

POLTTOPISTEESSÄ TULKINTA

Kahden espanjalaisen laulusarjan harjoittaminen ja esittäminen

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikki
Instrumenttiopetus
Opinnäytetyö AMK
Aino Talvikki Konkka
Kevät 2009

”Mitä laulusta jää jäljelle? Sävelet sammuvat. Soiva, elävä musiikki on ainoa taiteen laji, joka häviää, vaikka sävellykset voidaan nuotintaa ja äänittää. Sanataide on helposti kirjattavissa, maalaukset ja veistokset säilyvät nähtävinä niin kauan kunnes jokin voima tai väkivalta ne hävittää. Mutta ihmisen ääni taltioituna on vain varjo. Takavuosien menestysfilmistä ”Kaikki elämän aamut” on mieleeni jäänyt kohta, missä säveltäjä Marin Marais ohjaa muusikkoja tähän tapaan: Jokaisen sävelen on loputtava kuin se kuolisi.”

Pirkko Iлона Konkka:
Laulajatar sodanjälkeisessä
Suomessa -
Inkeri Laeksen elämä.
Kirja kerrallaan, 2006.

Lahden ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma

KONKKA, AINO TALVIKKI:
Polttopisteessä tulkinta –
kahden espanjalaisen laulusarjan harjoittaminen ja esittäminen

Instrumenttiopetuksen opinnäytetyö, 29 s., 5 liitesivua.
Kevät 2009

TIIVISTELMÄ

Tässä taiteellis-toiminnallisessa opinnäytetyössä on tarkoitus selvittää, miten laulaja rakentaa tulkinnan, joka huipentuu elävänä esitettyyn konserttiin. Perehdyn kahden espanjalaisen laulusarjan kulttuurisiin taustoihin ja analysoin sarjat sekä tekstin että musiikin kannalta. Pureudun kysymykseen, miten lähestyä lauluja, joiden kulttuuritausta ja kieli eivät ole laulajalle kovin tuttuja. Käsitelen myös käyttämiäni harjoittelumetodeja ja pohdin esiintymisen jälkitunnelmia.

Käsittämäni laulusarjat ovat Manuel de Fallan *Siete canciones populares españolas* (1914-15) sekä Jesus Guridin *Seis canciones castellanas* (1941). Olen kääntänyt ja analysoinut laulujen tekstit. Tekstianalyysin tarkoituksena on ollut rakentaa lähtökohta omalle tulkinnalle. Monesti laulujen tekstit ovat ristiriidassa musiikin tunnelman kanssa.

Musiikkianalyysi paljastaa, että laulut perustuvat tyyllillisesti espanjalaisiin kansanlauluihin. Yksinkertaiset, usein moodeihin perustuvat melodiat yhdistyvät taiteellisesti korkeatasoisiin pianosäestyksiin, jotka vaativat soittajaltaan virtuoosimaista tekniikkaa. Laulajan kannalta haastavinta musiikissa on paljon polyrytmiaa sisältävä rytmikka, jossa on vaikutteita Etelä-Espanjan romanien perinteestä, syvästä laulusta. Lauluteknisesti haastavia ovat nopeat korukuviot, jotka ovat yleisiä syvän laulun perinteessä. Pianosäestyksissä on havaittavissa vaikutteita espanjalaisesta kitaramusiikista.

Laulaja tekee lauluista omiaan laulamalla niitä. Harjoitteluvaiheessa laulun teksti tulee ensin ymmärtää, ja sen lausumista harjoitellaan erikseen. Melodiaa kannattaa ensin harjoitella resonanteilla ja laulun tekstin vokaaleilla. Lopulta vokaaleihin yhdistetään tekstin konsonantit. Viimeisenä harjoitusvaiheena on laulun harjoittelu säestäjän kanssa. Huolellisesti valmistautumalla laulaja saa varmuutta esiintymiseen, vaikka harjoitukset pianistin kanssa jäisivät vähäisiksi. Syvällisesti erikseen käsitellyt tekstin, musiikin ja laulutekniikan näkökulmat hitsautuvat elävän esityksen polttopisteessä tulkinnaksi.

Asiasanat: tulkinta, harjoittelu, esittäminen, espanjalaisuus, laulumusiikki

Lahti University of Applied Sciences
Faculty of Music

KONKKA, AINO TALVIKKI:
Interpretation in the Focal Point –
Rehearsing and Performing Two Spanish Sets of Songs

Bachelor's Thesis, 29 pages, 5 appendix pages.

Spring 2009

ABSTRACT

I have used both artistic and academic methods in this thesis. My intention is to find out how a singer builds an interpretation culminating in a live concert. I have acquainted myself with the cultural background of two Spanish sets of songs. The purpose has been to find out how one should approach songs which come from a different cultural background from one's own. I also discuss practice methods and my feelings after the live performance.

The two sets of songs are Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas* (1914-15) and Jesus Guridi's *Seis canciones castellanas* (1941). I have translated and analysed the song texts. The purpose of the text analysis has been to build a basis for a personal interpretation of the songs. Frequently the song texts are in sharp contrast with the atmosphere of the music.

Music analysis reveals that the songs are stylistically based on Spanish folk songs. Simple melodies, often based on modes, are combined with artistic piano accompaniments demanding virtuoso technique from the pianist. The most challenging aspect of the music is the rhythm, which includes much polyrhythm and draws from the gypsy tradition of Southern Spain, *cante jondo*, deep song. The singer's technique is challenged by fast embellishments which are common in the deep song tradition. The piano accompaniments are laden with influences from Spanish guitar music.

The singer makes the songs her own by singing them. The song texts should first be understood and their pronunciation practiced separately. Melody should first be practiced with resonant consonants and then with vowels of the song text. Eventually the vowels are combined with the consonants of the text. The final stage is to rehearse the songs together with the pianist. By preparing carefully the singer can develop reliability into her performance even if rehearsals with the pianist are scarce. The carefully analysed aspects of text, music and singing technique are compressed in the focal point of live performance into an interpretation.

Keywords: interpretation, practice, performance, Spanishness, vocal music

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	VIERAS KULTTUURI, VIERAAT LAULUT	3
3	TUTKIMUSAINEISTO	5
4	NÄKÖKULMIA LAULUJEN HARJOITTAMISEEN	7
4.1	Teksti	7
4.1.1	Tekstianalyysissä <i>Siete canciones populares españolas</i>	8
4.1.2	Tekstianalyysissä <i>Seis canciones castellanas</i>	10
4.2	Äänenkäyttö	12
4.3	Musiikillinen tulkinta	14
4.3.1	Musiikkianalyysissä <i>Siete canciones populares españolas</i>	15
4.3.1.1	Melodioista ja sävellajeista	15
4.3.1.2	Rytmistä	16
4.3.1.3	Säestyksistä	17
4.3.1.4	Muodosta	18
4.3.2	Musiikkianalyysissä <i>Seis canciones castellanas</i>	18
4.3.2.1	Melodioista ja sävellajeista	18
4.3.2.2	Rytmistä	19
4.3.2.3	Harmoniasta ja säestyksistä	20
4.3.2.3	Muodosta	21
5	ESIINTYMISEN PROSESSI	22
5.1	Valmistelut	22
5.2	Konsertti ja jälkitunnelmat	24
	LÄHTEET	28
	LIITTEET	
1.	Tekstien käännökset	
2.	DVD-levy konsertista 10.2.2009. Aino Konkka, mezzosopraano ja Leena Suhonen, piano.	

1 JOHDANTO

Klassinen laulaja kohtaa usein teoksia, joiden tausta ei ole hänelle pintaa syvemmältä tuttu. Laulajan tulee kyetä laulamaan oman äidinkielensä lisäksi niin italiaksi, saksaksi, ranskaksi, englanniksi, ruotsiksi kuin espanjaksikin. Jokainen kieli kuitenkin kantaa mukanaan koko kulttuuria. Sanoilla on monia merkityksiä, joita on vaikea kääntää toiselle kielelle. Miten voi laulaa vieraan kulttuurin lauluja, jos ei ymmärrä niiden sanojen merkitystä ja sitä, minkälaisessa kulttuurissa laulut ovat syntyneet?

Halusin opinnäytetyössäni perehtyä kahteen espanjalaiseen laulusarjaan syvällisemmin löytääkseni itselleni työkaluja vieraan kulttuurin laulujen opettelemiseen, esittämiseen ja opettamiseen. Valitsemani sarjat ovat Manuel de Fallan hyvin tunnettu *Siete canciones populares españolas* sekä Jesus Guridin harvemmin esitetty sarja *Seis canciones castellanas*. Paitsi hienoa musiikkia, sarjat tarjoavat kiinnostavaa materiaalia työlleni, sillä molempien sarjojen musiikin juuret ovat espanjalaisessa kansanmusiikissa.

Olen tarkastellut lauluja neljästä eri näkökulmasta. Ensinnäkin olen kääntänyt laulujen tekstit ja tehnyt niistä tekstianalyysin. Olen myös analysoinut teoksia musiikillisesti. Kolmas, hyvin tärkeä metodi tässä työssä on ollut itse laulujen laulaminen. Viimeinen metodi, reflektio, taas tarkoittaa Pirkko Anttilan mukaan lähinnä tuumailua ja mietiskelyä; itsereflektio

”merkitsee omien tunteiden ja ajatusten tiedostamista. Se on asioiden kohoamista tietoisuuteen, kykyä olla tietoinen itsestään, suhteesta ympäristöön ja kykyä reflektoida käynnissä olevia prosesseja”. (Anttila 2006, 416-417.)

Taiteellisessa toiminnassa, jota laulujen esittämisen prosessi epäilemättä on, reflektio on erittäin tärkeä osatekijä. Tulkinta kehittyy paitsi laulamisen aikana, myös silloin kun ei lauleta. Laulajan tulkinta kehittyy ainakin osittain alitajuisesti. Opinnäytetyötäni varten olen yrittänyt tiedostaa tulkinnan kehittymiseen liittyviä asioita mahdollisimman paljon, jotta kykenisin analysoimaan, miten tulkinta oikein muotoutuu tai muodostetaan. Lopullisessa tulkinnassa, elävässä esityksessä, analysoimani osatekijät hitsautuvat yhteen. Näen tulkinnan

polttopisteenä, jossa kirkastuu prosessin perimmäinen tarkoitus, ihmisten koskettaminen elävällä musiikkiesityksellä.

