



Omaa ääntä ja identiteettiä etsimässä

Raskaampien sopraanoäänien identiteetistä ja pedagogiikasta suhteessa ääniluokitukseen

Iida Kattelus

Opinnäytetyö, AMK

Huhtikuu 2023

Kulttuuriala

Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma

Kattelus, lida

Omaa ääntä ja identiteettiä etsimässä. Raskaampien sopraanoäänien identiteetistä ja pedagogiikasta suhteessa ääniluokitukseen.

Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Huhtikuu 2023, 51 sivua.

Kulttuuriala. Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö AMK.

Julkaisun kieli: suomi

Julkaisulupa avoimessa verkossa: kyllä

Tiivistelmä

Opinnäytetyö käsittelee kehittyvien raskaiden tai dramaattisten sopraanoäänien henkilökohtaisen identiteetin, äänen ja ääniluokituksen suhdetta, ja tämän huomioimista klassisen laulun pedagogiikassa. Laadullisen tutkimuksen avulla selvitettiin, millä tavalla ääniluokitus ja henkilökohtainen identiteetti ovat sidoksissa toisiinsa, ja millaisia vaikutuksia omalla identiteetillä on kokemukseen lauluäänestä. Pedagogisesta näkökulmasta tutkittiin, kuinka raskaiden, kehittyvien dramaattisten sopraanoäänien laulajanidentiteetti kehittyy ja kuinka pedagogi voi tukea tällaisen oppilaan identiteetin rakentumista.

Teemahaastattelulla haastateltiin kolmea sopraanoa, jotka ovat sekä oopperalaulajia että laulupedagogeja. Selvisi, että identiteetin ja äänen suhde on selvä, mutta vaikeasti määriteltävissä. Raskaampia sopraanoääniä yhdistävät erilaiset äänellisellä matkalla kohdatut haasteet, jotka voivat olla niin teknisiä kuin ohjelmistoon liittyviä tai henkisiäkin.

Avainsanat (asiasanat)

identiteetti, laulaminen, pedagogiikka, sopraano

Muut tiedot (salassa pidettävät liitteet)

Kattelus, Iida

In search of one's own identity. On the identity and pedagogue of heavier soprano voices in contrast with vocal classification.

Jyväskylä: JAMK University of Applied Sciences, April 2023, 51 Pages.

Culture and Arts. Degree programme in Music pedagogue. Bachelor's thesis.

Permission for open access publication: Yes

Language of publication: Finnish

Abstract

The thesis deals with the relationship between the identity, voice, and voice classification of singers with developing heavy or dramatic soprano voices, and the consideration of this in the pedagogy of classical singing. The connection of voice classification and personal identity as well as the possible effect one's own identity has on the experience of their singing voice were researched in a qualitative study. From the pedagogue's point of view, it was studied how the vocal identity of heavy, developing dramatic soprano voices develops and how the pedagogue can support the development of such student's identity.

Three sopranos, who are both opera singers and vocal pedagogues, were interviewed in the themed interview. It turned out that the relationship between identity and voice is clear, but difficult to define. Heavier soprano voices are united by the challenges faced, be they technical or mental, or to do with repertoire.

Keywords/tags (subjects)

identity, pedagogy, singing, soprano

Miscellaneous (Confidential information)

Sisältö

1	Johdanto	6
1.1	Opinnäytetyön sisältö	6
1.2	Opinnäytetyön käsitteet ja kieli	7
2	Erilaiset dramaattiset sopraanot	8
2.1	Fakkijärjestelmä eli Kloiberin luokitus	8
2.1.1	Jugendlich-dramatischer Sopran	9
2.1.2	Dramatischer Sopran	10
2.1.3	Hochdramatischer Sopran	11
2.2	Boldreyn luokitus	11
2.2.1	Spinto soprano.....	12
2.2.2	Light dramatic soprano.....	13
2.2.3	Full dramatic soprano	13
2.3	Muita huomionarvoisia ääniluokkia.....	14
2.3.1	Dramatischer Koloratursopran / Dramatic coloratura soprano.....	15
2.3.2	Zwischenfach	15
2.4	Muita dramaattisen sopraanoäänien luokittelutapoja.....	16
2.5	Luokitusten ja luokituskirjallisuuden haasteita	18
2.6	Dramaattisten sopraanon tunnistaminen.....	19
2.7	Dramaattisen sopraanon erityistarpeet.....	20
3	Laulajan identiteetti	22
3.1	Ääniluokitus osana identiteettiä	22
3.2	Opettaja identiteetin kehittymisen tukena.....	23
4	Tutkimuksen tarkoitus, tavoitteet ja tehtävä.....	24
4.1	Tutkimuksen tarkoitus.....	24
4.2	Käytetyt tutkimus- ja aineistonkeruumenetelmät.....	25
4.3	Käytetyt aineistonalalysimenetelmät	26
5	Haastattelututkimus ja sen tulokset.....	28
5.1	Haastattelu	28
5.2	Identiteetti	29
5.3	Pedagogiikka.....	31
5.3.1	Opettaja, oppilas ja ääniluokitus	31
5.3.2	Raskaampien sopraanoäänien haasteet.....	34
5.4	Tulosten yhteenveto	38

5.4.1	Äänen, ääniluokituksen ja identiteetin suhde	38
5.4.2	Pedagogi oppilaan identiteetin vahvistumisen tukena	40
6	Pohdinta.....	41
6.1	Työn eettisyys ja vastuullisuus	41
6.2	Aineisto.....	42
6.3	Tutkimus.....	43
6.4	Epilogi	45
Lähteet	47
Liitteet	49

1 Johdanto

1.1 Opinnäytetyön sisältö

Opinnäytetyöni käsittelee klassisen laulajan henkilökohtaisen identiteetin, äänen ja ääniluokituksen suhdetta, ja tämän huomioimista pedagogiikassa. Työ rajautuu sopraanoääniin ja erityisesti kehittyviin, mahdollisesti dramaattisiin sopraanoääniin.

Työ koostuu kahdesta osiosta. Ensimmäisessä osiossa, työn teoreettisessa viiteperustassa vertailaan erilaisia ääniluokitusmenetelmiä ja pyritään määrittelemään, millaiset ominaisuudet tekevät äänestä dramaattisen sopraanoäänien, kuinka laulajan identiteetti ja ohjelmisto ovat yhteydessä ja kuinka pedagogi voi auttaa oppilastaan identiteettinsä löytämisessä. Jälkimmäinen on työn tutkimusosio, jossa risteävät työn kolme pääteemaa: ääniluokitusjärjestelmät, identiteetti ja pedagogiikka. Tutkimuksen avulla selvitetään, millä tavalla ääniluokitus ja henkilökohtainen identiteetti ovat sidoksissa toisiinsa, ja kuinka oma identiteetti voi vaikuttaa siihen, minkälaisen äänen kokee omakseen. Pedagogisesta näkökulmasta tarkastellaan, kuinka raskaiden, kehittyvien dramaattisten sopraanoäänien laulajanidentiteetti kehittyy ja kuinka pedagogi voi tukea tällaisen oppilaan identiteetin rakentumista.

Dramaattiset äänet ovat pedagogisesti mielenkiintoisia, sillä ne tarvitsevat koulutuksessaan mahdollisesti erityishuomiota: Ääneen kohdistuvat vaatimukset voivat olla hyvinkin äärimmäisiä, kun lauletaan raskasta ohjelmistoa, ja voivat poiketa suuresti siitä, mihin kevyempien äänien on kyettävä. Tärkeää on myös se, miten kehittyvää dramaattista ääntä rakennetaan ja koulutetaan vastamaan näihin vaatimuksiin.

Opinnäytetyön idea syntyi omasta tarpeestani ymmärtää itseäni ja omaa ääntäni paremmin suhteessa erilaisiin äänenluokitusjärjestelmiin ja hyödyntää tätä paremmin ohjelmistovalinnoissani. Halusin kyetä analysoimaan omaa instrumenttiani ja siinä tapahtuvaa kehitystä paremmin ja hyödyntää keräämääni tietoa myös pedagogina. Toisaalta halusin myös saada paremman käsityksen siitä, miten voin hahmottaa omaa ääntäni ja sen ominaisuuksia soveltamalla ääniluokitusjärjestelmiä.

1.2 Opinnäytetyön käsitteet ja kieli

Koska kehitys dramaattiseksi ääneksi ottaa aikansa, käytetään tekstissä kehittyvistä dramaattisista äänistä paljon kuvailevia termejä, kuten ”raskas” tai ”iso”. On huomionarvoista, että nuorien äänien kohdalla ”dramaattisista sopraanoista” puhuminen on käytetyissä kirjallisissa aineistoissa usein selkeyden takia tehty yksinkertaistus.

Selkeyden vuoksi tässä opinnäytetyössä seuraavat käsitteet on määritelty seuraavasti:

- fakki = saksalaisen järjestelmän (Kloiber) mukainen äänityyppi
- ääniluokka = minkä tahansa järjestelmän mukainen, mutta johonkin järjestelmään perustuva (esim. Boldrey) äänityyppi
- äänityyppi = samankaltaisia ääniä yhdistävä nimitys, enemmän käytännön kuin jonkin tietyn ääniluokitusjärjestelmän sanelema
- ääniala = laulajan nimike äänen korkeuden mukaan, esim. sopraano

Pääasiassa klassisen laulun perussanastoa ei erikseen selitetä auki, poikkeuksena käsitteet ”ambitus” ja ”tessitura”. Ambituksella tarkoitetaan tässä melodian koko äänialaa, eli matalimman ja korkeimman äänen etäisyyttä toisistaan. Tessitura sen sijaan on ääniala, joka on tietynlaiselle äänelle mukavimmin laulettavissa tai jossa tietyn teoksen laulettu materiaali pääasiallisesti kulkee, eli tessiturasta on poissuljettu materiaalin kaikkein korkeimmat sekä kaikkein matalimmat äänet.

Puhuttaessa eri kielialueiden käyttämästä termistöstä, ja haluttaessa korostaa eri kieli- ja kulttuuri-alueiden termistöjen nyanssieroja, ei termejä käännetä. Tällöin termit kursivoidaan, paitsi otsikoissa. Myös vieraskieliset luokitusoppaiden nimet on kursivoitu, kun ne esiintyvät tekstissä. Oopperoiden nimet on kursivoitu, vaikka niistä käytettäisiin tekstissä vakiintunutta suomenkielistä käännöstä. Vain sellaisista oopperoista käytetään suomenkielistä nimeä, joista sellainen on vakiintunut yleiseen käyttöön. Roolihahmojen nimiä ei ole kursivoitu.

Kloiberin luokituksesta puhuessa mainitaan ensin saksankielinen alkuperäisen luokan nimi, ja tämän jälkeen käytetään nimityksen vakiintunutta suomenkielistä vastinetta. Sen sijaan Boldreyn luokituksesta puhuessa mainitaan ensin Boldreyn käyttämä englanninkielinen nimitys, ja tämän jälkeen käytetään tämän nimityksen suoraa suomenkielistä käännöstä lainausmerkeissä. Koska

Boldreyn luokitus ei ole vakiintunut yleiseen käyttöön, ei luokkien nimille ole vakiintuneita suomenkielisiä käännöksiä, toisin kuin Kloiberin luokituksen luokilla. Lainausmerkit kertovat siis tässä kontekstissa siitä, onko käännös kirjoittajan vai yleisesti käytetty suomenkielinen vastine muunkieliselle termille. Lainausmerkkejä käytetään myös silloin, kun halutaan korostaa käytetyn lähteen käyttämää termistöä.

Ajoittain spintosopraanosta käytetään lyhyempää termiä ”spinto”, vaikka olemassa on myös spintotenoriksi kutsuttu ääniluokka. Koska työssä ei käsitellä tenoriääniä, ei lyhyemmän termin käytön pitäisi aiheuttaa sekaannuksia.

2 Erilaiset dramaattiset sopraanot

Jotta voidaan ymmärtää raskaita tai dramaattisia sopraanoääniä, on ensin määriteltävä, mitä ja millaisia ne ovat. Luokitustapoja on monenlaisia, mutta niistä selkein ja tunnetuin lienee Kloiberin luokitus, jota kutsutaan usein myös yksinkertaisesti saksalaiseksi luokitukseksi. Kloiberin luokituksen esittelyn jälkeen verrataan sitä Boldreyn luokitukseen ja esitellään muita tapoja luokitella ääntä, mikä voi valottaa dramaattisempien sopraanoäänien sielunelämää. Lopuksi sivutaan myös ääniluokituksiin liittyviä haasteita ja kootaan, kuinka dramaattisäänisen sopraanon voi kirjallisuuden mukaan mahdollisesti tunnistaa.

Ohjelmistovalinnat ovat tärkeitä äänen kehittämisen ja äänellisten tavoitteiden kehittämisen kannalta. Oman äänen perusominaisuudet ja vahvuudet huomioon ottava ohjelmisto tukee äänen kehitystä ja omien vahvuuksien mukaan valitun ohjelmiston kautta oman äänen parhaat puolet pääsevät esille. Oman äänen vahvuudet tietäessään ymmärtää myös, mitä asioita omassa äänessä kannattaa kehittää. Siksi kirjallisesta aineistosta on pyritty keräämään tietoa, joka on hyödyksi ammattiin opiskelevan klassisen laulajan urakehitykselle, auttaa voimaantumaa oman äänensä ja sen kehittämisen suhteen ja auttaa opiskelijaa itseohjautuvuuteen muun muassa ohjelmiston valinnassa ja pitkän tähtäimen tavoitteiden tekemisessä.

2.1 Fakkijärjestelmä eli Kloiberin luokitus

Jokainen ääni on omanlaisensa, mutta käytännön syistä joskus sitä on tarvetta luokitella. *Fach* (de. = mm. lokero, äänityyppi) tai suomalaisittain fakkij, on useiden tekijöiden summa: ääniala, äänen

koko, äänenväri, laulajan fyysinen olemus, kokemus ja ikä sekä esiintymisien ja laulettujen osuuden määrä kaikki vaikuttavat siihen, mihin fakkiin laulaja lokeroituu parhaiten (James 2018, 13).

Kloiberin luokitus on tämän *Der Handbuch der Oper* -teoksessaan kuvaama ääniluokituksen tapa, jossa tämä paitsi kuvaa ja luokittelee erilaisia ääniä omaisuuksiensa ja äänellisten vaatimuksiensa mukaan fakeiksi, ja nimeää keskeisestä oopperaohjelmistosta, mitkä fakit ovat suositeltavia laulamaan mitään rooleja. Samalla Kloiber esittelee keskeistä oopperaohjelmistoa oopperan juonesta aina instrumentaatioon asti.

Fakkijärjestelmä sai alkunsa Saksassa 1900-luvun alkupuolella, kun työjärjestötoiminta alkoi kehittyä, alkuperäisenä tarkoituksenaan työsuojelulliset seikat. Koska repertuaari muuttui yhä laajemmaksi ja monipuolisemmaksi ja siten vaatimukset laulajaa kohtaan paisuivat, tahdottiin kehittää luokitus, jotta laulajaa ei voitaisi työsopimukseen vedoten määrätä laulamaan itselleen vahingollista repertuaaria. Luokituksessa pyrittiin asettamaan samaan kategoriaan kaikki roolit, joiden äänelliset vaatimukset ovat mahdollisimman samankaltaisia keskenään. (Cotton 2012, 155.)

Saksalaisessa järjestelmässä jaetaan fakit äänellisten ominaisuuksien lisäksi myös sen mukaan, onko fakin paino itse äänellä vai näyttelemisellä: Yksinkertaistettuna, vakavat fakit (*die seriösen Fächer*) korostavat ennen kaikkea ääntä ja näyttelevät- ja karaktäarifakit (*Spiel- und Charakter Fächer*) näyttelemistä. (Haverinen Brandt 2009, 24.) Kaikki kolme alla esittelemääni saksalaista sopraanofakkia luetaan vakaviksi fakeiksi.

Haverinen Brandt on täydentänyt Kloiberin fakkijakoa luonnehtimalla yleisluontoiset profiilit tietyn äänityypin tyypillisille rooleille omien havaintojensa pohjalta (2009, 63). Nämä täydennykset on lisätty lyhyesti seuraaviin fakkien kuvauksiin. Omissa profiileissaan Haverinen Brandt kuvaa mm. laulajatyypin tyypillistä ilmaisua, tunteita, habitusta ja roolihahmon tyypillistä statusta (2009, 64).

2.1.1 Jugendlich-dramatischer Sopran

Kevyin dramaattisista sopraanofakeista on *Jugendlich-dramatischer Sopran* ("nuori dramaattinen sopraano") (James 2018, 10): Siinä on sekä lyyrisiä että dramaattisia elementtejä, ja se yltää myös dramaattisiin huippukohtiin (Kloiber 2016, 926). *Jugendlichdramatisch*-kategoria käsittää myös spintosopraanon repertuaarin (Miller 2000, 11).

Vaikka *Jugendlichdramatisch* on ”nuori dramaattinen”, ei fakin nimi viittaa laulajan ikään. Nuoret dramaattiset ovat kyllä usein nuoria ja kehittyviä dramaattisia sopraanoja, mutta ”nuori dramaattinen” voi olla myös vanhempi laulaja. (Miller 2000, 11.)

Haverinen Brandt erottaa ”nuoren dramaattisen” ja ”vahvan lyyrisen sopraanon” (spintosopraanon) hahmotyypit kahdeksi erilliseksi profiiliksi, sillä nämä äänityypit edustavat ohjelmistoiltaan kahta hyvin erilaista laulajatyyppeä, vaikka työelämässä taloon kiinnitetty nuori dramaattinen sopraano laulaakin molempien kategorioiden roolit. Haverinen Brandt ei myöskään luokittele spintosopraanoa dramaattiseksi ääneksi (2009, 80.)

