

Tove Åman

Bel canto

– Laulajan kokemuksia italialaisen laulutekniikan peruskäsitteistä

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

23.11.2016

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Tove Åman Bel canto – Laulajan kokemuksia italialaisen laulutekniikan peruskäsitteistä 43 sivua 23.11.2016
Tutkinto	Musiikkipedagogi
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi
Ohjaajat	Juha Karvonen, FM Annu Tuovila, MuT
<p>Olen tässä kirjallisessa työssä tutkinut italialaisen laulutradition historiaa ja käsitteitä sekä niiden vaikutuksia eri laulajien kokemusmaailmassa, ei vähiten omassani.</p> <p>1700-luvulla vaikuttivat kuuluisat kastroatit ja säveltäjät, jotka siirsivät taiteensa eteenpäin oppilailleen. Laulutekniset ohjeet ja ovat säilyneet säästeliäästi meidän päiviin asti. Lampertin ja Garcia II:n laulukouluja pidetään italialaisen <i>bel canto</i> –taiteen parhaimpina edustajina, ja me nykyajan laulajat tutkimme heidän julkaisujaan edelleen pyrkimyksissämme löytää takaisin laulutaiteen lähteille. Jatkuva totuuden etsintä on leimallista klassiselle laulutaiteelle ja olen tässä työssä pyrkinyt olemaan rehellinen etsijä. Olen myös rohjennut peilata bel canto -perinteen peruspilareita omaan pitkäaikaiseen kokemukseeni ammattilaulajana.</p> <p>Tutkimani käsitteet ovat <i>appoggio</i>, <i>inhalare la voce</i> ja <i>chiaroscuro</i>. Lisäksi olen käsitellyt laulamiseen liittyviä mielikuvia ja pyrkinyt selittämään niitä sekä vetää parallelleja käsitteiden ja kokemusten välillä.</p> <p>Työni kiinnostanee ennakkoluulottomia lauluopiskelijoita ja laulopedagogeja, jotka suhtautuvat uteliain mielin laulumaailman kummallisuuksiin ja haluavat keskustella niistä. Työni tarkoitus on ollut edistää keskustelua ja rohkaista muita laulajia heidän kilvoitteluissaan kohti syvempää lauluymmärrystä.</p>	
Avainsanat	bel canto, appoggio, chiaroscuro, la lotta vocale, inhalare la voce, laulu, klassinen laulu, ooppera, laulun koulukunnat, Lamperti, Garcia, coup de la glotte

Author Title Number of Pages Date	Tove Åman Bel Canto – Experiences of the Italian Singing Method 43 pages Nov. 23, 2016
Degree	Bachelor of Music Pedagogy
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Music Pedagogue
Supervisors	Juha Karvonen, MA Annu Tuovila, DMus
<p>This final project investigates the old Italian method of singing, the bel canto tradition. The project explores its history and terminology as well as the impact of the bel canto method in the experience of different singers, including my own.</p> <p>The famous 18th century castratis and composers taught their students the art of singing. Few detailed instructions have survived to the present. The pedagogical thoughts of 19th century singing teachers Lamperti and Garcia II are considered to epitomize the heritage of the old masters. Today's singers study their thoughts on singing in search for the old wisdom. Continuous quest for the fountain of truth is typical for the classical singer. In this project, I have clarified the aspects of bel canto and compared them to my own long-time experience as a classical singer.</p> <p>In the report, I explain singing terminology, such as <i>appoggio</i>, <i>inhalare la voce</i> and <i>chiaroscuro</i>. In addition, I discuss imagery that is used to help learning in classical singing. Parallels have been drawn between the terminology and the imagery in order to dispel mysticism related to the bel canto style.</p> <p>This project may be of interest to singing students and teachers who keep an open and curious mind about the peculiarities of the singer's physical experience. My intention was to encourage singers on their journey towards profound understanding of the physical process during classical singing.</p>	
Keywords	bel canto, singing, Lamperti, Garcia, opera, singing methods, appoggio, chiaroscuro, inhalare la voce, la lotta vocale, stroke of the glottis, coup de la glotte

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Omat lähtökohtani	1
1.2	Monen merkityksen bel canto	2
2	Bel canto -laulun historia	3
2.1	Myöhäinen 1500-luku ja 1600-luku	3
2.2	1700-luku	4
2.3	1800-luku	5
2.3.1	Lampertin koulukunta	6
2.3.2	Garcian koulukunta	7
3	Bel canton keskeiset käsitteet	9
3.1	Appoggio	9
3.1.1	Kolme tapaa hengittää	10
3.1.2	Tee laulajan appoggio mahdolliseksi	12
3.2	La lotta vocale – lauluäänen ja hengitystuen ristiriita	13
3.3	Inhalare la voce	14
3.3.1	inhalare la voce – äänen ”atakki”	15
3.3.2	Luisa Tetrazzini ja Enrico Caruso äänen atakista	15
3.4	Chiaroscuro	18
4	Laulumaailman tähtien mielipiteet	22
4.1	Laulajan hengityksestä	22
4.1.1	Faskiat – tuki tuen alla	25
4.1.2	Tuki ja appoggio - ilmapalloefferkti	27
4.2	Mikä on ”avoin kurkku” laulutähtien mielestä?	31
4.2.1	Vokaalit	31
4.2.2	Kieli	32
4.2.3	Kurkun appoggio tai coup de la glotte	33
4.3	Äänen sijoituksesta	34
4.3.1	Laulaminen on muutakin kuin hengitys	34
4.3.2	Maski	35
4.3.3	”Ääni on pallo suihkulähteen päällä”	36
4.4	Mieli	37
5	Pohdiskelua	39

1 Johdanto

1.1 Omat lähtökohtani

Olen klassinen sopraano, joka täydentää laulopedagogisia opintojaan Metropolia Ammattikorkeakoulussa. Suoritin Musiikin maisterin tutkinnon Sibelius-Akatemiassa vuonna 2003, mutta laulopedagogiikka oli jäänyt vähälle huomiolle, kun olin täysin työllistetty laulusolistina jo varhain urallani. Kiinnostus laulutaiteen tutkimiseen ja opettamiseen on herännyt pikkuhiljaa.

Olen toiminut Suomen Kansallisoopperan sopraanosolistina vuodesta 1999. Käytännössä minulla on tähän mennessä takanani 21 uravuotta laulajana. Yksi vahvuuksiani on aina ollut hyvin herkkä kyky omaksua lukuisten eri opettajien lauluteknisiä neuvoja. Oma lauluinstrumenttini on välittömästi reagoinut ja yrittänyt toteuttaa mitä erilaisimpia toiveita. Viime vuosina jatkuva totuuden etsiminen on alkanut kyllästyttää ja oma laulaminen tuntua suorittamiselta. Haluan tällä kirjallisella työllä yrittää jäsentää itselleni klassisen laulutaiteen peruspilareita, erityisesti vanhan italialaisen laulukoulun tai *bel canto* -tradition merkitystä. Mitä se oli ja miten se palvelee tänä päivänä? Tutkimalla tätä aihetta toivon saavuttavani syvällisemmän ymmärryksen taidemuotoa kohtaan, jota olen itse palvellut koko ikäni.

Samaan aikaan, joulukuusta 2015 lähtien, olen tarttunut äärimmäiseen haasteeseen parantaa perusteellisesti omaa taiteellista työtäni: laulopedagogi Marjut Hannulan johdolla koulutan ääntäni tällä hetkellä tavoitteenani haastaa omia kykyjäni äärimilleen. Tutkin ja arvioin siis myös käytännössä *bel canto* -taiteen periaatteita.

Haluan tällä kirjallisella työllä tuoda esille ikivanhat klassisen laulun periaatteet ja selittää niitä. En väitä olevani tutkija ja laulopedagogina olen vasta aloittelija. Pyrkimykseni on ennen kaikkea hälventää itselleni *bel canto* -tradition mystiikkaa. Tutkin tässä työssä *bel canton* tai suomeksi ”kauniin laulun” terminologiaa, kuten hengityskontrolli – *appoggio*, laulun ja hengityskontrollin ristiriita – *la lotta vocale*, äänen sisäänhengittäminen – *inhalare la voce* ja kirkkaantumma äänen kvaliteetti – *chiaroscuro*. Sen lisäksi vertaan lukuisten eri laulajien kuvailemat fyysiset tuntemukset ja niihin liittyvät mielikuvat näihin termeihin.

1.2 Monen merkityksen bel canto

Bel canto on termi, josta musiikkimaailma on monta eri mieltä. Renessanssin ja barokin taiteilijat eivät vielä käyttäneet tätä termiä, vaan se nousi pinnalle vasta 1800-luvun lopussa. Philip Duey esittää kirjassaan *Bel canto* (1951), että termi otettiin käyttöön vastareaktionä Wagnerin uuteen ja deklamoivaan laulutyyliin. Italialaiset halusivat tehdä pesäeroa Wagnerin tyyliin ja varjella sitä laulutaidetta, jota pitivät omanaan. Tämä kiista teki termin kuuluisaksi. Duey jäljitti sen käyttöä useampaan 1800-luvun jälkipuoliskon julkaisuun (1951, 4-12.) Veijo Murtomäki arvelee Bel cantoa käsittelevässä artikkelisarjassaan (2004), että Nicola Vaccai (1790-1848) käytti termiä ensimmäisten joukossa julkaistessaan noin vuonna 1838 kokoelman *Dodici ariette per camera per insegnamento del belcanto italiano* (Kaksitoista pientä kamarilaulua italialaisen kaunolaulun opettamiseksi).

1800-luvun loppupuolella syntyi oopperamusiikkia, joka vaati laulajilta raskaampaa ja syvempää äänen kvaliteettia. Oopperaa esitettiin entistä isommissa saleissa ja orkestereiden koko kasvoi. Tämä suunta saattoi syrjäyttää bel canton, joka oli tähän asti yhdistetty kevyeseen ja notkeaan kuviolauluun. (Jander 1980.)

Erytisest Saksassa torjuttiin italialaista vanhaa tyyliä ”mekaanisena, koristeellisena, emotionaalisesti tyhjänä vokaalisen taitavuuden näyttämisenä” (Murtomäki 2004).

Laulumaailma ei ole kyennyt saavuttamaan konsensusta bel canton määritelmästä. Jotkut perustavat näkemyksensä tiettyihin säveltäjiin, toiset tyyllilajeihin ja henkilökohtaisiin mieltymyksiin. Toiset yhdistävät bel canton ainoastaan kastaattilaulajiin ja kuviolauluun kun taas Blanche Marchesi oli sitä mieltä, että bel canto palvelee kaikkia oopperan tyyllilajeja, myös Wagnerin ”puhelaulua”. (Stark 1999, 223.) Erimielisyyksistä huolimatta voidaan olla samaa mieltä siitä, että bel canto -traditiota ympäröi jokin erityinen tenho, jopa salaperäisyys. Laajimmassa merkityksessään bel canto tarkoittaa ooppera- ja konserttilaulajan koulutettua ääntä. Klassinen laulu vaatii hengitysilhaksiston, artikulaatio- ja kurkunpään lihaksiston erittäin jalostunutta käyttöä tuottaakseen tiettyä äänen kvaliteettia. Bel canto on tavallisesta poikkeavaa ihmisäänen käyttöä. (Stark 1999, xx-xxi.)

2 Bel canto -laulun historia

2.1 Myöhäinen 1500-luku ja 1600-luku

1500-luvun loppupuolella kehittyi uusi ymmärrys ihmisäänen mahdollisuuksista ilmaista laulua ekspressiivisemmin ja virtuoottisesti. Taitavat laulajat alkoivat erottautua kuoroista ja moniäänisen laulumusiikin asema heikentyi. Laulopedagogiikka oli vasta kehdoissaan ja oppi siirrettiin opettajalta oppilaalle imitaation ja hyvien neuvojen avulla. Kun oppilas lauloi oikeanlaisen äänen, niin hän sai toistaa tätä ääntä, kunnes kehon lihaksisto oli omaksunut oikean tavan laulaa. Tämä tapa opettaa ja oppia erehdysten ja onnistumisen kautta on edelleen nykyaikana käytössä kaikkien mahdollisten tutkimustulosten lisänä. Uusi ääni-ihanne ei saanut muotoaan jonkun ääniteoreetikon yhtäkkisestä oivalluksesta, vaan se kehittyi pikkuhiljaa pedagogiseksi konseptiksi. (Stark 1999, xvi, 34-35.)

Kautta aikojen laulopedagogit ja säveltäjät ovat yrittäneet kuvailla ja selittää toivottua äänen kvaliteettia. 1500- ja 1600-luvulla laulujen merkinnät olivat olleet viitteellisiä ja subjektiivisia kuten ”kirkkaasti”, ”rakastettavasti” ja ”pehmeästi”. Giulio Caccini (1551–1618), itse kuuluisa laulaja ja säveltäjä, julkaisi vuonna 1602 yksinlaulukirjan *Le nuove musiche*. Caccini kuvaili selkeämmin lauluteknisesti, miten hän halusi laulunsa esitettävän. Hän kuvailee toivottua äänenlaatua sanoilla ’täydellä ja luonnollisella äänellä’ (*voce piena e naturale*). Hän salli laulujensa transponoinnin äänelle luonnollisemmalle alueelle, rintarekisteriin. Hänen ohjeisiinsa kuului myös kehoitus välttää falsettiääntä (*le voce finte*). Caccini piti enemmän rintaäänestä, joka verrattuna falsettiin pystyi paremmin dynaamisiin eroihin ja jonka kvaliteetti oli kiinteämpi.

Toinen laulaja ja säveltäjä, Lodovico Zacconi (1555–1627) käsitteli tutkielmassaan *Prattica di musica* (1592) erilaisia äänenlaatuja. Hän luonnehti ääniä, jotka olivat ’sameita’ ja ääniä, joilla oli ’pistävä’ ja ’terävä’ karakteri. Jälkimmäinen oli enemmän mieleen ja kuten Caccini, myös Zacconi suosi rintaäänien käyttöä. Zacconi yhdisti äänenlaadut eri rekistereihin. Matalampaa kutsuttiin rintarekisteriksi (*voce di petto*) ja korkeampaa pää-ääneksi (*voce di testa*) tai falsetiksi. (Stark 1999, 34-35, 58-60.)

Zacconi kirjoittaa: ”*Kaikista äänistä täytyy aina valita...rintaäännet, ja erityisesti ne, joilla on yllämainittu ihastuttava pureva kvaliteetti, joka on hieman läpätunkeva mutta ei häiritse, ja täytyy aina hylätä sameat äännet ja ne, jotka ovat pelkkää pää-ääntä, koska sameat eivät erotu muista, ja pää-äännet ovat dominoivia.*” (Stark 1999, 35).