2 VIERAS KULTTUURI, VIERAAT LAULUT

Etnomusikologisen näkökulman mukaan musiikki ei ole mikään universaali kieli, vaan jokaisen kulttuurin musiikin ymmärtäminen vaatii perehtymistä. Käsittelen työssäni länsimaista musiikkikulttuuria sen jäsenenä, ja tarkemmin määriteltynä laulumusiikkikulttuuria sisältäpäin eli laulajana. Länsimainen laulumusiikki sisältää monta erilaista tyylilajia. Niinpä ammattitaitoiselta länsimaisen taidemusiikin (ns. klassisen musiikin) laulajalta odotetaan monenlaista kulttuurista tietämystä, kuten eri kielten ääntämyksen hallintaa ja eri tyylien esityskäytäntöjen tuntemusta. Todellista, sujuvaa kielitaitoa laulaja ei välttämättä tarvitse, sillä tärkeintä on ääntämys ja tekstien ymmärtäminen. Kulloinkin laulettavan kielen alkeiden hallinta kuitenkin helpottaa laulamista. Mitä syvällisempi ymmärrys kielestä on, sitä vakuuttavampaan tulkintaan laulaja kykenee. Näenkin kiinnostuksen kieliin ja viestintään hyvin tärkeänä laulajan ominaisuutena.

Käsittelen työssäni espanjalaista laulumusiikkia. Kyseinen kulttuuri on minulle melko vieras, enkä osaa espanjan kieltä. Olen vierailut Espanjassa vain kaksi kertaa ja molemmilla kerroilla viivyin vain muutaman päivän. Olen opiskellut jonkin verran kahta muuta romaaniseen kieliryhmään kuuluvaa kieltä: ranskaa ja italiaa. Selvää on, että sukulaiskielten perusteella ei kannata tehdä liikaa oletuksia, sillä samalta kuulostavat sanat saattavat eri kielissä merkitä aivan eri asioita tai niiden merkityksissä on ainakin sävyeroja. Espanjan kielen ääntämys myös eroaa näistä kahdesta kielestä, vaikka muistuttaakin italian ääntämystä.

Minun pitäisi periaatteessa kyetä tulkitsemaan Manuel de Fallan ja Jesus Guridin lauluja, koska sekä minä että ne kuuluvat länsimaisen taidelaulun viitekehykseen. Nuo kaksi säveltäjää ovat opiskelleet länsimaista taidemusiikkia kuten minäkin. He ovat kirjoittaneet sävellyksensä länsimaisella notaatiolla ja laulusarjat on julkaistu sillä tarkoituksella, että ne leviäisivät mahdollisimman laajalle. Kumpikin säveltäjä tahollaan on välittänyt oman käsityksensä espanjalaisuudesta näihin lauluihin. Koska he itse olivat espanjalaisia, voidaan olettaa, että heidän näkemyksensä on todenmukaisempi kuin vaikkapa ranskalaisen Georges Bizet'n käsitys espanjalaisuudesta oopperassa *Carmen*.

Vieraan kulttuurin laulujen esittäminen ei ole helppo tehtävä laulajalle. Haluankin työssäni selvittää, miten laulaja voi rakentaa uskottavaa tulkintaa, vaikka ei ole esitettävien laulujen lähdekulttuurin asiantuntija.

3 TUTKIMUSAINEISTO

Olen työssäni tutustunut kahteen espanjalaiseen laulusarjaan: Manuel de Fallan *Siete canciones populares españolas* eli ”Seitsemän espanjalaista kansanlaulua” ja Jesus Guridin *Seis canciones castellanas* eli ”Kuusi kastilialaista laulua”.

Manuel de Falla (1876-1946) on yksi tunnetuimpia espanjalaisia säveltäjiä. Liedpianisti Graham Johnsonin mukaan nimenomaan Falla toi espanjalaisen musiikin 1900-luvulle impressionistisvaikutteisella tyyllillään, jonka hän oli kehittänyt asuessaan Ranskassa seitsemän vuotta. Vuonna 1914 hän palasi Espanjaan, ja tältä ajalta (1914-15) ovat peräisin hänen seitsemän kansanlauluaan. Laulusarjan nimi on siinä mielessä harhaan johtava, että laulut eivät ole kansanlauluja, vaan Fallan kansanlaulujen tyyliin tekemiä sävellyksiä, joiden tekstit ovat enimmäkseen kansanrunoutta ja jotka muodostavat antologian Espanjan eri alueiden laulutyyleistä. (Cockburn, Stokes & Johnson 1992, 105-106.)

Ensimmäiset kaksi laulua, *El paño moruno* (Maurilainen liina) ja *Seguidilla murciana* (Murcialainen Seguidilla) ovat Johnsonin mukaan peräisin Murciaista, Espanjan etelärannikolta, Andalusiasta itään. Seguidilla on 3/8- tai 3/4-tahtilajissa ja yleensä duurissa kulkeva tanssi, joka on nopeampi kuin bolero ja jota usein säestetään kastanjeteilla (Cockburn, Stokes & Johnson 1992, 112). *Asturiana* (Asturialainen laulu) on peräisin Pohjois-Espanjasta, kun taas *Jota* on 1100-luvulta luultavasti maurilaista perää oleva 3/4-tahtilajinen tanssi Aragonista.

Kehtolaulu *Nana* on etelän maurilaista perua melismaattisine melodioineen. Samoin viimeinen laulu *Polo* on etelästä, Andalusiasta ja edustaa Fallan näkemystä intohimoisesta *cante jondosta*, syvästä laulusta, jonka Falla uskoi olevan espanjalaisen musiikin yhdyslenkki itään. Syvä laulu on osa flamencotraditiota, jota pidetään erityisesti romanien musiikkina. Sen juuret ovat bysanttilaisessa kirkkolaulussa ja arabialaisessa musiikissa. (Cockburn, Stokes & Johnson 1992, 105, 199.)

Kuudennen laulun *Canción* (Laulu) alkuperää kansanmusiikissa kuvastaa se, että Federico García Lorcan keräämässä kokoelmassa *Canciones españolas antiguas* on laulu nimeltä *Los pelegritos*, joka on melodialtaan lähes identtinen tämän

laulun kanssa (García Lorca 1992, 24-25). Runoilijana paremmin tunnettu Lorca olikin mukana monilla Fallan kansanmusiikin keruumatkoilla (Cockburn, Stokes & Johnson 1992, 198). Lorca oli nimenomaan andalusialaisen kulttuurin edustaja ja tuntija, joten uskoisin, että myös *Canciónin* melodia edustaa andalusialaista perinnettä.

Jos Fallan *Siete canciones populares españolas* on yksi espanjalaisen laulumusiikin kulmakivistä, Jesus Guridin (1886-1961) *Seis canciones castellanas* (1941) edustaa marginaalisemman espanjalaisen säveltäjän tuotantoa. Guridi oli baski, mutta tämä hänen espanjankielisiin teksteihin säveltämänsä laulusarja on ainut, jonka Espanjan valtiollinen kustannusyhtiö Union Musical Española on julkaissut. Guridi sävelsi myös kolme muuta laulusarjaa sekä kaksi oopperaa baskin kielellä, ja hän on yksi harvoja menestyksekkäitä baskisäveltäjiä. Toki espanja on laulukielenä tunnetumpi kuin baski, mutta Johnson arvelee, että kustannuspäätökseen – ja kustantamatta jättämiseen – on liittynyt poliittisesti tulenaran baskilaisen kulttuurin syrjintää. (Cockburn, Stokes & Johnson 1992, 139.) Tomás Marco laskee Guridin Fallan aikalaisista viiden merkittävimmän espanjalaisen säveltäjän joukkoon (Marco 1993, 30).

Guridin sarjan laulujen tekstit vaikuttavat kansanrunoilta ja melodiat yksinkertaisuudessaan kansanlauluilta, mutta sarjasta saa välittömästi ”taiteellisemman” vaikutelman kuin kansanomaisuuden hyvin vahvasti säilyttävästä Fallan sarjasta. Tämä mielikuva johtuu varmasti virtuoosisista pianosäestyksistä. Niiden läpi kuitenkin kuultaa kansanmusiikkiin perustuvaa rytmikkaa sekä syvästä laulusta muistuttavia melismaattisia koristekuvioita.

Guridin lauluilla ei ole kansanlauluihin viittaavia nimiä, kuten Fallan lauluilla. Laulut ovat järjestyksessä: *Allá arriba, en aquella montaña* (Ylhäällä vuorella), *¡Sereño!* (Yövärtija!), *Llámale con el pañuelo* (Kutsu sitä liinallasi), *No quiero tus avellanas* (En halua hasselpähkinöitäsi), *¡Como quieres que adivine!* (Miten luulet, että voisin arvata) ja *Mañanita de San Juan* (Varhain juhannusaamuna).

4 NÄKÖKULMIA LAULUJEN HARJOITTAMISEEN

4.1 Teksti

Uusien laulujen opettelemista tulisi mielestäni lähestyä tekstilähtöisesti. Laulujen tekstien ymmärtämisen ja analyysin tulisi olla ensimmäisiä työvaiheita. Monesti melodian opetteleminen edeltää tekstin kääntämistä, mutta mielestäni mitään laulua ei kannata laulaa kovin montaa kertaa ymmärtämättä tekstiä, sillä tällainen äänentuottaminen ei voi olla juuri muuta kuin mekaanista. Tekstin ymmärtäminen tuo äänentuottoon heti syvemmän tason, koska se sisältää tulkinnan siemenen ja helpottaa laulamisen teknistä suoritusta. Laulutekniikkaa ja tulkintaa on lähes mahdotonta erottaa toisistaan täydellisesti.

Opinnäytetyöni kohteena olevien laulujen tekstien ymmärtämistä vaikeuttaa se, että minä laulajana en ole kasvanut siihen kulttuuriin mistä laulut ovat peräisin. Ymmärtääkseni lauluja olen yrittänyt tutustua niiden kulttuuripiiriin syvemmin. Olen käyttänyt tekstianalyysissä oheistekstinä Juha Varton ja Hakim Attarin filosofista teosta *Syvä laulu*, joka tarjoaa asiantuntevan näkemyksen flamencon teksteistä. He kirjoittavat:

”Suurta osaa lauluista ei voi ymmärtää, ellei ota mukaan yhteyttä, joka sitoo sanojen kirjoittajan ja romanien historian. Sanat eivät suinkaan aukea teksteinä jokaiselle laulajalle, sillä niin paljon on jäänyt sanomatta, laittamatta sanoiksi. Paljon on myös kadonnut, merkityksiä ja siteitä merkityksiin.” (Varto & Attar 2006, 52.)

Vaikka opinnäytetyöni ei käsittelekään flamencoä, yllä oleva kommentti kuvastaa mielestäni hyvin niitä tulkinnallisia vaikeuksia, jotka liittyvät Manuel de Fallan ja Jesus Guridin laulusarjojen teksteihin. Vaikka osaisinkin kääntää laulujen sanat, en välttämättä ymmärrä niiden syvempiä merkityksiä, kulttuurisia viitteitä ja miellelyhtymiä.