Roolihahmona spintosopraano on usein tumma ja sensuaalinen aatelisnainen tai muutoin ylläpidetty nainen. Hänen tunnetilansa ovat väkeviä, ja hän on kohtalon armottomien tuulien vietävissä oleva tilanteen uhri. Suuren rakkauden koettuaan hän kuolee lavalla. Näin käy muun muassa Manon Lescaut’lle (Puccini: *Manon Lescaut*) ja Desdemonalle (Verdi: *Otello*). (Haverinen Brandt 2009, 76–77.)

Sen sijaan nuoren dramaattisen sopraanon roolihahmo on usein vaalea, ylväs ja jalomielinen, jopa jumalallinen, neito, joka ilmaisee rakkautta, myötätuntoa ja uskollisuutta. Hän ei ole uhri vaan selviytyjä, eikä hän kuole lavalla, vaan uskoo oikeudenmukaisuuteen. Elsa (Wagner: *Lohengrin*), Elisabeth (Wagner: *Tannhäuser*) ja Agathe (Weber: *Taika-ampuja*) ovat tästä hyviä esimerkkejä. (Haverinen Brandt 2009, 80–81.)

2.1.2 Dramatischer Sopran

Astetta dramaattisempi fakki on dramaattinen sopraano (*Dramatischer Sopran*): Mittava, voimakas, metallinen ääni, joka on vaikuttava ja lävistävä (Kloiber 2016, 926). Dramaattinen sopraano tarvitsee repertuaarinsa voittamiseksi äärimmäisesti kestävyyttä ja usein hän on myös fyysisesti yhtä vaikuttava kuin äänensä (Miller 2000, 11). Näyttelijänlahjat eivät ole myöskään pahitteeksi (James 2018, 15).

Haverinen Brandtin mukaan dramaattinen sopraano on ehdottomasti lavan ensimmäinen nainen, näyttävä ja aikuinen. Hän on määrätietoinen ja pyrkii itse vaikuttamaan elämäänsä ja kohtaloonsa, eikä ole missään nimessä heikko, vaan ottaa oikeuden omiin käsiinsä. Kuten nuoren dramaattisen sopraanon ja spintosopraanon kohdalla aiemmin, myös dramaattisen sopraanon ohjelmistosta on tunnistettavissa italialainen ja saksalainen perusroolityyppi: Italialaisessa ohjelmistossa hän on

tummien tunteiden intohimoinen ja voimakkaan seksuaalinenkin tulkki, kun taas saksalaisessa ohjelmistossa hän on joko valoisa idealisti tai mystinen ja ihmisyyden pimeyttä sisällään kantava hahmo. Italialaisen ohjelmiston malliesimerkki tällaisesta hahmosta on Floria Tosca (Puccini: *Tosca*). Saksalaisessa ohjelmistossa dramaattinen sopraano on usein kuten sankarillinen Leonora (Beethoven: *Fidelio*) tai Kundry (Wagner: *Parsifal*). (Haverinen Brandt 2009, 86-87.)

2.1.3 Hochdramatischer Sopran

Raskain kaikista sopraanofakeista on *Hochdramatischer Sopran* ("ääridramaattinen sopraano"), joka sisältää oopperakirjallisuuden kaikkein raskaimman sopraano-ohjelmiston (James 2018, 15). Kloiber luonnehtii tätä äänityyppiä suureksi ja raskaaksi äänityypiksi, jolla on myös hyvä matala ja keskirekisteri (1961, 867). Vaikka tätä alajakoa ei esiinnykään enää *Der Handbuch der Oper* -teoksen uudemmissa painoksissa, ääridramaattisiksi mielletään usein monet suuret Wagner-roolit, kuten Isolde (*Tristan ja Isolde*) (Kloiber 1961, 679).

Ääridramaattinen sopraano on usein joko kaikkein ylhäisin tai kaikkein alhaisin, jumalatar tai näkijä, mutta joka tapauksessa hän usein uskoo omaan moraaliseen ylemmyyteensä. Riutunut ja hyljäludelle antautunut Elektra (Strauss: *Elektra*) kuvaa hyvin tätä alhaisuuden ääripäätä. Ylhäisyydessään ääridramaattinen sopraano on oikeudenmukaisuuden lähettiläs, kuten Brünnhilde (Wagner: *Nibelungin sormus* –tetralogia) tai oman valtansa tuhoama tai kylmettämä, kuten Turandot (Puccini: *Turandot*). (Haverinen Brandt 2009, 89-91.)

Haverinen Brandt huomauttaa myös, että usein dramaattinen sopraano ei kehity ääridramaattiseksi sopraanoksi. Sen sijaan dramaattinen mezzosopraano saattaa löytää itsestään kehittyttyään ääridramaattisen sopraanon. Tämä johtuu siitä, että sopraano joutuu harvemmin kehittämään matalaa rekisteriään niin paljon, että hänen äänensä kantaisi myös matalalla koko orkesterin yli. (2009, 90.)

2.2 Boldreyn luokitus

Richard Boldrey on kehittänyt oman ääniluokittelunsa, jota tämä esittelee *Guide to Operatic roles and arias* -kirjassaan. Teos on *Der Handbuch der Oper* -teoksen eräänlainen amerikkalainen vastine, mutta Boldrey on analysoinut kirjaansa varten rooleja pikkutarkemmin. Hän on luokitellut ääniä paitsi äänialan, äänenväriin ja äänen voimakkuuden mukaan, mutta myös aikakausittain ja sävellyskulttuurin mukaan. Boldreyn luokitus ei ole fakkijärjestelmän lailla vakiintunut käyttöön, eikä

sitä käytetä *Der Handbuch der Oper* -kirjan lailla apuvälineenä roolituksessa (Cotton 2012, 156–159).

Käsittelen tässä Boldreyn luokituksesta seuraavat alaluokat: *Spinto soprano*, *light dramatic soprano*, *full dramatic soprano* sekä *high dramatic soprano*. Ajoittain näissä neljässä mainitussa alaluokassa on ristiriitaisuuksia. Tekemässään taulukossa, jossa Boldrey luettelee kaikkien äänen alaluokkien tyypillisimmät äänialat ja muita ominaisuuksia, hän on sisällyttänyt ”spintosopraanon” samaan kategoriaan kuin *light dramatic soprano*, vaikka myöhemmin kirjassaan käsittelee näitä eri kategorioina. Päinvastoin hän tekee kategorian *high dramatic soprano* kanssa, sillä hän erittelee sen taulukossaan omaksi kategoriakseen, mutta ei tee näin muuten kirjassaan. Tämä luokka vastaa siis saksalaisen fakkijärjestelmän *Hochdramatischer Sopran* -luokkaa, joka sisältyy uudemmissa Kloiber-painoksissa *Dramatischer Sopran* -fakin alle.

2.2.1 Spinto soprano

Sana *spinto* on italiaa ja tarkoittaa ”työnnettyä” (it. *spingere* = työntää, painaa), ja sillä voidaan viitata sekä sopraano- että tenoriääniin, jotka kykenevät lisäämään äänensä voimaa ja säkenöivyyttä musiikillisia huippukohtia varten. Lyyrisen, spinton ja dramaattisen ero on kuitenkin toisinaan veiteen piirretty viiva, muistuttaa Boldrey, sillä täyteläisemmät lyyriset sopraanot voivat ajoittain laulaa spintomaisesti, ja koska äänen ”säkenöivyyys” spintosopraanolla voi kuulostaa jollekin dramaattisen sopraanon voimalta, ja päinvastoin. (1994, 23.)

Spintosopraanon määritelmä ei siis ole yksiselitteinen. On paljon lyyriseksi sopraanoksi kutsuttuja rooleja, jotka vaativat ajoittain spintosopraanolle tyypillistä äänenkäyttöä, tai aarioita, jotka mielletään lyyrisiksi, mutta rooli itsessään on liian raskas puhtaasti lyyriselle sopraanolle. Lyyrisen sopraanon ja spintosopraanon välimuotoa kutsutaan nimellä *lirico spinto*. (Miller 2000, 9). Haverinen Brandt taas kutsuu Millerin spintosopraanoksi kuvaamaa kategoriaa *lirico spinto*ksi, erottamatta näitä kahta äänikategoriaa toisistaan, kuten Miller, mutta erottaen ”spinton” tai ”lirico spinton” ominaisuuksiltaan ”nuoresta dramaattisesta sopraanosta”. Yleisesti ottaen nimitys ”spinto” tai ”lirico spinto” viittaa siis äänityypin italialaiseen ja joskus ranskalaiseen tai slaavilaiseen ohjelmistoon. (2009, 76.)

Esimerkiksi jotkin Giacomo Puccinin säveltämät raskaammat lyyrisen sopraanon roolit ovat *lirico spinto* -rooleja, jotka sopivat myös spintosopraanolle. Tällaisia ovat ainakin Angelica (*Suor Angelica*) ja Manon (*Manon Lescaut*). Italialaisissa 1800-luvun lopun veristisessä oopperoissa (*verismo*)

on usein rooleja spintosopraanolle, esimerkiksi Wally (Alfredo Catalani: *La Wally*) ja Adriana (Francesco Cilea: *Adriana Lecouvreur*). Myös Giuseppe Verdillä on useita spintolle sopivia rooleja, kuten Elisabetta (*Don Carlos*) ja Leonora (*Kohtalon voima*). Muunmaalaisista spintosopraanon rooleista mainittakoon Cleopatra (Samuel Barber: *Anthony and Cleopatra*), Salomé (Jules Massenet: *Hérodiade*) ja Liza (Pjotr Tšaikovski: *Patarouva*). (Boldrey 1994, 23.)

2.2.2 Light dramatic soprano

Tämä alaluokka vaikuttaisi olevan Boldreyn vastine italialaiselle *lirico-drammatico*-nimitykselle, ja hänen luokituksessaan käsittää dramaattisen sopraanon ("dramatic soprano") repertuaarista "kevyemmät" roolit (Boldrey 1994, 23).

"Kevyt dramaattinen sopraano" omaa jo tarpeeksi suuren ja kantavan äänen voidakseen pitää puolensa paitsi orkesterin jousia vaan myös puhaltimia vastaan, toisin kuin tätä kevyemmät ja lyyrisemmät äänet. Siinä missä lyyriset sopraanoäänet tunnetaan niiden kauneudesta, dramaattiset sopraanoäänet tunnetaan niiden voimasta ja vahvuudesta, kuvailee Boldrey. (1994, 23–24)

Rooleja "kevyelle dramaattiselle sopraanolle" on useita ranskalaisessa 1800-luvun puolenvälin grand operassa: Näitä ovat säveltäneet esim. Massenet (*Chimène*, *Le Cid*) ja Meyerbeer (*Valentine*, *Hugenotit*). Myös Wagnerin "lyyriset" roolit ovat tälle äänelle sopivia: Näitä ovat ainakin Sieglinde (*Valkyyria*) ja Elsa (*Lohengrin*). (Boldrey 1994, 24; 166)

Tämän äänityypin rooleja on myös melko paljon 1900-luvun amerikkalaisissa ja brittiläisissä oopperoissa kuten myös venäläisissä ja muissa itäeurooppalaisissa oopperoissa, esimerkiksi Vanessa (Barber: *Vanessa*), Kotiopettajatar (Britten: *Ruuvikierre*), Jenufa (Janáček: *Jenufa*) ja Yaroslavna (Borodin: *Ruhtinas Igor*) (Boldrey 1994, 24). Boldrey yhdistää tähän kategoriaan myös nk. *Falcon*-roolit, joita käsitellään lyhyesti tuonnempana (1994, 24).

2.2.3 Full dramatic soprano

Tämä kategoria käsittää roolit, jotka ovat liian raskaita muiden sopraanojen laulettaviksi. "Täysdramaattisen sopraanon" ääni ei ehkä ole yhtä ketterä tai yhtä korkea kuin muiden sopraanojen, mutta sitäkin voimakkaampi. "Täysdramaattisen sopraanon" äänen vibrato on myös usein muita sopraanoja hitaampi, koska itse ääni on raskaampi. (Boldrey 1994, 24.) Myös *high dramatic soprano* ("ääridramaattinen sopraano") sisältyy tähän kategoriaan.

Erittäin suuriäänisten sopraanojen tarve liittyy orkestereiden koon paisumiseen 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. Esimerkiksi Kostelnicka (Janacek: *Jenufa*), Leonore (Beethoven: *Fidelio*) ja La Gioconda (Ponchielli: *La Gioconda*) ovat tällaisia rooleja. Myös Richard Straussin oopperoissa on monia dramaattisen sopraanon rooleja, kuten Elektra (*Elektra*) ja Ariadne (*Ariadne auf Naxos*). (Boldrey 1994, 24.)

Myös Gluckin dramaattisimpia sopraanorooleja laulavat nykyään ”täysdramaattiset sopraanot”, vaikka näin ei välttämättä ollut Gluckin elinaikana. Tällainen rooli on esimerkiksi Alceste (*Alceste*). (Boldrey 1994, 24.)

Koska ”täysdramaattisen sopraanon” ääni ei ole yhtä korkea kuin muilla sopraanoilla, sillä on enemmän yhteistä dramaattisten mezzosopraanojen kuin muiden sopraanojen kanssa, ja myös sen sointi muistuttaakin pikemminkin dramaattisia mezzosopraanoja sekä kontra-alttoja. Siksi on monia dramaattisia rooleja, jotka sopivat yhtä hyvin dramaattiselle sopraanolle tai dramaattiselle mezzosopraanolle. Tällaisia rooleja ovat muun muassa Didon (Berlioz: *Troijalaiset*) ja Kundry (Wagner: *Parsifal*). (Boldrey 1994, 24.)

2.3 Muita huomionarvoisia ääniluokkia

Nämä ääniluokat on rajattu työn ulkopuolelle, sillä ne ovat eräänlaisia rajatapauksia, eikä niillä ole välttämättä samankaltaista kehityskaarta kuin edellä mainituilla äänityypeillä. Ohjelmiston kannalta seuraavissa äänityypeissä on jonkin verran päällekkäisyyksiä ja liikkumavaraa muiden raskeampien tai dramaattisten sopraanoäänien kanssa.

Vaikka spintosopraano onkin eräänlainen rajatapaus, mitä tulee lyyrysten ja dramaattisten äänien kahtiajakoon, se on sisällytetty tässä työssä ”dramaattisten” äänten joukkoon, sillä se voidaan mieltää eräänlaiseksi mahdolliseksi ”ponnistuslaudaksi” tai esiasteeksi dramaattisempaan äänenkäyttöön. Boldrey on laatimassaan taulukossa lokeroinut spintosopraanon samaan lokeroon ”light dramatic soprano” -nimikkeensä kanssa, vaikka muuten käsittelee näitä erillisinä kategorioinaan, joten lienee kohtuullista ajatella, että nämä kategoriat ovat tarpeeksi lähellä toisiaan siihen, että myös spintosopraanoa voidaan ajatella ainakin muiden dramaattisten sopraanojen pikkusiskona. Myös saksalaisessa luokitusjärjestelmässä spintosopraanon repertuaari sisältyy Jugendlich-dramatischer Sopran -kategoriaan.

2.3.1 Dramatischer Koloratursopran / Dramatic coloratura soprano

Dramaattisen koloratuurisopraanon ääni on ketterä ja lävistävä (Kloiber 2016, 926). Siinä yhdistyvät ominaisuudet, jotka ovat muiden ääniluokkien kohdalla poissulkevia: Se on suuri ja voimakas, kirkas ääni, jossa on dramaattisen sopraanon vahva ja syvä keski- ja matala rekisteri ja säkenöivä korkea rekisteri, ja kevyempien koloratuuriäänien ketteryys, jota muilla dramaattisilla äänillä ei ole. (Boldrey 1994, 24.)

Dramaattisia koloratuurisopraanoja ei kasva joka oksalla, joten voi olla haasteellista löytää laulajaa sellaisille rooleille kuten Anna Bolena (Donizetti: *Anna Bolena*), Hélène/Elena (Verdi: *Les vêpres siciliennes / I vespri siciliani*), Yön kuningatar (Mozart: *Taikaahuilu*), tai Rezia (Weber: *Oberon*), luettelevat sekä Boldrey (1994, 162) että Kloiber (2016, 928).

Hahmona dramaattinen koloratuuri on naisellisen näyttävä, mutta hauras, ja toisinaan tämän äärimmäiset tunteet ajavat tämän jopa hulluuteen. Hän käyttää omaa valtaansa tai joutuu muiden vallankäytön uhriksi. Hänen tunteensa ovat suuria ja äärimmäisiä, oli kyse sitten rakkaudesta tai vihasta. Vallanjanoiset Abigail (Verdi: *Nabucco*) ja Vitellia (Mozart: *Tituksen lempeys*) ja mielensä menettävä Lucia (Donizetti: *Lucia di Lammermoor*) ovat tästä hyviä esimerkkejä. (Haverinen Brandt 2000, 71–72.)

Dramaattisen koloratuuran erottaa muista dramaattisista sopraanoäänistä sen ketteryys. Siksi se ei ole ”raskas” eikä ole äänityyppinä täysin samaa jatkumoa tutkimuksessa käsiteltyjen äänien kanssa.

