

Anna Saaritsa

LAULUTEKNIIKAN IHANTEITA ENNEN JA NYT

Havaintoja ja näkemyksiä oopperalaulutekniikasta 1900-luvun alkupuolella ja nykyaikana

LAULUTEKNIIKAN IHANTEITA ENNEN JA NYT

Havaintoja ja näkemyksiä oopperalaulutekniikasta 1900-luvun alkupuolella ja nykyaikana

Anna Saaritsa
Opinnäytetyö
Kevät 2019
Musiiikin tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikin tutkinto-ohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Anna Saaritsa

Opinnäytetyön nimi: Laulutekniikan ihanteita ennen ja nyt: Havaintoja ja näkemyksiä oopperalaulutekniikasta 1900-luvun alkupuolella ja nykyaikana

Työn ohjaaja: Jaana Sariola

Työn valmistuslukukausi ja -vuosi: Kevät 2019

Sivumäärä: 37 + 1

Opinnäytetyössäni tutkin oopperalaulutekniikassa tapahtuneita muutoksia vertaamalla 1900-luvun alkupuolta nykyaikaan eli noin 2000-lukuun ääni-ihanteessa tapahtuneiden muutosten näkökulmasta ja ensisijaisesti naisäänten kautta. Työn lähtökohtana oli oma kiinnostukseni oopperalaulajien laulutekniikassa kuultaviin eroihin vanhoissa ja nykyaikaisissa äänitteissä.

Käsittelin työssäni aluksi oopperalaulutekniikan syntyä sekä tuon ajan ihanteita ja piirteitä tutustumalla alkuperäisen bel canto kehittämiseen. Varsinaiset tutkittaviksi valitsemani aikakaudet sekä yhteenvedon niistä käsittelin jokaisen omassa luvussaan. Ensin keskityin 1900-luvun alkupuolen tekniikkaan ja ääni-ihanteisiin kuuntelemalla äänitteitä ja analysoimalla niissä kuultavia lauluteknisiä piirteitä. Tätä lukua jatkoin tutustumalla laulun ja oopperan ammattilaisten aiheesta kirjoittamaan materiaaliin ja peilasin kuulemaani siihen. Seuraavassa luvussa annoin puheenvuoron kolmelle aikamme laulupedagogian ammattilaiselle esittämällä heille kysymyksiä nykyaikaisesta ääni-ihanteesta sekä laulutekniikassa tapahtuneista muutoksista. Lopuksi vertailin kaikkia näitä tutkimuksen osia keskenään.

Käyttämästäni aineistosta kävi ilmi, että laulutekniikassa ja sen ihanteissa näyttäisi olevan eroja, kun verrataan keskenään 1900-luvun alkupuolta ja nykyaikaa. Sen perusteella muutoksiin ovat saattaneet vaikuttaa muun muassa nykyiset tyyliuuntaukset sekä erilaiset painotukset tekniikan opettamisessa. Tulokset jäivät kuitenkin epätarkoiksi.

Työn tavoitteena oli muun muassa herättää keskustelua laulutekniikan muuttumisesta sekä uteliaisuutta tutustua myös vanhoihin oopperäänitteisiin, jotka tuntuvat monin paikoin painuneen unohduksiin. Uskon tämän olevan niin laulunopiskelijoille ja muille laulun sekä oopperan parissa toimiville kuin innokkaille oopperanystävillikin kiinnostava aihe, jonka tiedostaminen antaa perspektiiviä oopperassa käytettävän laulutekniikan monipuoliseen hahmottamiseen ja ymmärtämiseen.

Asiasanat: laulaminen, oopperataide, bel canto, lauluääni

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogy

Author: Anna Saaritsa
Title of thesis: Ideals of Singing Technique Before and Now
Supervisor: Jaana Sariola
Term and year when the thesis was submitted: Spring 2019
Number of pages: 37 + 1

This Bachelor's thesis investigated changes in opera singing technique and its ideals comparing the first half of the 20th century and today, mainly through female voices. This subject was chosen because of personal keen interest on the differences heard in singing technique when listening to old recordings and those of our time.

First, the thesis concentrated on the origin of opera singing technique and the ideals as well as characteristics of that time by getting acquainted with the developing of the bel canto technique. The actual time periods investigated in this work and the summary of them were separated in three different chapters. First, the technique and ideals of the first half of the 20th century were focused on by listening to recordings and analyzing them. Then the chapter continues by exploring the material that voice and opera professionals had written, reflecting them to the things heard on the recordings. In the next chapter, three professional voice pedagogues of our time were asked to answer some questions about the ideals in singing today and their thoughts about the changes in the technique. In the end, all of these parts of the study were compared.

The material used indicate that there seem to be some differences in singing technique and its ideals comparing the first half of the 20th century and today. It seems that, for example, stylistic questions and changes in what is emphasized in voice teaching nowadays might have to do with the changes. However, the results of the study are quite vague.

The aim of the thesis was, for example, to evoke conversation on the subject and have more curiosity also towards old recordings which seem to be quite largely forgotten. I believe this subject is interesting to voice students or anyone working with singing and opera and as well as to avid opera fans. Being aware of this gives perspective to understand operatic singing technique more diversely.

Keywords: singing, opera, bel canto, voice

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	LAULUTEKNIIKAN VARHAISIA VAIHEITA	9
2.1	Bel canton synty.....	9
2.2	Varhaisia kuvauksia laulutekniikasta ja ääni-ihanteesta	11
3	LAULUTEKNIIKASTA 1900-LUVUN ALKUPUOLELLA	15
3.1	1900-luvun alkupuolen laulutekniikkaa äänitteiden perusteella	15
3.2	Kirjallisia kuvauksia laulutekniikasta ja ääni-ihanteesta	16
3.2.1	Heikki Klemetin näkemyksiä äänenkäytöstä	17
3.2.2	Manuel Garcian ja Giovanni Battista Lampertin ääni-ihanteista	18
3.2.3	Näkemyksiä P. Mario Marafiotin kirjasta	20
3.3	Säveltäjien mieltymyksiä ja laulajien ajatuksia rintaäänestä ja äänen egalisoinnista	21
4	LAULUPEDAGOGIEN AJATUKSIA LAULUTEKNIIKAN MUUTTUMISESTA JA NYKYISISTÄ IHANTEISTA	24
4.1	Haastattelujen toteuttamisesta.....	24
4.2	Laulupedagogien vastaukset kysymyksiini	24
4.2.1	Näkemyksiä laulutekniikan muutoksesta.....	25
4.2.2	Nykypäivän ääni-ihanteesta sekä muutoksesta rintaäänen käytössä	26
4.2.3	Laulutekniikan hyvistä puolista eri aikakausina ja tulevaisuudesta	28
5	YHTEENVETO LAULUTEKNIIKAN JA ÄÄNI-IHANTEEN MUUTTUMISESTA.....	30
6	POHDINTA.....	33
	LÄHTEET.....	36
	LIITTEET	38

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni tarkastelen oopperalaulutekniikassa ja ääni-ihanteessa tapahtuneita muutoksia vertaamalla 1900-luvun alkupuolta nykyaikaan eli noin 2000-lukuun. Työni tarkoituksena on kerätä yhteen edes jonkin verran tätä monipuolista aihetta käsittelevää tietoa ja mahdollisesti auttaa näin esimerkiksi muita laulunopiskelijoita ja laulamisen parissa toimivia hahmottamaan laulutekniikan ihanteita vuosien varrella. Työn tarkoitus on myös herättää yleisesti aiheesta keskustelua ja rohkaista tutustumaan eri aikakausina vallinneisiin laulutapoihin.

Suurimman osan elämästäni olen kuunnellut oopperalaulajia lähinnä sillä korvalla, kenen laulu tekee minuun tulkinnallisen vaikutuksen, ajattelematta – tai edes osaamatta ajatella – äänen toimintaa kovinkaan monipuolisesti. Muistan aina tunnistaneeni erilaisia äänenlaatuja, mutta ajattelin niiden liittyvän vain ihmisten persoonallisiin piirteisiin äänessä tai tulkintatapoihin. En niinkään ajatellut niitä teknisinä eroavaisuuksina. Viimeisen vuoden aikana tutustuessani aina vain varhaisempiin äänitteisiin alkoi yhä enemmän vaikuttaa siltä, että pelkästään erilaisista yksilöllisistä äänistä ei ollut kyse, vaan äänentuottotavoissa voi huomata eroavaisuuksia, jotka kävivät erityisen selväksi kahta toisistaan tarpeeksi kaukana olevaa aikakautta vertailemalla.

Klassisesta laulutekniikasta, jonka alakäsitteeksi oopperalaulun voisi luokitella, puhutaan yhtenäisenä laulutekniikan lajina, jonka hallintaan kaikki klassiset laulajat ja laulopedagogit tähtäävät – ja ovat aina tähänneet. Kuitenkin, jo pelkästään nykypäivää tarkastellessa, ammattilaisten ajatukset laulutekniikasta ja ääni-ihanteesta poikkeavat usein toisistaan paljonkin. Vielä enemmän näkemyksiä luonnollisesti löytyy, kun mukaan ottaa menneet aikakaudet. On mielenkiintoista, että vaikka valitsisi kuunneltavaksi kaksi yhtä menestynyttä oopperatähteä eri aikakausilta, huomaa selvästi eroavaisuuksia muuallakin kuin äänitystekniikassa. Tämä kaikki on omaa tekniikkaansa rakentavalle laulunopiskelijalle itse asiassa aika hämäävää. Se herättää myös suurta uteliaisuutta. Millaiseen ääni-ihanteeseen laulutekniikassa pyrittiin ennen? Entä nykyään? Millä tavalla laulutekniikka on muuttunut vuosien varrella? Mitkä asiat siihen ovat vaikuttaneet? Muun muassa näihin kysymyksiin etsin työssäni vastauksia.

Tätä aihetta olisi mahdollista käsitellä vielä huomattavasti laajemmin. Aiheeseen liittyvää todella kiinnostavaa ja tärkeää asiaa ehdin löytää enemmän, kuin tähän työhön sain mahdutettua mukaan; Rajattuani ja rajattuani päädyin lopulta valitsemaan mukaan vain pienen osan niistä asioista, joihin

tähän aiheeseen vajaan vuoden ajan tutustuessani olin törmännyt – ja valtavasti asiaa ja näkökulmia on minulla vielä aivan tutustumattakin.

Päätin keskittyä työssäni 1900-luvun alkupuoleen ja nykyaikaan siksi, että näiden ajanjaksojen välillä on sen verran monta vuosikymmentä, että eroavaisuuksia kuulee selkeästi ja niiden analysointi on helpompaa. Halusin myös ottaa työhöni tarkasteltavaksi ajanjakson, joka palaa niin lähelle oopperan alkuperäisen bel canto -laulutekniikan juuria kuin mahdollista, mutta jolta olisi kuitenkin olemassa äänitteitä. 1900-luvun alku on siitakin mielenkiintoista aikaa, että silloin oli elossa vielä muun muassa sellaisia edelleen merkittäviä säveltäjiä kuin Puccini, Mascagni, Leoncavallo ja Saint-Saëns. Verdikin oli vastikään vaikuttanut oopperamaailmassa ennen kuolemaansa vuonna 1901. Minua kiinnostaa, millaisella tekniikalla heidän kanssaan työskennelleet huippulaulajat ja heidän omat suosikkilaulajansa lauloivat.

Ääni-ihanteen tutkimisen valitsin siksi, että uskoakseni lähtökohta sille, millaisella äänenmuodotuksella ja soinnilla laulajat laulavat, on se, millaista ääntä he ihannoivat ja millaiseen äänenlaatuun he sitä kautta pyrkivät. Varmaan kaikilla laulunopiskelijoilla on jonkinlainen tietoinen tai tiedostamaton ääni-ihanne, johon liittyy kiinteästi sointi, äänenlaatu ja äänentuottotapa, jonka he yrittävät omaksua. Laulunopettajatkin varmasti opettavat kukin omasta ääni-ihanteestaan käsin. Koska olen itse ehtinyt tutustua laulutekniikan eroavaisuuksiin eri aikakausilla toistaiseksi enemmän naisäänten kuin miesäänten kautta, on työnikin tehty ensisijaisesti naisäänten tarkastelun näkökulmasta.

Aloitin kirjoittamalla laulutekniikan synnystä ja varhaisista ihanteista, joista etsin tietoa aiheita käsittelevistä kirjoista. Seuraavaksi otan selvää laulutekniikan ihanteista 1900-luvun alussa kuuntelemalla äänitteitä, analysoimalla kuulemaani sekä lukemalla tuona aikana ja hieman aiemminkin työskennelleiden laulun ammattilaisten laulutekniikkaa ja ääni-ihannetta koskevista näkemyksistä. Haastattelen tänä päivänä laulopedagogian ammattilaisina työskenteleviä henkilöitä kerätäkseni tietoa laulutekniikan nykyisistä ihanteista sekä saadakseni tietää heidän näkökulmiaan laulutekniikassa kuultavista eroista, kun verrataan 1900-luvun alkupuolta ja nykyaikaa. Näiden avulla peilaan lopuksi vanhan ajan sekä nykyajan laulutekniikkaa yhteenvedossa.