Kääntämäni laulusarjojen tekstit ovat opinnäytetyöni liitteenä. Käännöstyössä olen käyttänyt hyväksi Espanja-suomi-suursanakirjan (Hytönen 1995) lisäksi englanninnoksia, joiden lähteet ovat Jacqueline Cockburnin ja Richard Stokesin *The Spanish Song Companion* (Cockburn, Stokes & Johnson 1992, 112-114, 139-

141) sekä The Lied and Art Song Texts Page (www.recmusic.org/lieder), ja Sibelius-Akatemian Laura-tietokannassa saatavana olevaa Taru Valjakan suomennosta Manuel de Fallan lauluista (www.siba.fi/laura).

4.1.1 Tekstianalyysissä *Siete canciones populares españolas*

Fallan *El paño morunossa* hienoon maurilaiseen liinaan on ilmestynyt tahra, joten se on menettänyt arvonsa. Tahrautumisen voi tulkita naimattoman tytön neitsyyden menetykseksi. Neitoa ei enää saada naitettua korkea-arvoiseen sukuun, vaan hänet joudutaan ”myymään halvemmalla”. Toisin kuin muut Fallan laulujen tekstit, *El paño moruno* ei ole kansanrunoutta, vaan espanjalaisen näytelmäkirjailijan, Gregorio Martínez Sierran (1881-1947) kirjoittama teksti (www.recmusic.org/lieder).

Seguidilla murcianan teksti vaikuttaa myös melko selkeältä. Timothy Mitchellin mukaan seguidilla oli jo 1700-luvun lopulla laulumuoto, joka kuvasti ilmiönä *majismoa*, työväenluokkaista nuorison alakulttuuria. Sen tekstit käsittelevät useimmiten rakkausongelmia miehen näkökulmasta. (Mitchell 1994, 90, 96.) *Seguidilla murcianan* laulaja voisi olla petetyksi joutunut mies, joka katkeruudessaan solvaa naista. Ensimmäisen säkeistön uhkauksen mies kohdistaa naisensa uudelle miehelle. Toinen tulkintamahdollisuus on, että laulaja onkin nainen, joka kohdistaa laulunsa toiselle naiselle, joka on vienyt hänen miehensä. Kun ensimmäisessä laulussa puhutaan liinan tahrautumisesta, samaa merkitsee tässä laulussa pesetan kuluminen sen kiertäessä kädestä käteen.

Asturianassa laulaja hakee lohdutusta syvään suruunsa pinjan varjosta. Varto ja Attar kirjoittavat luonnon merkityksestä sanoituksissa:

”Luonto on syvässä laulussa ymmärretty paikkana, jossa ihminen luonnollisesti, myös omasta luonnostaan, kokee tapahtumisen, olemassaolon ja yhteyden muuhun selvimmin. Ihminen vain harvoin muistaa Luontoa, jollei jokin kosketa häntä riittävän voimakkaasti.” (Varto & Attar 2006, 92-93.)

Jotassa tekstin merkitys kietoutuu musiikkiin siten, että näiden kahden erottaminen toisistaan ei ole tarkoituksenmukaista. Poika soittaa kitarallaan

serenadia tytölle ja laulaa salassa pidetystä rakkaudesta. Tilanne tapahtuu varmasti yöllä – johon serenadi-sanakin viittaa – jotta kukaan ei näkisi äidin mielestä epätoivottua vierasta tytön ikkunan alla. Laulu alkaa pitkällä instrumentaaliosuudella, jota seuraa laulettu säkeistö ja pitkän välisoiton jälkeen toinen säkeistö. Instrumentaaliosuudet ovat laulajalle haaste – mitä tehdä silloin, kun ei laula? Klassiseen konserttikäytäntöön ei kuulu ylimääräisiä koreografioita, joten parasta, mitä laulaja voi tehdä, on pysytellä mukana laulun tunnelmassa ja kuvitella sisimmässään, miten tarina kehittyy ja miltä serenadia soittavasta pojasta tuntuu.

Nanan teksti on perinteinen kehtolaulu. Tulkintavaihtoehtoja laulajalla on ainakin pari. Joko laulaja tulkitsee nukuttamisen konkreettisesti, tai uni voidaan nähdä kuolemanunena, jolloin melodian kuviot saavat aivan uuden, syvemmän sisällön. Kun on kyse köyhän etelän laulusta, olen kallistuvaisempi jälkimmäiseen tulkintaan.

Fallan lauluista *Canciónin* sanoissa on eniten niitä kadonneita merkityksiä, joista Varto ja Attar kirjoittavat (2006, 52). Onnettomasta rakkaudesta on taas kysymys, mutta mitä tarkoittavat ”del aire” ja ”madre, a la orilla”? Koska sanat on tekstissä jätetty lainausmerkkien sisään, ne viittaisivat siihen, että ne on lainattu muualta tai ovat sanoja, jotka toistuvat usein kansanlauluissa. Espanja-suomi-suursanakirjan (Hytönen 1995) mukaan ”creerse del aire” tarkoittaa herkkäuskoisuutta, mikä sopisi laulun tekstiin. ”A la orilla” tarkoittaa sanakirjan mukaan ”lähellä jotakin” tai ”jonkin äärellä”. Ehkäpä myös jonkin reunalla olemista – kuten kuulun. ”Salir a la orilla” taas tarkoittaa vaikeuksien voittamista. *Canciónin* tulkintaa vaikeuttaa se, että vaikka sanat ovat selvästi katkerat, musiikin tunnelma viittaa huolettomuuteen. Lied-pianisti Heikki Pellisen mukaan (14.3.2008) Falla on tässä laulussa käyttänyt aitoja kansanlauluja ja -runoja, mutta ottanut sävelmän ja tekstin eri lähteistä. Laulajan tulee pystyä perustelemaan, miten tällainen ristiriita tulkitaan. Omassa tulkinnassani *Canción* tapahtuu petetyn rakastajan pään sisällä. Iloinen taustamusiikki on juhlien tanssimusiikkia. Rakastaja saapuu juhliin ja näkee rakastettunsa toisen miehen seurassa.

Fallan kokoelman viimeinen laulu, *Polo*, on niin musiikiltaan kuin tekstiltäänkin dramaattisin, jopa epätoivoinen, ja siten kärjistää entisestään edellisen laulun tunnelmia. Varto ja Attar kirjoittavat:

”Rakkauden päättyminen ja itsensä irrottaminen ihmisestä, jota ei halua lähelleen, on sekin kuin pimeä huuto: vannotut valat, usein elämää suuremmat lupaukset ja valheet, joilla kuvattiin toisen tärkeyttä, ovat kuin lasti, jonka heittäminen selästä vie kaikki voimat. Siinä lokaa itsensä ja kaataa toisen päälle tonneittain pahuutta.” (Varto & Attar 2006, 109.)

Fallan laulujen teksteistä kaikki paitsi *Nana* voidaan tulkita rakastavaisten tai yleensäkin miesten ja naisten suhteiden ja niiden seuraamusten käsittelyksi. Musiikillisesti sarjasta ei jää epätoivoinen kuva, mutta tekstien tarkasteleminen paljastaa, että näistä kuudesta rakkautta käsittelevästä laulusta vain yksi, *Jota*, käsittelee aihetta onnellisesta näkökulmasta. Siinäkin epäilemättä nuori rakkaus joutuu kohtaamaan vastoinkäymisiä, koska suhde on pidettävä salassa tytön äidiltä.

4.1.2 Tekstianalyysissä *Seis canciones castellanas*

Siinä missä Manuel de Fallan laulujen tekstit ovat äärimmäisen pelkistettyjä ja yksinkertaisia ja siten tuntuvat vetoavan universaalilla tasolla, Jesus Guridin kastilialaisten laulujen tekstit ovat yksityiskohtaisempia ja vaikuttavat enemmänkin yksittäisten ihmisten kokemuksilta. En ole mistään lähteestä löytänyt tekstien kirjoittajien nimiä, joten tekstit ovat luultavasti kansanrunoutta. Kaiken kaikkiaan Guridin käyttämässä teksteissä on valoisampi sävy kuin Fallan katkeran intohimoisuuden kyllästämissä lauluissa.

Allá arriba, en aquella montaña on nuoren, vielä vanhempiansa kodissa asuvan neitosen unelmointia tulevasta aviomiehestään. Aivan kuka tahansa ei puolisoiksi kelpaa, vaan miehen pitää olla maanviljelijä. Ehkäpä muuleilla kyntämiseen – siis luonnonläheisyyteen – liittyy jonkinlaista vapauden romantiikkaa. Varto ja Attar kirjoittavat vuoristosta syvän laulun teemana. Vuoristo on yleinen maisema Espanjassa, mutta lauluteksteissä sanaan sisältyy romantiikkaa:

”Kaukaisena, vaikeana ja irti kunniakierteestä vuoristo on tarkoittanut puhdasta ja kaunista, koskematonta aina siihen pisteeseen asti, mistä

paratiisi alkaa.---Vuoristolaisen nainen elää rakkaudesta, yhteydestä, jonka maa antaa, eikä tässä tarvita mitään siitä nöyryytyksestä, jonka kaupunki synnyttää.” (Varto & Attar 2006, 80.)

Guridin käyttämässä teksteissä vuoriston puhtauden romantiikkaa esiintyy myös viidennessä laulussa *¡Cómo quieres que adivine!*, jossa vuoriston lumi tuo mieleen rakastetun ihon. Tässä ensimmäisessä laulussa kuvataan myös Fallan *Jotasta* tuttua yöllistä kuhertelua. Guridin laulussa rakastajan – joka on tosin unelmoitu mies eikä vielä todellinen – toivotaan tulevan sisälle asti eikä jäävän pihalle kitaroineen. Aivan kuten Fallan *Jotassa*, miehen ei pidä paljastua, ja siksi hänen pitää kiivetä ylös appelsiinipuuta pitkin sen sijaan, että tulisi sisään ovesta.

¡Serenno! jatkaa yöllistä tunnelmaa. Taloon on päässyt epätoivottu vieras, joka nukkuu päällystakissaan kädessään kello ja tikari. Laulun nainen pelkää miehen tulleen taloon tappamaan hänet ja lähtee hakemaan yövartijaa apuun. Mutta onko mitään miestä todella olemassa vai näkeekö nainen vain öisiä harhoja? Hän saattaisi käyttää kuviteltua miestä vain tekosyynä päästäkseen puhumaan komean yövartijan kanssa. Sana ”matar”, tappaa, voitaisiin tulkita kiertoilmaukseksi rakastelulle.

Llámale con el pañuelo tiivistää härkätaistelun tunnelmia ja siten jatkaa edellisen laulun kuolemanteemaa. Nuorta miestä varoitetaan menemästä härkien ruhjottavaksi. Härkätaistelijan ja härän suhteen voisi lukea myös rakastavaisten suhteeksi. Rakkaus ja kuolema kulkevat käsi kädessä. Monet naiset ovat tappaneet miehensä ainakin henkisesti – kuten härät tappavat härkätaistelijoita – ja toisin päin.