Firenzen camerata toimi 1500-luvun lopussa ja yhdisti ajan etevimmät laulajat, runoilijat ja teoreetikot. Caccini toimi vahvana vaikuttajana tässä yhdistyksessä. Tähän aikaan syntyi koulukunta, jota nyt kutsutaan ”vanhaksi italialaiseksi kouluksi”. Bel canton käsitettä käytettiin kuvaamaan venetsialaisten ja roomalaisten oopperoiden ja kantaattien laulavaa *cantabile*-tyyliä. (Stark 1999, 157.)

2.2 1700-luku

Uusi ääni-ihanne oli kirkas ja samalla täyteläinen, läpäisevä ja samalla pyöreä. Falsettolaulajat menettivät nopeasti asemansa, koska heitä pidettiin tuettoman laulunsa takia riittämättöminä uuden tunnekylläisen tyylin tulkitsemiseen. (Stark 1999, 36.)

1700-luvun aikana kehittyi napolilainen koulukunta täyteen kukoistukseensa. Teatro San Carlo oli napolilaisen oopperataiteen keskus ja mm. Alessandro Scarlatti (1660–1725) ja Niccolò Porpora (1686–1766) lukeutuvat musiikkikonservatorion etevimpiin edustajiin. Merkille pantavaa on, että myös Gluckin ja Mozartin oopperoita esitettiin, mikä oli harvinaista italialaiselle oopperanäyttämölle. (Pilotti 2009, 8.)

1700-luvun lauluopettajista mainittakoon erityisesti kastroattisopraanot Pierfrancesco Tosi (1647–1727) ja Giambattista Mancini (1716–1800). Molempien laulukoulut olivat hyvin merkittäviä sille laulutaitteen korkeakulttuurille, jota kastroattien aikakausi edustaa. Herrat eivät olleet täysin samaa mieltä siitä, kuinka monta äänirekisteriä on olemassa. Molemmat pyrkivät kuitenkin sekoittamaan rekisterit yhdeksi ja he suosivat rintarekisteriä sen ilmaisuvoiman ja kvaliteettien takia. Tavoiteltavat kvaliteetit olivat soinnikkuus, kirkkaus ja voima. Kastroatit nauttivat samankaltaista opetusta laulutekniikassa kuin muutkin laulajat, mutta fyysiset voimat, suuri keuhkokapasiteetti ja hengityskontrolli antoivat edellytykset äärimmäiselle vokaalitaituruudelle. (Liljas 2007, 76; Duey 1951, 113-115.)

Niccolò Porpora oli säveltäjä ja etevä laulunopettaja, joka elvytti ja kehitti Giulio Caccinin laulumetodeja. Hänestä tuli bel canto -tradition suuri mestari. Hänen

oppilaisiinsa lukeutuvat mm. Farinelli ja Caffarelli. Franz Joseph Haydn (1732–1809) opiskeli sävellystä Porporan johdolla Wienissä ja toimi vastapalveluna hänen oppilaidensa säestäjänä. Schoen Renen mukaan Porpora oli niin vakuuttunut Haydnin lauluäänestä, että hän kannusti tätä laulu-uralle. Tiedetään, että Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) ja Haydn olivat hyviä ystäviä ja vaikuttivat toistensa taiteelliseen tuotantoon. (Åstrand 1976, 369-370; Schoen Rene 1941, 93.)

Mozart ja Haydn vaalivat traditiota, jolla oli juurensa vanhassa bel canto -tyylissä. Myöhemmin Richard Wagner kirjoitti: *”laulaja on hyvin koulutettu ja hienostunut kun hän pystyy laulamaan Mozartia taitavasti. Sivistymätön luonne ei pysty ikinä ilmaisemaan Mozartin henkeviä sävellyksiä.”* (Schoen Rene 1941, 89, 93).

2.3 1800-luku

Ranskalainen tenori Gilbert-Louis Duprez (1806–1896) kohautti Pariisissa 1830-luvulla laulamalla kenties maailman ensimmäisenä täysipainoisen korkean C:n, ts. käyttäen rintarekisteriä ylös asti Arnoldin roolissa Rossinin oopperassa *Guillaume Tell*. (Stark 1999, 41.) Rossini ei pitänyt kuulemastaan: ”Tuo sävel tuntuu harvoin korvassa miellyttävältä. Se kuulostaa salvukukon rääkäisyltä, kun sen kaula katkaistaan. Nourrit lauloi sen pää-äänellä, ja niin se pitää laulaakin.” (Murtomäki 2004.)

Adolphe Nourrit (1802–1839) oli juhlittu oopperatenori, joka ilmeisesti tunsi olonsa tukalaksi Duprezin uuden oivalluksen edessä. Hän yritti opiskella uutta tyyliä Italiassa Manuel Garcia I:n oppilaana. Hän kuului kuitenkin vanhaan, häviävään koulukuntaan, joka suosi keveyttä ja briljanssia falsettoäänien avulla. Tämä saattoi olla osasyynä siihen, että Nourrit teki itsemurhan vuonna 1839 hyppäämällä parvekkeelta. (Stark 1999, 41.)

Kaksi kuuluisaa koulukuntaa toimivat rinnakkain 1800-luvulla: Lampertin ja Garcian laulukoulut. Francesco Lamperti pyrki vaalimaan vanhaa italialaista laulutraditiota ja hänen laulukouluun on pidetty italialaisen tradition nykyaikaisena versiona (Liljas 2007, 96). Garcia II jatkoi isänsä jalanjäljissä mutta hän kertoi, että pyrkii kehittämään metodia ja luomaan selkeän teorian joka yhdistäisi syyn ja seurauksen (Radomski 2005, 8).

Näiden koulukuntien perustajat ovat tärkeitä laulutaiteen metodien kehittäjiä. Heidän peruskäsityksensä laulutapahtumasta sekä heidän tavoittelemansa ääni-ihanteet eroavat toisistaan.

2.3.1 Lampertin koulukunta

Lampertin koulukunnan perustaja oli Francesco Lamperti (1813–1892). Francesco Lamperti oli italialaisen prima donnan poika ja hänellä oli pitkä ura lauluopettajana Milanon konservatoriossa. Hänen luokseen saapui opiskelijoita ympäri maailmaa ja monista tuli ensiluokkaisia laulajia. Hän kirjoitti monta kirjaa laulupedagogiikastaan, mutta toisin kuin Garcia Lamperti tyytyi jättämään laulamisen fysiologian huomiotta. (Stark 1999, 43; Liljas 2007, 104-105.)

Hänen poikansa Giovanni Battista Lamperti (1830–1910) omaksui isänsä laulukoulun periaatteet toimimalla laululuokan säestäjänä eikä hänellä alkuun ollut aikeita ryhtyä itse opettamaan laulua. Hän oli haaveillut näyttelijän urasta, mutta hänestä tuli mestarillinen laulupedagogi. Lampertin laulukoulu menestyi Milanossa, Pariisissa, Dresdenissä ja Berliinissä. Lamperti II kulki isänsä jalanjälkiä. Hän kirjoitti käsikirjoja, tuotti kuuluisia laulajia ja kuten isänsä, ilman painotusta laulun fysiologiaan. Lampertit opettivat lähtökohtinaan äänen väri (*timbre*), hengityskontrolli ja resonanssituntemukset. Heidän terminologiansa ja laulutekniset ohjeensa ovat vaikeasti tulkittavissa, koska ne eivät liity fysiologiaan kuten Garcian pedagogiikka. Sanotaan, että Lampertien pedagogiikka sisälsi vanhojen mestarien perinteitä. Lampertit eivät olleet itse esiintyviä taiteilijoita toisin kuin Garciat, jotka kaikki olivat laulajia. (Stark 1999, 43; Pilotti 2009, 9.)

Vanhan italialaisen tradition mukaisesti laulutaide siirtyi opettajalta oppilaalle. Kun syntyi kaunis ääni, niin oppilas toisti tätä, kunnes keho muisti tapahtuman ja omaksui tavan osaksi laulutekniikkaansa. G.B. Lampertin mukaan vanha italialainen laulukoulu ei edustanut mitään opetusmetodia, vaan laulutaiteen yksinkertainen salaisuus piilee siinä, että kykenee ymmärtämään omia kykyjään ja rajoituksiaan sekä löytämään omalle äänelle sopivaa ohjelmistoa (Liljas 2007, 105). Ihmisääni on herkin kaikista soittimista. Luonnollinen metodi vahvistaa kehoa ja ääntä ja ”jos haluat laulaa vanhaksi asti, älä vaadi ääneltä enempää kuin mihin se pystyy”. (Coffin 1989, 69.)

Francesco Lampertille appoggio - hengityskontrolli tarkoitti enemmän kuin pelkkää sisään- ja uloshengityslihaksisen tasapainoa. Appoggio tarkoitti myös äänen aloitusta, ääniraon sulkua, kurkunpään asentoa, ilmavirtaa ja jopa hyvää intonaatiota. Giovanni Battista Lamperti vei traditiota eteenpäin ja kuten isänsä, hän painotti palleahengitystä pääasiallisena hengitysmetodina. Hän korosti vakaan *subglottaalisen* (äänihuulten alapuolelle kohdistuvan) ilmapaineen merkitystä äänentuoton aikana ja kutsui myös tätä appoggioksi. (Stark 1999, 99.) Käsittelen kurkun appoggiota tarkemmin sivulla 34.

Toinen tärkeä osatekijä Lampertin laulukouluissa oli *chiaroscuro*, joka on sekä tumman että vaalean sointiväriin sekoitus. Tämä on äänenlaatu, joka yhdistetään kurkunpään ja ääntöväylän asentoon. (Pilotti 2009, 10.) Käsittelen *chiaroscuroa* tarkemmin sivulla 19.

2.3.2 Garcian koulukunta

Laulutaide ei olisi saavuttanut loistoansa 1800- ja 1900-luvulla ilman Manuel Popolo Vicente García I:tä (1775–1832) ja hänen poikansa Manuel Patricio Rodríguez García II:ta (1805–1906). García II:n työssä vanha *bel canto* –traditio ja nykyaikainen tieteellinen ajattelutapa kohtasivat tavalla, joka vielä tänä päivänä on avainasemassa kaikille, jotka vakavissaan tutkivat italialaisen laulutaiteen historiaa. García I oli etevä tenori, joka lyötyään itsensä läpi kotimaassaan Espanjassa teki kansainvälisen lauluuran. Hänellä on täytynyt olla erityisen voimakas ja notkea ääni. Siitä on todisteena kreivi Almavivan rooli oopperasta Sevillan parturi, jonka Rossini omisti nimenomaan García I:lle. García I tai García père, kuten hän kutsui itseään erottautuakseen saman nimisestä pojastaan, oli Giovanni Ansonin lauluoppilas. (Stark 1999, 3.)

Ansoni oli napolilaisen laulukoulun edustaja, joka oli itse ollut Niccolò Porporan oppilaana. García julkaisi kirjan *Excercices pour la voix* 1819. Siinä piilee epäilemättä vanhan italialaisen laulukoulun saloja sellaisina, kuin ne olivat periytyneet Porporalta Ansonin kautta Garcialle. García opetti lapsiaan Maria Malibrania (1808–1836), Pauline Viardotia (1821–1910) ja Manuel Garcíaa II:ta. Tyttäristä tuli menestyneitä laulajattaria. García I edusti laulukoulua, joka suosi äänellistä briljanssia falsettoäänien avulla. (Stark 1999, 4.)

Manuel García II sai laulukoulutusta sekä isältään että Ansonilta, mutta hänen lauluuransa jäi lyhyeksi. Hän lopetti jo 24-vuotiaana, mahdollisesti laulettuaan liian paljon liian varhain. García II säesti pianolla isänsä lauluoppilaita ja omaksui tämän

laulopedagogiikan perusteellisesti. Garcia perusti omaa pedagogiikkaansa isänsä kirjaan *Exercices pour la voix* ja kehitti kirjan ääniharjoituksia edelleen. Garcia julkaisi *Traité complet de L'Art du Chant* -teoksen vuonna 1841 ja sen toisen osan vuonna 1847. Tämä kirja sisältää hänen pääteoriaansa vokaalitekniikasta ja on lajissaan ensimmäinen julkaisu, joka käsittelee laulun fysiologiaa. (Stark 1999, 5.)

Garcian laulukoulu tuntuu sopineen erityisen hyvin sopraanoille ja mezzosopraanoille. Ruotsalainen 20-vuotias sopraano Jenny Lind (1820–1887) kärsi ääniongelmista. Nuoresta iästään huolimatta Lind oli harjoittanut oopperalaulajan ammattia jo useamman vuoden ja hän saapui Pariisiin Garcian luokse noin vuonna 1840 opiskelemaan italialaista laulutekniikkaa. Garcia määräsi Lindille kuusi viikkoa täydellistä äänilepoa, jotta rasittunut ääni parantuisi ja aloitti laulutunnit vasta sen jälkeen. Garcia opetti Lindille hengitystekniikkaa, äänirekisterien saumattomuutta ja äänentuottoa. Lind kirjoitti kirjeitä kotiinsa ja kuvaili, miten hänen äänensä oli kehittynyt ”kirkkaaksi ja soivaksi, vakaammaksi ja liikkuvammaksi”. Garcian hengitysharjoituksista tuli Jenny Lindin laulutekniikan peruspilareita ja ne mahdollistivat laulajattaren kuuluisat hiljaiset pianissimot, jotka kantoivat maailman konserttisalien takariveihin asti. Jenny Lindistä tuli Garcian menestynein oppilas ja hän omisti laulujulkaisunsa Ruotsin kuninkaalle kunnianosoituksena Jenny Lindin kansalaisuudelle. (Pilotti 2009, 13; Coffin 1989, 26.)

Garcia oli työskennellyt pariisilaisessa sotilassairaalassa ja oli näin saanut tilaisuuden tutkia kurkunpään rakennetta ja äänentuottoa, kun kaula-alueen vammoja hoidettiin (Coffin 1989, 20). Tämä myötävaikutti varmasti hänen kiinnostukseensa laulun anatomiaa kohtaan ja antoi sysäyksen laryngoskoopin, ts. kurkkupeilin kehittämiseen. Kurkkupeilin käyttö teki mahdolliseksi nähdä mitä tapahtui kurkunpäässä ja äänihuulissa *fonaation* (äänenmuodostuksen) aikana.