2.3.2 Zwischenfach

”Zwischenfach” viittaa tilanteeseen, jossa roolia ei voida luokitella tarkasti kuuluvaksi vain tiettyyn lokeroon. Termillä voidaan tarkoittaa useita erilaisia äänityyppihybridejä, kuten baritonin ja tenorin välimuotoa ”baritenoria”, mezzosopraano-kontra-alttoa ja jopa bassobaritonia, riippuen siitä, keneltä kysytään, mutta yleisimmin termillä tarkoitetaan sopraanon ja mezzosopraanon välimuotoa. (Boldrey 1994, 25.)

Osittain sopraanon ja mezzosopraanon välimaaston syntyyn on vaikuttanut se, ettei ”mezzosopraanoista” alettu puhua ennen kuin 1750-luvulla. Ennen tätä kaikki naisroolit, jotka eivät olleet kontra-altolle, luettiin sopraanorooleiksi, vaikka ne olisikin tarkoitettu ”matalammalle” sopraanolle, erityisesti barokissa, aina Händeliin asti. Myös Mozart jatkoi tätä käytäntöä, ja monet roolit, jotka hän määritteli sopraanoiksi, ovat nykyään mezzosopraanorooleja: Annio (*Tituksen lempeys*), Cherubino (*Figaron häät*) ja Dorabella (*Così fan tutte*) ovat tästä selkeitä esimerkkejä. (Boldrey 1994, 25.)

Kun puhutaan dramaattisemmista äänistä, ääni ”kategorioiden välissä” on usein yhtä raskas ja dramaattinen kuin dramaattisen sopraanon, mutta sen mukavuusalue esitettävän repertuaarin kannalta on lähempänä dramaattista mezzosopraanoa. Tällöin roolit, jotka sopivat sekä dramaattiselle sopraanolle että dramaattiselle mezzosopraanolle voivat tulla kyseeseen. Usein näissä rooleissa tessitura on melko korkealla, mutta ne eivät vaadi pitkällistä killumista korkeilla äänillä, täsmentää Miller. Esimerkiksi Kundry (Wagner: *Parsifal*) ja Santuzza (Mascagni: *Cavalleria rusticana*) ovat tällaisia rooleja. (2000, 11.)

Haverinen Brandtin mukaan sopraanon ja mezzosopraanon välinen fakki on ensisijaisesti kehitysvaihe eri sopraanokategorioiden välillä, eikä niinkään erillinen äänityyppi. Hän näkee laulajan jäämisen peruskategorioiden väliin, tässä tapauksessa sopraanon ja mezzosopraanon väliin, työelämää ja ohjelmiston valintaa vaikeuttavana asiana. (2009, 58.)

Tutkimuksessa nousee esille dramaattisen sopraanon ja dramaattisen mezzosopraanon välimaaston ohjelmistoa. Aiheen rajaamisen kannalta tämä otetaan huomioon, vaikka muuten tätä äänityyppeä ei työssä käsitelläkään.

2.4 Muita dramaattisen sopraanoäänien luokittelutapoja

Sopraanoääntä voidaan luokitella myös muin tavoin, esimerkiksi kielialueen ja tietyille säveltäjälle tyypillisen repertuaarin mukaan, mutta myös vertaamalla tietyn laulajan ominaisrepertuaariin.

Millerin mukaan sopraanoäänien kategoriat ovat yleensä supretti, koloratuurasupretti, dramaattinen koloratuurasopraano, lyyrinen sopraano, *lirico spinto*, spintosopraano, nuori dramaattinen

sopraano, dramaattinen sopraano sekä *Zwischenfach* (Miller 2000, 7). Tämä ei vastaa täysin vastaa Kloiberin eikä Boldreyn järjestelmää, vaan nostaa koloratuurasupretin lyyrisen koloratuurasopraanon vastineeksi, eikä niinkään suprettisopraanon alaluokaksi. Myös lyyrisen ja dramaattisen välinen sopraanoääni *lirico spinto* on nostettu esille erikseen. Itse äänityypit vastaavat kuitenkin pääasiassa Kloiberin ja Boldreyn kuvauksia.

Italialaisessa järjestelmässä naisääni luokitellaan kevyeen (*leggiere*), lyyriseen (*lirico*), vahvaan (*spinto*) ja voimakkaaseen (*drammatico*). Saksalainen äänikäsitys on siis italialaista selvästi pikku-tarkempi. Toinen ero italialaisessa äänikäsityksessä verrattuna saksalaiseen on, että toisin kuin saksalaisessa äänikäsityksessä, italialaisen näkemyksen mukaan kaikkien laulajien tulee hallita koloratuurit, ja kaikkien äänien on oltava notkeita ja ilmaisuvoimaisia. Säveltäjien omat ääni-ihanteet näkyvät siis myös kansallisissa mielikuvissa ihanteellisesta laulajasta. (Haverinen Brandt 2009, 23–24.)

Tiettyjen säveltäjien repertuaari on omiaan tietynlaisille äänille tai vaatii sellaista myös laajemmassa kontekstissa. Dramaattisten sopraanojen kannattaakin suunnata huomionsa Giuseppe Verdin ja Richard Wagnerin repertuaariin: Verdi-sopraanon ominaisuuksiin kuuluu sekä lyyrisyys että dramaattisuus (*lirico spinto*), tumma äänenväri ja trumpettimaisuus, jonka avulla lyyrinen ääni kantaa orkesterin yli. Wagner-sopraanolla taas täytyy olla kaikissa rekistereissä tasaisesti soiva, hyvin kestävä ääni, ja kyettävä ymmärtämään Wagnerin monimutkaista musiikkia. (James 2018, 9; Parr 2019, 56–57.)

Tietyntyyppejä ääniä voidaan nimittää myös laulajan mukaan, kuten nk. *Falcon*, joka on saanut nimensä ranskalaiselta mezzosopraanolta Marie Cornélié Falconilta (1812–1897). Termillä *Falcon* viitataan dramaattisen sopraanon rooleihin, joista hän oli kuuluisa, kuten Giacomo Meyerbeerin oopperasankarittaret Valentine (*Hugenotit*) ja Alice (*Robert Paholainen*). Toinen vastaava termi on *Dugazon*, joka viittaa ranskalaiseen mezzosopraano Louise Rosalie Dugazoniin (1755–1821) ja tämän mezzosopraano- ja kontra-alttorooleihin. *Dugazon*-termiä voidaan käyttää myös luokittelemaan mezzosopraanoääntä tarkemmin seuraavasti, ja verrata Boldreyn luokitukseen: *Dugazon-fille* tai *jeune Dugazon* (*light lyric mezzo-soprano*), *premiere Dugazon* (*full lyric mezzo-soprano*), *forte premiere Dugazon* (*dramatic mezzo-soprano*) ja *Dugazon-mère* (*kontra-altto*). (Boldrey 1994, 12.)

Haverinen Brandt nostaa myös esiin oman tapansa hahmottaa roolihahmoja sen perusteella, ovatko nämä ”kokijoita” vai ”kertojia”. ”Kokijat” kokevat tunteensa tässä ja nyt, ja heidän ilmaisunsa ja äänensä vetoaa välittömästi kuuliinsa. He ilmentävät kokemaansa tunnetta lavalla kokonaisvaltaisesti. Usein ”kokijat” vastaavat saksalaisessa järjestelmässä vakavia fakkeja ja ovat usein pitkää linjaa laulavia rooleja. ”Kertojat” taas käsittelevät tunteita, joko omia tai toisten, usein menneessä tai tulevassa aikamuodossa nykyisyyden sijaan, jolloin hahmo on tunteista etäämpänä. He käyttävät ääntään virtuoottisesti ja pääpaino on enemmän sillä, mitä äänellä tehdään, kuin sillä, mitä ääni sanoo tai ilmaisee. (Haverinen Brandt 2009, 26–27.)

On myös tavallista, että kevyemmät äänet kuvaavat nuorempia hahmoja ja yksinkertaisempia tunteita, kun taas raskaammat äänet kuvastavat aikuisempia hahmoja ja monimutkaisempia tai ristiriitaisempia tunteita. (Haverinen Brandt 2009, 29.)

2.5 Luokitusten ja luokituskirjallisuuden haasteita

Kaikesta saatavilla olevasta tiedosta huolimatta ääniluokitukset eivät ole kiveen hakattuja, ja luokituskirjallisuudessa on myös omat haasteensa. Haasteita voivat aiheuttaa paitsi erilaisten äänien sopiminen samoihin rooleihin tai tehtäviin, mutta myös tapa, jolla ääniä on määritelty historiallisesti. Toisaalta eri koulukuntien ja kulttuurien ihmiset voivat käyttää erikielisiä ääniluokituksiin liittyviä termistöjä ristiin tai eri tavalla. Myös tapa, jolla ääniluokkia hahmotetaan, voi olla hyvinkin subjektiivista.

Mitä tulee ääniluokituskirjallisuuteen, se ei yleensä ota huomioon asioita, kuten laulajan olemusta tai tämän fyysistä läsnäoloa, vaikka nämäkin vaikuttavat laulajan ääniluokitukseen. Ääniluokituskirjallisuudesta ei myöskään ole hyötyä, ellei jo tunne itseään laulajana. (Haverinen Brandt 2009, 17–18.)

Der Handbuch der Oper –teoksen kohdalla on muistettava yksi erityisen tärkeä huomio: Sitä ei ole kirjoitettu laulajia varten, vaan soveltuu paremmin esimerkiksi oopperanjohtajan tai ohjaajan käyttöön. Kokeneemmille laulajille teos voi olla käyttökelpoinen, koska heillä on jo tarpeeksi aiempaa tietoa ja kykenevät hyödyntämään sitä. (Haverinen Brandt 2009, 20.)

Toinen tärkeä huomio on se, että uusien painoksien myötä *Der Handbuch der Oper* –teoksen sisältö on muuttunut, kun editorit ovat luokitelleet rooleja uudelleen (Haverinen Brandt 2009, 20).

Henkilökohtaisesti olen huomannut teoksen eri painoksia vertaillen, että uusimmassa painoksessa rooleja on luokiteltu kautta linjan enemmän lyysisemmiksi kuin aiemmissa painoksissa. Tämä saattaa kertoa siitä, että tapa, jolla roolihahmoja katsotaan, on muuttunut. Toisaalta monista teoksista on tehty uusia sovituksia pienemmille kokoonpanoille, jolloin roolien äänelliset vaatimukset voivat olla erilaiset kuin ennen.

2.6 Dramaattisten sopraanon tunnistaminen

Edellä mainituissa erilaisissa äänen luokituksissa dramaattiseen sopraanoääneen liitetään ainakin seuraavia ominaisuuksia: Äänen suuri massa sekä voimakkuudeltaan että raskaudeltaan, lyysisiä ääniä tummempi äänenväri sekä äänen kantavuus ja lävistävyys, myös metallisuus.

Erilaisten luokitusten nimeämien ominaisuuksien lisäksi dramaattisen sopraanon voi toisinaan tunnistaa myös ulkonäöstään: sekä Jamesin että Haverinen Brandtin mukaan on melko tyypillistä, että dramaattiset sopraanot ovat usein isoluisempia, raskasrakenteisempia, ja mahdollisesti pidempiä kuin lyysiset kollegansa. (Jones 2018, 14; Haverinen Brandt 2009, 36.) Myös kasvojen luusto saattaa olla voimakkaampi (mts. 2018, 14) ja pää suurempi (Jones 2006). Ratkaisevat rakenteet ovat siis pään ja ylävartalon alueella (Haverinen Brandt 2009, 36).

James siteeraa Clifton Warea, joka selittää dramaattisen äänen alkuhaasteita yksityiskohtaisesti: Oppilaan dramaattinen instrumentti nostaa päätään usein tämän ollessa parissakymmenissä, minkä opettaja voi huomata oppilaan ääniongelmista: Äänen epävakaous, vaikeus reagoida opettajan antamiin teknisiin neuvoihin, äkilliset äänimuutokset rekisterien rajoilla, korkeiden äänten katoaminen sekä korujen ja juoksutusten vaikeus. Opettajalta vaaditaan tässä tilanteessa kärsivällisyyttä, ja sen sijaan, että laulattaisi oppilaalla vain helpompaa ohjelmistoa, kannattaisi lähteä tutkimaan oppilaan instrumentin potentiaalia. (James 2018, 17.)

Miller huomauttaa, että riippuen äänityypistä oppilaaseen ja tämän kehitykseen on suhtauduttava hieman eri tavalla: Mahdolliselta dramaattiselta sopraanolta ei pitäisi vaatia taikka olettaa samaa kehitystasoa kuin samanikäiseltä suprettisopraanolta (Miller 2000, 5–6). Ääni kypsyy sitä hitaammin, mitä raskaampi se on, vaikka äänellinen kypsyminen on myös yksilöllistä (Haverinen Brandt 2009, 29).

2.7 Dramaattisen sopraanon erityistarpeet

Dramaattiset äänet kohtaavat usein erilaisia haasteita kuin kevyemmät lyyriset äänet ja raskaamman ohjelmiston takia niiden äänellinen kehitys kestää kauemmin (James 2018, 1). Oikean opettajan löytäminen on äärimmäisen tärkeää, jotta äänestään saa kaiken potentiaalin irti (mts. 16). Pedagogisesta näkökulmasta tutkittua teknistä tietoa ei ole kuitenkaan saatavilla samalla tavalla kuin kevyempien äänityyppien kohdalla, koska dramaattisia sopraanoita on melko harvassa (mts. 54).

Jones (2000) kertoo, että nuorille dramaattisäänisille laulajille on tyypillistä tuntee taistelevansa oman äänensä kanssa sen hallitsemiseksi. Sen sijaan, että he pystyisivät ilmaisemaan itseään vapaasti äänellään, he joutuvat jatkuvasti suuren äänensä haastamiksi. (Mts. 2000.)

Kuitenkin siitä, tarvitseeko dramaattinen sopraano erityiskoulutusta, ollaan erimielisiä. Toisten mielestä on tärkeämpää tarjota sama peruskoulutus kaikille ja tehdä pieniä muutoksia yksilön tarpeen mukaan, takertumatta liikaa fakkiluokitukseen, sillä jokainen ääni on yksilöllinen, kun taas toiset korostavat dramaattisen sopraanoäänien erityistarpeita (James 2018, 17). Jamesin (2018) haastattelemista asiantuntijoista esimerkiksi Miller täsmentää, että kaikkia sopraanoja ei pitäisi kouluttaa samalla tavalla, koska sopraanoääniä on niin monenlaisia. Dramaattinen sopraano Deborah Voigt taas kokee, että dramaattisen äänen olisi hyvä opiskella dramaattisäänisen opettajan johdolla, ja toinen dramaattinen sopraano, Christine Goerke sanoo, että kaikki sopraanot tarvitsevat omien tarpeidensa mukaista koulutusta, kertovat laulajat Jamesin (2018) väitöskirjassa. (Mts. 18–19.) Jonesin (2006) mukaan kaikkien klassisten laulajien täytyy oppia samat perusasiat fakista riippumatta, mutta yksityiskohdissa on eroja: Dramaattisäänisille laulajille kehon kannattelu, rekisterien erot, puskemisen välttäminen ja äänestään huolehtimaan oppiminen ovat erityisen tärkeitä. (Jones 2006.)

Jonesin (2003) näkemys liittyyne siihen, mitkä asiat hän näkee dramaattisille äänille ja myös dramaattisille sopraanoille tyypillisinä haasteina: Nämä tyypilliset ääniongelmat liittyvät huonolla kehokontaktilla laulamiseen sekä hengitysyhteyden pinnallisuuteen. Näitä ovat äänen vuotoisuus ja tahaton huojunta, leuan ja kielen hallitsematon vapina, rekisterien välinen epätasapaino, intonaatiohaasteet ja kestävyysaasteet. Myös dynamiikkojen hallitseminen voi olla vaikeaa tai laulaja voi menettää äänelliset nyanssit kokonaan. Tämä johtuu liian voimakkaasta ilmanpaineesta uloshengityksessä. Leuka työntyy eteen ja ääniväylästä tulee puristeinen, jolloin ilmavirta ei pääse kulkemaan vapaasti ääniväylässä. (Jones 2003.)

On yleinen harhaluulo, että dramaattisen sopraanon täytyy laulaa kovaa: Sen sijaan oppilas on opetettava laulamaan äänenväriään. James (2018) selventää, että dramaattisäänisen oppilaan kanssa on mahdollisesti keskityttävä enemmän kehon toimintaan ja fyysisyyteen sekä äänenpaineen säätelyyn hengittäessä, sillä dramaattisen äänen muodostuksessa ilmanvastus on suurempi kuin kevyemmällä äänillä. (James 2018, 18.)

Miller (2000) korostaa myös hengitystä kaiken taitavan laulamisen perustana: Ryhdikäs lauluasento mahdollistaa ylävartalon lihasten yhteispelin, ja *appoggion* eli kehoysteyden (it. *appoggiare* = nojata, tukea) avulla laulajan hengitys toimii siten, että äänen energia sekä vapaus ovat tasapainossa. (Miller 2000, 32.)

