

RICHARD WAGNERIN LUOMA  
HOCHDRAMAATTISEN SOPRAANON KÄSITE

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiikin laitos  
Instrumenttiopetus  
Opinnäytetyö  
Kevät 2008  
Pilvi-Annukka Äikäs

Lahden ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma

ÄIKÄS, PILVI-ANNUKKA: Richard Wagnerin luoma  
hochdramaattisen sopraanon käsite

Instrumenttiopetuksen opinnäytetyö, 27 sivua

Kevät 2008

---

## TIIVISTELMÄ

Opinnäytetyöni käsittelee Richard Wagnerin hochdramaattisen sopraanon käsitettä. Työn tarkoituksena on selvittää, millainen ääni hochdramaattinen sopraano on. Selvitän työssäni myös laulajaidentiteettiä, saksalaista äänifakkijärjestelmää, nuoren dramaattisen äänen opettamista ja hochdramaattiseksi sopraanoksi kasvamista sekä hochdramaattisen sopraanon tekniikkaa.

Haastattelin työhöni oopperalaulaja Brita Margareta Brandtia, joka on harjoittanut Wagnerin dramaattisia naisrooleja Bayreuthin pääkorrepetiittorin Richard Trimbornen kanssa. Tietoa olen kerännyt myös erilaisista kirjallisista ja elektronisista lähteistä.

Esittelen Richard Wagnerin Der Ring des Nibelungen –oopperatetralogian (Nibelungin sormus) päätösosan, Götterdämmerungin (Jumalten tuho) Brünnhilden roolin. Sen sanotaan olevan vaativinta laulettavaa naisäänelle. Tarkastelen roolia kolmen eri sopraanon laulamana cd-levyiltä ja kerron roolin äänellisistä vaatimuksista.

Hochdramaattinen sopraano jäsentyy käsitteenä hyvin monimuotoisena. Sen ominaisuuksia ovat esimerkiksi äänen vahvuus ja tiiviys. Ääni kantaa orkesterin läpi, koska siinä on lasermainen ydin sekä oikeanlainen tekniikka Wagnerin musiikkiin. Hochdramaattista sopraanoa lauletaan noin 45-60 vuoden iässä.

Avainsanat: hochdramaattinen sopraano, Wagner, Brünnhilde, fakki, dramaattinen ääni

Lahti University of Applied Sciences  
Faculty of Music

ÄIKÄS, PILVI-ANNUKKA: Concept of *hoch* dramatic soprano  
created by Richard Wagner

Bachelor's thesis, 27 pages

Spring 2008

---

#### ABSTRACT

My thesis deals with the concept of *hoch* dramatic soprano created by Richard Wagner. The purpose of this thesis is to clarify what kind of a voice is *hoch* dramatic soprano. In my thesis, I also deal with singer identity, German fach system, how to teach a young dramatic voice, becoming a *hoch* dramatic soprano and the singing technique associated with the *hoch* dramatic soprano.

For this thesis, I have interviewed the opera singer Brita Margareta Brandt who has learned Wagner's dramatic female roles with the head repetiteur of Bayreuth, Richard Trimborne. I have also collected information from different literary and electronic sources.

I introduce the role of Brünnhilde in *Götterdämmerung* (Twilight of the Gods) which is the last part of Richard Wagner's tetralogy *Der Ring des Nibelungen* (The Ring of the Nibelung). It is said to be vocally the most demanding role for a female voice. I study the role from compact discs sung by three different sopranos and deal with its demands for the voice.

*Hoch* dramatic soprano is revealed as a very diverse concept. Its qualities include the strength and tightness of the voice. The voice carries over the orchestra because it has a laser-like focus and the singing technique is adapted to Wagner's music. *Hoch* dramatic soprano roles are sung approximately at the age of 45 to 60 years.

Keywords: *hoch* dramatic soprano, Wagner, Brünnhilde, fach, dramatic voice

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	WAGNERIN SÄVELLYSTYYLI JA IHANTEET	2
	2.1 Ooppera musiikkidraamana	2
	2.1.1 Wagnerin esikuvia ja vaikuttajia	3
	2.1.2 Nibelungin sormus -tetralogian toteutuminen	3
	2.2 Wagnerin oopperoiden erityispiirteitä	4
3	ÄÄNITYYPIT	5
	3.1. Naisäänten ääniala ja rekisterit	5
	3.2. Fakki ja fakkijärjestelmä	8
4	BRITA MARGARETA BRANDTIN HAASTATTELU	9
	4.1 Haastattelun teemat	9
	4.2 Haastateltavan taustatiedot	10
	4.3 Laulajaidentiteetti	11
	4.4 Saksalainen äänifakki	13
	4.5 Dramaattisen äänen ominaisuudet	14
	4.6 Tie hochdramaattiseksi sopraanoksi	15
	4.7 Nuoren dramaattisen äänen opettaminen	17
5	JUMALTEN TUHON BRÜNNHILDE	20
	5.1 Brünnhilde oopperahahmona	20
	5.2 Brünnhilden roolin äänelliset vaatimukset Jumalten tuho –oopperassa	21
	5.3 Brünnhilde eri laulajien laulamana	22
	5.4 Wagner-laulajan tekniikka ja työelämän todellisuus	22
	LÄHTEET	26

## 1 JOHDANTO

Kiinnostuin hochdramaattisen sopraanon käsitteestä, koska se on mielestäni mystinen ja harvemmin käsitelty. Olen itse nuori dramaattinen ääni ja luonnollisesti kiinnostunut siitä, mitä äänelläni pystyn tekemään ja miten se kehittyy tästä eteenpäin toivottavasti parhaimpaansa. Olen opettajani, oopperalaulaja Brita Margareta Brandtin johdolla oppinut lähes neljän opiskeluvuoteni myötä paljon ihmisäänen eri mahdollisuuksista ja eroista. Päädyin haastattelemaan häntä tästä aiheesta yhteistyöstämme kummunneen innostuksen takia. Hän kirjoittaa väitöskirjaa aiheenaan laulajan identiteetti ja liittää työhönsä myös käytännön koelauluoppaan laulajalle. Hänen pitkän uransa ja käytännön perehtyneisyytensä innostamana ryhdyin pohtimaan omaa aihettani. Halusin tietää, millainen sopraano pystyy laulamaan ääridramaattista ohjelmistoa ja miten hochdramaattiseksi sopraanoksi tullaan. Halusin selvittää myös, miten nuorta dramaattista ääntä tulisi opettaa, jotta tämä pääsisi kehittymään parhaimpaansa. Liitän laulajaidentiteetin käsitteen myös tähän yhteyteen. Tutustun myös Richard Wagnerin oopperan Jumalten tuhon Brünnhilden osuuteen, sillä sen sanotaan olevan kaikkein vaativinta laulettavaa naisäänelle ja se edustaa juuri hochdramaattista sopraanoa. Esittelen roolin ja kerron sen äänellisistä vaatimuksista.

## 2 WAGNERIN SÄVELLYSTYYLI JA IHANTEET

### 2.1 Ooppera musiikkidraamana

Henry Baconin (2001, 16) mukaan ooppera on omimmillaan, kun sen enempää musiikki kuin sanatkaan eivät yksinään riitä viemään draamaa eteenpäin. Musiikin avulla välitetään merkityssisältöjä, vaikka se ei pääsääntöisesti viittaa mihinkään, niin kuin sanat taas tekevät. Sanan ja musiikin yhdistyessä ero niiden välillä saa aikaan tunnun jostain melkein mystisestä. Draama taas on sitä, että henkilöitä esitetään jollain tapaa ongelmallisissa tilanteissa, joista he ominaisuuksiensa ja sisäisen tilansa mukaan pyrkivät selviytymään. Jollain tasolla nuo sisäiset tilat ovat palautettavissa yleisinhimillisiin tunteisiin ja ovat siten meidän ymmärrettävissämme. Myös näyttämöllepanon - lavastus, valaistus, puvustus - tehtävänä on loihtia visuaalisesti esiin toinen todellisuus. Ooppera on siis draamaa, jonka dramaturgia perustuu sanojen, musiikin, näyttämöllepanon ja näyttämötoiminnan yhteisvaikutukseen. (2001, 16-17.)

Richard Wagnerilla (1813-1883) oli oma vallankumouksellinen käsityksensä ja ideaalinsa oopperasta musiikkidraamana. Wagner halusi luoda omista oopperoistaan jotain ennennäkemätöntä ja -kuulumatonta. Wagner halusi hylätä vanhat ja kaavoittuneet tavat ja luoda uuden taidemuodon, jossa kaikki taiteet yhdistyisivät. Wagnerilaisen musiikkidraaman peruseriaatteena oli kaikkien taiteiden, musiikin, kirjallisuuden, tanssin ja kuvaamataiteen ja vieläpä arkkitehtuurinkin yhtyminen yhtenäiseksi kokonaistaideteokseksi (Gesamtkunstwerk) draaman palvelukseen. (Hildén 2008.)

