



**TURUN
YLIOPISTO**

Laulajan harjoitustyöskentely

Autoetnografinen tutkielma muusikon harjoitustyöskentelystä

Minna Lappalainen

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, musiikkitiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Lokakuu 2022

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede

Minna Lappalainen

Laulajan harjoitustyöskentely - Autoetnografinen tutkielma muusikon harjoitustyöskentelystä
Sivumäärät: 55 s., 1 liite

Tutkimus on laadullinen autoetnografinen analyysi laulajan harjoittelutyöskentelystä, kun hän harjoittelee kolme 1700-luvun ooppera-ariaa. Diskurssianalyysin avulla tutkin, mitä eri asioita nousee esille harjoittelun aikana. Lisäksi tutkin, vaikuttaako aarioiden historiallinen konnotaatio laulujen käsittelyyn. 1700-luvulla Euroopan oopperalavojen tähtinä toimivat kastroattilaulajat ja tutkimuskohteena olevat aariat ovat sävelletty nimenomaisille laulajille. Nykyään näitä samoja aarioita esittävät naiset tai kontratenorit. Harjoittelupäiväkirjasta analysoitiin, onko väliä, mikä sukupuoli aarioita toisintaa ja harjoittelee. Tämän lisäksi koostettiin kysely neljälle naislaulajalle, jotka kirjoittivat omasta harjoittelustaan ja 1700-luvun laulujen spesifikaatioista.

Harjoittelupäiväkirjan perusteella harjoittelussa nousivat esiin neljä aspektia: työjärjestys, laulutekniikan huomioiminen, roolihahmon kanavointi ja sukupuoliroolien tulkinta. Myös kyselyyn osallistuneilla ilmeni samantyyppisiä työjärjestyksiä ja lauluteknisiä asioita. Päiväkirjasta käy myös ilmi, että vaikka aariat ovat fyysisesti vaativia, niiden harjoittelu ja esittäminen käy niin nais- kuin miessukupuoleltakin.

Kehollista tai fenomenologista artistitutkijan ominaisuudessa tehtyä klassisen laulamisen tutkimusta ei ole vielä paljon toteutettu esittämisen- ja muusikkotutkimuksen alalla. Tämä tutkielma antaa selkeää kuvaa myös muusikon arkirutiineista ja esiintymiseen valmistautuvasta ammattilaisesta. Esitys vie vain murto-osan harjoitteluun käytetystä ajasta ja siksi ohjelmiston harjoittelu on tärkeä aspekti taiteilijan elämässä. Lisäajatuksia muusikkoututkimukseen voisi tulevaisuudesta löytää research-creation-tutkimusmetodin suunnalta. Tämä verrattain tuore metodi pyrkii yhdistämään taiteellisen yllätyksellisyyden ja akateemiset tutkimusstandardit. Lisäksi kiinnostava musiikintutkimuksen jatkotutkimuksen kohde voisi olla muusikon työelämä ja siihen liittyvät yhteiskunnalliset näkökulmat.

Avainsanat: laulajat, lauluharjoittelu, ooppera, aaria, Händel, Mozart, mezzosopraano, travesti, kastroattilaulaja, muusikko, autoetnografia, kyselytutkimus, research-creation, muusikkoututkimus

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Tutkimuskysymys	7
1.2	Tutkimusmenetelmät ja käsitteet	8
1.2.1	Autoetnografia	8
1.2.2	Kysely harjoittelusta eli laadullinen kysely	11
1.2.3	Kyselyn kysymykset	11
1.2.4	Research Creation eli tutkimus-luominen	13
1.3	Aikaisempi tutkimus	14
1.4	Tutkimuksen kulku ja tutkijaposition	15
1.4.1	Autoetnografisen narratiivin valinta	15
1.4.2	Hahmo Laulaja 0:n takana	16
1.5	Tutkimuksen analyysi	17
1.6	Jatkotutkimusidea	17
2	Citius, altius, fortius eli harjoiteltavat aariat	19
2.1	Sukupuolirajoja hämärtävä roolileikki	20
2.2	Kastraattien muodikas ajanjakso oopperassa	21
2.3	<i>Aria Parto, ma tu ben mio</i> oopperasta <i>La clemenza di Tito</i>	23
2.4	<i>Aria Dopo Notte</i> oopperasta <i>Ariodante</i>	26
2.5	<i>Aria Alma mia</i> oopperasta <i>Floridante</i>	28
3	Ex nihilo nihil fit eli harjoittelun analyysi ja tutkimus	31
3.1	Lauluharjoittelun työjärjestys	32
3.2	Lauluharjoittelun äänenmuodostuksen tekniikka ja historialliset laulutyyllisyydet	37
3.2.1	Harjoittelun teknisiä haasteita ja niiden ylityksiä	41
3.3	Roolihahmon omaksuminen, sen motiivit ja psyyke	42
3.3.1	Body Mapping	44
3.4	Sukupuolen merkitys lauluharjoittelussa	45
4	Per aspera ad astra, eli loppupäätelmät- ja pohdinnat	47
	Lähteet	50

Liitteet	56
Liite 1. Kyselyn kysymykset	56

1 Johdanto

Muusikot ovat esiintyjä. Aika harva musiikkiuralla lähtevä valitsee tämän nimenomaisen alan vain esiintyäkseen itselleen. Muusikko haluaa tuoda yleisölle musiikkiin sitoutuneet tunteet ja kokemukset. Esiintyjänä on tärkeää, että esitettävä materiaali on hyvin valmisteltu ja harjoiteltu ennen esitystä, että teoksen tuo esille juuri sen näköisenä ja niin laadukkaana, kuten esiintyjä sen haluaa. Musiikin harjoitteluun kuuluu monia tunteja ja se kuuluu muusikkouteen olennaisena osana. Laulajilla instrumentin eli oman kehon tunteminen ja harjoittaminen ylläpitävät korkealaatuista äänentuotantoa. Instrumentti on kuin lihas, jota pitää harjoittaa säännöllisesti, jotta sen suorituskyky pysyy optimaalisena. Siksi lauluohjelmiston päivittäminen ja uudenomaksuminen on tärkeä ja keskeinen osa laulajan minuutta.

Miettiessäni pro-gradu tutkielmani aihetta halusin tutkimuskohteen, joka on kombinaatio musiikkitiedettä ja omaa muusikkouttani. Tehdessäni taustatyötä huomasin, että muusikkojen tekemää muusikkoustutkimusta ei ole vielä toteutettu kovinkaan laajassa mittakaavassa. Tästä aihetta ovat käsitelleet esimerkiksi Anu Vehviläinen (2020) taiteellisessa tutkimuksessaan soittamisen orientaatioista Karol Szymanowskin pianomusiikissa. Autoetnografisen dokumentaation avulla perehdytään tutkijapianistin länsimaisen taidemusiikin harjoittelupraktiikkaan. Satu Paavola (2018) tutkii väitöskirjassaan *Ihanteena bel canto: näkökulmia laululliseen pianonsoittoon*, bel canto-laulutyylin mukaista soinninmuodostusta ja pianoharjoittelua. Anneli Arho vuonna 2004 kirjoittama väitöskirja *Tiellä teokseen: Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa* tutkii säveltäjän ja esittävän muusikon suhdetta toisiinsa ja musiikkiin. Myös Päivi Järviön (2011) väitöskirja *Laulajan sprezzatura: Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, tarkastelee laulajan kokemusta italialaisen varhaisbarokin laulumusiikin esittämisestä. Hänen tutkimusinspiraationaan on toiminut Elisabeth Le Guinin (2006) *Boccherini's Body an Essay in Carnal Musicology*, jossa sellistitutkija perehtyy keholliseen musiikintutkimukseen oman fenomenologisen soittokokemuksensa kanssa. Laura Wahlforsin (2013) julkaisema väitöskirja *Muusikon kumousliikkeet: Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*, esittelee filosofisen käsitteen ”Intiimi kumousliike”, joka muodostaa muusikon ainutkertaisen suhteen musiikin käytäntöihin. Oopperaroolien fenomenologista ja draamallista käsittelyä ovat tutkineet mm. laulaja Maiju Kopra (2018) pro gradu -tutkielmassaan ”*Olla yhtä sen roolihahmon kanssa ...*”: oopperalaulajien kouluttajien käsityksiä kehollisuudesta oopperaroolin rakentamisessa ja laulaja Jenni Lättilä (2016) Taiteilijakoulutuksen tohtoritutkimuksen tutkielmassaan *Oopperalaulajan tunnettyö*.

Laulajien toteuttamaa omaa muusikkouttaan tutkivaa tutkimusta on tehty suhteellisen pienessä mittakaavassa. Perehdyn tähän tutkimussuuntaan ja käytän tutkimuksessa autoetnografiaa. Tutkimuskohteena harjoittelen kolme ooppera-ariaa, dokumentoin harjoitteluani ja tutkin harjoittelutyöskentelyssä esiin nousevia prosesseja ja käytäntöjä.

Harjoitustyöskentelyn kuvaus antaa myös sosiaalipoliittista näkemystä siitä, miten paljon muusikko harjoittelee esiintymistä varten ja otetaanko tätä näkökulmaa riittävästi huomioon esimerkiksi muusikoiden työelämän ja palkkioiden suhteen. Helsingin yliopiston hanke ”Taide, tekijänoikeus ja tekijyyden muutos” (2016–2019) haastatteli kattavasti suomalaisten taiteilijoita. Kyselyssä ilmeni, että taiteilijan palkka koostuu monenlaisesta ”sälästä”, joiden järjestämiseen ja hakemiseen menee oma aikansa, kuten opetustyöstä, esiintymisistä, pätkätoista, matkustuksesta, sosiaalietuuksista ja toimeentulotuista. Apurahat ovat myös tärkeä toimeentulolähde, mutta niitä on tarjolla vähän ja kilpailu on kovaa. Rahoituksen tai muun sosiaalisen tuen saajan tulevaisuus on varma vain hetkisen verran eteenpäin ja tulevaisuutta ei voi suunnitella kovin pitkälle eteenpäin. Tämä aiheutti taiteilijoissa turhautumista ja epävarmuutta. Kyselyssä ilmeni myös, että taiteentekemisen rahallista arvoa ei nähdä yhteiskunnallisella tasolla, eikä taiteilijan ymmärretä tekevän kokopäiväistä työtä, sillä ammatin näkyvä osuus on esillä vain muutama tunnin kerrallaan. Oman työn hintaa ei välttämättä osata hinnoitella oikein, ja epävarmuus toimeentulosta voi johtaa taiteilijan alihinnoittelemaan töitään, kuten esimerkiksi muusikon polkemaan palkkioitaan saadakseen keikan. Kyselyssä osa taiteilijoista myös ajatteli, että nykyaikana tuotetta pitää osata myydä, brändätä ja markkinoida, joka ei tule muusikon koulutuksessa esille oikein mitenkään. Taiteen tuotteistaminen tuntui joistain ahdistavalta. Helsingin yliopiston hankkeessa nousi esiin erilaisia kehittämisen tarpeita taiteilijoiden yleisen sosiaaliturvan parantamisesta yhteisen, taiteen alasta riippumattoman työpoliittiseen suojeluun perustuvan kattojärjestön perustamiseen. Taiteesta ei kuitenkaan oltu valmiita luopumaan ammattina, koska se on kommentoija, oivallusten ja kokemusten lähde. Sitä tehdään, koska taiteilija tuntee työhönsä vahvaa paloa. Taiteilijuus on ihan oikeaa työtä, vaikka kutsumusammattina nähdäänkin. (Niskanen 2017.)

1.1 Tutkimuskysymys

Pro gradu- tutkielmani tutkimuskysymys on seuraava: Miten nykypäivän laulaja harjoittelee kolme ooppera-aariaa 1700-luvulta?

Tämän lisäksi alakysymys on: Vaikuttaako harjoittelutyöskentelyyn aarian historiallinen sukupuolikonnaatio?

Artikkelissa ”Ääni” (Richardson ym. 2014, 2020: 32), kirjassa *Taide, kokemus ja maailma: risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen* mainitaan, että musiikintutkimus on tutkinut jo pidemmän aikaa oopperamusiikin äänen, sukupuolen ja seksuaalisuuden välisiä kytköksiä. Sukupuoli on olennainen identiteettitekijä ja merkittävä kategoria kulttuurin ja yhteiskunnan arvojärjestelmissä, ja sen takia sukupuolen huomioonottaminen on tärkeää kulttuurisessa äänen ja musiikin tutkimuksessa.

Pro-gradu tutkielmassa tutkitaan, miten nykypäivän laulaja harjoittelee kolme ooppera-aariaa 1700-luvulta. Tutkimusmetodeina käytetään kvalitatiivista tutkimusta, tarkemmin sanottuna autoetnografiaa ja diskurssianalyysia, sekä kyselytutkimusta, joka peilautuu autoetnografiaa vasten laajentaen tutkimuksen omista kokemuksistani myös kollegoiden kokemuksiin. Autoetnografian välineenä kirjoitan itsereflektioivaa harjoituspäiväkirjaa. Perehdyn samalla Händelin sekä Mozartin aarioihin ja teen analyysiä nuottikuvassa sekä sävelkielessä, mikä auttaa teoksen omaksumisessa. Lisäksi teen kriittistä diskurssianalyysitutkimusta länsimaisen klassisen laulumusiikin harjoittelukäytännöistä. Tutkin aarioiden syntyhistoriaa ja siihen liittyvää sosiologista kulttuurihistoriaa eli kastroattilaulajien suosiota Euroopan oopperalavoilla 1700-luvulla.

Tutkimusaineistona käytän autoetnografisesti tuotettua materiaalia, eli harjoituspäiväkirjaa, sekä kollegoiden haastatteluvastauksia. Tutkimuksen välikätenä toimii Händelin ja Mozartin soiva aineisto ja nuottimateriaali. Tutkimukseni kohteena oleva ilmiö sijoittuu nykyaikaan, mutta siinä on historiallinen konteksti. Autoetnografian yhteydessä teen historiallista musiikintutkimusta barokin ja klassismin ajoilta, jotta historialliset erot harjoittelussa selkeytyvät. Miten vallitseva aika ja kulttuuri vaikuttavat musiikin omaksumiseen ja miten minä 2020-luvun muusikkona käsittelen sitä näkemystä? Onko historiallinen näkökulma komplikaatio vai avain kappaleiden tulkintaan nykymaailmassa elävälle laulajalle?

Tutkimus on esitetty kuvailevana prosessina. Esitän tarkkoja kuvauksia tapahtumista ja tilanteista, jotta harjoittelun kiinnostavat ja erikoiset piirteet pääsevät etualalle. Minua kiinnostaa, mitkä ovat tässä ilmiössä esiin tulevat käyttäytymismuodot, prosessit ja tapahtumat? Yhteiskuntatieteiden

tutkija Anu Puusa (2020: 58, 68) kirjoittaa, että laadullisessa tutkimuksessa monet tutkimuskohteet ovat ihmisten vuorovaikutuksessa syntyneitä, aikaan ja paikkaan sidottuja tulkinnallisia ilmiöitä. Ne antavat tilaa moniäänisyydelle. Ihmistutkimuksessa ei ole vain yhtä lopullista totuutta, koska ne muuttuvat vuorovaikutuksen seurauksena ajan myötä ja samalla ilmiöstä paljastuu uusia tulkintoja ja uusia puolia. Siksi yhteiskunnallisissa tieteissä tieto on näkökulmallista ja laadullista. Ihmisten kokemusten kuvaaminen edellyttää elämismaailman sisälle pääsemistä ja kokemusten tulkintaa samalla tasolla, missä tutkimuskohteet elämismaailman sisällä kokevat. Laadullisessa tutkimuksessa tarkastellaan merkityksiä, joita ihmiset ilmiöille antavat. Fenomenologinen tutkimustyyli on kiinnostunut ihmisen elämismalleista ja ihmisen jäsentymisestä johonkin kohteeseen. Etnografisessa tutkimuksessa voidaan soveltaa fenomenologisia menetelmiä.

Tässä tapauksessa kyseessä on laulaja, joka harjoittelee läntisen taidemusiikin yhtenäisen oppisysteemin mukaisesti, mutta persoonallisen tulkinnan ja oman fysiologian kautta. 1700-luvun länsimaisen taidemusiikin sävellykset ja niiden harjoittelu noudattavat tiettyä kaavaa, mitä tulee äänenmuodostukseen ja äänentuottamiseen. Klassisessa laulussa ja äänenmuodostuksessa ihmisen ääntöelimistö tuottaa akustisen äänen, jota kehon kammiot vahvistavat resonoidessaan. Käytän tutkimuksessa autoetnografiaa analysoidessani omaa harjoittelua ja etnografiaa analysoidessani kollegoideni harjoittelukyselyn tuloksia.

1.2 Tutkimusmenetelmät ja käsitteet

1.2.1 Autoetnografia

Musiikkitieteilijä ja etnomusikologi Pirkko Moisala (2015: 306–307) kirjoittaa artikkelissaan, että soiva musiikki syntyy ihmisruumiin tuottamana. Tutkija voi koota tutkimusmateriaalia omasta musiikin tekemisestä ja oppimisen kehollisista kokemuksista autoetnografisesti. Musiikin ruumiillisuus ei ole vain laulutekniikan hallinnan omaksumista ja toteuttamista, vaan se ottaa hallintaansa myös ympäröivän kulttuurin. Tutkija pyrkii itse kokemaan, mitä musiikin tekeminen on elettyinä kokemuksena. Keskeinen musiikkiesityksen tutkimusmenetelmä on tutkijan omakohtainen musiikin opiskelu ja esitykseen osallistuminen, niin sanottu bi-musikaalisuus. Kokemalla musiikin tekemisen tutkija pääsee sisälle musiikkiin, sekä ymmärtää ja kuulee sen eri tavalla. Ymmärtääkseen tutkimaansa musiikkia, tutkija toteuttaa ruumiilliskulttuurista prosessia, kuten laulaja opiskelee klassisen äänenmuodostukseen liittyviä kehontoimintoja. Musiikillisen ilmaisun omaksuminen johdattaa keholliseen kulttuurin ymmärtämiseen.

Autoetnografia on laadullinen tutkimusmenetelmä. Se tarjoaa vivahteikasta, monisäikeistä ja tarkkaa tietoa yhden persoonan kokemuksista, eikä yleisinformaatiota isosta ryhmästä. Sanassa autoetnografia yhdistyvät sanat itse (auto), kulttuuri (etno) ja kirjoittaminen (grafia). Se tutkii kulttuuria subjektin perspektiivistä. Tutkija havaitsee asioita itsessään, kuten identiteetti, tunteet, kokemukset ja ajatukset. Hän reflektoi niitä ulospäin omiin suhteisiinsa, yhteisöönsä ja ympäröivään kulttuuriin. Tutkija ja tutkittava on sama persoona, joten roolien rajat ovat joskus hankala hahmottaa. Siksi kuuluu keskeisesti, että nämä kaksi roolia pidetään erillään. Tutkittavana merkitään ajatuksia ylös esimerkiksi päiväkirjan, äänityksen tai videokuvauksen muodossa. Tällöin etnografisen kenttätutkimuksen havainto- ja lähdemateriaali ovat helposti käytettävissä ja litteroitavissa myöhempää tutkijan analysointia ja kirjoitustyöskentelyä varten. (Adams ym. 2014: 21, 46.) Tutkittavana laulajana kirjoitan päiväkirjamerkintöjä harjoituskerroista, jolloin materiaali on valmiiksi kirjoitetussa muodossa. Lisäksi kirjoitan paljon harjoitus- ja esitysmarkintöjä nuottiin. Siinä huomiot ovat heti luettavissa, kun harjoittelen kappaletta. Kasvatustieteilijä Jari Eskola (1998: 164) mainitsee myös, että etnografisen tutkimuksen aineisto kootaan luonnollisissa, todellisissa tilanteissa. Se on kokonaisvaltaista tiedonhankintaa. Laadullisessa tutkimuksessa suositaan ihmistä tiedonkeruun lähteenä. Tutkija luottaa omiin havaintoihinsa ja keskusteluihin, enemmän kuin mittavälineisiin. Hän pyrkii induktiiviseen analyysiin, eli tarkoituksena on paljastaa odottamattomia seikkoja. Siksi lähtökohtana ei ole teorioiden testaaminen vaan aineiston monitahoinen tarkastelu. Tutkimuksen aineiston hankinnassa suositaan metodeja, joissa tutkittavien ”ääni” pääsee esille. Näitä metodeja ovat muun muassa osallistuva havainnointi ja teemahaastattelu. Tutkimuksessa tulee olla tarkoituksenmukainen kohdejoukko. Tutkimussuunnitelma saa muotoutua orgaanisesti ja suunnitelmia voidaan muuttaa. Tutkimuksessa tapaukset ja aineisto ovat ainutlaatuisia.