Opinnäytetyöni aihetta pidän erityisen tärkeänä ja ajankohtaisenakin sen vuoksi, että laulutekniikoiden ja ääni-ihanteiden muuttuessa on mielestäni hyvä olla tietoinen myös siitä, mitä kautta tämän hetkiseen laulutekniikkaan on päädytty. Pidän laulutekniikan mahdollisimman monipuolista ja

selkeää hahmottamista yleisestikin erittäin hyödyllisenä ja tavoiteltavana laulunopiskelijan näkökulmasta. Koen myös jokseenkin hassuna, että vaikka tällä aikakaudella äänitteitä ja tietoa myös vanhan ajan tähtilaulajista on parin klikkauksen päässä jokaisen saatavilla, he tuntuvat pysyvän pitkälti unohdettuina. Itsekin, vaikka olen ollut aktiivinen oopperanystävä koko ikäni, olen jotenkin onnistunut välttymään kuulemasta suuresta osasta näistä laulajista jopa kokonaan. Nykyään muistetaan vielä Maria Callas, ja onneksi näin, mutta usein tuntuu melkein kuin ajateltaisiin, ettei ennen häntä ollut ketään, ainakaan ketään kuuntelemisen arvoista. Tämä on sääli, sillä niin upeita tulkintoja ja laulamista on säilynyt äänitteinä. Näihin olen itse viime aikoina työni myötä yhä enemmän tutustunut ja ne ovat jo tehneet minuun lähtemättömän vaikutuksen.

2 LAULUTEKNIIKAN VARHAISIA VAIHEITA

Tässä luvussa esittelen oopperalaulutekniikan varhaisia vaiheita lähtien bel canton synnystä ja jatkaen tutustumalla tuon ajan laulutekniikan piirteisiin ja ihanteisiin. Tämä luku toimii pohjana työni kolmelle seuraavalle luvulle.

2.1 Bel canton synty

Bel canto, suomeksi ”kaunis laulu”, on lauluun, laulopedagogiaan ja laulun historiaan liittyvä laajasti käytetty termi, joka voidaan ymmärtää harvinaisen monella eri tavalla. Sillä voidaan viitata tekniikkaan äänenmuodostuksessa, tyyliin tai ”kulta-aikaan” laulussa, mutta vielä näiden luokitustenkin sisällä termille on monta merkitystä. (Stark 1999, xvii.) Henry Pleasants toteaa kirjassaan *The Great Singers*, että harvaa musiikillista termiä on käytetty yhtä epätarkasti, eikä yhdenkään muun alkuperä ole yhtä hämärän peitossa (Pleasants 1981, 19).

Bel canto -perinne liitetään 1500-luvun lopussa ja 1600-luvun alussa tapahtuneeseen virtuoottisten laulajien nousuun sekä yksinlaulurepertuaarin ja oopperan syntyyn (Stark 1999, xvii). Tämän perinteen kehto oli Italiassa, laulamista rakastavan kansan keskellä. Italiassa on aina ollut myös erityistä lahjakkuutta äänellä ilmaisemiseen sekä paljon luonnollisia, kauniita ääniä. (Manén 1998, 17.) Ei siis ihme, että laulaminen kehittyi loisteliaaksi taidemuodoksi juuri siellä.

1500- ja 1600-luvun vaihteessa Firenzessä toimi arvostetuista säveltäjistä koostuva pieni taiteellinen ryhmä, joka muodosti Camerataksi kutsutun seuran. Monet näistä säveltäjistä olivat myös laulajia. He päättivät monien innostuneiden keskustelujen myötä kehittää instrumenttisäestyksellisen yksinlaulun lajin sekä luoda järjestelmällisen laulutekniikan ja -koulutuksen. (Herbert-Caesari 1963, 26.) Yksi tämän seuran jäsenistä oli Giulio Caccini (noin 1545–1618), joka kuului aikansa menestyneimpiin tenorilaulajiin ja josta sittemmin tuli myös Firenzen tavoitelluin laulunopettaja. Virtuottisena laulajana Caccinista tuli Cameratan auktoriteetti laulutekniikkaan liittyvissä asioissa. (Manén 1998, 17–18.) Edgar Herbert-Cesarin mukaan Caccinin on sanottu olleen koko tämän uuden keksinnön kehittämisen kantava voima (Herbert-Caesari 1963, 26).

Camerata-seuran jäsenet päättivät, että ammattimaisen laulutaiteen kehittämiseksi heidän olisi nyt mitä tärkeintä kasvattaa tietämystään äänielimistön toiminnasta. He olivat yhtä mieltä siitä, että ollakseen täydellistä ja ihanteellista laulutaiteen tuli perustua ymmärrettävään ja luotettavaan mekaaniseen rakenteeseen. Niinpä heillä oli seuraavaksi vuorossa hidas ja vaativa työvaihe, jossa he etsivät tietoa, jolle perustaa periaatteet ja säännöt laulukoulun perustaksi. Vuodet kuluivat ja sukupolvetkin vaihtuivat näiden tutkimusten aikana, tietoa kertyi ja tuloksia syntyi. (Herbert-Caesari 1963, 26–27.)

Lopulta alkoi ajanjakso, jolloin Herbert-Cesarin mukaan luotiin laulun historiaa. Merkittäviä tuolloin vaikuttaneita henkilöitä olivat vuonna 1659 syntynyt Alessandro Scarlatti, 1684 syntyneet Durante ja Gizzi, 1686 syntynyt Porpora, 1694 syntynyt Leo, 1700 syntynyt Bernacchi sekä esimerkiksi Pistocchi, Pacchiarotti, Crescentini, Tosi, Peli ja Mancini. Caccinin ajoista alkanut laulutekniikan tutkiminen oli ehtinyt kestää noin 200 vuotta ennen tätä historiallisesti ylivertaisen laulukoulun luomista. Nämä pioneerit, jotka olivat kaikki mainioita säveltäjiä, laulajia ja laulunopettajia, avasivat laulunopetusta antavia kouluja. Niistä kuuluisimmat sijaitsivat Napolissa, Roomassa, Firenzessä, Bolognassa ja Venetsiassa. Erinomainen laulaja ja säveltäjä Scarlatti perusti koulun Napoliin, ja hänen oppilaistaan erityisesti Durante, Porpora ja Leo jatkoivat traditiota. Bernacchi, laulajavirtuoosi, joka voitti kuuluisan tähtilaulaja Farinellin kilpailussa, oli Bolognan koulun johdossa. (Herbert-Caesari 1963, 28–29.)

Tehdessään tutkimuksia täydellisen laulutekniikan kehittämistä varten Caccini ja muut laulukoulun kehittäjät hakivat vastauksia luonnosta pitäen ihanteenaan äänenkäyttöä, jota Herbert-Caesari kutsuu ”täysin luonnolliseksi ääneksi”. ”Täysin luonnollinen ääni” saavutetaan Herbert-Cesarin mukaan siten, että kaikki kurkunpään sisällä toimivat 60 lihasta sekä kieleen ja kurkkuun vaikuttavat lihakset toimivat täydessä yhteistyössä. Herbert-Cesarin mukaan harjoittamaton ääni voi parhaimmillaan toimia 80–90-prosenttisesti luonnollisella mekanismilla, mutta vähimmillään vain 30-prosenttisesti. Molemmissa tapauksissa ääni voidaan oikeanlaisella harjoittamisella kuitenkin saada toimimaan 100-prosenttisen luonnollisesti, eikä luonnostaan toimivan äänen ja harjoitetun äänen toimintaa silloin enää erota toisistaan. (Herbert-Caesari 1963, 29–31.)

Laulutekniikan kehittäjien tutkimustyöstä teki haasteellista se, että suurin osa äänistä on jollain tavalla kehittymättömiä, mutta luodakseen laulukoulun he tarvitsivat malliksi ihmisiä, joilla oli edellä kuvatun kaltainen ”täysin luonnollinen ääni”. Näitä ihmisiä oli harvassa, ja heitä löytyi lähinnä talon-

poikien ja käsityöläisten keskuudesta; nämä taas eivät juuri olleet kiinnostuneita laulamiseen liittyvistä tutkimuksista tai pitäneet laulamista yleensäkin vakavasti otettavana ammattina. Saatuaan suostuteltua tällaisia ”luonnonlaulajia” tutkimukseen mukaan laulutekniikan kehittäjät selvittivät, mitä tuntemuksia näillä oli laulaessaan, ja vertailivat tuloksia siihen, mitä vaikutelmia nuo tunteukset herättivät kuulijassa. Koska he olivat hyviä laulajia itsekin, he täydensivät tutkimustyötään myös tekemällä kokeita omalla äänellään ja analysoimalla omia tuntemuksiaan. Lopuksi he vertailivat kaikkia näitä tutkimuksia keskenään. Näin näiden pioneerien pitkäjänteisellä yhteistyöllä luotiin perusta luonnollisen äänenkäytön koululle. (Herbert-Caesari 1963, 29–33.)

2.2 Varhaisia kuvauksia laulutekniikasta ja ääni-ihanteesta

Bel canton varhaisina vuosina Cameratan jäsenet sävelsivät lauluäänelle perustaen sävellystyönsä tutkimuksiinsa antiikin Kreikan musiikista, jossa lauluäännet olivat vertaansa vailla luontaisessa kyvyssään ilmaista tunteita. Lucie Manén viittaa kirjassaan Caccinin helmikuussa 1602 julkaisemaan laulukokoelmaan *Le nuove musiche*, jonka alkusanoihin Caccini ensimmäisenä säveltäjänä kirjoitti sävellyksissään käytetyt periaatteet ja niiden vaatiman laulutekniikan. Tähän asti laulussa oli totuttu kätkemään intohimoinen tunneilmaisu hienostuneen taiteellisuuden alle, mutta Caccinin sävellyksien oli päin vastoin nimenomaan tarkoitus herättää kaikenlaisia tunteita kuulijoissaan. Laulusolistien tuli nyt erottautua säestävästä instrumentista imitoimalla niin antiikin Kreikan musiikissa kuin näyttelijöiden julistavassa puheessakin kuultua ilmaisuvoimaa. Näin he toivat täydesti esiin ihmisäänen erityisominaisuuden kuvata monipuolisesti tunteita yhtä monipuolisella äänensävyjen asteikolla. Säveltäjät etsivät näitä äänensävyjä sävellyksiinsä sellaisesta primitiivisestä äänenkäytöstä, jolla länsimaalaiset ihmiset ovat iankaiken ilmaisseet tunteitaan ja mielentilojaan. (Manén 1998, 18–19.)

Bel canto -laulajien erityispiirre oli heidän kykynsä laulaa musiikillisia fraaseja kaikilla äänensävyillä sekä näyttää mestarillisuuttaan muun muassa ilmaisullisessa koristelussa, jota laulajien odotettiin lisäävän kertauksessa tai da capo -osassa ex tempore. Tällainen taide tuli mahdolliseksi yksinlaulun ja oopperan kehittymisen myötä 1600-luvulla. Tämän myötä laulusolistit saavuttivat instrumentalisteihin nähden ylivertaisen aseman. Kuitenkin instrumentalistien laajempi ääniala ja taiturillinen näppäryys yllytti heitä kilpailuun. Tämän seurauksena laulajat onnistuivat lopulta laajentamaan ää-

nialaansa molempiin suuntiin ja saavuttivat kolmen oktaavin laajuuden. Ja mikä tärkeintä, he saavuttivat mestarillisuuden koloratuurilaulussa, mikä teki klassisen italialaisen laulun kuuluisaksi kaikkialla ylittämättömänä saavutuksena. (Manén 1998, 20–21.)

Lucie Manén toteaa, että Caccini ja muut hänen aikanaan työskennelleet laulunopettajat näyttävät opettaneen tavalla, jonka sittemmin myös 1700–1800-lukujen mestariopettajat omaksuivat: he lauloivat ensin eteen malliksi, kuuntelivat sitten erinomaisen tarkalla korvallaan oppilaan imitaation ja korjasivat sen jälkeen niin kauan, kunnes oppilas onnistui saavuttamaan oikean äänentuottotavan ja äänensävyyn (Manén 1998, 18). Varhaisia kuvauksia oikeaoppisesta äänenkäytöstä on jonkin verran löydettävissä kirjoitettuina. James Starkin mukaan oikeaoppista äänenlaatua on kautta laulun historian yritetty kuvata sanoin, mutta yritykset ovat usein olleet epätarkkoja ja subjektiivisia. Usein on kirjoitettu esimerkiksi, että äänen tulee olla ”vakaa, sulava, vankka, selkeä, suloinen, kaunis ja soinnikas”, mutta nämä eivät varsinaisesti kuvaa äänenlaatua millään tavalla. Tarkempiakin kuvauksia kuitenkin on kirjoitettu. (Stark 1999, 34.)