Wagner laati lukuisia kirjoituksia ja artikkeleita (mm. Tulevaisuuden taideteos ja Ooppera ja draama), joissa hän lausui julki teoriansa tästä musiikkidraamasta. Hänelle musiikkidraaman luominen oli prosessi, jossa musiikki, runous ja draama olivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Wagner oli harvinainen monipuolisuudessaan ja kirjallisesti hyvin lahjakas. Hän muun muassa kirjoitti

kaikki oopperalibrettonsa itse ja halusi vaikuttaa elinaikanaan lähes jokaiseen yksityiskohtaan oopperoidensa esityksiä valmisteltaessa.

### 2.1.1 Wagnerin esikuvia ja vaikuttajia

Aluksi Wagnerin oopperat eivät juurikaan poikenneet muista saksalaisista oopperoista ja säveltäjä otti vaikutteita myös italialaisesta oopperasta. Vasta Tannhäuser (1845) edusti uudenlaista muotoa ja tekniikkaa herättäen kuulijoissaan ristiriitaisia tunteita (Hildén 2008).

Wagner ihaili esimerkiksi Beethovenin sävellystapaa. Lisztin sinfoniset runot sekä Beethovenin sinfoniat ja sonaatit olivat luoneet pohjan Wagnerin vähitellen muotoutuneen ideaalin vaatimalle musiikilliselle tekniikalle. Päinvastoin kuin italialaisessa oopperassa, jossa melodia oli lähestulkoon itsessään täydellinen ja itsenäinen elementti, sinfoniassa ja sonaatissa motiivin tai teeman merkitys oli sen kyvyssä synnyttää musiikillinen rakennelma. Kyse oli myös musiikin arvon kohottamisesta taiteiden joukossa. Beethovenin musiikki synnytti ajatuksen, että musiikilla voisi olla sisältö samassa mielessä kuin esimerkiksi filosofisella tekstillä. Sinfoniaa ajateltiin draamana, joka sankarillisten taistelujen jälkeen päättyy loistokkaaseen voittoon; sävellajien ja teemojen vastakkainasettelut ja niiden välisten suhteiden kehittyminen miellettiin vastineeksi draaman henkilöiden välisille yhteenotoille. Wagner pitikin Beethovenia uuden ajan musiikkidraaman isänä. (Bacon 2001, 378.) Lisäksi Wagneriin vaikuttivat vahvasti saksalaisen filosofin, Arthur Schopenhauerin, tekstit.

### 2.1.2 Nibelungin sormus -tetralogian toteutuminen

Säveltäjä alkoi kehitellä jättiläismäistä projektia, jossa hänen ideansa toteutuisivat täydessä mitassaan: monumentaalinen neljän säveldraaman sarja *Der Ring des Nibelungen* (Nibelungen sormus) vaati keskeytyksineen neljännesvuosisadan ponnistuksen. Tarina pohjautuu muinaisskandinaaviseen ja osittain kreikkalaiseen

mytologiaan sekä keskiajan historiaan ja legendoihin. Tämän valtavan runodraaman tekstin Wagner sai valmiiksi kuitenkin jo 1852. (Isopuro 1991, 68.) Tetralogian yhteiskesto on 15 tuntia. Säveltäjä oli tarkoittanut Nibelungin sormuksen esitettäväksi kolmena päivänä, joita edeltää yhden oopperan valmistava ilta (emt, 81). Wagner rakennutti Bayreuthin pikkukaupunkiin oopperatalon, Festspielhausin, erityisesti tätä teosta varten. Festspielhaus on suunniteltu siten, että kuuluvuus ja näkyvyys ovat lähes yhtä hyvät katsomon joka paikassa. Katsomo muistuttaa klassista kreikkalaista amfiteatteria kaartuvine penkkiriveineen, jotka nousevat jyrkästi näyttämöltä. (emt, 14.)

Nibelungin sormus sai ensiesityksensä kokonaisuutena 13.-17. elokuuta 1876. Watsonin (1979, 295) mukaan Nibelungin sormus -tetralogian ensiesitystä valmisteltaessa Bayreuthiin jo iäkäs Wagner hämmästytti nuorekkaan solistikuntansa havainnollistamalla eloisasti heille mm. jokaisen eleen. Voi vain kuvitella, miten eri tavoin hän pyrki vaikuttamaan laulajiin Nibelungin sormus -tetralogiaa valmisteltaessa saadakseen heistä irti sen kaiken, mikä palvelisi tätä suurteosta ja hänen omia mielikuviaan. Wagner käytti Münchenin musiikkikoulun laulopedagogia Julius Heytä apunaan Siegfriedin roolin laulajan, Georg Ungerin tekniikan parantamiseksi (1979, 293). Wagnerin kirjoittama laulumusiikki vaatiikin laulajalta erikoislaatuista tekniikkaa, jota käsittelen tuonnempana. Ensimmäisen Brünnhilden rooliin Wagner valitsi tuolloin itävaltalaisen sopraanon, Amalie Maternan (1844-1918) (1979, 288).

## 2.2 Wagnerin oopperoiden erityispiirteitä

Ennen Wagneria ooppera oli lähinnä resitatiivien ja aarioiden, duettojen, välisoittojen sekä finaalien jatkumo. Wagner kokeili varovasti jo varhaisissa oopperoissaan musiikillisten teemojen dramaattisen toiston mahdollisuuksia. Tästä kehittyi vähitellen niin sanottu johtoaihetekniikka, joka mahdollisti jatkuvan temaattisen kehittelyn, mikä toi oopperaan aivan uutta musiikillista yhtenäisyyttä, sinfonisuutta. (Hildén 2008.) Tuossa vaiheessa oli kuitenkin tärkeintä se, että



Wagner loi saksan kielen painotuksiin luontevasti sopivan resitatiivin, uuden ariosomaisen tyylin (Bacon 2001, 291).

Muina erityispiirteinä mainittakoon muun muassa se, että Wagner suunnitteli oopperoihinsa jopa uusia soittimia, kuten ns. Wagner-tuuban. Säveltäjä loi myös ”ikuisen melodian”, horjutti tonaliteettia ja häivytti resitatiivin ja aarian eroa. Wagner korosti myös orkesterin merkitystä. Orkesterin tehtävänä ei ollut säestää laulajaa perinteisessä mielessä vaan ”puhua, selittää ja valaista” erilaisilla tunnelmilla ja johtoaiheilla (Hilden 2008).

Watsonin (1979, 294-295) mukaan Wagnerin päätavoitteena oli luoda saksalainen laulutekniikka, joka olisi italialaisen bel canto -tyylin, ”kaunolaulun” (Brodin 1987, 44), pätevä vastine. Tämän lisäksi Wagner pyrki saavuttamaan sen, että laulajissa yhdistyisivät vokaalinen tarkkuus, huolellinen tekstianalyysi ja dramaattisten ilmaisukeinojen ymmärtämys, joiden avulla päästäisiin ainutkertaiseen, elävään ja kaikki keinot hyväkseen käyttävään tulkintaan.

### 3 ÄÄNITYYPIT

#### 3.1 Naisäänten ääniala ja rekisterit

Naisten ja miesten äänityypit voidaan jaotella karkeasti neljään eri ryhmään. Naisäänissä ryhmät ovat sopraano ja altto, miesäänissä tenori sekä basso. Tämän jaon lisäksi on päädytty lisäluokituksiin, jotka ovat mezzosopraano, baritoni ja bassobaritoni. Jokaisessa ryhmässä on lisäksi erityisluokituksia, kuten lyyrinen sopraano tai dramaattinen sopraano.

Sopraanon, mezzosopraanon ja altton äänialasta suuri osa on kaikille näille yhteistä. Naisääni jaetaan yleensä kolmeen eri rekisteriin: rintarekisteriin, keskirekisteriin ja päärekisteriin. Lisäksi naisäänellä on vielä huilurekisteri.