Coup de la glotte (kiinteä ääniraon sulkua) oli Garcian opetuksen perusta. Ennen Garciaa kukaan ei ollut kiinnittänyt sellaista huomiota äänen aloituksen syntyyn. *Coup de la glotte* myötävaikutti kiinteään ja kirkkaaseen äänen aloitukseen, joka on hyvin tärkeää ooppera- ja konserttilaulajille. (Stark 1999, 14; Pilotti 2009, 12.)

3 Bel canton keskeiset käsitteet

Tässä luvussa keskityn muutamaankin termiin, jotka liittyvät kiinteästi bel canto – traditioon: *appoggio*, *inhalare la voce*, *la lotta vocale* ja *chiaroscuro*.

3.1 Appoggio

Italiankielen *appoggio*-sanasta on tullut laulutermi, joka käsittää italialaisen laulukoulun peruskiviä: lihastasapainoon perustuvaa hengityksen hallintaa. *Appoggiare* tarkoittaa ”nojata johonkin” ja tämä käsite yrittää tehdä ymmärrettäväksi laulajan kehollisen kokemuksen hengitystapahtumasta laulamisen välttämättömänä apuvälineenä ja tukena. *Appoggio* käsittää laajan laulutapahtumaan liittyvän kokonaisuuden, johon sisältyvät sekä ”tuki” että resonanssitekijät (Miller 2002, 41).

Laulupedagogit eivät vielä 1500-1700 -luvulla kuvailleet laulajan hengitystä kovin tarkasti. Neuvot perustuivat lähinnä terveeseen järkeen, kuten olla hengittämättä kesken fraasin tai sanan. Tarkemmat tutkimukset antoivat odottaa itseään 1800-luvulle asti.

Caccini painotti *Le nuove musiche* -kirjan alkusanoissa, että ilmaisukykyisen laulun ensimmäinen edellytys oli hyvä ääni ja hengityskontrolli, jotka yhdessä mahdollistivat kaikenlaisten tunnetilojen tulkitsemisen. Stark kertoo (1999, 95, 156-158), että ”*Caccini puhui taloudellisen hengityksen puolesta ja antoi laulajille neuvoksi välttää falsettiääntä ja ilman tuhlausta.[...] hengitys on ainoastaan sitä varten, että hallitaan hienostuneen laulutavan kaikki tarvittavat keinot*”.

Giambattista Mancini (1714-1800) mainitsi taloudellisen hengityksen merkityksen. Hän sanoi: ”*menestyksen tärkein asia on taito tietää miten pidätellä hengitystä ja käsitellä sitä*”. (Stark 1999, 95.)

Cornelius L. Reid kertoo kirjassaan *The Free Voice* (1965, 160) Maria Cellonin lausuneen: ”*Hän, joka tietää miten hengittää tietää miten laulaa*”. Tämä kuuluisa väite on hyvää tarkoittava, mutta melko ajattelemattomasti muotoiltu ja alistaa koko

laulutapahtuman hengityskontrollin varaan. Maailmassa on paljon äänensä liian aikaisin menettäneitä loistavia laulajia. Ovatko he kaikki yksinkertaisesti unohtaneet miten hengittää kunnolla? Oikean hengitystekniikan opettaminen ei sinänsä ole kovin vaikeaa, mutta sen hyödyntäminen äänentuotossa vaatii laulajalta kaiken. Reid väittää (1965, 160-61), että hyvin toimiva äänimekanismi vaatii hyvin vähän hengitystekniikalta. Minä olen sitä mieltä, että hyvä äänentuotto syntyy kun kaikki osatekijät ovat tasapainossa ja palvelevat sen sijaan, että yksi hallitsisi toista.

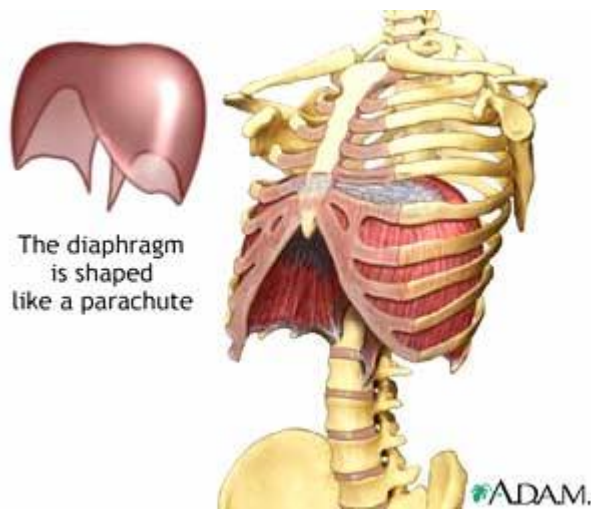
3.1.1 Kolme tapaa hengittää

On olemassa oikeita ja väriä tapoja hengittää. Kaikkein vähiten toivottava hengitystapa on solisluuhengitys. Solisluuhengityksessä rintakehän ylempi osa kohoaa sisäänhengittäessä ja pallealihas vetäytyy sisäänpäin. Myös hartiat kohoavat sisäänhengityksessä ja niska ja kaulalihakset jännittyvät. Ääni on pian kurkkusointinen ja kireä. Solisluuhengitys on myös hapenoton kannalta tehoton, sillä se aktivoi vain yhden kolmasosan keuhkojen kapasiteetista. Ainoastaan keuhkojen yläkärjet pääsevät täyttymään ilmasta. Tämä tapa hengittää häiritsee ja lopulta tuhoaa vapaan äänentuoton.

Toinen hengitystapa on vatsahengitys. Tämä tapa ei ole väärin, mutta jokseenkin tehoton laulaessa. Se sopii parhaiten jokapäiväiseen elämään. Tunnusomaista on, että alavatsa pullistuu hieman ulospäin joka sisäänhengityksellä ja kyljet ja rintakehä pysyvät melko passiivisina. Laulajan kannalta tämä tapa ei tuota riittävästi energiaa kannattelemaan pitkiä laulettuja fraaseja.

Laulajan täytyy aktivoida sisäänhengityksellä myös alempia kylkiluita. Näin saadaan aikaiseksi paineen tai tuen tunne myös alaselän lihaksiin ja alavatsaan. Tämä kolmas hengitystapa on kylkiluu- tai syvähengitys. Sekä vatsa – että syvähengityksessä on tärkeitä, että rintakehä ja hartiat pysyvät rentoina. (Reid 1965, 160-169.)

Kuva pallealihaksesta:



Kuva 1 pallealihas on laskuvarjon muotoinen (Pallealihas 2016)

Pallealihas sijaitsee ylävatsan päällä, se kiinnittyy selkärankaan ja kylkiluihin ja näin ollen se on melko suuri joskin hyvin ohut lihas. Pallea on aktiivinen sisäänhengityksessä ja menettää tässä toiminnossa kupolinsa, muistuttaen pikemmin lautasta. Laulaja aistii vahvan "tuen" tällä alueella kun pallea levittäytyy sivuille ja painuu kevyesti alaspäin. Laulajan tulee antaa pallean leviämisen tunteen jatkuva uloshengityksen tai laulun aikana, vaikka pallealihas on passiivisessa tilassa silloin. Kohdistamalla sisäänhengityksen alimpiin kylkiluihin saadaan koko torson sisäänhengityslihaksen aktivoitumaan. Myös alavatsalihaksen ja alaselkä, ts. lantiopohja, reagoi sisäänhengitykseen. Syntyy kokonaisvaltainen valmiustila kehoon. Tästä lisää seuraavassa alasluvussa.

Laulun kannalta hyvä hengitys synnyttää ilmiön, jota kutsutaan trakeaalivedoksi.

Trakea tarkoittaa henkitorvi. Kun pallea laskeutuu sisäänhengityksessä, niin myös keuhkot laskeutuvat. Keuhkot vetävät perässään lihassäikeet, jotka ovat kiinnitettyjä henkitorveen ja kurkunpäähän. Pallea luo siis laskeutumalla tyhjän tilan, johon laulajan rintakehän ja kurkun alueen elimet ja lihakset mahtuvat laskeutumaan. Näin syntyy laululle edullinen avonainen ja jännityksistä vapaa tunne kurkkuun.

3.1.2 Tee laulajan appoggio mahdolliseksi

Hengitystekniikka on syystäkin suuri mielenkiinnon kohde kaikille laulutekniikan parissa työskenteleville. Pedagogit aloittavat mielellään oppituntejaan hengitysharjoituksilla, joiden tarkoitus on vaikuttaa lauluäänien tuottoon. Päämääränä on hengityslihaksiston rentouttaminen, mutta samalla sen aktivoiminen vaativampaan käyttöön.

Osaamme kaikki hengittää, mutta kokemamme stressi ja erilaiset elämän tilanteet saattavat aiheuttaa häiriötä myös hengitykseen. Pystymme kuvittelemaan pelottavan tilanteen, vaikka jokin läheltäpiti-ilanne liikenteessä. Kun tilanne on ohi ja kaikki on hyvin, niin reagoimme syvällä huokauksella. Sisäinen jännitys on saanut meitä pidättelemään hengitystä ja helpotus saa hengityslihaksiston rentoutumaan ja päästämään vapaaksi patoutuneen ilman.

Esiintymisjännitys, laulutunnilla koettu suorittamiseen liittyvä jännitys salpaa sisään- ja uloshengityslihaksistomme. Voimme käyttää syvää huokausta hengitysharjoituksena. Otetaan ilmaa sisään voimakkaana impulssina ja huokaistaan ilma ulos keuhkoistamme nopeasti. Rintakehä saa nousta tässä harjoituksessa, vaikka se ei ole suotavaa laulaessa. Huokaus puhdistaa hengityslihaksiston jännityksistä ja kurkku tuntuu täysin vapaalta. Tässä yksinkertaisessa harjoituksessa keho hengittää luonnollisella tavalla.

On olemassa paljon vääriä uskomuksia ja tapoja opettaa hengitystukea. Kaikki keinot, jotka jäykistävät ja kovettavat lihaksistoa ovat vääriä. Kaikki ponnistaminen ja pallean pumppaaminen tekevät väkivaltaa äänihuulille ja johtavat laulajaa harhaan kohti suuria ongelmia.

Laulajan kannattaa keskittyä laulutilan luomiseen enemmän kuin keuhkojensa täyttämiseen ilmalla. Taitamaton laulaja saattaa haukkoa henkeä äänekkäästi luoden lihasjännistyksiä kurkkuunsa ja rintakehäänsä. Jos tietoisuus pallean toiminnasta puuttuu, saattaa ilma täyttää vain keuhkojen yläosan eikä aktivoi ilmapainetta säätelevää lihaksistoa, äänihuuliin kohdistuu näin liikaa ilmapainetta.

Kun hengittää sisään tuntuu siltä, kuin ilma menisi vatsan yläosaan vaikka meneekin keuhkoihin. Hyvä appoggio syntyy kun ilma on ”mennyt alas” ja pallealihas painautunut

kevyesti alas- ja ulospäin, Laulaja aistii nojaavan liikkeen ylävatsan alueella, nojaamisen vasten pallealihasta. Pallean leviämisen tunne ylläpidetään ennen kaikkea kylkivililihaksilla. Tällä tavalla säädellään äänihuulin kohdistuvaa ilmavirtaa tietoisesti lihastyön avulla. Näin syntyy tyhjyyden ja pakottomuuden tunne rintakehään ja kurkun alueelle. Laulun aikana ylläpidetään pallealihaksen leviämisen tunteen vaikka keuhkot luonnollisesti tyhjenevät ilmasta.

Jotta pallealihas toimisi rentona osana sisäänhengitystä, niin meidän täytyy tiedostaa, että pallea ja kylkivililihakset aktivoivat sisäänhengityksen. Toisin sanoen: annetaan pallean hengittää – ei vedetä ilmaa sisään keuhkoilla. Annetaan ensimmäisen impulssin sisäänhengitykselle syntyä kyljissä, josta sisäänhengitys välittömästi heijastuu pallealihakseen. Laulajan kannattaa tavoitella tyhjyyden ja avoimuuden tilan kurkuun ja rintakehään. Näin ”väärät” lihakset rentoutuvat ja saadaan yläkehön resonoivat tilat toimimaan optimaalisella tavalla, mikä tarkoittaa tasaista vibraatiota ja tasapainoista energianvirtaa äänessä.

Haluan esittää yhden mielikuvan liittyen sisäänhengitykseen: minusta tuntui, että hengitysilman matka suusta alas kylkiin ja palleaan oli pitkä. Ilman matka tuntui usein aiheuttavan jännitystiloja ”vääriin” lihaksiin. Lisäksi tämä matka tuntui kestävän liian kauan. Laulajanhan täytyy usein olla hyvin nopea, kun haukkaa happea fraasien välissä. Kuvittelen nykyään, että ilma tuleeekin lantion kaarta pitkin ylös suoraan kylkiin ja sieltä palleaan. Ilma odottaa minua siis jossain ristiselän kohdalla, josta minun on helppo napata sitä mukaan lainkaan koskematta kurkkuun ja rintakehään. Näin minun on helpompi ylläpitää vapaata ja rentoa tunnetta tällä alueella. Ehkä tämä mielikuva auttaa jotakuta laulajakollegaa.

3.2 La lotta vocale – lauluäänen ja hengitystuen ristiriita

Hengittäminen tarkoittaa sisään- ja uloshengitystä. Molemmat toiminnot vaativat toteutuakseen lihastyötä. Uloshengityksessä jännittyvät eri lihakset kuin sisäänhengityksessä. Kun jompikumpi toiminto on aktiivisissa, niin tulee toisen toiminnon lihakset pysyä passiivisina. Sekä sisään- että uloshengityksessä äänihuulten välinen tila, *glottis* eli äänirako, on avoinna päästäkseen ilman virtaamaan vapaasti keuhkoista. Hetkellä, jolloin toiminnot vaihtuvat keskenään ja sisäänhengityslihaksisto korvaa uloshengityslihaksiston glottis sulkeutuu hetkeksi avautuakseen välittömästi kun

vaihto on tapahtunut. Tämä on tahdosta riippumaton refleksi eikä siihen voi vaikuttaa. (Reid 1965, 163.)

Laulaja haluaa tuottaa ääntä lähentämällä äänihuulet toisiinsa uloshengityksen aikana ja tämä aiheuttaa äänellisen ristiriidan – la lotta vocale, kun päinvastoin uloshengitysilhakset kohdistavat ilmanpainetta glottikseen pitääkseen sen avoinna. Tarvitaan keinoja huiputtaa glottiksen luonnollista refleksiä. Tämä onnistuu ainoastaan pitämällä sisäänhengitys- ja uloshengitysilhaksiston keskinäinen jännite täydellisessä tasapainossa, jolloin la lotta vocale muuttuu yhteistyöksi ja tasapainoksi. Kun harjoittaa tätä hengitystekniikkaa on tärkeätä varmistaa, että hengityssuunnan vaihto vangitaan juuri oikealla hetkellä. Silloin nämä vastakkaiset lihassupistukset jäävät tasapainoiseen lihastonukseen ja glottis pysyy kiinni. Uloshengitysilhaksiston luonnollinen refleksi on jännittyä, mutta kun ylläpidetään vahva appoggio – nojaamisen tunne sisäänhengitysilhaksistossa tämä refleksi jää pois ja voidaan pitää hengitysmekanismi täydellisessä tasapainossa.