Jamesin (2018) haastattelussa Jones näkee yhtenä dramaattisen sopraanon kouluttamisen haasteista toisenlaisen tasapainon löytämisen: Sekä se, että ei anna oppilaan käyttää koko instrumentiaan, että se, että laulattaa oppilaalla raskasta repertuaaria liian aikaisin voi olla erittäin vahingollista oppilaan äänelle (James 2018, 19). Jones (2006) korostaa sekä itsenäisesti että Jamesin (2018) haastattelussa, että on ensiarvoisen tärkeää antaa dramaattisäänisen oppilaan laulaa koko instrumentillaan, kunhan tämä tapahtuu luonnollisesti, puskematta liikaa ja hyvällä kehokontaktilla. Ääntä puskiessa laulajan ääni ei kanna lavalla. Siksi ääneen täytyisikin saada lisää resonanssia aktivoimalla pehmeä kitalaki imun tunteen avulla. Äänen pienentäminen tai keventäminen on myös haitaksi ja johtaa vain kurkunalueen lihasjännityksiin. Molemmat näistä ääripäistä tekevät hallaa äänen kestävyydelle ja terveydelle pitkällä tähtäimellä. (James 2018, 21; Jones 2006). Jones huomauttaa haastattelussaan Jamesille (2018) myös, että kevyempiääninen saattaa kyetä laulamaan hyväkuuloisesti, vaikka laulaisikin tarvittua vähemmällä kehokontaktilla, mutta dramaattiselle sopraanolle kehitty nopeasti ongelmia, mikäli kehokontakti ei ole kunnossa (James 2018, 127).

Kun laulutekniikka on kunnossa, kannattaa keskittyä aarioihin ja rooleihin, jotka sopivat sekä äänellisesti että fyysisesti, mutta myös temperamentin kannalta (Jones 2006). Jamesin (2018) haastattelema Deborah Voigt lisää, että dramaattinen sopraano tarvitsee äänensä lisäksi myös emotionaalista syvyyttä ja intensiteettiä laulaessaan elämää suurempia rooleja dramaattisine kohtaloineen (2018, 54).

3 Laulajan identiteetti

3.1 Ääniluokitus osana identiteettiä

Erilaiset äänen luokittelutavat voivat auttaa nuoria laulunopiskelijoita löytämään itselleen sopivaa repertuaaria (James 2018, 10). Oikean repertuaarin valitseminen on merkittävää nuoren laulajan taiteilijaminän ja ääni-identiteetin kehitykselle, sillä se mahdollistaa itseilmaisun vapaasti omalla äänellä korostaen sen vahvuuksia (Festeu 2020, 85). Erilaisiin musiikkeihin tutustuminen auttaa laulajaa löytämään itseään eniten kiinnostavinta ohjelmistoa ja löytämään itselleen esimerkiksi mieluisimman laulukielen ja sävellysaikakauden (Mts. 90). Kiinnostus tietynlaista repertuaaria kohtaan edistää myös oppilaan ilmaisun taiteellista arvoa, sillä mielekäs ohjelmisto palvelee niiden kehittymistä. Tästä syystä oikeanlainen repertuaari on tärkeää myös opiskelijan identiteetin kehittämisen kannalta (Mts. 90–91).

Ääniluokitukseen vaikuttavat mukavimmin laulettava tessitura, rekisterit ja niiden vaihtumiskohdat, äänenväri sekä äänen koko. Fakin määrittelemisen oikein muuttuu tärkeämmäksi, kun siirrytään laulamaan haastavampaa repertuaaria. (Festeu 2020, 87.)

Joissakin tapauksissa, erityisesti isojen äänien kohdalla, sopivan fakin löytäminen voi kuitenkin olla vaikeaa. Fakin määrittelemisellä on suuri merkitys opiskelijan tulevaisuuden kannalta, joten päätös on iso. Laulajan ääni kypsyy ja muuttuu opiskeluvuosien aikana, kun laulutekniikka kehittyy, joten myöskään ääniluokituksen valitsemisessa ei tulisi kiirehtiä. (Festeu 2020, 88.) Cotton muistuttaa, että äänien luokittelu perustuu viime kädessä fysiologisiin faktoihin. Vaikka ääni muuttuukin iän ja muiden tekijöiden vaikutuksesta, eivät muutokset tule tyhjästä: Muutokset korostavat tai heikentävät ominaisuuksia, jotka äänessä on jo valmiiksi (2012, 154).

Vaikka oma ääni sosisikin täydellisesti johonkin tiettyyn fakkiin, ei jokainen siihen lokeroitu rooli välttämättä ole täysosuma draamallisesti tai äänellisesti, huomauttaa James. Onkin järkevää tutustua repertuaariin rooli kerrallaan, ja kokeilla ohjelmistoa parhaiten itselleen sopivan kategorian lisäksi myös yhtä pykälää raskaammasta ja yhtä pykälää kevyemmästä kategoriasta (2018, 16). Cotton täsmentää, että äänikategorioiden tarkoitus ei ole rajoittaa laulajia, vaan opastaa kohti oikeaa repertuaaria ja että musiikkioppilaitoksissa lopullinen vastuu oikeanlaisen repertuaarin valitsemisesta on opettajalla (2012, 157; 163).

Festeu on Cottonin kanssa eri mieltä: Laulaja tuntee itsensä parhaiten, ja hänen pitää tehdä päätös ääniluokituksistaan itse, silläkin uhalla, että tekee väärän valinnan (2020, 91). Vaikka opettaja ja muut ammattilaiset voivatkin ohjata lauluopiskelijaa polullaan, lopulta laulajan oma tahto ja mielihäipide painaa enemmän: Se, että laulaja tuntee itsensä ja äänensä osoittaa kypsytymistä taiteilijana (Mts. 2020, 93).

Festeu ei myöskään näe vaaraa siinä, että harjoittelee rinnakkain sekä sellaista ohjelmistoa, jota esittää kilpailuissa ja konserteissa, että sellaista ohjelmistoa, jonka kautta tutkii omaa ääntään, mutta jota ei julkisesti esitä. Opiskeluaikana työstetyn ohjelmiston ei myöskään tarvitse olla samaa kuin sen ohjelmiston, jota lopulta laulaa työelämässä. Erilaisten ääniluokkien ohjelmiston tutkiminen ei siis ole välttämättä haitaksi (Mts. 93.)

Vaikka ei tietäisikään, laulaako itselleen oikean ääniluokan ohjelmistoa, sen voi joskus tuntea: Väärän ääniluokan ohjelmistoa työstäessään laulaja voi tuntea, että identiteetistä puuttuu palanen, kun taas oikean ääniluokan ohjelmistoa laulaessaan laulaja voi nauttia omasta äänestään, kuvailee Jones (2006).

3.2 Opettaja identiteetin kehittymisen tukena

Opettajan tuella voi olla valtaisa merkitys oppilaan taiteelliselle itsenäistymiselle. Samalla on kuitenkin opettajan tehtävä määritellä, sopivatko oppilaan mielenkiinnonkohteet yhteen hänen äänellisten ominaisuuksiensa ja taitojensa kanssa. (Festeu 2020, 90.)

Dramaattisääninen laulaja voi joutua tilanteeseen, jossa tämän ääni alkaa kypsyä, mutta tällä ei ole teknisiä valmiuksia harjoittaa ääntään terveesti. Opiskelija voi olla jo hyvinkin pitkällä musiikillisissa asioissa, mutta ei kykene vielä ilmaisemaan tätä äänitekniikkansa keskeneräisyyden takia. Tämä voi aiheuttaa laulajalle itsetunto-ongelmia. (Jones 2003.)

Haverinen Brandt huomauttaa, että usein nuoret laulajat eivät ole opinnoistaan valmistuttuaan valmiita työelämään, sillä heidän laulajaidentiteettinsä on vielä muodostumassa, eikä tämä tiedä, millaiset roolit sopivat tämän laulajaidentiteetin kanssa yksi yhteen. Laulajan työllistymisen kannalta on merkittävää, että laulaja tietää, millainen hänen laulajakuvansa on ja minkälaisen ääniluokkien roolit tälle sopivat sekä äänellisesti että näyttämöllisesti. (2009, 7-8.)

Koe-esiintymisissä laulaja, joka tietää, mihin ääniluokkaan kuuluu, vaikuttaa ammattimaisemmalta kuin sellainen laulaja, joka ei tiedä. Opiskelun ja työelämän välimaastossa kulkeva laulaja voi myös

saada hyvin erilaista palautetta siitä, minkälaista ohjelmistoa tämän tulisi laulaa, mikä voi hämentää nuorta laulajaa entisestään. (Festeu 2020, 91)

Oikean fakin löytäminen on siis tärkeää ennen kaikkea työllistymisen kannalta (James 2018, 12). Myös tiettyyn repertuaariin erikoistuminen voi auttaa töidensaannissa. Opettajan tulisikin ohjata oppilastaan sen repertuaarin pariin, jonka kautta oppilaalla on parhaat mahdollisuudet onnistua ja menestyä parhaiten, ja joka esittelee parhaiten nuoren laulajan kykyjä. Näin ollen sopiva rooli on sellainen, jossa laulajan äänelliset ja musiikilliset taidot pääsevät esille, ja jota tämä voi uskottavasti esittää lavalla. (Festeu 2020, 90; 93.)

On myös tärkeä muistaa, että psykologisilla tekijöillä on merkittävä vaikutus siihen, onko laulajan ulosanti vapaata vai kireää (Jones 2000). Opettajan tuki sekä oman itsetuntemuksen ja -varmuuden kehittäminen ovat siis ammattiin pyrkivälle laulunopiskelijalle ensisijaisen tärkeitä.

4 Tutkimuksen tarkoitus, tavoitteet ja tehtävä

4.1 Tutkimuksen tarkoitus

Tutkimuksessa on kolme keskenään risteävää pääteemaa: ääniluokitusjärjestelmät, identiteetti ja pedagogiikka. Näitä käsitellään raskaiden, kehittyvien dramaattisten sopraanoäänien kontekstissa. Tutkimuksen avulla selvitetään, millä tavalla ääniluokitus ja henkilökohtainen identiteetti ovat sidoksissa toisiinsa, ja kuinka oma identiteetti voi vaikuttaa siihen, minkälaisen äänen kokee omakseen. Pedagogisesta näkökulmasta tarkastellaan, kuinka raskaiden, kehittyvien dramaattisten sopraanoäänien laulajanidentiteetti kehittyy ja kuinka pedagogi voi tukea tällaisen oppilaan identiteetin rakentumista.

Tutkimustulokset voivat antaa ammattiin opiskelevalle ja solistiselle uralle tähtäävälle laulajalle, erityisesti kehittyville dramaattisäänisille sopraanoille, tietoa siitä, millaisilla tavoilla oman uran kanssa kannattaa edetä, ja millaisia haasteita voi mahdollisesti matkallaan kohdata. Samalla tutkimustulokset voivat auttaa oman itsetunnon sekä laulajan identiteetin rakentamisessa ja analysoinnissa. Nuorille laulupedagogeille tutkimustulokset voivat kertoa, kuinka he voivat tukea oppilaansa laulajan identiteetin rakentumista ja auttaa oikean ääniluokituksen määrittelemistä oppilaalla. Myös kokoamalla tietynlaisten äänien tyyppisiä haasteita kehittyvä laulaja voi saada kokemuksen

siitä, ettei ole omien äänellisten haasteidensa kanssa yksin, vaan nämä kokemukset jakaa moni muukin laulaja.

Vaikka ääniluokitusta ja identiteettiä on tutkittu aiemmin, ei näin ole tehty nimenomaan kehittyvien dramaattisten äänien tai dramaattisten sopraanoäänien näkökulmasta. Ääniluokituksista on käyty paljonkin kansainvälistä keskustelua: tutkimuksen avulla voidaan nähdä vilaus siitä, millaisia näkemyksiä suomalaisilla laulajilla ja laulopedagogeilla on aiheesta.

4.2 Käytetyt tutkimus- ja aineistonkeruumenetelmät

Laadullinen tutkimus perustuu ihmisten subjektiivisten kokemusten ja näkemysten tarkasteluun. Tärkein ero määrällisen ja laadullisen tutkimuksen välillä on se, että määrällisessä tutkimuksessa ajatellaan tutkimuskohteen olevan täysin riippumaton teoriasta ja tutkijasta, kun taas laadullinen tutkimusmenetelmä taas korostaa tiedon ja todellisuuden subjektiivisuutta. (Juuti & Puusa 2020.) Näin ollen laadullinen tutkimus sopii paremmin niinkin henkilökohtaisen aiheen kuin äänen ja identiteetin tutkimiseen määrällistä paremmin.

Erilaisista haastattelutyypeistä tutkimuksen aineistonkeruumenetelmäksi parhaiten tarkoitukseen sopi teemahaastattelu. Se ei ole haastattelutyyppinä täysin strukturoitu, mutta ei myöskään täysin strukturoimaton. Haastattelijalla on valmiita teemoja, jotka haastattelun aikana käydään läpi, mutta ei välttämättä valmiita kysymyksiä. Tämä tekee haastattelutilanteesta keskustelunomaisen, luontevan ja rennon, ja haastattelija osallistuu siihen aktiivisesti. (Eskola, Lähti & Vastamäki 2018.) Teemahaastattelu korostaa yksilöä ja tämän käsityksiä maailmasta, ja oletetaan, että tutkittava henkilö on käynyt läpi jonkin tietyn kokemuksen, jolloin henkilöä tutkimalla voidaan saada tietoa tutkimusaiheesta. (Puusa 2020.) Näiden syiden takia teemahaastattelu sopi erinomaisesti myös tähän tutkimukseen: Haastatelluilla laulajilla ja laulopedagogeilla on kokemustietoa, joka saatiin teemahaastattelun avulla esille. Teemahaastattelussa haastateltiin solistisen uran tehneitä tai uraansa aloittelevia sopraanoja, jotka ovat myös pedagogeja, koskien näiden omaa ääni-identiteettiä sekä ääniluokitusta. Kaikki haastatellut sopraanot voidaan luokitella joko dramaattisiksi tai muuten raskasäänisiksi.

Sisäpiirihaastattelussa haastattelija ja haastateltava jakavat jonkin yhteisen kokemuksen, joka erottaa heidät muusta väestöstä. Nämä kokemukset voivat liittyä esimerkiksi kasvatukseen, seksuaalisuuteen tai vammaisuuteen, ja muihin identiteettiin vaikuttaviin, mahdollisesti marginalisoiviin ominaisuuksiin. (Juvonen 2017, 398–399.) Myös omassa haastattelututkimuksessani on myös sisäpiirihaastattelun piirteitä, sillä molemmat haastattelun osapuolet jakavat identiteettinsä klassisen musiikin laulajina ja ovat kokeneet sitä kautta samankaltaisia asioita ääniensä kehityksessä ja sen kanssa työskennellessä.

Ennen haastatteluaineiston keräämistä kerättiin kirjallinen pohja-aineisto. Tämä kirjallisuuden avulla kerätty aineisto voidaan jakaa kahteen pääkategoriaan: Ääniluokituskirjallisuuteen ja dramaattisia ääniä tai laulajan identiteettiä käsittelevään kirjallisuuteen.

Erilaisten ääniluokituskirjallisuuksien avulla on pyritty kokoamaan dramaattisiin tai ”lyyrisiä rasakaampiin” ääniin usein liitettyjä ominaisuuksia ja rooleja. Erilaisia luokittelutapoja esiin tuomalla selviää myös, kuinka subjektiivista äänien luokittelu on. Samalla toiveena on myös, että kehittyvän laulajan voivan tunnistaa joistakin äänikategorioiden kuvauksista itsensä ja voivan siten lähestyä erilaisia ohjelmistollisia mahdollisuuksia rohkeasti ja ennakkoluulottomasti.

Muun kirjallisuuden avulla on rakennettu viitekehystä opinnäytetyön teemoista. Samalla tämä kirjallinen aineisto antaa kuvaa kansainvälisestä keskustelusta, kun taas haastateltavat tuovat työhön kotimaisen näkökulman.

4.3 Käytetyt aineistonanalyysimenetelmät

Aineisto analysoitiin soveltamalla aineistolähtöistä menetelmää. Tässä aineistolähtöisessä menetelmässä aineisto ensin pelkistetään eli redusoidaan, sitten ryhmitellään eli klusteroidaan ja lopuksi käsitteellistetään eli abstrahoidaan (Tuomi & Sarajärvi 2018, 122). Alkuperäinen aineisto pelkistetään esimerkiksi hyödyntämällä värejä samojen ilmaisujen tai aiheiden värikoodaamiseksi kirjoitetussa aineistossa, ja samalla rajaamalla aineistosta kaikki tutkimukselle tarpeeton pois (mts. 123). Nämä löydettyt ilmaisut ryhmitellään etsimällä niistä yhtäläisyyksiä ja eroja omiksi alaluokiksi ja edelleen pääluokiksi, luomalla samalla luokan sisältöä kuvaava yleiskäsitys sille nimeksi (mts. 124–125.) Lopulta käsitteellistämässä luokittelun tuloksena luotujen käsitteiden kautta saadaan vastaus tutkimuskysymyksiin (mts. 125–127).

Käytännössä aineiston analyysi tapahtui seuraavanlaisissa vaiheissa:

- Aineiston yleislitterointi
- Tutkimuskysymysten teemojen etsiminen ja eri väreillä maalaaminen aineistosta
- Maalattujen tekstipätkien ryhmittely
- Maalattujen tekstipätkien sisällöllinen yksinkertaistaminen (reduointi)
- Maalattujen tekstipätkien jakaminen luokkiin ja edelleen isompiin yleisluokkiin (klusterointi)
- Lopullisten luokkien käsitteellistäminen (abstrahointi)

Pääasiassa aineiston litteroinnissa pyrittiin yleislitterointiin, mutta ajoittain tiivistettiin aiheen vierestä meneviä haastattelun aikana käytyjä keskusteluja ja niiden pääsisältöä kuvaillen purkaen Ruusuvuoren ja Nikanderin kuvaamalla tavalla (2017, 427–428). Tarkempaa litterointia käytin ai-noastaan kertomaan, kun haastattelun osapuolista toinen tai molemmat nauravat tai puhuvat laulavilla tai muutoin kuvailevilla äänillä. Tämän avulla toin esiin keskustelun sävyä, vaikka en litteroinutkaan puheen äänenpainoja tai muita ei-sanallisia yksityiskohtia (Ruusuvuori & Nikander 2017, 429).

