

Virve Magdaleno

**ORNAMENTIT – TAITEELLISEN PROSESSIN LUOMAA IMPROVI-
SAATIOTA VAI HISTORIALLISTIETEELLISTÄ MATEMATIIKKA?
– Varhaisbarokin laulujen koristelun kokemuksellinen tutkimus**

Opinnäytetyö

CENTRIA-AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikki

Toukokuu 2015

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö Kokkola-Pietarsaari	Aika Kesäkuu 2015	Tekijä/tekijät Virve Magdaleno
Koulutusohjelma Musiikki		
Työn nimi ORNAMENTIT – TAITEELLISEN PROSESSIN LUOMAA IMPROVISAATIOTA VAI HISTORIALLISTIETEELLISTÄ MATEMATIIKKAA? -Varhaisbarokin laulujen koristelun kokemuksellinen tutkimus		
Työn ohjaaja Kirsti Rasehorn		Sivumäärä [X + liitteiden lkm]
Työelämäohjaaja Lauri Pulakka		
<p>Taiteellisessa opinnäytetyössä kuvataan kahden erityyppisen varhaisbarokin laulun koristelu, harjoittelu ja esitys. Laulut ovat Claudio Monteverdin madrigaali Lamento della Ninfa ja Girolamo Alessandro Frescobaldin laulu Se l'aura spira. Kirjallisessa raportissa kuvataan matkaa koristeluoppaiden ja ohjeiden avaraan ja ristiriitaiseen maailmaan ja tiivistetään varhaisbarokin laulun erityispiirteitä. Mukana ovat tutkimuksen kohteena olleiden laulujen suomennokset ja analyysit sekä tehtyjen ornamenttien kuvaukset.</p> <p>Työ on laadullinen triangulaatiotutkimus, jossa käytetään fenomenologista ja kokemuksellista tutkimusotetta selvitettyä kuinka varhaisbarokin lauluja tulisi koristella. Työssä hyödynnetään tekijän lauluopintoja Itävallassa, Johan Joseph Fux -konservatorion vanhan musiikin koulutusohjelmassa.</p> <p>Tutkimuksen tuloksena syntyvät ornamentoinnin kymmenen käskyä, joita varhaisbarokin laulujen esittäjät voivat käyttää hyödykseen. Lisäksi osoitetaan sääntöjen ristiriitaisuus ja tuodaan esiin taiteilijan vapaus suhteessa varhaisbarokin lauluihin. Toisaalta pyritään myös purkamaan vallitsevaa käsitystä ja pelkoa lähteä koristelemaan lauluja ja osoitetaan, että henkilökohtaisen taiteellinen koristelu on varhaisbarokin laulujen hengen ja sielun välittämisen kannalta välttämätöntä.</p>		

Asiasanat Koristelu, ornamentointi, laulumusiikki, varhaisbarokki, Lamento della Ninfa, Se l'aura spira, kokemuksellinen tutkimus

ABSTRACT

Unit Kokkola-Pietarsaari	Date June 2015	Author/s Virve Magdaleno
Degree programme Music		
Name of thesis ORNAMENTS – IMPROVISATION CREATED BY AN ARTISTIC PROCESS OR HISTORIC SCIENTIFIC MATHEMATICS - Empirical research of ornamentation in early Baroque songs		
Instructor Kirsti Rasehorn		Pages [X + number of appendices]
Supervisor Lauri Pulakka		
<p>This artistic thesis describes the process of decorating, training and performing two different styles of early Baroque songs. The songs are Claudio Monteverdi's madrigal <i>Lamento della Ninfa</i> and Girolamo Alessandro Frescobaldi's <i>Se l'aura spira</i>. The thesis describes the journey to the wide and contradictory world of the decorating guides and a summary of the special features of early Baroque singing. This work includes Finnish translation of the songs, their analysis, as well as a description of the created ornaments.</p> <p>The thesis was a qualitative triangulation study using a phenomenological research approach. It investigates how early Baroque songs should be decorated. The thesis utilizes what the author has learned during her studies in Austrian Johan Joseph Fux Conservatory's Department of Early Music.</p> <p>The discussion shows as a result of the study the ten commandments, which can be utilized by singers who perform early Baroque music. As a result of the study is also demonstrated the contradictory nature of the rules and the freedom of the artist in relation to the early Baroque songs. The work also aims to dismantle the prevailing perception and fear to create ornaments and decorate the songs. Furthermore, it demonstrates that the personal artistic approach to the ornamentation is essential for displaying the spirit and soul of the songs of these period.</p>		

<p>Key words Ornamentation, vocal music, early Baroque, <i>Lamento della Ninfa</i>, <i>Se l'aura spira</i>, empirical research</p>

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1 JOHDANTO	1
2 VARHAISBAROKIN LAULAMISEN ERITYISPIIRTEITÄ	3
2.1 Esittämiskäytäntöjä	3
2.2 Lauluteknisiä erityispiirteitä	4
2.3 Koristelu	5
2.4 Harjoittelun vaiheet	8
3 TAITEELLINEN OSIO	11
3.1 Girolamo Frescobaldi: <i>Se l'aura spira tutta vezzosa</i>	11
3.1.1 Suomennos	12
3.1.2 Ornamentit	13
3.1.3 Harjoitusprosessi	14
3.1.4 Konserttikokemukset	15
3.2 Claudio Monteverdi: <i>Lamento della ninfa</i>	16
3.2.1 Suomennos	18
3.2.2 Ornamentit	19
3.2.3 Harjoitusprosessi	22
3.2.4 Konserttikokemukset	24
4 POHDINTA	25
5 LÄHTEET	27

KUVIOT

1 KUVIO Kolme tapaa varioida lauluja (Mukaellen Ortiz teoksessa Engelge 2012)	8
2 KUVIO Harjoittelun vaiheet (Mukaellen Järviö 2010)	9

1 JOHDANTO

Ajattelen, että meidän on mahdotonta jäljittää täsmälleen sitä, millaista oli musiikki 1600-luvun Italiassa. -Neljästä vuotta sitten. Voimme saada siitä vihjeitä erilaisilla tutkimuksilla, mutta niiden ei kuitenkaan tulisi olla esteenä sille, että nykyajan muusikot laittavat sielunsa ja musikaalisuutensa näihin maagisiin kappaleisiin ja tuovat niitä yleisölle. En usko, että Claudio Monteverdi kääntyy haudassaan tai itkee vesipisaroita päällemme pilven päältä kuullessaan La Venexianan tai jonkun muun erilaisen tulkinnan hänen upeasta kappaleestaan. Uskon, että hän olisi taiteilijana onnellinen siitä, että hänen musiikkinsa voi vuosisatojen jälkeen vielä koskettaa ihmisiä ja tuoda esiin hänen jo havaitsemiaan kenties ikuisia totuuksia ihmisistä.

Mielestäni voimme ottaa oppia tutkimuksista ja käyttää niitä osviittana ja inspiraationa musiikkimme laatimiseen, mutta ihmisen, joka synnyttää näin suuria taideteoksia uudelleen itsensä kautta tulee tietenkin antaa siihen myös suuri osa itseään. Ihminen on myös osa omaa aikakauttaan; jos tämän osan yrittää leikata pois, leikataan myös joku osa tulkintaa, joku osa miksi musiikkia esitetään, joku osa siitä, mitä tämä musiikki voisi antaa, tässä yhteiskunnassa, tässä elämässämme ajassa ja todellisuudessa.

Opiskelin Centria-ammattikorkeakoulun laulunopintojeni lisäksi kaksi vuotta laulua vanhan musiikin koulutusohjelmassa Itävallassa Johann Joseph Fux -konservatoriossa. Tästä ajasta sain kimmokkeen aiheeseeni. Opintoni Itävallassa keskittyivät enemmän myöhäisbarokkiin ja klassismiin, mutta päätin sukeltaa taiteellisessa opinnäytetyössäni varhaisen barokin ajan koristeluihin, koska näin siellä itselleni taiteilijana ja laulunopettajana loputtomien kauniiden teosto-vapaiden laulujen meren, joihin saan vielä vapaasti varioida melodioita. Halusin tutustua tähän aiheeseen, koska halusin sukeltaa ornamentoinnin juurille, ymmärtääkseni enemmän koko ornamentoinnin taidetta myös myöhäisemmän aikakauden lauluja ajatellen.

