

Opinnäytetyö (AMK)
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogi
2015

Kati Helasaari

A. LAULUJA SYDÄMESTÄNI

B. KEHITTYVÄ DRAMAATTINEN SOPRAANO

– dramaattisen äänityypin ominaisuudet, haasteet
ja oikeanlaisen koulutuksen tärkeys



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma | Musiikkipedagogi (AMK)

Kevät 2015 | Sivumäärä: 36

Ohjaajat: Soili Lehtinen, Lilia Varnas

Kati Helasaari

KEHITTYVÄ DRAMAATTINEN SOPRAANO

Opinnäytetyöni on kaksiosainen: A-osa on opinnäytekonsertti ”Lauluja sydämeistäni”, jossa esitin italialaista ja venäläistä laulumusiikkia Crichton –salissa Turun konservatoriolla 18.3.2015 yhdessä pianisti Päivi Nummelinin kanssa. B-osa tämä kirjallinen opinnäytetyö.

Käsittelen opinnäytetyössäni nuoren dramaattisen sopraanon kehitystä sekä sen vaiheita äänityypin oikeanlaisesta kategorisoinnista ääni-instrumentin oikeanlaiseen koulutukseen ja äänityypille sopivaan ohjelmiston valintaan.

Aluksi käyn lyhyesti läpi, mitä dramaattisella sopraanolla tarkoitetaan, ja miten se äänityypinä eroaa muista (sopraano)äänityypeistä. Käsittelen myös äänen kategorisoimisen prosessia, sillä äänityypin ”tunnistaminen” on ensimmäinen askel sen kouluttamiseen oikealla tavalla, äänityypin ominaisuudet ja haasteet huomioiden.

Keskityn työssäni esittelemään niitä lukuisia haasteita, joita kehittyvä dramaattinen sopraano kohtaa koulutuksensa eri vaiheissa. Pyrin tarjoamaan näkökulmia siihen, miten äänityypin terve ja hedelmällinen kehitys voidaan parhaiten taata. Lisäksi esittelen, millaista ohjelmistoa dramaattiselle sopraanoäänelle tulisi tarjota harjoitettavaksi kehityksen eri vaiheissa. Koska olen itse oppinut monia asioita vasta virheiden kautta, painotan työssäni myös niitä asioita, joiden kohdalla kehittyvän dramaattisen sopraanon tulisi olla erityisen varovainen mikäli mieltä säilyttää äänensä ja saada sen toimimaan täysipainoisesti.

Opinnäytetyöni tavoitteena on esitellä, millainen äänityyppi dramaattinen sopraano on, ja mitä teknisiä, ohjelmistollisia, fyysisiä ja jopa psyykkisiäkin asioita tulisi ottaa juuri tämän äänityypin koulutuksessa huomioon. Kontrastiksi tarjoan esimerkkejä siitä, mitkä ovat yleisimpiä virheitä dramaattisen äänen koulutuksessa ja näkemyksiä siitä, miten näitä virheitä voitaisiin korjata tai välttää.

Tärkeä osa työtäni on myös oma näkökulmani aiheeseen, ja tuonkin esille lähes jokaisessa kappaleessa jotakin, mikä kyseisestä aihealueesta on koskettanut tai koskettaa juuri minua, käyttäen itseäni käytännön esimerkkinä ja pohjana argumenteilleni.

ASIASANAT:

sopraano, dramaattinen sopraano, laulaminen, laulunopetus, laulutekniikka, laulumusiikki

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Degree program: Music | Specialization: Music pedagogue

2015 | Total number of pages: 36

Instructors: Soili Lehtinen, Lilia Varnas

Kati Helasaari

THE DEVELOPING DRAMATIC SOPRANO

My bachelor's thesis consists of two parts: Part A is the concert "Songs From My Heart" which took place in Crichton Hall at Turku Conservatory of Music on March 18, 2015. The concert consisted of a selection of Italian and Russian art songs, which I performed with pianist Päivi Nummelin.

In this written part of my thesis, part B, I intend to delve into the process of training the maturing dramatic soprano voice. My key points in addressing this subject include accurate vocal categorization, correct technical training and appropriate repertoire choices.

I begin my thesis by briefly explaining the characteristics of the dramatic soprano voice and how it differs from other (soprano) voice types. I also address the importance of accurate vocal categorization as the first step in enabling the fruitful development of a specific voice type: the best results are achieved by careful consideration of the individual needs and challenges of a certain voice type and by taking these specific matters into account within the training process.

My main focus in this thesis is presenting the many challenges a developing dramatic soprano is most likely to encounter in the course of her vocal studies. I strive to provide my readers with information on how to train a dramatic soprano voice, as well as tips on how to avoid the most common mistakes when attempting to do so; in short, give information on how to ensure the healthy and fruitful development of the maturing dramatic voice. Furthermore, I present some views on appropriate choices of repertoire for the different stages of voice development. Since I myself have learned many things only through trial and error, I also emphasize the possible traps and unhealthy vocal practices that a young dramatic soprano should be careful with if she is to ensure continued vocal health and hone her voice toward its best possible function.

My goal is to not only present the dramatic soprano as a voice type, but also acknowledge and address the many different technical, physical, repertoire-related and even emotional aspects of vocal training that should be considered when dealing with a maturing dramatic soprano voice. My own experiences are at the very center of this thesis and I will use them throughout my text, so as to give real-life examples of the problems and challenges that concern this voice type in particular.

KEYWORDS:

soprano, dramatic soprano, singing, vocal pedagogy, vocal technique, vocal music

SISÄLTÖ

| | |
|---|-----------|
| 1 JOHDANTO | 5 |
| 2 DRAMAATTINEN SOPRAANO ÄÄNITYYPPINÄ | 7 |
| 2.1 Sopraanoääni: alakategoriat | 7 |
| 2.2 Mikä on dramaattinen sopraano? | 11 |
| 3 DRAMAATTINEN SOPRAANO – ÄÄNITYYPIN MÄÄRITTÄMINEN | 13 |
| 3.1 Äänityypin määrittämisen tärkeydestä | 13 |
| 3.2 Mistä tunnistaa dramaattisen sopraanon? | 14 |
| 3.2.1 Fyysiset ominaisuudet | 14 |
| 3.2.2 Lyyrinen vai dramaattinen sopraano? | 16 |
| 3.2.3 Dramaattinen sopraano vai mezzosopraano? | 17 |
| 4 KEHITTYVÄ DRAMAATTINEN SOPRAANO | 20 |
| 4.1 Dramaattisen sopraanoäänen koulutus ja sen yleisimmät virheet | 20 |
| 4.1.1 Hengityksen tuki vs. ”äänen massalla” laulaminen | 21 |
| 4.1.2 ”Alilaulaminen” ja sen vaarat | 22 |
| 4.1.3 Omia kokemuksiani teknisistä ongelmista | 23 |
| 4.1.4 Muita teknisiä näkökulmia dramaattisen sopraanon koulutukseen | 25 |
| 4.2 Tekniikasta käytäntöön – oikeanlaisen ohjelmiston valinnasta | 27 |
| 5 LOPUKSI | 34 |
| LÄHTEET | 36 |

LIITTEET

Liite 1. Opinnäytetyökonsertin käsiohjelma

1 JOHDANTO

Lauluäänen määrätietoinen koulutus ei ole nopea tehtävä: kypsän, toimivan ääni-instrumentin luomiseen kuluu lähes poikkeuksetta vuosia. Erityisen haasteellisen siitä tekee se tosiasia, että lauluäänen kehitykseen liittyy useita tekijöitä, joihin ei välttämättä pysty vaikuttamaan laulaja itse sen kummemmin kuin hänen opettajansakaan. Nämä ovat usein fyysisiä tekijöitä: laulajan ikä ja äänityyppi vaikuttavat suoraan siihen, miten nopeasti tuloksia voidaan tehdä tai yleensäkin odottaa tapahtuvan. Myös muut kuin fyysiset tekijät on otettava huomioon: laulajan oma panostus ja motivaatio laulun harjoitteluun voi osaltaan hidastaa tai nopeuttaa kehitystä; toisaalta myös opiskelumotivaatioon vaikuttavat edelleen monet tekijät, kuten kemiat oppilaan ja hänen opettajansa välillä sekä oppilaan oma kyky omaksua ja sisäistää opittuja asioita, unohtamatta myöskään, että esimerkiksi niinkin yksinkertainen asia kuin oppilaan huono itseluottamus voi monesti haitata lauluäänen kehitysprosessia. Kärsivällisyyttä siis tarvitaan, sekä opettajalta että erityisesti lauluoppilaalta itseltään.

Jos kuitenkin oletetaan, että laulunopiskelija on motivoitunut, tekee säännöllistä työtä ammattitaitoisen laulunopettajan kanssa ja on fyysisesti ja psyykkisesti terve (toisin sanoen edellytykset lauluäänen hedelmälliselle kehitykselle ovat olemassa), tarvitaan siitä huolimatta aikaa, jotta lauluinstrumentti kehittyy ”täyteen mittaansa”. Laulajan ikä on tässä avainasemassa: usein suositellaan, eikä suotta, että (klassinen) laulunopiskelu aloitetaan vasta, kun oppilas on ohittanut puberteetin ja hengitys- ja äänentuottoelimistö on tarpeeksi kehittynyt. Tässä työssä lähtökohtani onkin aikuinen laulunopiskelija, jolla on tarvittavat fyysiset valmiudet klassisen äänenmuodostuksen täysipainoiseen opiskeluun.

Jokainen laulaja kohtaa opiskelujensa aikana monia haasteita. Vaikka laulaja onkin oletuksenmukaisesti valmis vastaanottamaan laulutekniikan opetusta, jokainen meistä on yksilö, ja jokainen omaksuu opetusta omalla tahdillaan. Yhden laulajan kohdalla oikeanlaisen hengitystekniikan oppiminen vie enemmän aikaa kuin toisen; toisen laulajan taas saattaa olla hankalampaa

sisäistää kaikkea sitä, mitä ylempänä äänentuottoelimistössä tulisi tapahtua oikein lauletaessa, vaikka hengitys sinänsä toimisikin. Laulutekniikka on monen tekijän summa, ja palasten yhteen sovittaminen voi viedä paljon enemmän aikaa, kuin mitä laulaja itse on odottanut tai toivonut.

Tässä opinnäytetyössä keskityn käsittelemään yhden erillisen äänityypin, dramaattisen sopraanon, kehittymistä ja niitä haasteita, joita juuri tämän äänityypin edustaja usein kohtaa opiskelunsa aikana. Pysin tässä työssä tarjoamaan työkaluja siihen, miten näistä haasteista on mahdollista selvitä. Käyn myös läpi tyypillisimpiä virheitä, joihin sekä laulaja itse että hänen opettajansa saattavat sortua dramaattisen äänen koulutuksen aikana, ja etsin keinoja, miten välttää näitä virheitä, sillä jotkut niistä voivat pahimmassa tapauksessa johtaa vakaviin ääniongelmiin ja jopa upean äänimateriaalin tuhoutumiseen. Minulla on myös henkilökohtainen näkökulma tähän aiheeseen, sillä edustan itse juuri tätä äänityyppiä, ja olen itse kohdannut monia lauluteknisiä ja henkisiäkin haasteita opiskeluni aikana sekä tehnyt virheellisiä ratkaisuja.