Vuonna 1592 Lodovico Zacconi (1555–1627) tarjosi tutkielmassaan *Prattica di musica* harvinaisen yksityiskohtaisen selostuksen äänenlaadun eri tyypeistä tehden melko selväksi, millaista äänenlaatua hän itse piti parhaana. Stark viittaa Zacconin kirjan lukuun, jonka otsikko on suoraan käännettynä ”Äänten tyypeistä, jotka tulisi valita tehdäkseen hyvää musiikkia”, ja jossa Zacconi erotteli laadultaan ”purevat” tai ”pistävät” äänet niistä, jotka olivat ”sameita”. Nämä äänenlaadut hän liitti äänen rekistereihin, eli kaikille äänille yhteisiin ylempään ja alempaan rekisteriin. Alempaa ääntä kutsuttiin yleisesti rintaääneksi (*voce di petto*) ja ylempää pää-ääneksi (*voce di testa*) tai falsetiksi. Zacconi ilmaisi mieltymyksensä kirkkaaseen ja resonoivaan rintaääneen ja piti vääranä niin sameita kuin kimakoitakin ääniä. Stark siteeraa Zacconin tutkielmaa, jossa Zacconi kehottaa suoraan käännettynä valitsemaan kaikkien äänten joukosta rintaäänit, ”erityisesti ne, joissa on edellämäinmittu miellyttävä pureva laatu, joka lävistää hieman, muttei ärsytä ja jättää sikseen sameat äänet ja ne, jotka ovat pelkkiä pää-ääniä – –.” (Stark 1999, 35.) Starkin viittauksista käy ilmi, että ”pelkillä pää-äänillä” Zacconi viittasi ärsyttävään, kimakkaan äänenlaatuun, kun taas ”sameita” ääniä hän piti tyhjämpäiväisinä siksi, että ne eivät koskaan kuulu ja ”voisivat yhtä hyvin olla olematta olemassa”. Hän huomioi, että jotkut laulajat kykenivät vaihtelevaan rekisteriä rinta- ja pää-äänien välillä, mutta mitä enemmän he pysyivät rintaäänessä, sen parempi. Hänen mukaansa rintaäänessä oli myös enemmän voimaa ja parempi intonaatio. Hän kuitenkin myös huomioi miesäänien ongelmat ylä-äänien laulamissa rintaäänellä ja kehotti mieluummin vaihtamaan falsettiin kuin huutamaan ylä-äänit pakotetusti. (Stark 1999, 59.)

Domenico Pietro Cerone käänsi Zacconin havainnot lähes sanatarkasti espanjankielelle vuonna 1613 osoittaen näin pitävänsä niitä erittäin paikkansapitävinä vielä parikymmentä vuotta niiden alkuperäisen julkaisemisen jälkeen (Stark 1999, 35). Zacconi viittasi laulajista puhuessaan Starkin mukaan erityisesti miesääniin, sillä naisääniä ei tuolloin ollut kirkkokuoroissa. Virtuottisia yksinlaulajia nousi muun muassa juuri kuorojen riveistä. (Stark 1999, 35, 59.)

Stark toteaa, että Giulio Caccini vahvisti Zacconin näkemykset rintaäänien suosimisesta äänenlaadun aiemmin mainitsemassani vuonna 1602 julkaistussa teoksessaan *Le nuove musiche*, joka on manifesti uuden yksinlaulutyylin puolesta. Siinä Caccini puhuu huomattavan yksityiskohtaisesti uudessa yksinlaulumusiikissa käytettävästä tekniikasta. Stark viittaa Caccinin toteamukseen, jonka mukaan laulajan tuli laulaa ”täydellä ja luonnollisella äänellä” (*voce piena e naturale*) ja välttää falsettia (*le voci finte*). Stark sanoo, että täysi ja luonnollinen ääni tarkoittaa tässä yhteydessä ainakin mieslaulajilla rintaääntä. (Stark 1999, 35.) Caccini teki Starkin mukaan selväksi, ettei pitänyt falsetista muun muassa sen huokoisuuden vuoksi ja siksi, ettei se kykene suuriin kontrasteihin voimakkaan ja pehmeän laulun välillä. Caccini sävelsi omat sävellyksensä pääsääntöisesti rintaäänien käytön kannalta mukavuusalueelle ja oli Starkin mukaan ilmeisesti itse ainoastaan yhtä rekisteriä käyttävä laulaja. (Stark 1999, 59–60.) Caccinin huomiot äänenlaadusta ja rekistereistä levisivät Saksaan, jonne sikäläiset halusivat tuoda italialaisen laulukoulun. Stark viittaa saksalaiseen kirjaillisuuteen, jossa kehoitettiin ”voimakkaasti ja kirkkaasti” ja ”pyöreästi” soivan rintaäänien suosimiseen äänenlaadun laadun (Stark 1999, 36). Esimerkiksi Johannes Andreas Herbst kirjoitti vuonna 1642 pitävänsä falsettia ”puolikkaana ja pakotettuna äänenä” (Stark 1999, 60).

Pierfrancesco Tosi kirjoittaa aikansa juhlituille oopperatähdille, kastroattilaulajille, vuoden 1723 tutkielmassaan, että laulajan tulee osata käyttää sekä rintaääntä että pää-ääntä ja että rekisterit tulee egalisoida eli sulauttaa yhteen niin, ettei niitä erota toisistaan. Hänen jälkeensäkin monet jatkoivat edelleen tästä vanhan italialaisen koulun mukaisesta kahden rekisterin teoriasta kirjoittamista, merkittävimpanä heistä Giambattista Mancini, joka oli Tosin tavoin kastroattilaulaja. Stark siteeraa Mancinia, joka vuonna 1774 kirjoitti, että ”ääni on luonnontilassaan tavallisesti jaettu kahteen rekisteriin, joita kutsutaan rintarekisteriksi ja päärekisteriksi tai falsetiksi”. Hän kuitenkin huomauttaa sanoneensa ”tavallisesti” sen vuoksi, koska hänen mukaansa on olemassa harvoja luonnonlahjakkuuksia, jotka pystyvät laulamaan kaiken rintaäänellä. Stark sanoo tätä tulkinnanvaraiseksi toteamukseksi, joka voi mahdollisesti viitata laulajiin, joiden ylärekisteri kuulosti samalta kuin rintare-

kisteri, tai laulajiin, jotka taitavasti laajensivat rintarekisteriä ylöspäin jollakin tavalla. Toisessa Starkin mukaan yhtä tulkinnanvaraisessa sitaatissa Mancini toteaa, että harvinainen kahden rekisterin yhdistyminen yhdeksi rintarekisteriksi saadaan yleensä aikaan vain ”opiskelulla ja taiteen avulla”. Tietoisena pää-äänien luontaisesta heikkoudesta verrattuna rintaääneen Mancini ohjeisti harjoitteluun pää-ääntä vähitellen niin, että se lopulta olisi parhaalla mahdollisella tavalla yhtäläinen rintaääneen nähden, ja tekemään päin vastoin siinä epätodennäköisessä tapauksessa, että jollakin pää-ääni olisi rintaääntä vahvempi. Mancini painotti rekisterien yhdistämisen vaikeutta, ja Starkin kirjassa olevista sitaateista käy ilmi, että hänen mukaansa tämä vaati kovaa työtä ja loputonta hio-
mista. (Stark 1999, 60–62.)

3 LAULUTEKNIIKASTA 1900-LUVUN ALKUPUOLELLA

Tässä työni varsinaisen tutkimusosuuden aloittavassa osassa tarkoitukseni oli saada tietoa 1900-luvun alkupuolen laulutekniikasta ja ääni-ihanteista. Tarkastelin asiaa ensisijaisesti naisäänten kautta. Etsin tietoa ensin kuuntelemalla ja havainnoimalla 1900-luvun alkupuolella tehtyjä äänitteitä itse. Kuunneltavan materiaalin hankin hakemalla YouTubesta sekä cd-levyiltä kaikenlaisia ennen 1950-lukua tehtyjä äänitteitä. Sen jälkeen peilasin kuulemaani 1900-luvun alkupuolella vaikuttaneiden laulun ammattilaisten tekniikkaa ja ääni-ihannetta koskeviin näkemyksiin, joita olen löytänyt kirjoista.

3.1 1900-luvun alkupuolen laulutekniikkaa äänitteiden perusteella

1900-luvun alkupuolen naislaulajien äänitteitä kuunnellessani ehkä ensimmäinen yksittäinen piirre, jonka opin tunnistamaan tuolle ajalle tyypilliseksi, oli äänityypistä riippumaton voimakkaan rintaäänien käyttö äänenlaatuna erityisesti äänen matalalla alueella. Kiinnitin huomiota myös äänen tiiviiseen, vahvaan ja kirkkaaseen ytimeen kaikilla korkeuksilla sekä terveen puheen tai huudon kaltaiseen selkeyteen laulussa. Samaan aikaan ääni oli koko ajan syvä. Äänitteillä on kuultavissa, että rintaäänelle ominainen jännitteinen, läpituokevan ytimekäs laatu kuulostaa jatkuvan osana ääntä usein hyvinkin selvästi myös alimmilta alääniltä asteikkaa ylös päin kuljettaessa ja on havaittavissa yllättävänkin korkealla. Tämä läpituokeva ydin ei varsinaisesti missään vaiheessa kuulu puutoavan pois tai lakkaavan olemasta läsnä äänessä, mutta kuitenkin rekisteri tietysti jossain kohtaa vaihtuu. Tässä ajattelin olevan kyse taitavasta rekisterien hallinnasta ja äänen egalisoinnista.

Useimmilla kuuntelemillani äänitteillä laulajat myös paisuttelevat rintaääntä dramaattisten kohtien tehosteeksi, mutta aivan aina näin ei ole. Siinäkin tapauksessa äänen ydin sekä luonnollinen puheenomaisuus laulussa selkeine vokaaleineen herätti huomiota, ja esimerkiksi minkäänlaista huokoisuutta tai vuotoisuutta en kuullut yhdelläkään laulajalla. Äänistä ei tule sellaista vaikutelmaa, että niissä olisi mitään muokattua ”muotin läpi laulamista”. Lauluääni tuntuu olevan kuin jatkoa puheelle ja muulle luonnolliselle äänenkäytölle, minkä vuoksi myös luonnolliset reaktiot, kuten huudot, itkut ja naurut, sulautuvat lauluääneen saumattomasti ja näin tunteet kuuluvat lauluäänessä huo-

miota herättävän selvästi. Ääni on vapaan kuuloinen ja sen vuoksi sävyltään tumma olematta kuitenkaan epäselvä, ja samalla se on kirkas alimmista ylimpiin ääniin asti. Ääni on tasaisen vahva koko äänialan alueella äänityypistä riippumatta ja kykenee eri nyansseihin.

Huomionarvoista on myös se, että kellään näistä kuuntelemistani 1900-luvun alkupuolella uraansa tehneistä laulajista en kuullut äänitteillä liian laajaa vibratoa, vaikka vanhimmat heistä olivat iältään 65–80-vuotiaita ja heillä oli vuosikymmenten pituinen ura takanaan. Pari nopeaa vibratoa sen sijaan mahtui joukkoon, mutta näissäkin äänissä ydin kuului yhtä vahvana kuin muissakin. Näin ollen vääpättävämpikään vibrato ei sinänsä häirinnyt kuuntelemista, sillä tällaisen ytimen ansiosta se ei vaikuttanut esimerkiksi intonaation tarkkuuteen. Vibrato kuulostaa vanhoilla äänitteillä tavallisimmin hillityltä ja luonnolliselta. Se on kuulokuvallisesti enemmän ”sivuroolissa”, kun taas äänen ydin on se huomiota herättävin osa. Ylä-äänissä huomattavaa oli se, että ne yleensä lähtivät tarkasti laulettavalta korkeudelta, ilman ylimääräisiä koukkauksia. Ainakin 1900-luvun varhaisimmilla äänitteillä osalla laulajista kuului välillä rekisteristä toiseen siirryttäessä ”jodlausta”.

Nämä ovat esimerkkejä kuulokuvista, joita itselleni on tullut joitakin löytämiäni 1900-luvun alkupuolen naislaulajien äänitteitä kuunnellessa, mutta tutkiessani kirjoja löysin myös loogiselta vaikuttavaa vahvistusta kuulemalleni. Paitsi että joihinkin kuvailemiini ominaisuuksiin löytyi viittauksia jo belcanton syntyaajoista kirjoittaessani käyttämistäni varhaisten opettajien teksteistä, myös 1900-luvulla vaikuttaneiden laulun ammattilaisten kirjoituksista sain selityksiä kuulokuvilleni ja löysin niiden kanssa yksiin meneviä kuvauksia ääni-ihanteesta. Joitakin näistä esittelen seuraavaksi.

3.2 Kirjallisia kuvauksia laulutekniikasta ja ääni-ihanteesta

1900-luvun alkupuolen tutkimiseen käyttämistäni kirjoissa merkittävä ero varhaisiin teksteihin verrattuna oli se, että tarkat tieteelliset selitykset äänielimistön toiminnasta äänen tuoton aikana olivat tulleet laulutekniikan kuvauksiin mukaan. Laulutekniikkaa ja ääni-ihannetta kuvattiin nyt myös äänielimistön toiminnan fysiologisten yksityiskohtien kautta. Toki myös tulkinnanvaraisempia kuvailevia kirjoituksia oli edelleen paljon. Olen maininnut tässä pääasiassa sellaisia, joissa äänen toimintaa selitettiin mahdollisimman selvästi, niin, että niissä oli tuon ajan äänitteiltä samaani kuulokuvaan yhteys.