Ritva Eerolan (2008) mukaan kukin rekisteri muodostuu sävelistä, jotka on tuotettu samalla lihastoimintaperiaatteella kurkunpään tasolla. Lihastoiminnan kannalta sekä mies- että naisäänissä erotetaan kaksi mekanismia: raskas (rintarekisteri) ja kevyt (ohenne). Naisilla tämä ohennerekisteri jaetaan usein vielä keski- ja päärekisteriin. Keski- ja päärekisterien rajakohta sijoittuu kaksiviivaisen oktaavin alkuun ja usein koetaan ”rekisterinvaihdoskohtana”. Kyseessä on yksi sävel, joka Eerolan (2008) mukaan koetaan ongelmalliseksi ääntöväylän resonanssin äänihuulivärähtelyyn aiheuttaman vaimentavan vaikutuksen vuoksi. Lisäksi rinta- ja ohennerekisterin rajalla (noin e1:n vaiheilla) on ns. break-kohta. Tässä kohdassa lihastoiminnan päävastuu siirtyy alhaalta ylöspäin mentäessä äänihuulilihaksilta korkeutta sääteleville lihaksille. Äänenmuodostuksen yksi tärkeimmistä tavoitteista on saada tämä rekisterinvaihdoskohta mahdollisimman huomaamattomaksi ja päästä niin sanottuun yksirekisterisyyteen. Yksirekisterisyydellä tarkoitetaan lihastoiminnallisesti tasapainoista äänihuulilihasten ja korkeutta säätelevien lihasten työskentelyä yksirekisterisyyden tavoittamiseksi. Tämä ei siis tarkoita yhdellä rekisterillä laulamista.

Päärekisterin yläpuolella, noin c3:sta ylöspäin, on lisäksi huilurekisteri, jota erityisesti koloratuurisopraanot käyttävät esimerkiksi Mozartin Taikahuilu-oopperan kuuluisassa Yön kuningattaren aariassa Der Hölle Rache. Keskirekisteri (noin h-f2) on samaa soivaa aluetta kaikilla naisäänillä, ja tämä alue esiintyy oleellisesti, mutta eri tavoin painotettuna yleensä kaikessa kirjoitetussa laulumusiikissa. Päärekisteri on siis tästä ylöspäin noin c3:een asti (eli noin f2-c3). Tämän yläpuoleiset nuotit kuuluvat huilurekisteriin. Keskirekisterin alapuolella on rintarekisteri, joka jatkuu yleensä ottaen c:hen asti (noin c-h), alemmaskin, laulajasta riippuen.

Erottelut sopraanon, mezzosopraanon ja alton välillä näkyvät heille kirjoitetussa musiikissa, mutta eivät välttämättä aina. Kuten jo totesin, suuri osa keskialasta (noin h-f2) on yhteistä, ja jokaisen naisääninen on tuo alue hallittava pystyäkseen

laulamaan oikeastaan mitään kirjoitettua laulumusiikkia. Mielenkiintoista on se, että yleensä sopraanon oletetaan laulavan aina korkeita nuotteja ja altton ja mezzosopraanon jotain siitä matalampaa. Mutta käytännössä oopperalaulu vaatii äänen korkeammankin alueen (eli noin f2-b2) toimimista myös näiltä matalammilta naisääniltä. Erot näkyvät ehkä painotuksissa. Sopraanolla saattaa - säveltäjästä ja tyyllilajista riippuen - olla paljon laulettavaa f2:n yläpuolella. On mielenkiintoista, että Brandtin (2008) mukaan dramaattinen sopraano luetaan matalaksi naisääneksi. Toisaalta se on ymmärrettävää, sillä kyseiselle äänityypille on usein kirjoitettu paljon matalaa laulettavaa, mutta myös korkeita ääniä. Wagnerin esimerkiksi Brünnhildelle kirjoittama laulettava musiikki on yhtä lailla matalaa kuin se olisi kirjoitettu altolle ja juuri niin korkea, kuin oikean sopraanon tuleekin pystyä laulamaan parhaimmillaan. Tämä aiheuttaa suuria vaatimuksia naisäänelle.

Myös se, että ääniala saattaa olla pitkään korkealla tai matalammalla keskialueella asettaa vaatimuksia äänelle. Mutta Wagnerin tai kenenkään muunkaan säveltäjän lauluäänelle asettamat vaatimukset eivät näy pelkästään tessiturassa (laulajalle tai soittajalle kirjoitetun äänialan keskimääräinen korkeus), vaan myös tavassa miten äänen pitää liikkua ja ovatko äänet pitkiä vai lyhyitä ja pitääkö laulajan äänenkäytön mukautua nopeaan tai hitaaseen tempoon.

Laulumusiikin vaikeuteen vaikuttaa luonnollisesti tapa, miten se on kirjoitettu: liikkuvaksi vai pitkiksi ääniksi ja missä äänialassa se liikkuu. Toisille laulajille kuviot ovat mukavaa laulettavaa. Toiset taas kokevat pitkien äänten laulamisen juuri heille sopivaksi. Kaikki tämä liittyy mielestäni hyvin vahvasti laulamisen kehittymisen mahdollisuuteen ja itse fakin löytymiseen. Se, missä ääni ”istuu” parhaiten ja millä tavoin sitä on mukava käyttää, kertoo fakista paljon. Wagnerin tapa kirjoittaa laulajille musiikkia oli omaa luokkaansa. Orkesterin valtava koko asettaa vaatimuksia lauluäänelle ja saattaa olla tuhoisaa ellei laulaja tiedä, miten ääntä on viisasta käyttää, jotta se kestää.

### 3.2 Fakki ja fakkijärjestelmä

Bard Suverkrop (2008) selittää fakkijärjestelmää Rudolf Kloiberin kirjan *Das Handbuch der Oper* pohjalta. Äänityyppi eli fakki (saks. Fach tai Stimmfach, monikossa Fächer) on kategoria, johon laulaja voidaan määrittää ja jonka avulla voidaan oopperatalossa luokitella oopperalaulaja ja hänen laulamansa roolit tämän äänen tessituran, raskauden ja timbren (äänen väri) mukaan.

Myös Brandt (2008) viittaa Kloiberin teokseen. Hänen mukaansa tämä teos on ohjelmistoa ja äänikategorioita käsittelevistä teoksista laajin ja arvostetuin. Teos esittelee keskeisen oopperaohjelmiston aakkosjärjestyksessä säveltäjittäin ja mainitsee kunkin roolinimen yhteydessä oopperan miehittämiseen soveltuvat äänivaihtoehdot. Kirjan lopussa on luonnehdinta saksalaisesta fakkikäsitelmästä. Tämä lyhyt, saksalaista äänikäsitelmää ja ääni-ihanteita käsittelevä kappale on Brandtin mukaan selkeä, mutta suppea monitasoisuuden kirjan kokoon nähden. Lisäksi on lista fakeista ja niiden nimikkeiden alla luettelo rooleista, joita kyseinen ääni laulaa. Nämä listat ovat ainoaa tietoa, jota laulaja saa eri fakeille sopivasta ohjelmistosta. Nämä listat eivät kuitenkaan kerro itse äänityypistä mitään. Kirja on Brandtin mukaan kirjoitettu lähinnä oopperatalojen johtajille tai kapellimestareille eikä niinkään laulajia varten. Tällainen fakkilistaus ei anna tietoa ohjelmiston perusvaatimuksista eikä myöskään laulajalta odotetuista äänellisistä tai fyysisistä ominaisuuksista. Toisaalta laulajalle, joka tuntee oman fakkinsa, Kloiberin kirja voi olla hyvin hyödyllinen, sillä laulaja voi jopa kieltäytyä vastaanottamasta roolia, joka ei hänen fakkiniimikkeensä ohjelmistoon kuulu.

Brandtin mukaan ”fakittaminen” on apuväline, joka on kehittynyt vuosien mittaan laulajien, säveltäjien, kuulijoiden ja oopperatalojen hyödyksi. Sen avulla on helpompi löytää tietyille äänille sopivat roolit sekä rooleihin sopivat laulajat. Fakittaminen on ollut aikoinaan joissakin oopperataloissa hyvinkin tiukkaa, eli tietty laulaja on kiinnitetty vain rooleihin, jotka ovat kuuluneet hänen fakkiinsa.

Hänelle määritetyn fakin avulla laulaja saa laulaa äänelleen sopivaa ohjelmistoa. Jotkut laulajat laulavat rooleja myös oman fakkinsa ulkopuolelta, jos kokevat niiden laulamisen itselleen miellyttäväksi.

Fakittamiseen kuuluu myös osaltaan laulajan ulkoinen habitus. Usein tietyn kuuloinen laulaja näyttää fyysisesti myös tietynlaiselta. Näin ainakin väitetään. Usein dramaattiset äänet näyttävät olevan yksinkertaisesti isopäisiä ihmisiä. Heillä on isot ontelot, joissa ääni resonoituu. Koistisen (2004, 52-53) mukaan resonanssi-ilmiöön vaikuttavat ontelon koko, rakenne, muoto ja sijainti kehossa. Resonanssiontelon seinämien rakenne ja paksuus, sekä se, mistä ontelo koostuu, vaikuttaa myös ontelon toimintaan. Kova materiaali resonoi voimakkaammin kuin pehmeä materiaali. Esimerkiksi laulajan kova kitalaki resonoi paremmin kuin pehmeä rintaontelo. Mitä suuremmat ontelot ovat, sitä matalammat taajuudet siellä myös värähtelevät. Korkeat äänet vahvistuvat vastaavasti kehon pienissä onteloissa. Äänen matalat osasävelet resonoituvat etupäässä nielun suurissa onteloissa ja rinnan alueella. Korkeat osasävelet taas resonoituvat suuontelossa ja pään alueen pienissä onteloissa. Puhutaan kurkunpään alapuolisesta resonanssista (subglottaalinen resonanssi) ja resonanssiontelostosta sekä kurkunpään yläpuolisesta resonanssista (supraglottaalinen resonanssi) ja resonanssiontelostosta. Ihmiskehon resonanssialueet ovat keuhkoputket, henkitorvi, kurkunpää, nielu, suuontelo, nenäontelo ja pään alueen pienet ontelorakenteet. (Koistinen 2004, 53.)