Dramaattisen (sopraano)äänen koulutukseen liittyen on tarjolla valitettavan vähän kirjallisuutta, varsinkaan suomeksi. Toivon työni myös antavan laulaja- ja laulopedagogikollegoilleni työkaluja dramaattisen sopraanoäänen koulutukseen ja vähintäänkin herättävän keskustelua tästä tärkeästä aiheesta. En usko olevani ainoa, joka kaipaa lisätietoa dramaattisen äänen koulutuksesta. Lisäksi toivon, että työni tarjoaa omien esimerkkieni kautta vertaistukea muille dramaattisäänisille laulajille. Käytän itseäni läpi työn konkreettisena esimerkkinä monien erilaisten ongelmien kanssa taistelleesta, kehittyvästä dramaattisesta sopraanosta.

Lähteinäni käytän oman kokemukseni rinnalla eri asiantuntijoiden teoksia sopraanoäänen koulutuksesta sekä oman laulunopettajani, dramaattisen sopraanon Lilia Varnaksen haastattelua.

2 DRAMAATTINEN SOPRAANO ÄÄNITYYPPINÄ

Klassisessa laulussa äänityypit jaetaan ensisijaisesti kolmeen äänityyppiin sukupuolen mukaan. Naisäänissä nämä äänityypit ovat, korkeimmasta matalimpaan: sopraano (hyvin yleinen), mezzosopraano (vähemmän yleinen) ja altto (harvinainen) (Miller 2000, 1). Miehillä vastaava jako on puolestaan tenori, baritoni ja basso. Nämä pääkategoriat jakautuvat edelleen äänialan sisällä spesifisimpiin äänityyppisiin, jotka erittelevät äänityypit edelleen mm. *tessituuran* (äänen ”mukavuusalue”, ts. alue, jolla ääni soi parhaiten ja vaivattomimmin), massan, äänenväriin sekä liikkuvuuden mukaan. Koska työni käsittelee nimenomaan sopraanoääntä, en avaa muiden äänityyppien jakoja sen tarkemmin.

2.1 Sopraanoääni: alakategoriat

Sopraano on äänityypeistä ehkä juuri se, jonka sisällä jakautuminen erityyppisiin ääniin on laaja-alaisinta. Richard Miller painottaa teoksessaan ”Training Soprano Voices”, että yksinkertainen kolmijako sopraanoon, mezzosopraanoon ja alttoon ei riitä erottelemaan naisäänten moninaista kirjoa riittävästi (Miller 2000, 1). Miller aloittaaakin sopraanoäänten jakamisen eri kategorioihin seuraavalla esimerkillä: ”Zerlina ja Brünnhilde, Mozartin ja Wagnerin niille antamien osien mukaisesti, ovat molemmat sopraanoja. Kuitenkin, jos Brünnhilde laulaisi [Zerlinan aarian] ”*Batti, batti*”, voitaisiin sitä verrata diesel-vetoisen pakettiauton laittamista Indianapolis 500 –ajoihin” (Miller 2000, 1.) Tällä Miller viittaa siihen, kuinka kaksi aivan ääripäiden äänityyppiä ja roolia ovat kuitenkin molemmat sopraanoja, mutta Mozartin Zerlina on kevyt subrettisopraanorooli, kun taas Wagnerin Brünnhilde on täysdramaattisen sopraanon rooli. Äänityypillä on hyvin suuri merkitys siihen, millaista ohjelmistoa sopraano voi laulaa, ja väärentyyppinen sopraano olisi oman äänityyppinsä täyttä vastakohtaa vaativassa roolissa yhtä tuhoon tuomittu kuin, tosiaan, tehoton pakettiauto kilpa-ajoissa.

Sopraanoääni jaotellaan karkeasti lyyrisiin ja dramaattisiin äänityyppeihin, ja koloratuuri-etuliite lisätään merkitsemään luonnostaan hyvin taipuisaa, liikkuvaa (ja usein tessituuraltaan ja äänialaltaan korkeampaa) sopraanoääntä. Kuitenkin lyyrisen ja dramaattisen sopraanon välille mahtuu lukuisia eri variaatioita.

Miller jakaa sopraanoäännet seuraaviin kategorioihin: subretti (*soubrette*), lyyrinen koloratuurisopraano (*soubrette/coloratura*), dramaattinen koloratuurisopraano (*dramatic coloratura*), lyyrinen sopraano (*lyric*), lyyrinen spintosopraano (*lirico spinto*), spintosopraano (*spinto*), nuori dramaattinen sopraano (*young dramatic / Jugendlichdramatisch*), dramaattinen sopraano (*dramatic / Hochdramatisch*) sekä ”välifakkilaulaja” (*cross-Fach / Zwischenfachsängerin*) (Miller 2000, 7).

Näistä sopraanotyypeistä yleisin on lyyrinen sopraano (ja lyyrinen koloratuurisopraano), kun taas dramaattiset sopraanotyytit ovat harvinaisempia. Erityisen harvinaisia ovat ”todelliset” dramaattiset sopraanot (*Hochdramatisch*), ja valitettavan usein lyyristäkin sopraanoäänistä pyritään iän myötä muokkamaan dramaattisempia, joko laulajan itsensä tai heidän opettajansa, agenttinsa tai muun auktoriteetin toimesta. Monet luonnostaan täyslyyriset sopraanot ovat joko omasta kunnianhimestaan, agenttinsa yllyttämänä tai yksinkertaisesti työllistymispaineen vuoksi ottaneet repertuaariinsa dramaattisempia rooleja, vastoin luonnollista äänityyppiään.

Ikääntyminen toki vaikuttaa jokaiseen äänityyppiin, mutta eri tavoin. Esimerkiksi koloratuurisopraanot, erityisesti lyyriset, ovat yleensä parhaimmillaan melko nuorina, ja ammattilaulajan ura saatetaan aloittaa jo 20 ikävuoden jälkeen, sillä heidän tärkeimmät työkalunsa, liikkuvuus ja äänen korkeus, usein toimivat luonnostaan hyvin (olettaen silti, että tekninen koulutus on ollut oikeaoppista). Usein koloratuurisopraanon upein kirkkaus ja taipuisuus kuitenkin hälvenevät iän karttuessa, joskin poikkeuksia on (Edita Gruberova, Joan Sutherland jne.) Tämä ei tarkoita, että koloratuurisopraanon ura olisi ohi jo tuolloin, mutta voidaan puhua ns. ”parhaasta” lauluiästä äänityyppi huomioonottaen. Subrettisopraanoilla on usein sama tilanne: subretti on kepeä sopraanotyyppi, joka on parhaimmillaan nuorena aikuisena. Subretille sävelletyt roolit ovat

tyypillisesti tyttöjä tai nuoria naisia (esim. Mozartin Susanna, Despina, Zerlina jne.), ja sekä äänen ominaisuudet että rooliin tarvittava nuorekas ulkonäkö rajoittavat laulettavia rooleja iän myötä.

Lyyrinen sopraano puolestaan on äänityyppi, joka hyvin koulutettuna ja järkevästi käytettynä (lue: oikeanlainen ohjelmisto) kestää aikaa hyvin, ja leijonanosa oopperakirjallisuuden suosituimmista naispäärooleista on sävelletty juuri lyyriselle sopraanolle. Lyyrisellä sopraanolla on myös usein luonnostaan suhteellisen vaivaton ylärekisteri ja verrattain kevyt keski- ja rintarekisteri. Mutta koska lyyrinen sopraano on naisten yleisin äänityyppi, kilpailu rooleista on erittäin kovaa: tarjonta ylittää kysynnän. Monet lyyriset sopraanot sortuvat keinotekoisesti ”tumentamaan” ääntään ja uskomaan, että ääni on iän myötä saanut lisää massaa, mahdollistaen siirtymisen raskaampaan ohjelmistoon. Joskus näin toki onkin, mutta suurin osa luonnostaan lyyrisistä sopraanoista on kyennyt laulamaan esimerkiksi spintosopraanon ohjelmistoa vain siksi, että heidän tekniikkansa on poikkeuksellisen hyvä, ja väärän äänityypin ohjelmiston laulaminen on pidetty järkevissä rajoissa (esim. Mirella Freni, Montserrat Caballé, Renée Fleming).

Jotkut lyyriset sopraanot ovat puolestaan sortuneet uskomaan (tai toivomaan), että heidän äänensä on raskaampi kuin se luonnostaan on, ja alkaneet laulaa liian raskasta ohjelmistoa jatkuvasti ja mahdollisesti vielä puuttellisella tekniikalla, jolloin pahimmassa tapauksessa ääni on jopa tuhoutunut tai ainakin kärsinyt mittavista ongelmista. Yksi esimerkki tästä on legendaarinen Renata Tebaldi, joka aikanaan kilpaili oopperalavojen ”ensimmäisen naisen” roolista Maria Callasin kanssa, joka puolestaan oli luonnostaan dramaattinen sopraano. Miller huomauttaakin, että vaikka nyky maailmassa onkin vallalla käsitys, että kaikkien äänten pitäisi olla suurikokoisia äänityypistä riippumatta, tulisi lyyrisen laulajan aina muistaa varovaisuus, mikäli mieli siirtyä raskaamman naapuriäänityypin repertuaariin (Miller 2000, 10).

Spintosopraano on äänityyppi, joka on usein nuorena pääsävyltään lyyrinen (lyyrinen spintosopraano), mutta poikkeuksellisen suuri, voimakas ääni, jossa on leikkaavaa voimaa ja vahva keskirekisteri. Spintosopraano voi iän myötä

kehittyä edelleen dramaattisemmaksi, sillä dramaattinen äänityyppi kehittyy hitaammin kuin lyyriset sopraanot, ja äänellisen kypsyyden ja teknisen hallinnan saavuttamiseen kuluu monesti useita vuosia. Voidaan katsoa, että (lyyrinen) spintosopraano on usein ”uravalmis” vasta noin 30 ikävuoden paikkeilla tai jopa vähän sen jälkeen, ja ääni on yleensä parhaimmillaan vasta 40-50 vuoden iässä (tähän mennessä myös äänityyppi on kypsynyt täyteen mittaansa, ja laulajasta kuulee, onko hän luonnostaan spintosopraano vai dramaattinen sopraano).

Myös spintosopraanon (kuten itsekin tällä hetkellä olen) tulisi olla tietoinen mahdollisista ”sudenkuopista” lauluäänen kehityksen varrella hitaamman kehityksensä vuoksi. Koska dramaattisävyinen sopraano on harvinainen äänityyppi ja kysyntä on suurta, nuori dramaattinen sopraano sortuu valitettavan usein laulamaan liian raskasta ohjelmistoa liian aikaisin.

Vaikka ääni voi hyvinkin kehittyä jopa täysdramaattiseksi sopraanoksi, joka voi vaivatta laulaa Puccinin Turandotin nimiroolin 40-50-vuotiaana, se ei tarkoita, että 30-vuotiaana olisi valmis laulamaan edes kaikkea spintosopraanolle kirjoitettua materiaalia, kuten esimerkiksi Puccinin Madama Butterflyta tai Toscaa. Usein dramaattiset sopraanot käyvätkin läpi melkoisen kavalkadin eri fakkien rooleja matkalla täyteen mittaansa: ensin lyyrisen sopraanon rooleja, kuten Mozartin Kreivitär (Figaron häät), Puccinin Mimi (La Bohème) ja Liú (Turandot) sekä Micaëla (Carmen), jonka jälkeen vähitellen spintosopraanon rooleja kevyemmästä (kuten Verdin Desdemona (Otello), Elisabetta (Don Carlos) jne.) kohti raskaampia (Puccinin Madama Butterfly, Manon (Manon Lescaut), Verdin Leonora (Il Trovatore, jne.).

