Päivi Järviö

LAULAJAN SPREZZATURA

Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta

Suomen musiikkitieteellinen seura
Acta musicologica fennica 29

Acta musicologica fennica 29
Suomen musiikkitieteellinen seura

© Päivi Järviö

Kannen suunnittelu: Ivar Gestranius
Taitto: Pia Karapää

Painopaikka: Juvenes Print, Tampere 2011.

ISBN 978-951-98479-7-9 (nid.)
ISBN 978-951-98479-8-6 (pdf)
ISSN 0587-2448

Soiva ilo.

Tila pisteiden välissä:

ääni.

Valtaa pisteissä, luulit,

mutta väleissä lupaus, mahtavin valta, kuljettajan voima

ja kaikki mahdolliset maailmat täynnä

mahdotonta onnea.

Tätä olen odottanut:

että välit tulisivat näkyviksi

• •

•

•

ja että jotenkin voisi puhua

ja tietää

että joku käsittää

myös.

• •

•

Marjo Heiskanen 2010

Kiitokset

Matkan suunnitteleminen on tavallista. On epäilemättä järkevääkin miettiä etukäteen edes joitakin matkaan liittyviä seikkoja, jotta matka lainkaan toteutuisi. Minne olen matkalla – itään vai länteen, lähelle vai kauas? Miten aion sinne matkata – kävellen, pyörällä, soutaen, bussilla, junalla vai lentokoneella? Kuinka kauan ajattelen matkan kestävän – päivän, viikon, kuukauden vai vuoden? Lähdenkö matkalle rentoutumaan vai haastamaan itseni?

Usein suunnitelmat myös toteutuvat.

Joskus matkasuunnitelmat kuitenkin menevät moneen otteeseen uusiksi. Näin on käynyt tämän, laulajan kehollista kokemusta kuvaavan väitöskirjan kanssa. Työn tekeminen on kestänyt kauemmin kuin olisi ollut suotavaa, aiheen lähestymisen suunta on muuttunut useampaankin otteeseen, menetelmät ovat olleet alati liikkeessä ja kirjoittaminen taas ajoittain pysähdyksissä. Oma jääräpäisyyteni laulamisen ajattelemisessa on kuitenkin hämmästyttänyt itsenikin. Selviytyminen tällaisesta, jälkikäteen ajatellen uuvuttavasta mutta erittäin antoisasta matkasta ei kuitenkaan olisi ollut mahdollista ilman apua ja tukea lukuisilta ihmisiltä, jotka kaikesta huolimatta uskoivat projektiini ja jaksoivat kannustaa minua eteenpäin myös jo hieman toivottomilta vaikuttavissa tilanteissa.

Väitöskirjan vähittäisen muotoutumisen ja loppuunsaattamisen kannalta ratkaisevassa roolissa on ollut ohjaajani, professori Anne Sivuoja, joka on monin perusteellisin keskusteluin ja sinnikkäin kysymyksin auttanut minua tarkentamaan ajatteluani ja kokemuksen artikuloinnin tapaani. Kiitän häntä ohjauksesta, jonka puitteissa hän paneutui työhöni poikkeuksellisella tavalla ja kannusti minua yhä uudelleen parhaaseeni. Toinen ohjaajani, professori Juha Varto on ennen kaikkea vaikuttanut ratkaisevalla tavalla siihen, millaiselle ajattelulle tutkimukseni perustin. Kiitän häntä monista ohjauskeskusteluista, jotka sysivät ajattelemistani uusiin suuntiin, kommenteista, jotka jäivät vaivaamaan minua, ja rohkaisusta, joka antoi minulle voimia jatkaa työtä. Kiitän myös esitarkastajiani, professori Pauline von Bonsdorffia, musiikin tohtori, sellisti Lauri Pulakkaa sekä professori Esa Kirkkopeltoa, joiden monet paneutuvat ja arvokkaat kommentit kannustivat minua selkiyttämään työni kokonaisuutta ja parantamaan työni monia yksityiskohtia. Työni lopputuloksen kannalta tärkeitä ovat olleet myös yliassistentti Kati Hämäläisen barokkimusiikkia ja sen esittämistä koskevat kommentit sekä monet antoisat keskustelut ja musisointikokemukset hänen kanssaan. Kiitos myös professori (emeritus) Matti Huttuselle, joka varsinkin väitöskirjatyöni alkuvaiheissa rohkaisi kokematonta tutkijaa.

Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön opetus- ja muu henkilökunta on tukenut minua päättäväisesti koko tutkimusprosessin ajan ja edistänyt monin tavoin projektini valmistumista. Kiitän yksikön edellistä johtajaa, pianomusiikin lehtori Annikka Konttori-Gustafssonia, joka suhtautui suurenmoisen ymmärtäväisesti niin toiveisiini ohjaustunneista kuin selvityksiini työn pitkittymisen syistä. Myös yksikön nykyinen johtaja, professori Marcus Castrén on ratkaisevalla tavalla edistänyt työn valmistumista huolehtimalla siitä, että olen saanut mahdollisuuden keskittyä väitöskirjan viimeistelyyn

vapaana muusta ansiotyöstä. Taloudellisesta tuesta projektilleni kiitän VEST-tutkijakoulun ja DocMus-yksikön ohella Sibelius-Akatemian tukisäätiötä.

DocMus-yksikössä työskentelevät ihmiset muodostavat taiteen ja tutkimuksen vuorovaikutuksessa keskustelevan yhteisön, joka luo hedelmälliset olosuhteet muusikkoutta ja musiikin tekemisen käytäntöjä valottavan tutkimuksen kehittämiselle. Yksikön opettajat ja opiskelijat ovat tiivis, aktiivisesti keskusteleva joukko, joka elää mukana yksikössä käynnissä olevissa taiteellisissa ja tutkimusprosesseissa. Omalla kohdallani työni kannalta tärkeitä kohtaamisia on ollut lukemattomia. Erityisellä lämmöllä ajattelen kuitenkin yksiköstä jo valmistuneita Anneli Arhoa, Tuomas Malia ja Marja Vuorta, joiden kanssa olemme jakaneet monia etsimisen, kysymisen ja löytämisenkin hetkiä. Kiitän myös Minna Muukkosta, Assi Karttusta, Kaija Huhtasta, Iina-Karita Hakalahtea, Katariina Nummi-Kuismaa, Kristiina Junttua ja monia muita, joiden kanssa vaihdetut ajatukset ovat kantaneet minua eteenpäin.

Kosketukset musiikin ja muiden alojen tutkijoihin VEST-tutkijakoulussa, kesäkouluissa, konferensseissa ja muissa tutkijatapaamisissa ovat auttaneet minua näkemään asioita laajemmin ja koettelemaan kokemuksen artikuloinnin tapojani muusikoiden yhteisön ulkopuolella. On mahdotonta mainita nimeltä kaikkia niitä kosketuksia ja kosketetuksi tulemisia, jotka ovat osaltaan olleet vaikuttamassa väitöskirjani muotoutumiseen. Tapaamiset professori Eleanor Stubleyn kanssa avasivat laulamisen ajattelemistani uusiin suuntiin. Minulle erityisen merkityksellinen on ollut yhteys laulamisen tutkija Anne Tarvaiseen, jonka kanssa minulla on yhteisten esitelmäprojektiemme puitteissa ollut tilaisuus käydä pitkiä keskusteluja laulamisen kokemuksesta ja sen sanallistamisen haasteellisuudesta. Myös keskustelut Juha Torvisen ja Marko Ahon kanssa kannustivat minua tarkentamaan ajatteluani ja sen sanallistamista. Työn loppuvaiheessa laulaja- ja opettajakollegani, lehtori Juha Karvosen barokkilaulua koskevat kommentit auttoivat minua tarkentamaan laulamisen kuvauksiani.

Muusikon kokemusta käsittelevä väitöskirja ei olisi mahdollinen ilman muusikoita. Merkittäväksi muusikon ja tutkijan urallani osoittautui opiskelu Bremenin vanhan musiikin akatemiassa, jonka opettajat saivat minut menettämään sydämeni 1600-luvun musiikille. Kiitän myös lukemattomia muusikko- ja opettajakollegoitani sekä opiskelijoita keskusteluista ja projekteista, jotka ovat tarjonneet minulle mahdollisuuden jatkuvasti tarkistaa ajatteluni kohdallisuutta. Monia muusikkojen maailman ulkopuolisia ystäviäni kiitän siitä, että ovat tutkimusprojektini edetessä ystävällisesti mutta päättäväisesti pitäneet minut kiinni väitöskirjan ulkopuolella olevassa elämässä.

Kiitokseni vielä pianisti, kirjailija Marjo Heiskaselle, jonka runo tuntui sanovan yhdessä sivussa suuren osan siitä, mihin itse käytin satoja sivuja.

Tärkein tukijani on kuitenkin löytynyt hyvin läheltä, aivan viereltä. Mieheni Risto on kärsivällisesti kuunnellut loputtomia puheitani laulamisesta, esittämiskäytännöstä, Michel Henrysta ja fenomenologiasta ja kulkenut rinnallani koko pitkän matkan ensimmäisten kysymysten kysymisestä väitöstilaisuuteen saakka. Omistankin väitöskirjani hänelle.

Brahen kentän laidalla helmikuussa 2011
P. J.

Sisällys

I LAULAJAN KOKEMUKSEN JÄLJILLÄ 9

1 Tutkimuksen kokonaisuus 13

1.1 Tutkimisen kenttiä **16**

1.1.1 Italialaista barokkimusiikkia 1600-luvulla ja nyt **16**

1.1.2 Laulaminen, puhuminen ja retoriikka **21**

1.1.3 Monenlaista musiikin esittämistä **25**

1.1.4 Barokkilaulaja marginaalin marginaalissa **34**

1.2 Muusikon kokemus tutkimuksen kohteena ja tutkimisen tapana **38**

2 Laulavan kehon fenomenologia ja barokkimusiikin laulaen puhuminen 43

2.1 Yksittäisestä, yleisestä, yhteisestä ja jaettavissa olevasta **46**

2.2 Laulamisen kehollisuuden koetteluja **47**

2.3 Elämän tapahtuminen laulajan kehossa **53**

2.4 Maailman ja ajan tuleminen osaksi kehon kokemusta **57**

2.5 Taide näkymättömän näkyväksi tekemisenä **62**

2.6 Lauluääni ja laulettava teksti laulajassa **66**

2.7 Resitatiivin uurtaminen elävään kehoon **70**

3 Tiellä kokemukseen: menetelmällisiä ratkaisuja 75

3.1 Kokemuksen tutkimisen menetelmällisiä haasteita **78**

3.1.1 Oma kokemus esittäjänä ja pedagogina tutkimuksen lähtökohtana, menetelmänä ja kohteena **82**

3.1.2 Partituurit katseeni alla **85**

3.1.3 Muiden laulaminen minussa: äänitteet ja esitykset **86**

3.1.4 Muiden tieto minussa: esittämiskäytännön jaettavissa oleva tieto **87**

3.2 Laulajan kokemuksen sanallistamisen haaste **88**

3.2.1 ”Sydämellisen taidokasta autoetnografiaa” **91**

3.2.2 Autoetnografisen tekstin kirjoittamisen ja lukemisen haasteita **94**

3.2.3 Oma kirjoittamisprosessini ja liittymiseni keskusteluihin **97**

3.3 Tiede, taide, taiteellinen tutkimus **104**

II KOLME TULOKULMAA ITALIALAISEEN VARHAISBAROKIN LAULUMUSIIKKIIN 112

4 Laulajan musiikinhistoriaa ja -teoriaa **115**
4.1 Monteverdi, säveltäjä kahden tyylin rajakohdalla **116**
4.1.1 Mullistusten vuosisata **117**
4.1.2 Ensimmäisen ja toisen käytännön rajalla **119**
4.2 Musiikin hiljainen järjestys ja soiva käytäntö 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa **124**
4.2.1 Sävelten järjestelmä teoriassa ja käytännössä **126**
4.2.2 Järjestelmän ulkopuoliset sävelet **131**
4.2.3 Säveltasoista sävelten välisiin suhteisiin **136**
4.2.4 Moodit sävelten soivana tilana **140**
4.2.5 Äänten kuljettaminen **144**
4.2.6 Sävelten soivat paikat: viritystaso ja temperointi **147**
5 Laulajan esittämiskäytäntöä: esittäjä kirjoitetun ja kirjoittamattoman rajalla **154**
5.1 Editioiden äärellä **154**
5.2 Partituurin merkintöjen tulkitseminen **160**
5.2.1 Nuottikuvan tuttuus ja vieraus **165**
5.2.2 Notaation merkkien selitykset **168**
5.2.3 Kirjainten, tavujen ja sanojen merkit **170**
5.3 Nuottikuvan näkymätöntä näkyväksi **171**
5.3.1 Sprezzatura **173**
5.3.2 Tempo ja vapaus temponkäsittelyssä **177**
5.3.3 Koristeet ja diminuutiot **184**
6 Puhuminen ja laulaen puhuminen **194**
6.1 Laulamisen rajat ja niiden ylittäminen **196**
6.2 Laulaen puhumisen mahdollisuus **198**
6.3 Kirjoitettu ja puhuttu Monteverdin ajan Italiassa **202**
6.3.1 Musiikki improvisoituna perinteenä ja partituureina **202**
6.3.2 Puhumisen ihanteet Monteverdin aikana **204**
6.3.3 Ääni 1500- ja 1600-lukujen retorisessa keskustelussa **209**
6.4 Puhumisen tuleminen tärkeäksi musiikissa 1500-luvulla **211**
6.4.1 Uuden, puhuvan musiikin säveltämisen periaatteita **215**
6.4.2 Sprezzaturan toteutuminen uuden musiikin laulaen puhumisen käytännössä **217**
6.5 Muovere l'affetto dell'anima **223**
6.5.1 Affektin monet merkitykset Monteverdin aikana **225**
6.5.2 Affektiivinen käänne – tai miten musiikki tapahtuu laulajan kehossa **231**
III KUUNTELEN, PUHUN JA LAULAN: LAULAJAN KEHOLLISTUNUT SPREZZATURAN KOKEMUS **234**

7 Kuuntelen laulamista **236**
7.1 Minun laulamiseni minussa **236**
7.2 Toisen laulaminen minussa **239**
7.3 Toisen oppiminen minussa **242**
7.4 Varhaisbarokin laulumusiikkia opettamassa **245**
7.5 Messaggieran puhetta kuunnellessa **248**
8 Työstän musiikkia puhuen **255**
8.1 Puhuminen barokkimusiikin työstämisen tapana **257**
8.2 Mykät sanat paperilla **260**
8.3 Tekstistä puhumiseksi **266**
8.4 Puhumisen tempo ja rytmi **268**
8.5 Puhumisen melodia **276**
9 Elävä puhumiseni muuttuu laulamiseksi **280**
9.1 Puhumisen ja laulamisen kokemus **281**
9.2 Laulamisen liike **283**
9.3 Hengittämisen merkityksellistyminen **285**
9.3.1 Aloittava sisäänhengitys **289**
9.3.2 Sisäänhengitys keskellä puhumista **294**
9.3.3 Hengittäminen lopuksi **298**
9.4 Laulaen puhuminen **301**
9.4.1. Laulaen puhumisen tempo ja rytmi **301**
9.4.2 Painollinen ja painoton **303**
9.4.3 Jännite ja sen purkautuminen **311**
9.4.4 Kuultu äänenvoimakkuus ja kehon intensiteetti **316**
9.4.5 Laulaen puhumisen sävy **320**
9.5 Tapahtumisen moninaisuuden kaaos? **323**
IV LOPUKSI **325**
10 Päätelmiä **327**
10.1 Laulaminen, puhuminen ja tutkiminen **327**
10.2 Monteverdin musiikki **330**
10.3 Näkökulmat ja menetelmät **331**
10.4 Käytännön seurauksia laulajalle ja pedagogille **332**
11 Ymmärrettävyydestä, luettavuudesta ja luotettavuudesta **334**
12 Aloitelmia **337**
12.1 Tutkimisen näkymiä **337**
12.2 Laulamisen näkymiä **339**
Lähteet **341**
Tiivistelmä **358**
Abstract **359**

I Laulajan kokemuksen jäljillä

Miksi ajauduin tekemään väitöskirjaa laulajan kokemuksesta – minä, barokkimusiikkiin erikoistunut muusikko-laulaja ja pedagogi? Entä miten yleensä ajauduin barokkimusiikin pariin ja miksi suuntaan huomioni nimenomaan italialaisen varhaisbarokin musiikkiin ja erityisesti resitatiiviin? Vastaukseksi näihin kysymyksiin voisin ehkä yrittää pohtia omaa menneisyyttäni niin, että kokemukset näyttäisivät asettuvan jonkinlaiseksi nykyhetkeä kohti tapahtuvaksi, johdonmukaiseksi liikkeeksi.

Tässä tutkimuksessa en kuitenkaan ajattele muusikko-laulajan kokemustani ensisijaisesti yhtenäiseksi tarinaksi ja siitä kirjoittamaani kertomukseksi, ehyiksi, sanojen jonoista muodostuviksi kokonaisuuksiksi, jotka mahdollisesti peittäisivät kokemuksen sattumanvaraisuuden ja moninaisuuden.[1] Kokemuksen kuvaus ei muodostu edes "tarinallisista aineksista", jonkinlaisista tarinan fragmenteista, joista voisi kehkeytyä tarina.[2] Tarinan tai sen ainesten sijaan pyrin kirjoittamaan auki yhden musiikkikatkelman työstämisen kokemusta keskittyen ohimeneviin kehon tapahtumisen hetkiin.

Tutkimuksessani jäljitän musiikin tekemisen ja tutkimisen elävään kehooni painamia ja uurtamia jälkiä ja kuvaan niiden kautta muusikko-laulajan kokemustani Monteverdin resitatiivien parissa. Kuvaukseni kohteena voi olla yhden tauon hengittämisen, yhden äänen laulamisen, yhden tavun puhumisen kokemus, jonka pyrin kuvaamaan mahdollisimman yksityiskohtaisesti siten kuin se tapahtuu yhden laulajan kehossa. Huolimatta pyrkimyksestä kuvausten kohdallisuuteen ne eivät ole tyhjentäviä, eikä niiden edes ole mahdollista olla sitä. Kuvaukseni saattavat avautua lukijalle artikuloimattomina, fragmentaarisina, hetkessä tapahtuvina. Kuitenkin jopa toivon, että kirjoittamani kuvaukset eivät antaisi vaikutelmaa jostakin kokonaisesta, selkeästä, kerrasta toiseen samankaltaisena pysyvästä.

Kokemuksen kuvaamisen tapani on sidoksissa siihen, miten kokemuksen ajattelen. Kokemus on tässä tutkimuksessa alati muuntuva, koko ihmisen elämän aikana kerty-

1 Tarina viittaa ihmisen kokemuksiin, kertomukset niiden artikulointiin, teksteihin, ja juoni tapahtumien sommitteluun tekstissä, kertomuksessa. Ihminen *kertoo* tarinan eli avaa kokemuksiaan sanoin sekä itselleen että muille ihmisille. Elämäkerrallista lähestymistapaa käytetään tutkimuksessa laajasti, esimerkiksi nais- ja nuorisotutkimuksessa, ikääntyvien tutkimuksessa sekä erilaisten vähemmistöjen elämää kuvattaessa. Leena Syrjälän mukaan oman minän ympärille kietoutuvat tarinan kertomiset muodostavat enemmän tai vähemmän yhtenäisen kokonaisuuden, elämäntarinan. (Syrjälä 2001, 203–208.) Omalla kohdallani tämä yhtenäisyyden vaikutelma ja tarinan kertomisen oletettu mahdollisuus kuitenkin hillitsee haluani ja kykyäni käyttää tarinan, kertomuksen ja juonen käsitteitä.
Musiikin esittämisen tutkimuksen alalla narratiivista tutkimusta on tehnyt muun muassa Kaija Huhtanen (2004) pianonsoitonopettajien kokemusta luotaavassa väitöskirjassaan.

2 Tosin Helka-Maria Kinnunen nimittää tarinaksi "myös anekdoottia tai vihjausta, siis sellaista tarinallista ainesta, joka vihjaa tarinan olemassaoloon tai syntymämahdollisuuteen". Hänen mukaansa hyvinkin pieni fragmentti voi kätkeä kiinnostavan tarinan, ja näköjään mitättömästä tapahtumasta voi alkaa juonellinen vyöry. (Kinnunen 2008, 53.)

nyt kokonaisuus ja sen tuleminen läsnäolevaksi tietyn ohjelmiston äärellä. Kokemus ei siis ole yksittäinen, yksiköllinen tapahtuma, jossa tietty selkeästi määriteltävissä oleva, maailmasta tuleva asia liittyy osaksi ihmisen kokemuksen kokonaisuutta – esimerkiksi neulalla sormeen pistämiseni ja sen herättämä, lievästi kivulias tuntemus aikaisemmin tänään. Ajattelen, että kaikki maailmasta ihmiseen tuleva uppoaa välittömästi erottamattomaksi osaksi hänen elämänsä aikana kertynyttä kokemusta – joskin neulalla sormeen pistäminen saattaa tapahtumishetkellä tuntua kokemuksen kokonaisuuden pinnalla hyvinkin selkeänä ja erillisenä. Yksittäisen tapahtumisen irrottaminen kokemisen kokonaisuudesta merkitsee kuitenkin aina kokonaisuuden pilkkomista tavalla, joka voi olla jopa mielivaltainen. Neulaan kuitenkin liittyy sormi, sormeen käsi, käteen koko keho sekä kaikki neulalla pistämisen kaltaiset kivuliaat tapahtumat tämän yhden ihmisen elämässä.

Ajattelen, että siinä, mikä minä olen nyt, on jälki kaikesta, mitä siihen on sattunut osumaan matkan varrella.[3] Tiedostan nyt pienen osan tuosta minuun osuneesta ja uponneesta ja alati osuvasta ja pidän joitakin osia siitä merkittävinä. Joitakin osia minuun osuneesta en enää huomaakaan, ainakaan juuri nyt. Minulla on myös jonkinlainen käsitys siitä, ”miten minusta tuli minä”, ja oma kasvuni muusikkouteen ja laulajuuteen onkin ajan mittaan artikuloitunut ainakin jossakin määrin sanallistetuiksi, ehkä jopa lineaarisilta vaikuttaviksi kertomuksiksi. Tosin nämäkin kertomukset muuttuvat ajan myötä, sillä kokemuksen edelleen kasaantuessa ymmärrän ja artikuloin asioita toisin.

Lapsuuteni musiikkikokemukset sekä pitkä kuorokokemus, jonka myötä barokkimusiikki tuli tutuksi ja rakkaaksi, ovat olleet tärkeitä muusikoksi kasvamiseni kannalta. Merkityksellisiltä tuntuvat samoin ajautuminen barokin kamarimusiikin opintojen pariin Sibelius-Akatemiassa ja minussa aina ollut kiinnostus vieraita kieliä ja niiden puhumista kohtaan. Lapsuuteni ympäristössä soittaminen ja laulaminen oli ei-esittävää, ilman nuotteja, ystävien kesken tapahtuvaa yhdessäoloa. Tähän liittyi luontevasti oma pianonsoittoni ja laulamiseni, joka tapahtui osin korvakuulolta, osin – ja ajan mittaan yhä enenevässä määrin – nuottien pohjalta. Musisoinnilleni tuntuu olleen alusta alkaen ominaista jonkinlainen haluttomuus ottaa vastaan valmiita ratkaisuja, traditiota sellaisena kuin sitä minulle tarjottiin. Tämä asenne epäilemättä mutkisti elämääni länsimaisen taidemusiikkikulttuurin piirissä, sillä en oikein kyennyt motivoimaan itseäni hiomaan pianokappaleita ”valmiiksi”, mitä pianonsoiton opettajani ja musiikkioppilaitosjärjestelmä kuitenkin minulta tuntuivat odottavan. Samalla ajauduin vähitellen etsimään sellaista musiikkia, jonka kanssa tämäntyyppinen ”oman” etsiminen ja ”itseaskartelu” olisi luvallista, ehkä jopa toivottavaa.

Lapsuuteni yhteismusisoinnin keskellä sekä oma, varhain alkanut vapaan säestyksen harrastukseni että musiikinopiskelun lähteminen liikkeelle pianonsoitosta myös todennäköisesti loivat perustaa sille, että ajattelen itseni ensisijaisesti muusikoksi ja vasta toissijaisesti laulajaksi. Ehkäpä laulajuuteen – tai peräti laulajattaruuteen – liittyvät mielikuvat (muun muassa Jepestä ja naapurin rouvasta tai Bianca Castafioresta)

3 Juha Varto kirjoittaa tietämisen jättämistä jäljistä: ”Kun tietäminen on sidottu tietäjään, tällä on aina muassaan jälkiä kaikesta siitä, minkä on tietänyt, vaikka tiedetty olisikin poissa. Jäljet ovat merkkejä vahvempia, eräänlaisia arpia lihassa, jotka muistuttavat poissaolevasta ja osoittavat siihen suuntaan, josta on tulossa. Ne aktuaalistuvat tunnistettavaksi tietämiseksi, kun ne osuvat kokemuksessa johonkin, joka on sama kuin mistä jäljet ovat peräisin.” (Varto 2008, 26.)

ovat saaneet sen tuntumaan joltakin minulle vieraalta, johon en lapsuudessani juurikaan törmännyt.[4]

Vastahakoisuuteni asettua laulajaksi ilmenee tässä tutkimuksessa siten, että puhun itsestäni vaihdellen muun muassa muusikkona, muusikko-laulajana ja laulaja-kuuntelijana – ja välillä myös laulajana. Nämä nimikkeet painottavat hiukan eri aspekteja tekijyydessäni. Muusikko-laulaja viittaa tässä laulajatyyppiin, jonka muusikon valmiudet ovat erityisen korkealla tasolla. Muusikko-laulaja primavistaa vaivattomasti, voi tarvittaessa laulaa uuden kappaleen konsertissa yhden päivän varoitusajalla ja toimii harjoitustilanteessa ja konsertissa kuten instrumentalistit, pikemminkin kamarimuusikkona kuin solistina. Laulajasta puhuessani huomioni on enemmän keskittynyt lauluääneen, sen toimintaan ja mahdollisuuksiin, sekä laulajan asemaan solistina. Laulaja-kuuntelijan kuuntelukokemuksessa oma laulajuus tulee tärkeäksi. Näiden käsitteiden rajat eivät kuitenkaan ole selkeitä, enkä olekaan koskaan yksiselitteisesti yksi näistä laulajatyypeistä. Tämä kaikki ja samalla aina myös paljon muuta on minussa kunakin hetkenä.

Musiikin tekemiseen liittyvät verbit (laulaminen, soittaminen, musisointi) eivät tunnu yhtä latautuneilta, ahtailta ja leimaavilta kuin edellä tarkastellut tekijän nimikkeet (laulaja, muusikko, muusikko-laulaja). Laulaminen ei edellytäkään, että ihminen olisi laulaja tai laulajatar, eikä musisointi edellytä, että ihminen olisi ammatiltaan muusikko.

Kolme yksittäistä barokkilaulajan urani ja myös tämän tutkimuksen kannalta merkittävältä tuntuvaa tapahtumaa tai oivallusta erottuu minuun tulleen vuosta. Ensimmäinen näistä oli 1990-luvun alussa Bremenin vanhan musiikin festivaalilla kuulemani konsertti, jossa esitettiin katkelmia Claudio Monteverdin oopperoista. Esiintyjinä olivat *Tragicomedia*-barokkiyhtye sekä joukko barokkimusiikin laulamiseen erikoistuneita laulajia, heidän joukossaan muistaakseni ainakin basso Harry van der Kamp ja sopraano Suzy LeBlanc. Laulajien lisäksi kohtauksia oopperoista esittivät myös kaksi italialaista *commedia dell'arte* -näyttelijää. He eivät kuitenkaan laulaneet vaan esittivät resitatiiveja deklamoiden continuoryhmän tuella. Myöhemmin samalla viikolla Bremenin vanhan musiikin akatemiassa työstimme *Tragicomedia*-yhtyeen jäsenten johdolla resitatiiveja runoista ja näytelmäkohtauksista samalla menetelmällä: täysin vailla annettuja säveltasoja ja aika-arvoja, puhuen continuoryhmän tuella. Ajattelen nyt, että tuon viikon kuuntelu- ja laulamiskokemukset muuttivat sen, miten ajattelen barokkimusiikkia ja sen laulamista. Ehkäpä juuri tuosta harjoitusperiodista lähti liikkeelle laulamisen ja puhumisen rajakohdan tutkimiseni, joka edelleen jatkuu sekä omassa muusikon ja pedagogin toiminnassani että tässä väitöskirjassa.

Tuolloin ajattelen myös päässeeni ensimmäistä kertaa kiinni keskeiseen puhuen laulamisen (*recitar cantando*) laatuun, *sprezzaturaan*.[5] Renessanssin ja barokin aikana *sprezzaturaksi* kutsutun kaltaista taitoa esiintyy toki myös laajemmin kuin vain musiikin esittämisessä. Tämä taidokkuus ilman taitoa, huolimaton huolellisuus, tarkkaama-

4 Muistan hämmästykseni kuullessani ensi kertaa oopperalaulajaa lähietäisyydeltä. Olin ehkä noin 15-vuotias. Hyvin kasvatettuna tyttönä en kehdannut paeta paikalta, vaikka mieli kyllä teki.

5 Monteverdi, toisin kuin suurin osa hänen aikalaisistaan, ei tosin käyttänyt termiä "stile recitativo", jolla tehtiin ero laulaen puhumisen ja muiden yksinlaulumusiikin tyyppien välillä. Sen sijaan Monteverdi pitäytyi Ossin mukaan omien sävellystensä nimeämisessä kahdessa kategoriassa sen mukaan, ovatko kyseessä "canti senza gesto" (eli laulut vailla eleitä) vai "opuscoli in genere rappresentativo" (näyttämölle tuotetut, toimintaa sisältävät tai siihen viittaavat sävellykset). (Ossi 2003, 206–207.)

ton tarkkaavaisuus voikin liittyä oikeastaan mihin tahansa taitoa vaativaan. Musiikin esittämisessä *sprezzaturan* ilmenemisen tavat ovat monet vaihdellen tempon joustavasta käsittelystä pienempien aika-arvojen pituuksien käsittelyyn, yksittäisten pitkien ja lyhyiden tavujen muotoilun tapaan, dynamiikan, artikulaation, fraseerauksen ja äänenvärin säätelyyn. Varhaisbarokin ohjelmiston laulamisessa *sprezzatura* merkitsee minulle oikeastaan lähes kaikkea muusikko-laulajan kehollistuneeseen taitoon liittyvää.[6]

Toinen merkittävä oivallus tapahtui lisensiaatintutkintoni loppuvaiheessa, kun olin pitänyt tutkintoni osana olleen italialaisen varhaisbarokin konsertin ja kirjoittanut kirjallisen työni käytännössä valmiiksi. Vaikka olin esittänyt tätä ohjelmistoa hyvin paljon, tuo konsertti sai minut oivaltamaan, että kirjallisessa työssä aukikirjoittamani jaettavissa oleva esittämiskäytännön tieto muodosti vain häviävän pienen osan siitä, mitä muusikkona tiesin. Jaettavissa olevalla, erotuksena kaikille yleisestä tai yhteisestä, viittaan maailmassa olevaan, josta kunkin sen kohdalle tulevan ihmisen on mahdollista vastaanottaa oma osansa, omalla tavallaan, omassa kehossaan.

Kolmas tämän tutkimuksen suuntaan ja kysymyksenasetteluuni vaikuttanut tapahtuma oli kokemukseni Pertti Kekaraisen valokuvan äärellä. Kuva oli yksi monesta, jota selasin. Jostakin syystä pysähdyin siihen. Kuvassa on yksinkertainen pöytä ja kaksi tuolia. Pöytä on pitkä, ja osa siitä ei näy kuvassa. Pöydällä on valkoinen pöytäliina, jota ei ole silitetty – kankaan laskokset ovat jääneet näkyviin, kun se on levitetty pöydälle. Liina peittää koko pöydän, mutta pöytätasolta alas tököttävä kangas on vähän niukka. Tuoleissa on metalliset jalat ja kovanpehmeän näköiset istuin- ja selkänojaosa. Pöydän takana näkyy ikkunasta tuleva häikäisevä valo ja lattian rajassa oleva patteri. Lattia on lakattua lautaa, joka näyttää kolhiintuneen käytössä. Kuvassa ei ole ihmisiä. Ehkä ainoa merkki elämästä on valokuvan alapuolella oleva koneen piirtämä käyrä, joka kuvaa jotakin elävän organismin toiminnan aspektia. Jostakin nousee itku, aluksi pienenä nykimisenä jossakin kaukana mutta nopeasti minua rytyyttäväksi tulvaksi muodostuvana. Kuvassa ei oikeastaan ole mitään: vain tuolit, liinalla peitetty pöytä, lattia ja ikkunasta tuleva valo.

En ymmärtänyt reaktiotani. Itseäni varsin ei-visuaalisena ihmisenä pitävänä en ollut lainkaan tottunut siihen, että kuva voisi vaikuttaa minuun näin. Mistä kuvan katsomisessa oli kysymys? Mitä kuvassa olevilla elementeillä oli tekemistä reaktioni kanssa? Miksi muut yhdessä kanssani kuvaa katsoneet eivät itkeneet kanssani? Miksi kuvan katsominen ei enää saa minussa aikaan samaa vaikutusta? Entä miten tuon kuvan katsominen liittyy siihen, mitä laulajana teen? Kuvan katsomisen ja oman laulajan ja tutkijan työni välille tuntui kuitenkin vähitellen muodostuvan kysymys, johon halusin lähteä etsimään vastauksia.

Jälkikäteen ajattelen nämä kolme minulle merkitsevää tapahtumaa jonkinlaisina siemeninä, joista on kasvanut jotakin keskeistä muusikon kokemukseeni ja tutkimukseeni. Ensimmäinen niistä liittyy tapaan, jolla tässä tutkimuksessa ja myös laulajan toiminnassani ajattelen laulamisen puhumisena. Toinen liittyy ajatukseen muusikon kehollisesta kokemuksesta ja taidosta tietämisen lähteenä. Kolmas liittyy taiteen kykyyn tuoda näkyväksi jotakin näkymätöntä, elämää.

6 Palaan koko tutkimukseni ja laulamiseni kannalta keskeiseen *sprezzaturaan* lähemmin luvussa 5.3.1.

1 Tutkimuksen kokonaisuus

Tutkimukseni kohteena on italialaisen varhaisbarokin niin kutsutun puhuvan musiikin laulamisen kokemus. Keskityn yhden yksittäisen laulajan työskentelyyn ja nimenomaan kappaleen työstämiseen ennen harjoituksia muiden muusikoiden kanssa. Kuvaamani harjoitusprosessi ei välttämättä ole mitenkään tyypillinen barokkilaulajille, vaan yksittäiset laulajat saattavat suhtautua musiikin harjoittelemiseen hyvinkin eri tavoin.[7] Tässä tutkimuksessa ajattelen laulajan harjoitusprosessin löyhästi strukturoituna mahdollisuuksien avaamisena ja kokeilemisena.

Rajaan tarkasteluni koskemaan Messaggieran resitatiivia Claudio Monteverdin ensimmäisessä, hänen vuonna 1607 säveltämässään oopperassa, *Orfeossa*.[8] Keskeinen, koko tutkimusta suuntaava kysymykseni on: "Millaista muusikon ja nimenomaan laulajan työskentely italialaisen varhaisbarokin musiikin ja erityisesti Monteverdin resitatiivien kanssa on?" Kysyn siis, mitä muusikko-laulaja tekee ja miten musiikki on hänelle olemassa.

Tutkimuksen kokonaisuus jakautuu neljään pääjaksoon, joista ensimmäinen koostuu johdannosta (1) sekä näkökulmia (2) ja menetelmää (3) käsittelevistä luvuista. Toisessa pääjaksossa lähden liikkeelle musiikinhistorian ja -teorian (luku 4), esittämiskäytännön tutkimuksen (luku 5) sekä Monteverdin ajan puhumisen tutkimuksen (luku 6) näkökulmista. Kolmannessa pääjaksossa lähtökohtana on laulajan kuuntelemisen (luku 7), puhumisen (luku 8) ja laulamisen (luku 9) kokemus. Neljännessä pääjaksossa avaan tutkimuksen tuottamia päätelmiä (luku 10), arvioin tutkimuksen ymmärrettävyyttä, luettavuutta ja luotettavuutta (luku 11) ja avaan tulevan tutkimuksen ja laulamisen näköaloja (luku 12).

Lähestymällä Monteverdin musiikkia useammasta eri suunnasta (musiikki, puhe ja puhuminen, elävän kehon kokemus) pyrin tekemään näkyväksi näkökulman valinnan keskeisyyttä käytetyn lähteistön valituksi tulemisessa ja merkitysten muotoutumisessa. Lisäksi lähestyminen eri suunnista tuottaa spiraalimaisen liikkeen, jossa käsitykseni tutkimuskohteesta vähitellen syvenee.

Tutkimuksen kokonaisuutta avaavaa lukua (1) seuraavassa luvussa 2 ("Laulavan kehon fenomenologia ja barokkimusiikin laulaen puhuminen") valaisen tutkimukseni

7 John Potterin mukaan harjoittelemisen tavoitteena saattaa yhtäältä olla prototyypinomainen esitys, joka konsertissa tuotetaan uudestaan sellaisenaan tai sitä parantaen. Toisaalta harjoitteleminen voi olla huomattavasti löyhemmin strukturoitua, ja sen tavoitteena voi olla lähinnä tutkia erilaisia mahdollisuuksia, joista jotkut saattavat toteutua esityksessä. Kuten Potterkin toteaa, nämä työstämisen tavat eivät välttämättä sitoudu tiettyihin genreihin. Hän tosin pitää todennäköisempänä, että ensin mainittu liittyy ohjelmistoihin, jotka eivät enää kehity (kuten Lied-ohjelmisto), ja toiseksi mainittu vasta esiin pyrkivään esittämisen tyyliin (kuten varhainen punk tai vanha musiikki). (Potter 2000, 164.)

8 Monteverdin *Orfeo*-oopperasta ks. lähemmin mm. Carter, Tim 2002 ja Whenham 1986.

teoreettista taustaa. Ranskalaisen fenomenologin Michel Henryn epäintentionaalinen fenomenologia on vaikuttanut erityisesti tutkimuksen alkuvaiheissa siihen, että olen päätynyt ajattelemaan laulamisen kokemusta ainutlaatuisen elävän, laulavan kehon positiosta.[9]

Tutkimuksen määritteleminen fenomenologiseksi ei kuitenkaan sido sitä nimenomaan Michel Henryn filosofiaan tai jonkin muun fenomenologisen koulukunnan periaatteisiin vaan fenomenologian lähtökohtaan, vain elävästi läsnä olevan tarkastelemiseen.[10] Tässä suhteessa tutkimukseni poikkeaa esimerkiksi Juha Torvisen musiikkia ahdistuksen taitona käsitelleestä, Martin Heideggerin ajattelun keskiöön tuoneesta tutkimuksesta tai Ruud Weltenin Michel Henryn ajatteluun tukeutuvasta ja jopa sitä selittävästä musiikin kuuntelemisen tarkastelusta.[11] Pikemminkin tutkimukseni liittyy niihin musiikin ja laulamisen fenomenologisiin tarkasteluihin, joissa pyritään kuvaamaan musiikin kuuntelemisen tai tekemisen kokemusta sitoutuen joko löyhästi tai ei lainkaan tiettyyn fenomenologiseen koulukuntaan.[12]

Vaikka useat musiikkia ja laulamistakin käsitelleet fenomenologiset tutkimukset olivat käsilläni jo väitöskirjatyön alkuvaiheessa, en voi sanoa tuolloin asettuneeni keskusteluun niiden kanssa.[13] Minun oli ensin perehdyttävä fenomenologiaan yleisemmin, tutustuttava hiukan huolellisemmin yhteen monista mahdollisista näkökulmista[14] ja lopuksi palattava näkökulmien kartoittamisen kentältä takaisin elävän kokemuksen pariin.[15]

Luvussa 3 ("Tiellä kokemukseen: menetelmällisiä ratkaisuja") avaan kokemuksen tutkimisen ja siitä kirjoittamisen menetelmällisiä haasteita sekä kuvaan tutkimisen prosessia. Pyrin myös pohtimaan ajankohtaisen, joskin vielä varsin aluillaan olevan keskustelun kohteena olevaa taiteellista tutkimusta ja oman tutkimukseni asettumista sen kenttään.

Tutkimuksen toisen pääjakson avaavissa luvuissa 4 ("Laulajan musiikinhistoriaa ja -teoriaa") ja 5 ("Laulajan esittämiskäytäntöä: esittäjä kirjoitetun ja kirjoittamattoman

9 Ks. epäintentionaalisuudesta myös muun muassa Brenner 2006; Rauhala 1995, 45–47. Musiikin alalla Juha Torvinen (2007) on pohtinut ahdistusta olennaisesti epäintentionaalisena kokemuksena.

10 Ks. Himanka 2002, 36.

11 Torvinen 2007, Welten 2009.

12 Esim. Benson 2003, Burrows 1990, Jankélévitch 2003.

13 Ks. mm. Arho 2004, Benson 2003, Burrows 1990, Clifton 1983, Jankélévitch 2003, Mali 2004, Torvinen 2007, Leeuwen 1999, Welten 2009. Laulamisesta ks. mm. Lindeberg 2005, Järvelä 2004, Winter 2009, Vitale 2010. Populaarimusiikin alalla laulamisen fenomenologista tutkimusta ovat tehneet mm. Aho 2004 ja 2005 ja Tarvainen 2004, 2005, 2006 ja 2008.

14 Näkökulman kaltaiset, näkemiseen liittyvät käsitteet muodostuivat minulle varsin pian ongelmaksi. Näkökulmahan on "kulma, jonka (nähdyn) esineen ääripisteistä silmään tulevat säteet t. niistä jhk näköpisteeseen piirretyt suorat muodostavat keskenään" (*Nykysuomen sanakirja* 1992). Jonkin minun ulkopuolisen esineen ääripisteistä silmään tulevat säteet eivät tuntuneet sopivan yhteen Michel Henryn ihmisen kehon sisäisyyttä painottavien ajatusten kanssa. Kun tutkimuksessani lisäksi oli kysymys laulamisesta, ihmisen kehon sisäisestä liikkeestä, jonka synnyttämä ääni on toisten kuultavissa, näkemisen ja näkökulman kaltaiset ilmaukset eivät osoittautuneet käyttökelpoisiksi.
Näkökulman korvaaminen Derrick de Kerckhoven lanseeraamalla (ks. esim. Kerckhove 1995, 324) olokulmalla (jota tosin ajoittain käytän) ei kuitenkaan ratkaise tätä kulman ongelmaa, sitä, että *minusta ulospäin* avautuu jokin minun aistittavissani (ei vain nähtävissäni) oleva maailma – kun sitä ei sellaisena minulle ole. Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt kiertämään nämä käsitteet silloin, kun kyseessä on elävän ihmisen kokemuksen kuvaus. Jos lähtökohtana on vaikkapa jonkin tutkimusalan (esimerkiksi esittämiskäytännön tutkimuksen tai fenomenologian) lähestymistapa, joka ei suoraan liity elävän ihmisen kokemukseen, käytän käsitettä näkökulma.

15 Poikkeuksen jonkinlaisesta tutkimuksen alkuvaiheessa tapahtuneesta musiikin fenomenologisen kirjallisuuden hylkimisreaktiosta muodostaa David Burrowsin (1990) äänen, puheen ja musiikin fenomenologinen kuvaus. Mahdollisuus asettua keskusteluun muiden kanssani samantyyppisiä kysymyksiä kysyvien muusikoiden (muun muassa Anneli Arhon, Tuomas Malin, Anne Tarvaisen ja Marja Vuoren) kanssa tuntui tuossa vaiheessa musiikin fenomenologisten pohdiskelujen lukemista tärkeämmältä.

rajalla") tarkastelun lähtökohtana ovat musiikinhistorian ja -teorian sekä esittämistutkimuksen tutkimuksen tuottama tieto sellaisena kuin se tuon tutkimuksen suunnasta laulajalle välittyy. Kyseessä on tieto, joka näyttäisi olevan yhtäläisesti kaikkien tavoitettavissa, jaettavissa. Minulle se kuitenkin on osaksi minua tullut elävä maaperä, jossa barokkimuusikkouteni juuret ovat. Harjoitus- tai opetustilanteessa tai puhuessani jonkun muun, ei-muusikon kanssa minun on toki mahdollista irrottaa, nostaa esiin ja sanallistamalla tuoda jaettuuteen osia tästä orgaanisesta kokonaisuudesta. Näissä kahdessa luvussa avaan barokkimuusikkojen maailmassa myös aivan alkeistasolle sijoittuvia osa-alueita ja yksityiskohtia. Kirjoittamalla auki paljon klassis-romanttisen musiikin näkökulmasta vierasta tarkoituksenani on tuoda näkyväksi barokkimusiikin sijoittuminen musiikkimaailman marginaaliin.

Monteverdin ajan puhumista ja laulamista valottavan luvun 6 ("Puhuminen ja laulaen puhuminen") lopussa siirryn tarkastelemaan puhuen laulamisen ja affektien suhdetta. Ihmisen ääni, joka on läsnä elävässä puhumisessa, tulee viimeistään tässä kohtaa etualalle, selkeästi kuuluviin. Luvun 6 loppu muodostaa jonkinlaisen siirtymän yksittäisen laulajan kokemuksen artikulointiin.

Kun luvuissa 4, 5 ja 6 lähestyn laulajan kokemusta Monteverdin ajan oppineen musiikin tekemisen ja tuon ajan puhumisen ja improvisoidun laulamisen perinteen suunnasta, tutkimuksen kolmannessa pääjaksossa lähtökohtana on muusikko-laulajan elävä, kehollinen kokemus. Luvussa 7 kuvaan kuuntelemisen, luvussa 8 puhumisen ja luvussa 9 laulaen puhumisen kokemusta. Painopiste on siirtynyt barokkimusiikin kulttuurissa jaettavissa olevien seikkojen kuvailemisesta tämän päivän barokkimusiikkikulttuurissa elävän laulajan yksittäiseen kokemukseen, jossa myös jaettavissa oleva on ainutlaatuisella tavalla läsnä. Voisi ehkä ajatella, että tässä puhuu tutkija, joka on asunut niin kauan tutkimassaan kulttuurissa, että hän toimii siinä kuin tuon kulttuurin alkuperäisasukas. Tai pikemminkin hän *on* tuon kulttuurin alkuperäisasukas, joka on kouluttautunut tutkijaksi ja päätynyt tutkimaan omaa kulttuuriaan. Musiikkikulttuuri ja muusikon kokemus ovat siis tutkijassa ensin ja niiden tutkiminen vasta sitten.

Kolmannessa pääjaksossa esittämiskäytännön tutkimuksen väittämät, puhumisen tarkastelut, luvussa 2 artikuloimani ajatukset laulavan kehon tapahtumisen tavasta ja muu minuun kerrostunut tulee esiin vain satunnaisesti jos lainkaan. Yhteyttä tietyn kokemuksen ja tietyn esittämiskäytännön väittämän tai laulamisen teorian välillä ei aina ole mahdollista tai mielekästäkään osoittaa. Tietäminen sulautuu osaksi kokemusta.

Tutkimusta voi mahdollisesti lukea joko alusta loppuun tai lopusta alkuun. Alusta loppuun luettaessa tutkimuksen väitöskirjaluonne korostuu: siitä löytyy johdanto (1 "Laulajan kokemuksen jäljillä"), näkökulmaa ja menetelmää kuvaavat luvut (2 ja 3) sekä tutkimuskohteen tarkastelu jaettavissa olevasta tiedosta (4, 5 ja 6) ja laulajan kokemuksesta (7, 8 ja 9) lähtien. Lukemisessa päädytään päätelmiin ja pohdintaan (10). Lopusta alkuun luettaessa lukija lähtee liikkeelle pohdinnasta, päätelmistä ja tutkimuksen myötä heränneistä kysymyksistä (luvut 10, 11 ja 12), minkä jälkeen hänelle avautuu laulamisen kokemusta kuvaava pääjakso (luvut 9, 8 ja 7). Siirtyminen puhetta ja musiikkia käsitteleviin lukuihin (6, 5 ja 4) vie lukijan etäämmäksi laulamisen kehollisesta kokemuksesta ja soivasta musiikista. Luvussa 3 hänelle selviää, miten tutkimus on tehty ja kirjoitettu sekä miten tutkimuksessa ajatellaan laulamisen ja musiikin tekemisen koke-

muksesta (luku 2). Hän päätyy johdantoon (luku 1), jossa esitetyt rajaukset ja määrittelyt sulkevat kokonaisuuden.

Kirjoitan kokemustani auki useammalla eri tavalla. Ensinnäkin kokemus läpäisee koko tekstin siten, että jokainen valitsemani sana ja sen valinnan perusteet ovat kiinni elävän kehoni kokemuksessa vaikka kokemus ei tekstissä etualalla olekaan. Luvut 4, 5 ja 6 rakentuvatkin jaettavissa olevan varaan, jonka osaksi kokemuksen kuvaukseni kutoutuvat. Toiseksi otan lähtökohdakseni laulavan kehon kokemuksen ja tuon sen keskiöön erityisesti luvuissa 7, 8 ja 9. Tällöin kokemus ja sen edellyttämä kirjoittaminen yksikön ensimmäisessä persoonassa muodostaa kirjoitetun tekstin rungon, johon mahdollinen muu kiinnittyy. Kolmas kokemuksen aukikirjoittaminen tapahtuu pitkin matkaa sisennettyinä teksteinä, joissa kussakin kuvaan jotakin yksittäistä kokemuksen hetkeä. Periaatteessa sisennetyt tekstit voisi poistaa kokonaisuudesta ilman, että se välttämättä haittaisi tekstin ymmärtämistä, kun taas ensin ja toiseksi mainitsemani kokemuksen aukikirjoittamisen tavat ovat elimellinen osa tekstiä.

Yksi osa pyrkimystäni tuoda kehon kokemus osaksi tutkimustani on ollut kirjoittaa suuri osa käsillä olevasta tekstistä puhumisen kaltaisena tai puhuttavaksi ajateltuna. Puhuvana äänenä olen siis läsnä tekstissä, ja teksti ehkä myös herättää puhumisen lukijassa. Tekstin ei siis ole tarkoituskaan olla hiljainen. Tämä merkitsee ajoittaista luopumista joistakin korrektin kirjoittamisen, esimerkiksi välimerkkien käytön ja lauseiden rakentamisen konventioista. Lisäksi käyttämällä tiuhasti elävää tapahtumista ja sen jatkuvuutta korostavia ilmauksia (”kirjoittaminen”, ”ajatteleminen”, ”pohtiminen” paikalleen pysähtyneiden ilmausten (”kirjoitus”, ”ajattelu”, ”pohdinta”) sijaan pyrin korostamaan tutkimisen ja kirjoittamisen elävää tapahtumaluonnetta.[16]

1.1 Tutkimisen kenttiä

Kartoitan tässä luvussa alustavasti joitakin tutkimukseni keskeisiä kenttiä. Tarkastelujeni kohteena oleva katkelma Claudio Monteverdin *Orfeo*-oopperasta edellyttää sekä tuon oopperan syntyajankohdan tilanteen tarkasteluja (luku 1.1.1) että resitatiivissa keskeisen puheen aspektin alustavaa haarukoimista (luku 1.1.2). Lisäksi nykyhetkessä elävän barokkimuusikon toiminta (luku 1.1.3) ja barokkimusiikin laulamiseen liittyvät käsitykset saavat omat johdattavat tarkastelunsa (luku 1.1.4).

1.1.1 Italialaista barokkimusiikkia 1600-luvulla ja nyt

Claudio Monteverdiä ei ole liioiteltua kutsua yhdeksi menneiden aikojen merkittävimmistä säveltäjistä. Monteverdin merkitystä pohtineet Tim Carter ja Geoffrey Chew nimeävätkin hänet 1500-luvun lopun ja 1600-luvun alun tärkeimmäksi muusikoksi, joka hallitsi ylivertaisesti lähes kaikki oman aikansa musiikin genret. Yhdeksässä madrigaalikirjassaan hän vakiinnutti myöhäisrenessanssin mestareiden saavutukset mutta myös kehitteli uusia säveltämisen tyylejä ajautuen ajoittain kontrapunktia koskeviin

16 Päätyminen tähän tapaan kirjoittaa elävä puhuminen osaksi tekstiä myös näin ei ollut tietoinen valinta. Muun muassa Hélène Cixous'n ajatukset *écriture féminineestä*, jossa on havaittavissa tämän tyyppisiä pyrkimyksiä, tulivat tietoisuuteeni vasta sen jälkeen, kun olin oikeastaan jo kirjoittanut kaiken.

kiistoihin aikansa musiikinteoreetikoiden, erityisesti Giovanni Maria Artusin kanssa. Mantovan herttuanhovia varten säveltämässään näyttämömusiikissa hän omaksui firenzeläisten kokeilut ja myöhäisissä, venetsialaisille näyttämöille sävelletyissä oopperoissaan (*Odysseuksen paluu* vuodelta 1640 ja *Poppean kruunaus* vuodelta 1643) kehitti niitä voimakkaasti edelleen. Monteverdi hyödynsi rikasta säveltämisen tapojen valikoimaa myös laajassa liturgisen ja muun hengellisen musiikin tuotannossaan.[17] Vaikka hän sävelsi vain vähän tai tuskin lainkaan itsenäistä soitinmusiikkia, hänen tapansa kirjoittaa instrumenteille oli aidon innovatiivista. Carter ja Chew toteavatkin Monteverdin ilman muuta olleen musiikin historian merkkihenkilö, vaikka he pitävätkin Leo Schraden arviota Monteverdista ”modernin musiikin luojana” ehkä liioiteltuna.[18]

Monteverdin ajan yksinlaulumusiikki voidaan jakaa karkeasti kolmeen ryhmään: sooloaarioihin, soolomadrigaaleihin ja resitatiiveihin. Sooloaariat olivat viehkeitä, usein tanssillisia säkeistölauluja, joissa kirjoitettu melodia voi joko säilyä muuttumattomana säkeistöstä toiseen tai muuttua vähitellen säestyksen pysyessä muuttumattomana.[19] Soolomadrigaalit taas olivat vakavansävyisiä, tasajakoisia lauluja, joissa teksteinä käytettiin madrigaalirunoja. Ne olivat tyypillisesti läpisävellettyjä lukuun ottamatta runon loppua, joka voitiin toistaa joko varioituna tai muuttumattomana. Erityisesti näyttämömusiikin tarpeisiin kehitetyssä, tässä tutkimuksessa tarkasteltavassa resitatiivissa tekstin merkitys ja sen deklamointi määräsivät oikeastaan kaikki musiikilliset ratkaisut.[20] Soolomadrigaali oli 1600-luvun kolmen ensimmäisen vuosikymmenen ilmiö, joka vähitellen kuihtui pois. Sen jälkeen yksinlaulumusiikki koostui tyypillisesti resitatiiveista ja aarioista laajempien kokonaisuuksien, esimerkiksi kantaattien, osina.[21]

Keskityn tutkimuksessani nimenomaan resitatiiviin ja ennen kaikkea sen esittämiseen. Siksi suuri osa 1500- ja 1600-luvun taitekohdan italialaisen[22] laulumusiikin tutkimuksesta tuleekin mukaan tarkasteluihini valikoivasti.[23] Valikoituminen tapahtuu monella eri tavalla, ja sen tuloksena piirtyvä kuva 1600-luvun alun italialaisesta musiikkikulttuurista ei missään nimessä ole kattava.

Erotan toisistaan ”puhe-musiikin” ja ”musiikki-musiikin” sen perusteella, millaisena ajattelen puhumisen merkityksen laulamisessa. Resitatiivi on puhtaimmin elävään

17 Muun muassa *Vespro della Beata Vergine* (vuodelta 1610) ja *Selva morale e spirituale* -kokoelma (1640–41).

18 Carter & Chew 2009. Leo Schraden Monteverdi-tutkielman nimi on *Monteverdi. Creator of Modern Music* (1950).

19 1600-luvulla *aria*-nimityksen rinnalla käytettiin myös sellaisia nimikkeitä kuin *canzonetta, villanella, arietta, scherzo* ja *cantata*.

20 Monteverdin ajan nimityksiä resitatiiville olivat muun muassa Monteverdin itsensä käyttämä *genere rappresentativo* sekä *stile recitativo, recitar cantando, stile genere rappresentativo, in armonia favellare, imitar col canto chi parla* (ks. Sternfeld 1983, 41–44).

21 1600-luvun alun yksinlaulumusiikin eri genreistä ks. mm. Fortune & Carter 2010.

22 Italia ja italialainen eivät ole ongelmattomia käsitteitä puhuttaessa siitä maantieteellisestä alueesta, jota nykyisin kutsumme Italiaksi. 1500-luvulla alueen enemmän tai vähemmän näennäinen yhtenäisyys perustui pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan lujaan otteeseen suurimmasta osasta niemimaata. Eric Cochranen mukaan vuoteen 1600 mennessä ”Italia” oli kuitenkin vähitellen alkanut muotoutua. Hänen mukaansa se oli tullut käsittämään kaikki ne alueet, joilla ensinnäkin tunnustettiin bembolainen, Accademia della Cruscan *Vocabolariossaan* (1612) sittemmin kodifioima toscana alueen viralliseksi kirjoitetuksi vaikkei vielä puhutuksi kieleksi. Toiseksi tällä alueella tiettyjä kulttuurin ja uskonnon saavutuksia pidettiin jonkinlaisena kaanonina (Danten, Petrarcan, Arioston ja Tasson runot, Castiglionen ja Guicciardinin proosa, Raphaelin, Michelangelon ja Carraccin taide, Trenton kirkolliskokouksen määrittelemä katolilaisuus). Näin määritellyn ”Italian” maarajoilla ei välttämättä ollut paljoakaan tekemistä poliittisten rajojen kanssa. Vaikka ”Italia” ei missään tapauksessa vielä ollut kansakunta siinä mielessä, kuin siitä Italian yhdistyessä1800-luvulla tuli, Cochranen mukaan se oli sitä kuitenkin enemmän kuin monet muut Euroopan alueet tuohon aikaan. (Cochrane 1993, 37 ja 250–257.) Oman lisämausteensa italialaisuuteen tässä yhteydessä tuo se, että 1600-luvun italialainen musiikki ei rajoittunut nykyisin Italiana tuntemallemme alueelle vaan levisi erityisesti saksankielisille alueille, muun muassa Dresdeniin, Hampuriin, Lübeckiin, Wieniin ja Graziin (Lüdtke 2006, 371–372).

23 Mm. Palisca 1985 ja 1994; Carter, Tim 1992, 2002; Bianconi 1987.

puhumiseen perustuvaa ”puhe-musiikkia”, sooloaaria taas puhtaimmin ”musiikki-musiikkia”, jossa lauletun tekstin merkitys ei ole yhtä suuri kuin resitatiivissa. Soolomadrigaali sijoittuu tässä suhteessa näiden väliin.

Resitatiivit tai ”puhe-musiikiksi” kutsumani on Claudio Monteverdin musiikin tutkimuksessa usein jäänyt syrjään madrigaalien ja muun ”musiikki-musiikin” tarkastelujen ollessa etualalla.[24] Toki voidaan Anthony Newcombin ja Massimo Ossin tapaan huomauttaa, että Monteverdi ei missään tapauksessa edes pyrkinyt siihen, että musiikki olisi ollut tekstin palvelija, eikä Monteverdin ”esteettisellä ihanteella” ollut paljoakaan tekemistä Firenzen *cameratan* ihanteiden kanssa.[25] Tämä saattaa pitää paikkansa, jos tarkastelun kohteena ovat madrigaalit ja muu ”musiikki-musiikki”, johon Ossi nimenomaan keskittyy.[26]

Tutkittaessa resitatiivien kaltaista ”puhe-musiikkia” nimenomaan laulajan positiosta, elävän puhumisen yksityiskohtien ja linjojen musiikiksi muuntumisen kannalta resitatiivien yhteydet puhumiseen tulevat kuitenkin ilmeisiksi: Monteverdin varhaisten resitatiivien musiikki on täysin riippuvaista tekstistä – tai pikemminkin elävästä puhumisesta – ja siten se liittyy kiinteästi Firenzen *cameratan* ihanteisiin.[27] Firenzeen nimenomaan *Orfeo* liittyy sikälikin, että osa laulajista *Orfeon* ensiesityksissä (Orfeon roolin laulanut tenori Francesco Rasi sekä todennäköisimmin Musican, Proserpinan ja yhden muun roolin, mahdollisesti Speranzan laulanut kastraatti Giovan Gualberto Magli) tulivat Firenzestä ja edustivat Giulio Caccinin luomaa ”affektiivista” laulamista.[28]

Myös Monteverdin musiikin ja siinä käytettyjen tekstien välisiä yhteyksiä tutkinut Gary Tomlinson pitää Monteverdin *Orfeo*-oopperan monodiaa hienostuneena sovelluksena Jacopo Perin firenzeläisestä monodiasta, jonkinlaisena melodraaman *ars subtiliorina*,[29] hienostuneempana taiteena, jota ei myöhäisemmässä oopperassa enää juuri kuultu.[30] *Orfeossa* resitatiivityyli muodosti oopperan selkärangan, josta poiketttiin, kun dramaattinen toiminta sitä vaati. Kun roolihenkilöt puhuivat, he Tomlinsonin mukaan yksinkertaisesti puhuivat – resitatiivin kielellä.[31] Kun he lauloivat, he lauloivat.

24 Keskeisiä Monteverdi-tutkimuksia ovat mm. Whenham 1986, Carter, Tim 2002, Fabbri 1996, Tomlinson 1987, Ossi 2003, Stevens 1995, Chafe 1992, Kurtzman 1999, McClary 2004. Resitatiivin tarkastelut ovat monesti keskittyneet myöhäisempään resitatiiviin, joskin varhaiset lähteet – mm. Paliscan (1994, 452–466) yksityiskohtaisesti tarkastelema Peri – vähintään mainitaan (ks. mm. Neumann 1962). Poikkeuksen tästä tekee Barbara Russano Hanning (1980, 43–130), joka tutkimuksessaan keskittyy erityisesti varhaisen resitatiivin syntyvaiheisiin sekä resitatiivissa käytetyn runouden tarkasteluun, ei siis niinkään resitatiivin musiikillisiin ratkaisuihin.

25 Newcomb 2007, 201; Ossi 2003, xiv–xv.

26 Monteverdin *seconda praticaa* käsittelevässä tutkimuksessaan Ossi lähtee liikkeelle Artusi–Monteverdi-kiistasta. Hänen huomionsa kohdentuu nimenomaan madrigaaleihin. Resitatiivia sisältävien sävellysten (mm. *Combattimento di Tancredi e Clorinda* vuodelta 1624) tarkastelussaan hän keskittyy ennen kaikkea eri jaksojen karaktääreihin ja sävellajisuhteisiin, ei puhumisen laulettavaksi säveltämisen yksityiskohtiin (Ossi 2003, 211–242).

27 Firenzen *camerata* oli yksi foorumi, jossa pohdittiin musiikin ja puheen suhteita. *Camerata* ja sen ihanteet tulevat esiin useammassakin eri kohdassa tutkimustani. Kohdennetuimmin avaan niitä luvussa 6.3.1.

28 Fabbri 2006, 64.

29 *Ars subtilior* (lat. hienompi/hienostuneempi taide) viittaa 1300-luvun lopulla erityisesti Etelä-Ranskan, Aragonian ja Kyproksen maallisissa hoveissa sävelletyn musiikin tyyliin, jolle oli tyypillistä rytmin ja notaation äärimmäinen monimutkaisuus. Tomlinson saattaa tällä viitata alun perin hyvin hienostuneiden resitatiivien latistumiseen 1600-luvun edetessä ja kuulijoiden huomion suuntautumiseen yhä enemmän aarioihin, joiden *La catena d'Adone*-oopperan (1626) säveltäjä Domenico Mazzocchi ajatteli keskeyttävän ikävystyttävät resitatiivit (”rompono il tedio del recitativo”) (Mazzochi, ks. Carter, Tim 1996, 8).

30 Tomlinson 1990, 140, 222. Perin *Euridicen* ja Monteverdin *Orfeon* keskinäisistä sidoksista ks. myös Carter, Tim 2002, 124: ” A comparison of Monteverdi's and Peri's music gives a similar impression. Those scenes directly parallel between the two scores reveal an obvious musical debt.”

31 Tomlinson 1990, 217. (”When characters sing songs, they sing. When they speak, they simply speak – in the language of recitative.”)

Tavoitteena oli realismi, puhutun kielen välitön kääntyminen laulaen puhumiseksi. Monteverdin myöhäisemmissä oopperoissa tämä yhteys puhumisen ja laulamisen välillä kuitenkin hämärtyi.[32] Tomlinson ajattelee *Orfeon* asettuvan lähemmäs petrarcalaista, syviin tunteisiin keskittynyttä runoutta kuin 1600-luvun alussa suosituksi tullutta, emotionaalisesti steriilimpää, verbaaliseen virtuoosisuuteen perustuvaa marinistista runoutta.[33] Tomlinsonin mukaan marinistinen runous muodosti osan 1600-luvun alussa tapahtunutta italialaisen tieteen, filosofisten pohdintojen, runouden ja muiden kulttuurin osa-alueiden kuihtumista yhtäältä dogmaattisuudeksi ja toisaalta turhanpäiväisiksi, totuuden etsimistä välteleviksi pohdinnoiksi.[34]

Keskittymiseni ”puhe-musiikkiin” vaikuttaa lukemani Monteverdi-kirjallisuuden valikoitumiseen ja sen lukemisen tapaan. Lisäksi tärkeäksi rajaamisen kannalta muodostuu se, miten Monteverdin ja muun tämän ajan ”uuden” musiikin nähdään asettuvan musiikin historiankirjoituksen usein käänteentekevänä pitämään taitekohtaan 1600-luvun alussa. Huomio kohdistuu eri asioihin, ja nuo asiat nähdään eri valossa riippuen siitä, pidetäänkö Monteverdiä renessanssin viimeisenä vai barokin ensimmäisenä suurena säveltäjänä.[35]

Barokin, renessanssin ja myös manierismin[36] kaltaisten tyylikausinimitysten käyttäminen tarkasteltaessa 1500- ja 1600-lukujen vaihteen musiikkia ei ole ongelmatonta. Tim Carter on asettanut kysymyksen alaiseksi jopa sellaisen itsestään selvästi renessanssimusiikiksi ajatellun ohjelmiston kuin Josquinin vokaalipolyfonian nimeämisen renessanssimusiikiksi. Kysymyksessä oli italialaisen alueen ulkopuolella sävelletty musiikki, eikä sillä ollut paljoakaan yhteyksiä humanismiin. Lisäksi tämä sinänsä uusi taiteen laji oli uutuudestaan huolimatta monin tavoin sidoksissa keskiajan traditioon.[37] Toki joihinkin ohjelmistoihin (ranskalais-flaamilaiseen vokaalipolyfoniaan) renessanssi-nimike tuntuu tietyin varauksin sopivan. Carter kuitenkin huomauttaa, että tämän melko suljetun ja virallisiin yhteyksiin liittyvän tradition ulkopuolelle jäi suuri määrä erilaista musiikin tekemistä, esimerkiksi frottola-traditio ja Monteverdin resitatiivien laulamisen näkökulmasta kiinnostava improvisoitu runonlaulanta sointusoittimen säestyksellä.[38]

Barokki käsitteenä, jolla nimitetään noin vuodesta 1600 eteenpäin sävellettyä musiikkia, sen sijaan on pulmallinen, sillä monet uutuuksina pidetyt musiikin tekemisen tavat nimenomaan katsoivat taaksepäin, antiikin kulttuuriin (ooppera) tai keskiaikaan

32 Tomlinson 1990, 217–218.

33 Giovan Battista (Giambattista) Marinon (1569–1625) kokoelma *Rime* (1602) oli aikansa menestynein runokokoelma, jonka runoja lukemattomat säveltäjät käyttivät madrigaaleissaan. Lukuisat italialaiset runoilijat jäljittelivät Marinon koristeellista ja nokkelaa tyyliä.

34 Tomlinson 1990, 251–254. Tomlinson tarkastelee myös lähemmin Giambattista Marinon runoutta Monteverdin tuotannossa (Tomlinson 1990, 165–239).

35 Renessanssin näkökulmasta Monteverdia on lähestynyt muun muassa Gary Tomlinson (1987), 1600-luvun musiikin näkökulmasta Monteverdiä ovat tarkastelleet muun muassa Eric Chafe (1992), Wendy Heller (2003) ja Jeffrey Kurtzman (1999).

36 1500- ja 1600-lukujen vaihteen äärimmäiseen taidokkaaseen ja älylliseen musiikkiin ja taiteeseen liitetty nimike. Ks. manierismista Maniates 1979.

37 Jacob Burckhard painotti kolmea renessanssin piirrettä: että renessanssin nykyaikainen maailma ja ihminen syntyivät nimenomaan Italian maaperällä, että renessanssi nojautui klassiseen kulttuuriin ja että se merkitsi olennaisella tavalla uudenlaista tapaa ymmärtää ihmisen paikka maailmassa (ks. Carter, Tim 1992, 12).

38 Carter, Tim 1992, 11–15. Frottola oli 1400-luvun lopulla ja 1500-luvun alussa yleinen kansanomainen, maallinen, teksteiltään ja musiikiltaan kepeä ja humoristinen laulu. Frottolat olivat tyypillisesti homofonisia, ja niissä oli kertosäe. Tunnetuimpia frottolasäveltäjiä olivat veronalaiset Bartolomeo Tromboncino ja Marchetto Cara. 1500-luvun ensimmäisten vuosikymmenien jälkeen, madrigaalin kehittymisen myötä, frottolat katosivat Italian musiikilliselta kartalta. (Harrán & Chater 2011.)

(improvisaation käytännöt). Näin barokki olisikin Carterin mukaan ollut jonkinlaista renessanssia.[39] Lorenzo Bianconi ei 1600-luvun musiikkia käsittelevässä kirjassaan haluakaan käyttää käsitettä barokki, joka liittyy lähinnä 1600-luvun puolivälin roomalaista arkkitehtuuria ja siihen liittyviä ilmiöitä koskeneisiin tarkasteluihin. Bianconin mukaan barokki-termin käyttäminen vuosien 1600 ja 1750 välillä sävelletystä musiikista suorastaan vaikeuttaa yrityksiämme ymmärtää 1600-luvun musiikin moninaisia traditioita ja yksittäisiä ilmiöitä.[40]

Tämän päivän muusikko ei välttämättä pohdi soittamansa/laulamansa musiikin nimityksiä, vaikka olisi hyvinkin tietoinen 1600- ja 1700-lukujen musiikin monista tyyleistä. Hänelle kysymys aikakausien nimityksistä on käytännöllinen. Tarvitaan oman kulttuurin ulkopuolisten ihmisten kanssa käytettävä nimike, jolla voi asemoida itsensä ja soittamansa musiikin – vastata vaikkapa arkipäiväiseen kysymykseen siitä, mitä työkseen tekee. Kun muusikko sanoo olevansa barokkimuusikko ja soittavansa barokkimusiikkia ehkä jopa niin kutsutuin alkuperäissoittimin, hän tulee asettuneeksi tiettyyn musiikkikulttuurin lokeroon, tehneeksi työskentelynsä luonteen selväksi ainakin muille muusikoille. Samalla hän toki myös rajaa itsensä ulos jostakin muusta. ”Barokkilaulajaa” ei todennäköisesti tulla pyytämään Brahmsin *Ein deutsches Requiemin* solistiksi.

Muusikolle itselleen barokkimuusikko- ja barokkimusiikkitermit kattavat kaiken sen moninaisuuden, minkä kanssa hän muusikon työssään on tekemisissä. Niinpä 1600- ja 1700-lukujen musiikkiin perehtyneelle laulajalle barokkimusiikki on kaikkea Jacopo Perin varhaisista soolomadrigaaleista Bachin aarioihin, Michel Lambertin *air de coureista* Händelin oopperoihin, Schützin hengellisistä konsertoista Clérambault'n kantaatteihin, perulaisesta barokkioopperasta puolalaisiin motetteihin. Kaiken tuon moninaisuuden pakottaminen yhden termin, barokin, alle latistaa musiikin moninaisuuden. Mutta niin tehdään – myös tässä tutkimuksessa – koska näin se tapahtuu muusikon käytännössä. Tosin rajaan suurimman osan barokkimusiikkia tarkastelujeni ulkopuolelle keskittyen italialaisen varhaisbarokin puhuvan musiikin ja erityisesti resitatiivien laulamiseen. Laulamisen käytännöt ovat kuitenkin monelta osin samankaltaiset myös Monteverdiä myöhäisemmässä ja Italian ulkopuolella sävelletyssä barokkimusiikissa.

Tässä tutkimuksessa keskittyminen laulamisen puhuvuuteen ja laulaen puhumiseen on kääntänyt katseeni 1500-luvulle ja jopa huomattavasti varhaisempaan aikaan (”renessanssiin” ja jopa ”keskiaikaan”), kun taas 1600-luku ja erityisesti 1700-luku (”barokki”) näyttäytyvät minulle vähittäisenä musiikin puhuvuuden heikentymisen aikana, josta toki on poikkeuksia.[41] Suuntautuminen Monteverdiä edeltäneeseen puhuvaan musiikkiin on suunnannut huomioni improvisoidun laulumusiikin perinteeseen sekä puhutun puheen, *action* retoriikkaan 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa.[42]

Entä esittämiskäytännön asema tässä tutkimuksessa? Vaikka esittämiskäytäntö näyttäisi olevan mukana tekstissä varsin painokkaasti, tutkimuksen kohteena ei ole

39 Carter, Tim 1992, 18–20.

40 Bianconi 1987, viii–ix.

41 Esimerkiksi Telemannin, Händelin ja J. S. Bachin resitatiiveissa on havaittavissa vastaavanlaista tarkkuutta elävän puhumisen säveltämisessä kuin Monteverdillä. On toki runsaasti myös vastakkaisia esimerkkejä, joissa pitkästyttävät resitatiivit jäävät jonkinlaiseksi kauniiden aarioiden lomassa olevaksi välttämättömäksi pahaksi tai ne yhteen sitoviksi välikkeiksi.

42 1400- ja 1500-lukujen improvisoidusta laulumusiikista ks. erityisesti Haar 1986, puheen ja erityisesti *action* retoriikasta 1500- ja 1600-lukujen vaihteesta mm. Harrán 1997, Göttert 1998, Laurens 1999, Salazar 1999.

Monteverdin ajan esittämiskäytäntö vaan musiikin harjoittaminen ja esittämiskäytännön tapahtuminen nykyhetkessä: laulajan työskentely, joka koostuu muun muassa ohjelmiston hankkimisesta, ääniharjoituksista, kehon huollosta, ohjelmiston laulamisesta, työskentelystä tekstien kanssa ja harjoituksista muiden muusikoiden kanssa. Jotkin esittämiskäytännön tutkimuksen keskeiset osa-alueet – esimerkiksi Monteverdin ajan musiikissa usein mutkikkaiksi osoittautuneet tahtilajien, tempojen ja proportioiden tarkastelut – tuntuvat suorastaan puuttuvan tarkasteluistani.[43]

1.1.2 Laulaminen, puhuminen ja retoriikka

Puhuminen ja laulaen puhuminen (”recitar cantando”) ovat tässä tutkimuksessa nousseet merkittävämpään asemaan kuin ne usein esittämiskäytännön kirjallisuudessa ovat. Vaikka musiikin retoriikka on keskeinen barokkimusiikin esittämiskäytännön osa-alue, siitä kirjoitettu tutkimus on tähän mennessä keskittynyt varsin voimakkaasti retorisen prosessin, puheen osien, figuurien ja affektien tarkasteluun paljolti nuottikuvan pohjalta.[44] Tutkimukseni kohteena on kuitenkin resitatiivin kaltainen, voimakkaasti puhumiseen perustuva laulaminen. Siksi elävän puhumisen retoriikka ja sen historia sekä ihmisen ääni, elävän ihmisen puhuminen ja tuon puhumisen tapahtumisen moninaisuus ovat tulleet keskeiseksi osaksi työtäni. Vaikka lähestyn tutkimuskohdettani nimenomaan laulajan positiosta, suuri osa tutkimustani käsittelee puhumista. Puhuminen on keskeinen aspekti italialaisen varhaisbarokin ja itse asiassa kaiken barokin laulumusiikin esittämisessä. Haluankin tutkia, mitä tuo keskeisyys voi vakavasti otettuna merkitä, ja ehkä myös, kuinka pitkälle puhumisen kanssa voi mennä.

Yksi Monteverdin elämän episodi, joka osaltaan sai minut kiinnostumaan laulaen puhumisesta nimenomaan Monteverdin varhaisissa oopperoissa, liittyy *Arianna*-oopperan ensiesityksen olosuhteisiin. Oopperan nimirooliin oli alun perin valittu Monteverdin 18-vuotias oppilas Caterina Martinelli, joka kuitenkin sairastui isorokkoon ja kuoli vain kolme viikkoa ennen esitystä. Uutta Ariannaa ei löydetty Martinellin tilalle aivan heti. Nuori Firenzestä tuotu laulaja, Margherita ’Romana’ ei jostakin syystä ollut sopiva, eikä Monteverdin suosittelema laulaja Bergamosta suostunut matkustamaan Mantovaan.[45] Kardinaali Montalton palveluksessa oleva laulaja, mahdollisesti Ippolita Recupito, ei ilmeisesti olisi pystynyt oppimaan roolia käytettävissä olevassa, erittäin lyhyessä ajassa. Viimein rooliin kysyttiin tunnettua *commedia dell’arte* -näyttelijä Virginia Ramponia, joka otti tehtävän vastaan ja opiskeli sen kuudessa päivässä.[46]

43 Rajaukset johtuvat tarkastelun kohteena olevasta ohjelmistosta. Koska esimerkiksi haasteellisia siirtymiä tasajakoiseksi nuotinnetusta tahtilajista kolmijakoiseksi nuotinnettuun ja takaisin ei resitatiivissa tapahdu, proportioiden tarkastelu ei tässä yhteydessä ole tarpeen, vaikka ne muuten ovat erittäin keskeinen ja myös problemaattinen tutkimuskohde muusikolle.
Iina-Karita Hakalahti on pyrkinyt avaamaan tätä kysymystä 1600-luvun alun espanjalaisen urkumusiikin kohdalla. Tahtilajit, tempot ja proportiot olivat tuolloin kuitenkin voimakkaassa muutoksen – jollei peräti rappeutumisen – tilassa ja niitä käsitelleet traktaatit usein keskenään ristiriitaisia. Tästä johtuen niiden määrittely ja soveltaminen käytännössä jäävätkin nykytutkijalle monelta osin hämäriksi. (Ks. Hakalahti 2008, 218–219.) Notaatiossa 1600-luvulla tapahtuneesta muutoksesta, uuden notaation vakiintumisesta sekä ilmaisua ohjaavien merkintöjen ilmaantumisesta notaatioon ks. myös Rastall 1983. 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa tapahtuneista muutoksista notaatiossa ks. Wolf 1992.

44 Musiikin retoriikasta ks. mm. Unger 1992, Bartel 1992, Forsblom 1994.

45 Ks. Carter, Tim 1999, 395 ja 403.

46 Fabbri 2006, 82–83. Ei ole tiedossa, kuka päätöksen Ariannan roolin laulajasta teki. Näyttelijä Giovan Battista Andreinin kanssa naimisissa ollut Virginia Ramponi tunnettiin myös nimellä Virginia Andreini.

Tim Carter pitää mahdollisena, että Monteverdi kirjoitti Ariannan lamenton vasta sen jälkeen, kun oli varmistunut, että Ramponi tosiaan tekee roolin. Nuorelle Martinellille poikkeuksellisen pitkä ja vaativa lamento olisi nimittäin saattanut olla liian haastava. Lisäksi siihen asti ilmeiseltä vaikuttanut haluttomuus antaa naisten laulaa laajoja osuuksia näyttämöllä puhui tällaista ratkaisua vastaan.[47] Ramponi oli jo pari vuotta aikaisemmin, vuonna 1606, tullut kuuluisaksi pääroolistaan miehensä Giovan Battista Andreinin näytelmässä *La Florinda*, josta hän myös sai lisänimensä.[48] Myös sen neljännessä näytöksessä oli pitkä lamento. Carter kysyykin, olisiko Ramponi ja tämän vaikuttava, retorisesti vahva näyttelijäntyö toiminut jonkinlaisena innoittajana Monteverdille.[49] On myös esitetty, että vuoden 1608 alkuperäisessä partituurissa rytmit olisi ehkä merkitty vain suuntaa-antavasti.[50] Carterin mukaan tätä tulkintaa tukee ehkä myös se, että Ariannasta myöhemmin tuli suosittu hahmo *commedia dell'arte* -näyttelijättärien keskuudessa.[51]

Esityksen jälkeen hovin virkamies Carlo Rossi kirjoitti Virginia Ramponin osuudesta, että tämä ”puhui” (”dice”) roolin hämmästyttävällä tavalla. Rossin mukaan yksikään yleisön naisista ei säästynyt ”pikku kyyneleeltä” (”lagrimetta”) kuunnellessaan Ariannan valitusta.[52]

Miten Ramponi sitten roolinsa esitti? Millä tavalla puhuen? Entä miten *La Florindan* puhuttu lamento ja *Ariannan* sävelletty mutta Ramponin ”puhuma” lamento ja niiden esitykset erosivat toisistaan? Kuinka kauas puhumisen suuntaan siirryttiin? Miten Ramponin esitys suhtautuisi yhtäältä tämän päivän Ariannan valituksen esitykseen tai toisaalta vaikkapa Schönbergin *Pierrot Lunairen* esitykseen?

Joël Heuillon torjuu ajatuksen siitä, että 1600-luvun alun laulaen puhumisessa (*recitar cantando*) olisi ollut kysymys jonkinlaista *Sprechgesangin* edeltäjästä. Hän ei kuitenkaan valitettavasti määrittele, miten hän *Sprechgesangin* ymmärtää, ja jääkin avoimeksi, mitä hän tässä varsinaisesti torjuu: kaikenlaisen puhumisen ja laulamisen välillä olevan ääni-ilmaisun kuitenkin tarkkoihin säveltasoihin tukeutuen vai ehkäpä ääni-ilmaisun painottumisen puhumisen suuntaan siinä määrin, että tarkoista säveltasosta osittain tai ajoittain jopa täysin luovutaan?[53]

Tutkimuksessani olen halunnut ottaa vakavasti lähteissä ja tutkimuskirjallisuudessa olevat väitteet puhumisen ensisijaisuudesta Monteverdin ajan musiikissa. Olenkin siirtänyt tyypillisesti ”musiikki-musiikkiin” keskittyneen tarkastelun painopistettä musiikista puheeseen. Messaggieran resitatiivin ja sen esittämisen kysymysten pohdinnoissani olen keskittynyt Monteverdin ajan puhumista käsitteleviin lähteisiin esit-

47 Ariannan valitus oli pitempi (82 säettä) kuin yhdenkään naisroolin (naisäänelle sävelletty) soolokohtaus sitä ennen, ja myös Ariannan rooli kokonaisuudessaan oli poikkeuksellisen laaja (146 säettä koko oopperan noin 1100:sta – tämän laajuuden tosin ylittää Auroran rooli Caccinin/Chiabreran *Il rapimento di Cefalossa*, 89 säettä 658:sta). Rinuccinin/Perin *Dafnessa* nimiroolilla oli vain 22 säettä (koko oopperan 445:stä), Rinuccinin/Perin *Euridicessa* Euridicella vain 27 (790:stä), Striggion/Monteverdin *Orfeossa* Euridicella vain 12 säettä (650:stä). Jopa Orfeon – joka oli miesrooli – valitus *Orfeon* V näytöksessä oli pituudeltaan vain 50 säettä. (Carter, Tim 2002, 210.)

48 ”La Florinda”.

49 Carter, Tim 2002, 210–211.

50 Godt 1994.

51 Carter, Tim 2002, 210.

52 Kuvauksen harjoitusprosessin edistymisestä Caterina Martinellin kuoleman jälkeen ja Virginia Ramponin laulamisen tavasta on kirjoittanut hovin virkamies Carlo Rossi (ks. Fabbri 2006, 83, 86). Naisten kyynelehtimisestä Ariannan ensiesityksessä ks. myös Cusick 1994b.

53 Heuillon 1999, 334.

tämiskäytännön tutkimuksessa usein käytettyjen, musiikkia käsittelevien lähteiden ohella. Myös kokemuksen kuvauksessa olen pyrkinyt säilyttämään yhteyden puhumiseen ja välttämään liukumista laulamisen puolelle. Historiallisten lähteiden lisäksi tätä keskittymistä puhumiseen tukee kokemukseni tämän musiikin esittäjänä ja opettajana.

Puhuminen ja laulamisen puheenomaisuus on ollut kanssani koko ajan, alkaen ensimmäisistä kokemuksistani barokkiyhtyeiden ja myöhäisbarokin kantaattien kanssa. Musiikin puhuen työstämisestä on tullut yhä keskeisempi, toimivaksi osoittautunut työskentelytapa myös opiskelijoiden kanssa. Lisensiaatintutkintoon liittyneessä kirjallisessa työssä en vielä onnistunut artikuloimaan puhumisen keskeisyyttä barokkimusiikin työstämisessä. Laulaen puhumista käsitellyt osa työtäni olikin näin jälkikäteen ajatellen rutiininomainen musiikin retoriikan esittely retorisen prosessin, puheen disposition, figuurien ja affektien kuvauksineen. Vasta myöhemmin elävän ihmisen elävä puhe elävissä tilanteissa alkoi tulla etualalle laulajan työskentelyn lisäksi myös ajattelussani, ja aloin etsiä lähteistöä, jonka avulla voisi lähestyä laulamista toisesta, puhumisen suunnasta. Tässä tutkimuksessa avaan tämän valtavan työmaan.

Tämä fokusoiminen puhumiseen tuo mukanaan puhua-sanan käyttötapoja, jotka saattavat musiikin tutkimuksen kontekstissa toistaiseksi olla jossain määrin vieraita. Varhaisbarokin musiikin esittäjien maailmassa on kuitenkin täysin mahdollista sanoa ”Messaggieran puhe” tai ”puhua Messaggieran osuus”. Suorastaan virheelliseltä tuntuisi kutsua Messaggieran osuutta aariaksi, sillä Monteverdin aikana aarialla viitattiin suljettuun muotoon, usein säkeistölauluksi sävellettyyn kepeään kappaleeseen, jollaisen piirteitä ei Messaggieran puheessa ole. Monteverdin aikana puhuminen ja laulaminen yhdistettiin toisiinsa eri tavoin. Toisistaan erotettiinkin *recitar cantando* eli laulaen puhuminen, jossa ilmaisu painottuu puhumiseen, ja *cantar recitando* eli puhuen laulaminen, jossa taas laulaminen on keskeisempää. Resitatiivin laulaen puhuminen kuuluu ensin mainitun nimikkeen alle, kun taas jälkimmäinen viittaa musiikkiin, joka on selkeästi laulettavaa musiikkia, esimerkiksi sooloaaria tai -madrigaali.[54] Puhuvuus on kuitenkin niissäkin vahvasti läsnä.

Olen pohtinut tutkimuksessani tiuhasti eri tavoin esiintyvän puhua-verbin merkitysten määrittelemisen ja systematisoinnin mahdollisuuksia esimerkiksi kursivointia tai lainausmerkkejä käyttämällä tai korvaamalla puhua-verbin jollakin toisella. Yritykset pyrkiä erottamaan sen eri merkitykset toisistaan esimerkiksi käyttämällä eri sanoja ja systematisoimalla sanojen käyttö läpinäkyvällä tavalla eivät kuitenkaan ole johtaneet yksiselitteiseen ratkaisuun. Puhuminen ja laulaminen muodostavat jatkumon, jossa selkeiden rajojen vetäminen on mahdotonta. Erityisen ongelmallista rajaus on pyrittäessä kuvaamaan harjoitustilanteessa tapahtuvaa laulajan joustavaa liikkumista erilaisten äänenkäytön ja tekstintuottamisen tapojen välillä. Oman haasteensa puhekäsitteen määrittelyyn ja rajaukseen tuovat sanan eri muodot: puhe, puhua, puhuminen, puhuen, puhuva.

Tässä tutkimuksessa ajattelen resitatiivit[55] normaalipuheesta etäännytettynä, ylä-

54 Hansen (2003, 558–560) tarkastelee *recitar cantandon* ja *cantar recitandon* käsitteitä ja niiden liittymistä yhtäältä aarioihin, joissa musiikki toistuu eri säkeistöissä lähes tai täysin muuttumattomina muuttuvasta tekstistä huolimatta, ja toisaalta resitatiiveihin, jotka ovat läpisävellettyjä, kuhunkin tekstikohtaan erikseen sävellettyjä.

55 Latinan sana *recitātiō* (äänen, julki lukeminen) viittaa kirjoitettuun tekstiin, jonka puhuja esittää (*recitō* = lukea ääneen, julki tai lausua, esittää) (ks. Streng.1992).

tyylisenä näyttämöpuheena, joka perustuu kirjoitettuun nuottikuvaan. Resitatiivin säveltäjä on musiikin notaation avulla kirjoittanut auki käsityksensä tämän näyttämöpuheen esittämisen tavasta. Tässä ”puhe” viittaa retorisen komposition prosessin tuloksena tuotettuun valmiiseen tekstikokonaisuuteen, joka esitetään kerrasta toiseen jossakin määrin samankaltaisella tavalla. Suuretkaan erot eri esityksissä eivät muuta sitä, että kyseessä on yksi ja sama etukäteen kirjoitettu puhe eri tavoin esitettynä.