Neljännessä laulussa *No quiero tus avellanas* tiivistyy nuoren naisen pettymys, kun hän ymmärtää rakastajan pettäneen. Mies yrittää lepytellä tyttöä kukin ja pähkinöin, mutta turhaan. Ammoin lausutut rakkauden sanat kaikuvat edelleen, mutta tyhjinä. ”Sinä lupasit olla minun kuolemaan saakka.” Painava asia sanoa, mutta siksi pettymys onkin niin karvas kun käy ilmi, että lupaus ei pitänytkään. Laulun kristallinkirkas vesi symbolisoi mielestäni viatonta, luottavaa rakkautta.

Kirvelevän pettymyksen jälkeen viides laulu *¡Cómo quieres que adivine!* palaa onnellisiin, nuoren rakkauden serenaditunnelmiin. Tulevaisuus näyttäytyy vain onnena, katkeruutta ei maailmassa ole. Rakkauden tiellä voi olla esteitä – kun

poika on juuttunut pöheikköön – mutta jonain päivänä rakastetusta tulee hänen omansa, siitä voi olla varma. Ainakin poika on, mutta tytön tunteille ei laulussa anneta sijaa. Onko sulhasehdokas sittenkään tytölle mieleinen?

Viimeinen laulu *Mañanita de San Juan* jatkaa toiveikkaita tunnelmia. Versovan mintun voisi tulkita toivon symboliksi. Rakastetun löytäminen – kuten valkoisen kyyhkyn kiinni saaminen – voi olla vaikeaa, mutta toivo elää. Tehdäänkö Espanjassa juhannusyön taikoja? Niin voisi päätellä laulun perusteella.

Kaiken kaikkiaan suhtautuminen rakkauteen ja elämään on Guridin sarjassa valoisampaa kuin Fallan lauluissa. Kyseessä ovat rikkaamman Kastilian laulut, kun taas Fallan lauluissa suurimmat vaikutteet on otettu köyhemmän Andalusian ja etenkin sen romanien – yhteiskunnan pohjasakan – perinteestä, syvästä laulusta. Varto ja Attar kirjoittavat:

”Syvän laulun kaipaus on kaipausta kuolemaan. --- Kuolema oli niin todellinen ja jokapäiväinen vieras, että sitä saattoi mielin määrin kosiskella, rienata, hännätä ja haastaa. Kuolema ei tästä välttänyt [sic]. Kuolemalle on yhdentekevää, milloin se kenetkin noutaa, kunhan kaikki tulevat noudetuiksi.” (Varto & Attar 2006, 65.)

4.2 Äänenkäyttö

Laulajan tärkein tehtävä on laulaa. Uuden ohjelmiston opettelemiseen liittyy toki monia muita vaihteita, kuten tekstin ymmärtäminen, oman tulkinnan muodostaminen siitä sekä musiikin analysointi. Lopulta laulaja tekee lauluista ”omiaan” ainoastaan laulamalla niitä. Laulamisen ei tarvitse aina olla fyysistä. Mielikuvaharjoittelu on tehokas harjoittelumetodi ja säästää laulajan äänihuulia, mutta fyysinen harjoittelu on myös tarpeellista. Vain laulamalla laulaja kykenee todella kartoittamaan ongelmat, jotka voivat liittyä esimerkiksi tiettyjen sävelkorkeuksien tuottamiseen, dynamiikkaan tai tekstin artikulaatioon. Laulaja saattaa sanoa, että jokin laulu ”istuu” hänen ääneensä. Laulun ”istumisen ääneen” saa selville vain laulamalla, ja se riippuu monista seikoista: laulun tessiturasta, siitä miten korkeisiin ääniin tullaan, onko teksti kovin nopeaa, onko melodia kuvioista vai pitkälinjaista ja niin edelleen. Joillekin laulajille nopeakuvioinen

melodia ja nopeat tekstit ovat helpompia, kun taas toiset kokevat pitkälinjaisen melodian helpommaksi. Tämä kannattaa muistaa ohjelmistoa valitessa.

Äänenkäyttö muotoutuu kuin kokemusten tilkkutäkistä, jossa jokaisella nykyisellä ja entisellä laulunopettajalla tai kuoronjohtajalla on sijansa niin hyvässä kuin pahassakin, samoin kuin kaikella laulettualla musiikilla, jota laulaja on eläessään kuullut ja nähnyt esitettävän. Ammattiin tähtäävät laulajat ja laulunopettajat ovat varmasti lukeneet laulamista käsitteleviä kirjoja, joissa esitetyt näkemykset saattavat olla toisilleen täysin vastakkaisia. Tässä virrassa laulajan on löydettävä oma näkemyksensä. Lauluääni on herkkä instrumentti siksi, että äänen syntymekanismia ei kyetä suoraan näkemään. Jokaisella laulajalla on oma keuhonhistoriansa, joka vaikuttaa laulamisen kokemukseen.

Laulajilla on omia harjoittelumetodejaan, joita he käyttävät uuden ohjelmiston opetteluun. Itse uskon ohjelmiston ”istuttamiseen”, jolla tarkoitan sitä, että uuden laulun oppimisprosessi pilkotaan osiin. Laulopedagogi Ritva Eerola (2008) painottaa laulamisen opiskelussa tekstilähtöisyyttä. Laulun teksti tulee ensin ymmärtää, minkä jälkeen sitä voi harjoitella erikseen lausumalla, ensin ilman rytmiä ja sen jälkeen rytmin kanssa. Kun laulun idea on selvillä, alkaa melodian opettelu. (Eerola 2008.) Ellei laulajalla ole ilmiömaista solfaustaitoa, pidän suositeltavampana sitä, että melodia opetellaan ensin kuuntelemalla – esimerkiksi pianon avulla tai siten, että opettaja laulaa melodian oppilaalle. Jos laulaja haluaa harjoitella solfaustaitoaan, kannattaa laulu ensin solfata mielessä ja vasta sen jälkeen ääneen. Äänielimistö rasittuu helposti, jos laulaja joutuu laulaessaan miettimään, mikä äänenkorkeus oikeastaan tulisi laulaa.

Eerolan mukaan tahto ilmaista jotakin saa laulajan automaattisesti käyttämään oikeita lihaksia laulaessaan. Ilmaisua ei liity vain sanoihin, vaan myös ääniharjoitukset tulisi tehdä siten, että niihin liittyy innostus ja halu ilmaista. (Eerola 2008.) Itse aloitan melodioitten ”istuttamisen” laulamalla melodiaa joko huulitäryllä tai jollakin resonantilla eli konsonantilla, jossa ilmavirralla on vapaa ulospääsy äännettäessä (määritelmä Koistinen 2005, 75). Näillä konsonanteilla laulaessaan laulaja tulee automaattisesti käyttäneeksi hengityslihaksistaan äänenkäytön kannalta oikealla tavalla. Jatkuvalle resonantilla tai yhdellä vokaalilla laulaessaan laulaja saa kiinnittää huomionsa ainoastaan melodian

tuottamiseen ja sen linjakkuuteen, eikä hänen tarvitse vielä ajatella artikulaatiota. Erityisesti hankaliksi koettuja intervaleja tulisi harjoitella erikseen. On myös suositeltavaa jättää rytmi ensin pois. Tällaisilla harjoituksilla melodia ”istutetaan” kehoon eli lihasmuistiin – hengityslihaksiin sekä kurkunpään ja nielun lihaksiin. Yksi harjoituskerta ei tavallisesti vielä riitä tähän etenkin kokemattomilla laulajilla.

Seuraava vaihe harjoittelussa on artikulaation tuominen mukaan lauluun. Harjoittelen yleensä vokaalit ja konsonantit erikseen. Laulan melodiaa ensin käyttäen pelkkiä tekstin vokaaleja ja jätän konsonantit pois kokonaan. Tätä harjoittelumetodia suosittelee korrepetiittori Anthony Legge kirjassaan *The Art of Auditioning* (Legge 2001, 20). Näin laulaja kehittää vokaalilegaton, joka on yksi länsimaisen taidelaulun ihanteista. Vokaalien tuottamiseenhan tarvitaan eri muotoisia ”muotteja” suussa. Näiden muottien vaihtumisesta huolimatta äänen tulisi soida katkeamatta, ja vokaalit tulisi tuottaa mahdollisimman taloudellisesti. Niiden tulee silti olla kirkkaita ja selkeästi erottuvia.

Vokaaleilla harjoittelun jälkeen voidaan siirtyä varsinaiseen sanoilla laulamiseen, joka näiden harjoitusvaiheitten jälkeen tuntuu helpolta, kun melodia sekä vokaalien ”muotit” on jo istutettu kehoon ennen konsonantteja.

4.3 Musiikillinen tulkinta

Laulajia ei yleensä pidetä kaikkein analyttisimpinä muusikkoina. Kuitenkin ennen kuin laulaja voi laulaa yhtään säveltä, hänellä pitää olla jokin käsitys laulettavasta musiikista. Omien kokemusteni perusteella laulajat eivät useinkaan tee tietoista analyysia laulettavasta musiikista, vaan tulkinta muodostuu laulamisen myötä. Usein laulajat kuuntelevat levyiltä tulkintoja opeteltavista lauluista, mutta näiden esitysten oikeellisuuteen ei aina voi luottaa. Olen tässä pyrkinyt tekemään tietoisin ja perusteellisin musiikkianalyysin käsiteltävistä laulusarjoista.

Olen analysoinut laulusarjat muodon ja tyyli- ja laulupiirteiden kannalta. Muodoltaan laulut ovat yksinkertaisia, koska niiden on tarkoituskin muistuttaa kansanlauluja.

Laulut eivät kuitenkaan ole säkeistölauluja, mikä tekee niistä kiitollisia esittäjä, kun laulajan ei tarvitse opetella monia säkeistöjä ulkoa. Ne ovat myös konsertissa istuvien kuulijoiden kannalta helpompia, koska monisäkeistöisissä lauluissa tekstin ymmärtämisen merkitys painottuisi. Nämä laulut on sävelletty nimenomaan konserteissa kuunneltaviksi, eikä niiden funktiona – kuten monesti todellisten kansanlaulujen – ole esimerkiksi informaation välittäminen.

4.3.1 Musiikkianalyysissä *Siete canciones populares españolas*

4.3.1.1 Melodioista ja sävellajeista

Fallan *El paño moruno* melodia alkaa h-mollissa (tunnussävel ais), mutta vaihtuu kahden ensimmäisen fraasin jälkeen fryygiseen moodiin: etumerkkeinä on kaksi ylennystä, mutta fraasit loppuvat fis-säveleen eli D-duurin kolmanteen säveleen. Toinen säkeistö taas on D-duurissa, jonka jälkeen palataan fryygiseen sävellajiin. Fryyginen moodi saa aikaan arkaaisen, kansanlaulunomaisen vaikutelman, ja se on nimenomaan flamencossa yleinen moodi (Totton 2003, 78). Laulun melodia on hyvin yksinkertainen ja koostuu lähinnä alaspäisestä asteikkokulusta.