#### 4 BRITA MARGARETA BRANDTIN HAASTATTELU

##### 4.1 Haastattelun teemat

Toteutin haastattelun teemahaastatteluna 9.1.2008 Brandtin kotona Helsingissä. Nauhoitin haastattelun minidisc-nauhurilla ja litteroin sen sanatarkasti.

Tutkimuksen teemoja ovat seuraavat:

- taustatiedot (tietoja laulajanuralta ja repertoaarista, väitöskirjaa koskevat kysymykset, kokemukset Wagnerin oopperoiden parissa)
- laulajaidentiteetti käsitteenä ja saksalainen ääniluokitus
- dramaattisen äänen ominaisuudet ja kasvu hochdramaattisuuteen
- nuoren dramaattisen äänen opettaminen
- Wagner-laulajan tekniikka
- hochdramaattinen sopraano työelämässä.

#### 4.2 Haastateltavan taustatiedot

Brita Margareta Brandt (ent. Haverinen-Hansen, nimenmuutos 6.5.2002) on oopperalaulaja ja musiikin maisteri. Hän tekee väitöskirjaa aiheenaan ”Laulajaidentiteetti – Avain työelämään & Opas onnistuneeseen koelauluun”. Brandt on tehnyt yli 30 vuoden uran oopperalaulajana ja toimii nykyään myös mm. laulopedagogina. Hän on toiminut kommentaattorina useissa laulukilpailuissa, mm. kansainvälisessä Mirjam Helin -laulukilpailussa sekä Lappeenrannan valtakunnallisessa laulukilpailussa. Ammatikseen hän on tehnyt paljon muutakin kuin musiikkia. Alun perin Brandt oli viulisti, mutta laulun hän valitsi lopullisesti voitettuaan Lappeenrannan laulukilpailun vuonna 1975. Vuonna 1978 Brandt voitti myös Geneven kansainvälisen laulukilpailun. Brandt on tehnyt yhteensä 27 roolin oopperarepertuaarinsa dramaattisena sopraanona, mutta toiset pitävät häntä myös dramaattisena mezzosopraanona. Brandt on konsertoinut eri pianotaiteilijoiden kanssa ympäri maailmaa ja esiintynyt kuoro- ja orkesterisolistina mm. Yhdysvalloissa, kaikissa Pohjoismaissa, Venäjällä ja Japanissa. Hänen ohjelmistoonsa kuuluu myös yli 60 kuoro- ja orkesteriteoksen soolo-osuudet Beethovenista Luigi Nonoon.

Brandt harjoitti Richard Wagnerin oopperoiden Valkyyrian ja Jumalten tuhon Brünnhilden roolit Bayreuthin pääkorrepetiittorin, jo iäkkään Richard Trimbornen kanssa. Trimborne toimi Bayreuthissa jo Wieland Wagnerin, Richard Wagnerin

lapsenlapsen aikaan, 1960-luvulla. Trimborne toimi Münchenissä oopperoiden pääroolien korrepetiittorina, eli harjoituspianistina tai säestäjä-valmentajana. Trimborne oli Wagner- ja Strauss-spesialisti ja eläkkeelle jäätyään toimi enää vain Bayreuthin oopperajuhlilla. Trimborne opetti hyvin pikkutarkasti, miten Brünnhildea tulee laulaa ja opasti tekniikan lisäksi siis musiikilliset seikat, jotka tosin nivoutuivat toisiinsa saumattomasti, kun Wagnerista on kyse. Joinakin päivinä harjoitukset eivät edenneet kuin neljä tahtia, vaikka töitä tehtiin tuntikausia: *”ja jos ajattelee että on neljän ja puolen tunnin teos, se neljä tahtia ei ole mitään”*.

Brandt sai työskennellä Trimbornen kanssa Valkyyrian Brünnhilden roolin parissa useasti ja sai myös harjoittaa roolia ohjaaja Götz Friedrichin kanssa. Brandt oli cover-laulajana. Kun Suomen kansallisoopperaan vuonna 2000 tuli Das Ring der Nibelung -sarja, Brandt sai harjoittaa Jumalten tuhon Brünnhildea musiikillisesti myös tuolloin ja olisi laulanut roolin orkesterisyvennyksestä, mikäli ulkomaiselle Brünnhildelle oli tapahtunut jokin äänellinen este. Myös Siegfriedissä olevan Brünnhilden roolin - joka on kaikkein lyhyin Brünnhilden rooleista - Brandt sai harjoittaa tuolloin Klaus von Bildemannin johdolla. Von Bildemannkin toimi Münchenissä Strauss- ja Wagner-asiantuntijana. Virallisesti Brandt ei ole nimellään tehnyt yhtäkään näytöstä. Roolien harjoittamiseen kului viisi vuotta.

#### 4.3 Laulajaidentiteetti

Brandtin mukaan fakkijärjestelmä ja siihen liittyvä laulajaidentiteetti alkoivat kiinnostaa häntä, koska hänen omasta laulamisestaan on vuosien mittaan oltu niin montaa eri mieltä. Halutessaan ymmärtää itseään Brandt alkoi tutkia laulajaidentiteettiä ja sitä, mistä asioista tuo identiteetti koostuu. Toisinaan sen, mitä ääni ilmentää, koetaan joskus olevan myös laulajan oman persoonan ilmentymä. On vaikea tietää, mitä jonkun laulajan ääni ihmisten mielestä ilmaisee ja mitä sen yksittäiset ominaisuudet, kuten vaikkapa heleys tai tummuus heidän mielestään kuvaavat. Mutta tuskin ääni on sama kuin ihminen itse, ilmentyyhän

ihmisen persoona niin monin eri tavoin. Äänellisesti erilaiset, mutta myös fyysisesti toisistaan eroavat laulajat herättävät luultavasti aivan erilaisia mielikuvia, ainakin jos odotamme heidän esittävän jotain oopperaroolia. Karkeana esimerkkinä voisi esittää kuuluisan oopperahahmon, Carmenin, jonka yleensä odotetaan kuulostavan tummaääniseltä ja näyttävän kauniilta.

Brandtin mukaan on tärkeää tietää mitä kannattaa laulaa kehittyäkseen parhaimpaansa. ”-- *mun suurin ongelmani on ollut se, että musta ollaan niin montaa mieltä -- jos soitat kahta instrumenttia, saatikka sitten kolme neljää sekasin joka päivä, niin minkään niiden tekniikka ei ole niin hyvä kuin jos sää keskittyisit siihen yhteen*”. Laulua pääaineena opiskelevana allekirjoitan asian täysin. Kyse on siis siitä, että tietää suunnilleen, mihin fakkiin kuuluu. Asia ei tietenkään ole selvä aloittelevalla laulajalla eikä se välttämättä vuosiin selviäkään, mutta jotkin perussuunnat on hyvä löytää, jotta ääni kehittyy ihmisen omaksi ääneksi. Dramaattisen äänen kehittyminen - niin kuin minkä tahansa muunkin äänen - saattaa hidastua ja vaikeutua, elleivät laulunopettajat ymmärrä, millaista laulettavaa kyseinen ääni tarvitsee kehittyäkseen. Myös laulajan ulkonäkö antaa joitakin viitteitä hänen äänellisistä ominaisuuksistaan. Viisas opettaja on identiteettiään etsivän laulajan paras tuki.

Laulunopettajat koettivat suojella nuorta Brandtia kaikelta dramaattiselta laulettavalta. Hänelle sanottiin kahdeksantoistavuotiaana, että hän on dramaattinen sopraano tai mezzosopraano. Kukaan opettaja ei kuitenkaan oikein tiennyt mitä hänen olisi kannattanut laulaa opiskeluaikana Sibelius-Akatemiassa. Laulaminen ei ollut ”kivaa” kilpailumenestyksestä huolimatta, mitä opettajat taas eivät tuntuneet ymmärtävän. Kilpailuissa Brandtiin suhtauduttiin kahdella tavalla: joko hän ei päässyt ollenkaan jatkoon tai sitten hän todella pärjäsi kilpailuissa. Hän koki että koskaan hän ei ollut ”ihan kiva” vaan sai ristiriitaisen ja kaksijakoisen vastaanoton - joko hänen äänestään pidettiin tai sitten ei. Tämä sai nuoren laulajan ”etsimään ääntään” ympäri maailmaa.