Kun laulaja esittää musiikkia, hän käyttää klassisen laulun perinteessä koulutettua lauluääntä, laulaa. Tarkasteltaessa Monteverdin resitatiivien esittämistä on kuitenkin perusteltua käyttää säveltäjän elinaikana käytössä ollutta ilmausta *recitar cantando* eli resitoida tai puhua laulaen. Laulaja esittää säveltäjän kirjoittaman puheen laulaen. Harjoitustilanteessa laulaja voi tämän, säveltäjän kirjoittamat säveltasot ja aika-arvot huomioivan esittämisen tavan ohella käyttää myös muita kirjoitetun puheen työstämisen tapoja. Tällaisia ovat esimerkiksi tekstin puhuminen huomioimatta kirjoitettuja säveltasoja, joko kirjoitetut rytmit huomioimatta tai huomioiden. Puhuminen, laulaen puhuminen ja laulaminen siis viittaavat puheen, etukäteen rakennetun kokonaisuuden, puheen esittämisen tapaan.

Pyrin työssäni välttämään ”puhe”, ”puhua” ja ”puhuminen” -ilmauksien käyttöä muilla, totutummilla ja arkipäiväisilläkin tavoilla. Aina niiden korvaaminen jollakin toisella sanalla ei ole mahdollista. Kaikki arkinen, elävässä kehossa tapahtuva puhuminen voi kuitenkin olla pohjana sille dramaattiselle näyttämöpuheelle, joka jossakin vaiheessa alkaa lähestyä laulamista ja ehkä jopa muuttuu laulamiseksi.

Entä lauluääni? Kuluuhan suuri osa laulajan opiskeluajasta ja myös ammattiurasta omaa lauluääntä työstäessä ja onhan lauluääni ehdottomasti keskeinen osa musiikin laulamista.[56] Myös laulumusiikin kuuntelijat ottavat helposti kantaa nimenomaan laulajan ääneen ja äänenkäyttöön.

Lauluääni on ilman muuta tärkeä, ja se on kaiken taidokkaan laulamisen – ja myös laulaen puhumisen – perusta. Ajattelenkin, että perusteellisesti koulutettu lauluääni on keskeinen lähtökohta barokkimusiikin laulamiselle. Kokemukseni mukaan barokkimusiikin laulaminen ei missään nimessä merkitse luopumista joistakin klassis-romanttisen musiikin parissa koulutetun äänen ominaisuuksista (esimerkiksi suuresta volyymista tai vibratosta). Pikemminkin se merkitsee tuon tasaiseksi kehitetyn instrumentin kaikkien ilmaisukeinojen ottamista käyttöön ja sen dynaamisen ja väriasteikon laajentamista äärimmilleen, jotta Monteverdin resitatiivien kaltainen, musiikkina usein melko epäkiinnostavaksi koettu laulaminen voisi muuttua kuulijan kannalta kiehtovaksi ja koskettavaksi. Tämä musiikki ei vaadi mitään tietynlaista, ”vanhan musiikin ääntä”. Sen sijaan hyödyllisiä ominaisuuksia ovat täydellinen laulutekniikka, erinomaiset tekstin laulamisen valmiudet, kiinnostus laulettavan tekstin merkityksiä kohtaan sekä uskallus venyttää äänensä dynaamista ja muuta ilmaisuasteikkoa myös kauniin laulamisen ulkopuolelle. Tämä ohjelmisto ei siis sovi aloittelijoille – Giulio Caccinin sanoin: ”Tämä (puhuen laulamisen) taide ei siedä keskinkertaisuutta”.[57]

56 Milla Tiainen (2005) on Foucault´n kanssa pohtinut lauluäänen koulutusta kontrollin ja tarkkailun käsitteen kautta.
57 Caccini 1987. (”Quest´arte non patisce la mediocrità.”)

1.1.3 Monenlaista musiikin esittämistä

Vanhemman kulttuurin tuotteiden suojeleminen ja säilyttäminen on tyypillisesti varsin myöhäinen, 1800-luvun ilmiö.[58] Musiikin alalla jonkinlaisena vanhan musiikin uudelleen ohjelmistoon tuomisen alkupisteenä on usein pidetty Felix Mendelssohnin Bachin *Matteus-passion* esitystä vuonna 1829. Monelta osin renessanssi- ja barokkiohjelmiston esittämisen traditio ei kuitenkaan koskaan katkennut. Toiminta oli erityisen aktiivista Englannissa alkaen 1720-luvulta, mutta vanhojen säveltäjien tuotantoa esitettiin 1700-luvulla konserteissa myös Wienissä ja Heidelbergissä ja monissa muissa Euroopan kaupungeissa.[59] Omana aikanamme barokkiohjelmisto kuuluu ainakin joiltakin osin (erityisesti Bach mutta myös muut "suuret" barokkisäveltäjät) länsimaisen taidemusiikin kaanoniin ja näiltä osin se myös on kyseenalaistamaton osa nykypäivän muusikon koulutusta.

Vanhan musiikin esittämistä koskeva keskustelu on ollut käynnissä jo vuosikymmeniä.[60] Tässä raotan tuota keskustelua niukasti pyrkien liittämään sen löyhästi suomalaisen barokkimusiikin kulttuurin ja barokkimusiikin laulamisen kontekstiin. Omat, alustavat kommenttini suomalaisesta barokkimusiikkikulttuurista ja sen käytännöistä kansainvälisen keskustelun valossa perustuvat omiin havaintoihini ja kokemuksiini.[61]

Nykyisin on olemassa useita, keskenään hyvinkin erilaisia barokkimusiikin esittämisen tapoja. Bachia esimerkiksi saatetaan vielä ajoittain soittaa ja ehkä erityisesti laulaa hiukan samaan tapaan kuin 50 vuotta sitten. Tämän katkeamattomaan esittämisperinteeseen nojautuvan soittamisen ja laulamisen oheen on kuitenkin viimeisten vuosikymmenien aikana syntynyt toisenlaista barokkimusiikin esittämisen kulttuuria, jota on nimitetty muun muassa esittämiseksi alkuperäissoittimin, periodiesittämiseksi, autenttiseksi esittämiseksi tai historiallisesti tiedostavaksi esittämiseksi[62] – kaikki omalla tavallaan ongelmallisia nimityksiä. Esimerkiksi Monteverdiä ei niin kutsutun historiallisesti tiedostavan esittämisen kulttuurin ulkopuolella useinkaan enää kuule, jollei korkeintaan yksittäisiä madrigaaleja suurehkojen kuorojen esittäminä. Vielä 1900-luvun

58 Butt 2002, 171.

59 Saksalaissyntyisen säveltäjän John Pepuschin (1667–1752) johdolla Academy of Ancient Music tuotti Palestrinan, Victorian, Byrdin, Morleyn, Purcellin ja muiden "vanhojen" säveltäjien tuotantoa menestyksekkäästi yleisön kuultavaksi 1720-luvulta lähtien. Madrigal Society, Noblemen's and Gentlemen's Catch Club ja Concert of Ancient Music seurasivat esimerkkiä seuraavina vuosikymmeninä. Englannin Bach-renessanssissa keskeisenä toimijana taas oli urkuri ja säveltäjä Samuel Wesley (1766–1837). Wienissä paroni von Swieten sekä Raphael Georg Kiesewetter edistivät Bachin, Handelin, Palestrinan, Marcellon, Pergolesin, kummankin Scarlattin ja muiden varhaisten säveltäjien musiikin tunnettuutta. Muun muassa Mozart sai vaikutteita Bachin ja Handelin musiikista. Heidelbergissä harrastajakuoronjohtaja Anton Friedrich Justus Thibaut herätteli Mendelssohnin ja Schumannin mielenkiintoa varhaisempaan musiikkiin. (Haskell 1996, 13–15.) Esimerkki katkeamattomasta esitystraditiosta ja barokkisävellyksen leviämisestä ympäri Eurooppaa on George Frideric Handelin *Messias*-oratorio, jota esitettiin säännöllisesti sen sävellysvuodesta 1741 lähtien, myös ulkomailla (muun muassa Firenzessä 1768, Hampurissa 1772, Berliinissä 1786 ja Wienissä Mozartin uudelleen orkestroimana 1780-luvun lopulla) (Hicks 2009). Vanhan musiikin renessanssista 1700-luvulta tähän päivään asti ks. Haskell 1996.

60 Ks. mm. Taruskin 1995, Kenyon 2002, Butt 2002, Walls 2003, Haynes 2007.

61 Vanhan musiikin – kuten tosin myös monen muun ohjelmiston – esittämisen historia ja esittäjien käsitykset musiikin tekemisestä ovat suurelta osin vielä tutkimatta. Suomalaisen vanhan musiikin esittämisen historian tutkimukselle olisi kuitenkin jossakin määrin kiireinenkin tilaus. Monet maamme ensimmäisen polven keskiaika-, renessanssi- ja barokkimuusikoista – joiden esityksiä ei juurikaan ole säilynyt äänitteinä – olisivat nimittäin vielä haastateltavissa.

62 Vanhan musiikin esittämistä koskevassa keskustelussa historiallisesti tiedostavasta esittämisestä ("historically informed performance", ks. mm. Butt 2002, Walls 2003 ja Haynes 2007) käytetään lyhennettä "HIP".
Richard Taruskin tekee eron autenttisuuden ja autentismin välillä. Autentismissa olisi Taruskinin mukaan kysymys idealismista, jossa tehdään selkeä ero muodon ja sisällön, hengen ja kirjaimen välillä, kun taas autenttisuudessa olisi kysymys positivismista, joka kieltää aistikokemuksen ulkopuolelle jäävän olemassaolon. (Taruskin 1995, 99–100.)

alussa yleinen Monteverdin musiikin tekstien kääntäminen jollekin sopivalle kielelle ja sovittaminen käytössä oleville moderneille soittimille olisi omana aikanamme todennäköisesti harvinaisuus.[63]

Periodiesittäminen ei suinkaan ole asettunut osaksi länsimaista taidemusiikkikulttuuria kitkattomasti, vaan perinteiseksi koetun – Bruce Haynesin termein modernin tai modernistisen – esittämistavan rinnalle tullut periodiesittämisen kulttuuri on herättänyt tiukkoja, ajoittain taistelua muistuttavia väittelyjä, joskin ajan mittaan on päädytty jonkinasteiseen periodiesittämisen, myös laulamisen sietämiseen.[64] Niiden teemoina ovat olleet muun muassa autenttisuus ja epäautenttisuus, kysymys historiallisesta tarkkuudesta ja sen tarpeellisuudesta, periodiesitysten väitetty epämusikaalisuus, musiikkitieteen asema esittäjien ratkaisuja ohjaavana jollei peräti määräävänä tekijänä sekä tutuilla soittimilla soitettujen, rakastettujen sävellysten museoiminen autenttisuuden lasikaappiin, jossa ne ovat turvassa anakronistisilta epäpuhtauksilta.[65]

Kärjistynyt keskustelu periodiesittämisestä luo vaikutelman musiikkikentän jyrkästä jakautumisesta kahtia. Väittelyn jyrkkyys antaakin erittäin mustavalkoisen kuvan musiikkia tekevien ihmisten, muusikoiden todellisuudesta, ja autenttisuuden kaltaiset, voimakkaasti latautuneet käsitteet jakavat muusikoita ja esityksiä luokkiin, joihin kukaan ei ehkä toivoisi päätyvänsä. Oman muusikon maailmani, suomalaisen vanhan musiikin kulttuurin kontekstissa, mainitut syytökset ja kuvattu kahtiajako tuntuvat vierailta. Vaikka myös suomalaiset barokkimuusikot enemmän tai vähemmän käyttävät hyödykseen musiikkitieteen tutkimuksen tuloksia, esittämistä koskevien ratkaisujen tekeminen tuntuu tapahtuvan käytännöllisesti, vapaastikin. Tämä ei ole pelkästään mahdollisuus vaan esittäjän väistämätön velvollisuus.

Keskustelu vanhan musiikin esittämisestä on paljolti tapahtunut musiikin tekijöiden, muusikoiden ohitse, joskin jotkut keskustelijoista myös itse toimivat ammattimuusikkoina. Käsitys siitä, että niin kutsutun vanhan musiikin esittäjät pyrkivät esitysten autenttisuuteen – mitä tuolla käsitteellä sitten kulloinkin tahdotaan sanoa – tuntuu elävän harmillisen sitkeästi erityisesti muiden kuin vanhan musiikin esittäjien keskuudessa. Käytännössä vanhan musiikin esittäjät kuitenkin suhtautuvat esittämiinsä kappaleisiin monella eri tavalla, jotka John Butt ryhmittelee Nietzschen historiatyyppien mukaisesti antikvaariseen, monumentaaliseen ja kriittiseen lähestymistapaan. Näistä

63 Monteverdin musiikki jäi unohduksiin pian hänen kuolemansa jälkeen ja pysyi unohduksissa aina 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen asti. *Orfeo* esitettiin – ranskaksi – ensi kertaa 1600-luvun jälkeen vuonna 1904 Pariisin Schola Cantorumissa. Orkesteri koostui kahdesta pienestä huilusta ("two small flutes"), kahdesta oboesta, kahdesta trumpetista, viidestä pasuunasta, yhdestä harppu-luutusta, yhdestä kromaattisesta harpusta, yhdestä cembalosta, jousikvartetista ja uruista. (Rolland 1986, 196.) Varhaisen edition *Orfeosta* tehnyt ja vuoden 1904 kaksi esitystä johtanut säveltäjä Vincent D'Indy teki merkittäviä muutoksia oopperaan: hän muun muassa poisti koko ensimmäisen ja viidennen näytöksen (Fortune 1986, 84).

64 Richard Taruskin (1995, 92) toteaa, että taistelusta – alun perin Will Crutchfieldin esittämä luonnehdinta keskustelusta – on tullut verisempi kuin olisi tarpeen nimenomaan eri osapuolien esittämien nimilappujen ("authentic", "historically-aware", "historically accurate", "historically informed" eli "autenttinen", "historiallisesti tietoinen", "historiallisesti tarkka", "historiaan perehtynyt") takia, joiden avulla osapuolet ruoskivat toisiaan.
John Potterin mukaan vanhan musiikin laulaminen ei täytä historiallisen totuudellisuuden kriteereitä, mistä huolimatta sen esittäminen jatkuu omalla, pienellä kentällään. Potter luonnehtii vanhan musiikin laulamista lohdullisen pienessä mittakaavassa tapahtuvaksi, tietyn tason säilyttämiseen sitoutuneeksi ja itsensä erittäin vakavasti ottavan musiikkitieteellisen tutkimuksen oikeuttamaksi. (Potter 2000, 121.)

65 Keskusteluun ovat osallistuneet monien muiden ohessa mm. Adorno (1982), Dreyfus (1983), Morgan (2002), Scruton (1999), Taruskin (1984; 1995; 2002), Tomlinson (2002), Kivy (1995). Keskustelua ovat koonneet ja kommentoineet muun muassa Butt (2002), Walls (2003) ja Haynes (2007).

ainoastaan ensin mainitulle on ominaista on vanhan musiikin esittäjien väitetty ”sokea keräilyvimma” ja pakkomielle ”bibliografisia yksityiskohtia” kohtaan sekä niiden tuottama kulttuurielämän muumioituminen.[66] Tällainen lähestymistapa on harvinainen tuntemieni suomalaisten ja ulkomaisten barokkimuusikoiden keskuudessa.[67]

Toki esimerkkejä suoranaiseen dogmaattisuuteen ajautuneesta ajattelusta löytyy, ainakin yksittäisistä, irrallisista lausumista. Esimerkiksi sopinee vaikkapa Christopher Hogwoodin toive, että ”riittävän datan” sulattelun jälkeen olisi mahdollista muotoilla 1800-luvun musiikin esittämistä koskevat ”säännöt ja määräykset”.[68] Tällaiset ääriesimerkit eivät kuitenkaan oikeuttane kaikkien periodimuusikoiden tuomitsemista antikvaarisen historian kannattajiksi. Esittäjä ei voi tai edes halua jäädä odottamaan, että musiikkitiede ratkaisisi kaikki esittämiseen liittyvät epävarmuustekijät. Esittäjän on esitettävä kappale nyt, jos hän yleensä aikoo sen esittää.

Mustavalkoisuudessa on ongelmansa. Bruce Haynes kysyykin aiheellisesti, että jos esittämistä nimitetään autenttiseksi tai historiallisesti tiedostavaksi, mistäköhän sen vastakohdassa sitten voisi olla kysymys, epäautenttisesta tai historiallisesti tiedostamattomasta esittämisestäkö?[69] Brad Lehman karnevalisoi tällaisten määreiden käytön keksimällä Haynesin mainitsemien lisäksi muun muassa ”esittämisen villien arvausten pohjalta”, ”historialla-ei-ole-merkitystä -esittämisen” tai ”mikä-tahansa-käy -esittämisen”.[70] Aivan erityisen painokkaasti Haynes torjuu musiikille annetun lisämääreen ”early” (suom. ”vanha” musiikki). Sen käyttäminen antaa ymmärtää olevan olemassa jokin normi – musiikki, vailla lisämäärettä – josta poikkeaminen olisi erotettava lisämääreellä. Haynes mainitsee musiikki/vanha musiikki -parin ohella parin ”normaali” Böhm-huilu/barokkihuilu. Laulussa vastaava pari olisi laulu/barokkilaulu tai laulaja/barokkilaulaja, jota ajoittain olen käyttänyt jyrkemmässä muodossa: oikea laulaja/barokkilaulaja. Oikea laulaja laulaa oikeaa musiikkia oikealla tekniikalla oikean orkesterin kanssa, barokkilaulaja barokkimusiikkia barokkitekniikalla barokkiyhtyeen kanssa. Haynes haluaa päästä eroon tällaisista normiin sidotuista määrittelyistä ja toteaa, että jos lisämääreitä esimerkiksi Monteverdin, Charpentierin tai Bachin musiikille tarvittaisiin, huomattavasti kohdallisempi nimitys tuolle ohjelmistolle olisi retorinen musiikki.[71]

66 Butt 2002, 47. Nietzsche luonnehtii antikvaarista historiaa: ”Antikvaarinen historia alkaa itsekin degeneroitua siitä hetkestä alkaen, kun se ei enää innoita ja inspiroi nykyajan tuoretta elämää. Harras kunnioitus kuihtuu, mutta tavanomainen oppineisuus säilyy pyörien itsekkäästi oman napansa ympärillä. Sitten on nähtävissä tuota väsymätöntä keräilyvimmaa, millä haalitaan kokoon kaikki, mitä ikinä on ollut olemassa. Keräilijä hengittää lahoamisen hajua ja kykenee antikvaarisella otteellaan tukahduttamaan luovemman taipumuksen, jalommat pyrinnöt sammumattomaksi uutuuksien, antiikin tai lähes minkä tahansa janoksi, jolloin hän saattaa vajota niin alas, että lopulta nielee kaiken, jopa bibliograafisten tietojen pölytkin.” (Nietzsche 1999, 27.)

67 Ks. Tapio 2009. Veli-Markus Tapion (2009) lanseerama HOP:n (”historically obsessed performance”) käsite lienee sukua antikvaariselle historialle ja kuvannee jotakin samantyyppistä kuin jatkossa tarkastelemani Taruskinin ”straight” ja Haynesin ”strait” esittäminen.

68 Ks. Taruskin 1995, 97.

69 Haynes 2007, 11.

70 Lehman, ks. Haynes 2007, 11: ”Historically Clueless Performance? Wild Guesswork Performance? Whatever Feels Right Performance? Whatever My Personal Hero Did Must Be Right Performance? Didn’t Do My Homework So I’ll Wing It (suom. ”improvisoin”) Performance? Anything Goes Performance? History Is Irrelevant Performance? Whatever They Did On My Favorite Recording That’s What I Must Imitate Performance? Just the Facts Ma’am Performance? What My Teacher’s Teacher’s Teacher’s Teacher’s Teacher Did Because He Was Beethoven Performance?”
Myös Richard Taruskin pohtii tätä autenttiseksi tai epäautenttiseksi nimeämisen pulmaa. Jos autenttisuus musiikissa sidotaan tiettyyn esittämisen filosofiaan (*The New Harvard Dictionary of Musicin* määritelmässä yksi autenttinen-sanan merkitys on ”historiallisesti sopivien soitinten tai esittämistyylien käyttäminen musiikin esittämisessä”), esittäjän mahdollisuudet valita toisin kutistuvat olemattomiin. (Taruskin 2002, 137.)

71 Haynes 2007, 11–12.

Länsimaisen taidemusiikkiohjelmiston voidaan Haynesin esittämää normi–poikkeama-mallia soveltaen ajatella jakautuneen kolmeen osaan: vanhaan musiikkiin, uuteen musiikkiin ja musiikkiin. Tässä valtasuhteiden asetelmassa keskeinen ohjelmisto, klassis-romanttinen musiikki on nähty normina ja muut musiikit – esimerkiksi barokkimusiikki tai oman aikamme musiikki – poikkeuksina tai marginaali-ilmiöinä. Esimerkiksi laulumaailmassa 1600- ja 1700-lukujen romanttiseen tyyliin sovitetut "antiikin aariat" saattavat hyvin sopia jonkinlaisiksi konsertin lämmittelynumeroiksi, joiden jälkeen voidaan siirtyä itse musiikin, ennen kaikkea 1800-luvun ohjelmiston, pariin. Niitä voidaan hyvin käyttää myös pedagogisena materiaalina, jonka avulla on hyvä työstää laulunopiskelijan tekniikkaa siten, että hänen on myöhemmin mahdollista laulaa myös oikeaa musiikkia.

Musiikin esittämistä koskevan analyysin ja keskustelun ohella kysymys on epäilemättä ollut vallasta ja rahasta eli siitä, kuka barokkimusiikkia saa esittää ja miten, kenen levyjä ostetaan ja kenen konserteissa käydään. Haynesin retoriseksi kutsuman musiikin tuleminen osaksi länsimaista taidemusiikkikulttuuria merkitsi ainakin aluksi keskeisen barokkiohjelmiston esittämisen osittaista irtautumista valtavirtakulttuurista ja samalla ajautumista marginaaliin. Vähitellen, myyntilukujen kasvaessa, aiemmin marginaalissa ollut periodiesittäminen on kuitenkin hivuttautunut kohti musiikkikulttuurin keskusta.[72] Musiikkikulttuurin kentässä sinänsä marginaalisen länsimaisen taidemusiikin sisällä yleisön mielenkiinto ja rahapurot ovat ilmeisesti alkaneet suuntautua toisin. Muuten periodiesittämiseen kohdistuvaa kritiikkiä on vaikea täysin ymmärtää.

Musiikin esittämisen tapoja pohtinut Bruce Haynes on ehdottanut yhtä jaottelua viime ja oman vuosisatamme äänitteillä kuultavan soittamisen ja laulamisen tarkasteluun. Vanhimmille, viime vuosisadan alun levytyksille tyypillisen soittamisen ja laulamisen tavan hän nimeää romanttiseksi esittämiseksi.[73] Sille luonteenomaisia piirteitä olivat muun muassa äärimmäinen legato, rytminen vapaus tai rubato, portamentot, nykyisiä yleensä huomattavasti hitaammat mutta vaihtelevat tempot, painavien ja painottomien tahtiosien eron puuttuminen, kontrolloitu vibraton käyttö ja tinkimättömän vakava suhtautuminen ilmaisuun.[74] Esitykset saattavat nykykuulijan korvissa vaikuttaa hyvinkin rosoisilta: soittajat eivät välttämättä pysy yhdessä, eikä intonaatiossakaan aina ole kehumista. Rytmi kuulostaa jossakin määrin kaoottiselta, epämuodolliselta ja improvisatoriselta – kuin musiikki voisi esittämiskerrasta toiseen tapahtua hyvinkin eri tavoin. Nämä epätarkoilta vaikuttavat esitykset saattavat herättää nykykuulijassa ihmetystä tai jopa huvittuneisuutta, ehkä myös hämmentynyttä ihastusta.[75]

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen romanttinen esittäminen alkoi väistyä Haynesin moderniksi esittämiseksi nimeämän, täsmällisyyteen pyrkivän suuntauk-

72 Länsimainen taidemusiikki on kaiken maailmassa tarjolla olevan musiikin keskellä tietysti ilmiselvästi marginaalissa ja niin kutsuttu vanha musiikki tuon marginaalin marginaalissa. Levyjen myyntiluvuilla lienee kuitenkin vaikutuksensa keskus–marginaali-asetelmien muotoutumisessa tämän länsimaisen taidemusiikin lokeron sisällä.

73 "Romanttinen" ei tässä viittaa musiikin romantiikaksi kutsuttuun aikaan eikä romanttiseen musiikkiin, vaan pelkästään Haynesin mainitsemien esittämisen piirteiden toteutumiseen. Periaatteessa ne voisivat toteutua minkä tahansa ajan, esimerkiksi barokkimusiikin esittämisessä. Tietty yksilöllisyys, ainutkertaisuus ja ilmaisutapojen intuitiivisuus ja vapaus tosin viittaavat romantiikan ajan musiikin piirteisiin.

74 Haynes 2007, 32–35, 51–52.

75 Haynes 2007, 35, 53. Olin joitakin vuosia sitten kuuntelemassa esitelmää, jonka aikana kuunneltiin 1900-luvun alun suomalaisia laululevytyksiä. Paikalla olleet laulajat kauhistelivat portamentoja ja rytmisiä epätarkkuuksia ja totesivat, että nykyisin tällainen ei kävisi päinsä. Instrumentalistit sen sijaan pitivät lauluesityksiä varsin sympaattisina, jopa koskettavina.

sen tieltä. Tämän esittämistyylin piirteitä ovat Haynesin mukaan ”saumaton” legato, jatkuva ja voimakas vibrato, pyrkimys muotoilla fraasit mahdollisimman pitkiksi, painollisten ja painottomien tahtiosien hierarkian sivuuttaminen, joustamaton tempo, painottomat dissonanssit sekä ankaran tasaiset 16-osanuotit.[76] Kun romanttinen esittäminen oli luonteeltaan raskasta, henkilökohtaista, orgaanista, vapaata, spontaania, impulsiivista, epäsäännöllistä, järjestäytymätöntä ja epätarkkaa, moderni, jollei suorastaan modernistinen esittäminen oli kevyttä, persoonatonta, mekaanista, kirjaimellista, korrektia, harkittua, johdonmukaista, metronomista ja säännöllistä.[77] Haynes pitää tätä, 1900-luvun jälkipuolella vallinnutta esittämisen modernistista suuntausta tuhoisana lähes kaiken musiikin esittämiselle.[78]

Haynesin esittämä romanttisen ja modernin esittämisen tyylien ero on kärjistys, joka kertonee hänen avoimesta vastenmielisyydestään modernia esittämistyyliä ja sen kaikenlaiseen ohjelmistoon leviämistä kohtaan.[79] Kärjistämisen avulla hän kuitenkin ymmärtääkseni pyrkii tuomaan esille kolmannen tyylin, periodiesittämisen piirteitä, joita ovat muun muassa fraseeraus ele kerrallaan (vrt. romanttisen tyylin pitkän fraasin periaate), dynamiikan laaja-alainen käyttö, yksittäisten äänten muotoilu, tempo rubato, agogiset aksentit ja äänten harkittu sijoittelu musiikin virtaan, tauot sekä painollisten ja painottomien tahtiosien hierarkian huomioiminen. Nämä kaikki tuntuvat Haynesin mukaan asettuvan modernin tyylin keskeistä periaatetta, tasaisuutta (”equality”) vastaan. Tähän tasaisuuden periaatteeseen päätyy myös sellisti Anner Bijlsma pohtiessaan modernin sellonsoiton piirteitä: jatkuvaa vibratoa (sekä konsonanssilla että dissonanssilla), vapaiden kielten välttämistä (koska niillä ei voi soittaa vibratoa – näin jatkuva, tasainen vibrato katkeaisi), pyrkimystä jousenvaihtojen huomaamattomuuteen (sen sijaan, että niitä käytettäisiin ilmaisun välineinä) sekä mieltymystä ensisijaisesti sidottuihin nuotteihin toisistaan eroteltujen sijaan.[80]

Periodiesittäjät eivät missään tapauksessa ole vapaita modernista tyylistä,[81] joka kuitenkin on ollut yksi heidän koulutuksensa peruskivistä ja johon he Haynesin mukaan saattavat turvautua välttääkseen romanttista tyyliä.[82] Tämä tekee heistä näkymättömiä, modernin esittämisen ihanteena olevia musiikin suorittajia (”executor”), jotka eivät tuo musiikkiin mitään omaa.[83] Richard Taruskin nimittää tällaisia esittäjiä ”suoriksi”, (”straight”). He ovat pikkutarkkoja, vankkoja ja luotettavia, historiallisesti tiedostavia ammattilaisia, jotka suorittavat musiikin yksityiskohdat oikein. Yhtyeen jäseninä he toi-

76 John Potter (2000, 169) ajattelee vibraton klassisen musiikin valtavirtalaulamisen keskeiseksi kriteeriksi, joka positioi sen käyttäjän tiettyyn sosio-musiikilliseen kenttään.

77 Haynes 2007, 48–49.

78 Haynes 2007, 32.

79 Haynes 2007, 48: ”Modern style, you may have noticed, is not one I enjoy much, at least when it’s used for performing Rhetorical music. It has its place, and for a very limited repertoire of Stravinsky and the Neoclassicists, it’s the most appropriate style around. The problem is that it has spread to musics where it acts as a restraint and a damper, since its practices are so different from either Eloquent or Romantic styles.”

80 Haynes 2007, 58–59. Haynes kysyy, olisiko mainitunlainen tasaisuus yleisempikin modernia koskeva piirre: tietty konemainen säännönmukaisuus, yksinkertaistaminen ja standardisointi, jossa tietynkokoinen ruuvi sopii tietynkokoiseen reikään missä päin maailmaa tahansa (Haynes 2007, 59).

81 Erityisesti Richard Taruskin (2002) on väittänyt positivistiseen tutkimukseen perustuvan vanhan musiikin steriilin entisöimisen olevan läpikotaisin moderni ilmiö.

82 Käsittääkseni Sibelius-Akatemian vanhan musiikin opiskelijoita moitittiin taannoin Keski-Euroopassa järjestetyssä barokkiyhtyekilpailussa liian romanttisesta soitosta.

83 Erottelu tulkinnan (*interpretation*) ja suorittamisen (*execution*) välillä on peräisin Igor Stravinskylta, jonka ihanteena oli partituuritekstin kirjaimellisesti ja mitään lisäämättä välittävä esittäjä (ks. Taruskin 1995, 129).

mivat erinomaisesti, mutta pysyttelevät Taruskinin mukaan emotionaalisesti irrallaan musiikista. Heillä on käytössään jonkinlainen kuvitteellinen keinojen varasto, josta he valitsevat kuhunkin tilanteeseen sopivat osaset. Tuloksena on rentouttavia, harmittomia esityksiä, joissa jokainen yksityiskohta on paikallaan eikä mikään häiritse. Suorien esittäjien vastakohta ovat ”kierot” (”crooked”) esittäjät, jotka eivät valitse tempojaan ja fraseerauksiaan tietystä valikosta. Ryhmittelyn ja yleistämisen sijaan he pyrkivät tekemään erotteluja, ja jokainen musiikillinen tapahtuma muotoutuukin ainutlaatuiseksi, ei-koskaan toistettavissa olevaksi.[84]

Bruce Haynes kirjoittaisi Taruskinin ”straight”-muusikon toisin: ”strait” eli ahdas, ankara, tarkka, kapea, kuten sanassa ”straitjacket” eli pakkopaita. Haynes tuntee hyvin tämän muusikkotyypin, joka joukkona ei välttämättä saa aikaan kuin hyvin vireessä olevan, hyvin yhdessä pysyvän konsertin, jossa ei ole mitään persoonallista; vain hyvin soitettuja ääniä. Tällaiselle Haynesin pitkäveteiseksi ja tylsäksi kuvaamalle, helposti kuunneltavalle ja hyvää oloa tuottavalle, rauhoittavalle, järjestyksen tuntua tarjoavalle musiikille on kuitenkin olemassa valtavat markkinat.[85]

Erityisesti viime aikoina keskustelussa on ollut kuultavissa periodimuusikoiden turhautuminen samojen syytteiden ja samojen puolustusten toistumiseen uudelleen ja uudelleen. Tämä, varsin ymmärrettävä väsyminen vuosikymmeniä jatkuneeseen väittelyyn vanhan musiikin esittämisestä kuuluu selvästi muun muassa Bruce Haynesin ja Peter Wallsin puheenvuoroissa, joissa he purkavat keskustelussa käytettyjä käsitteitä muusikon näkökulmasta ja vastaavat moniin periodimuusikoille esitettyihin syytöksiin.[86]

Peter Walls pohtii muun muassa musiikin museointisyytettä museoalan kannalta: mitä museoissa työskentelevät mahtaisivat ajatella siitä, että museoita pidetään jonkinlaisina ihmisistä irrallaan olevina pitkästyttävän tutkimuksen esittelypaikkoina.[87] Hän myös purkaa usein esitettyä väitettä, jonka mukaan vanhan musiikin esittäjät noudattaisivat orjallisesti esittämiskäytännön lähteistä löytyviä esittämisen sääntöjä. Walls väittää ensinnäkin, että ”säännöt” usein ovat jonkinlainen harhakuva – että esimerkiksi mahdolliset jousituksia tai koristeita koskevat ”säännöt” joustivat ammattimuusikon käsissä hyvinkin paljon sen mukaan, mitä tämä katsoi tyylikään esityksen vaativan. Toiseksi hän uskoo, että monet 1600- ja 1700-lukujen muusikot olivat haluttomia antamaan tarkkoja ohjeita sellaisista asioista, joita oli mahdoton kutistaa listaksi ohjeita (esimerkiksi koristeet). Kolmanneksi konsensusta eri lähteiden välillä on vaikea löytää, vaikka ”sääntöjä” lähteistä löytyisikin (esimerkkinä vibratoa koskevat ohjeet).[88]

Ammattimuusikon kannalta ajatus kirjoitetuista säännöistä, joita orjallisesti noudatettaisiin, on vailla mieltä. Selkeät, sanallistetut säännöt tuntuvat liittyvän opiskeluvaiheeseen, jolloin taitaminen ja tietäminen ei vielä ole muodostanut muusikon kehossa orgaanista, suurelta osin tiedostamattomasti toimivaa kokonaisuutta. Jos mielekkäitä ”sääntöjä” olisikin löydettävissä, ne eivät toimi tarkasti noudatettavina ohjeina vaan jonkinlaisina muusikon liikkumavaraa joustavasti rajaavina maamerkkeinä, joihin

84 Taruskin 1995, 316–317.
85 Haynes 2007, 61–63.
86 Haynes 2007, Walls 2003.
87 Ks. Walls 2003, 145–148. Lydia Goehr pohtii kysymystä sävellysten museoinnista kirjassaan *The Imaginary Museum of Musical Works* (2002).
88 Walls 2003, 149–155.

muusikko voi ottaa kantaa monia muita seikkoja huomioiden. Tällaisia seikkoja ovat monien muiden muassa työstettävä ohjelmisto, kappaleen säveltämisen ajankohta ja paikka, tyyli, kappaleen käyttötarkoitus sekä esittämistila ja -tilanne.

Kun on kyse on säännöistä, joiden tarkoituksena olisi ohjata muusikon toimintaa, laulaminen on jonkinlainen erityistapaus. Laulaminen ja soittaminen eroavat toisistaan ainakin sikäli, missä määrin kehollinen työskentely on näkyvissä ja tuon näkyvyyden kautta jaettavissa ja missä määrin työskentelyä on mahdollista sanallistaa tai muuten kuvata. Täytyy kuitenkin heti todeta, että väite yksinkertaistaa yksittäisen ihmisen kehon tapahtumisen moninaisuutta. Väitän kuitenkin, että ero laulamisen ja soittamisen välillä on olemassa.

Esimerkiksi jousituksia koskevat ohjeet ovat edes jossakin määrin yksiselitteisiä, tietyin merkein ilmaistavia ja tiettyihin kehon liikkeisiin liittyviä. Vetojousi on vetojousi ja työntöjousi on työntöjousi, joskin veto- ja työntöjousissakin on rajaton määrä erilaisia variaatioita. Opettajan on kuitenkin mahdollista tutkia ja korjata oppilaansa sormien asentoa, ehdottaa erilaisia sormituksia ja kommentoida jousen liikkeen suuntaa ja vauhtia kielellä. Hän voi myös sanallistaa soittamisen ongelmakohtia ja kehottaa oppilastaan soittamaan peilin edessä kontrolloiden tiettyjä, näkyviä asioita. Toki soittamisen liikkeet tapahtuvat soittajan kehon sisäisyydessä, mutta ne myös näkyvät ulospäin usein huomattavankin selkeinä.

Sen sijaan keuhkojen, kurkunpään ja kajettojen tuottama ja vahvistama lauluääni syntyy näkymättömissä, laulajan kehon sisäisyydessä, kuten muun muassa Alessia Rita Vitale toteaa. Ääni-instrumentti on osa laulajaa, eikä ääntä voi vaihtaa toiseen, lainata joltakulta tämän ääntä tai lainata omaansa jollekulle toiselle.[89] Laulaja seisoo tai istuu ja avaa suunsa, josta ääni pääsee ilmoille. Tarkka pedagogi voi toki havaita virheitä oppilaansa asennossa tai tämän minimaalisen pienissä laulamisen liikkeissä ja ehkä korjata laulajan ryhtiä harjoittein tai käsin ohjaamalla. Ammattilainen voi kuitenkin laulaa lähes missä asennossa tahansa, eikä hänen laulamisensa ulkoapäin tarkasteltuna välttämättä juurikaan eroa puhumisesta. Laulamisen näkymättömien tai vain hyvin pieninä näkyvien liikkeiden sanallistaminen onkin, jollei täysin mahdotonta, erittäin haasteellista. Niinpä myös laulamista koskevat ohjeet ovat toisenlaisia kuin soittamista koskevat ohjeet. Käytettävissä ei ole soittamista toki karkeasti yksinkertaistavia mutta kuitenkin varsin käyttökelpoisia numeroin ilmaistavia sormijärjestyksiä, ei jousituksia eikä vaikkapa valokuvan avulla havainnollistettavaa, ihanteelliseksi ajateltua jousikäden otetta.

Jotkin soitinmusiikkia koskevat lähteiden kommentit toki tuntuvat relevanteilta myös laulumusiikin kohdalla, mutta esimerkiksi varhaisbarokin monodian syntyajankohtana tällaisia soittajille suunnattuja ohjeita ei juurikaan ollut. Soitinmusiikki ja sen soittamista koskevat lähteet olivat suurelta osin vielä tulossa, eikä esittämisen sääntöjäkään niin ollen ollut artikuloitu. Niinpä laulajan on tukeuduttava lähteisiin, joissa avataan käsillä olevan musiikin esittämisen perustoja.

Museointisyytteiden ja sääntöjen orjallisen noudattamisen ohella Walls ottaa esiin myös kysymyksen siitä, millä tavoin erilaisin soittimin ja erikokoisin kokoonpanoin tuotetut esitykset vaikuttavat kuulijoihin. Periodisoittimin tuotettu esitys mielletään usein sävyltään kirkkaaksi, kevyeksi ja eloisaksi, kun taas modernein soittimin tuotettu esitys

89 Vitale 2010, 408–409.

on sävyltään painava, vakava ja voimakas. Esimerkiksi Theodor Adorno ja Peter Kivy väittävät, että periodisoittimilla vaikkapa Bachin *Matteus-passion* emotionaalista voimaa on mahdoton välittää kuulijalle, joka on tottunut Brahmsin *Ein deutsches Requiemiin* modernin orkesterin esittämänä. Walls kuitenkin kysyy, miksi sitten yleensä olisi tarpeen kuunnella *Matteus-passiota* – jos kerran toivotunlaisen emotionaalisen vaikutuksen saa paremmin aikaan Brahmsin *Ein deutsches Requiemin* avulla. Kuulijat ovat Wallsin mukaan kuitenkin täysin kykeneviä asettumaan varsin monenlaisiin sointimaailmoihin eri sävellysten äärellä. Hän myös ihmettelee, mistä me tiedämme, mikä Bachin *Matteus-passion* tuottaman kokemuksen tulisi olla. Wallsin mukaan on myös täysin epäolennaista, että meitä edeltäneet sukupolvet eivät edes yrittäneet periodiesittämistä Bachin kohdalla. Epäolennainen on myös se ajatus, että 1800-luvun säveltäjät kehittivät isompia ja ehkä siis myös parempia tapoja ”tehdä” voimaa, suuruutta ja surua, sillä voimallisessa tunteiden välityksessä ei ole kysymys ensisijaisesti esittäjistön koosta.[90]

Monteverdin *Orfeon* Messaggieran puheen kaltaisessa katkelmassa – jossa laulajan puhetta tukevat pieni positiiviurku ja teorbi – suurten kokoonpanojen massan synnyttämä vaikutus kuulijassa ei ole mielekäs tarkastelunäkökulma. Vaikutus kuulijassa syntyy muilla keinoin kuin voiman avulla. Joissakin periodisoittimin toteutetuissa esityksissä continuon ”massaa” on tosin pyritty kasvattamaan suurentamalla continuoryhmää ja jopa kirjoittamalla ylimääräisiä, laulajaa tukevia jousistemmoja.[91] Tällainen ratkaisu – johon partituuriteksti ei tosin näyttäisi antavan mahdollisuuksia – ei ole historiallisesti mitenkään mahdoton. Esimerkiksi Monteverdin Ariannan lamento kerrotaan esitetyn gambojen ja viulujen säestyksellä, joskaan meillä ei ole minkäänlaisia tietoja siitä, mitä ja miten nuo jouset soittivat.[92] On kuitenkin vaikea kuvitella, että joku vakavissaan ehdottaisi teorbin ja urkujen korvaamista Messaggieran puheessa jollakin modernilla, ”vaikuttavammalla” soittimella, jota käyttäessä erityisesti keskisäveltemperoinnin tuottamat sävyt jäävät pois. Vaikka pianolla onkin totuttu korvaamaan kaikenlaisia soitinkokoonpanoja continuosta sinfoniaorkesteriin, on vaikea kuvitella, että tuon kaltaisessa ratkaisussa olisi kysymys jostakin muusta kuin continuosoittotaitoisen luutistin ja positiiviurkurin (tietämyksen, rahan, vaivannäön?) puutteesta.

Jos Peter Walls puntaroi vanhan musiikin esittämistä kohtaan esitettyjä syytteitä kohtuullisen kärsivällisesti, Bruce Haynesin puheenvuorossa sen sijaan kuuluu väsymyksen lisäksi myös kiukku. Haynes piiskaa muun muassa sellaisia teemoja kuin kanonismia, absoluuttista musiikkia, uskoa soitinteknologian ja soittotekniikan edistykseen, omaperäisyyttä ja nerokulttia, huolta siitä, kuka käsillä olevan kappaleen oikeastaan on säveltänyt, sävellyksen koskemattomuutta ja tekstifetisismiä, odotuksia kaiken musiikin kauneudesta, läpinäkyvää esittäjää ja tämän täydellistä alistumista partituurille, musiikkia taiteilija-säveltäjän omaelämäkertana, ritualisoitua ja seremoniallista esittämistä, Urtextin ylivaltaa sekä sävellyksen tulkinnasta vastaavaa kapellimestaria.[93]

Haynesin mukaan länsimaisen taidemusiikin kaanon – jonka olemassaoloa ja vaiku-

90 Walls 2003, 157–163.

91 Esimerkiksi Emmanuel Haïm käyttää paikoitellen jousia continuon tukena *Orfeo*-levytyksessään (Monteverdi 2004).

92 Carter, Tim 2002, 192. Bremenissä opiskellessani opiskelijagambistit toteuttivat gambisti Erin Headleyn johdolla gambayhtyesäestyksen Ariannan valitukseen tarkoituksenaan tutkia, miten se toimi laulun kanssa ja millä tavalla laulajan kokemus siitä poikkesi pelkästä continuosäestyksestä.

93 Haynes 2007, 67–101.

tuksia muusikot eivät välttämättä edes tiedosta – on johtanut tiettyihin musiikin esittämisen periaatteisiin ja käytäntöihin. Näitä ovat suuri kunnioitus säveltäjiä ja näiden neroutta ja originaalisuutta kohtaan, ”musiikkiteosten” kunnioittaminen lähes pyhinä kirjoituksina, pakkomielle säveltäjän alkuperäisiä intentioita kohtaan, musiikin kuunteleminen rituaalina sekä rajallisen teosmäärän esittäminen ja kuunteleminen yhä uudelleen ja uudelleen.[94] Haynes huomauttaa tällaisen kanonismin olevan vain länsimaiseen taidemusiikkiin liittyvä ilmiö, eivätkä mainitun kaltaiset periaatteet ja käytännöt ole läsnä esimerkiksi jazzissa, rockissa ja popissa. Kanonismi koskee toki myös monia ”historiallisesti tiedostavia” esittäjiä, jotka eivät kärjistämiseen ja poleemisuuteen taipuvan Haynesin mukaan uskalla tehdä muutoksia sävellyksiin, jättävät huomiotta 90 % kirjastoissa tarjolla olevasta ohjelmistosta ja sen sijaan kuuntelevat ja soittavat samoja kappaleita yhä uudelleen sekä esiintyvät totutuissa konserttiunivormuissa anakronistisissa esitystiloissa, konserttisaleissa.[95] Kanonismissa ei siis ole kysymys pelkästään esitettävästä ohjelmistosta – joka joiltakin osin (esimerkiksi ranskalainen barokkimusiikki) on tuntunut ajautuneen barokkispesialistien yksinoikeudeksi – vaan myös ohjelmiston esittämisen tavasta.

Myös barokin ja jopa varhaisbarokin laulumusiikin esittämisessä on havaittavissa kanonisoitumista. Kursseilleni tulevat opiskelijat tuovat mukanaan samoja kappaleita: Claudio Monteverdin ”Et è pur dunque vero” -laulun tai *Lamento della ninfan*, Barbara Strozzin ”Udite amanti la cagion” -lamenton tai ehkä jopa Giovanni Felice Sancesin *Stabat Materin*. He ovat kuunnelleet esityksiä niistä konserteissa, levyiltä, Spotifysta ja YouTubesta ja tietävät, miten niitä lauletaan. He käyttävät verkosta löytämiään ilmaisia, usein vähemmän luotettavia nuottimateriaaleja. He jäljittelevät kuulemiensa esitysten eleitä ja koristeita uskaltamatta kehittää omiaan. He luottavat siihen, että kuullut esikuvat kertovat heille, mikä on oikein. Laulajan koulutus ei kuitenkaan tarjoa heille välineitä asettaa tarjoutuvat mallit kysymyksen alaisiksi.

Muusikot ovat kerta toisensa jälkeen – ehkäpä yllättyneinäkin moninaisista syytöksistä ja niiden esittäjien aggressiivisuudesta – vastanneet niihin lähinnä, että ei se niin ole. Esimerkiksi Harnoncourt ajattelee levyttäneensä Bachin h-mollimessun parhaalla mahdollisella tavalla uneksimattakaan jonkinlaisesta menneiden aikojen äänimaailman herättämisestä uudelleen henkiin.[96] Taruskinin pilkkaama Christopher Hogwood väittää historiallisen lähestymistavan tarjoavan esittäjälle aiempaa suuremman valinnanvapauden, useita vaihtoehtoisia, useita ”oikeita” ratkaisuja.[97] Kuten Walls toteaa, yleisön huomion kiinnittäminen uusiin aspekteihin sävellyksissä on positiivinen suuntaus, vaikka uusien vaihtoehtojen etsiminen ja kokeileminen ei sinänsä olekaan arvo. Tavoiteltavan arvoista sen sijaan on noiden vaihtoehtojen esittäjälle tarjoama mahdollisuus ymmärtää esittämäänsä musiikkia paremmin. Walls vetoaa Gustav Mahleriin, joka toteaa tradition olevan laiskuutta. Teoksen tulisi syntyä uudelleen jokaisessa esittämisessä.[98] Näin Walls tuntuu pitävän periodiesittämistä jonkinlaisena sävellysten hermeneuttisen tutkimisen kenttänä.

94 Vrt. Goehr 2002.
95 Haynes 2007, 6.
96 Ks. Walls 2003, 147.
97 Ks. Walls 2003, 164.
98 Walls 2003, 165.

Muusikoiden todellisuudessa siis on myös paljon muuta, minkä autentismia piiskaava keskustelu tuntuu jättäneen huomiotta. Haynes kuvaakin joidenkin alalla toimivien muusikoiden pyrkimystä tiettyyn epäsäännöllisyyteen, jatkuviin hienovaraisiin tempon ja dynamiikan vaihteluihin, jotka tekevät esityksestä puhuttelevan mutta joiden jäljittäminen ja osoittaminen on haasteellista.[99] Olisiko tässä kysymys Taruskinin peräänkuuluttamasta "crooked"-esittämisestä, todellisesta taiteesta?[100]

Tässä tutkimuksessa pyrin lähestymään nimenomaan tuota vaikeasti artikuloitavaa jotakin, esittäjän *sprezzaturaa*, tiettyä hienovaraista, sanallistamattomissa olevaa taitoa, joka mahdollistaa toimimisen hetkessä. Tuon esille Wallsin mainitsemia moninaisia vaihtoehtoisia ratkaisuja ja niiden valinnan tapahtumista hetkessä, milloin näin, milloin noin, joskaan ei koskaan sattumanvaraisesti. Osoitan kuvauksillani myös, miten musiikin tekeminen tapahtuu elävässä ihmiskehossa. Näin pyrin myös osoittamaan, miten kaukana se on jonkinlaisesta musiikin sterilisoinnista, johon syypäinä olisivat Richard Taruskinin kritisoimat musiikkitieteellisen tiedontuotannon vaatimukset esittäjiä kohtaan ja esittäjien tunnollinen alistuminen asetettuihin vaatimuksiin.[101]

1.1.4 Barokkilaulaja marginaalin marginaalissa

Suomessa laulajan koulutuksessa keskitytään klassis-romanttiseen ohjelmistoon, ja uusi ja vanha musiikki saattavat jäädä pitkälti opiskelijan oman mielenkiinnon varaan. Laulajan opinnoissa barokkiohjelmisto on selkeästi marginaalissa. Sibelius-Akatemian laulumusiikin osaston eritasoisten kurssitutkintojen vaatimusten tarkastelu kertoo muun muassa, että laulun alimman ammattitutkinnon, C-kurssitutkinnon ohjelmistosta 10 % on renessanssi- tai barokkimusiikkia (joka suppeastikin ajatellen merkitsee ohjelmistoa noin 300 vuoden ajalta), ja B-kurssitasolla vastaava osuus on alle 7 %. A-kurssitasolla opiskelijan on halutessaan mahdollista painottaa ohjelmistoa barokin suuntaan tai myös jättää koko ennen vuotta 1750 sävelletty musiikki pois tutkinto-ohjelmastaan.[102] Laulajille järjestetty barokkimusiikin opetus on ainakin Suomessa erittäin rajoitettua, minkä takia mahdollisuus keskittyä barokkimusiikkiin jää helposti teoreettiseksi. Lisäksi työelämän realiteetit ohjaavat opiskelijaa valtavirtaohjelmiston pariin. Suomessa laulajan ei yksinkertaisesti ole järkevää erikoistua vanhaan musiikkiin, sillä mahdollinen toimeentulo löytyy toisenlaisen ohjelmiston parista.

Barokkimusiikin marginaaliasema niin Suomessa kuin muuallakin näkyy muun muassa ohjelmistoon syventyneiden muusikoiden määrässä: vanhempaan musiikkiin (keskiaika, renessanssi, barokki) erikoistuneet muusikot samoin kuin vanhan musiikin ammattiopiskelijat ovat selkeässä vähemmistössä verrattuna niin kutsuttuihin valtavirtamuusikoihin. Tämäkin seikka liittyy epäilemättä kysymykseen työllistymisestä. Ei ole järkevää kouluttaa ihmisiä alalle, jolla ei ole töitä. Sibelius-Akatemiasta ja ammattikorkeakouluista valmistuneiden joukossa on kuitenkin aina myös jokunen vanhaan musiikkiin erikoistunut muusikko. Tämä vähemmistö muodostuu jo musiikkiopistota-

99 Haynes 2007, 61.
100 Taruskin 1995, 317.
101 Taruskin 2002, 200–207.
102 Ks. esim. Sibelius-Akatemian opinto-opas: opetussuunnitelmat 2008–2009, 139–140.

solla. Jos nokkahuilun- tai cembalonsoittoa opetetaankin joissakin musiikkioppilaitoksissa, barokkilaulu sen sijaan on satunnaisten kurssien ja projektien varassa.[103]

Omassa lähipiirissäni on muutama selkeästi päätoiminen barokkimuusikko, jolla on joko virka tai päätoimi barokkimusiikin opettajana. Joudun miettimään pitkään, ennen kuin mieleeni tulee yksikin Suomessa asuva suomalainen barokkimuusikko, joka ansaitsisi kohtuullisen toimeentulon pelkästään esiintymisillä.[104] Suurin osa tuntemistani muusikoista toimii, kuten minäkin, sivutoimisina tuntiopettajina, joilla ei koskaan ole varmuutta työtehtävien jatkuvuudesta seuraavana lukuvuonna. Nämä muusikot täydentävät toimeentuloaan yksityisoppilailla, kursseilla ja keikoilla, joista maksettavat palkkiot eivät usein yllä lähellekään Muusikkojen liiton taksoja. Joskus he saavat apurahan, jonka turvin he saattavat ehkä työllistää myös muita barokkimuusikoita. Ajoittain he joutuvat turvautumaan muihin töihin tai työttömyyskorvauksiin. He kuitenkin jatkavat tällaista freelancer-elämää vuodesta toiseen, koska rakastavat tätä musiikkia. Jotkut antavat periksi ja siirtyvät muihin tehtäviin tai jollekin toiselle alalle.

Entä barokkilaulaja Suomessa? Mahdollisuudet päätoimiseen työllistymiseen ovat käytännössä vielä olemattomammat kuin instrumentalisteilla.[105] Tutkimusta barokkilaulajiksi valmistuneiden työllistymisestä ei ole, mutta on enemmän kuin todennäköistä, että he muiden laulajiksi tai laulupedagogeiksi valmistuneiden tapaan opettavat äänenmuodostusta ja keskeistä (1800- ja 1900-lukujen) lauluohjelmistoa laulun harrastajille ja ajoittain myös esiintyvät laulajina.[106] Jotkut heistä saattavat kuulua Helsingin kamarikuoron kaltaiseen puoliammattilaiskokoonpanoon.

Jotta laulaja kiinnostuisi barokkiohjelmistosta, tarvitaan ainakin sattuma: sattumalta kuultu kiehtova esitys jostakin aiemmin toisin kuullusta sävellyksestä tai sattumalta saatu tunti innostavalta opettajalta. Kaikki eivät tällaisista sattumista huolimattakaan kiinnostu. Sattuman ja kiinnostuksen lisäksi tarvitaan myös maailma, johon laulaja voi hänelle uuden musiikin kanssa asettua: muita barokkiohjelmistosta kiinnostuneita ja sitä harjoittavia.

> Omalla kohdallani sattumat kasautuivat siten, että näin Sibelius-Akatemian ilmoitustaululla tiedotteen barokin kamarimusiikkiryhmistä, jonne ilmoittauduin, vaikka en ollut lainkaan varma, että pärjäisin. Näin pääsin vanhojen soittimien, minulle siihen asti tuntemattomien säveltäjien musiikin, uudenlaisten musiikin tekemisen tapojen ja uusien ihmisten maailmaan – modernien instrumenttien opiskelun reunalla oleskelevan vanhan musiikin opiskelijoiden joukon jäseneksi. Tunsin heti olevani kotonani siellä, vaikka en tietenkään osannut enkä ymmärtänyt oikeastaan mitään.
>
> Varhaisbarokin laulumusiikin keskelle tulin heitetyksi varsin pian tultuani pyy-

103 Länsi-Helsingin musiikkiopisto on yksi harvoista, joissa vanhaan musiikkiin on selkeästi panostettu.

104 Suomessa asuva luutisti Eero Palviainen ei ymmärtääkseni juurikaan opeta mutta työskentelee Suomen lisäksi myös Keski-Euroopassa, jossa työllistyminen päätoimisena barokkimuusikkona (mm. viulisti Sirkka-Liisa Kaakinen), jopa barokkilaulajana (tenori Topi Lehtipuu) on mahdollista. Monet suomalaiset barokkimuusikot ovatkin ainakin jonkin aikaa kokeilleet asumista ja työskentelyä ulkomailla, mutta monet ovat palanneet takaisin Suomeen.

105 Itse olen ajoittain toiminut päätoimisena opettajana Helsingin Ammattikorkeakoulu Stadiassa (nyk. Metropolia Ammattikorkeakoulu), mutta tuolloinkin päätoimi tuli mahdolliseksi opinnäytetöiden ohjaustehtävien ansiosta, ei barokkimusiikin takia.

106 Barokkilaulua pääaineenaan opiskelleita valmistuu Suomessa ainoastaan Metropolia Ammattikorkeakoulusta (ent. Stadia). Valmistuneita on tähän mennessä vain muutama.

detyksi toiseksi laulusolistiksi italialaisen varhaisbarokkimusiikin konserttiin.[107] Yhtäkkiä minun oli löydettävä kappaleita minulle täysin vieraalta ohjelmistoalueelta ja työskenneltävä muusikoiden kanssa, jotka kaikki olivat opiskelleet barokkimusiikkia sekä Sibelius-Akatemiassa että myös ulkomailla. Konsertin toinen laulaja oli jo kokenut alalla, ja hän tuntui olevan täysin kotonaan näköispainosten kanssa. Hetken minua hirvitti, mutta sitten siirsin epävarmuuteni syrjään ja tartuin ohjelmistoon. Höyläsin kopiokorttiani Akatemian kirjaston lukusalissa ja vietin kesän tavaten suttuisia piperryksiä sivuilta, jotka muistuttivat etäisesti nuottitekstiä. Käänsin vaikeaselkoisia italiankielisiä tekstejä suomeksi ja lauloin kappaleen toisensa jälkeen. Levytyksiä niistä en edes lähtenyt etsimään, vaan olin täysin nuottitekstin ja oman laulamisen yrittämiseni varassa. Ajoittain tapasimme yhtyeen muiden jäsenten kanssa ja kokeilimme erilaisia kappaleita, jotka tuntuivat yhtä aikaa sekä käsittämättömiltä että kiehtovilta.

Yksi tuossa konsertissa laulamistani kappaleista oli Barbara Strozzin lamento *Udite amanti la cagion*, joka on kulkenut mukanani näihin päiviin asti. Siihen onkin kaivertunut oikeastaan koko barokkilaulajan urani alkaen paperilla olevien vieraan näköisten merkkien ihmettelystä jatkuen koko opintojeni ja ammattimuusikon urani läpi aina tähän päivään asti. Strozzin lamento sisältyi lisensiaatintutkintooni liittyneeseen konserttiin, ja olen laulanut sitä monessa muussakin konsertissa. Välillä joku toinen sitä laulava on sysännyt minut ajattelemaan sitä uudestaan – vaikuttavimmin kansanmusiikin opiskelija, joka jouhikolla itseään säestäen teki kappaleen viimeisen *passacaglian* keskelle järkyttävän ääni-improvisaation.

Onko se valmis? Joko osaan sen? Tiedänkö nyt, miten italialaista varhaisbarokin musiikkia lauletaan? Olenko minä valmis?

En. Vieläkään.

Barokkimusiikin maailmassa laulaja on usein jonkinlainen ”vierailija”, joka omasta, klassis-romanttiseen musiikkiin keskittyneestä maailmastaan pistäytyy barokkiyhtyeen tai -orkesterin solistina. Tällaisiin tehtäviin etsitään ehkä laulajia, joilla on kaunis, kirkas ääni vailla häiritsevän laajaa vibratoa, jotka ovat hyviä muusikoita ja nopeita oppimaan, jotka pysyvät barokkiorkesterien usein totuttua nopeammilta tuntuvissa tempoissa, joiden teksti on selkeä, jotka suostuvat pitkiinkin harjoituksiin vähäisillä korvauksilla eivätkä toivottavasti sairastu kovinkaan herkästi. Jotkut laulajat toki ovat kuunnelleet paljon barokkimusiikkia ja ehkä myös jossakin määrin perehtyneet barokkimusiikin esittämiskäytäntöihin, mutta yleensä sellaista asiantuntemusta ei laulajilta ehkä edes odoteta.[108]

Barokin ajan näkökulmasta laulamisen ja soittamisen suhteet ovat nykyisin kuitenkin päälaellaan. Varhaisbarokin aikana muusikon koulutuksen lähtökohtana oli laulaminen. Pojat oppivat koulussa musiikin perusteet, ja erityisen lahjakkaat pojat saivat

107 Barokkiyhtye *La Compagnie Inégale* Yleisradion ”Musiikkia ennen romantiikkaa” -konserttisarjassa Helsingin Saksalaisessa kirkossa 23.11.1989.

108 Tuntemani cembalisti – joka on työskennellyt paljon laulajien kanssa – purskahti nauruun, kun Penelopen puhetta läpikäydessämme mainitsin laulajan stemmassa olevasta *saltus duriusculuksesta*. Hän ei ollut koskaan tavannut laulajaa, joka tunnistaisi tuon retorisen figuurin ja ymmärtäisi sen olevan jotakin merkityksellistä. Laulajat eivät hänen kokemuksensa mukaan yksinkertaisesti huomioi muita stemmoja tai äänenkuljetusta tai figuureja.

opetusta myös taidokkaan ja koristeellisen laulamisen taidossa.[109] Jo vuonna 1535 Sylvestro di Ganassi del Fontego totesi, että kaikki soittimet ovat ihmisääneen verrattuna vähempiarvoisia. Siksi instrumentalistit näkivät vaivaa oppiakseen siitä ja jäljitelläkseen sitä.[110] Vincenzo Galilei pilkkasi rahvasta, joka uskoi jumalten mieluummin kuuntelevan luusta, puusta tai metallista tehtyjen pillien taidokasta ääntä kuin pelkkiä ääniä, sanoja ja ihmisten ajatuksia. Arvostelukykyisten kuulijoiden seurassa ei Galilein mukaan sinkkien tai pasuunoiden kaltaisia rahvaanomaisia soittimia kuultu. Sen sijaan niitä käytettiin naamiaisissa, näyttämöllä, julkisilla aukioilla viihdyttämään suuria massoja sekä myös kirkoissa juhlapäivinä.[111] Myöhemmin barokin aikana laulamisen ensisijaisuus oli edelleen itsestään selvää esimerkiksi 1700-luvulla kirjoittaneelle Johann Matthesonille.[112] Hän totesi, että se, joka ei osaa puhua, osaa vielä vähemmän laulaa; ja se joka ei osaa laulaa, ei myöskään osaa soittaa.[113] Puhuminen oli siis kaiken musiikin perusta ja laulaminen soittamisen perusta. Vielä niinkin myöhään kuin vuonna 1784 runoilija Christian Friedrich Daniel Schubart julisti, että laulu oli säveltaiteen ensimmäinen artikla, akseli, jonka ympärille kaikki muu kiertyi. Kaikki soittimet olivat vain laulun jäljittelyä.[114]

Myös italialaisen varhaisbarokin laulumusiikin lähteissä painotettiin laulumusiikin ensisijaisuutta soitinmusiikkiin nähden. Muun muassa Giovanni de' Bardi (vuonna 1578 tai 1579) vetosi Platonin käsityksiin musiikin ja tekstin suhteista nuorelle Giulio Caccinille lähettämässään kirjeessä. Hän totesi, että musiikin tuli seurata tekstiä eikä johtaa sitä. Sanat olivat musiikin sielu ja kontrapunkti sen ruumis. Tekstin tuli hallita kontrapunktia kuten sielu hallitsi ruumista. Muunlainen menettely olisi Bardin mukaan kuin näkisi palvelijan määräilevän isäntäänsä julkisella paikalla.[115] Jacopo Peri taas puolusti lauluäänen vapautta, jota ei tullut rajoittaa basso continuon liikkeillä.[116]

1600-luvun musiikkia tutkinut Lorenzo Bianconi menee niin pitkälle, että hän asettaa kysymyksen alaiseksi sonaatin ja konserton kaltaisten soitinmusiikin muotojen aseman 1600-luvun musiikin keskeisinä musiikillisina innovaatioina – ja tätä kautta koko tuon ajan soitinmusiikin. Bianconi toteaa tylysti, että itsenäisen soitinmusiikin rooli oli 1600-luvulla pohjimmiltaan vaatimaton ja sen merkityskin vähäinen, tarkasteltiin asiaa sitten ajan käytäntöjen tai puhtaasti ohjelmistomäärien kannalta. Laulumusiikki muodosti 1600-luvulla keskeisimmän ja laajimman osan ohjelmistoa huolimatta siitä,

109 Müller-Blattau 2003, 13.
110 Ks. Reidemeister 1988, 86.
111 Galilei 2003, 143–144.
112 Kuriositeettina mainittakoon, että Mattheson intoutui vuonna 1739 julkaisemassaan *Der vollkommene Capellmeister* -kirjassaan kehumaan pohjoismaalaisia ja erityisesti suomalaisia, varsinkin turkulaisia näiden oppineisuudesta. Kommentti löytyy luvusta, jossa Mattheson tarkastelee musiikkia ymmärtävän ihmisen ja säveltäjän ominaisuuksia. Hän korostaa yleissivistyksen, kielitaidon ja runouden tuntemuksen (myös sen kirjoittamisen) merkitystä ja kauhistelee sitä, että on olemassa säveltäjiä, jotka eivät osaa lukea eivätkä kirjoittaa kunnolla. Tässä yhteydessä hän toteaa, että pohjoisesta, varsinkin Suomesta löytyy erittäin oppineita ihmisiä, erityisesti kuitenkin Turusta, jossa sijaitsee kuuluisa korkeakoulu. Siellä ihmiset osaavat varmasti lukea katekismusta paremmin kuin nuo edellä mainitut luku- ja kirjoitustaidottomat säveltäjät. Ja lukeminenhan sitä paitsi kuuluu Matthesonin mukaan alimpiin aapiskouluihin. Mattheson ihmettelee myös, että jopa Lapista löytyy yksitoista kirkkoa, joissa on erittäin oppineita opettajia. (Mattheson 1991, 99–103.)
113 Mattheson 1991, 103. ("Wer nicht sprechen kan, der kan noch vielweniger singen; und wer nicht singen kan, der kan auch nicht spielen".)
114 Schubart 1784 (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*), ks. Reidemeister 1988, 86. ("Dies ist unstreitig der erste Artikel in der Tonkunst, die Achse, um die sich alles dreht, was Melodie, Modulation, Harmonie heißt. Alle Instrumente sind nur Nachahmung des Gesanges; der Gesang sitzt als König auf dem Throne, und ringsum beugen sich alle Instrumente als Vasallen vor ihm.")
115 Bardi 1989 (kirjoitettu n. 1578, julkaistu 1763).
116 Peri 1994.

että nykypäivän konserttiohjelmiston soitinmusiikkipainotteisuus ehkä ohjaa ajattelemaan toisin.[117]

Soitinmusiikkipainotteisuus käy ilmi edelleen aikamme esittämiskäytännön tutkimuksesta. Peter Reidemeister totesi parikymmentä vuotta sitten, että laulun esittämiskäytännön tutkimus on huomattavasti jäljessä soitinmusiikin vastaavasta tutkimuksesta.[118] Tilanne ei käsittääkseni ole ratkaisevasti muuttunut. Laulun omista lähtökohdista lähtevä tai ehkä suorastaan laulajien itsensä tekemä tutkimus ja sen mukana myös tutkimuksen vaikutukset käytäntöön puuttuvat suurelta osin. Soitinmusiikin puolella tarjolla on tietoa sekä eri soittimista ja niiden rakenteesta että niiden soittamisen tekniikoista. Myös niissä harvoissa kirjoituksissa, joissa tarkastellaan laulamista, painopiste on usein välineessä, instrumentissa.[119] Kysytään, miten barokin ajan laulutekniikka erosi nykyisestä, pohditaan rekisterien yhdistämisen, koristeiden artikuloinnin, vokaalien egalisaation (tai siitä luopumisen) tai vibraton kysymyksiä. Musiikin esittämistä koskevissa kysymyksissä laulajan on kuitenkin ilmeisesti paras perehtyä siihen yleiseen esittämiskäytäntöön, joka koskee kaikkia instrumentteja.[120] Tässä kirjallisuudessa laulu on yksi instrumenteista, ja sitä koskevat samat musiikin esittämisen periaatteet kuin instrumenttejakin.

Omassa tutkimuksessani haluan osoittaa, että laulumusiikin esittämisen periaatteita voidaan hyvinkin kuvata totutusta poikkeavalla tavalla, lähtien laulettavasta tekstistä ja sen vaikutuksesta siihen, miten musiikkia esitetään. Lisäksi rohkenen muusikon ja opettajan kokemukseni perusteella väittää, että nämä laulumusiikin esittämisen periaatteet ovat hyvinkin sovellettavissa myös soitinmusiikkiin, sitä rikastavalla tavalla. Näin barokin laulumusiikki ja barokkilaulajat voidaan ehkä vähitellen palauttaa musiikkimaailman marginaalin marginaalista edes marginaaliin.

1.2 Muusikon kokemus tutkimuksen kohteena ja tutkimisen tapana

Tutkimukseni asettuu osaksi laadullisen tutkimuksen laajaa kenttää. Usein laadullinen tutkimus on määritelty suhteessa kvantitatiiviseen tutkimukseen, sen kautta, mitä kvantitatiivinen tutkimus ei ole. Myös laadullisen tutkimuksen piirteitä, joka usein on ajateltu nimenomaan laadullisten aineistojen keräämisen ja analyysin tapojen kautta, on koottu yhteen.[121] Usein metodina ajatellun laadullisen tutkimuksen tunnusmerkke-

117 Bianconi 1987, viii.

118 Reidemeister 1988, 79.

119 Ks. mm. Uberti 1981, Harris 1989, Wistreich 1994; 2001.

120 Esimerkiksi perinteikäs Robert Doningtonin *The Interpretation of Early Music* (1989) tarkastelee seuraavia, oikeastaan kaikkia barokkimuusikoita koskevia osa-alueita: muusikon asenne, autenttisuus, suhde menneeseen, nykyisyyteen ja tulevaan, musiikin tyyli, kirjoitetut ja kirjoittamattomat etumerkit, koristelu, säestys, ilmaisu, tempo ja tahtilajit, rytmi, fraseeraus, dynamiikka, soittimet. Ensimmäisenä soittimista Donington tarkastelee lauluääntä. Hän käsittelee noin kymmenen sivun puitteissa *bel canton*, varhaisen laulutekniikan, trillin, vibraton, portamenton, rintaäänen käytön, kastraatit, korkeat miesäänet, tekstin sijoittamisen musiikkiin, laulajien deklamatorisen laulutavan sekä niin kutsutun "valkoisen äänen" (*voce bianca*, väritön ääni), jota Doningtonin mukaan tulisi välttää myös renessanssi- ja barokkimusiikissa. (Donington 1989, 516–526.)

121 Ks. Eskola & Suoranta 2001, 13–24. Muun muassa Lancyyn (1992) ja Bogdan & Bikleniin (1992) viitaten Eskola ja Suoranta (2001, 15) ehdottavat laadullisen tutkimuksen tunnusmerkeiksi seuraavia: aineistonkeruumenetelmä, tutkittavien näkökulma, harkinnanvarainen tai teoreettinen otanta, aineiston laadullis-induktiivinen analyysi, hypoteesittomuus, tutkimuksen tyylilaji ja tulosten esitystapa, tutkijan asema sekä narratiivisuus.

jä ei tässä tutkimuksessa kuitenkaan ole.[122] Sen sijaan laadullisuus toteutuu tässä tutkimuksessa sikäli, että tutkimuksessa on kysymys on tutkittavana olevan ilmiön ymmärtämisestä ja elämismaailmassa olevista merkityksistä.[123]

Tutkimukseni tavoitteena on artikuloida tähän mennessä suurelta osin hiljaiseksi jäänyttä muusikko-laulajan taitamista ja tietämistä musiikin ammattilaisen ulottuvilla olevan tiedon, esitettävän ohjelmiston ja muiden tämän elämässä tapahtuvien asioiden keskellä – antaa barokkimusiikkiin erikoistuneelle laulajalle ääni, joka on tähän mennessä häipynyt lähes kuulumattomiin.

Taiteilijahaastattelut ovat osaltaan avanneet tätä kokemusta niin barokkimusiikin kentässä vaikuttaville kuin myös – ja ennen kaikkea – tuon maailman ulkopuolisille.[124] Taiteilijahaastatteluissa – vaikka olisivatkin keskustelun kohteena olevaan ohjelmistoon syventyneen muusikon tekemiä – on kuitenkin omat haasteensa. Keskustelu muotoutuu lähes väistämättä haastattelijan valitsemien teemojen pohjalta, kun taas monet taiteilijalle itselleen tärkeät asiat saattavat jäädä sivuun. Vaikka tilaa myös haastateltavan esille tuomille teemoille olisi, muusikko saattaa sivuuttaa sellaiset, kiinnostavat ja keskeisetkin osa-alueet, joita hän itse pitää vaikeasti sanallistettavina tai haastatteluja lukevalle yleisölle vaikeasti tavoitettavina. Näin taiteilijahaastattelut, erityisesti suuremmalle yleisölle suunnatut, saattavat luoda sellaista kuvaa taiteilijuudesta, josta esittävät taiteilijat eivät itseään tunnista.

Pyrin siis sanallistamaan sellaista, jonka ei tavallisesti ehkä ole ajateltu olevan sanallistettavissa. Tavoitteeni on kirjoittaa musiikin tapahtumisen lukemattomia yksityiskohtia auki, avata lukijalle jotakin siitä hienonhienojen nyanssien verkostosta, jonka kanssa esittäjä on tekemisissä. Bruce Haynes väittää jyrkästi, että näiden nyanssien tutkiminen on mahdollista ainoastaan musiikin esittämisen kontekstissa. Musiikkitieteilijät, jotka eivät itse ole muusikkoja, eivät Haynesin mukaan koskaan tule koskaan löytämään niitä.[125] Myös keskiajan musiikkiin erikoistunut Daniel Leech-Wilkinson painottaa muusikoiden osuutta tutkimuksen edistymisessä. Hän tosin myöntää, että musiikkitieteilijät ovat koonneet aineistoa, jonka huomioimatta jättäminen olisi vaikeaa. Se, mikä hänen mukaansa kuitenkin on muuttanut keskiajan musiikin historian, on musiikin tekeminen, muusikoiden toiminta, ei tutkimus.[126] Myös Christopher Page toteaa, että on toki mahdollista jäädä keräämään sirpaleista todistusaineistoa, joka ehkä jonakin päivänä alkaa muodostaa jonkinlaisen kokonaiskuvan. Tai sitten on mahdollista ottaa se, mitä on, ja arvata loput. Vain näin voidaan saada aikaan esityksiä.[127]

Tässä tutkimuksessa keskiössä oleva Monteverdin *Orfeon* partituuri ei ole läheskään niin vaikeasti avautuva kuin monet keskiajan sävellykset, joiden kanssa Leech-Wilkin-

122 Ks. aineistolähtöisen laadullisen tutkimuksen tunnusmerkeistä Eskola & Suoranta 2001, 15.

123 Ks. Varto 1992, 23–24.

124 Muusikoita on kokemuksistaan niin kutsutun vanhan musiikin parissa haastatellut muun muassa Bernard Sherman, jonka kanssa barokkimusiikin laulamisesta keskustelivat muun muassa Alan Curtis, Rinaldo Alessandrini, Anthony Rooley ja Julianne Baird. Keskustelun teemoina olivat muun muassa miten esittäjän tulisi hyödyntää historiallista todistusaineistoa, miksi niin kutsuttujen periodisoittimien käyttämisellä voisi olla merkitystä ja mitä "autenttisuus" on. (Sherman 1997.)

125 Haynes 2007, 129. Haynesiä vielä huomattavasti skeptisemmin musiikkitieteilijöihin suhtautui Arnold Dolmetsch (1915, ks. Haynes 2007, 130), joka pilkkasi näiden esiin kaivamia, esittäjän ja esittämisen kannalta täysin hyödyttömiä elämäkertatietoja.

126 Leech-Wilkinson 2002, 111, ks. Haynes 2007b, 129.

127 Page 1992, ks. Haynes 2007b, 129–130.

son ja Page ovat tekemisissä. En myöskään ole aivan yhtä jyrkillä linjoilla Haynesin, Leech-Wilkinsonin ja Pagen kanssa esittämiskäytännön musiikkitieteellisen tutkimuksen toivottomuudesta. Ajattelen kuitenkin, että tiettyyn musiikkiin, esimerkiksi Monteverdin monodioihin syventyneellä muusikolla on omanlaisensa ote tuon ohjelmiston esittämiskäytännön osa-alueisiin ja ennen kaikkea niiden muodostumiseen kokonaisuudeksi soivassa – soitetussa tai lauletussa eikä pelkästään kuullussa – todellisuudessa.

Muusikkouden ja musiikin esittämisen tutkimusta muusta kuin tutkijan oman muusikonkokemuksen näkökulmasta on olemassa runsaasti. Jotkut näiden tutkimusten tekijöistä ovat myös opiskelleet musiikkia ammattimaisesti tai jopa toimineet muusikon ammateissa. Tutkimuksissaan he ovat kuitenkin tyypillisesti valinneet näkökulman, josta he lähestyvät muusikon kokemusta ensisijaisesti ajattelemalla, katselemalla, kuuntelemalla tai haastattelemalla. Heidän mahdollinen muusikontaustansa, joka voine olla vaikuttamatta heidän pohdintoihinsa, ei kuitenkaan välttämättä käy ilmi heidän kirjoittamistaan teksteistä. Tässä tutkimuksessa keskittyminen muusikon omaan kokemukseen on merkinnyt tämän erittäin laajan tutkimuskentän lähes täydellistä rajaamista oman tutkimukseni ulkopuolelle.[128]

Muusikon omaan, kehollisen kokemukseen nojaava ja sen lähtökohdakseen ottava tutkimus on hyvinkin tuoretta, pääosin 2000-luvulta.[129] Omalla alallani, niin kutsutun vanhan musiikin esittämisen – tai historiallisesti tiedostavan esittämisen – tutkimuksen alalla asettuminen muusikon asemaan on toistaiseksi ollut erittäin harvinaista. Elisabeth Le Guinin Boccherinin sellomusiikin soittamisen kokemusta käsittelevä tutkimus onkin yksi harvoista, joissa tarkastelun kohteena on niin kutsuttu vanha musiikki tai historiallisesti tiedostava esittäminen.[130] Barokkilaulajan kokemuksen tutkimus on vielä antanut odottaa itseään.

Kaikki eivät toivota tervetulleeksi tällaista muusikkouden ja musiikintutkimuksen yhdistämistä tai peräti taiteelliseksi tutkimukseksi kutsuttuja käytäntöjä, joita tulen pohtimaan luvussa 3.3. Esimerkiksi periodiesittämistä pohtinut Peter Walls haluaisi pi-

128 Musiikin esittämisen filosofiaa on luodannut tutkimuksessaan Stan Godlovitch (1998), kun taas Jonathan Dunsby (1995) on pohtinut kuuntelemisen ja esittämisen psykologiaa sekä muun muassa esittäjän mahdollisuuksia hyötyä musiikin teoriasta ja musiikin historioitsijan/teoreetikon mahdollisuuksia hyötyä esittämisen tutkimuksesta. Musiikin esittämisen empiirisen tutkimuksen menetelmiä on kartoittanut mm. Eric Clarke (2004). John Rink on keskittynyt erityisesti Chopinin musiikin tutkimiseen, minkä lisäksi hän on toimittanut musiikin esittämistä käsitteleviä artikkelikokoelmia (1995 ja 2002). Jälkimmäisessä näistä kokoelmista Rink on pohtinut esittämisen ja analyysin suhdetta, johon myös muun muassa Nicholas Cook (1999 ja 2003) on ottanut kantaa. Teoksen ja esityksen välistä suhdetta ovat pohtineet mm. Stephen Davies (2001), Nicholas Cook (2001) ja Peter Kivy (1995) sekä partituurin ja esityksen suhdetta José Bowen (1993, 1999, 2008). Barokkimusiikin esittämisen periaatteet ovat olleet pohdittavina ennen kaikkea keskusteluissa autenttisuudesta ja historiallisesti tiedostavasta esittämisestä (mm. Kenyon 2002, Kivy 1995 ja Butt 2002, Dipert 1980). Laulajien tekijyyttä taidemusiikkikulttuurissa on pohtinut Milla Tiainen (2005). Laulajan työskentelyprosessia on seurannut henkilökohtaisesta harjoittelusta yhteisharjoitusten kautta konserttiin asti Jane Davidson (2007). Marja Vuori on tehnyt fenomenologisen tutkimuksen pianistien prima vista -soitosta (2002). Marjaana Virtanen (2007) on väitöskirjassaan keskittynyt tapoihin, joilla muusikot konstruoivat teoksia ja teostulkintoja elävissä harjoitustilanteissa. Huilistin toimimisen tapoja Kaija Saariahon musiikin äärellä on tutkinut Taina Riikonen (2005a ja 2005b).

129 Ks. mm. Arho 2004, Mali 2004, Vehviläinen 2008, Tarvainen 2004, 2005, 2006 ja 2008, Stubley 2002, 2006. Musiikintutkimuksen ulkopuolella on tehty tutkimusta, joka on vaikuttanut tutkimisen, ajattelemisen ja kirjoittamisen tapaani. Laulamista lähellä oleva kehollisena tapahtumisena on liikkuminen, jota ovat oman kokemuksen näkökulmasta tutkineet muun muassa Timo Klemola (1995; 2004) ja Tapio Koski (2000; 2005). Tanssin tutkimuksen alalla Kirsi Monni (2004) ja Leena Rouhiainen (2003) ammentavat tutkimuksissaan omasta tanssijan kokemuksestaan ja artikuloivat sitä, vaikkeivät tutkimuksiaan autoetnografiaksi nimeäkään. Autoetnografiaan sen sijaan sitoutuu ohjaaja-näyttelijä Helka-Maria Kinnunen (2008), joka väitöskirjassaan kietoutuu tekijänä ja kokijana tutkimaansa ilmiöön, teatterin taiteelliseen prosessiin. Muilta aloilta, erityisesti moninaisissa kulttuurin ja yhteiskunnan tarkasteluissa, autoetnografisia tutkimuksia löytyy runsaasti (ks. mm. Ellis & Bochner 2002, Latvala & Peltonen & Saresma 2004).

130 Le Guin 2006.

tää esittämiskäytännön tutkimuksen ja sen soveltamisen ainakin jossakin määrin erillään toisistaan. Hän peräänkuuluttaakin tutkimuksen tekemisen puolueettomuutta tai tasapuolisuutta. Esittäjä-tutkija nimittäin saattaisi hänen mukaansa esimerkiksi pyrkiä tiettyyn tulokseen – oikeuttaa jonkin omasta mielestään hyvältä tuntuvan esittämisen ratkaisun tutkimuksen avulla – mikä taas vaarantaisi tutkimuksen korrektiuden ja puolueettomuuden.[131] Huomio on toki oikeutettu. Voi tosin kysyä, mihin tämä tutkimuksen puolueettomuuden potentiaalisesti vaarantava mutta muusikon hyväksi kokema ratkaisu perustuu. Ehkäpä musiikin tekemisen käytännön työssä ja tutkimisessa muodostuneeseen, kehollistuneeseen tietämiseen ja taitamiseen, joka saattaa hyvinkin olla hedelmällinen lähtökohta tutkimukselle? Tuntuisikin vaikealta jättää esittämiskäytännön tutkimus vain sellaisille ihmisille, jotka eivät itse tee musiikkia. Ei ehkä kuitenkaan ole välttämätöntä valita muusikoiden ja ei-muusikoiden tekemän tutkimuksen välillä, ja ehkäpä erilaiset tulosuunnat esittämiskäytännön tutkimukseen voisivat olla mahdollisuus pikemmin kuin uhka?

Esittäjä-tutkijan on käytännössä mahdotonta pitää tutkimus ja sen sovellus erillään toisistaan edes kaikkein objektiivisimmilta vaikuttavien tosiasioiden äärellä. Musiikki soi ja liikkuu hänessä joka hetki hänen lukiessaan lähteitä, ja näin hän ikään kuin testaa erilaisia vaihtoehtoja kehossaan.[132] Tämä kehon tuleminen mukaan tutkimiseen ei ole ensisijaisesti potentiaalinen virheiden lähde vaan pikemminkin mahdollisuus johonkin sellaiseen, mikä on ei-muusikon tavoittamattomissa. Kysymys ei kuitenkaan ole siitä, että joko muusikon tai ei-muusikon tekemä esittämiskäytännön tutkimus olisi jotenkin parempaa tai luotettavampaa, vaan siitä, että ne ovat erilaisia. Nämä kaksi tutkimisen suuntaa voinevatkin luoda mahdollisuuden niiden toinen toistaan tarkentavaan ja rikastuttavaan dialogiin.

Työssäni en suoranaisesti ota kantaa musiikkiteoksen käsitteestä käytyyn monipolviseen keskusteluun.[133] Musiikkiteos-käsite istuu varsin epämukavasti Monteverdin ajan musiikkiin, jota ei Monteverdin aikana oikeastaan ollut olemassa teoksen tapaan ikään kuin irrallaan musiikkikappaleiden monista mahdollisista esityksistä. Monteverdin ajan säveltäjä ei Lydia Goehrin mukaan ollut täysin vapaa tekemään omia, säveltämistä koskevia ratkaisujaan, eikä hänellä tyypillisesti ollut omistusoikeutta säveltämäänsä musiikkiin. Yleensä hän sävelsikin kappaleet tietylle kokoonpanolle, tiettyyn tilaisuuteen, tiettyä tarkoitusta varten. Kun musiikki oli sävelletty, sen omistusoikeus siirtyi musiikin tilaajalle, säveltäjän palkanneelle hoville tai kirkolle tai kustantajalle – ei säveltäjälle. Sävellyksistä ei ollut olemassa yksiselitteisyyttä lähestyviäkään partituureja, esitykset olivat ehkä sattumanvaraisen oloisia (kokoonpanot, sävellajit ja monet muut seikat saattoivat vaihdella esityksestä toiseen) eikä sävellystä välttämättä esitetty kokonaan. Yleisön pitkästymisestä, kirkollisen toimituksen tai muun seremonian

131 Walls 2003, 167.

132 En ole yksin liikkeen ajattelemisen kanssa. Jopa laulamisen liike on jo päätynyt tutkimuksen kohteeksi (Tarvainen 2004). Liikkeestä ja erityisesti havaitsemisen ja toiminnan suhteesta on Jaana Parviaisen mukaan kiinnostuttu niin fenomenologiassa, kognitiotieteessä ja mielen filosofiassa kuin myös tietokonepelien suunnittelun, yhteiskuntatieteiden, taiteentutkimuksen, neurotieteiden, aivotutkimuksen ja evoluutioteorian aloilla. Parviainen pohtii, onko tässä kiinnostuksessa kysymys ohimenevästä tieteellisestä "käänteestä" vai varteenotettavasta paradigmasta. (Parviainen 2010, 21–23.) Liikkeestä ks. myös Parviainen 2006.

133 Musiikkiteosta fenomenologisesta näkökulmasta ovat tarkastelleet muun muassa Juha Torvinen (2007) ja Anneli Arho (2004).

tapahtumien kulusta, esittämisen ongelmista tai katkeamisesta, esityksen taustamusiikkiluonteesta tai kuulijoiden häirinnästä johtuvat keskeytykset tai pysähdykset olivat yleisiä. Sävellyksiä soitettiinkin harvoin alusta loppuun keskeytyksettä. Kappaleita ei välttämättä harjoiteltu, vaan itse esitys saattoi olla harjoituksen kaltainen.[134] Tosin myös omana aikanamme esittäjät saattavat vaikuttaa ratkaisevasti musiikin muotoutumiseen harjoituksissa ja esityksissä, ja barokkimusiikkikulttuurissa tämä on suorastaan välttämätöntä. Onko tällä toiminnalla vaikutusta myös musiikkiteokseen, on toinen kysymys, joka ei Monteverdin musiikin, ennen teoksen kategorian syntyä sijoittuvassa kontekstissa tunnu relevantilta.[135]

Tässä tutkimuksessa musiikkiteokset, joiden on ajateltu koostuvan ensisijaisesti musiikkianalyysin keinoin kuvattavista, pysyvistä rakennepiirteistä ja -suhteista, tulevat kuitenkin epäsuorasti artikuloiduksi toisin. Teokset – tai ehkäpä pikemminkin musiikkikappaleet – ovat jonkinlaisia kehon tapahtumisen paikkoja tai mahdollisuuksia, jotka tulevat olemaan olemassa elävän kehon toiminnan kautta yhä uudelleen ja uudelleen.[136] Samalla väistyy ajatus partituurista tekstinä (”text”), joka ajatellaan puoliksi soivana, puoliksi ideaalina, esityksessä uudelleen tuotettuna objektina. Sen sijaan kyseessä olisikin Nicholas Cookin käsikirjoitukseksi (”script”) nimittämä esittäjien ajassa tapahtuvaa keskinäistä kuuntelemista ja toimintaa ohjaava dokumentti.[137]

134 Ks. teoskäsitteen syntyä edeltäneestä tilanteesta musiikkikulttuurissa Goehr 2002, 176–204.

135 Kysymystä esittäjän toiminnan vaikutuksesta musiikkiteokseen on väitöskirjassaan tarkastellut Marjaana Virtanen (2007), jonka tutkimuksen keskiössä olivat Einojuhani Rautavaaran pianokonsertot ja pianisti Laura Mikkolan, kapellimestari Osmo Vänskän sekä kahden suomalaisen orkesterin harjoitusprosessi niiden kanssa.