Miller mainitsee sopraanoäänten jaottelussaan myös kategorian ”Jugendlichdramatisch”, ”nuori dramaattinen” sopraano. Tätä kategoriaa käytetään useimmiten vain saksalaisen fach-systeemin jaottelussa, ja tältä äänityypiltä odotetaan sekä italialaisen spinto-ohjelmiston että monen saksalaisen oopperan sopraano-osan äänellisiä kykyjä. (Miller 2000, 11.) Itse pidän tätä kategoriaa kummallisena, sillä nimityksestä saa helposti sen kuvan, että tämä äänityyppi todella vastaa laulajan ikää. Miller toteaaakin, että ”vaikka kyseinen laulaja voi itse asiassa olla myös nuori, kehittyvä dramaattinen

sopraano, *Jugendlichdramatisch* –kategorisointi ei liity ikään, eikä tarkoita, ettei tähän äänityyppiin kuuluva voi olla vanhempi esiintyjä” (Miller 2000, 11).

Jos ääni jatkaa kypsymistään ja syventymistään iän myötä, ja tekniikka antaa myöden, dramaattinen sopraano voi hyvinkin siirtyä iän myötä esittämään vaativimpia spintorooleja (Verdin Aida, Ponciellin La Gioconda, Puccinin Tosca, jne.) sekä täysdramaattista ohjelmistoa (Puccinin Turandot, Wagnerin Brünnhilde jne.) Dramaattinen sopraano, jolla on myös liikkuvuutta äänessään, voi myös tehdä loistokkaan uran esimerkiksi Verdin dramaattisen sopraanon bravuurisimmissä rooleissa, kuten Abigaille (Nabucco) sekä Lady Macbeth (Macbeth).

Mainittakoon myös, että Miller luokittelee sopraanokategoriaan myös äänityypin ”välifakkilaulaja” (*Zwischenfachsängerin*), joka on hänen mukaansa isoääninen laulaja, jolla on vahva alarekisteri ja kyky laulaa dramaattista ohjelmistoa, jossa vaaditaan mezzosopraanoa korkeampaa tessituuraa, mutta korkeimpia sopraanon ylä-ääniä ei käytetä pitkällisesti: laulaja sijoittuu näin ollen mezzosopraanon ja sopraanon luokitusten väliin. Hänellä on äänessään dramaattisen sopraanon massa ja äänenväri, mutta on mukavimmillaan alueella, joka on lähempänä dramaattisen mezzosopraanon tessituuraa. Välifakkilaulaja voi siis laulaa sekä joitakin dramaattisia sopraanorooleja että joitakin dramaattisia mezzosopraanorooleja, kuten Verdin Amneris tai Mascagnin Santuzza. (Miller 2000, 11.) Selkeyden vuoksi en kuitenkaan puutu tähän kategoriaan työssäni, sillä monet muut auktoriteetit eivät erottele sopraanoäänien kategorioissa vastaavaa äänityyppiä. Huomionarvoista on kuitenkin, että tämä tuo mieleeni erityisesti yhden laulajan, bulgarialaisen Ghena Dimitrovan, joka opettajani Lilia Varnaksen mukaan pystyi laulamaan sekä dramaattisen mezzosopraanon että dramaattisen sopraanon rooleja.

2.2 Mikä on dramaattinen sopraano?

Käsittelen työssäni dramaattisen sopraanoäänien kehitystä. Äänialansa puolesta lyyrinen ja dramaattinen sopraano voivat olla lähes samanlaisia, eli kyse ei

niinkään ole siitä, kuinka laajalle ylös- tai alaspäin kyseinen ääni yltää. Tässä yhteydessä viitataan ”dramaattisella sopraanolla” yleisellä tasolla sellaiseen sopraanoääneen, jonka voidaan katsoa jo opintojen aikana näyttävän dramaattisen äänityypin ominaisuuksia, ts. äänestä voidaan sanoa, että se ei ole luonnostaan hyvin taipuvainen koloratuuriääni eikä pelkästään lyyrinen ääni. Puhuessani dramaattisesta sopraanosta en suinkaan tarkoita, että jokaisesta dramaattisista piirteistä väläyttelevästä äänestä tulee edes iän myötä dramaattista sopraanoa sanan äärimmäisessä merkityksessä (*Hochdramatischer Sopran*). Inspiraationani ja lähtokohtanani tähän työhön on oma äänityyppini, nuori spintosopraano, josta *mahdollisesti* kehittyi iän myötä täysdramaattinen sopraano.

Lyyrisen ja dramaattisen äänen selkein ero on äänen massa (usein myös volyyymi) sekä äänenväri. Lyyrinen ääni on usein äänenväritään lämmin ja pehmeä, kun taas dramaattisen äänen väri on usein tummempi sekä mahdollisesti terävämpi ja leikkaavampi, ”kylmempi”. Dramaattisen sopraanon tessituura on usein myös hieman lyyristä sopraanoa matalammalla. Dramaattinen sopraanoääni on keskialaltaan vahva ja kehityksen ja iän myötä myös rintääneltään hyvinkin rouhea; muun muassa näistä syistä kehittyvä dramaattinen sopraano sekoitetaan helposti mezzosopraanoon.

Dramaattinen sopraanoääni on vahva, voimakas instrumentti, joka kykenee tuottamaan ääntä suurellakin volyyymilla ilman suurtakaan fyysistä työtä (joskin tämä voi koitua haitalliseksi). Se on kuitenkin massansa vuoksi myös usein lyyrisiä sisariaan jäykempi äänityyppi, eikä taivu koloratuurikuvioihin yhtä luontevasti kuin lyyrinen sopraano, koloratuurisopraanoista puhumattakaan. Liikkuvuus on kuitenkin tärkeä elementti jokaiselle äänelle (äänityypin rajoja kunnioittaen), ja olen itse sitä mieltä, että erityisesti dramaattinen sopraano hyötyy koloratuurikuvioiden harjoittamisesta, sillä se usein auttaa rentouttamaan ja hallitsemaan suurta ääntä helpommin.

3 DRAMAATTINEN SOPRAANO – ÄÄNITYYPIN MÄÄRITTÄMINEN

3.1 Äänityypin määrittämisen tärkeydestä

Laulunopiskelun alkutaipaleella, kun harjoitettavaa ohjelmistoa aletaan valita, tulee ennemmin tai myöhemmin eteen kysymys siitä, mitä äänityyppiä opiskelija edustaa. Monet laulopedagogit eivät halua lähteä kategorisoimaan oppilastaan liian aikaisin, mikä on hyväkin asia, sillä aloittelevalta laulunopiskelijalta ei voi eikä kannatakaan vaatia tiettyyn äänityyppiin lukitsemista: monesti laulajan oikea äänityyppi paljastuu vasta, kun ääni alkaa perusteiltaan toimia oikealla tavalla. Toisin sanoen, laulajan on ensin omaksuttava hengityksen ja äänenmuodostuksen perustekniikka, jotta voidaan ylipäättään lähteä perustellusti arvioimaan, mihin suuntaan ääni mahdollisesti kehittyy iän myötä.

Ammattitaitoinen laulopedagogi kuulee tosin jo oppilaan puheäänestä (olettaen, että puheääni on terve), onko hänellä käsissään sopraano, mezzosopraano vai altto, valaisee Lilia Varnas. Hänen mukaansa jopa äänityypin sisäinen kategorisointi on mahdollista pelkän puheäänen perusteella, sillä puheäänen massa ja korkeus ovat hyvin erilaiset esimerkiksi ääripäiden, lyyrisen koloratuurisopraanon ja dramaattisen sopraanon, välillä.

Kuitenkin viimeistään siinä vaiheessa, kun oppilas on suorittanut laulun peruskurssitutkinnot, ja laulutekniikan perusasiat ovat tulleet tutuiksi, äänityypin määrittely on ajankohtaista. Laulun perustekniikka, kuten hengitys, on toki kaikille sama, mutta eri äänityyppien koulutuksella on kuitenkin hieman toisistaan eriävät vaatimukset. Miller mukaan naisäänet eroavat toisistaan yhtä laaja-alaisesti kuin naisten itsensä ulkonäkö, ja erilaisten sopraanoäänten vaatimat erilaiset harjoitustavat tulisi huomioida äänen koulutuksessa (Miller 2000, 1).

Omasta mielestäni opettajan ei kannata liiaksi lykätä äänityypin määrittämistä ja sen kertomista oppilaalleen, sillä äänityypillä on viimeistään D-

kurssitutkintovaiheessa huomattava merkitys, kun ohjelmistoon on kurssitutkintovaatimusten mukaisesti pakko valita myös oopperaohjelmistoa, joka on äänityyppisidonnaista. Olen myös sitä mieltä, että oppilaalla on myös oikeus löytää oma ääni-identiteettinsä. Oman kokemukseni perusteella voin sanoa, että äänityypini heijastuu paljon myös omaan persoonaani, ja toisinpäin.

Toisaalta ymmärrän varovaisuuden tässä asiassa, sillä valitettavasti kokeneetkin pedagogit tekevät usein virheellisiä analyysejä oppilaidensa äänistä. Äänen kouluttaminen vastoin luonnollista äänityyppiä on haitallista ja voi aiheuttaa pahimmillaan todella syvälle lihasmuistiin juurtuneita teknisiä vikoja, joita on usein huomattavan hankalaa ja aikaavievää (joskin onneksi yleensä mahdollista) korjata myöhemmin. Ihannetilanne kuitenkin olisi, että laulaja saisi alusta alkaen ammattitaitoista, äänityypin huomioivaa opetusta, jotta virheiltä ennemmin välttyttäisiin kuin jouduttaisiin oppimaan pois myöhemmin.

Miller ottaa kantaa äänen luonnollisten ominaisuuksien huomioimisen tärkeyteen. Hänen mukaansa yhdenkään sopraanon ei voida olettaa pystyvän laulamaan aivan kaikkea, mitä sopraanorepertuaari kokonaisuudessaan tarjoaa: edes tasapainoisin mahdollinen laulutekniikka ei oikeuta sopraanoa laulamaan mitä tahansa sopraanoroolia. (Miller 2000, 1.)

3.2 Mistä tunnistaa dramaattisen sopraanon?

3.2.1 Fyysiset ominaisuudet

Dramaattisen äänen tapauksessa pedagogin vastuu äänityyppiä määritettäessä on ehkä jopa suurempi kuin monen muun äänityypin kohdalla. Joistakin äänistä kuulee jo aikaisessakin vaiheessa, että ääni antaa merkkejä dramaattisen äänen piirteistä. Laulajan fyysinen rakenne kieliin usein siitä, millainen ääni kehossa asuu. Dramaattisääninen laulaja on usein fyysisesti isompikokoinen, sillä kehon massa korreloi lähes aina suoraan äänen massaan, ja

äänentuottoelimistö äänihuulista akustisiin sointitiloihin on erilainen kuin pienikokoisella laulajalla. David L. Jones kertoo eräästä oppilaastaan artikkelissaan ”The Dangers of Under-Singing”: ”Diane tuli luokseni laulaen lyyristä mezzosopraano-ohjelmistoa... [vikojen korjauksen] tuloksena oli kaunis kevyt dramaattinen sopraano. Yksi iso vihje olisi ollut hänen kokonsa. Hän oli keholtaan isokokoinen ihminen, ja hänellä oli iso pää. Tällaiset naiset yleensä omaavat myös ison äänen jo pelkästään akustiikan lakien mukaan. Ei tarvitse kuin katsoa naisia kuten Joan Sutherland, Birgit Nilsson ja Regine Crespin nähdäkseen, että suuriääniset ihmiset ovat usein myös suurikokoisia ihmisiä. Vaikka tämä ei aina pidä paikkaansa, se on yleensä totta” (Jones 2006).