Mitä enemmän sääntöjä hain, sitä ristiriitaisempiin lopputuloksiin päädyin. Sääntöjä, musiikissa, onko niitä? Vai vain *grazia* ja *spezzatura*? Tässä opinnäytetyössäni käsitteelen kahta erilaista saman aikakauden laulua. Laulut ovat Claudio Monteverdin madri-gaali Lamento della Ninfa ja Girolamo alessandro Frescobaldin laulu Se l'aura spira. Niiden julkaisemisesta on kulunut nyt n. 310 vuotta.

Käytän prosessissani fenomenologista tutkimusotetta. Fenomenologia tarkoittaa tieteel-lisfilosofista suuntausta, joka korostaa ihmisen havaintoihin ja kokemuksiin perustuvaa tiedon tuottamista (Rasehorn,2015). Taiteellisessa opinnäytetyössäni on piirteitä sekä tapaus-, että toimintatutkimuksesta. Tapauksena toimivat edellä mainitut Monteverdin Ja Frescobaldin laulut, joihin olen työstänyt koruja kokemuksellisen oppimisen mene-telmällä toimintatutkimuksen tyylin sykleissä(emt).

2 VARHAISBAROKIN LAULAMISEN ERITYISPIIRTEITÄ

”Tosiasiassa vasta vuonna 1814 Rossini järkytti kuuluisaa kastrattia Vellutia vaatimalla tiukasti tätä laulamaan aariat juuri iin kuin ne oli kirjoitettu, minkä seurauksena loukkaantunut Velluti vannoi, ettei enää koskaan laula Rossinin musiikkia” (Järviö,1998,170)

2.1 Esittämiskäytäntöjä

Varhaisbarokin eli 1600-luvun alun laulumusiikin esittäminen lähti aina tekstistä ja sen syvällisestä ymmärtämisestä. Myöhäisbarokissa 1600-luvun loppupuolella virtuoottisuus sai enemmän jalansijaa ja tekstin osuus jäi siten vähäisemmäksi. Varhaisbarokissa oltiin välimaastossa, jossa renessanssista siirryttiin barokkiin. Renessanssin aikana melodioita varioitiin todella vapaasti myös tekstin kustannuksella (Järviö,1998,170), kun taas myöhäisbarokissa käytössä oli jo enemmän säveltäjien omia koristeluohjeita, joista katsottiin minkälaisia ornamentteja juuri tämä säveltäjä haluaa (Pottinger,2014), tämä on käytäntönä varsinkin nykyaikana myöhäisbarokin koristeluita tehtäessä.

Varhaisbarokin musiikin alkuperäisissä nuoteissa tapaa vielä harvoin dynamiikkamerkintöjä tai edes kenraalibasson numeroita, mikä antaa esiintyjille vapaat kädet toteuttaa ja tulkita (Järviö,1998,170). Tuon ajan esiintyjällä oli tällaista tilannetta varten ammattitaitoa, ja vastaavaa ammattitaitoa haetaan vanhan musiikin koulutuksissa nykyaikana. Kärjistetysti voisi sanoa, että 2000-luvun klassinen muusikko seuraa varsin orjallisesti nuottiin painettuja merkintöjä. Kun niitä ei ole, hän ei tiedä mitä tehdä. Jos haluaa tehdä oman version klassisesta musiikista, pitää olla tohtorin väitöskirja versiota tuke-
massa, niin pyhää on nykyisin säveltäjien kirjoittama teksti. Varhaisbarokissa tilanne oli toinen. Tuona aikana instrumentalistit ja laulajat olivat myös aina tavallaan säveltäjiä, jotka parantelivat säveltäjän teosta omilla ornamenteillaan (Järviö,1998,170; Engel,2012,65).

Barokin aikana jokaisella hyvällä laulajalla on ollut oma jäljittelemätön tapansa kehittää ja laulaa ornamentteja (Järviö,1998,170). Samanlaisten ornamenttien laulaminen oli ehdottomasti kiellettyä (Bogner 2014).

2.2 Lauluteknisiä erityispiirteitä

”Kuulijoiden mielen liikuttaminen on varhaisbarokissa laulajien tärkein tehtävä.”(Järviö, 1998, 126)

Suomeen palatessani havaitsen selvästi myös Päivi Järviön esiin tuomat kaksi suurta harhaista ennakkoluuloa koskien vanhan musiikin laulajaa: 1. Laulajalla pitää olla pieni eleetön ääni, ei tunteita, ei vibratoa. 2. Vanhan musiikin improvisaatiota tehdäkseen täytyy olla vähintään viiden vuoden vanhaan musiikkiin erikoistunut maisterin tutkinto.

Vanha musiikin laulukoulutukseni kyllä keskittyi myös siihen, että opin kahden vuoden aikana laulamaan ilman vibratoa, mutta vibratoa saa ja pitääkin käyttää. Puskeva laaja vibrato ei sovi sen enempää mihinkään muuhunkaan musiikkiin, sen sijaan suppea ja äänelle lämpöä antava vibrato on aina suotavaa. (Järviö, 1998,128). Mitä tulee äänen ilmaisuvoimaan ja volyyymi kapasiteettiin, kaikki mahdollisuudet ovat hyväksi myös vanhassa musiikissa. Sen aikaisia esiintymissaleja tutkittuaan asiantuntijat ovat tulleet tulokseen, että laulajilta on vaadittu paikoitellen hyvinkin suurta äänen kantavuutta. Ehkä laulajia on vaihdeltu tiloista riippuen ja toiset ovat olleet enemmänkin suurten salien laulajia ja toiset pienten salien ja yksityiskohtien eksperttejä. (Järviö, 1998,118.)

Improvisaatio ja koristelutaidot ovat keskeisiä asioita tuon ajan laulumusiikin esittäjälle. Kaikkien, jotka niitä esittävät tulee tehdä niihin koristeita. Vanhan musiikin laulut ilman koristeita, ovat kuin ruoka ilman mausteita, kuin puu ilman lehtiään. Vanha musiikki on myös todella herkkää ja harmonian tulee olla täydellistä. Vanhassa musiikissa on tärkeää, että laulaja osaa laulaa korkeat sävelet hiljaa, niitä ei lauleta kovaa romantiikan ajan tyyliin. Pitkissä äänissä myös aina tapahtuu jotain. Ne eivät ole vain laulajan levähdys

ja resonointi paikkoja, vaan niihin pyritään saamaan *Mezza di vozze* (Bogner, 2014). Vanhan musiikin laulajalla ei tarvitse olla pientä ääntä, mutta suuren äänen täytyy olla joustava ja valmiina tarvittaessa näyttämään vain kärkensä eikä „sisältöä“ ollenkaan.

Renessanssin ja varhaisbarokin kappaleissa on usein vältetty rekisterin vaihdosta. Varhaisbarokissa viritys on usein vaihdettu laulajan mukaan tasolle, jossa rekisterin vaihdosta ei kyseisessä kappaleessa tapahdu. 415 herziä pidetään nykyään vakiintuneena barokki virityksenä, mutta tosiasiaassa viritystaso on vaihdellut suuresti alueittain ja esityksittäin. (Pottinger, 2014). Viritystaso on päätetty joko laulajan rekisterin mukaan tai, jonkun mukana olleen instrumentin mukaan, jota on vaikea virittää esim. urut tai nokahuilut. Tärkeää barokki-ajan laulamissa on tekstin selkeä lausuminen ja ilmaiseminen (Järviö, 1998,124), tämä saattaa olla ristiriidassa nykytekniikan kanssa, jossa musiikki on usein tekstiä tärkeämpää.