136 Vrt. Cusick 1994a.

137 Cook 2001.

2 Laulavan kehon fenomenologia ja barokkimusiikin laulaen puhuminen

Laulamiselle ja laulunopiskelulle on luonteenomaista sisäänpäin katsominen ja oman kehon tapahtumisen jatkuva kuunteleminen. Laulaja on laulaessaan ja muulloinkin vahvasti tietoinen kehon sisäisyyden kokemuksesta, ei niinkään suhteestaan itsensä ulkopuolella olevaan maailmaan. Kun laulaminen toimii, kokemuksessa ei ole mitään eteen heitettyä, ob-jektia. Hengittäminen, joka liikuttaa ja soittaa minua, on yhtä laulamani musiikin, edessäni olevan italiankielisen partituurin sekä kaiken minuun asettuneen tietämisen ja kokemuksen kanssa.

Laulamisessa on kysymys kehon elävästä, sisäisestä liikkeestä – eikä siis pelkästään kehon osien (muun muassa pallean, kylkien, nielun, suun) sisältäpäin koetusta fysikaalisesta liikkeestä.[138] Lisäksi laulamisessa ja musiikin tekemisessä tulee ajoittain läsnäolevaksi laatu, joka tuntuu ylittävän havaittavissa olevan todellisuuden ja jonka sanallistaminen tuntuu erityisen vaikealta.

Tässä tutkimuksessa laulamisen kokemuksen kuvaamista tukevan ajattelun rakentaminen osoittautui haasteelliseksi. Positivistissävytteisen esittämiskäytännön tutkimuksen hylkäsin varsin pian lisensiaatintutkintoon liittyvän tutkielman valmistuttua. Tätä seurasi ohimeneviä kohtaamisia ihmisen kokemusta avaavien ajattelun traditioiden kanssa.[139] Silloin ne eivät kuitenkaan vielä osoittautuneet hedelmällisiksi tai minulle käyttökelpoisiksi laulamisen kokemuksen ajattelemisessa. Jälkeenpäin olen toki ymmärtänyt, että näiden filosofien ajattelun ymmärtämisen ja soveltamisen haasteet olivat minussa. Palaaminen heidän pariinsa joskus myöhemmin tulee epäilemättä osoittautumaan antoisaksi.

Ongelmaksi laulamisen ajattelemisessa tuntui aina muodostuvan ajatus ihmisestä maailmassa-olevana ja intentionaalisesti maailmaan suuntautuvana subjektina. Oman elävän kehon ja laulamisen liikkeen ajatteleminen osana maailmaa ei yksinkertaisesti tuntunut toimivan. Vaikeudet liittyivät joiltakin osin siihen, että monissa maailmassaolemisen tarkasteluissa näköaisti oli keskiössä. Näkemisen tarkasteleminen erillään muista aisteista – vaikkakin vain jonkinlaisena esimerkkinä – ei kuitenkaan auttanut minua ajattelemaan omaa, koko kehoni ja kaikki sen aistit kattavaa kokemustani.

Ei ole sattumaa, että aikamme filosofit (esimerkiksi Sartre, Heidegger ja Merleau-

138 Laulava keho on usein ollut perusteellisten anatomis-fysiologisten tarkastelujen kohteena. Laulamisen tutkimuksessa keskeiset lauluinstrumentin tarkastelut anatomis-fysiologisena kokonaisuutena (ks. mm. Sundberg 1986, 1987; Lundblad 1992; Laukkanen & Leino 1999; Otonkoski 1984) jäävät tässä tutkimuksessa lähes täysin sivuun. Puheeksi eivät juurikaan tule luut, rustot, lihakset, jänteet, hermot, verenkierto ja niiden toiminnan tarkastelu objektikehon tasolla eikä tämän instrumentin muokkaaminen pitkällisen tekniikan harjoittamisen tuloksena.

139 Tutustuin alustavasti muassa sellaisten filosofien kuin Hans-Georg Gadamer, Maurice Merleau-Ponty ja Martin Heidegger ajatteluun. Nämä ovat tarjonneet hedelmällisiä ajattelun lähtökohtia muun muassa tanssijoille, joilla elävä keho on keskiössä (Merleau-Ponty mm. Leena Rouhiaiselle 2003 ja Heidegger mm. Kirsi Monnille 2004).

Ponty) keskittyvät pohdinnoissaan ensisijaisesti katseeseen ja näkemiseen, joka tarjoaa hyvän lähtökohdan intentionaalisuuden tarkastelulle.[140] Äänen sivuuttaminen ja keskittyminen katseeseen onkin Adriana Cavareron mukaan ollut järjestelmällistä. Hän on kuvannut, miten filosofia jo varhain "sulki korvansa" ja samalla sivuutti ainutlaatuisuuden kaikissa muodoissaan, myös äänen ainutlaatuisuuden.[141] Puhuttu, kehollinen ääni väistyi katsomisen, lukemisen ja mielen sisäisen, hiljaisen äänen tieltä, ja se on palannut pohdintoihin vasta muun muassa Hélène Cixoux'n, Hannah Arendtin, Jean-Luc Nancyn ja Jacques Derridan teksteissä.[142]

Etsin siis ajattelun tapaa, jossa mahdollistaisi elävän kehon ja sen sisäisen kokemuksen huomioon ottamisen. Laulamisen kokemuksen kuvaamisen kannalta toimivan tavan ajatella ihmisen maailmassa ja elämässä olemista löysin Michel Henryn fenomenologiasta. Hän sivuutti minulle vieraalta tuntuneen katsomisen ja katsotuksi tulemisen tarkastelun, ja hänen tapansa kirjoittaa puhutteli minua välittömästi, vaikka varsinaisesta ymmärtämisestä ei pitkään aikaan ollut kysymys. Seurasi pitkällinen Henryn tekstien kyntämisen vaihe, jonka edetessä hänen ajatuksensa alkoivat vähitellen tulla näkyviksi siinä, miten ajattelin ja kuvasin laulamisen kokemusta.

Henryn tuotanto on valtava. Hänen julkaisemattomia tekstejään julkaistaan jatkuvasti, minkä lisäksi jo julkaistuista teoksista ilmestyy uusintapainoksia ja käännöksiä eri kielille. Julkaisuista tiedottavat muun muassa *Société Internationale Michel Henry* sekä Michel Henry -sivut.[143] Gabrielle Dufour-Kowalska jakaa Henryn tuotannon kolmeen toisiaan seuraavaan vaiheeseen: (1) *L'Essence de la manifestation* (1963), (2) kaksi marxilaisuudelle omistettua teosta: *Marx I. Une philosophie de la réalité* ja *Marx II: Une philosophie de l'économie* (1973) sekä (3) henrylaisen filosofian Jumalaa käsittelevät teokset: *C'est moi la Vérité. Une philosophie du christianisme* (1996) ja *Incarnation. Une philosophie de la chair* (2000). Näihin pääteoksiin liittyy lukuisia muita teoksia ja artikkeleita.[144]

Incarnation oli ensikosketukseni Henryn ajatteluun, ja sen avulla rakensin alustavan käsityksen Henryn filosofiasta. Myöhemmin olen täydentänyt sitä Henryn muiden teosten ja tekstien avulla (erityisesti kirjat *C'est moi la Vérité. Une philosophie du christianisme*, jonka luin englanniksi, ja *La barbarie* sekä artikkeli "Dessiner la musique: théorie pour l'art de Briesen").[145] Gabrielle Dufour-Kowalskan Henryn ajattelua kokoavat ja selittävät kirjat ovat tukeneet Henryn filosofiaan perehtymistäni.[146]

Henry on tarkastellut musiikkia ja laulamista vain satunnaisesti, ja silloinkin nimenomaan kuulijan positiosta. Yksi musiikin tarkastelu löytyy von Briesenin musiikillisista piirroksiin keskittyvästä artikkelista, jossa hän pohtii musiikin olemusta ja sen vaikutusta kuulijaan.[147] Lisäksi *Voir l'invisible* -teoksessa on maalausta ja musiikkia käsittelevä luku.[148] Ohimeneviä viittauksia musiikkiin löytynee enemmänkin.

140 Ks. Dufour-Kowalska 2003, 27.
141 Cavarero 2005, 7.
142 Ks. Cavarero 2005.
143 http://societemichelhenry.free.fr/, http://www.michelhenry.com
144 Dufour-Kowalska 2003, 1. Ks. luettelo Henryn tuotannosta ja Henry-aiheisista artikkeleista: "Bibliography of Michel Henry" 1999.
145 *Incarnation. Une philosophie de la chair* 2000, *I am the Truth. A Philosophy of Christianity* 2003, "Dessiner la musique: théorie pour l'art de Briesen" 2004b.
146 Dufour-Kowalska 1980; 1996; 2003.
147 Henry 2004b, 241–282. Palaan tuohon artikkeliin lähemmin luvussa 2.5.
148 Henry 2005, 191–204.

Musiikin esittämisen kysymyksiin Henry ei kuitenkaan ota kantaa. Se tosin käy selväksi, että hänellä ei ilmeisesti ollut erityisen positiivista käsitystä niin kutsutusta historiallisesti tietoisesta esittämisestä.[149] Vuonna 2002 tehdyssä haastattelussa Anne Henrylta kysyttiin muun muassa miehensä musiikkikäsityksestä. Haastattelun loppupuolella keskusteltiin Henryn *La barbarie* -teoksesta ja tieteen nimissä tehdyistä rikkomuksista. Tässä yhteydessä Anne Henry totesi miehensä surkutelleen barokkifanaatikkojen, muun muassa Harnoncourtin ”astmaattisia” Bach-tulkintoja ja tämän tieteen nimissä aikaansaamaa tuhoa musiikin alalla.[150] Tämä on ymmärrettävää, jos Henryn ajattelua on ohjannut käsitys vanhan musiikin esittämisestä jonkinlaisena antikvaarisena maailmallisten pikkuasioiden kanssa pakertamisena, esittämiskäytännön yksityiskohtien ”oikein” suorittamisena, josta elämä saattaa olla hyvinkin kaukana.

Jonkinlaiseksi ongelmaksi minulle muodostui Henryn käsitys laulumusiikista, jota hän ei mitenkään erityisesti tunnu rohkaisevan ajattelemaan ainakaan tekstin kautta. Hänen mukaansa sanat nimittäin ovat musiikissa toissijainen tekijä. Kuulijan onkin mahdollista ymmärtää musiikki, vaikka ei ymmärrä sanoja, ja Henry uskoo, että laulumusiikki saattaa puhutella kuulijaa erityisesti juuri silloin, kun kyseessä on vieras kieli.[151] Henry kuitenkin lähestyy laulamista ja laulutekstiä kuulijan kannalta, kun taas laulajan kokemuksessani sanat ja niiden merkitykset ovat ratkaisevia. Palaan tähän, tutkimukseni kannalta keskeiseen kysymykseen luvussa 2.6 (”Lauluääni ja laulettava teksti laulajassa”).

Henryn musiikkia ja laulamista koskevia, satunnaisia huomioita tärkeämmiksi tämän tutkimuksen suunnan löytymisen kannalta ovat tulleet hänen käsityksensä ihmisen kehollisesta kokemuksesta ja maailman tulemisesta osaksi tuota kokemusta. Henryn filosofian osana oli johdattaa minut ajattelemaan laulamista tavalla, joka toimi laulamisen kokemuksen kuvaamisessa. Lisäksi hänen ajattelunsa auttoi minua perustelemaan keskittymistäni oman laulajan kokemukseni tutkimiseen, joka tätä tutkimusta tehdessäni asetettiin toistuvasti kysymyksen alaiseksi eri yhteyksissä. Tutkimuksen edetessä Henry sai vähitellen mennä tai ainakin siirtyä sivuun. Monille autoetnografisille tutkimuksille tyypillisellä tavalla näkökulmaan ja menetelmään liittyvät ratkaisut ja niistä lainatut käsitteet ovatkin ikään kuin kadonneet näkyvistä laulamisen kuvauksissani. Etusijalla on laulaja-tutkijan kokemus, eikä kuvausten tavoitteena ole esittää analyysia kulttuurista.

Sidos Henryn filosofian ja laulamisen kuvauksieni välillä on jäänyt väljäksi, eivätkä hänen käyttämänsä käsitteet juurikaan tule käyttöön laulamisen kokemuksen kuvauksissani. Joskin jälkiä Henryn ajattelusta epäilemättä voitaneen havaita, selkeiden yhteyksien vetäminen kokemuksen kuvauksieni ja Henryn ajattelun välillä olisi harhaanjohtavaa. Missään tapauksessa tutkimukseni ei ole tarkoitus olla Henryn filosofian tulkinta tai edes esimerkki sen käyttämisestä laulamisen kokemuksen jäsentämisessä. Pikemminkin olen ikään kuin jonkin aikaa liottanut omaa ajatteluani Henryn filosofiassa. Kun olen tämän liotusvaiheen jälkeen nostanut sen irti Henryn ajattelusta, se on säilynyt jollakin tavalla samanlaisena kuin se alun perinkin oli. Samalla se on kuitenkin

149 Henry ei suinkaan ole ainoa asiaan kriittisesti suhtautunut, kuten luvussa 1.2.5 avaamani keskustelu vanhan musiikin esittämisestä osoittanee.
150 Henry 2004a, 265.
151 Henry 2004b, 252.

muuttunut, ikään kuin siihen olisi liotuksessa tarttunut jokin uusi tuoksu tai väri tai se olisi jopa vähän kirkastunut.

Pohdin tässä luvussa aluksi tutkimisen lähtökohtaani, yksittäistä kokemusta. Pyrin myös niveltämään laulamisen kokemusta musiikintutkimuksen kentässä käytyihin ääntä ja laulamista käsitelleisiin keskusteluihin, minkä jälkeen keskityn avaamaan erityisesti Michel Henryn ajattelun muokkaamaa käsitystäni laulamisesta.

2.1 Yksittäisestä, yleisestä, yhteisestä ja jaettavissa olevasta

Tässä tutkimuksessa tarkasteltavana oleva yksittäisen ihmisen kokemus on vuosisatojen, jollei vuosituhansien ajan siirretty syrjään yleisen tieltä filosofisissa tarkasteluissa yleensä, ei pelkästään ääntä koskevissa:

> Filosofian traditio ei sivuuta ainoastaan äänen ainutlaatuisuutta vaan ainutlaatuisuuden sinänsä, miten se sitten ilmeneekin. Jokaisen ihmisen jäljittelemätön singulaarisuus, kehollistunut ainutlaatuisuus, joka erottaa jokaisen yksittäisen ihmisen jokaisesta toisesta, on filosofian yleistävien mieltymysten näkökulmasta tarpeeton.[152]

Yksittäistä ei Juha Varton mukaan 1900-luvulla ole nähty todellisena eikä sitä ole ollut syytä tutkia, koska yksittäisen tutkimusta ei ole voinut perustaa yleisen avulla. Yksittäisen tutkiminen tuo mukanaan sen, että välimatkaa ihmisen ja tiedettävän, tutkijan ja tutkittavan, minun ja maailmasta minuun tulevan välillä ei ole. Tiedetty ei ole riippumaton tietäjästä, vaan tässä tutkimuksessa artikuloitu tieto on minun tietämistäni.[153] Monet ajatussuunnat (esimerkiksi hermeneutiikka tai konstruktivismi) toki perustuvat tämänkaltaisiin käsityksiin ihmisestä tiedon aktiivisena muokkaajana ja itse tiedon dynaamisuudesta.

Kiinnostukseni keskiössä tässä tutkimuksessa on nimenomaan singulaari,[154] yksittäinen, ainutlaatuinen, ainutkertainen, joka ei ole minkään universaalin erityistapaus, partikulaari, eikä partikulaarien kokoelma, vaan jotakin muuta: täysin oma itsensä, palauttamaton mihinkään universaaleihin, koskaan samanlaisena toistumaton.[155] Ajattelen, että ihmisen elämässä kaikki tapahtuu täysin omanlaisella tavallaan, joka ei ole mahdollinen kenellekään muulle – että yleistä ei ole. Tässä tutkimuksessa nimenomaan yksittäisyyden pohtimiseen keskittynyt Michel Henry on ikään kuin antanut luvan ja sanoja sen ajattelemiseen. Juha Varton mukaan Michel Henryn pyrkimyksenä oli ”osoittaa yksittäisen täydellinen riittävyys oman maailmansa ymmärtämisessä ja yksittäisen

152 Cavarero 2005, 9. (”The philosophical tradition does not only ignore the uniqueness of the voice, but it also ignores uniqueness as such, in whatever mode it manifests itself. The unrepeatable singularity of each human being, the embodied uniqueness that distinguishes each one from every other is, for the universalizing tastes of philosophy, a superfluity.”)

153 Ks. Varto 2008, 7–12.

154 Singulaarisuus-käsitettä käytetään useassa eri yhteydessä (mm. teknologinen tai matemaattinen singulaarisuus). Tässä kysymys on ainutlaatuisuudesta, koskaan samanlaisena toistumattomasta, keskeisestä elämän laadusta. Juha Varton (2008, 30) sanoin: ”– – ihmisen elämä on mahdollisuus kokonaan uuteen, mikä on aina poliittisesti dramaattinen ehto. Tämä on yksittäinen mahdollisuus, ei yleinen, sillä jokainen aloittaa oman uutensa, jos nyt on jotakin aloittaakseen.”

155 Vrt. Varto 2008, 30. Äänestä ainutlaatuisuuden kehollisena ilmenemisenä ks. Cavarero 2005, 199.

kyky jakaa maailma toisen kanssa". Tämä ei Varton mukaan "edellytä siltaa yleisen kautta, ei empatiaa, ei lakia, ei kuvitelmaa yhteisyydestä tai kaltaisuudesta, objektivismia, silmää, joka näkee kaiken ylhäältä ja etäältä – se ei edellytä yhtään hegemonista rakennetta, joka ottaa vallan ja muuttuu lohikäärmeeksi".[156] "Yhteinen" tai "yleinen" ovatkin harhakuvia, jotka ovat lukemattomien postmodernien ajattelijoiden ajattelussa vähitellen murtumassa.

Yksittäisen ajatteleminen on saanut minut kysymään muun muassa, onko se, mikä omalla alallani näyttäisi olevan kaikkien ulottuvilla (muun muassa esittämiskäytännön kirjallisuus, ohjelmisto, äänitteet), yhteistä. Vaikka juuri näin vielä jokin aika sitten naiivisti kuvittelin, olen oivaltanut, että tuo yhteiseltä vaikuttava ei ole olemassa ikään kuin valmiina pakettina, *tietona* odottamassa sitä, että kuka tahansa tarttuisi siihen ja ottaisi sen sellaisenaan käyttöön. Kyseessä on aina *tietäminen*, joka tapahtuu yksittäisessä ihmisessä.

Keskittyminen yksittäisen kokemukseen ei silti johda solipsismiin, intersubjektiivisuuden mahdollisuuden sulkemiseen pois. Michel Henryn mukaan yhteys toisiin ihmisiin tapahtuu sen kautta, että kaikki elävät ihmiset ovat jollakin tavalla samankaltaisia, elämässä. He elävät jaetussa todellisuudessa, ja intersubjektiivisuus mahdollistuu tämän jaettuuden muodossa. Todellisuus ei kuitenkaan perustu kahden ihmisen maailmassa tapahtuvaan suhteeseen vaan elämään, josta kaikki elävät ihmiset ovat osallisia mutta joka tapahtuu jokaisessa ihmisessä ainutlaatuisella tavalla. "Jaettuus (*communauté*) on maanalainen lähde, ja jokainen juo samaa vettä tuosta lähteestä, jota jokainen itsekin on."[157] Tässä tutkimuksessa pyrin kuvaamaan tätä näkymätöntä, eimaailmallista yhteyttä muun muassa jaksoissa, joissa pohdin laulunopetusta ja laulaja-kuulijan kuuntelemista.

Tutkimuksessa kuvattu yksittäisen kokemus – minun kokemukseni – ei sinänsä ole kiinnostava. Kokemukseni kuvaus on yksi, minulle mahdollinen kuvaus siitä, miten asiat voivat tapahtua yhdessä elävässä ihmisessä – yksi kuvaus siitä, miten elämä, ja erityisesti tietty, musiikkiin ja sen esittämiseen liittyvä, tapahtuu yksilössä. Tällainen kuvaus voi kuitenkin olla mielekäs sikäli kuin se asettaa kysymyksen alaisiksi musiikintutkimuksessa tai ehkäpä jopa laajemmassa yleisessä keskustelussa artikuloituja käsityksiä muusikoista. Osaltaan se voi myös rakentaa uudenlaista, tekijälähtöistä ymmärrystä muusikon työstä ja muusikon tavasta ymmärtää musiikkia. Keskityn yksittäisen kokemuksen kuvaamisen menetelmällisiin kysymyksiin luvussa 3.

2.2 Laulamisen kehollisuuden koetteluja

Pyrkimys tutkia laulamista ja ääntä kehollisesta näkökulmasta on vähitellen avaamassa uusia näköaloja musiikin tekijyyteen. (Mies)säveltäjien ohella musiikintutkimuksessa on kiinnostuttu myös musiikin esittäjästä ja musiikillisen toiminnan ruumiillisuudes-

156 Varto 2008, 111. Ks. yleisen ja yhteisen kysymyksen alle asettamisesta myös mm. Reiner Schürmann 2003.

157 Henry, ks. Dufour-Kowalska 2003, 64–67. ("La communauté est une nappe souterraine et chacun y boit la même eau à cette source qu'il est lui-même.") Ranskan kielen sana *communauté* viittaa yhteyteen tai yhteisyyteen (esimerkiksi omaisuuden), samankaltaisuuteen, veljeskuntaan sekä yhteistyöhön poliittisten yhteenliittymien muodossa (esimerkiksi Communauté Économique Européenne) (ks. Pesonen 1986). Yhteisyyden tai yhteyden sijaan käytän jaettuusilmausta, joka tuo paremmin esiin sen, että jokainen ihminen ottaa jaettavissa olevasta oman osansa eikä hänellä ole pääsyä toisen osaan.

ta.[158] Toistaiseksi tutkimisen traditio on kuitenkin muotoutunut varsin hauraasti. Suzanne Cusick esitti jo vuonna 1994 tutkimukseen muusikkolähtöisiä tarkastelutapoja, jotka mahdollistaisivat taidemusiikin tuoreen jäsentämisen tekemisenä sen sijaan, että se hahmotetaan objektien kaltaisina kokonaisuuksina, joita voidaan kuvata analyysin avulla.[159] Laulajien tekijyyttä tutkivan Milla Tiaisen[160] mukaan Cusickin esitys ei kuitenkaan toistaiseksi ole johtanut muusikkolähtöisyyden laajempaan hyödyntämiseen tutkimuksessa, joskin muusikoiden itse tekemä, musiikin ammattilaisten työskentelyä artikuloimaan pyrkivä tutkimustyö on osaltaan ehkä vähitellen muuttamassa tilannetta.[161]

Tenori, laulamisen tutkija John Potter hämmästelee, että lukuun ottamatta esitysten arvosteluja lehdissä ja pyrkimyksiä tutkia historiallisia esittämiskäytäntöjä klassisen musiikin kentällä ei tehdä juuri minkäänlaista esittämisen analyysia. Hän tosin suhtautuu kriittisesti myös populaarimusiikin tutkimukseen, jonka tekijät – esimerkkinä musiikkisosiologit – ovat tutkimansa musiikin kuluttajia ja joilla siten on suhteellisen vähän kokemusta tutkimansa musiikin tuottamisesta ja esittämisestä.[162] Potter kritisoi tutkijoiden pyrkimystä löytää musiikista jonkinlaisia universaaleja merkityksiä, jotka ylittävät esittäjälle itselleen ilmeiset merkitykset. Lisäksi tutkimuksessa jäävät huomiotta kuulijoiden suurestikin vaihtelevat reaktiot musiikkiin. Pahimmassa tapauksessa varsinaisesta esityksestä tulee jotakin kappaleen esittämisen kannalta ikään kuin satunnaista.[163] Hän peräänkuuluttaakin jonkinlaista anti-musikologiaa, joka olisi nimenomaan esittäjän musiikintutkimusta. Usein menestyneillä esittäjillä ei tosin ole keinoja eikä haluakaan pohtia musikologisia kysymyksiä. Toisaalta musiikintutkimukseen kouluttautuneet esittäjät ovat tullakseen osaksi musiikintutkijoiden yhteisöä usein jo joutuneet luopumaan esittävän taiteilijan urastaan. [164]

Laulamisen kehollisuus on toki ollut läsnä musiikintutkimuksessa, mutta tarkasteluissa on tähän mennessä tyypillisesti kohdistettu huomio nimenomaan kuulijan kokemukseen, kun taas muusikon oma kokemus musiikista ja sen esittämisestä on jäänyt vähemmälle huomiolle. Esimerkiksi Michel Poizat keskittyy oopperalaulajan äänen psykoanalyyttisessa tarkastelussaan kuulijan kokemukseen.[165] Poizat kysyy, miksi oopperafriikit ovat valmiita jonottamaan vaikka koko yön ulkona päästäkseen johonkin tiettyyn näytökseen ja käyttämään suuria määriä rahaa oopperalippuihin ja -tallenteisiin. Hän lähtee pohdinnoissaan liikkeelle nimenomaan äänestä ja sen kuulijalle tuottamasta irrationaalisesta nautinnosta. Ääni on ”puhdas huuto”, jonkinlainen sanaton purkaus, joka on irrallaan kaikista merkitysjärjestelmistä. Keskeinen erottelu Poizat’lla on ”pleasure”, eli pelkkä mielihyvä, ja ”jouissance”, jolla hän viittaa jonkinlaiseen ekstaasiin tai tyydytykseen.

158 Ks. Houni & Tiainen & Virtanen 2005, 13–14. Ks. myös naisääntä länsimaisessa kulttuurissa lähestyvä, Leslie Dunnin ja Nancy A. Jonesin toimittama antologia (Dunn & Jones 2001).
159 Cusick 1994a.
160 Ks. Tiainen 2005
161 Ks. mm. Arho 2004, Mali 2004, Vehviläinen 2008, Tarvainen 2004, 2005, 2006 ja 2008, Le Guin 2006, Stubley 2002.
162 Potter 2000, 158–159.
163 Vrt. Cook 2001, jonka mukaan esitystä saatetaan ajatella jonkinlaisena musiikillisen tekstin lisäkkeenä (”supplement”).
164 Potter 2000, 160–162.
165 Poizat 1992. Poizat’n kirjan ranskankielisen nimen (*L’opéra ou Le cri de l’ange*) alaotsikko viittaa nimenomaan tähän kuulijan näkökulmaan: *Essai sur la jouissance de l’amateur d’opéra*.

Tärkeä avaus äänen tutkimuksen alalla on Adriana Cavareron äänen filosofia, jossa huomion kohteena ei ole niinkään *puhuttu*, se mitä puheessa sanotaan tai jätetään sanomatta. Sen sijaan keskipisteessä on *puhuminen*, ihmiselle erityinen kyky tuottaa lihallisella kurkullaan ääniä kieleen, aina ainutlaatuisella, samanlaisena toistumattomalla ja sukupuolittuneella tavalla. Cavarero lukee länsimaisen filosofian historian uudelleen tästä ihmisäänen ainutlaatuisuuden näkökulmasta keskittyen erityisesti siihen, miten filosofit ovat kautta aikojen, Platonista lähtien, sulkeneet ihmisäänen ja samalla ihmisen ainutlaatuisuuden tarkastelujensa ulkopuolelle ja keskittyneet sen sijaan videosentrisen ja mykän, äänettömän ajattelemisen pohdintoihin. Cavarero kiinnittää huomiota muun muassa siihen, tässäkin tutkimuksessa huomioimaani ratkaisevaan hetkeen, jolloin kirjoitettu runous korvasi kertovan runouden suullisen perinteen ja samalla sanan merkitys irtaantui puheäänestä. Runoilija ja laulaja eivät enää olleet yksi ja sama ihminen, ja kirjallisen tradition myötä ajattelun prosessit kovettuivat ja kiinteytyivät.[166] Aistimisen painopiste siirtyi kuuntelemisesta katsomiseen, lukemiseen, ja puhuttu, kehollinen ääni hiljeni mielen sisäiseksi ääneksi. Äänestä tuli vähitellen jonkinlainen merkityksetön, alkukantainen ylijäämä. Tutkimuksessaan Cavarero tuo äänen, myös lauluäänen takaisin mukaan keskusteluun.[167] Myös Cavarero keskittyy esimerkiksi seireenien laulun pohdinnassaan kuitenkin jälleen siihen, mitä kuultu ääni tekee kuulijalle.[168] Tosin hän myös muistuttaa jatkuvasti äänen juurtuneisuudesta ainutlaatuiseen kehoon ja näin kuljettaa myös äänen tuottajaa, puhujaa mukana tarkasteluissaan. Ajoittain tekijän, puhujan, kirjoittajan kokemus tulee Cavareron tarkasteluissa hetkeksi etualalle, esimerkiksi hänen avatessaan Hélène Cixous'n kuvausta kirjoittamisen kokemuksestaan: "En kirjoita, käperryn palloksi, muutun korvaksi, olen rytmi." Cixous kirjoittaa lihallaan, kehollaan ja tuottaa tekstiä, *écriture feminine*, joka laulaa ja joka on tehty enemmän korville kuin silmille. Cixous'lla jatkuvuus tekstin kokonaisuuden ("body") ja kirjoittavan kehon välillä tulee ainutlaatuisesta elämästä, joka pursuaa yli kirjoittamiseen.[169]

Cavareron ajattelussa on feministinen pohjavire sikäli, että hän ajattelee äänen kehollisen, naisellisen alueen olevan suljettu ulos universaalin subjektin (miehen) poliittiselta kentältä. Hän ajatteleekin äänen riistämisen logokselta tai logoksen devokalisaation jälleen yhtenä monista symbolisen äidinmurhan ilmenemisistä.[170]

Yhtymäkohdat feministisen tutkimuksen ja muusikon kokemusta avaavan tutkimuksen välillä vaikuttavat ilmeisiltä, kuten Suzanne Cusick toteaa innoittuneessa arviossaan Elizabeth Le Guinin Boccherini-tutkimuksesta.[171] Vaikka feminismi tai sosiaalinen sukupuoli eivät Cusickin mukaan ole oikeastaan missään määrin läsnä Le Guinin kirjassa, hän kuitenkin nimeää sen kirjaksi, joka on niin muodollisesti kuin metodologisestikin enemmän feminististä musiikintutkimusta kuin yksikään hänen tähän mennessä lukemansa. Tämä arvio perustuu yhtäältä siihen, että Le Guin kritisoi perusteellisesti, joskin myös ymmärtäväisellä otteella musiikkitiedettä, joka sitoutuu

166 Ks. suullisen ja kirjallisen suhteista myös Ong 2004. Ks. myös luku 6.2.
167 Cavarero 2005. Cavareron kirjan toinen lukukokonaisuus on nimeltään "Women who sing."
168 Cavarero 2005, 103–116.
169 Ks. Cavarero 2005, 141–143. Vrt. Michel Henryn kuvaus von Briesenin piirtämisen tapahtumisesta edempänä luvussa "Taide näkymättömän näkyväksi tekemisenä."
170 Cavarero 2005, 208.
171 Le Guin 2006.

kehottomaan, transhistorialliseen ja tiedeuskovaiseen näkökulmaan. Lisäksi Cusick näkee Le Guinin tutkimuksessa laatuja, joihin monet feministisetkin musiikintutkijat nimenomaisesti pyrkivät: asioiden suhteiden moninaisuus ja laajuus, kehollistunut tietäminen, kirjoittamisen miellyttävä, aistillinen sävy ja peräänantamaton kieltäytyminen yhtenäisen tiedon olemassaolon mahdollisuudesta.[172]

Cusick määrittelee Le Guinin tutkimuksen feministiseksi musiikintutkimukseksi. Voisiko siis myös minun tutkimukseni määritellä feministiseksi? Laura Werner pohtii feinististä filosofiaa likaisena ajatteluna, jonka harjoittajat asettavat rationaalisuuden, käsitteellisyyden, argumentaation, loogisuuden ja abstraktiuden kysymyksen alaisiksi korostamalla eri tavoin epäpuhtautta, saastumista, maallisuutta ja ruumiillisuutta.[173] Feministitutkijat ovat tuoneet tämän epäpuhtauden myös musiikintutkimukseen. Yksinkertaisina, puhtaina ja kehosta irrallaan olevina pidettyjen tutkimuskohteiden (muun muassa musiikkiteokset, musiikin rakenteet ja kuolleiden (mies)säveltäjien henkilöhistoriat) rinnalle on vähitellen tullut monitasoisia, likaisuutta, kehollisuutta ja tekijyyttä koskevia kysymyksenasetteluita ja tarkasteluja. Keho kaikkineen on toki omassakin tutkimuksessani keskeisenä läsnä, ja kuvaamani yksittäisen kehon kohtaaminen sävellyksen kanssa pirstoaa musiikkiteoksen ykseyden lukemattomiksi, kehollisiksi tapahtumisiksi. Omassa tutkimuksessani keskityn elävän kehon tapahtumiseen laulaessa ja samalla asetan kysymyksen alaiseksi tiettyjen annettujen, ”puhtaiden” musiikista puhumisen tapojen käyttökelpoisuuden. Tästä näkökulmasta tutkimukseni ehkä voisi luokitella feministiseksi musiikintutkimukseksi.

Keskeinen feministisen tutkimuksen käsite, sukupuoli, sen sijaan loistaa tutkimuksessani poissaolollaan – kuten myös Cusick toteaa Le Guinin Boccherini-kirjasta – enkä ainakaan toistaiseksi ole onnistunut ottamaan sitä mukaan pohdintoihini. Onko kysymys ehkä jonkinlaisesta naiiviudesta, kun en koe sukupuolieroa merkitykselliseksi esimerkiksi harjoitellessani usein miehistä koostuvan barokkiyhtyeen kanssa? Tuntuuko sex/gender-jaottelu hankalalta siksi, että omassa, elävässä kehossani tällainen jako luontoon ja kulttuuriin ei toimi?[174]

Nimenomaan 1500- ja 1600-lukujen vaihteen laulumusiikin tutkiminen kehollisesta näkökulmasta on ollut feministisen musiikintutkimuksen kohteena muun muassa Susan McClarylla, Suzanne Cusickilla, Bonnie Gordonilla ja Wendy Hellerillä.[175] Yksi ero mainitsemieni feinistisen tutkimusten ja omani välillä löytynee ainakin tutkimuskohteen sijainnista ajassa. McClary, Cusick, Gordon ja Heller ovat keskittyneet selvittämään Monteverdin ajan konteksteja ja merkityksiä, usein liittyen keskeiseen 1600-luvun laulumusiikin ilmiöön, naisen esittämään valituslauluun. Tällainen uudelleenkontekstualisointi ja -tulkinta avaa uusia näkökulmia niin aikaisempaan Monteverdi-tutkimukseen perehtyneelle tutkijalle kuin myös esittävälle taiteilijalle hänen esittämäänsä

172 Cusick 2007b.

173 Werner 2005, 11–13. Musiikkitieteilijä Richard Taruskin pohtii puhtautta ja likaa erityisesti vanhan musiikin esittämisen kontekstissa. Hän ajattelee positivistisen musiikintutkimuksen etsivän aukotonta totuutta tai tiedon puhtautta, jota epävarmuuden ja subjektiivisuuden aiheuttamat virheet alati uhkaavat. Tällaiselle tutkimukselle perustuva esittäminen pyrkii eliminoimaan virheet ja subjektiivisuuden tuottaman lian. Taruskinin mukaan tällaiselle ajattelulle ja toiminnalle ”ihmiset ovat likaa” (”*people are dirt*”, kursivointi Taruskinin). Eikä tällaisessa ajattelussa Taruskinin mielestä olla kaukana roboteista ja keskitysleireistä. (Taruskin 2002, 200–207.)

174 Fenomenologien sukupuolta koskevista tarkasteluista ks. Heinämaa 2000, 110–111, sex/gender-jaottelun kritiikistä fenomenologisen tradition piirissä ks. myös Werner 2005, 21.

175 McClary 1989, 1991, 2004, Cusick 1993, 1994b, 1999, Gordon 2009, Heller 2003.

musiikkiin. On ilman muuta kiinnostavaa ja tärkeää saada lukea vaikkapa, että Monteverdin aikana koulupojat harjoittelivat retoriikkaa ja hakivat sopivuuden rajoja käyttäen aineistona naisten lamentoja.[176] Tai että Artusi–Monteverdi-kiistassa saattoikin olla kysymys valtataistelusta, jossa pelissä oli säveltäjyyden ja musiikin maskuliinisuus tai feminiinisyys.[177] Tai että naisen kärsimyksen spektaakkeli oli olennainen osa häärituaalia, minkä takia ruhtinaallisissa häissä esitettiin traagisia naiskohtaloita eri tavoin.[178]

Tarkastelut avaavat uusia mahdollisia merkityksiä noin neljäsataa vuotta sitten kirjoitetuille sävellyksille ja kirjatuille tapahtumille. Bonnie Gordon liikkuu Monteverdin ajan naislaulajien tarkastelussaan vapaasti Monteverdin aikana eläneiden ja laulaneiden, todellisten, kehollisten naisten, kuvitteellisten ja idealisoitujen naisten, miesten naisfantasioiden ja naisroolihahmojen välillä.[179] Gordonin kuvaukset siitä, miten naiskeho ajateltiin Monteverdin aikana, ovat täynnä ilmaa, limaa, elimiä ja niiden liikettä. Ne avaavat uusia ulottuvuuksia elävän kehon unohtaneeseen musiikinhistoriaan ja partituurinanalyysiin tottuneelle lukijalle.[180] Gordonin kuvaukset ovatkin kiehtovia, ja ne rikastavat omaa käsitystäni Monteverdin ajan laulajista ja laulamisesta.

Kuvaukset kuitenkin kertovat kuolleista laulajista ja kuulijoista ja menneistä ihanteista, eivät tämän päivän musiikin tekemisen todellisuudesta. Minussa laulajana herääkin välittömästi kysymys, miten nämä kuvaukset mahdollisesti vaikuttavat tämän päivän laulamiseen ja missä on ääni, keho, liha sellaisena kuin se on laulajalle läsnä tänä päivänä. Miten tämä musiikki tapahtuu tässä hetkessä elävässä laulajassa? Millainen on se kehon taitamisen ja tietämisen sirinä ja vilske, tyyneys ja rauha, särky ja kipu, hallinta ja sen menettäminen, joka tapahtuu laulajassa, kun hän laulaa Monteverdin musiikkia? Gordon tarkastelee ja tulkitsee Monteverdin musiikin partituureja, musiikkia, esittämistä ja lääketiedettä käsitteleviä lähteitä sekä naiskehoa kuvaavia kaunokirjallisia katkelmia. Näin hän tekee näkyväksi Monteverdin ajan käsityksiä naiskehosta, ja samalla hänen tarkastelunsa ehkä johdattavat minut ajattelemaan uudestaan barokkimusiikin nykypäivänä usein varsin kehottomalta vaikuttavaa laulamista. Gordon osaltaan ikään kuin heittää minut pohtimaan ja kuvaamaan sävelletyn musiikin ja sitä koskevan tutkimuksen avaaman kontekstin tulemista lihaksi tässä hetkessä, nyt, elävässä laulajassa. Tutkimuksensa viime sivuilla hän myös kytkee Monteverdin ajan naislaulajien laulamisen voiman oman aikamme ilmaisuvoimaiseen laulutaiteeseen. Hän esittää, että esimerkiksi Barthesin äänen ja kielen hankaus ja Poizat'n huuto ovat oman aikamme kaikuja siitä voimasta, jonka Monteverdin musiikkia laulaneet naiset omasivat.[181] Kyseessä on kuitenkin kenttä, jolle Gordonilla ei ole aikomustakaan astua kuin ohimenevästi mutta jolle minä tässä tutkimuksessa nimenomaan astun.

Laulamista ja sen kehollisuutta on feministisen musiikintutkimuksen ohella toki lähestytty myös muista suunnista, ja lauluäänen mainitseminen tutkimuksessa vaa-

176 MacNeill 1999.
177 Cusick, 1993.
178 Cusick, 1999.
179 Gordon 2009, 3.
180 Gordon 2009, 10–46.
181 Esimerkkeinä aikamme naislaulajista Gordonilla on P. J. Harveyn *Rid of Me* -laulu, joka tuo kuulijalle läsnäolevaksi Harveyn kehon äänet: raskaan hengityksen, huutamisen ja äänihuulten jännitteen. Oopperakirjallisuudesta hän poimii esiin Carmenin Habañeran, Lucian hulluuskohtauksen ja Lulun äänen, jotka ovat eroottisen latauksen läpitunkemia. (Gordon 2009, 206–207.)

tii lähes väistämättä kannan ottamista Barthesin äänen roson käsitettä käsittelevään tutkimukseen.[182] Yksi tuoreimmista äänen roson käsitteen kommentaareista on Anne Sivuoja-Gunaratnamin artikkeli, jossa hän myös suomentaa Barthesin käsitteen uudelleen, äänen ja kielen hankaukseksi.[183] Myös Gunnel Bergström, joka tutkimuksessaan tarkastelee myös Monteverdin tuotantoa, sivuaa Barthesin käsitettä pohtiessaan puhutun ja lauletun linjan välistä jännitettä.[184] Niin Sivuoja-Gunaratnamin kuin Bergströminkin tarkastelut tapahtuvat ensisijaisesti laulamisen kuuntelijan positiosta, kun taas laulaja-kuuntelijan ja laulajan kehollinen kokemus jää jälleen kerran sivuun. Adriana Cavarero puolestaan pohtii käsitettä kehon ainutlaatuisuuden näkökulmasta ja niputtaa Barthesin yhteen muiden ajattelijoiden kanssa, jotka sivuuttavat kehon ja äänen ainutlaatuisuuden ja keskittyvät sen sijaan niiden yleisiin kategorioihin. Cavareron mukaan Barthes toki ajattelee ääntä kehon artikulaationa eikä merkityksen tai kielen artikulaationa. Ymmärtäessään mielihyvän ("pleasure") yksilön tai subjektin purkautumisen tai hajoamisen kohtana Barthes tulee kuitenkin samalla siirtäneeksi huomion pois ainutlaatuisen kehon ainutlaatuisesta äänestä.[185]

Tenori, laulamisen tutkija John Potter, joka on tehnyt pitkän uran niin vanhan kuin uudenkin musiikin esittäjänä, pitää Barthesin esseetä pitkälti käsittämättömänä, sillä hän uskoo harvojen laulajien toivovan sellaista suhdetta yleisöönsä kuin Barthes oletettavasti hakee. Potter toteaa kuitenkin Barthesin olleen tietoinen monien laulajienkin tiedostamasta laulamisen ja seksuaalisuuden välisestä yhteydestä, joka on kuitenkin ollut vaikeasti sanallistettavissa.[186]

Kaltaiselleni laulamista tutkivalle laulajalle nämä kriittiset kommentit eivät kuitenkaan vielä riitä syyksi siirtää Barthesin käsitys lauluäänestä syrjään. Barthesin esimerkeiksi ottamien Dietrich Fischer-Dieskaun ja Charles Panzéran laulua kuunteleva laulaja-kuulija voisi lähestyä Barthesin ajattelua pyrkimällä aistimaan laulavassa kehossaan mainittujen laulajien tavan asettua tekstiin, ikään kuin laulaen näiden kanssa. Näin Barthesin feno- ja genolauluksi nimeämät ilmiöt muuttuisivat laulajassa keholliseksi tapahtumiseksi, jota hänen olisi omasta laulajan positiostaan ehkä mahdollista artikuloida toisella tavalla ja toisilla sanoilla kuin ei-laulava kuulija artikuloi kuuntelukokemustaan. Tekstin laulamisen hienovaraisiin eroihin syventyneen laulajan kuuntelukokemuksessa Panzéra muotoilee yksittäiset sanat ja niiden kantamat äänet eri tavoin kuin Fischer-Dieskau, minkä lisäksi Panzéran laulussa on kuultavissa tiettyä rytmistä joustavuutta tai "epätäsmällisyyttä", ehkäpä varhaisbarokin *sprezzaturan* tapaista. Barthesin feno- ja genolaulun sekä äänen ja kielen hankauksen käsitteiden pohtiminen laulaja-kuuntelijan kokemuksen kautta onkin yksi mahdollinen tulevaisuuden tutkimustehtävä, johon tässä yhteydessä ei kuitenkaan ole tilaisuutta syventyä.

Populaarimusiikkia pidetään usein "kehon musiikkina", ja keho, kehollisuus ja suku-

182 Barthes 1990.

183 Sivuoja-Gunaratnam 2007. Äänen ja kielen hankaus on Anne Sivuoja-Gunaratnamin (2007) käyttöön ottama Barthesin *la grain de la voix* -käsitteen suomennos, mielestäni huomattavasti onnistuneempi kuin laajalti käytössä ollut "äänen roso", joka laulajan positiosta kuulostaa lähinnä äänessä olevalta vialta tai sairaudelta.

184 Bergström 2000, 169–171. Bergström tuo oopperalaulajan prosessia käsittelevässä väitöskirjassaan Barthesin mukaan keskusteluun loppumetreillä, pohdinnoissaan laulajasta työssään.

185 Cavarero 2005, 15, 198-199.

186 Potter 2000, 172–173. Tosin itse en Michel Henryn kanssa ajatellen osaisi rajata Barthes'in kuvailemaa äänen ja tekstin laulamisen laatua pelkästään osaksi seksuaalisuutta.

puoli onkin 1990-luvulta lähtien otettu mukaan populaarimusiikin tutkimuksen asialistalle. Muun muassa Marko Ahon kiinnostuksen kohteina ovat olleet muun muassa lauluäänen kehollinen kokemus ja Olavi Virran äänen ja kehon eleet.[187] Lähinnä omaa näkökulmaani laulamiseen edustaa populaarimusiikin tutkija Anne Tarvainen, joka myös on laulaja. Muun muassa hänen ajatuksensa laulamisesta liikkeenä[188] sekä hänen kehittämänsä empaattisen kuuntelemisen menetelmä[189] ovat selkeästi vaikuttaneet omiin laulamisen ja kuuntelemisen kuvauksiini. Yhteistyössä Tarvaisen kanssa olemme tutkineet laulaja-kuuntelijan kokemukseen pohjautuvia esittämisen analyysin tapoja.[190]

2.3 Elämän tapahtuminen laulajan kehossa

Edellä, luvussa 2.2 kuvatut laulamisen ja äänen ajattelemisen suunnat ovat avautuneet minulle varsinaisesti vasta päästyäni kiinni ihmisen maailmassa ja elämässä olemisen ajattelemiseen Michel Henryn kanssa. Henry merkitsee minulle eräänlaisia ajattelemisen kehyksiä, jotka kehyksen sisällä olevan kuvan tarkentuessa ovat häipyneet lähes näkymättömiin. Koska Henryn tapa lähestyä kokemusta joiltakin osin poikkeaa esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn kehonfenomenologiasta, hänen ajatteluaan on syytä avata jonkin verran tässä.[191]

Michel Henryn kanssa ajatellen maailma tapahtuu jokaisen ihmisen, niin laulajan kuin kuulijankin elävässä kehossa yhdellä ja samalla periaatteella. Tämän tapahtumisen perusta on ihmiselle elettäväksi, jonkinlaiseksi taakaksi annettu elämä, joka on perustavanlaatuisella tavalla toisenlainen kuin maailma. Henry puolustaa ontologista dualismia, jossa hyväksytään todellisuuden kaksi eri aspektia: sisäisyys–ulkoisuus, näkymätön–näkyvä, subjektiivinen–objektiivinen, elämä–maailma. Henryn puhe ontologisesta dualismista ei kuitenkaan merkitse alistumista kartesiolaiseen dualismiin. Pikemminkin kyse on siitä, että tunnustetaan subjektiivisen itselle-ilmenemisen absoluuttinen ulottuvuus, jota ilman mikään Toisen ilmeneminen ei olisi mahdollista.[192]

Henry kysyy, mikä erottaa elävän ihmisen elottomista kappaleista ja mikä mahdollistaa sen, että elävä ihmisolio voi koskettaa itsensä ulkopuolella olevia kappaleita ja tulla niiden koskettamiksi. Mikä mahdollistaa subjektin suuntautumisen maailmaan aistivana oliona?[193]

Henryn vastaus on: elämä. Ennen kuin kehoni suuntautuu (lat. *pro-iectō*) kohti maailmaa, ennen kuin se havaitsee maailman tai representoi sen, subjektiivinen kehoni on minulle läsnä. Tämä läsnäolo on sen ainoa ja todellinen substanssi.[194] Jopa ne, jotka väit-

187 Aho 2004 ja 2005.
188 Tarvainen 2004.
189 Tarvainen 2005.
190 Järviö & Tarvainen 2007a ja 2007b.
191 Asettamani tutkimustehtävän puitteissa vertaileva tarkastelu Henryn ja vaikkapa Merleau-Pontyn välillä ei ole mielekäs, joskin se epäilemättä olisi kiinnostava ja tärkeäkin tutkimushaaste. Henry tosin tekee itse jatkuvasti eron oman ajattelunsa ja muiden fenomenologien, erityisesti Heideggerin ja Merleau-Pontyn ajattelun välillä. Laulajalle, jolta puuttuu tällaisen tarkastelun edellyttämä filosofin ammattitaito, fenomenologien kehonfilosofioiden vertaileminen on kuitenkin mahdoton projekti.
192 Zahavi 1999, 231.
193 Henry 2000, 7–10.
194 Dufour-Kowalska 2003, 32.

tävät, että lihan ei ole mahdollista vastaanottaa Elämää, ovat elossa, elämässä. Henry kysyykin, miten he voisivat liikkua, puhua ja tehdä asioita, jolleivät he olisi eläviä, jollei heillä ei olisi Elämää.[195]

Henry kutsuu subjektiivisen kehon läsnäoloa itselleen autoaffektioksi. Se on ei-objektivoivaa, passiivista tapahtumista, joka ei lakkaa tapahtumasta meissä niin kauan kuin olemme elämässä. Ilman elämää ja sen tapahtumista meissä autoaffektiona ei ole olemista eikä ajattelemista. Henryn mukaan ihmisen on mahdollista kokea maailmasta tuleva vain omassa elävässä kehossaan, vailla intentionaalisuuden luomaa välimatkaa ja eroa. Kaikki tietäminen, myös niin kutsuttu objektiivinen tietäminen, perustuu autoaffektioon.[196]

Autoaffektiossa ei ole kysymys mistään erityisestä tapahtumasta ihmisen elämässä, ei *flow*-kokemuksesta tai muusta poikkeustilasta, vaikka elämän läsnäolevaksi tuleminen esimerkiksi musiikkia kuunnellessa saattaa olla hyvinkin syvä kokemus. Sen sijaan autoaffektio on jotakin, joka tapahtuu jatkuvasti, meidän suostumustamme kysymättä, niin kauan kuin olemme elämässä.

Laulaessa kehon subjektiivinen, näkymätön elämä on hyvinkin voimakkaana läsnä. Laulamista tutkinut Thomas Hemsley näkee laulamisessa elämänvoiman ja energian virtauksen, joka on olennainen emootion ilmaisemisen kannalta. Tätä vitaalienergiaa kutsutaan usein ”elämän henkäykseksi”, Bergson kutsui sitä nimellä *l'élan vital*, hindut nimellä *prana*, kiinalaiset *chi*. Vanhemmassa italian kielessä sanalla *fiato* (hengitys) oli myös tämä elämän henkäyksen merkitys.[197]

Elämä on tullut yksilöön häneltä kysymättä, ja se tekee hänestä elävän yksilön. Se on kuitenkin myös jotakin sellaista, jonka me elämässä olevat jaamme. Elämä on kaiken perusta, joka mahdollistaa vaikkapa laulamisen tai esittämiskäytännön tutkimisen huolimatta siitä, että tuo kaiken toimimisemme vaivattomasti mahdollistava perusta on suurimman osan ajasta unohduksissa. Elämä jonkinlaisena lähteenä, josta me kaikki juomme samaa vettä, mahdollistaa ihmisten välisen jaetun todellisuuden, jaettuuden (”communauté”): sen, että meillä jokaisella on oma, ainutlaatuinen, yksittäinen osamme jaetuksi tulevasta, elämästä.[198]

Elämään ei Henryn mukaan pääse käsiksi ajattelemalla tai lähestymällä sitä ulkopuolelta jollakin muulla tavalla.[199] Absoluuttinen subjekti ei ilmene näkyvässä maailmassa vaan pysyy salattuna ja näkymättömänä ontologisen monismin periaatteella tapahtuvalle ajattelulle, joka hahmottaa ilmenemisen horisontin, transsendenssin ja ekstaasin kautta.[200] Henryn mukaan elämä ei heitä itsensä ulkopuolelle sitä, minkä se paljastaa, vaan pitää sen itsessään, niin tiukassa syleilyssä, että se tulee syleilleeksi vain

195 Henry 2000, 194. Henry kirjoittaa usein sanoja joko pienellä tai isolla alkukirjaimella erottaen näin yhtäältä jotakin yksilössä olevaa ja toisaalta jotakin jaettavissa olevaa. Pieni alkukirjain esimerkiksi elämä-sanassa viittaa yksilön elämään, suuri taas jaettuun Elämään, josta myös minulle riittää. Kristinuskon viitekehyksessä Elämä voisi viitata Pyhään Henkeen, jota Henry pohtii kristinuskon filosofiaa käsittelevässä kirjassaan (2003).

196 Henryn ajattelussa tämä on keskeinen ajatus, joka on läsnä oikeastaan jokaisen hänen kirjansa jokaisella sivulla. Ks. mm. Henry 2000, 2003, 2004a, 2004b, Zahavi 1999 sekä Dufour-Kowalska 2003.

197 Ks. Hemsley 1998, 22.

198 Henry 1990, 178. Henry ei käsittääkseni itse liitä itseään vitalistiseen traditioon (mm. Bergson), vaikka Henryn elämän käsite siihen suuntaan tuntuisikin viittaavan. Camille Riquier (2009) tosin löytää Henryn ontologisen dualismin aineksia nimenomaan Bergsonilta – enemmän kuin Maine de Biranin ajattelusta, johon Henry itse kiinnittyi. Henryn ja muiden fenomenologien ajattelun vertaileva tutkimus on vielä alussa.

199 Henry 2000, 129.

200 Zahavi 1999, 230.

itseään ja paljastaneeksi vain itsensä. Elämä syleilee, kokee vailla etäisyyttä tai eroa.[201] Elämä ei ”ole”[202] vaan pikemminkin tapahtuu eikä lakkaa tapahtumasta, ilmenemästä itsessään. Se on loputon prosessi, lakkaamatonta liikettä.[203]

Elämässä oleva ihminen voi Henryn mukaan unohtaa elämän, vaikka elämä on juuri se, mikä tekee hänestä hänet ja antaa hänelle kyvyn vastaanottaa maailmaa, kyvyn kyetä. Elämän lahja on todellinen, ja elämä antaa itsensä täydellisesti, jakamattomana. Elämän lahjaksi annettuudessa tapahtuu kyvyttömyyden kääntyminen kyvyn vapaan käyttämisen jatkuvaan ja kiistämättömään kokemukseen. Tämä mahdollisuus toimia kaikissa tilanteissa helposti ja vapaasti on Henryn mukaan käytännön elämämme suurenmoisimpia piirteitä. Suuntautuminen maailmaan ei tuota meille minkäänlaisia ongelmia: nousen ylös ja kävelen, otan jonkin esineen käteeni, käännän katseeni äänen suuntaan, hengitän aamuilmaa, menen töihin tai syömään, laulan, tuotan suuren määrän äärimmäisen tarkkoja liikkeitä. Tämä kaikki tapahtuu täysin ajattelematta. Kun kaikki toimii huomaamatta, ihmisen orgaaninen keho on hiljaa, terve. Terveys on unohduksen tila samoin kuin elämä.[204]

Elämä ei ole kaikki, vaan se tapahtuu jossakin tai jonakin, Henryn orgaaniseksi kutsumassa elävässä kehossa – tai elävänä kehona. Laulavan kehon orgaanisuus merkitsee niitä rajoja, jotka tulevat asetetuiksi subjektiivisen kehon liikkeille. Tiettyyn pisteeseen periksi antava vastus paljastaa orgaanisen kehon laulajalle. Henry kuvaa hengittämistä yhtenä orgaanisen kehon tapahtumista. Ihmisen hengittäessä sisään hänen kehossaan tapahtuu sisäinen avautuminen, joka jatkuu mahdollisimman pitkään. Kun sisäänhengitys on saavuttanut äärirajansa, toiminta pysähtyy, ja ihminen palaa alkuperäiseen tilaansa hengittämällä ulos.[205]

Orgaanisessa kehossa on kysymys subjektiivisen kehon affektiivisesta ja aistivasta suhteesta kaikkeen siihen, mitä se ei ole: toisiin ja maailmaan. Tässä maailma merkitsee Henryn ”eläväksi kosmokseksi” nimittämää elämän maailmaa.[206] Kyseessä on se maailma, joka minulle on olemassa kaikkine minuun painuneine yksityiskohtineen. Jollekulle toiselle tuo maailma on toisenlainen. Laulaja elää ja työskentelee kehossaan tai kehonaan ja aistii kehonsa tarjoaman vastuksen. Työstämällä laulamistaan hän pyrkii saamaan yhteyden koko laulavaan kehoonsa, joka kantaa kaikkea hänen alati muuttuvaa kokemustaan ja tietoaan, niin näkyvää kuin näkymättömiin painunuttakin.

Tämän vuoksi laulajan keho laulaa myös kuunnellessaan laulamista. Tuo maailmasta osaksi minun kehoani tuleva ääni tapahtuu minussa sellaisella tavalla, joka minulle laulajana on mahdollinen. Esimerkiksi laulunopettajana voin ”laulaa oppilaan kanssa”, aistia itseni laulamassa hänessä, aistia hänen kehonsa rajat omassa kehossani. Kehoni kuuntelee hänen elävää kehoaan ja myötälaulaa hänen kanssaan. Kun kuuntelen jotakuta, jonka kurkunpää on koholla, oma kurkunpääni kohoaa, kiristyy. Haen kehossani korjausta tuohon jännitystilaan ja yritän sanallistaa oppilaalle, miten sen teen. Kun op-

201 Henry 2003, 30.
202 Henryn mukaan sana ”oleminen” kuuluu ihmisen kieleen, joka on maailmassa olevaa, sillä kieli tekee näkyväksi sen, mistä se puhuu. Tällainen näkyväksi tekeminen on peräisin maailmasta ja sen totuudesta. (Henry 2003, 28.)
203 Henry 2003, 55.
204 Ks. Henry 2000, 263–264.
205 Vrt. Henry 2000, 212–214.
206 Dufour-Kowalska 2003, 48.

pilaan selkä ei tunnu tukevan joustavasti hänen laulamistaan, aistin omassa selässäni tietyn jäykkyyden ja kiinni olemisen. Muistan jotakin siitä, millainen selkäni oli, kun olin vastaavassa vaiheessa opintojani kuin hän on nyt. Sitten avaan selkäni leveäksi, pitkäksi ja joustavaksi ja pyrin kuvaamaan tuon avaamisen kokemuksen hänelle. Menen seisomaan hänen taakseen ja suostuttelen käsilläni ja sanoillani hänen selkäänsä antamaan periksi. Jollakin tavalla olen samankaltainen kuin tuo toinen ihminen – tiedän, miltä hänen kehossaan hänen laulaessaan tuntuu – vaikka laulavana kehona olen tällä hetkellä monella tavalla hyvin erilainen.

Henryn mukaan elävä keho toimii tavallisesti huomiota herättämättä.[207] Sairaus tai jokin muu tuon terveen kehon hiljaisuuden särkevä tapahtuma – tai vaikkapa laulukoulutuksen aiheuttama törmäys kehon rajoihin – tuo elämän näkyviin toiminnassa. Laulajan keho lauluinstrumenttina toimii harvemmin täydellisesti, mitään ajattelematta, vastuksetta, joskin sellaisiakin kokemuksia ajoittain on. Sen sijaan flunssat ja muut sairaudet sekä erilaiset kehon epätasapainon tilat tuovat näkyviin sen, että kyseessä on jatkuvassa muutoksessa oleva, kaikelle tapahtumiselle alttiina oleva, elävä keho. Laulaja tunnustelee ja ajattelee omaa kehoaan, koettelee sen joustavuutta ja vapautta, huoltaa ja hoivaa sitä. Tavatessaan kollegoita hän saattaa muun jutustelun lomassa keskustella näiden kanssa erilaisista tekniikoista, joiden avulla laulavaa kehoa voi hoitaa – osteopatiasta, hieronnasta, greipinsiemenuutteesta, aromaterapiasta, höyryhengittämisestä, pilateksesta, joogasta, valkosipulista, inkivääristä, loputtomiin. Heti aamulla herätessään hän suuntaa ajattelunsa kehon olotilaan ja tuntemuksiin ja illalla viimeiseksi hän hakee asentoa, jossa voisi unohtaa olevansa laulaja. Kehon ja laulajuuden unohtaminen on mahdollista hänelle vain harvoin.

Varsinkin ennen lauluopintoja lauluääni tosin tuntui usein toimivan kuin itsestään: äänen rajat eivät useinkaan tulleet vastaan, eikä niitä ehkä edes rajoiksi tajunnutkaan. Ääni nyt vain oli laadultaan ja laajuudeltaan sellainen kuin oli. Laulunopiskelu tekee ihmisen kuitenkin tietoiseksi laulavasta kehostaan ja sen rajoitteista. Se, mikä aikaisemmin oli helppoa, muuttuukin yhtäkkiä vaikeaksi – kuin tuhatjalkaisen kävely jalkojen liikkeitä miettiessä. Se keho, joka aikaisemmin toimi huolettomasti ja vaivattomasti, asettuukin esteeksi laulamiselleni. Laulunopiskelun edetessä kehon rajat ajoittain – tosin hyvin harvoin – hetkeksi unohtuvat, jolloin kaikki tuntuu sujuvan vaivattomasti.

Henry pitää toki mahdollisena elävän kehon tarkastelemista objektiivisesti, ulkopuolelta, anatomian ja fysiologian kaltaisten tieteiden keinoin. Hän kuitenkin torjuu elävän kehon tutkimisen tähän tapaan ja kritisoi Galileista lähtöisin olevaa tiedettä sikäli, että siinä maailmankaikkeus puhdistetaan aistimuksista. Siitä tulee ulkopuolinen substanssi, johon voidaan kohdistaa laskelmia ja mittauksia: objektiivisia parametreja, joiden loputon määritteleminen on uuden tieteen tavoitteena. Koko kokemamme elämä sellaisena kuin me sen koemme muuttuukin Henryn mukaan illuusioksi. Tämän tieteen muotoilemat elämän lait ovat vieraan todellisuuden lakeja, eivätkä ne ole missään suhteessa oman elämämme todellisuuteen.[208]

207 Ks. Henry 2000, 263–264.
208 Henry 2000, 145–146.

Jos laulajan fyysistä kehoa[209] tarkastellaan objektiivisesti, kartesiolaisen mekaanisen silmän näkökulmasta, siitä tulee instrumentti,[210] jota käytetään äänen tuottamisen välineenä. Se on jotakin, jota – samoin kuin Jaana Parviaisen kuvailemaa tanssijan fyysistä kehoa – voidaan työstää subjektin toiveiden mukaan, harjoittaa ja kurittaa kuin hyvin toimivaa konetta. Erottelu, jota usein käytetään ihmiskehosta, on kehon jakautuminen fyysiseen (tai orgaaniseen tai ruumiiseen) ja itseen (mentaaliin, mieleen, tietoisuuteen, egoon, psyykeen). Fyysinen keho on esine.[211]

Laulajan fyysinen keho esineenä koostuu hengityselimistöstä, kurkunpäästä ja resonanssionteloista, jotka jakaantuvat edelleen pienempiin kokonaisuuksiin, luihin, lihaksiin, jänteisiin, verisuoniin, hermoihin ja muihin osasiin, aina molekyyleihin ja atomeihin asti. Tuon kokonaisuuden toimintaa taas voidaan tarkastella hengittämisen, äänentuoton ja resonanssin fysiologian näkökulmista.[212] Laulutunneilla laulunopiskelija oppii kontrolloimaan lauluinstrumenttia mekanismina. Tavoitteena on luotettavasti toimiva, hallittu instrumentti, väline. Johan Sundbergin mukaan metodin tai tekniikan päämääränä on äänenkäytön ideaali, jonka ymmärrän tässä yhteydessä viittaavan fysiologisesti täysin tasapainoiseen, ääntöelimistöä mahdollisimman vähän rasittavaan äänentuottoon. Yhtä ainoaa fysiologiselta kannalta optimaalista metodia ei Sundbergin mukaan kuitenkaan ilmeisesti ole.[213] Tässä tutkimuksessa tämä muun muassa Johan Sundbergin sekä Per Lindbladin kuvaama laulajan objektikeho, fyysinen keho maailmassa olevana esineenä on syrjässä tarkasteluista.[214]

2.4 Maailman ja ajan tuleminen osaksi kehon kokemusta

Elävä ihminen on kokonaisuus, johon asioita tarttuu maailmasta. Hän elää elämäänsä, ja asiat tulevat häneen jatkuvana virtana, aistien välityksellä. Elämä ei Michel Henryn mukaan ole aktiivista toimintaa, *actiota*, vaan vastaanottamista, *passiota*.[215] Maailman ilmeneminen on omalla kauhistuttavalla tavallaan neutraalia, välinpitämätöntä: ”on uhreja ja teloittajia, armeliaita tekoja ja kansanmurhia, sääntöjä ja poikkeuksia, tuulta,

209 Tässä tutkimuksessa keho-sana viittaa sekä fyysiseen esineeseen (lisämääreellä fyysinen) että elävän ihmisen kokonaisuuteen.

210 On mielenkiintoista, että latinan sana *instrōmentum* (mm. työkalut, -aseet, kalusto, välineet) on niin lähellä verbiä *instruō*, (mm. järjestää ja opettaa). Ruumis välineenä, instrumenttina on pistetty järjestykseen, opetettu toimimaan tietyllä tavalla?

211 Parviainen 1998, 20–23.

212 Laulamista ja lauluääntä objektiivina tutkittaessa voidaan esimerkiksi tarkastella lauluäänen synnyttämää ääniaaltoa erilaisin instrumentein. Mahdollista on muun muassa niin kutsutun laulajan formantin (n. 3000 Hz) ja muiden formanttien (joiden sijainti vaihtelee vokaalista riippuen) paikantaminen sekä äänen taajuuden (Hz), voimakkuuden (dB) ja kvaliteetin (mm. periodinen glottisaaltoilu, epäperiodinen värähtely, transientti värähdys) määritteleminen (ks. Otonkoski 1984, 45–52). Äänen olemuksen kuvaukseen käytettyjä välineitä ja laitteita ovat muun muassa spektrogrammi, äänitasomittari, erilaiset tietokoneohjelmat, perustaajuusanalyysi, oskillogrammi, amplitudihuippujen etsintä, voimakkuusanalyysi (Laukkanen & Leino 1999, 85–86). Puheteknistä suorituskykyä voidaan mitata muun muassa hengitysmittauksin (vitaalikapasiteetti ja hengityskontrolli), äänentuottotestein (äännönkeston ja ääntöosamäärän mittaus, ilmanpaine- ja virtausmittaus, fonetogrammimittaus, matalimman mahdollisen äänen perustaajuuden mittaus ja optimaalisen puhekorkeuden määrittely sekä elektroglottografia), artikulaatiotestein (muun muassa ”a/i” -testi, diadockokinesiatesti, tavutoistotesti), äänenlaadun akustisin mittauksin (puhekorkeusanalyysi, spektri, signaali–kohina-suhdemittaus, äänen perturbaatioanalyysi, automaattinen artikulaatioanalyysi, käänteissuodatus) sekä äänen kuormituskokein (Laukkanen & Leino 1999, 132–186). Ihmisen äänentuotannon tutkimisen menetelmistä lähemmin ks. Lundblad 1992.

213 Sundberg 1986, 206.

214 Sundberg 1986; Lundblad 1992.

215 Dufour-Kowalska 2003, 34–35.

vettä, maata, ja kaikki se tulee eteemme samalla tavalla".[216] Niin kauan kuin maailmassa oleva ei vielä ole meissä, emme voi tehdä valintaa sen suhteen, sillä sitä ei ole meille olemassa. Kun se on jo tullut meihin, valitseminen on myöhäistä. Ihmisen mahdollisuudet valita maailmasta tuleva ovat rajatut.

Ihmiseen näin virtaava maailma ja sen objektit eivät Henryn mukaan ole kykeneviä kantamaan mitään aistittavia laatuja, vaikka ne meissä vaikutelman herättäisivätkin. Niinpä jonkin rakennuksen väri – harmaa, turkoosi tai keltainen – ei ole harmaa, turkoosi tai keltainen sen enempää kuin se voisi olla vaikkapa kuuma tai surullinen. Auringonpaisteessa paahtuva ulkoseinä ei pyydä juotavaa tukahduttavan kuumuuden takia. Se ei ole kuuma, sillä maailman ilmenemisessä ei ole tämän kaltaisia vaikutelmia.[217] Aistilaadut ovat jotakin, jotka tulevat olemaan vasta ihmisessä, joka aistii ne itsessään. Talon seinä on kuuma vain sikäli, kuin minä asetan käteni sitä vasten ja aistin sen kuumuuden itsessäni.

Me sanomme sitä hiekanjyväksi.
Mutta se ei sano itseään hiekaksi eikä jyväksi.
Se tulee toimeen ilman nimeä,
yleistä, yksilöllistä,
pysyvää, väliaikaista,
virheellistä taikka oikeaa.

Meidän katseemme ei merkitse sille mitään,
ei kosketuksemme.
Se ei tunne että sitä on katsottu tai koskettu.
Ja että se on pudonnut ikkunalaudalle,
on vain meidän kokemuksemme, ei sen.
Onhan samantekevää mihin putoaa
jos ei ole varma onko jo pudonnut
vai putoaako yhä.

Ikkunasta on kaunis näköala järvelle
mutta näköala ei näe itseään.
Se on tässä maailmassa
värittömänä, muodottomana,
äänettömänä, hajuttomana ja kivuttomana.

Järven pohja on pohjattomana
ja sen rannat rannattomina.
Sen vesi ei tunne itseään märäksi eikä kuivaksi.
Aallot eivät tiedä ovatko ne yksi vai monta,
omasta loiskeestaan kuuroina ne loiskivat
rantakiviin jotka ovat pieniä tai suuria.

216 Henry 2000, 60 (suom Järviö).
217 Henry 2000, 74.

Ja kaikki tämä taivaattoman luonnon taivaan alla
jossa aurinko laskee laisinkaan laskematta
ja piiloutumatta
menee piiloon tietämättömän pilven taakse.
Tuuli hajottaa sen vain siitä syystä
että puhaltaa.

Kuluu sekunti.
Toinen sekunti.
Kolmas sekunti.
Mutta ne ovat vain meidän kolme sekuntiamme.

Aika on kiitänyt ohitse
kuin hätäsanomaa vievä viestinviejä.
Mutta se on vain meidän vertauksemme.
Hahmo on keksitty, hänen kiireensä luuloteltu
ja sanoma epäinhimillinen.[218]

Esimerkiksi musiikin materiaalina olevat äänet eivät sinänsä ole korkeita tai matalia, sävellykset eivät ole enemmän tai vähemmän ekspressiivisiä, lauluääni ei ole hallitumpi tai hallitsemattomampi, resitatiivien dissonanssit eivät ole enemmän tai vähemmän raastavia. Henryn kanssa ajatellen ei ole mieltä ajatella olioita sellaisina kuin ne saattaisivat olla maailmassa. Niillä on ominaisuuksia vain sikäli, kuin ne tapahtuvat minussa: oman lauluääneni *ambituksessa* voin kutsua tiettyjä ääniä korkeiksi, toisia taas matalaksi (kun taas cembalisti voisi väittää toisten pikemminkin olevan oikealla, toisten vasemmalla), sävellykset – tai pikemminkin niiden esitykset – voivat minulle olla ekspressiivisiä, lauluääneni voi olla hallittu tai hallitsematon ja laulamani dissonanssit raastavia tai sitten ei. Oivalsin tämän kerran kävellessäni Helsingissä, pitkin Unioninkatua, Varsapuistosta kohti Kansalliskirjastoa. Jalkakäytävän suuret graniittilohkareet tärähtivät jalkojani vasten. Niiden kovuus oli minun kehossani, minun jaloissani. Jos en olisi kävellyt niiden päällä, niiden kovuutta ei olisi olemassa minulle. Ne eivät olisi kovia.

> Seison nuottitelineen edessä ja katson edessäni olevaa partituuria, Jacopo Perin *Tu dormi* -soolomadrigaalia. Tänään on aurinkoista, iltapäivän valo osuu ikkunalaudalla oleviin viherkasveihin. Kuulen raitiovaunun kääntyvän mutkassa. Lattia jalkojeni alla painuu jalkapohjiini. Hengitän syvään aistien alaselkäni venymisen alaspäin, lapaluiden valumisen alaspäin ja sitä seuraavan rintakehän avautumisen. Niskani avautuu taaksepäin ja aistin laajan tilan nielussani. Katson telineellä olevaa nuottia, laulun tekstiä, musiikin notaatiota. Kaikki nämä asiat ja miljoonat muut tapahtuvat elävässä kehossani jatkuvasti. Suurinta osaa niistä en tiedosta sillä hetkellä enkä myöhemminkään, mutta ne ovat olemassa ja ne ovat minussa. Näiden asioiden unohtaminen on sitä, että en ajattele niitä. Se ei kuitenkaan merkitse sitä, että ne eivät olisi olemassa.

218 Wisława Szymborskan (2005, 120) runo *Näköala jossa on hiekanjyvä*.

Henryn mukaan ihmistä ei ole heitetty maailmaan, vaan hänen maailmansa, elävä kosmos, on se kärsimisen ja iloitsemisen tila, joka hän on jo kauan ennen kuin siitä tulee tietämisen objekti. Ihminen aistii itsessään sen, mikä tulee annetuksi ja paljastetuksi itsessään, hän siis aistii itsensä. Kaikki vastaanottaminen tapahtuu hänen elämänsä sisäisyydessä. Maailma ei ole hänelle olemassa hänestä riippumatta, ilman, että se koskettaa häntä. Hänelle se on olemassa vain, kun se koskettaa häntä.[219]

Maailmassa olevat asiat osuvat ja uppoavat niiden kanssa tekemisissä oleviin ihmisiin, kuhunkin ainutlaatuisella tavallaan. Ajattelen elävän ihmiskehoni jonkinlaiseksi kompostiksi, kasvualustaksi, joka on ajan mittaan muotoutunut minussa tietynlaiseksi. Sinne on tipahtanut kaikkea mahdollista historiatiedosta retoriikan figuurien tuntemukseen, lauluinstrumentin rakentamisen prosessista italiankielen erityisyyksiin, erinäisistä musisointikokemuksista muihin elämän kokemuksiin, loputtomasti. Tämä komposti ei suinkaan ole siististi järjestetty, jäsennelty tai artikuloitu kokonaisuus, josta sinne päätynyt aines saadaan tarpeen vaatiessa noukituksi muuttumattomana takaisin. Sen sijaan kompostiin heitetty vähitellen uppoaa sinne ja näin asettuu osaksi kompostin orgaanista, ainutlaatuisella tavalla rakentunutta kokonaisuutta, josta laulajan toiminta voi versoa. Sellaiset asiat, joita laulaja kohtaa jatkuvasti tai joita hän on toteuttanut laulamisessaan usein, jättävät kompostiin selkeämmän jäljen. Samalla ne muuttuvat laulajalle tunnistettavammiksi, ehkä jopa käsitteellistettäviksi, ja vaikuttavat tiedostamattominakin – jonkinlaisena hiljaisena tietona tai taitona – hänen laulamiseensa.

Ajatus ihmiskehosta kompostina tuli vastaani Diane Setterfieldin viihteellisessä romaanissa *Kolmastoista kertomus*, jossa tarinan toinen päähenkilö, kirjailija kertoo kirjojensa synnystä käyttäen komposti-metaforaa.

> Teistä se on omituisesti sanottu, mutta se on totta. Koko elämäni ja kokemukseni, kaikki mikä minua on kohdannut, tuntemani ihmiset, kaikki muistoni, unelmani ja kuvitelmani, kaikki mitä olen lukenut, joka ikinen asia on tullut viskatuksi kompostiin, ja siinä kasassa ne ovat ajan kuluessa maatuneet tummaksi, ravinteikkaaksi ja eloperäiseksi mullaksi. Solujen hajoamisprosessin jälkeen ainesten alkuperää ei enää tunnista. Se jota toiset kutsuvat mielikuvitukseksi, on minulle kompostikasa. Aina silloin tällöin otan jostain idean, työnnän sen kompostimultaan ja odotan. Idea saa ravintonsa tummasta massasta, joka on syntynyt aiemmasta elämästä. Se ottaa siitä energiansa. Se itää. Juurtuu. Kasvattaa versot. Ja niin edespäin kunnes jonakin kauniina päivänä minulla on valmis tarina, tai romaani. – – Lukijat – – ovat narrattavissa. He uskovat että kaikki mitä kirjoitetaan, on omaelämäkerrallista. Niin onkin, mutta toisin kuin he luulevat. Kirjailijan elämän täytyy ehtiä maatua ennen kuin sitä voi käyttää kaunokirjallisen teoksen raaka-aineena. Sen täytyy saada hajota rauhassa. Siksi en voinut päästää lehtimiehiä ja elämäkertojen kirjoittajia kaivelemaan menneisyyttäni ja löytämään sieltä pikku murenia, jotka he olisivat tallettaneet teksteihinsä. En olisi voinut kirjoittaa kirjojani, ellei menneisyyteni olisi saanut odottaa, että aika teki tehtävänsä.[220]

219 Dufour-Kowalska 2003, 37.
220 Setterfield 2007, 53 (suom. Salme Moksunen).

Opiskeluaikanani komposti ei vielä ollut alkanut toimia orgaanisena kokonaisuutena, vaan sinne heitetty ammattitieto ja -taito olivat vielä jossakin määrin erotettavina osasina elämäni aikaisempien vaiheiden myötä muotoutuneen kasan päällä. Vähitellen nuokin osaset muuttuivat erottamattomaksi osaksi kokonaisuutta, ja niiden keinotekoinen irrottaminen sieltä esimerkiksi tutkittavaksi merkitsee jonkinasteista väkivaltaa, elävän kehon kokonaisuuden pilkkomista osiksi.

Kompostissa oleva aines on mukana laulajan musiikin työstämisessä, osin tiedostettuna ja sanallisesti artikuloitavissa olevana, osin jo osaksi laulajan elävää kehoa uponneena mutta tarvittaessa ainakin jossakin muodossa tietoisuuteen nostettavana. Laulajassa tapahtuu kuitenkin myös paljon muuta, josta suurin osa jää näkymättömiin: kaikki se maailmasta tullut, joka on elämän myötä jättänyt jälkensä hänen kehoonsa. Elävässä kehossa ovat sekä joskus merkittäviltä tuntuneet mutta ehkä jo unohduksiin jääneet kokemukset että kaikki tällä hetkellä läsnä oleva: väsymys tai pirteys, lamaannus tai innostus, huono olo tai hyvinvointi, harmin tunne siitä, että loukkasi ystävää tai tyytyväisyys oikealla hetkellä löydetyistä sanoista – loputtomiin. Elävä keho ei hetkestä toiseen ole koskaan täysin sama, vaikka ihminen itse jonkinlaista jatkuvuutta kokisikin.

Suuri osa ihmisestä maailmaan tulleesta on unohduksissa. Unohtaminen on Henrylla sitä, ettei ajattele jotakin asiaa. Se, mitä ei ajatella, on unohduksissa, josta se voi uudelleen nousta ajateltavaksi. Vain äärettömän pieni osa kaikesta unohduksissa olevasta tulee kerrallaan tietoisuuden katseen alle.[221] Usein asiat jäävät tietoisuuden reuna-alueelle. Harvinaisinta on, että jotakin asiaa voidaan tarkastella selkeänä objektina, sellaisena kuin se on ilmenemisen kirkkaassa valossa. Valtava unohduksen metsän pimeys, olemisen määrittelemätön kokonaisuus, ympäröi ilmenemisen pientä ”metsäaukeamaa”. Jokainen mitätön läsnäolevaksi tuleminen on epävarma lähes kaiken olevan kattavan unohduksen valtavuuden rinnalla.[222] Se, että jokin on unohduksissa, ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö se olisi olemassa.[223]

Entä aika, joka 400 vuotta vanhan musiikin esittämisen tutkimisessa tuntuisi ehkä keskeiseltä aspektilta? Henryn mukaan ajallisuus on maailman ajallisuutta, jossa ei kuitenkaan ole nykyhetkeä – sellaista ei maailman ajassa ole koskaan ollut eikä tule koskaan olemaankaan. Asiat eivät ole ensin läsnä ja sitten liukumassa pois tuosta läsnäolosta, vaan ne ovat lähtökohtaisesti liukumassa tulevaisuuden ei-mistään menneisyyden ei-mihinkään. Tässä liukumisessa ne eivät missään vaiheessa lakkaa olemasta tämä ei-mitään.[224] Muisti avaa näkökulman siihen, mitä ei enää ole – sellaiseen, missä mikään elämä ei ole mahdollinen. Muistin välittämä elämä olisi kuitenkin elämä menneisyydessä. Elämä menneisyydessä ei kuitenkaan ole mahdollinen, sillä siinä juuri ”elämisen” tosiasia olisi suljettu ulos.[225] Vanhan musiikin esittämisen kontekstissa ymmärrän tämän niin, että koska kaikki musiikki ja kaikki siihen niveltyvä tietäminen ja taitaminen tapahtuu aina nykyhetkessä, elävässä, musiikkia tekevässä tai sitä kuuntelevassa ihmi-

221 Henry tosiaan käyttää katse-sanaa: ”– – seule une partie infime de ce contenu virtuellement infini prend place sous le regard de la conscience – –” (Henry 2000, 265).

222 Henry 2000, 265–266. Lainausmerkit ovat Henryn, ja viittaus Heideggeriin on ilmiselvä, vaikka Henry ei sitä tässä kohdin mainitsekaan.

223 Myös Timo Klemola (2004, 86) puhuu kehon unohtamisesta jokapäiväisessä kokemuksessamme. Emme ole läsnä tekemisessämme, kokonaisina siinä hetkessä, jossa elämme, ja kehomme toimii automaattisesti.

224 Henry 2003, 18–20.

225 Henry 2003, 149.

sessä, mahdollisuutta jonkin menneen rekonstruktioon ei oikeastaan ole. Muusikon on ainoastaan mahdollista rikastaa omaa kokemustaan ja tietämystään musiikista ja tämän rikastamisen kautta ymmärtää ja toteuttaa musiikkia yhä uusilla tavoilla.

Elämä voi Henryn mukaan siis olla vain nyt. Elämän ajallisuus on radikaalin immanentti, in-ek-staattinen, pateettinen ajallisuus, jossa ei ole mitään "ennen" eikä "jälkeen" siten kuin me ne arkiajattelussamme ehkä ymmärrämme. Pikemminkin elämä – myös laulaminen ja tutkiminen – on liikettä, jossa kaikki on elämistä ja jossa ei ole mitään mennyttä tai tulevaa, ei mitään kadotettua tai ennakoitua. Elämisen hetkellä kaikki on elämistä.[226] Henryn mukaan elämän nykyhetki on todellisuudessa "se, jonka myötä todellisuus on todellisuus ja joka ei todellakaan koskaan lakkaa olemasta. Se on vaikutelmassa se, jonka myötä vaikutelma on vaikutelma: mykkä syleily, jossa se kokee ja aistii itsensä joka kohdassa olemistaan ilman, että se koskaan erkanee itsestään, ilman, että minkään mittainen etääntyminen koskaan erottaa sitä itsestään."[227]

2.5 Taide näkymättömän näkyväksi tekemisenä

Taide voi Michel Henryn mukaan tuoda näkyväksi jotakin tavallisesti näkymättömissä olevaa: kaiken olemisen, tekemisen ja ajattelemisen perustana olevaa ja sen mahdollistavaa elämää, jaettuuden mahdollisuutta.[228] Musiikintutkimuksen kentällä tällaiset ajatukset eivät suinkaan ole tavattomia. Esimerkiksi Vladimir Jankélévitch toteaa, että musiikin tarkoitus on ilmaista rajattomasti se, mitä ei voi selittää. Musiikin meille välittämä mysteeri ei Jankélévitchin mukaan ole kuoleman sterilisoiva selittämättömyys vaan elämän, vapauden ja rakkauden hedelmällinen selittämättömyys. Jankélévitch erottaa toisistaan kuoleman kivettävän ei-olemisen noituuden, josta ei voida puhua, ja elämän hedelmällisen, innoittavan lumouksen, josta puhumiseen ei löydy sanoja.[229]

Henryn mukaan taideteoksen tutkiminen ymmärretään usein sen maailmassa olevien elementtien tutkimiseksi.[230] Musiikin alalla tämä voisi merkitä muun muassa partituurissa olevien merkkien ja kuultujen äänten yksityiskohtaista analyysia ja nuottikuvassa tai teoksessa olevien piirteiden yleistämistä. Voimme ajatella maailmassa olevien objektien piirteitä kahdella tavalla, joita Henry nimittää abstraktiksi ja ontologiseksi yleisyydeksi.

Ensinnäkin voimme havaita maailman objekteissa tiettyjä piirteitä, jotka ovat yhteisiä eri objekteille. Esineet voidaan yleistää esimerkiksi niiden sinisyyden tai pyöreyden perusteella joukoiksi sinisiä tai pyöreitä esineitä. Tällainen yleistäminen merkitsee Henryn mukaan objektien laatujen köyhdyttämistä, sillä kaikki mainittujen laatujen kategorioiden ulkopuolelle jäävät laadut ikään kuin pyyhkiytyvät pois, tulevat suljetuiksi pois tai poistetuiksi. Mitä yleisemmästä käsitteestä on kysymys, sitä pinnallisempi

226 Henry 2003, 159–160.
227 Henry 1990, 53. "… ce par quoi elle est la réalité et qui, de la sorte, ne cesse jamais, c'est dans l'impression ce par quoi elle est une impression, l'étreinte muette en laquelle elle s'éprouve et se sent."
228 Henryn taidekäsityksestä ks. myös Dufour-Kowalska 1996.
229 Jankélévitch 2003, 71–72.
230 Henry 2004b.

sen antama kuva on. Kyseessä on *generalia post rem*. Käsitteet ovat yksi esimerkki tämän tyyppisestä abstraktista yleisyydestä.[231]

Esimerkki tällaisesta yleisyydestä musiikin alalla on säveljärjestelmän nuottien nimeäminen. Voimme vaikkapa kutsua tiettyjä soivia ääniä yksiviivaisiksi b-säveliksi.[232] Nimeämisessä tapahtuu valinta sen suhteen, mihin kiinnitämme huomiota (tässä tapauksessa sävelen paikkaan länsimaisen musiikin säveljärjestelmässä ja notaatiossa). Huomion kiinnittäminen johonkin tiettyyn aspektiin kuitenkin peittää helposti suunnattoman määrän laatuja, joita soivalla b-sävelellä voi elävässä musiikissa olla. Jo pelkästään mahdollisten säveltasojen määrä eri viritysjärjestelmissä ja viritystasoissa on valtava, minkä lisäksi äänen voi tuottaa eri soittimilla, erilaisin alukkein, eri kestoisena, erivärisenä, voimakkaasti tai hiljaa tai jotakin siltä väliltä, liittyneenä tähän tai tuohon tavuun, loputtomasti. Lisäksi kokemus erilaisista b-sävelistä on jokaiselle ihmiselle omanlaisensa. Äänen nimeäminen pelkästään b-säveleksi latistaa sen, pyyhkii sen kokemuksesta pois suurimman osan. Kun kaikki koetut b-sävelet kutistetaan b-sävelen käsitteeksi, tuolla käsitteellä ei ole noihin kokemuksiin enää sellaista yhteyttä, joka mahdollistaisi paluun käsitteestä kokemukseen. Henryn mukaan kielessä tapahtuva todellisuuden näkyväksi tekeminen tyhjentää todellisuuden substanssistaan ja kutistaa sen kalvoksi vailla syvyyttä.[233]

Yleisyyttä voidaan Henryn mukaan kuitenkin lähestyä myös toisesta suunnasta. Jos lähdetään liikkeelle ontologisesta yleisyydestä, elämän kärsimyksestä ja ilosta, todelliseksi ajattelemamme maailma vain re-presentoi noita yleisiä käsitteitä. Kärsimys ja ilo ovat Henryn ajattelussa keskeisiä, autoaffektioon liittyviä, elämässä olemisen kokemuksia. Ne ovatkin jotakin konkreettisen yleistä, *generalia ante rem*, johon kaikki mahdolliset ilmiöt sulautuvat. Henryn mukaan musiikki (ja taide yleensä, parhaimmillaan) tuo näkyväksi näitä *generalia ante rem*, representoi ei-representoitavissa olevaa, asioiden salattua puolta.[234]

Michel Henry on pohtinut musiikkia, taidetta ja elämää muun muassa August von Briesenin musiikillisia piirroksia kommentoivassa artikkelissa sekä *Voir l'invisible* -kirjan luvussa "Musique et peinture".[235] Pysähdyn tässä hetkeksi August von Brieseniä[236] käsitelleen artikkelin pariin, jossa Henry avaa elävän kehon, elämän ja musiikin yhteenkietoutumista ihmisen taiteellisessa toiminnassa.[237]

Henry kuvaa von Briesenin työskentelyä orkesterin alapuolella olevassa tilassa, johon kapeat valonjuovat siilautuvat lattialautojen läpi. Orkesterin sointi ikään kuin va-

231 Henry 2004b, 253–254. Lat. *abstrahō* = 1. vetää, kuljettaa, laahata, ryöstää pois; 2. kuv. sulkea pois, erittää, erottaa, poistaa, irrottaa, vapauttaa; 3. pidättää, estää (Streng 1990/1933).