Myös Miller tukee tätä näkökulmaa: hänen mukaansa ääni-instrumentti ei koostu vain kurkunpäästä, vaan käsittää koko kehon. Hän painottaa, että samalla tavoin kuin sukupuoli, fysiologia, aineenvaihdunta ja psyyke muokkaavat ihmisen käytöstä, myös lauluäänen tuottaminen on yhteydessä näihin tekijöihin. (Miller 2000, 1.)

Mutta kuten Joneskin mainitsee, tämä ei kuitenkaan tarkoita, että *jokainen* isokokoinen tai ylipainoinen laulaja on dramaattinen ääni. Varnas mainitsee haastattelussamme, että hyvä esimerkki tästä on lyyrinen sopraanolegenda Montserrat Caballé, joka on hyvinkin isokokoinen nainen, mutta silti äänityypiltään lyyrinen, joskin hän on pystynyt massansa ja loistavan tekniikkansa avulla laajentamaan repertuaariaan myös spintosopraanon ohjelmistoon.

Esimerkkejä äänityypin yhteydestä ruumiinrakenteeseen kuitenkin löytyy: koloratuurisopraanot ovat usein hentorakenteisempia siinä missä raskaat, dramaattiset sopraanot ovat ruumiinrakenteeltaan voimakkaampia, olivat he sitten ylipainoisia tai eivät. ”It’s not over until the fat lady sings” on vuosikausia lentänyt lause stereotyyppisestä oopperalaulajasta, ja viittaa juuri siihen, että dramaattisia rooleja esittävät dramaattiset sopraanot ovat kautta aikain olleet hieman kookkaampia. Toinen esimerkki kehon luonnollisen massan merkityksestä ääneen on legendaarinen Maria Callas: hän on nuoruudessaan hyvinkin isokokoinen, ja lauloi jopa Wagneria jo hyvin nuorena, mutta

showbisneksen paineiden alla laihdutti itsensä mallimittoihin saadakseen enemmän rooleja ja paremman imagon. Callas lauloi loistavasti myös kevyempänä, olihan hänellä rautainen tekniikka, mutta monet kuulijat olivat sitä mieltä, että hänen äänensä menetti myös massaansa ja luonnollista kauneuttaan rajun painonpudotuksen myötä.

Voidaan siis joitakin poikkeuksia lukuunottamatta yleisesti todeta, että sekä naisen suurempi fyysinen koko että pyöreämpi pään ja kasvojen muoto ovat melko luotettavia indikaattoreita siitä, että myös lauluääni on suurempi, dramaattinen ääni. Miten sitten erotetaan *äänellisesti*, että laulaja on juuri dramaattinen sopraano?

3.2.2 Lyyriäinen vai dramaattinen sopraano?

Ihannetilanne olisi, että laulaja saisi alusta alkaen tehdä töitä osaavan laulopedagogiikan ammattilaisen kanssa, jonka avustuksella välttyttäisiin luonnollista äänentuottoa haittaavilta virhetoiminnoilta. Vaikka dramaattisen äänen tunnistamiseen saattaa kuluu aikaa (lähinnä puhutaan laulajan ikävuosista), oikeaoppinen ja terve äänenmuodostus on avainasemassa alusta lähtien. Kun ääntä koulutetaan oikealla tavalla, voidaan parhaassa tapauksessa välttää monet ongelmat. Jos dramaattisen potentiaalin omaava sopraano koulutetaan alusta asti oikein ja huolella, dramaattisuus kehittyy luonnollisesti ja tulee esiin ikäänkuin itsestään. Jos taas laulaja on esimerkiksi itse, tai aiemman opettajan ohjauksen tuloksena, omaksunut äänentuottotavan, jolla hän tummentaa ääntään turhaan saadakseen soinnin kuulostamaan muhkeammalta tai isommalta, voidaan ääntä luulla kuulokuvan perusteella dramaattisemmaksi kuin se todellisuudessa onkaan.

Kuten jo sopraanoäänten esittelykappaleessa mainitsin, lyyriksen ja dramaattisen sopraanon ero on lähinnä äänen *luonnollisessa* volyymissa, massassa ja äänenvärissä. Kun mahdollinen ylitummentaminen tai liiallisella paineella laulaminen on saatu kitkettyä, voidaan äänestä päätellä, onko kyseessä luonnostaan iso, dramaattisävyinen ääni.

Omalla kohdallani tämä tarkoitti sitä, että jouduin ensin opettelemaan laulamaan luonnollisemmin, yrittämättä tehdä äänestäni mahdollisimman ison kuuloista, äänessäni kun oli massaa jo luonnostaan. Opittuani vähitellen laulamaan luonnollisesti ja äänen massalla ”tuuttaamisen” sijaan käyttämään kehoni lihaksia ääneni tukena, se on lähtenyt aukeamaan dramaattisempaan suuntaan kuin itsestään, ja äänentuotto on vaivattomampaa, joskaan en itsekään ole vielä täysin oppinut pois vuosia toistuneesta, lihasmuistiin juurtuneesta tekniikasta, ja esimerkiksi hengityksen pettäessä kehon väsymyksen, jännityksen tai muun tekijän vuoksi, saatan edelleen sortua puskemaan ääntä. Kyseessä on siis edelleen jatkuva oppimisprosessi.

3.2.3 Dramaattinen sopraano vai mezzosopraano?

Dramaattisen sopraanon ja mezzosopraanon erottaminen osoittautuu usein haasteelliseksi, sillä juuri siitä syystä, että dramaattisella sopraanolla on luonnostaan vahva keskirekisteri ja tumma äänenväri, häntä ei välttämättä edes tunnusteta sopraanoksi. Sen sijaan näiden tekijöiden valossa päätellään, että kyseessä on mezzosopraano. Tämä on valitettavan yleinen virhe, sillä vahvasta keskirekisteristä huolimatta kyseessä on silti sopraanoääni, ja äänen mukavuusalue on korkeammalla kuin mezzosopraanolla.

Millerin mukaan jotkut ammattilaiset eivät edes erittele dramaattista sopraanoa dramattisesta mezzosopraanosta. Heidän mielestään suurikokoinen mezzosopraanoääni on vain dramaattinen sopraano, jolla on lyhyt ylärekisteri. He katsovat, että ”välifakkilaulaja” ja dramaattinen mezzosopraano ovat vain dramaattisen sopraanon alakategorioita. Miller kuitenkin huomauttaa, että tämä näkökulma on liian kapeakatseinen, sillä se ei huomioi eri äänityyppien äänenvärieroja tai rekisterinvaihtokohtien (ts. passagioalueiden) eriäviä korkeuksia. Juuri nämä eriävyydet erottavat naisten äänityypit toisistaan. (Miller 2000, 12.)

Haastattellessani Lilia Varnasta, hän mainitsee muutamia selkeitä seikkoja, joista erottaa mezzosopraanon ja dramaattisen sopraanon. Ammattitaitoisen

pedagogin tulisi kuulla sopraanon ja mezzosopraanon ero vähintäänkin matassa rintarekisterissä, sillä mezzosopraanolla on luonnostaan syvempi, tummempi ja vaivattomampi rintarekisteri kuin (dramaattisellakaan) sopraanolla. Lisäksi, kuten jo aiemmin mainitsin, tarkkakorvainen kykenee erottamaan mezzon ja sopraanon jo puheäänien perusteella, sillä mezzon massiivisempi rintaääni kuuluu myös puheessa, ja vastaavasti dramaattisen sopraanon puheääni on korkeampi ja kevyempi kuin mezzosopraanolla, mutta edelleen massiivisempi ja hieman matalampi kuin lyyrisellä sopraanolla.

Jos dramaattista sopraanoa ei tunnisteta sopraanoksi, vaan koulutetaan mezzosopraanona, tuloksena on usein liiallista painamista ja ”kaivamista” (suuremman soinnin väkinäistä hakemista) juuri rintarekisterissä, sillä dramaattinen sopraano on kuitenkin sopraano, ja rintarekisteri on auttamatta kevyempi kuin mezzosopraanolla. Mezzosopraanomaisen ”soundin” väkinäinen tuottaminen alarekisterissä myös tekee suoraa haittaa ylä-äänille, sillä se rasittaa ja jännittää kurkunpäättä, joka tekee vapaiden korkeiden äänten tuottamisesta lähes mahdotonta. Äänifakin väärä diagnosointi voi siis osoittautua hyvinkin vakavaksi ongelmaksi, sillä juuri dramaattisen sopraanon kouluttaminen mezzona tuottaa usein luonnollisen sopraanon ylärekisterin kireyttä ja jopa väärää luuloa siitä, ettei laulaja kykene tuottamaan sopraanolle ominaisia, korkeita ääniä.

Tämä korkeiden äänten näennäinen puuttuminen onkin toinen yleinen syy siihen, miksi dramaattinen sopraano sekoitetaan mezzosopraanoon. Dramaattisen sopraanon korkeat äänet kehittyvät normaalistikin lyyrisiä sopraanotyyppisiä hitaammin, sillä heidän äänensä, kuten todettua, on mukavuusalueeltaan hieman matalammalla kuin lyyrisellä sopraanolla, ja keskirekisteri on luonnostaan vahvempi. Mielenkiintoinen, joskin pieni yksityiskohta on, että Miller esittelee teoksessaan ääniharjoituksia sopraanoäänelle, ja mainitsee, kuin ohimennen: ”Dramaattisen sopraanon voi olla hyvä aloittaa tämä harjoitus puolisävelaskelta tai kokosävelaskelta alemmaa” (Miller 2000, 57). Jopa tämä pieni yksityiskohta antaa ymmärtää, että dramaattisen sopraanon korkeiden äänten ei oleteta suoraan olevan yhtä

helppoja kuin muiden sopraanotyyppien, vaan Miller kehottaa ottamaan huomioon kunkin äänityypin ominaisuudet.

Alkuun saattaa vaikuttaa siltä, että laulaja ei ”pääse tarpeeksi korkealle” ollakseen sopraano, ja mezzokategoriointi tehdään tällä perusteella. Voin omalta kohdaltani sanoa, että olen itsekin kuullut joiltakin opettajilta esimerkiksi kurssitutkintolautakunnassa kommentteja, että heidän mielestään olen mezzosopraano, koska korkeat ääneni ovat paikoitellen vielä kireitä. Silti ammattitaitoinen opettaja kuulee, että ääneni täyttää sopraanon tunnusmerkit, ja lepää parhaiten sopraanolle ominaisella mukavuusalueella, eikä rintarekisterini vastaavasti ole niin muhkea kuin mezzosopraanolla. Yhdyn tähän mielipiteeseen myös itse, sillä kuulen ja tunnen itsekin, missä ääneni soi parhaiten ja vaivattomimmin.