2.3 Koristelu

”Jos olisi mahdollista kuvailla, kuinka tehdä kauniita ornamentteja, tekisin siitä muistiinpanoja tänne, koska niitä ei voi selittää, ei puhuen eikä kirjoittaen, minun täytyy suositella matkimaan, jotakuta, joka tekee ne erityisen hyvin, tai opettelemaan ne itse”
Besard,1700 (Neumann,1978,10)

Caccini (teoksessa Fogelberg, 1990)), kuten Järviö sekä keskipohjanmaan kamariorkesterin soolosolisti, musiikin tohtori ja *informanttini* Lauri Pulakka painottavat ornamenttien teossa kahta laulajan ominaisuutta *graziana* ja *sprezzaturaa*. Näitä ilman laulaja ei ornamentteja voi hyvin tehdä, eikä näitä myöskään voi kenellekään opettaa. Näin yksinkertaistako se on? Nämä käsitteet olivat renessanssin ja barokin ajassa hyvin tiedossa ja niillä arvioitiin laulajien suorituksia. Voimmeko siis ajatella, että jos *grazian* ja *sprezzaturan* omaava laulaja päästää taiteellisuutensa valloilleen, voi hän nykyaikanakin ornamentoida vanhan musiikin kappaleita mielensä mukaan? Mutta mitä sitten on *grazia* ja *sprezzatura*? Järviö käyttää käsitteiden avaamiseen useita sivuja, joten oma suomenokseni ovat karrikoiteja tarkoituksena vain pitää lukija mukana. Käsitteet liittyvät

kauneuden tajuun, taitoon ja sen peittämiseen, huolimattomaan huolellisuuteen, herkkyyteen, viehkeyteen, jotakin sellaista. *Grazian* sanoisin olevan kauneudentajua ja *spezaturan* taidon piilottamista, taidon syvää sisäistystä niin ettei se ole enää näkyvissä. Taiturillisuutta, joka vaikuttaa helpolta.

Kun harjoittelimme ornamentteja Itävallassa Johan Joseph Fux konservatoriossa vanhan musiikin koulutusohjelmassa, sain tähän kaksi hyvin erilaista opettajaa. Oman lauluopettajani Margret Bognerin, joka oli erikoistunut Bachin, Händelin ja Mozartin musiikkiin. Bogner edustaa vanhan koulukunnan ornamentoijaa ja alusta asti lauloimme laulutunnilla erilaisia diminuutio-oppaiden kuvioita. Tämä on saattanut instrumenttini kuntoon, jossa voin melko vapaasti tehdä jo aika monenlaisia ornamentteja. Toinen opettajani oli improvisaation professori, gambisti Claire Pottinger. Pottingerin kanssa lähdimme liikkeelle improvisaatiosta. Claire piti tärkeänä, että laulaja osaa ajatella harmonisesti ja oppii tunnistamaan minkälaisia kuvioita ja variaatioita erilaisien bassokulkujen päälle voi tehdä. Tämä vaatii äänen joustavuutta, harmonian lukutaitoa sekä herkistynyttä kuuntelemista ja tilanteen seuraamista. Oma äänenmuodostus pitää hetkeksi asettaa syrjään ja alistaa oma ääni instrumentiksi, joka kykenee laulamaan nuotteja joita oma pää kehittää suhteessa kyseiseen harmoniaan. Esitykseen kirjataan lauluimprovisaatioissa parhaalta kuulostavia ideoita ja ne harjoitellaan sitten myös teknisesti istumaan ääneen.

Tässä Centria-ammattikorkeakoulun opinnäytetyössäni olen pääosin soveltanut tätä “vapaata ornamentaatiota”. Olen analysoinut bassolinjan soinnuiksi joihin teen kuvioita. Käytän variaatioissani muun muassa terssien täyttöä ja kadenssien koristelua, mordenttia, *mesa di vocea*, melismoita, intervallien täyttämistä askelkuluilla ja kiertämistä. Kielioppia ornamentteihini olen saanut viime vuonna Itävallan improvisaatiokurssilta, joilla harjoittelimme erilaisia trillejä, kadensseja ja mahdollisuuksia täyttää erikokoisia interalleja sekä Rouva Bognerin tunneilla laulamillani Diminuutio-oppaiden kuviolla. Tähän kielioppiin olen lisännyt modernin ihmisen kieliopin, joka tahtomattankin syöpyy mieleen tästä ajasta ja musiikista, jota nykyaikana kuulee. En lähtenyt alussa erottelemaan näitä ja asettamaan itselleni rajoja. Tarkastelin tätä rajaa ja haastattelin asiaan

liittyen asiantuntija Keski-Pohjanmaan kamariorkesterin soolosellisti, musiikin tohtori Lauri Pulakkaa.

Itävallassa meillä oli ornamenttien laadun parantamiseen käytössä opettajan ammattitaito, tosin eri opettajilla mielipiteet saattoivat vaihdella rajustikin siitä mikä kuulosti hyvältä ja mikä ei. Tässä on havaittavissa konservatiivista koulukuntaa ja modernimmin orientoituvaa. Halutaanko siis yrittää jäljitellä orjallisesti sitä, miltä 1600-luvulla laulut ovat kuulostaneet, mikä ei ole käytännössä mahdollista. Vai jäljitelläänkö enemmänkin tunnejälkeä, jolloin voidaan itseasiassa päästä lähemmäksi alkuperäistä lopputulosta. 1600-luvulla laulaja on ollut säveltäjä ja artisti, joka on saanut päättää viritystason, dynamiikan ja diminuutiot. Miksen minäkin, kun hyppään ajassa taaksepäin 1600-luvun Veneziaan? Irtaudun nykyajan klassisen musiikin kahleista ja suhtaudun nuotteihin vapaammin, tosin syvällä kunnioituksella, kuten vanhaan, aikaa kestäneeseen sävellykseen kuuluukin.

Teksti on suurimpana inspiraation lähteenä ornamenteissani. Järviön mukaan ornamentteja tulisi tehdä ainoastaan italian painollisilla tavuilla. Myös Improvisaatio-opettajani puhui opetuksessaan sanojen merkityksestä. Hän sanoi, että tekstiä pidetään ornamenttien inspiroijana: jos tekstissä sanotaan esimerkiksi „vezzosa“ italiaksi karismaattinen, upea „kääntämätön sana“, tulee koru myös olla jotain karismaattista ja upeaa kuvaamaan sanaa. Jos tekstissä esimerkiksi kuvataan kuumaa kesää, pitää ornamentteihin myös löytää jotain musiikillista mikä kuvaisi kuumaa kesää. Nämä asiat eivät voi olla ristiriidassa. Myös musiikillista ilmaisua on syytä kunnioittaa. Kerran esimerkiksi vaihdoin erään kappaleen ornamenteissa rytmien pisteellisestä tasajakoiseksi, tässä opettajani oli näreissään, kertoen, että säveltäjä on pisteellisellä ilmaisulla selvästi kuvannut sydämenlyöntiä, eikä tätä hänen mielestään voi muuttaa. Tämän isäksi virheet voivat olla äänenkuljetuksessa suhteessa bassoon.

Diminuutio tarkoittaa pidemmän nuotin jakamista osiin moniin lyhyempiin ja nopeampiin nuotteihin. (Engelge,2012,65). Diminuutio on ornamentoinnin laji, ei synonyymi sanalle ornamentti. Varhaisessa Barokkimusiikissa ornamentointi oli yleistä kaikissa

musiikin muodoissa, ornamentoitua versiota pidettiin täydellisempänä, minkä vuoksi vain se esitettiin, eikä ikinä pelkkää kirjoitettua. Madrigaaleissa tai muissa kappaleissa, joissa oli useampia laulajia yleensä säveltäjä antoi solistille esimerkiksi keskellä madrigaalia mahdollisuuden laulaa rikkaalla ornamentaatiolla, kun muut osat laulettiin vain muutamalla pienellä variaatiolla. Laulaja otti säveltäjän sävellyksen raakamateriaalina itselleen (Engelge,2012,65.) Erilaisia diminuutio-oppaiden kuvioita harjoittelemalla voi luoda äänelleen oman tapansa ornametoida kappaleita. Kun on ornamentoinnut useamman laulun ornametit alkava tulla luonnostaan tietynlaisina.

Diego Ortiz on jaotellut Tutor of Diminution kirjassaan(1553) kolme tapaa varioida lauluja. (kuvio 1) Ennen näitä hän kuitenkin tähdentää, että laulajan täytyy aina valita ornamentit taitojensa mukaan, sillä hyvätkin variaatiot latistuvat, jos niitä ei osata esittää. (Engelge,2010, 78) Kuvio1.VM

Ensimmäinen ja kaikista täydellisin tapa on sellainen, jossa variaation ensimmäinen- ja viimeinen nuotti on sama kuin alkuperäisen.