232 Tässä ei ole kysymys notaation järjestelmästä ja sen ominaisuuksista, jonka tarkasteluun tällainen yleistäminen epäilemättä sopiikin, vaan soivasta, elävien ihmisten tuottamasta musiikista.

233 Henry 2000, 65.

234 Henry 2004b, 254.

235 Henry 2004b, 2005.

236 August von Briesen (1935–2003) oli Budapestissä syntynyt litografi, piirtäjä ja kuvittaja, jonka isä oli saksalainen ja äiti unkarilainen. Sodan jälkeen hänet karkotettiin Siperiaan saksalaisten sukujuurtensa takia. Palattuaan vankileiriltä vuonna 1952 hän siirtyi opiskelemaan Budapestin taideakatemiaan. Vuoden 1956 kansannousun jälkeen hän jätti Unkarin. Aluksi hän asui Englannissa mutta päätyi lopulta Hollannin, Saksan ja Italian jälkeen Ranskaan vuonna 1972. Von Briesen eli viimeiset vuotensa yksinäisyydessä ja, monien muiden yksinäisten lailla, kuoli Pariisissa helleaallon seurauksena vuonna 2003. Pariisin kaupunki päätti muistaa helleaallon uhreja asettamalla yhden von Briesenin teoksista kansallisen modernin taiteen museon aulaan (Musée National d'Art Moderne).

237 Henry 2004b. Tässä mahdollisesti mieleen tulevaa Schopenhaueria Henry lainaa myös suoraan: "Musiikki voisi olla olemassa vaikka maailma ei olisi." (Ks. Henry 2004b, 253.)

luu von Briesenin päälle. Tämä oli tavallisin von Briesenin työskentelytila, mutta ajoittain hän työskenteli myös harjoitussalissa.[238] Taiteilija istuu lähes pimeässä ja piirtää, paperiin katsomatta, pisteitä ja viivoja valkoiselle arkille. Piirtämisen nopeus ja voima saa kynät ajoittain lävistämään paperin. Paperin reuna leikkaa viivat brutaalisti poikki. Välillä von Briesen kääntää esiin puhtaan arkin ja jatkaa piirtämistä. Michel Henryn mukaan von Briesenin musiikilliset piirrokset eivät representoi maailman todellisuutta vaan jälkiä sellaisesta, mikä ei koskaan ilmene maailmassa eikä ole osa sitä: Elämää. Hän piirtää ei-mitään. August von Briesen piirtää tätä näkymätöntä olemista, sitä, mitä hän kuulee musiikissa, sitä, mikä on ennen maailmaa.[239] Taiteessa ei Henryn mukaan olekaan kysymys maailman objektien naiivista representoimisesta.[240]

Representaatio ja naiivius ei Henryn ajattelussa käsittääkseni viittaa pelkästään ikoniseen representaatioon, representoinnin kohteen ikään kuin sellaisenaan läsnäolevaksi tuovaan. Sen sijaan re-presentaatiota[241] olisi kaikki se, mikä ei ole välittömästi preesensissä, eli kaikki *uudelleen* preesensiin tuotu. Von Briesen kääntää musiikissa aistimansa elämän merkeiksi paperilla, tekee näkymättömästä näkyvää, tuo elämän läsnäolevaksi. Hän aistii musiikissa sen saman musertavan elämänvoiman, joka hänelle on elämässä kannettavaksi annettu, ja kokee sen valtaavan, hukuttavan hänet. Tuo kärsimyksestä syntyvä voima tulvii yli, heittää itsensä eteenpäin huutona tai paperille piirtävien käsien liikkeinä. Henryn mukaan piirtäminen merkitsee von Briesenille vapautumista elämän voiman taakasta, sen pusertamista ilmi, puristamista ulos *(ex-primō)*. Kärsimys lientyy.[242]

Briesenin piirrot ovat paperilla värähteleviä merkkejä näkymättömästä, piirtäjän kehon voiman välittömiä seurauksia. Viiva on liike, työntö, joka tulee piirtäjästä, kynästä, kovasta tai pehmeästä, paperia vasten, paperilla liukuen tai sitä repien tai puhkoen, ja viivan pituus on sama kuin liikkeen pituus. Ainoa asia, joka näitä liikkeitä yhdistää, todellisella ja syvällä siteellä, on se voima, joka ne synnyttää.[243]

Briesen ei viivoillaan edes pyri kuvaamaan mitään maailmassa olevaa, jossa osat asettuisivat suhteeseen kokonaisuuden kanssa. Piirrokset ehkä näyttävät kompositioilta, joissa tietyn suuruisen paperin alueelle on tuotettu toisiinsa ja kokonaisuuteen suhteessa olevia piirtoja. Ne ovat kuitenkin a-kompositioita, joissa jokainen yksittäinen viiva on olemassa riippumattomana muista paperille ilmestyneistä viivoista, itseensä suljettuna, itseriittoisena, välinpitämättömänä muita paperilla, samassa tilassa olevia piirtoja kohtaan. Viivat kuitenkin representoivat sitä, mikä on olemassa maailman ulkopuolella ja sitä ennen, ja tämä voiman lähde luo niille tietyn yhtenäisyyden. Tuo olemisen alkuperäinen voima saa ne värähtelemään paperilla elävän kehon, olemisen voiman välittöminä seurauksina. Henryn mukaan tässä on kuvien kauneuden ja ainutkertaisuuden perusta.[244]

238 Henry 2004b, 245–246.
239 Henry 2004b, 264.
240 Henry 2004b, 270.
241 Tavuviiva on tarkoituksellinen, ja sen käyttämisen tavoitteena on painottaa sitä, että jotakin jo kerran preesensissä ollutta tulee läsnäolevaksi uudestaan.
242 Henry 2004b, 259, 269.
243 Henry 2004b, 277–278.
244 Henry 2004b, 277–281.

Kuva 1: August von Briesen: Johannes Brahmsin 4. sinfonia op. 98 (viides kuva kuuden kuvan sarjasta), 38 x 38 cm.[245]

Representaatiossa ei siis ole kysymys taiteen esittävyydestä tai ei-esittävyydestä, sillä Henry ei ymmärtääkseni aseta eroa representaation ja ei-representaation välillä näin. Taide voi tuoda elämän läsnäolevaksi täysin riippumatta siitä, esittääkö se jotakin vai ei, joskin Henryn mukaan abstrakti taide – muun muassa Henrylle tärkeä Kandinsky – usein onnistuu elämän läsnäolevaksi saattamisessa paremmin. Von Briesen ei myöskään välttämättä ole edustava esimerkki kuvataiteilijasta, sillä taiteilija voi toki luoda komposition, valita viivat, värit ja muodot ja niiden paikat tietoisesti – ja usein niin tekeekin – ja silti (*sic*) tavoittaa olemisen perustan, tuoda elämän läsnäolevaksi jonkun katsojan kokemuksessa.

Briesen piirtää vuosittain noin 8000 piirrosta, joista hän tuhoaa kolme neljäsosaa. Henry, joka on ilmeisesti sekä seurannut Briesenin työskentelyä että haastatellut tätä, kysyy artikkelissaan Brieseniltä, mikä tuhoamisen peruste on. Hylkääkö Briesen sellaiset piirrokset, jotka eivät ole esteettisesti tyydyttäviä? Briesen vastaa kysymykseen kieltävästi. Hänen mukaansa kysymys ei ole kuvien epätäydellisyydestä tai epätyydyttävyydestä vaan siitä, että ne eivät representoi musiikkia uskollisesti – ne ovat "epätarkkoja".[246]

245 Henry 2004b, 251.
246 Henry 2004b, 280.

2.6 Lauluääni ja laulettava teksti laulajassa

Laulajan kokemuksessa lauluääni ja laulettava teksti ovat kietoutuneet toisiinsa erottamattomasti. Lauluääni ei ole pelkkä lauluääni, vaan laulettava teksti – ehkä jopa laulajalle itselleen käsittämätön – merkityksellistyy laulajalle aina jollakin tavalla. Vaikka laulajassa lauluääni ja laulettava teksti muodostavatkin orgaanisen kokonaisuuden, tässä ja seuraavassa luvussa pyrin tarkastelemaan niitä myös irrallaan toisistaan.

Jäljitän aluksi Henryn käsityksiä ihmisäänestä, lauluäänestä, lauletusta tekstistä sekä äänestä elämän paljastumisena ja pohdin, miten nuo käsitykset tulevat ymmärretyiksi minulle laulajana. Pohdin myös, miten laulajan kokemus lauluäänestä ja laulettavasta tekstistä eroaa kuulijan kokemuksesta.

Ihmisäänen pohdinnoissaan Henry asettuu kuulijan asemaan, vaikka hän myös mainitsee Maine de Biranin ajatuksen fonaatiosta ihmisen kykynä. Maine de Biranin mukaan fonaatio on kehossa oleva kyky, subjektiivinen hengitys. Kun päästän huudon tai lausun sanoja, kuulen huutoni tai lausumani sanat vain siksi, että minulla on kyky tuottaa ääntä ja sanoja. Äänentuotto ja kuulo muodostavat Maine de Biranin mukaan siis jonkinlaisen suljetun ympyrän. Kuulen äänen, mutta tietääkseni, että minä olen se, joka puhuu, minulla täytyy olla fonaation kyky – kyky, jonka kanssa olen yhtä.[247]

Henry ajattelee ihmisääntä jonakin, joka ei representoi mitään maailmassa olevaa vaan yksilön kehossa asuvaa voimaa. Lauletut sanat ovat Henryn mukaan toissijainen aspekti laulussa, sillä laulaminen on se, mikä tosiasiassa ”puhuu” kuulijalle – esimerkiksi vieraskielistä laulua kuuntelevalle. Henry väittää, että tämä voima tulee ilmi ehkä erityisesti silloin, kun laulettu kieli on kuulijalle vierasta – kun kuulija ei ymmärrä kuulemaansa laulettua tekstiä.[248]

Vaikka Henry ajattelee tässä nimenomaan kuulijan, ei laulajan kokemusta, hänen ajatuksensa laulettavien sanojen ja lauluäänen välisestä suhteesta askarruttaa minua. Ajattelisiko Henry niin, että sanat maailman todellisuuteen viittaavina voisivat siirtää kuulijan huomion pois lauluäänen ajoittain avaamasta näkymättömästä todellisuudesta? Että sanoja ymmärtämätön kuulija olisi jotenkin enemmän suojassa niiden viittauksilta näkyvään maailmaan? Ja samalla alttiimpi laulajan äänessä ohikiitävinä hetkinä mahdollisesti paljastuvalle elämälle?

Minulle laulajana sanat ja niiden merkitykset ovat kuitenkin aina olleet keskeisiä, joskin ymmärrän myös Henryn ajatuksen sanoista riippumattomasta lauluäänestä jonkinlaisena elämän paljastumisen mahdollisuutena. Laulajan suhde sanoihin on kuitenkin toisenlainen kuin kuulijan suhde niihin. Pohdinkin tässä nimenomaan laulajan kokemusta äänestä ja tekstin laulamisesta. Seuraavassa luvussa kohdistan huomioni nimenomaan resitatiivin tekstin työstämisen prosessiin, myös ensisijaisesti laulajan kannalta.

Ihmisen äänen tuottamiseen kykenevä keho – ja samalla hänen puheentuottoelimistönsä – on ainutlaatuinen, juuri hänelle ominainen, ja tämän seurauksena myös hänen puheäänensä on ainutlaatuinen, tunnistettava. Ihmisen äänen tuottamisen kyky on joustava: hänen on mahdollista tuottaa eri korkuisia ääniä, eri äänteillä ja eri sävyissä.[249] Ajattelen, että pelkkä puhdas ihmisääni, fonaatio ilman artikulaatiota on ihmisel-

247 Ks. Henry 2004a, 219.
248 Henry 2004b, 252–253.
249 Äärimmäistä muuntelukykyä voi kuulla esimerkiksi imitaattorien puheessa.

le periaatteessa mahdoton, sillä ihmisen ääniväylä on aina jonkin muotoinen, tietyllä tavalla ahdas.[250] Ääniväylän yksilöllinen muoto vaikuttaa ulos tulevan äänen laatuun, vaikka kyseessä olisi neutraalivokaali eli švaa [ə], josta ikään kuin puuttuvat kaikki artikulatoriset piirteet – jossa avointa ääniväylää ei ole muokattu (suljettu tai ahtautettu) kielen, hampaiden tai huulien avulla.[251]

Arkielämässämme jokainen meistä on tottunut kuuntelemaan äänen sävyjä ja puhumisen nyansseja. Puhumista kuunteleva kuulee valittujen sanojen lisäksi paljon sellaista, mikä kertoo puhujasta. Kuulluksi tulee ensinnäkin puhujan äänen peruslaatu: onko hän mies vai nainen, nuori vai vanha, onko hänen äänensä matala vai korkea, karhea vai pehmeä. Kuullusta puhumisesta, niin äänen- kuin kielenkäytöstäkin, on myös mahdollista päätellä puhujan asemaan ja tilaan liittyviä seikkoja, monissa maissa esimerkiksi se, mihin yhteiskuntaluokkaan hän kuuluu. Puhumisesta käy myös ilmi, millaisessa tilassa puhuja juuri nyt on: terve vai sairas, pirteä vai väsynyt, innostunut vai kyllästynyt. Lisäksi äänen sanoiksi muokkaamisen tapa vaihtelee: onko artikulointi laiskaa vai tarmokasta, pehmeää vai rapeaa, onko puhuminen nopeaa vai hidasta.

Puhujan kannalta puhumisen laadut ovat joko tarkoituksellisia tai tahattomia. Voimme sanoa yhtä ja tarkoittaa täysin toista – esimerkiksi sanoessamme ikäväksi kokemallemme ihmiselle tahallamme, kitkerään sävyyn: ”olipas *mukavaa* kun tulit”. Tämä on äärimmäinen esimerkki, mutta kaikki puhumisemme on täynnä omaa puhuvaa kehoamme ja sen lihallisia merkityksiä – usein myös silloin, kun nimenomaisesti pyrimme kätkemään ne. Niinpä monet sellaiset seikat, joita meidän ei ole tarkoitus välittää, tulevat ääneen ja välittyvät kuulijalle.[252] Kuulemme, että tuo toinen ihminen on väsynyt tai kärsimätön, vaikka emme häntä näkisi – vaikkapa puhelimessa puhuessamme. Laulajana aistin tunnille tulevan oppilaan äänestä, että hän saattaa olla sairastumassa flunssaan tai hänen äänensä on ehkä vain vähän väsynyt. Vieraskielisestäkin, muuten täysin käsittämättömäksi jäävästä puhumisen tulvasta pystymme todennäköisesti ymmärtämään ainakin yleissävyn.

Myös lauluääneen tulee monenlaisia sävyjä, jotka kertovat laulajan kehon tilasta, tahtomattakin. Vaikka laulaja kontrolloisi äänentuottoaan äärimmäisen ankarasti, hän ei voi hallita kaikkia ääneen mahdollisesti tulevia sävyjä. Äärimmäisen hallitussakin lauluäänessä voi kuulua väsymys, flunssa, kiukkuisuus, onnellisuus, neljä edellisenä iltana juotua oluttuoppia. Varsinkin aloittelevat laulajat kärsivät siitä, että hermostuneisuus kuuluu äänessä. Laulajan tietynlainen tekniikka voi myös aiheuttaa sen, että kuullun musiikin luonteen ja lauluäänen välillä on ristiriita: iloinen laulu saattaa jonkun korvissa kuulostaa varsin vakavaltakin, jos laulaja keskittyy liikaa äänen sijoittamiseen ja vokaalien egalisaatioon.[253]

250 Artikulaatiossa on kysymys äänteiden tuottamisesta ääniväylässä sijaitsevien artikulaatioelimien (kieli, huulet, kitapurje ja osin myös glottis) avulla (Laukkanen & Leino 1999, 62). Vaikka tässä tapauksessa rentoina, lepotilassaan pysyttelevät artikulaatioelimet eivät aktiivisesti osallistu neutraalivokaalin tuottamiseen, ajattelen, että myös se on artikuloitu – kieli, huulet, kitapurje ja glottis ovat mukana äänteen tuottamisessa.

251 Ks. Iivonen ym. 2000.

252 Ks. tunteiden ilmaisusta puheessa esim. Otonkoski 1984, 124–126; puheesta ja ilmaisusta Laukkanen & Leino 1999, 92–103.

253 Tämä on piirre, josta valittavat usein erityisesti sellaiset kuulijat, jotka eivät ole perehtyneet klassiseen lauluun ja sen ääni-ihanteeseen. Länsimaista taidelaulua saatetaan pitää sietämättömänä ulinana, jota kukaan selväjärkinen ei jaksa kuunnella. Esimerkiksi keihäänheittäjä Seppo Rädyn kommentti oopperasta oli: ”Hyi saatana!” Ehkäpä hän viittasi kommentillaan nimenomaan vieraaksi ja keinotekoiseksi kokemaansa laulamisen tapaan.

Klassisen koulutuksen läpikäynyt lauluääni on tietyllä tavalla standardisoitunut tai standardisoitu: mikä tahansa ei yleensä ole sille suotavaa eikä aina ehkä enää mahdollistakaan sen jälkeen, kun ääni on muokkaantunut sen ihanteiden mukaiseksi. Ihannetapauksessa koulutettu ääni toimii aina samalla tavalla, luotettavasti, mutta silti sen mahdollisuudet välittää erilaisia tahdottuja tai tahtomattomia merkityksiä ovat rajattomat. Jokainen ääni laajenee oman peruslaatunsa puitteissa äärettömäksi kirjoksi erilaisia äänenkäytön ja puhumisen tapoja. Ammattilaulaja voi joko pyrkiä egalisoimaan äänensä mahdollisimman tasaiseksi instrumentiksi tai sitten hän voi käyttää tietoisesti hyväkseen äänensä moninaisuutta – jopa ylittäen klassisen laulamisen, ehkä jopa terveen äänenkäytön rajoja.

On yksi asia, millainen ja missä tilassa koko ihmisen ääntä tuottava kehoinstrumentti on, minkä muotoinen ääniväylä kulloinkin on ja minkä laatuisia kuultuja ääniä tuo kehokokonaisuus tuottaa. Toinen asia on, millaisia merkityksiä puhuja/laulaja tuottamaansa ääneen tietoisesti liittää ja miten puhumaansa/laulamaansa tekstiä työstää. Lisäksi laulu- tai puheäänen tapahtuminen kehossa voi tuottaa odottamattomiakin merkityksiä. Laulutekstiä laulajan kannalta ajateltaessa kysymys laulettavan tekstin merkityksistä tuleekin tärkeäksi – tai ainakin sitä tuntuu olevan mahdotonta ohittaa. Voidaankin kysyä, onko tajuissaan olevan ihmisen yleensä mahdollista tuottaa ääntä ilman merkityksiä. Käsittämättöminkin ölinä tai siansaksa liittynee tajuissaan olevalla puhujalla joihinkin merkityksiin, joskaan ei ehkä sellaisiin, jotka voitaisiin sanallistaa muiden ymmärrettäviksi.

Laulajalle itselleen käsittämättömän tekstin laulaminen on poikkeus, mutta silti mahdollista, John Potterin mukaan jopa suhteellisen yleistä.[254] On olemassa laulumusiikkia, jossa tekstinä on tarkoituksellisen merkityksettömiä tavuja tai keksittyä kieltä, eikä ole mitenkään tavatonta, ainakaan opiskeluvaiheessa, että laulaja esittää vaikkapa venäjänkielisiä lauluja ymmärtämättä paljoakaan laulamastaan.[255] Edes merkityksettömistä tavuista muodostuva tai keksityllä tai laulajalle vieraalla kielellä kirjoitettu teksti ei kuitenkaan säilyne hänelle käsittämättömänä.

Kuten johdannossa alustavasti totesin, italialaisen varhaisbarokin laulumusiikin säveltäjät kuitenkin antoivat poikkeuksellisen suuren merkityksen nimenomaan tekstin ymmärrettävyydelle ja laulaen puhumisen vaikuttavuudelle.[256] Monteverdin musiikkia työstävä laulaja onkin erittäin läheisissä tekemisissä sanojen ja niiden merkitysten kanssa. Nimenomaan resitatiivin laulaen puhumisessa on kysymys ensisijaisesti elävän ihmisen puhumisesta, ei lauletusta melodiasta. Monteverdin musiikin esittämiseen syventyneen laulajan positiostani säveltäjän kirjoittamat aika-arvot ja säveltasot tuntuvat olevan tuon puhumisen synnyttämiä, ja musiikin notaatio toimii minulle jopa jonkinlaisena foneettisena tarkekirjoituksena, joka auttaa minua tavoittamaan puhumisen liikettä, vauhtia, suuntaa, intensiteettiä.[257]

254 Potter 2000, 164.

255 Esimerkiksi vuoden 2009 Musica Nova -festivaalin ohjelmassa oli Helsingin kamarikuoron konsertti, joka "alkaa laululla ilman kieltä ja huipentuu Bernsteinin ja Ferneyhough'n keksittyyn kieleen" (Musica Nova Helsinki 2009 "New York is now" –esite: http://www.musicanova.fi/images/stories/pdf/2009/mnh_ennakkoesite.pdf [luettu 9.2.2009]).

256 Syvennyn tekstin merkitykseen italialaisessa varhaisbarokin musiikissa luvussa 6.

257 Leoš Janáček on oopperoissaan nuotintanut puhetta tämänkaltaisella tavalla, konventionaalista musiikin notaatiota hyödyntäen (ks. Štědroň 1999).

Vaikka laulettu puhuminen muodostaakin kokonaisuuksia, lauseita, kerrontaa, jokaista sen elementtiä voidaan ajatella myös erillisenä. Jokainen minussa tapahtuva puhuttu tai laulettu ääni tai hengitys on von Briesenin piirtojen tavoin elämän voiman synnyttämä. Jokainen niistä riittäisi jo sellaisenaan ilmaisemaan kuulijalle minun olevan elämässä. Laulua kuunteleva kuulija todennäköisesti muodostaa kokonaisuuden kuulemastaan, ja myös säveltäjä on luonut tietyn kokonaisuuden, johon olen tarttunut. Ihmisen pyrkimys hahmottaa kokonaisuuksia kuulemansa musiikin vuosta ei kuitenkaan pyyhi pois sitä, että jokaisessa äännähdyksessäni ja jokaisessa säveltäjän kynän vedossa on läsnä elämä – täysin riippumatta sitä ympäröivästä. Kuulijalle yksi ainoa laulettu ääni, joka osuu hänessä sopivaan paikkaan, voi tuoda hänelle läsnäolevaksi tuon tavallisesti näkymättömissä olevan elämän. Tällöin laulettavat sanat ikään kuin muuttuvat tuon elämää paljastavan lauluäänen välikappaleiksi, jäävät taka-alalle ja menettävät maailmaan viittaavat merkityksensä.

Tuo värähtelevä jälki näkymättömästä, joka koskettaa, joko on tai ei ole läsnä laulamisen tai kuuntelemisen kokemuksessa. Se on minussa, kun nojaan kehollani dissonanssiin Messaggieran osuuden puhuen laulamisessa tai kuuntelen jonkun toisen laulajan hengittävän keskellä tuota puhuen laulamista. Välillä se taas tuntuu olevan piilossa, kun jyystän loputtomilta tuntuvia ääniharjoituksiani tarkkaillen lihasteni toimintaa ja tuottamani äänen laatua. Joku toinen kokee sen jossakin toisaalla, usein odottamatta, yllätettynä – ehkä jopa ääniharjoituksia kuunnellessaan tai laulaessaan. Sillä ei välttämättä ole mitään yhteyttä tiettyihin lauluäänen laatuihin, joihin voitaisiin paikallistaa tuo jälki elämästä. Ei siis ole mahdollista sanoa jonkun laulamisesta, että siinä on elämä mutta jonkun toisen laulamisessa sitä ei ole – ikään kuin se olisi jonkinlainen laulamisen arvioimisen mittari.

Kyseessä on jotakin, mihin ei koskaan päästä kiinni vaikkapa akustisin mittauksin, sillä elämän läsnäolevaksi kokemiseen tarvitaan joku, joka elää. Lauluääni on jotakin vain silloin, kun se on olemassa jollekulle. Ja jokaiselle tuollaiselle jollekulle se on kerrasta toiseen jotakin omalla, ainutlaatuisella tavallaan. Lauluääni on aina elävän ihmisen ääni, joka joskus saattaa tavallisesti unohduksissa olevan elämän läsnäolevaksi kuulijalle.

Entä esityksen ja esittäjän suhde kuulijoihin? Onko itsestään selvää, että laulaja pyrkii sellaiseen esitykseen, joka koskettaisi kuulijoita tai tekisi näihin vaikutuksen? Ja voiko hän oikeastaan edes pyrkiä sellaiseen? Vai olisiko pikemminkin niin, että hän tekee, mitä tekee – sellaisella tavalla, joka hänelle itselleen on vakuuttava – oikeastaan ajattelematta suuremmin sitä, miten hänen esityksensä otetaan vastaan? Entä olisiko niin, että laulaja ei oikeastaan edes voi vaikuttaa siihen, miten hänen esityksensä kunkin yksittäisen kuulijan kehossa tapahtuu? Kaikki nämä ovat mahdollisia vaihtoehtoja. Yksi esitys voi koskettaa yhtä kuulijaa, kun taas toinen ei tule lainkaan kosketetuksi. Esittäjän näkökulmasta pyrkiminen sellaiseen esitykseen, joka ”uppoaa” mahdollisimman hyvin ja mahdollisimman moneen kuulijaan, tuntuu prostituutiolta.[258] Sekin on toki mahdollista.

Henryn kanssa ajatellen musiikki koskettaa aina, tavalla tai toisella. Maailmassa olevat äänet ja niiden tuottamat värähtelyt osuvat laulavaan, soittavaan ja kuuntelevaan

258 Prostituutio on rankka ilmaisu, mutta muusikoiden kulttuurissa puhutaan sekä prostituutiosta että huoraamisesta. Uskoisin jokaisen tekevän sitä joskus, pyrkivän antamaan vaikutelman siitä, että on tosissaan, teeskentelevänsä taidetta.

ihmiseen. Monet näistä maailman kosketuksista – vaikkapa hissimusiikki – menevät ohi huomaamatta. Laulaen puhuminen saattaa vaikuttaa kuulijasta hallitulta tyylikkäiden äänien ja korrektien äänteiden tuottamiselta asiallisen continuon tuella. Lauluinstrumentti tuntuu toimivan erinomaisesti ja continuon herkkyys laulajan tukemisessa ihastuttaa. Esityksen arvioiminen eritellen ja asiantuntevasti, pysytteleminen kielellä ilmaistavissa olevien laatujen parissa, on mahdollista.

Joskus laulettu tai kuultu musiikki kuitenkin osuu ihmiseen erityisellä tavalla. Tuo kosketus saa aikaan ratkaisevan siirtymän samoin kuin perhosen siivenisku voi saada aikaan myrskyn toisaalla tai yksi oljenkorsi voi katkaista kamelin selän. Ihmisessä on kasaantunut jokin kokemuksen kokonaisuus, jossa tuo yksi musiikillinen tapahtuma voi olla yksinkertaisesti liikaa.

2.7 Resitatiivin uurtaminen elävään kehoon

Laulajalle resitatiivin työstäminen on laulavan puhumisen työstämistä. Sen lopputuloksena saattaa olla laulajan muuttuminen ihmiseksi, joka puhuu laulaen näin. Parhaassa tapauksessa laulaja onnistuu luomaan illuusion siitä, että hän keksii sanottavansa laulaessaan. Samalla sanoista, säveltasoista ja kestoista tulee jollakin tavalla sattumanvaraisia: ne voisivatkin aivan yhtä hyvin olla jotkut muut sanat, säveltasot ja kestot, mutta juuri tässä tilanteessa hän uskottelee kuulijoille valitsevansa juuri nämä.

Laulajan työprosessi puhuen laulamisen parissa alkaa tekstin jokaisen vieraskielisen sanan kärsivällisellä kääntämisellä. Tämä on yksi osa pyrkimystä rakentaa kokonaiskäsitys lauletun tekstin puhujasta ja puhumisen tilanteesta. Kääntämisen tuloksena on ehkä jollakin tavoin sanallistettavissa olevia merkityksiä tai jonkinlaisia suuntia, joista merkityksiä voisi hakea. Ne saattavat kuitenkin pysyä irrallisina toisistaan ja laulajan elävästä kehosta vielä pitkään. Kääntämisen jälkeen ja sen lomassa laulaja hiertää tekstiä kehoonsa mahdollisimman monin eri tavoin sanojen ajattelemisen, puhumisen ja laulamisen avulla. Säveltäjän tarjoama teksti – annetut säveltasot ja aika-arvot – on laulajalle perusta, josta käsin hän voi liikkua eri suuntiin. Hän voi tutkia säveltäjän kirjoittamaa tekstiä suurina linjoina ja pieninä yksityiskohtina kokeillen vaikkapa erilaisia ajankäytön vaihtoehtoja. Hän voi liikkua joustavasti oman äänensä puhumisen ja laulamisen välillä ja pyrkiä sulauttamaan puhumisen yhdeksi oman äänensä kanssa.

Laulajalle laulun teksti tarjoaa paikan, jossa hän voi ikään kuin kyntää elävää kehoaan auki puhuen ja kaivertaa laulaen puhumisen kehoonsa ja ääneensä. Näin hän voi ajan myötä houkutella esiin äänen, joka niveltyy hänen elämäänsä kaikilta kohdiltaan. Lauletut sanat muuttuvat hänen elävän kehonsa puhumiseksi ja liikkeeksi, uurtuvat hänen lihaansa. Laulun teksti tarttuu hänen kehoonsa eikä se enää irtoa siitä edes pitkän ajan kuluessa. Jokainen uusi kohtaaminen tekstin kanssa tuo tämän uurtamisen uudelleen läsnäolevaksi. Myös tuon tekstin ja vastaavien kuunteleminen toisten laulajien esittäminä muuttuu. Lauletut sanat kääntyvät lauluinstrumentilla tuotetuista vokaaleista ja konsonanteista sekä yksinkertaisista sanakirjamerkityksistä joksikin sellaiseksi, mitä laulaja sanoo – erottamattomaksi osaksi laulajan elävän kehon kokonaisuutta. Ääni, lauletut sanat, laulamisen ja lauletun tekstin herättämät merkitykset sekä laulamisessa liikkuva elävä keho tulevat yhdeksi.

Jos tätä tekstin kehoon kyntämistä ja uurtamista ei ole tapahtunut, puhuen lauletut kirjain- tai äänneyhtymät, sanat, jäävät ehkä välineiksi, joiden avulla voin välittää tekstin samassa kulttuurissa elävälle kuulijalle. Ammattimuusikkona onnistun varsin nopeastikin yhdistämään säveltäjän kirjoittamat sävelet ja tekstin partituuriin merkittyjen ohjeiden mukaisesti. Tuotan vieraskielisen tekstin korrektisti, äännän lähes kuin syntyperäinen puhuja ja saan äänenikin tavallisesti toimimaan niin, ettei tarvitse hävetä. Saatan niin kutsutusti lisätä laulamiseen ilmaisua, laulaa tämän hiljaa ja tuon voimakkaasti, tämän painokkaasti ja tuon keveämmin, ottaa aikaa tässä ja kiirehtiä tuossa. Teksti ei välttämättä siitä huolimatta muunnu minun puhumisekseni. Joku kuulija toki saattaa olla vaikuttunut tästä, voi jopa tulla kosketetuksi, mutta laulajan kokemukseni on toinen. Jos laulan tällä menetelmällä konsertissa, koen pettäväni kuulijat.

Ääni, vaikkakin elävän ihmisen tuottama, on tällaisessa tilanteessa kommunikaation instrumentti, jota osaan käyttää taitavasti ja nokkelasti tekstin merkityksen välittämiseen. Liitän sanat ja lauluäänen yhteen, mutta en ole sisällä tekstissä eikä se ole sisällä minussa – se ikään kuin kelluu minussa pinnalla, minuun tarttumattomana, vailla minkäänlaista kitkaa. Tässä läheisyys Barthesin fenolaulun ajatuksen kanssa vaikuttaa ilmeiseltä: keskittyminen tekstin vivahteisiin, kommunikointiin, ilmaisuun, persoonalliseen tulkintaan jättää laulavan, elävän kehon sivuun. Kyse ei ole pelkästään äänen nyansseista tai kielen musiikillisesta ulottuvuudesta – ne eivät sinänsä tuo läsnäolevaksi tai peitä laulamisen elävyyttä. Sen sijaan kysymys on siitä, miten nuo laulaen puhumisen elementit on otettu laulavan kehon omiksi, osaksi elämää.

Messaggieran puheesta avautuu monia, ihmisen arkielämästä tuttuja elävän kehon tiloja, jotka on mahdollista päästää lauluääneen: hyvän ystävän kuoleman herättämä suru ja raivo, ahdistus siitä, että joutuu kertomaan asiasta ystävän puolisolle, syyllisyys siitä, että ei ehkä sittenkään tehnyt tarpeeksi ystävän pelastamiseksi, lämpimät muistot yhteisistä ajoista, neuvottomuus vailla ystävää jatkuvan elämän edessä. Yksittäisten sanojen laulaminen ja puhuminen avaa lisää erilaisia merkityksiä. Työstämisen edetessä jokainen äänne uppoaa hitaasti laulajan lihaan ja asettuu osaksi tämän elävän kehon kokonaisuutta.

Laulaja saattaa kokea kehoon ja ääneen uurretun tekstin yhdellä tavalla ja säveltasoihin ja aika-arvoihin liittyvät, lauluäänen välineeksi kutistavat äänteet toisella tavalla – jos hän on tullut artikuloineeksi tekstin laulamisen eri tapoja tällä tavalla, tehneeksi tällaisen eron. Jos hänellä on kokemus vain yhdenlaisesta tekstin laulamisen tavasta, hänelle ei muuta ole olemassa. Todennäköisesti hän kokee itsessään ajoittain jonkinlaisen omasta laulamisesta haltioitumisen, mutta ei välttämättä lainkaan pyri paikallistamaan tuota kokemusta lauluääneen tai laulettuun tekstiin. Hänelle laulamisen kokemus on kokonainen ja sen eritteleminen eri osa-alueiksi teoriaa, hänen elävän kehonsa kokonaisuudesta etäämpänä olevaa tarkastelua.

> Opiskeluaikoinani en juurikaan ymmärtänyt, mistä opettajani puhuivat, kun he yrittivät saada minut aistimaan laulamisen kehossani muutenkin kuin lauluinstrumentin korrektisti tuottamina ääninä ja äänteinä. Ajoittain toki koin ääneni toimivan vaivattomasti, tavalla, joka tuntui huikaisevalta. Hurmioituessani oman ääneni odottamattomasta toimimisesta laulamani äänne tuntui kuitenkin muuttuvan merkityk-

> settömäksi. Kaikki huomioni oli äänen leveässä virrassa, joka tuntui tapahtuvan minussa – tai minuna – vailla ponnistelua. Jo tuolloin anatomis-fysiologiset kuvaukset lauluinstrumentista ja sen toiminnasta tuntuivat vierailta, kun yritin ajatella omaa laulamistani.
>
> Myöhemmin, kun olin oppinut perusteellisempaa työskentelyä tekstin parissa, laulettu äänne ei enää tuntunut katoavan taka-alalle, jonkinlaiseksi hurmioituneen äänen kantajaksi. Sen sijaan yhteys tekstin puhumiseen säilyi, ja hurmioituneen äänen virta ja laulamani äänne olivat yhtä tavalla, jossa suhde sanan merkityksiin tuntui säilyvän, jopa vahvistuvan.
>
> Vielä myöhemmin laulamisen ajatteleminen Henryn kanssa muutti lauletun tekstin kokemiseni tapaa. Henryn dualistinen ontologia sallii minun ajatella laulamista ja tekstiä sekä maailman että elämän kautta ja sekä laulajan että kuulijan positiosta.

Vaikka laulaja olisi tietoinen kehossaan tapahtuvan lauletun puhumisen laadullisista eroista, puhumisen tapahtuminen kehossa tällä tai tuolla tavalla ei välttämättä lainkaan ole tahdon asia – jotakin, minkä laulaja valitsisi tai jättäisi valitsematta. On mahdollista, että yksi äänne tarrautuu elävään kehoon tiukasti, kun taas toinen pyyhkäisee ohi jälkiä jättämättä. Yhtenä päivänä koko laulaminen on äänteitä ja ääniä, kestoja ja säveltasoja. Toisena päivänä kaikki laulettu tuntuu tulevan erottamattomaksi osaksi elävää, laulavaa kehoani.

Laulajalle puhumisen kaivertaminen osaksi omaa, laulavaa kehoa ja sen myötä mahdollisesti koettu elämän läsnäolevaksi tuleminen omassa laulamisessa palkitsee, jopa aiheuttaa riippuvuutta. Kun kehoni yhden kerran soi lauluääneksi puhumaani ja kehooni uurtamaani tekstiä ja koen elämän koskettavan minua laulamisessani, minun on saatava sitä lisää.[259] Mutta missä elämä laulamisessani on ja miten sen voi tavoittaa? Onko se tämä pitkissä äänissä tapahtuva nojaaminen, joka maailman termein tuottaa *messa di vocen* ja mahdollisesti hitaasti kehittyvän vibraton äänen lopussa? Vai onko se tekstin tuottamisen lihallisuus, sitkeä linjakkuus ja puhutteleva rapeus yhdessä? Tai tietoisuus moodien ominaisuuksista ja renessanssin äänenkuljetuksen säännöistä ja siitä, että Monteverdi poikkeaa niistä tavoilla, joita on tarkasteltu 1600-luvun musiikillisen retoriikan kirjallisuudessa? Vai eikö mikään näistä tai kaikki nämä yhdessä?

Suuri osa muusikko-laulajan työskentelystä on sellaista, jossa koskettavuudelle tai elämän rajattomuuden kokemukselle ei ole sijaa. Sitä saatetaan suorastaan tietoisesti pitää etäisyyden päässä harjoitusprosessista.

> Tutkin nuottikuvaa (sekä omaa että muiden stemmoja), käännän tekstiä ja mietin sen merkitystä, tarkennan italian kielen ääntämystäni tarvittavilta osin, perehdyn säkellyksen historialliseen kontekstiin ja esittämiskäytäntöön tarpeen mukaan. Pohdin puhumisen laatuja, dynamiikkaa, agogiikkaa, istuttelen alustavasti säveltasoja, kestoja ja äänteitä ääneeni huomioiden samalla mahdolliset haasteelliset kohdat, joita olisi työstettävä erikseen.

259 Oppilaitokset ja kurssit ovat täynnä ihmisiä, jotka ovat hurmioituneet omasta äänestään – ehkä vain kerran. Mutta se riittää.

Muiden esityksiä saatan kuunnella ohimennen aivan alkuvaiheessa, vain alustavan vaikutelman saadakseni. Sen jälkeen unohdan sen, mitä muut tekivät, ja palaan siihen ehkä vasta juuri ennen esitystä ikään kuin vain todetakseni, että päädyin toisenlaisiin ratkaisuihin.

Varsinaiselle kokonaisuuden työstämiselle on ominaista se, että pyrin työskennellessäni asettumaan ikään kuin itseni ulkopuolelle, seuraamaan omaa toimintaani kuin ulkopuolinen kuulija/katsoja. Pohdin tietoisesti orgaanisen kehoni toimintaa ja sen rajoja. Työstän teknisiä asioita tietoisesti, harjoitteenomaisesti. Suurimman osan ajasta pyrin välttämään kosketetuksi tulemista. En ikään kuin halua päästää musiikkia liian lähelle, vaikka olen jo tietoinen niistä kohdista, joissa niin voisi tapahtua. Ajoittain annan laulamiseni nojata noihin kohtiin niin, että ne antavat periksi – kuin varmistaen, että minulla vielä on kyky siihen.

Ensimmäiset harjoitukset muusikoiden kanssa ovat kuuntelemista varten – puolin ja toisin. Pyrin suoriutumaan omasta osuudestani mahdollisimman oikein, tarkasti ja selkeästi, jotta muiden olisi mahdollista ymmärtää, mitä teen. Keskitän suuren osan huomiostani siihen, mitä muut tekevät, kun taas oma laulaminen tapahtuu melkein kepeän välinpitämättömästi, vain ajoittain lihaan tarrautuen. Usein kenraaliharjoitusta edeltävä harjoitus on se, jossa on tilaisuus päästää musiikki lähelle ja katsoa, mitä se kestää. Kenraaliharjoituksessa palaan yleensä korrektiin suoritukseen. Ikään kuin varmistan, että kappale on hallinnassa, jotta voin konsertissa päästää sen irti.

Esitys on tila, jossa voi tapahtua monenlaisia asioita, myös sellaisia, mitä harjoituksissa ei ole kertaakaan tapahtunut. Työskentely kappaleen kanssa on ikään kuin avannut erilaisia mahdollisia tiloja, joihin on joko menty tai sitten ei. Tilat voivat myös yhdistyä joksikin uudeksi. Esitys on läsnä olemisen tila, jossa muiden esittäjien ja kuulijoiden elämä saattaa tulla lähelle. Esitys ei ole päämäärä eikä päätöspiste vaan osa prosessia, tapahtumisen paikka.

Esitys voi toki olla myös muuta, äänten tuottamisen, asioiden suorittamisen ja muiden asioiden ajattelemisen paikka. Jos aikaa musiikin työstämisen prosessille ei ole – jos saan nuotit vaikkapa tänään ja esitän kappaleen huomenna – tuotan oikeat säveltasot ja tavut oikeaan aikaan, ehkä jopa tiedän, mistä tekstissä on kysymys. Instrumenttini toimii totutulla tavalla, ja moni kuulija ei huomaa mitään erityistä. Olo on kuitenkin kuin luistelijalla, joka ei tiedä, mitä jään alla olevassa järvessä piilee. Pinta on siisti ja sileä. Elämän tapahtuminen peittyy näkyvistä.

Entä kuulijat? Mitä he laulaen puhumisessa kuulevat ja millaisia merkityksiä he kuulemaansa liittävät? Vaikka sanat ja sanojen merkitykset olisivat kuinka tärkeitä tahansa kappaleen työstämisen prosessissa, kuulijan kannalta ne eivät kuitenkaan ehkä enää ole niin tärkeitä – tai ainakaan samalla tavalla kuin ne ovat laulajalle. Laulamista kuuntelevalle, mutta italiaa hallitsemattomalle tai vailla tekstin käännöstä olevalle ihmiselle laulettu kieli jää ehkä täysin vieraaksi, ei-ymmärretyksi. Kuulija ei ehkä kuule eroa kehoon uurretun äänen tai vain kommunikaatioksi jäävän äänten ja sanojen yhdistelmän välillä, jollei hänellä ole omaa kokemusta tällaisesta ja tuollaisesta tekstin laulamisesta. Tai sitten hän aistii kuulemassaan laulajan kehon ja hänellä saattaa olla jokin käsite, jonka avulla hän voi kuulemaansa eritellä vaikkapa bartheslaisin termein: ”äänen ja kielen hankaus”.

Laulajan positiosta tällainen jako ei kuitenkaan tunnu kohdalliselta. Kuvaamani ero uurretun ja uurtamattoman laulamisen välillä tuntuu olevan jossakin muualla, vähemmän kohdennettuna kuin äänen ja kielen välisessä suhteessa. Laulamisen kokonaisvaltaisuus ja laulamisen tapahtumisen moninaisuus omassa elävässä kehossa tekee tällaisten erottelujen tekemisen vaikeaksi. Elävässä kokonaisuudessa tapahtuvaa ei tunnu olevan mielekästä jakaa osasiksi, ei ainakaan kahdeksi. Kysymys on äänien, äänteiden, volyymien, sävyjen, liikkeiden ja lukemattomien muiden tekijöiden mutkikkaasta verkostosta, jossa yhdenkin osatekijän siirtäminen liikuttaa koko kudelmaa.

Kuten von Briesenin piirroksissa, Messaggierankaan osuuden puhumisessa kyseessä ei ole kompositio, jonka osat asettuisivat levolliseen suhteeseen toistensa kanssa. Sen sijaan tämä leppeä kerronta, tuskainen huutaminen ja voimaton valittaminen on elävän ihmisen spontaania puhumista elävässä tilanteessa. Se on hetkessä tapahtuvaa elämän kärsimyksen ja ilon, odottamattoman taidetta. Kuten von Briesenin viivat, myös Messaggieran yksittäiset äännähdykset saattavat toimia sattumanvaraisesti, eri ihmisille eri tavoin ja eri kohdissa. Voi olla, että yksi yksittäinen tavu osuu kuulijaan tavalla, jota on vaikeaa tai mahdotonta sanoilla kuvata. Tuo yksi osuminen, elämän voiman levähtäminen kuulijan kehoon värittää koko kuuntelukokemusta. Esitys ei pelkästään kosketa, vaan se saa aikaan liikahduksen. Tällainen liikahdus on lahja.[260]

260 Anneli Arho kirjoittaa siitä, että ei voi vaatia, että jokin musiikkiesityksessä koskettaa. Se on lahja. (Arho 2004.) Lahjan käsitteen pohdintoja (mm. Marcell Mauss, Émile Benveniste, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Hélène Cixous) ks. Schrift (ed.) 1997.

3 Tiellä kokemukseen: menetelmällisiä ratkaisuja

Tutkimuksen menetelmälliset ratkaisut ovat koskeneet ennen kaikkea oman kokemuksen tuomista tutkimisen keskiöön ja kokemuksen sanallistamista. Tutkimuksen loppuvaiheessa osoittautui tarpeelliseksi ottaa kantaa myös niin kutsuttuun taiteelliseen tutkimukseen. Vaikka tutkimuksen lähtökohtana on muusikon oma kokemus, taiteellinen tutkimus ei nähdäkseni luonnehdi kohdallisesti tätä tutkimusta. Palaan kysymykseen taiteellisesta tutkimuksesta luvussa 3.3.

Pyrkimyksenäni on päästä kiinni yksittäisen laulajan kehon tapahtumiseen, jota lähestyn useammasta eri suunnasta. Jokainen lähestymissuunta (musiikinteoria, esittämiskäytäntö, puhuminen, laulamisen sisäinen liike) on edellyttänyt tutkittavan alueen, yksittäisen kokemuksen haltuun ottamisen mahdollistavia menetelmällisiä ratkaisuja.[261] Autoetnografian kaltaiset tutkimisen ja kirjoittamisen tavat ovat osaltaan vaikuttaneet menetelmien muotoutumiseen. Näiden ohella myös sisäisen ja ulkoisen lähdekritiikin kaltaisilla historiantutkimuksen perusmenetelmillä on ollut sijansa historiallisten lähteiden tarkastelussa ennen kaikkea luvuissa 4, 5 ja 6.[262]

Keskityn kuvauksissani laulajan työskentelyyn yksin, ennen harjoituksia muiden muusikoiden kanssa. Tällöin hänen ei vielä tarvitse pysäyttää tapahtumisen moninaisuutta vain siksi, että kappale on esitettävä jonkinlaisena – sitoutua tiettyyn lopputulokseen tai ”tulkintaan”[263] – vaan hän voi antaa asioiden tapahtua yhä uusilla tavoilla elävässä kehossaan.[264] Muut muusikot ovat mukana tässä jatkuvasti kesken olevassa tapahtumisessa, mutta vain laulaja, joka harjoitellessaan ennakoi basso continuon tapahtumista, aistii kehossaan soiton, jota ei yksin harjoittelemisen vaiheessa vielä ole.

Lähtökohtana tutkimisen ja kirjoittamisen tapojeni kehittämiselle oli sen oivaltaminen, että musiikin ja esittämiskäytännön tutkimus ja oma esittäjän kokemukseni eivät tuntuneet kohtaavan. Ratkaiseva tässä mielessä oli lisensiaatintutkintooni liittyvän kir-

261 Ks. Varto 1995, 95. ”… sovitut metodit ja lähestymistavat ovat aina luonteeltaan arkeologisia – siis koskevat mennyttä ja sen tulkintaa – tai ideaalisesti ohjaavia. Tietylle uudelle tutkimukselle ne eivät ole. Uutta tutkimusta varten on aina muodostettava oma, uusi menetelmä. Menetelmä voi tulla ilmeiseksi vain siinä, kun se osoittaa ottavansa haltuun sen alueen, jota sen on tutkiminen.”

262 Kuten Jukka Sarjala toteaa, lähdekritiikin tavoitteena oli alun perin löytää tai rekonstruoida kuviteltu alkuperäinen, kaikista myöhemmistä aineksista puhdistettu teksti. Lähteiden tulkinta tai lukeminen tietystä näkökulmasta tai tietyn tutkimuskysymyksen ehdoin perustuu ajatukseen lähteen sitoutumisesta tiettyyn aikaan ja paikkaan, tiettyyn kontekstiin ja näkökulmaan. Tutkija pohtii lähteen alkuperäisiä käyttötarkoituksia, päämääriä ja tarpeita, joiden synnyttämiseksi lähde on syntynyt ja ollut olemassa. Lisäksi tutkija punnitsee, missä määrin lähde voi vastata hänen esittämiinsä kysymyksiin. (Sarjala 2002, 70–71.)

263 Esittävässä säveltaiteessa ”tulkinta” saattaa viitata johonkin teosmaiseen, valmiiseen (esimerkiksi ”Anne-Sofie von Otterin tulkinta Monteverdin *Orfeo*-oopperan Messaggieran roolista”).

264 Helka-Maria Kinnunen on puhunut eksyttävästä monimutkaisuudesta ja tuon monimutkaisuuden kesyttämisestä (2008, 112). Pysähtymättömyyden ahdistavuus voi johtaa kokemuksen pysäyttämiseen, vaikkapa kirjoittamalla se auki. Pysähtymättömyyden kanssa voi kuitenkin myös elää, ahdistumatta, ajatella se mahdollisuutena, rikkautena.

jallisen työn kirjoittaminen, jossa kokosin ja järjestelin italialaisen varhaisbarokin laulumusiikin esittämiskäytännön tutkimustuloksia.

Lisensiaatintyössäni tekemäni menetelmälliset ratkaisut olivat ymmärrettäviä esittämiskäytännön tutkimuksen perinnettä vasten siten kuin olin sen laulajana hahmottanut. Tuolloin esittämiskäytäntö näyttäytyi minulle vanhan musiikin esittäjänä tutkimusalana, jossa tarkasteltiin tämän ohjelmiston esittämisen kysymyksiä ensisijaisesti historiallisista lähteistä löytyvien esittämistä koskevien lausumien pohjalta. Tutkimuksen keskiössä tuntui olevan jonkinlainen nuottitekstin soivaksi musiikiksi kääntämisen haaste.

Tukea tälle käsitykselle löytyy esimerkiksi keskeisistä musiikkitietosanakirjoista, jotka artikuloivat esittämiskäytännön tutkimuksen tavoitteita yllättävänkin yksimielisesti. Sekä Dieter Gutknecht *Musik in Geschichte und Gegenwart* -teoksessa että Howard Mayer Brown *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* -hakuteoksessa korostavat nuotinnetun musiikin soinniksi muuntamisen aspektien keskeisyyttä esittämiskäytännön tutkimuksessa.[265] Myös se ”miltä säveltäjä halusi musiikin kuulostavan” eli säveltäjän esittämistä koskevat intentiot muodostavat Gutknechtin, Brownin ja monien muiden mukaan keskeisen esittämiskäytännön tutkimuskentän.[266]

Kysyykö täten rajattu esittämiskäytännön tutkimus hermeneutiikan tapaan, mitä käsillä oleva nuottiteksti merkitsee sitä omana aikanamme lukevalle muusikolle? Entä olisiko hermeneutiikka-aspekti läsnä esittämiskäytännön kirjallisuudessa lähinnä jonkinlaisena oletuksena siitä, miten tämän päivän muusikot tutkimuksen ymmärtävät ja sen pohjalta toimivat? Tässä hetkessä, toki esittämiskäytännön tutkimustulosten kanssa sopusoinnussa oleva, soitettava ja laulettava musiikki ikään kuin toisi aikanaan mukaan hermeneuttisen aspektin, kunhan tutkimus ensin olisi asettanut rajat muusikon tulkinnoille. Vai olisiko esittämiskäytännön tutkimuksessa sittenkin kysymys jonkinlaisesta eksegetiikasta? Kysyisikö esittämiskäytännön tutkimusteksteinä artikuloitu tutkimus, mitä käsillä oleva nuottiteksti tarkoitti alkuperäisessä kontekstissaan ja mitä kirjoittajat sillä alun perin tarkoittivat? Ymmärtääkseni kyllä.

Mielenkiintoinen ja ehkä yllättäväkin esittämiskäytännön kirjallisuuden piirre on, että näkökulmaa tai syytä tarkastella tutkimuksen kohdetta valitusta näkökulmasta ei useinkaan ilmaista.[267] Tutkimuksissa mennään suoraan asiaan, mahdollisesti lyhyen barokkimuusikon asennetta tarkastelevan johdannon jälkeen.[268] Kirjojen keskeisenä

265 Gutknecht 1994, Brown 1990 ja 2010.

266 Intentioiden keskeisyyttä on Gutknechtin (1994) ja Brownin (1990 ja 2010) ohella tarkastellut myös Neumann (1993), jonka mukaan musiikin notaation puutteellisuus on suurin este sävellysten esittämiselle siten kuin säveltäjä oli ajatellut ne esitettävän. Neumann ajatteleekin esittämiskäytännön tutkimuksen tehtävänä olevan erottaa luotettavasti toisistaan säveltäjän kirjoittama ja editoijien mahdollisesti lisäämä sekä täyttää epätarkan notaation nuottikuvaan jättämät aukot. (Neumann 1993, 1–12.)

267 Historiantutkimusta pohtineen Jorma Kalelan mukaan tutkija antaa suunnan tutkimusprosessilleen tekemällä kolme ratkaisua. Tutkimuskohteen valinta on vain yksi niistä. ”Toinen on *näkökulman valinta* eli päätös siitä asiayhteydestä, jonka osana tutkija aikoo tarkastella kohdettaan. Kolmas on *näkökulman merkittävyys*: tutkijalla on oletus siitä, miksi on tärkeää tarkastella kohdetta juuri tässä asiayhteydessä.” (Kalela 2000, 76.)

268 Esimerkiksi perinteikäs, alun perin jo vuonna 1963 julkaistu Robert Doningtonin *The Interpretation of Early Music* (1989) johdattaa lukijan 700-sivuiseen, vanhan musiikin esittämiskäytäntöä käsittelevään opukseensa musiikin tulkintaa koskevilla pohdinnoilla ja osallistuu näin autenttisesta esittämisestä käytyyn keskusteluun. Johdannossa on kuusi alalukua, joiden otsikoista kolmessa autenttisuus mainitaan, mikä osoittaa nykyisin pikemminkin vältellyn käsitteen olleen keskeinen kirjan julkaisemisen aikoihin. (Donington 1989, 37–83.) Donington toteaa kirjan päämääränä olevan tosiasioiden (Donington, mts. 31, käyttää termiä ”facts” muun muassa historiallisten lähteiden sitaateista) luotettava ja ristiriidaton esittäminen, joskin hän hyväksyy myös toistaiseksi selvittämättömien tosiasioiden tuottamien ristiriitojen olemassaolon. Hän pitää tärkeänä, että esittäjä ymmärtää vanhan musiikin henkeä mutta pyrkii ainakin omassa muusikon työssään myös pitäytymään historiallisten tosiasioiden antamissa rajoissa. (Donington 1989, 37–83.)

aineistona ovat primaarilähteiden sitaatit tai niiden käännökset, joiden lisäksi muuta, sitaatteja selittävää tekstiä saattaa olla niukahkosti. Tarkastelu etenee usein siten, että aluksi esitellään alkuperäislähteiden tarjoama tieto kustakin osa-alueesta ja annetaan (nuotti)esimerkkejä tietyn ohjeen soveltamisesta käytäntöön. Joskus lähdetiedosta pyritään tekemään johtopäätöksiä tai tarkastelemaan sitä kokonaisuutena.

Monet kirjat toimivat normatiivissävyisinä oppaina, joissa esittämiskäytännön osa-alueet (muun muassa notaation tulkitseminen, koristelu, basso continuo, tempokysymykset, rytminkäsittely, dynamiikka, soittimet) käsitellään yksi toisensa perään.[269] Joissakin kirjoissa keskitytään vain yhteen osa-alueeseen.[270] Laulamisen esittämiskäytäntöä käsittelevät kirjat ovat harvinaisia, ja usein laulua tarkastellaankin yhtenä soittimena muiden joukossa.[271] Oman aikamme musiikin esittäjä on läsnä oppaissa kuitenkin korkeintaan taka-alalla. Voi jopa kysyä, olisiko kyseessä peräti tieteellis-objektiivinen tutkimus, jossa ankara metodi ja tutkijan oletettu mahdollisuus irrottautua omasta näkökulmastaan ja sen vääristävästä vaikutuksesta sallisivat tutkijan lähestyä totuutta eli tietoa siitä, ”miten asiat oikein olivat”.[272]

En pitkään aikaan nähnyt tässä mitään outoa. Koska vastaani ei ollut tullut muunlaista esittämiskäytännön tutkimusta, oletin laiskasti, että muuta ei olekaan. Todennäköisimmin en ajatellut asiasta oikeastaan mitään. Esittämiskäytännön tutkimus nyt vain oli tällaista, elävälle käytännölle vierasta. Aloitettuani jatko-opinnot asetuin omine tarkasteluineni kuuliaisesti tuon tutkimuksen tradition puitteisiin. Päästyäni kiinni pohdintoihin, joissa tekijän kokemus otetaan huomioon, itsekin harjoittamani historiallisten lähdesitaattien keräily, luokittelu ja tulkitseminen alkoi kuitenkin tuntua vieraalta. Ainakin siitä tuntui puuttuvan jokin muusikon positiosta tärkeältä tuntuva osa-alue.

Huomion kohdentaminen yksittäiseen, minussa pysyvästi läsnä olevaan muusikkolaulajan kokemukseeni on asettanut haasteita tutkimuksen menetelmille. Miten tutkia jotakin minulle joka hetki läsnä olevaa, jota minun on mahdollista havainnoida missä ja milloin tahansa, laulaen tai laulamatta? Tunnistankin sellisti Elisabeth Le Guinin kokemuksen, että esittäjän kokemuksen asettaminen etualalle, totutuista ja myös kehitteillä olevista menetelmistä luopuminen ja lopuksi esittämisen ja musiikkitieteen liittäminen yhdeksi diskurssiksi tuntui merkitsevän koko musiikkitieteellisen ajattelun mullistamista.[273]

Kutsun menetelmieni kokonaisuutta hiukan painotuksesta riippuen joko keholliseksi musiikintutkimukseksi (fokus musiikissa), keholliseksi historiantutkimukseksi (fokus historiassa) tai keholliseksi esittämiskäytännön tutkimukseksi (fokus esittämiskäytännöissä). Koska pohdin tutkimuksessani paljon myös sitä, miten laulaja lukee partituuria,

269 Ks. esim. Donington 1989.

270 Esimerkki yksittäiseen osa-alueeseen keskittyvästä tarkastelusta on Greta Moens-Haenenin tutkimus, jossa huomion kohteena on vibrato barokkimusiikissa (Moens-Haenen 1988).

271 Poikkeuksen tästä muodostaa muun muassa Martha Elliotin *Singing in Style* (2006), jonka noin 350 sivussa käydään läpi laulaminen varhaisbarokista tähän päivään asti. Varhaisbarokille on varattu noin 50 sivua. Elliot tarkastelee notaatiota, partituureja ja editioita, kenraalibassoa, säestyssoittimia, viritystasoa, vibratoa, sanojen ja musiikin suhdetta, historiallista ääntämystä sekä Italiaa käsittelevässä varhaisbarokkiosiosssa lisäksi äänityyppejä ja rekistereitä sekä ornamentaatiota. Myös varhaisempi Krones & Schollum (1983) keskittyy eri aikojen laulumusiikin esittämiskäytäntöihin.

272 Kalela (2000, 11–13) tarkastelee Pentti Renvallin (1965) kuvaamaa tieteellis-objektiivista historiantutkimusta ja Leopold von Ranken käsitystä historiantutkimuksen tehtävästä.

273 Le Guin 2006, 13.

tapaani kuvata partituurin sisältämän tiedon tapahtumista laulajassa voisi ehkä kutsua keholliseksi hermeneutiikaksi.

Keskeisenä osana menetelmieni kokonaisuutta olen kehittänyt herkistymistäni kehon tapahtumiselle, joka arkielämässä usein jää hiljaiseksi ja unohdetuksi, ja pohdintani ja kuvaukseni perustuvat tähän elävään tapahtumiseen. En kuitenkaan ainakaan heti halunnut pysäyttää jatkuvasti liikkeessä olevaa kokemustani sanoiksi, laulamisen kokemuksesta etääntyneeksi, kokemuspäiväkirjoiksi artikuloiduksi tekstiksi.

Kokemuksen sanallistamisen prosessi on edennyt vaiheittain, ensin vailla pyrkimystäkään sanallistuksiin, sitten vähitellen sanoja etsien ja kokeillen. Jo kirjoitetut kokemustekstit ovat tulleet korvatuiksi yhä uusilla, entisiä kohdallisemmilla. Näin lopullisiin kuvauksiin on kerrostunut useita kokemuskertoja. Joka hetki avoinna ollut mahdollisuus palata kokemukseen ja päivittää sen kuvauksia ei ole tuntunut rajoitukselta tai tutkimista mutkistavalta ja sen luotettavuutta horjuttavalta uhalta vaan kuvauksen tarkkuutta ja tutkimuksen kohdallisuutta lisäävältä mahdollisuudelta.

Mahdollisuus jatkuvaan, suoraan yhteyteen laulamisen kokemuksen kanssa on olemassa vain, jos tutkimuksen kohteena on oma kokemus. Kun tutkitaan toisten kokemuksia, ne kerätään tyypillisesti aineistoksi muun muassa haastatteluvastausten, tarinoiden, muisteluiden, päiväkirjojen, piirrosten, tallenteiden ja valokuvien kaltaisina dokumentteina, jotka mahdollistavat tutkijalle pääsyn toisen ihmisen kokemukseen ja tarjoavat tälle aineiston kokemuksen tutkimukseen. Kuten Marjatta Saarnivaara toteaa, tutkija ei voi suoraan tavoittaa tutkimuksen kohteena olevien ihmisten elettyä kokemusta, vaan se luodaan tutkijan kirjoittamassa tekstissä. Kenttätyöstä, aineiston keräämisestä ja kirjoittamisesta tulee erottamattomasti yhteen kietoutunut kokonaisuus, ja myös kirjoittamisesta tulee tutkimisen menetelmä.[274]

Ratkaisu, johon olen tässä tutkimuksessa päätynyt, ei ole mitenkään tavaton autoetnografisen tutkimuksen nuoressa perinteessä. Autoetnografiassa erilaisten tekstien (esimerkiksi päiväkirjojen, muisteluiden, tarinoiden ja runojen) kirjoittaminen on toki keskeinen kokemuksen työstämisen menetelmä, mutta tutkija ei keskity kirjoittamiinsa teksteihin vaan ne tuottaneeseen elävään kokemukseen ja sen kulttuuriseen kontekstiin. Lisäksi hän tuottaa jatkuvasti lisää tekstejä entisten rinnalle ja tilalle. Omaa kokemusta avaavien tekstien kirjoittaminen ei siis niinkään ole aineiston tuottamista kuin oman kokemuksen tutkimista ja lähestymistä sanallistamisen kautta: tutkimisen menetelmä. Osa tästä kirjoittamisesta päätyy autoetnografiseen tutkimusraporttiin, joka voi olla muodoltaan perinteinen tieteellinen artikkeli tai kirja mutta myös elämäkerta, näytelmä tai romaani. Raja tutkimuskirjoittamisen ja kaunokirjallisuuden välillä saattaa hämärtyä.[275] Oman kokemuksen kirjoittamisen ratkaisujani ja autoetnografian asemaa tutkimuksessani avaan luvussa 3.2.

3.1 Kokemuksen tutkimisen menetelmällisiä haasteita

Laulajan kokemuksen tutkiminen tuo mukanaan menetelmällisiä haasteita, jotka liittyvät muun muassa tutkimuskohteen rajaukseen, kokemuksen sanallistamisen vaikeu-

274 Saarnivaara 2002, 122. Kirjoittamisesta tutkimisen menetelmänä ks. Richardson 2000 ja Richardson & St. Pierre 2005.
275 Ks. Ellis & Bochner 2000.

teen, näkökulman merkitykseen muusikkoustutkimukselle, laulajan kokemuksen tutkimisen menetelmien kehittämiseen sekä oman kokemuksen käyttämiseen tutkimuksen lähtökohtana, tutkimuskohteena ja menetelmänä.

Ensimmäinen, rajaamisen haaste ilmenee monin tavoin. Kun tutkimisen kohteena on kokemus, keskittyminen pelkästään maailmassa, jaettavissa oleviin asioihin (partituureihin, musiikkiteoksiin, lähteisiin) ei ole mahdollista tai mielekästä. Laulaja on niin laulamisessaan kuin tutkimisessaankin aina mukana kokonaisena, kaikkine kokemuksen kerrostumineen – tulevat ne sitten sanallistetuiksi tai eivät. Rajaaminen ei ole mielekäs myöskään siten, että valitaan jokin pieni esittämiskäytännön osa-alue (esimerkiksi temperoinnit tai retoriset figuurit) kokemusta rajaavaksi tekijäksi, sillä jokainen osa-alue liittyy kokemuksessa aina kokonaisuuteen ja sen kautta lukemattomiin muihin osa-alueisiin.

Tässä tutkimuksessa rajaaminen tapahtuu tarkasteltavana olevan ohjelmiston kautta. Keskittyminen yhteen lyhyeen musiikkikatkelmaan mahdollistaa ainakin joidenkin osa-alueiden sulkemisen kuvausteni ulkopuolelle. Se ei kuitenkaan merkitse sitä, etteivätkö nuo muut asiat (ohjelmistot, säveltäjät, historian ajanjaksot jne.) olisi tutkimusta tehdessäni kuitenkin jatkuvasti läsnä laulavassa kehossani.

Toinen, sanallistamisen haaste liittyy kokemuksen luonteeseen. Ihmisen kokemus on kuin kaleidoskooppi, jonka näyttämä kuva on mahdollista pitää paikallaan vain hetken, jos sitäkään. Pieninkin liikahdus muuttaa sen, eikä paluuta edelliseen kuvaan enää ole. Kuvasta jää kuitenkin aina jokin jälki minuun, ja vähitellen monet katsomiskokemukset ehkä jättävät minuun jotakin pysyvämpää, jota minun on vähitellen mahdollista artikuloida myös sanoin. Itse kokemus on kuitenkin mennyttä, ja sanallinen kuvaus on vain jonkinlainen kangastus siitä. Se on kuin kuivattu kala, josta ei enää millään keinolla saa samanlaista kuin se oli ennen kuivatuksi tulemistaan.[276]

Kehon tapahtumisen moninaisuutta on mahdotonta tavoittaa kielen avulla. Kehollisen tapahtumisen fragmentit eivät yksinkertaisesti ehdi muotoutua kielellisiksi, saati sitten kerrotuiksi. Kun ne sellaisiksi sitten muotoutuvat, kokemus on jo muuttunut muuksi. Kokenut ammattilainen saattaa tosin ehkä vähitellen kehittää tietynlaisia, jopa sanallistettavissa olevia ratkaisuja tietynlaisiin tilanteisiin. Näidenkin ajoittainen asettaminen kysymyksen alle on kuitenkin tarpeellista, jotta laulaminen ei alkaisi tapahtua niin kutsutusti autopilotilla – jotta laulaja voisi olla elävänä läsnä laulamisessaan, ei vain asettelemassa taitavasti muodostettuja ääniä yksi toisensa perään.[277]

Tarkoituksenani ei olekaan sanallistaa laulamisen sisäisen liikkeen kokemusta lukijalle siten, että tämä voisi päästä siihen sisään – eikä se käsittääkseni olisi mahdollista-

276 David Burrows käyttää kuivattu kala -vertausta hiukan toisessa yhteydessä, puhuessaan partituurista ja musiikkiesityksestä. Burrowsin mukaan partituuri säilyttää alkuperäisen sellaisessa muodossa, jossa se on kätevä säilyttää ja kuljettaa paikasta toiseen. Tämä ei kuitenkaan sulje pois sitä, että representaatiot väistämättä aina ovat alkuperäisen vääristymiä ja laimentumia. (Burrows 1990, 102.) Vanhan musiikin esittäjänä minun on tyydyttävä siihen, että minulla on käytössäni vain tuo jonkinlainen "säilyke", jonka sitten parhaani mukaan saatan tuoreeseen muotoon, soivaksi.

277 John Potter pohtii esittäjän epärehellisyyttä, joka on yksi osa myös vanhan musiikin esittämistä. Niin kutsuttu autopilotilla laulaminen on Potterin mukaan mahdollista esimerkiksi, jos esitys on tehty jo useita kertoja. Hän arvelee esimerkiksi Mick Jaggerin saattavan pohtia kesken konsertin, millaiseen tulokseen hänen aiemmin päivällä käymänsä neuvottelut mahdollisesti johtavat, mitä hän ehkä söisi konsertin jälkeen tai milloin hänen pitää herätä ehtiäkseen lennolleen. (Potter 2000, 165.)

kaan.[278] Esittämäni laulamisen kuvaukset ovatkin jonkinlaisia esimerkkejä siitä, miten asiat voisivat olla ja miten ne ovat myös joskus, yhden kerran, saattaneet olla. Tavoitteena on kirjoittaa auki se, *että* tämä kokemus on erilainen kuin kenen tahansa musiikin kuuntelijan tai tutkijan kokemus ja että viime kädessä se on täysin omanlaisensa, juuri tällä tavalla, juuri tämän yhden ihmisen elämässä tapahtuva. Samalla tästä kokemuksesta lukeminen kuitenkin ehkä mahdollistaa lukijan herkistymisen omalle kokemukselleen.

Kokemukseen on mahdollista tarttua sanoilla vain joiltakin osin, johonkin kohtaan, ja tuo tarttumisen kohta ratkaisee sen, mitä tulee sanotuksi. Tiettyjen sanojen valitseminen sulkee jotkut toiset sanat pois, ja valitut sanat tuntuvat aina sulkevan pois enemmän kuin ne paljastavat. Sanat myös vievät mennessään siten, että aloittaminen tietyillä sanoilla tai tietystä kohtaa kokemusta sulkee pois monia muita aloittamisen kohtia ja johtaa tiettyyn suuntaan. Kuvaus on erilainen, jos lähden kirjoittamaan hengittämisestä kuin jos lähden kirjoittamaan äänen aloittamisen tavoista, vaikka ne laulamisen kokemuksessa toisiinsa liittyvätkin.

Laulajan kokemuksen kuvauksissani kysymys on nimenomaan elävästä nykyhetkestä, joka on minun oma läsnäoloni itselleni.[279] Kaikki maailman ajassa etäisyyden päähän ajateltu – Claudio Monteverdin musiikki ja sen liittyminen oman aikansa elämään sekä tuon musiikin teoriaa ja esittämiskäytäntöä valaiseva tutkimustieto – voi tässä tutkimuksessa ja myös sen ulkopuolella olla minulle olemassa vain minussa tai minuna, sinä elävänä kehona, joka laulajana olen. Etäisyyttä ei minun, kokemukseni, tietämiseni ja taitamiseni välillä ole.

Merkitseekö tämä lukijan kannalta sitä, että hänellä ei ole mahdollisuutta päästä kiinni tarkastelemaani kokemukseen? Ei suinkaan. Lukija lukee tekstiäni oman kokemuksensa pohjalta ja ottaa siitä irti sen, mikä hänelle on mahdollista. Hänen otteensa tekstiini ei kuitenkaan voi olla sama kuin minun tai jonkun toisen ote siihen. Yhteisyyttä ei tästä löydy; vain mahdollisuus saada osuutensa jaettavissa olevasta. Ajattelen, että keskustelu on kuitenkin mahdollista mutta ainoastaan vailla illuusiota siitä, että keskustelijat puhuvat samasta asiasta.

Tässä etenin jo **kolmannen**, edelliseen liittyvän, tutkijan positiota koskevan haasteen alueelle. Asiat ovat aina olemassa jollekulle, jonkinlaisina, ja tämä joku tarttuu niihin tavoilla, jotka hänellä on käytettävissään oman kokemuksensa ja tietämisensä pohjalta. Tähän liittyy kysymys siitä, kuka muusikon kokemusta voi ja saa tutkia. Tässä tutkimuksessa tutkija on muusikko, joka tarkastelee kokemusta muusikon positiosta. Muu on muusikolle haasteellista, sillä hän ei voi siirtää koko olemisessaan alati läsnä olevaa musiikin tekemistä sivuun ja asettua johonkin toiseen kohtaan tarkastelemaan muusikon toimintaa, ikään kuin muusikkouden ulkopuolelta. Muusikko on kasvanut muusikkouteen ja muusikkous läpäisee hänet tavalla, joka vaikuttaa hänen kaikkiin tar-

278 Mahdollisuudet välittää merkityksiä kielen avulla ovat varsin rajalliset. Väite vaikuttaa oudolta kulttuurissamme, jossa kieli on keskeinen viestinnän väline. Kieli toki mahdollistaa paljon, mutta tässä tutkimuksessa on kyse nimenomaan sellaisista merkityksistä, jotka tavoittaakseen lukijani olisi täytynyt elää minun elämäni minuna. Tere Vadén puhuu kielestä, joka sitoutunut elämänmuotoihin, ja kielen – joka voi symbolijärjestelmän ohella olla myös vaikkapa kuvia tai tapoja – kääntymättömyydestä. Käännös on mahdollinen, jos "ollaan valmiita näkemään valtavasti vaivaa; jos ollaan valmiita kokemaan, elämään toisin". (Vadén 2004, 49.)

279 Maailman ajallisuudesta ja elämän nykyhetkestä Henryn ajattelussa ks. luku 2.4.

kasteluihinsa ja pohdintoihinsa – myös siinä tapauksessa, että hän väittää siirtäneensä sen syrjään, asettuneensa sen ulkopuolelle ja pohtivansa asioita teoreettisesti eli etäämmältä tai jopa objektiivisesti.

Länsimaisen taidemusiikin esittäjän kokemusta on tutkittu jonkin verran, mutta muusikoiden itse tekemät tutkimukset, joita voisi pitää jonkinlaisina esikuvina tai mittapuina omalle tutkimukselleni, ovat toistaiseksi harvassa. Jo johdannossa mainitsemassani Elisabeth Le Guinin tutkimuksessa on kuitenkin joitakin menetelmällisiä yhtymäkohtia omaan tutkimukseeni.[280] Kummassakin oma soittamisen (laulamisen) kokemus nivelletään historialliseen ja esittämiskäytännön aineistoon. Tarkastelun kohteena oleva ohjelmisto on kummassakin ajallisesti etäällä nykyhetkestä siten, että se on tietyn unohduksen ajan jälkeen otettu uudelleen osaksi soitettavaa ohjelmistoa. Tosin tässä tutkimuksessa tarkastelemani ohjelmisto, Monteverdi asettuu Le Guinin tarkastelemaa Boccherinia vieläkin etäämmäksi menneisyyteen. Le Guin kutsuu esittäjän omaan kokemukseen perustuvaa lähestymistapaansa lihalliseksi ("carnal") musiikkitieteeksi – minä omaani keholliseksi musiikintutkimukseksi. Hän valottaa ja tulkitsee Boccherinin elämää koskettaneita seikkoja ja olosuhteita laajasti, minkä lisäksi hän artikuloi omaa soittajan kokemustaan. Myös minä pyrin jonkin verran avaamaan sitä maailmaa, jonka osaksi Monteverdin musiikki asettui, mutta ennen kaikkea kuvaamaan, miten tuo musiikki asettuu osaksi tämän päivän muusikon elämää.

Voidaan tietysti kysyä, olisiko muusikkouden tutkijan väistämättä aina itsekin oltava muusikko voidakseen päästä kiinni aiheeseensa? Eivätkö monista eri näkökulmista tehdyt ei-muusikoiden tekemät muusikkoustutkimukset riitä? Ajattelen, että eri suunnista lähestyvät tutkimukset voivat omalta osaltaan avartaa tietämystä muusikkoudesta. Muusikkoutta on täysin mahdollista ja jopa antoisaa tutkia sekä sen sisä- että ulkopuolelta – niin muusikon positiosta kuin tutkijan tai kuulijan positiosta tai näkökulmasta. Tutkimusta tehtäessä on kuitenkin syytä olla tietoinen John Potterin mainitsemasta valtavasta etäisyydestä musiikkia esittävien ja siitä vain kirjoittavien välillä, mitä tulee käytettyihin käsitteisiin.[281]

Muusikoiden tekemässä tutkimuksessa ei ole kysymys jonkinlaisesta pyrkimyksestä omia muusikkouden tutkimuksen kenttä muusikoille vaan olemassa olevan, ei-muusikoiden tekemän tutkimuksen rinnalle tulevasta tutkimuksesta ja sitä kautta muusikkoutta koskevien käsitysten syventämisestä ja rikastamisesta. Tarkoitus ei ole ottaa jotakin pois tai sulkea ei-muusikot ulos muusikkouden tutkimuksesta vaan nimenomaan avata tutkimisen kenttää. Tämä avaaminen tuo mukanaan uudenlaisia tutkimisen tapoja ja näkökulmia. Nähdäkseni se on kuitenkin pikemminkin mahdollisuus kuin uhka.

Neljäs tutkimisen haaste koskee sitä, että tutkittavana on laulamisen kokemus. Jos muusikoiden tekemä kokemuksen tutkimus on vielä hyvin nuorta ja ohutta, laulamisen kokemuksen tutkimus on lähes tai täysin olematonta. Ei ole olemassa eleganttej a esikuvia, joista voisi saada vaikutteita oman tutkimusasetelman tai -menetelmien rakenteluun. Ei ole olemassa pitkää tutkimisen traditiota, jonka osaksi voisi asettua ja johon voisi ottaa kantaa tuomalla mukaan tarkasteluihin jonkin uuden näkökulman. En siis varsinaisesti koe olevani osallistumassa käynnissä olevaan keskusteluun vaan

280 Le Guin 2006.
281 Potter 2000, 172.

ehkä olevani yksi keskustelun avaajista. Suurin osa tämän tutkimuksen ratkaisuista on täytynyt tehdä ilman esikuvien ja tradition tukea – ei ehkä täysin tyhjästä mutta askarrellen kokonaisuus kasaan hyvin pienistä, eri puolilla lojuvista palasista, jotka eivät ensisilmäyksellä tunnu kuuluvan edes samaan palapeliin. Kaikki ratkaisut eivät suinkaan ole täydellisen viimeisteltyjä. Kyseessä on tekeillä oleva tutkimus tekeillä olevalla menetelmällä.

3.1.1 Oma kokemus esittäjänä ja pedagogina tutkimuksen lähtökohtana, menetelmänä ja kohteena

Muusikon kasvaminen ammattiinsa on pitkä prosessi, joka alkaa usein, erityisesti instrumentalisteilla, jo varhaislapsuudessa. Näin on oltavakin, jos tavoitteena on saada muusikkoudesta ammatti länsimaisen taidemusiikkikulttuurin piirissä. Laulaminen saattaa poiketa jossakin määrin tästä mallista. Päämäärätietoinen laulunopiskelu voi olla turhauttavaa niin kauan kuin ihminen vielä kasvaa ja instrumentissa tapahtuu suuria fyysisiä muutoksia, äänenmurros yhtenä dramaattisimmista. Laulajat tulevatkin musiikin opiskelun maailmaan usein instrumentalisteja myöhemmin, vaikka tervettä äänenkäyttöä toki voi opettaa lapsillekin. Monet laulajistakin ovat tosin opiskelleet jotakin instrumenttia ennen lauluopintojaan ja siten olleet muusikon tiellä jo jonkin aikaa.

Kokemus musiikinopiskelijana ei ole mitä tahansa kokemusta, joka tarttuu ihmiseen sattumalta. Jo vakavan musiikinopiskelun valitseminen on epätodennäköistä, ja suurin osa musiikin harrastajista suuntautuukin muulle kuin muusikon uralle. Ammattimaisessa musiikinopiskelussa kyseessä on äärimmäisen paljon aikaa vievä, säännöllinen, kurinalainen ja päämäärätietoinen harjaantumisen prosessi, jonka myötä muusikonalku vähitellen kasvaa osaksi ammattikuntaa. Jokaisen muusikon kasvu osaksi musiikkikulttuuria on omanlaisensa.[282]

Oma muusikon kokemukseni on kertynyt minussa tietynlaiseksi, ja tuo tietynlainen kokemus muodostaa sivuuttamattoman lähtökohdan ja maaperän kaikelle musiikin ja laulamisen tutkimiselleni. Laulaminen on minulle tärkeä ja etuoikeutettu tapa päästä kiinni tarkastelemaani musiikkiin ja laulamisen kokemukseen. Tutkin laulamista ja musiikkia ennen kaikkea laulamalla, vaikka myös kuunteleminen, partituurien tutkiminen ja musiikin kontekstia valottavan kirjallisuuden lukeminen osaltaan avaavat sitä minulle. Vaikka tutkiessani musiikkia jostakin syystä haluaisin siirtää syrjään tämän osaksi minua kasvaneen laulajan tietämisen ja taitamisen, se vaikuttaisi siitä huolimatta tulkintoihini.

Oman kokemuksen käyttäminen tutkimuksessa ei kuitenkaan ole aivan tavallista, ja usein tutkijan onkin odotettu ikään kuin pysyvän sivussa, äänettömänä tekstissään – vaikka hän toki valitsee kaiken sen, mitä hän kirjoittaa. Oma kokemus tutkimuskohteena ja menetelmänä on ollut poikkeus, ja omaelämäkerrallisesti kirjoittavia tutkijoita on syytetty muun muassa omaan napaan tuijottamisesta ja oman elämän yksityiskohdissa rypemisestä, niillä mässäilystä.[283] Jotta lukijat voisivat tunnistaa itsensä jonkun yksit-

282 Länsimaiseen muusikkokulttuuriin kasvamisen moninaisuuksia on tarkastellut muun muassa Anneli Arho (2004).
283 Narsismisyytteitä on kommentoinut mm. Jackson 1990, ks. Sparkes 2002, 214.

täisen ihmisen omaelämäkerrallisesta tekstistä, siinä olisikin oltava jotakin universaalia, kuten elämäkerroista ja tarinoista tutkimuksessa kirjoittanut Leena Syrjälä toteaa.[284]

Oman kokemuksen tutkiminen tai sen käyttäminen menetelmänä on myös herättänyt kysymyksiä tutkimuksen luotettavuudesta. Jos tutkija on ainoa, jolla on pääsy tutkittavaan kokemukseen, tai jos menetelmä on vahvasti sidoksissa yksittäisen ihmisen, tutkijan kehoon, totutut läpinäkyvyyden kriteerit eivät täyty.[285] Tutkimuksessa oman kokemuksen tutkiminen ja siitä kirjoittaminen onkin varsin nuorta mutta ei olematonta. Uusia tutkimisen tapoja on nimetty eri tavoin, yleensä etnografiaan kytkien. Erityisesti amerikkalaiset yhteiskuntatieteilijät ja kulttuurintutkijat ovat kehittäneet autoetnografiaa tutkimussuuntana.[286] Uudeksi etnografiaksi tai vaihtoehtoehtoetnografiaksi kutsutuissa tutkimussuuntauksissa tarkastellaan tiedon tuottamisen prosesseja ja tutkijaa itseään sen sijaan, että tarkasteltaisiin viileästi ja etäännytetysti "toisia", tutkimuskohteita.[287]

Itämaisista lajeista ja juoksemisesta kirjoittanut Tapio Koski pohtii puhtaan käsitteellisen ymmärtämisen ja omakohtaisen kokemuksen eroa.[288] Kosken mukaan ihmisen suhde todellisuuteen on sitä monipuolisempi, mitä useamman aistin välityksellä keho on kosketuksissa maailmaan. Maailma on ihmiselle olemassa vain henkilökohtaisena kokemuksena, ja se, mikä koetaan kehossa, koetaan myös tajunnassa. "Oma kokemus tutkittavasta aiheesta antaa mahdollisuuden luetun suhteuttamiseen ja omakohtaisten ja omaperäisten näkökulmien avaamiseen."[289]

Koski kiteyttää osallistuvaksi liikunnanfilosofiaksi nimittämänsä tutkimusmetodin neljään teesiin, joissa hän pyrkii tuomaan näkyviin sen, miten kehollisuus ja tutkimuksen osallistuva luonne täydentävät toisiaan ja muodostavat objektivoivan ajattelun ylittävän tutkimuksellisen lähtökohdan:

> 1) Mitä useamman aistin välityksellä tutkija on kosketuksessa tutkimuskohteeseen, sitä monipuolisempi kokemus hänellä on kohteestaan.
>
> 2) Mitä lähempänä tutkija on kohdettaan, sitä parempia ja monipuolisempia havaintoja hän siitä saa.
>
> 3) Mitä kykenevämpi tutkija on kehona toimimaan maailmassa, sitä monipuolisempiin suhteisiin hän voi asettautua ja saada olioista kosketuksen.

284 Syrjälä 2001, 206.

285 Tutkimukseni alkuvaiheissa en vielä osannut perustella oman kokemuksen tutkimista esimerkiksi nojautumalla Michel Henryn ajatteluun. Tuolloin jouduin – erityisesti musiikintutkimuksen seminaareissa ja symposiumeissa – kuitenkin usein vastaamaan kysymykseen siitä, miten ihmeessä voin tutkia omaa kokemustani. Jyrkimmissä kommenteissa oltiin sitä mieltä, että niin ei *voi* tehdä. Ajat ovat kuitenkin muuttuneet jonkin verran, minkä lisäksi oma kykyni perustella ratkaisujani on ajan mittaan hiukan parantunut.

286 Autoetnografisia tekstejä on julkaistu mm. isän ja pojan suhteista, naistutkijan asemasta akateemisessa yhteisössä, sukupuolenvaihdosleikkauksesta ja äidin ja tyttären suhteista (ks. mm. Pelias 2002, Rushing 2002, Dent 2002 ja Church 2002). Suomalaisessa keskustelussa oma kokemus on tullut esiin erityisesti liikunnanfilosofisissa tutkimuksissa, ja myös kulttuurintutkimuksessa on viime aikoina ryhdytty ajattelemaan tutkimusprosessia perustavalla tavalla uudelleen (ks. mm. Koski 2000 ja 2005 sekä Klemola 2004).

287 Ks. Latvala & Peltonen & Saresma (toim.) 2004, 21–22. Musiikintutkimuksen alueella Kari Kurkela (2009, 56–57) luonnostelee mahdollisuutta oman taiteellisen toiminnan tutkimiseen.

288 Tosin Henryn kanssa ajatellen puhdas käsitteellinen ajattelukin perustuu kehon välittömälle kokemukselle itsestään. Kaikki tietäminen on juuriltaan kehollista.

289 Koski 2000, 39.

> 4) Mitä monipuolisemmin ja useammin tutkija on ollut kosketuksessa ja suhteessa tutkimuskohteeseen ja mitä monipuolisempia kosketuksen kautta syntyneet mielikuvat ovat, sitä paremmin hän ymmärtää kohteensa olemuksen ja konstituution (todellistumisen).[290]

Omassa tutkimuksessani nämä teesit ovat läsnä monellakin tavalla. En voi sulkea kehoni minulle kertomaa laulamisen tarkastelujeni ulkopuolelle – en silloinkaan, kun *tutkin* laulamista. Olen läsnä laulamisen tutkimisessani koko elävänä kehonani kaikkine aisteineni, kykyineni ja rajoitteineni. Voin jatkuvasti harjoittaa laulavaa kehoani, joka harjoituksen seurauksena "vastaa" herkemmin sille esitettyihin "kysymyksiin". Tämän kysymisen ja vastaamisen kautta voin työstää laulamisen kuvauksiani. Lähemmäksi tutkimuskohdetta tuskin enää voisin päästä. Entä olisiko syytä päästä etäämmäksi? Tapio Koski toteaa, että mikäli ihminen olisi vähääkään kauempana kehostaan, hän olisi liian kaukana siitä. Liian lähellä ei ikään kuin *voisi* olla.[291]

Kaikki laulavan kehon sisäinen tapahtuminen tuottaa aineistoa laulamisen kokemuksen kuvauksiin. Kuvauksia kirjoitettaessa tuo aineisto on ikään kuin käännettävä sellaiseen muotoon, että laulamisen kokemukset voisivat avautua myös niitä lukevalle ei-laulajalle. Ajan mittaan tärkeiksi kuvaamisen tavoiksi ovat sanojen ohella tulleet mielikuvat ja liikkeet, joiden kautta kokemisen tapa tulee jaettavissa olevaksi. Voin esimerkiksi kuvata tiettyä kokemusta tietynlaisella käden liikkeellä tai kehon painon siirrolla jalalta toiselle tai mielikuvalla hidastetusta jalkapallomaalista. Koettelen ja käytän näitä, jo toimiviksi osoittautuneita kuvia ja liikkeitä käytännön opetustyössäni jatkuvasti.