3.2.1 Heikki Klemetin näkemyksiä äänenkäytöstä

Huomasin, että varhaisimmasta työssäni käyttämästäni kirjallisuudesta asti luonto on säännöllisesti mainittu esikuvana äänenkäytölle. Niin teki myös suomalainen Heikki Klemetti vuonna 1937 julkaisussa kirjassaan *Äänenkäyttö puheessa ja laulussa*. Jo kirjansa johdannossa hän toteaa luonnon olevan lähtökohta, ja että hän pyrkii itse vain selittämään, ei kehittämään mitään ”metodia”. Hän sanoo, että harjoittelun tulee aina perustua siihen, mikä on luonnonmukaista. (Klemetti 1937, 6–7.)

Klemetin mukaan ensimmäinen asia laulajaksi tai puhujaksi pyrkivälle on harjaantua kuulemaan, mikä on äänihuulten oikea toiminta. Samalla hänen tulee oppia tietämään, mitä tuo oikea toiminta on fysiologisesti, jotta hän voi toteuttaa tehtävänsä helpommin käytännössä, kuin jos ei teoreettisesti tietäisi siitä mitään. Ensimmäiseksi tiedettäväksi ja opittavaksi asiaksi Klemetti mainitsee ”täysijännitteisen sävelalan”. Rintäänneksikin hänen mukaansa harhaanjohtavasti kutsutun täysijännitteisyyden hän selittää sanomalla, että niin lauletaessa ja puhuttaessa äänihuulet ovat toiminnassa kokonaan eli täysin. Ensiksi tulee oppia kuulemaan, milloin äänihuulet täysijännitteisesti lauletaessa ja puhuttaessa jännittyvät ja sulkeutuvat koko syvyydeltään pohjaan asti. Tämä vaatii hänen mukaansa taitavaa korvaa, sillä jokseenkin tämän tapaisella soinnilla on mahdollista laulaa niin, etteivät äänihuulet kuitenkaan sulkeudu pohjaan asti. Täysijännitteisyyden vajaaksi jäämistä hän sanoo äänelle vahingolliseksi. Hän jatkaa, että kuulemisen lisäksi samalla pitää oppia tuntemaan, milloin äänihuulet ovat täysijännitteisesti toiminnassa. Hän selittää tämän asian olevan niin tärkeä sen vuoksi, että jos ei opi täyttä täysijännitteisyyttä vaan se jää vajaaksi, äänihuulten jännitys saattaa oheta entistä enemmän, mikä taas ääntä ammatillisesti enemmän käytettäessä voi aiheuttaa äänen liikarastitusta. Hän selventää sanomalla, että äänihuulet väsyvät, kun rasitus ei kohdistu kokonaisuudelle vaan vain sen osalle. (Klemetti 1937, 33–35.)

Klemetti toteaa täysijännitteisen laulu- ja puhutavan olevan luonnonedellyttämä, minkä hän sanoo käyvän ilmi ylivoimaisesti useimpien ihmisten puheesta heidän taustoistaan riippumatta. Laulamisen saattaa hänen mukaansa sotkea tätä puheessa selvänä pidettyä asiaa, sillä ”naisten väärin, liian ohutjännitteisesti eli falsettimaaisesti laulaminen on sivistyneessä säädysssä niin kauan ollut yleinen tapa”. Hän sanoo ”luonnontilassa olevien kansanlaulajien” kuitenkin todistavan, että täysijännitteisyys on naisellakin ainoa tapa laulaa, ”kun hänellä ei ole ollut tilaisuutta kuulla keinotekoisesti opetettua laulua”. (Klemetti 1937, 35–36.) Klemetti toteaa myös, että naisäänen äänenkäyttö on äänielimistön toiminnan kannalta samanlainen kuin miesäänen, ja kuvailee naisäänen laulavan täysijännitteisen alan ja alimman ohennealan monissa tapauksissa myös niin saman sointisesti

kuin mies, että viereisessä huoneessa kuuntelija kuulee eron vain vaivoin. (Klemetti 1937, 38–39.) Tämä kuulostaa myös tutulta, kun mietin kuuntelemiani äänitteitä.

Naisäänen keskialasta puhuttaessa Klemetti sanoo normaalin ohenteen keskialueella olevan sama kuin täysijännitteinen, mutta laulettu vain ohuemmilla äänihuulilla. Hän kuvaa tämän äänentuottotavan hyötyjä myös tulkinnan kannalta sanoen, että äänihuulten ollessa jo alusta asti ”asennetut sellaiseen toimintaan, jota vahvinkin täysijännitteinen voima-aste edellyttää”, voi laulaja tämän seurauksena tällä laulutavalla vapaasti paisuttaa ääntään pianisimosta miten vahvaan voima-asteeseen tahansa, ”ilman häiritsevää ylimenoniksausta. Mutta passiivijännitteisestä fistelistä ei päästä mihinkään”. ”Fistelillä” hän tarkoitti pääasiassa falsetin tapaista äänenlaatua, jossa lauletaan vain äänihuulten pintaosilla, itse äänihuulten ottaessa vähemmän osaa jännitystoimintaan. Hän toteaa, että näinkin saa sävelen syntymään, mutta se on soinniltaan ytimettömämpi, falsettomainen ja vähä vivahteinen, se ei kanna eikä siitä voi siirtyä täysijännitteiseen ilman ”ylimenoniksausta”. Hän sanoo, että tällainen on ”vähäarvoinen laulutapa, ilme- ja sointiköyhä ja vaikuttaa normaaliin keskialaan tottuneesta hullunkuriselta”. Keskiala kestää Klemetin mukaan virityskorkeudesta riippuen noin e₂:een tai f₂:een asti. Vasta sitä korkeammalla sävelalalla Klemetti sanoo naislaulajan turvautuvan todennäköisesti jossain määrin passiiviseen jännitykseen. Tällöin äänihuulten pintaosat tarvitsevat ulkoa tulevaa jännitysapua, mutta silloinkin kuulee selvästi, ovatko äänihuulet mukana myös omatoimintaisesti ja missä määrin. (Klemetti 1937, 40–41.)

3.2.2 Manuel Garcian ja Giovanni Battista Lampertin ääni-ihanteista

Juuri ennen 1900-luvun vaihdetta laulutekniikkaan vaikuttaneista merkittävistä henkilöistä on mainittava arvostettu laulopedagogi Manuel Garcia nuorempi (1805–1906), jonka työssä laulamisen traditio ja tiede ensi kertaa yhdistyivät (Stark 1999, 3). Garcian ajatuksissa voi nähdä johdonmukaisuutta suhteessa Klemetin kuvaukseen ideaalista äänenlaadusta. Garcian ääni-ihanteessa ei James Starkin mukaan ollut ristiriitaa vanhan italialaisen laulukoulun edustajien, kuten Mancinin ja G. B. Lampertin, kuvauksissa *chiaroscuro* eli kirkkaan ja tumman yhdistelmästä äänessä. Siinä yhdistyi kirkkaus, joka oli Garcian mukaan vahvan glottaalisen sulun ansiota, sekä tummuus, jonka hän liitti alas laskettun kurkunpäähän ja laajennettuun nieluun. (Stark 1999, 40.)

Garcia oli Starkin mukaan ensimmäinen, joka yritti selittää äänenlaatua tällaisella systemaattisella tavalla tehden selkeän eron glottaalisten asetusten ja resonanssiputken vaikutuksen välillä laulamissa. Stark viittaa Garcian vuonna 1894 julkaistuun kirjaan *Hints on singing*, jossa Garcia pitää laulunopiskelijalle tärkeänä ymmärtää, että kirkkaassa ja sameassa äänessä on vaikutuksen ja mekanismin puolesta kyse aivan eri asiasta kuin avoimessa ja suljetussa äänenväriässä. Kirkkaus tai sameus on hänen mukaansa tuotettu kurkunpään sisällä, riippumatta siitä, onko kurkunpää ylhäällä vai alhaalla. Avoimen tai suljetun äänenlaadun hän totesi sen sijaan vaativan kurkunpään ja pehmeän kitalaen liikkumista. Hänen mukaansa näin ollen mikä tahansa äänenväri voi olla kirkas tai samea, ja hän piti tätä tärkeänä huomiona äänen ilmaisullisuuden kannalta. (Stark 1999, 36–37.)

Garcian teoria *coup de la glotte*, joka siis viittaa edellä kuvattuun vankkaan äänihuulisulkuun, oli tarkoitettu muun muassa saavuttamaan ääneen kirkkaus ja egalisointi sekä estämään ilman vuotaminen. Starkin mukaan Garcia ohjeisti välttämään falseton heikkouden käyttämällä siinä samaa glottaalista asetusta kuin rintarekisterissä (Stark 1999, 72). Tämän voisi kuvitella liittyvän juuri siihen tietynlaiseen ”rintaäänien osittaisen ylöspäin jatkuvuuden” vaikutelmaan, josta mainitsin äänitteiden kuuntelun yhteydessä. Starkin mukaan *coup de la glotte* oli Garcian opetuksen kulmakivi ja yhteinen nimittäjä hänen teorioissaan, mutta myös väärinymmärretyin elementti hänen opetuksessaan. Huolimatta Garcian yrityksistä selittää *coup de la glotte* vakaana äänihuulisulkuna ja sen johdosta vakaana fonaationa, se ymmärrettiin useimmiten ”glottaaliklusuilina” eli äänen aloittamisena äänihuulten väkivaltaisella iskemisellä toisiaan vasten, josta kimmotaan huokoiseen ääneen (Stark 1999, 14). Stark kuvaa Garcian *coup de la glotte* olleen avain vakaan fonaation saavuttamiseen, ja hän pitää sitä jopa ”luultavasti tärkeimpänä yksittäisenä pedagogisena konseptina laulamisen historiassa” (Stark 1999, 32).

Garcian aikana samaan aikaan vaikuttanut toinen hyvin merkittävä laulunopettaja oli Giovanni Battista Lamperti (1830–1910), joka Starkin mukaan kuitenkin ei kuvailut Garcian tavoin fysiologisesti äänen toimintaa kirjoituksissaan. Hän edusti isänsä Francesco Lampertin tavoin traditionaalista laulunopetusta, joka perustui suulliseen perinteeseen. Heidän pedagoginen lähestymistansa perustui pitkälti äänenväriille, resonanssituntemuksille ja hengityskontrollille, ja näiden eri toimintojen välille he eivät useinkaan tehneet selkeää eroa. Lampertit käyttivät perinteistä lauluterminologiaa, josta puuttuivat Garcian koulun tarkat fysiologiset ja akustiset kiintopisteet. (Stark 1999, 42–44.) Heidänkin ääni-ihanteensa kuitenkin yhdisti kirkkauden ja tummuuden eli ihanteena oli *chiaroscuro* (Stark 1999, 45).

3.2.3 Näkemyksiä P. Mario Marafiotin kirjasta

P. Mario Marafioti korostaa kirjassaan *Caruso's Method Of Voice Production – The Scientific Culture Of The Voice* vuodelta 1922 luonnollisuuden ja puheäänien merkitystä laululle. Kirjansa inspiraationa toimineen Enrico Caruson laulua hän kuvasi kirjan alussa sanoen, ettei Caruson laulume-todi ollut vain Caruson hallussa ollut salaisuus, joka hänen kuolemansa myötä lakkasi olemasta, vaan ”loisteliain esimerkki luonnollisesta laulusta, joka pysyy muuttumattomana kunnes luontoa ei enää ole olemassa” (Marafioti 1922).

Marafiotin mukaan lauluääni riippuu täysin puheäänestä, jonka vuoksi harjoittaakseen lauluääntä oikein on oleellista harjoittaa ensin puheääntä (Marafioti 1927, 72). Hän toteaa laulun ja puheen olevan samalla fysiologisella mekanismilla toteutettuja toimintoja ja näin ollen niiden olevan sama äänellinen ilmiö. Niiden yhdistymisessä hän kuvailee puheäänien olevan materiaallinen osa, selkäranka tai perusta, ja laulun olevan täydentävä ja koristeleva äänen toiminto. Laulaminen on hänen mukaansa perusolemuksestaan vain puhumista musiikillisessa rytmissä, ja näin ollen oikeaoppista laulamista ei voi olla ilman oikein tuotettua puheääntä. (Marafioti 1922, 115–117) Samankaltainen puheäänien tärkeyden ilmeiseksi tekevä, kaikista monimutkaisuuksista karsitulta kuulostava lähestymistapa laulamiseen tuntui olleen myöhemmin huippubaritoni Cornell MacNeililla (1922–2011), joka Jerome Hinesin haastattelussa totesi laulamisen olevan sitä, että puheeseen säädetään sävelkorkeus (Hines 2006, 147). Tämä lausahdus kertoo, että tuon puheäänien täytyi olla hyvä.