4 KEHITTYVÄ DRAMAATTINEN SOPRAANO

4.1 Dramaattisen sopraanoäänien koulutus ja sen yleisimmät virheet

Opiskeluvaiheessa, kehittyessään, dramaattinen ääni saattaa jopa olla hankala hallita: ääni on suuri ja voimakas, jopa ilman kunnollista hengityksen tukea, ja laulaja saattaa tuntea, ettei pysty kontrolloimaan ääntään. Äänenhallinnan opettelu on kuin villihevosien kesyttämistä ja valjastamista kärryjen eteen. Mielikuva on omani, johon uskon monen äänityyppikollegani pystyvän samastumaan.

Myös Lilia Varnas yhtyy mielikuvaani ”villihevosen kesyttämisestä”: hän sanoo, että dramaattisen äänen kouluttamisessa tulee edetä hitaasti ja pitkäjänteisesti, kunnioittaen, jopa painottaen äänen luonnollisia ominaispiirteitä ja luonnollista sointia.

Miller huomauttaa, että ”eräs tärkeimmistä asioista äänen koulutuksessa on tunnistaa, mitkä ovat kohtuulliset odotukset jokaisessa äänen kehityksen vaiheessa. Potentiaaliselta dramaattiselta sopraanolta ei voida olettaa subrettisopraanoikätoveriaan vastaavia kykyjä tai tehtäviä... erikokoisten sopraanoäänien ei ole tarkoitus yrittää identtisiä otteita verrattain samoissa vaiheissa teknistä kehitystä” (Miller 2000, 6).

Jones sanoo artikkelissaan ”Special Considerations in Training Dramatic Voices”, että hänen kokemuksensa mukaan ”dramaattisääniset laulajat tuntevat usein ”taistelevansa” äänensä kanssa kontrollista. Sen sijaan, että he saisivat kokea vapaata ja rentoa musiikin tuottamista, he usein tuntevat kohtaavansa päivittäisen haasteen siinä, miten ”pitää aisoissa” suurempaa ja paksumpaa instrumenttia” (Jones, 2000).

4.1.1 Hengityksen tuki vs. ”äänen massalla” laulaminen

Kaiken terveen äänenmuodostuksen perusta on oikeanlainen hengitys. Mitään ääntä ei voida tuottaa ilman hengitysilmaa, ja lauluäänen muodostuksessa oikeanlainen, ns. syvähengitys ja keskivartalon lihasten oikeanlainen aktivointi on avainasemassa: hengityksen tuki on laulukoneistomme moottori, joka mahdollistaa tasapainoisen äänentuoton kaikissa rekistereissä. Koen itse dramaattisena sopraanona äänen ja kehon yhteyden sekä oikeanlaisen hengitystekniikan oppimisen suurimpana ”ahaa-elämyksenä” ja ponnahduslautana, jonka olen itselleni vuosien aikana saanut.

Kuten jo mainitsin eri sopraanotyypppejä esitellessäni, suuriääninen laulaja pystyy usein tuottamaan voimakasta ääntä jopa täysin ilman oikeanlaista hengityksen tukea. Jones kertoo tästä artikkelissaan ”The Dangers of Under-Singing” seuraavasti: ”Periaatteet dramaattisen äänen koulutuksessa ovat toki samankaltaiset kuin lyyristenkin äänien kanssa, mutta yksityiskohdat ovat erilaisia ja vaativat ymmärrystä siitä, miten käyttää kehon lihaksia tehokkaasti. [...] Koska dramaattisääniset laulajat pystyvät tuottamaan voimakasta ääntä ilman kunnollista [hengityksen] tukea, on tyypillistä, että he laulavat täysin ”kehosta irrallaan” (”off-the-body”)” (Jones 2006).

Dramaattisen sopraanon ongelmana voi myös olla liiallinen ilmanpaineen käyttö huolimatta siitä, toimiiko hengitys oikein vai ei. Usein liiallinen paineenkäyttö kuitenkin juontaa juurensa juuri siihen, että laulaja laulaa ”kehosta irrallaan”: kun ääni on luonnostaan kookas ja voimakas, on helppoa laulaa kovalla volyymilla, vaikka yhteys kehoon olisikin puutteellinen tai kokonaan kadoksissa. Itselleni on käynyt samoin. Jones sanookin, että dramaattiselle laulajalle on usein myös tarpeellista opettaa, miten käyttää vähemmän ilmaa kuin laulaja itse luulee tarvitsevansa kookkaan äänen tukemiseksi (Jones 2000). Toisin sanoen: kun ilman määrää keuhkoissa vähennetään, ja sen ulospääsyä opitaan lisäksi säännöstelemään hengityslihaksiston avulla, liiallinen paine äänihuulia vasten vähenee, rentouttaen ja helpottaen äänen luonnollista virtausta.

Jonesin mukaan liiallisen ilmanpaineen käyttö johtuu usein siitä, että laulaja pyrkii väkisin ”tukemaan” suurta instrumenttiaan. Ongelma on, että nämä laulajat usein aktivoivat kehonsa lihaksia niin paljon, että ne jopa jäykistyvät kuin suurta painolastia nostettaessa, joka puolestaan aiheuttaa aivan liian suuren ilmanpaineen äänihuulia vasten, ja tuloksena on epämiellyttävä, puristeinen ääni, puhumattakaan siitä, että jatkuva liiallinen paine on erittäin vaarallista äänihuulille. Ironisesti, dramaattisen laulajan äänihuulet ovat usein niin paksut ja kestävä, että tämäntyyppistä ”pahoinpitelyä” saattaa pystyä harjoittamaan jopa vuosia, ennen kuin suurta, peruuttamatonta vahinkoa edes tapahtuu. (Jones 2000.)

Jälleen korostuu oikeanlaisen hengitystekniikan merkitys ja opettajan ammattitaito: dramaattinen laulaja ei opiskeluvaiheessa välttämättä edes tunnista tekevänsä väärin, ja asiaa pahentaa, jos opettaja ei esimerkiksi kuule eroa sopivan ja liian suuren ilmanpaineen välillä. Jones tarjoaa liiallisen ilmanpaineen ongelmaan esimerkiksi tällaisen ratkaisun: laulajan tulee ottaa ilmaa sisään vähemmän, mutta huolehtia että, että hengitys keskittyy riittävän alas kehoon. Tällöin keskivartalo ei pääse avautumaan liikaa ja ”lukittumaan”, eikä ilmaa ole liikaa, jolloin sen ulostulon kontrollointi ja äänihuulia vasten tulevan paineen säätely helpottuu. (Jones 2000.) ”[kevyt laulaminen] tulee saavuttaa tasapainoisella hengityksen tuella (lihakset pystyvät *joustamaan elastisesti* ilman lukittumista)” (Jones 2000).

4.1.2 ”Alilaulaminen” ja sen vaarat

On myös hyvin yleistä, että dramaattinen laulaja kärsii ”alilaulamisesta” (Jones: *under-singing*), sillä monet pedagogit valitsevat sanansa väärin, kun he haluavat oppilaan välttävän liikaa ilmanpainetta ja ”puskevaa” äänentuottoa: Jonesin mukaan suuriääniset laulajat usein puristavat kurkulla ääntään pienemmäksi, kun heitä kehoitetaan ”keventämään ääntä”, ja se edelleen aiheuttaa kurkunpään nousua ja kiristymistä, josta toipuminen ja jonka korjaaminen voi kestää vuosia. ”Tämä on suora seuraus siitä, että on yritetty

saavuttaa kevyempi sointi tai korkea pianissimo ilman teknistä ymmärrystä siitä, miten se kuuluu tehdä”. (Jones 2000.)

Dramaattisen laulajan tulisi saada käyttää äänensä luonnollista volyyymia yhdessä oikeanlaisen hengitystekniikan kanssa: ensin opetellaan laulamaan äänelle mukavalla volyyymilla, vasta sen jälkeen opetellaan, miten laulaa hiljempaa kehoa oikein käyttäen. (Jones 2000.)

4.1.3 Omia kokemuksiani teknisistä ongelmista

Olen itse klassinen esimerkki puutteellisesta hengityksen tuesta sekä äänen massalla laulamisesta: aloitin laulunopiskeluni 16-vuotiaana, eikä ensimmäinen laulunopettajani opettanut minulle oikeanlaista hengityksen tukea, ainakaan tavalla, jonka olisin itse ymmärtänyt ja osannut soveltaa äänenkäyttöni. Kun suoritin 2/2-peruskurssitutkintoni 19-vuotiaana, sain toruja liian suuresta vibratostani ja siitä, että kuulostin paljon vanhemmalta, kuin mitä todellisuudessa olin. Miksi?

Itse sanoisin, jälkikäteen viisastuneena, että kyse oli kahdesta asiasta. Ensinnäkin lauloin pelkällä äänen massalla, jota minulla luonnostaan oli, sen sijaan, että olisin oppinut käyttämään kehoni lihaksia ääneni tukena. Tämä johti siihen, että ilman oikeanlaista hengityksen ts. ilmanpaineen hallintaa, äänihuuliini kohdistui tarpeettoman paljon painetta, joka puolestaan johti äänen hujuvaan vibratoon: ilma ei päässyt virtaamaan tasaisesti ja rennosti äänihuulten läpi, kuten olisi pitänyt. Toiseksi, laulunopettajani ei ollut missään vaiheessa puuttanut kuulemaansa: hän ei ollut milloinkaan maininnut minulle, että vibratoni oli häiritsevän suuri tai huomauttanut, että muutenkaan olisin tehnyt mitään väärin. Itse puolestani olin vasta ensimmäisellä laulunopettajallani, enkä osannut epäillä hänen ammattitaitoaan, vaan oletin, että hän tietää kyllä, mitä on tekemässä.

Kysymys kuuluu: ajatteliko hän, että kaikkiin virheisiin ei tarvitse puuttua laulunopiskelun alkuvaiheessa, vai eikö hän kuullut, mitä tein väärin? Kumpikin vaihtoehto on huono, mutta jälkimmäinen huolestuttavin. Itse epäilen, että jos olisin oppinut käyttämään kehoani oikein jo alusta alkaen, olisin välttynyt monelta ongelmalta.

Olen itse hyvä esimerkki siitä, miten lauluopintojen alkuvaiheessa opittu väärä tai puutteellinen tekniikka johtaa siihen, että seuraavan laulunopettajan tehtäväksi tulee ensin korjata olemassa olevat virheet, jonka jälkeen hän pystyy vasta opettamaan uutta.

Valitettavasti seuraava laulunopettajanikaan ei ollut täysin tehtäviensä tasalla: muistan, että hänen opissaan vibratoni tasaantui hieman, joskin vain siksi, että hän kannusti minua laulamaan varovaisemmin, joka ehkä osaltaan sai minut käyttämään vähemmän ilmaa ja vähemmän voimaa. Hänkään ei kuitenkaan opettanut minulle sitä, miten kehoa tulisi käyttää lauluäänien tukena; lauloin edelleen vain ”suoraan kurkusta”, ja korkeat äänet olivat erittäin vaikeita. Tästä syystä lauloin myös paljon mezzosopraanolle tarkoitettuja aarioita, sillä en pystynyt laulamaan sopraanoaarioiden korkeita ääniä vaivatta (huom. aiemmin esitelty dilemma dramaattisen sopraanon ja mezzosopraanon erottamisessa), eikä ihme, sillä oikea hengitystekniikka on juuri se työkalu, millä kurkunpää saadaan laskeutumaan äänentuotolle otollisella tavalla, ja kehon lihakset saadaan valjastettua ääntä tukevaksi moottoriksi. Mitä korkeammalle lauletaan, sitä enemmän tarvitaan keskivartalon lihasten voimaa ja vastusta.