Koska haastattelulla tutkittiin sitä, mitä haastateltavat sanovat, eikä sitä, miten he tämän sanovat, ei täysin tarkka litterointi ollut tarpeen: Esimerkiksi taukoja tai huokauksia ei litteroitu. Myöskään haastateltaville ominaisia aineiston kannalta tarpeettomia täytesanoja tai haastattelijan aineiston kannalta merkityksettömiä välikommentteja ei litteroitu.

Koska tarkoituksena ei ole jakaa itse haastatteluja tai niiden litterointeja kenellekään esimerkiksi työni liitteenä ja siten antaa lukijalle mahdollisuutta seurata tekemääni viitettä alkuperäiseen litteraattiin, litterointi on toteutettu pitkälti litteroinnin tekijän ja aineiston analysoijan tarpeiden pohjalta. Mikäli tarkoituksena olisi ollut jakaa litteraatti kenenkään muun kanssa, olisi se toteutettu eri tavalla ja seuraamalla tarkemmin jotakin tiettyä litteroinnin menetelmää.

5 Haastattelututkimus ja sen tulokset

5.1 Haastattelu

Haastattelu jakautui tutkimuksen tavoitteiden mukaisesti kahteen pääkategoriaan: identiteettiin ja pedagogiikkaan. Molempien aihealueiden sisältä kysyttiin kysymyksiä sekä henkilökohtaisella että yleisellä tasolla, ja pedagogiikasta keskusteltiin sekä opettajan että oppilaan näkökulmasta.

Kysymykset muodostettiin kolmen eri aihealueen ja näiden risteämisen ympärille. Ensimmäinen kysymysosio käsitteli haastateltavaa itseään, tämän äänityyppiä ja kokemustaan omasta identiteetistä suhteessa tähän äänityyppiin. Toinen kysymysosio käsitteli äänityyppien ja pedagogiikan suhdetta sekä raskaampien sopraanoäänien erityistarpeita. Kolmas kysymysosio käsitteli oppilaan rakentuvaa laulajaidentiteettiä ja pedagogiikkaa.

Käytännössä haastattelu eteni erilaisten esi- ja pohjatietojen, kuten koulutuksen, solistisen ja pedagogisen kokemuksen ja äänityypin kartoittamisesta laulajan oman äänityypin ja identiteetin suhteeseen, äänityyppiin ja pedagogiikkaan, raskaampiin sopraanoihin ja lopulta oppilaan rakentuvaan identiteettiin (Liite 3). Koska haastattelu toteutettiin teemahaastatteluna, kysyi haastattelija ajoittain myös jatkokysymyksiä alkuperäisen kysymyslomakkeen kysymysten lisäksi, ja otti ajoittain haastattelussa myös keskustelevan roolin. Näitä kysymyksiä tai keskustelunavauksia ei siksi ole dokumentoitu muilla tavoin kuin litteraatissa.

Haastateltavia oli kolme. He kaikki ovat sopraanoja ja voidaan luokitella raskasäänisiksi tai dramaattisiksi. Kaikki kolme laulajaa ovat sekä solisteja että pedagogeja, ja uriensa eri vaiheissa. Haastatteluaineiston analyysissä heistä käytetään nimikkeitä Laulaja 1, Laulaja 2 ja Laulaja 3. Haastattelutavat rekrytoitiin ottamalla heihin henkilökohtaisesti yhteyttä sähköpostitse.

Laulaja 1 on dramaattinen sopraano. Musiikin alalta hänellä on kaksi maisterintutkintoa ja hän on väitellyt tohtoriksi. Solistikokemusta hänellä on yli 10 vuotta ja pedagogista 15. Tutkimani luokituskirjallisuuden mukaan hän on laulanut mm. spintosopraanon, dramaattisen koloratuurisopraanon, nuoren dramaattisen sopraanon ja dramaattisen sopraanon rooleja.

Laulaja 2 luokittelee itsensä lyyrisen sopraanon sekä spintosopraanon väliin. Musiikin alalta hänellä on musiikkipedagogiikan ammattikorkeakoulututkinto sekä musiikin maisterin tutkinto. Solistikokemusta hänellä on 10 vuotta ja pedagogista yli 15 vuotta. Tutkimani luokituskirjallisuuden mukaan hän on laulanut mm. lyyrisen koloratuurisopraanon, lyyrisen sopraanon, spintosopraanon ja nuoren dramaattisen sopraanon rooleja.

Laulaja 3 on vielä nuori dramaattinen sopraanoääni. Musiikin alalta hänellä on ammattikorkeakoulututkinto sekä musiikkipedagogiikan ylempi ammattikorkeakoulututkinto. Solistikokemusta hänellä on noin 5 vuotta ja pedagogista pari vuotta enemmän. Luokituskirjallisuuden mukaan hän työstää ja laulaa spintosopraanon, nuoren dramaattisen sopraanon ja dramaattisen sopraanon repertuaaria ja rooleja.

Tiedot kunkin laulajan laulamista rooleista etsittiin kunkin laulajan omilta sivuilta, eri oopperatalojen tai -kollektiivien sivuilta ja Laulajan 3 tapauksessa myös tämän laulamasta kilpailuohjelmistosta näiden kilpailuorganisaatioiden sivuilta, sillä tämä ei ole vielä laulanut yhtä laajaa repertuaaria rooleja kuin kaksi kokeneempaa laulajaa ovat. Mainituista roolitehtävistä koottiin luokituskirjallisuuden perusteella, minkä äänityypin rooleja laulaja on enimmäkseen työstänyt.

Haastattelijoihin otettiin yhteyttä henkilökohtaisesti. Yhteydenotossa kerrottiin tutkimuksen sisällöstä ja pääteemoista, sekä annettiin joitakin esimerkkikysymyksiä. Myöhemmässä yhteydenpidossa kerrottiin haastattelun arvioidusta kestosta ja muista käytännön asioista. Haastattelun alussa ja aikana haastateltaville kerrottiin, kuinka haastattelu etenee ja mitä näkökulmia kysymysten avulla tahdottiin käsitellä.

5.2 Identiteetti

Haastateltavat eivät nähneet yhteyttä laulettujen ja työstettyjen roolien ja henkilökohtaisen identiteetin välillä. Laulaja 1 kertoo, ettei ole suhtautunut rooleihin sitä kautta, haluaako hän laulaa jostain tiettyä roolia, vaan että kyseinen rooli yksinkertaisesti sattuu sopimaan hänelle. Hän jatkaa, että roolihenkilön kokemukset tai liedtekstit voivat olla hyvin mielenkiintoisia riippumatta omasta identiteetistä tai henkilöhistoriasta. Toisaalta Laulaja 3 kertoo, että hän ei näe ristiriitaa työstämiensä roolien ja oman identiteettinsä välillä, vaikka roolihahmot ovat usein hyvin erilaisia kuin

hän itse, vaan ohjelmisto tuntuu siitä huolimatta omalta. Kuten kaikissa ammateissa, myös laulajilla on arkiminä ja työminä, hän sanoo. Hän muistuttaa myös, että mitä tulee työstettyihin rooleihin, varsinkaan nuori laulaja ei yleensä pääse valitsemaan rooleja, joita tekee.

Äänen ja identiteetin yhteys näkyy kuitenkin kokemuksissa siitä, millaista on laulaa omaa ääntään tai persoonaansa vastaan: Persoonaltaan eläväinen Laulaja 2 kuvaa omalle äänelleen epäluontevaa laulamista pahimmillaan ahdistavaksi, vaikka näitäkin asioita on tärkeää harjoitella. Hän kertoo myös kokevansa olonsa vieraaksi laulaessaan Wagnerin oopperoissa, ja olevansa enemmän kotonaan temperamenttisemmassa repertuaarissa. Laulaja 3 kertoo olevansa nyt tilanteessa, jossa hänen oma instrumenttinsa vastaa hyvin sitä ohjelmistoa, jota hän pääsee tekemään, mikä tuntuu hyvältä. Toisin sanoen sekä omalle äänelle että omalle persoonalle epätyypillinen laulaminen voivat tuntua epämiellyttävältä, ja vastavuoroisesti tilanne, jossa ristiriitaa ei ole, laulaminen ja oleminen tuntuvat hyvältä.

Ohjelmistovalintoja enemmän äänityypin ja identiteetin yhteys tuntuisi näkyvän siinä, minkälaiseksi laulaja kokee oman äänensä tai minkälaista ääntä tämä itse pitää kauniina tai arvokkaana. Laulaja 1 kertoo tilanteista, joissa laulunopiskelija haluaa välttämättä olla tietynlainen ääni, vaikka hän ei todellisuudessa sellainen olisikaan. Hän sanoo, että tämä voi jopa haitata laulajan äänellistä kehittymistä. Laulaja 2 kertoo omasta kokemuksestaan, jolloin sai laulukurssilla opettajalta ensiarvion mahdollisesta äänityypistään: Hän kertoo ajatelleensa, että ei halua laulaa lainkaan ammatikseen, jos on kyseistä äänityypistä.

Vaikuttaisi siis siltä, että äänen ja identiteetin yhteys näkyy voimakkaammin tilanteessa, jossa yksilö kokee näiden olevan ristiriidassa. Omat äänelliset haaveet ja tavoitteet voivat vaikuttaa siihen, millaisen äänen kokee omakseen. Erilaisten äänien tai äänellisten ominaisuuksien arvottaminen voivat myös vaikuttaa siihen, millaisen äänen haluaa hyväksyä itselleen: Laulaja 1 kuvailee tilannetta, jossa kuorolaulaja on laulanut koko kuorolaulajuutensa ajan ensimmäisenä sopraanona, mutta kuoroa vaihtaessaan valitaankin laulamaan toisena sopraanona, ja kokee tämän tilanteen arvonalennuksena.

5.3 Pedagogiikka

5.3.1 Opettaja, oppilas ja ääniluokitus

Kaikki kolme haastattelemaani laulaja-laulupedagogia tuovat esille erittäin tärkeän huomion, joka koskee kaikkia laulajia, mutta erityisesti niitä, joilla on raskaampi ääni: Lauluinstrumentin täytyy antaa kehittyä rauhassa. Laulaja 1 kertoo voivansa toki tehdä valistuneen arvauksen siitä, mitä äänityyppiä oppilas mahdollisesti on, mutta että äänen kehitykselle on annettava aikaa. Laulaja 2 korostaa, että on tärkeää antaa opiskelijalle rauha löytää omaa ääntään ja omaa identiteettiään. Laulaja 3 huomauttaa myös, että raskaampien äänien ohjelmisto on usein paitsi äänellisesti mutta myös temaattisesti raskaampaa, joten ikä ja kokemukset tuovat näiden teemojen ilmaisemiseen ja käsittelemiseen syvyyttä. Oppilaalle on annettava rauha oman äänensä työstämiseen, hän lisää.

Laulaja 2 jatkaa, että vaikka ääni kehittyy jatkuvasti ja että lauluinstrumentissa on aina jotakin korjattavaa tai hienosäädettävää, on tärkeää olla ajoittain tyytyväinen myös siihen tilanteeseen, missä ääni on juuri nyt. Ääni ei tule koskaan valmiiksi ja sen kanssa on aina matkalla ja jatkuvassa kehityksessä, hän sanoo.

Laulaja 3 myöntää, että kevyempien äänityyppien kanssa täytyy pyrkiä uralle aikaisemmin ja takoa rautaa sen ollessa kuumaa. Hän kuitenkin jatkaa, että mikäli kuulostaa, että laulajan fakki ei ole vielä vakiintunut, ei uralle ole samanlainen kiire, vaan täytyy antaa äänen kehittyä ja selvittää, avautuuko äänestä toisenlaisia ulottuvuuksia vai ei.

Laulaja 1 kehottaa suhtautumaan omaan ääneen uteliaasti, kokeilemaan rohkeasti, mitä kaikkea äänellä voi tehdä, ja tutkimaan, mitkä asiat tuntuvat omasta äänestä luontevilta. Laulaja 2 sanoo, että on tärkeää tunnistaa, mitkä äänen yksilölliset ominaisuudet ovat, kuten kuinka ketterä tai raskas ääni on luonnostaan ja mikä on äänellä mukavimmin laulettavissa oleva ambitus.

Laulaja 3 muistuttaa, että kaikkien laulajien ei tarvitse laulaa samalla tavalla keskenään. Myös Laulaja 2 pitää ensisijaisen tärkeänä, että oppilas saa laulaa omalla äänellään, ja että laulaja vaalii äänensä parhaimpia puolia: Äänen parhaissa puolissa sekä tavalla, jolla ääntä käyttää, laulajan persoonaa pääsee esille. Hän kehottaa nuorta laulajaa pohtimaan sitä, millainen tämän unelmien ääni on ja millaisia ääniä tämä pitää henkilökohtaisesti kauniina tai miellyttävinä. Laulaja 2 suosittelee

äänittämään omaa lauluaan, jolloin voi kuunnella, kuulostaako ollenkaan sellaiselta kuin ajattelee kuulostavansa.

Laulaja 2 korostaa myös itsetuntoa ja -varmuutta: Omaan ääneen ja kokemukseen omasta äänestä on luotettava, ja on otettava itse vastuu instrumentistaan huolehtimisesta ja polusta, jota haluaa kulkea. Hän tuo esille, että mikäli nuori laulaja tuntee olevansa hukassa oman äänensä kanssa, voi olla syvemmän itsetutkiskelun paikka. Hän kehottaa nuorta laulajaa olemaan ennakkoluuloton, sillä oma äänityyppi ja ohjelmisto voi löytyä myös täysin odottamattomasta suunnasta. Riippuu ihmisestä itsestään, onko fakki vapauttava vai rajoittava asia, ja kuinka tiukasti haluaa lokeroida tai määritellä itsensä.

Laulaja 1 ja Laulaja 2 ovat yhtä mieltä siitä, että liian tiukka tai liian varhainen äänen lokerointi rajoittaa kehittyvillä äänillä äänen ominaisuuksien ja tulevaisuuden äänellisten mahdollisuuksien löytämistä. Laulaja 1 kertoo, ettei ääntä voi pakottaa tietynlaiseksi, ja että pakottamisella ei saada hyviä tuloksia. Laulaja 2 sanoo, että liian varhain lokeroimalla otetaan helposti oikoreittejä laulajan äänellisen kehityksen matkalla, ja tämä matka on tärkeä käydä läpi sekä äänen kehityksen että mahdollisen uran kannalta.

Laulaja 1 ei pidä äänen tarkkaa lokeroimista tehtävänäään opettajana, vaan pikemminkin hän kuulostelee, mihin suuntaan ääni haluaa mennä. Laulaja 2 tukee tätä näkemystä, ja kertoo pitävänsä tärkeänä sitä, että opettaja tietää, mitä asioita äänessä täytyy vaalia, jotta ääni voi kasvaa täyteen potentiaaliinsa.

Laulaja 2 ei näe tärkeänä sitä, että oppilas ja opettaja ovat samaa äänityyppiä, vaan tärkeämpää on se, että opettaja on tarkka. Laulaja 1 on samaa mieltä, mutta näkee joitakin hyötyjä siinä, että opettaja on samankaltaista äänityyppiä kuin oppilas: Opettajan voi olla helpompi tunnistaa oppilaalla sellaiset äänelliset haasteet, jotka tämä on käynyt läpi itsekin, ja hänen voi olla helpompi suositella ohjelmistoa, sillä tietää jo näiden teosten sudenkuopat. Kaikki kolme haastattelemaani laulajaa olivat yhtä mieltä siitä, että perustekniikan hallitsevalle, pidemmällä olevalle oppilaalle on hyötyä siitä, että tämä käy ajoittain myös toisilla laulunopettajilla kuin sillä, jonka kanssa tällä on viikoittainen opetussuhde, saamassa lisäoppia.

Laulaja 2 nostaa esille opettajaoppilassuhteen yhteistyöllisen luonteen: On tärkeää, että opettajalla ja oppilaalla on yhteiset päämäärät oppilaan äänen kehittämisessä. Oppilaan on tärkeä ymmärtää, mitä prosesseja äänen kehittämiseen liittyy. Opettajan on tehtävä oppilaan lailla töitä ymmärtääkseen tämän instrumenttia ja tämän laulamaa ohjelmistoa. Laulaja 2 pitää myös tärkeänä sitä, että oppilas tietää opettajansa luottavan häneen. Myös Laulaja 3 pitää luottamuksellista ja avointa opettajaoppilassuhdetta tärkeänä. Hänestä on tärkeää, että luottamuksellinen opettajasuhde, jossa voi käydä keskustelua, säilyy, vaikka oppilas kävisikin välillä muilla laulunopettajilla.

Mikäli opettaja kokee tarvitsevänsä toisen mielipiteen johonkin asiaan, tämän on hyvä kysyä apua toiselta laulunopettajalta tai esimerkiksi kokeneelta korrepetiittorilta tai muulta laulajien kanssa työskentelevältä pianistilta, sanoo Laulaja 1. Laulaja 2 kertoo, että opettaja itsekin voi olla se, joka etsii oppilaalleen ihmisen, jonka kanssa tämä pääsee eteenpäin niissä asioissa, joista opettajalla ei ole tarpeeksi kokemusta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita viikoittaisen opetussuhteen päättymistä.