Yksinkertainen on myös *Seguidilla murcianan* melodia. Se koostuu nopeasta säveltoistosta ja alaspäisestä asteikkokulusta, jota on koristeltu ylöspäisellä sivusävelkorukuviolla. Tottonin (2003, 90) mukaan siguiriyän (romanikielinen versio sanasta seguidilla), kaikkein tärkeimmän flamencomuodon, melodia perustuu neljän sävelen alaspäiseen asteikkokulkuun – muu on improvisaatiota. *Seguidilla murcianassa* asteikkoa kuljetaan viisi säveltä alaspäin, mutta periaate näyttäisi olevan sama, joten uskon että melodia kumpuaa syvän laulun perinteestä. Sävellajina on F-duuri, mutta melodia loppuu asteikon kolmanteen säveleen a:han, mikä viittaa jälleen fryygiseen moodiin.

Asturianan melodia on pitkälinjainen ja hyvin yksinkertainen koostuen asteikko- ja kolmisointukuluista. Sama melodia toistuu täysin samanlaisena kaksi kertaa. Sävellajina on f-molli.

Jota koostuu melko laajoista, rytmikkäistä instrumentaaliosuuksista, jotka selvästi imitoivat kitaramusiikkia, sekä aivan eriluonteisesta, pitkälinjaisesta

laulumelodiasta, joka vuorottelee rytmikkäiden osuuksien kanssa. Laulumelodia koostuu ylöspäisestä asteikkokulusta, jota seuraa nopea, melismaattinen alaspäinen asteikkokulku. Sävellajina on E-duuri, mutta viimeinen sävel on h, mikä viittaa miksolyydiseen moodiin.

Nanan yksinkertaisen melodian jokainen fraasi loppuu ylhäältä alaspäin kulkevaan melismaan. Sävellaji on a-molli, mutta lopulta päädytään e-säveleen, joten ainakin lopuksi on kyseessä fryyginen moodi.

Canciónin melodia on varmimmin suoraan kansanmusiikista peräisin, sillä Lorcan kansanlaulusovitusten kokoelmassa *Canciones españolas antiguas* sama melodia esiintyy eri sanoin lähes identtisessä muodossa nimellä *Los pelegrinitos* (García Lorca 1992, 24-25). Melodia on hyvin yksinkertainen ja koostuu lähinnä alaspäisestä asteikkokulusta. G-duurin etumerkinnästä huolimatta viimeinen sävel on d, mikä viittaa jälleen miksolyydiseen moodiin.

Viimeinen laulu *Polo* muistuttaa eniten flamencon esi-isää, syvää laulua. Laulumelodia koostuu pitkistä äänistä, joita koristellaan hyvin nopeilla, kuumeisilla melismoilla, joiden tulisi kuulostaa spontaanisti improvisoiduilta. Etumerkintä on a-mollin, mutta lopuksi päädytään säveleen e, joten kyseessä on jälleen fryyginen moodi.

4.3.1.2 Rytmistä

Fallan sarjan laulujen rytmit ovat haasteellisempia kuin niiden suhteellisen yksinkertaiset melodiat. Lähes joka laulussa on nopeita sivusävelmelismoja, jotka tulee laulaa ikään kuin viime tingassa, mutta siten, ettei kokonaistempo häiriinny. Esimerkiksi *Seguidilla murciana*n rytmikkäät melismat vaativat edistynyttä laulutekniikkaa. Tempossa pysyminen on vaikeaa, koska pianon säestyskuvio on mattomaista eikä anna kovin paljon apua laulajalle. Säestäjä voi tosin auttaa laulajaa painottamalla jonkin verran tahdin ensimmäistä iskua. *Seguidilla murciana*n kaikki fraasit alkavat iskuttomalla tahdinosalla, mikä hankaloittaa entisestään säestyksen mukana pysymistä. Laulussa on hyvin paljon nopeita sanoja, joten sanojen puhuminen rytmissä ilman melodiaa on parasta harjoitusta alkuvaiheessa, kun rytmi ei vielä ole ”korvassa”.

Haasteellisimmat laulut rytmisesti ovat *Nana* ja *Polo*. *Nanan* tahtilaji on 2/4, ja pianosäestyksessä oikea käsi soittaa pelkkää laskevaa asteikkokulkua kahdeksasosissa, jota vasen käsi seuraa synkooppimaisesti yhden kuudestoistaosan jäljessä. Säestyskuvion päälle lauletaan välillä polyrytmisesti trioleja, välillä synkooppeja. Rytmikkaa ja melodiaa maustavat etuheleet sekä melismaattiset triolit ja kvartolit, jotka tulee saada sopimaan milloin millekin tahdinosalle. Rytmejä ei mielestäni tule laulaa mekaanisesti. Laulaja voi tulkintansa mukaan venyttää pitkiä ääniä entisestään, kun taas nopeat melismit tulisi laulaa viime tingassa. Pianistin tulee kuunnella laulajaa eikä väkisin yrittää pysyä tempossa. Tällainen kontrastoiva rytminkäsittely tuo esitykseen lisää dramatiikkaa – etenkin jos tulkitaan kehtolaulu paremminkin kuolemanunen karkottamisena kuin konkreettisena nukuttamisena.

Polon pianostemma koostuu hyvin nopeasta säveltoistosta, josta laulajan on vaikea kuulla tempoa. Hahmottamista vaikeuttaa polyrytmia: pianostemma korostaa 3/8-tahtilajissa ensin ensimmäistä, sitten kolmatta ja lopulta toista iskuja, mikä saa aikaan sellaisen mielikuvan, että korostetut iskut ovat tahdin ensimmäisiä iskuja. Pitkien äänten lomassa esiintyvät nopeat melismit vaativat nopeasta temposta johtuen virtuoosista laulutekniikkaa ja pettämätöntä rytmitajua. Itse koen *Polon* laulusarjan vaikeimmaksi näiden rytmisten vaatimusten takia. Laulamista helpottaa huomattavasti, jos rytmiä voidaan käsitellä vapaasti. Tämä on ymmärtääkseni tarkoituskin, koska laulu imitoi rytmisesti vapaata syvää laulua.

4.3.1.3 Säestyksistä

Espanjalainen musiikki profiloituu perinteisesti kitaramusiikkiin, ja Fallan sarjan pianosäestyksissä on kauttaaltaan nähtävissä kitarasäestysten imitointi. Säestyksille ovat tyypillisiä nopeat murtosoinnut sekä säveltoistot, jotka kuuluvat kitaralle ominaiseen soittotapaan. Pianistilta nämä laulut vaativat käsittääkseni virtuoosista tekniikkaa, koska nopeaa säveltoistoa ei ole helppo toteuttaa pianolla.

4.3.1.4 Muodosta

Koska laulut ovat kansanlauluvaikutteiden kyllästämiä, koko sarja on muodoltaan yksinkertainen. Mielestäni laulut eivät muodosta varsinaista kokonaisuotoa, vaan seitsemän laulun kokoelmaan on valittu sopivasti sekä rytmikkäitä että laulavia melodioita. Laulut edustavat Espanjan eri maakuntia, mutta pääpaino näyttäisi olevan Etelä-Espanjan lauluperinteellä. Selvästi laulusarja huipentuu viimeiseen *Poloon*, ja nähdäkseni sarjan keskipaikkeilla on huippukohtana muita lauluja laajempi rondomainen *Jota*.

4.3.2 Musiikkianalyysissä *Seis canciones castellanas*

Guridin sarjan laulujen pitkistä nimistä johtuen viittaa tässä alaluvussa roomalaisilla numeroilla sarjan laulujen järjestykseen. Kaksoispisteen jälkeen tuleva arabialainen numero viittaa tahtinumeroon.

4.3.2.1 Melodioista ja sävellajeista

Guridin laulusarjan melodiat ovat kautta linjan leimallisesti kansanlaulunomaisen yksinkertaisia. Melodiassa on hyvin vähän muunnosäveliä ja silloin kun niitä on, ne viittaavat kirkkosävellajeihin, kuten dooriseen (I laulu) ja fryygiseen moodiin (III ja VI laulu).

Melodiasta puuttuvat suuret hypyt lähes kokonaan, mikä tekee lauluista teknisesti suhteellisen yksinkertaista laulettavaa. Tämä on kansanlauluihin viittaava piirre. Suurimmat melodian hypyt ovat viimeisessä laulussa, ja silloinkin kyseessä on vain suuri seksti. Pitkään korkealla pysyttelevä melodia tekee viimeisestä laulusta teknisesti vaikeimman. Muut laulut pysyttelevät pääasiassa mezzosopraanolle miellyttävällä keskialalla, kun taas viimeinen laulu vaatii jo lähes sopraanomaista tekniikkaa, joka mahdollistaa korkeiden äänien laulamisen hiljaa ja herkästi. Koko sarjan korkein ääni on toisen laulun gis^2 , ja kovin matalia ääniä sarjassa ei ole ollenkaan, joten mielestäni sarja sopii hyvin lyyrisen mezzosopraanon fäkille, jota oma ääneni edustaa. Laajin ambitus on viidennessä laulussa, joka ulottuu h:sta ges^2 :een.

Lähes joka laulussa on espanjalaiselle laulumusiikille tyypillisiä melismoja. Poikkeuksen tekee neljäs laulu, joka on melodialtaan koko sarjan yksinkertaisin. Melismaattisuus on vahva syvän laulun piirre, mutta tästä sarjasta kuitenkin puuttuu todellinen syvän laulun henki, jota on esimerkiksi Fallan sarjan *Nanassa* ja *Polossa*. Syvä laulu on nimenomaan andalusialainen perinne, ja Guridin laulut ovat nimensä perusteella kastilialaista tyyliä. Melismaa, jossa pääsäveltä seuraa nopea yläsivusävel ja pääsävel, esiintyy sarjassa kautta linjan. Se on yksi sarjan espanjalaista paikallisväriä korostava piirre.