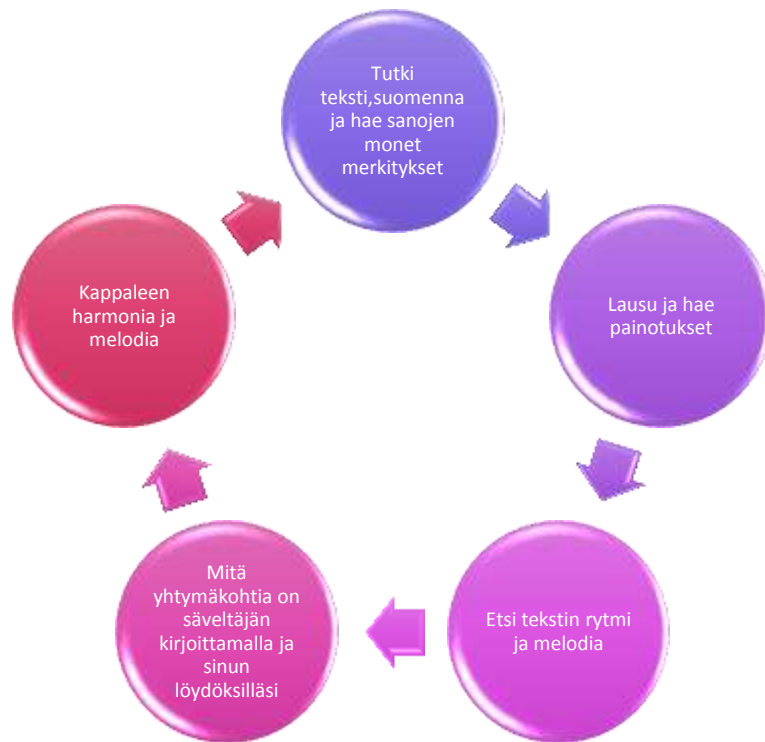
Toinen tapa ottaa lisää vapauksia, se ei kehity kuten annettu melodia, mutta ensimmäinen sävel on sama ja viimeinen lähellä alkuperäistä. Tämä on tärkeä ornamentoinnin muoto, koska sen avulla voidaan saavuttaa jotain muuta kuin ensimmäisellä täydellisellä tavalla.

Kolmas tapa eroaa rajustikin sävellyksestä, siinä musisoidaan vain korvakuulolta tietämättä itsekään mitä laulaa. Tämä saavuttaa vain harvoin täydellisyyden ja usein muusikot tekevät virheitä eivätkä esimerkiksi saavuta kadenssia .

KUVIO 1. Kolme tapaa varioida lauluja (Mukaellen Ortiz teoksessa Engelge 2012)

2.4 Harjoittelun vaiheet

Laulaja, musiikintohtori Päivi Järviö (2010) erittelee kirjassaan *Laulajan Sprezzatura* metodinsa varhaisen barokin ajan laulujen harjoitteluun. Olen jossakin määrin soveltanut sitä myös omaan harjoitteluuni. Ainakin se on toiminut ohjenuorana, mitä kohti pyrin.



Kuvio 2. Harjoittelun vaiheet (Mukaellen Järviö 2010)

Harjoittelu (kuviota 2) etenee siten, että ensimmäisenä tutkitaan teksti, suomennetaan sanojen monet merkitykset ja mietitään miten sisältöä voidaan tulkita. Sitten lausutaan tekstiä ja haetaan italian painotukset. Lausutaan tekstiä uudestaan ja uudestaan ja etsitään tekstin rytmiä ja melodiaa. Sitten vasta siirrytään itse säveltäjän kirjoittamaan melodiaan ja katsellaan mitä yhtymäkohtia siitä löytyy omaan tekstintulkinta prosessiin.

Tämä Päivi Järviön harjoitusprosessi eroaa selkeästi improvisaatio opettajani tulkinta tavoista, joka lähti instrumentalistina aina ensimmäisenä harmonioista ja melodiasta. Tässä opinnäytetyössä tutkin näitä kahta asiaa eri prosesseina ja sitten yhdistän ne. Järviö perustaa kaikki tulkinta- ja koristelukysymykset tekstiin ja sen painotuksiin: hän kuvaa, että varhaisbarokin musiikissa tämä on erityisen tärkeä osa-alue. Pulakan kanssa keskusteltuani ymmärsin, että näitä painotuksia voi erityisesti käyttää myös koristelu vaiheessa. Voi makustella sanaa, sen sisältöä ja tunnustella minkälaisia tunteita ja sitä kautta melodioita sana ikään kuin itse luo. Ornamenttien teko tulee mielestäni vasta siinä vaiheessa, jossa kappale on jo kaikin puolin tuttu. Mitä paremmin tuntee kappa- leen, sitä parempia ornamentteja voi tehdä.

3 TAITEELLINEN OSIO

3.1 Girolamo Frescobaldi: *Se l'aura spira tutta vezzosa*

Girolamo Frescobaldi (1583-1643) teki elämäntyönsä Rooman pietarinkirkon urkurina ja suurin osa hänen sävellyksistänsä olikin kosketinsoittimille. Häntä pidetään barokin kosketinsoitinmusiikin ensimmäisenä suurena mestarina, mutta hän sävelsi myös useita madrigaaleja ja aarioita. *Se l'aura spira tutta vezzosa* on yksi hänen tunnetuimpia melodioitansa, jota varioidaan ympäri maailman erilaisissa kokoonpanoissa. Se on julkaistu vuonna 1630 Firenzessä kokoelmassa *Arie Musicali 1*, joka sisältää yksi-, kaksi ja kolmiäänisiä lauluja basso-continuo säestyksellä.

Tästä kappaleesta kuullaan monenlaisia tempoja, mutta se on luonteeltaan tanssillinen ja iloinen. Halusin siksi säilyttää sen konsertissani nopeana. Hyvin nopeassa tempossa on ongelmana se, ettei kappaleeseen pysty tehdä kovin monimutkaisia ornamentteja. Tähän tarjosin ratkaisuna temponvaihdoista. Asiantuntija Lauri Pulakka sanoi, että perusteltuja temponmuutoksia voi tehdä niin kauan, että hitaassakin tempossa säilyy kappaleen luonne ja tanssillisuus.

Teimme sellistin ja rumpalin kanssa version, jossa yhdistyy keskikesän kuuma ja hiki-
nen tanssi sekä kesäillan varjoon piirtyvä tanssintranssin jälkeinen usva. Kappaleeseen tulee yksi temponvaihdos. Tempo on oikeastaan kehittynyt keskeiseksi kysymykseksi tämän kappaleen harjoittelussa ja ensimmäisen esityksen jälkeen vielä muutimme sitä hivenen hitaampaan sillä, kun tempo vielä nopeasta esitystilanteesta kiihtyy, jää ornamentteista vaikeimmat pois, eikä ole tässä nimenomaa ornamentteihin keskittyvässä opinnäytetyössä tarkoituksena.

Itävallassa esitimme kaikki laulut aina siten, että ensin esitimme kirjoitetun version ja siten varioidun, tämä oli myös alkuperäinen suunnitelmamme. Tutkiessani tekstejä

esim. Engelmanin kirjassa sanotaan, että vain varioitu versio esitetään eikä säveltäjän kirjoittamaan ”raakaversiota”. Tämä ristiriita aiheuttaa siis pientä pohdintaa. Toisaalta kappaleesta tulee aika raskas kun se esitetään kaksi kertaa, mikä vaatii todella hyvää laulukuntoa nopeine ornamentteineen ilman hengähdystaukoja. Siksi mietin, olisiko sittenkin parempi esittää kappale vain kerran ja laittaa välisoittoja eri osien väliin. Silloin mielestäni kappale hurautaisi liian nopeasti ohi eikä sen tunnelmassa pääsisi kellumaan. Päädyin siis pidempään versioon.

3.1.1 Suomennos

Käännös on oma vapaa suomennokseni, jossa olen käyttänyt apunani italialaista Dario Luicia. Sen käyttö käsiohjelmissa on vapaa, mutta suomentajan nimi on mainittava. Laulun sanat kääntänyt sähköisestä nuottijulkaisusta (IMSLP 2014a)

Ilma puhaltaa kaikkialla hurmaavasti,

viileä vaaleanpunainen nauraa.

Varjossa puska kuin kaunis smaragi, kesä kuuma, pelkoa ei ole.