Uskaltautuessaan myöhemmin laulamaan Puccinin dramaattista Toscan nimiroolia kyseinen rooli sopi hänelle todella hyvin ja siitä tulikin ”leipäheitto”. Katsoessaan kyseistä partituuria hän vain totesi, että ”mitä vaikeata tässä oikein on” ja mietti, mistä häntä oikein oli varoitettu. Toscan ääniala on pitkälti matalampaa keskialaa. Eli kyseisen äänen alueen pitää olla kunnossa. Toki Tosca laulaa myös korkeampaa tessituuraa ja muun muassa kolme kolmiviivaista c:tä, mikä asettaa haasteita äänelle.

Useimmat roolit, joita Brandt on tehnyt, ovat olleet voimakkaiden, traagisia kohtaloita kokevien naisten rooleja. Eräissä koelaulussa hän koki ristiriitaisia tunteita, koska häntä kohdeltiin kuin hän olisi roolihahmonsa kaltainen myös oikeassa elämässä siitä syystä, että ilmensi äänellään ilmeisesti tiettyjä asioita. Myös erään näytöksen kritiikissä ilmeni samanlaisia asioita. Tämän takia Brandt halusi tutkia, mitä ääni ilmaisee, ”*mitä minä ilmaisen vaikken tiedä ilmaisevani*”. Se, mitä ääni-instrumentti ilmaisee, johdattaa myös siihen, millaiseen tehtävään se näyttämöllä soveltuu.

#### 4.4 Saksalainen äänifakki

Brandtin mukaan Rudolf Kloiberin (1951/1978) teoksessa *Das Handbuch der Oper* saksalainen ääniluokitus jaetaan kolmeen ryhmään: lyyriseen (lyrische Fach), väli- (Zwischenfach) ja hochdramaattiseen (hochdramatische Fach) äänifakkiin. Fakit jaetaan Kloiberin mukaan myös ”vakaviin” (Seriöse Facher) ja karaktäärifakkeihin (Spiel- und Charakterfächer).

Bacon (2001, 628) määrittelee fakin saksalaisperäiseksi tavaksi luokitella äänityypit alaluokkiin oopperaroolien musiikillis-dramaattisten vaatimusten mukaisesti. Hänen mukaansa esimerkiksi sopraanot voidaan jakaa kolmeen ryhmään: jugendliche dramatische Sopran (nuorekas dramaattinen sopraano), Zwischensängerin (välilaulajatar) ja hochdramatische Sopran (hochdramaattinen

sopraano).

Brandtin mukaan sekä lyyrisessä että hochdramaattisessa (heldenäänet) fakissa ”*kummassakin on hyvä ydin ja ne ovat vaaleita, mut se hochdramaattinen on potenssiin kymmenen verrattuna siihen lyyriseen*”. Saksalaiselle äänelle vaaleus ja valovoimaisuus ja ”tiukka ydin” on äänen ideaali; ”*sellainen arjalainen blondiääni*”. Brandtin mukaan hochdramaattinen sopraano tarkoittaa ääridramaattista. Hänen mukaansa Zwischensängerin (Zwischenfach eli välifakki) tarkoittaa ”*ääntä joka on menossa johonkin*” eli tässä tapauksessa ääridramaattisuuteen, mutta ei ole siellä vielä, koska ääni ei ole siihen vielä kypsytty. Naisääni esimerkiksi hormonaalisista vaikutuksista (lapsen saaminen tai keski-ikä muutokset) tummuu ja ”levähtää” eli äänen hyvä ydin häviää joksikin aikaa. Tämä fakki on dramaattinen fakki eli välifakki saksalaisessa järjestelmässä. Tällainen ääni on kehittymässä siis hochdramaattisuuteen, ”*uutta pingiä kohden*”. Suomessa ajatellaan dramaattisena äänenä usein ääntä, joka on ”*tumma ja mylvivä*”. Tällainen on italialainen dramaattinen ääni, joka ilmaisee suuria tunteita, kuten Tosca. Toscassa ei Brandtin mukaan ole mitään vaaleata tai kirkasta, kun taas saksalaisessa dramaattisessa äänessä juuri tätä ”*arjalaista kirkkautta*” nimenomaan on.

Wagnerin Tannhäuser-oopperan Elisabetin roolin voi laulaa saksalaisissa oopperataloissa lyyrinen ääni, jos ääni on tarpeeksi iso. Lyyrisen fakin kehittyessä voidaan laulaa Wagnerin kirjoittamia keveimpiä rooleja. Lyyriselle fakille nämä sopivat senkin takia, koska lyyrisyyden voidaan sanoa ilmentävän mm. optimistisia tunteita. Nämä nuoret jumalhahmot tai prinsessat ovat toiveikkaita hahmoja tai uskovat Jumalaan, kuten Wagnerin Lohengrinin Elsa.

#### 4.5 Dramaattisen äänen ominaisuudet

Brandtin mukaan dramaattisessa äänessä on ideaalisesti ”tiukka lasermainen ydin”. Ääni on vahva ja se kantaa orkesterin läpi. Vahvuus ja voimakkuus äänessä

ei välttämättä liity tummuuteen, joka usein liitetään Verdin dramaattisiin naisrooleihin. Dramatiikka äänessä on nimenomaan ydintä ja kantovoimaa. Itse dramaattisuus tarkoittaa alun perin näyttämöllisyyttä. Dramaattiset roolit ovat yleensä päärooleja.

#### 4.6 Tie hochdramaattiseksi sopraanoksi

Hochdramaattiseksi sopraanoksi voi kehittyä kahdella eri tavalla. Toinen tapa on se, että laulajalla on yksinkertaisesti luonnostaan valtavan iso sopraanoääni. Fyysisesti tällainen laulaja on yleensä aika isokokoinen. Tämän äänen ongelma on Brandtin mukaan se, ettei laulaja tiedä, mitä äänellään voisi laulaa ensimmäiset kolme vuosikymmentä.

Toinen tie hochdramaattiseksi sopraanoksi on se, että laulaja on laulanut mezzosopraanoa ja ääni alkaa kehittyä hochdramaattiseen suuntaan, eli se on kehityksen tulos. Käytännössä laulajan pitää laulaa vuosikymmenien ajan jotakin kunnolla ja terveellä tavalla. Ääntä pitää käyttää, jotta se kehittyy ja tiivistyy. Kehittymisen eteen täytyy tehdä koko ajan töitä eli hochdramaattisena sopraanona ei siis voi vain herätä jonakin kauniina päivänä.

Brandtin mukaan voi karkeasti sanoa, että suuri- ja raskasäänisistä isoista, lihavista tytöistä voisi ounastella, että he saattaisivat olla hyviä hochdramaattisia laulajia tai heistä voisi siis sellaisia kehittyä. Brandt mainitsee suomalaisen oopperalaulajan, Kirsi Tiuhosen, joka laulaa hochdramaattista sopraanoa ympäri maailmaa. Kirsistä oli kuulemma kuullut heti laulajanuransa alussa, millainen äänityyppi hän on ja myös hänen ulkonäöstään ja rakenteestaan saattoi päätellä tulevasta. Brandtin mukaan Kirsi Tiuhonen ei ole koskaan ollut näyttämöllisesti arvioituna ”tytön näköinen” eikä ole koskaan kuulemma tyttömäisiä rooleja tehnytään. Yleensä tyttörooleilla tarkoitetaan kevyitä, nokkelia subrettirooleja. Runsaammat muodot - etenkin naislaulajalla - voivat herättää usein mielikuvan vanhemmasta näyttämöhahmosta. Näyttämöhäbitukseen ja laulajaidentiteettiin

liittyy kuitenkin myös laulajan tapa liikkua. Karkeasti sanottuna, yleensä Wagner-sopraanoilta ei välttämättä odoteta hoikkaa ulkomuotoa. Mutta mitä nuorempi hahmo, sitä uskottavampi tämä ehkä on sopusuhtaisena. Nykyään myös ohjaajat saattavat vaatia laulajien ulkonäöltä enemmän kuin ennen vanhaan. Kilpailu on kovaa ja ulkonäölläkin on merkitystä rooleja jaettaessa ja uskottavan draaman tekemisessä.