4.3.2.2 Rytmistä

Tahtilajina on lähes joka laulussa 6/8, paitsi neljännessä laulussa 7/8 ja viidennessä 3/8, joka tosin olisi voitu hyvin kirjoittaa myös 6/8-tahtilajiin. Viimeinen laulu taas on kirjoitettu 6/4-tahtilajiin. 6/8 on yhdistetty tahtilaji, joka koostuu kahdesta 3/8-yksiköstä. Fallan sarjan yleisimmät tahtilajit ovat 3/8 ja 3/4, joten näiden kahden sarjan perusteella voisi päätellä, että kolmijakoisuus on yleisempi piirre espanjalaisessa musiikissa kuin länsimaisessa taidemusiikissa yleensä. Sarjassa esiintyy usein hemiolia, jolloin esimerkiksi laulustemmassa ajatellaan kahta 3/8-yksikköä, kun taas säestyksessä samanaikaisesti kolmea 2/8-yksikköä. Kolmannessa laulussa tahtien iskualat vaihtelevat: Ensimmäinen tahti ajatellaan kolmeen, kun taas tahdit III: 2-4 ajatellaan kahtena iskualana, viides tahti taas kolmena ja niin edelleen. Säestyksessä aksentoidaan iskuttomia tahdinosia, esimerkiksi tahdeissa III: 10, 11 ja 12. Tämä tuntuisi saavan aikaan härkätaistelun teemaan sopivan hengästyneen tunnelman. Monessa laulussa esiintyvä polyrytmiikka tuntuu vahvistavan mielikuvaa espanjalaisesta paikallisväristä.

Neljäs laulu on kirjoitettu länsimaisessa taidemusiikissa harvinaiseen tahtilajiin: 7/8. Lisäksi välillä esiintyy 2/4-tahteja (IV: 7, 19, 35), tosin aina samassa kohdassa säkeistöä. Kaikki 7/8-tahdit ajatellaan samalla tavoin iskualoina eli 2 + 2 + 3. Tahtilaji tuntuisi olevan jostakin tanssista peräisin (valitettavasti en löytänyt lähteistä tietoa, mihin tanssiin tämä tahtilaji voisi liittyä), mutta laulun tempo on hidas ja kuulemani levytetyt tulkinnat on esitetty rubatona, joten kovin tanssillista tunnelmaa laulu ei kuitenkaan välitä. Kiinnostavaa rytmin käsittelyssä on, että

musiikin iskualat eivät monesti vastaa sanojen painoja – esimerkiksi IV: 11-12 sanalla ”vanas” sanan paino tulisi olla ensimmäisellä tavulla, mutta musiikki pakottaa painottamaan jälkimmäistä tavua. Sama ilmiö esiintyy sanassa ”diste” tahdissa IV: 19. Liekö niin, että tanssirytmi on niin voimakas ja ikään kuin ”selkärangassa”, että sanat alistuvat sille? Toisaalta ilmiön voisi nähdä eräänlaisena vieraannutuskeinona. Kun jokin asia on hyvin tuskallinen, se etäännytetään musiikin avulla, jotta sitä voitaisiin ylipäätään käsitellä.

Kuudennessa laulussa esiintyy mielenkiintoinen rytmisen ilmiö laulun A-taitteissa. Aivan kuin jokaisen tahdin ensimmäinen isku olisi siirtynyt toiselle iskulle tahdeissa VI: 1-8, ja tahdissa VI: 9 melodia ja säestys saavat kiinni ”oikeasta” iskullisesta tahdinosasta. Näin saadaan aikaan hyvin eteerinen tunnelma, jossa melodia tuntuu ajelehtivan eteenpäin. Laulajalle tällainen rytminkäsittely aiheuttaa haasteita. Itse tätä laulua harjoitelllessani pianistin kanssa olen välillä huomannut olevani tahdinosan edellä tai jäljessä sisääntuloissani.

4.3.2.3 Harmoniasta ja säestyksistä

Kuulokuvan perusteella laulujen harmoniat ovat melko yksinkertaisia. Kuitenkin sointuanalyysin tekeminen lauluista tuntuu vaivalloiselta ja se johtuu nähdäkseni siitä, että sointuihin on lisätty ylimääräisiä säveliä. Näistä seuraa erikoinen sointiväri, joka tuo mieleen flamencomusiikin.

Laulusarjan melodiat ovat kaiken kaikkiaan yksinkertaisia, ja ne varmasti toimisivat yksinään ilman mitään säestyksiä. Onhan mahdollista, että melodiat ovat jonkinlaisina arkkityyppinä peräisin kansanlauluista. Laulusarjan taiteellista arvoa korostaa mielestäni se, että pianosäestysten säveltämiseen on kiinnitetty suurta huomiota. Säestykset ovat pianistille vaativia; ihan kuka tahansa ei näiden soittamiseen kykene. Pianosäestys kaksintaa laulumelodiaa vain kerran (II: 16-17), ja tällöinkin piano ei ainoastaan kaksinna melodiaa, vaan oikea käsi soittaa peräti viisisointuja, jotka kulkevat melodian mukaan ylös ja alas. Näin saadaan aikaan hyvin dramaattinen efekti, joka sopii laulun intohimoiseen tunnelmaan ja tekstiin.

Joidenkin laulujen pianosäestyksiin kuuluu näyttäviä sooloja, joissa usein käsitellään laulun esittelemiä melodiateemoja (esim. I: 23-30, II: 23-26, II: 43-45). Toisessa ja kolmannessa laulussa pianolla on melko pitkät alkusoitot, jotka luovat tunnelmaa ennen kuin laulustemma alkaa.

4.3.2.3 Muodosta

Guridin laulusarja koostuu kuudesta erillisestä laulusta, joissa ei esiinny yhteisiä musiikillisia teemoja. Yhtenäisyyttä lisää kuitenkin tyylin kansanomaisuus, joka paistaa läpi jokaisessa laulussa. Näyttäisi siltä, että kuten Falla, Guridi on halunnut suunnitella kokonaisuuden, joka sisältää sekä iloista ja intohimoista tunnelmaa että haaveilevia ja haikeita lauluja. Laulusarja säilyttää mielenkiintonsa loppuun asti, koska jokaisessa laulussa on selkeästi oma tunnelmansa.

5 ESIINTYMISEN PROSESSI

5.1 Valmistelut

Olen edellä käsitellyt laulujen valmistamiseen liittyviä työvaiheita: perinpohjaisesti laulujen tekstiin ja musiikkiin tutustumista sekä laulujen fyysistä opettelemista. Kuten laulaminenkin myös konserttiin valmistautuminen on hyvin monisyinen prosessi, jota ei aivan täydellisesti pysty analysoimaan, koska valmistautuminen on osittain mentaalista, jopa alitajuista työtä.

Olin hankkinut Fallan laulusarjan nuotit jo vuoden 2006 lopulla tarkoitukseni opetella sarja. Tarkalleen en muista, koska alun alkaen kiinnostuin tästä musiikista. Ensimmäisiä kertoja kävin lauluja läpi laulutunneilla keväällä 2007, ja esitin *Nanan* huhtikuussa 2007 ystäväni lapsen ristiäisissä.

Samoihin aikoihin olin ostanut Teresa Berganzan cd-kokoelman *The Spanish Soul*, joka sisältää sekä Fallan että Guridin laulusarjat sekä muiden espanjalaisten ja eteläamerikkalaisten säveltäjien lauluja. Olin kuullut Guridin sarjan jo aiemmin, vuonna 2006, kirjastosta lainaamaltani Della Jonesin levyltä (Jones 1994). Kiinnostukseni verestyi Berganzan levytyksen ansiosta, ja hankin nuotit kesällä 2007. Elokuussa 2007 kävin Guridin sarjan lauluja *No quiero tus avellanas*, *¡Como quieres que adivine!* ja *Allà arriba, en aquella montaña* alustavasti läpi kesäkurssilla Englannissa korrepetiittori Mark Troopin kanssa, jonka tiesin osaavan espanjaa ja tuntevan muutenkin latinalaista musiikkia jonkin verran. Hänen kanssaan kävin läpi myös Fallan sarjasta joitakin lauluja. Espanjan kielen ääntämystä tarkistin lähinnä Berganzan levyltä. Henkilökohtaista ohjausta ääntämyksessä tarjosi ystävällisesti argentiinalainen sellisti Melina Kyrkiris, joka opiskeli keväällä 2008 Lahden ammattikorkeakoulun Musiikin laitoksella jatko-opiskelijana. Äänitin häneltä saamani ohjeet, mutta valitettavasti äänite on tuhoutunut sittemmin.

Syksyllä 2007 päätin tehdä opinnäytetyöni näistä kahdesta laulusarjasta. Alun perin halusin pitää täyspitkän konsertin, jolloin konserttiohjelmaan olisi pitänyt sisältyä myös jotakin muuta. Lukuvuoden 2007-2008 opiskelin Maurice Ravelin

kamariteosta *Trois chansons madécasses*, joten ajattelin yhdistää teoksen opinnäytetyökonsertin ohjelmaan. Tarkoitukseni oli pitää konsertti toukokuun lopulla 2008. Kävi kuitenkin niin, että niihin aikoihin minulla oli paljon muitakin konsertteja ja koelauluja, jotka vaativat sen verran valmistautumista, että päätin lykätä varsinaista opinnäytetekonserttia myöhemmäksi. Toukokuussa esitin konsertissa Fallan sarjan ensimmäistä kertaa kokonaisuudessaan sekä edellä mainitun Ravelin teoksen. Samassa konsertissa esiintyi kaksi muuta laulajaa, kukin noin 15 minuutin ohjelmalla. Oma ohjelmani kesti yhteensä noin 25 minuuttia. Lahden ammattikorkeakoulun Musiikin laitoksen kamarimusiikkisalissa pidetyssä konsertissa oli varsin hyvin yleisöä, noin nelisenkymmentä ihmistä.

Kesän 2008 pidin kokonaan taukoa opinnäytetyöohjelmastani. Kokemukseni mukaan laulettava ohjelmisto hyötyy tauosta kypsyäkseen. Toukokuussa 2008 olin tehnyt muistivirheen *Seguidilla murcianan* esityksessä – hyppäsin esityksessä kokonaan yhden taitteen yli – ja halusin välttyä samanlaisilta virheiltiltä varsinaisessa opinnäytetyökonsertissa.

Syksyllä 2008 luovuin ajatuksesta pitää täyspitkä konsertti, ja sen sijaan päätin laulaa nämä kaksi laulusarjaa jossakin Musiikin laitoksen järjestämässä Tiistaikonsertissa laitoksen kamarimusiikkisalissa. Ajattelin ajankohdaksi joulukuuta 2008. Kävi kuitenkin ilmi, että Tiistaikonsertteja ei joulukuussa järjestettäisi ollenkaan, ja marraskuinen ajankohta olisi valmistautumisen kannalta liian aikaisin, sillä minulla oli jälleen muita koelauluja ja konsertteja huolehdittavana. Lopulta opinnäytteen ajankohdaksi varmistui 10. helmikuuta 2009 – ajankohta, joka olisi sopivasti ennen laitoksemme *Dido and Aeneas* -opperaproduktiota, jossa laulaisin nimiroolin, ja ennen keväistä päättöresitaaliani.