Olen kosketuksissa laulamiseen monella eri tavalla: laulajana, laulunopettajana ja tutkijana. Työssäni työskentelen omana kehonani, mutta opettajana myös autan muita työskentelemään omina kehoinaan, mikä merkitsee jatkuvaa oman ymmärryksen artikulointia itselle ja toiselle sekä pyrkimystä ymmärtää empaattisesti jonkun toisen laulamista tai päästä jollakin tavalla sisään hänen kokemukseensa. Muun muassa erilaisissa lautakunnissa joudun myös sanallisesti arvioimaan muiden laulamista – tilanne, jossa oma kehollinen kokemus laulamisesta ja laulamisen kuuntelemisesta liittyy yhteen laulamisen kulttuurin ja vanhan musiikin kulttuurin tuntemuksen kanssa.

Kosken mukaan omakohtaisuus – suora yhteys kokemuksen ja sen käsitteellisen esittämisen välillä – on tutkimuksen laatua ja kohdallisuutta lisäävä tekijä. Mitä enemmän välityksiä kokemuksen ja sen käsitteellisen esityksen välillä on, sitä epätäsmällisempi on lopputulos ja sitä epätäsmällisemmin merkitykset tulevat välitetyiksi.[292] Koski ajattelee, että

> mitä henkilökohtaisempi suhde tutkijalla on kohteeseensa, sitä adekvaatimpia ovat ilmiöstä esitetyt tulkinnat ja tulokset. Tutkimus koostuu tällöin kirjallisista lähteistä ja omakohtaisista kokemuksista, joita käytetään kirjallista materiaalia tukevana aineistona. Näiden kahden välillä on dialoginen suhde, eli ne hermeneuttisesti edesauttavat tutkijan käsitteellistä ymmärrystä aiheesta. Tutkimusprosessissa kuvauksen, analyysin ja tulkinnan rinnalla kulkee koko ajan mukana osallistuvan tutkijan itsereflektio.[293]

290 Koski 2000, 42.
291 Koski 2000, 42.
292 Koski 2000, 43.
293 Koski 2005, 80. Juoksemista tarkastelevassa kirjassaan Tapio Koski (2005) asettaa Maurice Merleau-Pontyn ja Martin Heideggerin ajattelun rinnakkain omien juoksemiskokemustensa kanssa.

Mitä kirjallisten lähteiden ja omakohtaisten kokemusten asettaminen dialogiin keskenään voisi tarkoittaa tässä tutkimuksessa, kun tarkastelun kohteena on Claudio Monteverdin varhaisten näyttämöteosten resitatiivit ja niiden laulaminen? Entä miten tällainen dialogi eroaa tutkimuksesta, jossa omakohtaista kokemusta musiikin tekemisestä ei ole?

Giulio Caccinin ja Jacopo Perin kaltaiset säveltäjä-muusikko-laulajat kirjoittivat 1600-luvun alussa oman aikansa yksinlaulumusiikin esittämisestä. Neljäsataa vuotta myöhemmin täysin toisessa kulttuurissa elävä, ei-italiankielinen musiikintutkija, joka ei itse toimi laulajan ammatissa, tarttuu noihin teksteihin ja Monteverdin resitatiiveihin, tutkii niiden nuottikuvaa, kuuntelee niiden levytyksiä ja ymmärtää resitatiivin laulamista omista, nykyhetkessä elävän musiikintutkijan lähtökohdistaan. Tuloksena on hänen positiostaan tuotettu tutkimusteksti, jonka joku lukee ja taas ymmärtää omista lähtökohdistaan. Tämä on yksi mahdollinen tutkimisen tapa.

Toinen mahdollinen, tässä tutkimuksessa valittu tapa on, että lähteiden äärellä oleva ammattilaulaja lukee noita tekstejä. Sen lisäksi hän pyrkii laulamalla tuomaan tutkimansa ja laulamansa musiikin ja siitä kirjoitetun tutkimustiedon lihaksi, osaksi omaa kokemustaan. Nuottien ja tekstin ”saaminen oikein” – pelkkä partituurin ”lukeminen ääneen” – ei riitä, vaan koulutetun laulajan on vuosien ajan perehdyttävä monipuolisesti kaikkeen laulujen esittämiseen ja esittämisen kontekstiin liittyvään, syvennyttävä aiheesta kirjoitettuun kirjallisuuteen ja itse musiikkiin. Laulaja ymmärtää, että Monteverdin resitatiivit sijoittuvat tärkeään murrosvaiheeseen renessanssiksi ja barokiksi kutsuttujen aikakausien rajakohdassa. Hän oppii elämään keskisävelvirityksessä, hallitsemaan tyyliin liittyvän koristelun, ymmärtämään klassis-romanttisesta ohjelmistosta poikkeavan tavan suhtautua tekstiin – puhuen laulamisen – ja monia muita asioita. Hän tekee tuon musiikin uudelleen lihaksi omassa elävässä laulajan kehossaan 400 vuotta sen säveltämisen jälkeen. Hänen tutkimuksensa ja tutkimustekstinsä rakentuu tuon taidon ja tietämyksen varaan. Musiikin ammattimaisesta harjoittamisesta ja kehollisesta olemisesta musiikissa tulee hänelle yksi musiikin tutkimisen menetelmä. Laulaja-tutkijan kirjoittama tutkimusteksti tulee jaettavan piiriin, muiden luettavaksi ja kommentoitavaksi. Kukin tekstiin tarttuva lukija ymmärtää sen omalla tavallaan, omista lähtökohdistaan, omassa kehossaan – ei oikein tai väärin.

3.1.2 Partituurit katseeni alla

Keskityn yhteen Claudio Monteverdin *Orfeo*-oopperan rooliin, Messaggieran lyhyeen mutta keskeiseen osuuteen, jonka pituus on vain vajaat 70 tahtia. Tarkasteluissani olen käyttänyt sekä näköispainoksen kopiota vuoden 1615 editiosta että Clifford Brownin editiota vuodelta 1993.[294]

Partituurin lukemisessa on kysymys koko laulajan kehostani, joka tulee kokonaisena mukaan lukemiseen alusta alkaen. Heti kun avaan partituurin, se alkaa tehdä työtään minussa, liikuttaa minua: työntää ja vetää, pysäyttää ja laittaa liikkeelle. Sormeni ovat hakeutumassa kuvitteellisille koskettimille, vaikka mitään käsien liikettä ei ulospäin näkyisikään. Samoin koko kehoni ensin valmistautuu monin eri tavoin laulamaan ja

294 Claudio Monteverdi 1615, Claudio Monteverdi 1993a.

sitten laulaa lukemaansa äänettömästi tai ääneen. Partituuri on ikään kuin tullut osaksi kehoani, ja sen avulla pääsen kiinni Monteverdin soivaan musiikkiin ja sen laulamisen kokemukseen. Se lepää pöydällä, mutta siinä määrin kuin se on jotakin minulle, se on aina minussa – ei silmieni edessä, katseen etäisyyden päässä.

Tähän keholliseen, lihalliseen lukemiseen tulee mukaan kaikki se, mitä tästä musiikista tiedän – kaikki, mitä minussa lukemisen hetkellä on. Ilman nuotinlukutaitoa minulla ei olisi mitään käsitystä, mistä notaatiossa on kysymys, ja kehoni olisi hiljaa ja ymmällään partituurin ääressä. Jos minulla ei esimerkiksi olisi käsitystä continuonsoiton perusteista, sormeni ehkä osaisivat hakeutua kerrallaan vain yhdelle koskettimelle kokonaisten sointujen soittamisen sijaan. Ilman italiankielen taitoa tavut nuottien alla olisivat minulle käsittämättömiä. Ilman tietoa tämän musiikin esittämiskäytännöistä partituuri soisi minussa ja liikuttaisi minua aivan toisella tavalla.

Tutkimuksessani olen tullut tietoiseksi muusikon toiminnassa arkipäiväistyneestä näkymättömästä tapahtumisesta ja sanallistanut sitä näkyväksi. Partituurin lukemisesta siten, kuin se tapahtuu muusikon kokemuksessa, on tullut yksi tämän tutkimuksen keskeisistä menetelmistä. Samalla se on tutkimisen kohteena.

3.1.3 Muiden laulaminen minussa: äänitteet ja esitykset

Partituurit ovat yksi osa sitä, mikä on olemassa maailmassa kaikkien ulottuvilla, ostettavissa, kotiin vietävissä, luettavissa. Toinen tällainen ikään kuin kaikkien ulottuvilla oleva aineisto on erinäiset kuunneltavissa ja katseltavissa olevat *Orfeo*-tallenteet, esimerkiksi levytykset ja videot.[295] Tallenteisiin tutustumisen lisäksi olen kuullut ja nähnyt kaksi elävää *Orfeo*-oopperaesitystä[296], joiden synnyttämät kokemukset ovat minussa kuitenkin enää hajanaisina jälkinä. Vielä etäämpänä menneisyydessä, vain hauraana muistona, on kokemus Speranzan roolin laulamisesta *Tragicomedia*-yhtyeen kanssa *Orfeon concertante*-esityksessä vuoden 1994 Stuttgartin kansainvälisillä vanhan musiikin festivaaleilla. Jos kuuntelussa edetään vielä syvemmälle siihen suuntaan, jossa materiaali ei ole muiden tavoitettavissa, maailmassa, kuuntelukokemuksiani ovat myöskin lukemattomat tilanteet, joissa olen opettanut tämänkaltaisen ohjelmiston laulamista muille laulajille. Näissä tilanteissa olen usein ollut ainoana kuulijana.[297]

Laulamisen kuunteleminen, maailmassa olevan laulamisen tuleminen minuun, tapahtuu periaatteessa samalla tavalla kuin partituurin lukeminenkin.[298] Laulun kuunteleminen liikuttaa kuuntelevaa laulajan kehoani, eikä minun tarvitse laulaa ääneen tuon toisen laulajan mukana saadakseni kokemuksen siitä, miltä hänen laulamisensa minun kehossani tuntuu.[299] Kehoni kuuntelee ja liikkuu laulamisen mukana, ikään kuin laulaa

295 Erityisesti tutkimukseni alkuvaiheessa kuuntelin muun muassa Jürgen Jürgensin (1974), Nicolaus Harnoncourtin (1981), Nigel Rogersin ja Charles Medlamin (1984), John Eliot Gardinerin (1985), Philip Picketin (1991), René Jacobsin (1995), Gabriel Garridon (1996) ja Emanuel Haïmin (2004) johtamia levytyksiä.

296 Drottningholmin linnan oopperan esitys 1.8.2007 ja Vantaan barokin concertante-produktio 18.8.2007.

297 Laulujen työstäminen tapahtuu tyypillisesti opettajan tai korrepetiittorin kanssa. Yleensä läsnä ei ole muita. Mestarikurssi on erityistilanne, jossa kaikki kurssin osallistujat voivat kuunnella ja katsella työskentelyä.

298 Avaan laulun kuuntelemisen kokemustani lähemmin luvussa 7.

299 Äänitteen kanssa ääneen laulamisen kokemukseen huomiotani kiinnitti kuuntelukokemusta psykoanalyyttis-semioottisesti tutkiva Jarmo Huhta (HY). Marko Aho on Olavi Virran laulamista käsittelevässä artikkelissaan tarkastellut empaattista, koko keholla kuuntelemista. Kuulijat eivät käsittääkseni kuitenkaan ole laulaneet Virran mukana ääneen. (Aho 2005.) Olen lakannut laulamasta äänitteiden mukana jo kauan sitten, vaikka toki muistan teini-iässä levyä kuunnellen laulaneeni esimerkiksi Brahmsin viulukonserttoa ja samalla tanssineeni ympäri huonetta.

äänettömästi, mutta lauluääntä ei tule. Äänihuulet eivät lähesty toisiaan ääntä tuottaakseen, ja siksi ääntä ei synny. Koska en laula ääneen, en myöskään peitä tuon toisen laulamista omalla äänelläni tai sulaudu hänen ääneensä. Voin täysin keskittyä hänen laulamisensa minussa aikaansaaman sisäisen liikkeen aistimiseen.

Kuuntelemisen kokemukseen tulee mukaan esimerkiksi laulamiseen, soittamiseen, musiikkiin ja tekstiin liittyviä asioita siinä määrin, kuin ne ovat olemassa kuuntelijassa. Voin laulaja-kuuntelijana tehdä huomioita vaikkapa laulamisen puhtaudesta, äänenkäytön tavoista, italian kielen lausumisesta, laulajan ratkaisuista *musica fictan* suhteen, laulajan tekstin laulamisen *sprezzaturasta* tai sen puutteesta, temponkäsittelystä, yksittäisten äänten muotoilun tavasta, fraseerauksen hengittävyydestä, kappaleen kokonaisuuden muotoutumisesta mielessäni, retoristen figuurien tapahtumisesta laulamisessa, erityisten harmonisten käänteiden huomioimisesta agogiikan, dynamiikan ja äänenvärin avulla, continuon soittamien sointujen laadusta ja niin edelleen loputtomiin.

Minun ei tarvitse tietoisesti keskittyä näihin osa-alueisiin yksi kerrallaan, vaan laulaen kuunteleva kehoni ikään kuin poimii niitä esiin, mikä myös mahdollistaa niiden valikoivan sanallistamisen esimerkiksi opetus- tai arviointitilanteessa. Kaiken sanallistaminen opetustilanteessa olisikin niin opettajan kuin opiskelijankin kannalta mahdoton vaihtoehto. Toki voin myös tietoisesti keskittyä kuuntelemaan jotakin tiettyä asiaa. Usein tällainen kuuntelu kuitenkin keskeytyy kehon tuodessa esiin jotakin tuon etukäteen päätetyn kuuntelemisen kehyksen ulkopuolista.

Kehossa kuuntelemisessa ei kuitenkaan missään tapauksessa ole kysymys jonkinlaisesta tiedottomasta heittäytymisestä musiikin virtaan. Ammattimuusikolle musiikin kuunteleminen saattaakin juuri tästä syystä olla ongelmallista: esityksen eri osatekijöiden arviointi ja usein myös tuon arvioinnin sanallistaminen omassa mielessä on usein väistämätöntä, vaikka kuulijana ehkä toivoisi musiikin vain tapahtuvan, ilman analyysia ja arviointia. Ammattimuusikko ei useinkaan pysty ”vain kuuntelemaan ja nauttimaan”, sillä oma muusikon keho ja tietäminen tulevat jatkuvasti mukaan kuuntelemiseen. Joskus, liian harvoin, arvioiminen pysähtyy: musiikki tulee minuun tavalla, joka riisuu minut analyysin aseista, vie minulta mahdollisuuden artikuloida kuulemaani, jakaa se analyysin avulla lähemmin tarkasteltaviksi osasiksi.

3.1.4 Muiden tieto minussa: esittämiskäytännön jaettavissa oleva tieto

Tutkimuksen toisessa pääjaksossa tarkasteltava musiikinhistorian- ja teorian sekä esittämiskäytännön jaettavissa oleva ja tutkimuksessa laajalti kommentoitu lähde- ja tutkimustieto on keskeistä tämän ohjelmiston esittäjälle. Lähestyn sitä laulaen puhumisen näkökulmasta. Koska Monteverdin resitatiivit perustuvat puhumiseen ja koska barokkimusiikin laulajalle työskentely puhutun tekstin kanssa on elimellinen osa kappaleen harjoittamista, tarkastelen (luvussa 6) myös Monteverdin ajan puhumista ja puhetekstin työstämistä käsittelevää kirjallisuutta. Tämä painotus erottaa tutkimukseni instrumentalistien tekemästä retorisen musiikin esittämiskäytännön tutkimuksesta.

Monet tässä työssä tarkastellut esittämiskäytäntöä koskevat tosiasiat ovat tämän ohjelmiston esittäjälle niin jokapäiväisiä, ettei niitä enää tarvitse ajatella. Pyrin koke-

muksen kuvauksessani kuitenkin tuomaan mukaan myös tätä, minussa jo taka-alalle painunutta tietämistä. Tavoitteenani on yhtäältä tehdä näkyväksi sellaisia asioita, jotka ovat esittäjälle itsestään selviä mutta jotka jollekulle toisenlaiseen ohjelmistoon perehtyneelle saattavat olla hyvinkin vieraita. Toisaalta haluan yrittää tuoda näkyviksi myös joitakin sellaisia hiuksenhienoja eroja, jotka kuuntelutilanteessa ovat leimallisesti tähän musiikkiin erikoistuneen laulajan tiedostettavissa.

Olen valinnut lähteistöni sen perusteella, mitkä lähteet ovat keskeisiä tämän musiikin esittäjälle eli joiden pohjalta barokkilaulaja ratkaisujaan tekee. Siksi käytän melko runsaasti myös sekundaarilähteitä, jotka esittämiskäytäntöjen historian tutkimisessa olisi toki syytä mahdollisuuksien mukaan korvata primaarilähteillä. Esittäjä on kuitenkin usein tekemisissä nimenomaan sekundaarilähteistön kanssa. Keskeisten primaarilähteiden pariin hakeutuminen tulee esittäjälle ajankohtaiseksi usein vasta syvennyttäessä tiettyyn ohjelmistoon tai haettaessa vastausta johonkin tiettyyn kysymykseen. Systemaattiseen lähteiden tutkimiseen ei muusikon arkipäivässä useinkaan ole aikaa, jollei jokin projekti tee sellaista välttämättömäksi.

Suhtautuminen kriittisesti Monteverdin ajan musiikkia valottaviin lähteisiin on ollut haasteellista erityisesti kahdesta syystä. Ensimmäinen koskee Monteverdin paikkaa musiikin historiassa, renessanssiksi ja barokiksi kutsuttujen säveltämisen ja esittämisen tyylien rajakohdalla. Missä määrin tuon rajakohdan ympärillä syntyneet renessanssi- tai barokkilähteet tarjoavat tietoa Monteverdin musiikin esittäjälle? Olisiko syytä painottua lähteiden valinnassa enemmän renessanssin kulttuuriin, johon Monteverdi kasvoi, vai barokin kulttuuriin, joka vallitsi hänen aikansa jälkeen? Niiltä osin kuin tarkasteluni on kohdistunut Monteverdin ajan musiikin rakenteisiin ja säveltämisen käytäntöihin käyttämäni lähteistö on ollut peräisin ensisijaisesti 1500-luvulta, joskin esimerkiksi musiikin retoriikan osalta kirjallisuus on ollut osin 1600-, jopa 1700-luvulta. Monteverdin ajan laulumusiikin esittämisen tapojen tarkastelussani olen turvautunut lähteisiin hyvinkin kattavalta ajalta, antiikin retoriikan oppaista Monteverdin oman ajan teksteihin ja joiltakin osin (esim. Christoph Bernhard ja Johann Mattheson) vielä niiden ohikin.

Tärkeäksi Monteverdin musiikkia käsittelevien lähteiden arvioinnissa on osoittautunut myös kysymys siitä, onko juuri joku tietty lähde kiinnostava nimenomaan resitatiivin kaltaisen ”puhe-musiikin” laulamisen kannalta vai suuntautuvatko sen kommentit pikemminkin sooloaarian tai soolomadrigaalin kaltaisten ”musiikki-musiikin” lajien esittämiseen.[300] Musiikkiin keskittyvien lähteiden lisäksi olen luvussa 6 käyttänyt myös puhumisen ja puheäänen kirjallisuutta, joka on osaltaan valottanut resitatiivin esittämisen esikuvia ajan puhekulttuurissa.

3.2 Laulajan kokemuksen sanallistamisen haaste

Kirjoittaminen on varsinkin tutkimuksen loppuvaiheessa muodostunut tärkeäksi tutkimisen menetelmäksi. Aluksi sanoja ei kuitenkaan ollut, ja aiemmin vaivattomalta tuntunut kirjoittaminen muuttui harmittavan vaivalloiseksi. Kannoin mukanani muistikirjaa, johon en kuitenkaan osannut kirjoittaa juuri mitään, eikä tekstiä koneenkaan

300 Selvittelin musiikki-musiikin ja puhe-musiikin välistä eroa johdannossa, luvussa 1.1.1.

äärellä tuntunut syntyvän. Sen sijaan luin, lauloin ja ajattelin toivoen, että se johtaisi jonnekin. Myöhemmin sanottavan tiivistyminen jonkinlaiseksi yhdeksi suuremmaksi ajatukseksi on aiheuttanut sanallistamisen tulvan. Varsinkin viimeisessä vaiheessa pieneen muistikirjaani kirjoittamani oivallukset ovat koneen ääreen palattuani laajentuneet laajoiksi kokonaisuuksiksi. On selvää, että pitkällinen työskentely tutkimisen ja kirjoittamisen kanssa on muuttanut minua. Oman kokemustekstin julkaiseminen myös muuttaa sen, mitä olen toisille: tästä lähtien "se laulaja, joka..."

Olen työn edetessä käynyt läpi useita erilaisia kirjoittamisen tapoja ja tässä tutkimuksessa päätynyt yhteen ratkaisuun. Kirjoittamisen tapani on edelleen työn alla. Tässä luvussa pohdin aluksi kokemuksen sanallistamisen haastetta, minkä jälkeen avaan autoetnografiaa tutkimisen ja kirjoittamisen suuntauksena sekä autoetnografisen tekstin kirjoittamisen ja lukemisen haasteita. Lopuksi kuvailen omaa kirjoittamisprosessiani, sen eri vaiheissa tekemiäni ratkaisuja ja kirjoittamieni tekstien piirteitä.[301]

Tieteellisen kirjoittamisen oppaissa tieteelliselle tekstille asetetaan yksitulkintaisuuden, loogisuuden ja ymmärrettävyyden vaatimuksia.[302] Edelleen "tekstin asiasisällön on ajateltu olevan irrallaan siitä, miten sisältö esitetään ja kenelle se esitetään".[303] Nämä vaatimukset onkin epäilemättä syytä täyttää sitä huolellisemmin, mitä yksiselitteisemmästä asiasta on kysymys. Esimerkiksi renessanssin säveljärjestelmä on syytä kuvata yksitulkintaisesti, loogisesti ja ymmärrettävästi. Kun siirrytään pois puhtaan järjestelmän piiristä elävän musiikin tekemisen todellisuuteen, säveljärjestelmän tarjoama sävelten valikko kuitenkin muuttuu moniselitteiseksi ja joiltakin osin epäloogiseksi tai vaikeasti ymmärrettäväksi. Lisäksi säveljärjestelmän kuvauksen asiasisältö saattaa tulla ymmärretyksi tavoilla, jotka ovat sidoksissa kuvauksessa käytettyihin sanoihin ja tuon kuvauksen lukijan positioon. Esimerkiksi renessanssin säveljärjestelmän kuvaukseni (luvussa 4.2) on tekstin työstämisen eri vaiheissa herättänyt joissakin lukijoissa hämmentäviä kysymyksiä, joita en lainkaan osannut ennakoida. Joissakin toisissa lukijoissa kuvaus taas ei herättänyt mitään kysymyksiä. Oliko kuvaukseni siis yksitulkintainen, looginen ja ymmärrettävä vai monitulkintainen, epälooginen ja vaikeasti ymmärrettävä? Johtuivatko kysymykset siitä, että jotkut lukijat eivät tunteneet tekstin asiasisältöä, kun taas joillekuille toisille se oli erittäin tuttu? Entä missä säveljärjestelmän kuvauksen asiasisältö olisi irrallaan siitä, millaisia sanoja sen kuvaamiseen valitsen tai kuka kuvauksiani lukee?

Muusikon tietäminen ja muusikon tavat tarttua musiikkiin ja työstää sitä ovat toistaiseksi suurelta osin jääneet sanallistamatta. Muusikolta kysytään ehkä hänen historiastaan, opettajistaan, kilpailumenestyksestään, tulevaisuuden suunnitelmistaan, mutta ei juurikaan siitä, mitä hän päivittäin musiikin kanssa tekee, miten musiikki hänelle on ja miten hän kehossaan musiikkia työstää. Tässä tutkimuksessa pyrin sanallistamaan tätä puolta muusikkona olemisesta.

Sanallistaminen ei kuitenkaan ole aivan yksinkertaista. Kuten tutkimuksen toisessa pääjaksossa käy ilmi, jotkut jo näkyvissä olevat, tavalla tai toisella osaksi jaettavissa ole-

301 Osallistuminen Jyväskylän yliopiston järjestämään kesäkouluun (*Personal Writing*, vuonna 2002), jossa teemana oli autoetnografia ja kouluttajina muun muassa Carolyn Ellis ja Arthur Bochner, osaltaan ikään kuin antoi minulle luvan oman kokemuksen tutkimiseen ja siitä kirjoittamiseen.

302 Kniivilä ym. 2007, 18. "Tieteellisen tekstin on oltava mahdollisimman yksitulkintaista ja loogisesti etenevää. Lukijan pitää pystyä ymmärtämään, mitä kirjoittaja tarkoittaa".

303 Kinnunen & Löytty 2002, 7. Kirjoittajat kiinnittävät huomiota myös tieteellisen tekstin retoriikkaan ja vakuuttavuuteen.

vat asiat sanallistuvat suhteellisen vaivattomasti. On olemassa sovittuja tapoja puhua siitä, mikä on kaikkien tavoitettavissa joko partituurissa nuotinnettuna (esimerkiksi säveltasot, aika-arvot, laulun teksti, säveltäjän kirjoittamat numerot ja soitinnus- ja muut ohjeet) tai esittämiskäytännön tutkimuksen näkyväksi tekemänä, vaikkakin ehkä partituurista ikään kuin ”puuttuvana” (esimerkiksi temperointi, retoriset figuurit, *musica ficta* ja vaihtoehdot basson päälle soitettaviksi soinnuiksi).[304] Kun laulajan kokemus tulee osaksi tämän jaettavissa olevan sanallistamista, sanojen taipuminen läpinäkyviksi viestinnän välineiksi kuitenkin tulee asetetuksi kysymyksen alaiseksi.

Vakiintuneet musiikista puhumisen tavat ovat käytössä myös muusikoiden maailmassa, ja usein ne myös helpottavat toimimista yhdessä. Yhteismusisointitilanteessa voimme vaikkapa ilmaista valitsemamme tempon metronomilukeman avulla. Voimme esimerkiksi antaa joillekin karaktääreille sellaisia suhteellisia määreitä kuin *forte* ja *piano* (voimakkaasti tai hiljaa) tai *adagio, andante* tai *allegro* (hitaasti, käyden tai nopeasti). Voimme käyttää soittamistamme ja laulamistamme säveltasoista ja aika-arvoista notaatiojärjestelmän mukaisia nimityksiä. Nämä sanat ovat käyttökelpoisia ja välttämättömiä apuvälineitä tilanteissa, joissa aikaa on vähän. Niiden avulla toki päästään kiinni johonkin, mutta varsinaisesti musiikista käytettyjen sanojen kehossa syntyvät merkitykset koetellaan soivassa tapahtumisessa. Soittamalla tai laulamalla selviää, millainen oman kehon kokemus voisi tällä kertaa olla artikuloitavissa vaikkapa temposanalla *allegro*.

Yhteismusisointitilanteissa pakkoa kokemuksen sanallistamiseen ei suinkaan aina ole, sillä suurin osa muusikoiden välisestä ymmärtämisestä tapahtuu sanoitta, soittamalla ja laulamalla. Laulaja siis voi laulamisellaan saada aikaan muutoksia soittamisessa ja päinvastoin. Esimerkiksi hengittämällä tietyllä tavalla ilmaisen continuolle, miten toivoisin heidän soittavan tauon kohdalla olevan soinnun ja missä tempossa toivon sitä seuraavan jakson olevan. Kiihdyttämällä laulaen puhumiseni tempoa ilmaisen toki toivovani *accelerandoa*, mutta sen lisäksi toivottavasti ilmaisen myös paljon muuta, puhujan mielentilaan ja puhumisen tapaan liittyvää. Usein tämä riittää, mutta jos ei riitä, tapahtumisen sanallistaminen on – vastentahtoisesti – otettava avuksi.

Musiikintutkimuksessa ja muusikoiden käytännössä vakiintuneiden musiikista puhumisen tapojen lisäksi on olemassa käyttökelpoisia, arkikokemukseen liittyviä ilmauksia. Voimme olla yhtä (tai myös eri) mieltä siitä, että kuulemassamme esityksessä oli kiireen tuntu – aistimme kiireen. Laulajan ääni saattoi kuulostaa kirkuvalta: kokemus esimerkiksi kirkuvasta lapsesta, naisesta tai lokista on tuttu. Oman yksittäisen kehollisen ymmärtämisen ja kehon muistin tasolla kokemus esimerkiksi kirkumisesta muotoutuu kuitenkin omanlaisekseen, ainutlaatuiseksi ja sanojen tavoittamattomissa olevaksi. Jos kokemuksen artikulointi on tarpeen, on valittava tietyt sanat ja toivottava, että lukija tai kuulija saa kiinni edes jostakin kokemuksen aspektista.

304 Arkielämän toimivuuden kannalta sanat ovat hyödyllisiä, ja usein ne myös vaikuttavat varsin yksiselitteisiltä, vaikka eivät suurennuslasilla katsoen sitä ole. Jos bussin sanotaan lähtevän kello 18.15, se usein myös lähtee silloin. Ja kaikki tuohon kellonaikaan paikalle ehtineet ehtivät siihen – edellyttäen, että heidän kellonsa ovat samassa ajassa kuljettajan kellon kanssa. Jos ilmoitan teekaupan myyjälle haluavani 100 grammaa assamia, tuon määrän hän myös minulle antaa, suunnilleen. Määrä voi olla 99,7 grammaa tai 99,76 grammaa, ja vaa’assakin voi olla jotakin pientä vikaa. Arkielämä tulisi kuitenkin aika mutkikkaaksi, jos tällaisten sanojen merkitys eri puhujille olisi täysin erilainen. Kaikki sanat eivät kuitenkaan ole tällaisia, yhteisesti sovituilla tavoilla jaettavissa olevaan todellisuuteen kiinnitettyjä, eikä merkityksen jaettuus toimikaan samaan tapaan kaikilla sanomisen osa-alueilla.

Tässä tutkimuksessa kirjoitan minussa tietynlaiseksi kompostoituneesta kokemuksestani, joka mahdollistaa sen, että minun on mahdollista esittää Monteverdin resitatiiveja tietoisena monista niiden esittämiseen liittyvistä seikoista ja sanallistaa tätä kokemustani myös muille. Kirjoittamalla näkyviin muusikko-laulajan kehollista taitamista ja tietämistä pyrin avaamaan muusikko-laulajan musiikin kanssa olemisen tapaa. Samalla musiikki tulee määritellyksi uudella tavalla, elävän kehon sisäisenä liikkeenä. Yleisemmin pyrin kuvauksillani havainnollistamaan Michel Henryn kuvaamaa ihmisen kokemisen tapaa siten kuin olen sen ymmärtänyt ja ehkä jopa esittämään Michel Henryn ajattelusta jonkinlaisen käytännön sovelluksen, jossa laulajan orgaaninen keho kuvataan maailman tapahtumisen paikkana ja laulamisen vastuksena.

Oma kokemukseni laulajana ja erityisesti opettajana on merkinnyt minulle kenttää, jolla olen kehittänyt laulamisen sisäisen liikkeen artikuloinnin tapoja. Tapahtumisen kuvauksissani voin esimerkiksi hyödyntää ulkoisesti havaittavia, esimerkiksi käden liikkeitä tai sitten turvautua metaforiin ja tarinoihin. Edelleen voin näyttää omalla hengittämiselläni, millainen hengitys tuottaa laulussa toivotun, ymmärrettävän lopputuloksen, tai laulaa opiskelijalle eteen. Voin myös kuvata arkielämän tilanteen, jossa tapahtuminen ja liike on jotenkin samankaltaista kuin laulaessa. Lisäksi minun on ehkä mahdollista sanallistaa laulamisen minussa aikaansaamaa emootiota kertomalla jokin minua koskettanut tarina tai tilanne, jonka kautta oppilas saattaisi päästä kiinni johonkin samantapaiseen.[305]

Näiden, osittain artikuloitavissa olevien asioiden lisäksi laulamisessa ja kuuntelemisessa tapahtuu asioita, joiden artikuloiminen tuntuu lähes tai täysin mahdottomalta. Olisiko niissä kysymys kauneudesta ja totuudesta? Kysymys on ohimenevistä hetkistä, jolloin jotakin hyvin erityistä tapahtui – musiikin kosketus ehkä suorastaan satutti, osui johonkin sellaiseen, jonka en itsekään tiennyt olevan olemassa ja joka sai minut reagoimaan odottamattomalla tavalla. Vaikka me tällaiset ohimenevät hetket tunnistammekin, niitä kuvaavat, väkisin valitsemamme sanat tuntuvat virheellisiltä ja banaaleilta. Usein sille ei olekaan tarvetta – lyhyt viittaaminen kosketetuksi tulemisen kokemukseen tuntuu riittävän. "Jokin ohitse kiitävä hetki, tuskin huomattava sointu, sointi tai sävelletty runonpätkä, taidolla sommiteltu kudelma, joka koskettaa ja kouraisee kuin ei koskaan ennen", joka "tuskin päätyy historian lehdille tai lööppeihin; ehkä joskus vain jutusteluun ystävien kesken siitä, kun musiikki toimi."[306]

3.2.1 "Sydämellisen taidokasta autoetnografiaa"

Tärkeä vaikute kirjoittamiselleni on ollut Yhdysvalloissa yleistynyt suuntaus, autoetnografia, oman kokemuksen tutkiminen ja siitä kirjoittaminen.[307] Autoetnografia on Carolyn Ellisin ja Arthur Bochnerin mukaan autobiografinen kirjoittamisen ja tutkimisen

305 Kokemukseni mukaan kaikki laulunopettajat, riippumatta laulettavasta ohjelmistosta, käyttävät tämäntyyppisiä laulamisen sanallistamisen ja kuvallistamisen tapoja.

306 Länsiö 2008.

307 Autoetnografia on ehkä yleisin nimitys tälle tutkimussuunnalle. Sitä on kutsuttu myös auto-antropologiaksi, autobiografiseksi etnografiaksi tai sosiologiaksi tai persoonalliseksi/itse-narratiiviseksi tutkimukseksi ja kirjoittamiseksi. (Anderson 2006, 373.)

tapa, jossa henkilökohtainen ja kulttuurinen liittyvät toisiinsa. Tämä henkilökohtaisen ja kulttuurisen dialogi voi tapahtua monin erilaisin tavoin ja painotuksin.[308]

Tässä tutkimuksessa henkilökohtaisen ja kulttuurisen dialogi tuottaa kuvauksia laulajan sisäisestä kehollisesta kokemuksesta, johon ympäröivässä maailmassa oleva on tullut ja jatkuvasti tulee monin eri tavoin. Tavoitteena on kuvata laulamisen taitoon kasvaneen ihmisen kehollisen kokemisen tapaa, ei niinkään muusikkouden tai vanhan musiikin esittämisen kulttuuria. Michel Henryn kanssa ajatellen tämäntapaisen erottelun tekeminen kulttuurisen ja henkilökohtaisen välillä ei tosin tunnu kohdalliselta, ja myös Ellis ja Bochner toteavat erojen näiden kahden näkökulman välillä usein hämärtyvän ja katoavan. Painopisteen voidaan silti ajatella asettuvan vahvasti henkilökohtaisen kokemuksen kuvaamiseen, kulttuurin jäädessä osaksi yksittäistä kokemusta.

Kokemuksen kuvausten kirjoittamisessa olen pysytellyt asiaproosan puitteissa. Toki myös muunlaiset ratkaisut (esimerkiksi Ellisin ja Bochnerin mainitsemat novellit, runot, fiktio, päiväkirjat, fragmentit, monitasoiset kuvaukset) olisivat saattaneet olla mahdollisia.[309] Autoetnografiassa tekstien syntymisen tapaa tai tutkimisen menetelmää ei välttämättä juurikaan avata tai kommentoida, vaan kirjoittajat pyrkivät usein kiskaisemaan lukijan keskelle kokemusta, kuten tekee Christine E. Kiesinger muutaman rivin mittaisen johdannon jälkeen: ”In my early twenties, I realized that the anger and hatred I felt toward my father was destroying me.”[310]

Carolyn Ellis luonnostelee ”sydämellisen taidokkaaksi autoetnografiaksi” (”he*art*-ful autoethnography”) kutsumansa tutkimisen ja kirjoittamisen piirteitä.[311] Ellisin kuvausta omaan laulamisen tutkimukseeni soveltaen haluan ottaa oman elävän kehoni – kaikkineen, vahvuuksineen ja haasteineen – mukaan tutkimukseen. Keskityn konkreettiseen laulajan kokemukseen ja kuvaan sen yksityiskohtia niin, että se tulee mahdollisimman eläväksi lukijalle. Tuon musiikin esittämisen tutkimuksen laulajan ulkopuolisesta maailmasta osaksi laulajan kehollista kokemusta. Kiinnitän huomiota siihen, millaista laulajaksi tuleminen ja laulajana oleminen on laulajan näkökulmasta, kun tähän asti laulajuutta on tarkasteltu usein anatomis-fysiologisena mekanismina ja toisaalta urallaan menestyneen laulajan näkökulmasta.[312]

Autoetnografia ei ole yksi yhtenäinen, yhteiskuntatieteiden piirissä kehittynyt tutkimisen ja kirjoittamisen tapa, vaan se jakautuu useiksi lähestymistavoiksi, joista lähes koulukuntina erottuvat analyyttinen ja evokatiivinen autoetnografia.[313] Leon Andersonin mukaan analyyttisen autoetnografian keskeisiä periaatteita ovat 1) tutkijan täysi osallisuus tutkimassaan ryhmässä, 2) refleksiivisyys tai tutkijan tietoisuus omasta suhteestaan ja vaikutuksestaan tutkittavaan ympäristöön ja informantteihin, 3) tutkijan näkyvyys tuotetussa tutkimustekstissä, 4) dialogi itsen lisäksi myös muiden informanttien kanssa, sekä 5) sitoutuminen analyyttisyyteen, mikä sulkee pois pelkän henkilö-

308 Ellis & Bochner 2000.
309 Ks. Ellis & Bochner 2000.
310 Kiesinger 2002, 95.
311 Ellis 1999, ks. Sparkes 2002, 210.
312 Ava Numminen (2005) tosin avaa laulamisen tutkimusta uuteen, kiehtovaan suuntaan sikäli, että hänen kohteenaan ovat ihmiset, jotka kokevat, etteivät osaa laulaa.
313 Analyysi viittaa tarkasteltavan ongelman tai kysymyksen pilkkomiseen pieniin osiin, joita ratkomalla itse pääongelma tai -kysymys voidaan loppujen lopuksi ratkaista. Evokatiivisuus (lat. *ē-vocō*) taas viittaa siihen, että toiminnan tavoitteena on aiheuttaa, herättää tai synnyttää jotakin.

kohtaisen kokemuksen tai sisäpiirinäkökulman artikuloinnin tai emotionaalisen reaktion herättämisen lukijassa.[314]

Evokatiivisen autoetnografian edustajat eivät kuitenkaan ole valmiita siistimään omia, sotkuisia ("messy") tekstejään ja palaamaan takaisin viattomaan, siistiin autoetnografiaan, mihin he kokevat analyyttisen suuntauksen edustajien heitä ajavan.[315] He haluavat jatkossakin kirjoittaa evokatiivisia, erittäin henkilökohtaisia, paljastaviakin tutkimustekstejä, joissa he kertovat jotakin omasta eletystä kokemuksestaan ja joissa henkilökohtainen samalla asettuu suhteeseen kulttuurisen kanssa. Tällaisten tarinoiden voima riippuu siitä, miten tosiksi ne muodostuvat lukijalle; miten vahvasti lukija uskoo, että tarinassa kuvattu todella tapahtui kirjoittajalle.[316] Tavoitteena on herättää lukijassa kokemus ja ehkä jopa tunnereaktio, jonka kautta tämä voi päätyä omiin johtopäätöksiinsä. Näin tapahtuu esimerkiksi jo mainitussa Christine E. Kiesingerin tekstissä, joka käsittelee kirjoittajan vihaa isäänsä kohtaan, tai Beverley Dentin kuvauksessa sukupuolenvaihdosleikkauksen kokemuksestaan.[317]

Evokatiivisen autoetnografian kirjoittaja saattaa hyödyntää erilaisia kaunokirjallisuuden keinoja kuten muistiin palautusta, voimakasta kuvakieltä, lihallistettuja ja eläviä henkilöitä, epätavallisia sanankäänteitä, sanaleikkejä, alatekstejä, viitteitä ja vihjauksia, takautumia ja viittauksia tulevaisuuteen, sävyn vaihdoksia, yleisen kuvausta yksityisen kautta, dialogia ja sisäistä monologia. Kirjoittaja pidättäytyy tulkinnasta odottaen lukijoiden "elävän tapahtumat uudelleen" emotionaalisesti, kirjoittajan kanssa. Jotkut tekstit ovat kuvitteellisia kertomuksia, toiset henkilökohtaisia kirjoituksia, joissa pyritään rehellisyyteen ja paljastamiseen. Usein autoetnografiat ovat kertomuksia, jotka eivät ole tulleet kerrotuiksi ja joihin lukijat saattavat samastua.[318]

Analyyttisen autoetnografian periaatteet 1 ja 3 (ja myös 5 joiltakin osin) toteutuvat myös tässä tutkimuksessa, mutta kysymys muista informanteista ja sisäpiirinäkökulman artikuloinnista jarruttaa sitoutumistani analyyttisen autoetnografian periaatteisiin. Toisaalta sitoutuminen evokatiivisen autoetnografiaan ei sekään ole ongelmatonta. Vaikka sekä oman kokemuksen mahdollisimman rehellinen kuvaus että lukijani reaktio lukemaansa tekstiini ovat minulle tärkeitä, evokatiivisen autoetnografian paljastavuus ja lukijan tunnereaktion esiin houkutteleminen jäävät kuitenkin vieraiksi. Teksteissäni ei olekaan kysymys minun elämääni koskevien paljastusten tekemisestä tai tunteiden herättämisestä vaan kokemuksen kuvausten lukijalle tarjoamasta mahdollisuudesta ajatella toisin. Ajattelenkin omien kokemustekstieni sijoittuvan jonnekin analyyttisen ja evokatiivisen autoetnografian välimaastoon.

Tutkija voi painottaa eri aspekteja autoetnografisessa tekstissään. Joko hän koros-

314 Anderson 2006, 378–388. Analyyttinen etnografia – ja myös analyyttinen autoetnografia – asettuu kaupunkiympäristöä tutkineen Chicagon sosiologisen koulukunnan piiriin (ks. Denzin 2006, 420–421).

315 Denzin 2006, 421–422. Denzin on valmis tekemään lopun Chicagon koulukunnan edustamasta etnografiasta, joka hänen mielestään keskittyy maailman kuvaamiseen metodien avulla, keskittyy pieneen määrään keskeisiä teemoja ja sanoutuu irti tutkimuksen poliittisuudesta ja pedagogisuudesta – mahdollisuudesta vaikuttaa lukijoihin radikaalilla tavalla (Denzin 2006, 421–423.)

316 Antti Eskola (2000, ks. Saarnivaara 2002, 139) toteaa uskontoa käsittelevässä kirjassaan: "Kun kohta lähden selittämään tähän kirjaan johtanutta kiinnostustani uskontoon kertomalla jotakin elämästäni, ei kannata kysyä, kuinka tarkasti kertomani on totta. Jos selitys tuntuu järkeenkäyvältä ja valaisevalta, on tarkkuus toissijaista. Ollakseen järkeenkäypä ja valaiseva, kerrotulla täytyy olla totuuteenkin jokin erityinen suhde. Kuitenkin tärkeämpää kuin yksittäisten lauseiden totuus on se, onnistuuko kertomus kokonaisuudessaan sanomaan puhutusta asiasta jotakin mielenkiintoista."

317 Kiesinger 2002, Dent 2002.

318 Richardson 2000.

taa tutkimisen prosessia (kreik. *graphia* = kuvaus), kulttuuria (*ethnos* = kansa, rotu) tai kirjoittajaa itseään (*autos* = itse). Usein tutkija kuitenkin liikkuu joustavasti näiden aspektien välillä.[319] Omassa kirjoittamisessani nämä kaikki ovat läsnä. Oma kokemukseni on ikään kuin se kenttä, jolla minun on mahdollista toimia muusikkona, pedagogina ja tutkijana ja jolla minun on mahdollista tutkia laulamista kehollisena tapahtumisena. Musiikin esittämisen ja tutkimisen kulttuuri on tullut osaksi minua ja läpäisee kaiken laulamiseni, tutkimiseni ja kirjoittamiseni.

Autoetnografiaan liittyy usein narratiivi itse kirjoitusprosessista. Tällainen kirjoittamistarina paikantaa kirjoittamisen osaksi kirjoittajan muuta elämää, esimerkiksi opinalan sisäisiä jännitteitä, akateemisia väittelyitä tai oman laitoksen politiikkaa. Kirjoittamistarinassa saattaa tulla pohdittavaksi myös kysymys siitä, mitä on seurauksena siitä, että kerromme tarinoita meistä itsestämme, työstämme, opinaloista, ystävistä, perheistä.[320] Omaa kirjoitusprosessiani avaan luvussa 3.2.3.

3.2.2 Autoetnografisen tekstin kirjoittamisen ja lukemisen haasteita

Oman kokemuksen tutkiminen ja siitä kirjoittaminen kuin myös tämänkaltaisen tutkimuksen lukeminen tuovat mukanaan haasteita, jotka olisivat tutkimusotetta vaihtamalla ehkä helpostikin vältettävissä. Muiden kokemuksia tavalla tai toisella tutkiva ei esimerkiksi välttämättä joutune vastaamaan kysymyksiin tai jopa syytöksiin, jotka koskevat tutkimuskirjoittamisen narsistisuutta tai kokemuksella mässäilyä – jopa eräänlaista masturbointia tiedeyhteisön piirissä, kuten Andrew Sparkesin kollega tämän lähestymistapaa luonnehti.[321] Lisäksi autoetnografisen tutkimusotteen valitsemisella voi olla ei-toivottuja vaikutuksia tutkijan uralle.[322]

Mistä narsismi- ja epäluotettavuussyytteissä on kysymys? Jos autobiografista työskentelyä pidetään omilla kokemuksilla mässäilynä, taustalla täytyy Sparkesin mukaan olla ajatus siitä, että siinä olisi kysymys vain kirjoittajasta eikä kenestäkään tai mistään muusta; että yksittäinen ihminen ja häntä ympäröivä maailma olisivat täysin irrallaan toisistaan, että universaalin lukijan ominaisuudet olisivat universaaleja ja että tämä universaali lukija aina lukisi samasta positiosta käsin. Autoetnografinen projekti haastaa tämän näkemyksen. Itse ja toinen, sisäinen ja ulkoinen, yksityinen ja julkinen, yksilö ja yhteisö, välitön kokeminen ja välillinen muistaminen eivät olekaan jyrkästi erillään toisistaan. Autoetnografia ja sen lukeminen ei Sparkesin mukaan mitenkään voi olla täysin irrallaan maailmasta.[323]

Oman kokemuksen tutkimisen problematiikkaa lähestytään myös toisin sanoin. Esi-

319 Saarnivaara 2002, 146–147.

320 Richardson 2000.

321 Sparkes 2002, 212. Sparkesin suunnitellessa ensimmäistä omiin kokemuksiinsa perustuvaa akateemista artikkelia tämän kollega tokaisi, että suunnitelma kuulosti lähinnä "akateemiselta runkkaukselta" ("academic wank").

322 Shelley Green toteaa tutkijan joutuvan mahdollisesti valitsemaan julkaisemisen *ja* tuhoutumisen ("publish *and* perish") totutumman näköalan eli julkaisemisen *tai* tuhoutumisen ("publish *or* perish") sijaan (Flemons & Green 2002, 169).

323 Sparkes 2002, 216–218. Sparkesin omassa ihmiskehon haurautta tarkastelleessa autoetnografiassa (Sparkes 1996) rajat sairauden ja terveyden, mielen ja kehon, julkisen ja yksityisen, miehen ja naisen, kehon ja tunteen, fyysisen ja älyllisen suorituskyvyn, itsen ja toisten, sopeutumisen ja poikkeamisen välillä hämärtyivät.

merkiksi Tapio Koski toteaa, että tutkijan kokemukset tutkimuskohteestaan eivät ole yksityisiä. Ne ovat kehollisesti samankaltaisia kokemuksia, jotka ovat ihmisille yhteisiä ja jaettuja, julkisia.[324] Marjatta Saarnivaara ilmaisee asian siten, että vaikka kunkin ihmisen elämä on erityinen, se on samalla tyypillinen ja yleistettävissä oleva.[325] Kathryn Church taas ottaa esimerkin omasta tuotannostaan. Hän piti tärkeänä kirjoittaa yhteiskuntatieteellinen teksti luhistumisestaan, jotta hän voisi auttaa ihmisiä ymmärtämään, että hänen kokemansa ei ole ainoastaan hänessä vaan että se on syvästi yhteisöllistä, yleistä, aina meidän keskuudessamme.[326]

Oma ajatteluni on samoilla linjoilla Kosken, Saarnivaaran ja Churchin kanssa. En kuitenkaan rohkenisi käyttää Kosken käyttämää yhteinen-sanaa, jonka koen viittaavan vahvasti siihen, että ihmiset tuolla yhteisen kentällä kohtaisivat toisensa kokemuksineen jotenkin täydellisesti – todella ymmärtäisivät toisiaan täysin, edes joiltakin osin. Myös Saarnivaaran ”tyypillinen ja yleistettävissä oleva” ja Churchin ”common”-sana herättävät kysymyksen, kuka ja mistä positiosta voisi rakentaa jonkinlaisen tyypin tai yleistyksen. Kysymys lienee sanavalinnasta: heidän valitsemansa sanat ovat toiset kuin minun valitsemani, mutta tunnistan niissä jotakin, minkä koen voivani jakaa heidän kanssaan.

Michel Henry menee yksittäisyyden korostamisessa edellä mainittuja kirjoittajia pidemmälle. Henryn kanssa ajatellen kaikki maailmassa oleva (esimerkiksi musiikki, tuo pöytä, tieteellinen tutkimus, kahvi keittimessä) on olemassa kullekin meistä vasta, kun se on jo tullut meihin (olemme kuulleet musiikin, lyöneet varpaamme kivuliaasti pöydänjalkaan, lukeneet tieteellisen tutkimuksen tai edes nähneet sen kirjahyllyssä, aistineet valmistumassa olevan kahvin tuoksun kehossamme). Ei ole mitään yhteistä kenttää, jossa kaikki maailmassa oleva olisi meille kaikille olemassa, meidän valittavissamme tai torjuttavissamme. Maailma tulee meihin meiltä kysymättä sellaisena kuin tulee, ja vasta tuon maailman meihin tulemisen jälkeen tapahtuu sen asettuminen osaksi kokemustamme.

Jos ymmärtäminen on tällä tavalla yksittäistä, miten yhden ihmisen oman kokemuksen kuvaukset voivat avautua niitä lukevalle? Entä millaisia kuvauksien olisi oltava, jotta ne voitaisiin ajatella ehkä pikemminkin kokemusta valaisevana todistuksena kuin piinalliseksi koettuna tunnustuksena?

Autoetnografi Lesa Lockford kuvailee eroa tunnustamisen ja todistamisen välillä seuraavasti: Tunnustus (”confession”) tehdään itselle ja se on terapeuttinen. Todistus (”testimony”) tapahtuu yhteisöllisesti ja sen tarkoituksena on sanoa: ”tällä on relevanssia itseni ulkopuolella, tämän tarkoitus on auttaa toisia tulemaan paremmiksi”.[327] Autoetnografisissa tutkimuksissa saattaakin olla kysymys esimerkiksi siitä, että tekstin avulla pyritään auttamaan lukijaa asettumaan vaikkapa sukupuolenvaihdosleikkauksen läpikäyneen tai akateemisessa yhteisössä naisena syrjityksi tulleen kirjoittajan ase-

324 Koski 2000, 42.
325 Saarnivaara 2002, 147.
326 Ks. Flemons and Green 2002, 167.
327 Ks. Flemons & Green 2002, 169. Ks. tunnustamisesta myös Saastamoinen (2007): Mikko Saastamoinen pohtii tunnustamista hiukan toiselta kannalta, modernin tieteen perustana. Tieteestä on tullut viranomainen, jolle tunnustetaan. Tutkijalle kerrotun totuuden ajatellaan auttavan muita unohdettuja, kärsineitä, väärinkohdeltuja ja loukattuja. Aikamme on täynnä kuuntelijoita graduntekijöistä psykologeihin, radio-ohjelman juontajasta tv-ohjelman tunnustuskameraan. Tunnustamista ei enää välttämättä kuuntele Jumala, vaan suuri yleisö – tai tiedeyhteisö. (Saastamoinen 2003.)

maan siinä määrin kuin se on mahdollista. Tällainen teksti voi toimia ainakin kahdella tavalla.

Ensinnäkin tekstiä voi lukea ihminen, jonka on helppo eläytyä tekstiin, koska hänellä on mahdollisesti ollut samankaltaisia kokemuksia. Kun hän lukee hänelle jollakin tavalla tuttua ja mahdollisesti kipeää kokemusta kuvailevaa tekstiä, hän saattaa oivaltaa, että ei ole yksin tilanteessaan. Hän voi ehkä ymmärtää myös, että jos joku kirjoittaa kokemuksestaan noinkin julkisesti, sitä ei ehkä ole syytä vaieta kuoliaaksi. Tällainen lukukokemus voi siis olla hyvinkin terapeuttinen ja emansipatorinen, monellakin tavalla lukijan tilannetta parantava. Tekstiin voi kuitenkin törmätä myös sellainen lukija, jolle kuvattu kokemus on täysin vieras. Hyvin kirjoitetun tekstin äärellä hän saattaa kuitenkin myötäelää tekstin ja sen kirjoittajan mukana ja muuttaa suhtautumistaan ”noihin ihmisiin” (esimerkiksi transseksuaaleihin), jollaisia hän ei usko koskaan tavanneensa mutta joista hänellä etukäteen oli tietty, ehkä selkeäkin ja myös negatiivinen ennakkokäsitys.

Tutkimustani lukeva laulaja voikin kokemuksestani lukiessaan kuunnella oman laulavan kehonsa kokemusta ja pohtia, missä määrin minun kokemuksen kuvaukseni toimii myös hänen kokemuksensa kuvauksena. Tutkimustani voisi näin ajatella eräänlaisena äärimmilleen laajennettuna oman paikantumiseni artikulointina, joka tekee tekstin lukijalle näkyväksi tämän omaa kokemusta ja paikantumista. Laulaja-lukija voi ehkä tulla tietoisemmaksi omasta laulajuudestaan, laulajan taidostaan ja opettajuudestaan, ja tämä voi tapahtua myös negaation kautta, jos lukijan kokemus poikkeaa hänen lukemastaan täysin. Negaatio pitää sisällään mahdollisuuden kysymykseen, miten asiat sitten ovat, jolleivät näin.

Tekstini saattaa tarjota oman ajattelun lähtökohtia laulajien ohella kenelle tahansa omasta kokemuksestaan kirjoittavalle muusikolle. Sellainen lukija, jolla ei ole musiikin ammattilaisen kokemusta, voi taas saada tekstistä irti toisenlaisia asioita. Hänen on halutessaan mahdollista päätyä tarkistamaan omia ennakkokäsityksiään laulajista ja muusikoista – ehkäpä jonkinlaisina inspiraation vallassa, kaoottisella tavalla työskentelevinä ihmisinä.[328] Hän voi myös tulla vedetyksi pohtimaan, millaiseksi tarkastelun kohteena oleva musiikki voidaan ajatella totuttujen musiikista puhumisen tapojen ulkopuolella tai miten monenlaisilla tavoilla se voi eri ihmisille olla.

Autoetnografinen teksti ei välttämättä päästä lukijaansa helpolla. Se saattaa vetää lukijan vieraalle kentälle, kauas passiivissa kirjoitettujen, ihmisistä ja kehoista siivottujen tekstien puhtaasta ilmasta, josta tutkimuksia lukiessamme usein saamme nauttia.[329] Lesa Lockford kuvaa omaa kokemustaan autoetnografioiden lukemisesta: Tekstit vaativat häntä toimimaan, asettamaan omat valintansa tekstien kuvaamien kaltaisissa tilanteissa kyseenalaisiksi, ymmärtämään elämän tilanteiden sattumanvaraisuus, kohtaamaan kirjoittajan ihmisyys ja haavoittuvuus, jättämään oma turvallinen nurkkansa

328 Olin hiljattain kurssilla, jonka kouluttajana oli sosiologi. Hän asetti tieteen ja taiteen tekemisen vastakkain juuri tämän kaoottisuusaspektin kautta: tiede oli hänen mukaansa järjestelmällistä, kun taas taiteellisessa työskentelyssä tietty kaoottisuus oli ilmeisesti täysin tavallista. Jos erilaisten vaihtoehtojen avoinna pitäminen ajatellaan kaoottisuudeksi, muusikoiden työskentely voidaan ehkä ajatella kaoottiseksi. Oman kokemukseni mukaan muusikot kuitenkin työskentelevät erittäin järjestelmällisesti ja kurinalaisesti.

329 Vrt. luvussa 2.2 mainitsemani feministisen filosofian pyrkimys ottaa epäpuhtaus, saastuminen, maallisuus ja ruumiillisuus osaksi tarkasteluja (Werner 2005, 11–13) sekä Richard Taruskinin pohdinnat liasta (2002, 200–207).

ja matkaamaan kirjoittajan mukana. Kun matka toisen kokemukseen on tehty, kotiin palaaminen on mahdotonta. Voimme vain luoda uuden kodin.[330] Autoetnografisen tekstin on tarkoituskin olla tällä tavalla evokatiivista: elävää, lukijassa empatiaa, tunteita, ajatuksia tai mielenkiintoa herättävää. Jos teksti ei toimi näin, sen saatetaan kokea jopa epäonnistuneen autoetnografiana.[331]

Toki on aina mahdollista, että aukikirjoitetut kokemukset eivät puhuttele lukijaa lainkaan. Hänellä ei ehkä ole minkäänlaista kosketuspintaa kuvauksen kohteena oleviin laulamisen kokemuksiin, eikä hänen kehonsa vahvista kokemuksen kuvauksiani tosiksi. Hän ei ehkä myöskään näe, miten kuvatut kokemukset voisivat liittyä laajempiin yhteyksiin. Jos ne tuollaisiin yhteyksiin liittyisivätkin, lukija ei käsitä, miksi kirjoittaja ei voi suoraan tarttua niihin – viedä tarkastelunsa teoreettisemmalle tasolle, etäälle kokemuksesta. Kokemuksen kuvaukseni voivat joiltakin osin jäädä lähes käsittämättömiksi. Lukijalle saattaa myös herätä kysymys tutkimuksen luotettavuudesta. Teksti ei toimi. Ongelma voi olla tekstissä, jos se jättää epäselväksi, mistä on kysymys, tai toisaalta herättää lukijassa välittömän torjuntareaktion. Ongelma voi myös olla lukijassa, jolla ei ole halua, voimia tai kykyä tarttua tekstiin.

3.2.3 Oma kirjoittamisprosessini ja liittymiseni keskusteluihin

Lisensiaatintutkintoni kirjallisessa työssä kirjoitin ensisijaisesti siitä, mitä esittämiskäytännön tutkimuksessa tuli annetuksi. Käytin runsaasti passiivia ja tukeuduin kaikessa sanomisessani muiden tutkijoiden kirjoittamaan. Itse en uskaltanut sanoa juuri mitään. Satunnaiset esittäjän näkökulmasta esittämäni huomiot vaikuttivat päälle liimatuilta ja pakolla kirjoitetuilta. Minulla ei ollut oikeastaan mitään käsitystä siitä, miten oma esittäjän kokemukseni olisi ollut mahdollista kirjoittaa sisään tekstiin.

> Latinan sana *affectus* tarkoittaa muun muassa intohimoa tai kiihtymystä tai mielenlaatua, -tilaa tai mielialaa. Sen vastine kreikan kielessä on *pàthos*. *Affectus* on sisäinen emotionaalinen tapahtuma, jonka ulkoista ilmentymää kutsutaan nimellä *effectus*. Niin kutsuttu musiikin affektioppi ei Krämerin (1992, 248–249) mukaan ole suljettu teoreettinen järjestelmä vaan pikemminkin joukko yksittäisiä yrityksiä pyrkiä jäljittelemään tai toistamaan sieluntiloja tai vaikuttamaan sieluntiloihin tai affekteihin musiikillisten keinojen ja tekniikoiden avulla. John Neubauerin (1986, 42) mielestä musiikin affektioppi (*Affektenlehre*) ei koskaan kirkastunut selkeäksi kokonaisesitykseksi. Todellisuuden – tässä tapauksessa tunnetilojen – jäljittelystä taiteessa käytetään nimitystä *mimesis*, jota voidaan pitää taiteilijan valitsemana menetelmänä. Eetos liittyy taiteen vastaanottajassa synnyttämiin reaktioihin (esimerkiksi sydämen sykkeen kohoaminen, kyynelten nouseminen silmiin). Antiikin eetosoppi tarkasteli voimallisia, ihmisruumiissa, sielussa ja mielessä tapahtuvia muutoksia sekä näiden käyttöä ihmisen kasvatuksen välineenä.[332]

330 Lockford 2002, 82–85.
331 Ks. esimerkiksi Short & Grant 2009.
332 Järviö 1998, 96.

Jälkikäteen on helppo todeta minun tuolloin kaivanneen kirjoittamiseni tueksi muiden tekstejä, jotka olisivat voineet ensinnäkin osoittaa minulle, *että* esittäjän kokemuksen kirjoittaminen osaksi tekstiä olisi mahdollista, ja toiseksi näyttää, *miten* tämä voisi tapahtua. Sellaisia tekstejä ei kuitenkaan siinä tilanteessa osunut kohdalleni, vaikka jo intuitiivisesti tajusin, että sellaisia tarvitsisin ja että niitä ehkä jossakin myös olisi.[333] Sain toki ohjausta kirjoittamiseen, mutta oman kirjoittamisen tavan löytäminen vaati paljon työstämistä. Erilaisten kirjoittamisen tapojen kokeileminen ajoittui loppujen lopuksi melko lyhyelle jaksolle, mutta päätyminen jonkinlaiseen kokeiltujen kirjoittamisen tapojen synteesiin vei huomattavan pitkään.

Väitöskirjatyön aluksi aloin kirjoittaa tekstejä, joissa yritin tehdä itselleni ymmärrettäväksi Hans-Georg Gadamerin[334] ja myöhemmin myös Michel Henryn ajattelua. Tämän kaltaiset tekstit ovat kulkeneet mukanani lähes loppuun asti. Pysyin edelleen tiukasti siinä, mitä joku muu sanoi, ja tekstini olivatkin jonkinlaisia referaatteja jolleivät suoranaisia käännöksiä alkuperäistekstistä. Esittäjän kokemus ei tekstissä ollut läsnä.

> Gadamer näkee menneen elämän jäänteet (rakennukset, työkalut, hautojen sisällöt) jonakin, jonka yli ajan myrskyt ovat pyyhkäisseet. Kirjoitettu traditio on kuitenkin jotain toisenlaista. Kun kirjoitettu teksti on selvitetty ja luettu, se on siinä määrin puhdasta mieltä, että se puhuu meille kuin nykyisyydestä. Gadamer pitää lukutaitoa, kirjoitetun ymmärtämistä, pyhänä taitona, jopa meidät vapauttavana ja kahlitsevana taikuutena. Tuntuu siltä, että lukiessa aika ja paikka katoavat. Lukeminen tuo meille menneisyyden puhtaan läsnäolon. (Gadamer 1999, 163–164.)
>
> Kirjoitettujen tekstien ymmärtämiseen liittyy kuitenkin aivan erityinen kääntämisen ongelma. Ei edes puhuttu vieras kieli ole yhtä vaikea ymmärtää kuin kirjoitettu teksti, sillä puheeseen aina liittyvä eleen ja äänen kieli on aina osittain välittömästi ymmärrettävissä. Kirjoittaminen on mielen jättämä jälki, joka on täysin riippuvainen ymmärtäjästä. Kun jotain vierasta ja kuollutta selvitetään ja tulkitaan, se muuntuu täydellisesti nykyhetkessä olevaksi ja tutuksi. Gadamerin mukaan tätä voidaan pitää ihmeenä. (Gadamer 1999, 163.)[335]

Samalla teksteihini ilmestyi varovainen me-pronomini jo tutuksi tulleen passiivin rinnalle. Viittaukset muiden ajatuksiin kävivät pikku hiljaa harvemmiksi.

> Miten sitten lähestymme luonnoksenomaista partituuria, jossa olevat merkit — olkootkin jossain määrin tutun näköisiä — mahdollisesti, tai jopa todennäköisesti, merkitsevät jotain muuta kuin mihin olemme tottuneet? Tarvitsemme siis eräänlaista sanakirjaa, jossa vierasperäiset sanat, notaation merkit, on käännetty tutulle kielelle. Tällaisia sanakirjoja, joista voimme tarkistaa tuttujen tai oudompienkin merkkien merkityksen, löytyy esittämiskäytännön kirjallisuudesta.

333 Myös Tapio Koski on kokenut vastaavanlaista yksinäisyyttä kehollisen tapahtumisen kuvauksiensa äärellä. Hän ei etsimisestä huolimatta löytänyt omaa tutkimustaan edeltäneitä juoksemisen fenomenologisia analyyseja, jotka olisivat voineet toimia esikuvina tai vastuksina. (Koski 2005, 29.)

334 Mm. Gadamer 1999.

335 Katkelmat ovat työstämästäni mutta käyttämättä jääneestä tekstistäni elokuulta 2003.

> Esittämiskäytännön oppaita tarkasteltaessa on vaikea välttyä siltä ajatukselta, että on samantekevää, kuka opasta lukeva esittäjä on ja milloin ja missä esitys tapahtuu. Notaation merkkejä pidetään yksiselitteisinä merkkeinä, jotka viittaavat tiettyyn sointimaailman ilmiöön. Merkki nähdään eräänlaisena säiliönä (Lehtonen 1998, 232), josta sen avaava muusikko löytää säveltäjän sinne säilömät merkitykset muuttumattomina. Myös kuulijat avaavat vuorollaan tämän säiliön, joka on esittäjän käsissä muuttanut olomuotoaan, ja samat merkitykset välittyvät heille. Näin siis ihannetapauksessa.[336]

Olin myös kokeillut oman kokemukseni sanallistamista, joskaan en vielä ymmärtänyt, mitä kokemuksen yksityiskohtaisilla kuvauksilla voisin tehdä. Kuvaukseni olivat jonkinlaista tajunnanvirtaa, jossa yksi pieni hetki laulamisessa saattoi laajeta kymmeneksi sivuksi tekstiä. Mukaan tuli mitä tahansa sillä hetkellä kehossani tapahtuvaa, muisto, kuva, ääni, tuoksu, kosketus. Muiden sanomisilla ei ollut mitään sijaa kirjoittamisessani.

> Siellä roikun e-sävelellä ja mietin, kuinka pitkä se on. Huudan ja huudan, aika pysähtyy, minä pysähdyn, continuo pysähtyy. Kun kolari on tapahtunut, kenelläkään ei ole enää kiire minnekään. Roikutaan ilmassa ja pidätetään hengitystä. Odotellaan alasputoamista, toivotaan, ettei se olisi kovin paha. Kuminauhaa venytetään, jotta se voisi sitten lentää taivaan tuuliin sanan *caso* kohdalla. Ajan pysäyttäminen ja ajan vilistäminen silmien ohi, se on Monteverdiä. Jännitys ja laukeaminen. Käden vieminen taakse vauhdinottoa varten ja pallon heittäminen. Kontrollin aika ja kontrolloimattomuuden aika. Teksti saattaa näyttää samalta, tempo pysyy täysin samana, mutta asioiden tapahtumisen vauhti on erilainen. Taitavaa nuotinkirjoittamista: osaa kirjoittaa, mitä haluaa sanoa.[337]

Muiden sanomiset muodostivat edelleen osan kirjoittamisestani, joskin varoin niiden päästämistä etualalle ja aitasin niitä alaviitteisiin. Myöhemmin päästin niitä takaisin leipätekstiin. Kokeilin myös erilaisia näkökulmia: minä-puheen lisäksi hän-puhetta eli kuviteltua ulkopuolisen näkökulmaa minun kokemukseeni. Kirjoittamisen tapa teki näkyväksi sitä, miten näkökulma vaikuttaa kuvaukseen: oman kokemuksen kuvaus, minä-puhe poikkesi ratkaisevalla tavalla toisen tekemisen kuvauksesta, hän-puheesta.

> Partituuri (engl. *score*, ransk. *partition*, it. *partitura* tai *partizione*, saks. *Partitur* < lat. *partire* = jakaa) on sävellyksen kaikki vokaali- ja soitinäänet[338] sisältävä nuottijulkaisu. Katson edessäni olevaa partituuria, sen nuottiviivastoja, nuotteja, taukoja, tahtilajimerkintöjä, etumerkintöjä, tilapäisiä etumerkkejä, kenraalibassonumeroita, tekstiä nuottiviivastojen välissä, instrumentaatio-ohjeita, *custoksia*, kaaria, tahtiviivoja... Se on eteeni heitetty (*ob-iectum*) ja näin näkyväksi tehty.[339] Katseeni kurkottautuu kohti edessäni näkyvää partituurin sivua ja hahmottaa kokonaisuuden.[340] Katseeni valai-

336 Edellisessä viitteessä mainittu työteksti elokuulta 2003.
337 Työteksti elokuussa 2001.
338 Tässä äänet-sana korvaa vierasperäisen, mutta muusikoiden keskuudessa yleisesti käytössä olevan stemma-sanan (ruots. *stämma*, saks. *Stimme*). Se siis ei viittaa soiviin ääniin,
339 Henry 2000, 51 ("Ob-jet veut dire: posé devant et rendu visible de cette façon".)
340 Henry 2000, 51 ("L'intentionnalité est ce faire voir qui révèle un objet".)

> see, tekee *Orfeon* partituurin näkyväksi minulle. Ilman katsomistani sitä ei ole minulle olemassa, vaikka se onkin olemassa maailmassa, esineenä, jota monilla ihmisillä olisi tilaisuus katsella. Voin puhua siitä, siksi, että näen sen — siksi, että minulla on kokemus siitä.[341]
>
> Tiedän, miten päin paperia tulee pidellä, tiedän, missä on yläreuna, missä alareuna. Tiedän myös, että paperilla olevaa tekstiä on luettava samoin kuin tekstiä kirjassa, vasemmalta oikealle, rivin lopussa siirtyen kerroksen alas.[342] Tosin tätä nuottitekstiä lukiessani luen usein kolmea tai neljää riviä yhtä aikaa: melodian notaatiota, sen alle kirjoitettua tekstiä ja alimpana olevaa basson melodian notaatiota. Sen yläpuolella olevat numerot voisivat olla vielä yksi lisärivi, jota on luettava yhtä aikaa muiden kanssa.
>
> *Hänen katseensa on kääntynyt pöydällä olevan partituurin puoleen. Partituuri on nippu paperia, kopio vuoden 1615 editiosta, jonka hän on rei'ittänyt ja laittanut vaaleanvihreään Sibelius-Akatemian koulutuskeskuksen kansioon. Kopiot ovat yksipuolisia. Hänen silmäluomensa laskeutuvat hiukan alaspäin hänen katsoessaan partituuria. Silmät liikkuvat vuoroin hitaasti, vuoroin nopeasti hypähdellen, välillä pysähtyen. Ääntäkään ei kuulu lukuun ottamatta kevyttä paperin kahinaa hänen kääntäessään sivua. Välillä hän näyttää hengittävän ja liikahtavan tuskin huomattavasti hengityksen mukana. Hiljaisuus jatkuu.*[343]

Tuntui myös tärkeältä kirjoittaa omista tutkimisen ja kirjoittamisen lähtökohdista. Se merkitsi asettumista jonkinlaiseen ei-tietämisen tilaan, josta lähtien jokin uusi ja muusikon näkökulmasta mielekkäältä tuntuva voisi olla mahdollista. Kirjoitin hitaudesta, tyhmyydestä ja tietämättömyydestä artikuloidakseni omaa alussa olemistani itselleni mutta tehdäkseni siitä samalla jollakin tavalla julkista. Kirjoitukseni herätti hämmennystä joissakin lukijoissa.[344]

> Entä nyt? Takaisin alkuun. Avuttomuuden, tietämättömyyden ja hitauden pariin. Edellisellä kierroksella minulla oli oppaanani muiden ajattelu. Kuljin Gadamerin ja muiden seurassa, sittenkin turvallisesti, jo tallattuja polkuja. Nyt kun tuo ajattelu on uponnut lihaani, olen yksin, vaikka tuo yksin oleminen merkitsisikin sitä, että minussa puhuvat lukemattomat äänet. Tästä eteenpäin minun on raivattava omat polkuni. Ei enää siistiä toisten ajatusten kääntämistä vaan rankkaa oman kokemuksen ja omien ajatusten perkaamista. Ei kävelykeppiä, kainalosauvoja, tukirakennelmia, vaan kävelemistä omilla jaloilla. "Siellä" olemista.[345]

341 Pöydän ja kahvikupin tapaiset esineet ovat "sokeaa ainetta", ne eivät kykene ilmenemään itsestään. Riippumattomana ilmenemisen voimasta oleminen ei ole mitään, ainakaan meille. Tässä fenomenologia asetetaan ontologian edelle. (Henry 2000, 39, 43.)

342 Gadamerin mukaan tulkitsija on aina sidoksissa tiettyyn ajan ja paikan rajaamaan situaatioon, jota ei voi sulkea tulkitsemisen ulkopuolelle (Linge 1977, xiv). Muusikon situaatio on sellainen, josta käsin nuottitekstin lukeminen on mahdollista.

343 Työteksti huhtikuussa 2002.

344 Kuulin myöhemmin, että eräs omaa tohtorintutkintoaan suorittava muusikko oli ihmetellyt, miksi kirjoitan tekstin, jossa tunnustan oman tietämättömyyteni. Onhan se tietysti tavatonta maailmassa, jossa sileiksi hiotut tekstit usein kertovat jostakin valmiista. Tekemisen jäljet on peitetty huolellisesti.

345 Järviö 2002, 90.

Kirjoittamisessa tuntui mahdottomalta löytää tasapaino oman kokemuksen ja maailmasta löytyvän tiedon välillä. Kun päästin muut ääneen, tapahtui aluksi väistämättä niin, että he välittömästi valtasivat koko tilan. Oli niin helppoa luiskahtaa takaisin yhtäältä–toisaalta-ilmaisuihin, asettua persoonattoman tekstin helppoon kuosiin ja valita passiivi, kun asiat kävivät liian vaikeiksi. Tuntui mahdottomalta liittää yhteen jokin yleinen keskustelu jossakin ja oma kehollinen kokemus.

Vähitellen voitin ujouteni minä-puheen käytössä. Onnistuin myös kirjoittamaan yleisemmin laulajan kokemuksesta, aina kuitenkin asettuen osaksi niiden laulajien joukkoa, jonka kokemusta yritin avata. Ajan myötä myös esittämiskäytännön tosiasiat, partituurin merkinnät ja muu maailmassa oleva alkoi asettua luontevaksi osaksi kirjoittamistani. Lähdin kuitenkin edelleen liikkeelle esittämiskäytännön jaettavissa olevasta tiedosta.

> Niin kauan kuin laulaja pysyttelee moniäänisen musiikin parissa, moodit säilyvät hänelle enemmän tai vähemmän hämärinä. Kokemus duuri–molli-tonaliteetista on niin vahvana laulavan kehon kokemuksessa, että musiikin kuunteleminen muina kuin toisiaan seuraavina harmonioina – jopa sointuina – ei todennäköisesti tule mieleenkään.[346] Partituurista laulava ihminen näkee, mitä muissa stemmoissa tapahtuu, ja osaa mahdollisesti jo etukäteen nähdä, miten harmoniat etenevät. Hän saattaa aistia bassossa tapahtuvan *clausula basizansin* ja omassa, sopraanon stemmassaan tapahtuvan *clausula cantizansin* liikkeenä dominantilta toonikalle – ja sitä se duuri–mollitonaliteetin näkökulmasta myös on.**[347]**

Lopuksi esittämiskäytäntö asettuu omalle paikalleen, osaksi kokemusta mutta kuitenkin taka-alalla olevaksi. Lähtökohtana tekstin rakentamisessa on laulajan kokemus. Tekstin kirjoittaminen ilman esittämiskäytännön tietämystä ei olisi mahdollista, ja tuo tietäminen on jatkuvasti läsnä. Sitä ei kuitenkaan korosteta viittaamalla lähteisiin.

> Konkreettinen, silmien edessä oleva partituuri mahdollistaa kuuntelemisen etukäteen – tai ikään kuin kahdessa eri ajassa tapahtuvan kuuntelemisen. Luen partituuria koko ajan etuajassa, katse jo seuraavalla rivillä, kun esittäjät ovat vielä menossa edellisellä rivillä. Yhtäältä kuuntelen sitä, mitä tulee tapahtumaan, sitä, mitä soivassa ei vielä ole olemassa, asettaen itselleni odotuksia sen suhteen, miten laulaja ja continuo tulevat toimimaan. Toisaalta kuuntelen sitä, mitä laulaja ja continuo sitten todellisuudessa tekevät, miten he ratkaisevat partituurin asettaman puhumisen tehtävän. Heidän ratkaisunsa saattaa yllättää minut – en olisi tehnyt näin. Tällainen yllätys voi olla positiivinen tai negatiivinen. Saatan huomata, että tekstin puhuen laulaminen on tälle laulajalle vielä uutta ja jotkut tavut muodostuvat merkityksettömiksi, tietyn-

346 Kokemukseni musiikin kuuntelemisesta on hyvin harmoniakeskeinen. Jokin minussa soinnuttaa koko ajan sitä musiikkia, mitä laulan. Huomaan tämän esimerkiksi silloin, kun continuosoittaja onkin valinnut johonkin tiettyyn kohtaan jonkin toisen soinnun, kuin minkä minä olin siinä partituuria lukiessani nähnyt ja myös sisäisesti kuullut. Olen toki tavannut myös ihmisiä, jotka tuntuvat kokevan musiikin toisin, pelkästään melodioina, jonka pohjalla oleva harmonia ei tunnu kovinkaan kiinnostavalta.

347 Luvun 4.2.4 luonnos.

> värisiksi ääniksi. Continuon soittama valmistamaton septimi saattaa osua korvaani kuin kaikuna jostakin vielä kuulemattomasta, vasta kymmeniä vuosia myöhemmin tulevasta.
>
> Partituuria lukiessani ehdin ajoittain myös reagoida editoijan tekemiin valintoihin. Tosin ajan myötä editoijan esittämät ratkaisut ovat oikeastaan kadonneet silmistäni kokonaan. Enää en yleensä edes näe editoijan partituuriin kirjoittamia dynaamisia merkkejä, fraseerauskaaria, tempo- tai jopa metronomimerkintöjä tai muita alkuperäisestä partituurista ”puuttuneita” merkintöjä. Myös *musica fictaa* koskevat päätökset teen yleensä konsultoimatta editoijan ehdotuksia – jälkikäteen saatan tosin huomata tehneeni saman valinnan kuin hän.[348]

Kirjoittamisen ja tutkimisen prosessi on joiltakin osin samankaltainen kuin kappaleiden harjoittelemisen prosessi. Aloitteleva muusikko käy tunneilla ja kuulee opettajaltaan, missä rajoissa kappaleen soittamisen kanssa olisi hyvä pysytellä ja mihin suuntaan sitä olisi hyvä kehittää. Hän saa myös työkaluja, joiden avulla hän voi ratkaista soittamisen käytännön ongelmia. Lisäksi hän kuuntelee muiden esityksiä ja mahdollisesti kopioi niissä kuulemiaan ratkaisuja tai ehkä tietoisesti työskentelee niitä vastaan. Kummassakin tapauksessa hän on sidoksissa hänelle annettuun. Loppujen lopuksi hän soittaa/laulaa kappaleen itse, ja hänen ratkaisunsa ovat hänen omiaan, vaikka niissä olisi kuultavissa selkeitäkin vaikutteita koulukunnista tai muista esityksistä. Noita vaikutteita ei artikuloida viitteiden tapaan, ja on myös todennäköistä, että muusikko ei itsekään osaa enää arvioida, mistä mitäkin on tullut. Hyvässä tapauksessa esitys muodostaa kokonaisuuden, joka muusikosta tuntuu omalta. Hän saattaa pitää esitystään poikkeuksellisena tai jopa erinomaisena. Opiskelijan kokemus tosin saattaa usein olla pikemminkin se, että hän pyrkii pitämään kasassa kaiken hänelle annetun. Kokonaisuus ei vielä ehkä ihan toimi.

Opintojen edetessä muusikko saattaa huomata jonkinlaisten koulukuntien tai esittämisen tapojen olemassaolon, ja hän ehkä testaa asettumista niihin. Myöhemmin hän ehkä päättää ottaa etäisyyttä erilaisista esittämisen tavoista ja kokeilla täysin omikseen kokemiaan ratkaisuja kappaleiden kanssa, ikään kuin keskittyä omaan kokemukseensa. Hyvinkin itsevarma opiskelija saattaa jossakin vaiheessa ajautua jonkinlaiseen kriisiin, kun hän oivaltaa kaiken kokonaisuudeksi kutomisen haasteellisuuden ja vastuun: miten tuoda itselle ja muille ymmärrettävällä tavalla yhteen kaikki se, mitä koen olevani ja mitä minuun on maailmasta tullut? Entä miten tehdä se niin, että se todella muodostaa kokonaisuuden, josta ei enää ole erotettavissa yksittäisiä osatekijöitä? ”Viitteitä” ei ”merkitä” – tehtyjä ratkaisuja siis ei alleviivata – ja tällainen viitteiden merkitseminen koetaan jopa harrastelijamaisena. Soittaminen tai laulaminen, jossa on viitteet, on vailla *sprezzaturaa*.

Tutkimuskirjoittamisessa käytäntö on toinen, ja kiinnittyminen erinäisiin keskusteluihin tehdään käytännössä aina näkyväksi viittaamalla käytettyyn lähteistöön. Kuten Minna-Riitta Luukka toteaa, ”tieteellistä tekstiä ei yksinkertaisesti voi tuottaa ilman

348 Luvun 7.2 luonnos.

muita tekstejä".[349] Myös noiden keskustelujen suhde omaan ajatteluun pyritään tekemään näkyväksi, joskin usein kirjoittaja saattaa myös häivyttää itsensä lähes näkymättömiin.[350] Lisäksi ehkä pyritään tuomaan esille vielä sekin, millä *ei* ole suhdetta omaan ajatteluun, tai ne keskustelut, joihin *ei* liitytä. Näin kirjoittaja vähitellen asettuu omaan kohtaansa keskustelemisten kentällä: keskustelun aloittajaksi tai siihen osallistujaksi, keskustelua sivulta kommentoivaksi, keskustelua vain passiivisesti seuraavaksi tai keskustelun välinpitämättömästi ohittavaksi.

Tässä tutkimuksessa liittyminen erinäisiin keskusteluihin ei ollut täysin ongelmatonta, vaikka keskusteluja kaipasinkin ja eläviä keskusteluja monen muusikon kanssa kasvokkain kävinkin.[351] Tuntui hämmentävältä yhä uudestaan kiinnostua vastaan tulleista tutkimuksista ja yhä uudelleen myös todeta – vaikka pyrin kuuntelemaan, mitä niiden tekijöillä oli sanottavana – että niillä ei sittenkään tuntunut olevan kovinkaan paljoa tekemistä sen kanssa, mitä itse olin yrittämässä. Tämä ei tietenkään merkitse sitä, että näillä tutkimuksilla ei olisi ollut minulle mitään annettavaa. Muusikon tietämiseni perustuu suurelta osin muiden ihmisten, minulle tutkimuksina välittyneisiin tutkimisen tuloksiin. Lisäksi omasta poikkeavan näkökulman kohtaaminen yhä uudelleen vahvisti käsitystäni omista lähtökohdistani: musiikki oli minulle kehon tapahtumista ja musiikkikappaleet – tai jopa musiikkiteokset – jonkinlaisia askartelusarjoja, joihin muusikot tarttuvat alati uusin tavoin, kukin omalla tavallaan ja sittenkin jollakin tavoin jaettavissa olevassa kulttuurissa.

Liittyminen olemassa oleviin musiikintutkimuksen keskusteluihin – mahdollisuus keskusteluun – olisi varmasti ollut helpotus. Nyt tutkimusten kahlaaminen tuotti kerta toisensa jälkeen jonkinlaisen ulosjäämisen kokemuksen: tälläkään kertaa en pääsisi kiinni muusikon kokemusta avaavaan keskusteluun.

Jälkikäteen olen ollut oivaltavinani, että asettuminen suhteisiin musiikintutkimuksen kanssa on minun kohdallani merkinnyt asettumista kohtaan, johon minua edeltäneet, muusikon keholliseen kokemukseen keskittyneet muusikko-tutkijat (muun muassa Elisabeth Le Guin, Eleanor Stubbs, Anneli Arho, Tuomas Mali, Anu Vehviläinen) ovat jo onnistuneet raivaamaan tilaa. Toistaiseksi ajattelen tutkimukseni sijoittuvan ennen kaikkea osaksi muusikoiden todellisuutta, Anneli Arhon kuvaamaan elettyyn maailmaan, toiminnalliseen todellisuuteen, jossa tutkijan yhteys omiin kokemuksiinsa ei missään vaiheessa katoa.[352] Tuo muusikoiden toiminnallinen todellisuus tai "keskustelu" on jatkuvasti käynnissä musiikin tekemisen käytännöissä, mutta kirjoitettuna sitä ei toistaiseksi ole olemassa kuin varsin ohuina säikeinä, mikä ei suinkaan tee siitä olematonta tai merkityksetöntä. Tämä tutkimus on yksi säie tätä hiljalleen tapahtuvaa näkymättömän keskustelun näkyväksi tekemistä.

349 Luukka 2002, 19.

350 Minna-Riitta Luukka tosin huomauttaa, että pyrkimyksen objektiivisuuteen ja asiakeskeisyyteen ei välttämättä tarvitse johtaa siihen, että kirjoittaja mekaanisesti välttää viittaamasta itseensä. Passiivissa kirjoittaminen ja kiertoilmaisut eivät ole välttämättömiä, ja itsensä piilottamista voidaan pitää myös vastuun välttämisenä. (Luukka 2002, 21.)

351 En ole ainoa muusikko-tutkija, joka on kokenut asettumisen osaksi akateemista diskurssitodellisuutta vaikeaksi. Anneli Arhon ratkaisuna oli olla osallistumatta "tietynlaisten diskurssien mukaiseen tekstien väliseen akateemiseen keskusteluun" (Arho 2004, 49). Minulle erityisen merkityksellisiksi tutkimusprosessin varrella ovat osoittautuneet keskustelut piirin kanssa, johon ovat eri vaiheissa kuuluneet monien muiden ohella muun muassa Tuomas Mali, Anneli Arho, Marja Vuori, Annikka Konttori-Gustafsson, Minna Muukkonen ja Kaija Huhtanen. Myös keskustelut ja projektit etnomusikologi, laulaja Anne Tarvaisen kanssa ovat olleet antoisia.

352 Arho 2004, 50.

3.3 Tiede, taide, taiteellinen tutkimus

Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön laatudokumentissa todetaan, että ”DocMus-yksikkö on taiteen ja tieteen vuorovaikutuksessa keskusteleva yhteisö”.[353] Yksikkö pyrkii panostamaan tutkimukseen, joka ”on taiteilijoiden suorittamaa ja jonka lähtökohtana on taiteilijan ammatillinen kompetenssi ja asiantuntijuus”.[354] Onko DocMus-yksikössä tehtävä tutkimus siis taiteellista tutkimusta? Entä millainen suhde vanhan musiikin esittämisen kulttuurilla, on tieteeseen – miten se sitten määritelläänkin?