Kun tasainen jännitetila on syntynyt, pystyy laulaja esim. täydelliseen säveltarkkuuteen. Äänen huokoisuus ja epäpuhtaus, jotka johtuvat uloshengitysilhaksiston jännittymisestä, poistuvat. (Reid 1965, 162-63.). Tämä toiminto toteutuu myös puhuessa, mutta paljon pienemmässä mittakaavassa lihaksiston tasolla.

3.3 Inhalare la voce

Kun puhutaan bel cantosta mainitaan poikkeuksetta inhalare la voce -käsite. Inhalare la voce tarkoittaa äänen sisäänhengittäminen. Toisin sanoen, laulajasta tuntuu kuin sisäänhengitys jatkuisi äänen syttyessä. Tämä tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että äänen alukkeeseen täytyy olla mahdollisimman pehmeä ja ilman ”paukahdusta”. ”Paukahdus” on kova aluke, joka syntyy siitä, että äänihuulet lyövät yhteen liian kovaa liiallisen ilmapaineen vaikutuksesta. Välttääkseen tätä virhetoimintoa, joka ennen pitkää rasittaa äänihuulia ja estää notkean ja vapaan äänenkäytön, laulaja tarvitsee paitsi oikeanlaisen tavan hengittää sisään myös erittäin elävän mielikuvituksen. Ääntähän ei voi ”hengittää sisään”, hengitetty ilma virtaa kiistattomasti ulospäin! Ainoa konkreettinen ja fyysisesti todistettava asia on oikea hengitys, kaikki mitä laulajan tuntee tapahtuvan kurkunpään yläpuolella on mielikuvaa.

Voidaan jo tässä vaiheessa todeta, että nämä bel canton termit eivät toteutuessaan ole yksinäisiä saaria, vaan yksi ei ole ilman toista. Inhalare la voce on käytännössä samaa tapahtumaa kuin la lotta vocale. Sisään- ja uloshengityksen tasapaino mahdollistaa tunteen siitä, että laulun ilmanvirta onkin sisäänpäin suuntaavaa eikä keuhkoja tyhjentävä hönkäys. Inhalare on käsitteenä laulajaystävällisempi, koska laulajan ei pidä yrittää tuntea paineen siirtoa suoraan äänihuulissaan tavalla, jota kuvailin la lotta vocale –osiossa. Tapahtuman ymmärtäminen fysiologisella tasolla voi kuitenkin auttaa luottamaan vanhan italialaisen laulukoulun peruspilarin totuudellisuuteen. Näin on myös järkevän ja analysoivan mielen helpompi heittäytyä laulutaiteen imaginääriseen maailman armoille.

3.3.1 inhalare la voce – äänen ”atakki”

”Atakki” tarkoittaa ”hyökkäys päin vihollista” ja on aika raju ilmaisu laulutapahtumasta, jossa tavoitellaan lihastasapainoa ja kauneutta. Silti se on laajasti käytössä laulopedagogiikassa Suomessa ja kansainvälisesti.

Vokaalimekanismi käsittää mielestäni kaiken sen, mikä tuntuu tapahtuvan kurkun yläpuolella. Tässä luvussa käsittelen äänen sisäänhengittämisen tunnetta taas hieman eri näkökulmasta. Tämän tekniikan oppiminen on perusasia kaikille vakavasti alalle suuntaaville laulajille. Sen vastakohta on kurkkusointinen ja yksisuuntaisella ilmapaineella tuotettu ääni.

Aion tästä eteenpäin nostaa esille laulajien subjektiivisia kokemuksia ja pyrkiä tulkitsemaan niitä ymmärrettävästi. Tämä on mielestäni erittäin kiintoisaa koska suurten laulajien usein merkillisissä mielikuvissa piilee suuria totuuksia. Annan ensin puheenvuoron kahdelle legendaariselle laulajalle, joita pidetään salaperäisen bel canto -tekniikan taitajina.

3.3.2 Luisa Tetrazzini ja Enrico Caruso äänen atakista

Luisa Tetrazzini (1871-1940) oli kansainvälisesti menestynyt italialainen koloratuurisopraano, joka lauloi bel canton niin sanotulla kultaisella aikakaudella. Hänen ja Enrico Caruson ajatuksensa laulutekniikasta on koottu kirjaan *Caruso and Tetrazzini on the art of singing* (Tetrazzini 1909). Tetrazzini kuvailee äänen

syntymekanismia: ”Älä laula heti sisäänhengityksen jälkeen, se on liian aikaista. Hengitä sisään ja anna ilman asettua hetken ennen atakkia. Näin vältät äänihuulten lyömisen liian kovaa, mikä on seuraus yhtäkkisestä ja hallitsemattomasta ilmanpurkauksesta.”



Kuva 2 Luisa Tetrazzini

Tetrazzinin kuvaus äänen aloituksesta käy täsmälleen yhteen minun oman kokemukseni kanssa. Kun ääni näin asettuu kuin jo olemassa olevaan ilmavirtaan, niin atakki on pehmeä ja ääni on syntyjään notkea ja vapaa. Ääni löytää omin neuvoin pääresonanssiin ja yläsävelet pääsevät näin ”kilisemään”. Tämä lyhyt hetki sisäänhengityksen ja äänen aloituksen välillä toimii myös resonanssiväylän = kurkunpään yläpuolella olevat tilat jännitysten poistajana ja pallealihaksen oikeanlaisen toiminnan tehostajana. Tämä tapahtuma on sitä, mikä kutsutaan myös ”ilman päältä laulamiseksi”. Vaativa koloratuurilaulu on helppoa tällä tekniikalla. Yhteen paukautetut äänihuulet mahdollistavat ainoastaan kurkkusointista ja jäykkää äänentuottoa ja tukahduttaa resonanssin.

Enrico Caruso (1873-1921) oli italialainen tenori ja Tetrzzinin läheinen kollega (Tetrzzini 2016).



Kuva 3 Enrico Caruso

Caruso korostaa (Tetrzzini 1909) riittävän hengityksen ja kurkun avaamisen merkityksen hyvän atakkin mahdollistamiseksi. Caruson mielestä laulajan tulee tietoisesti avata kurkkua ei vain edestä vaan myös takaa. Kurkku on äänen portti ja se saa joko kulkea vapaana tai ahtaan tilan läpi.

Caruso puhui myös ”neliskulmaisesta tunteesta” kurkussa; siitä antaa myös todistuksen Rosa Ponselle (1897-1981). Amerikkalainen dramaattinen sopraano Ponselle kuvailee miten Caruso itse opetti hänelle, miten tavoitella vapaan ja avonaisen kurkun tunnetta erityisesti korkeilla äänillä: *”hän [Caruso] piti pienen jouston kurkun takaosassa pitääkseen sitä auki ...auki takana ja rentona. Se tuntuu neliöltä, mutta vain korkeilla äänillä...Kitalaki on korkea ja kieli on litteä, tämä on neliö”*. (Hines 1982, 253.)

Caruso opastaa lisäämään hymyn tunteen kurkun avartamiseksi (Tetrzzini 1909). Laulajalle ”hymy” merkitsee pehmeän kitalaen kevyttä kohottamista ylöspäin, niinkuin hymyillessä tapahtuu. Tämä liike saattaa aikaansaada neliskulmaisen tunteen aivan kitalaen takaosassa samalla kun ottaa syvän sisäänhengityksen, mikä avartaa kurkkua

Caruson tarkoittamalla tavalla. Jerome Hines tarkentaa tätä mielikuvaa Ponsellen avulla kuvailemalla ”neliötä” ”suorakaiteen” muotoiseksi. Suorakaide makaa kyljellään ja sen ylemmät kulmat ovat kitalakea nostava voima ja alemmat kulmat taas kieltä litistävä voima (Hines 1982, 253).

Caruso varoittaa myös äänihuulten kovasta alukkeesta. Hän puhuu erityisesti a-vokaalista, jota pitää muodostaa tarpeeksi takana: ”*jos kuulet äänihuulten paukahtavan yhteen (the stroke of the glottis) [a-vokaalilla], tiedät että laulaja ei atakkeerannut tarpeeksi takana kurkussa*”. Tämän kysymyksiä herättävän lauseen yhteydessä Caruso jatkaa seuraavalla, mielestäni erittäin tärkeällä lauseella:

”Muista myös laulaa sisäisesti, kuin tuntisit sävelet koko olemuksesi lävitse; muuten laulussasi ei ole tunnetta, voimaa tai merkitystä.” (Tetrazzini 1909.)

Kun hengittää tunteen kautta kuin keho huokaisi sisäänhengityksellä, niin silloin ei suorita hengitystukea mekaanisella lihastyöllä, vaan keho vastaa ilmaisuun juuri tarvittavalla voimalla. Caruson nieluneliö on yksinkertaisesti avoin portti, josta ääniä kulkevat ja sinkoutuvat pääresonanssiin. Mutta sen alla on tunteen säätelämä joustava hengitys, joka pitää jännitykset kaukana ja äänen aloituksen pehmeänä. Tästä aiheesta lisää luvussa Kurkun appoggio sivulla 33.

3.4 Chiaroscuro

Chiaroscuro on sekin italiaa, kuten kaikki tässä kirjoituksessa käyttämäni bel canton termit. *Chiaro* tarkoittaa kirkas ja *scuro* tumma. Klassisen laulajan äänen *timbre* syntyy näiden kahden äänenväriin yhteisvaikutuksesta. Chiaroscuro on kvaliteetti, josta kuulija ei voi erehtyä; se yhdistetään välittömästi oopperalauluun jo ensimmäisestä sävelestä lähtien.

Kirkas ääni ilman tummaa väriä kuulostaa kimeältä huudolta. Liioiteltu tumma kvaliteetti äänessä taas aiheuttaa sameutta.

Yksinkertaistettuna voisi kuvailla asian niin, että pelkkä kirkas kvaliteetti aiheuttaa tuskallisen korkean kurkunpään asennon ja ääntöväylän lyhenemisen. Kun laulaa korkealle, niin kurkunpää ahdistaa jo leukaa ja ääni kuulostaa kuristetulta ja ohuelta.

Kun taas liioittelee tummaa kvaliteettia niin laulaa usein liian suurella volyymilla pää hieman eteenpäin työnnettynä ja kurkunpää lukittuna alhaiseen asentoon. Jos yrittää laulaa ylöspäin menevää skaalaa kurkunpää fiksattuna mahdollisimman alas , niin se voi olla hyvin haitallista.

Kunnollinen sisäänhengitys aikaansaa kurkunpäässä alaspäin venyvän liikkeen ja nojauksen aistimuksen kyljissä ja palleassa, se auttaa ylläpitämään avointa ja vapaata tunnetta kurkussa. Näin kurkunpää lepää alhaalla ilman suoraa tahdonalaista manipulointia, tapahtuu *trakeaaliveto*. Tästä ilmiöstä kirjoitin sivulla 11. Ääntöväylä taas ottaa hallinnan kurkunpään liikkeiden johdattamana ja muokkaa itseään pituus- ja leveysuunnassa lähinnä huulten, kielen ja kitalaen avulla. Äänikvaliteetti, joka tästä toiminnosta syntyy on scuro.

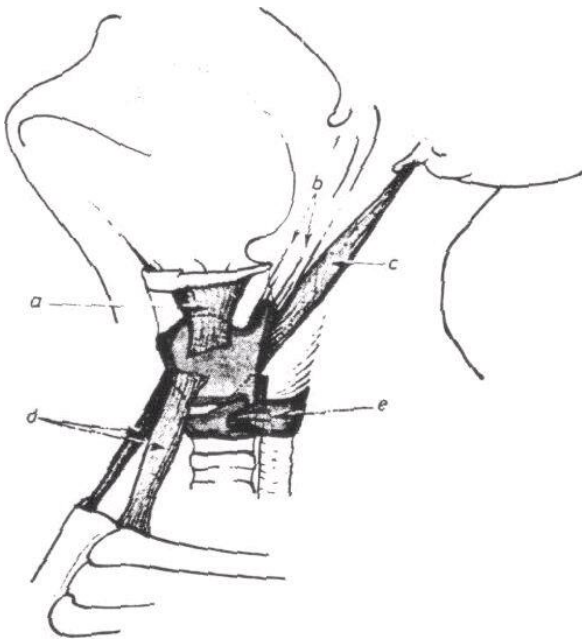
Stark on tutkinut perusteellisesti Garcia II:n äänikvalitetin ihannetta liittyen chiaroscuroon. Garcian mielestä paras tulos saavutetaan kun äänessä yhdistyy *éclat* (kirkkaus) ja *rondeur* (pyöreys). Ääni-ihanne siis yhdisti briljanssin, joka syntyy kiinteästä ääniraon sulusta (coup de la glotte) ja tummuuden, joka syntyy kurkunpään matalasta asennosta ja laajennetusta kitapurjesta (Garcia 1847, 1:16, 1984, 37-46). Garcia ei käyttänyt käsitettä chiaroscuro mutta hänen ääni-ideaalinsa oli sopusoinnussa kaikkien kyseiseen kvaliteettiin liittyvien kuvauksien kanssa. (Stark 1999, 39-40; Pilotti 2009, 26.)

Laulajan ei pidä yrittää vaikuttaa kurkunpään liikkeisiin millään muulla keinolla kuin oikeaoppisella hengitystekniikalla. Tenori Adolphe Nourrit, joka traagisesti päätti päivänsä epäonnistuttuaan oppimaan tuetun korkean C:n salat (kerroin tästä sivulla 5) kärsi luultavasti väärinkäsityksestä kurkunpään käytöstä (Coffin 1989, 23). Chiaroscuro saavutetaan ilman suoraa lihastyötä kurkunpään ja kurkun tasolla, vaan hyvällä hengityksellä ja kiinteällä ääniraon sululla. Italialaisessa laulukoulussa vältetään painamasta kurkunpäästä alaspäin keinotekoisesti. Richard Miller kirjoittaa (2002, 83-91), että italialaisen laulukoulun suosima hiljainen sisäänhengitys on tunnusomainen hyvälle appoggiolle ja aikaansaa suhteellisen matalan ja vakaan kurkunpään asennon.