Marafioti sanoo kirjassaan, että ”tekemällä puheäänestä lauluäänelle johtajan ja oppaan, sanoista tulee oleellinen osa, jolle ääni rakentuu”. Hänen mukaansa puheäänelle muotoiltu lauluääni saavuttaa näin ollen hyödyn puheäänien ominaisuuksien, laatujen ja piirteiden haltuun ottamisesta. Tässä yhteydessä Marafioti kuvailee Caruson resitatiivien olleen hyvin lähellä melodista puhumista ja sanoo niitä selkeimmäksi, värikkäimmäksi ja loistavimmaksi esimerkiksi siitä, miten arvokas avustaja puheääni on laulussa. Hän lisää Caruson tuottaneen enemmän iloa ja herättäneen enemmän tunteita musiikillisella puheellaan kuin monet laulajat puhtailta tai suurilla äänillään, jotka kuitenkin hänen mukaansa olivat ”kaukana oikean ihmisäänien tuottamisesta”. Hän kuvailee ”ihmisäänien” koostuvan inhimillisistä paatosta ilmaisevasta äänenväristä ja sanoo tätä piirteeksi, joka ei käy ilmi instrumenteilla tuotetusta äänestä. (Marafioti 1922, 122.)

Marafioti viittaa kirjassaan myös suuriin puhujiin ja draamallisiin taiteilijoihin, jotka huomattavia efektejä luodakseen tai tiettyjen sanojen merkitystä korostaakseen tarvitsivat puheeseensa sävelkorkeuksia laajalta äänialalta sekä värien ja sävyjen rikkautta. Antiikin puhujat toivat hänen mukaansa äänenkorkeuden vaihteluihin puheessaan niin paljon värejä, että he vaikuttivat laulaneen puheensa. Marafioti huomioi myös, että eri äänenkorkeuksien käyttöä puheessa laiminlyödään yleisesti, paitsi romaanisten kielten puhujien keskuudessa, jotka hänen mukaansa perivät kieltensä ja eloisien temperamenttiansa kautta luonnollisen taipumuksen lämpöön ja väriin äänessään. Hän toteaa heidän äänessään olevan näin ollen luontaisesti notkeutta eri sävelkorkeuksille. (Marafioti 1922, 126–127.) Marafioti pitää suurta ja kaunista puheääntä loistavana materiaalina vastaavalaialaiselle suurelle ja kauniille lauluäänelle, joista jälkimmäisen ”suurempi määrä musiikillista värähtelyä ja melodista laatua edustaa vain akustista koristelua”. Marafioti on liittänyt kirjaansa myös kirjeet ajan merkittävilä laulajilta, joilta hänen materiaalinsa puheäänien tärkeyden huomioivan opetuksen kehittämisestä oli saanut positiivisen vastaanoton. Näihin kuuluivat itse Enrico Caruson lisäksi Amelita Galli-Curci, Titta Ruffo ja Emma Calvé. (Marafioti 1922, 165–166.)

Tulkinnasta puhuessaan Marafioti pitää tärkeänä, että sanojen vaikuttavuus kantaa yleisölle, ja kuvailee myös esimerkiksi, ettei pää-äänellä ja falsetilla pehmeästi kuiskiminen toimi äänenlaatuna, jos pitäisi ilmaista vihaa, rakkautta, surua tai iloa (Marafioti 1922, 179–180.) Marafioti viittaa kirjassaan myös Richard Wagnerin kirjoitukseen teoksessa *Actors and Singers*, jossa Wagner päivitteli artikulaation puutetta laulajilla. Muun muassa tämän huonon tavan karsimisessa Wagner näki toimivaksi harjoitustavan, jossa laulaja opastetaan ”puhumaan laulaessaan”. Wagner puhui samassa tekstikatkelmassa myös ”pää-äänestä” sanoen sitä ”lulumestareiden kauhistukseksi, jota vastaan he turhaan hyökkäävät kaikenlaisin mekaanisin asein”, vaikka ”vihollinen on vain yksinkertainen taipuminen sievistelylle”, jossa ”laulaja ajattelee tehtävänsä olevan puhumisen sijaan ’laulaminen’, joka on hänen uskoakseen tehtävä ’hienosti’, jolloin hän tuo itsensä korostetusti esille”. (Marafioti 1922, 182–183.)

3.3 Säveltäjien mieltymyksiä ja laulajien ajatuksia rintaäänestä ja äänen egalisoinnista

Rintaäänien merkitys vanhan ajan laulutekniikalle on asia, johon olen törmännyt opinnäytetyötä tehdessäni säännöllisesti. Työssäni on tähän mennessä jo käynyt ilmi, että laulopedagogit olivat maailman sivu puhuneet rintaäänien merkityksestä äänenmuodostukselle perusteknisenä asiana, mutta 1900-luvun alussa Italiassa vallinnut verismin aikakausi oopperassa varmasti rohkaisi omalta

osaltaan erityisen paljon myös ilmaisullisesti voimakkaaseen äänenkäyttöön äärimmäisessä tunteellisuudessaan. Säveltäjät olivat ilmeisen mieltyneitä vahvaa rintaääntä käyttäviin laulajiin. Heihin kuului esimerkiksi hyvin ilmeikkäästi laulanut Lina Bruna Rasa, joka oli Mascagnin suosikki-Santuzza hänen säveltämässään oopperassa Cavalleria Rusticana. Puccinin kanssa työskennelleitä ja hänen suosiossaan olleita laulajia taas olivat esimerkiksi intensiivisistä tulkinnoistaan tunnettu Eugenia Burzio, joka esitti Minnien roolin Lännen tytön Italian-ensiesityksessä, Claudia Muzio, joka lauloi ensimmäisenä Giorgettana Il Tabarrossa, Rosina Storchio, joka oli ensimmäinen ja Puccinille rakkain Madama Butterfly (Herbert-Caesari 1963, 81), sekä paljon muun muassa Mimin roolia esittänyt, tiettävästi myös Verdin kanssa työskennellyt Dame Nellie Melba.

Toisaalta tämä ei ilmeisesti ollut vain tähän yhteen aikakauteen sidoksissa oleva asia. Merkkejä rintaääntä positiivisena tai jopa erityisen tärkeänä pitäneistä säveltäjistä on nimittäin tullut vastaan aiempaakin kuin verismin ajalta, jolta äänitteitä on säilynyt. Vuonna 1870 Verdi tiedusteli kirjeessään Ricordille, pystyikö Aida-oopperan Amneriksen rooliin kaavailtu laulaja laulamaan ”g:n ja as:n rintaäänellä hänen neljännen näytöksen melodiassaan”, ja totesi, että niiden puuttuminen olisi ”fatalimpaa kuin se, olisiko korkea h voimakas vai heikko” (Busch 1979, 98). Maria Callas puhui muun muassa mestarikursseiltaan säilyneillä äänitteillä (esim. Warner Music Group) rintaäänien välttämättömyydestä bel canto -laulamiseksi ja myös näytti omalla äänellään selkeästi, millaista ääntä tarkoitti. Hän sanoi samasta asiasta, johon itsekin olen nyt kiinnittänyt huomiota, että ”jos kuuntelee mitä tahansa vanhoja äänitteitä, kevyelläkin sopraanolla oli matalat rintaäänensä”. Hän totesi, että ”bel cantossa tulee olla rintaäänit, passaggio ja ylä-äänit”, ja sanoi sen olevan ”ainoa tapa laulaa”. Hän kertoi eräässä haastattelussaan oppineensa itse ”rintaäänit” opettajaltaan Elvira de Hidalgolta – joka oli itse äänityypiltään koloratuurisopraano. Mestarikursseilla puhuessaan Callas mainitsi eräänä ”rintaääniä” käyttäneenä laulajana Giuditta Pastan. Pastan (1798–1865) alääniä on kuvattu poikkeuksellisen vahvoiksi (Orrey & Milnes 1987, 132). James Stark viittaa Rossinin elämäkerran kirjoittaneen Stendahlin ihastelleen vuonna 1824 Pastan rekisterien eroja puhuen tämän ”kahdesta äänestä”, jota piti ”hurmaavana ja jännittävänä”, ja Henry Pleasants viittaa samaisen Stendahlin sanoneen myös, että Pasta kykeni yhtä helposti laulamaan altoa kuin sopraanoa (Stark 1999, 63; Pleasants 1966, 144). Giuditta Pasta oli Bellinin suosikkisopraano, jolle tämä sävelsi muun muassa mestariteoksensa Norman, Donizettin ensimmäinen Anna Bolena ja myös yksi Rossinin suosikkisopraanoista (Murray 2004, 73; Herbert-Caesari 1963, 73; Henson 2015, 172). Näin ollen myös tyylillisen bel canton aikakauden tärkeimmän säveltäjäkolmikön voitaisiin tulkita arvostaneen tällaista laulutapaa ja rekisterien käyttöä. Toisaalta, mitä miesääniin tulee, Rossini paheksui tenori Gilbert-Louis Duprezin maailman ensimmäistä rintaäänellä laulettua korkeaa c:tä,

joka kuulosti hänestä ”kuin salvukukon rääkäisyltä, kun sen kurkkua leikataan” (Stark 1999, 73). Joka tapauksessa tämän jälkeen rinnassa lauletusta korkeasta c:stä tuli romantiikan aikakauden tenorin äänelle vaatimus, joka ratkaisi menestymisen tai epäonnistumisen (Stark 1999, 42).

Mitä tulee äänen egalisointiin, se on läpi kaikkien eri aikakausilta peräisin olevien työni puitteissa lukemieni kirjoitusten perusteella ollut tärkeä laulamisesa tavoiteltava asia. Tämä käy ilmi niin edellisessä luvussa esittelemistäni varhaisimmista kirjoituksista 1600-luvun vaihteesta kuin myöhemmin esimerkiksi Luisa Tetrazzinin kirjoituksista kirjassa *Caruso and Tetrazzini on the art of singing* vuodelta 1909, jossa hän toteaa, että äänen pitäisi olla niin egalisoitu, ettei rekisterinvaihdoksia kuulu (Tetrazzini 1975, 20). Tämä ihanne ei nähtävästi ole kuitenkaan vaikuttanut siihen, miten tärkeänä vahvaa rintarekisteriä on pidetty, sillä ainakin Tetrazzinin omilla äänitteillä rekisterinvaihdoksia välillä kuuluu. Tetrazzini mainitseekin kirjassaan, että niin pää-äänellä kuin matalalakkin lauletuksessa äänessä tulisi olla sama määrä laatua, resonanssia ja voimaa (Tetrazzini 1975, 20). Tästä käy ilmi, että myös aläänten ja alempien keskiäänten tulee kyetä voimakkaisiin sävyihin, jolloin rintaaänen – tai Klemetin sanoin täysjännitteisyyden – merkitys ymmärtääkseni korostuu. Mitä ilmeisimmin tämä ei kuitenkaan ollut este äänen egalisoimiselle, sillä Tetrazzinikin lauloi paljolti myös hyvin egalisoitusti, ja kaikilla laulajilla ”ylimenoja” ei kuulunut kuuntelemillani äänitteillä ollenkaan.

4 LAULUPEDAGOGIEN AJATUKSIA LAULUTEKNIIKAN MUUTTUMISESTA JA NYKYISISTÄ IHANTEISTA

Tämä luku käsittää työni tutkimusosuuden toisen osan, jossa käsittelem toista tutkittavaa aikakautani, nykyaikaa eli noin 2000-lukua.

4.1 Haastattelujen toteuttamisesta

Nykyisestä laulutekniikasta ja ääni-ihanteista sain tietoa haastatteleamalla tänä päivänä laulunopettajina työskenteleviä henkilöitä, joilta kyselin myös mielipiteitä ja ajatuksia laulutekniikan muutoksesta verrattuna 1900-luvun alkupuoleen. Haastateltaviksi pyysin kolmea kokenutta laulun ja laulopedagogian ammattilaista, joille annoin mahdollisuuden tutustua kysymyksiini rauhassa lähettämällä kysymykset heille etukäteen (liite 1). Annoin haastateltavien myös päättää itse, haluavatko he vastata tapaamisen sijaan mieluummin kirjoittamalla vastaukset kysymyksiini sähköpostin välityksellä. Siltä varalta, että haastateltavat kaipaisivat enemmän tietoa 1900-luvun laulutavoista tai selvennystä siihen, mitä tarkoitin kysymyksilläni, tein kysymysten lisäksi aiheesta yhteensä noin 30 minuuttia kestävästä äänitekoosteesta, jonka lähetin kysymysten kanssa vapaasti hyödynnettäväksi. Haastattelut ovat anonyymejä, joten kutsun haastateltavia tässä nimillä laulunopettaja A, laulunopettaja B ja laulunopettaja C. Laulunopettaja A oli ainoa, joka vastasi kysymyksiini kirjallisesti, laulunopettaja B:n ja C:n kanssa tapasimme haastatteluja varten.

4.2 Laulopedagogien vastaukset kysymyksiini

Jaoin laulopedagogien vastaukset seuraavien otsikoiden alle suurin piirtein niin, että otsikon 4.2.1 alla on vastauksia lähinnä kysymyksiini 1–2, otsikon 4.2.2 alla vastauksia kysymyksiini 3–6 ja otsikon 4.2.3 alla vastauksia kysymyksiini 6–8. Ylimääräiseen kysymykseen 9 kukaan laulopedagogi ei suoranaisesti vastannut, tai ainakaan tuonut esille enää uusia asioita. Siihen liittyviksi luokiteltavat vastaukset ovat otsikoiden alla muiden vastausten lomassa.