Itse olen kuullut ja nähnyt Kirsi Tiihosta Savonlinnan Oopperajuhlilla sekä Tannhäuserin Elisabetina että Venuksena, jolloin hän siis lauloi samaan aikaan oopperan molemmat naisroolit. Kirsi oli todella uskottava nuori, kunniallinen Elisabet ja myös hyvin viettelevä Venus. Liekö osasyynä uskottavuuteen se, että ymmärtääkseni Kirsi on muuttunut fyysisesti vuosien mittaan - laulajanuransa alkuaikoina hän on ilmeisesti ollut painavampi.

Brandt mainitsee toisena esimerkkinä Waltraud Meierin, saksalaisen mezzosopraanon. Meier on tämä hetken johtava Brünnhilde ja Isolde. Ulkonäöltään Meier on hoikka ja tumma. Hän on kehittynyt mezzosopraanosta hochdramaattiseen sopraanoon.

Jugendlichdramaattista ohjelmistoa voi Brandtin mielestä laulaa 35-vuotiaana, mutta hochdramaattisen ikä on nuorimmillaan noin 45 vuotta. Paras lauluikä on noin 45 vuodesta 60 vuoteen. Laulukokemusta pitää olla todella paljon, koska hochdramaattisella ohjelmistolla ei voi laulamista aloittaa, koska sen laulaminen on fyysisesti niin raskasta.

Brandt viittaa Kloiberin (1951/1978) määritelmään hochdramaattisen äänen erityispiirteistä, jotka ovat hyvä ja vahva äänen matala ja keskiala ja c3 ja äänen kantovoima, ”pingi”, eikä niinkään volyyymi. Hochdramaattisen sopraanon täytyy pystyä laulamaan todella matalalta ja periaatteessa koko ajan, mutta äänessä on lasermainen läpitukenkuvuus ja ääni kuulostaa sopraanolta, koska se on vaalea. Italialaisen fakin raskain rooli on Puccinin Turandot, ja italialaisen

fakkijärjestelmän mukaan se luetaan dramaattiseksi rooliksi, sillä käsitteenä hochdramaattinen on täysin saksalainen. Hochdramaattiset sopraanot siis laulavat myös Turandotia. Turandot on roolina äärimmäisen kylmä tyyppi, joten vaalea lasermainen ääni sopii senkin tulkiksi erittäin hyvin.

#### 4.7 Nuoren dramaattisen äänen opettaminen

Brandt sanoo keskittyvänsä nuoren dramaattisen äänen opettamisessa samoihin asioihin kuin muunkin tyyppisten äänten kanssa. Brandtin mukaan tärkeintä on lähteä opetuksessa liikkeelle laulajan omasta puhealueesta, sieltä missä ääni syntyy ja syttyy normaalissa, terveessä puheessakin. Perustana on siis kunnan puheääni. Brandtin mukaan naisen normaali puhealue on noin b - c1 välisellä alueella. Fysiologisesti tärkeää on huolehtia siitä, että äänihuulet sulkeutuvat kunnolla ja ääni saadaan toimimaan ihan ensimmäisenä siellä, missä se syttyykin.

Lauluäänestä saatetaan sanoa että se ”vuotaa”, mikä tarkoittaa sitä, että ääni ei soi kiinteänä vaan äänihuulet eivät sulkeudu tarpeeksi tiiviisti ja niiden läpi vuotaa ilmaa, mikä kuuluu lauluäänessä. Tämä on yleistä aloittelevilla laulajilla ja kertoo muun muassa siitä, että laulajan tarvitsema syvähengitys ei toimi vielä tarpeeksi hyvin. Käytännössä laulajan vartalo ei ole mukana kannattamassa ja tukemassa laulua. Tällainen äänenkäyttö saattaa herättää kuulijassa myös mielikuvan pelkällä ohennerekisterillä laulavasta laulajasta.

Brandt vertaa laulamista sellistin jousen käyttöön. Laulajan pitäisi käyttää ilmaa kuten sellisti jouta sellon kielellä, jotta ääni pääsee syntymään. Brandtille on tärkeintä se, miten lauluääni syntyy; ettei laulaminen rajoitu vain tulkintaan. Hän kuvaa sitä, että laulajalla saattaa toimia luonnostaan hyvin ylempi äänen alue eli f<sub>2</sub>:sta ylöspäin oleva äänen alue, mutta saman laulajan saattaa olla vaikea laulaa siitä alaspäin, koska äänen perusalue ei toimi. Hänen mukaansa 75 prosenttia laulamisesta on tuota perusaluetta ja muu kvaliteetti tai korkeus on ylimääräistä. Brandt vertaa alton, mezzosopraanon ja sopraanon äänialaa keskenään. Kaikilla

täytyy olla äänialassaan alhaalla joko h tai b ja ylhäällä vähintään b2.

Mezzosopraanon täytyy pystyä laulamaan myös c3, kuten sopraanonkin. Yhteistä äänialaa on noin kaksi oktaavia, ja jollei se toimi, ei Brandtin mukaan äänen ”lisukkeillakaan” ole merkitystä. Tessitura ja ääniala eivät ole merkittäviä, kun luokitellaan oopperaääniä. Äänten välinen ero on siinä informaatioissa, mikä näissä eri äänissä on samalta korkeudelta lauletaessa.

Ohjelmisto, joka liikkuu äänen keskialueella - eli sekä sopraanon että mezzosopraanon yhteisellä alueella - ei vielä määritä fakkaa. Äänten fakitusku kuuluu oopperaan, ja Brandtin mielestä sekä hahmo että habitus ovat tärkeitä fakain määrittäjiä. Kirkkomusiikista ja ensemblesta puhuttaessa ei keskitytä fakkeihin, vaan silloin puhutaan äänialoista ja nekin ovat suhteellisia.

Ensemblessa sopraano on jonkun yläpuolella olevaa, mutta altto tarkoittaa italian kielessä myös korkeaa, samoin kuin tenori raikuvaa ja läpitulevaa. Basso on aina matalin ääni, mutta se ei tarkoita, että ääni on tumma. Kirkkomusiikissa on tärkeää äänten suhde toisiinsa. Toki sopraanon yleensä odotetaan olevan heleämpi ja muiltakin odotetaan tiettyjä sävyjä. Tällaista ensemblea lauletaan kuitenkin omana itsenään. Nämä äänialat eivät kerro näiden ihmisten oopperaroleista tai näyttämöhäbituksesta.

Brandtin mielestä nuoren dramaattisen äänen kuulee laulajan kehon voimasta. ”--sillä täytyy olla draivi, fyysinen voima--- ja sitkeys”. Laulajan ei tarvitse olla iso tai lihava, mutta ”railakka jollain lailla”. Hänen mielestään dramaattinen laulaja voi olla tyyppinä myös hidas ja hiljainen. Pään koko on suuri, suuret kasvon luustot ja leveä rintakehä - eli äänen kaukupohjaa on tarpeeksi. Brandt puhuu roduista, joiden edustajilla on tällaisia fyysisiä ominaisuuksia ja sanoo, että esimerkiksi skandinaaveilta usein odotetaan äänellistä dramaattisuutta. Hän vertaa laulajia viuluperheeseen, jossa jokaisella on oma tietty tehtävänsä ja kultakin jäseneltä odotetaan soinnillisesti tiettyjä asioita. Hänen mukaansa lyyrinen koloratuuri näyttää aina tietynlaiselta ja Taikahuilun Paminaa laulavat ovat samannäköisiä lyyrisiä sopraanoja. Hänen mielestään kasvojen muodosta näkee

paljon. Saksalainen laulajatyyppejä on aina samannäköinen ja italialainen taas omanlaisensa näköinen. Nämä fyysiset tekijät näkyvät karkeasti sanottuna rintakehästä hiusmartoon.

Brandtin mukaan nuoren laulajan täytyy kehittyäkseen äänellisesti laulaa jotakin hyvin. Brandt sanoo lähestyvänsä jokaisen oppilaan ääntä keskialueelta, ”*siltä perusalueelta, samalta alueelta, mistä kukin laulaa kansanlaulun*”, vaikka tämä laulaisi kuinka heleästi tahansa ja näyttäisi fyysisestikin keveältä äänityypiltä. Brandt aloittaisi opettamisen huolehtimalla siitä, että ääni pitää ja hengitys toimii tuolla alueella. Hän huolehtisi siitä, että oppilas ensin hallitsisi tuon perusalueen. Sen jälkeen hän liittäisi perusalueeseen laulajan ominaisen alueen ja huolehtisi siitä, että nuo äänen eri alueet toimisivat saumattomasti yhdessä. Brandt siis rakentaisi tekniikan ensin keskirekisterissä, koska puhekin toimii siellä ja oppilas voi luottaa siihen että hengitys toimii siellä, missä puhekin toimii. Brandtin mukaan sopraanonkin puheääni on c1:n tietämissä. Eri päivinä puheääni voi olla eri korkuinen, esimerkiksi erilaiset tunteet ja stressi tuntuvat nostavan naisten puheääntä ja toisinaan ääni voi olla taas painuksissa.