Kirjassa *Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät* (Tienari & Kiriakos 2020) mainitaan, että autoetnografisen metodologian avainroolissa on tutkija, joka tarkastelee itseään ja omia kokemuksiaan osana jotain tiettyä kulttuurista ja sosiaalista yhteisöä. Tämä tutkimusote tarjoaa kiinnostavan ja puhuttelevan tutkimistavan, joka vaatii rohkeutta ja refleksiivisyyttä, tutkijan kykyä tarkastella omia oletuksia ja valintoja. Autoetnografia kuvaa ja analysoi tutkijan henkilökohtaisia kokemuksia hyvin intiimillä tavalla. Se on sekä tutkimuksen tekemisen prosessi, että itse lopputulos. Autoetnografiassa omien kokemusten huolellinen ja johdonmukainen tarkastelu auttaa ymmärtämään jotakin yhteisöä tai ilmiötä. Tässä tapauksessa tutkimuksen kohteena on muusikko ja klassinen laulaja, jota itse edustan tutkimuksen kohteena, mutta jota itse myös analysoin tutkijana. Tutkimustapa tunnustaa sosiaalisen maailman monitulkinnallisuuden, koska ei ole olemassa absoluuttisia totuuksia. Uskottava autoetnografia ei nosta tekijäänsä perusteetta esille ja ottaa

tutkimustyön eettiset kysymykset vakavasti. (Tienari & Kiriakos 2020: 273.) Itse kirjoitan autoetnografiaa, joka sisältää etnografiaa, mutta myös omaelämäkertaa. Tutkijat Janne Tienari ja Carol Kiriakos mainitsevat sen olevan evokatiivista autoetnografiaa. Tutkimusmetodi tutkii yhteisöä sisältä käsin, muusikon näkökulmasta ja tuo tutkittavaa aineistoa omakohtaisista ja henkilökohtaisista aiheista. Autoetnografian tutkija Tami Spry (2016, 104) käyttää termiä performatiivinen autoetnografia. Siinä evokatiivisuus on kuin kehon tuntemuksien intiimiä artikulointia, reaktioiden ja interaktioiden tunneaistimuksia. Tienari ja Kiriakos (2020: 273) toteavat, että tutkimuksen keskiössä ovat oivallukset, jotka pysäyttävät ja herättävät tunteita. Vaativa tavoite onkin tuoda elämys myös muiden koettavaksi. Tutkijan emotionaalisuus ja subjektiivisuus ovat kerronnassa korostetusti läsnä, eikä sitä pyritä peittelemään. Evokatiivisessa autoetnografiassa luotettavuutta pohditaan kirjoittajan uskottavuudella, tutkimusraportin todenmukaisuudella ja sillä, auttaako tutkimus ymmärtämään kokemuksia, joita se sanoo kuvaavansa. Reflektiivisyys on autoetnografian ytimessä, koska siinä tarvitaan tietoista pohdintaa omista valinnoista ja päätöksistä

Musiikintohtori Päivi Järviö (2011) pohtii väitöskirjassaan *Laulajan Sprezzatura, Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, laulajan kokemusta ja miten se saadaan välitettyä sanalliseen muotoon. Kehon tapahtumia on mahdotonta sanallistaa täysin, koska kokemus ja kehon eri fragmentit ovat alati muutoksessa. On vain mahdollista kertoa yhden persoonan yksittäinen hetki, joka välittää omanlaisensa heijastuspinnan lukijalle, muodostaen lukijan oman kokemuksen aiheesta. Järviö (2011: 79–82) mainitsee myös, että kun tutkijana on muusikko, hänen kokemuksensa ja reflektointi nivoutuvat yhteen muusikkousminän kanssa ja se läpäisee koko tutkijan ajatusmaailman. Lisäksi kehollinen muusikkoudentutkimus kietoutuu historialliseen viitekehykseen. Laulamisen kokemisesta Järviö kirjoittaa, että kaikki kehon sisäinen toiminta tuottaa aineistoa kokemuksen kuvauksiin ja tuo kokemus on alati muuttuva kaleidoskooppi. Tuotettu aineisto tulee kääntää sellaiseen muotoon, että se avautuu myös ei-laulavalle lukijalle. Kuten Järviö, minäkin olen kosketuksissa laulamiseen laulajana, laulopedagogina ja tutkijana. Tällöin omakohtaisuus, eli suora yhteys kokemukseen ja käsitteellistämiseen on tutkimuksen laatua kohottava tekijä. Tähän lisätään vielä laulamisesta aiemmin tuotettu kirjallisuus ja itse musiikki. Lopulta laulajatutkija muodostaa melkein 300 vuotta sitten sävelletyn teoksen uudelleen eläväksi omassa kehossaan, jossa tutkimus rakentuu kaiken tämän taidon ja tiedon varaan. Ammattimaisesta musiikinharjoittamisesta ja kehollisesta kokemisesta tulee laulajalle yksi musiikintutkimisen menetelmä. Tutkimus puretaan luettavaksi

tutkimusraportiksi, jonka jälkeen optimaalisesti jokainen lukija kokee tutkimustekstin omassa kehossaan ja omista lähtökohdistaan. (ibid. 82–85.)

Autoetnografiaa tekevä Tony Adams (2014: 47) kirjottaakin, että aluksi tutkija haluaa paneutua tarkemmin omakohtaiseen kokemukseen, jota haluaa käsitellä ja ymmärtää paremmin. Joskus nämä hetket ovat transformatiivisia oivalluksia, jotka muuttavat elämän perspektiiviä merkittävästi. Oivallukset auttavat tutkijaa refleктоimaan itseään syvemmin ja avaavat erilaisia näkökulmia.

1.2.2 Kysely harjoittelusta eli laadullinen kysely

Autoetnografisen tutkimuksen rinnalle päätin lisätä myös etnografista vertailua. Muodostin kyselylomakkeen klassisen taidelaulun harjoittelusta ja lähetin sen sähköpostilla neljälle henkilölle. Puusa (2020: 102) mainitsee, että tiedonkeruutilanteessa tutkija suuntaa tiedonhankintaa tutkimuskysymyksen kannalta oikeaan suuntaan. Kyselyyn valitaan ihmisiä, joilla on syvää tietoa aiheesta ja kokemusta tutkittavasta ilmiöstä. Kyseessä on siis harkinnanvarainen ja tarkoituksenmukainen näyte. Tätä silmällä pitäen vastaanottajat ovat kaikki ammattikorkeakoulusta valmistuneita musiikkipedagogeja, eli laulua ammattimaisesti harjoittavia kollegoita. Kaikki ovat lisäksi naisia. Sukupuolen määrittäminen on mielestäni tärkeää, kun pohditaan housuroolien sukupuoli-identiteettiä. Naisten laulamien roolit oopperassa tuovat esille sukupuolirajoja häilyttäviä käsitteitä, kuten ”travesti” ja ”kastraatti”. Aihe liittyy läheisesti mezzosopraanojen laulamaan ohjelmistoon, sillä travesti- eli housuroolit ovat mezzosopraanoille yksi roolityyppi, ja kastrattien jälkeen heille sävelletty ohjelmisto on ollut muun muassa mezzosopraanojen vakiintunutta repertuaaria.

Aineistoa kerätään standardisoiduilla kysymyksillä ja kohdehenkilöt muodostavat näytteen tietystä perusjoukosta, tässä tapauksessa laulajista. Haen tietoa tietystä spesifistä asiasta ja lauluharjoittelusta ylipäättään. Kyseessä on teemakysely avoimilla kysymyksillä. Vastaajalla on mahdollisuus sanoa, mitä todella on mielessä. Se antaa mahdollisuuden tunnistaa motivaatioon liittyviä seikkoja ja vastaajan kontekstin. (Eskola 1998: 193–194.)

1.2.3 Kyselyn kysymykset

Ensin kysyin yleistä lauluharjoittelusta ja lopuksi spesifioin kysymykset omaan tutkimukseeni sitoutuen. Kyselyaineiston avulla kuvailen, vertailen ja selitän näiden laulajien tapaa harjoitella. Kasvatustieteiden tutkija Sirpa Lappalainen (2007:10) kirjoittaa, että etnografiassa tutkija asettuu kuuntelemaan tutkittavien tietämistä ja merkityksenantoa samalla tiedostaen, että heidän tietonsa eivät ole koskaan tutkijan omia. Lähetin kysymykset (liite 1) neljälle musiikkipedagogille.

Kyselyyn vastasi yksi sopraano, kaksi mezzosopraanoa ja yksi kontra-altto. Jaoin heidät tutkimustekstissä anonyymeihin tutkimusprofiileihin äänialojen mukaan. Laulaja 1 (L1) on äänialaltaan sopraano, eli korkein naisäänistä ja sen takia ensimmäisenä. Toisena on ikäjärjestyksessä nuorempi mezzosopraano, eli Laulaja 2 (L2) ja kolmantena vanhempi mezzosopraano, eli Laulaja 3 (L3). Heidän äänialansa on sopraanoa matalampi, joten he tulevat äänijärjestyksessä sopraanon jälkeen. Matalin ääniala, joka osallistui kyselyyn, on kontra-altto ja on siksi Laulaja 4 (L4).

Neljä ensimmäistä kysymystä koskivat laulajan yksilöintitietoja (ikä ja ääniala) ja yleisesti mielteitä omasta lauluharjoittelusta. Ammattikoulutuksen myötä klassisen laulun opiskelijoilla on vakiintunut tietynlainen harjoittelurutiini, jolloin on helppo etsiä yhteneväisyyksiä. Kolme viimeistä kysymystä olivat koostettu tutkimusta varten. Halusin saada mielipiteitä 1700-luvun aikakauden laulujen teknisestä harjoittelusta ja havainnointia nimenomaan tutkimuskysymyksiin liittyvistä aiheista, eli sukupuoliroolitus, ristiinpukeutuminen ja tutkimuksessa käytettävät aariat.

Tein kyselyn survey-tutkimuksena. Muodostin kyselylomakkeen ja lähetin sähköpostilla kaikille neljälle henkilölle samat kysymykset. Kyselyn tuloksena sain tietoa samantasoisten laulajien tavasta harjoitella yleisesti, mutta myös nimenomaan kyseisen aikakauden teoksien ja laulujen harjoittelutavoista. Kyselyn tuloksia käytetään lainauksina harjoitusperiodia kuvatessa. Omaa harjoitteluani tutkin kvalitatiivisena eli tapaustutkimuksena. Tässä kohteena on yksittäinen henkilö, joka harjoittelee kolmea aariaa. Yhteiskuntatutkija Pertti Alasuutari (1998: 105) toteaa, että kvalitatiivisessa tutkimuksessa kiinnostuksen kohteena ovat prosessit ja yksilön yhteys ympäristöönsä. Metodina käytetään havainnointia ja ilmiöiden kuvailua.

Halusin tehdä kyselyn saadakseni vertaistukea, mutta myös saadakseni vertailupohjaa omille löydöksilleni. Ihmisillä harjoittelumenetelmät ovat subjektiivisia, vaikka klassisia laulajia sitovat tietyt toimintatavat. Korostin kyselyyn osallistuville, että vastauksissa ei ole oikeita tai vääriä vastauksia, vaan se on persoonan omaa reflektiota. Eskola (1998:160–163) kirjoittaa, että tutkija ei itse kykene välittämään tutkittavien ajatuksia, vaan tekee tulkinnan kyselyn osallistuvien ajatuksista ja havainnoidusta käytöksestä. Olen itse myös valmistunut ammattikorkeakoulusta musiikkipedagogiksi, joten sen kautta olen perehtynyt lauluharjoitteluun ja sen tekniikkaan. Eskola jatkaa, että kvalitatiivisen tutkimuksen lähtökohtana on todellisen elämän kuvaaminen. Todellisuus on monitahoinen, sen tapahtumat muovaavat toinen toistaan, ja siitä on mahdollista löytää eri näkökulmia. Laadullisessa tutkimuksessa pyritään tutkimaan kohdetta mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Tietäjä ja se, mitä tiedetään kietoutuvat toisiinsa luoden objektittomuuden tilan.

Kvalitatiivisessa tutkimuksessa on pyrkimys löytää ja paljastaa tosiasioita enemmän, kuin todentaa jo olevia väittämiä.

1.2.4 Research Creation eli tutkimus-luominen

Tutkielman aihe voitaisiin liittää myös tutkimusmetodiin nimeltä research creation. Se yhdistää akateemisen tutkimuksen traditionaaliset ideat ja taiteen käytännönläheiset lähtökohdat.

Kulttuuritutkija Louise Poissant (2014: 2) kirjoittaa, että tutkijat ovat alkaneet määritellä taiteilijoiden luomisprosessia. Yleensä akateeminen tutkimus, koskee se sitten materiaalia, tekniikkaa tai tietotaitoa, asemoi rajoitteita ja sanelee kreatiivisuuden tuottotapaa.

Taiteenharjoittamisen praktikat ovat monimuotoiset, joten uusia metodologisia lähestymistapoja alkaa muodostua vähitellen. Niihin kuuluvat muun muassa kognitiivinen kartoitus, konstruktivismi ja imitaatio. Näitä tapoja käyttäen artistit ja tutkijat yrittävät paremmin kuvailla löytämisen, keksimisen ja luomisen prosesseja. Yksi tieteellisen todentamisen kriteeri on, että joka proseduuri on pystyttävä tallentamaan askel askeleelta. Taiteessa taas odotukset ovat aivan toiset, koska taiteellinen tuotantoprosessi pysyy ennalta-arvaamattomana. Tutkimuksissa sattumanvaraisen tuloksen tutkimistyyli on kasvamassa. Prosessi, joka valjastaa irrationaalisuuden, sattumanvaraisuuden ja yllätyksellisyyden ruokkii innovaatioita ja luo uusia tutkimusmuotoja. Musiikintutkija John Richardson (2017: 69) mainitsee, että tutkimus-luomisen vahvana pohjana on akateemisten ja taiteellisten komponenttien yhteen kiedottu lopputulos akateemisten tutkimusstandardien mukaisesti. Natalia Loveless (2015: 52–53) kirjoittaa tutkimusmetodin nimeämisen alkuperäksi Kanadan akateemisen taidetutkimuksen. Viimeisten kymmenen vuoden aikana tutkimus-luominen on muovannut maassa taiteiden käytäntöjä, pedagogiikkaa ja rahoitusta. Taidekoulujen muovautuessa yliopistoiksi herää kysymys, luetaanko taide tutkimukseksi ja sisältääkö hyvä taide tutkimuksellisia elementtejä. Tutkimus-luominen sallii käytännöllisteoreettisen artistitutkijan uudelleen hahmottaa omia käytäntöjä akateemisella tasolla ja jäsentää uusia metodeja yliopiston perusteellisten ja pätevien tutkimussuuntausten sisällä.

Taiteellinen autoetnografia laulajan lauluharjoittelusta sisältää käytännöllisiä komponentteja, jotka on saatettava musiikkitieteellisten tutkimusstandardien mukaisesti akateemiseksi opinnäytetyöksi.

Laulajan harjoittelutyöskentely on taiteellisesti luova prosessi ja voi sisältää yllätyksellisiä elementtejä, joita voi olla joskus vaikea transferoida tieteelliseksi dokumentaatioksi.

Jatkotutkimusta ajatellen tutkimus-luominen auttaisi jäsentämään muusikko-tutkijan proseduureja ja kehittämään muusikkous- ja esiintymistutkimusta.

1.3 Aikaisempi tutkimus

Päivi Järviö toteaa väitöskirjassaan (2011), että muusikoiden autoetnografiaa on toteutettu toistaiseksi aika vähän. Muusikkous- ja esittämistutkimuksessa tutkijat ovat olleet ei-muusikoita ja tutkimuskohteena on yleensä se, miten yleisö ja kuuntelija kokevat muusikon esityksen. Marjaana Virtanen tutki väitöskirjassaan (2007) pianistin, kapellimestarin ja orkesterin harjoitusperiodia, mutta tässäkin tutkija oli kolmas osapuoli. Lisäksi Marjaana Virtanen ja Taina Riikonen ovat tutkineet esiintymisen ympärillä ilmeneviä sosiomateriaalisia merkityksiä kirjassaan *The Empodiment of Authority: Perspectives on Performances* (2015).

Suomalaisessa musiikintutkimuksessa autoetnografiaa suomen kielellä löytyy jonkin verran. Laulaja-tutkija Päivi Järviö (2012: 1) artikkelissaan *Kehollista musiikintutkimusta – laulaja musiikin tekijänä ja tutkijana* vuodelta 2012, liittää autoetnografian löyhästi fenomenologiaan, joka tutkii eri ilmiöiden elämyksiin perustuvia tunteita. Pianisti-tutkija Anu Vehviläinen (2020: 161–162) on kirjoittanut autoetnografisesti omasta pianoharjoittelustaan. Hän tuntee, kokee ja analysoi henkilökohtaisesti, miltä tuntuu harjoitella puolalaisen Karol Szymanowskin pianoteoksia. Vehviläinen mainitseekin, että muusikko tyypillisesti tarttuu hänelle läheiseen repertuaariin ja käsittelee sitä oman taitelija-asiantuntijuutensa kautta.

Omalle tutkimukselleni tärkeä tekijä on myös musiikin historian tutkimus, sillä haluan selvittää, vaikuttaako konteksti harjoitteluprosessiin. Kun perehdytään säveltäjien Georg Friedrich Händelin ja Wolfgang Amadeus Mozartin elämään ja oopperateoksiin, huomataan, että tarjolla on laajalti aineistoa. Tässä tutkielmassa olen käyttänyt lähteinä muun muassa Sergio Duranten toimittamaa teosta *The Chronology of Mozart's "La clemenza di Tito"* (1999) ja David Kimbellin kirjoittamaa kirjaa *Handel on the Stage* (2016).

Naisien laulamat roolit oopperassa tuovat esille sukupuolirajoja häilyttäviä käsitteitä, kuten ”travesti” ja ”kastraatti”. Oopperan monimuotoista äänellistä sukupuolijaoittelua ovat tutkineet mm. Naomi André kirjassaan *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and The Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera* (2006), Mary Ann Smart kirjassaan *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera* (2014) ja Corinne Blackmer ja Patricia Smith toimittamassa kirjassaan *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera* (1995). Yleisesti musiikissa ja musiikintutkimuksessa seksuaalisuutta ja sukupuolta on tutkinut Ruth Solie kirjassaan *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (1993). Näistä teoksista tärkein minulle on Blackmerin ja Smithin toimittama kirja, joka piirtää selkeän historiallisen kuvan mezzosopraanoiden lauluohjelmiston alkuperästä ja kehityksestä.

1.4 Tutkimuksen kulku ja tutkijapositio

Tutkimuksen materiaalien keräysprosessi on jo aikaisemmin omaksuttu toimintatapa, koska laulajan urallani olen harjoitellut satoja sävellyksiä. Digitaaliset nuotit eivät ole vielä vakiintuneet työvälineekseni, koska hahmotan ja muistan asiat kirjoittamalla ne käsin ylös. Näin toimin myös harjoittelun kanssa. Nuottipaperit ovat täynnä esitysmerkintöjä, tunnemaarityksiä ja dynamiikan sekä sävelvireyden suuntaviivoja. Sen takia tuntuu helpolta myös tutkijan positioista analysoida ja reflektoida omaa harjoittelua. Haastavinta on saada oma kehollisuus ja psyyke kirjalliseen muotoon ja tehdä siitä selkokielinen tutkimusraportti. Minun pitää huomioida, milloin kuljen laulajan hattu päässä ja milloin minulla on tutkijan hattu.