Kaikki haastattelemani laulajat pitivät tärkeänä sitä, että oppilas kuulee oman äänityyppinsä laulua ja saa mahdollisuuden hyödyntää auditivista oppimista. Tämä voi tarkoittaa konserteissa ja oopperassa käymistä tai laulutuntien ottamista opettajalta, jolla on samankaltainen ääni kuin oppilaalla. Kuulemalla, miten samaa äänityyppiä oleva ammattilaulaja käyttää ääntään, voi hahmottaa omaa instrumenttiaan.

Laulaja 3 muistuttaa kuitenkin, että kaikki opiskelijat eivät välttämättä hyödy useammalla opettajalla käymisestä, vaan saattavat mennä erilaisia ohjeita saadessaan lukkoon. Siksi tulisi aina miettiä tarkasti, mitä on oppilaan parhaaksi.

Laulaja 2 muistuttaa, että jokaisella äänellä on oma historiansa, jota ei voi pyyhkiä pois, vaan ääntä kehittäessä vanhan päälle rakennetaan jotain uutta. Siksi hän kehottaakin nuorta laulajaa pysymään erossa opettajista, jotka haluaisivat muuttaa kaiken oppilaan äänessä ja äänenkäytössä. Laulaja 3 pitää myös tärkeänä sitä, että tiedostaa oman historiansa, eli sen, kuinka opetus, mitä on itse saanut, vaikuttaa itseän laulajana ja pedagogina. Hän korostaa myös oman opettajuuden jatkuvan kehittämisen merkitystä.

5.3.2 Raskaampien sopraanoäänien haasteet

Mitä tulee raskaampien sopraanoäänien tyypillisiin teknisiin haasteisiin, jotka kannattaa huomioida näiden äänen pedagogiikassa, haastatteluaineistosta nousee esille kaksi päähaastetta: äänen hallinta sekä muut siihen liittyvät laulutekniset haasteet ja ohjelmistovalinnat. Henkisiä haasteita pohtiessa selkeimmin esiin nousi turhautumisen tunne.

Tekniset haasteet

Laulaja 1 ja Laulaja 3 kuvaavat raskaiden ja dramaattisten äänen hallinnan haastetta sillä, että laulajasta lähtee enemmän ääntä kuin tämä jaksaa hallita. Tämä näkyy erilaisina muina haasteina: ketteryyttä vaativat kuviot (Laulaja 2), ylimenopaikat (Laulaja 1), dynamiikkojen ja sävyjen löytäminen äänestä (Laulaja 3) ja korkeiden äänen rakentaminen (Laulaja 1 & Laulaja 3) voivat olla vaikeita.

Laulaja 2 muistuttaa, että raskaamman instrumentin saamisessa hallintaan kestää kauemmin kuin kevyemmällä äänillä juuri siksi, että instrumentti on kevyempiä ääniä isompi ja raskaampi. Laulaja 3 lisää, että vaikka ääni pyritään saamaan opetuksen avulla laulajan hallintaan, myös ison äänen on lopulta oltava laulaessa vapaa.

Ohjelmistohaasteet

Ohjelmistovalinnoissa hankalinta on se, mitä ohjelmistoa pitäisi laulaa ennen kuin ääni kykenee laulamaan dramaattista ohjelmistoa, kuvaa Laulaja 2: Näiden ohjelmistovalintojen kautta rakennetaan instrumenttia ja kehitetään sitä. Hän lisää, että liika varovaisuus on myös pahasta, ja että iso rooli voi yllättäen kehittää laulajaa todella paljon. Laulaja 1 huomauttaa, että kevyemmän sopraanorepertuaarin laulaminen ennen raskaampaan ohjelmistoon siirtymistä ei välttämättä ole oikea reitti, sillä kevyemmän ohjelmiston laulaminen ei ole raskaille äänille raskaamman ohjelmiston laulamista helpompaa, koska ääni on joka tapauksessa raskas. Laulaja 3 kuvaa ohjelmistoon liittyviä vaikeuksia myös laulukilpailujen kannalta: Koska monet laulukilpailut on suunnattu nuorille laulajille ja koska raskaampi ääni kehittyy parhaaseensa vasta vuosien päästä laulukilpailuiästä, ohjelmiston valitseminen on vaikeaa. Raskaammat äänet joutuvat usein laulamaan laulukilpailuissa lyysisempää ohjelmistoa eivätkä siten usein pääse näyttämään parhaita puoliaan vielä laulukilpailuissa.

Sekä liian kevyt että liian raskas ohjelmisto voivat olla äänelle haitallisia, muistuttaa Laulaja 1. Laulaja 2 kehottaa nuorta laulajaa myös olemaan laulamatta sellaisia rooleja, joiden tietää olevan itselleen liian kevyitä tai liian raskaita.

Ohjelmistovalinnat pitäisi siis tehdä yksilöllinen ääni ja sen tarpeet huomioon ottaen. Laulaja 3 pitää tärkeänä, että oppilas pääsee laulamaan sellaista ohjelmistoa, joka tuntuu sillä hetkellä hyvältä laulaa. Laulaja 2 muistuttaa, että laulukuntaa on kasvatettava muun ohjelmiston kautta, ennen kuin ääni jaksaa laulaa dramaattisia rooleja. Hän pitää myös lyyrisien sopraanoäänien kohdalla tärkeänä oppimisprosessina sitä, kuinka kevyemmästä lyyrisen sopraanon repertuaarista siirrytään raskaampaan lyyriseen repertuaariin.

Laulaja 1 muistuttaa, että yksittäisen äänityypin ohjelmistosta voi löytyä hyvinkin erilaista laulettavaa, jota voi kokeilla. Hän lisää myös, että dramaattisempaa äänenkäyttöä voi olla helpompi alkaa harjoitella lied-ohjelmiston kautta, sen sijaan, että hyppäisi suoraan raskaampaan oopperaohjelmistoon. Laulaja 2 lisää, että ranskalainen ooppera on tessituraltaan usein hieman matalampaa kuin esimerkiksi italialainen, joten myös ranskalainen repertuaari voi tulla kyseeseen. Sekä Laulaja 1 että Laulaja 2 mainitsevat myös barokkioopperan mahdollisena harjoitusohjelmistona.

Myös raskaiden sopraanoäänien opettamiseen liittyy haasteita. Selkeimmät näistä ovat haastatteluaineiston perusteella se, että ääni laulatetaan liian pieneksi ja ollaan liian varovaisia äänen suhteen, ja se, että itse äänityyppejä ei tunnisteta.

Kun raskasääninen laulaja laulaa liian kevyttä ohjelmistoa, tämä johtaa usein siihen, että tämä laulaa ilman tukea, jolloin laulaja ei pääse käyttämään koko instrumenttia, ja se kiristyy ja pienenee, kuvaa Laulaja 1. Laulaja 2 kertoo omista kokemuksistaan opiskeluaikanaan, jolloin hän lauloi enemmän koloratuuraohjelmistoa, joka johti siihen, että kurkunpää jännittyi ja jäi jatkuvasti liian korkealle, jolloin rintaäänien laulaminen oli mahdotonta. Hän nostaa esiin myös, että esimerkiksi liian pienesti laulamaan opetetussa mezzosopraanon äänessä äänen tyypilliset ominaisuudet eivät pääse esille. Myös Laulaja 3 kertoo, että opintojen aikana häntä kehoitettiin laulamaan lyyristä ohjelmistoa vielä silloinkin, kun jo tiedettiin, että hänellä on iso ääni.

Siihen, miksi äänen ominaisuuksia ei huomata tai tunnisteta, voi liittyä siihen, että laulaja ei ole vielä teknisesti tarpeeksi pitkällä siihen, että äänen luontaiset ominaisuudet pääsisivät esiin. Laulaja 1 antaa esimerkin, jossa laulaja ei ole vielä löytänyt rintarekisteriään, joten häntä laulatetaan lyyrisenä sopraanona, kunnes rintarekisterin löytyessä laulajalta paljastuukin tumma mezzosopraanon ääni. Toisaalta voi käydä myös päinvastoin: Ääni voi olla raskas ja matalat ja keskiäänät hyviä, mutta korkeat äänet vaikeita, joten laulajaa laulatetaan mezzosopraanona, mutta laulaja voi paljastua myöhemmin dramaattiseksi sopraanoksi, kuvaavat Laulaja 1 ja Laulaja 3.

Henkiset haasteet

Kolmas aineistosta paljastunut iso raskaiden sopraanoäänien haaste on turhautuminen. Tämä voi ilmentyä kärsimättömyytenä oman instrumentin suhteen ja turhautumisena laulettuun ohjelmistoon, saatuun vähäiseen arvostukseen ja ulkopuolelta tuleviin mielipiteisiin.

Omassa äänessä voi turhauttaa se, että näkee ja kuulee opiskelukollegoidensa laulavan nk. ”oikeaa ohjelmistoa”, mutta ei vielä itse pysty laulamaan sitä, koska ääni kypsyy raskautensa takia hitaammin, kuvaa Laulaja 1. Oman äänen haasteet voivat aiheuttaa pahimmillaan sen, että turhautuu siihen niin pahasti, että haluaa lopettaa laulamisen kokonaan, selittää Laulaja 2. Oman äänen ja edistyksen vertaileminen toisiin voi siis olla todellista myrkkyä kehittyvälle laulajalle.

Ohjelmistossa voi turhauttaa myös se, että voi joutua laulamaan paljon sellaista ohjelmistoa, jota ei tule laulamaan kovin kauaa, koska ääni kasvaa siitä lopulta ulos, kuvaa Laulaja 3. Myös se voi olla turhauttavaa, että työstetään paljon sellaista ohjelmistoa, joka jätetään hautumaan ja johon voidaan palata myöhemmin, kun ääni on siihen valmis, hän jatkaa. Kun tähän ohjelmistoon palataan, kehomuisti voi muodostua haasteeksi: Vaikka laulaja on kehittynyt äänellisesti, vanhat maneerit voivat nostaa aiemmin työstettyä ohjelmistoa laulaessa uudelleen päätänsä, sanoo Laulaja 3.

Turhauttavaa voi olla myös se, että ei raskaana äänenä itse menesty tai ei näe toisten raskaiden äänien menestyvän laulukilpailuissa, johtuen toisaalta siitä, että raskaammat äänet eivät ole usein kilpailuiässä ”valmiita”, mutta myös siksi, että niitä ei usein arvosteta kilpailuissa, selittää Laulaja 3. Näistä syistä dramaattisien ja raskaiden äänien on vaikeampi pärjätä laulukilpailuissa, hän tiivistää.

Laulaja voi saada osakseen tiukkojakin mielipiteitä siitä, mitä tämän pitäisi tai ei pitäisi laulaa ja millaista ohjelmistoa tämän kannattaisi tai ei kannattaisi työstää, kertoo Laulaja 3. Raskasäänisemät laulajat joutuvat myös kuulemaan jatkuvasti pyyntöjä laulaa kevyemmin tai hiljempaa, mikä on sekin pitkän päälle turhauttavaa, hän jatkaa.

Laulaja 3 nostaa esiin, että laulunopettaja voi auttaa oppilastaan paitsi tämän äänen kehittämässä, mutta myös oppilaan vahvistamisessa ihmisenä: Oppilaan ääni kehittyy myös tämän identiteetin ja itsevarmuuden vahvistuessa. Laulaja 3 lisää pitävänsä tärkeänä oppilaittensa valmennusta erilaisiin laulajan elämään kuuluviin tilanteisiin, kuten erilaisiin esiintymisiin ja palautteen vastaanottamiseen.

Haasteiden selättäminen

Kun laulaja on löytänyt itselleen sopivaa ohjelmistoa tai itselleen toimivimman fakin, se näkyy voimakkaimmin laulamisen helppoutena ja vapautena sekä äänen kestävydessä. Kun etsitään oppilaalle oikeaa ohjelmistoa tai fakkaa, on otettava huomioon sekä opettajan kuulokuva että oppilaan henkilökohtainen tunne ohjelmistosta.

Itselle oikean ohjelmiston laulamisen pitäisi olla helppoa, toteaa Laulaja 1. Näkemykseen yhtyvät myös Laulaja 2 ja Laulaja 3. Laulaja 2 lisää, että itselleen sopivassa ohjelmistossa omasta äänestään saa kaiken irti. Laulaja 3 kuvailee, että itselleen sopivaa ohjelmistoa laulaessa tuntuu, että pystyy tekemään äänellään musiikkia. Laulaja 1 lisää kuitenkin myös, että mikäli ohjelmiston laulaminen tuntuu todella vaikealta, syynä voi olla väärän äänityypin ohjelmiston lisäksi yksinkertaisesti tasoltaan laulajalle vielä liian haastava kappale.

Oikean ohjelmiston löytyminen näkyy myös äänen kestävydessä: Kun laulaa itselleen oikean äänityypin ohjelmistoa, jaksaa laulaa pitkiäkin rooleja, kertoo Laulaja 2. Laulaja 3 lisää, että oikean äänityypin ohjelmiston laulaminen voi tuntua hyvältä silloinkin, kun kappale ei ole vielä täysin esiintymisvalmis.

Laulaja 1 selittää, että se, millaiset asiat ovat äänelle luontevia laulaa, antavat yleensä osviittaa siitä, mitä äänityyppejä se on. Äänityyppeihin liittyy kuitenkin myös sellaista, mikä ei ole yksiselitteistä: Kokenut laulaja ja laulunopettaja voi kuulla opiskelijan äänenväristä, että tämä laulaa itselleen väärää ohjelmistoa, vaikka tämä laulaisikin tätä ohjelmistoa hyvin, hän täsmentää. Mikäli ohjelmiston laulaminen tuntuu pahalta, se usein sekä näkyy, että kuuluu ulospäin, lisää Laulaja 2.

Opettajan kuulokuvan lisäksi tärkeää on kuitenkin myös opiskelijan henkilökohtainen tunne siitä, mikä tuntuu hyvältä laulaa ja mikä ei, muistuttaa Laulaja 3. Opettajan on siis kuunneltava myös sitä, mitä oppilas itse sanoo, hän tarkentaa.

5.4 Tulosten yhteenveto

5.4.1 Äänen, ääniluokituksen ja identiteetin suhde

Äänellä ja identiteetillä on yhteys, mutta se ei ole suora ja sen määrittäminen on erittäin haastavaa. Ääniluokitusten ja identiteetin yhteys on aiheena tätäkin vaikeampi.

Äänen ja identiteetin yhteys näkyy kuitenkin voimakkaasti tilanteissa, jossa identiteetin ja äänen välillä on ristiriitaa. Oma unelmääni voi olla ristiriidassa sen kanssa, millaiset äänen ominaisuudet todellisuudessa ovat, mikä voi olla haitata äänen kehittymistä. Jos laulaja ei koe omakseen äänityyppejä, jollaisena ulkopuoliset korvat kuulevat hänet, tämä voi torjua nämä mielipiteet oman identiteettinsä vastaisina. Tällaisessa tilanteessa yksilön kokemus omasta äänestään ja ulkoa tultu havainto tästä äänestä ovat keskenään ristiriidassa.

Äänen ja identiteetin yhteys näkyy yksilön äänellisissä ihanteissa ja haaveissa sekä erilaisten äänien arvottamisena näiden perusteella. Tämä heijastelee myös omaan ääneen: Mikäli ei pidä niitä ominaisuuksia, joita yksilöllä omassa äänessään on, arvokkaina verrattuna haaveilemiinsa äänellisiin ominaisuuksiin, voi tilanne olla henkisesti raskas ja vaikuttaa itsetuntoon. Hyvä itsetunto on tärkeä, sillä laulajan identiteetti kuuluu äänessä laulajan äänen parhaimpien ominaisuuksien kautta, sekä laulajan monipuolisessa ilmaisussa.

Sen sijaan identiteetin ja työstettyjen roolien välillä ei ole yhteyttä, sillä tärkeämpää on äänellinen sopivuus. Roolien tai tehtävien valitseminen ei myöskään ole yleensä mahdollista varsinkaan nuorille laulajille. Toisaalta myös laulajalla on arkiminä ja työminä, joten oma identiteetti ei myöskään ole välttämättä erilaisuuksista huolimatta ristiriidassa roolihahmon identiteetin kanssa, ja ohjelmisto voi tästä huolimatta tuntua itselle sopivalta myös persoonan kannalta. Myös päinvastainen on kuitenkin totta: Sekä omalle äänelleen epätyypillinen laulaminen että omasta persoonastaan hyvin epätyypillinen lavaoleminen voivat tuntua vaikeilta tai ahdistavilta, mikä vahvistaa edelleen havaintoa äänen ja identiteetin yhteydestä.

Aineiston sisällön lisäksi aineiston kielestä nousi esille yksi huomio, joka kertoo äänen ja identiteetin suhteesta: Sekä haastateltavat että haastattelija olivat taipuvaisia puhumaan äänestä subjektina, ikään kuin äänellä itsellään olisi oma tahto ja identiteetti, joka on laulajasta erillinen.

Mitä tulee raskaampien sopraanoäänien identiteettiin, raskaammat sopraanoäänit ja muutkin raskaat äänet voivat jakaa kokemuksia ainakin yhteisten haasteittensa osalta. Nämä haasteet liittyvät itse äänen raskauteen ja tämän tuomiin teknisiin haasteisiin. Toinen iso haaste on ohjelmiston valitseminen.

Myös jaetut turhautumisen kokemukset luovat yhteistä identiteettiä ja samaistumispintaa toisiin laulajiin, joilla on samankaltaisia äänellisiä ominaisuuksia. Turhautumista voivat aiheuttaa äänen hidas kehittyminen ja tämän aiheuttama kärsimättömyys, ohjelmistohaasteet, laulukilpailuihin liittyvät ongelmat, koettu arvostuksen puute ja saadut ristiriitaiset neuvot ja mielipiteet.