Tanssi tanssi, tule onnelliseksi.

Nynfi toivottaa tervetulleeksi kukan, esimerkin kauneudesta.

Kirkas lähde omia reittejään vuorilta mereen virtaa.

Hänen suloiset säkeensä kertovat linnusta ja kukkivasta oksasta.

Kauniit kasvot varjossa vieressä antavat ylpeydelleesi armoa.

Laulaa, laulaa, nynfi nauraa, ajaa ulos kaksikymmentä julmuutta.

3.1.2 Ornamentit

Nuotti esimerkki 1. Se l'aura spira 1.Osa.

[Canto] Se l'Au-ro spi - ra tut - ta vez - zo - sa, La fre-sca ro - sa ri -

[Basso]

den-te sta, La sie-pe om-bro-sa di bei sme-ral - di, D'e-sti-vi cal-di ti-mor non

Ensimmäisessä osassa korostin diminuutioilla sanoja vezzosa (hurmaava t.4), ridentesta (nauraa t.7), bei (kaunist.11), caldi (kuuma t.14), non(ei t.15). Inspiraation ornamentteihini hain sanojen merkityksestä ja harmoniasta. Lisäsin näihin kohtiin nuotteja kiertäen ja vaihtaen alkuperäisiä säveliä muihin soinnun säveliin.

Nuotti esimerkki 2. Se l'aura spira 2.Osa

Seconda Parte

hà. A bal-li a bal-li lie - te ve - ni - te Nin-fe gra di-te fior di bel -

tà, Or, che si chia-ro il va - go fon - te Dall 'al - to mon - te al mar sen'

Toisessa osassa käytin paljon intervallien täyttöä tehden siten melodiasta soljuvammamman, vesimäisen. (t.1-2 ja t.25). Korostin sen tanssillisuutta rytmivaihdoilla(t.19-20). Gradite (kutsuva koru) ja mar (vesimäinen merta arvostava koru) sanoja korostin kierroilla ja tahdista 25 aloitimme subitopianon, jolla korostimme siten lähteen epämääräistä virtausta mereen. Lauloin crescendoa loppua kohden, jolloin ajattelen, että ääni on kuin puro, joka näkee määränpänsä lähestyvän.

Nuotti esimerkki 3. Se l'aura spira 3.Osa.

Terza Parte 35

vã. Suoi dol-ci ver-si spie-ga l'Au-gel-lo, E l'Ar-bo-scel-lo fio-ri-to

40 45

stã, Un vol-to bel-lo al l'om-bra ac-can-to, Sol si dia van-to d'ha-ver pie-ta,

Kolmannen osan aloitamme myös pianossa ja korostamme siten sen kauneutta. Olen korostanut kierroilla sanoja dolci (suloinen t.34) ja fiorito (kukkiä t.40). Tahdissa 35 korostan G:n päälle kirjoitettua E-tä huudahduksella.

Nuottiesimerkki 4. Se l'aura spiran loppuhuipennus.

50 55

Al-can-to, al can-to Nin-fe-ri-den-ti, Scac-cia-te i ven-ti di cru-del-tã.

Viimeinen rivi kertaautuu versiossamme 4 kertaa. Kaksi kertaa siten kuin se on kirjoitettu ja kaksi kertaa ornamenttien kanssa. Toisella kerralla laulan sen tempo rubatossa pehmentäen alun nousua korostaen d-molli-harmoniaa. Loppuun teen vielä vahvat kadenssikoristeet. Kolmannella kerralla lopussa teen huudahduksen tahtiin 50 nostaen siten tunnelmaa kappaleen loppua kohden.

3.1.2 Harjoitusprosessi

Aloitimme harjoittelun rummun ja sellon kanssa. Kokoonpanossa perkussionisti on Centria-ammattikorkeakoulusta valmistunut kansanmuusikko ja sellisti klassisen puolen opiskelija. Pyysin perkussionistiä mukaan juuri kappaleen rytmin vuoksi. Mielestäni rumpu saa sen upeasti esiin. Sello tuli mukaan, koska sellon kanssa on miellyttävää laulaa. Harmonia soittimeksi valitsin kitaran. Kitaristina toimii Centria-ammattikorkeakoulusta valmistunut klassinen kitaristi. Harjoitusperiodi oli loppujen lopuksi lyhyt. Yksi viikko. Sinä aikana saimme kappaleen aika hienoon muotoon, johon

olimme kaikki tyytyväisiä. Harjoituksissa käytimme apuna nauhurina, jossa continuon jäsenet aina kuuntelivat kotona edellisten harjoitusten tuotoksen ennen seuraavia. Tämä toimi hyvin, koska meillä ei ollut harjoituksissa mukana ulkopuolisia korvia, näin ollen, olisi ollut vaikeaa saada kokonaiskuvaa ilman nauhaa.

Ensin tuntui vaikealta laulaa ornamentteja, koska ne tuntuvat henkilökohtaiselta eivätkä heti toimi äänellä täydellisesti, mutta kun olin kuullut ne nauhalta varovaisesti laulettuina, uskalsin hyvin laulaa ne seuraavalla kerralla ulos, koska tiesin mikä toimi ja miltä ne kuulostavat. Yhtäkkiä ne toimivat myös oikeassa tempossa, koska jotenkin vain ymmärsin että voin laulaa ne myös nopeasti, se vaatii vaan enemmän työtä ja energiaa. Koko kappale ornamentteineen onkin minulle melkoinen voimanponnistus, koska nopeiden kuvioiden laulaminen tempossa ilman todellisia taukoja vaatii paljon keskittymistä ja äänen kontrollointia.

Kappaleen laulaminen tämän continuon kanssa on kuitenkin suuri nautinto, juuri kuten mielestäni tämän kappaleen pitää ollakin. Se kertoo onnellisuudesta ja pahan pois ajamisesta ja sitä laulaessani olen myös onnellisimmillani, tanssien kesäillassa ja ajaen pahoja henkiä pois, häiritsemästä eloamme. Harjoitusprosessin aikana kävimme läpi myös soittajien kanssa tekstiä ja suomennosta. Mielestäni on tärkeää, että kaikki ymmärtävät kappaleen sisällön ja eri tunnetilat. Nyanssit päätimme myös yhdessä, erityisesti kertaukseen teemme yhteisiä subitopianoja, joka tuo osaltaan myös vaihtelua ja esiin kappaleen tekstin värejä.

3.1.3 Konserttikokemukset

Harjoitusesitys ravintolassa 28.1.2015

Saimme paljon positiivista palautetta kappaleen sovitukselta ja kappalevalinnasta ja fraseerauksesta yleisesti. Ravintolassa ei luonnollisesti ole akustiikkaa ja esiintymislava oli meille liian pieni. Kaikkien soittajien tuli seistä suhteessa mikrofooniin, joka oli kiinnitetty kattoon ja kitara vahvistettiin erillisellä mikrofonilla. Kuten olen aiemmin maininnut, kappale vaati erityisen hyvää laulutilaa, jotta voin suorittaa sen täydellisesti. Koska oma tilani ei ollut kovin hyvä, en mielestäni voinut tuoda esiin kappaleen tun-

nelmaa samoin kuin harjoituksissa. Tempo oli nopea enkä voinut laulaa kaikkia ornamentteja, en saanut itseäni myöskään ornamenttien vaatimaan herkkyystilaan. Täten kappale jäi ikään kuin lämmittelykappaleeksi ennen *Lamento della Ninfaa* mikä harmitti minua suuresti. Mietin, miten saisin tämän estettyä lopullisessa konsertissa. Olin kuitenkin onnellinen, että esitimme kappaleen, koska muutamat kuulijat tulivat henkilökohtaisesti kiittämään esityksestä ja kertoivat etteivät ole ikinä kuulleet tämän aikakauden musiikkia ja se oli heidän mielestään aivan upeaa.