1.4.1 Autoetnografisen narratiivin valinta

Tutkimuksen alussa pohdin, millaisella tyyllillä alkaisin toteuttaa autoetnografiaa. Kirjoitin itse harjoituspäiväkirjaa, mutta halusin etäännyttää tutkijan puolueettoman ja observeivan näkökulman laulajan henkilökohtaisesta ja intiimistä narratiivista. Adams (2015: 78–79) kertoo, että kun autoetnografistit käyttävät ensimmäisen persoonan ääntä tai näkökulmaa, he kutsuvat lukijan suoraan sisälle tutkijan mieleen ja toimintaan. Tämä tyyli on subjektiivinen ja toimii kuin silminnäköhavaintoina, suoraan kontaktissa lukijaan. Toinen vaihtoehto on toisen persoonan kerronta, jossa lukijaa puhutellaan suoraan ”sinuksi”. Tässä narratiivissa pyydetään lukijaa kuvittelemaan itse tutkittavia kokemuksia ja tapahtumia. Tämä tyyli luo monitulkinnallisuuden auran kertojan ympärille ja kutsuu lukijan ajattelemaan, kokemaan, toimimaan ja sanomaan asioita, joita kertoja mainitsee. Samalla lukija etäännyttää itsensä kertojan kiistanalaisista, kivuliaista ja häpeällisistä kokemuksista, jotka voivat olla vaikeita peilata omien kokemusten kautta. Kolmannessa tyyllissä tutkija kirjoittaa kolmannessa persoonassa, kun kuvataan hahmon kokemuksia, ajatuksia ja tekoja. Tässä tavassa annetaan tilaa objektiivisuudelle ja jopa eräänlaiselle anonymiteetille. Tarina vaikuttaa tulevan ulkopuoliselta persoonalta antaen ”ulkopuolisen sisäpiiriläisen” perspektiivin. Kolmannen persoonan kerrontatyyli etäännyttää lukijaa tekstistä ja auttaa hyväksymään kertojan kulttuurisen analyysin totuudenmukaisena, kokonaisena ja tarkkana.

Tehdessäni tutkimusta tutustuin erilaisiin autoetnografien toteutusmalleihin. Esimerkiksi Anu Vehviläinen (2020) oli koostanut autoetnografisen pianistin harjoittelututkimuksen ensimmäisessä persoonassa, eli hän kommentoi tutkijana suoraan omia päiväkirjamerkintöjään. Tässä tyyllissä koin, että tutkijan ja muusikon raja hämärtyi. Otin mallia kuitenkin hänen kirjoitustavastansa, jossa sisennetyt suorat lainaukset päiväkirjasta ja tutkijan teksti vuorottelivat. Toinen esimerkki oli Tami

Spryn (2016) kirjassa, jossa autoetnografinen reflektointi oli toteutettu ensimmäisessä persoonassa. Kirjoitustyyli oli runomitallista ja graafisesti taiteellista, mutta myös haasteellista lukea. Kolmas esimerkki oli Päivi Järviön (2011) laulajan fenomenologinen tutkimus, jossa vuorottelivat ensimmäinen ja kolmas persoona. Tutkija selkeästi kirjoitti kappaleet erilleen eri narratiiveilla. Järviö mainitsikin, että havainnot olivat ikkunoita hänen harjoittelustaan, vain pilkahduksia. Siksi koin, että siinä suhteessa persoonien vaihtelu sopi kuvaan, koska ensin kokemuksen kertoi hän itse ja sitten kokemusta käytiin läpi laulajan silmin yleisesti. Itse hain etäisyyttä tutkijan narratiivin ja kohteen välillä, koska halusin eriyttää tutkijan ulkopuoliseksi tarkastelijaksi ja puolueettomaksi persoonaksi. Kirjoitin tutkimuksen kolmannessa persoonassa. En kutsunut itseäni pelkästään persoonapronominilla ”hän”, vaan nimesin itseni ”Laulaja 0:ksi”. Mielestäni se personoi hahmoa enemmän kuin pelkkä neutraali ”hän”. Olin ikään kuin kaiken alfa, ”potilas 0” tai ”alkupiste”.

1.4.2 Hahmo Laulaja 0:n takana

Nykyään itse olen ensisijaisesti laulaja, sitten laulunopettaja, kuoronjohtaja ja neljänneksi musiikintutkimusta opiskeleva opiskelija yliopistossa. Oivallus, että minusta tulee vielä ”ihan oikea” laulaja, pulpahti mieleeni vasta aikuisena. Se sai minut lähtemään raskaalle polulle kohti ammattilaulajan asemaa. Aikaisempi koulutukseni ja vakituinen työpaikkani, suomalainen ihanne, olivat siitä lähtien vain kantoja polullani. Se tunne, mikä syntyy, kun opettaja sanoo, että minulla on erittäin hyvä instrumentti. Se tunne, mikä syntyy, kun avaan suuni ja saan laulaa, sekä elää sen hetkisen laulun tarinan yleisölle. Se tunne on huumaava, pulppuva ilo. Siksi haluan harjoitella, tutkia ja analysoida esitettävän laulun perinpohjaisesti, ennen kuin koen olevani valmis esittämään sen yleisölle ja välittämään oman tulkintani säveltäjän kirjoittamasta sävelkielestä ja siihen liittyvistä tunteista.

Työstämäni harjoituspäiväkirjaa voisi verrata ikään kuin lauluharjoittelun omaelämäkertaan. Eskolan (1998:125) mukaan elämäkerran plussat tutkimusmateriaalina ovat, että ihminen saa itse päättää, mistä asioista kertoo. Ihminen nähdään subjektina, eikä tutkimuksen objektina. Tutkittava kertoo niistä tapahtumista, joita pitää merkittävänä ja jäsentää tarinan itse. Tienari ja Kiriakos (2020: 212–220) toteavat, että tieteellinen havainnointi on tarkkailua. Sosioekonomisessa kulttuurissa ihmiset ovat yhden arvomaailman kannattajia ja elämäkäytännön tasolla toisen arvomaailman vankeja. Havainnoinnin etu on, että sillä saadaan välitöntä reaaliaikaista dataa ilmiön luonnollisesta ympäristöstä. Se on todellakin elämän ja maailman tutkimista. Sillä vältetään keinotekoisuus. Se on hyvä tutkimusmetodi, kun on kyse vuorovaikutuksen tutkimisessa.

Havainnoinnissa voidaan kerätä mielenkiintoista ja monipuolista aineistoa. Autoetnografiassa tutkija toteuttaa osallistuvaa havainnointia. Henkilö on sekä tutkija, että tutkittava.

1.5 Tutkimuksen analyysi

Koska autoetnografinen rajan veto laulajaminän ja tutkijaminän välillä on haastavaa, tulee analyysimetodologian olla tarkoin määritelty, että eksploratiivisesta ja subjektiivisesta tutkimuksesta saadaan tieteellisesti todennettavaa tietoa. Käytännössä rajan veto on kuitenkin aina jonkin verran kuvitteellista ja analyysimetodit vaikuttavat sekä tutkimukseen että harjoitteluprosessiin. Diskurssianalyysin keskeisenä tehtävänä on tutkia kielenkäyttöä ja sitä, miten kielelliset sopimukset ohjaavat toimintaa ja ajattelua (Tienari & Kiriakos 2020: 224–225.) Harjoitteluprosessia analysoidessa kiinnitän siis huomiota harjoituspäiväkirjasta esiin nouseviin teemoihin. Ensimmäisenä esille nousee laulajan harjoitustyöskentelyn proseduurit ja konventiot. Toiseksi kiinnitän huomiota äänenmuodostuksellisiin spesifikaatioihin harjoitustyöskentelyssä. Sitten pohditaan laulajan henkistä syventymistä roolihahmon taustaan, motiiveihin ja psyykkeeseen. Lopuksi tarkastellaan vielä laulujen sukupuolirooleja ja historiallisia taustoja.

Huomaan kuitenkin soveltavani diskurssianalyysia paitsi tutkimuksen analyysiin, myös harjoittelun perehtymisvaiheessa siihen, miten 1700-luvun laulumusiikkia tulee ylipäättään harjoitella ja esittää. Harjoittelutapaa sitoo tietyt historialliset säännöt, mutta myös nykyaikaisen laulutekniikan oppikäytäntö. Tienari ja Kiriakos (2020: 226) kirjoittavat, että olennaisinta ei ole löytää tekstin takana olevia asenteita, vaan identifoida tulkintarepertuaareja. Repertuaarit voidaan määritellä sellaisiksi kielellisiksi alueiksi, jotka muodostavat omia termi- ja merkityssysteemejä. Laulaja etsii tällöin samansukuista puhetapaa. Laulu repertuaarin tutkimisessa tämä tarkoittaa, että 1700-luvun näyttämömusiikissa pätevät eräänlaiset tulkintatyylit.

Tulosten analysointiin kuuluu synteisien teko, jotka antavat vastaukset asetettuihin ongelmiin ja kokoavat pääseikat yhteen. Johtopäätökset perustuvat synteeseihin. On pohdittava, mikä merkitys tuloksilla on tutkimusalueella, mutta myös ajateltava tulosten laajempaa merkitystä. (Tienari & Kiriakos 2020: 226.)

1.6 Jatkotutkimusidea

Tutkimuksessani keskityn siihen, miten opinnäytetyöhön toteutettu autoetnografiatutkimus antaa uusia näkökulmia toisten laulajien harjoitteluun ja toisaalta taas muusikkoututkimuksen monitahoiseen tutkimuskenttään. Itseäni kiinnostava jatkotutkimuksen aihe voisi olla muusikoiden

työvoimapoliittinen näkökulma, eli mistä muusikon työaika ja palkka koostuu. Musiikintutkija Ilona Rimpilä (2020) on paneutunut asiaan artikkelissaan: *Muusikkous musiikin ja yhteiskunnan kohtaamispaikkana: työelämälähtöinen avaus muusikkoustutkimukseen*. Hän kirjoittaa, että tarve ymmärtää taiteilijuutta työelämän lähtökohdista nousee esille aika ajoin. Esimerkkinä on uuden työttömyysturvallain voimaantulo vuonna 2016, missä epätavalliset freelancer-työmuodot puristuvat lain tulkinnoissa yrittäjyydeksi. Muusikoiden taitelijälähtöisten työelämän toimintatapojen tutkiminen toisi jäseneltyä tietoa myös työelämän ja työntekijyyden murroksesta laajemmin. Taidealojen työskentelykulttuuri on pidemmän aikaa perustunut sille itsensä työllistäjien epätyypillisyydelle, joka on selvästi lisääntynyt työelämässä ylipäätään vuoden 2000 jälkeen. Rimpilä kirjoittaa, että työelämään sidottu muusikkoustutkimus ajankohtaistaisi musiikintutkimuksen yhteiskunnallisia sidoksia. Hän nostaa esille statuksen ”rivimuusikko”, jonka kautta musiikkialan työelämä ja sen ilmiöt punoutuvat musiikin tekijyyteen. Miten musiikin tekemiseen ja luovaan toimintaan vaikuttaa se tosiasia, että monille osallistuminen on vain osa- tai määräaikaista? On tarpeen nostaa esille myös kysymys taiteen autonomiasta ja siitä, minkä arvoista taide on. Kulttuurin ja talouden muuttuvat suhteet ovat sulauttaneet taiteen, koulutuksen ja kulttuurin osaksi talouspolitiikan ohjaamaa tuotantoketjua. Lopuksi Rimpiläinen kirjoittaa, että muusikon ammatillisen todellisuuden avaaminen yleisesti työelämän näkökulmasta olisi hyvä olla osa muusikkoustutkimusta.

Rimpilä oli pohtinut asiaa perusteellisesti ja kartoittanut aikaisempaa aiheeseen liittyvää musiikintutkimusta. Parin viime vuoden aikana maailmanlaajuinen pandemia iski syvästi juuri määräaikaista- ja osa-aikaistyössä työskentelevien ”rivimuusikoiden” ansiotuloihin. Media ja edunvalvontajärjestöt nostivat esille hyvin toimeentulevat keikkamuusikot ja vakituisessa kokopäivätyössä olevat virkasuhteiset muusikot, mutta satunnaisista ja moninaisista pienistä työsuhteista elantonsa saavat muusikot jäivät kriisin keskellä aika yksin.

2 Citius, altius, fortius eli harjoiteltavat aariat

Harjoittelemani kolme aariaa ovat alun perin kastraattilaulajien repertuaaria. Nykyisin kastraateille sävellettyä materiaalia laulavat naisäänet ja kontratenorit¹. Milla Tiainen (2012: 121) ilmaisee väitöskirjassaan, että eri äänityypille soveltuvien laulujen valinnassa on otettava huomioon laadullinen tulos määrällisen tuloksen sijaan. Laadullisesti äänialan parhaat puolet koostuvat äänensävyistä, -laadusta ja artikulaation tyylistä.

Teknisesti harjoitteluni keskittyi aarioiden sävelaajuuteen, kuvioiden tuottamaan haastavuuteen ja ajalliseen keston. Oli löydettävä aariat, jotka puhuttelevat minua musiikillisesti ja olivat laulutasoni mukaiset sekä teknisesti että kestoaltaan. Tavoitteenani oli harjoitella kaikki kolme aariaa mahdollisimman korkeatasoisesti, jolloin ne olisi mahdollista esittää konserttiversioina yleisölle. Koetin tehdä roolihahmon mahdollisimman valmiiksi. Kaikki roolihahmot olivat travesti- eli housurooleja. Näyttelen siis miestä, ja tämä tulee ottaa huomioon roolin hahmottamisessa. Muusikkona saan tuoda mieleistäni musiikkia muiden kuultavaksi oman henkilökohtaisen muusikkominuuden läpi suodatettuna ja tulkittuna. Anne Tarvainen (2012: 104–105) mainitsee väitöskirjassaan, että laulaja haluaa olla vuorovaikutuksessa kuulijaan, omaan kehoonsa tai ympäröivään tilaan. Laulaminen on kuin runoutta, jossa äänimateriaalin kanssa leikitellään, kuten kirjailija kielen materiaalin kanssa. Laulajilla on myös vakiintuneet tavat, joilla tuottaa lauluääneen variaatioita ja nyansseja. Tämä luo lauluprosessiin laulajan oman persoonallisen tyylinsä. Vakiintunut tyyli sitoo laulajan myös osaksi laajempaa käytäntöä, kuten klassiseen äänentuottotapaan. Samalla laulamissa on uudistuvia ja jäsentyviä alueita, jolloin merkitykset eivät pääse vakiintumaan, vaan pysyvät dynaamisesti yhteydessä laulajan kehon vietteihin ja vitaaliaffekteihin.

Tämä on mielestäni huomioitava näkökulma. Kysymykseksi nouseekin, miten nykyajan ihminen käsittelee 1700-luvun ihmisen tunteita ja tekoja? Autoetnografisessa tutkielmassa aarioiden harjoittelu, omaksuminen ja esillepano raportoidaan kirjalliseen muotoon, jonka jälkeen niitä tulkitaan tutkijan silmin.

¹ Kontratenori on tenoriäänityypin harvinainen äänifakki, joka liikkuu yhden oktaavin tenorin äänen yläpuolella. Toinen korkea miesäänityyppi on mies-altto, mutta sen äänenmuodostus perustuu falsettoon.

2.1 Sukupuolirajoja hämärtävä roolileikki

Naisten äänityypit jaetaan yleisesti kolmeen kategoriaan; korkein on sopraano, seuraavaksi korkein mezzosopraano ja matalin on altto. Feminismin tutkija Margaret Reynolds (1995: 133) käsittelee artikkelissaan mezzosopraanoroolien historiallista kehitystä. Hän mainitsee, että yksi ilmeisimmistä tavoista käsitellä seksuaalisuutta oopperassa on sukupuolella leikittely. Yksi vakiintunut tapa leikitellä sukupuolella on ristiinpukeutumisen perinne, missä yhden sukupuolen edustaja pukeutuu toisen vaatteisiin joko juonen sisällä tai osana roolitusta. John Richardson (2019) kirjoittaa artikkelissaan, että maskuliinisesta feminiiniseksi ristiinpukeutuminen on tänäkin päivänä enemmän stigmatisoitu kuin feminiinisestä maskuliiniseksi, joka sekin on stigmatisoitu, mutta eri toimintatapojen kautta. Ristiinpukeutuja saa tilaisuuden tuoda esille vastakkaisen sukupuolen persoonallisuutta, joka muuten jäisi heille määritettyjen sukupuolinormien taakse. Se, miksi oopperamaailmassa on niin paljon tämän tyyppisiä rooleja, johtuu oopperan esoteerisestä, absoluuttisesta säännöstä, että musiikki ja ääni tulevat ensin. Realismille ei ole oopperauniversumissa paljolti tilaa. Nykyisin monet sukupuolirajoja hälventävät mezzosopraanoroolit ovat johdannaisia historiallisesta mieskastraattilaulajien ajanjaksosta. Adaptaatio ei suinkaan ole tapahtunut kivuttomasti parin vuosisadan aikana. Mezzosopraanot olivat naisia ja kastraattien roolit kirjoitettiin miehille. Sukupuoliroolitusten historia osoittaa, kuinka myös taiteeseen vaikuttavat muoti, sosiaalinen ympäristö ja ajanmukaiset kulttuuriset arvot.

Reynolds (1995: 135) mainitsee, että sukupuolirooleja sekoittavissa oopperaroleissa on kolme eri kategoriaa:

- 1.: Kastrattilaulajalle sävelletty rooli, kuten Farnace ja Sifare Mozartin säveltämässä oopperassa *Mitridate* (1770).
- 2.: Naiselle sävelletty housurooli eli travesti, jossa hän esittää miestä, kuten Anniuksen rooli Mozartin oopperassa *La clemenza di Tito* (1791).
- 3.: Valeasu-rooli, jossa nainen esittää naista, joka jossain vaiheessa pukeutuu mieheksi, kuten Leonoran rooli Beethovenin oopperassa *Fidelio* (1805).

Suurin osa ylevistä ja sankarillisista rooleista sävellettiin yleensä miehille, koska oopperan alkuaikoina 1600-luvulla korkea ääni kulki käsi kädessä viriliteetin, auktoriteetin ja voiman kanssa. Naisten esittämät housuroolit esittivät nuoria ja naiiveja miehiä, jotka yleensä tuotiin esille hieman yksinkertaisina. Kuitenkin kastraattilaulajien muoti-ilmiön seurauksena naislaulajatkin voivat nykyään hyödyntää loistavaa historiallista sankarirepertuaaria.

2.2 Kastrattien muodikas ajanjakso oopperassa

Kastraattien historia Euroopassa alkoi Espanjan maurihovin eunukeista. 1400-luvun aikana kastraattilaulajat ilmestyivät laulajiksi myös paavin kirkkokuoroon, koska uskonnollisen teesin mukaan ”naisten tuli olla kirkossa hiljaa”. Musikologi Martha Feldman (2017: 7) kuvailee kirjassaan, että toimenpiteenä kastratio suoritettiin pojille ennen puberteettia, jolloin testosteronin tuotanto ei ollut vielä alkanut. Leikkauksessa siemenjohtimet katkaistiin ja kivekset poistettiin tai niiden annettiin surkastua. Tämä peruutti äänenmurroksen, mutta muuten keho kehittyi miessukupuolikromosomien mukaan. Tapa jatkui Vatikaanin Sikstiiniläiskappelissa vuoteen 1884 asti.

Kastraattilaulajia käytettiin aluksi lähes yksinomaan kirkkomusiikin parissa, mutta 1400-luvun uusi taidemusiikin suuntaus, ooppera, ihastui kastraattilaulajien ääneen sen voimakkuuden, laajuuden ja sävelkorkeuden, mutta myös outouden ja monimerkityksellisyyden takia. Maskuliininen suurempi rintaontelo ja pienet, joustavat feminiiniset äänihuulet saivat aikaan vahvan, mutta liikkuvan ja luonnollisen äänen. Barokin ja klassismin oopperat omaksuivat ympäröivää sosiaalista kontekstia. Elämä koostui hierarkioista ja vastakohtista, erilaisista sääty- ja luokkaeroista. Tämä ajatusmalli istutettuna oopperaan, merkitsi, että korkein ääni oli hierarkiassa korkeimmalla, usein kuningas, soturi, runoilija tai jumalhahmo. (Reynolds 1995: 136.)