Brandt sanoo, että se korkeus, miltä ihminen luontevasti ja terveesti puhuu, on yleensä laulettuun alueeseen matalin kohta. Hän sanoo kokemuksesta, että toisten äänet eivät ensin ilmaise täysin itseään, mutta kun oppilaan ääntä lähestytään tuolta puhekorkeuden alueelta, ääni alkaa soida ja juuri tuon ihmisen kuuloisena äänenä, luonnollisena. Brandtin mukaan kaikki laulajat eivät käytä kehoaan niin voimallisesti, että se palvelisi äänen kokonaisvaltaista sointia. Ujo ihminen, jolla on raskas vartalo, ei usein tuota riittävästi energiaa, joka saisi tämän ihmisen äänen todella soimaan. Jos haluaa rakentaa tiiviin äänen ja hyvän tekniikan, täytyy aloittaa sieltä, missä ääni syttyy. Brandt korostaa, että ihmisen puheääni kertoo todella paljon.”-- *kun siitä lähtee, ei voi olla ainakaan kovin paljon pielessä --*”, mutta lisää, että ei ole itsetarkoitus laulaa keskialalta ilman ajatusta siitä, miksi niin kannattaa tehdä. Hänen mielestään ääntä on yksinkertaisesti vain helpoin lähestyä sieltä mistä puhuu. Tuolla alueella voi harjoittaa teknisiä asioita ja

seurata miten ääni toimii, ilman että se on liian vaikeata. Tekniikkaa siis kehitetään ensin tuolla alueella sellaiseksi, että ääni on kokonaisvaltaisen fyysisesti hallussa. Sitten on helpompaa laulaa korkeammaltakin siten, että vartalo tukee ääntä.

Mielestäni nuori, isoääninen laulaja saattaa tarvita opettajaltaan hentoäänistä enemmän henkistä tukea ja rohkaisua - ainakin naisista puhuttaessa. Moni naispuolinen laulaja saattaa pelätä tai hävetä ääntään, sen kokoa ja miksei omaa fyysistä habitustaankin, vaikka nauttii laulamista. Johtuuko tämä tyttöjen kasvatuksesta – halutaanko tytöt opettaa kilteiksi, huomaamattomiksi ja laulamissa pikkusieviksi? Kaikki laulajat eivät valitettavasti mahdu samaan muottiin fyysisesti eivätkä äänellisesti. Itselläni kesti vuosia tottua tuottamaan paljon ääntä - sellaista mitä kehoni halusikin tuottaa. Ujo ja epävarma laulaja voi mennä helpommin kuoreensa, eikä pääse kehittymään parhaimpaansa. Totta kai nuoren laulajan henkinenkin kehitys on vielä kesken, mutta opettajan tulisi mielestäni yrittää ohjata ja rohkaista tätäkin puolta hänessä. Laulajan tulisi siis saada käyttää ääntään siten, että se palvelee juuri hänen laulajaidentiteettinsä löytymistä. Toisinaan jotkut opettajat eivät ehkä tiedä, miten opettaa nuorta dramaattista ääntä tai mitä tämän kannattaisi laulaa. Opettajalla pitäisi siis olla tarpeeksi kokemusta erilaisista äänityypeistä.

## 5 JUMALTEN TUHON BRÜNNHILDE

### 5.1 Brünnhilde oopperahahmona

Brünnhilde on alun perin valkyyria, jumalhahmo, valonjumala Wotanin ja maaäiti Erdan tytär. Brünnhilde esiintyy Nibelungin sormus -tetralogian kolmessa oopperassa: Valkyyriassa (Die Walküre), Siegfriedissä sekä Jumalten tuhossa (Götterdämmerung) (1852-1874). Reininkulta (Das Rheingold) on näiden kolmen oopperan johdanto.



Oopperassa Reininkulta yökääpiö Alberich varastaa Reinin kätköissä olevan kullan sitä vartioivilta Reinintyttäriltä. Valonjumala Wotan on rakennuttanut Valhallan linnan jättiläisillä ja lupaa jättiläisille palkaksi tuon kullan Freia-jumalattaren sijaan. Juonittelujen takia Alberich menettää kullasta taotun taikakypärän ja sormuksen, jotka Alberich kiroaa: sormuksen omistaja joutuu perikatoon.

Valkyyriassa Brünnhilde suututtaa isänsä, Wotanin, uhmaamalla tämän tahtoa. Wotan karkottaa tyttärensä Valhallasta ikuisiksi ajoiksi, riistää tältä valkyyrian arvon ja määrää Brünnhilden tavalliseksi naiseksi. Wotan vaivuttaa Brünnhilden uneen ja ympäröi tytön tulenlieskoilla, jotka voi läpäistä vain kyllin peloton sankari, joka voi herättää Brünnhilden.

Siegfried-oopperan lopussa, monien juonenkäänteiden jälkeen, Siegfried on voittanut sormuksen itselleen ja pelastaa Brünnhilden liekeistä. Jumalten tuho -oopperassa Brünnhilde on Siegfriedin rakastettu. Siegfried on lähdössä maailmalle tekemään urotekoja ja antaa Brünnhildelle rakkautensa vakuudeksi sormuksen, jota moni himoitsee ja juonittelee sen saadakseen, sillä sen omistaja on tuleva maailman hallitsijaksi. Siegfried huumataan, hän unohtaa Brünnhilden ja rakastuu toiseen naiseen. Brünnhilde luulee tulleen petetyksi ja vannoo kostoa. Lopulta totuus paljastuu, mutta Siegfried kuolee. Brünnhilde käskee rakentaa Siegfriedille polttorovion, nousee ratsaille ja syöksyy itsensä uhraten rovioon vieden sormuksen mukanaan. Rein tulvii ja Reinintyttäret saavat tulessa kirouksesta puhdistuneen sormuksen takaisin. Jumalten Valhalla tuhoutuu.

## 5.2 Brünnhilden roolin äänelliset vaatimukset Jumalten tuho -oopperassa

Wagnerin Jumalten tuhon Brünnhildelle kirjoittamassa musiikissa laulajan äänen on soitava keskialallakin erittäin hyvin, koska orkesteri on kooltaan niin suuri. Tämä soivuus tulee äänellisten ominaisuuksien lisäksi myös tekniikasta. Lisäksi Brünnhilden on laulettava korkeaa äänialaa, paljon f2:n yläpuolella. Tessitura

liikkuu g:stä c3:een eli se on hyvin laaja. Lisäksi roolista tekee vaativan se, että laulettavaa on ajallisesti todella paljon. Oopperan soiva kesto on yli neljä tuntia.

### 5.3 Brünnhilde eri laulajien laulamana

Olen kuunnellut Jumalten tuho -oopperan Brünnhildeä kolmen eri laulajan laulamana cd-levyiltä. Laulajat ovat Birgit Nilsson, Helga Dernesch ja Anne Evans. Alkuperäisäänitykset ovat vuosilta 1965, 1970 ja 1992 (Götterdämmerung 1997; 1998; 1994). Ihanteellisinta tietysti olisi, jos olisin päässyt kuulemaan laulajia oopperaan - kokemus laulajien äänenkäytöstä olisi ollut kokonaisvaltaisempi, levyllä kun oikeastaan kuka tahansa voi laulaa mitä tahansa. Lisäksi olisin myös omin silmin nähnyt, miten Wagnerin oopperassa toteutuu kokonaistaideteoksen ajatus.

Yhteistä näille kaikille kolmelle hochdramaattiselle sopraanolle on se, että jokaisen ääni on valoisa ja kantava. Valoisuuden, niin sanotun lasermaisen äänen, alla kuulee vartalon kannatuksen; äänen syvyyden. Lasermaisuus kuvaa mielestäni hyvin Wagner-sopraanon ääntä, sillä laserhan on porautuva, johonkin tarkalleen kohdistuva säde. Vaikka Wagner-laulajan ääni saattaa samalla olla todella kookas, se on silti ainakin ihanteellisesti kuvattuna fokusoitu eikä ”levällään” tai huojuva. Ääni tuntuu syntyvän laulajan hengityksen pohjilta saakka ja kuuluu siten, että laulajan koko keho tuntuu resonoivan ja kannattavan ääntä. Kantavuus tulee äänen kiinteydestä ja itse äänelle ominaisesta timbrestä eikä niinkään mielestäni volyyymista. Myös matalalla lauletaessa äänen kiinteys ja hyvä teksti säilyvät. Nämä kaksi sulautuvatkin jollakin tavalla toisiinsa.