Olin jo hyvin lähellä luovuttamista, sillä lukemattomien tuntien ”massalla huutamisen” jälkeen aloin vakuuttua siitä, että en osaa laulaa, en kykene oppimaan. Todellisuushan kuitenkin oli, että olin sokeasti luottanut opettajiini ja siihen, että he olivat opettaneet minua oikein ja minulle oli kerrottu kaikki, mitä minun tulisi tietää.

Vasta työskennellessäni kolmannen opettajani kanssa aloin saada jotain käsitystä siitä, miten käsitellä isoa instrumenttiani. Hänen avullaan sain vihdoinkin myös korkean rekisterini vähitellen esiin, ja hän oli myös ensimmäinen, joka

sanoi minun olevan sopraano. Tähän asti olin vain tehnyt olettamuksia itsekseni, sillä kukaan ei ollut kategorisoinut ääntäni aiemmin, ja laulatetun ohjelmiston perusteella päätin, että minua pidetään mezzosopraanona.

Kehityin kolmannen opettajani kanssa ensimmäistä kertaa huomattavasti, ja sainkin erinomaisen arvosanan seuraavasta kurssitutkinnostani. Laulamiseni oli helpottunut, enkä enää tuntenut ”huutavani”. Onneksi ääneni oli kestänyt edellisten vuosien väärät tavat: pahimmassa tapauksessa ensimmäisten viiden vuoden päätön massalla laulaminen ilman hengityksen tukea olisi voinut viedä ääneni jo kokonaan (näin ei kuitenkaan käynyt, ehkä osittain siksi, että laulamisen näennäinen vaikeus oli vienyt minusta halun harjoitella oikeastaan ollenkaan laulutuntien ulkopuolella).

Kolmannen opettajani kanssa työskentelyn jälkeen aloin tuntea, että vihdoinkin tiesin edes jotain laulutekniikasta. Tässä vaiheessa olin 23-vuotias ja opiskellut laulua tavoitteellisesti seitsemän vuotta. Arvata saattaa, montako kertaa olen jälkeinpäin miettinyt, miten paljon pidemmällä voisin olla nyt, jos en olisi ”hukannut” ensimmäisiä, tärkeitä vuosiani laulunopiskelussa. Onneksi seuraavat vuoteni ammattikorkeakoulussa uuden opettajan kanssa auttoivat minua jälleen eteenpäin, sillä hänen kanssaan vihdoinkin ymmärsin, mikä merkitys kehon käytöllä ja oikealla hengityksellä on lauluääneen, ja miten minun tulisi omaa kehoani laulaessani käyttää.

4.1.4 Muita teknisiä näkökulmia dramaattisen sopraanon koulutukseen

Tarkkakorvainen laulunopettaja on ensiarvoisen tärkeä, sillä dramaattiselle sopraanolle tulisi nimenomaan opettaa äänensä hallintaa, rakentaa sitä rauhallisesti ensin keskialueelta, jossa ääni toimii mukavimmin. Varnas painottaa, että esimerkiksi juuri mezzona koulutetun sopraanon korjaamisessa on usein kiinnitettävä erityistä huomiota nimenomaan rintarekisterin korjaamiseen luonnollisemmaksi, ts. ylimääräinen turha, lisätty paine tulee poistaa.

Vaikka laulajaa ei olisikaan koulutettu varsinaisesti mezzona, liian dramaattinen ohjelmisto liian aikaisin käytettynä ja (ohjelmistosta johtuva) dramaattisen äänen väkinäinen tuottaminen usein aiheuttaa samanlaista liiallista tummentamista. Varnas muistuttaa, että äänen koulutuksen tulisi lähteä ajatuksesta, että ”pienestä” äänestä tehdään oman äänityypin rajoissa ”isompi”, eikä toisinpäin. Toisin sanoen dramaattista äänentuottoa ei tule hakea tummentamalla tai ”kaivamalla”, vaan antaa äänen kehittyä täyteen mittaansa rauhallisesti. Samalla kuitenkin luonnostaan massiivista ääntä ei tule yrittää keventää luonnottomasti (vrt. Jonesin ”alilaulaminen”), vaan pyrkiä ensin löytämään äänen oma, luonnollinen volyyymi, jonka jälkeen voidaan lähteä harjoittamaan esimerkiksi oikeaoppista crescendoa ja decresendoa, pianissimoa ja fortea.

Seuraava askel Varnaksen mukaan on laajentaa äänialaa pikkuhiljaa passagio- eli vaihtorekisterialueiden huolellisella harjoittamisella kohti korkeaa rekisteriä, toisin sanoen pyrkiä järjestelmällisellä ja huolellisella työllä kohti koko skaalaltaan tasaista äänentuottoa. Jos laulajaa on esimerkiksi jo virheellisesti koulutettu mezzosopraanona, ja harjoitettu enimmäkseen rinta- ja keskirekisteriä, jää siirtymäalueiden harjoitus vajaaksi ja korkeat äänet eivät pääse kehittymään oikealla tavalla. Tällöin ääntä koulutetaan vastoin luonnollista äänityyppiä.

Ammattitaitoinen laulunopetus on ensiarvoisen tärkeää, toki kaikille äänille, mutta omasta mielestäni erityisesti silloin, kun kyseessä on mahdollisesti dramaattinen ääni. Jones kertoo, että suuri osa dramaatisäänisistä ammattilaulajistakin on kärsinyt ääniongelmista, erityisesti silloin, jos laulajan *aikainen koulutus ei ole palvellut suuren instrumentin haasteita*. Jones sanoo myös, että varovaisuus on toki ymmärrettävää lauluinstrumentin kehityksen alkuvaiheessa, eikä lyyrisemmän laulutavan ylläpitäminen ole välttämättä huono asia. (Jones 2000.) Kuten aiemmassa luvussa mainittiin, alilaulaminen on yhtä lailla yleinen ongelma dramaattiselle sopraanolle, ja lyyrisen laulutavan ylläpitämistä ei tule tavoitella keventämällä ääntä kurkulla puristaen.

4.2 Tekniikasta käytäntöön – oikeanlaisen ohjelmiston valinnasta

Dramaattiselle äänelle kirjoitettu (ooppera)musiikki vaatii usein poikkeuksellisen tiivistä, voimakasta linjaa, kestävyyttä ja volyymia laulaa pitkiäkin aikoja täyden orkesterin ylitse sekä kykyä dramaattisiin nousuihin ja huippukohtiin. Toisin sanoen, dramaattisen äänen luonnollinen massa ja volyymi ovat innoittaneet säveltäjiä säveltämään juuri tälle äänityypille hyvinkin raskasta, kestävyyttä ja poikkeuksellisen rautaista tekniikkaa vaativaa musiikkia, ja jotkut säveltäjät, kuten Verdi, ovat lisänneet haastetta säveltämällä voiman ja leikkaavuuden lisäksi liikkuvuutta ja korukuvioita vaativia dramaattisia sopraanorooleja.

Haastattellessani Lilia Varnasta hän toteaa, että ennen ohjelmistoon siirtymistä tulisi hengitystekniikan ja äänenmuodostuksen perusasioiden olla kunnossa. Niin puiselta kuin se joistakin saattaisikin tuntua (ei tosin itsestäni), hengityksen ja ääniharjoitusten harjoittaminen on kaiken laulamisen ja laulunopetuksen perusta. Tietenkään ohjelmiston laulamisen ja musisoinnin iloa ei sovi unohtaa, mutta karu totuus on, että ilman toistoa tekniset asiat eivät jää lihasmuistiin, ja ilman oikeaa laulutekniikkaa ei pysty suoriutumaan vaaditusta ohjelmistosta saatikka ylläpitää äänen terveyttä tai saavuttaa pitkää uraa laulajana.

Varnas pahoittelee nykyistä, kurssitutkinto- ja ohjelmistokeskeistä koulutuskaavaa musiikin alalla, sillä se pakottaa opiskelijan keskittymään tekniikan kustannuksella ohjelmiston keräämiseen sen sijaan, että voisi keskittyä perusasioiden hiomiseen. Hän kertoo, että monet oppilaat, jopa korkeakoulutasolla, aloittavat opiskelunsa kantaen mukanaan pahimmassa tapauksessa useita, korjaamista vaativia teknisiä ongelmia. Itsekin lukeuduin näihin laulajiin, ja jouduin tekemään töitä, jotta tekniikkani parani ja sitä kautta pystyin laulamaan vaativampaa ohjelmistoa ja *nauttimaan laulamisesta*.

Monessa tapauksessa musiikin alan ammattitutkintoon määritelty aika ei riitä näiden virhetoimintojen täydelliseen poistamiseen, sillä leijonanosa ajasta menee laulun kurssitutkintoihin vaadittavan ohjelmiston keräämiseen. Ihannetilanne olisi, että tekniikan opettelulle ja toistolle voisi rauhassa antaa aikaa, ja harjoittaa sopivaa ohjelmistoa vähitellen tekniikan vahvistuessa.

Toki ohjelmiston avulla oppii, eikä kukaan jaksakaan loputtomiin harjoittaa vain hengitystä, laulaa pelkkiä ääniharjoituksia. En suinkaan vähättele ohjelmiston harjoittamisen tärkeyttä, vaan korostan, että oikean, terveen äänentuoton tulisi olla tavoitteellisen laulunopiskelun a ja o, jota tukemaan, monipuolistamaan ja konkretisoimaan käytetään lauluohjelmistoa. Olen vain yksinkertaisesti pahoillani, että ainakaan meidän maamme musiikin koulutusohjelmissa ei ole mahdollista keskittyä tekniikkaan tarpeeksi. Varnas kertoo, että esimerkiksi muuan Montserrat Caballé käytti ensimmäisen vuoden laulunopiskelustaan pelkkiin hengitysharjoituksiin, ja voimme itse päätellä, kannattiko se: tämä nainen on tänä päivänä yli 70-vuotias, tehnyt pitkän ja loistokkaan uran ja kykenee edelleenkin laulamaan. Itse siis ainakin allekirjoitan myös Varnaksen näkemyksen siitä, miten tärkeää olisi varmistaa ensin hyvä tekniikka, ja sitten vasta tuoda rinnalle ohjelmisto. Teoriasta käytäntöön, eikö?

Yksi niistä sudenkuopista, joihin olen itsekin langennut laulunopiskeluni aikana on vääränlaisen ohjelmiston harjoittaminen. Kyse saattaa olla joko kokonaan äänityypille sopimattomasta ohjelmistosta (mezzosopraanomateriaalin harjoittaminen, vääränlaisen sopraanomateriaalin harjoittaminen) tai äänityypille ominaisen, mutta *kehitysvaiheeseen sopimattoman* ohjelmiston harjoittaminen *liian aikaisin*. Laulujen ja aarioiden yleinen musiikillinen vaikeustaso tulee tuki myös ottaa huomioon.

Koska dramaattinen sopraanoääni vaatii pidemmän ajan kehittyäkseen täyteen mittaansa, vaatii ohjelmiston valinta myös erityistä huomiota ja malttia sekä opettajalta että laulajalta itseltään. Vaikka opettaja kuulisikin jo aikaisessa vaiheessa, että kyseessä on dramaattiseen suuntaan taipuva ääni, hänen tulisi olla varovainen myös ohjelmiston valinnassa.