Myös teatteritaiteen tutkija Claudia Rene Wier (2010: 248–250) mainitsee, että 1700-luvun oopperalaulajien hierarkian kärjessä olivat korkeimmalla laulavat mieslaulajat, eli kastraatit. He saivat sankarilliset miespääosat, joskin naiset housuissa joskus korvasivat heitä. Lisäksi sopraanokastratit esittivät myös naisrooleja. Alemmat äänialat – tenorit ja bassot- esittivät vulgaareja ja tavallisia ihmisiä. Vaikka kastraattien ja naislaulajien koulutus, status ja palkkaus erosivat toisistaan, he kokivat samoja esteitä kyseenalaisen sosiaalisen aseman paikasta eurooppalaisessa yhteiskunnassa. 1700-luvun alussa kehittynyt oopperoiden virtuoosimainen laulutyyli nosti laulajan ammattimaisuuden uudelle tasolle. Tähän vaatimukseen lapsesta asti oopperalaulajan uralle koulitut kastraatit istuivat mainiosti. Wier toteaaakin, että kastraatit kasvoivat aikuisuuteen olympiauimareiden keuhkokapasiteetilla ja poikasopraanoiden äänihuulilla.

Oopperamaailmassa kastraatit eivät olleet korvaamassa naisääntä. Naiset lauloivat lavalla oopperaa, vaikka ammatinvalintaan liittyi vahva sosiaalinen stigma. Tosin naishahmojen roolit annettiin usein kastraateille, koska ajankuvan muodin mukaan heidän äänimateriaalinsa luokiteltiin korkeammalle kuin naisääni. Näin tehtiin esimerkiksi Manellin oopperassa *Andromeda* (1637), missä Venuksen roolin lauloi mies. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että teatteri saattoi roolittaa oopperaan laulajan,

joka lauloi parhaiten, riippumatta sukupuolesta, kunhan hänellä oli äänellisesti riittävä korkeus. 1700-luvulla jo melkein kaikki pääroolit olivat korkealle äänelle ja 70 % kaikista mieslaulajista oli kastraatteja. Luonnolliset miesäänät, kuten tenori ja basso olivat väheksytyjä ja esittivätkin usein vanhuksia, vanhoja palvelijoita tai roistoja. Housuroolien eli travestien herättämä mielenkiinto toimi paljolti samalla tavoin kuin kastraattienkin. Tässäkin tapauksessa kuultava ääni erosi hahmon ulkonäöstä tai habituksesta. (Reynolds 1995: 138.)

1700-luvun alun oopperayleisö näki ja tiedosti roolien viestittämät vihjailut kastraattien miehisestä kapasiteetista, jos nämä esittivät naismaisia rooleja, mutta sen ajan oopperan päähuomio oli äänessä ja speaktaakkelimaisuudessa. Ei ollut väliä, mitä sukupuolta laulajat olivat. Vuosisadan puoliväliin tultaessa asenne alkoi muuttua, ja muodostui rakenteellinen maskuliinisuuden ja feminiinisuuden jaottelu. Lujuus, oikeudenmukaisuus ja viisaus olivat ihailua herättävää ylevyyttä, joka rinnastettiin maskuliinisuuteen. Pehmeämmät arvot, kuten luonteen lempeys, laupeus ja ystävällisyys taas rinnastettiin feminiinisuuteen. Tässä filosofisessa perspektiivissä epämiehekkäillä kastraateilla ei ollut enää tilaa. Myös housuroolien arvostus väheni. (Reynolds 1995: 137–138.)

Opinnäytetyöni toisen säveltäjän Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) oopperat osuivat juuri tuohon murrokseen. Hän sävelsi sankarillista vakavaa oopperaa, joka kertasi Händelin oopperamuottia rakenteen ja sukupuolirajoja rikkovien roolien perusteella. Kastraateille säveltäjä tunsu säveltävänsä ”kuin lapselle”. Hän piti muodista poistuvia erikoisuuksia puolikkaina ihmisinä. (Reynolds 1995: 139.) Jenkins (2010: 68, 58) kirjoittaa artikkelissaan, että Mozart sävelsi 21 vuoden aikana kuusi oopperaa, joissa oli kastraattiroolitus, mukaan lukien *Idomeneo*. Mozart osasi säveltää kaunista musiikkia joka laulajalle ja hän esitteli kastraattiäänänen erikoisominaisuudet täydessä skaalassaan. Säveltäjä kirjoitti musiikkia henkilökohtaisesti jokaiselle äänelle, eikä aloittanut luomistyötään, ennen kuin tapasi laulajan henkilökohtaisesti, jotta ” laulu istuisi, kuin puku sovittajalleen.”.

1700-luvulla teatterilavoilla alkoi kehittyä uudenlainen tyyli, improvisaatio. Draaman rytmi kehittyi, kun tapahtumat näyttämöllä saivat uuden kontrolloidun ja kiihtyvän vauhdin. Mozart vaikutti aikana, jolloin koomillisten juonenkäänteiden skenaarit alkoivat olla suosittuja libretoissa ja näytelmissä. Hahmojen persoonallisuus alkoi tulla esiin enenevässä määrin perustuen uudenlaiseen ajattelutapaan, ihmisen psyykkeeseen. Persoonallisuuden konsepti erotti ihmisen eläimestä sillä, että ihmisen persoonallisuutta hallitsi huumori. Ihmiset halusivat nähdä naamioiden taakse, jolloin oikeat ihmiskasvot kertoivat ilmeillään ja persoonallisuudellaan, kuka hahmo todella

oli ja mihin se voisi kehittyä. Psykologisen draamankaaren kannalta tärkeintä oli suljettu skenaario; loppuelämän atmosfääri on suljettu ulos. (Rosen 1997: 312–314.)

Kastraattilaulajien ajanjakson päätyminen selittää myös, miksi Händelin oopperat vaipuivat unholaan parin sadan vuoden ajaksi. Kielitieteiden tutkija Brett Cooke (2019: 183–191) mainitsee, että lähtökohtaisesti Händelin oopperoita ei voida enää esittää kirjaimellisesti. Vasta viime vuosisadalla on pystytty rekonstruoimaan barokin aikaisten soitinten toimintatapaa. Suurempana syynä Cooke näkee, että oopperaa varten spesifikoituja laulajia ei ole enää saatavilla. Tavallisesti oopperaan kirjoitettiin yksi tai kaksi roolia kastroateille, jotka lapsena tehdyn kastration takia omasivat maskuliinisemmat suuret keuhkot, mutta feminiinisen pienen ja liikkuvan kurkunpään. Aikansa suositut kastroatioopperalaulajat esiintyivät miespääosissa ja heidän päävastustajinaan. Heidät hyväksyttiin sosioekonomisesti aristokratian piiriin, vaikka teattereiden esiintyjät olivat muutoin sosiaalisesti halveksittuja. Vaikka barokin oopperateoksia koitettiin transponoida alemmaksi miesääniä varten tai roolituksia varten kehitettiin niin sanotut naisten housuroolit, niin silti teoksen yleinen balanssi oli epätasapainossa. Musiikki pystyttiin kirjoittamaan laulajille, jotka pystyivät laulamaan pitkiä nuotteja ja liikkuvia ja pitkiä sävelkuvioita. Kastroatit nähtiin virheellisesti geneettisesti arvostettuina ja siksi hyvin kiinnostavina julkisuudenhenkilöinä. He olivat myös seksuaaliviritteisten juorujen kohde. Todenmukaisin syy heidän suosionsa Cooken mukaan oli nimenomaan Opera serie-tyyppisissä oopperoissa se, että lauluääni määrittä ennennäkemättömän (ja nykyään palautumattoman) ja saavuttamattoman tunnekudoksen. Kastroattien esilletulo tapahtui samaan aikaan uuden ilmaisuvälineen, oopperan kanssa. Barokin ajan säveltäjät laajensivat merkittävästi emotionaalista ekspressiivisyyttä ja lisäsivät painoarvoa äänenkäytön ammattimaiselle harjoittamiselle. 1700-luvun oopperatalot olivat myös hyvin intiimejä, joten yleisö sai lähietäisyydeltä kokea lavalta laulajapersoonan sisäisen mielentilan ja siten samaistui vahvasti kastroattien taitavaan tulkintaan.

2.3 Aaria *Parto, ma tu ben mio* oopperasta *La clemenza di Tito*

Mozart sävelsi vuosien 1768–1791 välillä 33 ooppera-aariaa. Teoksissa kuusi roolia on sävelletty alun perin kastroateille. Näitä aarioita esittävät nykyään pääasiassa mezzosopraanot ja altot, mutta myös kontratenorit. Kaksi roolia, Cherubino (*Le nozze di Figaro*) ja Annio (*La clemenza di Tito*), tehtiin alun perin naislaulajille, jotka esittävät miestä (ns. travesti-rooli).

Kaksinäytöksinen italiankielinen ooppera *La clemenza di Tito* sävellettiin nopeasti keisari Leopold II:n kruunajaisia varten vuonna 1791 ja sen valitsi juhlallisuuksia varten oopperan impressaari. Tuon ajan Euroopassa suurin uutinen oli Ranskan vallankumous, jossa monarkia oli lopetettu

verisesti. Siksi oopperan aiheeksi valittiin lempeä keisari Titus, jonka toimet haluttiin identifioida uuteen keisariin (Jenkins 2010: 67). Tituksen lempeys kuvastaa dialogia uuden ja vanhan välillä. Teos sisältää paljon barokin ajan vertauskuvallista estetiikkaa ja viittauksia hovin kulttuuriin juhlistaa ja ylläpitää vakiintunutta valtaa. (Tessing Schneider & Tatlow 2018: 124.)

Mozart ei itse päässyt vaikuttamaan valittuun Mazzolan editoimaan Pietro Metastasion librettoon. Tiukka aikataulu ja oopperan hyveellinen ja väitetyt propagandistinen aihealue vaikuttivat Mozartin sävellyksinspiraatioon, jonka takia teosta pidetään yleensä keskinkertaisena. (Tessing Schneider & Tatlow 2018: 124.) Teoksen yhtenä ehtona oli, että yhden pääosalaulajan tulee olla kastaatti ja mukaan tuli Domenico Bedini (1745–1795) (Jenkins 2010: 67) (kuva 1). Italialainen Bedini oli jo taitelijauransa lopulla. Mozartin ensimmäisessä elämäkerrassa (Niemetschek 1798) mainittiin, että laulaja kuulosti surkealta. Mozart toisaalta kehui Bedinin esiintymistä vaimolleen. Säveltäjä kirjoitti aariaan musisointiosan ystävälleen puhaltaja Anton Stadlerille. Basettiklarinetin virtuoosimainen soitto kietoutuu vuoropuheluksi laulun kanssa (Perlman 2007).

Alun perin Mozart kirjoitti Seston roolin aariat tenorille, mutta joutui pian korjaamaan melkein kaksisataa tahtia, kun sävellystä muokattiin kastaattilaulajaa varten. Musiikintutkija Sergio Durante (1999: 588–589) toteaa, että luultavasti Seston roolin piti alun perin laulaa tenori Antonio Baglioni, joka esitti kantaesityksessä keisari Titusta. Mozart oli säveltänyt tenoriaariat aikaisemmin, mutta viimeisteli oopperan soolo- ja ensemblekohtauksia elokuussa 1791, ennen kuin siirtyi Prahaan.



Kuva 1. Domenico Bedini. Lähde:<http://www.quellusignolo.fr/castrats/bedini.html>

Kirjeissään Mozart toteaa, että kirjoitti parhaimmat sävellykset kahdelle pääosan esittäjälle ja muille rooleille keskinkertaisia tuotoksia. Säveltäjä kuvailee myös surkeaa kastraattilaulaja Bediniä, jonka muodoton lihamassa pelotti seuruetta ja muodosti kummallisen kombinaation epäaidon äänen kanssa. (Tessing Schneider & Tatlow 2018: 84.) Kastraatien kulta-aika oli loppumassa ja heitä pidettiin jo vanhan ajan jäänteinä. Oopperan ensi-ilta oli Prahan oopperassa 6. syyskuuta 1791. Mozart oli tuolloin elämänsä loppusuoralla, ja viimeinen ooppera Taikahuilu oli jo valmis. Mozartin kuoleman jälkeen 1790-luvun puolivälissä reproduktiossa kastraatien tilalla olivat jo naiset niin sanotuissa housurooleissa.

Opera serie-genreen kuuluva teos kertoo antiikin Rooman keisari Tituksesta (tenori), joka haluaisi naida juudealaisen prinsessa, mutta säädösten sanelemana kohdistaa avioaikeensa ystävänsä Seston siskoon Serviliaan (sopraano) vaikka nainen onkin rakastunut Seston ystävään Annioon (travesti, sopraano). Tämä ei miellytä entisen keisarin tyttärtä Vitelliaa (sopraano), joka haluaisi keisarittareksi. Hän manipuloi itseensä rakastuneen Seston (sopraanokastratti) salamurhaamaan Tituksen, mutta Seston aiheet paljastuvat. Titus pohtii ankarasti, armahtaisiko ystävänsä. Lopussa Vitellia myöntää osuutensa juoneen, mutta keisari armahtaa lempeydessään rikokseen osallistuneet. Mozartin kädenjälki näkyy Seston 1.näytöksen virtuoosimaisessa aariassa *Parto, ma tu ben mio*, jossa leijailee myös suurenmoinen klarinetin obligato-osa (Jenkins 2010: 68).

Felicity Baker (2018: 111) mainitsee, että Sesto ei taistele Vitellian rakkaudesta Tituksen kanssa. Hädin tuskin aikuinen nuorimies särkee oman sydämensä vastustaessaan voimattomasti Vitellian viettelevää kauneutta ja brutaalisen julmaa tappokäskyä. Roolihahmo on samalla yksipuolisen ja tuhoavan intohimon orjuuttama, kuin myötätuntoisen ja uskollisen ystävyuden sitoma. Kun Sesto paljastuu syylliseksi aiottuun rikokseen, mutta ei silti paljasta Vitelliaa aloitteentekijäksi, alkaa nuorimies huomata naisen moraalittoman arvottomuuden rakkauden kohteena. Siltikin Sesto julistaa rakkauttaan ja lupaa olla ilmiantamatta Vitelliaa.

Aaria (taulukko 1) on sävelletty kastratitsopraanolle, mutta nykyisin sitä esittävät housuroolitut mezzosopraanot. Sävellys alkaa adagiossa ja tahtilaji on 3/4-osaa. B-osassa tempolaji muuttuu allegrokksi ja lopulta allegro assaiksi. Jännite nousee nopeiden juoksutusten muodossa. Oopperassa Vitellia kiristää Seston murhaamaan keisari Tituksen, ja palkaksi soturi saisi naisen rakkauden. Aariassa Sesto kertoo Vitellialle tekevänsä kaikkensa miellyttääkseen häntä.

Taulukko 1. Parto, ma tu ben mio-aaria italiaksi ja käännös. Suom. englannista Minna Lappalainen.

A. Parto, ma tu ben mio, Meco ritorna in pace; Saro qual piu ti piace; Quel che vorrai fato.	A. Minä menen, mutta rakkaimpani, tee rauha kanssani vielä kerran. Olen se, mitä haluat minun olevan, Teen, mitä ikinä haluat.
B. Guardami, e tutto oblio, E a vendicarti io volo; A questo sguardo dolo Da me si pensera. Ah qual poter, oh Dei! Donaste alla belta.	B. Katso minua ja unohdan kaiken ja lennän kostamaan puolestasi. Ajattelen vain tuota katsettasi. Oi jumalat, minkä voiman sinä kauneus olet suonut!

Aarian ovat äänittäneet muun muassa latvialainen mezzosopraano Elina Garanča (2006) ja ruotsalainen mezzosopraano Anne Sofie von Otter (2008).

2.4 Aaria *Dopo Notte* oopperasta *Ariodante*

Kolminäytöksinen ooppera *Ariodante* on saksalaisen Georg Friedrich Händelin (1685–1759) Covent Garden teatterin debyyttikauden ohjelmiston ensimmäinen ooppera. Opera serie-genreen kuuluvan teos pohjautuu Antonio Salvin librettoon *Ginevra, principessa di Scozia* (1708). Oopperan ensi-ilta oli tammikuussa 1735, ja Ariodanten pääroolin esitti kastratti Giovanni Carestini.

Keskiajan Skotlantiin sijoittuva ooppera kertoo prinssi Ariodanten (mezzosopraano kastratti) ja prinsessa Ginervan (sopraano) rakkaustarinan. Ilkeä Albanin herttua Polinesso (travesti, kontra-altto) uskottelee prinsessan isälle (basso), että Ginevra on ollut uskonon Ariodantelle. Ariodante yrittää itsemurhaa ja Ginevra on tuomittu, mutta kun hänen veljensä Lurcanio (tenori) haastaa Polinesson kaksintaisteluun, tunnustaa häviävä Polinesso mustamaalausyrityksensä. Aaria *Dopo notte* kajahtaa ilmoille kolmannessa näytöksessä, kun totuus paljastuu, rakastavaiset saavat toisensa ja Ariodante tervehtii uutta kirkasta päivää pimeyden jälkeen. Händel kirjoitti päähenkilöille optimismin ja ilon sävyjä vokaalisen virtuoosimaisuuden muodossa, jota aaria *Dopo Notte* ilmentää (Sadie & Macy 2008.)

Aaria (taulukko 2) on barokin ajan tyypillinen da capo-aaria, jossa A ja B osion jälkeen kerrataan vielä A-osa, mikä loppuu Fineen. Sävellys on D-duurissa ja tempomerkintä andante. Sävellaji 3/4 liikkuu eloisasti välisoittojen kanssa 157 tahdin verran. Nuotin ääniala liikkuu a-a2 välillä, eli kahden oktaavin verran. B-osassa rakkaus symboloituu laivaksi, joka selvisi myrskystä. Laiva kiinnittyy rantaan, eli Ariodanten rakkaus saa täyttymyksen Ginervan rakkauden kanssa.

Taulukko 2. Dopo notte-aaria italiaksi ja käännös. Suom. Erkki Pulliainen

<p>A: Dopo notte, atra e funesta, splende in ciel più vago il sole, e di gioia empie la terra.</p>	<p>A. Mustan ja synkän yön jälkeen paistaa aurinko taivaalla entistä suloisemmin, ja täyttää maan riemulla.</p>
<p>B: Mentre in orrida tempesta il mio legno è quasi assorto, giunge in porto, e 'l lido afferra.</p>	<p>B. Kun kauheassa myrskyssä laivani melkein haaksirikkoutui, se on nyt saapunut satamaan ja kiinnittynyt rantaan.</p>

Italialainen kastrattilaulaja Giovanni Carestini (1700–1760) (kuva 2) lauloi menestyksekkäästi Roomassa, Napolissa ja Münchenissä, ennen kuin aloitti yhteistyön Lontoossa Händelin kanssa. Musiikinhistorioitsija Charles Burneyn (1726–1814) mukaan Carestini aloitti uransa vahvana ja kirkkaana sopraanona. Myöhemmin hänen äänensä laski kontratenorin alueelle, jolloin hänet muistettiin hienoimmasta, matalimmasta ja täyteläisimmästä äänestä, mitä oli kuultu. Saksalainen säveltäjä Johann Joachim Quantz (1697–1773) taas muisti hänet rintarekisterissä liikkuvista briljeeraavista juoksutuksista. Carestinia keuhuttiin myös näyttelijäntaidoistaan ja ulkonäöstään (Monson 2009.)



Kuva 2. Giovanni Carestinin muotokuva vuodelta 1735. Kaiverrus John Faber the Younger, George Knaptonin maalauksen pohjalta. The British Museum, London.

Händel aloitti yhteistyön Carestinin kanssa *Alcina*-oopperan tuotannossa vuoden 1733 jälkeen. Musikologi Ellen T. Harris (2003: 838–839) mainitsee artikkelissaan, että Carestini pystyi vetämään vertoja Lontoon supertähdelle Farinellille. *Alcina*-oopperassa Händel ohjasi Carestinin laulamaan hyvin vaatimattoman oloisen aarian ”*Verdi prati*”, mistä kuuluisa laulaja ensin kieltäytyi vaatien isompaa esillepanoa. Händel kiukustui ja uhkasi, että jos italialainen ei laula aariaa, hänelle ei makseta mitään. Carestini hoiti kohtauksen sopimuksen mukaan, mutta erosi näyttämökauden jälkeen ja palasi Italiaan.