Ammattikseen laulava ei monestikaan pääse järjestämään aikataulujaan näin joustavasti. Itse olen kuitenkin laulajana vielä ammatillisen uran kynnyksellä, joten uskon, että etenkin tässä vaiheessa uraa on parempi valmistautua kunnolla kuin esittää puolivalmista materiaalia. Konsertti olisi varmasti järjestynyt aiemmin, jos minun olisi ollut mahdollista järjestää pianistin kanssa tiheämmin harjoituksia. Musiikin laitoksen opetussuunnitelmissa säestystä on vain noin 20

minuuttia viikossa opiskelijaa kohden, joten opinnäytetyön valmistaminen piti saada sopimaan näihin resursseihin kaiken muun tutkintoon kuuluvan ohjelmiston lomaan. Pianistin kanssa käytävissä oleva aika oli selvästi suurin rajoitteeni konserttiohjelmaa valmistaessani. Lopulta konserttiohjelma valmistui kolmessa viikossa 21.1.-10.2., jolloin pidimme säestäjäni Leena Suhosen kanssa yhteensä kahdeksan harjoitusta, joista osa oli laulutuntieni aikaan. Konserttiohjelman täydellisiä läpimenoja ehdimme pitää vain kaksi, 5.2. sekä konserttipäivän aamuna 10.2. Itse konserttipäivänä en klo 11 pidetyn läpimenon lisäksi laulanut paljonkaan, ja pidin vain yhden puolen tunnin laulutunnin. Muutoin konserttipäivä kului voimia keräten ja viime hetken valmisteluissa.

5.2 Konsertti ja jälkitunnelmat

Olin viimeinen esiintyjä Tiistaikonsertissa 10.2. Konsertti alkoi klo 19, väliaika oli noin klo 19.45, ja minun vuoroni esiintyä oli noin klo 20.10. Ilokseni konsertissa oli mukavasti yleisöä, noin kolmisenkymmentä, johtuen varmasti siitä että edellisestä laitoksen Tiistaikonsertista oli kulunut jo kolmisen kuukautta. Konserttiohjelmani kesti yhteensä noin puoli tuntia: ensin esittämäni Guridin sarja kesti noin 18 minuuttia ja Fallan sarja 12 minuuttia. Sarjojen välillä astuin muutamaksi minuutiksi pois salista keräämään voimia. Lehteä säestäjälle käänsi konsertissa opiskelutoverini Heli Huuki. Olin pyytänyt laitoksen vahtimestaria videoimaan esitykseni. DVD-levy konsertista on opinnäytetyöni liitteenä (Liite 2).

Konsertin tunnelmista muistan, että olin yllättävän rauhallinen ottaen huomioon konserttiohjelman laajuuden ja sen, että olin viimeksi esittänyt näin laajan ohjelman noin kaksi vuotta aiemmin laulun C-kurssitutkinnossani. Olin etukäteen pelännyt juuri sitä, että olisin häiritsevän jännittynyt ennen esiintymistä. Konsertin alussa olin kuitenkin luottavaisella mielellä, sillä olin valmistautunut huolella. Toki olin tietoinen siitä, että yksi läpimeno lisää olisi ollut tervetullut.

Kaiken kaikkiaan olen tyytyväinen suoritukseeni konsertissa. Pystyin keskittymään taiteelliseen ilmaisuun, enkä miettinyt lauluteknisiä seikkoja enää esiintyessäni. Minusta tuntui, että teknisesti ja taiteellisesti esitys onnistui oikein

hyvin. Tein muutamia muisti- ja laskuvirheitä laulujen sisääntuloissa – kuten edellä mainitsin, nämä laulut ovat haastavia nimenomaan rytmisesti – mutta onneksi säestäjäni Leena Suhonen kuunteli minua hyvin herkästi ja otti heti kiinni, jos olin onnistunut menemään häntä edelle tahdin tai iskun verran. Uskon, että virheet eivät olleet kovin huomattavia, ja koska en antanut niiden näkyä ilmeissäni, suurin osa yleisöstä tuskin huomasi mitään. Tärkeintä esiintymistilanteessa onkin, että virheen sattuessa siihen ei takerru, vaan jatkaa eteenpäin aivan kuin mitään ei olisi tapahtunut.

Olin tietoisesti järjestänyt konserttiohjelman siten, että Guridin pitempi ja mielestäni muutenkin haastavampi laulusarja oli ensimmäisenä. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun esitin Guridin sarjan kokonaisuudessaan – olin aiemmin esittänyt siitä vain kaksi ensimmäistä laulua. Arvelin, että olisi parempi esittää uusi sarja ensimmäisenä. Sen jälkeen muutenkin lämmitettyäni esiintymiseen voisin rentoutua entistä enemmän Fallan sarjassa, jonka olin jo aiemmin esittänyt. Uskon, että strategia oli paras mahdollinen. Jos aikataulu olisi sen sallinut, olisin mielelläni esittänyt myös Guridin sarjan ennen varsinaista opinnäytetyökonserttia, mutta nytkin tuntui siltä, että esitys oli onnistunut. Yleisö vaikutti nauttineen esityksestä, sillä minut aplodeerattiin kumartamaan yleisölle toisen kerran esityksen jälkeen.

Kolme päivää konsertin jälkeen uskaltauduin katsomaan konsertista tallennetun videon. Olin tosin pettynyt videon laatuun, sillä se oli kuvattu liian kaukaa. Ilmeeni eivät näy videolla, mikä on mielestäni suuri puute oman esiintymiseni analysoinnin kannalta. Onneksi äänen laatu videolla on varsin hyvä. Olin aika yllättynyt huomattessani, kuinka paljon esiintyessäni liikun. Ehkä jännitys osittain peilautuu liikkumisessani; tosin liikkeet eivät mielestäni olleet erityisen hermostuneen oloisia. Vastaisuudessa aion rauhoittaa lavaesiintymistäni, jos suinkin siihen kykenen. En kuitenkaan pidä suotavana, että laulaja seisoo flyygelin mutkassa täysin seipään nielleenä. Mielestäni tunneilmaisu saa näkyä laulajan liikkeissä. Laulu on elastisuuden taidetta: hengityksen, äänentuoton ja musiikillisen ilmaisun prosessit eivät ole pysähtyneessä tilassa koskaan, joten laulajalle on luonnollista liikkua jonkin verran.

Esityksen kuunneltuani olen edelleen varsin tyytyväinen sen laatuun. Vanhoihin äänityksiini verrattuna olen mielestäni mennyt äänellisesti sekä tulkinnallisesti eteenpäin. Ääni soi vapaasti joka rekisterissä, ja pystyn ilmaisemaan sillä musiikin eri sävyjä. Rytmiänsäilyminen on ilmaisevaa huolimatta muutamista kömmähdyksistä. Dynamiikkaakin on, tosin luulen että kaikki sen sävyt eivät toistuneet videolla. Ylipäätään laulu on puhdasta, vaikkakin yhdessä laulussa olen välillä karvan verran ylävireinen. Tällainen ylävireys saattaa johtua siitä, että hengitys ei aina osu aivan kohdalleen. Esiintymistilanteen jännitys saattaa viedä hengitystekniikasta jonkin verran pois. Suurin yllätys itselleni oli, että en unohtanut sanoja missään vaiheessa, sillä sellaisia virheitä minulle on sattunut muutamankin kerran esiintyessä. Tekstin huolellinen analyysi selvästi toi varmuutta esiintymistilanteeseen.

Projektin lopuksi voin todeta oppineeni prosessin aikana todella paljon laulajuudesta ja esiintymisestä. Laajan ohjelman esittäminen konsertissa on jo itsessään hyvin kehittävää, mutta tuon prosessin tarkkailu ja analysointi on tuonut oppimiseen uudenlaista syvyyttä. Musiikin ja tekstin huolellinen analyysi tuovat lähtökohdan persoonalliseen tulkintaan ja varmuutta itse esiintymistilanteeseen. Koin antoisaksi lähestyä lauluja näyttelijän lähtökohdasta: kuvittelin, minkälainen on kunkin laulun ”minä” ja mihin tilanteisiin laulut liittyvät. Tekstin, musiikin ja laulutekniikan osa-alueet hitsautuvat elävän esityksen polttopisteessä tulkinnaksi.

Musiikki on ajankäytön taidetta, ja muusikon tulee olla ajankäytön asiantuntija niin harjoitteluvaiheessa kuin esiintymistilanteessakin. Harjoittelun tulee olla tehokasta. Harjoitteluprosessin pilkkominen osiin tehostaa ajankäyttöä. Kun eri osat analysoidaan huolellisesti, ei ajauduta harjoittelemaan virheitä, joista sitten olisi vaikea oppia pois. Harjoitteluprosessin ajoittaminen konserttitilanteen ajankohtaan nähden on myös ensisijaisen tärkeää. On huolehdittava siitä, että ohjelmisto on harjoiteltu kunnolla, mutta ei kuitenkaan niin perinpohjaisesti, että muusikko on jo kyllästynyt esitettäviin kappaleisiin – tai sitten on löydettävä uusia keinoja löytää niihin syvyyttä. Konserttiohjelma kypsyy myös silloin, kun sitä ei aktiivisesti harjoitella. Kerran opeteltu ohjelmisto palaa muistiin suhteellisen nopeasti, ja uuden harjoitusperiodin aikana jo opeteltujen kappaleiden tulkintaan saadaan lisää syvyyttä. Jo aiemmin esitetyn ohjelmiston uusi esittäminen tuntuu aina helpommalta kuin aivan uuden ohjelman esittäminen.

Tämän konsertin ohjelmaa olin kypsytellyt melko kauan, mutta silti aivan viimeisen harjoitusperiodin aikana tuntui siltä, että aika loppui kesken. Kuitenkin intensiivinen harjoitusperiodi lähellä esiintymistä on mielestäni tehokas valmistautumisstrategia konserttiin.

Toivon tulevaisuudessa pääseväni esittämään näitä lauluja vielä monesti, ja aion soveltaa opinnäytetyön prosessin aikana oppimiani asioita tulevien konserttiohjelmien valmistamisessa. Esiintymiskokemuksen hankkiminen on ensisijaista muusikoksi kypsymisessä, ja siksi toivon myös valmistuttuani pääseväni esiintymään mahdollisimman paljon.

LÄHTEET

Kirjalliset ja elektroniset lähteet:

Anttila, P. 2006. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. 2. uudistettu painos. Akatiimi: Hamina.

Berganza, T. The Spanish Soul. CD-levy. Alkuperäisäänitys 1983-1986. Brilliant Classics 6990. Teresa Berganza, mezzosopraano ja Juan Antonio Alvarez Parejo, piano.

Cockburn, J., Stokes, R. & Johnson, G. 1992. The Spanish Song Companion. Victor Gollancz Ltd: London.

Ezust, E. The Lied and Art Song Texts Page, [viitattu 3.5.2009]. Saatavissa: www.recmusic.org/lieder.

Falla, M. de. 1922. Siete canciones populares españolas. Nuotti. BMG Publications: Sesto Ulteriano.