4.2.1 Näkemyksiä laulutekniikan muutoksesta

Laulunopettajat A ja B olivat yksimielisiä siitä, että laulutekniikassa on 1900-luvun alkupuolen ja nykyajan välillä tapahtunut selvästi havaittava ja varsin suuri muutos. Laulunopettaja C oli asiasta eri mieltä ja sanoi, että peruslaulutekniikka on nykyään ja 1900-luvun alkupuolella ollut aivan sama.

Laulunopettaja A perusteli omaa näkemystään kirjoittamalla, että ”viime vuosisadan laulajilla” ääni on ”voimakkaasti ’fokusoitunut’ koko rekisterin alueella”. Hän jatkoi sanomalla, että äänen yläsäveldspektri on ilmeisesti ollut hyvin rikas. Laulunopettaja B:n mukaan 1900-luvun alkupuolta ja nykyä verrattaessa tekniikka on eri; äänet kuulostavat erilaiselta ja lauletaan eri tavalla, ja ero on sitä selkeämpi, mitä varhaisemmasta ajasta 1900-luvun alkupuolella on kyse. Hän kuvaili eroa kuuntelemiensa äänitteiden perusteella sanomalla, että vanhoissa laulutavoissa sointi on etisempi, fokusoituneempi, solakampi, syvempi ja kokonaisvaltaisempi, kun taas nykyajan sointi on takaisempi, laajempi ja leveä. Nykyään hän sanoi soinnin olevan alempana ja ääntä soitatettavan alhaalla nielun resonaattoreilla. Hän sanoi, että vanhan ajan laulajilla ääni on sijoittunut ylemmäksi, ja selvennystä pyytäessäni vastasi viitanneensa siihen, että ääni oli ylhäällä maskissa ja pääresonanssia oli enemmän. Hänen mukaansa nykyään ei käytetä kaikkia resonaattoreita oikein. Hän sanoi 1900-luvun alkupuolen laulajien käyttäneen kielen etuosaa artikulointiin, jolloin kovat pinnat eli kitalaki ja hampaat tulevat käyttöön resonaattoreina. Nykylaulajien hän sanoi sen sijaan käyttävän kielen takaosaa artikulointiin, jolloin artikulointi on nielutilassa. Hän sanoi, että vanhan ajan laulajilla hengitys laskee kurkunpään ja pitää sen siellä, mikä vaikuttaa pääresonanssiin, kun taas nykyään hengitys ei ole kokonaisvaltaisesti eli pallean asti syvä ja kurkunpää on ylempänä. Hän mainitsi myös, että tekniikkansa ansiosta vanhan ajan laulajilla on avoimet, selkeät, oikeanlaiset italialaiset vokaalivärit, joita nykyajan laulajilla ei ole. Laulunopettaja C:n mukaan perustekniikassa ei ole eroa, vaan sen sijaan todella suuri ero siinä, että tyyliin kiinnitetään nykyään 1900-luvun alkupuoleen verrattuna enemmän huomiota. Hänestä ei ole kyse teknisistä eroista, vaan siitä, että ääntä väritetään eri tavalla.

Täysin päinvastaiset mielipiteet nykyisen ja 1900-luvun alkupuolen tekniikan eroista koskivat italialaiseen laulukouluun liitettyä termiä *inhalare la voce*, suomeksi ”äänen sisäänhengittäminen”, jonka sekä laulunopettaja B ja laulunopettaja C nostivat esille vastauksissaan. Laulunopettaja B oli sitä mieltä, että 1900-luvun alkupuolella laulajat hallitsivat *inhalare la voce* -tekniikan, mutta nykyään ”kuuluisatkin laulajat eivät hallitse sitä”. (En tiedä, tarkoittiko hän kaikkia laulajia, vai sitä, että on

tällaisia kuuluisiakin laulajia.) Laulunopettaja C puolestaan mainitsi äänen imemiseksi kuvailemansa inhalare la vocen perusteknisenä asiana, joka ei ole koko aikana muuttunut miksiäkään 1900-luvun alkupuolen ja nykyajan välillä. Tässä tullaan kuitenkin vastauksia tulkitessa sen haasteen eteen, että tällaiset laulutekniikan käsitteet eivät paljosta käytöstään ja tunnettuudestaan huolimatta oikeastaan kerro kovin konkreettisesti äänenlaadusta tai siitä, mitä fyysisesti tapahtuu, joten ne ovat tulkinnanvaraisia. ”Äänen sisäänhengittäminen” kertoo jo nimellään, että kyse on mielikuvasta, koska ääntä ei voi hengittää fyysisesti sisään. Näin ollen en voi tietää aivan varmasti, mitä kumpikin haastateltava on fyysisesti tarkoittanut tällä ilmaisulla.

4.2.2 Nykypäivän ääni-ihanteesta sekä muutoksesta rintaäänien käytössä

Laulunopettaja A kuvaili nykypäivän ääni-ihannetta ”hiukan stereotyyppiseksi, soivaksi, suhteellisen hyvin kantavaksi ääneksi, joka kantaa nykyisten suurien orkestereiden yli”. Hänen mukaansa persoonalliset piirteet eivät ole nykyihanteessa kuultavissa yhtä hyvin kuin viime vuosisadalla. Hän ei itse ole tämän päivän ihanteesta aivan samaa mieltä. Hän totesi, että verrattuna viime vuosisadan laulajiin lauluäänien värissä on tapahtunut selvää köyhtymistä. Todellista kulta-aikaa on hänen mukaansa ollut esimerkiksi 1940-1970 välinen aika. Tuon ajanjakson laulajista hän mainitsi esimerkkeinä Tito Gobbin, Robert Merrillin, Kirsten Flagstadin, Birgit Nilssonin, Maria Callasin, Leontyne Pricen, Carlo Bergonzin sekä Franco Corellin ja sanoi, että jotakin näillä laulajilla kuultavasta on kadotettu.

Laulunopettaja B kuvaili nykyistä ääni-ihannetta hillityksi ja hallituksi, sellaiseksi, jossa ei ole voimakasta ilmaisua. Hänen mukaansa nykyaikainen takainen, leveämpi ja laajempi sointi pyöristää äänen tehovoimaa niin, että lopputuloksena ei ole niin voimakasta ilmaisua, koska nielun takosissa ollessaan ääni pehmenee. Hän puhui myös uskalluksesta ja sanoi, että vähemmän on niitä laulajia, jotka uskaltavat olla erilaisia ja ”säväyttää ja räjäyttää” yleisön edessä – tai edes pystyvät siihen. Tälle hän piti syynä maku- ja tyylikysymyksiä, joita painotetaan paljon tänä päivänä. Omana ihanteenaan hän totesi kannattavansa vanhanaikaista tekniikkaa, jossa ääni oli pitkä ja solakka ja soi kokonaisvaltaisesti koko kehon ollessa käytössä, eikä hän kannata nykyaikaista tekniikkaa.

Laulunopettaja C puolestaan kuvaili nykyajan ääni-ihannetta instrumentaalisuuteen pyrkivänä. Äänen tulee hänen mukaansa olla tasainen, samantyyppinen, eikä siinä saa olla portaita. Hän kuvaili tämän päivän ihanneääntä myös vuolaaksi ja täydeksi. Hän mainitsi myös, että nykyään on alettu

esimerkiksi barokkia laulamaan tyylin vuoksi vuotoisellakin äänellä, kun egalisoituun ääneen on kaivattu lisää jotakin. Omaa ihannettaan hän kuvaili sanoen olevansa samaa mieltä egalisoivan äänen ihanteesta, ihailevansa sitä ja pitävänsä siitä.

Kysyin haastateltavilta myös erikseen voimakkaan rintaäänien käytön katoamisesta oopperanäyttämöiltä ja näkemyksiä tähän johtaneista syistä. Laulunopettaja C mainitsi tähän muutokseen vaikuttaneena asiana sen, että nykyään pyritään laulamaan instrumentaalisesti, tasaisesti eli niin, että eri rekisterit eivät kuulu. Ihmettelin, että olin kuullut myös vanhan ajan laulajia, joilla rekisterinvaihdot eivät kuulu, mutta rintaääni on silti voimakas. Laulunopettaja C sanoi tähän, että vanhan ajan laulajat käsittelivät vokaaleja jotenkin selkeämmin ja että varmasti rintakin on ollut enemmän auki. Hän epäili, että orkestereiden virityksen nousulla voisi olla vaikutusta muutokseen tässä asiassa. Hän kuitenkin totesi tämän kysymyksen liittyvän hyvin paljon tyyliin, eli se vaikuttaa, pyrkiikö laulamaan instrumentaalisesti vai tuomaan esille jotakin karakteria. Näin ollen hänen mukaansa tyylin muutos instrumentaaliseen suuntaan on voimakkaan rintaäänien käytön katoamisen taustalla. Hän myös piti rintaäänien käyttöä äänelle rasittavana ja sanoi, että jos sitä käyttää niin ääni tarvitsee enemmän lepoa. Hän sanoi, että eri rekisterien käyttö kuluttaa ääntä, kun taas solidi tekniikka ja egalisoitu äänenkäyttö hoitavat ääntä sekä auttavat laulamaan pitempään ja monipuolista ohjelmistoa. Hänen mukaansa vanhan ajan laulajien ääni kesti pudottamiset rintaääneen ja ääntä on uskallettu niillä rasittaa, sillä laulajilla ei ollut niin kiivas esitystahti kuin nykyään, vaan heillä oli pidempi palautumisaika esitysten välillä.

Myös laulunopettaja A mainitsi vastauksessaan tähän kysymykseen, että eräs syy voi olla ihanteen muuttuminen viimeistellysti egalisoituun ääneen. Hän jatkoi sanomalla tämän merkitsevän valitettavasti myös ilmaisuskaalan ja soinnin köyhtymistä. Hänen mielestään naislaulajilla ero rintaäänien käytössä on kasvanut selvästi enemmän kuin mieslaulajilla. Mieslaulajien, erityisesti matalien äänityyppien, hän sanoi käyttävän edelleen varsin voimakkaasti myös rintaääntä. Hänkin epäili muihin mahdollisiin syihin kuuluvaksi orkestereiden viritystason pienen nousun ja samalla laulajien luontaisen äänialan laskun fyysisen koon kasvun myötä. Näin ollen hänen mukaansa voi olla mahdollista, että olosuhteiden asettaman pakon edessä on käytettävä enemmän ohennerekisteriä.

Laulunopettaja B:n vastausten perusteella vanhan ajan laulajien tekniikan ja rintaäänien katoamiseen oopperanäyttämöiltä on vaikuttanut yleinen ajan muuttuminen ja se, ettei sitä osata opettaa. Hänen vastauksistaan kävi muutenkin ilmi, että hän kokee, ettei vanhan ajan tekniikkaa enää niin arvosteta. Hän mainitsi vanhan ajan laulajien kurkunpään nykyiseen nähden alemman asennon

vaikuttaneen siihen, että nielun syvät resonaattorit tulivat heillä käyttöön ja aläänen soivat paremmin. Hän puhui myös tyyli- ja makukysymyksistä, jotka saattavat hänen nähdäkseen painottaa sitä, ettei pitäisi olla niin ylinäytelty ja ylidramaattinen. Hänen mielestään 1900-luvun puolenvälin jälkeen saksalainen lied-kulttuuri ja liedin esityskäytäntö on vaikuttanut siihen, että äänen pitää olla hillittyä, sievää sekä hallittua, ja tämä tyyli- ja makukysymys on levinnyt liedin kautta oopperaan. Hän liitti tähän sen, että jos joku nyt ilmaisee voimakkaasti esimerkiksi matalat rintaäänät, katsotaan, että se on brutaalia ja se ei sovi. Rintaäänestä hän totesi myös olevan olemassa monenlaisia variaatioita. Hän erotteli kurkunpää ylhäällä olevan rintaäänän brutaalina ja sellaisena, jota ei kukaan nykypäivänä halua kuulla ellei tehokeinona jossain oopperakohtauksessa, ja sanoi, ettei se ole hänestäkään kaunista ja ettei oopperataide voi hyväksyä sellaista. Hän sanoi, että sellaisiakin laulajia on, jotka käyttävät tällaista rintaääntä efektin vuoksi.

Tyyleihin liittyen laulunopettaja B sanoi myös, että nykyaikainen tyylien erottelu – esimerkkeinä Bach-tyyli, Mozart-tyyli, lied-tyyli tai oratoriotyyli – hallitsee ja hillitsee ihmisten laulua myös oopperassa ja ahdistaa ja rajoittaa äänenkäytöllistä ilmaisuskaalaa. Hän totesi, että voidaan ilmaista tietysti myös pienesti, sievästi ja hallitusti ja että sekin on ilmaisua, mutta epäili tyylikysymysten vaikuttavan oopperassa tarvittavaan äänen kokonaiskapasiteetin ilmaisukaalaan monilla nykypäivän oopperalaulajilla tekniikan lisäksi.