Kimbell (2016: 38) kirjoittaa, että Covent Garden-aikakauden kirkkain miessolisti oli Carestini. Jos tutkitaan hänelle kirjoitettujen sävellysten laatua oopperoissa *Ariodante* ja *Alcina*, voidaan nähdä musiikin sensaatiomainen tekninen vaativuus ja laaja ekspressiivinen ääniala. Händel koki Carestinin ilmaisuvoiman hyvin stimuloivana ja parhaimpana. Lontoo-kauden jälkeen hänen tähtensä himmeni ja laulaja palasi lopulta Italiaan. Aariasta ovat tehneet tallennukset muun muassa Monica Groopin levyllä *Arie Amoroze* (2001) sekä kanadalainen mezzosopraano Emily D’Angelo, joka lauloi aarian Neue Stimme-laulukilpailussa (2017).

2.5 Aaria *Alma mia* oopperasta *Floridante*

Georg Friedrich Händelin kolminäytöksinen Opera serie-genren ooppera *Floridante* sai ensi-iltansa Lontoossa joulukuun 9. päivä 1721. Floridanten pääosan esitti sopraanokastratti Francesco Bernardi. Vuoden 1721 vuoden esityskauden vaatimattomimmat esitykset jäivät Händelin suurten oopperoiden – *Giulio Cesare*, *Radamisto*, *Tamerlano* ja *Rodelinda* – varjoon. Elisabeth Roche (2008: 153) mainitsee, että draamallisesti ooppera ei oikein koskaan leimahda eloon, vaikka Händel on muovannut roolihahmoja mestarillisesti. Tämä johtuu osaksi Floridanten perustavanlaatuisen heikoista henkilöihahmoista, joita libretisti ja runoilija Paolo Antonio Rolli ei osannut tuoda lavalle tarpeeksi moniulotteisina.

Miespääosa Floridanten roolin kantaesityksessä lauloi Händelin kuninkaallisen musiikkiakatemian päämiessolisti Francesco Bernardi (1686–1759) eli Senesino.² Alun perin Senesino oli italialainen altto-kastrattilaulaja. Hän työskenteli Dresdenin hovissa vuosina 1717–1720 ja tämän jälkeen muutti Lontooseen, jossa esiintyi Georg Friedrich Händelin oopperaseurueessa laulaen pääroolit useissa Händelin oopperoissa (muun muassa Julius Caesarin roolin vuonna 1724). Hän ajautui riitoihin Händelin kanssa vuonna 1733 ja liittyi kilpailevaan oopperaseurueeseen Opera of the Nobilityyn. Vuonna 1736 hän palasi Italiaan. (Scotting 2018:1–3.)

² Senesino oli kotoisin Siennasta, josta taiteilijanimi juontui.

Händel käytti continuo-laulua esitelläkseen päähahmon ensimmäistä kertaa, ja erityisesti tämä koski Senesinoa (kuva 3). *Alma mia* on rakkauslaulu, joka ilmentää pienessä, tiiviissä paketissa laulajan äänen kauneutta, teknistä taituruutta ja ilmaisun luovuutta. Tämän aarian tunnelma on hyvin pelkistetty ja intiimi ilman duetoivia instrumentteja. David Kimbell (2016: 191) mainitsee, että Senesinon on täytynyt laulaa sävelmä hyvin kauniisti ja herkästi. Roche (2008: 261) taas toteaa, että Senesinon mezzosopraanomaisempi ääniala sopi Händelin romanttisiin sankarirooleihin. Laulajan miehekäs pituus ja taitavuus sekä pateettisissa ja ylväissä aarioissa tekivät hänestä ideaalisen miespääosan esittäjän.



Kuva 3. Francesco Bernardin muotokuva vuodelta 1735. Kaiverrus Alexander van Haecken, Thomas Hudsonin maalauksen pohjalta. Foundling Museum, London.

Tapahtumat sijoittuvat muinaiseen Persiaan, jossa kenraali Oronte (basso) suorittaa vallankaappauksen ja ottaa surmatun kuninkaan tyttären kasvatettavakseen. Myöhemmin Elmira (sopraano)- nimen saanut prinsessa rakastaa Traakian prinssi Floridantea (alttokastraatti), mutta ilkeä kuningas haluaisi kasvattityttären itselleen. Kuninkaan biologinen tytär Rossane (sopraano) aiotaan naittaa Timantelle (sopraanokastraatti), Tyroksen prinssille, mutta Persia ja Tyros joutuvat keskenään sotaan. Valeasujen, myrkkijuomien ja juonitteluiden kautta paha kuningas Oronte vangitaan ja rakastavaiset saavat toisensa. Elmira ottaa vanhan nimensä Elisan ja hänestä tulee Persian kuningatar rakastettu Floridante rinnallaan. Prinsessa Rossanesta tulee taas Tyroksen hallitsija yhdessä Timanten kanssa.

Voitokas ja ylistetty Floridante laulaa aarian *Alma mia* (taulukko 3) ensimmäisen näytöksen toisessa kohtauksessa rakastetulleen Elmiralle, kun kaikki on vielä hyvin ja valoisa tulevaisuus edessä. Da capo aaria koostuu kahdesta osasta. Alkuperäinen nuotti on D-duurissa, itse harjoittelen terssiä korkeammasta nuottiversiosta, eli F-duurista. Alkusoitto on larghetto, eli hyvin rauhallinen ja soljuva. Laulaja aloittaa adagiossa pitkällä nuotilla yhden tahdin verran ja palaa sitten larghetto tempoon. Sävellyksessä on yhteensä 31 tahtia. B-osion jälkeen A-osa lähtee jälleen ja päättyy tahtiin 24. Tahtilaji on 12/8-osaa, mikä vahventaa mielikuvaa harppumaisesti liikkuvasta arpeggiosta. Nuottikuva on polveilevaa ja nousee vähitellen. Nuotin ääniala liikkuu e1-g2 välillä. Dynamiikkamerkintänä on useimmiten piano ja vain muutamissa kohdissa dynamiikka pikaisesti pulpahtaa forteen.

Taulukko 3. Alma mia-aaria italiaksi ja käännös. Suom. englannista Minna Lappalainen

A. Alma mia, sì, sol tu sei la mia gloria, il mio diletto.	Sieluni, kyllä, vain sinä olet Minun riemuni, minun iloni.
B. Dal poter de' sommi Dei più bel dono io non aspetto.	B. Korkeimpien jumalien voimasta, en voi odottaa kauniimpaa lahjaa.

Aarian ovat levyttäneet muun muassa Catherine Robbin (2008) ja kontratenori Max Emanuel Cenčić (2010).

3 Ex nihilo nihil fit eli harjoittelun analyysi ja tutkimus

Tutkittavana on harjoittelun aikana 45-vuotias nainen Turusta. Hän on valmistunut musiikin pedagogiksi pääaineenaan klassinen laulu vuonna 2017. Laulutunnit hän aloitti harrastuksena vuonna 2004, mutta päätyi lopulta opiskelemaan musiikkipedagogiaa Turun ammattikorkeakouluun vuonna 2013. Tutkimuksessa hänet referoidaan Laulaja 0:ksi. Tutkijana perehdyn laulajan harjoituspäiväkirjaan, josta havainnoin omaksumisen prosessia ja millaisia kulmakiviä harjoitustyöskentelyssä nousee esiin.

Laulajalla harjoittelun työjärjestys on omaksuttu musiikkipedagogiopintojen aikana, jolloin saadaan valmiudet toimia ammattimaisesti muusikkona. Äänipedagogi Melissa Baughman (2016: 451–453) kirjoittaa artikkelissaan, että useimmiten oppilaat omaksuvat harjoittelurutiinit opettajiltaan. Siksi on tärkeää, että laulunopettajat rakentavat laulunopetuksen ja lauluharjoitukset niin, että oppilaat oppivat hyödyntämään ja omaksumaan harjoittelumalleja- ja suunnitelmia. Mallintamalla hyviä harjoitustapoja, oppilaat oppivat itse muodostamaan käsityksen hyvästä harjoittelusta ja tavoitteista. On tärkeä pohtia lauluharjoitteluun asetettuja tavoitteita ja pyrkiä niitä kohti. Tarkoituksellisen ja strukturoidun harjoittelun päämäärä voi olla musikaalisen elementin parantaminen, kuten tempon tarkkuuden lisääminen tai fraasien yhteen hiominen. Hän mainitsee myös, että opintovaiheessa lauluharjoittelun harjoittelu on tärkeää, jotta oppilas ja myöhemmin ammattilainen osaa itsenäisesti ohjata omaa harjoitteluaan tavoitteellisesti ja teknisesti optimaalisesti. Baughman listaa asiat, jotka kuuluvat hyvään harjoitushetkeen. Ensimmäisenä jo mainittu äänenlämmittely, toisena vaikeiden kohtien kohdentaminen ja hiominen. Kolmanneksi musiikin emotionaalisen sisällön läpikäyminen ja analysointi. Neljänneksi yleisesti ajatuksia harjoittelun ja mahdollisen esiintymisen tavoitteista. Realistiset ja saavutettavat lauluharjoittelun tavoitteet pitävät positiivista motivaatiota ja laulukuntoa yllä.

Italialainen laulunopettaja Pier Francesco Tosi (1742: 92) kirjoitti julkaistussa kirjassaan, miten valmistellaan aariaa. Laulajan tulee ottaa huomioon, että sävellyksen tulee pysyä mahdollisimman yksinkertaisena, pelkistettynä ja puhtaana, mutta laulajan tulee lisätä lauluun koristeita osoittamaan taituruutta. Tenori John Potter (1998: 40) mainitsee, että Tosi kohdisti oppinsa lähinnä sopraanokasteille (kuten itse oli) ja miehille yleensä. Tosin oppikirja kohdistuu selittämään kuviolaulannan hienouksia, mutta nykyaikaisessa laulutekniikassa vahvasti esillä oleva hengitys ei erotu kirjassa erikoisesti.

3.1 Lauluharjoittelun työjärjestys

Laulaja 0:n päiväkirjasta selviää, että hän noudattaa koko harjoitusperiodin läpi samantyyppistä harjoittelujärjestystä. Harjoitteluperiodi toteutettiin huhtikuussa 2022. Harjoittelu-aikataulu oli kaksi tuntia, kolme kertaa viikossa, jolloin harjoittelutunteja tuli yhteensä kaksikymmentäneljä tuntia. Joka harjoittelukerralla Laulaja 0 keskittyi yhteen aariaan kerralla, jotta tuottaisi tutkijalle mahdollisimman selkeää autoetnografista tutkimusta. Joka viikon ensimmäinen harjoituskerta oli *Parto, ma tu ben mio*, toinen harjoituskerta *Dopo notte* ja kolmas harjoituskerta *Alma mia*. Laulaja 0 perusteli järjestystä ja aikataulua sillä, että Parto, sekä Dopo Notte ovat kestoiltaan pitkiä ja paljon vaativampia, kuin Alma mia. Isojen aarioiden välissä oli lepopäivä, jolloin äänentuottoelimistö palautui. Lisäksi Laulaja 0 koki, että optimaalinen harjoittelun kesto oli kerrallaan kaksi tuntia. Vakiintuneen lauluharjoittelun haasteeksi voi nousta elämän hektisyys, harjoitteluun tarvittavan ajan löytyminen ja omaan toimintaympäristöön vaikuttavat globaalit konfliktit ja pandemiat, kuten Laulaja 1 toteaa:

Haasteita harjoittelussa minulle tuotti yleensä kiire ja väsymys. Varsinkin opiskellessa olin koko ajan menossa. Osallistuin lähes jokaiseen koulun musiikkiprojektiin, kahmin valtavasti vapaasti valittavia opintoja ja osallistuin kuoroon. Laulamisen lisäksi oli muita koulutöitä, kuten lukuisat esseet.

Kiire aiheutti sen, että asioita tuli harjoiteltua liian vähän ja monesti tuntui siltä, että aika loppui kesken. Lisäksi minulla ei ollut aina energiaa tehdä asioita. Voidaan siis sanoa, että haasteita harjoittelussa oli löytää oikeanlainen balanssi kaiken työn ja kiireen keskellä. Kiire aiheutti myös suurta väsymystä, jolloin minulla ei jäänyt energiaa harjoitteluun.

Viimeisen parin vuoden aikana korona aiheutti minussa motivaation puutteen, jolloin en harjoitellut juuri ollenkaan. En ollut tarpeeksi motivoitunut, koska pidin harjoittelua turhana useiden konserttien perumisten takia. Epätietoisuudessa eläminen rasitti mieltä ja aiheutti ahdistusta. (L1)

Koska oma keho on soitettava instrumentti, on tärkeä huolehtia myös omasta fyysisestä ja psyykkisestä jaksamisesta, että keho pysyy terveenä ja toimivana. Viime vuosien maailmanlaajuinen COVID19-pandemia on aiheuttanut paljon konserttien ja yleisötilaisuuksien peruuntumisia. Se on vaikuttanut negatiivisesti myös monen laulajan henkiseen hyvinvointiin.

Muusikko Gearld Klickstein (2009: 4) mainitsee tavoitteellisesta harjoittelusta, että siinä omaksutaan uutta ohjelmistoa tai vahvistetaan funktionaalisia kykyjä esimerkiksi tekniikkaharjoitusten kautta. Tavoitteellinen harjoittelu tähtää lopulta esitykseen, koska musiikki sijaitsee esiintyjän ja kuuntelijan vuorovaikutusten keskiössä. Harjoittelu on siis tarkoituksellinen,

kreatiivinen prosessi, joka vahvistaa taiteilijan musikaalista abilitteettia ja valmistaa hänet esitykseen.

Harjoittelupäiväkirjasta on poimittu kohtia, jotka nousivat esiin säännöllisen järjestelmällisesti aarioiden harjoitteluajankohtina:

1. Teokseen tutustuminen esimerkkitalenteiden avulla.
2. Tekstin kääntäminen ja sen foneettisesti autenttinen omaksuminen.
3. Melodian tekninen omaksuminen.
4. Teoksen tulkitseminen, roolihahmo ja dramaturginen työskentely.
5. Teknisesti ja tulkinnallisesti kypsän teoksen harjoittaminen säestäjän tai säestysnuuhan kanssa.

Ensimmäisenä laulaja aloittaa omaksumisen katsomalla nuottia ja kuuntelemalla aarioista tehtyjä äänityksiä. Alla ote *Parto, ma tu ben mio*-arian ensimmäisen session harjoituspäiväkirjasta, jossa laulaja tekee huomioita muiden tulkitsijoiden ratkaisuksista:

(5.4.2022.) Ensimmäiseksi aloin muistella Mozartin aariaa ottamalla nuotin esiin ja kuuntelemalla parin eri laulajan tulkintoja. Elina Garanca esityksessä oli jo enemmän paloa ja se oli myös teknisesti taitava. Pidän eniten Anne Sofie von Otterin tulkinnasta, äänessä oli jaloutta ja tulkinnassa todella koskettavia sävyjä. Viimeiseksi kuuntelin vielä amerikkalaisen Joyce di Donaton tallenteen [2011]. Hänen äänensä on kaliiperiltaan mahtava, mutta samalla se syö rokokoomaista herkkyyttä pois. Hän käsittelee forte kohdat kuin showpainija mäiskien nuotit järjestykseen matolle. Ulkoisesti tähän housurooliin sopii Elina Garanca, jolla on maskuliinista ja poikamaista vetovoimaa, mutta feminiinisen musiikin käsittelyn aistii ulkokuoren alla. (L0)

Myös kyselyyn osallistuneilla laulajilla on samanlaisia harjoitustapoja. Laulajat 1–3 mainitsevat kukin kuuntelevansa muiden laulajien tulkintoja:

[O]len saattanut kuunnella muutaman levytetyn version, jolloin saan jonkinlaisen kuulokuvan kappaleesta. Tässä kuitenkin varon kuuntelemasta liikaa äänitteitä, koska en halua matkia vaan tehdä kappaleesta oman tulkintani. Levytyksiä kuuntelen YouTubesta tai Spotifysta. (L1)

Kuuntelen usein alkuvaiheessa aariaa erilaisten laulajien laulamana hakiessani inspiraatiota ja tyyllillisiä ratkaisuja. (L2)

Tässä vaiheessa kuuntelen aika usein erilaisia äänityksiä kappaleesta, jos sellaisia on saatavilla. (L3)

Kaikki laulajat eivät kuitenkaan auditiivista esimerkkiä, kuten laulaja 4 tässä toteaa. Hän kutsuu tätä jopa ”riskiksi”, joka saattaa haitata laulajan omaa taiteilijuutta ja tulkintoja:

En mielelläni kuuntele muiden esityksiä harjoittelemistani kappaleista, koska haluan harjoitella kappaleen itse ja omalla tavallani ja kuuntelussa on aina riski, että lähtee matkimaan jonkun toisen tapaa tehdä, vaikka ei aikoisikaan. (L4)

Auditiivisen ja varsinkin audiovisuaalisen esimerkin havainnointi voi tuoda uusia ideoita ja teknisiä vinkkejä laulaa ja näytellä aaria. Tarkoitus ei ole kuitenkaan kopioida kuuluisan oopperalaulajan ääntä, tulkintaa tai fraseerausta 100 prosenttisesti. Laulaja muodostaa aariasta oman tulkintansa omalla persoonallisella äänimateriaalillaan ja affektiajattelullaan. Auditiivisen esimerkin tarkka imitointi voi aiheuttaa kireyksiä omaan fysiikkaan ja ääntöväylään, jolloin terve ja rento äänen tuotto häiriintyy. Pahimmassa tapauksessa tämä aiheuttaa äänihäiriöitä ja voi vaikuttaa negatiivisesti laulajan esiintymiseen.

Toiseksi Laulaja 0 kääntää tekstin suomeksi ja hakee samalla painotuksia ja natiivia ääntämistä. On tärkeää, että tekstin saisi käännettyä suomeksi mahdollisimman alkuperäisen tyyllillä, koska metaforilla on tulkintaan vaikuttavia аспекteja. Laulaja 2 tekee myös tekstin kanssa huolellista työtä:

Tekstin perusteellinen kääntäminen on aikaa vievää tekemistä, etenkin kun edessä on aaria, jossa on esim. vanhaa italiaa. Nykyajan sanakirjoista ei aina löydy kaikkia sanoja, ja silloin pitää yrittää löytää valmiiksi tehtyjä käännöksiä, jotta pystyy kääntämään kaikki aarian vanhanaikaiset sanat ja lauseet. (L2)

Myös Laulaja 3 kokee tekstin läpikotaisen tuntemisen tärkeäksi:

Usein kappaleen tekstiin ja tunnelmiin tutustuu pikkuhiljaa sen ohella, kun harjoittelee musiikkia enemmän tekniikkaa ajatellen. Varsinkin jos teksti on vieraskielistä, erityisesti jos kieltä ei ymmärrä, tekstin haltuun ottaminen on prosessi sinänsä. Teen itselleni selväksi mikä on laulun sanoma, ja miten haluaisin tulkita ja esittää tekstiä. Kun tekstityö on tehty, tekstin voi ottaa mukaan lauluun. (L3)

Klickstein (2017: 30–32) toteaa musiikin ja tekstin painotusten tärkeyden; hyvän esiintyjän käsissä teoksen metriikka muovautuu vahvemmiksi ja heikommiksi iskuiksi. Muovataksaan elähdyttävän metriikan, esiintyjän tulee tarkasti arvioida iskujen painoarvot suhteessa tahtilajiin ja itse musiikin tyyliin. Riippuen musiikin moodista luodaan sooninen maisema, joka lainehtii, virtaa tai purskauttaa dramaattisia aksentteja.

Laulaja 0:n mielestä italian kieli sopii parhaiten laulamiseen ja se oli yksi laulujen valintakriteereistä. Tämän mainitsee myös New Yorkin Metropolitan oopperan kuoronjohtaja Kurt Adler (1967: 12), että italia tarvitsee vain 7 erilaista vokaalia muodostaakseen sanoja ja lauseita.