Oleellisinta on kuitenkin se, kuinka yksilö itse kokee oman äänensä ja ääniluokkansa suhteessa identiteettinsä, sen sijaan, että kehittyviä dramaattisia ääniä yhdistäisivät jotkin tietyt persoonallisuuspiirteet tai muut yleistettävissä olevat tekijät. Kun ääni ja ääniluokitus koetaan identiteetin kannalta keskenään tasapainoisiksi ja yhteensopiviksi, se on sekä äänellisesti että henkisesti voimauttavaa. Kun taas ääni ja ääniluokitus koetaan identiteetin kannalta ristiriitaisiksi tai irrallisiksi omasta itsestä, voi tilanne aiheuttaa sekä äänellistä että henkistä epävarmuutta ja vierauden tunnetta.

5.4.2 Pedagogi oppilaan identiteetin vahvistumisen tukena

Tärkein asia, mitä opettaja voi tehdä oppilaansa identiteetin rakentumisen tukemiseksi, on antaa oppilaalle aikaa ja rauha etsiä ja tutkia sekä omaa ääntään että identiteettiään. Erityisesti raskäänisille laulajille on annettava aikaa instrumentin kehittymiseen, sillä raskaat äänet kehittyvät hitaammin kuin kevyemmät äänet ja ohjelmisto on usein myös tematiikaltaan raskaampaa. Oikoteiden etsiminen ei ole järkevää, sillä aika ja kuljettu matka ovat merkittäviä äänen kehittämisessä. Toisaalta on tärkeää myös olla tyytyväinen omasta kehityksestään ja siitä, missä ääni on juuri nyt, vaikka äänessä onkin aina kehitettävää.

Opettajan on tärkeää vaalia oppilaansa ja tämän äänen yksilöllisyyttä: Jokainen ääni on yksilöllinen, ja on tärkeää oppia laulamaan omalla äänellään. Opettajan on tunnistettava, mistä oppilas on äänellisesti tullut ja mihin tämä on menossa. Ääntä ei voi myöskään pakottaa johonkin tiettyyn lokeroon, ja lokeroimisen kanssa on muutoinkin oltava varovainen. Lokeroiminen ei myöskään ole opettajan tehtävä, vaan oppilaan parhaiden äänellisten ominaisuuksien tutkiminen ja vaaliminen oppilaan kanssa on. Näitä ominaisuuksia määrittäessä opettajan havaintojen lisäksi myös oppilaan kokemus on tärkeä.

Opettajan on myös kunnioitettava sitä identiteetin ja äänen rakennusta, mitä oppilas on tehnyt aiemmin: Sen sijaan, että purkaa kaiken, mitä oppilas on aiempien opettajien opissa rakentanut, rakennetaan vanhan perustan päälle uutta. Opettajan on tärkeää toimia tavalla, joka auttaa vahvistamaan oppilaan itsetuntoa, sillä itsetunnon kehittyessä äänikin kehittyy.

Luottavassa opetussuhteessa oppilas pystyy keskustelemaan vapaasti opettajansa kanssa ääneensä ja identiteettiinsä liittyvistä asioista. Mikäli opettaja on samankaltaista äänityyppiä kuin oppilas, tämä voi olla erityisen suuri apu ja tuki kyseisen äänityypin tyypillisten haasteiden selättämisessä. Kollegoiden ja muiden laulajien kanssa työskentelevien ammattilaisten apu voi olla hyvä lisä, mikäli opettajalla itsellään ei ole tarpeeksi kokemusta jossakin sellaisessa asiassa, johon oppilas tarvitsee apua.

6 Pohdinta

6.1 Työn eettisyys ja vastuullisuus

Työn kirjoittamisessa on pyritty välttämään plagiointia ja muiden kuin suomenkielisten lähteiden kohdalla suoraa kääntämistä. Suoria käännöksiä on käytetty ainoastaan, jos tämä on tarkoituksenmukaista, esimerkiksi haluttaessa korostaa lähteen käyttämää ilmaisutapaa.

Aineiston analyysissä ei ole vääristelty saatuja tietoja tai pyritty analysoimaan aineistoa tavalla, joka olisi voinut johtaa tulosten vääristymiseen. Silloin kun mahdollista, tuloksista on pyritty kirjoittamaan tavalla, joka ei jätä tilaa väärinymmärryksille. Mikäli tulokset eivät ole yksiselitteisiä, tämä on myös ilmaistu.

Haastateltujen aikaa ja osallistumista tutkimukseen kunnioitettiin mm. pitämällä huolta haastateltujen pysymisestä sovitussa aikataulussa ja pyrkimällä selkeyteen tutkimukseen osallistumiseen liittyvässä tiedotuksessa. Haastatelluille pyrittiin kertomaan selkeästi haastatteluprosessin kulusta, siihen liittyvistä käytännön asioista sekä tutkimuksen teemoista. Haastattelun aikana pyrittiin välttämään johdattelevia kysymyksiä tai haastateltavien painostamista paljastamaan arkaluontoista tietoa tai yksityiskohtia taikka jotakin muuta sellaista tietoa, jota nämä eivät halua paljastaa. Haastatteluaineiston analyysissä ei ole reposteltu sellaisilla mahdollisesti arkaluontoisilla tai haastateltavien tunnistamiseen johtavilla yksityiskohdilla, joista haastateltava on vapaaehtoisesti kertonut.

Haastatelluilta ei kerätty henkilötietoja, joiden perusteella nämä voitaisiin tunnistaa suoraan, ja haastateltujen nimet ja yhteystiedot yhteydessä tutkimukseen ovat ainoastaan haastattelijan tiedossa. Haastateltavien tarkat taustatiedot, kuten opiskelupaikat, tarkat tiedot uran kestosta sekä mahdolliset mainitut tehdyt tai työstetyt roolit salattiin litteroinnin aikana, eikä näihin ole viitattu myöhemmin aineiston analyysissä. Myös itse litteraatit tuhotaan, kun työ on hyväksytty ja arvioitu.

Prosessin aikana on huolehdittu tietosuojasta myös työn ja siihen liittyvien materiaalien säilyttämisessä. Muilla kuin kirjoittajalla ei ole eikä ole ollut pääsyä salattavia tietoja sisältäviin aineistoihin. Kirjoittaja itse on pyrkinyt olemaan keskustelematta työstä, siihen liittyvistä salattavista tiedoista tai tutkimusaineiston analyysissä työn ulkopuolelle rajautuneista tiedoista kenenkään kanssa.

6.2 Aineisto

Teoreettinen viitekehys ja haastattelun tulokset tukevat pitkälti toisiaan, erityisesti mitä tulee raskaiden tai dramaattisten sopraanoäänien haasteisiin ja pedagogiikkaan: Itse äänen raskaus aiheuttaa eniten ongelmia, olivat ne sitten teknisiä tai henkisiä. Toisin sanoen äänen raskaus vaikuttaisi olevan ominaisuus, joka ongelmia aiheuttaessaan heijastelee helposti opiskelijaan ja tämän kokemuksiin. Ohjelmistoon liittyvät haasteet liittyvät nekin äänen hitaampaan, kevyemmistä äänistä tyypillisesti poikkeavaan kehityskaareen. Toisaalta itse äänen raskaus mahdollistaa sen, että sekä äänen itsensä kehittämiseen että laulajan identiteetin rakentumiseen on käytettävä ja annettava aikaa, mikä voi olla tervettäkin sekä henkisen hyvinvoinnin että pitkäkestoisen uran kannalta.

Suhtautumisessa ääniluokitusten käyttöön oli kuitenkin selkeä ero tietoperustan kirjallisen aineiston ja haastattelulla kerätyn aineiston välillä. Tietoperustan aineistossa korostui, että luokittelutavoista voi olla ensisijaisesti hyötyä, erityisesti sopivan repertuaarin löytämisessä ja ääni-identiteetin kehityksessä. Haastatteluaineistossa taas ääniluokitukseen suhtauduttiin varovaisemmin, ja ääniluokituksiin liiallisesta tukeutumisesta ja mustavalkoisesta tulkinnasta varoitettiin, ja suhtautuminen roolihahmoihin vaikutti pragmaattisemmalta.

Tämä ero voinee johtua siitä, että Suomi on maana niin pieni, että käytännössä laulaja ei voi pitäytyä töitä saadakseen pelkästään sellaisissa rooleissa, jotka kiinnostavat tätä erityisen paljon tai jotka sopivat tälle kaikin mahdollisin tavoin loistavasti. Tietoperustan monissa amerikkalaisissa lähteissä taas työllistymisestäkin puhuttiin paljon utopistisemmin, mikä voinee selittyä muun muassa kulttuurisilla eroilla ja tavassa, jolla korkeakulttuuriin suhtaudutaan ja kuinka ja ketkä sitä rahoittavat.

Sama suhtautumiserö näkyy myös siinä, että ääniluokituksen löytämisen merkitys korostuu kirjallisissa aineistoissa haastatteluaineistoja paljon enemmän: Kirjallisissa lähteissä oman äänen luokittaminen työllistymisen kannalta korostuu paljon enemmän, kun taas haastatteluaineistossa sekä Haverinen Brandtin työssä oman äänen tarkkaa luokittamista merkittävämmäksi nousee eräänlainen itsetuntemus ja taiteilijan identiteetti, joka auttaa profiloitumaan tietynlaisena laulajana. Myös Festeu puhuu työssään ohjelmistovalinnoista enemmänkin henkilökohtaisen ilmaisun, taiteilijaidentiteetin ja tietynlaisena laulajana profiloitumisen kannalta. Tämä kuulostaa brändäyksestä puhumiselta, vaikka itse termejä ”brändi” tai ”brändäys” ei mainitakaan.

Herää myös kysymys siitä, kuinka hyvin esimerkiksi oopperatalojen johto tuntee ääniluokitusjärjestelmät, ja kuinka paljon niitä käytetään alkuperäisestä työsuojelunäkökulmasta. Laulaja 3 pohti itse, että työsuojelu lienee enemmänkin laulajan itsensä vastuulla. Laulaja 2 sivusi samaa aihetta sanoessaan, että laulaja on itse vastuussa siitä, ettei laula liian kevyitä tai liian raskaita rooleja, jotka voivat olla äänelle haitallisia.

6.3 Tutkimus

Mitä tulee äänen, ääniluokituksen ja identiteetin suhteeseen, se on selvä, mutta sen määrittelemisen on vaikeaa. Tämä suhde vaikuttaisikin näkyvän henkilökohtaisessa kokemuksessa äänestä ja identiteetissä, eikä niinkään minään ulkoisesti määriteltävissä tai yleistettävissä olevissa tekijöissä.

Identiteetti osoittautui haastavaksi tutkimusaiheeksi jo teoreettista viitekehystä rakentaessa. Sovellettavissa olevaa tutkimusta identiteetistä oli vaikea löytää, ja nimenomaan ääniluokituksen kannalta tehtyjä laajoja töitä ei ole juurikaan tehty, ne eivät olleet helposti sovellettavissa tämän työn aiheiden kannalta, niihin käsiksi pääseminen ei ollut mahdollista teoreettista viitekehystä kirjoittaessa ja tutkiessa tai nämä työt eivät vielä olleet valmiita. Tutkimuksen hankalan aiheen takia äänen, ääniluokituksen ja identiteetin suhdetta olisi mielenkiintoista ja hedelmällistä tutkia kaikin puolin suuremmin, sekä ajallisten resurssien, tutkimusaineiston, tutkimusmetodien ja tavoitteiden kannalta.

Myös tutkimuksen tavoitteet ja näkökulmat muuttuivat voimakkaastikin prosessin aikana. Tämä heijastuu esimerkiksi siinä, että aiheen käsittely nimenomaan äänityyppien näkökulmasta jäi alun perin suunniteltua vähäisemmäksi. Näin on ensisijaisesti siksi, että äänen ja identiteetin suhde osoittautui jo itsessään odotettua vaikeammaksi tutkia. Prosessin alussa rajausta keskittyikin voimakkaammin tiettyihin ”dramaattisiin” fakkeihin, mutta lopulta rajausta ”raskaampiin sopraanoäänisiin” on paljon löyhempi.

Mielenkiintoinen huomio on myös se, että sen lisäksi, että oppilaalle on annettava rauha työskentelynsä, opettajan on tietyllä tavalla annettava rauha myös kollegoidensa työskentelyyn oppilaansa kanssa. Tämä näkyy haastatteluaineistossa mielestäni esimerkiksi avoimuudessa yhteistyön tekemiselle muiden alan ammattilaisten kanssa oppilasta opettaessa sekä ajatuksessa siitä, että

opettaja ei voi pyyhkiä pois oppilaansa aiempia oppeja tai kokemuksia, vaan on rakennettava näiden oppien päälle uutta.

Kysymyksissä olisi voinut mennä rohkeamminkin henkilökohtaiseen identiteettiin ja kysymysten muotoilua olisi sitäkin voinut vielä kehittää. Syvemmälle identiteettiaiheeseen olisi voinut päästä esimerkiksi niin, että haastatteluja olisi ollut kaksi tai kolmekin kutakin haastateltavaa kohti, jolloin myöhemmillä haastattelukerroilla aiheesta keskusteleminen olisi voinut olla sekä helpompaa, että haastateltaville olisi tarjoutunut mahdollisuus pohtia aihetta itsekseen haastattelukertojen välissä. Useampi haastattelu olisi tosin tarkoittanut myös lisää litterointi- ja analysointityötä, joka ei olisi ollut ajallisten tai henkilöresurssien kannalta mahdollista tällä erää.

Vaikka tutkimuksen tulokset eivät ole millään tavalla yksiselitteisiä tai tyhjentäviä, ei tämä ole lan-
nistava seikka, vaan pikemminkin rohkaiseva sellainen: Aihetta voi ja kannattaa tutkia lisää. Tällöin
hyödyksi olisivat toki kaikin puolin suuremmat resurssit.

Johtuen identiteetin tutkimuksen haasteista, aihetta voisi olla mielenkiintoista tutkia lisää myös
sellaisissa tilanteissa, kun identiteettiä yhdistää äänen tai ääniluokituksen lisäksi jokin muukin ko-
kemus, esimerkiksi tietty sukupuoli- tai seksuaali-identiteetti. Tämä myös auttaisi rajaamaan tutki-
musta enemmän kuin yksittäinen ääniluokka, mikä voisi helpottaa tutkimusta itseään. Aihetta tut-
kiessa olisi toki myös erityisen tärkeää, että tutkimusta olisi tekemässä sellaisia tutkijoita, joilla on
henkilökohtainen kokemus tutkimuksen aiheesta.

Mielenkiintoista on myös se, että haastateltavat sekä haastatteliija itse olivat taipuvaisia puhu-
maan äänestä ikään kuin äänellä itsellään olisi oma identiteetti. Aihetta voisi olla mielenkiintoista
tutkia enemmän, esimerkiksi yhteistyössä kielitieteilijöiden kanssa. Toinen mielenkiintoinen seikka
oli, että vaikka haastatteluprosessin aikana ei kysytty mitään kysymyksiä liittyen ulkomusiikillisiin
asioihin tai laulajan ulkonäköön liittyen, kaikki kolme haastateltavaa sivusivat teemaa, joko tarkoi-
tuksella tai tahattomasti. Ulkomusiikillisten tekijöiden vaikutusta ja suhdetta laulajalla havaittuun
äänityyppiin olisi sitäkin jännittävää tutkia, mutta aika näyttää, uskaltaako kukaan, jos en minä
itse, avata tätä Pandoran lipasta.

6.4 Epilogi

Odotin äänen ja identiteetin suhteen määrittelemisen paljon helpommaksi kuin se osoittautui, sillä kuka tahansa laulaja voi kertoa, että näiden suhde on kiistämätön. Olin myös melko varma, että muutkin ihmiset mieltävät itsensä yhtä voimakkaasti joksikin tietynlaiseksi ääneksi, sillä omalla kohdallani tämä kokemus on ollut melko voimakas. Koko tutkimusaihe osoittautui kuitenkin prosessin edetessä päivä päivältä moniulotteisemmaksi ja monimutkaisemmaksi, ja äänen tai ääniluokituksen suhde henkilökohtaiseen identiteettiin haastavammaksi analysoida.

Huomasin myös, että en ollut erilaisten äänellisten ominaisuuksien arvottamiseen lainkaan niin syytön kuin olin halunnut ajatella itseni olevan, ja että tämä ja äänelliset haaveeni vaikuttavat siihen, millaiseksi koen oman ääneni ja millaiseen suuntaan haluaisin sitä ensisijaisesti kehittää. Toisin sanoen tutkimus on auttanut ainakin minua itseäni sanoittamaan sellaisia kokemuksiani, joita en aiemmin ole osannut käsitteellistää tai joista en edes ole ollut täysin tietoinen itsessäni.

Oma suhteeni ääniluokituksiin on ollut pitkään monimutkaisempi kuin kukaan minut tunteva voisi arvatakaan. Vaikka olen henkilökohtaisesti kokenut saaneeni äänityyppien ja niille suositeltujen ohjelmistojen tutkimisesta enemmän mahdollisuuksia kuin rajoitteita, ja ainakin kuvitellut olevani ohjelmistohaaveissani ennakkoluuloton, olen huomannut omalta osaltani, kuinka olen omilla ohjelmistovalinnoillani ajoittain myös rajoittanut itseäni, pääasiassa jättämällä kokeilematta joitakin sellaisia aarioita, joiden olen kokeilematta arvellut olevan minulle huonoja ohjelmistovalintoja johdettua joko omasta persoonastani, habituksestani tai molemmista edellä mainituista. Samalla olen antanut sen, minkälaisena äänenä muut minut saattaisivat nähdä tai muutoin havaita, estää minua laulamasta itseäni kiinnostavaa ohjelmistoa. Viime aikoina olen suhtautunut ohjelmistovalintoihini avoimemmin, osittain tutkimuksen kanssa työskentelyn seurauksena.