On paljon tapauksia, joissa pedagogit innostuvat kuullessaan dramaattisen äänen, joka on verrattain harvinainen äänityyppi, ja kannustavat oppilastaan kokeilemaan esimerkiksi spintosopraanolle kirjoitettua materiaalia liian aikaisin. Myönnettäköön, että oppilaan itsensä (kuten minun), on myös hankala kieltäytyä tuollaisesta ehdotuksesta, sillä kukapa ei haluaisi kuulla olevansa harvinainen äänityyppi, kukapa ei haluaisi päästä laulamaan sitä, mihin hänen

äänensä on ”tarkoitettu”? Juuri näin päädyin itse laulamaan Puccinin Manonin aarian D-kurssitutkinrossani 23-vuotiaana, mikä oli, jälleen kerran jälkiviisaana sanottuna, aivan liian aikaisin. On totta, että äänelleni eivät istuneet kovinkaan mukavasti jotkut kokeillut, kevyemmät subrettiaariat, kuten Mozartin Despina, Zerlina tai Barbarina, mutta esimerkiksi Susannan aariaa Figaron häistä pystyin laulamaan ihan mukavasti.

Sopivan ohjelmiston löytäminen dramaattiselle äänelle on erityisen haastavaa juuri siksi, että laulunopiskelussa jo pelkästään kurssitutkinnot pakottavat laulajan valitsemaan ooppera-aarioita ohjelmistonsa D-kurssitutkinnoista ylöspäin, ja siinä missä lyyriset sopraanot usein löytävät tiensä subrettiaarioiden kautta eteenpäin helposti, dramaattiselle äänelle ei välttämättä löydykään sopivaa oopperaohjelmistoa tässä vaiheessa koulutusta: dramaattiselle sopraanolle oman äänityypin aariat ovat vielä liian raskaita, sillä äänen luonnollinen kehitys on pahasti kesken ja laulutekniikka on lähes poikkeuksetta vielä puutteellinen, mutta vastaavasti kevyempien äänityyppien aariat eivät välttämättä istu ollenkaan, sillä niitä ei ole kirjoitettu raskaammalle äänelle.

Yleisenä ohjenuorana Varnas toteaa haastattelussamme, että ohjelmistoon tutustuminen tulisi aloittaa yksinkertaisista lauluista. Täysin aloittelevalle laulajalle tämä toki tarkoittaa esimerkiksi kansanlauluja ynnä muita melodialtaan ja rytmiltään yksinkertaisia sekä ambitukseltaan suppeahkoja lauluja. Tässä työssä lähtökohtanani on kuitenkin itseni kaltainen laulaja: joko korkeakouluopiskelija tai vastavalmistunut laulaja, joka aloittelee uraansa.

Korkeakouluopiskelijankin on hyvä aloittaa yksinkertaisesta ohjelmistosta tasoonsa nähden. Yleensä hyvä lähtökohta on yksinlaulut, esimerkiksi italiantielinen laulumusiikki. Dramaattiselle sopraanolle Varnas suosittelee esimerkiksi italialaisten bel canto –säveltäjien yksinkertaisempia yksinlauluja, kuten Donizettin ja Bellinin laulut. Samoilla linjoilla on myös Sharon Sweet, joka Sean McCartherin haastattelussa ”Training Dramatic Voices: An Interview with Sharon Sweet” sanoo seuraavaa: ”Aloitan aina teoksesta ”24 Italian Songs and Arias (Suomessakin suosittu kokoelma italialaisia ”antiikin” aarioita ja lauluja) sekä Purcellista. Kun koen, että oppilas on omaksunut tuon repertuaarin, siirryn

Bellinin ja Donizettin lauluihin. [Ooppera-arioista] ei opita tekniikkaa. Tekniikka, jonka laulaja oppii yksinlauluista, viedään mukana oopperaohjelmistoon” (McCarther 2014).

Varnas painottaa, että laulujen vaikeustason tulisi kulkea käsi kädessä opeteltavan tai jo opitun tekniikan kanssa: ensin opiskellaan lauluja, joiden melodia kulkee enimmäkseen keskialan ja ensimmäisen passagioalueen välillä, jonka jälkeen, oppilaan kehittyessä, jatketaan toiseen passagioon, ja vasta viimeisimpänä otetaan ohjelmistoon lauluja, joissa melodia vie korkeaan rekisteriin. Kun nämä kaikki vaiheet on saavutettu, voidaan lisätä lauluja, joissa on esimerkiksi korukuvioita tms. harjoitettavasta äänialueesta riippumatonta, vaikeampaa tekniikkaa.

Varnas ja Sweet ovat siis yhtä mieltä siitä, että ooppera-ariat tulisi ottaa repertuaariin vasta siinä vaiheessa, kun ääni toimii niiden edellyttämällä tavalla. Varnas on katsoo, että dramaattisen sopraanon kohdalla kannattaa aloittaa kevyemmästä, esimerkiksi lyyrisen sopraanon ohjelmistosta, vaikka äänityyppi olisikin dramaattinen. Tämä ei tarkoita, että dramaattisen sopraanon tarvitsisi laulaa Mozartin Susannaa tms. ”liian kevyttä” ohjelmistoa (vaikka minä, ja monet muutkin varmasti, olemme jossain vaiheessa koulutustamme laulaneet juuri Susannaa), vaan lyyriset aariat voi valita kunkin oppilaan tarpeiden mukaisesti. Valitettavaa on, että koska D-kurssitutkinnossakin jo vaaditaan ooppera-arioita, monikaan nuori dramaattinen sopraano ei ole kehityksessään tuolloin vielä niin pitkällä, että edes täyslyyrisen sopraanon aariat istuvat hyvin. Varnas mainitsee myös, että joitakin mezzoaarioita, kuten Mozartin Cherubinon aarioita, voi käyttää myös sopraanon koulutuksen alkuvaiheessa, sillä ne palvelevat paremmin sillä hetkellä toimivassa käytössä olevaa tekniikkaa.

Kun dramaattinen sopraano on ohittanut vaiheen, jossa tarvitsee harjoittaa vain yksinlauluja tai turvautua matalamman fakin ohjelmistoon, Varnas suosittelee dramaattista sopraanoa aloittamaan lyyrisestä ohjelmistosta, kuten esimerkiksi Puccinin kuuluisasta Laurettan aariasta ”O mio babbino caro” tai Mozartin Figaron häiden Kreivittären aarioista. Lyyriselle äänelle kirjoitettu materiaali ei

rasita nuorta dramaattista ääntä liiaksi, eikä pakota häntä yrittämään liian dramaattista äänentuottoa liian aikaisin.

Varnas sanoo, että myös hieman vaativampia aarioita voi toki käyttää ”harjoitusaarioina”, sillä ne auttavat löytämään oikeaa tapaa käyttää kehoa ja olemassa olevaa tekniikkaa, auttavat kehittämään fraasien kannattelua ja antavat pilkahduksia siitä, mihin ääni tulevaisuudessa voi pystyä. Itse pidän tätä lähestymistapaa erittäin hyvänä, sillä vaikka tiedostan, etten voi vielä laulaa koko Elviran roolia Verdin oopperasta Ernani, Elviran aariaa harjoitellessani tuntui hyvältä huomata, että minulla todella on olemassa se korkea C, ja pystyn laulamaan kuvioitakin!

Kehittyvä dramaattinen sopraano voi siis laajentaa aariarepertuaariaan maltillisesti lyirisestä ohjelmistosta eteenpäin, sanoo Varnas. Hyviä valintoja ensimmäisiksi aarioiksi Kreivittären lisäksi ovat esimerkiksi Desdemonan aariat Verdin Otellosta, Liún aariat Puccinin Turandotista ja Mimin aariat niinikään Puccinin La Bohémesta.

Kokemuksen ja tekniikan karttuessa voidaan jälleen laajentaa harjoitusaarioiden repertuaaria, kuten minä tein Elviran aarian kanssa. Kyllä, aaria oli tasoni yläpuolella, mutta vain sen verran, että pystyin käyttämään sitä eräänlaisena peilinä sille, mitä olen oppinut, ja mihin ääneni tulevaisuudessa pystyy. Samalla tavoin kehittyvä dramaattinen sopraano voi vähitellen laajentaa aariakohtaista ohjelmistoaan joihinkin kevyempiin spintorooleihin, kuten Manon Puccinin Manon Lescaut’sta.

Kun ei enää puhuta pelkästään harjoitettavista aarioista, vaan aletaan lähestyä vaihetta, jolloin laulaja aloittelee uraansa, on hyvä myös miettiä koko roolin vaatimuksia. Sweet ottaa haastattelussaan kantaa juuri tähän: ”En anna laulajalle aariaa, jos rooli on sellainen, että laulaja ei suoriudu *molemmista* aarioista tai jos en usko, että laulaja kykenisi laulamaan koko oopperaa. Kuulen usein laulettavan Margueriten aariaa [Gounod’n] Faustista, eikä laulajalla ole mitään mahdollisuuksia selviytyä koko roolista [...] En usko, että on reilua antaa laulajalle virheellistä uskomusta siitä, mitä heidän kannattaisi laulaa. Aina löytyy

sopivampia vaihtoehtoja.” (Faustin Marguerite tosin ei ole dramaattisen sopraanon rooli, mutta edeltävä on validi esimerkki siitä, miten äänen valmiudet tulee ottaa huomioon opeteltavia rooleja valitessa.)

Tämä on hyvä ohje valmistuneille, koelauluihin tähtääville dramaattisille sopraanoille, sillä on otettava huomioon, että kapellimestari, ohjaaja tai muu koelaulun vastuhenkilö usein haluaa kuulla vähintäänkin saman roolin molemmat aariat, jotta voidaan päätellä, onko laulaja kykeneväinen laulamaan koko roolin. Ei riitä, että pystyy laulamaan yhden aarian; aina on vähintäänkin toinen aaria, puhumattakaan siitä, että aarioiden ympärille tulee vielä paljon muuta laulettavaa resitatiivikohtauksista duettoihin, tertsettoihin ja isompiin ensemblenumeroihin, kun tehdään kokonainen rooli.

Varnas on samoilla linjoilla: hän ehdotti minullekin ensimmäiseksi opiskeltavaksi kokonaiseksi rooliksi nimenomaan Mozartin Kreivitärtä, sillä se ei ole vielä spintosopraanon tai dramaattisen sopraanon ohjelmistoa, vaan on tarpeeksi kevyt rooli omalle, tällä hetkellä vielä lyyriselle spintosopraanoäänelleni. Hän antaa yleisohjeeksi sen, että kokonaisia rooleja valitessa tulisi ajatella kehitysvaihetta, ikää ja sitä, miten laulaa lyyristä ohjelmistoa oman äänityypin perusteella. Toisin sanoen, voin hyvin laulaa Kreivitärtä, mutta en laula sitä samalla tavalla kuin lyyrinen sopraano, vaan laulan sen sillä lyyrisellä spintoäänellä, joka minulla tällä hetkellä on, mutta jo roolin vaatimusten perusteella minun ei tarvitse yrittää ”kuulostaa dramaattiselta”. Kehittyessäni ja iän myötä pääsen jälleen etenemään ohjelmistossani kohti dramaattisempaa ohjelmistoa.