### 5.4 Wagner-laulajan tekniikka ja työelämän todellisuus

Ei ole yksiselitteistä vastausta siihen, miten hyvä Wagner-laulaja käyttää ääntään. Brandtin mukaan Wagnerin musiikissakin hyvä laulu perustuu samoihin periaatteisiin, eli siihen että äänessä tulee olla vahva ydin ja linja sekä hyvä teksti.

Ero on hänen mukaansa siinä, että Wagner-laulajalla on luontaiset edellytykset juuri Wagneriin. Wagner-orkesteri on iso, ja se peittää helposti laulajan. Brandt sanoo, että Bayreuthissa orkesteri ei peitä laulajia hyvän akustiikan takia. Ääntä joutuu joka tapauksessa tuottamaan paljon, ja jollei ääni pidä, se joutuu koville.

Olen kuullut joidenkin muusikoidenkin väittävän, että Wagnerin oopperoissa laulajan pitää huutaa kuuluakseen orkesterin yli. Brandtin mukaan huutavalla laulajalla on teknisiä ongelmia, joten hän menettää äänensä kvaliteetin huutamalla. Tällaisella laulajalla ei todennäköisesti ole oikeita edellytyksiä Wagner-lauluun.

Wagnerin oopperan voidaan sanoa olevan puheteatteria. Brandt on vahvasti tätä mieltä. Teksti on hänen mukaansa laulajalla kaiken alku, ja tekstistä tulee saada selvää. Tämä tuottaa oman tekniikkansa, jonka Brandtin mukaan vain harva hallitsee. Mielestäni laulu on Wagnerin oopperoissa osa musiikkikudosta ja sen tulee palvella kirjoitettua tekstiä vahvasti. Orkesterinkaan tehtävänä ei ole säestää laulua, vaan kaikki oopperan osatekijät pyrkivät palvelemaan Wagnerin haluaman yhteistaideteoksen syntymistä ja tarkoitusta. Verrattaessa esimerkiksi Wagneria Verdiin kyseessä on Brandtin mukaan yksinkertaisesti eri tyyli: *”--karkeasti sanottuna Wagner on hitaammin liikkuvaa, siinä on enemmän vaskipuhaltimia ja suurempi jousisto ja siksi sitä on raskaampaa laulaa -- teokset kestävät kauemmin -- ”.*

Brandtin mielestä Wagner-laulajat eivät välttämättä ole harvinaisia, mutta Wagner-rooleja ei ole paljoa, vaikka siihen äänellisesti soveltuvia, ”hyväpingisiä” laulajia olisikin tarjolla. Wagner-lauluhan on pitkälti myös kokemuksen ja kehityksen tulos. Hyviä Wagner-sopraanoita ei ehkä ole niin monia osittain siksi, että he joutuvat laulamaan ensimmäiset kaksikymmentä vuotta muuta, eivätkä välttämättä pääse harjoittamaan Wagner-laulua käytännössä tarpeeksi.

Brandtin mukaan Wagner-lauluun on vaikea erikoistua, ellei ole todella hyvä laulaja ja jollei töitä ole paljon tarjolla. Laulajan on useimmiten leipänsä eteen laulettava kaikkea. Tyylinä Wagner-laulu sotii muuta laulua vastaan. Laulajan on valittava Wagnerin musiikin ja muun ohjelmiston välillä. On muistettava, että Wagner-ääni on usein kehityksen tulos ja kehittyy yleensä parhaiten mezzosopraanosta. Ikänsä puolesta laulaja on kypsä laulamaan hochdramaattista ohjelmistoa vasta yli neljäkymmentävuotiaana. Sitä edeltävät vuodet tulee siis käyttää viisaasti, jos aikoo laulaa myös Wagneria. Kaikilla laulajilla tähän ei yksinkertaisesti ole mahdollisuutta ainakaan Suomessa; laulajille kun ei ole kovin paljoa töitä tarjolla.

Töitä Wagner-sopraanoille löytyy Brandtin mielestä mistä tahansa oopperatalosta, sillä ensin tällaisen laulajan on laulettava Verdiä ja Puccinia. Mikäli laulaja valitsee erikoistumisen, ns. fakkiintumisen, Wagner-lauluun, Brandtin mukaan töitä hän löytää Bayreuthista ja isoista oopperataloista.

Olen itse harjoittanut Valkyyria-oopperan Sieglinden kahta aariaa sekä Reininkulta-oopperasta maaäiti Erdan alttoaariaa. Harjoittaessani näitä opettajani Brita Margaretan kanssa ensimmäistä kertaa koetin laulaa hyvin linjakkaasti ja kauniisti, kuten pyrin laulamaan muutakin musiikkia. Opettajani korjasi tekniikkaani neuvoen minua ”puhumaan paremmin”. Jokainen sana piti muodostaa huolella, mikä vaati myös vartalolta jatkuvaa kannatusta ja ”vartalon päällä” pienempiä hengitysimpulsseja, huolellisia alukkeita ja välillä koko vartalon voiman keräämistä uudelleen. Näistä kokemuksista päätellen Wagner-laulun tekniikka todellakin on sidoksissa hyvään tekstin käsittelyyn eri korkeuksilla ja se on melko vaikeaa. Brandt sanoo kuitenkin, että kun tekniikan oppii, se tosiaan toimii ja laulu kantaa, jos laulajalla on Wagnerin musiikkiin tarvittava ”pingi” äänessään. Ongelma on siinä, että kenenkään muun säveltäjän oopperamusiikkia ei kannata laulaa samalla tavalla. Tekniikat ovat siis erilaiset eikä niitä saa sekoittaa, sillä silloin tyylytkin sekoittuvat. Wagnerin luoma musiikkidraama on oma kiehtova tyyliensä, joka asettaa laulajalle

erikoislaatuisia haasteita. Wagnerin oopperamusiikki voi suoda siihen soveltuvalle laulajalle ihanteellisen mahdollisuuden käyttää ääntään mitä parhaimmalla tavalla. Laulajan äänen kvaliteetti ja tekniikka taas palvelevat oikealla tavalla Wagnerin musiikkia.

## LÄHTEET:

Kirjalliset ja elektroniset lähteet:

Bacon, H. 2001. Oopperan historia. Toinen, korjattu painos. Ensimmäinen painos 1995. Otava, Keuruu.

Brodin, G. 1987. Musiikkisanakirja. Otava, Keuruu.

Eerola, R. 2008. Rekisterit. Äänifysiologian luentorunkomoniste. Luennot Lahden ammattikorkeakoulussa 2.2. ja 15.-16.2.2008.

Hildén, S. Richard Wagner (1813-1883). 6.osa: ooppera 1800-luvun lopulla. Riihimäen musiikkiopiston kotisivu, Musiikkitieto, opistotaso.  
<http://kunta.riihimaki.fi/rmo/Mt/mt1/11.html>, 31.3.2008

Isopuro, J. (toim.) Sävelten maailma 2. 1991. Suomenkielinen laitos. WSOY, Porvoo.

Koistinen, M. 2004. Tunne kehosi - vapauta äänesi. Toinen tarkennettu painos. Sulasol, Vammala.

Millington, B. 2003. Richard Wagner - Elämä ja teokset. Suomen Wagner-seura r.y. Gummerus, Jyväskylä.

Suverkrop, B. The Fach System. International Phonetic Alphabet (IPA). Englanninkielisiä käännöksiä lauluista ja aarioista.  
[http://www.ipasource.com/the\\_fach\\_system](http://www.ipasource.com/the_fach_system), 31.3.2008

Wagner, R. 1997. Der Ring des Nibelungen: Götterdämmerung. CD-levy. Alkuperäisäänitys 1959-1965. The Decca Record Company Limited, Lontoo. Kapellimestarina Sir Georg Solti, Brünnhildenä laulaa Birgit Nilsson.

Wagner, R. 1998. Götterdämmerung. CD-levy. Alkuperäisäänitys 1970. Deutsche Grammophon GmbH, Berliini. Kapellimestarina Herbert von Karajan, Brünnhildenä laulaa Helga Dernesch.

Wagner, R. 1994. Götterdämmerung. CD-levy. Alkuperäisäänitys 1992. Opera Collection Highlights/Querschnitt. Teldec Classics International GmbH. Otteita Jumalten tuho -oopperasta. Äänitetty Festspielhausissa, Bayreuthissa. Kapellimestarina Daniel Barenboim, Brünnhildenä laulaa Anne Evans, Waltrautena Waltraud Meier.

Wagner, R. 1914. (uusittu 1942). Götterdämmerung. Pianopartituuri. (Mottl). Edition Peters Nr. 3406. Painettu Saksassa.

Watson, D. 1983. Richard Wagner. Nero ja keinottelija?. Hellas-piano Oy, Savonlinna.

Suulliset lähteet:

Brandt, Brita Margareta. Oopperalaulaja. Haastattelu. 9.1.2008. Helsinki.