DocMus-yksikkö ei toistaiseksi ole halunnut sitoutua mihinkään eri keskusteluissa esitetyistä taiteellisen tutkimuksen määritelmistä, mutta Sibelius-Akatemian tasolla tätä käsitettä ollaan muutamien vuosien empimisen jälkeen ottamassa käyttöön. Muissa taideyliopistoissa taiteelliseksi nimitettyä tutkimusta on harjoitettu jo pidempään, ja myös Sibelius-Akatemiassa jotkut osastot ovat jo toivottaneet taiteellisen tutkimuksen tervetulleeksi.[355]

Pysyteltyäni lähes koko väitösprosessini ajan erossa taiteellisen tutkimuksen ajattelemisesta palasin väitöskirjani valmistumisen kynnyksellä pohtimaan sitä ja lukemaan sitä käsitteleviä tekstejä. Tarkasteluni tässä onkin lähinnä oman tutkimukseni varovaista koettelemista eri tavoin artikuloituja tieteen, taiteen ja taiteellisen tutkimuksen käsitteitä vastaan. Varovaisuuteni johtuu yhdeltä osin ehkä siitä, että taiteellinen tutkimus tuntuu pitävän sisällään vastakkainasettelun toisen tutkimisen tavan, tieteellisen tutkimuksen kanssa. Onko taiteellinen tutkimus siis ei-tieteellistä? Entä mihin kohtaan tieteen ja taiteen kenttää esittämiskäytännön tutkimus asettuu?

Tieteen määrittely ei suinkaan ole ongelmatonta, vaikka siitä on toki olemassa jopa yhden lauseen määritelmiä, muun muassa Ilkka Niiniluodon esittämä:

> Tieteellä tarkoitetaan toisaalta luontoa, ihmistä ja yhteiskuntaa koskevien tietojen systemaattista kokonaisuutta (tieteellisen tutkimuksen tulokset) ja toisaalta tällaisten tietojen tarkoituksellista tavoittelua (tieteellinen tutkimusprosessi).[356]

Mika Kiikerin ja Petri Ylikosken mielestä määritelmä on sikäli ongelmallinen, että se on samalla sekä liian tiukka (tieteellisten tulosten kumoaminen jää määritelmäehdotuksen ulkopuolelle) että liian väljä (tieteen erottaminen epätieteestä tai ei-tieteellisestä

353 Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön laatudokumentti (2010, 5).

354 Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön laatudokumentti (2010, 17).

355 Esimerkiksi teatterikorkeakoulun verkkosivuilla linjataan korkeakoulussa tehtävää tutkimusta seuraavasti: “Teatterikorkeakoulussa tehtävä tutkimus on taiteellista, taiteilijalähtöistä ja taidepedagogista tutkimusta. Taiteellinen tutkimus on lähtökohdiltaan monialaista. Taiteellisen tutkimuksen harjoittama rajankäynti ja rajanylitykset tieteellisten lähestymistapojen ja taiteen teon välillä vaatii itsessään perustelua. Lisäksi taiteelliselta tutkimukselta sopii odottaa uusien opillisten, käytännöllisten ja menetelmällisten kytkösten luomista.“ (http://www.teak.fi/tutkimus; luettu 16.2.2010.) Teatterikorkeakouluun on myös nimitetty taiteellisen tutkimuksen professori.
Sibelius-Akatemiassa kansanmusiikin professori Hannu Saha linjasi virkaanastujaisluennossaan ja sitä seuranneessa paneelikeskustelussa 12.2.2010 kansanmusiikin osaston suhdetta taiteelliseen tutkimukseen.
DocMus-yksikkö järjesti lukuvuonna 2010–2011 taiteellisen tutkimuksen kysymyksiin pureutuvan opintojakson MuT, yliassistentti Anu Vehviläisen johdolla.
Musiikin alalla ja erityisesti Sibelius-Akatemiassa harjoitettavasta taiteellisesta tutkimuksesta ks. myös Korhonen-Björkman 2010. Hän tosin tarkastelee taiteellista tutkimusta ennen kaikkea taiteellisella linjalla suoritettavan musiikin tohtorin tutkinnon ja siihen liittyvän kirjallisen työn kannalta.

356 Niiniluoto, ks. Kiikeri & Ylikoski 2004, 14.

toiminnasta ei määritelmän pohjalta ole mahdollista). Edelleen määritelmä jättää auki sen, kenen tavoitteista on kysymys ja mitä systemaattisuus oikeastaan tarkoittaa. Lisäksi tiedon käsitteen määritteleminen riippumatta tieteen käsitteestä on Kiikerin ja Ylikosken mielestä vaikeaa. Tieteen käsitteen määritteleminen taas osoittautuu mutkikkaaksi muun muassa siksi, että käsitettä käytetään eri yhteyksissä eri tavoin. Lisäksi eri kielissä tiedettä tarkoittavilla sanoilla on hieman erilaiset merkitykset, ja käsitteellä tiede voidaan asianyhteyden mukaan viitata joko tietoon, tiedon hankkimisen menetelmiin tai sosiaalisiin muodostumiin, jotka hankkivat ja ylläpitävät tietoa.[357]

Vanhan musiikin tutkimisen ja esittämisen kulttuurissa tiedettä ei aina ole pidetty itsestään selvästi positiivisena asiana, ja alalla työskentelevät muusikot ovat ajoittain kärsineet osin varsin syvään juurtuneesta epäluulosta musiikkitiedettä kohtaan. Harry Haskellin mukaan esimerkiksi itseoppinut ja ehkä osin siksi musiikkitieteen suhteen puolustuskannalle asettunut Arnold Dolmetsch suhtautui musiikkitieteeseen lähes vainoharhaisesti.[358] Hän pilkkasi akateemisuutta ja kirjaoppineisuutta ja asetti kyseenalaiseksi musiikkitieteen harjoittaman sävellysten kontekstia valottavan tutkimuksen.[359] Suhtautuminen ei kaikkialla kuitenkaan ollut näin tuomitsevaa, ja esimerkiksi vuonna 1933 perustetussa Baselin Schola Cantorumissa tavoitteena oli nimenomaan luoda vilkasta vuorovaikutusta musiikkitieteen ja esittämisen välillä. Päähuomio oli silti varhaisten sävellysten esittämisessä niiden ajan hengessä, ja musiikkitiede jäikin mahdollisesti jonkinlaisen apuaineen asemaan.[360]

Oman aikanamme musiikkitiedettä ei voi Dolmetschin tapaan rajata pelkästään pakkomielteenomaiseksi keräilyksi ja kulttuurielämän muumioimiseksi, Nietzschen termein antikvaariseksi historiaksi.[361] Esimerkiksi esittämisen monitahoisesta tutkimisesta onkin tullut keskeisempi osa musiikkitiedettä kuin koskaan aikaisemmin. Musiikkitiede on John Buttin mukaan kuitenkin ajautunut siinä määrin erilleen historiallisesti tiedostavasta esittämisestä, että esimerkiksi musiikintutkimuksen kenttää tarkastelevaan *Rethinking Musicology* -kirjaan kukaan ei pyynnöistä huolimatta suostunut kirjoittamaan aiheesta.[362]

Jonkinlainen ote musiikkitieteellä vanhan musiikin esittämisestä kuitenkin on, sillä keskustelu historiallisesti tiedostavasta esittämisestä ja esittäjien velvollisuudesta käyttää musiikkitieteen tutkimustuloksia edelleen jatkuu. Näin ainakin päätellen siitä, että vuosikymmenestä toiseen esittäjät tuntuvat joutuvan ottamaan kantaa kysymykseen musiikkitieteen tutkimuksen tulosten hyödyntämisestä. Esimerkiksi Nicolaus Harnoncourt toteaa: ”Olisi täydellisen järjetöntä oppia tuntemaan ja ymmärtämään tätä

357 Kiikeri & Ylikoski 2004, 14–16.

358 Ranskalaissyntyinen Arnold Dolmetsch (1858–1940) oli johtava hahmo vanhan musiikin uudelleen henkiin herättämisessä. Hän vaikutti suurimman osan elämästään Englannissa.

359 Haskell 1996, 34. Dolmetschin käsityksiä musiikkitieteen mielenkiinnon kohteista valottanee hänen halveksuva kommenttinsa: ”Is it worth while to devote years of labour to compile an exhaustive list of all the operas and other compositions that were performed at some German Court during two or three centuries, with the names and particulars of all the composers, musicians, dancers, copyists, &c, employed there, and the dates of their entering and leaving the service , and their salaries, &c, when not a single phrase of any of that music can be correctly heard? What avails it to know when the grandfather’s uncle of a certain lutenist was baptized, or how many wives he had, if neither the lutenist’s music nor a lute is procurable? We crave to hear the music itself in its original form, and this is what the ‘musicologue’ hardly ever thinks about.” (Dolmetsch 1915, ks. Haskell 1996, 34.)

360 Haskell 1996, 63.

361 Ks. Nietzschen historiatyypeistä Butt 2002, 47–50.

362 Cook & Everist 1999, 12, ks. Butt 2002, 7.

musiikkia, haluta esittää sitä ”vanhana musiikkina” musiikkitieteilijöiden tai musiikkia arkistoivien näkökulmasta. Me olemme omassa ajassamme eläviä muusikoita, emme muinaisuuden tutkijoita.”[363]

Michel Henryn puheenvuoro elävän käytännön ja tutkimuksen välisestä suhteesta ja elämän ja yksittäisen, nykyhetkisen kokemuksen tinkimättömän kunnioittamisen puolesta tuntuisi omalla tavallaan asettuvan käytännön muusikon tueksi ja elävän musiikin tapahtumisen ainutlaatuisuuden yleistävää, objektivistista tiedettä vastaan.[364] Henryn ankara tieteen (*science*) kritiikki perustuu elämän ja yksittäisen kokemuksen tinkimättömälle kunnioitukselle. Henryn mukaan (galileinen) tiede – joksi hän ajattelee pyrkimyksen universaaliin, objektiiviseen tietoon luonnosta – sulkee tarkasteluistaan pois elämän, vaikka juuri elämä on kaiken tietämisen ja siten myös tutkimisen perusedellytys. Tieteellä ei Henryn mukaan ole eikä koskaan tulekaan olemaan mitään käsitystä elämästä, ei mitään tekemistä elämän kanssa eikä mitään suhdetta elämään.[365] Tiede pysyttelee elämän ulkopuolella, äärimmäisessä, kuolleessa yksinäisyydessään, joka kuitenkin on kuviteltua: tiede ei koskaan ole olemassa yksin. Modernin myötä ihmisen elävä kulttuuri onkin joutunut alistumaan tieteen ”sanelemille laeille”.[366] Tiedettä vastaan Henry asettaa kulttuurin, jossa on kysymys elämän omasta liikkeestä ja jossa elämä on sekä tuon liikkeen subjekti että objekti.[367]

Henryn kritiikin kohteena eivät ole pelkästään luonnontieteet vaan myös ihmistieteet, jotka tarkastelevat ihmistä empiirisenä yksilönä, objektina.[368] Esimerkiksi historia kuitenkin tapahtuu ihmiselle aistittavassa luonnossa: yössä ja päivässä, kosteudessa ja kuivuudessa, kylmyydessä ja kuumuudessa, kylvössä ja korjuussa, ihmisjoukoissa, metsissä ja niin edelleen. Historian tutkimuskohteena on ihminen suhteessa tähän alituisessa muotoutumisen tilassa olevaan, ei-galileiseen luontoon, ja historian tulisikin Henryn mielestä tutkia elävien yksilöiden historiaa.[369] Henryn esimerkit elämän unohtavasta ihmistutkimuksesta tosin ovat äärimmäisiä.[370] Vaikkapa ihmisen seksuaalisuutta tieteellisesti tutkittaessa voidaan Henryn mukaan keskittyä seikkoihin, jotka perustuvat ihmisten luokitteluun. Voidaan määritellä erilaisia käyttäytymisiä sekä niiden

363 Harnoncourt 1989, ks. Haynes 2007, 144. (”It would be absolutely senseless to come to know and understand this music, to want to perform it as ‘early music,’ from the point of view of musicologists or musical archivists. We are contemporary, living musicians, not scholars of antiquity.”)

364 Huolimatta muusikoiden tiuhaan toistuneista väitteistä, joiden mukaan historiallisesti tiedostavassa esittämisessä on kysymys nykyhetkessä tapahtuvasta elävästä tulkinnasta, se on osana 1950-luvulla laajemminkin herännyttä positivistista henkeä jatkuvasti määritelty neutraaliksi ja jopa objektivistiseksi (ks. Butt 2002, 32).

365 Henry 2004c, 35–37.

366 Henry 2004c, 77. (”… c’est elle (la science) désormais qui va dicter sa loi au monde – au monde sensible de la vie qui subsiste bien qu’elle ait fait abstraction en lui de tout ce qui est sensible et de tout ce qui est vivant.”)

367 Henry 2004c, 14.

368 Henry 2004c, 116.

369 Henry 2004c, 140.

370 Äärimmäistä käsitystä tieteellisestä lähestymistavasta, ehkä jopa jonkinlaista karikatyyria, edustaa myös *The Artistic Turn* -kirjan esittämä kuvaus. Kirjoittajien mukaan tieteelliselle lähestymistavalle on ominaista eristäminen (vältetään häiritseviä tekijöitä), kontrolli (kokeen olosuhteiden toistamisen mahdollisuus), havainnoitsijan eliminointi (objektiivisuus ja tarkkuus), analyysi ja formulointi (tutkimuksen kohde pilkotaan pieniksi paloiksi, jotka tutkitaan erikseen, ja joiden pohjalta tulokset formuloidaan yhtenä kokonaisuutena). Myös tieteellisen prosessin vaiheet (havainnointi tai aineiston keruu ja kuvaus, selitysmallin kehittäminen muotoilemalla tutkimuskysymys ja hypoteesi, jotka ennakoivat vastausta, kokeellinen prosessi, jonka avulla testataan hypoteeseja, arvioiva ja kontrolloiva vaihe, jossa tuloksia testataan sekä alkuperäisiä hypoteeseja että tutkimuksen kohdetta vasten, hypoteesien hyväksyminen, hylkääminen tai korjaaminen, mahdollinen prosessin toistaminen) viittaavat tietynlaisella tavalla ankaraan tutkimukseen, johon esimerkiksi kaikki musiikintutkijat eivät käsittääkseni missään nimessä sitoudu. (Ks. Coessens & Crispin & Douglas 2009, 49–50.)

ilmenemistä iän, sukupuolen, yhteiskuntaluokan, yhteiskuntamuodon ja olosuhteiden mukaan. Tutkimuksen tuloksena on tyyppien, kategorioiden ja olosuhteiden määritelmiä, hankittujen tietojen monenlaista vertailemista sekä päätymistä muotoihin ja rakenteisiin – siis alati hienostuneempia, tieteellisempiä ja objektiivisempia tuloksia. Tällaisen tutkimuksen rinnalle Henry asettaa yhden ainoan eroottisen tapahtumisen ymmärtämisen täysin riippumatta siitä, missä, miten, kuinka monta kertaa ja missä olosuhteissa se on tapahtunut.[371] Mahdollisuuksia myös elämää kunnioittavan ja sen huomioivan tutkimuksen tekemiseen siis ilmeisesti on olemassa, vaikka Henryn käsitykset tutkimuksen suhteen hyvin pessimistisiä ovatkin.

Vaikka ihmisen kokemuksen tutkijan ei tarvitse sortua laskemisen ja luokittelun kaltaisiin ihmisen tutkimista köyhdyttäviin käytäntöihin, elämän unohtaminen tutkimuksessa käy harmittavan helposti. Voisin vaikkapa tarkastella lukemaani partituuria tai kohtaamaani musiikinteoreettista tosiasiaa jossakin tuolla, maailmassa, sen kaikille samanlaisena ajatellen. Voisin koota joukon laulajia, opettaa heitä, koota aineiston näistä opetustilanteista ja sitten antaa teemojen ”nousta” tuosta aineistosta ja itse siirtyä etäämmälle tekemään johtopäätöksiä ja yleistyksiä. Voisin haastatella Monteverdin musiikin kuulijoita ja kirjoittaa haastattelujen pohjalta tarinoita, joissa ei enää ole kysymys yhdenkään kuulijan elävästä kokemuksesta. Voisin kirjoittaa omaa kokemustani päiväkirjoiksi ja etääntyä tuostakin aineistosta järjestelemään sitä kätevämmin hahmotettavaan, yleistettävämpään muotoon. Mikään näistä vaihtoehdoista ei välttämättä ja väistämättä johda elävän ihmisen kokemuksen sivuuttamiseen, mutta niissä kaikissa on läsnä ja lähellä mahdollisuus siihen. Jos tieteen ajateltaisiin merkitsevän elävän ihmisen kokemuksen sivuuttavia käytäntöjä, olisiko mahdollista, että oma tutkimukseni ei ehkä lainkaan sijoittuisi tieteen kenttään?

Entä taiteellinen tutkimus? Olisiko se mahdollinen luonnehdinta omalle tutkimukselleni? Tutkinhan laulajan kehollista kokemusta oman laulajan kehoni kautta. Ilman muusikko-laulajan kokemustani tällaisen tutkimuksen tekeminen ei olisi minulle mahdollista. Esimerkiksi Mika Hannulan, Juha Suorannan ja Tere Vadénin määritelmän mukaan taiteellinen tutkimus kuitenkin tarkoittaa taideteoksen luomista ja luovan prosessin lopputuloksen reflektointia.[372] Tässä tutkimuksessa ei kuitenkaan ole taideteosta eikä edes valmista, kuulijan positiosta tarkasteltavissa olevaa musiikkiesitystä. Sen sijaan tutkimisen kohteena on muusikko-laulajan jokapäiväinen työskentely yhden katkelman kanssa. Taideteoksen luominen ikään kuin jää kesken, eikä lopputulosta niin ollen myöskään päästä reflektoimaan.[373] Vaikka toteutunut esitys olisikin osana tätä tutkimusta, minua mietityttää, mitä taideteoksen tai valmiin esityksen kaltaiset ilmaukset yleensä voisivat merkitä muusikko-laulajalle. Kappaleen esittäminen yleisölle merkitsee pikemminkin yhtä vaihetta jatkuvassa prosessissa, ei niinkään jonkin

371 Henry 2004c, 144–145. Myös muun muassa Gaston Bachelard on kritisoinut tutkimisen tapoja. Hän pohtii runon vastaanottamista sanaparin *vastakaiku – kajahtelu* kautta. Vastakaiku on Bachelardin mukaan runon kuulemista, kajahtelu sen sanomista, omaksi ottamista. Kajahtelu merkitsee sitä, että syvyys meissä on tullut kosketetuksi ennen pintaa. Bachelard myös kuvailee metodinsa ajaman psykoanalyytikon touhuamista omien tulkintojensa vyyhdin kanssa. Tällainen metodinen touhuaminen johtaa Bachelardin mukaan kuvan älyllistämiseen ja ”ymmärtämiseen” ja samalla kajahtelun kadottamiseen. (Bachelard 2003, 42–45.)

372 Hannula & Suoranta & Vadén 2005, 5.

373 Taideteos on Monteverdin musiikista puhuttaessa ongelmallinen käsite (ks. lähemmin luku 1.2).

valmiin – teoksen – tuottamista eikä etäisyyden ottamisen mahdollisuutta. Niin itse laulaminen kuin myös palaaminen pohtimaan yhtä esitystä, harjoitusta tai partituurinlukua heittää minut yhä uudestaan keskelle kehon tapahtumista.

Teos tai lopputulos siis puuttuu. Tosin teoksen tuottaminenkaan ei ilmeisesti ole välttämätöntä, jotta tutkimusta voitaisiin kutsua taiteelliseksi tutkimukseksi. Kathleen Coessens, Darla Crispin ja Anne Douglas määrittelevät taiteellista tutkimusta monin tavoin kirjassaan *The Artistic Turn. A Manifesto* muun muassa toteamalla, että kyseessä on tietämys luomisen prosesseista, ei sen tuloksista.[374] Voisinko siis ehkä tutkia työskentelyäni ja avata työprosessiani kirjoittamalla mutta sitten jättää lukija-kuulijan ilman työskentelyn tuloksena syntynyttä soivaa esitystä – ja kyseessä olisi silti jonkun määritelmän mukaan taiteellinen tutkimus? Tutkimukseni sijoittaminen taiteellisen tutkimuksen kaltaiseen kategoriaan vaikuttaisi mahdolliselta, joskaan itse en koe sitä tarpeelliseksi enkä edes mielekkääksi.

En ole sivuuttanut kysymystä prosesseista ja niiden tuloksista huomaamattani, vaan ilman muuta ajattelen prosessien tarkastelemisen edellyttävän sitä, että olen päätynyt niiden kanssa johonkin – että työskentely on tuottanut tulosta omassa muusikon ja pedagogin työssäni. Kysymys onkin lähinnä siitä, tulevatko tämän työskentelyn tulokset – ehkäpä esitysten muodossa – osaksi tutkimuksen avaamista lukijoille. Onko tärkeää, että laulajan kokemuksesta kirjoittamisen lisäksi esitän myös laulamalla, mihin laulajan kuvatunlainen työskentely johtaa?

Työskentely ei kuitenkaan johda yhteen, tietynlaiseen tulokseen, vaan jokainen muusikko-laulajan tekemä ratkaisu avaa mahdollisuuksia lukemattomiin erilaisiin soiviin lopputuloksiin. Yksi, tietynlainen, lukija-kuulijalle soivaksi saatettu esitys ei riitä avaamaan muusikon elävässä kokemuksessa olevaa moninaisuutta. Sen sijaan se saattaa johtaa lukija-kuulijaa harhaan – ehkä ajattelemaan, että kaiken kuvatun työskentelyn tulos on tämä yksi esitys. Periaatteessa olisin toki voinut tutkimusta varten tehdä kymmenen tai vaikka sata erilaista esitystä Messaggieran puheesta, mutta sekään ei välttämättä riittäisi. Eri esitykset – jotka esittäjän kokemuksessa ehkä olisivat keskenään hyvinkin erilaisia – saattaisivat kuulijasta vaikuttaa lähes samoilta. Kuulijan mahdollisuudet erottaa esittäjälle läsnä olevia yksityiskohtia saattavat olla rajalliset. *Sprezzaturan* tuominen esiin lopputuloksen kautta ei onnistuisi – tai sitten kyseessä ei enää olisi *sprezzatura*.

Entä taiteellisen tutkimuksen perusta ja taiteelliselle tutkimukselle luonteenomaiset piirteet ja päämäärät? Asettuisiko tämä tutkimus niiden avulla osaksi taiteellisen tutkimuksen kenttää?

Kuten Hannula, Suoranta ja Vadén toteavat, taiteelliselle tutkimukselle ei ole olemassa yhtenäistä filosofis-metodologista perustaa. Ontologiset, epistemologiset ja käytännölliset lähtökohdat ja sitoumukset vaihtelevat tutkimuksesta toiseen, ja Hannula, Suoranta ja Vadén myös pitävät moninaisuutta ja siitä syntyvää eettistä haastetta positiivisina asioina.[375] Myös Kari Kurkela pitää mahdollisena tuoda ”taiteellinen” lähestymistapa osaksi tutkimustyötä erilaisin tavoin, esimerkiksi [erityisesti yhteiskuntatieteiden alalla harjoitetun] toimintatutkimuksen, psykoanalyyttisen tutkimusmetodin

374 Coessens & Crispin & Douglas 2009, 26.
375 Hannula & Suoranta & Vadén 2005, 23–24.

tai fenomenologian menetelmin.[376] Taiteellisen tutkimuksen kenttä on niin laaja ja sen rajat siinä määrin jatkuvassa asettumisen prosessissa, että pelkkä tutkimuksen filosofis-metodologinen perusta ei auta sijoittamaan tai olemaan sijoittamatta tutkimusta taiteellisen tutkimuksen kenttään.

Suurelta osin kuvataiteeseen perustuvassa taiteellisen tutkimuksen tarkastelussaan Hannula, Suoranta ja Vadén myös listaavat taiteelliselle tutkimukselle – taiteen ja tutkimuksen yhteen tulemiselle – luonteenomaisia piirteitä sekä päämääriä tai tavoitteita.[377] Jotkin niistä tuntuvat liittyvän nimenomaan taiteelliseen tutkimukseen, jotkin toiset taas monenlaiseen muuhunkin tutkimukseen. Esimerkiksi kirjoittajien mainitsema taiteellinen kokeellisuus ei tyypillisesti toteudu vaikkapa taidehistorian tai musiikkitieteen opinalalla tehtävässä tutkimuksessa. Toisaalta on vaikea kuvitella humanistista tutkimusta, joka ei olisi itse-reflektoivaa, itsekriittistä ja kommunikaationa ulospäin suuntautuvaa. Ja vaikka joillakin aloilla epäilemättä on hyvinkin vakiintuneita tutkimusmenetelmiä, menetelmien ja tutkimuksen esille tuomisen tapojen moninaisuus ja muokattavuus lienee näilläkin aloilla mahdollista. Oman tutkimukseni mahdollista asettumista taiteellisen tutkimuksen kartalle ei Hannulan, Suorannan ja Vadénin esittämä lista juurikaan tunnu tukevan – ei tosin kaatavankaan.

Jukka Hankamäen määritelmä, jonka mukaan taiteellinen tutkimus on taiteen keinoin tapahtuvaa tutkimusta, ei sekään nähdäkseni täysin toimi sen arvioinnissa, mihin kohtaa tieteen, taiteen tai taiteellisen tutkimuksen kenttää tutkimukseni asettuisi.[378] Michel Henryn kanssa ajattelen taiteen artikuloivan jotakin ei-artikuloitavissa olevaa, ja tapahtuvan ihmisessä, jos on tapahtuakseen. Taiteessa olisi näin ollen kysymys jostakin muusta kuin niistä ihmisen toimista, joiden seurauksena taiteen voi olla mahdollista tapahtua ja jotka tässä tutkimuksessa ovat tarkastelun kohteena. Näin ollen taiteen keinoin ei voisi tehdä oikeastaan mitään: taide ei ole tietoisesti käytetty väline eikä myöskään päämäärä. Taide on. Jos on.

Pohdinnoissa tämän tutkimuksen asettumisesta taiteellisen tutkimuksen kenttään tarvitaankin taiteen ohella jokin toinen käsite. Kysymys onkin pikemminkin taidon kautta tutkimisesta tai taidollisesta tutkimisesta. Huomioni on muusikon, musiikin alan käsi-/kehotyöläisen usein arkisessakin työstämisen prosessissa, taidon omaavan muusikko-laulajan työskentelyssä tietyn musiikkikatkelman kanssa. Kari Kurkelan kuvaamassa muusikko-laulajan työskentelyä tukevassa taitotiedossa (*tacit knowledge*) saavutettu tekninen, tiedollinen ja muu kokemus ja ymmärrys ovat yhtä. Vaikka Kurkela toteaa, että tuon taitotiedon eksplisiittinen kuvailu voi olla mahdotonta, juuri siihen pyrin tässä tutkimuksessa.[379] Kohdennan tarkasteluni siihen, miten kaikki laulajaan kertynyt taitaminen ja tietäminen tapahtuu yhdessä kehossa. Pyrin siis artikuloimaan niitä laulajan käytössä olevia, kehollisia musiikin työstämisen tapoja, jotka usein – huomion ollessa valmiissa esityksessä – jäävät näkymättömiin. Tässä toteutunevat myös

376 Ks. Kurkela 2008, 56–57 [lainausmerkit Kurkelan]. Esimerkiksi toimintatutkimukselle on Hannu L.T. Heikkisen mukaan tunnusomaista toiminnan ja tutkimuksen samanaikaisuus. Heikkinen kuvaa kuitenkin myös sellaisia toimintatutkimuksen piirteitä, joita ei omasta tutkimuksestani löydy: pyrkimys saavuttaa välitöntä, käytännöllistä hyötyä tutkimuksesta (joskin välillistä hyötyä toki saattaa olla esimerkiksi opettajan taitojeni kehittymisen muodossa) sekä tutkimuksen pyrkimys muuttaa tutkittavaa todellisuutta. (Ks. Heikkinen 2001, 170.)

377 Hannula & Suoranta & Vadén 2005, 20–22.

378 Hankamäki 2004, 236.

379 Kurkela 2008, 55.

Juha Suorannan taiteelliselle tutkimukselle asettamat ehdot: suora, reflektoiva yhteys alan käytäntöön, jonka erityislaatu pyritään ottamaan huomioon.[380]

Muusikossa taitaminen ja tietäminen, tekeminen ja tutkiminen muodostavat jakamattoman kokonaisuuden. Tutkimusta tekevä muusikko voi toki pyrkiä sulkemaan oman muusikkoutensa ja taiteen tekemisensä tutkimuksen ulkopuolelle. Hän myös saattaa keskittyä tutkimisessaan johonkin yksittäiseen, rajattuun kokemuksen osa-alueeseen – tai ehkä jopa maailmassa objekteina olemassa oleviksi ajateltuihin asioihin (esimerkiksi partituureihin tai levytyksiin). Näistä rajauksista huolimatta hän ei silti lakkaa olemasta muusikko, jonka kehossa musiikin tekeminen on jatkuvasti läsnä.

Hannula, Suoranta ja Vadén lähestyvät tätä kokemuksen jakamattomuutta kokemuksellisen demokratian käsitteen kautta. Heidän mukaansa kyseessä on taiteelliselle tutkimukselle ominainen laatu, joka merkitsee sitä, että kokemus ei ”luonnollisesti” jakaudu taiteen ja tutkimuksen osa-alueisiin. Kokemuksen säilyttäminen kokonaisuutena ei myöskään vesitä taiteen ja tutkimuksen parhaita päämääriä.[381] Kokemuksellisen demokratian näkökulmasta muusikon kehollista kokemusta ei siis ole mitään syytä sulkea ulos tutkimuksesta. Muusikon kokemuksen tekeminen näkyväksi sen sijaan, että se peitellään pois näkyvistä, lienee tutkimuksen luotettavuutta lisäävä ratkaisu.

Toisena taiteellisen tutkimuksen peruskivenä kokemuksellisen demokratian ohella Hannula, Suoranta ja Vadén näkevät metodologisen ylenpalttisuuden. Käsite on peräisin Paul Feyerabendilta, jonka mukaan maailma on liian monimutkainen, jotta sen tarkasteluissa voitaisiin rajoittua vain yhteen näkökulmaan tai menetelmään. Yksi, kaiken kattava metodi onkin Feyerabendin mielestä itsepetosta, ja kaikilla abstrakteilla rakennelmilla, myös metodeilla ja metodologioilla, on omat rajansa ja rajoituksensa. Lääkkeeksi metodien jähmettyneisyyteen ja niiden reduktionistiseen käsitykseen ihmisestä ja tämän maailmasuhteesta Feyerabend tarjoaa anarkismia. Mitään ei suljeta pois, kun yritetään ymmärtää maailmaa. Tavoitteena on luopua kaikista kiteytyneistä ideoista ja uskosta siihen, että tiedossa jo on, miten asiat ovat. Teorioihin ja periaatteisiin tulee suhtautua varoen, sillä ne ovat pinnallisia ja epäinhimillisiä. Tutkimuskohde ei ole jotakin, joka löydetään ja jota sitten tutkitaan ja josta kirjoitetaan, vaan tutkimuskohteet konstruoidaan ajattelemalla ja kirjoittamalla.[382]

Tässä tutkimuksessa ajattelemista ja kirjoittamista keskeisemmäksi on tosin osoittautunut tekeminen ja kokeminen sekä kokemuksen jättäminen sanallistamattomaan tilaan, kunnes jossakin määrin kohdallinen sanallistaminen on mahdollista. Tutkimuskohdetta ei ole valmiina löydettävissä, mutta se ei myöskään – ainakaan heti – ole konstruoitavissa ajattelemalla ja kirjoittamalla. Se on elettävä, ja sitä on kuunneltava ja tunnusteltava. Sanallistaminen tulee vasta paljon myöhemmin.

Tästä varauksesta huolimatta Feyerabendin ajatukset tuntuvat vapauttavilta – näinkin on ehkä mahdollista ajatella? Olen monesti ollut hämmentynyt kysymyksistä, jotka koskevat oman tutkimukseni metodia ja aineistoa. Erityisen hämmentävältä on tuntunut kysymys, millaisen metodin tutkimukseni alussa valitsin ja miten aineistoni keräsin ja dokumentoin. Saatan toki pystyä jonkinlaisella tarkkuudella kuvailemaan, mitä

380 Suoranta 2008.
381 Hannula & Suoranta & Vadén 2005, 25.
382 Feyerabend 1975, 1994 ja 1999, ks. Hannula & Suoranta & Vadén 2005, 36–48.

olen matkan varrella tehnyt – kertomaan, millainen tie (*meta odos* eli tie, jota pitkin pääsee tavoitteeseen, tai tapa tavoitella tietoa) on minulle avautunut. Tien näkeminen ennalta tutkimusta aloittaessani tai sen määritteleminen jälkikäteen yhdellä ainoalla käsitteellä – esimerkiksi ”fenomenologinen metodi” – tuntuu kuitenkin mahdottomalta. Vaikka tämä luku on omistettu tuon tien kuvaamiselle, metodi on kirjoitettu sisään koko tekstiin ja on hahmotettavissa vasta tutkimuksen valmistuttua.

Taiteellisessa tutkimuksessa otetaan Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan huomioon kokemuksen moniulotteisuus, mikä näkyy myös metodologisissa ratkaisuissa. Kokemus on jatkumo, jonka yhdessä ääripäässä on kokemuksen epämääräiseltä vaikuttava, vuolas virta ja toisessa selkeä ja tarkka ajattelu tai kontrolloitu havainnointi. Liikkuminen näiden ääripäiden välillä nostaa esiin kysymyksiä muun muassa subjektista, objektista ja havainnoinnista. Kokemuksen tarkastelu tuottaa uutta kokemusta, jota taas voidaan tarkastella. Tämän hermeneuttisen tutkimisen tuloksena syntyvät tulkinnat eivät koskaan ole lopullisia, vaan tulkinnat asetetaan alati kysymyksen alaisiksi ja ne tulevat korvatuiksi yhä uusilla.[383]

Voin kuvata kokemustani laulajana artikuloimattomana elämän tapahtumisen kokemuksena tai nuottikuvan pikkutarkkana, sanallistettuna analyysina. Oli sitten kysymys kokemuksen vuolaasta, sanallistamista pakenevasta ryöpystä tai selkeästä ja tarkasta sanallistetusta ajattelusta, niissä kummassakaan ei etäisyyttä subjektin ja objektin välillä ole – kumpikin tarkastelu tapahtuu elävässä laulajan kehossani. Kuvaukseni kertovat jostakin hetkessä ohi menevästä, joka seuraavassa hetkessä korvautuu jollakin muulla. Kokemuksen kuvaukseni muuttavat kokemisen tapaani ja myös vaikuttavat mahdollisiin tuleviin kokemuksen kuvauksiini.

383 Hannula & Suoranta & Vadén 2005, 43–44.

II Kolme tulokulmaa italialaiseen varhaisbarokin laulumusiikkiin

Tässä, kirjan toisessa pääjaksossa musiikinteoriaa, esittämiskäytäntöä ja Monteverdin ajan puhumista koskevan tiedon avaamisen tavoitteena on luoda taustaa Monteverdin musiikille ja sen esittämiselle: luonnostella tuon musiikin tekemisen kontekseja. Avaan Monteverdin ajan musiikin teoriaa tarkastelevan luvun 4 lyhyellä johdatuksella 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa tapahtuneisiin mullistaviin muutoksiin niin ihmisten jokapäiväisessä elämässä kuin myös musiikissa. Musiikinteorian tarkastelussani lähden liikkeelle historiallisissa lähteissä käytetyistä musiikin sanallistamisen tavoista ja avaan niihin liittyvää, jaettavissa olevaa tietoa.

Ajan musiikin teoreettisisten tarkastelujen avaamisen ohella pohdin kuitenkin myös alustavasti, millä tavalla musiikinteorian tieto on laulajalle ja miten se on osa laulajan toimintaa. Huomaan, että teorian sanallistamisissa käytettyjen kategorioiden (säveljärjestelmä, moodit, intervallit jne.) puitteissa esitetyt tiedot resonoivat laulavassa kehossani eri tavoin ja eri vahvuuksilla. Esimerkiksi säveljärjestelmän kaltainen varsin teoreettinen, etäällä käytännöstä oleva järjestelmä ei herätä juurikaan liikettä kehossani. Se jää teoriaksi, joka sijoittuu esittäjän kokemuksen ulkopuolelle eikä tunnu vaativan esittäjältä juuri minkäänlaista käytäntöön perustuvaa kannanottoa. Pysytteleminen järjestelmän tarjoaman käsitteistön puitteissa ja kehon kokemuksen sulkeminen pois tarkasteluista on siis suhteellisen ongelmatonta. Jo moodin, intervallin tai kontrapunktin ajatteleminen kuitenkin tuo laulavan kehoni läsnäolevaksi minulle. Samalla käytetyt teoreettiset käsitteet alkavat tuntua vierailta, sillä ne tuntuvat liittyvän johonkin muuhun kuin siihen, miten nuo asiat minulle ovat. Kategorioiden rajat hämärtyvät ja mukaan tulee aineistoa niiden ulkopuolelta. Esimerkiksi kysymykset intervalleista, virityksestä ja kontrapunktista, sotkevat moodien tarkasteluni.

Luvussa 5 siirryn etäämmäksi musiikinteoriasta ja vähitellen kohti esittävän, elävän muusikon käytäntöä. Tarkastelen lähteitä, jotka on suunnattu nimenomaan laulajille tai joiden voi ajatella sisältävän myös laulajalle tarkoitettuja ohjeita, jopa sääntöjä. Selkeitä, sanallisia, laulamista koskevia ohjeita ei tosin ole olemassa kovinkaan runsaasti, vaan lähteiden tarkastelun avulla voidaan pyrkiä vaikuttamaan ensisijaisesti siihen, miten laulaja tätä musiikkia ajattelee tai miten hän ajattelee musiikin olevan rakennettu.

Kun luvussa 4 laulajan kokemus on mukana enimmäkseen jonkinlaisina lisähuomioina, luvussa 5 laulajan kokemukseni tulee vahvemmin läsnäolevaksi tekstissäni. Laulamisen suurempaa tai pienempää liikettä kuvaavien osa-alueiden (tempo, rytmi, *sprezzatura* ja tekstin laulaminen) tarkastelu heittää välittömästi kehoni liikkeeseen. Laulajan kokemus tihkuu tai tunkeutuu tosiasioiden lomasta näkyviin ehkä kysymyk-

sinä, alaviitteinä tai sivuhuomautuksina, joiden tarkoituksena on murentaa illuusiota tarjolla olevan tiedon yleisyydestä tai yhteisyydestä. Kirjallisuudessa käytetyt sanallistamisen tavat väistyvät vähitellen syrjään.

Luvussa 6 tarkastelen Monteverdin ajan puhumista ja laulaen puhumista, mikä johtaa luvun lopulla puhumisen ja laulamisen vaikutusten pohdintaan. Siirtyminen tutkimuksen kolmanteen pääjaksoon, jossa lähtökohtana on jaettavissa olevan aineiston sijaan oma laulamisen kokemukseni, tulee väistämättömäksi.

Syitä siihen, että käsittelen tutkimuksessani musiikin teoriaa, esittämiskäytäntöä ja Monteverdin ajan puhumista näinkin monisanaisesti, on useita. Ensinnäkin olen pyrkinyt rakentamaan työhöni pitkän linjan erittäin teoreettisesta, etäältä, käytännön ulkopuolelta katsovasta tarkastelusta yhä sisäisempään kokemuksen kuvaukseen, yleisestä kohti yksittäistä kokemusta. Musiikin asema vapaalle miehelle soveliaiden taitojen kentässä, sfäärien harmoniat ja niiden ilmeneminen musiikissa, kontrapunktin säännöt sekä retoriikan oppirakennelmat ovat lähtökohtia tälle pitkälle linjalle, jonka loppupäässä (luvuissa 7–9) on yksittäisen ihmisen, naislaulajan kokemus tämän musiikin esittämisestä ja kuuntelemisesta.

Toiseksi tavoitteenani on avata barokkimusiikin maailman ulkopuoliselle jotakin siitä tiedollisesta perustasta, jolle barokkimuusikot perustavat päivittäisen työskentelynsä. Nimenomaisena tarkoituksenani on herättää lukijassa vierauden kokemus tai ehkä edes jonkinlainen aavistus siitä, että tämä musiikki perustuu monelta osin varsin toisenlaisiin periaatteisiin kuin vaikkapa 1800-luvun musiikki ja että samalla myös musiikkikokemus saattaa olla toisenlainen. Näin yritän asettaa kysymyksen alaiseksi ainakin jonkin osan siitä myöhempää musiikkia koskevasta tietämisestä, joka nähdäkseni lähinnä haittaa niin Monteverdin kuin myöhäisemmänkin barokkimusiikin ymmärtämistä. Jos Monteverdin musiikki tämän luvun lukemisen jälkeen alkaa vaikuttaa jollakin tavalla vieraalta ja etäiseltä, koen onnistuneeni. Jos hänen musiikkinsa sen sijaan edelleen on helppo asettaa jonkinlaiseksi itsestään selväksi tonaalisen musiikin lähtökohdaksi, olen ainakin jossakin määrin epäonnistunut.

Kolmanneksi tämä kirjan toinen pääjakso saattaa tarjota jollekulle kokonaisuuden, jossa varhaisbarokin laulumusiikin ja erityisesti resitatiivien laulamiseen liittyvää teoreettista ja esittämistä valottavaa aineistoa on koottu yhteen. Tällaista kokonaisuutta ei ole valmiina tarjolla, joskin Martha Elliott on omistanut yhden osan laulumusiikin esittämiskäytännön oppaastaan varhaisbarokille tarkastellen lyhyesti muun muassa notaatiota, partituureja ja editioita, kenraalibassoa, säestyssoittimia, viritystasoa, vibratoa, sanoja ja musiikkia, historiallista ääntämystä sekä italialaisen, englantilaisen ja ranskalaisen varhaisbarokin musiikin esittämiskäytännön erityispiirteitä (koristeluja, äänityyppejä, kielen ääntämistä jne.).[384] Erityisesti puhumista käsittelevän luvun 6 tarkastelut laajentuvat esittämiskäytännön tutkimuksessa toistaiseksi melko vähän tutkitulle alueelle.

Laajemman lukijakunnan huomioonottamisen takia tämä pääjakso epäilemättä sisältää alan ammattilaisen kannalta runsaasti itsestäänselvyyksiäkin, eikä tasapainottelu ammattilaisille ja laajemmalle lukijakunnalle suunnattujen sanallistusten välillä

384 Elliott 2006, 5–52.

suinkaan aina onnistu. Asioiden käsittely jää ammattimaisen barokkimuusikon näkökulmasta monelta osin pinnalliseksi ja triviaaliksikin. Kyseessä onkin jonkinlainen johdattava, laajemmalle musiikista lukevalle yleisölle tarkoitettu kokonaisuus tai joidenkin, barokkimuusikoiden kulttuurissa itsestään selvästi olevien asioiden tuominen näkyviksi niille, jotka lähestyvät Monteverdiä myöhemmin sävelletyn musiikin suunnasta.

Jokaisen esittämiskäytännön osa-alueen ja esitettävien sävellysten kontekstiin liittyvän seikan tutkiminen itse, alkuperäislähteiden ääreen hakeutuen, on laulajalle mahdotonta, jollei hän halua luopua laulamisesta ja keskittyä työkseen jonkin esittämiskäytännön yksityiskohdan tutkimiseen.[385] Selvittäessään jotakin esittämiskäytäntöön liittyvää seikkaa laulaja hyödyntääkin musiikkitieteellisen tutkimuksen tuloksia tai jopa esittämiskäytännön oppaita, jotka ovat usein normatiivissävyisiä, käytännön ohjeita sisältäviä.[386] Monet kuvaamistani musiikinteorian, esittämiskäytännön sekä musiikin ja puhumisen suhteiden perusasioista ovat sellaista alkeistietoa, joka on olemassa minussa samoin kuin vaikkapa C-duuriasteikon sävelet ovat olemassa kenelle tahansa musiikista kirjoittavalle. Tällaisten alkeistietojen varustaminen viitteillä tuntuu jopa hiukan piinalliselta, ja näiltä osin olenkin käyttänyt lähteinä paljon jopa hakuteosartikkeleita. Toki myös primaarilähteitä on ollut saatavilla, tosin rajallisesti.[387] Suuri osa barokkimusiikin esittämistä käsittelevästä kirjallisuudesta tuntuu olevan kirjoitettu instrumentalistin näkökulmasta laulamisen jäädessä usein jonkinlaiseksi erityistapaukseksi, johon sovelletaan pitkälti samoja periaatteita kuin soittamiseen.

385 Italialaisen varhaisbarokin laulumusiikin esittämiskäytännön kaikkien osa-alueiden tutkiminen kokonaisuudessaan ei ole toteutettavissa oleva suunnitelma, mikäli tavoitteena on edes jonkinlainen perusteellisuus. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö tällaiselle tutkimukselle olisi tarvetta. Laulumusiikin esittämiskäytännön tutkimus on monelta osin aivan alussa, ja huolellisia tutkimuksia laulamisen ja puhumisen näkökulmasta tarvitaan kipeästi. Lisäksi 1500- ja 1600-lukujen vaihteen musiikin esittämiskäytäntö tuntuu muutenkin jääneen paitsioon tutkimuksessa, osin siksi, että kyseessä on musiikin tyylin murrosvaiheen ohjelmisto. Koetellut käytännöt ovat murentuneet eivätkä uudet vielä ole lopullisesti muotoutuneet, ja tämä murrosvaiheen käytäntöjen moninaisuus tekee tarkasteluista vaikeita.

386 Italialaisen varhaisbarokin laulumusiikin (ja osittain myös muun ohjelmiston) esittämiskäytännön eri osa-alueista ks. mm. Aldrich 1966, Brown 1976, Carter, Stewart A. 1989 ja 1990, Crutchfield 1990, Donington 1989, Elliot 2006, Fortune 1985, Fuller 1989, Greenlee 1987, Hargis 1994, Harris 1989, Hitchcock 1970, Houle 1987, Järviö 1998, Krones & Schollum 1983, Kuhn 1969, MacClintock 1982, Moens-Haenen 1988, Palisca 1985 ja 1994, Paras 1986, Potter 1992, Racek 1973, Reidemeister 1988, Sanford 1995, Termini 1993, Wistreich 1994 ja 2001.

387 Primaarilähteitä on osin saatavissa vain toimittajan valitsemina, usein englanninnettuina fragmentteina: mm. Strunk 1950, Palisca 1985, 1989 ja 1994 ja MacClintock 1982. Myös kokonaisia alkuperäislähteitä joko näköispainoksina, moderneina editioina tai käännöksinä on julkaistu: mm. Bardi 1989, Bovicelli 1957, Caccini 1970, 1978, 1987, Casa 1980, Castiglione 1976 ja 2010, Fabbri & Pompilio 1983, Peri 1994 ja Rognoni 1987.

4 Laulajan musiikinhistoriaa ja -teoriaa

Monteverdin musiikki nojaa monella tavalla perinteeseen, mutta siinä on myös paljon uutta. Käytössä olivat toki tietyt sävelet, jotka hahmotettiin osana edeltäviltä vuosisadoilta periytyneitä järjestelmiä ja joiden paikat soivassa todellisuudessa asettuivat tiettyjen virittämistä koskevien periaatteiden mukaan. Harmonisia ja melodisia intervalleja ajateltiin ja käytettiin tietyillä, pitkän ajan kuluessa vakiintuneilla tavoilla. On helppoa jälkikäteen todeta, että 1600- ja 1700-luvuilla näitä asioita ja niiden suhdetta laulettavaan tekstiin alettiin vähitellen ajatella toisin. Uutta musiikkia (*nuove musiche*) toki oltiin säveltämässä, mutta Monteverdin aikana ei todennäköisesti kuitenkaan vielä osattu ennustaa niitä muutoksia, joita musiikissa tulisi tapahtumaan 1600-luvun kuluessa.

Monet Monteverdin aikana vasta kehkeytymässä olleet säveltämisen ja esittämisen käytännöt ovat itsestään selvyyksiä oman aikamme muusikolle, joka keskittyy työssään ennen kaikkea 1800- ja 1900-lukujen musiikkiin. Sen sijaan Monteverdin ajan musiikinteoria on suurelle osalle muusikoita enemmän tai vähemmän vierasta. Monteverdin musiikkia esittävälle se on kuitenkin keskeinen osa-alue, jonka tunteminen mahdollistaa monet esittämisen käytännön ratkaisut.

Kuten Sarah Mead toteaa, vanhan musiikin kulttuurissa musiikin rakenteisiin ja historialliseen kontekstiin liittyvien asioiden välittäminen lankeaa usein instrumenttiopettajan tai yhtyemusiikin ohjaajan harteille. Koska Meadin mukaan renessanssin musiikinteorian tuntemus ei yleensä ole samalla tasolla kuin tonaalisen musiikinteorian hallinta eikä sen opetusta välttämättä järjestetä erillisillä kursseilla, jonkinlainen ohjaus musiikin opettamisen yhteydessä on usein väistämätöntä.[388]

Lyhyessä renessanssin musiikinteorian esittelyssään Mead keskittyy sellaisiin välittömästi käytäntöön sovellettaviin osa-alueisiin kuin säveljärjestelmään, heksakordeihin, solmisaatioon, moodeihin moniäänisessä musiikissa, *musica fictaan* ja kadensseihin sekä notaation merkkeihin ja symboleihin.[389] Omassa esittelyssäni olen päätynyt osin samojen osa-alueiden tarkasteluun, joskin niiden ohella avaan myös äänenkuljetusta ja äänten soivia paikkoja (viritystasoa ja temperointia) koskevia kysymyksiä.

Laulajuuteni rajaa tarkasteltavat musiikinteorian seikat laulajalle relevantteihin. Koska suurin osa musiikin esittämiseen liittyvistä osa-alueista koskee yhtä lailla laulajia kuin soittajiakin, tämä rajaus ei vielä kutista haltuun otettavaa aluetta kovinkaan

388 Mead 1994, 289. Ratkaisu on ainakin Suomen oloissa usein käytännön olosuhteiden sanelema: barokki- ja renessanssimusiikin teorian kurssin pieni potentiaalinen osallistujamäärä ei aina salline ryhmän perustamista.
389 Mead 1994, 298–316.

paljoa. Tutkimisen kohteeksi valitsemani ohjelmisto, *stile rappresentativo* ja erityisesti Monteverdin *Orfeon* Messaggieran rooli rajaakin tarkastelujani edelleen. Niinpä esimerkiksi tempon tarkastelussani jätän 1600-luvun alun esittämiskäytännössä keskeiset proportiot sivuun ja keskityn lähinnä siihen, millainen laulajan kokemus musiikin liikkeestä on yhdessä ja samassa, tasajakoiseksi nuotinnetussa tahtilajissa.

Musiikinteoriaa käsittelevän luvun kokonaisuus herättää minussa epämukavuutta. Se saattaa näyttäytyä rajattuna ja hallittuna tietojen kokoelmana, joka on tässä olemassa yhtenäisenä kokonaisuutena, kaikkien ulottuvilla. Tapa puhua musiikista ja puhumisesta tähän tapaan, etäältä, tietoa oman valinnan mukaan kokonaisuudeksi kooten, on minulle muusikkona kuitenkin vieras. Kun on tottunut olemaan keskellä tekemistä, on haasteellista asettua etäisyyden päähän ja pohtia teoriaa. Etäisyyshän ei kuitenkaan sinänsä kasva – muutos kohdistuu lukijalle annettavaan vaikutelmaan, valittuihin sanoihin.

Keskityn aluksi ensisijaisesti teoreetikoiden musiikkia käsitteleviin teksteihin, joissa käsitellään muun muassa säveljärjestelmää, moodeja, intervalleja ja viritysjärjestelmiä. *Sprezzaturaa* tutkinut Karsten Lüdtke tosin toteaa, että teoreettisiin kirjoituksiin olisi syytä suhtautua varovaisesti, kun tutkitaan "historiallisia esittämiskäytäntöjä" – hänen mukaansa ne otetaan yleensä liian vakavasti, vaikka ne olisivat kuinka todellisuudelle vieraita tahansa. Teoreettisia tekstejä huomattavasti tärkeämpinä dokumentteina Lüdtke pitää säveltäjien itsensä antamia ohjeita esittäjille, joiden sanomaa teoreettiset tekstit voivat lähinnä täydentää.[390] Peter Walls on tässä kohtaa eri kannalla. Hänen mukaansa säveltäjien antamat ohjeet eivät välttämättä lainkaan koske ammattimuusikoita, minkä lisäksi eri lähteiden antamat ohjeet ovat usein keskenään ristiriitaisia.[391] Ymmärrän sekä Lüdtken että Wallsin kirjoittavan nimenomaan teoreetikoiden ja säveltäjien esittämistä koskevista teksteistä. Tässä luvussa keskityn kuitenkin musiikin rakentumista käsitteleviin teksteihin, joissa ei varsinaisia ohjeita edes ole. Pikemminkin asioiden vain todetaan olevan tietyllä tavalla.

4.1 Monteverdi, säveltäjä kahden tyylin rajakohdalla

Monteverdin elinaika (1567–1643) on jälkikäteen osoittautunut merkittäväksi siirtymäkaudeksi, jossa musiikin tekemisen vanhempi ja uudempi perinne elivät rinnakkain. Osin tuossa rinnakkainelossa oli kysymys vanhojen perinteiden säilyttämisestä, mutta toisaalta uudet musiikin kirjoittamisen ja esittämisen tavat olivat joiltakin osin ristiriidassa vanhan perinteen kanssa. Monteverdi sijoittuu kiehtovasti näiden kahden säveltämisen ja esittämisen tyylin rajakohdalle. Hän oli kotonaan kummassakin hyödyntäen niitä tarpeen mukaan. Säveltämäänsä musiikkia hän nimitti uudeksi, toiseksi käytännöksi (*seconda pratica*) vastakohtana vanhalle, ensimmäiselle käytännölle (*prima pratica*).[392] Silti hän ei todennäköisesti hahmottanut omaa aikaansa sellaisena vallankumouksellisena vaiheena, jollaisena moderni musiikin historiankirjoitus sen usein näkee.

390 Lüdtke 2006, 21.

391 Walls 2003, 149–157.

392 Ks. Claudio Monteverdi 1607. Esimerkiksi Massimo Ossi (2003) käyttää sekä kirjansa nimessä että sen tekstissä muotoa "prattica". Monteverdi itse kuitenkin käyttää viidennessä madrigaalikirjansa uusintapainoksessa (Monteverdi 1608) muotoa "pratica", joka on myös modernin italian mukainen muoto.

4.1.1 Mullistusten vuosisata

Monteverdi eli aikana, jolloin tuolloin tunnettu maailma ajautui epäjärjestykseen ja epävarmuuteen monilla keskeisillä elämänaloilla. Italia oli koko 1500-luvun vieraiden valtojen (Espanja, Ranska, pyhä saksalais-roomalainen keisarikunta) taistelutantereena. Sodat merkitsivät rajojen siirtymisiä, valtioiden myllertämistä, kylien hävitystä, massamurhia kaupungeissa, mutta myös uusia vaatteita, uusia tapoja ja aiemmin tuntemattomia sairauksia. Cateau-Cambrésisin rauha vuonna 1559 rauhoitti alueen poliittisen tilanteen vähäksi aikaa. Taloudellinen kriisi, taistelu uskonnosta sekä luonnontieteen tuottama uusi tieto kuitenkin veivät viimeisenkin varman perustan ihmiseltä. Silke Leopold kuvaakin ajan ilmapiiriä tanssiksi tulivuoren päällä.[393]

Musiikkiin vaikutti voimakkaasti erityisesti tiedonvälityksen mullistus, jota Timo Joutsivuo ja Heikki Mikkeli havainnollistavat muun muassa jäljittämällä kirjojen julkaisumäärien kehitystä. Kirjapainotaidon kehittymisen ja erityisesti vuoden 1450 paikkeilla keksityn siirrettävän metallikirjasimen myötä tiedon määrä, johon vielä varsin pienellä lukutaitoisten joukolla oli pääsy, kasvoi erittäin voimakkaasti. 1400-luvun loppuun mennessä painotalot ympäri Eurooppaa olivat painaneet jo yli kuusi miljoonaa kirjaa, jotka koostuivat noin 40 000 editiosta. Tämä oli enemmän kuin kaikki Rooman valtakunnan tuhon jälkeen kirjoitetut käsikirjoitukset yhteensä. Seuraavalle vuosisadalle tultaessa tahti kiihtyi entisestään, ja 1500-luvulla ilmestyi jo noin 200 000 nimikettä, joita painettiin yhteensä 200 miljoonaa kappaletta.[394]

Toinen mullistus tapahtui luonnontieteiden ja tutkimuksen alalla. Löytöretkien myötä länsimaissa tunnettu maailma laajeni huomattavasti, ja löytöretkeilyn tuottama tieto asetti monet antiikin ajoilta peräisin olevat kirjoitukset ja teoriat kyseenalaisiksi. Uuden havaintoaineiston äärellä tuli välttämättömäksi pohtia, olisiko tuo aineisto sovitettava entisiin teorioihin vai tulisiko antiikista perittyjä maailmaa koskevia näkemyksiä sovittaa tosiasioita vastaaviksi. Uuden mantereen alkuasukkaiden kohtaaminen myös horjutti uskomusta eurooppalaisista maailman keskipisteenä ja pakotti pohtimaan ihmislajin rajoja.[395] Musiikin alalla tärkeäksi muodostui jo 1300-luvulla käynnistyneen antiikin lähteiden tutkimuksen avaama käsitys musiikin vaikutuksista ihmiseen.

Kolmas, monien ihmisten elämään ja myös musiikkiin vaikuttanut mullistusten kenttä oli uskonto. Ympäri Eurooppaa roihunneet uskonnolliset kiistat osuivat kipeästi perinteisiin käsityksiin ihmisen Jumala-suhteesta. Italiankielisellä alueella Lutherin vallankumouksellisia oppeja vastaan käytiin kahdesta suunnasta: tutkimuksen avulla ja käytännön toimin. Ensinnäkin oikea oppi pyrittiin erottamaan harhaopista tutkimuksen avulla. Lisäksi – ja tämä tapa osoittautui tehokkaammaksi – ryhdyttiin erinäisiin käytännön toimiin (karkotukset, kiellot, kirjaluettelot, kirjaroviot, kuulustelut, inkvisitio), joiden tavoitteena oli kitkeä harhaoppisuus.[396] Kun maallikot, ruhtinaat ja paavi ponnisteluistaan huolimatta osoittautuivat voimattomiksi harhaopin edessä, oli pakko kutsua koolle kirkolliskokous (Trento 1545–63). Kokous ei suinkaan saavuttanut kaikkia

393 Leopold 1991, 33–34.
394 Joutsivuo & Mikkeli 2000, 44–46.
395 Joutsivuo & Mikkeli 2000, 51–59; Tomlinson 1990, 3–11.
396 Cochrane 1993, 141–143.

sille asetettuja, kunnianhimoisia tavoitteita: luterilaisia ei saatu palaamaan kirkon helmaan eivätkä katolilaiset ruhtinaat onnistuneet yhdistämään joukkojaan ottomaaneja vastaan. Kokouksen lopputulema oli kuitenkin odotettua parempi: konsiili onnistui yhtenäistämään kirkon oppia ja tarjoamaan melko yksityiskohtaisiakin mutta silti joustavia vastauksia moniin polttaviin teologisiin kysymyksiin.[397]

Yksi humanismin tendensseistä oli pyrkimys irtautua niistä tieteen tekemisen käytännöistä, joita skolastinen tiede oli luonut.[398] Jo renessanssihumanistien tapa nimittää keskiajan tiedettä pilkallisesti skolastiikaksi sisältää ajatuksen eron tekemisestä aiemmin vallinneisiin tutkimisen periaatteisiin ja käytäntöihin.[399] Keskiajalla uskottiin, että jo muinoin eli antiikissa keksitty tieteellinen tieto oli kokonaisuudessaan olemassa taltioituna auktoritatiivisiin teoksiin. Tiedon määrä ajateltiin rajalliseksi. Tieteen tavoitteena ei ollut tuottaa uutta tietoa vaan siirtää olemassa oleva tieto seuraavalle sukupolvelle ja tulkita tuo tieto aina kullekin ajalle ymmärrettävällä tavalla.[400] Esimerkiksi filosofi, poliitikko Lodovico Boccadiferro (1482–1545) sanoi: "Monet näistä uusista käsityksistä ovat epätosia. Jos ne olisivat tosia, moni menneiden aikojen viisas mies olisi jo omaksunut ne."[401] Keskeinen menetelmä skolastisessa tieteessä oli niin kutsuttu *quaestio*-tekniikka, jonka avulla yritettiin valottaa auktorin todellisia mielipiteitä. Tässä tekstejä lähestyttiin erillisten kysymysten avulla, ja tekstin keskeiset lauseet irrotettiin yhteydestään väitelauseiksi, jotka voitiin asettaa loogisen analyysin kohteeksi.[402]

Huolimatta skolastikkojen pyrkimyksessä pitäytyä entisissä tietämisen tavoissa keskiajalta periytyvä usko ihmisen älyllisten kykyjen rajattomuuteen kuitenkin vääjäämättä heikkeni. Todellisuus, joka oli täynnä erilaisista lähteistä tulvivaa tietoa, nähtiin sirpaleisena ja hämmentävänä ja ihmisen mahdollisuudet ymmärtää ympärillään olevaa maailmaa rajallisina. Humanismi suhtautui klassisten auktoriteettien sanaan kuin käyttökelpoisten hypoteesien joukkoon, jota haluttiin testata käytännössä, todellisuutta koskevien havaintojen kautta. Humanistit arvostivat käytännön kokemusta ja, vastahakoisesti tosin, hyväksyivät sen epäsystemaattisen luonteen.[403] Joutsivuon ja Mikkelin mukaan menneen maailman puutteiden ja ristiriitaisuuksien tiedostaminen merkitsi kuitenkin mahdollisuutta johonkin uuteen: tieteen innovatiiviseen kehitykseen.[404]

Monissa 1500-luvun ajattelijoissa humanistiset ja skolastiset käsitykset yhtyivät monimutkaisin ja usein ristiriitaisin tavoin. 1500-luvun italialainen kulttuuri olikin Tomlinsonin mukaan harvinaisen eklektinen kulttuuri. Aristotelesta, Platonia, neoplatonisteja, klassisia retoorikkoja ja kristillisiä kirjoittajia luettiin erilaisissa sekoitussuhteissa, ja yleensä kirjoittajat nojasivat enemmän tai vähemmän joko humanismin tai skolastiikan suuntaan asettumatta kuitenkaan kummallekaan äärilaidalle.[405]

Vaikka humanistit ymmärsivät todellisuuden sirpaleisuuden ja ihmisen rajallisuuden tuon todellisuuden äärellä, Tomlinson ajattelee heidän toiminnassaan olevan

397 Cochrane 1993, 145–150.
398 Joutsivuo & Mikkeli 2000, 34
399 Ks. Mäkinen 2003, 223.
400 Joutsivuo & Mikkeli 2000, 139.
401 Ks. Tomlinson 1990, 4–5.
402 Joutsivuo & Mikkeli 2000, 139–140.
403 Tomlinson 1990, 7.
404 Joutsivuo & Mikkeli 2000, 34.
405 Tomlinson 1990, 10.

myös tiettyä kaipuuta keskiajan universaaliin näkökulmaan. Italiankielisellä alueella yritykset palauttaa järjestys ja järki johtivat ajoittain autoritääriseen dogmatismiin, jopa pakottamiseen, mistä yhtenä esimerkkinä hän mainitsee katolisen kirkon toiminnan Trenton kirkolliskokouksen jälkeen.[406]

4.1.2 Ensimmäisen ja toisen käytännön rajalla

Musiikki ei jäänyt sivuun edellä kuvatuista muutoksista, vaan skolastiikan ja humanismin välinen rajankäynti vaikutti monin tavoin ajan musiikkielämään ja käsityksiin musiikista.

Keskiajan perinteeseen nojautuvat musiikinteoreetikot olivat keskittyneet soivan musiikin taustalla olevien lukusuhteiden huolelliseen matemaattiseen tarkasteluun ja käytännön musiikin sääntöjen johtamiseen niistä. Kun säännöt oli kerran loogisen päättelyn avulla luotu, ne säilyisivät muuttumattomina ja niiden soveltaminen johtaisi täydelliseen musiikin käytäntöön. Kuten esimerkiksi Gioseffo Zarlino ajatteli, tämä tilanne oli 1500-luvun loppuun mennessä saavutettu, ja musiikista oli tullut ”suljettu” tietämisen ala. Jo tuolloin oli kuitenkin olemassa toinenkin käsitys musiikista. Sen puolestapuhujat liittivät musiikin yhteen runouden ja retoriikan kanssa ja näkivät sen ennen kaikkea ilmaisutaiteena, jossa keskeisiä olivat affektit ja taiteilijan kyky vaikuttaa niihin.[407]

Tärkeäksi tässä rajankäynnissä tulivat antiikin lähteet, joiden vaikutuksilta tuskin yksikään 1500-luvulla musiikista kirjoittanut saattoi välttyä. Kirjoittajien oli pakko ottaa kantaa muun muassa kysymykseen aistien ja/tai järjen käyttämisestä äänen arvioimisessa ja tähän liittyen myös käytännön virityskysymyksiin. Keskeisin kysymys koski kuitenkin musiikin vaikutusta ihmiseen.[408]

Humanismin myötä huomio säveltämisessä kiinnittyi vähitellen yhä enenevässä määrin laulettavan tekstin luonnolliseen puheenomaisuuteen ja sen affektisisällön välittämiseen musiikin keinoin. Ajatus, jonka mukaan laulun sanojen tulisi hallita musiikin muita osatekijöitä, oli radikaali. Claude Palisca toteaakin, että oli yksi asia ajatella, että musiikin – esimerkiksi valitun moodin – tulisi sopia tekstiin, jolloin tuloksena olisi jonkinlainen yleisaffekti. Oli kuitenkin täysin toinen asia vaatia, että musiikki olisi tekstille alisteinen ja että musiikki voisi vaikuttaa kuulijoihin monilla, voimallisilla tavoilla.[409]

Joitakin puheenvuoroja[410] tällaisen uudenlaisen, kieleen itseensä ja myös dialogiin perustuvan musiikin säveltämisestä käytettiin jo 1500-luvun alkupuolella, mutta varsinaisesti ajatus kypsyi toteuttamiskelpoiseen muotoon vasta vuosisadan lopulla, noin vuoden 1600 vaiheilla. Tämän uudenlaisen musiikin säveltäjät, muun muassa Giulio Caccini, Jacopo Peri ja Claudio Monteverdi, pyrkivät tekstin esittämiseen mahdollisimman selkeästi ja ilmaisuvoimaisesti. Gary Tomlinson ajattelee näiden ajatusten pohjal-

406 Tomlinson 1990, 10–11.
407 Tomlinson 1990, 22–23.
408 Palisca & Bent 2009.
409 Palisca 1985, 13–15. Myös Nikolaus Harnoncourt (1986, 189–192) pitää ajatusta kielestä musiikin perustana vallankumouksellisena musiikkikulttuurissa, jonka tuotokset siihen asti olivat perustuneet maailmankaikkeudessa vallitseville lukusuhteille.
410 Mm. Jacopo Sadoleto ja piispa Bernardino Cirillo Franco, ks. Palisca 1985, 14–15.

ta sävelletyn musiikin korkeimmaksi päämääräksi muodostaa niin täydellinen syntaktinen ja semanttinen liitto tekstin kanssa, että musiikillisten ja ei-musiikillisten elementtien välinen ero hämärtyy voimallisen musiikillisen puhumisen vaikutuksesta.[411]

Improvisoidussa traditiossa teksti oli ollut keskeisessä roolissa jo 1400-luvulla. Kirjoitetussa perinteessä musiikin ja tekstin suhteet joutuivat uudelleenmäärittelyn kohteeksi vähitellen 1500-luvun kuluessa. Yhä useammalta taholta, niin maallisella kuin hengelliselläkin puolella, niin katolisen kuin reformoitujenkin kirkkojen piirissä, alettiin esittää kritiikkiä klassista vokaalipolyfoniaa vastaan.[412] Muun muassa Vincenzo Galilei kärjisti vastakkainasettelua 1500-luvun lopun traktaatissaan.[413] 1600-luvun ensimmäisinä vuosina ristiriita johti jo varsin kärkevään sananvaihtoon, jonka keskeisiä dokumentteja ovat Giovanni Maria Artusin, Claudio Monteverdin ja tämän veljen Giulio Cesare Monteverdin puheenvuorot sekä tuntemattomiksi jääneiden L'Ottuso Accademicon ja Antonio Braccino da Todin tekstit.[414] Myös ajan sävellykset ja niiden esipuheet olivat osa käytyä keskustelua.[415]

Musiikissa vanhemman käytännön (*prima pratica*) säveltämisen sääntöjä noudattava klassinen vokaalipolyfonia säilyi ohjelmistossa pitkälle 1600-luvulle, ja esimerkiksi polyfonisen madrigaalin suuri suosio alkoi hiipua vasta vähitellen, 1620-luvulla.[416] Tämän säveltämisen tavan rinnalle ilmestyi 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa niin kutsuttu toinen käytäntö (*seconda pratica*), joka viittasi retorisesti ilmaisuvoimaiseen, puhuvaan musiikkiin. Nimitys on peräisin Monteverdin viidenteen madrigaalikirjaansa (1605) kirjoittamastaan lyhyestä puheenvuorosta, jossa hän totesi Zarlinon opettaman käytännön lisäksi olevan olemassa toinenkin käytäntö (*seconda pratica*).[417] Uutta säveltämisen tapaa ei suinkaan otettu vastaan avosylin. Päinvastoin.

Musiikinteoreetikot Monteverdin musiikkia arvostellut Giovanni Maria Artusi etulinjassa vastustivat uuden musiikin kontrapunktin holtittomuutta tai suoranaisia virheitä. Artusin Monteverdin madrigaaleja kohtaan esittämä kritiikki kohdistui 1) koristeiden synnyttämiin dissonansseihin, 2) improvisoidussa kontrapunktissa ja soitinmusiikissa hyväksyttyihin mutta ankarassa tyylissä kiellettyihin dissonansseihin sekä 3) näiden kahden kategorian ulkopuolella oleviin dissonansseihin, joita saatettiin perustella vain tekstin ilmaisun avulla.[418]

Monteverdi puolustautui Artusin esittämiä syytöksiä vastaan todeten lyhyesti, että oli olemassa perusteita konsonanssien ja dissonanssien käyttämiselle totutusta poikkeavalla tavalla. Monteverdi valitteli myös, ettei hänellä tuolloin ollut mahdollisuutta

411 Tomlinson 1990, 29.

412 Protestanttisen kirkon kansankielinen seurakuntalaulu, Ranskassa 1570 perustetun Académie de Poésie et de Musiquen pyrkimykset luoda uutta musiikkia antiikin runouden tutkimuksen kautta sekä nk. Firenzen Camerata olivat osa liikehdintää tekstilähtöisen musiikin puolesta.

413 Galilei 2003.

414 Claudio Paliscan (1994, 54–87) yksityiskohtaisesti jäljittämä kiistakirjoittelu tulee tarkasteltavaksi lähemmin luvussa 6.

415 Keskusteluun osallistuivat mm. Jacopo Peri oopperoillaan *Dafne* (1597) ja *Euridice* (1600), Giulio Caccini oopperallaan *Euridice* (1600) sekä yksinlaulukokoelmillaan *Le nuove musiche* (1601) ja *Nuove musiche e la nuova maniera di scriverle* (1614) ja Claudio Monteverdi viidennessä madrigaalikirjassaan (1605), jossa hän lyhyesti esittelee käsitteen *seconda pratica,* sekä Giulio Cesare Monteverdi laajoilla kommenteillaan edellä mainittuun Claudio Monteverdin viidennen madrigaalikirjan *seconda pratican* käsitteen esittelyyn (ks. Monteverdi 1607).

416 Bianconi 1987, 2.

417 Giulio Cesare Monteverdin (ks. Monteverdi 1607) kommentoima viidennen madrigaalikirjan esipuhe löytyy Claudio Monteverdin *Scherzi musicali* -kokoelmasta.

418 Ks. Palisca 1994, 54–87.

selvittää noita syitä tarkemmin.[419] Pari vuotta myöhemmin säveltäjän veli Giulio Cesare Monteverdi julkaisi *seconda pratican* lähtökohtia valaisevan kommentaarin Claudio Monteverdin viidennen madrigaalikirjan esipuheeseen.[420] Näistä keskeisin oli Platonin käsitys musiikista, jossa teksti on ensisijainen säveltasoihin ja rytmiin nähden.[421]

Monteverdin ja Artusin kiistassa kumpikaan osapuolista ei kuitenkaan saanut viimeistä sanaa, vaan keskustelu laajeni vähitellen Pohjois-Eurooppaan: Danzigiin ja Varsovaan. Kuoromestarina toiminut Marco Scacchi kirjoitti vuonna 1649 modernia musiikkia käsitelleen traktaatin, jossa hän asettui puolustamaan italialaista tyyliä.[422] Hän myös artikuloi kahden käytännön periaatteellisen eron: Ensimmäisen käytännön puolestapuhujat pitäytyivät periaatteeseen, jonka mukaan harmonia oli puheen herra ("ut harmonia sit domina orationis"). Toisen käytännön edustajat sen sijaan lähtivät toisesta suunnasta ("ut oratio sit domina harmoniae"), jonka mukaan puhe oli harmonian herra.[423]

Monet uuden musiikin säveltäjät osallistuivat keskusteluun vanhemmasta ja uudemmasta säveltämisen tavasta esittämällä, että kysymys oli jostakin muusta kuin korrektista kontrapunktista. Jacopo Peri huomautti dissonanssien olevan niin nopeasti ohi, ettei kuulijan korva ehtisi huomata, olivatko ne konsonansseja vai dissonansseja.[424] Giulio Caccini oli Perin kanssa samoilla linjoilla tunnustaen, että hän oli ajoittain rikkonut kontrapunktin sääntöjä muodostamalla basson päälle useita dissonansseja.[425] Giulio Cesare Monteverdi totesi, että kun sanoja pidettiin ensisijaisina – kuten *seconda praticassa* – konsonansseja ja dissonansseja ei käytetty vakiintuneeseen tapaan.[426] Perin, Caccinin ja Monteverdin dissonanssien dramaattisuutta vähättelevistä kommenteista huolimatta kiinnostus dissonansseja kohtaan säilyi koko 1600-luvun ajan ja vielä pitkälle 1700-luvullekin musiikin retoriikan piirissä.[427]

Italiassa säveltäjien ja musiikinteoreetikkojen ohella myös hengellinen taho osallistui keskusteluun musiikista. Katolinen kirkko keskittyi aluksi *prima pratican* epäkohtiin ja pyrki palauttamaan klassisen vokaalipolyfonian säveltämisen ja esittämisen kurinalaisuuden. Näkyvin osoitus kirkon kiinnostuksesta musiikkia kohtaan oli Trenton kirkolliskokouksen kirkkomusiikkia kohtaan esittämä kritiikki ja kokouksen tuottamat

419 Ks. Palisca 1994, 81. Claudio Monteverdin tarkoituksena oli ilmeisesti kirjoittaa traktaatti, jossa hän valaisisi kahden käytännön välisiä eroja tarkemmin, mutta tämä jäi pelkäksi aikomukseksi. Vielä vuonna 1633, kirjeessään Giovanni Battista Donille, hän kuvailee suunnitelmissa olevaa *seconda praticaa* käsittelevää kirjaansa, jossa hän tarkastelisi sanojen säveltämistä, harmoniaa ja rytmiä (ks. Stevens 1995, 416–422). Tosin Monteverdi esitti erityisesti esipuheessaan kokoelmaansa *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) jossakin määrin systemaattisen kuvauksen *seconda praticasta*, vaikka mitään yksittäistä, erillistä *seconda pratica* -traktaattia ei olekaan säilynyt (ks. Ossi 2003, 210).

420 Ks. Monteverdi 1607.

421 Palisca 1994, 82–84. Palisca huomauttaa, että Platon-yhteys oli jossakin määrin hämärä italialaisten käytössä olleen Marsilio Ficinon Platon-latinannuksen takia. Alkuperäisessä tekstissä *melos* ("laulu") koostuu kolmesta asiasta: *logos* ("sana" tai se, millä sisäinen ajatus ilmaistaan), *harmonia* ("sopusointu" tai "äänten suhteet") ja *rhythmos* ("aika" tai "rytmi"). Platon siis toteaa laulun koostuvan tekstistä, miellyttävästä intervallien asettelusta ja mitatusta ajasta. Näistä teksti on ensisijainen. Giulio Cesare Monteverdi kuitenkin sanoo, että (hänen aikansa) modernissa polyfonisessa sävellyksessä teksti olisi ensisijainen suhteessa niin peräkkäisiin kuin yhtäaikaisiinkin nuotteihin ja rytmiin. Tämän tulisi johtaa "melodian" täydellistymiseen eli ilmaisuvoimaiseen kompositioon. Sen sijaan hän ei sano, että laulun melodian tai monodian tulisi olla ensisijainen kontrapunktin tai harmonian suhteen – melodiasta tässä mielessä ei Paliscan mielestä ole ollenkaan kysymys. (Palisca 1994, 84.)

422 *Breve discorso sopra la musica moderna* 1649, ks. Palisca 1994, 88–145.

423 Marco Scacchi 1649, ks. Palisca 1994, 85–86.

424 Ks. Palisca 1994, 458.

425 Caccini 1987.

426 Ks. Monteverdi 1607.

427 Dissonanssit ovat yksi keskeinen musiikillis-retoristen figuurien ryhmä.

musiikin säveltämisen ohjeet, jotka tosin eivät varsinaisesti ole merkittäviä puhuttaessa Monteverdin oopperoista. Ne ovat kuitenkin osa 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa käytyä keskustelua, jossa pohdittiin sellaisia kaiken barokkimusiikin kannalta keskeisiä teemoja kuin musiikin vaikutusta kuulijoihin sekä musiikin ja tekstin suhdetta. Trentossa musiikkia kritisoitiin Lorenzo Bianconin mukaan siitä, että se 1) oli hengeltään maallista, 2) oli liian monimutkaista tavalla, joka vaaransi tekstin selkeyden, ja 3) oli sopimattomalla tavalla esitettyä (meluisat soittimet, huono tekstin lausuminen, epäkunnioittava asenne).[428] Kokouksen musiikkia koskevat päätökset merkitsivät kuitenkin lähinnä aselepoa, eivät lopullista rauhaa. Ongelmat säveltäjien ja kirkonmiesten välillä eivät suinkaan loppuneet Palestrinan saavuttamaan neuvotteluratkaisuun.[429]

Trenton ohjeistukset koskivat 1500-luvun klassista polyfoniaa. Mutta myös *seconda pratica* – muun muassa Monteverdin hengellinen tuotanto – oli tunkeutumassa kirkkoon, ja vähitellen uuden musiikin voimakas ilmaisu ja yksilöllinen virtuoosisuus tuntuivat asettavan katolisen kirkon arvokkuuden yhä selkeämmin kyseenalaiseksi ja johtavan maallistumiseen.[430] Kirkko vastasi tähän kehitykseen julkaisemalla 1600-luvun aikana useita musiikkia koskevia ohjeistuksia, jotka koskivat muun muassa musiikin sävyä (vakavaa, kirkollista, harrasta), soololaulun osuutta kirkossa (koko psalmia, hymniä tai motettia tai huomattavaa osaa siitä ei tullut laulaa soolona), soitinten käyttöä (esimerkiksi trumpettien, rumpujen ja muiden sotaisien soittimien käyttöä kehotettiin välttämään), laulajien esiintymisasuja, laulujen sanoja, motettien laulamista vesperissä, urkujen käyttöä ja laulajan pysymistä näkymättömissä seurakunnalta.[431] Päätellen näiden ohjeistusten runsaudesta – tai ehkä pikemminkin siitä, että ohjeiden noudattamatta jättäminen pakotti kirkon ottamaan kantaa asiaan yhä uudelleen – käytäntö oli jo ilmeisesti peruuttamattomasti edennyt kirkon kannalta ei-toivottuun suuntaan.

Monteverdin sävellyksiä on usein tarkasteltu ensimmäisen ja toisen käytännön välillä havaittavien tyylillisten erojen näkökulmasta. Geoffrey Chewn mukaan se onkin voinut olla perusteltua erityisesti niiden sävellysten kohdalla, jotka Monteverdi kirjoitti 1600-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana ja joihin myös *Orfeo* kuuluu. *Prima* ja *seconda pratican* käsitteitä on käytetty korostamaan eroa uusien, ekstroverttien, ekspressiivisten, teatraalisten ”barokkisten” elementtien ja vakiintuneiden, suhteellisen hillittyjen ”renessanssisten” elementtien välillä. Chewn mukaan tämän kaltainen selkeä erottelu kahden tyylin välillä antaa kuitenkin harhaanjohtavan kuvan Monteverdin kehityksestä säveltäjänä – ikään kuin se olisi kuvattavissa kahden nimilapun avulla. Todellisuus on liian monimutkainen, jotta se alistuisi tällaisiin dikotomioihin.[432]

Myös Massimo Ossi torjuu jaon kahteen tyyliin liian yksinkertaisena. Monteverdin tapa ratkaista säveltämiseen liittyviä ongelmia oli Ossin mukaan erittäin itsenäinen ja käytännönläheinen ja hänen suhteensa musiikissa tapahtuvaan muutokseen täysin omanlaisensa. Kuten kirjan johdantoluvussa totesin, Ossi myös epäilee, oliko Monte-

428 Grout 1978, 262–263.
429 Bianconi 1987, 105–109.
430 Bianconi 1987, 109.
431 Muun muassa paavin bulla vuodelta 1657 ja musiikkia koskeva edikti vuodelta 1665 sekä vuoden 1657 bullan vahvistaminen vuosina 1678 ja 1692, ks. Bianconi 1987, 108–113.
432 Chew 2008.

verdin käsityksillä uudesta musiikista paljoakaan yhtymäkohtia Firenzen *cameratan* käsityksien kanssa. Monteverdi ei Ossin mukaan niinkään ollut kiinnostunut uuden musiikin puolestapuhujien esteettisestä ohjelmasta. Sen sijaan hän näki musiikin säveltämisen asettaman tehtävän muuttuneen ja pyrki käytännöllisesti ratkaisemaan nimenomaan tämän sävellyksellisen pähkinän.[433] Tosin jotkut ratkaisut, kuten esimerkiksi juuri *Orfeon* resitatiivien säveltämisen tapa, olivat varsin lähellä firenzeläisissä piireissä esitettyjä säveltämisen periaatteita (mm. Bardi ja Galilei) ja muun muassa firenzeläisten Perin ja Caccinin ratkaisuja.[434]

Klassisen vokaalipolyfonian näkökulmasta virheellisenä pidetty äänenkuljetus korrektissa kontrapunktissa ja tekstiä hämärtävä runsas koristelu ovat keskeisiä Monteverdin ja hänen aikalaistensa säveltämän musiikin piirteitä. On kuitenkin huomattava, että yhtäältä musiikkiin liittyvät tekijät kuten dissonanssit ja koristelut ja toisaalta puheenomaisuus olivat olemassa eri tavoin laulumusiikin eri lajeissa: sooloaarioissa, soolomadrigaaleissa ja resitatiiveissa.[435]

Lisäksi uuden musiikin säveltäjät (muun muassa Monteverdi, Peri, Caccini) pyrkivät teksteissään sivuuttamaan ekspressiivisten dissonanssien tarkastelun ja sen sijaan kiinnittämään huomionsa uudenlaiseen puheen säveltämisen tapaan. Korrektin dissonanssien ja konsonanssien asettelun sekä koristelujen sijaan tärkeäksi tuli sen sijaan, miten elävän ihmisen puhuminen tapahtui laulamalla sointusäestyksen tukemana ja värittämänä.

Tässä luvussa pyrin paikantamaan Monteverdin musiikkia 1500- ja 1600-luvun vaihteen musiikin maailmaan. Jotta laulamisen puheenomaisuus ilmenisi jonkinlaisena ”uutena”, pyrin siis ensin maalaamaan kuvan maailmasta, jonka järjestys oli vielä täydellinen – jossa yksittäisten, elävien ihmisten yksilöllinen puhuminen ei vielä ollut särkenyt maailmankaikkeuden rikkumatonta harmoniaa ja tuhonnut säännönmukaisen kontrapunktin kauneutta. Tarkastelun kohteena on aluksi musiikin vähitellen muuttuva asema taiteiden kentässä sekä renessanssin säveljärjestelmä, intervallit, moodit, kontrapunkti, viritysjärjestelmät ja niissä tapahtuneet murtumat ja muutokset. Tästä suurelta osin notaatiossa näkyvästä etenen vähitellen kohti sitä, mikä partituurissa ei ole näkyvissä. Koristeleminen on vielä jossakin määrin notaation avulla muistiin merkittävän piirissä, mutta siirryttäessä puhumisen ja laulamisen suhteisiin (luvussa 6), notaatio jää suurelta osin mykäksi. Partituurissa olevat säveltasot ja aikaarvot ja niihin liittyvät italiankieliset tekstit eivät kerrokaan paljoa siitä, miten tämä puhuva musiikki tapahtuu elävässä ihmisessä, kuulijassa tai laulajassa – eivät ainakaan ennen kuin puhuttu teksti on tullut eläväksi laulajan kehossa.

Laulajan näkökulmasta Monteverdin musiikin asettumista renessanssin ja barokin rajamaastoon voi pitää joko haasteena tai mahdollisuutena. On haaste perehtyä kummankin aikakauden tyylien periaatteisiin ja arvioida niiden painottumista Monteverdin yksittäisissä sävellyksissä. Toinen haasteellinen rajamaasto muodostuu musiikin

433 Ossi 2003, xiv–xv.

434 Monteverdin/Striggion *Orfeoa* ja Perin/Rinuccinin *L'Euridicea* on tarkastellut rinnakkain muun muassa Gary Tomlinson (1990, 131–141). Rinuccinin ja Striggion librettoja on vertaillut Silke Leopold (1991, 86–98). Barbara Russano Hanning (1980) on ottanut omaan vertailuunsa Rinuccinin ja Striggion librettojen lisäksi myös Angelo Polizianon *Orfeon* libreton vuodelta 1480.

435 Olen luonnehtinut näitä soololaulumusiikin tyyppejä luvussa 1.1.1.

ja puheen välille. Tämä rajalla oleminen tai tietty tyylin ”epäpuhtaus” kuitenkin tekee musiikista rikkaamman, kiinnostavamman, monitahoisemman, paikalleen asettumattomamman. Kysymys ei ole musiikista, joka olisi jotenkin puolinaista, ei-enää-renessanssia mutta ei-vielä-barokkia. Monteverdin resitatiivit ovat oma, kokonainen maailmansa.

4.2 Musiikin hiljainen järjestys ja soiva käytäntö 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa

Antiikista lähtien oli tehty jako seitsemään vapaalle miehelle sopivaan taitoon (lat. *septem artes liberales*) sekä mekaanisiin tai palveleviin taitoihin. Myöhäisantiikkiin mennessä seitsemän taidon tai taiteen valikoima oli vakiintunut. Se jakaantui kahteen ryhmään: *quadriviumiin* (nelitie, neljä taitoa) kuuluivat aritmetiikka, geometria, astronomia ja musiikki ja *triviumiin* (kolmitie, kolme taitoa) grammatiikka, dialektiikka ja retoriikka. Musiikki kuului siis matemaattis-luonnontieteellisten aineiden ryhmään, kun taas humanistiset aineet muodostivat oman ryhmänsä.[436] Osana *quadriviumia* musiikin tiede, *musica theorica* tai *speculativa*, keskittyi tarkastelemaan musiikin vakioita, muuttumattomia tekijöitä. Tutkimusten kohteena olivat soivien äänten taustalla vaikuttavat lukusuhteet, eivät itse soivat äänet. Lukusuhteiden nähtiin ilmenevän niin taivaankappaleiden liikkeissä (*musica mundana*) kuin sielun ja ruumiin suhteessakin (*musica humana*) ja soitinmusiikissa (*musica instrumentalis*).[437]

Tieteellisellä musiikintutkimuksella ei vielä 1500-luvulla ollut juurikaan tekemistä soivan musiikin tai vaikkapa kontrapunktin kaltaisen säveltämisen käytäntöön kuuluvan osa-alueen kanssa. Tuhat vuotta aikaisemmin, 500-luvun alussa niin musiikkia kuin muitakin *quadriviumin* oppiaineita pohtineen ja vielä renessanssin aikana ahkerasti luetun Boethiuksen[438] mukaan todellinen, arvionsa puhtaaseen tietoon perustava musiikintutkija (*musicus*) olikin erotettava runoilijasta tai instrumentalistista. Ensin mainittu oli tutkija, jonka oli mahdollista arvioida sävellyksiä puhtaan tiedon pohjalta. Toiseksi mainittu, runoilija (*cantor*), sävelsi lauluja nojautuen pikemminkin vaistoon kuin tietoon eikä juurikaan eronnut taitavasta käsityöläisestä.[439]

Musiikin teoreettiset tarkastelut eivät teorian tasolla myöskään liittyneet toisiinsa. Esimerkiksi säveljärjestelmä oli tapa kuvata [*sic*] säveljärjestelmää. Säveljärjestelmän kuvauksella ei teoriana periaatteessa ollut mitään tekemistä esimerkiksi intervalliteorian kanssa. Yhteydet vaikkapa säveljärjestelmän ja intervalliteorian välillä muodostuivat ja muodostuvat käytännössä, kun musiikkia tekevät ottivat tai ottavat omana aikanamme käyttöön musiikinteorian käsitteitä.