García Lorca, F. 1992. Canciones españolas antiguas. Nuotti. Union musical ediciones s.l.: Madrid.

Guridi, J. 1992. Seis canciones castellanas. Nuotti. Union musical ediciones s.l.: Madrid.

Hytönen, A. 1995. Espanja-suomi-suursanakirja. WSOY: Porvoo.

Jones, D. 1994. Spanish Songs. CD-levy. CHAN 9277. Chandos Records Ltd.: Colchester. Della Jones, mezzosopraano ja Malcolm Martineau, piano.

Koistinen, M. 2005. Tunne kehosi, vapauta äänesi. Äänitimpurin käsikirja. 3. painos. SULASOL: Helsinki.

Legge, A. 2001. The Art of Auditioning. Caligraving Limited: Norfolk.

Marco, T. 1993. Spanish Music in the Twentieth Century. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts.

Mitchell, T. 1994. Flamenco Deep Song. Yale University Press. Vail-Ballou Press: Binghamton, New York.

Sibelius-Akatemia. Laura-tietokanta. [viitattu 16.3.2009]. Saatavissa: www.siba.fi/laura.

Totton, R. 2003. Song of The Outcasts. An Introduction to Flamenco. Amadeus Press: Cambridge.

Varto, J. & Attar, H. 2006. Syvä laulu. Eurooppalaisen filosofian seura ry. Juvenes Print: Tampere.

Suulliset lähteet:

Eerola, R. 2008. Äänifysiologian luentosarja Lahden ammattikorkeakoulussa 1.2. ja 15.-16.2. 2008.

Pellinen, H. 2008. Lied-mestarikurssi Lahden ammattikorkeakoulussa 14.3.2008.

LIITE 1: Tekstien käännökset

Manuel de Falla: *Siete canciones populares españolas*

El paño moruno

Al paño fino, en la tienda,
una mancha le cayó.

Por menos precio se vende,
porque perdió su valor.
¡Ay!

Seguidilla murciana

Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.
Arrieros semos;
¡puede que en el camino,
nos encontremos!

Por tu mucha inconstancia,
yo te comparo
con peseta que corre
de mano en mano.
Que al fin se borra,
y creyéndola falsa
nadie la toma!

Asturiana

Por ver si me consolaba,
arrimeme a un pino verde.
Por ver me llorar, lloraba.
Y el pino como era verde,
por verme llorar, lloraba!

Jota

Dicen que no nos queremos,
porque no nos ven hablar.
A tu corazón y al mío,
se lo pueden preguntar.

Maurilainen liina

Hienoon liinaan kaupassa
ilmestyi tahra.

Se myydään halvemalla,
koska se on menettänyt arvonsa.

Murcialainen seguidilla

Sen, jolla on lasikatto,
ei pitäisi heitellä kivillä naapuriansa.
Me olemme muulinajajia;
voipi olla että törmäämme vielä
maantiellä.

Häilyväisyytesi takia
vertaan sinua pesetaan joka kulkee
kädestä käteen
ja lopulta kuluu niin himmeäksi,
että sitä luullaan vääräksi,
eikä kukaan enää ota sitä!

Asturalainen laulu

Nähdäkseni lohduttaisiko se minua,
nojasin vihreään pinjaan.
Huomatessaan että itkin, se itki.
Ja vihreä pinja itki
nähdessään että minä itkin!

Jota

Sanotaan että emme rakasta toisiamme,
koska meidän ei koskaan nähdä
juttelvan.
Kysykööt sitä sinun ja minun
sydämiltämme!

Ya me despido de tí,
de tu casa y tu ventana.
Y aunque no quiera tu madre.
Adiós, niña, hasta mañana.

Nana

Duérmete, niño, duérme,
duérme, mi alma,
duérmete, lucerito,
de la mañana.
Nanita, nana,
duérmete, lucerito
de la mañana.

Canción

Por traidores, tus ojos,
voy a enterrarlos.
No sabes lo que cuesta
"del aire".
Niña, el mirarlos
"Madre, a la orilla".

Dicen que no me quieres,
ya me has querido.
Váyase lo ganado
"del aire".
Por lo perdido,
"Madre, a la orilla".

Polo

¡Ay!
Guardo una pena en mi pecho
que a nadie se la diré.
¡Malhaya el amor, malhaya
y quien me lo dió a entender!
¡Ay!

Eroan sinusta nyt,
lähden talosi ja ikkunasi luota.
Ja vaikka äitisi ei siitä pidä,
näkemiin, kultaseni, huomiseen!

Kehtolaulu

Nuku, pikkuinen, nuku,
nuku, kultaseni,
nuku, aamutähteni.
Tuutilullaa,
nuku, aamutähteni.

Laulu

Petolliset silmäsi
aion haudata.
Et tiedä mitä maksaakaan,
"del aire",
katsoa niihin, kultaseni.
"Madre, a la orilla."

Sanotaan että et rakasta minua,
vaikka ennen rakastit.
Hyödy miten voit,
"del aire",
menetetystä,
"Madre, a la orilla".

Polo

Kannan rinnassani tuskaa
josta en voi kertoa kenellekään.
Kirottu olkoon rakkaus, ja kirottu
olkoon hän joka sen aiheutti!

Allá arriba, en aquella montaña

Allá arriba, en aquella montaña,
yo corté una caña, yo corté un clavel.
Labrador ha de ser,
labrador,
que mi amante lo es.
No le quiero molinero,
que me da con el maquilandero.
Yo le quiero labrador,
que coja las mulas y se vaya a arar
y la medianoche me venga a rondar.
Entra labrador si vienes a verme.
Si vienes a verme ven por el corral,
sube por el naranjo, que seguro vas.
Entra labrador, si vienes a verme.

¡Serenos!

¡Serenos! En mi casa hay un hombre
durmiendo con un capotón.
En la mano llevaba un reloj
y un puñal de plata.

¡Ay! Serenos, este hombre me mata.

Llámale con el pañuelo

Llámale con el pañuelo,
llámale con garbo y modo.
Echale la escarapela
al otro lado del lomo.
Llámale majo al toro.
Torero tira la capa;
torero tira el capote;
mira que el toro te pillá,
mira que el toro te coje.
Majo, si vas a los toros,
no lleves capapa torear;
que son los toros muy bravos
y algún torero le van a matar.

Ylhäällä vuorella

Ylhäällä vuorella
taitoin ruo'on, taitoin neilikan.
Maamies sen olla pitää, minun
rakastajani.
En halua mylläriä,
joka pistää minut myllyynsä töihin.
Haluan maamiehen,
joka menee kyntämään muuleilla
ja tulee keskiyöllä minua
liehittelemään.
Maamies, jos olet tulossa minua
tapaamaan,
tule pihan kautta, kiipeä varmuuden
vuoksi appelsiinipuuta pitkin.
Tule, maamies, minua tapaamaan.

Yövärtija!

Yövärtija, talossani on mies,
joka nukkuu päällystakissaan.
Kädessään hänellä on kello
ja hopeatikari.

Yövärtija, tuo mies tappaa minut!

Kutsu sitä nenäliinallasi

Kutsu sitä nenäliinallasi,
kutsu sitä taidokkaasti ja hillitysti.
Viskaa kokardisi sen toisen kupeen yli.
Torero, heilauta viittaasi,
katso ettei härkä saa sinua kiinni.

Nuorukainen, jos menet härkien luo,
älä härnää niitä viitalla,
sillä härät ovat hyvin rohkeita
ja ovat tapanneet monia toreroja.

No quiero tus avellanas

No quiero tus avellanas,
tampoco tus alheliés,
porque me han salido vanas
las palabras que me diste.
Las palabras que me diste
yendo por agua a la fuente.
Como eran palabras de amor,
se las llevó la corriente,
de las cristalinas aguas,
hasta llegar a la fuente,
donde me diste palabra
de ser mía hasta la muerte.

¡Cómo quieres que adivine!

¡Cómo quieres que adivine
si estás despierta o dormida,
como no baje del cielo
un ángel y me lo diga!
¡Cómo quieres que adivine!

Alegría y más alegría,
hermosa paloma,
¡cuándo seras mía!
Cuándo vas a ser,
hermosa paloma,
ramito laurel!
Cuándo voy por leña al monte,
¡olé ya, mi niña!
y me meto en la espesura
y veo la nieve blanca,
¡olé ya, mi niña!
me acuerdo de tu hermosura.
Quisiera ser por un rato
anillo de tu pendiente,
para decirte al oído
o que mi corazón siente.
Las estrellas voy contando,
¡olé ya, mi niña!
por ver la que me persigue.
Me persigue un lucerito,
¡olé ya, mi niña!
pequeñito, pero firme.

En halua hasselpähkinöitäsi

En halua hasselpähkinöitäsi
enkä kukkiasi,
koska et pitänyt sanojasi.
Lausuit minulle ne sanat,
kun hain vettä lähteestä.
Koska sanat olivat rakkauden,
virta vei ne mennessään,
kristallinkirkas vesi,
kunnes ne saapuivat lähteelle,
jossa annoit sanasi,
että olisit minun kuolemaan saakka.

Miten muka voisoin arvata!

Miten muka voisoin arvata
oletko hereillä vai nukuksissa,
kun taivaasta ei laskeudu
mitään enkeliä sitä kertomaan!

Miten muka voisoin arvata!
Riemua ja lisää riemua,
suloinen kyyhkyläiseni,
kun sinusta tulee omani!
Kun sinusta tulee omani,
suloinen kyyhkyseni,
kukkaseni!
Kun menen vuorille puita hakemaan,
voi kultaseni,
kun olen juuttunut pöheikköön
ja näen valkoisen lumen,
rakastettuni,
ajattelen sinun kauneuttasi.
Voisinpa olla hetkisen
korvakorusi rengas,
jotta voisoin kuiskata korvaasi
mitä tunnenkaan sydämessäni.
Lasken tähtiä;
rakkaani,
nähdäkseni mikä niistä seuraa minua.
Minua seuraa tähti,
kultaseni,
pieni, mutta peräänantamaton.

Mañanita de San Juan

Mañanita de San Juan,
levántate tempranito
y en la ventana verás
de hierbabuena un poquito.
Aquella paloma blanca
que pica en el arcipiés,
que por donde la cogería,
que por donde la cogeré;
si la cojo por el pico
se me escapa por los pies.
Coge niña la enramada,
que la noche está serena
y la música resuena
en lo profundo del mar.

Varhain juhannusaamuna

Varhain juhannusaamuna
nouse kukonlaulun aikaan
ja näet ikkunassa
pikkuisen mintunverson.
Se valkoinen nokkiva kyyhky,
mistähän sen saisi kiinni?

Jos otan sitä nokasta,
niin sen jalat sen kuin juoksevat.
Kerää tyttö oksia,
onhan kirkas yö,
ja musiikki kumisee
meren syvyyksistä.