infotiivillä nauhalla tapahtuvaa.

Aare Tammesalu: Jürg Wytttenbachin *Encoren* notaatio on aika viittellinen. Teoksen ymmärtämistä varten tärkeä info on annettu jo säveltäjän esipuheessa: *Nie bel canto!* Se tarkoittaa, että säveltäjä ei halua koko teoksen aikana kuulla perinteistä koimeilevaa italialaista laulutapaa.

Toinen merkintä "wie eine Kabarettistin / Chansonniere singend sprechen" viittaa teatraaliselle kabareemaiselle puolipuhe-puolilaululle, antaen myös lajemmassa mittakaavassa avaimen teoksen yleisen emotionaalisen tilan tajuamista varten.

Ilmeisesti säveltäjän oma merkki V sekä nuotti nuottivarrella sijaitsevan o-kirjaimen kanssa ilmaisee tapaa "laulaa sisäänhengittäen". X-nuotinpää tarkoittaa puhetta.

Wytttenbach ei käytä usein vokaaliosuuden ylöskirjoittamista varten tavallista viisiviivaista nuottiviivastoa, koska puhelaulu (Sprechgesang) ei edellytä tarkkojen sävelkorkeuksien määrittämistä. Tässä on esittäjällä suuri improvisaatiomahdollisuus, koska nuottiviivaston välttäminen tuntuu osoittavan säveltäjälle ilmeisesti aika tärkeää "sattumanvaraisuuden"

illuusiota laulustemmassa. Vokaaliosuuden nuottirivi näyttää usein pikemmin lyömäsoinSTEMMAN kaltainen: yhdelle nuottiviivalle on kirjoitettu etupäässä rytmi sekä teksti. Toisaalta on teatraalisuuden takia lisätty paljon sanallisia merkintöjä, jotka kuvaavat silmiinpistävällä tarkkudella laulajan lavallista liikkumista, mimiikkaa sekä muita näyttämötaiteen välineitä. Lisäefektien sekä instrumenttien kuvaamiseksi käyttää säveltäjä joskus vokaalistemman lisäksi viellä toistakin nuottiriviä. Notaatio on usein vapaa ja joustava, lähtien konkreettisesta tarkoituksesta.

Teoksen sisältöä tarkistaen on selvä, että säveltäjällä on ollut päämääränä uudistaa perinteistä nuotinnustapaa, käyttäen sekä yleisiä että myös vain Wyttenbachille omaisia nuottimerkkejä. Sellainen musiikin kirjoitus edellyttää esittäjältä perusteellista syventymistä ja valmistelua. Epäperinteiset vokaali- sekä instrumentaalitavat on usein ymmärrettäviä, mutta niiden harjoittaminen voi vaatia esittäjältä paljon aikaa ja energiaa.

Vain sivulla 9 on säveltäjä nuotintanut vokaaliosuuden tarkkojen sävelkorkeuksien avulla perinteiselle 5-viivaiselle nuottiviivastolle, käyttäen perinteistä sävelkorkeuksien ylösmerkkimistä. Laulutyyli kuitenkin ei muutu.

Lisäksi on teoksessa usein aika epäperinteinen sellostemma. Esimerkiksi sivulla 11-14 vaatii monen erilaisen toiminnan koordinoiti soittajalta suurta taitavuutta ja edellyttää kovaa harjoittamista. Kaikki sellostemman linjat on siellä tarkkaan ylös kirjoitettu ja improvisaatiolle ei ole tilaa. Myös sivulla 15 poikkeaa sellostemma tavanomaisesta, koska on pakkoa soittaa kahdella jousella. Sen jakon tekee monimutkiseksi myös se, että jouset tulevat keskenään väkisin sekoittumaan. Onneksi on säveltäjä löytänyt aika omituisen ratkaisun, nuotinnetaan tarkkaan jousien liikkumisen suunan sekä kielet, joilla jousi tietyllä hetkellä soittaa.

Kritiikki ja ehdotukset

- a) Ovatko teokset kirjoitettu laulullisesti?

Hans-Gunter Lock: Udumanin *Cassandra* on kirjoitettu aika laulullisesti. Ennen laulajan sisääntuloja soi usein sama sävelkorkeus myös nauhalla, antaen laulajalle tukea myös eteenpäin. Katsomatta fragmentaariseen melodiikaan säilyy laulustemmassa kuitenkin tietty lyyrisyys ja fraasien pituuksissa on otettu huomioon laulajan luonnollinen hengitys.

b) Onko notaatio yksiselitteisesti selvä?

Hans-Gunter Lock: Udumanin *Cassandran* notaatiossa ei esiintyy käytännössä moniselitteisyyttä. Korkeassa rekisterissa on suhteelliset sävelkorkeudet määrittämättä ja voivat muuttua laulajan äänen ominaisuuksien mukaisesti. Alkuperäisessä nauhoituksessa valitsi laulaja intervalliksi noin pienen terassin. Vastaavasti esitti niitä paikkoja myös Kai Kallastu. Mutta mahdollisia olisivat myös muut intervallit.

Minkälaiset ovat mielestäsi vokaalimusiikissa kiinnostavimmat äänet?