Virallinen opinnäytetyökonsertti 19.3. klo 15.30

Tässä konsertissa laitoin *Se l'aura spiran* viimeiseksi kappaleeksi. Tämä oli aika rohkeaa, koska kyseessä oli pieni kappale suhteessa B-tutkinnossani esitettyihin liedeihin ja aarioihin. Sain siitä positiivista palautetta, se toi ihmisille hyvän mielen, kaikki pitivät siitä kappaleesta kovasti. Itsekin olin melko tyytyväinen lopputulokseen. Viimeisessä harjoituksissa keskityin tempoon, jotta osaisimme opinnäytetyökonsertissa valita juuri oikean tempon, jossa ornamentit vielä onnistuvat, mutta jossa ei menetetä kappaleen nopeaa ja rytmistä luonnetta. Onnistuimmekin tempossa hyvin ja se oli avain koko kappaleen onnistumiseen. Pystyin laulamaan kaikki ornamentit ja ne olivat melko selkeitä. Lopun huudahdukset kasvattivat vielä kappaleen tunnelmaa loppua kohden.

3.2 Claudio Monteverdi: *Lamento della ninfa*

“Claudio Monteverdi tunteiden liikuttamisessa... muuttuu mitä miellyttävimmäksi ihmismielen tyranniksi” *Aquilino Coppini 1608* (Unger-Hamilton, 2007,18)

Claudio Monteverdi (1567-1643) oli italialainen säveltäjä, laulaja ja viulisti. Häntä pidetään yhtenä tärkeimmistä vanhanmusiikin hahmoista muun muassa, koska hän kirjoitti ensimmäisen merkittävän oopperan ja on ensimmäinen säveltäjä joka on kehittänyt kolmiulotteisen draamallisen suhteen musiikin ja sanojen välille. Hän on tunnettu myös

upeista omaperäisistä madrigaaleistaan. (Unger-Hamilton, 2007,19). On jopa sanottu, että 1600-luvun italialaista musiikkia hallitsee Monteverdin nerous. (Anderson,2004,24)

Lamento della ninfa sisältyy Monteverdin kahdeksanteen Madrigaalikirja *Madrigali dei guerrieri et amorosi* eli *Sodan ja rauhan madrigaalit*, Julkaistu 1638. Sitä on kuvattu yhdeksi hänen liikuttavimmaksi työkseen. Lamento della Ninfaa on kutsuttu muun muassa unohtumattomaksi ja melkein kestämättömän intensiiviseksi. Tästä huolimatta koko harmonia perustuu vain neljään basson säveleen A-G-F-E, joka toistuu muuttumattomana läpi koko kappaleen. Juuri tällaista toistuvaa alas kulkevaa bassoa kutsutaan lamentoksi. Sitä on käytetty läpi historian nimenomaa surun ja toivottoman kärsimyksen ilmaisuun tai yleisemmin ilmaisemaan kontrolloimatonta tunnetta. Sointuyhdistelmä luo kärsimättömän odotuksen tunnelman ja tuloksena on jännityksen tiheneminen (Jackson, 2009.)

Täysin tietoisena lamenton dramaattisista mahdollisuuksista Monteverdi on luonut kappaleeseen vaikuttavia dissonansseja ja upeaa sanamaalailua. Hän käyttää vaikutuskeinoaan myös säkeiden pituutta; esimerkiksi kappaleen loppulause vaatii laulajalta erittäin taitavaa hengityksen kontrollointia, mikä työntää laulajan psyykkisille rajoille ja näin voidaan ilmaista Ninfan psyykkistä tilaa. (Jackson, 2009.) Olen huomannut tämän myös omissa harjoituksissani ja oli todella kiinnostavaa, että juuri tämä asia oli nostettu esiin myös Jacksonin työssä, olen miettinyt kyseisten paikkojen hengityksiä, mutta ilmeisesti tarkoituksena onkin tehdä ne yhdellä hengityksellä niin, että ilma loppuu loppua kohden.

Monteverdi on myös ollut aikanaan poliittisesti kantaaottava säveltäjä. Monteverdin musiikki vaati harjoitettuja naisääniä tekemään dramaattisia ja ekspressiivisiä poliittisia kannanottoja. Tuohon aikaan laulaminen ei ollut kokonaan hyväksytty arvostettavalle naiselle, Monteverdin musiikki salli naisten käyttää ääniään saavuttamaan valtaa. (Gordon, 2004.)

Lamento della Ninfassa Monteverdi on antanut äänen hyväksikäytetyille naiselle. Kyseessä on onneton rakkaus, jossa kärsivä osapuoli Nymfi on hulluuden ja itsemurhan partaalla, koska rakastettu on jättänyt hänet toisen naisen vuoksi. Nymfi tunnustaa kappaleessa, että hän on suudellut tätä miestä, ehkä jotain muutakin voi päätellä kappaleen lopusta ”hiljaa, hiljaa, hiljaa, tiedät jo liikaa”. Minkälaisen vaikutuksen tämä on tehnyt 1640-luvulla kun nainen on laulanut sitä kolmen miehen kanssa? Mikä voisi olla verrannollisen dramaattista tänä päivänä?

3.2.1 Lamento della Ninfan suomennos

Tässä oma vapaa suomennokseni teoksesta. Originaali tekstin otin sähköisestä nuotikjulkaisusta (IMSLP 2014b) Käyttöoikeus käsiohjelmassa vapaa, mutta suomentajan nimi on mainittava.

"Amor", dicea, il ciel mirando,	"Rakas", sanoi hän, taivaan katsellessa
il piè fermo, "dove, dov'è la fè ch'el traditor giurò?"	surusta sekaisin, "Missä on uskollisuus jonka julma petturi lupasi?"
Miserella.	Onneton.
"Fa' che ritorni il mio amor com'ei pur fu, o tu m'ancidi, ch'io non mi tormenti più."	"Palauttakaa rakkaani, kuten hän oli, tai tappakaa minut älkää enää kiduttako"
Miserella, ah più no, no, tanto gel soffrir non può.	Kurja, voi enää ei, ei kaikki jää, kärsimys, ei pysty.
"Non vo' più ch'ei sospiri se non lontan da me, no, no che i martiri più non darammi affè.	"En halua enää huokauksia viekää se kauas minusta ei, se marttyyri enää satuta tunteitani.
Perché di lui mi struggo, tutt'orgoglioso sta, che si, che si se'l fuggo ancor mi pregherà?	Miksi hänen vuokseen kärsin, kaikki ylpeys on Ehkä, jos lennän häneltä palaa hän luokseni rukoillen?

Se ciglio ha più sereno
 colei, che'l mio non è,
 già non rinchiude in seno,
 Amor, sí bella fè.

Ne mai sí dolci baci
 da quella bocca havrai,
 ne più soavi, ah taci,
 taci, che troppo il sai."

Sí tra sdegnosi pianti
 spargea le voci al ciel;
 cosí ne' cori amanti
 mesce amor fiamma, e gel.

Jos kulmansa ovatkin tyynemmät
 hänellä, kuin minulla ei ole
 ei sulje helmaansa hän
 rakkautta, yhtä kauniin uskollista.

Ei koskaan niin suloisia suudelmia
 täällä suussa saa
 ei enää niin pehmeitä, voi hiljaa
 hiljaa, tiedätte jo liikaa

Näin hän vuodattaa tuskansa
 taivaalle; ja niin on,
 jokaisen rakastavan sydämessä
 sekoittuu rakkauden tuli, ja jää.

(Suomennos Virve Magdaleno)

3.2.2 Ornamentit

Tästä kappaleesta on olemassa useita nauhoituksia, joita olen kuunnellut aloittaessani työtäni. Vain harvassa on ornamentteja ja nekin ovat vähäisiä. Läpikävelletyissä madri-gaaleissa ornamentteja kuuluukin olla vähemmän kuin esimerkiksi säkeistölauluissa ja Monteverdi on myös usein sävellyksissään kirjoittanut haluamansa ornamentit näkyville. Todennäköisesti kuitenkin aikalaislaulajattaret ovat koristelleet tätäkin teosta runsaasti, eritoten paikkoja, joissa solisti laulaa yksin ja toistaa samantapaisia melodioita. Tässä laulussa tärkeää ovat myös tempon vaihdokset solistin affektien mukaan. Tästä on ollut jopa merkintä alkuperäisessä nuotissa (Järviö,69,1998)

Itävallassa ornamentaation ja improvisaation opettajani gambisti Claire Pottinger sanoi, että Monteverdi ei ole melodian kirjoittaja vaan harmonian ja tunnelman taituri. Niinpä hänen musiikissaan pitää ehdottomasti käyttää ornamentteja, jotta siihen saadaan lisää vaihtelua ja eloa. Monteverdin (Shampo II, 2009) käyttämiä ornamentteja olivat *grubetti*, *apoggiatura*, *acciacature*, *nopeat melismat sekä trillit, trillot, tremolot ja grogiat*. Laulaja voi myös vapaasti varioida rytmiä affektien mukaan. (emt)

Tähän kappaleeseen sopivia paikkoja ornamenteille ovat sellaiset, joissa laulaja laulaa yksin ilman miesääniä, sekä joissa hän toistaa samantapaista melodiaa. Päädyin yksinkertaisiin ornamentteihin, koska, kappale vetoaa tunteisiin juuri yksinkertaisuudellaan. Trillit eivät tähän kappaleeseen sovi eivätkä virtuoosiset kuviot. Tavallaan tämä kappale kutsuisi myös erikoisiin ornamentteihin, kuten huokauksiin ja kuiskauksiin ja isoihin affekteihin, mutta en uskaltanut lähteä niin pitkälle, koska kappale on niin hieno, että pelkäsinkin pilaavani sen.