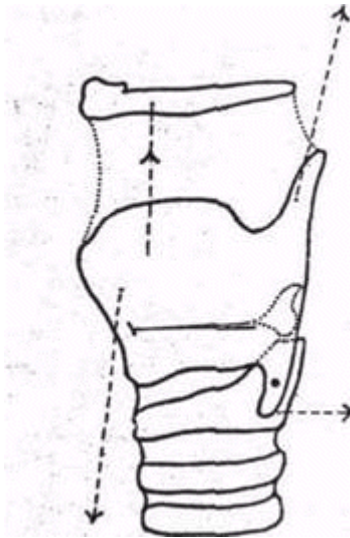
Chiaroscuro oli myös Giovanni Battista Lampertin ääni-ihanne. Starkin mukaan (1999, 33) W. E. Brown on todennut: *“Vaikka saatat tarvita laajan äänialan, et pysty muokkaamaan säveliä ennen kuin äänesi resonanssi on pyöreä ja täyteläinen...chiaroscuro. “Tummanvaalean” sävyn pitää olla alati läsnä”*.

"Although you may acquire a wide range of voice, you cannot modulate the sounds until the resonance of your voice becomes round and rich...*chiaroscuro*. The "dark-light" tone should always be present".

Tässä alla on kaksi kuvaa, jotka havainnollistavat miten herkän instrumentin kanssa laulaja on tekemisissä. Rustoihin kiinnitetyt lihakset supistelevat kaikki hieman eri suuntiin eikä niiden luonnolliseen toimintaan saa puuttua. Klassisesti koulutetun laulajan pyrkimys onkin äärimmäisissä olosuhteissa yrittää pitää "äänirasiansa" rentona ja sen toiminnot luonnollisina.



Kuva 4 "Ripustautumismekanismi – elastinen tukirakenne (a) thyro-hyoidlihakset: nostavat (b) pehmeän kitakaaren lihakset: nostavat (c) stylo-pharyngeus: nostavat (d) sterno-thyroidlihakset: alentavat (e) crico-pharyngeus: alentavat" (Shore 1990–1993, 49)



Kuva 5 Ripustautumismekanismin suunnat (Shore 1990-93, 49)



Kuva 6 Äänihuulet (Helsingin Yliopisto 2016)

4 Laulumaailman tähtien mielipiteet

Olen halunnut tutkia, miten todelliset tähtilaulajat kuvailevat omaa laulutekniikkaansa ja niin halusi onneksi myös yhdysvaltalainen basso Jerome Hines (1921-2003). Hines, itse 35 vuotta oopperamaailman huipulla, haastatteli 38 kuuluisaa kollegaa heidän laulutekniikastaan. Tuloksena oli 1982 julkaistu kirja *Great singers on great singing*. Olen tutkinut ja koonnut haastateltujen näkemyksiä hengitystekniikasta, ”tuesta”, äänen sijoituksesta ja käsitteestä ”avoin kurkku”. Tulos on hyvin värikäs kollaasi subjektiivisia kokemuksia, joista kuitenkin nousee muutama perustotuus, joita jokaisen laulajan kannattaa ottaa vakavasti.

Laulupedagogi Jean Roland Lafonde lainaa sopraano Beverly Sillsin (1929-2007) sanoja omassa internetkirjoituksessaan:

”Mitä tahansa teetkin, älä etsi hätäratkaisua. Beverly Sillsin sanoin: ”Ei ole oikopolkuja minnekään, jonne kannattaa mennä”

Whatever you do, don`t seek some quick fix. In the words of Beverly Sills: “There are no shortcuts to anyplace worth going”

4.1 Laulajan hengityksestä

Magda Olivero (1910-2014) kertoo laulutekniikastaan hyvin oivaltavasti, lailla vanhan diivan, joka jo palaa lauluoppilaidensa puolesta. Hän korostaa pallean käyttöä ja kehoittaa liittämään ”rakastavan” tunteen sisäänhengitykseen (Hines 1982, 207). Tietyn tunteen yhdistäminen sisäänhengitykseen on nerokasta koska se aktivoi ja tehostaa kehomme luonnollisia refleksejä myös tilanteessa, jossa laulaminen uhkaa muuttua raskaaksi suorittamiseksi. Rakastava sisäänhengitys on hidas ja lämmin ja saa jo ajatuksena hengityskoneistomme rentoutumaan vastaanottamaan laulajan syvähengitystä. Myös baritoni Sherrill Milnes (1935-) korostaa hitaan sisäänhengityksen etuja (Hines 1982, 176). Aina kun on mahdollista, tulee ottaa äänetön ja hidas sisäänhengitys, tämä oli myös vanhan italialaisen laulupedagogiikan harvoja meidän päiviimme asti säilyneitä neuvoja.

Olivero kertoo miten pallea ”nousee ja vastustaa” hengityksen loppuvaiheessa ja silloin hän oli valmis laulamaan. Hän varoittaa kovasta alukkeesta ja suosii saumatonta siirtymistä sisäänhengityksestä laulamiseen. Olivero kokee, että pallea nousee eikä leviä sivuille tai alas. Rintakehä laajenee kuin palkeet ja myös selkä kaartuu. (Hines 1982, 207.)

Jokaisen laulajan kokemus pallean liikeistä johtuu hyvin paljon hänen omasta fysiikastaan. Voidaan todeta, että pallea tulee kokea osana laulutukea, laajenee se sitten ulos-, ylös- tai alaspäin.

Myös sopraanit Licia Albanese (1909-2014), Beverly Sills (1929-2007) ja Gail Robinson (1946-2008) korostavat rintakehän laajenemista sekä sivuille että selän puolelle. Robinson kuvailee miten koko rintakehä jatkaa laajenemistaan fraasin loppuun asti. (Hines 1982, 22, 284, 306.)

Joan Sutherland (1926-2010) kokee, että hengitys ja tuki ovat kaksi eri asiaa. Hänen mielestään useimmat laulajat hengittävät liian ylös. Hänkään ei vähättele rintakehän laajenemista mutta sanoo sen olevan lopputulos siitä, että on hengittänyt niin alas kuin mahdollista. Hänestä hengityksen tulee tuntea alavatsassa asti. Sutherland kuvailee laulajan tukeaan mielenkiintoisella tavalla: ”tuki on kuin lattia, joka kannattelee ilmapalloa. Ilmapalloa ei saa sitoa kiinni.” (Hines 1982, 326-7.)

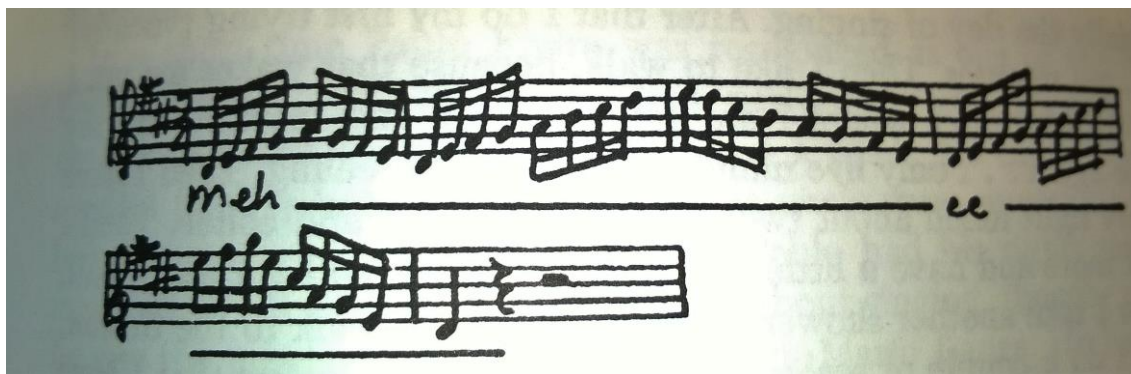
Sutherlandin aistimus lattian yllä vapaana kelluvasta ilmapallosta voidaan tulkitua pyrkimykseksi estää jännityksiä pesiytymästä vartaloon uloshengityksen tai laulun aikana. Ilmavirtaa vastustetaan, pidetään ilmapalloa täytenä ilman että lihakset kovettuvat sillä seurauksella, että seuraava sisäänhengitys on hyvin vaikeaa toteuttaa joustavasti. Koloratuurisopraano Rita Shane (1936-2004) kuvailee samaa vertaamalla hengitystuki tyynyyn, ”joka on vahva mutta ei jäykkä” (Hines 1982, 297).

Mezzosopraano Marilyn Horne (1934-) toteaa hengitystekniikan olevan 90 % koko laulutapahtumasta. Hänen kokemuksensa pallealihaksen osallisuudesta on, että se laajenee sisäänhengittäessä ulospäin ja säilyy kivikovana laulun aikana. (Hines 1982, 135.)

”Kivikova” tarkoittaa tuskin Marilyn Hornen laulaessa jäykkää ja puskevaa, vaan hän toteaa samassa, että pallean liike tuntuu laajenevan koko ajan ulospäin. Marilyn Horne

kertoo, että pallealihaksen herättelemineen tositoimiin onnistuu hyvin nojautumalla vasten pianoa. Tämä melko raju tapa on varmaan tuttu monelle suomalaiselle laulajalle ja siinä on oma totuuden siemenensä, jos tietää mitä tekee. Tämä on verryttely, jota Horne käyttää silloin kun pallean tuki ei tunnu toimivan (Hines 1982, 136).

Myös dramaattinen tenori Placido Domingo (1941-) luottaa tähän harjoitukseen. Pianoa vasten ponnistamisen lisäksi Domingo käyttää joustavaa vyötä, jonka avulla hän aistii nojauksen tunteen pallean alueella (Hines 1982, 104). Ymmärrämme, miten ratkaisevan tärkeä laulun osatekijä tämä yhteys ilmapirran ja nojaustunteen välillä on. Tässä alla on Domingon mielestä kaikkein vaikein ääniharjoitus, jonka jälkeen pallealihas yleensä on herätelty toimimaan tehokkaasti.



Kuva 7 (Hines 1982, 107)

Laulunopettajani Anita Vätkki (1926-2011) käytti tätä ääniharjoitusta. Vätkki kutsui sitä ”Domingoksi” ja piti sen onnistumista osoituksena siitä, että hengitystuki toimi. Lienee ollut oikeassa. Ääniharjoitus oli aina viimeisenä lämmittelynä ennen aarioihin siirtymistä.

Hengitystuen toimimattomuus johtuu oman kokemuksen mukaan siitä, että jokin virhetoiminto on päässyt syntymään, joka estää ilmanvirtaa kulkemasta vapaana. Virhetoiminto sijaitsee usein paljon korkeammalla kuin palleassa, esimerkiksi jäykissä leukaperissä, väsyneessä kielen kannassa tai muualla artikulaatiossa aiheuttaen hyperfunktioita. Tätä on tuskallisen vaikeaa korjata tarttumalla suoraan ongelmakohtaan aiheuttamatta aina vaan lisää virhetoimintoja. Puskemalla pianoa vasten ikäänkuin saadaan hyperfunktio unohtamaan viheliäisen temppunsa koko huomion keskittyessä ilmatyynyn” säilyttämiseen äärimmäisen ärsykkeen aikana.

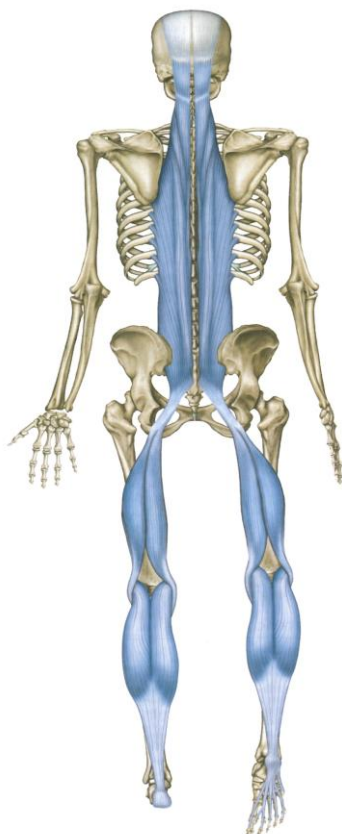
Marilyn Horne puhuu ”tuesta tuen alapuolella”. Hän kertoo miten jalat saattoivat olla ”maitohapoilla” näytöksen jälkeen. (Hines 1982, 135.) Muistan myös Anita Välkin usein maininneen tästä ilmiöstä. Horne lauloi paljon dramaattista koloratuuraa, Välkki lauloi korkeadramaattisen sopraanon rooleja ja molemmat käyttivät kaiken sen tuen, mitä oma keho tarjosi. Horne kuvailee miten koko selkä suoristui kun hän lauloi korkeita ääniä, miten hänellä olivat käytössään voimanlähteinään myös pakarat ja reidet. Tämä kokemus selän suoristumisesta ei ole pelkästään laulajan mielikuvituksen työkaluja vaan perustuu fysiologiseen tosiasiaan: faskioihin.

4.1.1 Faskiat – tuki tuen alla

Faskia on sidekudoskalvo, joka ympäröi, peittää ja jopa lävistää lihaksia. Minua kiehtoo ajatus siitä, että kaikki lihaksemme ovat yhteydessä toisiinsa ja riippuvaisia toistensa toiminnasta mm. näiden sidekalvojen ansiosta. Faskia on koostumukseltaan nestepitoinen ja tarvitsee hyvän nesteytyksen pysyäkseen kunnossa. Siinä vielä yksi hyvä syy laulajalle huolehtia riittävästä vedenjuonnista! Vesi ei kostuta ainoastaan kurkkua vaan koko kehoa kiireestä kantapäähän, hyvin nesteytetty hengityselinvenyys venyy reisilihaksiin asti.

Sidekudokset ovat nimensä mukaisesti sitomassa rakenteita toisiinsa ja samalla tukikudoksia, joiden tehtävinä on pitää kehomme yhtenäisenä, toimivana, yksikkönä ja välittää suuriakin voimia kehossamme ja suojata herkempiä rakenteita, kuten sisäelimiä. (Suomalainen 2012.)

Seuraavaksi on kuva ihmisen kehosta takaapäin. Siniset alueet ovat sidekudoskalvoja. Voidaan nähdä miten ne kulkevat päälta kantapäihin asti. Tätä kuvaa katsellessa melkein tuntee selkää pitkin sen voiman, joka on hyödynnettävissä, jos oppii löytämään yhteyden faskioissa heijastuvan hengityselinvenyksen ja äänen välillä.