Vaikka dramaattiselle sopraanolle ei tee välttämättä hyvää laulaa liian kevyttä (subretti-) tai liian korkeaa (koloratuuri-) ohjelmistoa, silti suurempi virhe nuorelle, kehittyvälle dramaattiselle äänelle on lähteä laulamaan liian vaativaa ja raskasta ohjelmistoa liian aikaisin, kuten itsekin sain huomata. On pidettävä pää kylmänä (ja sisäinen oopperadiiva aisoissa), ja muistettava, että dramaattinen ääni kypsyy todellakin lähes keski-ikään asti, eikä dramaattisiin rooleihin ole mikään kiire.

Jos nuori dramaattinen sopraano (ja hänen opettajansa) on järkevä, hän kieltäytyy liian raskaista rooleista liian aikaisessa vaiheessa. Laulaja palvelee omaa ääntään, kun ei rasita sitä liiaksi eikä valitse vääränlaista ohjelmistoa väärään aikaan, samalla mahdollisesti ruokkien vielä olemassaolevia äänentuotollisia ongelmia, kuten puutteellista hengitystekniikkaa tai liiallisen paineen käyttöä. Niin raivostuttavan turhauttavaa kuin se joskus onkin, dramaattisen sopraanon kannattaa vaatia itseltään kärsivällisyyttä ja antaa äänensä kypsyä rauhassa. Harjoitus tekee mestarin, ja rehellisyys itseä ja omaa ääntä kohtaan tuottaa parhaat tulokset ajan mittaan.

5 LOPUKSI

Opinnäytetyöni tavoitteena oli esitellä dramaattinen sopraano äänityyppinä, käsitellä äänityypin oikean kategorisoinnin merkitystä sekä erityisesti keskittyä kuvailemaan ja ratkaisemaan niitä haasteita, joita nuori dramaattinen sopraano kohtaa niin opiskelunsa aikana kuin urallaankin. Alusta asti minulle oli selvää, että omat kokemukseni olisivat vahvasti tämän työn keskiössä, sillä nimenomaan vuosien ”taistelu” oman ääneni kanssa innoitti minua kirjoittamaan juuri tästä aiheesta.

Vaikka nimenomaan dramaattisen sopraanon koulutuksesta oli huomattavan vaikeaa löytää lähdekirjallisuutta, halusin pitäytyä aihevalinnassani, koska sillä oli niin suuri merkitys itselleni: janoisin vastauksia minua vaivanneisiin kysymyksiin. Koen, että myös löysin haluamiani vastauksia, sillä käyttämieni asiantuntijoiden näkemykset dramaattisen sopraanoäänen haasteista noudattivat yllättävän tarkasti samaa kaavaa kuin omat kokemukseni. Tämä huomio vahvisti edelleen uskoani siihen, että myös oman tarinani sisällyttäminen tähän työhön oli oikea ratkaisu. Käyttämäni lähteet sekä opettajani Lilia Varnaksen haastattelu tarjosivat hyviä käytännön työkaluja siihen, miten dramaattisen sopraanon kehitystä voidaan tukea ja miten laulajaa voidaan ohjata kohti tervettä, kestäväää äänenkäyttöä ja viisaita repertuaarivalintoja.

Koska valmistun itse nimenomaan laulopedagogiksi, koin laulunopettajan ammattitaidon ja vastuun merkityksen esilletuomisen myös erittäin tärkeäksi työssäni. Olen itse työskennellyt opettajien kanssa, jotka eivät ole kyenneet opettamaan minulle keskeisiä lauluteknisiä asioita oikeissa vaiheissa koulutustani, ja olen kärsinyt tiedon ja ymmärryksen puutteesta. Tunnustan toki sen olevan mahdollista, että oma kykyni omaksua asioita ei ehkä kohdannut kyseisten opettajien tapaa opettaa: he ovat hyvin voineet toimia loistavina opettajina lukemattomille muille laulajille.

En voi kuitenkaan mitään sille, että koen näiden opettajien ammattitaidon olleen puutteellinen nimenomaan dramaattisten äänten tunnistamisen ja koulutuksen kohdalla. Koska kyseessä on harvinainen äänityyppi, on jopa mahdollista, että yhdelläkään heistä ei ollut minua opettaessaan aiempaa kokemusta dramaattisen sopraanon opettamisesta ja äänityypin erityistarpeista. Olen kiitollinen, että opettajani Lilia Varnas jakaa kanssani saman äänityypin: hänellä on muun ammattitaidon ohella omakohtaista kokemusta juuri siitä, mitä dramaattinen sopraanoääni tarvitsee kehittyäkseen mahdollisimman hyvin, ja hänen haastattelunsa oli merkittävä apu tämän työn toteuttamisessa. Mietin työtä kirjoittaessani, että dramaattiselle äänelle saattaisi jopa olla hyödyllisintä, että opettaja edustaa samaa äänityyppiä.

Uskon, että opinnäytetyöni on mielenkiintoista luettavaa paitsi dramaattisille sopraanoille, myös muille laulajille ja pedagogeille. Monet muut dramaattiset äänityypit, kuten esimerkiksi tässäkin työssä mainittu dramaattinen mezzosopraano, käyvät varmasti läpi useita samoja haasteita kuin dramaattinen sopraanokin. Ja kuten jo johdannossani kerroin, laulunopiskelu on äänityypistä riippumatta monivuotinen prosessi, jossa haasteita tulee väistämättä vastaan. Toivon, että muutkin kuin dramaattisen äänityypin laulajat hyötyvät työni lukemisesta: vähintäänkin uskon, että työni herättää ajatuksia ja ehkä jopa inspiraatiota muissa laulunopiskelijoissa ja alan ammattilaisissakin.

Tämä opinnäytetyö on ollut minulle oivallinen kanava käsitellä omia kokemuksiani ja löytää omille kysymyksilleni vastauksia. Kaiken tämän kokeneena ja nyt vielä aiheesta kirjoittaneena toivon itse laulopedagogina pystyväni opettamaan mahdollisia omia dramaattisäänisiä oppilaitani edes hieman syvemmillä ymmärryksellä. Tämä prosessi on myös selventänyt minulle entisestään, miten tärkeää laulopedagogin on hankkia tietoa ja kokemusta kaikenlaisten äänten kouluttamisesta. Jokainen laulaja ja jokainen ääni on yksilö: samalla tavoin kuin jokaisen ihmisen jalkaan ei sovi yksi ja sama kenkä, ei jokaiselle äänellekään sovi tismalleen sama koulutustapa tai ohjelmisto.

LÄHTEET

Jones, David L. 2006. The Dangers of Under-Singing. Viitattu 10.5.2015. <http://www.voiceteacher.com/undersinging.html>

Jones, David L. 2003. The Maturing Dramatic Soprano Voice. Viitattu 10.5.2015. http://www.voiceteacher.com/dramatic_soprano.html

Jones, David L. 2000. Special Considerations in Training Dramatic Voices. Viitattu 10.5.2015. http://www.voiceteacher.com/dramatic_voice.html

McCarthy, Sean. 2014. Training Dramatic Voices: An Interview with Sharon Sweet. Viitattu 10.5.2015. http://www.rider.edu/sites/default/files/docs/vthc-training-dramatic-voices_2014.pdf

Miller, Richard. 2000. Training Soprano Voices. New York, USA: Oxford University Press, Inc.

Lilia Varnaksen haastattelu 22.4.2015

LAULUJA SYDÄMESTÄNI

Italialaista ja venäläistä laulumusiikkia

Kati Helasaari, sopraano

Päivi Nummelin, piano

Keskiviikkona 18.3.2015 klo 18.30

Crichton-salissa



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OHJELMA

V. Bellini (1801-1835): *Dolente immagine di Fille mia*

F.P. Tosti (1846-1906): *Non t'amo più!*

L'alba sepàra dalla luce l'ombra

S. Rahmaninov (1873-1946): *Son*

Ne poi, krasavitsa, pri mne

P. Tsaikovski (1840-1893): *Zabit tak skoro*

Otchevo?

G. Puccini (1858-1924): *Terra e mare*

G. Verdi (1813-1901): *Nell'orror di notte oscura*

Non t'accostare all'urna

Ohjelmasta

Pohdin kauan, millaista ohjelmistoa haluaisin esittää opinnäytekonsertissani. Oopperamusiikki on intohimoni kohde, mutta kokonaisen konsertin rakentaminen ooppera-aarioista ja/tai ensemblenumeroista ei kuitenkaan tuntunut oikealta ratkaisulta. Päätinkin rakentaa konsertin yksinlaulumusiikista, jossa musiikin tulkinta korostuu eri tavalla.

Suomalainen laulumusiikki on lähellä sydäntäni, ja erityisesti Sibeliuksen yksinlaulut ovat olleet suosikkejani vuosia. Olen kuitenkin esittänyt niitä laulunopiskeluni aikana niin useasti, että halusin tällä kertaa valita jotakin muuta. Ja koska opinnäytetyöni tarkoitus on omalla tavallaan esitellä tämän korkeakoulututkinnon aikana oppimiani asioita, päätin valita konserttiin yhdistelmän italialaisia ja venäläisiä lauluja, sillä näitä kahta osa-aluetta yksinlaulumusiikista olen päässyt toteuttamaan kunnolla vasta viime vuosina.

Valitsemiani kahta laulumusiikin haaraa yhdistää muutama selkeä asia omalla kohdallani. Molemmat kielet ensinnäkin kiehtovat minua: en ole kumpaakaan varsinaisesti opiskellut, mutta olen laulun kautta tutustunut niihin. Molemmat ovat kauniita kieliä, ja lisäksi erittäin mukavia laulaa. Tunnen kykeneväni ilmaisemaan itseäni niiden kautta, vaikka en kumpaakaan varsinaisesti puhu (vielä!). Ne koskettavat jotain syvällä sisälläni, ja koen ne omakseni. Tekstin lisäksi sekä italialaisen että venäläisen musiikin sävelkieli puhuttelee minua syvästi, ja nämä kappaleet olenkin pitkälti valinnut juuri niiden koskettavan musiikin vuoksi.

Myönnettäköön, että tällä(kin) kertaa ohjelmistoni koostuu melko surullisista, dramaattisista kappaleista, mutta juuri tämänkaltainen tunteen palo, ja ehkä melankolisuuskin, on aina kiehtonut minua laulajana. Se saattaa osittain olla myös äänityyppini tuoma ominaisuus; nämä ovat minun lyyris-dramaattiselle äänelleni ehkä juuri niitä ”omimpia” kappaleita. Tässä konsertissa heittäydyn täysillä siihen ohjelmistoon, mikä minun äänelleni ja laulajapersoonallisuudelleni parhaiten sopii, sillä mielestäni on rehellisintä esittää musiikkia, jonka kokee omakseen, joka ruokkii

halua tulkita. Joskus jopa sillä tietoisella riskillä, että jotkut kappaleista ovat haasteellisia.

En osaa täysin pukea sanoiksi sitä, miksi juuri nämä kappaleet ovat minulle niin tärkeitä; sanottakoon vain, että niissä on taikaa, jota ei ehkä tarvitsekaan selittää, vain tuntea. Siksi myös konserttini otsikko on ”Lauluja sydämestäni”; toiveeni on välittää yleisölleni edes pieniä pilkahduksia siitä tulesta ja tunteiden kirjosta, jonka nämä kappaleet sytyttävät omassa sydämessäni.

KIITOKSET

Tämän konsertin, raskaan työn hedelmän, kiitos on kolmijakoinen:

Kiitos aina ystävälliselle ja kärsivälliselle säestäjälleni Päiville;

Kiitos ihanalle ja osaavalle laulunopettajalleni Lilialle;

Kiitos Jannelle, äidille, muulle perheelle ja ystäville.