Nuottiesimerkki 5. Lamento della Ninfa. Alku.

5

- mor

il ciel mi - rando il piè fer - mò

(t.7)

il ciel mi - rando il piè fer - mò

il ciel mi - rando il piè fer - mò

A - mor

A - mor do - ve

Alussa laulaja laulaa kolme kertaa *Amor*, mielestäni jokainen Amor tulee laulaa eri affektilla ja ainakin yhteen voi lisätä jonkun korun. Valitsen ornamenttipaikaksi kolmannen Amorin (t.7) ja teen sinne mordentin.

Nuottiesimerkki 6. Lamento della Ninfa. Kuoleman toivomus.

13 *p*
fa che ri - tor - ni il mio a - mor co - m'ei pur fu o o tu m'an -

17
- ei - di eh' i - o non mi tor - men - ti più non mi tor - men -

Tässä Ninfa kertoo, kuinka haluaa ennemmin kuolla kuin kärsiä tästä tuskasta. Täytän intervalleja, aksentoin sanoja ja teen kierron sanoille amor ja tormenti.

Nuottiesimerkki 7. Lamentodella Ninfa. Hän.

49
- lei co - lei | ch'el mio non è

Tämän jälkeen nymfi laulaa miesten kanssa, kunnes tahdissa 46-52 taas hetken yksin. Siellä mielestäni sopiva ornamentin paikka on, kun nymfi toistaa kolme kertaa "hän"-sanan, joka viittaa rakastetun nykyiseen rakastettuun. Toiseen hän-sanaan liitän Gruppon, jota seuraa lause "Chel mio non e", jonka myös koristelen kierrolla.

Nuottiesimerkki 8. Lamento della Ninfa. Ei koskaan.

57
Ne mai si | dol - ci ba - ci | mai mai | mai mai

Tahdissa 59-60 Ninfa laulaa neljä kertaa sanan Mai ("koskaan"), tällä hän ilmaisee, ettei enää koskaan tule saaman niin suloisia suudelmia. Yhdistän kaksi viimeistä maisanaa kierrolla.

Nuottiesimerkki 9. Lamento della Ninfa, hiljaa.

65

ta - ci ta - - ci ta - - ci che trop - po il sa.

mi - se - rel - la

mi - se - rel - la

rel - la mi - se - rel - la

Ihan lopussa toistetaan Taci „hiljaa“ sanaa ja toiseen (t.65) tein mordentin.

3.2.2 Harjoitusprosessi

Tämän kappaleen intensiivisyys ja resonointi ovat valloittavia kokemuksia. Se on pitkä kuin kahvitauko, mutta lauletaan ikään kuin yhdellä henkäyksellä, jonka sisällä tapahtuu monenlaista liikettä. Vaikka kaikki kappaleen mieslaulajat olivat ammattiin opiskelevia laulajia, osoittautui kappale vaikeammaksi kuin ensin näytti. Ornamentit otin mukaan vasta viimeisellä viikolla ennen ensimmäistä esitystä. Sitä ennen en voinut harjoituksissa harjoitella ornamentteja, koska miehet hämmentyivät siitä, eivätkä pystyneet laulamaan omia osuuksiaan. Silloin pidin myös intensiivisen harjoitusjakson mieslaulajille. Harjoituksissa jouduin kuitenkin keskittymään enemmän heihin kuin itseeni ja ornamentteihini. Hain mieskuorolle rentoa laulutapaa ja resonanssia. Kappale on todella herkkä eikä siihen voi lisäillä puolivalmiita ornamentteja. Esityksessä käytin siis vain niitä, jotka olin jo saanut varmaksi ääneeni.

Ensimmäinen esitys oli ”harjoituksista” paras ja silloin vasta tunsin, että voisin vapaasti harjoitella ornamentteja, koska pystyin jo jonkin verran luottamaan miessolisteihin. Ensimmäiseen esitykseen meidän ei ollut mahdollista saanut cembalonsoittajaa eikä cembaloa. ”Cembalistina” toimi vapaasäestäjä joka soitti sähköpianoa cembaloäänellä. Mietimme myös piano-äänen ja mikrofonien mahdollisuutta ravintolan huonosta akustiikasta johtuen. Huomasimme, että kappale muuttui siten helposti barokista popiksi. Harkitsin jo hetken mielenhäiriössä, että esitämmekö sitten pop-version, koska se kerran niin luontaisesti kaikilta yhtäkkiä tulee, mutta päädyimme kuitenkin mahdollisimman barokkimaiseen esitykseen. Kiinnostavaa oli, että pyytäessäni vapaasäestäjää ornamentoimaan hän lisäili säestykseen pop-kuvioita, ja rytmikomppia, koska ne tulivat häneltä aivan luonnostaan. Ennen harjoituksia ajattelin, että vapaasäestäjän ornamentit olisivat kiinnostavia, mutta jouduimmekin päätymään ratkaisuun, jossa hän soittaa melkein nuottien mukaan ja lisää vain muutamaa kohtaan soinnun säveliä, keskittyen siihen, etteivät ne tule ”poppimaisesti”.

Tämä popin ja Monteverdin yhteys tuli myös esiin muualla harjoitus vaiheessa, kun esitimme laulua alkuvaiheessa ensemble-tunnilla, jossa sijainen opettajana. Tein jotenkin luonnostani alun amor -kohtiin nousevia aksentteja, joita nykyaikana kutustaan popkoukuiksi, opettaja pyysi minua vihaisesti poistamaan ne kaikki, koska ne eivät ole tyylin mukaisia. Kuitenkin Caccini esipuheessaan nimenomaa kertoo laulajista, jotka aina aloittavat laulunsa yhtä tai useampaa intervallia alemmaa, eli nykyaikaisella popkoukulla. Caccini pitää tätä aloitustapaa mauttomana mutta erään toisen aikalaisen kirjoituksissa tällaista aloitustapaa pidetään toivottavana ja kauniina (Engelge,2010,74.) Edessä on vielä toinen harjoitusprosessi, jossa päästään vielä askeleen syvemmälle kappaleeseen, koska sen perusteet ovat jo kaikilla hallussa. Lopulliseen opinnäyteyöhöni otan kuitenkin vapaasäestäjän tilalta koulun cembalistin.

3.2.3 Konserttikokemukset

Ensimmäinen harjoituskonsertti ravintolassa 28.1.2015

Ensimmäinen harjoituskonsertti meni harjoituksiin nähden kaikilta esiintyjiltä oikein hyvin. Esityksestä tuli paljon positiivista palautetta, niin esityksestä kuin itse musiikistakin. Nautin suuresti kappaleen esittämisestä enkä tunne tarvetta lisäillä enempää ornamentteja, mutta ne jotka lauloin, tuntuivat jo sopivan kappaleeseen. Esityksemme jälkeen minua tultiin kiittämään kädestä pitäen liikuttuneina. Erityisesti toimme musiikkia paikkaan ja ihmisille, jotka eivät sitä tulisi konserttisaliin kuuntelemaan. Olimme koskettaneet ihmisiä, olin onnellinen.