Kuva 8 Ihmisen sidekudoskalvot. www.crossfitsweatshop.com

Magda Olivero kuvailee miltä tuntuu laulaa ylös korkealle C:lle : "Olen aivan tyhjä sisältä, on vain ilmapilari, joka ravistelee minua sisältä" (Hines 1982, 208).

Olen varma siitä, että Oliveron ilmapilarin alusta ulottui syvemmälle kuin pallea. Omakohtainen kokemukseni korkean alueen tuesta on kuin aukeaisi virtaus selkäranka pitkin alaspäin. Virtaus alkaa kurkunpään takaosassa täysin ilman että mitään tahdonalaista lihastoimintaa olisi tapahtunut. Tämän on vain annettava tapahtua. Virtaus jatkuu nopeasti alaspäin säveltason noustessa ja häntäluu voi olla hyvä päämäärä tai mikä ettei lattiaan asti. Kuva selittää minulle sen, miksi aistin tuen voimakkaasti suuntaavan kohti häntäluuta: sininen alue näyttää kapenevan siinä kohtaa taas laajetakseen reisiin. Korkeiden äänten tuki alkaa mielestäni syvetä tällä tavalla heti ylemmän ylimenon (*secondo passaggio*) jälkeen, naisilla e2-g2. Oliveron kokemus ravistelusta on mielenkiintoinen, se tarkoittaa minulle sitä, että tapahtuma on nimenomaan virtaava ja elastinen, kuten faskioiden tilan tulee olla, eikä pääse jäykistymään missään vaiheessa.

4.1.2 Tuki ja appoggio - ilmapalloefferkti

Spintosopraano Martina Arroyo (1937-), dramaattiset sopraanot Birgit Nilsson (1918-2005), Régine Crespin (1927-2007), Zinka Milanov (1906-1989) ja Rosa Ponselle (1897-1981) ilmaisevat ajatuksensa hengitystuesta hieman eri tavalla verrattuna kevyempiin ääniin. Eräs haastatteluissa toistuva vahva mielikuva on hengitys kuminauhana, paineena ja vastapaineena.

Zinka Milanov: *"Sinulla on tunne, kun aloitat laulamisen, kuin käärme menisi tästä tänne... Hän liikutti kätensä solar plexuksen alueesta, juuri kylkiluiden alla, kurkunpäähän ja sitten suuhun."* (Hines 1982, 169)

Merkillepantavaa on, että useampi dramaattisen äänifakin edustaja tässä korostaa rintakehän liikkumattomuutta sisäänhengittäessä. Ilman tulee mennä suoraan alas ilman että rintakehä liikkuu. Rintakehän ja pallean laajeneminen tuntuu tapahtuvan uloshengityksen / laulun aikana eli hengitystapahtuman loppuvaiheessa.

Régine Crespin: *"...alimmat kylkiluut auki ja pallea alas. Ja kun laulat niin kaikki nousee."* (Hines 1982, 83).

Joan Sutherland kertoi tekevänsä eroa tuen ja appoggion välillä (Hines 1982, 325). Toinen laulun jättiläinen Luciano Pavarotti (1935-2007) kuvailee tätä eroa myös vertaamalla ilmapalloon:

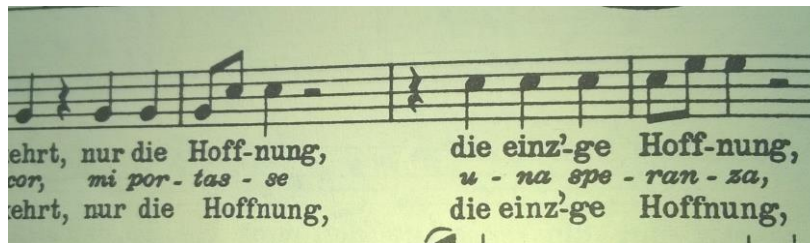
"...ylös" tapahtuu itsestään. Kun ilma menee ulos se (pallea) tulee automaattisesti ylös, hitaasti, hitaasti, kun laulat... Suuri salaisuus on antaa pallean laskeutua taas ennen seuraavan fraasin alkua.[] Se on ilmapallo...joka menee ylös ja alas." (Hines 1982, 221).

Sitten on taas dramaattinen mezzosopraano Fiorenza Cossotto (1935-), jolla tuntuu asioiden toimivan päinvastaisessa järjestyksessä kuin monella kollegallaan:

"Palleasta ylöspäin täytyy olla kevyt nosto mukaanlukien hartiat []...mihin ilma muuten menisi? Sitten on lihaspari, joka toimii kuin henkselit." (Hines 1982, 76).

Cossotto kertoo harrastaneensa balettia ja tunnustaa, että voimakas rintakehän nostaminen hartioita myöten on perua siltä ajalta. Olen itse Cossotton suuri ihailija, aikoinaan toivoin olevani hänen kaltaisensa mezzosopraano. Meidän muiden laulajien kannattaa varmaan suhtautua varovaisesti hartioiden nostamiseen sisäänhengittäessä mutta voidaan todeta, että Cossottoa sellainen ei haitannut. Hänellä oli vastapainona mielikuva henkseleistä, jotka varmasti toimivat samalla periaatteella kuin Pavarottin ilmapallo.

Tämä pallo-ajatus on ollut eräs parhaimpia saamiani neuvoja urani varrella. Erityisesti olen käyttänyt hyödykseni tätä ajatusta eräässä useimmille sopraanoille haastavassa aariassa: Mozartin Figaron häiden Kreivittären aaria *Dove sono i bei momenti*. Aarian loppunousu vaatii melkoisesti voimavaroja ja ne on usein kulutettu melko vähiin jo aikaisemmin pitkän aarian aikana. Hengitys uhkaa nousta liian korkealle laulajan väsyessä ja lopputulos saattaa olla todella kurja kurkunpään nouseminen sillä seurauksella, että äänihuuliin kohdistuva ilmapaine on liian kova. Dramaattinen koloratuura Cristina Deutekom (1931-2014) toteaa, että jos menettää sisäisen vastakkaisen lihasjännitteen, niin syntyy painetta äänihuulia vasten ja ongelmat alkavat (Hines 1982, 95). Lauluääni ei enää löydä yhteyttä ilmapirtaan vaan muuttuu liian kirkkaaksi kirkumiseksi ilman tummaa kvaliteettia, *chiaroscuro* katoaa. Tässä alla on kuva kriittisestä kohdasta ennen Kreivittären aarian loppunousuja.



Kuva 9 Aaria *Dove sono i bei momenti*, Figaron häiden II näytös

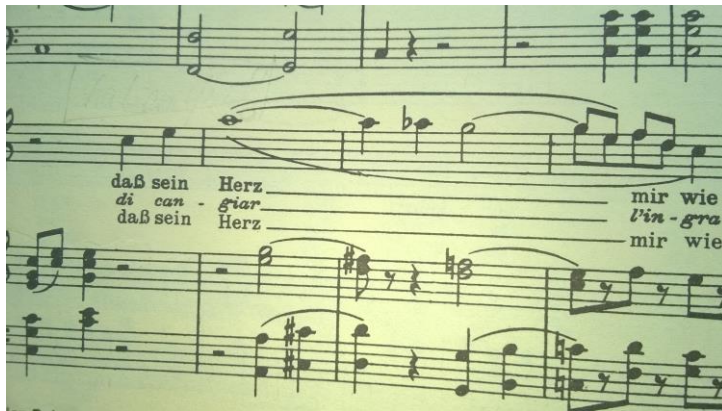
Kun laulaja pääsee tähän kohtaan hän tietää ettei ole paluuta, nyt mennään syteen tai saveen. Cossotto sanoo: ”*Täytyy aina olla rentoutus*” (Hines 1982, 74).

Tämä neuvo pätee tässä, salamannopeassa sisäänhengityksessä ennen *mi portasse*. Rentoutus on minulle tarkoittanut pehmeän kitakaaren nopeaa palautusta rentoon vaakasuoraan asentoon, kuin takaisin puheen tasolle. Toisin sanoin olen pienentänyt suun tilaa, mikä on auttanut rentouttamaan kielen kannan ja kurkunpään alaspäin ja

näin olen saanut mahdollisimman hyvät edellytykset luoda ”ilmapalloeffectin” kun nämä helposti rasittuvat elimet ovat poissa tieltä.

Ilmapallo on pehmeä pallo, joka on täynnä ilmaa. Sitä ei saa sitoa kiinni mutta sen täytyy saada pohjakosketus ennenkuin se pomppii ylös. Tästä Joan Sutherland puhuu sivulla 23.

Kuvittele vesisankoa. Kun painat ilmapalloa vesisankoon ja päästät irti, niin se ponnahtaa ylös. Sisäänhengitys on alaspäin painavaa voimaa ja hetki kun se vaihtuu uloshengitykseksi ja ääneksi on vastavoima. Alla on kuva melodialinjasta, joka seuraa heti edellisellä sivulla olevan nuottikuvan perässä ja se toistuu suurin piirtein samanlaisena noin neljä kertaa *con variazioni* hiertäen sopraanon ylimenoaluetta.



Kuva 10 Aaria Dove sono i bei momenti, Figaron häiden II näytös

Sopraanolla on hyvin aikaa kahden iskun aikana laittaa palikat kuntoon ilmapallon, eli nopean ja pohjia myöten käyvän sisäänhengityksen valmisteluun. Ääntöväylän rentouttaminen jo etukäteen kuvailemallani tavalla auttaa mielestäni parhaiten laulajaa saamaan ilmaa äänensä tueksi, koska tässä täytyy päästä esteettä hyödyntämään resonanssia. Jos ääntöväylän pehmytkudoksiin kohdistuu painetta, esimerkiksi yritystä sijoittaa ääntä johonkin ennenkuin ilma on ehtinyt käväistä alhaalla ja appoggio on päässyt ylös, niin voi heittää hyvästit resonanssille. Voidaan ajatella ilman käväisevän suoraan selkärankaa pitkin alas häntäluuhun asti pehmeänä ja nopean liikkeenä, joka välittömästi ponnahtaa ylös palleaan asti, ei korkeammalle. Pallea kohoaa hieman ja levittäytyy hieman eteen luoden näin nojauksen – appoggion. Ilmavirta vie ääntä kevyesti mukanaan hyvin tuettuna uudestaan ja uudestaan. Tärkeintä on antaa ilmapallon ponnahtaa ja olla puuttumatta resonanssiin. Tämä on kokemus painosta ja vastapainosta.

Dramaattinen tenori James McCracken (1926-1988) kuvailee tätä tapahtumaa omalla mielikuvallaan. Hän kokee, että on tuki on jousi ja appoggio on nuoli (Hines 1982, 158). Siinä ovat läsnä samat elementit kuin ilmapallokuvassa: alaspäin jousto ja nopea vapautus.

Baritoni Sherrill Milnes (1935-) saa päättää tämän jakson laulajan hengityksestä:

"...ankkuroitu tunne. Äänten täytyy olla ankkuroituja...[]. Yleisöt reagoivat siihen. Olet kuullut ihmisten sanovan, 'voi, kun hän laulaa, niin minulla on niin rento olo. En ole koskaan huolissani siitä. Rakastan sitä.' Se on ankkuroitu tekniikka, joka peilautuu yleisön kokemuksessa turvallisuuden tunteena. Jos et anna sitä tunnetta yleisölle niin sinulla ei tule olemaan uraa." (Hines 1982, 180.)

4.2 Mikä on ”avoin kurkku” laulutähtien mielestä?

Jerome Hines kysyi kolme eri laulutekniikkaan liittyvää asiaa kaikilta kuuluisilta kollegoiltaan. Toinen asia niistä oli käsite ”avoin kurkku”. Mitä tämä tuo laulajalle mieleen ja onko käytettävissä keinoja saavuttaa ja ylläpitää avointa kurkkua? Lauluopetuksessa haetaan yleensä rentoutta kurkun alueella ja tämä asia on suuren huomion kohteena.

Kymmenen laulajaa 35:stä sanoo pontevasti, että ”avoin kurkku” ei merkitse heille mitään. Lyyrinen tenori John Alexander (1923-1990) sanoi, että ”avoin kurkku” on rentouden lopputulos (Hines 1982, 27). Monet laulajat tuntuvat reagoivan torjuvasti koko termiin. Dramaattinen sopraano Birgit Nilsson kuvailee hankalaa alku-uraansa, jota varjosti sopimaton äänen koulutus. Hän yritti rentouttaa äänihuuliaan, joita oli koulutettu atakkeeraamaan kovalla alukkeella. Nilsson joutui tekemään kovasti työtä, jotta hän pääsi eroon kurkunpäänsä liiallisesta osallistumisesta: *”En halua ajatella sitä (kurkkua).!”* (Hines 1982, 197-198.)

Seitsemän laulajaa 35:stä myöntyy siihen, että haukotuksen tunne on hyvänä apuna kun kuvaillaan kurkun olotilaa laulaessa. Useimmat laulajat korostavat, että oikeanlainen sisäänhengitys ja hengitysilman käyttö mahdollistavat avonaisen ja rennon tunteen kurkussa ja tätä John Alexander varmaan myös tarkoitti. Kaikki ovat yhtä mieltä siitä, että kurkunpää liikkuu alaspäin sisäänhengityksen avulla mutta sitä ei saa ”naulata” alas.

4.2.1 Vokaalit

Sopraanot Beverly Sills, Shirley Verrett (1931-2010) ja koloratuura Roberta Peters (1930-) korostavat puhtaiden ja hyvin resonoivien vokaalien ja hyvän hengitystekniikan merkityksen kurkun rentouden saavuttamiseksi. Dramaattinen tenori Kurt Baum (1908-1989) käytti sanaa ”hellästi” toistuvasti puhuessaan laulamisesta, myös kysymykseen avonaisesta kurkusta hän vastasi *”Se syntyy hengittämällä hellästi ja juomalla vokaalit. Hellä attackki on tärkeää”* (Hines 1982, 37).

Voidaan vetää monta parallellia erilaisten kurkkuun liittyvien kokemusten välillä ja huomata, että kaikki ovat yhteydessä toisiinsa ja vokaaliin. Esimerkiksi Caruson kuvailema ”takainen atakki” a-vokaalilla (sivulla 19) on sama asia kuin Baumin kokemus juomisen tunteesta. Moni laulaja todistaa, että kun ääni toimii hyvin niin syntyy juomiseen verrattava kokemus kurkunpään. Kurkku on juodessa hyvin avara ja rento ja varsinkin kurkunpään takaosa on väljä. Tuntemus on sama kuin kuvailemani energianvirtaus faskioita käsittelevässä luvussa sivulla 26, näin ollen vokaalimuodostus on tiiviisti yhteydessä hengitystekniikkaan. ”Hengitä vokaalilla” on tavallinen neuvo ja sisältää suuren totuuden äänenmuodostuksesta. Vokaalin ”juominen” jo ennen kuin fraasi alkaa varmistaa avonaisen ja jännityksistä vapaan kurkun. Käsittelen myös ”kurkun appoggiota” hieman edempänä ja se selventää lisää asioita tähän liittyen.