Nämä vokaaliäännöt ovat puhtaimpia mitä kielissä on ja helposti muodostettavissa. Tämä italian kielen puhtaus, vapaa kaikista disfiguroivista diftongisäännöistä, tekee siitä musikaalisimman kielen maailmassa. Laulaja 1 tutustuu tekstiin lukemalla sitä rytmissä:

[K]äännän tekstin sanasta sanaan, jos kyseessä on vieraskielinen kappale. Käännöksen teen yleensä nuottiviivaston yläpuolelle, jolloin se pysyy mukana ja sitä on helppo seurata. [...] harjoittelen kappaleen tekstiä rytmissä lukien. Samalla merkitsen itselleni luonnolliset hengityspaikat nuottiin ja istutan tekstin kroppaan. (L1)

Kolmanneksi laulaja tutustuu aluksi melodiaan huolellisesti, katsoo fraasien väliset hengityspaikat ja harjoittelee hitaasti ja sävelpuhtaasti kaikki nopeat juoksutukset sekä intervallihypyt. Nuotin omaksumisessa tärkeä apuväline on kosketinsoitin, yleensä piano, josta voidaan tarkasti soittaa kaikki nuotit tarkasti läpi ja omaksua oikea melodia heti alusta lähtien:

(7.4.2022.) [V]araan tunnin verran, siinä ehtii lämmitellä ääntä ja rauhassa saada fraaseihin tuntumaa [...] Aluksi on hyvä tutustua melodian kulkuun ja tuntumaan kropassa ilman, että tarvitsee keskittyä sanoihin. (L0)

Tässä vaiheessa jotkut laulajat myös nauhoittavat omaa laulamistaan. Tallenne antaa välitöntä auditiivista responsia teoksen dynaamisiin ja ekspressiivisiin haasteisiin. Myös palaute laulunopettajalta tai laulajakollegalta tehostaa harjoitteluprosessia. Kaikki haastattelujen kautta saadut vastaukset tukevat tätä ratkaisua, mikä korostaa kollegiaalisen palautteen tärkeyttä:

[...] äänitän harjoitteluani ja vaikka oman laulamisen kuuntelu ei läheskään aina miellytä, varsinkaan harjoittelun alkuvaiheessa, niin siitä on paljon hyötyä. Omien äänitteiden kuuntelu antaa hyvän käsityksen siitä, mitä pitää korjata ja parantaa. (L4)

Eri harjoitusprojektien aikana olen usein äänittänyt omaa laulua. Äänitys antaa rehellisen kuvan siitä mitkä asiat ovat kunnossa ja mihin täytyy vielä panostaa. Usein olen myös ennen keikkaa käynyt laulutunnilla ja saanut opettajalta kommentteja ja vinkkejä. (L3)

Opettajan kanssa on aina hyvä katsoa aaria läpi, jotta voi tarkistaa, että hyvä laulutekniikka säilyy. Tyylillisiä ratkaisuja ja aarian esityskäytäntöjä on myös hyvä pohtia opettajan kanssa. (L2)

Harjoitellessa monesti tulee kuuroksi omalle tekemiselle, jolloin ei välttämättä huomaa pieniä virheitä tai yksityiskohtia, joita pitäisi hioa. Omat lauluopettajani ovat olleet suuressa roolissa ja tärkeä osa omaa harjoitteluani. He kuuntelevat ja antavat palautetta. Palaute on usein rakentavaa, jolloin minun on helpompi tarttua pieniin yksityiskohtiin ja hioa niitä paremmiksi. Vertaistukea olen saanut kollegoilta ja ystäviltä. He kuuntelevat, auttavat ja tukevat vaikeina aikoina eli silloin kun oma usko meinaa mennä omaan tekemiseen. (L1)

On hyvä tiedostaa, että instrumentin ja laulutekniikan ylläpitäminen kestävät läpi ammattiuran. Siksi laulutunnit eivät pääty siihen, kun valmistutaan oppilaitoksesta, vaan ammattilaulajat käyvät

tasolleen sopivilla äänenmuodostuksen tunneilla säännöllisin väliajoin. Laulutunneilla laulaja saa palautetta oman äänenmuodostuksensa tilasta ja ohjeistusta harjoittelussa olevan ohjelmiston kanssa.

Neljänneksi laulaja alkaa miettiä enemmän aarian tulkinnallisia ja dramaturgisia аспекteja. Kun teoksen teoreettinen musiikkimassa on lihasmuistissa, on aika lisätä draamallinen, yleisölle näkyvä ja kuuluva uloin kerros. Aarian draamalliseen kaareen perehdytään tarkemmin luvussa 3.3.

Klickstein (2019: 23, 34) kirjoittaa, että muoto musiikissa tarkoittaa yleensä teoksen struktuuria. Ilmaistakseen teoksen muotoa esiintyjä käyttää artistista tulkintaa tuodakseen esille teoksen huiput ja laaksot ja välittääkseen tunnelmaa. Kuin tarinankertoja, muusikko vie kuulijan läpi teoksen narratiivin. Eri aikakausien muodot sisältävät erilaisia tulkintatyylejä. Lisäksi äänensävyllä on suurin välitön vaikutus, kuin millään muulla esiintyjän esitysominaisuudella. Oopperalaulaja Placido Domingo on maininnut, että esiintyjä maalaa laulaessaan. Hän tuo esiin mustan ja punaisen purskahduksia hillitympien värisävyjen joukossa.

Viidennessä kohdassa, kun laulajalla on tarpeeksi hyvä aarian tekninen osaaminen, voidaan harjoitella valmiin säestysnauhan kanssa tai mahdollisesti pianistin kanssa. Tässä osiossa laulaja yhdistää teknisen laulamisen ja tulkinnan. Laulu on painettu mieleen ja laulaja voi irrottautua nuoteista. Keho toimii automaattisesti nuottiohjeiden mukaan, joten laulaja voi keskittyä roolihahmon työstämiseen. Tämä fyysinen automaatio edes auttaa flow-tilaan pääsyä, jossa laulaja kokee ja samaistuu roolihahmoonsa voimakkaasti. Samalla esiintymistä edeltävä jännitys vähenee, kun laulun jokainen tekstuurikerros on omaksuttu huolellisesti. Säestystallennus auttaa harjoittelemaan oikeassa tempossa, vaikka äänitys ei annakaan samaa reaaliaikaista vuorovaikutusta, kuten aidon muusikon kanssa. Laulaja 0 käytti YouTuben säestystallenteita aarioiden harjoitteluapuna:

(26.4.2022.) Kun kaikki partituurin osat on käyty tarkasti ja huolellisesti läpi, on aika laittaa palaset yhteen ja siirtyä harjoittelemaan kokonaisuutta oikeassa tempossa. YouTube apuna löysin teokseen pianosäestyksen, joka auttoi hahmottamaan kokonaisuuden ja osuudet laulun välissä. Ariassa [Parto, ma tu ben mio] dynamiikka kiihtyy loppuhuipennusta kohden, joten on tarkkaan katsottava paikat, missä keho voi säästää voimia lopun kiihkeään julistukseen. Aluksi haparoin mekaanisen pianosäestäjän kanssa. A kingdom for a pianist! Onneksi yksinäiselle lauluharjoittelijalle on olemassa säestysäänityksiä helpottamaan harjoittelua. (L0)

(28.4.2022.) Nyt on aika kokeilla laulaa koko teos [Dopo notte] yhteen putkeen. Onneksi YouTube tuo taas pianosäestyksen saataville. Ariassa on mukavasti välisoittoja, jolloin laulaja saa hetken hengähtää. Tosin tämä pianisti ei odottele, joten hengityskohdat on toteutettava oikeaoppisesti ja optimaalisesti. On hyvä, että aarian saa

laulettua yhteen putkeen kaikkine dynamiikan vaihteluineen ja affektiajatteluineen. Melodia vyöryy eteenpäin kuin keskisuuri joki, joten virta vie mukanaan ja teknisesti musiikki on oltava kehossa jo lihasmuistissa, kesken virran ei ehdi korjailta tai putoaa kyydistä. Kuuntelen ensin pianosäestyksen kokonaan läpi kaikkine kertauksineen, sitten lähdän laulamaan säestyksen kanssa. (L0)

Laulaja 0:n päiväkirjamerkinnöistä huomaa, että työjärjestys tuo harjoitteluun ammattimaisen tarkkaa paneutumista. Esitettäväksi valmis teos rakennetaan kokonaiseksi pala kerrallaan. Yksityiskohtiin kiinnitetään alusta asti huomiota, ja lihasmuistiin harjoiteltava musiikki on saatava mahdollisimman oikein. Esitystilanne on aina elävä ja yllätyksellinen tila, jossa esiintyjän on kyettävä reagoimaan nopeasti, ilman että yleisölle ajateltu lopputulema siitä paljoakaan muuttuu. Tätä edesauttaa huolellinen ja tarkka harjoittelu.

3.2 Lauluharjoittelun äänenmuodostuksen tekniikka ja historialliset laulutyyllisyydet

Harjoittelupäiväkirjassa esiin nousee myös laulajan tekniikka ja sen keskeinen rooli. Ergonominen työskentely- ja äänenmuodostustekniikka auttavat laulajaa jatkamaan laulajan uraa mahdollisimman pitkän ajan. Ääntöväylän optimaalista toimintaa tulee ylläpitää säännöllisellä harjoittelulla, kuten urheilija ylläpitää kisakuntoa. Baughman (2016: 452) toteaa, että harjoittelun alussa toteutettavat äänenlämmittelyharjoitukset auttavat laulajaa hallitsemaan ja parantamaan teknisiä taitoja, kuten hengityselimistönsä hallintaa, sävellaajuuden parantamista ja sävelvireyden tarkkuutta. Opintojen aikana opettajalta saatu tieto erityyppisten lauluharjoitusten teknisistä ominaisuuksista ja tarkoituksista auttaa laulajaa myöhemmin valitsemaan omassa lauluharjoittelussaan tarkoituksenmukaiset äänenlämmittely- ja tekniikkaharjoitukset.

Laulaja 0 kiinnittää huomiota tekniikkaan koko harjoitteluperiodin:

(5.4.2022.) [T]ärkeitä ovat myös hengityskohdat. Ne rentouttavat kehon ja auttavat taas uuteen fraasiin. Aarioiden kieli on italia, joten siinä on omat painotuksensa ja ääntämyksensä. Harjoittelen yleensä maksimissaan kaksi tuntia kerrallaan, koska laulajan instrumentti on koko keho ja pienet ääntöväylän lihakset väsyvät ennen muita. Juuri ruokailun jälkeen tapahtuva laulaminen on tukalaa; pallean ja keuhkojen liikkeet liikuttavat vatsalaukkua, myös vatsalaukun täysinäisyys vie keuhkoilta tilaa. Suosin harjoittelua juuri ennen ruokailua, kun vatsalaukku on tyhjä. (L0)

(5,4,2022) [T]utustun melodiaan pelkällä vokaalilaulannalla, katson fraasien väliset hengityspaikat ja harjoittelen hitaasti ja sävelpuhtaasti kaikki nopeat juoksutukset sekä intervallihypyt. (L0)

Teknisen harjoittelun avuksi Laulaja 0 hakee äänitteistä auditiivista mallia:

(14.2022.) Kuuntelen audiokineesteettisesti hengityskohtia, intervallien käsittelyä, sanojen artikulointia, dynamiikan käsittelyä ja eri sanojen tulkintaa. Lisäksi mietin mezzosopraanon äänen sävyä ja rekisterien käsittelyä. Käyttääkö laulaja rintarekisteriä ja miten tasainen on äänenlaatu läpi aarian. Esiintyjät ovat teknisesti hyvin taitavia, joten he antavat minulle hyvän esimerkin ja tavoitetason aarian omaksumisessa. (L0)

Tekniikalla on suuri merkitys laulajan ergonomian kannalta. Instrumentti on oma keho, mikä on koko ajan alttiina ulkopuolisille ärsykeille, kuten ilman laadulle ja bakteereille sekä sisäisille kehon toiminnoille, mielenliikkeille, stressille ja rasituksille. Kun laulutekniikka on optimaalinen, henkilö ei rasita liikaa ääntöväylää ja aiheuta fyysisiä äänivaurioita, kuten esimerkiksi äänihuulikyhmyjä. Laulaja 0:n merkinnöissä optimaaliset hengityskohdat nousevat aarioiden kulmakiviksi. Ne omaksutaan ensin lihasmuistiin, ennen tekstiä. Lisäksi nopeat juoksutukset harjoitellaan ensin hitaasti, jotta sävelten musikaalinen linja omaksutaan puhtaasti ja oikein. Näin Laulaja 0 pohtii Mozartin aarian parissa:

(5.4.2022.) Lämmittelen ensin huulitäryllä kahden oktaavin alueelta, sitten teen muita ääniharjoituksia, jotka virittävät kehon tarvittavaan musiikin sävelalueeseen. Tärkeä on myös hermottaa selän lihaksia nopeisiin juoksutuksiin, että ne tapahtuvat rytmillisesti tasaaisesti ja laadukkaasti. Ensin juoksutukset kannattaa tehdä shh-suhinalla. Aloittaa vaikka hitaammassa tempossa, jolloin kroppa saa sellaista ohjausta, mitä siltä halutaan. Jos kuviot eivät ole kunnossa, kaulan alueen pienet lihakset ottavat liikaa vetovastuuta ja äänentuotosta tulee paineinen ja raskas. Nielussa virtaa paljon ilmaa harjoitusten aikana, joten on hyvä pitää kosteutusta yllä juomalla välillä hieman vettä. (L0)

Perusteelliseen pohjatyöhön usko myös Laulaja 3:

Koetan istuttaa laulustemman kehoon, niin että laulu olisi juurtunut. Samalla mietin, onko vaikeita kohtia, jotka vaativat enemmän keho- tai tekniikkatyöskentelyä. Tässä vaiheessa harjoittelen usein ilman tekstiä, vokaalilla tai jollain sopivalla tavulla. (L3)

Klickstein (2017: 32–34) mainitsee, että rytmi konkretisoituu, kun se ohjaa kuuntelijan fraasin läpi. Musiikin tulee liikkua eteenpäin, mutta rytmin ei tarvitse olla monotoninen koko sävellyksen ajan. Rytmii elää, hengittää ja muodostaa ekspressiivisen selkärangan artistiseen musiikin esittämiseen. Esiintyjän tulee rikastaa rytmiä omalla persoonallisuudellaan ja liikkeellään. Laulaja 0 mainitsee asiasta *Alma mia*-aarian kanssa:

(15.4.2022.) Samoja haasteita tempon ja linjojen kanssa koen myös itse. Ensimmäinen harjoituskerta menee hengityspaikkoja harjoitellessa ja opetellessa, missä ilmanvirtausta pitää säädellä säästellen tai missä sitä voi hieman kasvattaa. Kappaleen A-osa on hyvin meditatiivinen, pinnaltaan aivan tyyni, vaikka sen sanoman sisimmässä hehkuu suuri rakkaus. Perehdyn myös tarkasti kaariin ja nuottien aika-arvoihin. Tahtilaji 12/8-osaa supistuu neljään iskuun per tahti, joten se helpottaa rytmin kohdilleen saattamista. (L0)

(22.4.2022) Notkea legato lipuu vaivattomasti ylös ja alas. Haasteensa asettaa nimenomaan optimaalinen hengitystekniikka läpi teoksen ja yhteen hiotut intervalliliikkeet. Muistelen teosta käymällä sen hitaasti läpi fraasi fraasilta pelkällä vokaalilaululla. Tässä aariassa ääneni pitää olla hyvin lämmitelty, koska dynamiikka tulee säilyttää herkkänä, tarkasti kontrolloituna, ei liian kovana ja karkeana. Herkkyys tulee kuulua läpi laulun. Yleensä kovaa ja korkealta on helppo laulaa, mutta sitä ei voi toteuttaa tässä. (L0)

Mc Mahon (2014: 291–292) kirjoittaa, että barokin ajan laulumusiikin harjoittaminen koostuu dynamiikan, rytmien ja tempon nyansseista sekä tekstin artikulaatiosta. Se alleviivaa affektin eli mielenliikutuksen esilletuomista musiikissa ja tekstissä. Tyyliään Händelin aariat ryhmitellään barokkiin (1600–1750), kun taas Mozartin musiikkityyli on klassismi (1750–1830), joskin laulumusiikin harjoittamisessa pätevät edelleen samantyylliset lainalaisuudet. Laulaja 0 hakee aarioista tanssillisia rytmejä:

(15.4.2022.) Tarkistan välillä oikeaa rytmiä metronomin kanssa. Säestyksessä erottuu tasainen taa-tan-tan-rytmi, joka painottaa ensimmäistä säveltä. Haen itselleni valssimaista keinunutta. Barokinajan oopperassa oli usein tanssikohtauksia, joten monet tuon ajan sävellykset voi miettiä tanssimaisina. Katson, miten säveltäjä on rytmittänyt ja jakanut tekstin nuottiviivastolla. (L0)

Ellen T. Harris (2003: 841–842) mainitsee, että tyypillisin ero nykyajan ja modernin ajan laulutekniikan välillä on dynamiikan ja sävelkorkeuden suhde. Nykyisin äänen voimakkuus kasvaa, mitä korkeammalle melodia nousee. Tämä uusi ajattelutapa nousi esille vasta 1800-luvun alussa, kun 1700-luvulla ajateltiin toisinpäin; matalalla äänen tuli olla vahvistetumpi ja elävöitetty ja korkean äänen taas päinvastoin pidättyväinen ja pää-äänivoittoisen kevyt. Ohjeena oli muun muassa, että mitä korkeammalle ääniala nousee, sen pehmeämmin nuotteja oli käsiteltävä. Harrisin mielestä nykyaikainen barokkikappaleiden tulkinta väärin kohdistaa nuottien aksentit ja hämärtää runomitan, koska dynamiikan kasvu kohdistetaan korkeisiin nuotteihin matalien sijasta.

300 vuotta vanhojen aarioiden laulamisessa pätee myös tietyt laulutekniset ominaisuudet, jotka on otettava huomioon. Ihmisillä ei ole auditiivista tallennetta 1700-luvun lauluista, mutta kirjoitettu oppimateriaali ja suusanallinen perinne ovat välittäneet tiedon nykyaikaan, kuten esimerkiksi milloin lauletaan kirjoittamattomia etuheleitä eli appoggiaturia. Martha Elliott (2014: 275) kirjoittaa klassismin musiikin etuheleistä, että joskus ne kirjoitettiin partituuriin, mutta usein ei, joten tyyli oli epäjohdonmukainen. Niitä merkattiin täysinä nuotteina, laulun osana tai pienempinä ornamentillisinä nuotteina eri aika-arvoilla. Laulajien tuli tietää, miten ja missä etuheleitä lisättiin, jos niitä ei ollut merkitty. Useimmiten appoggiatura lisäsi ekspressiivistä dissonanssia vahvalle iskulle. Poiketen barokin aikakauden laulusäännöistä, klassismin laulujen fraaseja ei koristella

ylimääräisillä virtuoosimaisilla kadensseilla, vaan lauletaan pääosin nuotin mukaan. Myös Laulaja 3 huomioonottaa aikakauden tyyli-ihanteet:

Lähestyisin barokkityylistä musiikkia affekteineen ja koruineen ehkä enemmän musiikin funktioiden kautta verrattuna musiikkiin, joka edustaa varhaisklassismia tai klassismia. Esim. mitkä lopukkeet ovat missä sävellajissa antaa osviittaa siitä minkälaista tunnelmaa on haettu ja miten musiikkia pitäisi esittää. Klassismin musiikissa minua kiinnostaa henkilökohtaisesti eniten melodiat ja niiden kannattelu ja esiin tuominen. (L3)

Laulaja 1:stä kiinnostavat tyyliuuntien erilaiset esitystavat:

Ainoa asia mihin saatan kiinnittää huomiota, on erilaiset korukuviot, joita laulajat tekevät erilaisissa levytyksissä. Minusta on mielenkiintoista huomata, kuinka paljon samaa laulua voidaan koristella erilaisten korukuvioiden avulla. Korukuviot tuovat mielestäni kappaleeseen laulajan omaa persoonaa ja ne tuovat mukavaa vaihtelua aarioihin, joissa toistetaan paljon samaa. Kuoromusiikissa huomioin yleensä ensimmäisenä, että esitetäänkö teos barokkivireessä vai ei. Katsomosta käsin ei välttämättä siihen osaa kiinnittää huomiota, mutta laulajana harjoitteluun vaikuttaa todella paljon vire ja sävellajit, jonka mukaan teos esitetään. (L1)

Samoilla linjoilla on Laulaja 4:

Kiinnitän hieman enemmän huomiota intonaatioon ja tarkkuuteen. Varsinkin barokkiaarioita laulaessa juoksutusten täytyy osua tarkasti kohdalleen. Tämä toimii myös da capo-aarioissa, joissa voi improvisoida kertauksissa. Vaikka improvisoi, niin kuvioiden pitää olla tarkkoja ja pysyä tarkasti rytmisissä ja sävellajissa. Monissa 1700-luvun aarioissa ei ole loppujen lopuksi paljonkaan tekstiä, joten täytyy myös pitää huolta siitä, että tulkinta ei jää yksiulotteiseksi ja tylsäksi, vaan aarian idean saa laulettua uskottavasti, vaikka vain muutaman tekstirivin voimin. (L4)

Laulajat miettivät etukäteen da capo-aarioiden kadenssimaisia ja persoonallisia kuviointeja. Laulussa, jossa tekstiä ei ole paljon, eri lailla varioidut kertaukset tuovat yleisölle laulajan persoonallisen pilkahduksen ja pitävät esityksellisen jännitteen yllä.