Hans-Gunter Lock: Minulle on vokaalimusiikissa kiinnostavin yksittäisten foneemien foneettinen käsittely.

Aare Tammesalu: Minua kiinnostaa ensisijaisesti sellainen äänen käsittely, joka pystyy mahdollisimman tarkasti välittämään teoksen emotionaalista sisältöä. Ihmisäänen mahdollisuudet ovat lähes rajattomat, sen takia riippuu vaikutus pääasiallisesti esityksestä ja äänen materiaalista. Muista instrumenteista poiketen on ihmisääni paljon yksilöllisempi. Jokaisella laulajalla on vain hänelle ominainen äänen väri ja äänen käyttötapa. Juuri ainutkertaisuus ja omaperäisyys antavat laulajalle mahdollisuuden luoda toistumaton sointimaailma. Eteväällä laulajalla täytyisi olla sekä poikkeuksellinen ääni, että myös osaaminen sitä käyttäen. Äänen korotettu yksilöllisyys yhdessä syvän musikaalisuuden kanssa on kiinnostavin. Kaikki tämä pätee myös nykymusiikissa.

Miten arviot projektin kappaleiden notaatioita suhteessa soivaan tulokseen?

Hans-Gunter Lock: Udumanin *Cassandra* on nuotinnettu hyvin selvästi. Välillä on rytmi aika monimutkainen ja nopeissa paikoissa ei usein huomaa teoksen notaation monimutkaisuutta. Auktorisoidussa kantaesityksessä löytyy myös epätarkasti toteutettuja paikkoja.

Olivatko epäperinteiset nuottimerkit ymmärrettävät?

Hans-Gunter Lock: Udumanin *Cassandrassa* ei esintyy paljon epäperinteisiä nuottimerkkejä. Hengitykset sekä glissandot on selitetty nuottitekstissä siellä, missä ne esiintyvät ensimmäistä kertaa. Hyvin selkeä merkintätapa on puuttuvan sävelkorkeuden tapauksessa x-nuotinpää sekä epämääräisen sävelkorkeuden tapauksessa nuottipään puuttuminen.

Miten tärkeä on mielestäsi sanallisen tekstin ymmärtävyys kuulijan kannalta?

Hans-Gunter Lock: Koska Uduman kirjoittaa narratiivisesti, tekstiä säilyttäen. Siten hän haluaa taata, että kuulija ymmärtää tekstin. Erityisesti olennaista on se deklamatorisissa paikoissa (puhe, kuiskaus). Välillä on nauha aika kova, sen takia on säveltäjä ehdottanut lauluäänen vahvistamista. Sellaisissa paikoissa on tekstin ymmärrettävyys äänimiehen tehtävä.

Aare Tammesalu: Wyttenbachin *Encoressa* on teksti kappaleen ymmärtämisen lähtökohdasta erityisen tärkeä. Siinä teoksessa ei saa hävitä yksikään sana.

Toteutuivatko mielestäsi säveltäjän toivomukset?

Hans-Gunter Lock: Jos ymmärtää säveltäjän toivomuksina nuottitekstissä kirjoitetun, sitten me yritimme realisoida sen mahdollisimman hyvin. Avuksi

oli myös säveltäjän auktorisoitu kantaesitysnauha, jonka avulla me usein orientoiduimme.

Aare Tammesalu: Uskon, että suuri osa säveltäjän toivomuksista onnistui esittää yleisölle. Kuitenkin on mahdollista vieläkin selkeämpi ja ensisijaisesti emotionaalisessa mielessä tarkempi esitys. Sen toteutumista varten on pakkoa syvetyä vielä enemmän omaan stemmaan ja viimeistellä myös yhtyeen kokonaisuutta.

Liite 3. Projektin partituurit

Sohrab Uduman: "Cassandra", musiikkiteatteriteos sopraanolle ja nauhalle (1992)

Jürg Wyttenbach: "Encore!". Tics and tricks näyttelijälle (laulajalle) ja sellolle (1987)

Liite 4. Työpajan päätösesityksen CD-taltiointi

Kokeellinen musiikkiteatteriprojekti "Sopraano nykymusiikissa (NAINÉ)"

Pärnun Nykymusiikin Päivien multimediatyöpajan päätösesityksen dokumentaatio, 30.1.2010 Pärnun Vanalinnan peruskoulun sali

Track 1: Andrus Kallastun esipuhe

Track 2: Improvisaatio 1

Track 3: Sohrab Uduman: "Cassandra", musiikkiteatteriteos sopraanolle ja nauhalle (1992)

Track 4: Improvisaatio 2

Track 5: Jürg Wyttenbach: "Encore!". Tics and tricks näyttelijälle (laulajalle) ja sellolle (1987)

Track 6: Improvisaatio 3

Esiintyjät:

Kai Kallastu, sopraano

Aare Tammesalu, sello

Hans-Gunter Lock, elektroniikka, viulu, laulu

Indrek Palu, elektroniikka, viulu, laulu

Fred Pinault, elektroniikka, sähkökitara

Andrus Kallastu, valo, tar, laulu, musiikinjohto

Tuotanto:

Pärnun Ooppera yhteistyössä Eesti Arnold Schönberg -yhdistyksen kanssa