4.2.3 Laulutekniikan hyvistä puolista eri aikakausina ja tulevaisuudesta

Tyylikysymykset nousivat haastattelujen aikana monta kertaa esille. Laulunopettaja A nosti tyylikysymyksen esille kysyessäni siitä, mikä laulutekniikassa on mahdollisesti muuttunut parempaan suuntaan, kun verrataan 1900-luvun alkupuolta nykyaikaan. Hänen mukaansa nykyinen laulukoulu palvelee paremmin koko taidelaulun alaa. Hän lisäsi tarkoittavansa, että laulajat kykenevät suoriutumaan myös eri aikakausien ja tyyli- ja laululajien musiikista hiukan aiempaa paremmin. Hän sanoi kuitenkin, että hintana on ollut tietyn aikakauden oopperamusiikin esittämisen ja ilmaisun kaventu- minen ja köyhtyminen. Ymmärtääkseni hän siis pitää nykyistä laulutekniikkaa paremmin soveliaana joihinkin tyyli- ja laululajeihin, mutta näkee jonkin tyylin laulamissa tekniisiä puutteita verrattuna vanhaan aikaan. Hän ei mainitse tarkemmin näitä tyyli- ja aikakausia tai laulutekniisiä asioita.

Laulunopettaja B puolestaan oli yksiselitteisesti sitä mieltä, että laulutekniikassa ei ole kehitytty parempaan suuntaan, kun verrataan 1900-luvun alkupuolta nykyaikaan. Hän sanoi haastattelun

aikana myös, että laulutekniikan opettaminen on paljon huonompaa nykyään ja ani harva opettaja osaa opettaa oikeata bel canto -tekniikkaa toisin kuin bel canton aikakaudella, jolloin esimerkiksi Italia oli täynnä loistavia opettajia ja laulajia. Hänen mukaansa Italia oli suuri oopperamaa säveltäjien eläessä 1900-luvun alkupuolella, mutta nykyisin sieltä on vaikeaa löytää hyvää opettajaa.

Laulunopettaja C tuntui olevan kokonaisuutena mieltynyt enemmän nykyajan laulutapoihin kuin 1900-luvun alkupuoleen. Hän puhui muutoksesta orkestereiden koossa sanoen niiden 1900-luvun alun jälkeen sekä kasvaneen että taas pienentyneen. Hän liitti tähän solidin tekniikan kyvyn kantaa orkestereiden yli, vaikka ääni ei itsessään olisikaan suuri. Kysymykseeni jostakin lauluteknisestä asiasta, joka 1900-luvun alussa on mahdollisesti hallittu paremmin kuin nykyään, hän vastasi, että esimerkiksi jotakin mezzosopraanoa noitaroolissa kuunnellessa rintäänäen käyttö värittää.

Viimeinen varsinainen kysymykseni koski sitä, mihin olisi oopperalaulutekniikan kehityksen kannalta seuraavaksi hyvä yleisesti kiinnittää huomiota. Laulunopettaja A:n mielestä ainakin jonkin asteinen paluu viime vuosisadan parhaisiin bel canto -perinteisiin rikastuttaisi koko laulukulttuuria, myös muuta niin sanottua taidelaulua. Laulunopettaja B:n vastaus oli yksinkertaisesti laulutekniikka, kokonaisvaltainen äänenkäyttö, jonka kautta saavutetaan myös kokonaisvaltainen, vahva tulkinta. ”Ja se, että se ääni ilmaisee, niin siihen pitää kiinnittää huomiota. Ei vain jolloteta sitä tekstiä vaan sen äänen pitää ilmaista”, hän sanoi lopuksi. Laulunopettaja C:n mielestä nykyään pitäisi kiinnittää huomiota siihen, että laulajilla pitäisi olla enemmän aikaa esitysten välillä, niin että äänihuulet ja koko fysiikka ehtisi palautua rasituksesta. Hän otti esimerkiksi sen, että 1900-luvun alussa Amerikkaankin mentiin lentokoneen sijaan laivalla esiintymään, jolloin myös aikaeroon ehti tottua.

5 YHTEENVETO LAULUTEKNIIKAN JA ÄÄNI-IHANTEEN MUUTTUMISESTA

Tässä työni varsinaisen tutkimusosuuden päättävässä luvussa vertailen keskenään kahdessa edellisessä luvussa keräämiäni tietoja tutkimuskohteinani olleilta aikakausilta.

Haastatteluista kävi ilmi, että tämän päivän laulun ammattilaisten näkemyksissä on merkittävää hajontaa sen suhteen, miten suurina ja millaisina laulutekniikan muutokset nähdään, kun verrataan keskenään nykyaikaa ja 1900-luvun alkupuolta. Nykyajan yleistä ääni-ihannetta kysyttäessä vastaukset olivat vähemmän ristiriitaisia. Vastaaajien henkilökohtaisten ihanteiden välillä taas oli huomattavasti enemmän eroja. Yleiset näkemykset jakaantuivat niin, että yksi kysymyksiini vastanneista oli sitä mieltä, että laulutekniikassa ei ole vertailtavien aikakausien välillä tapahtunut muutosta, kun taas kaksi oli sitä mieltä, että on tapahtunut suuri ja huomattava muutos.

Nykyajan ihanteisiin liitettiin vastauksissa tyylinmukaisuuteen pyrkiminen, vaikka tämä ei suoranaisesti laulutekniikasta kerrokaan. Se kuitenkin nostettiin esiin useamman kerran syynä laulutekniikan tai laulutapojen muuttumiseen. Nykyajan laulunopettajien haastattelun tuloksena voisi päätellä, että tyyllilliset seikat ovat mahdollisesti vaikuttaneet myös siihen, miten laulamisen puhtaasti teknistä puolta harjoitellaan. Joistakin vastauksista ymmärsin, että vanhan ajan laulutekniikka nähdään nykyään jollain tavalla sopimattomaksi joidenkin tyylien tyylinmukaiselle esittämiselle. Laulunopettajien vastauksien perusteella voi päätellä yleisen tyyliuuntauksen olevan nykyihanteiden mukaan 1900-luvun alkupuolta huomattavasti hillitympi. Tämä kertoo tyylin kannalta yhden huomattavan syyn muutokselle, sillä esimerkiksi 1900-luvun alun äänitteiden ja Marafiotin kirjan perusteella nimenomaan hyvin voimakas tunteiden ilmaiseminen sanojen kautta tuntui olleen laulun tulkinallinen lähtökohta. Tämä muutos liittyy tietysti tyyliin eikä tekniikkaan, mutta koska tyyliuunnan voi ajatella vaikuttavan ihanteeseen ja ihanteen tekniikkaan, saattaa sillä olla osansa myös tekniikan muuttumisessa.

Myös egalisoitu tai instrumentaalinen ääni-ihanne mainittiin useammassa vastauksessa ja liitettiin nykyaikaan. Näistä vastauksista ymmärsin, että vastaajat eivät niinkään pitäneet 1900-luvun alkupuolen laulajien tekniikkaa egalisoituna. Egalisoitu ääni-ihanne ei kuitenkaan käyttämieni lähteiden perusteella ole mitenkään uusi asia, sillä rekisterit on aikojen alusta asti selvästi ollut tarkoitus sulauttaa yhteen mahdollisimman tarkasti. Tämä käy työni aikaisemmissa luvuissa ilmi niin varhaisimmista bel canto -ajan kirjoituksista 1600-luvun vaihteesta kuin 1800-luvun puolella esimerkiksi

Manuel Garcian ja 1900-luvun alussa Luisa Tétrazzinin kirjoituksista. Tästä voisi päätellä, että egalisointi ymmärretään nykyään mahdollisesti hieman eri tavalla kuin ennen. Egalisointiin on pyritty aina, mutta sitä saatetaan tavoitella nykyään eri tavalla kuin 1900-luvun alkupuolella.

1900-luvun alkupuolen lähteissä luonto ja siihen liitetty rintaääni tuli vastaan säännöllisesti. 1900-luvun alun äänitteiden, kirjojen ja myös sitä varhaisempien aikojen lähteiden perusteella rintaäänien käyttöä tunnuttiin pitävän merkittävänä perusäänenkäytöllisenä asiana ja jopa lähtökohtana äänentuottoon. Tällainen painotus ei kuitenkaan tullut ilmi kysellessäni nykyisistä ääni-ihanteista tai suoraan rintaäänestä. Nykyajan laulunopettajien haastattelujen vastauksissa käsiteltiin rintaääntä lähinnä tulkinnallisena ja tyyllisenä asiana, ja voimakkaan rintaäänien käytössä nähtiin myös ongelmia, kuten egalisoinnin vaikeutuminen, rasittavuus äänelle ja sopimattomuus nykyisiin tyyleihin. Vanhan ajan lähteissä rintaääntä taas pidettiin nimenomaan terveenä ja luonnollisena, ja sitä tunnuttiin suosivan siitä huolimatta, että myös vanhaan aikaan egalisoinnin tärkeyttä korostettiin. Ottaen huomioon äänitteet, tekniset kuvaukset äänenmuodostuksesta ja säveltäjien mieltymykset, voi päätellä, että rintaäänien käyttö nähtiin yleisesti ottaen laulussa 1900-luvun alkupuolella ilmeisen positiivisena ja tärkeänäkin asiana niin tekniikan kuin tulkinnan kannalta.

Voimakkaan rintaäänien käyttö ei mitä ilmeisimmin ollut 1900-luvun alkupuolella esteenä äänen egalisoinnille, sillä kuunnellessani tuon ajan äänitteitä vastaan tuli myös laulajia, joilla rekisterinvaihdoksia ei kuulunut nimeksikään. Kuitenkin rintaäänellä kuulosti olleen yhtä lailla merkittävä rooli heidän äänenmuodostuksessaan kuin muillakin tuon ajan laulajilla. Vaikutelma oli minusta enemmän sellainen, kuin pää-ääntä olisi keskialueella jollain tavalla vahvistettu enemmän rintaäänien kaltaiseksi ja näin kurottu rekisterinvaihdos kuulumattomaksi – mikä menisi kyllä yksin käyttämistäni kirjallisista lähteistä esimerkiksi Garcian tekstien tai vielä varhaisempien Mancinin tekstien kanssa – kuin että rintaääntä olisi pehmennetty sulautumaan pää-ääneen, mikä itselleni vaikuttaa olevan nykyään yleisesti ottaen tyyppisempi tapa ”saumattoman” äänen tavoittelulle. Pidän siis näiden perusteella mahdollisena, että egalisointi on ollut aina ihanteena, mutta käsite on jossain määrin muuttanut merkitystään. Nämä ovat toki vain itselleni tulleita vaikutelmia enkä mistään voi tietenkään olla varma, mutta mielenkiintoisia mietittäviä joka tapauksessa.

Edellisessä luvussa mainitsin Manuel Garcian puhuneen kurkunpään alhaisesta asennosta ihanteelliseen äänen liittyvän tummuuden mahdollistajana. Haastatteluissa yksi laulunopettajista otti esille aiheen sanoen kurkunpään asennon olevan kuuntelemissa huippulaulajien äänitteiden pe-

rusteella nykyään korkeammalla kuin 1900-luvun alkupuolella. Tässä voisi siis nähdä yhden mahdollisen puhtaasti teknisen muutoksen, mikäli asia on yleisestikin ottaen näin. Tätä pitäisi kuitenkin tutkia lisää.

Laulunopettajien vastauksissa nykyistä ääni-ihannetta ja laulutekniikan ominaisuuksia kuvattiin paljolti melko abstraktisti, mikä toi haasteita niiden tulkintaan ja teki tarkan vertailun 1900-luvun lähteiden kanssa välillä vähän vaikeaksi. Joihinkin vastauksiin tuli esimerkiksi laulunopetuksessa käytettäviä mielikuviin perustuvia kuvauksia äänen toiminnasta, jotka eivät kuitenkaan niinkään kerro tarkasti äänenlaadusta. En siis aina saanut muodostettua selkeää kuvaa siitä, mitä tarkalleen tarkoitettiin. Voi olla myös, että kysymykseni olivat liian epätarkkoja. Lähteinä olleista kirjoista taas etsin nimenomaan hyvin tarkkoja kuvauksia laulutekniikasta ja ääni-ihanteesta, ja kuvittelin ne myös ymmärtäneeni äänitteiden kuuntelun perusteella. Näin ollen vastausten vertailu tässä yhteydessä oli hieman epätasapainossa. Jonkinlaista käsitystä muutoksista voi kuitenkin näiden vertailujen perusteella saada.

6 POHDINTA

Päätettyäni tehdä opinnäytetyöni laulutekniikasta eri aikakausina käytin pitkän ajan aiheen rajaamiseen ja sen suunnitteluun, mitä työssäni tarkalleen käsitteisin. Aioin ensin kirjoittaa paljon laajemmalti myös esimerkiksi bel cantoon liitetyistä käsitteistä ja tutkia toimivan laulutekniikan saavuttamiseen vaikuttavia tekijöitä. Päädyin lopulta kuitenkin rajaamaan työn mahdollisimman tarkasti laulutekniikassa havaittavaan muutokseen erityisesti ääni-ihanteen kautta tarkasteltuna kahta valitsemaani aikakautta verrattaessa. Halusin välttyä sen laajemmilta käsitteiden analysoinneilta, sillä huomasin heti ensimmäisiin lähteiksi harkitsemini materiaaleihin tutustuessani, miten helposti niiden kanssa saa päänsä aivan pyörälle. Tavallisimmatkin laulussa käytetyt käsitteet nimittäin tarkoittavat laulajille ja laulunopettajille yhdelle yhtä ja toiselle toista. Yhtenäistä, aukotonta ja selkeää termistöä ei siis oikeastaan ole.