4.2.2 Kieli

Jerome Hinesin haastattelemat tähtilaulajat mainitsevat melko säästeliäästi kielen manipuloinnin laulamissa. Moni kehoittaa viisaasti olemaan ajattelematta sekä kurkkua että kieltä, kun tällainen tiedostaminen monessa tapauksessa vain aiheuttaa lisää jännityksiä. Mutta on kuitenkin heitä, jotka pitävät tietoisesti kielen asennon muokkaamista tärkeänä. Sopraano Milyn Horne pitää kielen käyttöä monen sopraanon ongelmana ylä-äänillä. Hän yhdistää kurkun avaamisen kielen madaltamiseen tai litistämiseen:

”Sanoisin, että hän voi haukotella, ja kurkunpää menisi alas...haukotuksen alku...Ja kieli litistyy. Naisääni...mitä korkeammalle hän menee sitä litteämmäksi sen (kielen) pitäisi mennä, ja sitä suurempi kuoppa (kielessä), kielen kärki työnny vasten alahampaista.” (Hines 1982,136.)

Luisa Tetrazzini oli samoilla linjoilla Hornen kanssa. Hän omisti kokonaisen luvun artikkelissaan (Tetrazzini 1909) laulutekniikasta otsikolla ”Kielen hallitseminen” (*The Mastery of the Tongue*). Lyrinen baritoni Pablo Elvira (1937-2000) kuvailee miten kielen pitää nousta hieman ylös kurkusta ja samalla tapahtuu pieni kohotus pehmeässä kitakaareissa (Hines 1982, 115).

Kielen asennon tiedostaminen on mielestäni tärkeitä koska kieli vaikuttaa paljon kurkun rentouteen ja resonanssiin. Kielen kärki lepää luonnostaan useimmilla laulajilla vasten alaleuan etuhampaista. On kuitenkin olemassa kuuluisia poikkeuksia, laulajia,

joilla kielen kärki näyttää nousevan pystysuoraan ylöspäin! Mielestäni ei ole syytä puuttua tähän jos äänen tuotto on siitä huolimatta vapaata ja resonoivaa. Olen huomannut, että tiettyjen vokaalien kohdalla on kannattanut antaa kielen reunojen levitä hieman. Silloin on vokaalin resonanssi noussut aivan uudelle tasolle tavalla, jota ei olisi voinut millään muulla tavoin saavuttaa. Ajattelen usein kielen reunoja ja pyrin pitämään niitä pehmeinä. Tällä tavoin varmistan, että kieli lepää hieman leveänä ja sen kärjessä on pieni kuoppa.

4.2.3 Kurkun appoggio tai coup de la glotte

Ammattia harjoittavien laulajien mielipiteet laulutapahtumasta ovat usein hämmentävää luettavaa. Tässä käsittelen ilmiötä ”kurkun appoggiota”, tai tuen tunteen äänihuulissa. Tätä ilmiötä ei voi sivuuttaa koska siitä todistavat laulun jättiläiset, dramaattiset tenorit Franco Corelli (1921-2003) ja Luciano Pavarotti (1935-2007) sekä dramaattinen mezzosopraano Fiorenza Cossotto (1935-). Garcia II perusti laulopedagogiikkansa coup de la glotte –metodiin. Tästä kirjoitin luvussa Garcian koulukunta sivulla 7.

Pavarotti ei suoraan käytä sanaa *appoggio* liittyen äänihuuliin, vaan hän käyttää termiä *mordere la voce* – äänen pureminen. Pavarottin mielestä ääni alkaa kurkunpäässä, äänihuulissa ja tämä on jotain, minkä saa ja pitää tuntea fyysisesti: ”*Sinun täytyy saada äänihuulet väreilemään välittömästi.*” Pavarotti kuvailee, miten hän voitti vaikeutensa korkeiden äänten kanssa ”puremalla ääntä”, tarkoittaen että äänen atakki pitää tuntea. Alkuun Pavarotti tunsu kuin kuristuvansa kunnes lihakset vahvistuivat. (Hines 1982, 220-222.)

Arturo Melocchi (1879-1960) oli italialainen baritoni ja laulopedagogi, joka tunnetaan parhaiten tenori Mario del Monaco opettajana ja vaikuttajana Franco Corellin äänelliseen kehitykseen. Corelli opiskeli Melocchin luona ainoastaan muutaman kerran, mutta omaksui tämän opin epäsuorasti ystävänsä baritoni Carlo Scaravellin avulla. Scaravelli oli Melocchin oppilas ja välitti tiedon eteenpäin. (Melocchi 2016.)

Melocchin metodi oli *laryngaalinen* tai *glottaalinen*. Ilman paine tuntuu äänihuulia vasten ja sitä vastustetaan. Tätä voi Corellin mukaan harjoitella seuraavasti: avataan kurkku kunnolla hengittämällä syvään ja lauletaan samaa säveltä a-vokaalilla: aa – aa – aa. Haetaan tuntumaa äänihuulten sulkuun. On tärkeätä muistaa, että atakki ei tule yksinomaan äänihuulista vaan myös pallealihas osallistuu säätelemällä painetta. Näin

atakki ei saa tuntua kovemmalta kuin puhuessa, mutta se on tietoinen ja harjoituksissa tuntuu äänihuulia vasten nojaus. Corelli kertoi, että laulaessa korkeammalle katoaa tietoisuus äänihuulista. Ainoa mikä jää on tunne, että kurkunpää pysyy alhaalla. (Hines 1982, 59-60.)

Tenori James McCrackenille (1926-1988) esittelee ääniharjoitusta, jossa hän tavoittelee rentoutta kurkkuunsa paikantamalla äänihuulensa. Hän hengittää ensin syvään ja antaa äänihuultensa toistuvasti napsahtaa yhteen äänettömästi, käyttäen vähän ilmaa. Tämä tuntuu rentoutena kurkun takaosassa, ”*kuin voisi nielaista kananmunan*” (Hines 1982, 160). McCracken ei varsinaisesti mainitse edustavansa Melocchin koulukuntaa, mutta hänen harjoituksensa auttaa ymmärtämään sitä avaruutta, joka tuntuu ääntöväylässä parhaimmillaan tässä metodissa.

Fiorenza Cossotto käyttää termiä appoggiare liittyen kurkunpäähän kun hän kuvailee siirtymistä rintarekisteristä keskirekisteriin. Hän antaa enemmän tilaa kurkunpäähän haukotuksen tunteella samalla hetkellä kun atakkeeraa ääntä. (Hines 1982, 74.) Tässä tapauksessa on kyseessä pehmeä aluke, joka myös tuntuu nojauksena äänihuuliin, mutta ei yhtä kouriintuntuvasti kuin glottaalinen metodi.

Olen itse pehmeän alukkeen kannattaja, se on mielestäni paras keino varmistaa että kurkku on mahdollisimman ”auki” . On kuitenkin tilanteita kun laulajan on hyvä harkita tietoista glottaalista metodia. Laulajan vanhetessa veltostuvat kurkunpään lihakset ja vibraatio saattaa muuttua huojuvaksi. Silloin voi verryttellä äänihuulten ja kurkunpään lihaksia kokeilemalla tietoista äänihuulten sulkua edistäviä harjoituksia edellyttäen, että appoggio on kaiken tukena ja turvana. Jos oma lauluinstrumentti reagoi suotuisasti subglottaalisen paineen tiedostamiseen niin metodi saattaa silloin sopia oikein hyvin.

4.3 Äänen sijoituksesta

4.3.1 Laulaminen on muutakin kuin hengitys

Laulumaailman suuret tähdet ovat monta eri mieltä äänen oikeasta sijoituksesta. Eriävistä näkemyksistään ja kokemuksistaan huolimatta kaikkien pyrkimys on tasapainottaa äänihuulia vasten kohdistuvaa ilmapainetta. Kokemus äänen sijoittumisesta jonnekin pään alueelle auttaa laulajaa löytämään laulamisen helppoutta,

koska silloin hänellä on kiintopiste kaukana herkän kurkkunsa karikoista. Kokemus äänen väreilystä kasvojen resonanssionteloissa auttaa laulajaa. Vaara vaanii vain siinä tapauksessa, kun unohdetaan hengitysyhteyden. Muista siis ”juoda” vokaalisii!

Jerome Hines esittää kuuluisan väitteen ”jos hengität oikein, laulat oikein” dramaattiselle mezzosopraanolle Gilda Cruz-Romolle (1940-). Cruz-Romon vastaus on: ”*Voi ei, siihen kuuluu paljon muutakin [] ...Kun sijoitat, et paina.*” (Hines 1982, 91.) Näkemyksiä oikeasta sijoituksesta ovat hyvin monenlaisia. Valtaosa mestarilaulajista suhtautuvat varovaisesti äänen tietoiseen sijoittamiseen, mutta suostuvat kuitenkin analysoimaan missä ääniaallot tuntuvat resonoivan. Toisaalta esim. Placido Domingo ja Nicolai Gedda (1925-) ovat esittäneet painavia puheenvuoroja kasvojen resonanssitiloista ja äänen projisoinnista itsensä ulkopuolelle. Tästä enemmän seuraavassa alaluvussa.

4.3.2 Maski

Laulajan *maski* tarkoittaa tilaa, joka sijaitsee kasvojen edessä. Kuin teatterinaamio, joka muodostaa kasvot kasvojen päällä, myös laulajan maski tuntuu olevan kasvojen ulkopuolella. Jotkut laulajat tuntevat ääniaaltojen väreilyä kasvojen etuosassa, nenän ja otsan onteloissa, etuhampaissa ja kovassa kitalaessa. Laulaja tavoittelee kantavaa ja kirkkaasti soivaa ääntä ohjaamalla äänensä soivan ytimen resonoimaan tiettyyn paikkaan kasvojen luustossa.

Gedda ja Domingo kuvailevat molemmat, miten tähtäävät kasvojen ulkopuolella sijaitsevaan pisteeseen. Gedda kertoo, miten hän alkuun ”hengittää auki” nenän yläpuolella sijaitsevat ontelot, jotta ääni löytää tiensä kasvojen etuosaan. Gedda kehoittaa myös työstämään äänen korkeaa sijoitusta, jotta korkeat pianissimot onnistuisivat. Domingo ei Geddan tavoin korosta kasvojen resonoivien onteloiden suoraa manipulaatiota vaan vertaa ääntään tennispalloon, jonka lentorata on yleisön ja hänen välissä (Hines 1982,123-124, 105.)

Dramaattinen sopraano Rosa Ponselle (1897-1981) kuvailee omaa suhdettaan laulumaskiin sanoilla ”*kuin kasvot irtoaisivat*”. Joan Sutherland, jonka äänen täydellistä sijoitusta kukaan ei tohdi kyseenalaistaa, käyttää sanaa ”projisoida”. (Hines 1982, 255, 327.) Sivistyssanakirja antaa projisoida-sanalle synonyymi *heijastaa*, joka mielestäni sopisi paremmin kuvailemaan ääniaaltojen väreilyä. Kun ääni purkautuu ulos ihmisen

suusta niin ääniaaltojen hillitön tanssi ääntöväylässä heijastuu väreilynä kasvojen luustossa.

Mielestäni tietyn resonoivan pisteen hakeminen kasvojen luustossa tai niiden etupuolelta korreloi kurkun appoggion kanssa, josta kirjoitin sivulla 33. Laulaja aistii kiintopisteitä laulaessaan, niistä tulee osa jokaisen yksilöllistä laulutapahtumaa kuin tarkastusasemia, joiden kohdalla pysähdytään varmistamaan, että oma mekaniikka toimii ja palvelee hyvin. Yhtä hyvin kuin jotkut puhuvat kurkunpään appoggiosta niin voisi puhua ”maskiappoggiosta”.

Toiset laulajat taas varoittavat nuoria laulajia maskiin laulamisen vaaroista. Tenori James McCracken toteaa, että moni tärkeä toiminto tulee ohitetuksi, jos laulaja liian aikaisin kiinnittää huomiota maskiin. Ensin pitää löytää vapaasti virtaava ääni oikean hengityksen avulla. Jos heti alkuun ruvetaan ohjaamaan ääntä kasvojen pieniin onteloihin niin jää aktivoimatta valtava suuri resonanssitekijä, joka sijaitsee rintakehässä, takanielussa ja takaraivossa. Äänestä puuttuu vartalo resonanssi ja siitä tulee ohut ja flegmaattinen. (Hines 1982, 161.)

Myös baritoni Mario Sereni (1928-2015) kehoittaa suhtautumaan varauksella ”*kuuluiseen mascheraan...Liika etisyys aiheuttaa ylävireisyyttä ja taas liika takaisuus aiheuttaa alavireisyyttä*”. (Hines 1982, 293). Serenin mielipide tukee sitä, että laulajan kannattaa kiinnittää huomionsa tärkeämpiin asioihin kuten hengitykseen ennen kuin miettii mihin ääni heijastuu.

4.3.3 ”Ääni on pallo suihkulähteen päällä”

Lähes kaikki Jerome Hinesin haastattelemissa laulajista ajattelevat äänensä soivan mahdollisimman korkealla päässä, kaukana kurkusta ja suusta. Heistä moni ei tietoisesti sijoita ääntään mihinkään ja he suostuvat vastahakoisesti analysoimaan mihin ääni mahdollisesti heijastuu.

Usein toistuva mielikuva soivasta äänestä on korkealla pyörivä pallo, joka pysyy paikallaan suihkulähteen yläpuolella. Mielestäni aistimus pyörivästä pallosta syntyy kun äänihuulet sulkeutuvat pehmeästi eikä paukahtaen, silloin juuri tarvittava ilmamäärä läpäisee äänisulun ja ääni on kiinteä ja kantava. Pallean keskellä on kuin pulppuava suihkulähde, jota Luisa Tetrzzini kutsui sanalla ”hengityssulku” (Tetrzzini 1909).

Tämä tapahtuu välittömästi sisäänhengityksen jälkeen, kuin jäisi mikrosekunnin odottamaan, että lämmin ilmavirtaa suihkuua kohti äänihuulia. Opettajani Marjut Hannula kehoittaa esimerkiksi ”laulamaan vasta silloin kun on pakko”. Tämä kaikki on laulajan suihkulähdettä.