Soiva musiikki tuli mukaan musiikintutkimukseen oikeastaan vasta 1600-luvulla, kun käytännön musiikin pohtiminen ja siihen liittyvän tiedon järjestäminen lähti käyntiin. Käytännön musisointi, *musica practica*, irtautui vähitellen aiemmasta, aliste-

436 Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 61.
437 Bower 2008.
438 Boethiuksen (n. 480–n.524) *De Institutione Musica* oli musiikinteorian perusteos läpi lähes koko keskiajan ja renessanssin. Teos oli unohduksissa Boethiuksen kuoleman jälkeen, mutta palasi keskeisten teosten joukkoon karolingisen renessanssin aikana (Kaarle Suuren kaudella, vuosina 771–814, ja sen jälkeen).
439 Ks. Bower 2008. Latinan kielen sana *cantor* merkitsee, paitsi laulajaa tai säveltaiteilijaa, myös näyttelijää.

tusta asemastaan tieteellisen musiikintutkimuksen rinnalla. Kontrapunktista tuli entistä keskeisempi musiikintutkimuksen osa-alue. Lisäksi käsitys kauneudesta muuttui ajan mittaan. Kun vielä 1500-luvun alussa kauneudessa oli ollut kysymys lähinnä tiettyjen lukusuhteiden toteutumisesta, vuosisadan puolivälin jälkeen luonnon imitointi nähtiin kauneuden ihanteena. Musiikissa affektit ja niiden jäljittely sekä kuulijan mielen liikuttaminen musiikin avulla tulivat keskeisiksi.[440]

Musiikin teorian ja käytännön musiikin suhteiden ja kauneuskäsitysten ohella koko seitsemän vapaalle miehelle sopivan taidon kokonaisuus ja musiikin paikka tuossa ryhmittelyssä oli muutostilassa. *Quadriviumin* ja *triviumin* rajojen alkava murentuminen oli nähtävissä muun muassa runouden kohdalla. Jo renessanssin kynnyksellä, 1300-luvun lopulla Firenzessä vaikuttanut Coluccio Salutati oli ehdottanut taitojen uudelleenryhmittelyä ja -määrittelyä. Hän erotti eri sanataiteet toisistaan niiden funktion mukaan: filosofia määrittelee, dialektiikka demonstroi, retoriikka suostuttelee ja grammatiikka kertoo ja selostaa. Salutatin mukaan runous oli *quadriviumin* ja *triviumin* yhteenliittymä, jossa yksinkertaiseen ja pelkistettyyn grammatikaaliseen ilmaisuun liitettiin logiikan tarkkuus, retoriikan koristeellisuus, aritmetiikan rytmi, geometrian mitta, musiikin melodia ja astrologian oikeiden mittasuhteiden taju. Näiden yhteensulautumasta muodostui runous, taiteiden kuningatar ja ainoa taide, joka Salutatin mukaan oli kelvollinen ylistämään ihmisen ja jumalallisen olion kauneutta ja erinomaisuutta.[441]

Myös Angelo Poliziano, Benedetto Varchi ja Girolamo Mei esittivät uusia taitojen kentän määrittelemisen ja järjestämisen tapoja, joista Claude Palisca pitää Girolamo Mein imitatiivisten taiteiden ryhmittelyä selkeimpänä.[442] Perustaen tarkastelunsa Aristoteleen *Runousopin* luokitteluun Mei jaottelee taiteet ensin kahteen pääryhmään: *imitative de corpi* ("aineellisia kappaleita jäljittelevät") ja *imitative de l'azioni* ("toimintoja jäljittelevät"). Ensimmäiseen ryhmään kuuluivat kuvataiteet, toiseen rytmiä, puhetta ja harmoniaa sekä näiden yhdistelmiä hyväksikäyttävät taiteet. Erityisen kiinnostavana Palisca pitää sitä, että Mei liittää ryhmittelyssään runouden, draaman ja muut puhetaiteet yhteen tanssin ja musiikin kanssa eikä luokittele näitä kaikkia osaksi runoutta.[443]

Tällaisten tarkastelujen tarkoitus ei ollut ainoastaan teoreettinen, vaan niillä pyrittiin myös käytännön muutoksiin ihmisten toiminnassa. Muun muassa Giulio del Bene esitti Accademia degli Alteratille[444] kasvatusohjelmaa, joka perustuisi luonnon jäljittelyyn taiteiden avulla ja sen kautta ihmisen persoonallisuuden muuttamiseen. Hänen ryhmittelyssään mekaanisista taidoista erotettavia, vapaalle miehelle sopivia taitoja olivat grammatiikka, retoriikka, musiikki, poetiikka ja dialektiikka, joilla oli voima muuttaa ihmisen mieltä ja sielua. Musiikista Del Bene totesi, että sillä oli kyky parantaa ja virkistää sekä liikuttaa kuulijoiden mieltä ja saattaa ihmismieli järjestyksen tilaan. Hän myös kehotti akatemian jäseniä kehittämään itseään lukemalla tekstejä, kirjoitta-

440 Kauneuden historiasta ks. Eco 2008.

441 Ks. Palisca 1985, 333–334. Salutati (1331–1406) toimi vuodesta 1375 lähtien Firenzen korkea-arvoisimpana virkamiehenä. Virkansa ohella hän harjoitti tutkimusta. Hän selvitti muun muassa Firenzen historiallisia siteitä Roomaan sekä käänsi Ciceron kadoksissa olleet *Epistulae ad familiares* eli kirjeet ystäville. Salutatin lisänimi oli *Scimmia di Cicerone* eli Ciceron apina, mikä viittasi hänen poikkeukselliseen latinalaisen tyylin tuntemukseensa ja retoriikan hallintaansa. Salutatin elämästä, teoksista ja ajattelusta ks. Witt 1983.

442 Girolamo Mein kirjeestä Piero Vettorille 10.1.1560, ks. Palisca 1985, 336.

443 Palisca 1985, 334–336.

444 Del Benen esitelmän ajankohdasta ei ole tarkkaa tietoa. Hän piti sen mahdollisesti helmikuussa 1575.

malla sonetteja, resitoimalla puheita, kirjoittamalla tragedioita, *canzonoita*, madrigaaleja ja muita sävellyksiä, keskustelemalla filosofiasta ja puhumalla *ex tempore* politiikasta, etiikasta ja runoudesta.[445]

4.2.1 Sävelten järjestelmä teoriassa ja käytännössä

Keskiajalta periytyvä renessanssin säveljärjestelmä oli yksi tapa esittää maailmankaikkeuden järjestys teoreettisena järjestelmänä. Järjestelmänä säveljärjestelmä on täydellinen, mikä on mahdollista siksi, että se ei soi. Säveljärjestelmä osana musiikin matemaattista tiedettä siis oli täysin irrallaan soivasta todellisuudesta, mikä mahdollisti järjestelmän kuvausten ristiriidattomuuden. Vielä 1500-luvulla säveljärjestelmän teoreettiset kuvaukset erityisesti alkeisoppikirjoissa vaikuttivat keskenään hämmästyttävän yksimielisiltä, joskin jo alkaen 1300-luvulta teoreetikot ottivat pohdinnoissaan esille joitakin, lähinnä käytännön musiikin aiheuttamia järjestelmän rajojen hämärtymisiä ja laajentumisia.[446]

Renessanssin säveljärjestelmää voidaan kuvata kahdesta näkökulmasta: järjestelmään kuuluvien ja sen ulkopuolella olevien sävelten suunnasta. Oikeaksi, asianmukaiseksi tai säännölliseksi (*musica recta* tai *vera*) kutsutun säveljoukon muodostivat niin sanottuun Guidon käteen kuuluvat sävelet eli seitsemän heksakordin sävelet.[447] Järjestelmän ulkopuolisia säveliä nimitettiin *musica fictaksi* tai *falsaksi*, vääräksi tai valheelliseksi musiikiksi.

Säveljärjestelmän ja sen ulkopuolelle jäävien sävelten sanallistamisen tavat ulottuvat järjestelmän (tai *musica rectan*) yksittäisten sävelten nimeämisestä sen ulkopuolisten sävelten valitsemisen sääntöihin eli *musica fictaan* (jonka säännöistä lähemmin luvussa 4.2.2). Myös soivista äänistä on mahdollista ja käytännöllistä puhua säveljärjestelmän tarjoamin käsittein ja nimikkein, joskin tällöin ollaan siirrytty säveljärjestelmän kuvanneen *musica theorican* ulkopuolelle, musiikin käytännön eli musiikin säveltämisen ja esittämisen alueelle. Järjestelmälle ominainen täydellisyys ja puhtaus eivät kuitenkaan ole mahdollisia soivassa, moniäänisessä todellisuudessa.

Vaikka Monteverdin elinaikana käytännön musiikissa tapahtuneet muutokset vaikuttavat ratkaisevilta, teoreettisen säveljärjestelmän muutokset olivat erittäin hitaita kestäen oikeastaan koko 1600-luvun. Kaikuja renessanssin säveljärjestelmästä ja siihen liittyvistä säännöistä oli kuultavissa vielä 1700-luvullakin, eikä tämän päivän musiikkikaan ole irrallaan siitä.

Renessanssin musiikinteoreettisista kirjoituksista löytyy kaksi rinnakkaista, eri periaattein rakennettua säveljärjestelmää. Yhtäältä käytössä oli sävelten aakkosista lainattuihin nimiin (a, b, c jne.) perustuva oktaavijärjestelmä eli *gamut*, joka sisälsi kaikki käytettävissä olevat sävelet, ja toisaalta solmisaatiotavuihin[448] (ut, re, mi, fa, sol, la) perustuvat kuusisäveliset heksakordit (kreikankielen sanoista *heks* = kuusi, *khorde* = kieli).[449]

445 Palisca 1985, 337–338.
446 Hirshberg 2010.
447 Guido Arezzolaisen tarkat elinvuodet eivät ole tiedossa. Hän syntyi joitakin vuosia ennen vuotta 1000 ja hänen tiedetään kuolleen vuoden 1033 jälkeen, mahdollisesti kuitenkin vasta noin vuonna 1050.
448 Näissä on kysymys jostakin muusta kuin ns. unkarilaisen metodin solmisaatiotavuissa. Itselläni unkarilaisen metodin tuntemus suorastaan vaikeutti renessanssisolmisaation ymmärtämistä.
449 Ks. esim. Mead 1994, 290–291.

Ensin mainittu, oktaavijärjestelmä, tuli rajatuksi matalimman ja korkeimman mahdollisen ihmisen tuottaman äänen mukaan. Järjestelmän matalin sävel oli suuren oktaavialan G, jonka nimi *gamma ut* (tai Γ ut) antoi nimen koko säveljärjestelmälle: *gamut*. Sävelten nimet olivat Γ, A, ♮ (eli ns. neliskulmainen b), C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa, bb, cc, dd, ee. Nämä oli ryhmitelty neljään ryhmään: Γ oli oma ryhmänsä, *graves* eli matalat A:sta G:hen (meidän järjestelmässämme A–g), *acutae* eli korkeat a:sta g-hen (a–g¹) sekä *superacutae* eli korkeimmat aa:sta ee:hen (a¹–e²). Tämän sävelten valikoiman tuli riittää kaiken musiikin tarpeisiin. Keskiajalla ei vielä ilmennyt tarvetta ylittää järjestelmän ala- ja ylärajoja. Vaikka käytetty ääniala alkoi laajentua jo 1400-luvulla, nämä kaksikymmentä nuottia säilyivät jokaisen musiikinopiskelijan teorianopintojen ytimenä ainakin koko 1500-luvun.[450]

Toinen järjestelmä, heksakordien järjestelmä muotoutui lopullisesti 1200-luvulla ja oli yleisesti käytössä aina 1600-luvulle asti. Järjestelmä oli jopa siinä määrin vakiintunut käyttöön, että vielä 1700-luvun alussa Johann Mattheson ja Johann Fux kiistelivät heksakordien tarpeellisuudesta.[451] Heksakordiopin mukaan musiikki perustui kolmeen heksakordiin: *hexacordum naturale* (tai *servum*), *hexacordum durum* ja *hexacordum molle*. Kussakin heksakordissa solmisaatiotavut[452] alkoivat tavusta *ut* ja jatkuivat *re–mi–fa–sol–la*. Jokaisessa heksakordissa oli vain yksi puolisävelaskel, joka osui aina *mi*:n ja *fa*:n väliin. Heksakordien järjestelmä opetettiin musiikin alkeiden opiskelijoille, mikä toi sen osaksi käytäntöä.[453]

Järjestelmän sääntöjen mukaan heksakordeista käytettiin aina kahta kerrallaan. *Naturale* oli aina käytössä, mutta *durum* ja *molle* olivat vaihtoehtoisia eivätkä ne periaatteessa koskaan voineet esiintyä yhdessä, yhtä aikaa. Se, kumpi näistä oli käytössä, riippui siitä, oliko sävellajissa *B quadratum* ("neliskulmainen" b eli meidän h-sävelemme) vai *B rotundum* ("pyöreä" b eli meidän b-sävelemme). Sävellajin alussa oleva etumerkintä b tai sen puuttuminen ilmaisi tämän. Ilman etumerkkiä olevissa sävellyksissä siis käytettiin *hexacordum naturalea* ja *hexacordum durumia*, b-etumerkinnällä varustetuissa taas *hexacordum naturalea* ja *hexacordum mollea*. Muita nuottiviivaston alussa olevia etumerkintöjä ei renessanssin eikä myöskään varhaisbarokin musiikissa käytetty, jollei kysymyksessä ollut jokin harvinainen poikkeama vallitsevasta järjestelmästä.[454] Alkuperäisessä järjestelmässä niitä ei kuitenkaan ollut olemassa, vaikka käytännön sävellystyössä jotkut säveltäjät saattoivatkin poikkeuksellisesti käyttää niitä. Teorian-

450 Mead 1994, 291. Renessanssi- ja barokkimusiikkiin perehtyneelle muusikolle heksakordien ja niihin liittyvien *musica fictan* sääntöjen tuntemus on alkeistietoa, jota ilman monien ratkaisua vaativien, notaation tulkintaan liittyvien kysymysten ratkaiseminen on mahdotonta. Ks. heksakordeista myös mm. Hughes 2009, Bent & Silbiger 2009. Heksakordeista erityisesti myöhäisrenessanssin musiikissa ks. Pike 1998.

451 Matthesonin ja Fuxin kirjeenvaihdosta ks. Lester 1977.

452 Tavut ovat peräisin *Ut queant laxis* -hymnin säkeiden alkutavuista, joille osuvista sävelistä muodostuu asteittain nouseva heksakordi. "*Ut* queant laxis *Re*sonare fibris *Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum *Sol*ve polluti *La*bii reatum, Sancte Johannes." On mahdollista, että Guido Arezzolainen loi hymnin melodian jonkinlaiseksi muistin apuvälineeksi. Teksti löytyy noin vuodelta 800 peräisin olevasta käsikirjoituksesta. (Palisca 2010.)

453 Heksakordit, jotka lähes kaikki ainakin tunnistivat, kuuluivat ilmiselvästi musiikin alkeisteoriaan, tai, kuten Shakespeare (1999, 343) asian ilmaisee, "rudiments of art". Näytelmän *Kuinka äkäpussi kesytetään* kolmannen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa nähdäänkin solmisoinnin perusoppitunti osana flirttiä. (ks. Pike 1998, 13). Ks. heksakordeista lähemmin mm. Mead 1994, Pike 1998, Hughes 2009 ja Bent & Silbiger 2009.

454 Muun muassa Cristóbal de Moralesilla (n. 1500–1553) on sävellyksiä, joissa on poikkeuksellisesti yhtä useampi etumerkki, esimerkiksi "Job, tonso capite, corruens in terram" -motetti, jonka etumerkinnässä on kaksi alennusmerkkiä (Morales 1959, 126–134). Tosin juuri tämä motetti on mahdollisesti Clemens non Papan säveltämä, ei Moralesin.

kirjoituksen kuvaamat, käytettävissä olevat moodien transpositiot eivät edellyttäneet lisäetumerkkejä.[455]

Sen sijaan käytännössä muunlaisetkin transpositiot lienevät olleet mahdollisia.[456] Esimerkiksi yksiääninen kirkkolaulu ja *a cappella* esitetyt kappaleet voitiin laulaa miltä tasolta tahansa, mutta myös soittimien kanssa esitetyt kappaleet saatettiin transponoida. Esittäjistön kokoonpanosta (laulajien äänialat, jousisoittimien ja puhaltimien viritystasot ja mahdollisuus vaihtaa viritystasoa) johtuva transpositioiden tarve epäilemättä vaihteli, sillä viritystaso eri kaupungeissa tai jopa yhdessä ja samassa kaupungissa ei suinkaan ollut yhtenäinen.[457] Tietty nuotinnos saattoi soida yhdessä kaupungissa sietämättömän kireän oloisena ja vaatia sävellyksen transponointia alaspäin, jotta lopputulos olisi soinut hyvin. Jossakin toisessa kaupungissa samainen nuotinnos saattoi soida levollisesti kirjoitetussa säveltasossa, ja laulajien oli täysin mahdollista laulaa se turvautumatta transpositioon. Käytännössä urkurit ja muut instrumentalistit lienevät transponoineet tarpeen mukaan mihin tahansa käyttökelpoiseen sävellajiin.

Nuotin	Hexacordum							
nimi	durum	naturale	molle	durum	naturale	molle	durum	Nuotinnimi
e^2							la	Ela
d^2						la	sol	Dela sol
c^2						sol	fa	Cesolfa
h^1							mi	Bemi
b^1						fa		Befa
a^1					la	mi	re	Alamire
g^1					sol	re	ut	Gesolreut
f^1					fa	ut		Fefaut
e^1				la	mi			Elami
d^1			la	sol	re			Delasolre
c^1			sol	fa	ut			Cesolfaut
h				mi				Bemi
b			fa					Befa
a		la	mi	re				Alamire
g		sol	re	ut				Gesolreut
f		fa	ut					Fefaut
e	la	mi						Elami
d	sol	re						Desolre
c	fa	ut						Cefaut
H	mi							Bemi
A	re							Are
G	ut							(Γ) Gamma Ut

Esimerkki 1: Heksakordien järjestelmä ja sävelten solmisaationimistä muodostetut nimet.[458]

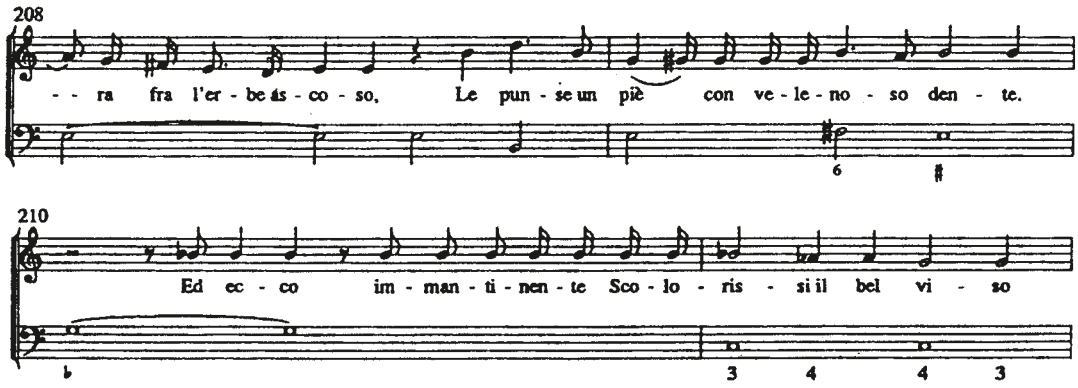
455 Moodien transpositioista lähemmin luvussa 4.2.4.

456 Keskeinen transpositioista käyty keskustelu liittyy niin kutsuttuihin korkeiden avainten (*chiavette* tai *chiavi trasportati*) käyttöön (eli sopraano-, mezzosopraano-, altto- ja baritoniavaimeen tyypillisempien sopraano-, altto-, tenori- ja bassoavaimen sijaan) (ks. Barbieri 2010).

457 Viritystasoista ja temperoinneista lähemmin luvussa 4.2.6.

458 Ks. esim. Donington 1989, 126.

Järjestelmässä yksi ja sama oktaavijärjestelmän sävel (esimerkiksi c^1) saattoi kuulua jopa kolmeen heksakordiin, kuten voimme todeta esimerkissä 1 olevasta seitsemän heksakordin järjestelmästä. Tässä kaikki heksakordit (*naturale, durum, molle*) on sijoitettu yhteen, vaikka solmisoitaessa *durum* ja *molle* eivät koskaan voi esiintyä yhdessä. Tällainen soivan käytännön vastainen taulukko oli kuitenkin yleinen tapa esittää heksakordit ajan teoreettisissa teksteissä, suhteessa oktaavijärjestelmään. Solmisaatiotavujen avulla eri oktaavialojen samannimiset sävelet voitiin erottaa toisistaan. Niinpä esimerkiksi pienen oktaavialan c-sävel oli nimeltään *C fa ut*, yksiviivaisen c-sävelen nimi oli *c sol fa ut* ja c^2:n nimi *c sol fa*.[459]

Säveljärjestelmä ja sen säännöt olivat sinänsä selkeät. Soivan musiikin todellisuudessa sävelten suhteet eivät kuitenkaan ole olemassa sellaisina kuin ne järjestelmässä esitetään, irrallaan musiikkia esittävästä muusikosta ja muista musiikin osatekijöistä. Heti kun säveljärjestelmä todellistuu laulajan kehossa ja kietoutuu muihin olosuhteisiin – muun muassa viritystasoon, temperointiin, käytettyjen instrumenttien ja lauluäänten rajoituksiin – se tulee tahratuksi käytännöllä. Järjestelmän eloton siisteys ja järjestelmällisyys muuntuu elävien ihmisten tuottamiksi soiviksi ääniksi, jotka eri esittäjät toteuttavat eri tavoin eri tilanteissa. Tämä muodosti ongelman 1500-luvulla musiikista kirjoittaneille. Järjestelmää ei enää tuntunutkaan olevan mielekästä tarkastella pelkästään järjestelmänä, vaan soiva todellisuus oli otettava huomioon, mikä ilmeni ajan kirjoituksissa muun muassa intervalleja ja viritystä koskevina keskusteluina.[460]

Esimerkki 2: *mutatio toni (*Messaggieran puhe).[461]

Säveljärjestelmän tarkasteluissa ongelmaksi muodostuivat järjestelmän rajojen ylitykset käytännön musiikissa. Kysymys ei ollut pelkästään sääntöjen mukaisen *musica fictan* (esimerkiksi korotettujen johtosävelten) merkitsemisestä partituuriin vaan myös sellaisten sävelten käyttämisestä, joita ei *musica fictan* sääntöjen mukaan oikeastaan voinut olla olemassakaan. Yksi esimerkki järjestelmän tahrautumisesta säveltämisessä on kromaattinen siirtymä h-sävelestä b-säveleen, joka ei järjestelmän puitteissa ollut

459 Ks. Donington 1989, 125–127.
460 Ks. intervalleista luku 4.2.3 ja virityksestä luku 4.2.6.
461 Monteverdi 1993a, 47. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

mahdollinen eikä sallittu. B- ja h-sävel kuuluivat itsestään selvästi kahteen eri maailmaan (heksakordiin), jotka eivät koskaan voineet olla olemassa yhdessä ja samassa sävellyksessä. Varhaisbarokin säveltäjät ja jopa eräät varhaisemmat säveltäjät kuitenkin rikkoivat tietoisesti ”neliskulmaisen” ja ”pyöreän” b:n yhdessä ja samassa yhteydessä esiintymisen kieltävää sääntöä. Esimerkiksi Messaggieran puheessa (ks. esimerkki 2) fraasi ”Le punse un piè con velenoso dente” (”pisti häntä jalkaan myrkyllisellä hampaallaan”) päättyy h-duurisoinnulle. Tätä seuraavassa fraasissa ”Ed ecco immantinente scolorirsi il bel viso” (”Ja katso, välittömästi hänen kauniista kasvoistaan pakeni väri”) laulaja kuitenkin siirtyy heti b-sävelelle. E-duurisoinnun väri kalpenee – samalla kuin Euridicen kasvot – h-sävelen vaihtaessa väriään (*chroma*) kromaattisessa siirtymässä b-säveleen.

Tämä dramaattinen ele ei suinkaan ole ainoa säveljärjestelmän kannalta tavaton ilmiö esimerkissä 2. Myös kirjoitettujen fis- ja gis-sävelen kaltaiset poikkeamat järjestelmästä olivat *musica fictan* sääntöjen mukaan mahdollisia soivassa todellisuudessa lähinnä kadensseissa, korotettuina johtosävelinä. Tässä ne kuitenkin esiintyvät tavoilla, jotka eivät ole perusteltavissa *musica fictan* perussäännöillä. Tahdin 211 as-säveltä sen sijaan ei oikeastaan ollut lainkaan olemassa, ei säveljärjestelmän eikä *musica fictan* sääntöjen puitteissa.

Musiikin retoriikassa mainitun kaltainen figuuri eli vapautuminen äänenkuljetuksen säännöstä ilmaisun takia nimettiin myöhemmin *mutatio toniksi* eli moodin vaihtamiseksi.[462] Giovanni Maria Artusin kaltaisten uuden musiikin kriitikkojen näkökulmasta siinä oli kysymys tarpeettomasta ja vahingollisesta hyvien, vakiintuneiden sääntöjen kyseenalaistamisesta ja uuden käytännön perustamisesta hiekalle. Artusi kuittasi uuden musiikin säveltäjät sanoen, että sääntörikkomuksiin syyllistyvien, itseensä ihastuneiden säveltäjien päässä ei ollut muuta kuin savua. Hän myös esitti runsaasti esimerkkejä rikkomuksista, joiden julkeus tulisi ajan myötä saattamaan tekijänsä häpeään.[463]

Kysymyksessä on jo kontrapunktin, käytännön musiikin (*musica practica*) tasolla rikkomus järjestelmän sääntöjä vastaan. Kun mukaan tulee elävä ihminen, laulaja, kielletty kromaattisen puolisävelaskelen siirtymä saattaa tapahtua hänen kehossaan eri tavoin riippuen siitä, millainen hänen edeltävä kokemuksensa ja tietämisensä on. Jos hän on elänyt tasavireisessä maailmassa, jossa jokainen puolisävelaskel on saman laajuinen, siirtymä ei välttämättä juurikaan herätä huomiota. Jos hän sen sijaan on perehtynyt renessanssin säveljärjestelmään ja äänenkuljetukseen sekä tottunut laulamaan keskisävelvirityksessä, siirtymän erityisyys – tietty h- ja b-sävelten läheisyyteen perustuva värin vaihtumisen vaikutelma – tulee välittömästi ilmi. Käytännössä erittäin kapean h–b-intervallin laulaminen on mahdollista kokea – erikoista kyllä – siirtymänä ylöspäin, kun taas h–ais-intervalli olisi selkeästi askel alaspäin.

Mitä säveljärjestelmä siis merkitsee käytännön musiikin tekemisessä ja millaiset ovat yhteydet säveljärjestelmän ja käytännön välillä? Voisiko ehkä sanoa, että säveljärjestelmällä ei ole minkäänlaista käytännön merkitystä, sillä esimerkiksi laulajan kokemuksessa ei tunnu olevan mitään vastinetta sille? Koska minulla ei ole absoluut-

462 Scheibe 1730, Walther 1732, ks. Bartel 1992, 216–219.
463 Artusi 1600, ks. Strunk 1950, 399–401.

tista korvaa, elävässä kehossani ei ole tiettyjä, sovittujen etäisyyksien päässä toisistaan olevia säveltasoja, jotka ryhmittyisivät minuun tietyllä tavalla. Olen kuitenkin elänyt koko ikäni länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa, ja siksi tietyt sävelten järjestymisen tavat – kunhan viritystaso on päätetty – ovat kuitenkin ikään kuin tulleet kaiverretuiksi minuun. Esimerkiksi mikrointervallien laulaminen uudessa musiikissa on aluksi haaste, koska puolisävelaskelten etäisyydellä toisistaan olevat säveltasot ovat painuneet minuun lähes luoden illuusion, että niiden välissä ei oikeastaan ole mitään. Laulaessani musiikkia, jossa on mikrointervalleja, minun onkin löydettävä puolisävelaskelten lomassa oleva tila ja opeteltava toimimaan sen puitteissa. Varhaisemmassa musiikissa erilaiset temperoinnit kasvattavat laulettavien säveltasojen lukumäärää. Lisäksi asteikon sävelten lomassa oleva, yleensä kuulumattomiin jäävä tila on käytössä esimerkiksi siirtyessäni legatossa sävelestä toiseen ja näin täyttäessäni selkeiden säveltasojen välissä olevan tilan lähes huomaamattomiin jäävällä äänellä.

Säveljärjestelmän mahdollistama puhumisen tapa on käytännöllinen työväline tilanteissa, joissa esimerkiksi kaksi muusikkoa keskustelee kappaleen esittämiseen liittyvistä asioista. Katson partituuria ja näen siellä yksiviivaiseksi a-säveleksi (renessanssin säveljärjestelmässä *Alamire*) kutsutun nuotin. Kokemuksesta tiedän myös suunnilleen, miltä yksiviivaisen a-sävelen laulaminen eri viritystasoissa tuntuu. Koska minulla ei kuitenkaan ole absoluuttista korvaa ja myös saatan laulaa vaihdellen eri viritystasoissa, tarvitsen kiinteävireisen soittimen tai ääniraudan tukea löytääkseni tuon a-säveleksi nimetyn lauletun äänen. Minun on kuitenkin helppo siirtyä siitä seuraavaan, säveljärjestelmässä yksiviivaiseksi b-säveleksi (renessanssin säveljärjestelmässä *Befa*) kutsuttuun säveleen. Kehoni tietää suunnilleen tuon puolisävelaskelen matkan sävelestä toiseen – sekä tasavireisyydessä että myös muissa viritysjärjestelmissä. Järjestelmä kuitenkin tulee minulle läsnäolevaksi vain, kun yritän sanallistaa laulaessani tapahtuvaa. Laulavan kehon sanattomassa sisäisessä liikkeessä säveljärjestelmää ja sävelten paikkoja ei ole.

4.2.2 Järjestelmän ulkopuoliset sävelet

Edellä kuvatun järjestelmän ulkopuolelle jäävät esittäjän käytännössä toteuttamat sävelet eli *musica ficta*. Näitä olivat sävelten kromaattiset muunnokset lukuun ottamatta järjestelmään kuuluvaa b-säveltä (*Befa*). Lisäksi *musica fictaan* kuuluivat äänialan ylittävät (kaksiviivaista e-säveltä korkeammat ja suuren oktaavialan G-säveltä matalammat) sävelet. Tosin monet teoreetikot pitivät tällaisia äänialan ylityksiä osana *musica veraa*, kunhan niiden vain muuten voitiin ajatella kuuluvan heksakordijärjestelmään. Ankaramman käsityksen mukaan järjestelmässä kahdesti esiintyvä *Befa* oli kuitenkin ainoa *musica rectaan* kuuluva, etumerkillä varustettu nuotti.[464]

Laulaminen renessanssin solmisaationimillä ei ole välttämätöntä, eikä se kokemukseni mukaan myöskään auta renessanssimusiikin laulamisessa. Päinvastoin. Unkarilaiseen solmisaatioon tutustuneelle samojen laulutavujen käyttö täysin toisenlaisella tavalla merkitsisi mutkikasta totutun poisoppimista ja uuden solmisoinnin tavan opet-

464 Mead 1994, 300–301.

telua.[465] Sen sijaan heksakordien järjestelmän ja periaatteiden tunteminen on tärkeää, sillä tärkeimmät *musica fictaa* koskevat, esittäjän toimintaan vaikuttavat säännöt perustuvat heksakordijärjestelmään. Tutustuminen renessanssin säveljärjestelmään vie omana aikanamme elävän laulajan *musica fictan* alueelle, jossa hänen on ratkaistava, mitä säveltasoja hän kussakin tilanteessa laulaa ja mikä merkitys tietyillä säveltäjän tekemillä valinnoilla voi olla.

Musica rectan järjestelmän kuvausta ja *musica fictan* sääntöjä voidaan pitää kuvauksena siitä, miten säveljärjestelmä tapahtuu käytännössä. Mainitut *fictan* säännöt koskevat kuitenkin vain hyvin rajattuja säveltasojen valitsemisen kysymyksiä. Laulaminen ja soittaminen ei tästä huolimatta merkitse säveljärjestelmän toteuttamista tai käytännön sovellusta, vaan muusikko ehkä ymmärtää säveljärjestelmän (*musica recta*) ja sen mahdollistamien poikkeamien (*musica ficta*) käsitteellistävän joitakin käytännön piirteitä. Säveljärjestelmä ei silti edelleenkään soi. Koska säveljärjestelmän käsitteet kuitenkin tarjoavat yhden, jaettavissa olevan tavan sanallistaa joitakin musiikin tekemisessä tapahtuvia asioita, niitä käytetään myös käytännön kuvauksissa.

Tavallisesti säveltäjät eivät merkinneet *musica fictaa* nuotteihin, vaan esittäjien oletettiin ratkaisevan itse, milloin tilapäisiä korotuksia tai alennuksia tarvittiin. Jo 1500-luvulla alennus- ja korotusmerkkejä kuitenkin alkoi ilmestyä nuottitekstiin. 1500-luvun lopulla säveltäjien tekemät ratkaisut alkoivat vapautua *prima pratican* säännöstöstä. Samalla tilapäiset etumerkit, joilla säveltäjä ilmaisi käsityksensä tilanteeseen sopivasta *musica fictasta*, alkoivat yleistyä nuottikuvassa. Vielä varhaisbarokin musiikissa ja jopa myöhemmin sellaiset tilanteet, joissa ”puuttuvan” etumerkin lisääminen tai kirjoitetun etumerkin tulkinta oli välttämätöntä, olivat kuitenkin yleisiä. Modernin notaation näkökulmasta etumerkit ikään kuin ”puuttuvat”, ja nuottilaitosten toimittajat yleensä lisäävätkin tarpeelliset etumerkit harkintansa mukaan.[466]

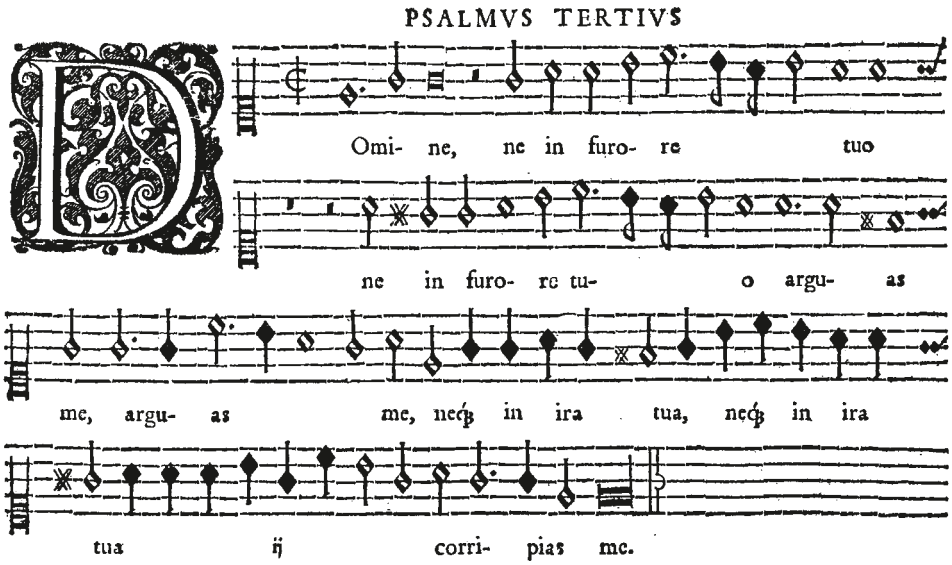
Keskeisimmät *musica fictaa* koskevat säännöt, jotka koskivat 1500- ja 1600-luvulla eläneitä muusikoita mutta ovat elävää käytäntöä myös renessanssimusiikkiin perehtyneille nykymuusikoille, voidaan tiivistää kahteen latinankieliseen sääntöön: 1) *mi contra fa, diabolus in musica* (”mi fa:ta vastaan on paholainen musiikissa”) sekä 2) *una nota supra la semper est canendum fa* (”yksi nuotti la:n yläpuolella lauletaan aina fa:ksi”).[467] Näiden sääntöjen soveltamista edellyttävät tilanteet ovat joiltakin osin ratkaistavissa pelkästään melodiaa tarkastelemalla. Joskus on kuitenkin tarpeellista tietää myös, mitä muissa stemmoissa tapahtuu. Laulettaessa stemmakirjoista – joissa siis on vain yksi stemma – nämä päätökset tehdään ”lennossa”, laulettaessa. Laulajan on ensimmäisellä läpilaulukerralla oikeastaan arvaamalla valittava jokin ratkaisu. Joskus, esimerkiksi kappaleen päättävässä kadenssissa, ratkaisu vaikuttaa heti ilmeiseltä. Joskus valinta osoittautuu virheelliseksi, ja mahdollisuus sen korjaamiseen tarjoutuu vasta toisella laulamiskerralla. Joissakin tapauksissa useampi ratkaisu on mahdollinen.

> Laulan Orlando di Lasson katumuspsalmia *Domine, ne in furore tuo* (ks. esimerkki 3) sopraanon stemmakirjasta. Harjoittelen omaa stemmaani itsekseni. Nuottikuvassa

465 Vaikka unkarilainen solmisaatio ei liity renessanssisolmisaatioon millään tavalla, pidän tärkeänä muistuttaa tästä, sillä monelle musiikkioppilaitosjärjestelmän läpikäyneelle ensin mainittu on olemassa hyvinkin elävänä.
466 Mead 1994, 301.
467 Mead 1994, 301.

on avain, tahtilajimerkintä, aika-arvot ja säveltasot sekä tauot, ei juuri muuta. Tahtiviivoja ei ole. Stemman *ambitus* on vain pienen sekstin laajuinen, e^1–c^2. Viimeinen kadenssi tapahtuu e-sävelelle. Kyseessä on siis epäilemättä kolmas moodi, autenttinen, jonka *finalis* on e ja *repercussa* c.[468]

Kuvaukseni Lasson psalmin laulamisesta on yksi esimerkki siitä, miten erilaiset tarkastelutavat kietoutuvat toisiinsa. Minun ei ole mahdollista pohtia laulamani kappaleen *musica fictaa* irrallaan kaikesta muusta, mihin tarkastelemani musiikki liittyy. Niinpä moodien tunnusmerkit tulevat mukaan tarkasteluihini jo tässä luvussa, vaikka varsinaisesti keskityn niihin vasta luvussa 4.2.4.



Esimerkki 3: Orlando di Lasso: Psalmus tertius. *Domine, ne in furore tuo,* sopraanon stemma.[469]

Minulle on juuri nyt olemassa vain tämä yksi stemma. Taukojen aikana *tactus* minussa jatkaa sykkimistään, mutta minulla ei ole tietoa siitä, mitä taukojen aikana tapahtuu muissa stemmoissa. Toki voin kuvitella erilaisia vaihtoehtoja, joiden valikko ei suinkaan ole rajaton. Seuraan omaa laululinjaani kuin pyöräilevä nuorallatanssija. Allani ei ole juuri mitään, mistä voisin ottaa tukea – paitsi moodi, joka antaa erityisesti *finaliksen* määrittelemän tukipisteen ja *ambituksen* määrittelemän kentän minulle, sekä *tactus*, joka luo puitteet aika-arvojen asettumiselle kohdalleen.

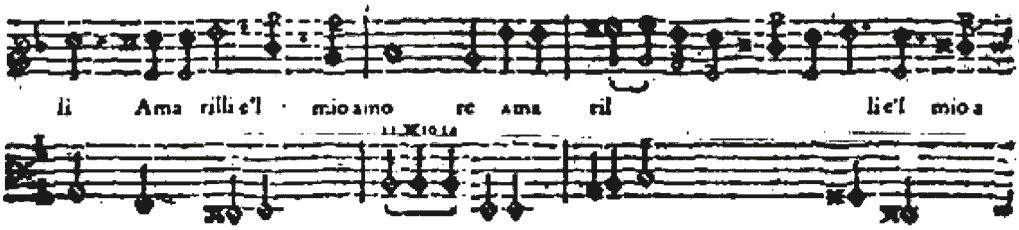
468 *Repercussa* (suom. resitaatiosävel) on *ambituksen, finaliksen* ja kadenssien ohella yksi moodin tunnusmerkeistä. Se on moodille ominainen, usein toistuva sävel. (Meier 1994, 17.) Kyseessä on alun perin resitointisävel, josta käytetään myös nimityksiä *tenor, confinalis* tai *dominant*. Autenttisissa moodeissa *repercussa* asettuu kvinttiä *finalista* ylemmäksi. Plagaaleissa moodeissa *repercussa* asettuu terssiä *finalista* alemmaksi. Jos *repercussa* sattuisi osumaan h-sävelelle, se siirtyy ylöspäin c-säveleen. (Grout 1978, 46 ja 57.) Mainitussa Lasson psalmissa kolmannen, autenttisen moodin (*finalis* e) kvinttisäännön avulla ajateltuna osuisi h-sävelelle. Tähän sovelletaan *repercussan* siirtämisen sääntöä, ja kolmannen moodin *repercussa* onkin c-sävelellä.

469 *Psalmi Davidis poenitentiales,* 1584, ks. Lassus 1970, ei sivunumeroa.

> Joidenkin nuottien edessä on korotusmerkki. Mutta miten on kolmannen rivin kanssa: tuleeko a-sävelelle tapahtuvan kadenssin *penultimalle* gis? Vai luottaisinko notaatioon ja laulaisin stemmaan merkityn g-sävelen, kun Lasso on sentään käyttänyt tilapäisiä etumerkkejä muuallakin? Tai ehkä kyseessä on *clausula in mi*, jolloin g-säveltä ei korotettaisi? Elän kummankin vaihtoehdon kehossani. Kumpikin on mahdollinen. Minun on päästävä laulamaan tätä muiden laulajien kanssa tai selvitettävä asia lukemalla muita stemmoja, jotta voisin päättää, mitä laulaa, mitkä säveltasot valita ja miten asettua muiden laulajien joukkoon.

Mitä *musica fictan* säännöt merkitsevät tämän päivän laulajalle? Ensin mainitussa, *mi contra fa* -säännössä tuntuisi olevan kysymys puolisävelaskelta tai suurta septimiä koskevasta melodisesta tai harmonisesta intervallista. Renessanssisolmisaatiossa *mi–fa* ei kuitenkaan viitannut näihin intervalleihin vaan tritonukseen, joka muodostui kahdessa eri heksakordissa olevien sävelten välille. *Hexacordum naturalen fa*-sävel (eli f-sävel) ja *hexacordum durumin mi*-sävel (eli h-sävel) muodostivat melodisena tai harmonisena intervallina tritonuksen, jota korrektissa satsissa tuli välttää. Yleensä tritonus vältettiin alentamalla *mi*. Stemmakirjoista laulettaessa harmoninen tritonus on mahdollista havaita varmasti vasta, kun sävellys on kerran laulettu läpi.[470]

Toisen, *una nota supra la* -säännön mukaan yksi nuotti *la*:n yläpuolella laulettiin aina *fa*:ksi. Heksakordien järjestelmässä kaikkia alennettuja nuotteja kuitenkin kutsuttiin nimellä *fa*. Kussakin heksakordissa oli kuusi säveltä, joista ylin on nimeltään *la*. Melodia saattoi toki jatkua myös tämän *la*-sävelen yläpuolelle, jolloin viimeistään on suoritettava mutaatio eli siirryttävä toiseen heksakordiin. Mikäli melodia kuitenkin ylitti heksakordin ylärajan vain yhdellä askeleella, tuo yhden askeleen ylitys oli aina *fa*, mikä merkitsi tuon sävelen alentamista. Sääntö saattaa teoreettisena kuvauksena vaikuttaa monimutkaiselta, mutta ei käytännössä ole sitä sellaiselle, joka on tottunut soittamaan tai laulamaan melodisessa mollissa. Laulajalle suurin haaste lienee antaa itselleen lupa tehdä muutoksia säveltäjän merkitsemiin säveltasoihin.



Esimerkki 4: Viimeisen tahdin alussa oleva korotusmerkki e-sävelen edessä varmistaa, että laulaja ei sovella tässä *una nota supra la* -sääntöä.[471]

Giulio Caccinin soolomadrigaalin *Amarilli, mia bella* viimeisessä fraasissa (ks. esimerkki 4) sääntö ilmenee kiinnostavalla tavalla. Etumerkinnässä on vain yksi b-merkki,

470 Tosin kokenut laulaja oppii vähitellen aistimaan jo etukäteen, kun musiikki alkaa ajautua harmonisen tritonuksen suuntaan. Mahdollisten musiikin käänteiden määrä ei kuitenkaan ole aivan rajaton.
471 Caccini 1987, 12.

b-sävelen kohdalla. Tässä Caccini ilmeisesti olettaa, että *una nota supra la* -sääntöä noudattava laulaja ilman muuta alentaa ”ril”-tavulle tulevan e-sävelen. Estääkseen tämän Caccini kirjoittaa e-sävelen eteen korotusmerkin, joka Caccinin aikana merkitsi sävelen korottamista ylemmäs siitä, missä se muuten olisi. Tässä kohtaa korotusmerkki siis toimii palautusmerkkinä, vaikka madrigaalin etumerkintä ei periaatteessa sitä edellyttäisi. Säännön mukaan siis olisi laulettava es-sävel, mutta merkitsemällä korotusmerkin Caccini ennakoi sääntöjä noudattavan laulajan ratkaisua ja palauttaa sävelen ennakoidulta es-sävelen tasoltaan e-säveleksi.

Renessanssin, varhaisbarokin ja vielä myöhäisemmänkin musiikin kohdalla vastaan tulee tilanteita, joissa on tarpeen soveltaa näitä kahta sääntöä. Ankara pitäytyminen nuottikuvassa tuottaa 1500- ja 1600-lukujen musiikin näkökulmasta sattumanvaraisia, jopa oudon kuuloisia tuloksia. Toisaalta toimiminen myöhäisempään musiikkiin tottuneen korvan varassa, tilanteiden ratkaiseminen sen mukaan, mikä kuulostaa hyvältä, ei myöskään toimi.

Edellä kuvatut kaksi, edelleen 1600-luvulla voimassa ollutta *musica fictaa* koskevaa sääntöä olivat vain keskeisimmät. Suuri osa muista säännöistä oli joko näiden muunnelmia tai sitten ne koskivat kadenssinmuodostusta, jossa noudatettiin kahta pääperiaatetta. Ensimmäinen koski purkautuvaa intervallia. Kun epätäydellinen konsonanssi (esimerkiksi seksti) purkautui ulospäin täydelliseen konsonanssiin (puhdas oktaavi), purkautuvan intervallin (tässä tapauksessa sekstin) tuli olla suuri. Kun epätäydellinen konsonanssi (esimerkiksi desimi) taas purkautui sisäänpäin täydelliseen konsonanssiin (puhdas oktaavi), purkautuvan intervallin (desimi) tuli olla pieni.[472] Tämä periaate on duuri–mollitonaliteetissa elävälle ihmiselle lähes itsestään selvä. Muunlainen ratkaisu kuulostaisi arkaaiselta meidän dominantti–toonika-purkauksiimme tottuneissa korvissamme.

Toinen kadenssia koskeva periaate oli, että kadenssin viimeisen soinnun terssin tuli olla suuri. Tämä on keskeinen sääntö etenkin continuosoittajille, eikä näin itsestään selvää asiaa yleensä merkitty partituuriin. Esimerkiksi Agostino Agazzari toteaa vuonna 1607 continuosoiton oppaassaan, että kaikissa kadensseissa, sekä kappaleen keskellä että lopussa, viimeisellä soinnulla on oltava suuri terssi.[473] Yksinlaulussa laulaja tosin päätyy kappaleen päättävässä ja usein sen keskelläkin olevassa kadenssissa tyypillisesti perussävelelle. Mikäli kysymys on moniäänisestä musiikista, tämä sääntö on relevantti myös laulajalle.

Tämä ei ollut ainoa asia, mikä continuosoittajan oletettiin tietävän. Kaikenlainen numeroiden merkitseminen continuostemman alle oli harvinaista, vaikka toki poikkeuksiakin oli. Esimerkiksi Giulio Caccini on merkinnyt varsin paljon numeroita *Le nuove musiche* -kokoelmansa soolomadrigaaleihin ja aarioihin.[474] Toisinaan hän merkitsi myös kadenssin viimeisen soinnun suuren terssin kohdassa, jossa etumerkintä olisi edellyttänyt pientä terssiä. Näin esimerkiksi aariassa *Ardi cor mio* (Aria Seconda), aarian ensimmäisessä kadenssissa sanojen ”bei rai” jälkeen. Samaisessa kokoelmassa suuri terssi on Cacciniltakin kuitenkin usein jäänyt merkitsemättä, myös mainitun aarian *Ardi cor mio* päättävässä kadenssissa.[475]

472 Mead 1994, 303.
473 Mead 1994, 303, Agazzari 1607, ks. Pölhö 1993, 18. Continuosoitosta italialaisessa musiikissa ks. myös Nuti 2007.
474 Caccini 1987.
475 Caccini 1987.

Näiden äänenkuljetuksen oikeellisuutta koskevien sääntöjen lisäksi oli olemassa erilaisia äänenkuljetuksen kauneuteen liittyviä käytäntöjä, *per causa pulchritudinis*. Sekä teoreetikot että erityisesti esittäjät tulkitsivat tätä ohjetta monin eri tavoin.[476]

Seuraavassa luvussa siirryn säveljärjestelmästä intervallien tarkasteluun. Käytännön musisoinnissa raja säveljärjestelmän ja intervallien välillä on keinotekoinen. Samoin keinotekoinen on myös näihin kahteen osa-alueeseen liittyvien asioiden jakaminen kahteen eri lukuun. Elävässä musiikissa se, mitä musiikin teoria tarkastelee säveljärjestelmänä, intervalleina, moodien järjestelmänä, kontrapunktina, viritystasona tai temperointina kietoutuu moninaisin tavoin yhteen.

4.2.3 Säveltasoista sävelten välisiin suhteisiin

Laulaja ei käytännössä koskaan ole tekemisissä yksittäisten sävelten kanssa, vaan hänen laulamansa sävelet liittyvät aina toisiin, sekä yhtä aikaa että peräkkäin, muodostaen harmonisia tai melodisia intervalleja. Laulajalle intervallit ovat olemassa nimenomaan laulettuina, kehollisina kokemuksina sävelten välisistä etäisyyksistä. Renessanssin musiikinteorian käsitykset intervalleista sen sijaan ovat etäällä laulajan kehollisesta kokemuksesta, ja niiden suhde käytäntöön asetettiinkin kysymyksen alaiseksi jo varhain. Tarkastelen tässä luvussa aluksi intervallien teoriaa. Luvun loppupuolella avaan ongelmia, joita teoreettisen intervallinmäärityksen ja musiikin käytännön välillä syntyi 1500-luvun lopulla.

Renessanssin musiikinteoriassa intervalleja tarkasteltiin sekä teorian (*musica theorica*) että käytännön (*musica practica*) kannalta. Musiikinteorian tutkijoita kiinnostivat intervalleja hallitsevat matemaattiset lait, kun taas käytännön muusikoille olivat tärkeitä muun muassa kontrapunktiin ja virittämiseen liittyvät seikat. Harmoniset ja melodiset intervallit asettuivatkin eri kohtiin musiikin tarkasteluja. Harmonisten intervallien tarkastelu matemaattisten lukusuhteiden pohjalta oli keskeinen spekulatiivisen musiikinteorian osa-alue, kun taas melodiset intervallit olivat kiinnostavia muun muassa moodien ja kontrapunktin, käytännön musiikin näkökulmasta.[477]

Intervalliopin perustana oli oppi matemaattisista lukusuhteista, jotka jaettiin tiettyihin lajeihin (*genus*).[478] Konsonanssien kuvaamista lukusuhteina pidetään tunnetun tarinan mukaan Pythagoraan keksintönä.[479] Nämä lukusuhteiden kuvaamisen periaat-

476 Mead 1994, 302. Perusteellisempia *musica rectan* ja *musica fictan* tarkasteluja, ks. Bent 2002, 61–93.

477 Ruhnke 1996, 1070.

478 Ruhnke 1996, 1072.
Syventyminen renessanssin intervalliteoriaan ei tässä ole mielekästä. Esimerkit lähinnä antanevat kuvaa musiikinteorian tarkastelutavoista ja tarkastelujen liittymisestä matematiikkaan. Intervallilajeja olivat muun muassa *genus multiplex* eli tyyppiä xn : n (esim. *proportio dupla* 2:1 tai *tripla* 3:1 tai *proportio quadrupla* 4:1), *genus superparticulare* eli tyyppiä n+1 : n (esim. 3:2 eli *proportio sesquialtera,* tai 4:3 eli *proportio sesquitertia*), *genus superpartiens,* tyyppiä n+x : n, jossa x<n (esim. *proportio superpartiens tertias* 5:3 – eli 3+2 : 3 tai *proportio superpartiens quintas* 8:5 – eli 5+3 : 5), *genus multiplex superparticulare,* tyyppiä yn+1 : n (esim. 9:4, eli 2 x 4 + 1 : 4) ja *genus multiplex superpartiens* eli yn+x : n, jossa x<n (esim. 11:4 eli 2 x 4 + 3 : 4) (ks. Ruhnke 1996, 1072 sekä Palisca 1985, 37–38).

479 Tarinan mukaan sepän pajan ohitse kävellyt Pythagoras oletti kuulemansa vasaroinnin perusteella aluksi, että vasaroinnista syntyneet erikorkuiset äänet johtuivat vasaroivien oppipoikien erilaisista voimista. Hän kuitenkin pyysi oppipoikia vaihtamaan vasaroita keskenään ja tämän seurauksena joutui toteamaan oletuksensa virheelliseksi. Verrattuaan vasaroiden painoja keskenään hän totesi erojen johtuvan niistä. Kotiin palattuaan hän jatkoi kokeilujaan eri pituisilla kielillä, pilleillä ja erilaisilla vesimäärillä täytetyillä laseilla. Kokeiden perusteella hän selvitti konsonanssien lukusuhteet. Tarina on kerrottu kuvin varustettuna muun muassa Franchino Gaffurion alun perin vuonna 1480 julkaisemassa *Theorica musice* -teoksessa. (Ks. Palisca 1985, 226–229.)

teet olivat voimassa vuosisatoja. Boethius antoi ymmärtää niiden olleen kokonaisesitys tästä kreikkalaisen musiikinteorian osa-alueesta, mikä ei kuitenkaan pitänyt paikkaansa. Keskiajan musiikinteoria nimittäin sulki tarkastelun ulkopuolelle tietyt osa-alueet kuten Arkhytaksen, Aristoksenoksen, Didymoksen ja Ptolemaioksen käsitykset, jotka sopivat huonosti Pythagoraan artikuloimaan kokonaisuuteen. Esimerkiksi Aristoksenoksen pyrkimys kumota järjen ensisijaisuus musiikin tarkastelussa ei herättänyt vastakaikua eikä kiinnostusta keskiajan teoreetikoissa.[480]

Vielä 1600-luvulla intervallien tarkastelu nojautui keskiajan spekulatiivisessa musiikinteoriassa kuvattuihin pythagoralaisiin intervalleihin, jotka oli määritelty kvinttiintervallien avulla. Esimerkiksi kokosävel johdettiin kvintin ja kvartin erotuksesta tai kahden päällekkäisen kvintin avulla.[481] Yksi intervallien tarkastelun osa-alue oli soivan kielen aritmeettinen, harmoninen ja geometrinen jako.[482]

Koko tämä monimutkainen järjestelmä oli olemassa ja jatkuvan huolellisen tutkimuksen kohteena, vaikka sen muistiin merkitsijät, esimerkiksi Boethius, eivät tunteneet sen taustalla olevaa kreikkalaista säveljärjestelmää. Artikuloimatta jääneet erot kreikkalaisen ja keskiaikaisen ja sitä kautta myös renessanssin säveljärjestelmän välillä johtivat väistämättä jännitteisiin teorian ja käytännön välillä erityisesti moniäänisen musiikin kohdalla. Vaikka musiikin käytäntö vähitellen muuttui, keskiaikainen intervalliteoria säilyi pitkään puhtaana lähinnä Boethiuksen ja hänen kreikkalaisten lähteidensä auktoriteetin ansiosta. Lisäksi yliopistoissa harjoitettu teoreettinen musiikintutkimus pysytteli erossa vaikeita ongelmia aiheuttavista käytännön kysymyksistä. Yliopiston suojissa matemaatikot saattoivatkin rauhassa pohtia vaikkapa sellaisia käytännön näkökulmasta epäkiinnostavia kysymyksiä kuten oliko undesiimi konsonanssi vai ei. Mahdollista oli myös – vuonna 1581 ja vielä myöhemminkin – pyrkiä todistamaan kvarttia kaikkia epätäydellisiä konsonansseja täydellisemmäksi intervalliksi, joka voi esiintyä itsenäisenä tai jopa dissonanssin purkausintervallina.[483] Edelleen teorian kannalta ilmeisen mielekkääksi koettiin pohtia laajasti puhtaan priimin olemusta ja siihen liittyvän ykseyden käsitettä, joka oli saavuttamaton ihmisen epätäydellisessä, moninaisessa, muuttuvassa maailmassa. Esimerkiksi Marin Mersenne käytti vuonna 1636 julkaisemassaan *Harmonie universelle* -teoksessaan priimin tarkasteluihin 30 sivua.[484] Musiikin käytännön harjoittamisen kannalta keskeiset dissonanssit Mersenne sen sijaan onnistui käsittelemään suunnilleen vastaavan sivumäärän puitteissa.[485]

Terssit olivat renessanssin intervalliteorian suurin ongelma. Lukusuhteiden teorian mukaan terssit kuuluivat ryhmään *genus superpartiens*, eivätkä ne siten voineet kuulua konsonanssien ryhmään. Tosin jo 1100-luvulla esitettiin näkemyksiä (muun muassa

480 Ruhnke 1996, 1073.
481 Ruhnke 1996, 1073.
482 Ruhnke 1996, 1073–1077. Jos soiva kieli jaetaan yhtä suuriin osiin, kyseessä on aritmeettinen jako, ja jaon suhdeluvut ovat 1:1, 3:4, 2:4, 1:4. Jakamalla esimerkiksi pienen oktaavialan c-sävelen tasolle viritetty kieli näissä suhteissa tuloksena ovat sävelet c–f–c^1–c^2. Erityisen merkityksellinen renessanssin intervalliteorian kannalta on harmoninen jako (1:1, 1:2, 1:3, 1:4 jne.), joka tuottaa Pythagoraan esittämät intervallit: oktaavi (2:1), kvintti (3:2) ja kvartti (4:3). Geometrinen jako on musiikin intervalliopissa merkityksettömin, sillä ainoastaan kahdesta samanlaisesta intervallista (esimerkiksi kahdesta puhtaasta kvintistä) koostuvat intervallit voi jakaa geometrisesti. Esimerkiksi suuren noonin voi jakaa kahteen kvinttiin, kaksoisoktaavin kahteen oktaaviin jne.
483 Ruhnke 1996, 1077–1078.
484 Mersenne 1975 (II), 5–34.
485 Mersenne 1975 (II), 113–140. Konsonanssin ja dissonanssin historiasta ks. myös Tenney 1988.

Theinred von Dover), joiden mukaan terssit ja sekstit voitiin *kokea* konsonansseina. Täydellinen teoreettisen terssinmäärittelyn tarkistaminen tapahtui kuitenkin vasta 1500-luvulla, mikä johti koko pythagoralaisen järjestelmän kyseenalaistamiseen myös teorian puolella. Kvintteihin perustuvan järjestelmän romuttuminen lähti liikkeelle Ramos de Pareian viattomiksi tarkoitetuista, vuonna 1482 julkaistuista tutkimuksista ja päätyi vuonna 1529 Lodovico Foglianon päätelmiin epätäydellisistä konsonansseista. Tämä johti käytännön puolella jo tapahtuneen muutoksen vahvistamiseen myös teorian puolella. Niinpä pythagoralaisen teorian dissonoivat terssit (suuri terssi 81:64, pieni terssi 32:27) olivat Foglianolla konsonoivia intervalleja (suuri terssi 5:4, pieni terssi 6:5).[486]

Gioseffo Zarlino täydensi vielä mielestään puutteellista Foglianon teoriaa erityisesti äänen ja konsonanssin luonteen määrittelyn osalta. Vaikka Zarlino totesikin, että luku ei voi olla konsonanssin aiheuttaja vaan ainoastaan sen mittausväline, hän kuitenkin kehitti oman lukuteoriansa, joka perustui kokonaislukusarjaan yhdestä kuuteen (*senario*). Näistä luvuista muodostetut lukusuhteet olivat Zarlinon mukaan konsonansseja.[487]

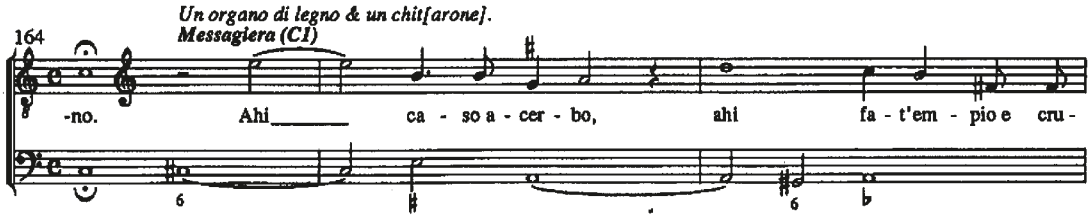
Vallankumouksellisena voidaan kuitenkin pitää Vincenzo Galilein väitettä, jonka mukaan lukusuhteet olivat irrelevantteja taiteilijalle ja kontrapunktin säännöt olivat hyvän maun, kokemuksen ja esteettisen tarkoituksenmukaisuuden asettamien vaatimusten tuote. Muusikon ei tullut sekoittaa fyysisiä tosiasioita aistihavaintojen kanssa kuten ei tiedemiehenkään tullut pitää kohteiden ulkomuotoon liittyviä seikkoja niiden todellisina ominaisuuksina. Galilein mukaan oktaavi oli ainoa kiinteään lukusuhteeseen sidottu intervalli. Muut intervallit muotoutuivat tilanteen mukaan. Lukusuhteet eivät myöskään kertoneet mitään intervallien luonnollisuudesta: *senarion* (lukujen 1–6 avulla muodostettujen intervallien) ulkopuolelle sijoittuvat lukusuhteet olivat aivan yhtä luonnollisia kuin sen puitteisiin sopivat. Esimerkiksi lukusuhde 81:64 oli Galilein mukaan yhtä luonnollinen kuin lukusuhde 5:4, ja septimille oli yhtä luonnollista olla dissonoiva suhteessa 9:5 kuin oli oktaaville luonnollista olla konsonoiva suhteessa 2:1.[488]

Minulle laulavana kehona nuo lukusuhteet eivät kerro mitään, vaikka ne saattavat olla käytännöllinen apuväline keskusteltaessa intervalleista ja niiden laajuuksista eri viritysjärjestelmissä. Voin antaa nimityksen "5:4" kehoni suureksi terssiksi aistimalle tapahtumalle, äänen ihmeelliselle solahtamiselle aivan tiettyyn koloon perussävelen päällä soivassa yläsävelten huminassa. Mutta kokemuksessani ei ole mitään sellaista, joka järjestyisi suhteessa 5:4. Samoin Mersennen ykseydeksi nimittämä unisono voi laulajan näkökulmasta olla vain nimitys tapahtumiselle, jossa oma ääneni ikään kuin sulautuu osaksi toista, ehkä kovinkin toisen sävyistä, ja ne yhdessä muodostavat jotakin. Lukusuhteet ja intervallien huojunnan frekvenssit liittyvät puhumisen tapaan, jossa ei ole sijaa elävälle keholle.

Teorian jaettavissa oleva tapa puhua intervalleista on kuitenkin käyttökelpoinen myös laulajalle. Jos osaan tunnistaa intervalleja, minun on mahdollista myös päästä kiinni Monteverdin ajan kontrapunktin sääntöihin. Laulajana minun on edelleen tarpeellista havaita poikkeaminen kontrapunktin säännöistä ja ymmärtää näiden poik-

486 Ruhnke 1996, 1078–1979.
487 Ks. Palisca 1985, 247–250.
488 Palisca 1994, 37.

keamien mahdollinen retorinen figuuriluonne sekä huomioida ne laulamisessani. Periaatteessa laulajan ehkä olisi mahdollista päästä kiinni näihin konventioihin ja niiden poikkeuksiin pelkästään oleskelemalla 1500- ja 1600-lukujen musiikin kanssa riittävän pitkään ja sulkemalla muu musiikki pois elämästään. Tällaisen suljetun tilan järjestäminen olisi tämän päivän olosuhteissa kuitenkin mahdotonta. Teorian historia tarjoaakin laulajalle jonkinlaisen oikotien, joka yhdistettynä musiikin harjoittamiseen voi vähitellen johtaa muutokseen musiikin hahmottamisessa.

Laulajan olisi esimerkiksi tiedettävä, että 1800–2000-lukujen musiikissa jokapäiväisyydessään jo huomaamattomaksi muuttunut valmistamaton harmoninen pieni septimi on tässä musiikissa tavaton tapahtuma, joka olisi jollakin tavalla ehkä otettava huomioon laulamisessa. Opiskeltuaan Monteverdin ajan musiikinteoriaa ja vietettyään aikaa Monteverdin musiikin kanssa laulaja alkaa havaita tuon intervallin tavattomuuden eikä enää voi ohittaa sitä huomaamatta – se on muuttunut jokapäiväisestä ilmiöstä joksikin erityiseksi.

Esimerkki 5: kvarttihyppy "Ahi caso..." (Messaggieran puhe).[489]

Nuottikuvassa olevat aika-arvot nuottiviivastolla ovat selkeästi erillään toisistaan. Messaggieran ensimmäinen kaksiviivaiselta e-säveleltä alkava "Ahi"-huudahdus (ks. esimerkki 5) vaihtuu yksiviivaiseksi h-säveleksi "caso"-sanalla samankaltaisella tavalla kuin digitaalisessa järjestelmässä ykkönen vaihtuu nollaksi. Laulajan kokemuksessa melodisten intervallien etäisyysluonne kuitenkin tulee selvästi ilmi laulettaessa jokin hyppy sävelestä toiseen. Sävelestä todella siirrytään, matkataan toiseen, ja niiden välinen etäisyys täyttyy kehon liikkeellä ja äänellä. Hengityksen virta kuitenkin liittää putoavan kvartti-intervallin yhteen, soivaksi jatkumoksi, jonka soinnin ainoastaan *caso*-sanan soinniton alkuklusiili [k] periaatteessa katkaisee. Käytännössä sekin sopeutuu soinnilliseen suuntaan ja asettuu vokaalien ja soinnillisten konsonanttien kanssa samaan, fraasia eteenpäin vievään linjaan. Säveltason putoamisessa alaspäin on huomaamaton, melkein kuulumattomiin jäävä liitos – kuin asemanvaihto jousisoittimella. Lisäksi hypyn suunnan alaspäin voi asettaa kysymyksen alaiseksi. Laulajan kokemuksessa säveltaso ei laske, vaan hänen puhumisensa jatkuu samalla, silmien tasolla.[490] Tietyn sävelen

489 Monteverdi 1993a, 44. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

490 Monet aloittelevan laulajan ongelmista johtuvat siitä, että hän ajattelee laulavansa korkeita ja matalia säveliä ja ikään kuin "palvelee" eritasoisia säveliä mielellään ja kehollaan – ja erityisesti kurkunpäällään, jossa korkeat sävelet saattavat tuntua epämukavilta. Koska laulaminen ei ole ankkuroitunut laulajan kehoon, sävelten liittyminen toisiinsa saumattomaksi legatolinjaksi ei voi tapahtua. Kun laulajan keho alkaa toimia toivotulla tavalla, se ottaa vastuun laulamiseen tarvittavasta tuesta ja kurkunpää saa olla rauhassa. Erilaiset säveltasot eivät enää tarvitse erityistä huomiota, vaan vähitellen kaikki äänen tekniseen hallintaan liittyvä tapahtuu pääosin automaattisesti. Laulaja voi keskittyä siihen, mitä hän sanoo.

laulaminen basson sävelen päälle, harmonisen intervallin muodostaminen suhteessa bassoon laulaen tuo mukanaan lisäksi temperoinnin kysymykset, joihin palaan lähemmin luvussa 4.2.6.

4.2.4 Moodit sävelten soivana tilana

1500-luvun lopun ja 1600-luvun alun musiikki tuntuu avautuvan kaltaiselleni duuri–molli-tonaliteetissa eläneelle aluksi sointuina. Kolmisoinnut seuraavat toisiaan levollisesti soljuvana liikkeenä, ja välillä pidätykset tuovat oman kitkaisen sävynsä muuten vaivattomasti etenevään sointujen ketjuun. Kuulen liikkeen kohti kadenssia ja kadenssissa tapahtuvan purkauksen dominantilta toonikalle tai joskus, harhalopukkeessa, kuudennelle asteelle. Kuunneltujen kappaleiden seuraaminen tai niiden laulaminen partituurista vahvistaa tätä vaikutelmaa. Nuottikuva on jaettu tahtiviivoin keskenään samankokoisiksi paloiksi, ja eri stemmat asettuvat päällekkäin soinnuiksi.

Jo yhden stemman laulaminen stemmakirjan näköispainoksesta alkaa kuitenkin vähitellen muuttaa tätä vaikutelmaa. Kun minulla ei muuta ole kuin oma stemmani, huomioni alkaa kiinnittyä harmonian sijasta melodiaan. Partituurin tarjoama mahdollisuus seurata silmin muiden stemmojen tapahtumista on otettu minulta pois, ja siksi pitäminen kiinni omasta stemmasta tulee tärkeäksi. Jos päästän siitä irti, en ehkä pääse enää takaisin sisään kappaleeseen. Muut stemmat tulevat minulle olemaan olemassa kuultuina, ja aistin laulamiseni suhteessa milloin tähän ja milloin tuohon stemmaan. Laulamani alkaa olla minulle olemassa moodina, sävelten rajattuna, soivana tilana, jossa melodian liike tapahtuu moodille ominaisin kääntein. Keskiaikaisen musiikin laulaminen borduunan säestyksellä irrottaa minut vähitellen kokonaan duuri–molli-tonaliteetista, ja tämän jälkeen kokemus 1500- ja 1600-lukujen musiikista on peruuttamattomasti toisenlainen.

Klassiseksi vokaalipolyfoniaksi (n. 1540–1600) kutsutussa[491] musiikissa käytettyjä sävellajeja kutsutaan nimellä *modi* tai *toni*.[492] Niillä on duuri–molli-järjestelmään kuuluvien sävellajien kanssa tiettyjä yhteisiä piirteitä, mutta myös periaatteellisia eroavaisuuksia. Bernhard Meierin mukaan moodit muodostavat eräänlaisen sävellystä loogisesti koossapitävän voiman, minkä lisäksi ne toimivat affektiivisten sisältöjen, tiettyjen karaktäärien kantajina.[493]

Muutos moodien ajattelemisessa oli kuitenkin käynnissä jo 1600-luvulle tultaessa. Jo niinkin varhain kuin vuonna 1558 Gioseffo Zarlino kiinnitti huomiota lähinnä *finaliksen* päälle muodostuvan terssin laatuun sävellajin karaktääriin vaikuttavana tekijänä, minkä nyt tiedämme ennakoineen vähittäistä, koko 1600-luvun jatkunutta siirtymis-

491 Nimitystä klassinen vokaalipolyfonia (klassische Vokalpolyphonie) käytetään nähtävästi ennen kaikkea saksalaisella kielialueella. Esimerkiksi Knud Jeppesenin kontrapunktin klassikon nimi on saksaksi *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie* (1956). Myös Bernhard Meier käyttää tätä nimitystä vuosien 1540–1600 välillä sävelletystä polyfonisesta musiikista (ks. Meier 1974 ja 1994).

492 Käytetyt moodit eivät rajaudun klassiseen vokaalipolyfoniaan ja 1500-luvun loppuun, vaan niiden juuret ovat huomattavasti varhaisemmassa musiikissa. Modaalisia ovat myös siis esimerkiksi niin kutsuttu "gregoriaaninen" kirkkolaulu ja myös monet barokin ajan jälkeen sävelletyt teokset. Moodin käsitettä käytetään myös puhuttaessa esimerkiksi ei-eurooppalaisesta musiikista. Tässä tutkimuksessa keskityn 1500-luvun lopun ja 1600-luvun alun moniääniseen musiikkiin, mikä rajaa esimerkiksi gregorianiikan tarkastelujeni ulkopuolelle.

493 Meier 1994, 14.

tä duurin ja mollin erottamiseen toisistaan.[494] Vincenzo Galilei tosin tuomitsi terssin laadun pohtimiseen perustuvan sävellajien karaktäärien määrittelyn tomppeleita hämmentäväksi satuiluksi.[495] Galilein mukaan sävellyksen välittämät affektisisällöt eivät suinkaan olleet seurausta moodista tai *finaliksesta* tai harmonisista tai aritmeettisista jaoista vaan säveltäjän parhaaksi katsomasta äänenkuljetuksesta.[496] Käytössä olevat sävelet siis eivät olleet ratkaisevia, vaan se, mitä niillä tehtiin.

Tiedämme nyt, että tapahtuneet muutokset johtivat vähitellen duuri–molli-järjestelmään, ja monia duuri–molli-järjestelmän piirteitä onkin havaittavissa jo 1600-luvun alkupuolen musiikissa, jos sellaisia nimenomaan etsimme. Esimerkiksi Monteverdi ei kuitenkaan käyttänyt *durumia* ja *mollea* johdonmukaisesti tiettyjen affektien ilmaisuun, kuten Lionel Pike toteaa. Monteverdin *Orfeossa* Messaggieran murheenmurtama, *durum*-sävyinen sisääntulo keskeyttää paimenten autuaan, *molle*-sävyisen kesäpäivän. Pian tämän jälkeen, Orfeon huudahduksessa ("Ohime che odo?") *molle* kuitenkin ilmenee tuskaisena. Myös Orfeon "Tu se' morta" avautuu murheellisesti g-mollissa (*molle*) mutta siirtyy lähes välittömästi kovaan, syyttävään E-duuriin (*durum*). *Molle* siis saattoi yhtäältä liittyä onnelliseen, toisaalta murheelliseen affektiin. Pike ei kuitenkaan väitä, että musiikissa olisi jo siirrytty duuri–molli-tonaliteettiin, joskin hän ajattelee Monteverdin musiikin jo liikahtaneen kohti sitä.[497]

Myöskään Renate Grothin mukaan 1500-luvulla alkaneessa keskustelussa ei vielä ollut kysymys siitä, että olisi siirrytty moodeista duuri–molli-järjestelmään, vaikka keskustelu *finaliksen* päälle muodostuvan terssin laadusta näyttäisikin siihen viittaavan. Hän väittääkin, että 1500-luvun lopussa ja 1600-luvulla mahdollinen kahden järjestelmän välinen vastakkainasettelu oli pikemminkin perinteisen kahdeksan kirkkosävellajin ja uudemman kahdentoista moodin järjestelmän välillä, ei kirkkosävellajien ja duuri–molli-järjestelmän välillä.[498] Sävellajiopissa tapahtui hitaita muutoksia 1600-luvun kuluessa, mikä johti modaalisten piirteiden haalistumiseen ja tuon tosiseikan tunnustamiseen vähitellen myös teoreettisissa kirjoituksissa. Groth olettaa kenraalibasson soitolla olleen suuri merkitys duuri- ja molli-nimitysten käyttöönotossa, joka tapahtui kuitenkin vasta verrattain myöhään. Vasta vuonna 1711 Antonio Filippo Bruschi yhtäkkiä käyttää nimityksiä *tuono maggiore* ja *minore* ja kuvaa nuo sävellajityypit kuin ne olisivat olleet itsestään selvyyksiä: "… sävellaji voi olla duuri (*maggiore*) tai molli (*minore*); duuriksi kutsutaan sitä, jonka terssi on suuri, molli sitä vastoin on se, jonka terssi on pieni…"[499]

494 Moodien *ethoksen* luonnehdinta oli varsin yleistä mutta ongelmallista sikäli, että luonnehdinnoissa kysymys saattoi olla sekä antiikin moodeista että 1500-luvun moodeista, ehkä jopa molemmista. Esimerkiksi muutoin tuntemattomaksi jäänyt Matteo Nardo sekoittaa Claude Paliscan mukaan keskenään antiikin *tonokset* ja oman aikansa moodit. Antiikin ja keskiajan järjestelmien sekoittamisen ansaan ajautuivat Nardon ohella myös Heinrich Glareanus, Pietro Aron ja Franchino Gaffurio. (Palisca 1985, 344–346.)

495 Palisca (1985, 346) tosiaan englannintaa Galilein sanat näin: "…tales contrived to confuse loggerheads."

496 Palisca 1985, 346.

497 Pike 1998, 47–48. Järjestelmän siirtymisestä kohti tonaalisuutta ks. myös Pike 1998, 48–66.

498 Perinteisessä kirkkosävellajien järjestelmässä on yhteensä kahdeksan sävellajia (neljä autenttista ja neljä plagaalia), joiden *finalikset* ovat d (1.–2. sävellaji), e (3.–4. sävellaji), f (5.–6. sävellaji) ja g (7.–8. sävellaji). Heinrich Glareanuksen järjestelmässä, jonka myös Gioseffo Zarlino aluksi omaksui, oli kaksitoista sävellajia, edellä mainitut kahdeksan ja lisäksi neljä lisää: autenttinen ja plagaali sävellaji, joiden *finalis* oli a (9.–10. sävellaji) sekä autenttinen ja plagaali sävellaji, joiden *finalis* oli c (11.–12. sävellaji). Gioseffo Zarlinon vuonna 1571 kuvaamassa järjestelmästä löytyivät edelleen jo Glareanuksen kuvaamat kaksitoista sävellajia mutta eri järjestyksessä: *finalis* c (1.–2.), *finalis* d (3.–4.), *finalis* e (5.–6.), *finalis* f (7.–8.), *finalis* g (9.–10.) ja *finalis* a (11.–12.). (Meier 1994, 183.)

499 Groth 1989, 358–367.

Keskeisin ero näissä kahdessa järjestelmässä (moodit ja duuri–molli-järjestelmä) oli se, että moodit eivät olleet duurien ja mollien tavoin kolmisointusuhteiden järjestelmiä, vaan ne perustuivat melodisiin hahmoihin. Tämä ilmenee Bernhard Meierin mukaan renessanssin kirjoituksissa siten, että moodeista kirjoitettaessa yhteissointiin (harmoniset intervallit ja soinnut) liittyvistä asioista ei sanottu mitään ja päinvastoin. Bernhard Meier toteaakin, että 1700- ja 1800-lukujen musiikissa keskeinen käsitys harmonian ensisijaisuudesta melodiaan nähden ei moodeja tarkasteltaessa ole kiinnostava näkökulma. Hänen mukaansa se pikemminkin estää meitä ymmärtämästä vanhoja sävellajeja.[500]

Mikä moodi sitten oli? Gallus Dreßlerin[501] mukaan kyseessä oli eräänlainen sääntö, jonka mukaan laulun ääniala ja melodia muotoutui alussa, keskellä ja lopussa. Moodin tunnusmerkkejä olivat muun muassa *finalis*, autenttisten ja plagaalisten moodien melodiset eroavaisuudet, *ambitus*, *repercussa* sekä kadenssit.[502] Moodeja voitiin tarkastella myös sen kautta, mille tasolle[503] ja millä tavalla kadensseihin eri kohdissa sävellystä tultiin ja miten niistä edettiin eteenpäin. Kadenssit saattoivat olla joko moodille ominaisia tai sille vieraita, minkä lisäksi ne saatettiin jakaa alaryhmiin sen mukaan, missä määrin ne saivat aikaan päättävän, pysähtyvän vaikutelman.[504]

Melodian rajaama sävelten kenttä, moodin *ambitus* ei ollut mikään tyhjä tila, jonka säveltäjä olisi voinut täyttää mielensä mukaan. Sen sijaan Bernhard Meier viittaa eräänlaisiin melodisten kulkujen arkkityyppeihin, jotka oikeastaan luovat tämän tilan ja joiden avulla moodit on myös mahdollista tunnistaa. Arkkityyppejä nämä moodien luonteenpiirteet ovat sikäli, että niitä ei sellaisinaan ole olemassa, vaikka ne vaikuttavat kussakin moodissa kaikkiin siinä esiintyviin melodioihin.[505]

On yksi asia, mitä tutkijat sanovat moodeista ja niiden piirteistä – muun muassa melodian ensisijaisuudesta suhteessa harmoniaan. Toinen asia on se, mitä 2000-luvun kuulija Palestrinan ja muiden renessanssisäveltäjien kappaleissa kuulee: sointuja ja niiden sarjoja, sointujen luomia jännitteitä ja niiden purkautumisia.[506] Erityisen kiinnostavaa tässä tutkimuksessa asettamani kysymyksen kannalta on se, miten moodit tänään ovat olemassa 1600-luvun alun musiikkia laulavalle ihmiselle. Omalla kohdallani merkittäväksi tulee muusikon kokemukseni rakentuminen tietynlaiseksi, barokkipainotteiseksi.

500 Meier 1994, 14.

501 Dreßler 1561; ks. Meier 1994, 15

502 Mainitut moodien tunnusmerkit määrittelin alustavasti luvussa 4.2.2.

503 Kadenssi saatettiin usein muodostaa *finalikselle*. Vaihtoehtoisesti kadenssi päätyi esimerkiksi autenttisen moodin *finaliksen* yläpuoliselle terssille, kvintille tai oktaaville tai plaagaalin moodin alapuoliselle kvartille, tai yläpuoliselle terssille tai kvintille. Nämä vaihtoehtoiset kadenssin tasot eivät Meierin mukaan suinkaan merkinneet poikkeamaa säännöstä jostakin, joskin kadenssien hierarkiassa ne olivat eri tasoilla. (Meier 1992, 28–29.)

504 Kadenssien tarkastelun käsitteistöä olivat muun muassa moniäänisen satsin yksittäisten stemmojen liikkeitä kuvaavat *clausula cantizans, clausula tenorizans* ja *clausula basizans*, kadenssin etenemisen kolmea vaihetta tai kolmea säveltasoa kuvaavat *antepenultima, penultima* ja *ultima*, kadenssien hierarkiaa kuvaavat *clausulae principales* tai *minus principales* tai *peregrinae* (tai *clausula primaria/secundaria/tertia*) sekä erityisiä kadenssityyppejä kuvaavat *clausula in mi, fuggir la cadenza, clausula peregrina* ja *clausula fuori di tono* (Meier 1992, 26–29).
Moodeista erityisesti polyfonisessa musiikissa ks. mm. Meier 1974 ja 1994 sekä Wiering 2001.

505 Meier 1994, 16–18.

506 Olin muutama vuosi sitten konsertissa, jossa esitettiin pelkästään Palestrinan musiikkia. Vieressäni istui musiikin ammattilainen, joka huomautti jossakin kohtaa, että "onpas kiinnostavia sointuja", johon totesin, että "eivät ne sointuja ole". Oivalsin, että olin oppinut ajattelemaan klassista vokaalipolyfoniaa melodioina, ei harmonioina. Kun kuulemme sävellyksen kokonaisuuden, nuo melodiat muodostavat jotakin meidän soinnuiksi ja sointukuluiksi kutsumaamme. Klassisen vokaalipolyfonian näkökulmasta ne eivät kuitenkaan ole sellaisia.

Laulan taas Orlando di Lasson psalmia *Domine, ne in furore tuo*[507] sopraanon stemmakirjasta (ks. esimerkki 3).

Kolmannen moodin *repercussa* (c) tapahtuu laulamisessani neljästi tämän osan aikana: ensimmäisen kerran ”furore”-sanalla, toisen tuo-sanalla, kolmannen ”arguas”-sanalla ja neljännen ”neque”-sanalla. Melodia ei kertaakaan ulotu tuon sävelen yläpuolelle, vaikka moodin *ambitus* tarjoaisi siihen mahdollisuuden. *Finalis* tapahtuu laulamisessani tässä stemmassa vain kolme kertaa: alussa, keskellä ja lopussa.

Moodia tärkeämmältä vaikuttaa kuitenkin Lasson tapa säveltää teksti. Alun ”Herra” (”Domine”) lähtee liikkeelle rauhallisesti, matalalta, pitkillä aika-arvoilla, mutta puhumisen edetessä aika-arvot tihenevät ja säveltaso nousee. ”Älä vihassasi” (”ne in furore tuo”) toistaa itseään ja käy korkealla *repercussassa* anomassa armoa. ”Älä rankaise” (”arguas me”) aloittaa matalalta, alaspäisellä terssillä, mutta toistossaan nousee kääntäen terssin ylöspäiseksi kvartiksi, *exclamation* tapaiseksi. ”Älä kiivaudessasi” kiihtyy: alun levollinen pisteellinen kokonuotti on mennyttä, ja jankuttavat neljäsosat toistuvat yksi toisensa jälkeen, aina vähän korkeammalta ja intensiivisempinä, kunnes lopun lähestyminen pakottaa hidastukseen.

Ovatko kolmannen moodin tunnusmerkit ja sen karaktääri (Stephano Vanneon mukaan ”acer, severus, crudelis, animosus, accensus” eli ankara/kiivas/kiihkeä/tuima, vakava, raaka/säälimätön/julma, uskalias/uljas/raju, kiihtynyt[508]) sittenkään kovin keskeisiä sävellyksen piirteitä? Vai olisiko tärkeämpää sittenkin se, mitä säveltäjä moodin puitteissa tekee, miten hän säveltää tekstin ja miten käyttää hyväkseen retorisia eleitä? Mitä lähemmäksi barokkia tullaan, sitä enemmän moodin peruskaraktääri tuntuu jäävän sivuun ja sitä enemmän etualalle muut säveltäjän ratkaisut tuntuvat tulevan.

Huomaan myös, että kokemukseni ensisijaisesti barokkimusiikin parissa saa minut etsimään barokille ominaista teksti–musiikki-suhdetta myös tässä, varhaisemmassa musiikissa. Se värittää suhdettani kaikkeen, niin barokkia edeltävään kuin sen jälkeenkin sävellettyyn musiikkiin.

Niin kauan kuin laulaja pysyttelee moniäänisen musiikin parissa, tonaalisuus tuntuu voimakkaasti läsnä olevana ja moodien luonteenpiirteet säilyvät vaikeasti tavoitettavina. Kokemus duuri–molli-tonaliteetista on niin vahvana laulavan kehon kokemuksessa, että musiikin kuunteleminen muina kuin toisiaan seuraavina harmonioina – jopa sointuina – ei ehkä ole mahdollista.[509] Partituurista laulava ihminen näkee, mitä muissa stemmoissa tapahtuu, ja osaa mahdollisesti jo etukäteen nähdä, miten harmoniat etenevät. Kadenssissa hän saattaa aistia bassossa tapahtuvan *clausula basizansin* (bassolle ominainen kvinttihyppy alaspäin) ja omassa, sopraanon stemmassaan tapahtuvan *clausula cantizansin* (usein nimenomaan sopraanolle ominainen liike johtosäveleltä

507 *Psalmi Davidis poenitentiales*, 1584, ks. Lassus 1970, ei sivunumeroa. Tekstinä on psalmi 38:1. Tekstin suomennos on: ”Herra, älä rankaise minua vihassasi, älä kiivaudessasi minua kurita!”

508 Vanneo 1533, ks. Laubenthal & Sachs 1989, 147–148.

509 Minun kokemukseni musiikin kuuntelemisesta on hyvin harmoniakeskeinen. Jokin minussa soinnuttaa koko ajan laulamaani musiikkia. Huomaan tämän esimerkiksi silloin, kun continuosoittaja onkin valinnut johonkin tiettyyn kohtaan jonkin toisen soinnun, kuin minkä minä olin siinä kuullut. Renessanssimusiikin kanssa työskennellessäni olen tietoisesti pyrkinyt pois sointujen ajattelemisesta ja yrittänyt ajatella melodian lineaarisesti eteneviä linjoja itsenäisinä. Parhaiten tämä on kuitenkin onnistunut keskiaikaisen musiikin kanssa.

toonikalle) liikkeenä dominantilta toonikalle – ja sitä se duuri–molli-tonaliteetin näkökulmasta myös on.

Tilanne kuitenkin muuttuu, jos muut äänet jätetään pois – tai ehkä siirrytään tutkimaan keskiajalta peräisin olevia moodeja tuon ajan yksiäänisen musiikin pariin. Keskittyminen pelkkään melodiaan ei kuitenkaan ole yksinkertaista, sillä melodiassakin on eleitä, jotka ovat keholle tuttuja moniäänisestä, myöhäisemmästä – jopa oman aikamme musiikista. Esimerkiksi johtosävel ja sen purkaus tuntuvat liittyvän ikään kuin automaattisesti dominantti–toonika-purkaukseen.

Keskiajan yksiäänisen musiikin, vaikkapa Hildegard Bingeniläisen laulujen laulaminen kuitenkin irrottaa laulajan vähitellen soinnuista ja niiden purkauksista. Ilman borduunaa laulettava melodia pakottaa mukaan lineaariseen maailmaan, jossa olemassa on vain tuo omia teitään seuraava polku – ja ehkä jossakin kaukana alhaalla perussävel, johon lauletut äänet kiinnittyvät. Jos tuo perussävel soi kuuluvana – eikä siis ainoastaan laulajan kehossa ankkuroimassa melodian ääniä niiden perustaan – huomio kääntyy ajoittain yksiäänisen melodian kohtaamisiin borduunan kanssa. Yhteissointi on tässäkin olemassa, mutta täysin toisella tavalla kuin duuri–molli-tonaliteetissa. Jatkuvasti samana pysyvä borduuna pyyhkii melodian tueksi muodostuvat soinnut pois laulajan mielestä ja kehosta. Stemmassa vastaan tulevat johtosävelet eivät enää tule ymmärretyiksi dominantti–toonika-purkauksiin liittyvinä, vaan läsnä on vain repivä dissonanssi perussävelen kanssa. Moodin *finalis* ja *repercussa* alkavat tulla tärkeämmiksi.