Epäselvyyksiltä en tietenkään voinut välttyä tässä laulutekniikkaa käsittelevässä työssäni. Koska en voinut pelkkien äänitteidenkään ympärille työtäni rakentaa, tultiin kirjallisten lähteiden kanssa tietysti hyvin pian sen kysymyksen eteen, ymmärrätköhän lukemani oikein. Tutkimuksieni haaste oli se, että minkään kirjoitetun tai sanoilla ilmaistun termin merkitystä ei voi varmasti tietää ilman äänellisiä esimerkkejä. Sen vuoksi alun perin valitsin nykyajan pariksi toiseksi tutkittavaksi ajanjaksoksi nimenomaan 1900-luvun alkupuolen, joka edustaa selvästi vanhempaa aikaa, mutta jolta äänitteitä on kuitenkin saatavilla. Tutkiessani sitten 1900-luvun alkupuolen laulutekniikkaa käsitteleviä kirjoja etsin niistä yhtymäkohtia kuulokuvilleni. Monessa löytyneessä kirjoituksessa niitä vaikutti olevankin. Varma en tietenkään silti voi koskaan pelkän kirjan ja omien kuulokuvieni perusteella olla siitä, mitä kirjoittaja on todella tarkoittanut. Siksi pyrin ottamaan kirjoista mukaan vain kaikista selkeimmin ilmaistuja esimerkkejä äänestä, jotta olisi suurin todennäköisyys, että niissä puhutaan samoista asioista, kuin mitä kuvittelen.

Nykyajan laulunopettajien haastattelututkimuksen kysymysten muotoilu kesti kauan, sillä yritin saada aikaan mahdollisimman selkeät ja lyhyet kysymykset, joihin olisi helppo vastata. Varoin myös tekemästä kysymyksistä liian pitkää listaa – vaikka minulla niitä olisi enemmänkin ollut – jotta haastateltavat varmasti ehtisivät osallistumaan työhöni. Näin jälkeen päin tuntuu, että esimerkiksi tiedon määrä voi olla osittain tästä syystä hieman epätasapainossa työssäni kahden tutkimani aikakauden välillä: 1900-luvun alkupuolelta keräämäni tieto on erityyppistä ja sitä on enemmän kuin

nykyajan tietoa. Tähän olisi auttanut varmasti vielä tarkempi kysymysten asettelu ja aiheen rajaaminen entisestään. Toisaalta asiaan vaikuttaa sekin, että kuten aiemmin huomioin, haastattelututkimuksessa kuvaukset ääni-ihanteesta ja tekniikasta olivat yleisesti ottaen abstraktimpia kuin lähdekirjoissani, mikä taas toi osaltaan haasteita johtopäätösten tekemiseen. Äänite-esimerkkien jatkuva mukana pitäminen myös haastatteluissa olisi ollut tarpeellista siksi, että olisi voinut olla varma, mitä jokin termi tai kuvaus on äänellisesti tarkoittanut. Tämä olisi kuitenkin tehnyt tutkimuksesta pidemmän ja hidaskulkuisemman, ja haastateltavia olisi ollut hankalaa löytää. Tarkkoja johtopäätöksiä on näiden tutkimusten perusteella kuitenkin vaikeaa esittää.

Yhtenä tutkimustuloksena joissakin laulutekniikan painotuksissa voi tulkita olevan eroja, kun verrataan keskenään 1900-luvun alkupuolta ja nykyaikaa. Varhaisista lähteistä 1900-luvun alkupuolen lähteisiin asti kävi ilmi luonnollisuuden korostaminen äänen ihanteena. Tähän liitetty rintaääni muodostui tärkeäksi käsitteeksi, joka toistui monta kertaa työssäni. Se toistui perusäänenkäytöllisenä asiana vanhoissa lähteissä, ja sitä kuvailtiin niissä tarkasti niin kuulokuvallisesti kuin fyysisestikin. Nykyajan ihanteita koskevissa haastatteluvastauksissa tällaista painotusta ei ilmennyt, joskaan nykyistä tekniikkaa ja sen ihanteellista äänenlaatua ei oikeastaan muutenkaan kuvattu samalla tarkkuudella. Sen verran tästä voi kuitenkin ehkä päätellä, että painotuksissa on tapahtunut jonkinlaista muutosta. Kiinnostava seikka oli myös egalisoinnin käsitteen yhteydessä ilmennyt ero. Egalisoinnin tärkeyttä korostettiin kaikilta aikakausilta peräisin olevissa lähteissä, mutta kuten totesin aikaisemmin, kuulostaa siltä, kuin termi käsitettäisiin hieman eri tavalla nykyään kuin ennen, tai ainakin sitä tavoiteltaisiin eri tavalla. Ennen egalisoituun ääneen tuntui liittyneen vahvasti rintaäänien harjoittaminen, kun taas nykyään rintaääni nähdään ymmärtääkseni enemmänkin egalisointia vaikeuttavana asiana. Tällainen asia on mielenkiintoista tiedostaa, koska sillä voi olla yhteys 1900-luvun alkupuolen ja nykyajan äänitteissä kuultaviin eroihin.

Tyylinmukaisuuteen pyrkiminen nousi yhdeksi tutkimustuloksekseni koskien sitä, mikä on vaikuttanut laulutekniikan muuttumiseen. Työssäni minun ei ollut tarkoitus perehtyä sen kummemmin tyylilisiin asioihin, mutta mietin kuitenkin, miksi alkuperäiseen tyylinmukaisuuteen pyrkiminen ei tunnu olevan kaikissa tyyliissä nykyään yleisesti yhtä suuren kiinnostuksen kohteena. Monista tyylilajeista nimittäin varmasti huolehditaan tarkasti, mutten ole niinkään huomannut tällaista juuri sellaisien vanhojen tyylilajien kohdalla, joista olisi nykyään kaikkien ulottuvilla äänitteitä jopa itse säveltäjien johdolla harjoitetuista tulkinnoista – toisin sanoen kaikkia kirjoitettuja tekstejä selkeämmin ymmärrettäviä esimerkkejä. Puhun siis juuri 1900-luvun alussa vaikuttaneesta verismistä ja vielä osit-

tain vaikuttaneesta romantiikastakin. Tuolta ajalta on säilynyt äänitteitä ainakin Puccinin, Mascagnin, Leoncavallon, Saint-Saënsin ja Verdin suosikkeihin tiettävästi kuuluneilta laulajilta. Mikäpä olisi säveltäjän arvostusta varmempi merkki oikeasta tyylinmukaisuudesta? Kuitenkaan näistä laulajista ei kuule enää puhuttavan juuri missään. Tämä tuntuu minusta erikoiselta, sillä luulisi nykypäivän laulunopiskelijoiden ja nuorten laulajien voivan oppia heiltä monia asioita, eikä vähiten juuri tyylinmukaisuudesta, jota nykyään painotetaan tärkeänä asiana laulunopiskelussa. Toki kyse voi olla tässä osittain myös jonkinlaisesta yleisestä aikakauteemme liittyvästä tyylisuuntauksesta, jonka luonteeseen joidenkin tiettyjen vanhojen tyylien katsotaan ehkä sopivan paremmin kuin toisten ja siksi on nyt keskitytty niihin. Kuitenkin alkuperäisen tyylin tuntemuksen lisääminen myös edellä mainittujen säveltäjien musiikin kohdalla olisi mielestäni erittäin kannatettavaa, kun heidän teoksiin kuitenkin edelleen esitetään koko ajan. Itselleni laulunopiskelijana vanhojen äänitteiden löytäminen on ollut hyvin inspiroiva kokemus.

Sen verran pienen pintaraapaisun verran ehdin työni aikana tähän kokonaisuudessaan hyvin laajaan aiheeseen tutustua ja siitäkin vain osan rajaamaan opinnäytetyöhöni mukaan, että merkittävistä tuloksista yksistään tämän perusteella ei voitane puhua. Työtäni voisi kuitenkin hyödyntää apuna aiheen laajemmassa ja monipuolisemmassa tutkimuksessa. Jos tältä pohjalta suuntaa antavia päätelmiä voi tehdä, niin vaikuttaa siltä, että laulutekniikkaan liittyviä asioita lähestyttiin ja painotettiin yleisesti ottaen ennen jokseenkin eri tavalla kuin nykyään. Ihanteissa ja käsitteiden merkityksissäkään on ilmeisesti tapahtunut muutosta vuosien varrella. Tutkimuskysymyksiini löytyi työn aikana vastauksia siihen nähden hyvin, että ihan yksinkertaisesta aihealueesta ei ollut kyse. Aihe oli minulle itsellenikin tästä näkökulmasta hyvin uusi, ja työn aikana jouduin omaksumaan vähän liiankin nopealla vauhdilla ison määrän asioita. Paljon jäi vielä täysin selvittämättäkin, ja suurella mielenkiinnolla syvennyn tähän aiheeseen varmasti monet kerrat vielä jatkossakin.

LÄHTEET

Busch, Hans. 1979. Verdi's Aida: The History of an Opera in Letters and Documents. Toinen painos. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Henson, Karen. 2015. Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century. Cambridge: Cambridge University Press. Viitattu 4.5.2019, <https://books.google.fi/books?id=rM9pBgAAQBAJ&pg=PA172&dq=bellini%27s+favo-rite+soprano&hl=fi&sa=X&ved=0ahUKEwj394nPrY-DiAhVdAhAIHbRVDhEQ6AEIQzAE#v=onepage&q=bellini's%20favorite%20soprano&f=false>.

(Osittain luettavissa.)

Herbert-Caesari, Edgar. 1963. Tradition and Gigli. Toinen painos. Lontoo: Robert Hale Limited.

Hines, Jerome. 2006. Great Singers on Great Singing. Kahdestoista painos. New Jersey: Limelight Editions.

Klemetti, Heikki. 1937. Äänenkäyttö puheessa ja laulussa. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Manén, Lucie. 1998. Bel Canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, its Decline and Restoration. Neljäs painos. New York: Oxford University Press.

Marafioti, P. Mario. 1922. Caruso's Method of Voice Production: The Scientific Culture of the Voice. New York: D. Appleton and Company.

Murray, Christopher John. 2004. Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850. New York: Taylor & Francis Group. Viitattu 4.5.2019, <https://books.google.fi/books?id=8GS8DWML-RYEC&pg=PA73&dq=bellini%27s+favorite+soprano&hl=fi&sa=X&ved=0ahUKEwj394nPrY-DiAhVdAhAIHbRVDhEQ6AEILTAB#v=onepage&q=bellini's%20favorite%20soprano&f=false>.

(Osittain luettavissa.)

Orrey, Leslie & Milnes, Rodney. 1987. Opera: A Concise History. Lontoo: Thames and Hudson Ltd.

ORTF 1969. The Callas Conversations Volume Two (2). Interview with Elvira de Hidalgo. YouTube. Video. Viitattu 4.5.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=8MWmCcioY2k>.

Pleasants, Henry. 1966. The Great Singers: From the Dawn of Opera to Caruso, Callas and Pavarotti. New York: Simon & Schuster, Inc.

Stark, James. 1999. Bel canto: A History of Vocal Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.

Tetrazzini, Luisa & Caruso, Enrico. 1975. Caruso and Tetrazzini on the Art of Singing. New York: Dover Publications, Inc. Alkuperäisjulkaisu 1909.

Warner Music Group 1987. I barbiere di Siviglia (1987 Remastered Version): Una voce poco fa (Act 1): master class, Maria Callas/Syble Young/Eugene Kohn. Maria Callas at Juilliard - The Master Classes. YouTube. Video. Viitattu 4.5.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=xwGuvhjo1Sw>.

1. Oletko aiemmin kiinnittänyt erityistä huomiota laulutekniikan muuttumiseen 1900-luvun alkupuolen ja nykyajan välillä?
2. Kuinka suuri tai/ja millainen ero mielestäsi on kuultavissa oopperalaulajien laulutekniikoissa 1900-luvun alkupuolen ja nykyajan välillä?
3. 1900-luvun alkupuolen äänitteillä niin sanottu rintaääni kuuluu nykyiseen verrattuna huomattavan voimakkaana laulajien äänentuottotavassa. Mikä on näkemyksesi mukaan vaikuttanut siihen, että tällainen tapa käyttää ääntä on suorastaan kadonnut oopperanäyttämöiltä?
4. Millainen ääni-ihanne oopperalaulussa nykyään on, mihin yleisesti pyritään, vai onko selaista?
5. Oletko tästä mahdollisesta ääni-ihanteesta samaa mieltä, vai millainen on oma ihanteesi?
6. Onko joitain erityisiä laulutekniikkaan liittyviä asioita, joissa nykyaikana ollaan mielestäsi kehitytty parempaan suuntaan verrattuna 1900-luvun alkupuoleen?
7. ...entä sellaisia, jotka 1900-luvun alkupuolella toimivat mielestäsi paremmin kuin nykyään?
8. Onko jokin asia, johon olisi oopperalaulutekniikan kehityksen kannalta seuraavaksi hyvä yleisesti kiinnittää huomiota?
9. Lopuksi: Jos jäi vielä jotakin sanomatta, voit vapaasti kommentoida aihetta. Mitä vain siihen liittyvää, jos tulee mieleen!