Kun ajattelee tavoitettani löytää tutkimuksellani jotakin raskaampien sopraanoäänien identiteettiä yhdistävää, joka voisi voimaannuttaa, on harmillista, että jaettu identiteetti olikin tulosten perusteella määriteltävissä lähinnä jaettujen haasteiden, ongelmien ja negatiivisten tunteiden kautta. Toisaalta olen itse tuloksista riippumatta toistuvasti saanut itseni kiinni ajattelemasta, että jokin aineistoissa mainittu kokemus kuulostaa todella tutulta ja henkilökohtaiselta.

Olen tämän prosessin aikana alkanut itse hahmottaa äänen ja identiteetin suhdetta laulajan näkökulmasta seuraavalla tavalla: Identiteetti itse kuuluu äänen ytimessä, äänessä itsessään, vaikka laulajan "identiteettiä" peittäisikin erilaisia sitä teksturoidun lasin tavoin sumentavia kerroksia. Kun laulaa esimerkiksi pianistin säestämänä tyypillisessä konserttitilanteessa, sumentavia kerroksia on vähemmän, sillä laulaja laulaa omissa vaatteissaan. Laulajan "identiteettiä" sumentaa lähinnä esitetty musiikki ja sen tulkinta. Oopperalavalla sumentavia kerroksia, tai erilaisia "identiteettistä" harhauttavia seikkoja, on enemmän, mutta ääni kuuluu edelleen laulajalle itselleen, vaikka hän kuinka muuntelisi sitä. On siis mahdotonta irrottaa omaa ääntään itsestään.

Lähteet

- Boldrey, R. 1994. Guide to Operatic Roles & Arias (2. painos) Redmond, Washinton. PST Inc. (Caldwell Publishing Co.)
- Cotton, S. 2012. Fach vs. Voice type: A call for critical discussion. Journal of singing, 69, 2, 153–166. <http://vocped.ianhowell.net/wp-content/uploads/Cotton-Fach.pdf>.
- Eskola, J.; Lätti, J. & Vastamäki, J. 2018. Teemahaastattelu: Lyhyt selviytymisopas. Teoksessa Ikku-noita tutkimusmetodeihin 1: Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalla tutkijalle. 5. uud. P., PS-kustannus, Jyväskylä. E-kirja. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789524515160>.
- Festeu, A. 2020. The role of operatic repertoire in young singers' professional development. Bulletin of the Transilvania University of Brasov. Series VIII, Performing Arts. Brasov Vol. 13, Iss. 2, 2020, s. 85–94. <https://www.proquest.com/docview/2492714535/fulltextPDF/EB4B2845C614773PQ/1?accountid=11773>.
- Haverinen- Brandt, M. 2009. Laulajaidentiteetti - avain työelämään. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Docmus-yksikkö.
- James, A. 2018. Technique for the Developing Dramatic Soprano. Väitöskirja, University of Southern Mississippi. <https://aquila.usm.edu/dissertations/1576/>
- Jones D. L. 2000. Special considerations in training dramatic voices, voiceteacher.com-sivustolla. Viitattu 9.6.2022. https://voiceteacher.com/dramatic_voice.html.
- Jones D. L. 2006. The danger of under-singing large or dramatic voices, voiceteacher.com-sivustolla. Viitattu 9.6.2022. <https://voiceteacher.com/undersinging.html>.
- Jones D. L. 2003. The maturing dramatic soprano voice: Challenges and solutions, voiceteacher.com-sivustolla. Viitattu 9.6.2022. https://voiceteacher.com/dramatic_soprano.html.
- Juuti, P. & Puusa, A. 2020. Laadullisen tutkimuksen ominaispiirteet. Teoksessa Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät. Gaudeamus, Helsinki. E-kirja. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789523456167>
- Juvonen, T. 2017. Sisäpiirihaastattelu. Teoksessa Tutkimushaastattelun käsikirja. Tampere: Vastapaino.
- Kloiber, R. 1961. Handbuch der Oper. 6. painos. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Kloiber, R.; Konold, W. 1994. Handbuch der Oper (8. painos) Deutscher Taschenbuch Verlag, München & Kassel, Stuttgart. J.B. Metzler & Bärenreiter Verlag.
- Kloiber, R.; Konold, W.; Maschka, R. 2016. Handbuch der Oper (14. painos) Kassel, Stuttgart. J.B. Metzler & Bärenreiter Verlag.
- Miller, R. 2000. Training Soprano Voices. Oxford: Oxford University Press.

Parr, S. M. 2019. Wagnerian singing and the limits of vocal pedagogy. *Current Musicology*. New York Iss. 105, Fall 2019, s. 56–74.

<https://www.proquest.com/docview/2575031957/fulltextPDF/499C5BEF7C54465CPQ/1?accountid=11773>.

Perkkilä, P. & Valli, R. 2018. Sähköinen kyselylomake ja sosiaalinen media aineistonkeruussa. Teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1: Metodin valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. 5. uud. P., PS-kustannus, Jyväskylä. E-kirja. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789524515160>.

Puusa, A. 2020. Laadullisen tutkimuksen aineistohankintamenetelmiä: Haastattelu. Teoksessa *Teoksessa Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät*. Gaudeamus, Helsinki. E-kirja. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789523456167>.

Ruusuvuori, J. & Nikander, P. 2017. Haastatteluaineiston litterointi. Teoksessa *Tutkimushaastattelun käsikirja*. Tampere: Vastapaino.

Tuomi, J., & Sarajärvi, A. 2018. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. uud. p., Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki. E-kirja. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789520400118>.

Valli, R. 2018. Aineistonkeruu kyselylomakkeella. Teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1: Metodin valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. 5. uud. P., PS-kustannus, Jyväskylä. E-kirja. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789524515160>.

Vilka, H. 2021. Tutki ja kehitä. 5. uud. p., PS-kustannus, Jyväskylä. E-kirja. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789523701731>.

Liitteet

Liite 1. Äänityyppien vertailu kirjallisuudessa

Diskanttiklaaviäänet

Kloiber (1994)	Tyypillinen ääniala (Kloiber)	Karakttäri / vakava fakki	Ominaisuudet (Kloiber)	Boldrey	Tyypillinen ääniala (Boldrey)	Ominaisuudet (Boldrey)
Spielsopran (Soubrette)	c' – c'''	kar.	"herkkä, taipuisa ääni; siorakenteinen olemus"	Soubrette	(b) c' – c'''	hellä äänenväri, kevyt, pehmeä ja joustava ääni
Charaktersopran	h – c'''	kar.	"väliääniluokitus; hyvät karakterisointimahdollisuudet"			
Lyrischer Koloratursopran	c' – f'''	kar.	"erittäin ketterä ja korkea, pehmeä ääni"	Light Lyric Coloratura Soprano	(a) c' – f'''	solakka äänenväri, maltillinen, erittäin ketterä ääni
				Full Lyric Coloratura Soprano	(g) c' – f'''	solakka ja lämmin äänenväri, keskikokoinen, ketterä ääni
Lyrischer Sopran	c' – c'''	vak.	"pehmeä ja kirkas ääni, joka on jalon linjakas"	Light Lyric Soprano	(b) c' – c'''	pehmeän täyteläinen äänenväri, maltillinen ääni
				Full Lyric Soprano	(b) c' – c''' (c#''')	hellä äänenväri, kiinteäsointinen, mutta ei kovaääninen ääni
Dramatischer Koloratursopran	c' – f'''	vak.	"ketterä, erittäin korkea ääni, joka on dramaattisen lävistävä"	Light Dramatic Coloratura Soprano	c' – f'''	säkenöivä äänenväri, vahva, joustava, ketterä ja lävistävä ääni
				Full Dramatic Coloratura Soprano	c' – f'''	metallinen äänenväri, erittäin voimakas, joustava ja lävistävä ääni
Jugendlich-dramatischer Sopran	c' – c'''	vak.	"voimakasääninen lyyrinen sopraanoääni, joka pystyy mukautumaan myös dramaattisiin huippukohtiin"	Light Dramatic (Spinto) Soprano	(a) c' – b''(c'')	lyyrisiä sopraanoääniä tummempi äänenväri ja voimakkaampi ääni, dynamiikoiltaan joustava
Dramatischer Sopran	g – c'''	vak.	"mittava, metallinen ääni, joka on äärimmäisen lävistävä"	Full Dramatic Soprano	(g) b – b'' (c''')	spintoja tummempi, metallinen äänenväri, muhkea, raskas, tilava, erittäin lävistävä ääni
				High Dramatic Soprano	g – a'' (c''')	metallinen äänenväri, erittäin vahva ja voimakas, erittäin lävistävä ääni
Spielalt (Lyrischer Mezzosopran)	g – b''	kar.	"joustava, karakterisointivalmiudet omaava ääni"	Light Lyric Mezzo-Soprano	(g) b – c'''	solakka äänenväri, kevyt, ketterä, karakterisointivalmiudet omaava ääni
				Full Lyric Mezzo-Soprano	g – b''	lämmin äänenväri, keskikokoinen, sulava, karakterisointivalmiudet omaava ääni
				Lyric Contralto	(f) g – f'' (a'')	tumma äänenväri, täyteläinen ääni, joka ei ole yhtä joustava kuin mezzosopraanoilla
Dramatischer Mezzosopran	g – b''(-c''')	vak.	"ketterä, metallinen, tummanvärinen väliäänityyppi, joka usein kypsyy edelleen ääridramaattiseksi fakiksi; korkeat äänet on"	Dramatic Mezzo-Soprano	g – b'' (c''')	metallinen, dramaattisia sopraanoita tummempi ja mehevämpi äänenväri, suuri, vahva ja kestävä ääni
Dramatischer Alt	g – b''	vak.	"ketterä, metallinen ääni, jossa sekä korkeat että matalat äänet ovat kehittyneet hyvin; lävistävä"	Dramatic Contralto	(f) g – f'' (a'')	tumma ja metallinen äänenväri, täyteläinen ja paksu, lävistävä ääni
Tiefer Alt	f – a''	vak.	"täyteläinen, paksu ääni, joka on erittäin matala"			

Bassoklaaviäänet

Kloiber (1994)	Tyypillinen ääniala (Kloiber)	Karakttäri / vakava fakki	Ominaisuudet (Kloiber)	Boldrey	Tyypillinen ääniala (Boldrey)	Ominaisuudet (Boldrey)
<i>Äänityyppiä ei esitelty Kloiberissa lainkaan</i>				Countertenor	(d) f – a'' (c''')	kaikissa rekistereissä tasapainoinen, joustava ääni
Charaktertenor	A – b'	kar.	"väliääniluokitus; hyvät karakterisointimahdollisuudet"	Comic tenor	(A) c – b' (h')	solakka, kirkas, joustava ääni, keskirekisterissä parhaimmillaan, hyvä näyttelijä
Spieltenor (Tenorbuffo)	c – h'	kar.	"solakka, karakterisointikykyinen ääni"			
Lyrischer Tenor	c – d''	vak.	"pehmeä, ketterä, kirkas ääni, erittäin korkea"	Light lyric tenor	c – d'' (es'')	erityisen hyvä ja joustava korkea rekisteri, lempeä, ketterä, kevyt ääni
				Full lyric tenor	c – c'' (cis'')	tasapainoinen, lempeä, kiinteä mutta ei voimakas, linjakas ääni
Jugendlicher Heldentenor	c – c''	vak.	"metallinen ääni, joka pystyy mukautumaan sekä lyyrisiin kohtiin että dramaattisiin huippukohtiin"	Dramatic (spinto) tenor	c – c''	kiinteä, lyyrisiä matalampi ja tummempi ääni, jalo, metallinen, voimakas, sekä lyyrisiin linjoihin että dramaattisiin huippukohtiin mukautuva
Heldentenor	c – c''	vak.	"raskas, mittava ääni, jossa on kantava keski- ja matala rekisteri; usein baritonaalinen väri"	Heroic tenor	c – b' (c'')	voimakas ja raskas ääni, vahva matala ja keskirekisteri, baritonaalinen sointi, lävistävä
Charakterbariton	A – g'	kar.	"Voimakas, muuntautumis-kykyinen ääni, hyvät karakterisointimahdollisuudet"	Light lyric baritone	(G) c – as' (a')	solakka, maltillinen, joustava ja linjakas ääni, hyvä korkea rekisteri, hyvä näyttelijä
Spielbariton	B – as'	kar.	"solakka, ketterä, korkea ääni"	Full lyric baritone	(G) c – fis' (as')	raskas, tilava, lävistävä ja voimakas ääni, kirkas ja voimakas korkea rekisteri, keski- ja matala rekisteri tasapainoiset, kyky käyttää erilaisia äänenvärejä, hienovarainen näyttelijä
Lyrischer Bariton	B – as'	vak.	"pehmeä, ketterä, kaunislinjainen ja korkea ääni"			
Kavalierbariton	A – g'	vak.	"metallinen ääni, joka pystyy mukautumaan sekä lyyrisiin kohtiin että dramaattisiin huippukohtiin; miehekkään jalo, baritonaalinen väri"			
Heldenbariton (Hoher Baß)	G – fis'	vak.	"raskas, mittava ääni, jossa ei ole säteilevää korkeaa"	Dramatic baritone	–	raskas, tumma
				Heroic baritone	–	matalampi kuin "heroic tenor"
Spielbaß (Baßbuffo)	E – f'	kar.	"solakka, ketterä ja karakterisointikykyinen ääni"	Comic bass	(D) F – e' (f')	kirkas, hyvinkin solakka tai hyvinkin voimaka, joustava ääni, karakterisointikyky säilyy kaikissa rekistereissä, hyvä ja huumorintajuinen näyttelijä
Charakterbaß (Baßbariton)	E – f'	kar.	"suuri, laaja ääni; hyvät karakterisointimahdollisuudet"	Bass-baritone	(E) As – f' (g')	kaikissa rekistereissä tasapainoinen, täyteläinen ääni, erittäin suuret dynaamiset erot, erittäin paljon erilaisia äänenvärejä
Schwerer Spielbaß (Schwerer Baßbuffo)	D – f'	kar.	"voimakas, laaja ääni"	Lyric bass	(F) G – f'	lämmin, linjakas, maltillinen ääni, hyvä korkea rekisteri
Seriöser Baß (Tiefer Baß)	C – f'	vak.	"paksu, tummanvärinen ääni, erittäin matala"	Dramatic bass	(C) Es – d' (f')	tumma, täyteläinen, paksu ääni, hyvä matala rekisteri, erittäin suuret dynaamiset erot

Liite 2. Litteraatti (salassa pidettävä)

Liite 3. Haastattelun kyselylomake

Teemahaastattelu oopperalaulajille/laulupedagogeille

Esi- ja pohjatiedot

- Koulutus
- Vuosia solistina?
- Vuosia pedagogina?
- Milloin aloitit laulutunnit?
- Milloin alettiin kiinnittää äänityyppiin huomiota? Näkyikö pedagogiikassa?

Äänityypin suhde identiteettiin

- Kerro äänellisestä fakkimatkasi:
 - o Oliko oman äänityyppisi määrittäminen helppoa vai vaikeaa?
 - o Oletko ”aina” ollut samaa äänityyppiä vai oletko kokeillut useita eri äänityyppejä? Millaisen kehityskaaren kautta päädyit nykyiseen fakkiisi?
 - o Miten ”lopullinen” fakki löytyi?
- Koetko, että äänityyppisi sopii myös persoonaasi?
- (Laulaja tuo rooliin omaa persoonaansa, koska jokainen käsittelee tunteita oman kokemuspohjansa perusteella. Vaikuttaako tämä siihen, millaisia rooleja tietynlaiset laulajat laulavat / haluavat laulaa?)
- Onko äänityypin merkitys enemmän brändiasia vai työsuojeluasiasia? Onko asia muuttunut?

Äänityypit ja pedagogiikka

- Pidätkö tärkeänä, että opettaessasi tähtäätte oppilaan kanssa johonkin tiettyyn äänityyppiin?
- Vaikuttaako oma äänityyppisi pedagogiikkaasi ja siihen, millaisia asioita vaadit oppilailtasi?
- Pidätkö tärkeänä, että opiskelija hakeutuu sellaisen opettajan oppiin, joka on samantyyppistä äänityyppiä kuin tämä on itse?
- Missä vaiheessa oman äänityypin tietäminen alkaa olla tärkeää?

Dramaattisemmat/raskaammat sopraanot

- Onko nuorilla dramaattisilla sopraanoilla joitakin tyypillisiä ongelmia äänensä kanssa?
- Oliko itselläsi äänityyppiisi liittyviä äänellisiä haasteita? Entä ”väärään” äänityyppiin liittyviä ongelmia?

Oppilaan rakentuva identiteetti laulajana

- Millä keinoin tukea oppilaan laulajaidentiteetin rakentumista?
- Onko nuoren laulajan äänityypin löytämisessä jotain yleisiä haasteita?
- Jos äänityyppiä ei tunnu löytyvän, mitä tehdä? Jos mikään ei tunnu omalta tai oikealta, mitä tehdä?
- Mitkä asiat indikoivat oikean fakin löytymistä? Entä väärässä fakissa laulamista?