Sopraano Gail Robinsson (1946-2008) kuvailee samaa asiaa omalla tavallaan: ”*Joskus tavoittelen kuvaa putkesta, joka kulkee palleasta kurkun läpi päähän. [] Tunnen kuin (silmien välissä) olisi äänipallo ja se pyörii.*” Dramaattinen tenori Kurt Baum (1908-1989) tarjoaa taas seuraavaa: ”*Lempeä attackki on tärkeää. Se on kuin suihkulähde, jonka päällä on pallo. Jos suihkulähde avataan liian nopeasti, pallo putoaa pois. Sitä täytyy tukea...avata...käyttää...hellästi.*” (Hines 1982, 37, 285.)

4.4 Mieli

Tenori Luciano Pavarotti:

”*Minulla ääni alkaa mielessä*” (Hines 1982, 220).

Sopraano Joan Sutherland:

”*Asetat äänen mielessä ja...projiso!*” (Hines 1982, 326).

Spinto-sopraano Martina Arroyo (1937-):

”*Ääni alkaa mielessä, ei vartalossa.*” (Hines 1982, 33).

Laulajan instrumentti on niin kompleksinen, että sen hallinnan oppiminen on joskus aivan tuurista kiinni. Sen lisäksi, että laulajalla on kaikki edellytykset kuten upea ääni, musikaalisuutta, esiintymisvietti ja hyvä hermojen hallinta, sisäinen valo jota myös karismaksi kutsutaan, hyvä perusterveys, hyvä keskittymiskyky, erinomaiset sosiaaliset taidot ja pitkäjänteisyyttä opiskelussaan, niin hänen täytyy myös päästä sopivan opettajan oppilaaksi. Lisäksi täytyy olla rohkeutta siirtyä toiselle opettajalle jos yhteistyö ei tuota tulosta kohtuullisen ajan kuluttua.

Kaikki nämä klassisen laulun vivahteet, joita olen tässä kirjallisessa työssä käsitellyt peilaten melko vapautuneesti omiin kokemuksiini, ovat ne työkalut, joita jokaisen laulajan täytyy laulu-opiskelussaan käsitellä ja tehdä itselleen ymmärrettäviksi. Lisäksi niihin joutuu aivan varmasti palaamaan uran aikana uudestaan ja uudestaan, koska

laulutaito vaatii enemmän huoltoa kuin esimerkiksi auto. Kerran vuodessa ei riitä vaan tarpeen mukaan tulee käydä opettajan huollossa useinkin.

Haluan näin lopuksi kiinnittää lukijan huomio mielen ja ajatuksen merkitykseen. Laulajan täytyy treenata appoggioa kunnes hengitysyhteys ääneen toimii automaattisesti ja inhalare la voce on itsestäänselvyys. Basso Martti Talvela (1935-1989) toteaa, että laulamissa on vain muutama perustotuuus ja monet opettajat tekevät siitä liian monimutkaista (Hines 1982, 333). Hengityksen täytyy säädellä ilmanpainetta muuttumatta jäykäksi lihaspennisteluksi, kurkun täytyy olla vapaa ja artikulaation täytyy olla ”irtonaista”, kuten Anita Välkki aina sanoi.

Basso Martti Talvela:

”(Äänen) väri tulee välittömästi kun olet hyvässä kunnossa ja ajattelet mitä laulat. [] Sinun ei pidä olla tyhjä kello.” (Hines 1982, 335-336).

Laulutaito korkealla taiteellisella tasolla on taitolaji, joka vaatii tekijältään jatkuvaa tarkkailua. Samalla pitäisi vapautua liiallisen kontrollin ikeestä, jotta yleisön ei tarvitsisi huomata lauluteknisiä haasteita vaan saisi ainoastaan nauttia lopputuloksesta. Kun ymmärrämme mikä vapauttava voima on ennakoivassa ajattelemisessa, niin kehomme ja laulukoneistomme saa mahdollisuuden ratkaista itse hyvin monet ongelmat. Itse turhauduin usein kun sain nevon olla ”tunnelmassa” tai ”laulaa sydämestä”, kunnes ymmärsin että sydän on hengityslihaksisstossa! Tunne huokaa meissä ja säätää hengitystapahtuman tehoa juuri sopivaksi sille asialle, jota aiomme ilmaista - edellyttäen, että olemme tehneet kotiläksymme ja harjoittaneet appoggioamme ja sen yhteyttä ilmapirtaan. Kun hengittää sisään seuraava vokaali mielessä, niin sekin on työtä mielen tasolla ja vapauttaa instrumentin itse ratkaisemaan, mitä tulee tehdä seuraavaksi.

5 Pohdiskelua

Tässä kirjallisessa työssä olen tietoisesti välttänyt syventymästä laulamisen tieteelliseen tutkimukseen ja keskittynyt lähes yksinomaan selittämään lauluterminologiaa omien ja muiden kokemien mielikuvien ja aistimuksien kautta. Käytämme mielikuvia, niin sanottua ”kukkaiskieltä”, koska kaikkiin laululihaksiin ei voi vaikuttaa suoraan tahdonvoimalla. Tämän lisäksi tarvitaan konkreettista tekniikkaa, vaikka haemme edelleen ”sisäistä hymyä”, ”laulamme silmillämme”, ”juomme vokaaleja” ja ”haistelemme kukkia”. Hyvä mielikuva jää elämään ja auttaa muitakin laulajia löytämään oman Graalin maljansa.

Tämä työ on suunnattu kokeneille laulajille ja lauluopettajille, jotka ovat valmiita pohtimaan laulutekniikkaa monesta eri näkökulmasta. Laulu-uraa vasta aloittelevan laulajan kannattaa uteliain mielin lukea mielikuvia käsittelevää aineistoa, kuitenkin yrittämättä suoraan soveltaa jonkun esikuvansa käyttämää kehollista kokemusta. Ammattilaulajien fyysiset kokemukset ovat pitkälle kehittyneen laulutaiteen lopputulosta, eivät välttämättä sovellettavissa opiskelun alkutaipaleella.

Olen tätä työtä tehdessäni saanut vahvistuksen sille, että hyvin erilaisilta kuulostavat laulutekniset neuvot usein tähtäävät täsmälleen samaan soivaan lopputulokseen. Neuvojen ja ohjeiden monimuotoisuus on tarpeellista laulutaiteessa, koska jokainen laulaja on yksilö ja kokee laulutapahtumaa uniikilla tavalla omassa kehossaan. Laulupedagogille tällaisen asian oivaltaminen on äärimmäisen tärkeätä ja velvoittaa tutkimaan ja arvioimaan omaan pedagogiikkaan liittyvää ajattelu- ja toimintatapaa yhä uudestaan.

Olen tuonut esille runsaasti erilaisia tapoja kokea laulutekniikkaa. Erityisesti uutta mielenkiintoa minussa on herättänyt Garcia II:n suosima glottaalinen metodi tai coup de la glotte. Tämä metodi saa monen hiukset nousemaan pystyyn kauhusta vieden ajatukset väkivaltaiseen äänihuulten yhteenlyömiseen. Kokemukseni mukaan se saattaa kuitenkin olla suureksi avuksi, kun ääni ei tunnu löytävän ydintä ja kantavuutta. Olen itse kokeillut tätä metodia ja laulanut vähän aikaa jokseenkin menestyksekkäästi sen turvin. Joku on sanonut: ”jokaisella ratkaisulla on omat ongelmansa”. Tämä metodi saattaa houkutella laulajaa liikaa innostumaan ääniraon kiinteään sulun erinomaisista vaikutuksista – ääni tuntuu yhtäkkiä soivan vakaampana ja kiinteämpänä. Laulaja on onnekas, jos hänellä on tukenaan tätä asiaa ymmärtävä opettaja. Appoggion tehtävä

ilmapaineen säätäjänä on oltava jatkuvan huomion kohteena, muuten alkaa pian ongelmia kasautumaan ja laulaja joutuu taas tuuliajolle. Huomaan lähestyneeni tätä kurkun atakkia hieman varoen, kuin kieltäen oman kokemukseni aiheesta. Tähtilaulajat Pavarottin, Corellin ja Cossotton todistukset ovat kuitenkin vakuuttavia ja haastavat meitä pohtimaan tätä aihetta.

Olen joutunut rajaamaan aiheita. Käsittelemättä ovat jääneet ensimmäinen ja toinen ylimenoalue, italiaksi *primo* ja *secondo passaggio*. Jerome Hinesin haastattelukirja tarjoaa mielenkiintoista tutkittavaa tästä aiheesta. Myös bel canto –laulun taiteellista työtä kuvailevat termit *legato*, *portamento* ja *mezza voce* ansaitsisivat huomiota. Kiinnostava aihe olisi myös lauluformantti, joka on tieteellinen termi ja on siitä syystä jäänyt huomiotta tässä työssä. Haluan jatkossa tutkia tätä lauluakustisia ilmiöitä käsittelevää termiä. Asian tutkiminen antaisi minulle jälleen uutta näkökulmaa mm. laulajan äänen väreilystimuksiin.

Haluan tällä työllä edistää erilaisuutta suvaitsevaa keskustelua laulu-alan ammattilaisten välillä. Keskustelun ilmapiiri on muuttunut paljon omista opiskeluajoistani lähtien. 1990-luvulla minusta tuntui, että laulajien välistä keskustelua leimasi voimakas tarve luoda vahva ja erehtymätön mielikuva itsestään. Jos oli äänellisiä ongelmia, niin niistä ei sopinut puhua. Olen itse aina halunnut keskustella laulamisesta ja laulutekniikasta. Aiheesta kirjoittaminen on osoittautunut minulle oikeaksi tavaksi käsitellä itselleni tärkeitä asioita.

Tätä kirjoittaessani olen ammentanut aineistoa paitsi Jerome Hinesin haastattelukirjasta, myös omasta kokemusmaailmastani. Kuten alussa kerroin, olen itse jälleen kerran laulun opiskelija. Haluan tutkia ja toteuttaa laulutekniikkaa omassa kehossani niin pitkälle kuin mahdollista, jotta voisin itse joskus toimia vastuullisena laulopedagogina. Olenko hälventänyt itselleni bel canto –taiteen mystiikkaa, kuten asetin tavoitteekseni työni johdannossa? Kyllä ja ei. Älyllisesti voisin sanoa, että olen osittain selvittänyt bel canton terminologiaa ja että ymmärrän nyt bel canton ääni-ihannetta paremmin. Olen kuitenkin laulaja, enkä voi kieltää tavoitettani yrittää ymmärtää näitä asioita täydellisesti myös kehollisella tasolla. Pyrkimykseni on edelleen kehittää ja jalostaa näitä ihanteita omassa lauluinstrumentissani. Pohdin, kokeilen ja arvioin asioita, joiden sanotaan johtavan kauniiseen lauluun. Olen huomannut, että tietyt elementit ovat aina läsnä lopputuloksessa: *chiaroscuro*, *inhalare la voce* ja hyvä hengityksen hallinta. Keinoja saavuttaa näitä ihanteita ovat kuitenkin monenlaisia. Bel

canto on mielestäni tavoitetila, joka on syntyy silloin, kun laulajan instrumentti on tasapainossa. Tasapaino, joka saavutetaan, kun sisään- ja uloshengityksen ristiriita muuttuu laulaessa harmoniaksi. Bel canto on ihannetila, jota kohti laulajan pitää kurottaa koko uransa aikana.

Lähteet

Brown, William Earl (1957). Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti. New York: Arno press [ensipainos 1931].

Caruso, Enrico (2016). <http://www.biography.com/people/enrico-caruso-9240288> (luettu 15.9.2016).

Coffin, Berton (1989). Historical vocal pedagogy classics. Maryland: Scarecrow press, Inc.

Duey, Philip A (1951). Bel Canto in its Golden Age. New York: King's Crown Press.

Helsingin Yliopisto (2016). <http://blogs.helsinki.fi/knkopetus/> (luettu 15.9.2016).

Hines, Jerome (1982). Great Singers on Great Singing. New Jersey: Doubleday and Co, Inc.

Jander, Owen (1980,1998). Artikkelit bel cantosta encyklopediassa The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: McMillan publishers.

Liljas, Juvas Marianne (2007). "Vad månne blifva af dessa barnen?". Stockholm: E-Print.

Melocchi, Arturo (2016). Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Arturo_Melocchi (luettu 23.9.2016).

Miller, Richard (2002). National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited. Lanham, Maryland, Oxford: The Scarecrow Press, Inc. 1997.

Mozart, W. A. (1786). Le Nozze di Figaro, KV 492. Bärenreiter Urtext. Kassel, Saksa: Bärenreiter-Verlag.

Murtomäki, Veijo (2004). Artikkelit Sibelius-Akatemian tietokannassa Musiikin historia verkossa (Muhi). http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=lehti_belcanto (luettu 1.9.2016).

Pallealihas (2016). www.yisforyogini.com (luettu 30.9.2016)

Pilotti, Katarina. Skriftserieuppsats 2009. Vägen till Bel canto. D-uppsatser vid Musikhögskolan. Örebro, Sverige.

Radomski, Teresa (2005). Manuel Garcia (1805-1906), A Bicentenary Reflection. Australian Voice, official journal of the Australian National Association of Teachers of Singing. Dec. 2005, vol 11, 25-41.

Reid, Cornelius L. (1995) The Free Voice. A guide to natural singing [ensipainos 1965]. New York: The Joseph Patelson Music House.

Schoen Rene, Anna Eugenie (1941). America's Musical Inheritance – Memories and Reminiscences. New York: G.P Putnam's Sons.

Shore, Joseph (1993): A Right To Sing – Essays on Singing. Joseph Shore, Assistant Professor of Voice. University of British Columbia 1990-1993. http://www.josephshore.com/a_right_to_sing.htm (luettu 1.9.2016).

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

Suomalainen, Kari (2012). Faskia – terveys- ja liikunta-alan uusin hullutus? <http://osteon.gains.fi/faskia-kaikkien-trendikkaiden-terveysammatilaisten-uusin-villitys-ii/> (luettu 5.9.2016)

Tetrazzini, Luisa (1909). Caruso and Tetrazzini on the Art of Singing, free ebooks (luettu 1.9.2016).

Tetrazzini, Luisa (2016). Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Luisa_Tetrazzini (luettu 15.9.2016) http://www.cantabile-subito.de/Sopranos/Tetrazzini_Luisa/hauptteil_tetrazzini_luisa.htm (luettu 15.9.2016).

Åstrand, Hans (1976). Sohlmans musiklexikon, band 3: Stockholm: Sohlmans Förlag AB.

Åstrand, Hans (1977). Sohlmans musiklexikon, band 4: Stockholm: Sohlmans Förlag AB.