Toinen aikakaudelle tyypillinen aarioiden osa ovat juoksutukset. Nämä harmonian sisällä tiheään tahtiin liikkuvat sävelkokonaisuudet, jotka usein sisältävät vaativia intervallihyppyjä, antavat laulajalle tilaisuuden briljeerata kyvyillään. Musiikinhistorioitsija Melania Bucciarelli (2017: 57) mainitsee, että laulaminen osoitti laulajan fyysiset ominaisuudet; se vahvisti laulajan olemusta, identiteettiä ja kykyä pitää yleisö tarkkaavaisena. Varsinkin kuvioitujen sävelkulkujen laulaminen erottivat laulajat toisistaan, luoden hierarkioita ja nostaen parhaimmat jopa ihmeellisten olentojen tasolle. Samaan aikaan aarian aikana lavapersoona avasi sisintään yleisön edessä. Juuri laulamissa roolihahmon ja laulajan persoona limittyvät selvimmin. Laulaja 0 harjoitteli aarioiden juoksutuksia muun muassa seuraavanlaisesti:

(19.4.2022.) Aloin kokeilla tahdin 110 juoksutuksia [Parto, ma tu ben mio] pitkän tauon jälkeen. Ne puuroutuivat välittömästi kurkussa. Ensin tein liikkuvat juoksutukset sihinällä, jotta sain joka nuotin eriteltyä terävästi ja selkeästi. ja herättelin kroppaa liikkuvuuteen. Tunsin, kuinka alaselän lihakset toimivat ankarasti ja vähitellen sain selkeytettyä rytmiä. Seuraavaksi lauloin juoksutukset hitaasti oikeassa metriikassa ja oikeilla hengityskohdilla. Tehtyäni tunnin töitä aarian kanssa, olivat alaselän lihakset väsyneet. (L0)

(14.4.2022.) Laulu [Dopo notte] vaatii laajaa äänialaa, nopeaa hengitysreagointia ja tiukkaa kehokontrollia. Oktaavin intervallihypyt nopeassa tempossa tulee suorittaa hyvällä kehon hallinnalla, koska huolimaton valmistautuminen seuraavaan fraasiin rankaisee nopeasti; juoksutukset puuroutuvat ja liike-energia keskittyy liikaa kaulan alueelle luoden kireyttä kurkunpäähän. (L0)

Klickstein kirjoittaa, että täsmällinen fraasien opettelu säästää turhalta lihaskäytöltä uudelleenohjelmoinnilta. Sävellys jaetaan osiin ja pala palalta opetellaan hitaassa tempossa oikein (2017: 22.) Myös Laulaja 2 on kyselyssä samoilla linjoilla alkuharjoittelun maltillisuudesta *Dopo notte*-aariassa:

Tällaisissa aarioissa pitää juuri alkuvaiheessa malttaa harjoitella kuviot hitaasti. Myös hengityskohdat on hyvä istuttaa alusta alkaen parhaille mahdollisille kohdille. Se helpottaa pidemmän päälle, kun laulaa aariaa esitystempossa. (L2)

Laulaja 0 käyttää paljon aikaa ja huomiota laulujen tekniikan hiomiseen. Juoksutukset ja koristenuotit kuuluvat 1700-luvun aarioiden elementteihin ja tuovat esittäjän laulutaituruuden esille. Myös optimaalinen hengityksen hallinta kertoo teknisesti laadukkaasta lihasten hallinnasta.

3.2.1 Harjoittelun teknisiä haasteita ja niiden ylityksiä

Teknisessä lauluharjoittelussa voi tulla myös kohta, jolloin tietty elementti ei onnistu niin kuin muusikko on suunnitellut. Tämä voi aiheuttaa erilaisia tunnereaktioita. Yksi yleinen on turhautuminen, kuten Laulaja 4 toteaa kysyttäessä, mikä aiheuttaa haasteita lauluharjoittelussa:

Turhautuminen. Varsinkin jos on kyseessä todella haastava kappale, niin tietynlainen edistymisen 'puuttuminen' turhauttaa. Kyllähän sitä tiedostaa, että jokainen toisto on askel oikeaan suuntaan, mutta kun edistyminen on hidasta, niin turhautuminen iskee. (L4)

Laulaja 3 erittelee haasteeksi paineen tunteen ja onnistumisen haasteen, jos aikaa on vain rajallinen määrä:

Vaikeinta on, kun kappale on teknisesti vaativa ja aika on rajoitettu. Silloin täytyy yrittää harjoitella todella tehokkaasti, jotta oma tekniikka kehittyisi lyhyessä ajassa. (L3)

Baughman (2016: 452) kehoittaa laulajaa paikantamaan vaikean kohdan, olivat ne sitten melismat eli nopeat sävelkoristeet, suuret intervallihyppäykset tai nopea teksti. Sitten laulaja eristää vaikean

kohdan, kyseessä on yleensä tempoon, artikulointiin vai sävelkorkeuteen liittyvä asia. Kolmanneksi laulaja ottaa käyttöön opettajalta omaksutut toimenpiteet, kuten opettelu hitaammassa rytmissä, laulaminen pelkällä vokaalilla ja kehon hengityselimistöön aktivointi shh-harjoituksilla. Klassinen äänenmuodostus vaatii paljon harjoittelua ja lihastyötä, jotta sen tekeminen pysyy laadukkaana ja ergonomisena läpi koko laulajan elämän. Vanhemmiten varsinkin naisilla hormonitoiminnan väheneminen ja lihasten heikkeneminen aiheuttavat kehollisia haasteita myös ääntöväylän alueella.

3.3 Roolihahmon omaksuminen, sen motiivit ja psyyke

Oopperalaulaja Jenni Lätilä (2016: 113–115) tutkii väitöskirjassaan oopperalaulajan tunnettyötä. Hän pohtii, että vaikka oopperoissa hahmot kokevat yleensä äärimmäisiä tunteita, laulaja ei kuitenkaan ole esittämänsä hahmo. Hän ei koe niitä tapahtumia, mitä hahmo kokee, hän vain esittää hahmoa. Laulaja ei voi edes tuntea roolihahmon tunteita täysin, koska tunnekokemus vaikuttaisi välittömästi äänenmuodostukseen ja tekniikkaan. Sen sijaan hän käsittelee tunteet roolianalyysin ja harjoitusten aikana niin, että esiintymistilanteessa tunneskaala pysyy kontrolloituna eli näyteltynä. Harjoittelutyöskentelyssä laulaja myötäelää roolihahmon elämää ja samaistuu tämän kokemuksiin ja tunteisiin. Tätä kautta hän sisällyttää hahmon tunteet näytellyiksi ilmeiksi ja eleiksi. Lopuksi Lätilä toteaa, että oopperalaulaja on tunnettyöläinen, hän ilmaisee tunteita osana ammattia.

Harjoittelupäiväkirjassa Laulaja 0 pohti paljon hahmojen taustaa ja ajatuksia:

(12.4.2022.) Tallennusten kuuntelu auttaa myös hahmottamaan aarian tulkintaa ja tunnetiloja. Mietin tekstiä ja mitä sillä haluan sanoa. Millainen hahmo laulun esittäjä on? Kaikki kolme aariaa ovat sävelletty miehille ja minä olen nainen. Miten otan tämän huomioon? Mitä motiiveja, toiveita ja suunnitelmia laulajalla on? Mistä hän tulee kyseiseen kohtaukseen ja mihin hän menee sen jälkeen? (L0)

Lisäksi Laulaja 0 pohtii nuottikuvan metatietoutta. Ilmentääkö sävelkuva topoksia eli musiikillisia teemoja:

(19.4.2022.) Mitä juoksutukset ilmentävät? mitä niillä halutaan sanoa? Niiden tulee olla kevyitä ja liikkuvat hyvin hallitusti kropan kanssa yhteistyössä, muuten tulee väsymys liian aikaisin. Juoksutusten kohdalla kerrotaan, miten voimakas [Vitellian] kauneus on. Nuotit ikään kuin ilotulittavat ja räjähtelevät kauneuden ilosanomaa ylemmäs ja ylemmäs. Koen, että silloin laulussa tulee kuulua elinvoima ja ekstaasi. (L0)

Susanna Välimäki (2008: 43) toteaa, että musiikilliset topokset voivat ilmentyä tyyleinä, muotokaavioina, erilaisina musiikillisina kuvioina. Topoksen käyttäminen korostaa musiikkia merkityksenmuodostuksena ja musiikin merkityksiä sosiaalisten ja historiallisten

kulttuuriverkoston tuotteina. Musiikilla on siis väistämätön yhteys erilaisiin kulttuurisiin kuvastoihin.

Laulaja 0 pohtii tarkasti roolihahmon motiiveja ja mielenliikkeitä. Vihjeitä hän etsii niin tekstistä kuin nuottikuvastakin, esimerkkinä *Parto, ma tu ben mio*-aaria:

(19.4.2022.) Ensin suomennan tekstit ja mietin tunnekontekstia. Onko jollakin sanalla erityistä painoarvoa? Adagio-osiossa koen, että sanat parto (lähden), pace (rauha), sarò (olen sellainen), faro (teen). Niissä kulminoituu Seston omistautuminen sokaisevan rakkauden tähden. Lisäksi fraasit toistuvat erilaisilla emootioilla, ja näihin tulee tehdä selkeä ero. Toisaalta melodia välittää tukahduttavaa penturakkautta ja toisaalta sotilaan päättäväisyyttä. Ajattelen myös tapahtumapaikkaa ja -aikaa. Mistä hahmo on tullut tilanteeseen ja mihin hahmo jatkaa? Seston pitää murhata ystävänsä. Hänen sisällään kuohuu valtava ristiriita. (L0)

Myös Laulaja 1 ajattelee aarian kontekstia. Vastauksessaan hän lähestyy tätä sangen systemaattisesti:

[P]yrin vastaamaan seuraaviin kysymyksiin 1) Kuka laulaa 2) Kenelle lauletaan 3) Mitä henkilö haluaa (motiivi) 4) Missä lauletaan. Nämä kysymykset auttavat minua hahmottamaan paremmin tekstin merkitystä.

Ottaisin ensimmäiseksi selvää, että mistä koko teos kertoo ja kuka minun roolihahmoni on. Tärkeätä on myös selvittää kaikki mahdolliset ihmissuhteet roolihahmoni ja muiden hahmojen välillä, kuten esimerkiksi ketä hän rakastaa tai vihaa. Aarian kohdalla täytyy selvittää, että millaisessa tilanteessa aariaa lauletaan ja mikä on roolihahmon mielentila sen aikana. (L1)

Klickstein (2009: 14, 25) kirjottaa, että ohjelmiston tulisi heijastaa artistin persoonallisuutta. Lisäksi kiinnostava teos motivoi harjoittelemaan. Uuden teoksen ilmaisua omaksutaan tutustumalla perinpohjaisesti nuottiin, kuuntelemalla äänitteitä ja tutustumalla sävellyksen alkuperään. Sen jälkeen voi alkaa miettiä persoonallista teoksen tulkintaa. Omaksuminen pitää sisällään tunnelman, tyylin ja tempon. Liian vaikean teoksen harjoittaminen oman kapasiteetin ulkopuolella luo vain ahdistuneisuutta ja jännityksiä.

Teosten systemaattinen harjoittelu tähtää yleensä aina teoksen esittämiseen julkisesti. Itselleen merkityksellistä ohjelmistoa halutaan tuoda myös muiden ihmisten kuultavaksi. Teos suodattuu ja käy läpi metamorfoosin muusikon oman näkemyksen, kokemuksen ja teknisen osaamisen läpi muodostaen uuden version sävellyksestä. Säveltäjä on kirjoittanut nuotit ja esittämisohjeet toistaakseen omaa näkemystä mahdollisimman tarkasti, mutta varsinkin historiallisissa sävellyksissä alkuperäistä musiikkia ei pystytä 100 prosenttisesti toisintamaan. Myös yleisö muodostaa teoksesta itselleen uuden version sävellyksestä. Musiikintutkija Nicholas Cook (2013:

225–248) kirjoittaa, että säveltäjät luovat hyvin hermeneuttisesti ehdottelevan viitekehyksen, sen jälkeen esittäjät lisäävät siihen persoonallista soivaa materiaalia, jonka yleisö kuulee ja johon se voi tuottaa jonkinlaisen tunnevastauksen. Musiikkiteokset ovat säveltäjien ja esittäjien yhteistyötä. Yhteistyö saattaa ulottua jopa vuosisatojen yli, jolloin teos omaksuu uusia merkityksiä ja menettää vanhoja. Esimerkkinä voisi mainita, että Beethovenin 9. sinfonia ei tarkoita enää sitä, mitä se tarkoitti vuonna 1824, jos sitä vertaa yleisön sosiaaliseen, kulttuuriseen ja poliittiseen konnotaatioon.

3.3.1 Body Mapping

Laulamisessa tärkeää on, että keho toimii ääntöväylän mukaisesti, eikä sitä vastaan. Keskikehon olisi hyvä olla rintamasuunta suoraan eteenpäin, ilman että selkärangassa on kiertoa tai vääntymistä. Myös kaularangan olisi hyvä olla samalla linjassa torson kanssa. Tämä on hyvä muistaa erityisesti esiintymistilanteissa, jossa kehon kiertynyt asento voi haitata laulusuoritusta. Kuoropedagogi Heather Buchanan (2014: 143–167) kirjoittaa, että Body Mapping eli kekokartoitus on verrattain uusi somaattisen tieteen tutkimusala, jossa muusikoille opetetaan itseilmaisua ja esiintymistä sensomotoriikan käsitteiden mukaisesti. Musiikillinen esiintyminen on vaativaa, ja muusikot, jotka sivuuttavat mielen ja kehon yhteyden, saattavat itsensä joko teknisiin ongelmiin tai esiintymiseen liittyviin loukkaantumisiin. Perustavanlaatuisen kekokartoituksen idea on, että ymmärretään neurofysiologiset ihmiskehon yhteydet, jotka johtavat vapaaseen kehon liikkeeseen, mutta myös vapaaseen äänentuottoon. Kehokartoituksen tehtävänä on opettaa muusikoita korjaamaan omia viallisia kehon asentoja ja liikeratoja anatomisten kartojen ja oman luustorakenteen kautta. Alitajunnassa ihmisellä on käsitys omasta kekokartastaan, ja sitä voidaan muuttaa sensorisilla harjoitteilla, kuten liikkeen tuntemisella ja kosketuksen aistimisella. Esimerkkinä laulajan asento ja sen balanssi. Ihmiskehon isoin tukielin on selkäranka, jonka ympärille elimistö tasaisesti jakaantuu. Tutustumalla selkärangan anatomiaan laulaja voi löytää kehon ytimen tasapainon, jossa niska, ristiselkä, lonkkaluut, polvet ja nilkat ovat päällekkäin hyvässä, vertikaalisessa tasapainossa.

Kehokartoitusta on lähdetty kehittämään 1970-luvulta lähtien ja termin kehitti yhdysvaltalainen sellisti ja Alexander-tekniikan opettaja William Conable. Body Mapping juontaa juurensa Alexander-tekniikasta, joka myös tutkii psykofyysistä itsetuntemusta. Alexander-tekniikan on luonut australialainen näyttelijä Frederick Matthias Alexander 1900-luvun alussa (Kvammen 2013: 42), ja sitä on myös sovellettu laulamiseen sekä klassisessa, että populaarimusiikissa.

Valitsin Body Mapping-metodin esimerkiksi, joka voisi tuoda lisäarvoa lauluharjoitteluun ja esiintyvän taitelijan työkaluksi. Aistien ja liikkeen yhteys on tärkeää laulajalle, jolla instrumentti

sijaitsee omassa kehossa, visuaalisesti verhottuna. Oman kehon kuuntelu ja kartoittaminen auttaa välttämään äänivikoja ja fyysisiä loukkaantumisia. Lisäksi tämä metodi olisi mielenkiintoista liittää muusikkoustudkimuksen fenomenologiseen autoetnografiseen havainnointiin.

3.4 Sukupuolen merkitys lauluharjoittelussa

Kaikissa kolmessa aariassa roolihahmo on mies ja ne ovat myös sävelletty miehille. Tutkimuksen alakysymys oli: Vaikuttaako tämä naislaulajan harjoitteluun jollain tavalla? On mainittu, että kstraattien fysiologia koostui uimareiden keuhkoista ja poikasten äänihuulista. Heidän tulkitsemaansa aariarepertuaaria laulavat nykyään myös naiset, eli vaikuttaako keuhkojen kapasiteetti laulajan suorituskykyyn? Laulaja 0 huomioi aarioiden vaativuuden juuri pitkien hengitysfraasien ja juoksutusten osalta, mutta se ei muodostanut estettä harjoittelulle. Lisäksi auditiivisten esimerkkien kautta voidaan huomata, että korkeatasoisen tekniikan omaava laulaja pystyy toistamaan sävellyksen säveltäjän kirjoittamalla tavalla, oli laulaja mies tai nainen. Tästä voidaan päätellä, että aarioiden tekninen taso ei vaadi tiettyä sukupuolta.

Entä sitten travesti-roolitus, jossa nainen näyttelee miestä? Fysiologisesti miehen keho rakentuu eri lailla kuin naisen, eli tämä tulee ottaa huomioon. Laulaja 0 pohtii roolin rakentumista hybridinä naisen ja miehen välillä:

Jos esittäisin tämän roolin oopperassa, ihmiset huomioisivat, että siinä on nainen, joka esittää miestä. En siis yrittäisi häivyttää omaa sukupuoltani pois totaalisesti, vaan muodostaisin hybridin. (L0)

Laulaja 1 puolestaan lähestyy ajatusta aarian kautta, koska ei ole koskaan esittänyt travesti-rooleja. Hän lähtisi korostamaan kehollisuutta vasta esityksen harjoituksissa, ei itse aarian harjoittelussa, mikä paljastaa, ettei hän näe suurta eroa aarioiden aiotun esittäjän välillä:

En ole koskaan laulanut housurooleja, joten yritän miettiä kysymystä ensimmäisenä aarian kautta. [...] Jos tekisinkin housuroolin, niin varmaan tekisin samalla tavalla harjoittelun kuin tavallisen aarian kohdalla. Lavalla ehkä mieltäisin enemmän, kuinka hahmoni liikkuisi lavalla. (L1)

Kyselyssä Laulaja 4, joka on laulanut miehille sävellettyjä kappaleita, on huomannut eroja näiden ja naisille sävellettyjen kappaleiden välillä ainakin fraasien pituuden kannalta. Hän pohtii travesti-roolien aarioista ja niiden sukupuolisidonnaisuudesta seuraavaa:

Mainitsin jo aikaisemmin kstraattiaarioiden haasteissa siitä, kuinka miesten keuhkokapasiteetti on suurempi. Alma Miassa tämä tulee hyvin esille, enkä ainakaan itse kykene aarian fraaseja laulamaan ilman ylimääräisiä hengityspaikkoja. En usko, että

Alma Mia tulee koskaan istumaan kunnolla, mutta ehkäpä tämä on vain aaria, jota ei ole tarkoitettu minulle.