Virallinen opinnäytetyökonsertti 19.3. klo 15.30

Toisessa konsertissa vaihdoin kappaleiden järjestystä. Lisäsin Lamento della Ninfaan teatraalisien efektin Ninfan kuolemasta ja jälleen syntymästä. Halusin tuoda tällä esiin sitä, että vanha aika on ohi ja nykyaikana naisen ei tarvitse enää tulla hulluksi tai tehdä itsemurhaa, koska hän on rakastunut onnettomasti ja menettänyt siveytensä. Lamento della Ninfassa miehet kertovat Ninfan tarinaa. Ninfa ei siis enää ole sitä kertomassa, hän elää vain miesten mielikuvissa. Teksti tuntuu kuitenkin autenttiselta ja todelta tunne kertomukselta. Ketä ovat nuo kolme miestä tässä kertomuksessa? Ovatko he Ninfan ystäviä vai tuomitsijoita ja hyväksikäyttäjiä? Itse koen, että heidän ”miserella” lausunnoissa on havaittavissa eri karaktäärejä.

Kappale on ollut aikanaan poliittinen ja siksi koen, että tällainen poliittinen affekti, yleisön sykehdyttäminen sopii siihen. Se saattaisi olla myös jotain radikaalimpaa, koska musiikin kauneus ja helposti omaksuttavuus auttaa käsittelemään rajujakin asioita. Ajattelen tässä jopa mm. ympärileikkauksia ja muita naisiin kohdistuvaa hyväksikäyttöä. Aika kiinnostavaa olisi myös, jos Ninfan osan laulaisikin transvestiitiksi pukeutunut kontratenori, tällä tavoin voitaisi esimerkiksi ottaa kantaa sukupuolineutraaliin avioliittolakiin. Tässä kappaleessa on useita draamallisia mahdollisuuksia ja mitä enemmän siihen olen tutustunut, sitä enemmän siitä pidän ja haluan sitä vielä esittää.

4. POHDINTA

Tämän projektin ansiosta olen kehittynyt laulajana ja ornamientoijana. Musiikillinen tietouteni on kehittynyt. Olen jäsentänyt Itävallassa oppimaani ja olen saanut ensi kosketuksen konsertin tuottamiseen sekä oman continuon kokoamiseen ja harjoituttamiseen. Yhteismusisointi oli mahtavaa, mutta muiden soittajien mukaantulo aiheutti paljon työtä ja päänvaivaa. Heikkouksena tutkimuksena näen sen, että prosessin aikana minulla ei ollut käytettävissä alan varsinaista asiantuntijaa, jonka kanssa olisin voinut peilata ajatuksiani ja oppimaani. Tämän voi osittain nähdä myös hyvänä puolena, koska siten pohdinta on muodostunut vapaaksi konventioista.

Uskon, että opinnäytetyöstä on hyötyä myös muille laulun ammattiopiskelijoille. Sen avulla saa tietoa siitä, miten varhaisbarokin lauluja tulisi esittää. Aion myös itse käyttää sitä apuna, kun opetan oppilaitani ornamientoimaan lauluja. Mielestäni koristelutaidot kuuluisivat jokaisen ammattilaulajan työkalupakkiin. Olisi hienoa, jos Ammattikorkeakoulun opetussuunnitelmaan lisättäisi instrumenttikohtaista historiaa, koska mielestäni laulajien olisi tärkeää tietää mistä laulutekniikka on lähtöisin. Haluan myös työlläni tuoda esiin, että varhaisbarokin laulut eivät ole vain aloittelevan klassisen laulajan opintomateriaalia vaan kappaleiden vaikeusastetta voi vaihdella erilaisia ornamentteja lisäten.

Halusin vielä tiivistää oman ohjeeni ornamientoijille, jonka olen jäsentänyt tämän työn avulla, lähteiden, opettajieni ja oman kokemukseni pohjalta. Osa näistä säännöistä on luettavissa useista eri lähteistä. Osa on täysin omaani, kokemuksen luomaa tietoa.

Ornamientoijan kultaiset käskyt

1. Ornamentit tulee esittää tempossa.
2. Perusteltuja tempomuutoksia voi kuitenkin tehdä.
3. Harjoittele ornamentit ääneen hyvin, vielä paremmin kuin alkuperäinen melodia. Puolivalmiit harjoittelemattomat ornamentit kuulostavat useimmiten rumilta, eivätkä imartele säveltäjän luomusta vaan sabotoivat sen.
4. Ornamentit ja nopeat kuviot ovat oivaa syvien vatsalihasten treeniä. Mitä paremmassa kunnossa ovat syvät vatsalihakset, sitä parempia ja selkeämpiä kuvioita voit tehdä.

5. Kuuntele vanhan musiikin esityksiä ja tutustu käytettyihin ornamentteihin, laula diminuutio-oppaiden kuvioita, mutta älä takerru niihin vaan käytä niitä inspiraationa omiisi.
6. Luo ornamentteja vasta kun olet sisäistänyt kappaleen rytmin, melodian, harmonian ja sanoman.
7. Lausu tekstiä runona, ota selville sen painotukset. Mieti mitä ornamentteja runosta lähtee.
8. Opiskele kontrapunktia, tuon vanhan taiteenlajin säännöt auttavat meitä yhä edelleen luomaan kauniita melodioita.
9. Ole luova, keksi mitä vain, mikä sopii kappaleeseen ja sen jälkeen itsekriittinen, kuuntele ornamentit nauhalta.
10. Ornamentoinnissa jokaiselle säännölle on poikkeus. Tähän vedoten voimme ajatella, että hyvin monenlaiset ornamentit ovat sallittuja. Taiteilija on ornamentteja luodessaan luomisprosessissa ja voi näin omaan taiteelliseen näkemykseensä vedoten tehdä melkein mitä vain.

5 LÄHTEET

Anderson, N.2004. Barokin Musiikki. UNIPress.

Bogner, M.2014. Margret Bognerin laulutunnit Johan Joseph Fux -Konservatoriossa vanhan musiikin koulutusohjelmassa 2012-2014.

Engelge, U. 2012. Musik und Sprache. Agenda Muenster.

Fogelberg N. 1990. Giulio Caccinin Le Nuove Musiche (1602).Toim. Kurkela Kari, Näkökulmia musiikkiin, Valtion painatuskeskus

Gordon ,B. 2004. Monteverdi's Unruly Women. Cambridge University Press.

Jackson,R.2009.Realizing the Continuo in Monteverdi's Lamento della Ninfa and it's Implications for Early-Seventeenth-century Italian continuo practice. Sähköinen viite. <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1233&context=ppr> . viittauspäivä 10.1.2015

Järviö, P. 1998. Italian varhaisbarokin laulumusiikin esittämisen teoriaa ja käytäntöä. Sibelius-akatemian julkaisuja.

Järviö, P. 2010. Laulajan Sprezzatura. Suomen musiikkitieteellinen seura.

Neumann.1978. Ornamentation in Broque and Post-Baroque Music. Princeton University Press.

Pottinger, C. 2014. Luennot ja luentomusiitinpanot, Claire Pottingerin vanhan musiikin improvisaatio kurssilta Johan Joseph Fux Konservatoriossa 2013-2014

Pulakka, L. 2014. Musiikin tohtori Lauri Pulakan haastattelu toteutettu marraskuussa 2014 Kokkolan konservatoriossa.

Rasehorn, K.2015. Laadullisen tutkimuksen perusteet ja arviointi. Luentomateriaali opintojaksolta tutkimustyön perusteet. Centria ammattikorkeakoulu.

Shambo II. 2009. Monteverdi's Vespers of 1610. Not for the faint of heart. sähköinen viite, viittauspäivä 10.1.2015
(<http://consortiumcarissimi.org/2014/monteverdis-vespers-of-1610-not-for-the-faint-of-heart/>)

Uger-Hamilton. 2007. Music of the Baroque era. Naxos. China.

Whenham and Wistreich. 2004. Monteverdi. Cambridge University Press.

Nuotit:

IMSLP. 2014b. Frescobaldi: Se l'aura spira. Sähköinen nuottijulkaisu. Saatavissa:

http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/54/IMSLP278345-PMLP365993-15-se_laura_spira--0-score.pdf

IMSLP. 2014b. Monteverdi: Lamentodella Ninfa. Sähköinen nuottijulkaisu. Saatavissa:

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/ff/IMSLP56085-PMLP82381-Monteverdi_Amor_Lamento_della_ninfa_SV163.pdf