[...] Toki on monia tapoja tulkita hahmoja ym. mutta mieshahmon pitäisi kuitenkin olla mies. Tämän pitäisi kuulua tulkinnassa ja esityksessä myös näkyä fyysisesti (tapa, millä laulaja kantaa itsensä, miten liikkuu, elehtii ym.). Tämä on haaste, mutta parhaimmillaan johtaa erittäin hienoihin esityksiin, kun naispuolinen laulaja osaa tuoda miespuolisen hahmon uskottavasti ja upeasti eloon esityksessä. Olen nähnyt tapauksia, joissa naisen tulkinta mieshahmosta on ollut uskottavampi ja sykehdyttävämpi, kuin miehen. Varsinkin barokkioopperoissa kastroattiaarioita esittävät sekä miehet, että naiset, joten vertailukohtia löytyy. Pakottaa väkisinkin miettimään, että saavatko mieshahmot ns. enemmän syvyyttä jopa, kun nainen esittää niitä? Sitten mietitään jotain todella aggressiivisia ja maskuliinisia hahmoja, jotka on sävelletty naisille, kuten esim. Ariodanten Polinesso. Miksi ns. herkempi hahmo, kuten Ariodante on sävelletty miehelle, kun taas maskuliinisempi Polinesso on tarkoitettu naiselle? (L4)

Laulaja 4 kokee vaikeana sen, että esittäisi itse naisena mieshahmoa, mutta myöntää myös, että onnistuneena tällainen esitys voi saavuttaa uusia oivalluksia. Palaamme ajatukseen, että oopperassa ääni ylittää kaikki sukupuolirajat. Patriarkaalisen kulttuurihistorian sisään ajamat tiukat miehen ja naisen sukupuolirajaukset ovat nykyaikana hälvenneet. Vaikka tänä päivänä monet pitävät oopperaa menneisiin aikoihin jämähtäneenä konservatiivisena traditiona, se on oikeastaan ollut hyvin liberaali ristiinpukeutumisen ja monitahoisten sukupuoliroolien esiintuoja jo vuosisatojen ajan.

4 Per aspera ad astra, eli loppupäätelmät- ja pohdinnat

Tutkielmani pääkysymys - Miten nykypäivän laulaja harjoittelee kolme ooppera-ariaa 1700-luvulta – tuo esille muusikon, tarkemmin sanottua laulajan tapaa työskennellä ja harjoituttaa uutta ohjelmistoa. Autoetnografinen muusikkoustutkimus laulajasta tuo lisäarvoa musiikintutkimuksen esitystutkimuskenttään, jossa tutkija on yleensä ulkopuolinen henkilö, eikä muusikko. Laulajan harjoittelupäiväkirjan lisäksi laadittiin kysely neljälle naislaulajalle, jossa tiedusteltiin harjoittelutapoja, sekä erilaisia harjoitteluun liittyviä näkökulmia 1700-luvun sävellyksistä ja ristiinpukeutumisrooleista. Tutkielman alakysymys - Vaikuttaako harjoittelutyöskentelyyn aarian historiallinen sukupuolikonnotaatio – spesifioi tutkimusta sukupuolentutkimuksen suuntaan. Kuten aiemmin todettiin, sukupuoli on merkittävä kategoria kulttuurin ja yhteiskunnan arvojärjestelmissä, ja sen takia sukupuolen huomioonottaminen on tärkeää kulttuurisessa äänen ja musiikin tutkimuksessa.

Tutkimusaineiston laulut valittiin sillä ajatuksella, että ne on sävelletty 1700-luvun oopperalavojen supertähdille eli kastraattilaulajille. Heitä ei nykyisissä oopperakokoonpanoissa enää ole, vaan aarioita tulkitsevat nykyisin mezzosopraanot tai kontratenorit. Laulajaa 0 kiinnosti, ovatko aariat teknisesti haastavia naisen fysiologialle.

Autoetnografisen päiväkirjan perusteella harjoittelutyöskentelyssä nousi esille neljä aspektia: työjärjestys, laulutekniikka, roolihahmon pohtiminen ja sukupuolen merkitys. Työjärjestys tutkittavalla laulajalla oli kaikkien kolmen aarian kannalta samanlainen. Teokseen tutustuminen alkaa aikaisempien auditiivisten esimerkkien kuuntelulle, tekstin kääntämisellä ja tarkan sävelmän omaksumisella. Harjoittelussa on teknisesti tärkeä omaksua kaikki musiikilliset nyanssit ja dynamiikat rauhallisesti lihasmuistiin. Haastavat kohdat on hyvä käsitellä huolellisesti ja tarvittaessa saada apua harjoitteluun omalta laulunopettajalta tai laulajakollegalta. Sen jälkeen teokseen voi rakentaa tulkintaa ja roolihahmon karaktääriä esitystä varten. Lopulta on hyvä harjoitella harjoitusnauhoitteen tai oikean pianistin kanssa. Kyselyyn vastanneiden kesken nousi samoja teemoja työjärjestyksen suhteen, muun muassa tekstin ymmärtämisen tärkeys. Laulutekniikkaa laulaja korosti läpi päiväkirjan. Hän kiinnitti huomiota hengitystekniikkaan ja historialliseen sekä tyylinmukaiseen laulutyyliin, johon kuuluvat juoksutukset ja etuheleet. Ooppera-aarioiden ollessa kyseessä, tärkeä on pohtia myös roolihahmon taustaa, motiivia ja psyykettä. Laulaja tutki laulujen taustatietoa ja kiinnitti huomiota ajanmukaiseen affektiajatteluun. Tunteet tuli välittää yleisölle mahdollisimman puhtaina. Laulaminen on myös aistien ja kehon

yhteistyötä, joten tutkimuksessa käsiteltiin käsitettä Body Mapping, joka on suhteellisen uusi muusikoiden käyttämä kinestetiikkaan liittyvä toimintatapa. Siinä kehoa kartoitetaan anatomisesti ja lähdetään korjaamaan mahdollisia virheasentoja liikkeen tuntemuksen ja aistien avulla. Metodien hyödyllisyys tulee esiin varsinkin esiintymistilanteessa, jossa kehon asentovirheet ja haitalliset liikeradat voivat haitata laulusuoritusta. Body Mapping-metodin kautta muusikot saavat työkaluja vahvistaa anatomisesti oikeaa kehokartan käyttöä ja sitä kautta parantavat esiintymisvarmuutta.

Harjoittelupäiväkirjan perusteella aariat muodostivat inspiroivaa ja korkeatasoista harjoiteltavaa mezzosopraanolle, mutta mahdottomia ne eivät olleet. Voidaan siis todeta, että miehille sävelletyt aariat on mahdollista harjoituttaa naisen fysiologialla, vaikka niissä haasteita olikin. Tätä vahvistivat myös auditiiviset esimerkit nykyajan naisopperalaulajilta. Anatomisen ajatuksen lisäksi laulajaa kiinnosti oopperan liberaali ajatus, että musiikki ylittää kaikki sukupuolirajat. Tämä ilmenee niin sanottuina housu- eli travesti-rooleina, joissa naislaulajat esittävät miehiä. Ristiinpukeutumisen roolitus tuo esille naisen filteröimän miehen, eli mies syntyy hahmossa uudelleen, kuten esitettävä musiikki kuulijalleen ja esittäjälleen.

Tämä tutkimus tuo esille faktan, että harjoittelu kuuluu isona osana muusikon elämään. Teoksen esittäminen on vain meressä kelluvan jäävuoren huippu ja harjoittelu se kaikki suuri massa vedenpinnan alapuolella. Ajankäytön kannalta viiden minuutin esitykseen on käytetty monia tunteja harjoitteluaikaa. Tämän voisi tiedostaa esimerkiksi ammattipoliittisissa kerroksissa, kun keskustellaan ammattimuusikon ajankäytön rahallisista korvauksista. Tutkimuksessa referoitiin Ilona Rimpilän avausta aiheen tiimoilta, kun hän kirjoitti muusikon työelämän ja sitä ympäröivien aihealueiden esille tuomista myös muusikkoustutkimuksessa.

Tutkimus on autoetnografinen muusikkoudentutkimus, eli esimerkki, kuinka muusikkotutkija tutkii itseään. Haastetta asioiden esilletuomiseen lisää se, että laulajan instrumentti sijaitsee hänen kehossaan ja on altis ulkoisille sekä sisäisille konflikteille. Tutkimusmetodin havainnollistamiseen valittiin kolmannen persoonan narratiivi, jossa tutkittavalle laulajalle annettiin personoiva nimike ja hänen päiväkirjaansa havainnoitiin ulkopuolisen näkökulmasta. Tällainen autoetnografinen toteutustapa antaa lukijalle objektiivisen, kokonaisen ja tarkan tuloksen. Metodina referoitu, verrattain tuore research-creation eli tutkimus-luominen tuo tulevaisuudessa uutta näkökulmaa musiikintutkimuksen alueelle. Tämä Kanadassa kehitetty suuntaus luo diskurssia taitelijan käytäntöjen ja akateemisten tutkimusstandardien välille.

Laulajana tämä tutkimus toi lisää tähtipölyä ja glitteriä jo ennestään rakkaaseen aiheeseen kuin laulamisen. On inspiroivaa tutustua uusiin lauluihin, joita on maailma täynnä. Pro-gradu -

tutkielmani kautta tein syväanalyysia ennestään aika arkisen ja rutiininomaisen lauluharjoittelun parissa. Tutkimuksen parissa aukeni kerroksittain monia uusia näkökulmia ja kiinnostavia aihealueita. Minua kiinnostaa muusikon ja siihen linkittyvän ja risteävän sosiokulttuurin yhteisvaikutus tänä päivänä. Sosiaalinen media ja suoratoistopalvelut tarjoavat kaiken saataville reaaliajassa. Silti ihmiset kaipaavat sosiaalista ryhmäytymistä ja välittömiä audiovisuaalisia taidekokemuksia, eli live-esiintymisiä. Se piristää muusikon mieltä, kun valmistautuu uuteen esiintymiseen ja voi ottaa kontaktia yleisön kanssa. Edelleen uuden ohjelmiston harjoittelu on tutkimusmatkailua ja parhaimmillaan uusien alueiden kartoittamista niin minussa itsessäni, kuin laulussakin.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Harjoittelupäiväkirja

Harjoittelupäiväkirja on tutkijan hallussa ja se toteutettiin välillä 5.-29.4.2022. Päiväkirjan lainaukset referoidaan ”Laulaja 0, L0”.

Kysely

Kyselyaineisto on tutkijan hallussa. Kyselyiden lainaukset referoidaan Laulajan äänialan mukaan, joka on ”Laulaja 1–4, L1-L4”. Kaikki kyselyt toteutettiin sähköpostitse.

L1 1.7.2022

L2 1.6.2022

L3 11.7.2022

L4 1.7.2022

Nuottijulkaisut

Toscano, Paolo (toim.) (2003) *Mozart Opera Arias: Mezzo-Soprano*. Ricordi.

Kage, Sergius (toim.) (2009) *Volume III - High Voice. Composed by George Frideric Handel (1685–1759)*. International Music Co.

Burrows, Donald (toim.) (2018) *Aria Album from Handel's Operas. Male Roles for High Voice*. Bärenreiter.

Tutkimuskirjallisuus

Adams, Tony E.; Holman Jones, Stacy & Ellis, Carolyn (2014) *Autoethnography*. New York, NY: Oxford University Press.

Adler, Kurt (1967) *Phonetics and Diction in Singing: Italian, French, Spanish, German*. NED - New edition. [Online]. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Alasuutari, Pertti (2011) *Laadullinen tutkimus 2.0*. 4. uud. p. Tampere: Vastapaino.

- André, Naomi (2006) *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and The Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian opera*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press.
- Baker, Felicity (2018) “Tito’s burden”. *Mozart’s La clemenza di Tito: A Reappraisal*. Toim. Tessing Schneider, Magnus & Tatlow, Ruth. Stockholm: Stockholm University Press, 97–119.
- Baughman, Melissa (2016) “Incorporating Practice Strategies into Voice Instruction”. *Journal of singing*. 72 (4), 451–454.
- Bucciarelli, Melanie (2017) “Farò il possibile per vincer l’animo di M.r. Handel: Senesino’s Arrival in London and Rhetoric of Passions”. *Eighteenth-Century Music* [Online] 14(1), 53–87.
- Buchanan, Heather J. (2014) “Body Mapping: Enhancing Voice Performance Through Somatic Pedagogy”. *Landscapes: The Arts, Aesthetics, and Education. Teaching Singing in the 21st*. Toim. Harrison, Scott D. & O’Byran, Jessica. Dordrecht: Springer Science+Business. 143–174.
- Cook, Nicholas (2013) *Playing Somethin’. Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooke, Brett (2019) “Handel, Senesino, and Giulio Cesare, or the Irreversible Decline of Opera Seria”. *Evolution and Popular Narrative*. Toim. Vanderbeke, Dirk. Leiden: Brill, 183–204.
- Durante, Sergio (1999) “The Chronology of Mozart’s “La clemenza di Tito” Reconsidered”. *Music & Letters*. [Online] 80 (4), 560–594.
- Elliott, Martha (2014) “Style and Ornamentation in Classical and Bel Canto Arias”. *Landscapes: The Arts, Aesthetics, and Education. Teaching Singing in the 21st*. Toim. Harrison, Scott D. & O’Byran, Jessica. Dordrecht: Springer Science+Business, 271–289.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998) *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

- Feldman, Martha (2015) *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*. University of California Press.
- Harris, Ellis T. (2003) "Handel: A Necromancer in the Midst of His Own Enchantments". *University of Toronto quarterly*. [Online] 72 (4), 832–849.
- Jenkins, John S. (2010) "Mozart and the Castrati". *Musical Times*. [Online] 151 (1913), 55–68.
- Järviö, Päivi (2012) "Kehollista musiikintutkimusta – Laulaja musiikin tekijänä ja tutkijana". *Monitieteinen musiikintutkimus, Suomen Musiikintutkijoiden 16. Symposium - The 16th Annual Symposium for Music Scholars in Finland, Jyväskylä 21.-23.3.2012*.
- Järviö, Päivi (2011) *Laulajan sprezzatura: Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Kimbell, David (2016) *Handel on the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klickstein, Gerald (2009) *The Musician's Way: A Guide to Practice, Performance, and Wellness*. Oxford University Press, Incorporated, Oxford.
- Kopra, Maija (2018) "Olla yhtä sen roolihahmon kanssa...": oopperalaulajien kouluttajien käsityksiä kehollisuudesta oopperaroolin rakentamisessa. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kvammen, Anne Cecilie Røsjø (2013) *The Alexander Technique and the Performing Musician*. Oslo: Dept. of Musicology, Oslo University.
- Le Guin, Elisabeth (2006) *Boccherini's Body an Essay in Carnal Musicology*. Berkeley: University of California Press.
- Lättilä, Jenni (2016) *Oopperalaulajan tunnettyö*. Helsinki: Unigrafia.
- Lappalainen, Sirpa (2007) *Etnografia metodologiana: lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

- McMahon, Paul (2014) "Handel and the Voice Practitioner: Perspectives on Performance Practice and Higher Education Pedagogy". *Landscapes: The Arts, Aesthetics, and Education. Teaching Singing in the 21st*. Toim. Harrison, Scott D. & O'Bryan, Jessica. Dordrecht: Springer Science+Business, 290–317.
- Moisala, Pirkko (2015). "Musiikkiesityksen etnografia, ruumiillisuus, kulttuurisuus ja tuleminen". *Esitystutkimus*. Toim. Arlander, Anette; Erkkilä, Helena; Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Patruuna, 303–320.
- Monson, Dale (2008) "Carestini, Giovanni". *In The Grove Book of Opera Singers*. Toim. Laura Macy. Oxford University Press.
- Niskanen, Niina (2017) <https://www.helsinki.fi/fi/uutiset/kulttuuri/kutsumus-ei-maksa-palkkaa-taiteilijoiden-sosiaaliturva-kaipaa-uudistamista> (luettu 16.10.2022)
- Paavola, Satu (2018) *Ihanteena bel canto: näkökulmia laulliseen pianonsoittoon*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Pearlman, Martin (2007) "Program notes, music director". <https://baroque.boston/mozart-parto> (Luettu 22.1.2022)
- Poissant, Louise (2014) "Research-Creation: Methodological Issues". *Leonardo* 47, no. 1 (2014), 1–2. DOI: 10.1162/LEON_a_00550
- Potter, John (1998) *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Puusa, Anu & Juuti, Pauli (toim.) (2020) *Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät*. Helsinki: Gaudeamus.
- Richardson, John, Välimäki, Susanna, Heinonen, Yrjö, Jytilä, Riitta, Meretoja, Hanna & Torvinen, Juha (2020) "Ääni". *Taide, kokemus ja maailma: risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Heinonen Yrjö. Turun yliopisto, 21–76.

- Richardson, John (2019) "Virtual Spaces and Gendered Meanings in the Production and Performances of Studio Killers". *Radical Musicology*, Volume 7 Special Edition: "Queer Sounds and Spaces", paragr.12.
- Reynolds, Margaret (1995) "Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions". *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. Toim. Blackmer, Corinne E. & Smith, Patricia Juliana: New York, NY: Columbia University Press, 132–142.
- Riikonen, Taina & Virtanen, Marjaana (2015) *The Embodiment of Authority: Perspectives on Performances*. Vol. 7 [Online]. Frankfurt a.M: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Rimpiläinen, Ilona (2020) "Muusikkous musiikin ja yhteiskunnan kohtaustilana: työelämälähtöinen avaus muusikkoustutkimukseen". *Musiikki*, 46 (2–3), 86–101.
- Roche, Elizabeth (2008) "Handel: Three Operas and an Oratorio". *Early Music*, vol. 36, no. 1. Oxford University Press, 152–155.
- Sadie, Stanley & Macy, Laura (toim.) (2008) "Ariodante". *The Oxford Companion to Music. The Grove Book of Operas (2 ed.)*. [Online] Oxford: Oxford University Press. DOI: 10.1093/acref/9780195309072.001.0001
- Scotting, Randall (2018) *Unknown Senesino: Francesco Bernardi's Vocal Profile and Dramatic Portrayal, 1700–1740*. Doctoral thesis, Royal College of Music, London.
- Smart, Mary Ann (2014) *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Solie, Ruth A. (1993) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Spry, Tami (2016) *Body, Paper, Stage: Writing and Performing Autoethnography*. [Online] London: Routledge.

- Tarvainen, Anne (2012) *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: Tampere University Press.
- Tessing Schneider, Magnus (2018) "From Metastasio to Mazzolà: Clemency and Pity in La Clemenza di Tito". *Mozart's La clemenza di Tito: A Reappraisal*. Toim. Tessing Schneider, Magnus & Tatlow, Ruth. Stockholm: Stockholm University. 56–96.
- Tiainen, Milla (2012) *Becoming-Singer. Cartographies of Singing, Music-Making and Opera*. Turku: Uniprint Oy.
- Tosi, Pier Francesco & Galliard, J. E. (2008) [1742] *Observations on the Florid Song; Or Sentiments on the Ancient and Modern Singers*. Project Gutenberg.
- Vehviläinen, Anu (2020) "Kohti kehoa: Taiteellinen tutkimus soittamisen orientaatioista Karol Szymanowskin pianomusiikissa". *Musiikki*, 50 (1–2), 157–189.
- Virtanen, Marjaana (2007) *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Turku: Turun yliopisto.
- Välimäki, Susanna (2008) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. University of Tampere.
- Wahlfors, Laura (2013) *Muusikon kumousliikkeet: Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Wier, Claudia Rene (2010) "A Nest of Nightingales: Cuzzoni and Senesino at Handel's Royal Academy of Music." *Theatre Survey* 51(2). Cambridge University Press. 247–273. DOI: 10.1017/S0040557410000323

Liitteet

Liite 1. Kyselyn kysymykset

Kysymykset:

1. Ikä ja ääniala?
2. Missä järjestyksessä valmistat uuden kappaleen esityskuntoon? Mitä apuvälineitä käytät?
3. Mikä tuottaa eniten haasteita harjoittelussa?
4. Käytätkö harjoittelussa jonkun henkilön arviointia/ vertaistukea (kollegat, opettajat)?
5. Huomioitko jotain tiettyjä asioita, kun harjoittelet 1700-luvun musiikkia?
6. Miten harjoittelet housuroolin aariaa tai aariaa, joka olisi sävelletty kastroattilaulajalle?
7. Oletko harjoitellut opinnäytetyössä käsiteltyjä aarioita: Dopo notte (Händel), Alma mia (Händel) tai Parto, ma tu ben mio (Mozart)? Jos olet, niin mitkä asiat olivat haastavia?