Esimerkiksi kolmannessa ja neljännessä moodissa, jonka *finalis* on e, lauletun melodian lähestyminen tuota perussäveltä ylhäältäpäin, f-sävelen suunnasta, on kuin ajautuminen ahtaaseen tunneliin, josta yhtäältä haluaa pois, priimissä avautuvaan avoimuuden ja konsonanssin tilaan, Mersennen kuvaamaan puhtaan priimin ykseyteen. Toisaalta kuitenkin haluaisi pysyä mahdollisimman kauan aistimassa nautinnollista kitkaa borduunan e-sävelen ja laulumelodian f-sävelen välillä, jotta putoaminen puhtaaseen priimiin ei tapahtuisi liian vaivatta, huoletta. Juuri moodin toisen, f-sävelen takia kolmannen ja neljännen moodin erityinen, aikalaisten usein valittavaksi nimeämä karakteri erottuu helposti e-mollin (jossa on fis-sävel) sävystä. Dominantti–toonika-purkaus tuntuu olevan johonkin toiseen maailmaan liittyvä asia, jolle ei keskiajan musiikin laulamisessa ole sijaa.

Keskiajan ja renessanssin musiikin laulaminen muuttaa sen, miten tulen Monteverdin musiikkiin. En välttämättä hae modaalisia piirteitä Messaggieran resitatiivista, mutta aistin uudella tavalla Monteverdin musiikin uutuuden, siinä tapahtuvan askeleen poispäin renessanssin vokaalipolyfoniasta ja moodien maailmasta.

4.2.5 Äänten kuljettaminen

Keskittyminen *prima* ja *seconda pratican* välisten erojen tarkasteluun – erityisesti kontrapunktin kysymyksiin – jättää helposti huomiotta sen, että ekspressiivisten dissonanssien käyttäminen mahdollisesti säännönvastaisin keinoin ja pyrkiminen tekstin puheenomaisuuteen ei suinkaan ollut ainoa laulumusiikin säveltämisen suuntaus 1600-luvun alussa. *Prima pratican* perinteessä sävellettyjä kappaleita syntyi edelleen. Monteverdin madrigaaleissaan ja resitatiiveissaan ja Caccinin soolomadrigaaleissaan

käyttämän uuden tyylin ohella tuotettiin laulusävellyksiä ja kirjoitettiin oppaita, joissa keskeisiä olivat linjakas *bel canto* ja koristelun taito. Sekä nuotinnetut että improvisoidut diminuutiot tosin sisälsivät monesti virheitä kontrapunktissa ja sitä kautta mahdollisesti osaltaan vaikuttivat säveltämisen teoriaan ja käytäntöön.[510]

Giulio Caccinin ja Jacopo Perin kaltaiset uuden musiikin säveltäjät sanoutuivat irti tällaisesta, ilmeisen suurta suosiota nauttineesta virtuoosikulttuurista ja keskittyivät sen sijaan ilmaisuvoimaisen puheen säveltämiseen ja myös ottivat vapauksia kontrapunktin säännöistä. Nämä vapaudet herättivät varsin tiukkasävyistä keskustelua. Kysymys oli rikkomuksista hyväksi havaittua, huippuunsa kehitettyä, ikään kuin suljetuksi tietämisen alaksi muuttunutta kontrapunktin säännöstöä kohtaan. Toisaalta Giovanni Maria Artusin kritisoimat äänenkuljetuksen ”virheet” Monteverdin madrigaaleissa eivät uhanneet ainoastaan säveltämisen säännöstön auktoriteettia vaan myös maailmankaikkeuden järjestystä, joka tuli ihmisten kuultavaksi musiikkina.

Tämän päivän laulajan voi olla vaikea antaa kontrapunktin säännöille näin suurta painoarvoa – onhan kaikki mahdollinen äänten järjestelyssä ehkä jo tehty ja kuultu, eikä mikään enää voi hämmästyttää meitä. Artusin tuomitsemia valmistamattomia septimejä kuulemme ja laulamme loputtomasti reagoimatta niihin mitenkään, eikä kromaattinen kulku samankokoisine puolisävelaskelineen tunnu mitenkään erityiseltä.[511]

Vuoden 1600 vaiheilla tuli joka tapauksessa ilmeiseksi, että yhdet hyvän kontrapunktin kriteerit eivät enää olleet riittävät. Jo 1500-luvun puolella, vuonna 1588, Pietro Pontio kuvasi motetin, messun ja madrigaalin säveltämisen konventioita ja päätteli, että se, mikä toimii yhdessä säveltämisen lajissa, ei välttämättä toimi toisessa.[512] Vincenzo Galilei meni pitemmälle vaatimalla, että soitinyhtyeelle kirjoittamisen tiukkoja kontrapunktin sääntöjä tuli höllentää, kun sävellettiin laulumusiikkia, jonka tavoitteena oli ilmaista tekstin merkitystä ja tunnetta.[513]

Perinteisen polyfonian, *prima pratican* kannattajat eivät ottaneet uusia kontrapunktin kirjoittamisen vapauksia vastaan ilolla. Esimerkiksi Giovanni Maria Artusi tarkasteli dialogimuotoon kirjoitetuissa teksteissään[514] modernien säveltäjien ja erityisesti Claudio Monteverdin kontrapunktia. Hän piti näiden ottamia vapauksia suoranaisina virheinä, jotka kertoivat lähinnä säveltäjien ammattitaidottomuudesta.[515] Eräät tutkijat näkevät Artusin kontrapunktia koskevat ajatukset täysin taantumuksellisina. Esimerkiksi Oliver Strunkin mukaan hän oli perinteisen polyfonian kiihkeä kannattaja, joka

510 Erityisesti laulamiseen keskittyneitä diminuutio-oppaita julkaisivat muun muassa Giovanni Battista Bovicelli 1594 ja Francesco Rognoni 1620. Diminuutiot eivät 1500- ja 1600-luvun vaihteessa olleet mitään uutta. Itse asiassa polyfonisen teoksen esittäminen ilman diminuutioita oli mahdoton ajatus, kuten esimerkiksi Lodovico Zacconi (1592, ks. Krones & Schollum 1983, 147) toteaa. Uutta oli sen sijaan se, että niitä kirjoitettiin ulos. Improvisoidut koristelut olivat olleet keskeinen osa polyfonisen musiikin laulamista jo aikaisemmin, ja improvisoidussa kontrapunktissa virheitä epäilemättä sattui. Uuden ekspressiivisen laulumusiikin säveltäjät, esimerkiksi Giulio Caccini (1987) vuoden 1601 kokoelmassaan, kuitenkin tuomitsivat ylenmääräisen diminuoinnin. Palaan diminuutioihin koristelemista käsittelevässä luvussa 5.3.3.

511 Pitkällinen oleskelu sääntöjen mukaan sävelletyssä musiikissa sekä tietoiseksi tuleminen Monteverdin musiikin säveltämistä koskevista säännöistä ja niiden rikkomuksista saattaa kuitenkin muuttaa kokemuksemme esimerkiksi mainituista pienistä septimeistä. Asettuminen keskisäveltemperointiin tuo kromaattisuuden ja muiden ”virheiden” tavattomuuden osaksi elävää kehoamme.

512 Pontio 1959 (1588), 153–161.

513 Ks. Palisca 1994, 14. Olen edellä, luvussa 4.1.2 jäljittänyt kontrapunktin säännöstöjen vähittäistä murtumista ja siitä käytyä keskustelua1600-luvun alussa.

514 Artusin tekstejä ovat kääntäneet englanniksi ja referoineet Oliver Strunk (*L'Artusi, overo, Delle imperfezioni della moderna musica* 1600, ks. Strunk 1950, 393–404) ja Claude V. Palisca (*Seconda parte dell'Artusi overo delle imperfezioni della moderna musica* 1603, osia ks. Palisca 1994, 54–87.)

515 Artusi 1600, ks. Strunk 1950, 393–404.

ei yksinkertaisesti ymmärtänyt Monteverdin, Roren ja Gesualdon kaltaisten säveltäjien uusia ratkaisuja.[516]

Claude Palisca ei kuitenkaan tuomitse Artusin näkemyksiä erityisen jyrkiksi; olihan tämä vuonna 1589 julkaisemassaan toisessa kontrapunktikirjassa osoittanut olevansa kiinnostunut modernista dissonanssinkäsittelykäytännöstä ja vuoden 1598 editiossa jopa kannattavansa uusia suuntauksia. Lisäksi Artusin valitsemaa dialogimuotoa käytettiin usein käsiteltäessä kiistanalaisia aiheita. Kahden ihmisen välinen keskustelu tarjosikin mahdollisuuden esittää kaikki argumentit niin puolesta kuin vastaankin, jos selkeää ratkaisua ei ollut. Dialogimuodon avulla voitiin myös esittää useampi perusteltu näkemys, ja kirjoittajan oli mahdollista pidättyä jyrkästä kannanotosta asiaan. Artusin dialogissa ammattimuusikko Vario esittää kriittisiä ajatuksia Monteverdin musiikista, kun taas amatööri Luca puolustaa tämän ratkaisuja – ja Paliscan mukaan jopa vahvemmin perustein kuin Monteverdin veli Giulio Cesare Monteverdi joitakin vuosia myöhemmin.[517]

Gioseffo Zarlino ja Nicola Vicentino hallitsivat 1500-luvun puolivälin kontrapunktin teoriaa, kun taas Giovanni Maria Artusi ja Vincenzo Galilei olivat vuosisadan viimeisen neljänneksen keskeisiä teoreetikkoja. Vuosisadan loppuun mennessä Artusi olikin asettanut selkeät ja ankaratkin rajat dissonanssikäytölle.[518] Galilei sen sijaan ei nähnyt mielekkäänä pitäytyä vanhoissa säännöissä, kun niitä käytännön musiikin harjoittamisessa päivittäin rikottiin. Hän pyrki toki kontrolloimaan ja hiomaan dissonanssien käyttöä, mutta samalla hyödyntämään sekä konsonansseja että dissonansseja tekstin ilmaisussa.[519] Kontrapunktitutkielmiensa kirjoittamista varten Galilei tutki mahdottomalta kuulostavan määrän sävellyksiä, 14 000 kappaletta, sillä hänen mukaansa säveltämisen ohjeiden piti löytyä kokemuksista musiikin parista, ei pelkästään teoreettisesta tarkastelusta.[520] Kun Zarlino oli lähinnä sietänyt dissonansseja ja pitänyt niiden käytön tarkoituksena konsonanssien kauneuden ja suloisuuden tuomista esille, Galilei piti dissonansseja tärkeimpänä asiana kontrapunktissa ja esitti runsaasti vapauksia niiden käyttöön. Dissonansseja ei kuitenkaan tullut viljellä niiden itsensä takia, vaan Galileille ne olivat aina ilmaisun väline.[521]

Kun epätavallinen tai suorastaan virheellinen kontrapunkti perinteisen kontrapunktin puolestapuhujien vastustuksesta huolimatta kuitenkin yleistyi, se oli tarpeellista integroida osaksi olemassa olevaa kontrapunktin teoriaa. Tässä avuksi tuli retoriikka, joka salli virheet kieliopillisesti korrektissa puheessa, jos tavoitteena oli parempi ymmärrettävyys tai vahvempi ilmaisu. Musiikissa se merkitsi kontrapunktin sääntörikkomusten sietämistä. Retoriikassa tällaista suvaittua rikkomusta sääntöjä vastaan kutsutaan lisenssiksi eli oikeudeksi johonkin tavallisesti muuten kiellettyyn. Erityisesti varhaisemmat musiikin retoriikan lähteet, esimerkiksi Burmeister ja Bernhard, pyrkivät Buelowin mukaan musiikillisten figuurien avulla selittämään ennen kaikkea kontrapunktin epäsäännöllisyyksiä.[522] Retoriikan ja musiikin suhteilla oli kuitenkin pitkä

516 1950, 393.
517 Palisca 1994, 4–7.
518 Palisca 1994, 3–11.
519 Ks. Palisca 1994, 13
520 Ks. Palisca 1994, 38.
521 1571, ks. Palisca 1994, 38–39.
522 Burmeister 1601, 1606, ks. Bartel 1992; Bernhard n. 1657, ks. Müller-Blattau 2003; Buelow 2007.

historia, ja tällaiset tavattomaan äänenkuljetukseen liittyvät retoriset figuurit olivat vain yksi figuurien osa-alue.

4.2.6 Sävelten soivat paikat: viritystaso ja temperointi

Elämme tasavireisyyden ympäröiminä ja kehomme on sopeutunut epäpuhtaiden intervallien maailmaan. Tasavireisyys ei ole kuitenkaan ainoa epäpuhtautta sisältävä viritysjärjestelmä, vaan kaikki moniäänisyydessä käytetyt viritysjärjestelmät ovat väistämättä aina joiltakin osin epäpuhtaita. Kahdentoista sävelen järjestelmäämme on nimittäin rakennettu sisään eräänlaisia ”virheitä”, jotka tekevät mahdottomaksi tuottaa kvintteihin ja tersseihin perustuvaa moniäänistä musiikkia puhtaasti. Näiden ”virheiden” (*kommat* tai *diesikset*) sovittaminen viritysjärjestelmään tavalla tai toisella johtaa aina joidenkin intervallien epäpuhtauteen.

Epäpuhtauden määrän ja sen esiintymisen kohdat järjestelmässä voi kuitenkin valita, ja ne on valittu eri aikoina eri tavoin. Omana aikanamme käytössä oleva tasavireinen temperointi, joka mahdollistaa soittamisen missä tahansa sävellajissa, on oktaaveja lukuun ottamatta kaikilta osin epäpuhdas. Jotkut järjestelmän kohdat, esimerkiksi suuret terssit ovat huomattavasti puhtaita terssejä suurempia.

Yksi ratkaisu on ollut pyrkiä säilyttämään kvintit ja oktaavit puhtaina kuten pythagoralaisessa viritysjärjestelmässä. Tämäkin ratkaisu sisältää ristiriidan, joka koskee puhtaiden kvinttien ja oktaavien yhteensovittamista. Jos luonnonpuhtaita kvinttejä (3:2) pinotaan kaksitoista kappaletta päällekkäin, periaatteessa pitäisi päätyä samantasoiseen säveleen kuin mistä lähdettiin (esimerkiksi lähtiessä c-sävelestä päädytään his-säveleen, joita varten kosketinsoittimessa on vain yksi kosketin). Näin ei kuitenkaan käy, vaan his-sävel on c-säveltä korkeampi. Tätä c- ja his-sävelen välistä eroa (ja vastaavia) kutsutaan nimellä pythagoralainen *komma*. Puhtaat oktaavit ja puhtaat kvintit eivät siis mahdu samaan järjestelmään. Lisäksi puhtaiden kvinttien virittäminen – jonka avulla löytyvät kaikki järjestelmän kaksitoista säveltä – johtaa luonnonpuhdasta huomattavasti laajempiin, sietämättömän epäpuhtaisiin suuriin tersseihin. Tämä ei kuitenkaan ole ongelma niin kauan kuin terssi on dissonanssi kuten vaikkapa keskiaikaisessa musiikissa.

Jos taas tärkeänä pidetään sitä, että suuret terssit ovat puhtaita – kuten renessanssi- ja barokkimusiikissa – joidenkin muiden intervallien, muun muassa kvinttien, puhtaudesta on tingittävä. Tosin myös terssit aiheuttavat ongelmia. Jos pinotaan päällekkäin neljä puhdasta kvinttiä (esimerkiksi lähtien sävelestä c) ja verrataan näin saatua säveltä (e) puhtaaseen suureen terssiin c–e, kvinttien avulla tuotettu pythagoralainen terssi on puhdasta terssiä syntonisen komman verran laajempi. Edelleen jos pinotaan kolme luonnonpuhdasta suurta terssiä (5:4) päällekkäin (esim. as-c-e-gis), päädytään säveleen, joka on matalampi kuin lähtösävelen puhdas oktaavi (erotusta nimitetään pienemmäksi *diesikseksi*). Neljä pinottua luonnonpuhdasta pientä terssiä (6:5, esim. gis-h-d-f-as) sen sijaan tuottavat lähtösävelen puhdasta oktaavia korkeamman sävelen (suurempi *diesis*).

Myös sekuntit tuottavat päänvaivaa, kun niihin päädytään puhtaiden intervallien avulla. Voimme päätyä suureen sekuntiin joko puhtaan kvintin ja puhtaan kvartin ero-

tuksena tai puhtaan kvartin ja pienen terssin erotuksena. Näiden kahden menetelmän avulla tuotetut suuret sekuntit eivät kuitenkaan ole yhtä laajat.

Nämä ongelmat koskevat ennen kaikkea instrumentteja, ja erityisesti sellaisia, jotka eivät soittamisen aikana tarjoa minkäänlaisia mahdollisuuksia vaikuttaa intonaatioon (esimerkiksi kosketinsoittimet). Roger North toteaakin vuonna 1726, että jos musiikkia olisi vain laulettu, ei olisi koskaan herännyt mitään kysymyksiä koskien suuria ja pieniä intervalleja, *dieseksiä*, *kommia* ja "ties mitä kuvitteellisia sävelaskelten jakoja". Nämä ongelmat kun eivät hänen mukaansa koske lauluääntä vaan ainoastaan joitakin "kömpelöjä mekaanisia välineitä, joita soittimiksi kutsutaan".[523] Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö säveltasojen hienosäätö olisi enemmän tai vähemmän mahdollista myös monilla soittimilla. Lauluäänen mahdollistama lähes rajaton, hetkestä toiseen aina erilaiset ratkaisut salliva joustavuus viritystason ja yksittäisten sävelten tason suhteen ei soittimilla kuitenkaan ole mahdollista.

Instrumenttien kanssa laulajatkin joutuvat sopeutumaan instrumentalistien kulloinkin valitsemaan temperointiin. Yksin laulaessaan laulajat kuitenkin voivat säätää säveltasoja tilanteen mukaan ja sijoittaa väistämättömät epäpuhtaudet vähiten häiritseviin kohtiin. Lauluyhtyeen on halutessaan esimerkiksi mahdollista laulaa kappaleen lopussa kolmisointu, jossa sekä terssi että kvintti ovat puhtaita. Virityksen joustava säätäminen tosin saattaa johtaa säveltason nousemiseen tai laskemiseen kappaleen aikana.

Epäpuhtautta on toki yritetty välttää myös soitinrakennuksen keinoin. 1500-luvulla elänyt musiikinteoreetikko Nicola Vicentino suunnitteli kosketinsoittimia (*archicembalo*, *archiorgano*), joissa oktaavi oli jaettu 36 säveleen ja jotka mahdollistivat diatonisen, kromaattisen ja enharmonisen musiikin soittamisen.[524] Tällaiset soittimet eivät ilmeisen epäkäytännöllisyytensä takia kuitenkaan jääneet käyttöön, vaan kosketinsoittajat päätyivät nykyisinkin käytössä olevaan koskettimistoon, jossa oktaavi on jaettu 12 osaan.

Renessanssin ja 1600-luvun teoreetikot pohtivat monenlaisia viritysjärjestelmiä, mutta vähitellen erilaisista keskisäveltemperoinneista tuli vallitsevia.[525] 1600-luvulla käytössä olleissa, tersseihin perustuvaan musiikkiin sopivissa viritysjärjestelmissä kuten neljäsosakommakeskisäveltemperoinnissa väistämätön epäpuhtaus oli sijoiteltu tietyllä tavalla. Jotkut intervallit, ennen kaikkea keskeiset suuret terssit, oli mahdollista soittaa/laulaa puhtaina tai lähes puhtaina, toiset viritettiin lievästi epäpuhtaiksi, ja muutamat sietämättömän epäpuhtaiksi. Tämä johti epäpuhtauden kasautumiseen tiettyihin kohtiin viritysjärjestelmää, mikä teki joistakin sävelistä täysin käyttökelvottomia. Säveltäjät olivat hyvin tietoisia valitun temperoinnin vaikutuksista yksittäisiin säveltasoihin, ja he käyttivät temperoinnin erityisyyksiä tietoisesti hyväkseen.

Keskisäveltemperointi viittaa jyrkimmillään viritykseen, jossa puhdas suuri terssi (5:4) jaetaan kahteen yhtä suureen osaan. Kvintit on viritettävä syntonisen komman neljännestä suppeammiksi ja kvartit saman verran laajemmiksi. Syntonisen komman jakaminen neljään osaan antaa temperoinnille sen nimen, neljäsosakommakeskisäveltemperointi tai -viritys. On olemassa myös suuri määrä muita keskisäveltemperointeja

523 Ks. Leedy (with Haynes) 2007.
524 Leedy (with Haynes) 2007.
525 Kurtzman 1999, 488.

(esim. 2/7-, 2/9 tai 1/6-kommakeskisäveltemperoinnit), joissa suuri terssi (ja käänteisesti tietysti myös pieni seksti) voi olla puhdasta joko lievästi suppeampi tai laajempi. Keskisäveltemperoinneissa puolisävelaskelet ovat erilaajuisia, diatoninen puolisävelaskel kromaattista laajempi.[526] Se, millainen temperointi valitaan, riippuu tietysti tilanteesta. Esimerkiksi tasavireisyydessä, jossa kaikkia kvinttejä tarvitaan, ne ovat kaikki samalla tavalla temperoituja, mikä tuottaa täydellisen, sulkeutuvan kvinttiympyrän. Varhaisbarokin aikana ei ollut tarvetta sulkeutuvalle kvinttiympyrälle – ei yksinkertaisesti tarvittu sellaisia kvinttejä kuin gis-dis tai dis-ais. Siksi yhtätoista kvinttiä saattoi kaventaa hiukan raskaammalla kädellä ja sen viimeisen jättää sietämättömän laajaksi ja siten käyttökelvottomaksi. Tuon käyttökelvottoman kvintin paikan järjestelmässä voi valita.

Keskisäveltemperointi toimii erinomaisesti niin kauan kuin säveltä ei käytetä kuin yhdessä sen enharmonisista muodoista. Hyvinkin kromaattiset kappaleet on kuitenkin mahdollista soittaa tässä viritysjärjestelmässä, jolloin kromaattisuuden erityinen sävy oikeastaan vasta tulee esille. Säveltäjät käyttivät tietoisesti hyväkseen viritysjärjestelmän erityispiirteitä ja kirjoittivat tiettyjä, ajan kuulijoita hämmästyttäneitä ja liikuttaneita melodian ja harmonian liikkeitä halutessaan ilmaista vaikkapa surua tai tuskaa. Musiikin retoriikassa esimerkiksi toisiaan seuraavien puolisävelaskelten muodostama kromaattinen kulku on nimeltään *passus duriusculus*, ”kovahko kulku”. Se on läheistä sukua *pathopoeialle*, mikä viittaa sävellajille vieraiden puolisävelaskelten käyttöön. Keskisäveltemperointi tekee kromaattisista kuluista puolisävelaskelten erilaisuuden ansiosta hyvin erityisiä.[527]

Heti, kun aletaan tarvita sävelen molempia enharmonisia muotoja (esim. sekä dis että es, sekä gis että as), viritysjärjestelmää on kuitenkin edelleen säädettävä. Koska varhaisbarokin säveltäjät olivat tietoisia virittämisen ongelmista, he yleensä välttivät tällaiset tilanteet, jolleivät sitten jostakin erityisestä syystä takia halunneet käyttää säveltä, jota ei ollut olemassakaan käytössä olevassa sävellajissa. Esimerkiksi Jacopo Perin soolomadrigaalissa *Tu dormi* tarvitaan sekä f-sävel että eis-sävel – ja vieläpä samassa oktaavialassa, continuon stemmassa.[528] Tällaiset tapaukset ovat poikkeuksia. Tällöin on valittava, loivennetaanko viritysjärjestelmää huomattavasti, jolloin tietyt keskeisetkään soinnut eivät enää kuulosta puhtailta, vai jätetäänkö tuo kerran esiintyvä eis-sävel sietämättömän epäpuhtaaksi. Asiaan vaikuttaa muun muassa laulajan teksti (”ma sol desio che nei sospir'aquet'il morir mio” – ”vaan haluan vain, että kuolemani tekee lopun huokauksistani”). Onko tuo halu kuolla sellainen, joka oikeuttaa Cis-duurisoinnun sairaan sävyn? Sävellystä esittäessäni olen päätynyt cembalistin kanssa siihen, että tuo eis-sävel saakin kuulostaa epäpuhtaalta.[529]

Tasavireiseen temperointiin tottuneelle ihmiselle siirtyminen vaikkapa neljäsosakommakeskisäveltemperointiin on haaste, muutos totuttuihin sävelten paikkoihin.

526 Lindley 2007.

527 *Pathopoeia*-sana viittaa kärsimiseen, ja esimerkiksi patologia on tautioppi, jossa etsitään syytä potilaan sairaalloisiin tiloihin. *Passus duriusculuksesta* ks. Bartel 1992, 234 ja *pathopoeiasta* Bartel 1992, 234–236.

528 Periaatteessa olisi mahdollista virittää esimerkiksi cembalo siten, että yhdessä oktaavialassa (tai yhdellä sormiolla, jos käytössä on kaksisormioinen soitin) olisi f-sävel ja toisessa vain kerran käytettävä eis-sävel. *Tu dormi* -soolomadrigaalin tapauksessa tämäntyyppistä ratkaisua ei kuitenkaan tuntunut löytyvän – kuin Peri olisi pitänyt huolen siitä, että cembalon continuosoittimeksi valinnut soittaja ajautuu hyvin epäpuhtaan Cis-duurisoinnun soittamiseen.

529 Peri 1985, 77–82. Kyseinen soolomadrigaali on säilynyt käsikirjoituksena, eikä sen sävellysvuotta ole tiedossa. Peri kuoli vuonna 1633.

Keskisäveltemperoinnissa ei nimittäin ole lainkaan yhdentekevää, millainen esimerkiksi basson c-sävelen päälle laulettu dissonoiva, korkea b-sävel on tai millainen on d-sävelen päälle laulettu matala fis-sävel.[530] Tasavireiseen temperointiin tottuneen laulajan täytyy opetella näiden sävelten paikat, opettaa keholleen tietyn intervallin laajuus keskisäveltemperoinnissa. Joidenkin äänien (esimerkiksi hyvin korkeat b- ja es-sävelet) laulaminen puhtaasti tuntuu aluksi lähes mahdottomalta. Oma kokemukseni ensimmäisistä yrityksistäni oli, että en pysty enää lainkaan laulamaan puhtaasti. Jos laulajalla on tieto valitun temperoinnin periaatteista ja sen erityisen korkeista tai matalista sävelistä, oikeiden säveltasojen pakottaminen laulamiseen tapahtuu tietoisemmin. Jatkuva oleskelu keskisäveltemperoinnissa muuttaa vähitellen laulajan kehoa ja sen tottumuksia. Työskentelyn myötä tietoinen ponnistelu temperoinnin kanssa vähitellen vähenee ja keho löytää uudet paikat sävelille. Jos työskentelyyn keskisäveltemperoinnissa tulee tauko, nuo sävelen paikat katoavat kehosta varsin nopeasti.

Miten tämä sävelten asettuminen uusille paikoilleen tapahtuu laulajan kehossa? Toki jo tieto temperoinnin periaatteista ja sen erityisen korkeista tai matalista sävelistä (suhteessa totuttuun temperointiin) auttaa ajattelemaan asiaa tietoisesti. Oikeiden säveltasojen löytäminen ei siis enää ole arpapeliä, vaan laulaja tietää suunnilleen, mistä kohdasta oikeaa säveltasoa olisi hyvä etsiä. Tietäminen ei kuitenkaan yksin riitä, vaan oikeat säveltasot on istutettava laulavaan kehoon niin, että niitä ei enää juurikaan tarvitse ajatella. Tämä istuttaminen tapahtuu kahdella tavalla: (1) kuuntelemalla, korvan avulla ja (2) kehon tuntuman avulla.

Korvan avulla sävelen asettumista oikeaan kohtaan voi harjoitella laulamalla hiljaa samalla kuunnellen jotakin kiinteävireistä instrumenttia (esimerkiksi urkuja) pyrkien löytämään siihen viritetyt tasot. Tämä kuitenkin toimii lähinnä hiljaa laulettaessa. Volyymin noustessa normaalitasolle oman äänen kokemus – kehon täyttyminen omalla äänellä – nimittäin muuttuu niin voimakkaaksi, että epäpuhtauden synnyttämää huojuntaa oman äänen ja instrumentin välillä ei välttämättä kuule. Oman laulamisen ääni ikään kuin täyttää koko kehon, eikä siinä ole sijaa ulkopuolelta tuleville äänille. Kehon sointi on niin kaiken kattava, että muuta ei siihen oikein enää mahdu. Lisähaasteita voimakas laulaminen tuo sikäli, että hiljaa laulettu puhdas säveltaso saattaa äänen volyymin kasvaessa muuttua, usein ylävireiseksi. Hiljaa ja voimakkaasti laulaminen ovat kehollisesti hyvin erilaisia tapahtumia, joissa kummassakin täytyy harjoitella säveltasojen paikat kullakin vokaalilla.[531]

Kehon tuntuma tulee laulajan avuksi, kun hiljaa laulaminen sävelpuhtauden tarkistamisen menetelmänä ei enää ole mahdollinen – jos on laulettava voimakkaasti. Tällöin kokemus ei ole niinkään kuuloon perustuva, vaan laulaja aistii jonkinlaisen koko laulavan kehon sopivuuden tai sopimattomuuden soivaan ympäristöön. Puhtaasti laulaessa laulava keho tuntuu asettuvan juuri oikeaan kohtaan soivaa äänimassaa, ikään kuin loksahtavan jonkinlaiseen tuolle toivotulle säveltasolle varattuun koloon. Jos laulamani ääni on liian korkea tai matala, oikeaan koloon loksahtamisen kokemusta ei

530 Esimerkiksi g-pohjaisissa sävellajeissa fis-sävel on keskisävelvirityksessä matala, jotta suuri terssi d–fis olisi mahdollista soittaa/laulaa puhtaana. Tämä on haaste esimerkiksi modernille viulistille, joka myöhäisemmässä ohjelmistossa tyypillisesti soittaa tuon johtosävelen erittäin korkeana.

531 Säveltason kohoaminen volyymin kasvun myötä ei yleensä ole ongelma ammattilaiselle.

ole. Noista koloista jää vähitellen hyvinkin tarkka tuntuma kehoon, ja pystyn jatkossa suunnistamaan kehon tuntuman avulla. Tiedän, millainen kehoni tuntuma on, kun laulan puhtaan duuriterssin d-sävelen päälle. Alan vähitellen luottaa kehon tuntumaan siinä määrin, että uskallan hypätä tuolle fis-sävelelle lähes pelkästään kehooni luottaen. Kehoni muistaa, miltä kurkussani ja kehossani juuri tällä vokaalilla tuntuu, kun laulan fis-sävelen d-sävelen päälle. Ennen kokemusta keskisävelvirityksen kanssa en tiennyt mitään näistä koloista, sillä kaikki laulamani oli tasavireistä, jossa vastaavaa puhtauden kokemusta ei pääse syntymään.Yksiäänisen musiikin laulaminen borduunan päälle on valaiseva tapa harjoittaa korvan ja kehon herkkyyttä. Borduuna ikään kuin luo sävelistä koostuvan tilan yläpuolelleen, ja laulaja pyrkii osumaan tilaan sijoittuviin säveliin siten, että ainakin kvintit ovat täysin puhtaita, vailla huojuntaa, laajuudessaan hämmästyttäviä. Harjoittelu ja yläsävelsarjan paikkojen hakeminen on korvia avaavaa, ja puhtauden löytäminen palkitsee. Myös dissonoivat intervallit, erityisesti terssit muotoutuvat omanlaisikseen. Paluu moniäänisyyden vaatimaan temperoituun järjestelmään, jossa mikään ei pysy (borduunan tapaan) jatkuvasti paikallaan, on aina luopumisen paikka. Puhtaat intervallit ovat suurelta osin mennyttä. Kokemus ei ole sama kuin ennen oleskelua yksiäänisen musiikin ja puhtaiden intervallien kanssa.

Transponointi oli 1600-luvullakin mahdollista, joskaan kappaleiden suppea ambitus ei useinkaan siihen pakottanut.[532] Giulio Caccini kuitenkin jopa suositteli transponoimista, mikäli alkuperäinen sävellaji pakottaisi laulajan vaihtamaan rekisteriä tai käyttämään *voci finte* (tehtyjä tai teeskenneltyjä ääniä).[533] Keskisäveltemperointi kuitenkin asettaa rajat sille, mihin muihin sävellajeihin kappaleita on mahdollista transponoida. Käytettäessä kiinteäviritteisiä soittimia esimerkiksi g-pohjaisen moodin transponoiminen ges-pohjaiseen sävellajiin ei tule kysymykseen, sillä säveljärjestelmässä ei yksinkertaisesti ole tuohon sävellajiin kuuluvia säveliä.

Vastaavan tuloksen voi saavuttaa valitsemalla toisen viritystason, mikäli käytössä oleva soittimisto sen sallii.[534] *A cappella* -laulumusiikissa viritystason voi valita täysin vapaasti, riippumatta ääniraudoista tai muista standardisoinnin välineistä. Nykyisin niin kutsutussa vanhassa musiikissa on käytössä muutamia viritystasoja, joista jotkut liittyvät tiettyihin ohjelmistoihin. Esimerkiksi viritystasoa a^1 = 392 Hz käytetään usein ranskalaisessa barokkimusiikissa ja viritystasoa a^1 = 465 Hz voidaan käyttää esimerkiksi

532 Ns. klassisessa vokaalipolyfoniassa kunkin stemman ääniala on noin oktaavi, ääritapauksessa nooni tai desimi. Moniäänisessä tekstuurissa kukin laulaja valitsi itselleen sopivan stemman.

533 Caccini 1987. *Voci finte* viitannee äänen falsettirekisteriin, jossa äänirako ei välttämättä sulkeudu lainkaan värähdyksen aikana.
Ihmisäänen rekisterien tarkastelu kärsii Johan Sundbergin mukaan terminologian kaoottisuudesta ja objektiivisen tiedon puutteesta. Sundberg huomauttaa, että minkäänlaista konsensusta ihmisäänen rekistereistä ei olekaan olemassa. Naisäänessä – jota tässä tarkastellaan – Sundberg erottaa kolme rekisteriä: rintarekisteri, keskirekisteri ja päärekisteri. Sundbergin mukaan siirtymä rintarekisteristä päärekisteriin tapahtuu noin 400 Hz:n (suunnilleen g^1:n) ja siirtymä keskirekisteristä päärekisteriin noin 600 Hz:n (suunnilleen e^2:n) kohdalla. (Sundberg 1986, 62–63.) Laukkanen & Leino (1999) toteavat varmana pidettävän, että rekistereitä on ainakin kaksi: modaali ja falsetti. Normaalissa puhumisessa käytettävässä modaalirekisterissä äänihuulet värähtelevät koko pituudeltaan ja syvyydeltään ja äänirako sulkeutuu tiiviisti värähdyksen aikana. Modaalirekisterissä tuotettu ääni kuulostaa täyteläiseltä. Falsetti, jossa äänirako ei välttämättä sulkeudu lainkaan, sen sijaan kuulostaa ohuelta ja värittömältä. Laukkasen ja Leinon mukaan naisäänen on mahdollista tuottaa ääniä modaalirekisterissä jopa 750 Hz:n tasolle asti, mikä rekisteriä vaihtamatta kuitenkin edellyttää suurta äänenvoimakkuutta, likimain huutamista. Näiden kahden rekisterin lisäksi on mahdollista erottaa ainakin kaksi rekisteriä: narina ja vihellysrekisteri. (Laukkanen & Leino 1999, 46–49.)

534 Esimerkiksi cembalot, joiden klaviatuuri on siirrettävissä, tai pasuunat, joiden soivaa pituutta voidaan vaihtaa lisäkappaleiden avulla. Nykykäytännössä mahdolliset viritystasot ovat noin puolisävelaskelen etäisyyden päässä toisistaan (a^1 = 392 Hz tai 415 Hz tai 440 Hz tai 465 Hz), mikä on käytännöllinen ratkaisu.

venetsialaisessa monikuoromusiikissa tai 1600-luvun saksalaisessa, vaikkapa Schützin musiikissa. Yleisin barokkimusiikissa käytössä oleva viritystaso lienee a^1 = 415 Hz, mutta myös a^1 = 440 Hz on mahdollinen. Näillä viritystasoilla ei välttämättä ole paljoakaan tekemistä 1600-luvulla käytössä olleiden viritystasojen kanssa, vaan ne perustuvat omana aikanamme tehtyihin sopimuksiin. Ephraim Segerman on tehnyt oman kartoituksensa ennen 1800-lukua käytetyistä viritystasoista, ja hän käyttää tarkastelun lähtökohtana vanhan musiikin esittämisen nykykäytännölle varsin vierasta viritystasoa a^1 = n. 430 Hz, joka tosin on nykyaikanakin käytössä wieniläisklassisessa ohjelmistossa.[535]

Nykyisin käytössä olevat, yleensä noin puolisävelaskelen etäisyydellä toisistaan olevat viritystasot ovat standardisoimisen tulos.[536] Barokin aikana viritystasot sen sijaan vaihtelivat suuresti maasta ja kaupungista toiseen sekä riippuen käytettävistä soittimista. Yhdessä ja samassa kirkossa olevat kaksi urkuakin saattoivat olla viritystasoltaan erilaiset. Myös kirkon kulloinenkin lämpötila vaikutti viritystasoon.[537] Noin vuodesta 1580 aina 1600-luvun loppuun asti *mezzo punto* oli Pohjois-Italiassa selkeästi eniten käytössä oleva viritystaso (a^1= n. 464 Hz), minkä lisäksi käytössä oli *tutto punto* (a^1= n. 440 Hz). Kirkkokuorot käyttivät usein vieläkin matalampaa viritystasoa, *tuono coristaa* (noin puoli sävelaskelta *tutto puntoa* matalampi). Myös tietyt instrumentit kuten traversot saatettiin rakentaa tähän tasoon. Laulajia säestäessään urkurit, joiden soittimen viritystaso yleensä oli *mezzo punto*, transponoivat kokosävelaskeleen alaspäin.[538]

Orfeon Mantovan esityksissä käytetyn viritystason voisi ehkä määritellä käytetyistä soittimista, erityisesti nokkahuiluista ja sinkeistä, joiden viritystason vaihtaminen on vaikeaa. Tämä olisi mahdollista, jos saatavillamme olisivat nimenomaan tuossa esityksessä käytetyt soittimet. Soittajilla kuitenkin saattoi olla käytössään soittimia eri viritystasoissa eri tilanteisiin.[539] Niinpä ensiesityksen viritystason määritteleminen ei ole mahdollista.

Omana aikanamme ei ole yhdentekevää, minkä viritystason valitsemme. Esimerkiksi *Orfeo* eri viritystasoissa (levytyksissä on kuultavissa ainakin kolmea eri viritystasoa) soi toki hieman eri tavoin, joskaan kuulijana en välttämättä itse kiinnitä huomiota viritystasoon – ainakaan, jos en ole itse laulanut kuuntelemaani musiikkia. Kuuntelukokemusta merkittävämpi on eri viritystasoissa laulamisen kokemus.

Laulajana olen viime vuosina oleskellut ehkä eniten viritystasossa a^1 = 415 Hz, mutta myös viritystaso a^1 = 440 Hz on toki edelleen tuttu ja usein käytössä. Joskus harvoin tarjoutuu tilaisuus laulaa ranskalaista musiikkia viritystasossa a^1 = 392 Hz, ja erityisesti Saksassa asuessani tein jatkuvasti konsertteja viritystasossa a^1 = 465 Hz. Viritystason asettuminen ”normaalia” (a^1 = 440 Hz) alemmaksi ei ole ongelma – lähinnä laulaminen tuntuu ehkä hiukan tavallista rentoutuneemmalta – kun taas sen sijaan tuota ”normaalia” korkeampi viritystaso (a^1 = 465 Hz) saa aikaan suuren muutoksen laulamisen tuntumassa ja kuulemani musiikin hahmottamisessa. Vaikka minulla ei ole absoluuttista korvaa, jostakin syystä kuulen viritystasossa a^1 = 465 Hz soitetun musiikin kokosävelas-

535 Segerman 2001.

536 Martha Elliot mainitsee, että yleisesti käytössä oleva viritystaso a^1=440 Hz päätettiin kansainvälisessä konferenssissa Lontoossa vuonna 1939. Barokkisoittimilla yleiseen viritystasoon a^1=415 Hz sen sijaan päädyttiin huomattavasti myöhemmin. (Elliott 2006, 13–14.)

537 Kurtzman 1999, 404.

538 Haynes & Cooke 2007.

539 Haynes & Cooke 2007.

kelta matalammassa viritystasossa (a^1 = 415 Hz) mutta kokosävelaskelen ylöspäin transponoituna. Niinpä nähdessäni viulujen stemmassa g-sävelen kuulen heidän soittavan a-sävelen. Tämä taas johtaa siihen, että minun on jatkuvasti mielessäni transponoitava omaa stemmaani kokosävelaskelen ylöspäin. Samalla muiden stemmojen lukeminen muuttuu ongelmalliseksi erityisesti, jos ne on kirjoitettu useilla erilaisilla avaimilla (sopraano-, mezzosopraano-, altto-, tenori-, baritoni- tai bassoavaimilla). Nuotinluku ei tavallisesti ole minulle ongelma, mutta tässä tilanteessa saatan ajoittain hukata partituurinlukutaitoni täysin esimerkiksi siten, etten osaa omassa stemmassani olleen tauon jälkeen enää tulla sisään seuraavassa aloituksessani. Olen joskus konsertissa jopa ”missannut” sisääntuloni, koska en yksinkertaisesti tiennyt, missä seuraava laulettava ääni on. Sen jälkeen aloin kirjoittaa itselleni transponoidut stemmat (oma stemma ja bassostemma) kaikista laulettavista kappaleista sellaisia konsertteja varten, joissa käytetään tätä korkeampaa viritystasoa.

Nuotteja muuten vaivattomasti lukevalle kokemus sisääntulon ”missaamisesta” on hämmentävä ja nöyryyttävä. Nuotinlukuvaikeuksien lisäksi itse äänen tuottaminen muuttuu vaivalloiseksi, kun näen tietyntasoisia nuotteja mutta minun on jatkuvasti laulettava huomattavasti niitä korkeampia ääniä. On kuin kaulani ympärille olisi sidottu naru, josta joku koko ajan kiskoo ylöspäin. Kiristää ja kuristaa, ja laulaminen on käsittämättömän vaikeaa. Nuottikuvassa ei kuitenkaan ole mitään, mikä voisi tämän aiheuttaa, vaan syy löytyy kehosta ja sen tottumuksista. Laulettavat äänet ovat laulajan kehossani asettuneet tiettyihin paikkoihin, ja niiden siirtäminen jopa vain puoli- tai kokosävelaskelen verran voi merkitä suurtakin muutosta kehon kokemuksessa. Nuottikuvassa olevat säveltasot valmistavat kehoani tietyntuntuiseen laulamiseen, mutta viritystason asettuminen totuttua korkeammalle kiskaiseekin laulavan kehoni kokosävelaskelta ylemmäksi. Oman stemman transponoiminen ylöspäin korjaa tämän ongelman.

5 Laulajan esittämiskäytäntöä: esittäjä kirjoitetun ja kirjoittamattoman rajalla

Edeltävässä luvussa olen käsitellyt Monteverdin musiikin esittämiseen liittyvää, monelta osin jaettavissa olevaa, osin hyvinkin selkeänä avautuvaa perustietoa. Kuten joissakin kohdin jo kävi ilmi, käytännön tilanteissa tuon tiedon selväpiirteisyys ja jaettavuus kuitenkin tuntui hämärtyvän. Analyysin avulla toisistaan erotetut osa-alueet eivät suostuneet pysymään erillään toisistaan, ja musisoidessa heräsi lisäksi kysymyksiä, jotka eivät olleet ratkaistavissa teorian avulla.

Tässä luvussa lähestyn vähitellen sitä konkreettista tilannetta, jossa laulaja varhaisbarokin ohjelmiston kanssa on. Tarkastelen ensin laulajan kohtaamista erilaisten nuottitekstien ja editioiden kanssa, nuottiin kirjoitettua ja kirjoittamatonta, merkkejä ja niiden selityksiä sekä partituurin luonnetta käyttöohjeena tai säveltäjän jättäminä jälkinä.[540] Pohdin myös nuottikuvaan kirjoitetun tulkintaa sekä lopuksi nuottikuvassa näkymättömiin jäävän (muun muassa koristeet ja diminuutiot) näkyväksi ja kuuluvaksi tekemistä laulaen puhumisessa. Lauluääni tulee mukaan tarkasteluihini joko osana omaa kokemustani musiikista tai – aivan luvun loppupuolella – koristelemisen käytäntöihin liittyvinä lauluääntä koskevina huomioina. Editioiden, nuottikuvan, tempon ja koristelujen tarkasteluni ovat esimerkinomaisia, ja myös muiden osa-alueiden tarkastelu olisi periaatteessa ollut mahdollista.

5.1 Editioiden äärellä

Italian varhaisbarokin laulumusiikkia esittävä laulaja ei useinkaan voi yksinkertaisesti lainata kirjastosta haluamaansa ohjelmistoa tai ostaa nuotteja kaupasta. Sama tosin koskee oikeastaan suurta osaa barokin laulumusiikkia aivan keskeisimpien säveltäjien tuotantoa lukuun ottamatta. Ohjelmistoa on usein olemassa lähinnä alkuperäisten julkaisujen näköispainoksina (*facsimile*). Niin kutsuttuja moderneja editioita on tarjolla erittäin rajallisesti. Jonkin verran materiaalia on julkaistu sähköisesti.

Tarjolla olevan ohjelmiston ja editioiden rajallisuuden voi huomata myös soivassa todellisuudessa. Varhaisbarokin laulumusiikkia sisältävillä äänitteillä ja myös konserteissa kuulee usein tuttuja, suhteellisen helposti saatavissa olevia kappaleita. Harvemmin kuulee laulusävellyksiä, joista ei ole kuullutkaan tai joista ei tietäisi, mistä ne ovat löydettävissä.

Miksi toimitettua nuottimateriaalia on tarjolla niin vähän? Kyseessä on toki ohjel-

540 Nuottitekstissä 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa tapahtuneista muutoksista ks. Wolf 1992.

misto, jonka potentiaalinen käyttäjäkunta on varsin pieni. Tällaisen nuottimateriaalin kustantaminen ei siis ole taloudellisesti kannattavaa. Lisäksi laulumusiikkiedition tekeminen edellyttää tiettyä laulumusiikin ja laulamisen asiantuntemusta ja kielitaitoa, ehkä jopa kokemusta ohjelmiston laulamisesta. Toistaiseksi laulajat eivät nähtävästi ole erityisemmin innostuneet editioiden tekemisestä. Peter Reidemeister esittää laulun historiallisia esittämiskäytäntöjä tarkastelevassa artikkelissaan, että laulajat eivät useinkaan ole suuntautuneet teoreettisiin tarkasteluihin – eivät siis ehkä myöskään editioiden tekemisen kaltaiseen toimintaan?[541]

Saatavissa oleva italialaisen varhaisbarokin lauluohjelmisto on hajallaan monessa eri lähteessä. Viimeisten vuosikymmenien aikana on tosin julkaistu laajoja antologioita, joista voi löytää aikakauden musiikkia, usein näköispainoksina.[542] Tietyn teeman ympärille rakennetuissa kokoelmissa – esimerkiksi naisten säveltämää musiikkia esittelevässä sarjassa – on myös italialaista varhaisbarokkimusiikkia.[543] Joissakin jo pitkään pedagogisessa käytössä olleissa kokoelmissa on mukana aikakauden sävellyksiä.[544] Lisäksi yksittäisten säveltäjien laulukokoelmia[545] ja oopperoita[546] on julkaistu joko editioina tai näköispainoksina. Myös internetistä on saatavissa sekä maksullista että ilmaista nuottimateriaalia, jonka luotettavuus tosin usein herättää kysymyksiä.[547]

Editioiden tekemisen periaatteet vaihtelevat.[548] Monet editiot on tehty aikana, jolloin edition ja erityisesti continuorealisaation tekeminen merkitsi suuria vapauksia nuottilaitoksen toimittajalle. Näissä vanhemmissa nuottilaitoksissa editoinnin periaatteita ei tavallisesti ole ilmoitettu, eivätkä toimittajan tekemät, radikaalitkaan ratkaisut ole selkeästi erotettavissa alkuperäistekstistä. Sävellykset on saatettu transponoida sävellajeihin, joita ei 1600-luvun alussa ollut olemassa ja jotka keskisäveltemperoinnissa joka tapauksessa ovat mahdottomia – kuten esimerkiksi Andrea Falconierin *Vezzosette e care pupillette* vuodelta 1616 E-duurissa, Francesco Cavallin *Delizie contente* vuodelta 1649 f-mollissa tai Claudio Monteverdin *Lasciatemi morire* vuodelta 1608 niin ikään f-mollissa, kumpikin Antonio Parisottin toimittamassa kokoelmassa *Arie antiche* (Ricordi).[549] Alkuperäinen continuostemma on saattanut kadota täysin uusien soinnu-

541 Reidemeister 1988, 80.

542 Esimerkiksi Garland Edition on julkaissut kaksi laajahkoa kirjasarjaa, joista toinen sisältää Italian varhaisbarokin maallista (*Italian Secular Song 1600–1636: a seven-volume reprint*; New York: Garland Publishing, 1986), toinen hengellistä laulumusiikkia (*Solo Motets from the Seventeeth Century: Facsimiles of Prints from the Italian Baroque*. New York: Garland, 1987–88).

543 Sylvia Glickman & Martha Furman Schleifer (eds.) 1996. *Women composers: Music through the Ages Vol. 2: Composers born 1600–1699*. New York, N.Y.: G. K. Hall. (sävellyksiä mm. seuraavilta säveltäjiltä: Francesca Campana, Barbara Strozzi, Chiara Margarita Cozzolani, Isabella Leonarda, Antonia Bembo).

544 Muun muassa *La Flora* (vols. 1–3) vuodelta 1949 (ed. Jeppesen) sisältää runsaasti varhaisbarokin musiikkia, toisin kuin monet myöhäisemmät "antiikin aarioiden" kokoelmat.

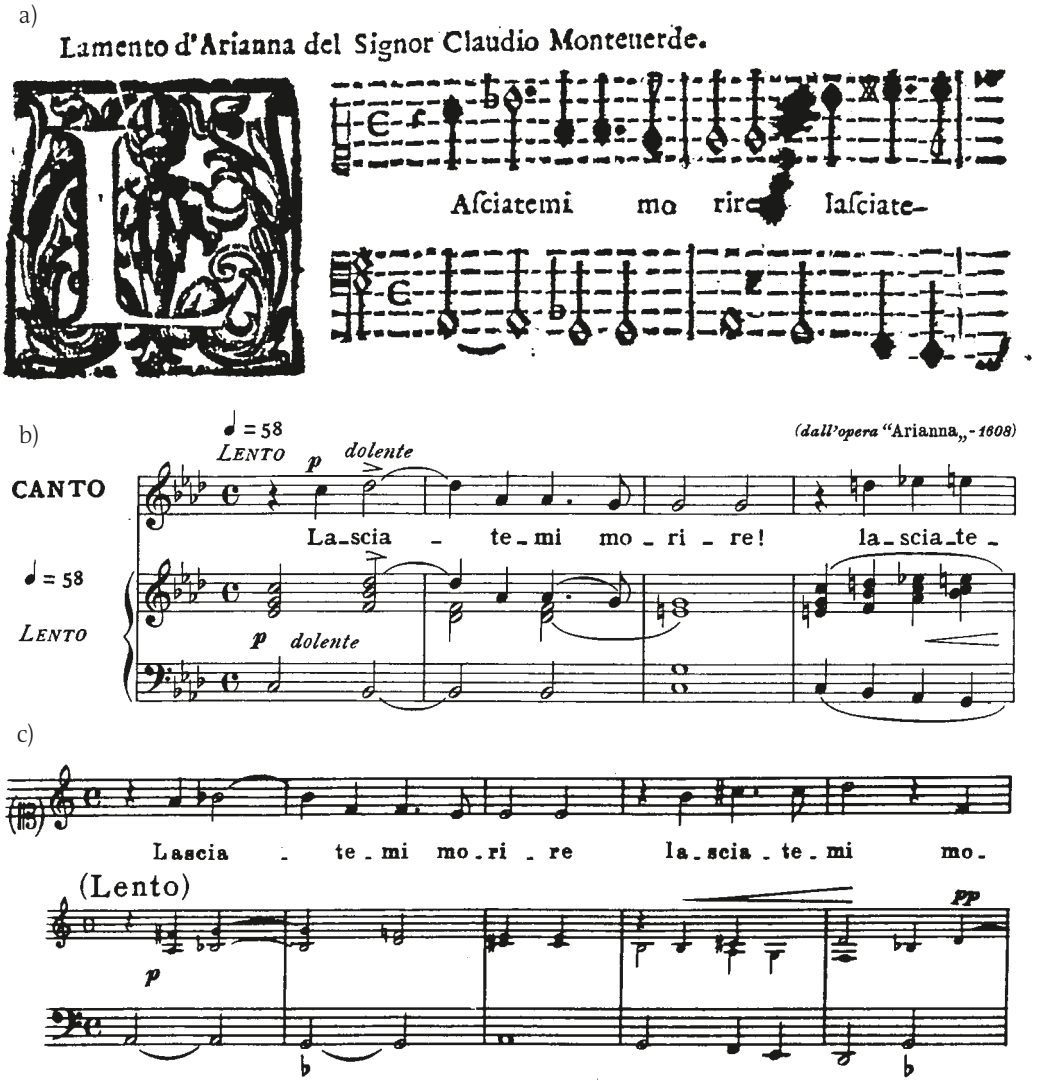
545 Esimerkiksi Studio per edizioni scelte -kustantamo on julkaissut Girolamo Frescobaldin *Arie musicali per cantarsi* (1982) vuodelta 1630 ja Biagio Marinin *Scherzi e canzonette a una, e due voci* (1980) vuodelta 1622.

546 Mm. Jacopo Perin *Euridice* (1600), Claudio Monteverdin *Orfeo* (1607).

547 Tästä esimerkkinä Tarquinio Merulan *Canzonetta spirituale sopra alla nonna* (http://icking-music-archive.org/scores/merula/canzonetta.png), jossa tekstin editoiminen on ilmeisesti jäänyt kesken. Italiankieltä taitava laulaja tosin saattaa onnistua täydentämään puutteet suhteellisen vaivattomasti.

548 En tässä puutu edition tekemisen kysymyksiin. Sikäli kuin editiossa tehdyt ratkaisut vaikuttavat laulajan kokemukseen, kommentoin niitä – laulamisen ja laulajan kannalta. Edition tekemisen kysymyksiä ovat tarkastelleet mm. John Caldwell (1987) ja James Grier (2001).

549 Parisotti 1975b, 9, 18 ja 19. Tosin vuoden 1623 editiokaan ei ilmeisesti vastaa Ariannan esityksessä vuonna 1608 toteutettua. Virginia Andreinin kerrotaan tuolloin esittäneen lamenton pienen jousiorkesterin säestyksellä. (Tomlinson 1986, ix; Carter, Tim 2002, 192.)

tusten ja pianolle sopivan tekstuurin alle.[550] Nuottikuvaan on usein myös lisätty runsaasti erilaisia esittäjää ohjeistavia merkkejä (dynamiikkaa, agogiikkaa, artikulaatiota, fraseerausta jne.), joita alkuperäisessä editiossa ei ole ollut.

Esimerkki 6: Lasciate *mi morire* a) näköispainos vuodelta 1623, b) Parisottin editio, c) Malipieron editio.[551]

550 Omalaatuisin kohdalleni osunut editio on Giacomo Carissimin (1923, 99–102) laulu *No, non si speri*, joka oli transponoitu b-molliin ja soinnutettu myöhäisromanttiseen, Rachmaninovista muistuttavaan tyyliin. Kyseessä on äärimmäinen esimerkki editoijan tekemistä ratkaisuista. Myös Antonio Caldaran *Come raggio di sol* (Parisotti 1975a, 49–50) romanttisine harmonioineen ja pianolle soveltuvine, pedaalin avulla pehmennettävissä olevine repetitiosointuineen on kuvaava esimerkki 1800- ja 1900-luvun vaihteen editoijien ottamista vapauksista.

551 a) Ks. Tomlinson 1986, 2, b) Parisotti 1975b, 18, c) Monteverdi 1926–1942, XI, 159; © Julkaistu Universal Edition A.G.:n luvalla (With kind permission by Universal Edition A.G., Wien).

Editioissa suhde Monteverdin ajan nuottimateriaaliin vaihtelee. Sävellyksestä on esimerkiksi saatettu jättää suuri osa pois kuten juuri Monteverdin Ariannan valituksen (*Lasciatemi morire*) Parisottin kokoelmassa julkaistussa editiossa. Mukana on vain moniosaisen lamenton ensimmäinen, ylöspäin transponoitu osa.[552] Laulumelodiassa voi myös olla pieniä poikkeamia Monteverdin melodiasta – esimerkiksi kromaattinen kulku toisella kerralla, kun Arianna laulaa "Lasciatemi morire!". Erityisesti Parisottin mutta myös Malipieron continuorealisaatio muun muassa valmistamattomine septimisointuineen herättää kysymyksiä.[553]

Joissakin tapauksissa lauluun on sävelletty alkusoitto (esim. Giulio Caccinin *Tu ch'ai le penne, Amore* vuodelta 1614, Jenö Ádámin editio) tai alkuperäinen soitinjohdanto on muutettu (esim. Marc'Antonio Cestin *Intorno all'idol mio* vuodelta 1649, Parisottin editio).[554] Toki nuottilaitoksen toimittaja on saattanut ajatella näin tarjoavansa esittäjälle vaihtoehtoja jossakin määrin vieraan ohjelmiston kanssa. Martha Elliott toteaakin, että 1800- ja 1900-luvuilla tehdyt editiot sisältävät liikaa tietoa lähinnä siksi, että niiden toimittajat yrittivät tehdä niistä helpommin luettavia oman aikansa laulajille. Tuloksena on Elliottin mukaan kuitenkin partituuri, johon lisätyn informaation noudattaminen tuottaa selkeästi 1800-luvun tyylisen esityksen. Esittäjän tehtäväksi jääkin ratkaista, mikä mahdollisesti on toimittajan lisäämää ja mikä on ollut alkuperäisessä partituurissa.[555] Joskus on tosin saattanut yksinkertaisesti olla kysymys siitä, että alkeelliselta vaikuttavaa sävellystä on sovituksen avulla parannettu.

Monteverdin sävellykset on julkaistu kokonaislaitoksena jo vuosina 1926–42.[556] Monissa muissa editioissa Monteverdin nuottitekstiä on muutettu varsin raskaalla kädellä, mutta on Malipieron editiossakin ongelmansa. Esimerkiksi joitakin edition ongelmakohtia ei ole avattu, eikä tehtyjä ratkaisuja ole perusteltu. Esimerkiksi Monteverdin lyhyessä näyttämökappaleessa *Il ballo delle ingrate* vuodelta 1608 (julkaistu vuonna 1638) Yhden kiittämättömän (Una delle ingrate) puheessa continuon melodia (kolmen tahdin verran jatkuva c-sävel tahdeissa 639–641) ainakin vaikuttaa virheelliseltä sijaiten mahdollisesti suuren sekuntin verran matalammalla kuin pitäisi.[557] Tosin tämä erityisesti continuosoittajan kannalta hankalia kysymyksiä herättävä ratkaisu löytyy myös vuoden 1638 näköispainoksesta.[558] Malipiero ei valitettavasti kuitenkaan ole ottanut minkäänlaista kantaa tähän poikkeukselliseen kohtaan partituurissa ja sen mahdolliseen virheellisyyteen jo alkuperäisjulkaisussa.

Tämän työn keskipisteessä oleva Monteverdin *Orfeo*-ooppera on julkaistu alkuperäisjulkaisun näköispainoksena[559] sekä myös lukuisina moderneina editioina alkaen

552 Monteverdin ajan musiikillisessa käytännössä etumerkintä, jossa on neljä alennusmerkkiä, ei ollut mahdollinen.

553 Martha Elliot tarkastelee eroavaisuuksia Ariannan valituksen näköispainoksessa (1623) ja Schirmerin julkaisemassa editiossa. Hän löytää myös suoranaisia virheitä Schirmerin editiosta, mikä ei tosin niin kutsuttujen "antiikin aarioiden" vanhemmissa editioissa ole mitenkään tavatonta. (Elliot 2006, 7–9.)

554 Ádám 1956, 3–5; Parisotti 1975a, 6–8.

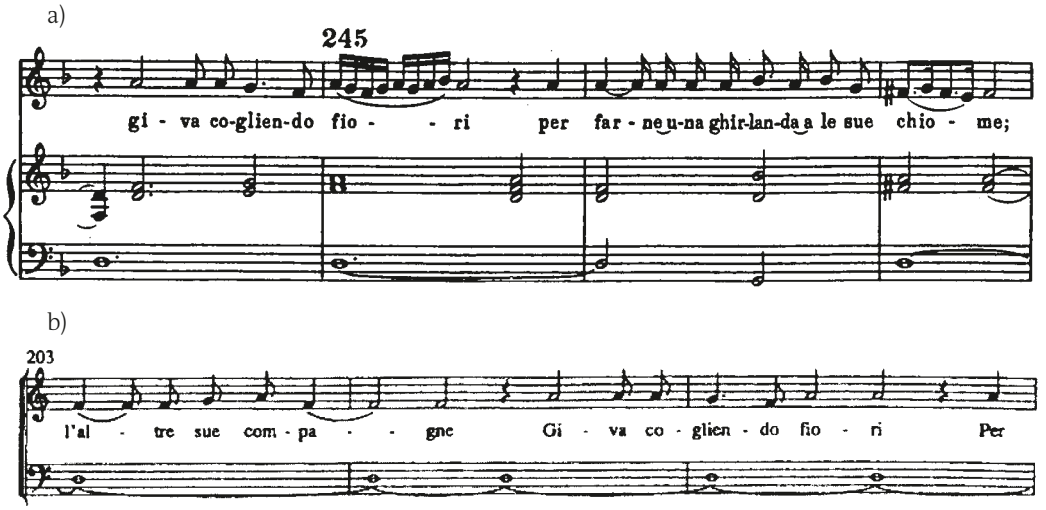
555 Elliott 2006, 9.

556 Universal Edition, toim. Gian Francesco Malipiero. Tällä hetkellä on tekeillä ainakin yksi uusi, Fondazione Claudio Monteverdin julkaisema Monteverdin sävellysten kokonaiseditio. Editoijat vaihtelevat niteestä toiseen. Tähän mennessä on julkaistu 14 nidettä, ja *Orfeo* on julkaisuvuorossa lähiaikoina.

557 Monteverdi 1926–1942, VIII, 344–345.

558 Monteverdi 1638, basso continuon stemmakirja, 79.

559 Ensimmäisen kerran näköispainos ilmestyi jo vuonna 1927 (Adolf Sandberger) – kyseessä oli editio vuoden 1609 painoksesta. Vuoden 1615 painoksen näköispainos ilmestyi Denis Stevensin toimittamana vuonna 1972. Vuoden 1615 painos on saatavilla myös verkossa (Monteverdi 1615).

vuodesta 1881.[560] Monissa erityisesti varhaisemmista editioista on vain osa *Orfeon* musiikista, ja usein ne ovat oman aikamme esittäjän kannalta monin tavoin epätyydyttäviä: muun muassa continuorealisaatiot saattavat mahdollisine runsaine aukikirjoitettuine arpeggioineen olla vaikeasti luettavia.[561] Laulumelodiat on saatettu koristella niin, että alkuperäistä nuotinnosta on vaikea erottaa toimittajan ratkaisuista. Esimerkiksi Denis Stevensin toimittamassa editiossa (1967) ehdotetut laulukoristeet on merkitty kaaren alle (ks. esimerkki 7). Koristelematonta versiota ei kuitenkaan ole näkyvissä, joskin Stevens esipuheessaan[562] mainitsee koristeen ensimmäisen nuotin olevan alkuperäinen. Modernin koulutuksen saanut laulaja saattaa tällaisen edition äärellä kuitenkin erehtyä luulemaan, että kirjoitetut koristeet olisi myös tarkoitus laulaa sellaisinaan.[563]

Esimerkki 7: "giva cogliendo fiori" (Messaggieran puhe) Denis Stevensin (a) ja Clifford Bartlettin (b) editioissa.[564]

Laulaja turvautuu usein siihen editioon, joka on helposti saatavilla. Barokkimusiikkiin vasta perehtyvälle laulajalle ei kokemukseni mukaan usein tule mieleenkään, että editioissa voisi olla jopa merkittäviäkin eroja. Hän on ehkä tottunut olettamaan, että kaikki nuottilaitoksessa olevat merkinnät ovat ilman muuta säveltäjältä peräisin.[565]

560 *Orfeo*-editioita on luetteloinut John Whenham (1986, 173–174): mm. Eitner 1881, d'Indy 1905, Orefice 1909, Malipiero 1923, Orff 1923, Malipiero 1930, Benvenuti 1934, Respighi 1935, Orff 1939, Benvenuti 1942, Hindemith 1953, Podolski 1966, Maderna 1967, Stevens 1968, Tarr 1974.

561 Editiot on ilmeisesti tehty sellaisille kosketinsoittajille, jotka eivät soita continuoa suoraan numeroidusta tai numeroimattomasta bassolinjasta. Nykyisin ei tosin enää voitane ajatella, että Monteverdin oopperan korrepetiittorina toimisi muusikko, joka selviää tehtävästään ilman kirjoitettua realisaatiota?

562 Stevens 1968, vii.

563 Koristelusta lisää luvussa 5.3.3.

564 a) Monteverdi 1968, 53, b) Monteverdi 1993a, 46. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

565 Eräs ammatticembalisti kertoi minulle olleensa orkesterikeikalla, jossa kapellimestari oli jossain vaiheessa pistänyt poikki ja kysynyt häneltä, mitä hän oikein soittaa. Kapellimestari oletti ilmeisesti, että kirjoitettu continuorealisaatio on se, mitä cembalistin tulee soittaa – että continuorealisaatioon kirjoitetut nuotit jotenkin kuuluvat sävellykseen. Heikko tietämys barokkimusiikin esittämisen perusasioista ei siis välttämättä ole vain opiskelijoiden ongelma.

Näin ainakin minä kuvittelin vielä opiskellessani Sibelius-Akatemiassa. Vasta renessanssin ja barokin musiikin ja sen esittämiskäytäntöjen opiskelu sai minut oivaltamaan edition valinnan merkityksen. Aloin arvostaa editioita, joihin nuottilaitoksen toimittaja oli lisännyt mahdollisimman vähän mitään. Jos jotakin oli lisätty, tuntui tärkeältä pystyä erottamaan alkuperäislähteessä ollut ratkaisu ja editoijan mahdollisissa ongelmakohdissa tekemät ratkaisut. Kokemus ohjelmiston kanssa ja sen esittämistä koskevan tietämyksen kasvaminen on viimein johtanut minut valitsemaan alkuperäispainatteen tai -käsikirjoituksen näköispainoksen aina, kun se on mahdollista.

Esittäjän kannalta hyvä editio on sellainen, joka toimii käytännössä. Tämä ei suinkaan ole sama jokaiselle esittäjälle. Niinpä laulaja tai harjoitusprosessissa mahdollisesti käytettävä, continuosoitossa kokematon korrepetiittori saattaa kaivata continuorealisaatiota pelkän bassolinjan ja harvojen numeroiden sijaan. Laulaja saattaa myös arvostaa nuottilaitoksen toimittajan ehdotuksia koristeiksi. Barokkimuusikko taas usein toivoo nimenomaan, että partituurissa ei olisi mitään ehdotuksia koskien continuorealisaatiota, koristeita tai muita esittäjän ratkaistavia kysymyksiä.

Tämän tutkimuksen puitteissa editioiden kriittinen vertailu ei ole mahdollista eikä myöskään tarpeen. Esittäjän kokemukseen keskittyvässä tutkimuksessa se ei myöskään ole mielekästä, sillä esittäjä ei juurikaan editioita vertaile kuin ehkä vilkaisemalla partituureja ja valitsemalla – jos siihen on mahdollisuus – omalta kannaltaan käyttökelpoisimman edition. Esimerkiksi Bruno Madernan *Orfeon* editio (pianopartituuri) vuodelta 1967 herättää minussa välittömän torjunnan, vaikka hän on epäilemättä tehnyt ratkaisunsa auttaakseen esittäjää, ehkä erityisesti pianistia. Maderna on siirtänyt tahtiviivoja valitsemiinsa, tekstin laulamista tukeviin kohtiin, turvautunut Messaggieran kertomuksessa ”pianon” vasemman käden oktaaveihin lähes jatkuvasti, kirjoittanut erinäisiä – osin laulajan laulaen puhumista todennäköisesti häiritseviä – täytemelodioita ”pianosäestykseen”. Suuri osa soinnuista on varustettu *arpeggio*-merkillä. Hän on myös täyttänyt partituurin dynaamisilla ja agogisilla merkinnöillä sekä tempoa ja ilmaisua kuvaavilla sanoilla.[566] Nuottikuvan perusteella on mahdotonta arvioida, mitä alkuperäisessä partituurissa mahdollisesti on lukenut. Denis Stevensin vain vuotta myöhemmin julkaisemassa orkesteripartituurissa ei ekspressiivisiä merkintöjä ole ja continuokin on huomattavasti pelkistetympi kuin Madernalla. Tosin Stevenskään ei ole nuottitekstissä selkeästi erottanut toisistaan Monteverdin nuottitekstiä ja omia ratkaisujaan. Cembalisti voisi ehkä kuitenkin käyttää Stevensin editiota.[567]

Itse olen käyttänyt sekä vuonna 1615 julkaistun partituurin näköispainosta että Clifford Bartlettin suhteellisen tuoretta (1993) editiota, joka on kommentoitu varsin huolellisesti ja jossa toimittajan ratkaisut on erotettu selkeästi alkuperäistekstistä.[568] Bartlettin editiossa continuorealisaatiota ei ole, eikä mitään koristeluehdotuksia ole lisätty. Kunkin sivun alalaidassa on englanninnos kyseessä olevan sivun tekstistä. Editio on siisti ja paljas, ja minun onkin mahdollista tehdä omat ratkaisuni sen suhteen.

566 Monteverdi 1967. Temponkäsittelyä ja affektia ohjaavia ilmauksia ovat esimerkiksi ”Drammatico”, ”Adagio”, ”Il doppio più lento”, ”pochissimo rall.”, ”come un soffio”, ”a poco a poco concitato”, ”sempre concitato ma liberamente espressivo”.

567 Monteverdi 1968.

568 Monteverdi 1615; Monteverdi 1993a (Bartlett).

5.2 Partituurin merkintöjen tulkitseminen

Länsimainen nuottikirjoitus on vuosisatoja pysynyt perustaltaan hyvinkin muuttumattomana, mutta samalla se on myös kehittynyt yhä yksityiskohtaisempaan ja tarkempaan suuntaan. John Butt näkee tähän kaksi syytä. Ensinnäkin kysymys on siitä, että tämän päivän esittäjät kohtaavat työssään hyvin monenlaisia tyylejä, joiden hallinta on helpompaa, mikäli notaatio sisältää myös tyyliin liittyviä merkintöjä. Esimerkiksi orkesterityöskentelyssä tämä on käytettävissä olevan ajan vähyyden vuoksi usein välttämätöntä. Nuottikirjoituksen tarkentuminen liittyy Buttin mukaan mahdollisesti myös siihen, että länsimaisessa kulttuurissa muisti ja muistaminen on joutunut väistymään kirjoitettujen dokumenttien ja yksityiskohtaisten notaatioiden tieltä. On yksinkertaisesti liikaa muistettavaa. Toinen syy liittyy autonomisen musiikkiteoksen käsitteeseen ja ajatukseen säveltäjästä oman teoksensa ylimpänä valvojana. On runsaasti esimerkkejä siitä, miten esimerkiksi 1800-luvun säveltäjät pyrkivät kontrolloimaan esittäjää merkitsemällä esitysohjeita partituuriin. Tosin myös renessanssin ja barokin aikana jotkut säveltäjät (esimerkiksi Josquin ja Couperin) saattoivat vaatia notaation huolellista noudattamista.[569]

Butt kysyy, olisiko notaation lisääntyneessä tarkkuudessa kysymys yrityksestä pelastaa musiikkiteoksen identiteetti epämääräisyyden uhalta – tai jopa väistämättömyydeltä? Olisiko se yksi tavoista, joita musiikki-instituutiot ja säveltäjät ovat kehittäneet puolustautuakseen taiteellisen merkityksen yhä kasvavalta avoimuudelta?[570] Notaation tarkkuuden lisääntyminen ei kuitenkaan merkitse sitä, että näkymättömän osuus olisi saatu hallintaan, eikä tarkinkaan partituuri pelasta sitä partituurin lukijalta, joka ymmärtää sen omalta kannaltaan. Edes sellaiset esittämisen tavat, joissa säveltäjä on voinut tehdä kaikki esittämistä koskevat ratkaisut, esimerkiksi nauhamusiikki, eivät takaa, että musiikki säilyy samana, kun kuulijat kohtaavat sen.

Nicolaus Harnoncourt hämmästelee, miten olemukseltaan ja tyyliltään täysin erilaisia sävellyksiä – esimerkiksi Monteverdin ooppera ja Mahlerin sinfonia – voidaan nuotintaa samoin symbolein.[571] Säveltäjät ovat eri aikoina kuitenkin käyttäneet varsin samanlaiselta vaikuttavaa notaatiota eri tavoin. Monteverdi ja myös myöhemmät barokkisäveltäjät käyttivät notaatiota, joka periaatteessa (ja barokkimusiikin kohdalla vain joiltakin osin) kertoo, mitä säveltasoja ja aika-arvoja soittamisen tuloksena on. Notaatio ei kuitenkaan paljasta esittäjälle esittämisen yksityiskohtia, vaan tämän tehtäväksi jää ikään kuin toteuttaa säveltäjän paperille merkitsemät ajatukset parhaalla mahdollisella tavalla – vähän samaan tapaan kuin jazzmuusikko toteuttaa esimerkiksi Vernon Duken ja E. Y. Harburgin *April in Paris* -kappaleen. Esittäjä on siis vastuussa esityksen käytännön ratkaisuista, muun muassa soitinten ja moniosaisen kappaleen esitettävien osien valinnasta.

Myös Monteverdin resitatiiveissa käytetty notaatio ilmaisee esittäjälle hyvin vähän. Tärkeimpänä siitä löytyy laulettava italiankielinen teksti.[572] Lisäksi partituuriin on merkitty bassolinjan ja laulustemman aika-arvojen suhteet toisiinsa, jotka tosin nekään ei-

569 Butt 2002, 96–98. Toki on olemassa myös oman aikamme musiikin notaatioita, jotka ovat Monteverdin notaatiota vielä huomattavasti niukemmin merkinnöin varustettuja.

570 Butt 2002, 105. Buttin kysymykset liittyvät keskusteluun teoskäsitteestä sekä säveltäjän ja esittäjän usein hierarkkiseksi ajatellusta suhteesta (ks. mm. Cook 2001).

571 Harnoncourt 1986, 36.

572 Palaan laulettavan tekstin ensisijaisuuteen luvussa 6.

vät ole tarkkoja, sillä laulettava teksti, laulajan *sprezzatura* ja valittu tempo vaikuttavat laulaen puhuttavien aika-arvojen pituuksiin. Bassolinjan tahdista toiseen toistuvat, ehkä kaarella sidotut kokonuotit eivät kerro oikeastaan paljoakaan bassolinjan esityksessä toteutuvista aika-arvoista puhumattakaan koko continuosäestyksen rytmin ja tekstuurin muotoutumisesta. Edelleen notaatiosta ilmenevät bassolinjan ja melodian säveltasojen suhteet toisiinsa säveljärjestelmässä. Se, mitkä säveltasot elävässä esityksessä toteutuvat, riippuu kuitenkin valitusta viritystasosta ja temperoinnista. Erot eri esityksissä saattavat olla suuriakin. Esittäjällä on myös periaatteessa mahdollisuus valita merkittyjen säveltasojen sijaan joitakin muita tai lisätä säveltasoja esimerkiksi koristelujen muodossa. *Orfeon* partituurissa on ajan käytännön vastaisesti merkintöjä continuon kokoonpanosta (esimerkiksi teorbi ja positiiviurut Messaggieran puheessa), mutta partituuri ei anna mitään viitettä esimerkiksi sävyistä, sointiväreistä tai dynamiikasta.

Notaatio voi myös ohjeistaa esittäjää yksityiskohtaisesti, toimia eräänlaisen reseptin tapaan. Tällaista, erityisesti 1900-luvulla käytössä ollutta notaatiota kutsutaan preskriptiiviseksi. Notaation ohjeiden seuraaminen ikään kuin tuottaa toivotun musiikkikappaleen samoin kuin reseptin ohjeiden seuraamisesta tuloksena on kakku. Esittäjä ei ohjeita seuratessaan välttämättä vielä tiedä, millainen lopputulos tulee olemaan.[573]

Ajattelen Monteverdin resitatiiveissaan käyttäneen musiikin notaatiota sekä deskriptiivisenä että preskriptiivisenä – huolimatta siitä, että ennen vuotta 1800 sävelletyssä musiikissa käytettyä notaatiota on pidetty tyypillisesti deskriptiivisenä.[574] On selvää, että pelkkä notaation seuraaminen ei tuota toivottua lopputulosta, sillä esimerkiksi suuri osa continuon soittamista äänistä puuttuu eikä laulustemmassa ole minkäänlaisia ohjeita yksittäisten äänien laulamisesta. Notaatiossa on kuitenkin nähdäkseni myös preskriptiivisiä piirteitä, erityisesti siinä, miten säveltäjä ohjeistaa laulajaa esittämään puheen tai ikään kuin käyttää musiikin notaatiota puhumista ohjaavana foneettisena tarkekirjoituksena.[575]

Säveltäjät ovat artikuloineet esittämistä koskevia toiveitaan eri aikoina eri tavoin, mutta esittäjät eivät kuitenkaan aina ole noudattaneet säveltäjien toiveita. He puolustivatkin vapauttaan muokata säveltäjän antamaa tekstiä vielä varsin myöhään. Esimerkiksi vuonna 1814 Milanossa nuori Rossini oli raivoissaan kuuluisan kastraatin Vellutin koristeluista *Aureliano in Palmira* -oopperan aarioihin. Rossinin mukaan ne hämärsivät melodian, ja hän yrittikin pakottaa Vellutin laulamaan aariat niin kuin ne oli kirjoitettu. Velluti suuttui ja vannoi, ettei enää koskaan laula Rossinin musiikkia. Myöhemmin Velluti ja Rossini toki sopivat riitansa.[576] On mahdollista, että Rossinin vaatimus Vellutille oli jonkinlainen poikkeus, sillä hän kirjoitti itsekin laulajien pyynnöstä koristeluja aarioihinsa, ja myös laulajien koristelluista versiosta on säilynyt nuotinnoksia ajalta ennen levytyksiä.[577]

Caccinin ja Monteverdin musiikin kontekseja tutkinut Joël Heuillon suhtautuu skeptisesti esittäjän mahdollisuuksiin toteuttaa säveltäjän toiveita. Hän näkee mono-

573 Haynes 2007, 104. Ensimmäisenä eron deskriptiivisen ja preskriptiivisen notaation välillä teki Charles Seeger (1958).
574 Ks. esim. Harnoncourt 1986, 36. Toki poikkeuksiakin on, esimerkiksi luuttutabulatuuri, joka ilmaisee ohjeenomaisesti luutistille, mihin kohtaan otelautaa hänen olisi sormensa kulloinkin painettava ja millä kielellä soitettava.
575 Palaan tähän piirteeseen sekä puhumista ja laulamista käsittelevässä luvussa 6 että laulajan kokemuksen kuvauksissani luvuissa 8 ja 9.
576 Ks. Heriot 1956, 191–192.
577 Ks. Crutchfield 1990, 292–319.

dian laulajan suorastaan jonkinlaisena musiikin tuottamisen ”heikkona lenkkinä” tai ”virheiden lähteenä”, jonka ”mielivallan” kohteeksi säveltäjän huolellisesti rakentama kokonaisuus joutuu. Tätä ongelmaa ei Heuillonin mukaan tietenkään ollut silloin, kun Perin ja Caccinin kaltaiset laulaja-instrumentalisti-säveltäjät itse esittivät musiikkiaan.[578]

On siis yksi asia, mitä notaatiosta on luettavissa, ja toinen, mitä esittäjä lukemansa pohjalta tekee. Esittäjä joutuu pohtimaan jatkuvasti, missä määrin säveltäjän notaation avulla esittämiä mahdollisia esittämistä koskevia toiveita olisi kunnioitettava. Entä miten ajan konventiot (esimerkiksi käytetyt instrumentit) olisi otettava huomioon?

Säveltäjän esittämistä koskevat, suurelta osin notaation avulla ilmaisemat intentiot ja niiden kunnioittaminen on yksi vanhan musiikin esittämiskäytännön keskustelluimmista aiheista, jopa siinä määrin, että koko esittämiskäytäntö saatetaan määritellä niiden kautta.[579] Intentioita tarkastellut Randall R. Dipert erottaa toisistaan kolme intentioiden tasoa. Alimman tason intentiot koskevat käytettyjä soittimia (esimerkiksi cembalo pianon sijasta), toisen tason intentiot tavoiteltua sointia (viritysjärjestelmä, viritystaso, vibrato jne.) ja ylimmän tason intentiot säveltäjän tavoittelemia vaikutuksia kuulijaan. Intentioiden ryhmittelyn ohella Dipert myös lähestyy käytännön muusikon tilannetta todetessaan, että meillä ei ole sen suurempaa moraalista velvollisuutta kunnioittaa Mozartin kuin vaikkapa Napoleonin intentioita. Dipert kuitenkin päätyy siihen esittäjän optiot huomattavan avoimiksi jollei suorastaan rajattomiksi jättävään johtopäätökseen, että ”yleisesti ottaen” pystymme tuottamaan esteettisesti korkeatasoisempia esityksiä, jos noudatamme säveltäjän intentioita kuin jos emme noudata niitä.[580] Ilmauksena ”yleisesti ottaen” ei musiikin tekemisen käytännön ratkaisujen kannalta kuitenkaan merkitse juuri mitään. Toki on todettava, että Dipertin tarkoituksena lienee intentioiden pohdinta irrallaan käytännöstä, ei esittäjän tukeminen käytännön ratkaisujen tekemisessä.

Intentiot ovat myös osa laajempaa vanhan musiikin esittämistä ja autenttisuutta koskevaa keskustelua. Muun muassa Peter Kivy on musiikin esittämisen autenttisuutta käsittelevässä kirjassaan pohtinut esittäjän uskollisuutta säveltäjän esittämistä koskevia intentioita kohtaan yhtenä (1) neljästä musiikin esittämisen autenttisuuden lajista. Muut Kivyn tarkastelemat autenttisuuden lajit ovat (2) autenttisuus sointina eli pyrkimys siihen, miltä musiikki kuulosti säveltäjän eläessä, (3) autenttisuus käytäntönä eli pyrkimys noudattaa säveltäjän aikana vallinneita käytäntöjä ja (4) se toinen tai henkilökohtainen autenttisuus eli pyrkimys esittäjän omaan, autenttiseen esitykseen.[581]

Vanhan musiikin esittäjä tulee ottaneeksi kantaa näihin autenttisuuden lajeihin tavalla tai toisella. Yhtenä kantaa ottamisen mahdollisuutena on kieltäytyminen niiden ajattelemisesta, mutta on myös mahdollista ottaa tietoisesti kantaa niihin. Ensimmäi-

578 Heuillon 1999, 350. (”… signe de la fragilité de cette musique, livrée à ‘l’arbitrio’ de l’interprète. Le maillon faible de la chaîne était le chanteur. Le problème ne s’était posé à l’origine, les deux ‘créateurs’ du ‘stile recitativo’, Caccini et Peri, étaient à la fois compositeurs, chanteurs et s’accompagnaient eux-mêmes.”)
Jos säveltäjät ehkä olivatkin nuotintaneet laulamansa kappaleet ennen esitystä, heidän mahdollisesti tai jopa todennäköisesti tekemiään, notaatiosta poikkeavia ratkaisuja ei voitane pitää sävellystyön tuhoavana mielivaltana.

579 Pohdin edellä, luvun 3 alussa, esittämiskäytännön tutkimusta jonkinlaisena säveltäjän intentioiden mahdollisimman tarkan toteuttamisen apuvälineenä.

580 Dipert 1980.

581 Kivy 1995.

seen Kivyn autenttisuuden lajiin liittyen voisin pohtia esimerkiksi, oliko Monteverdillä tiettyjä notaation ratkaisuja tehdessään mielessään tietynlainen esittämisen tapa ja jos oli, missä määrin minun olisi syytä ottaa säveltäjän partituuriin kirjoittamat, esittämistä ohjaavat merkinnät huomioon. Saattaisin esimerkiksi kysyä, olisiko minun syytä laulaa partituuriin kirjoitetut aika-arvot ja säveltasot vai kävisivätkö jotkin toisetkin. Toinen Kivyn autenttisuuden lajeista on hämärin laulamisen käytännön kontekstissa. Kun voimme vaikkapa 1600-luvulla rakennettujen alkuperäisten urkujen avulla periaatteessa tuottaa juuri sellaisen soinnin kuin tuon ajan yleisötkin kuulivat, lauluäänen kohdalla tätä mahdollisuutta ei ole. Meillä on käytössämme vain kuvauksia Monteverdin ajan laulajien esityksistä, eikä niiden perusteella ole mahdollista jäljentää Monteverdin aikana kuultua lauluääntä. Toki olisi mahdollista selvittää joitakin Monteverdin ajan laulamisen piirteitä – esimerkiksi se, että lauluäänen rekistereitä ei tuolloin egalisoitu. Tämän yhden, edes jossakin määrin selvitettävissä olevan piirteen avulla ei kuitenkaan vielä päästä kovinkaan pitkälle soinnin autenttisuuden luomisessa, jos sellaiseen pyrkimistä pidettäisiin mielekkäänä. Autenttisuuteen käytäntönä laulajan sen sijaan on mahdollista ottaa kantaa. Esimerkiksi Monteverdin *Orfeo* olisi täysin mahdollista esittää ensiesityksen yleisöä huomattavasti suuremmalle ja heterogeenisemmälle joukolle modernilla oopperanäyttämöllä, modernin näyttämötekniikan tuella, orkesterimontussa istuvan orkesterin säestyksellä. Kivyn viimeinen autenttisuuden laji, henkilökohtainen autenttisuus, on ymmärtääkseni jotakin alati läsnä olevaa muusikon toiminnassa. Omalla kohdallani se on kulminoitunut kysymykseen siitä, miksi juuri minun olisi esitettävä jokin sävellys, jos sadat ja tuhannet muutkin laulajat sitä esittävät.

Vaikka intentiot ja autenttisuus ovat herättäneet paljon keskustelua, muusikon käytäntöä tarkastelevassa tutkimuksessa syytä niiden lähempään pohtimiseen ei ole.[582] Autenttisuutta pohtineiden tavoitteena ei nimittäin todennäköisesti ole ollut artikuloida tai kommentoida muusikon elävää käytäntöä vaan pikemminkin tarkastella muusikon käytäntöjä etäältä, teoreettisesti. Tällaiset analyysit, kategorisoinnit ja varsin varovaisilta tuntuvat päätelmät eivät kuitenkaan tunnu artikuloivan – eikä niiden tavoitteena todennäköisesti olekaan artikuloida – sitä kokemusta, mikä muusikolla tai ehkä juuri minulla laulajana on barokkimusiikin esittämisestä. Jossakin kohtaa minua kuitenkin hiertää kysymys siitä, mihin edellä kuvatun tapaisilla musiikin esittämisen autenttisuuden teoreettisilla tarkasteluilla sitten pyritään. Jos kysymys ei ole musiikin tekemisen elävästä tapahtumisesta, mistä silloin on kysymys ja missä tarkastelun kohde silloin sijaitsee? Irtoavatko teoreettiset tarkastelut musiikin elävästä käytännöstä täysin vai onko niillä edelleen jokin suhde tarkastelun lähtökohtana olleeseen käytäntöön?[583]

Henryn kanssa ajatellen[584] suhtaudun kyselevästi tai ehkä jopa epäluuloisesti käytännöstä irtautumiseen. Silti kysymys ei suinkaan ole kaiken teoreettisuuden, asioiden etäämpää tarkastelun tuomitsemisesta. Teoria on tärkeää. Tärkeää musiikin esittämisen kannalta on kuitenkin ennen kaikkea teorian ja käytännön välisen yhteyden säilyminen elävänä tutkija-muusikossa ja hänen musiikin tekemisessään.

582 Ks. myös mm. Scruton 1999 ja Taruskin 1995.

583 Erään taidehistorioitsijan esitelmän päätteeksi yksi kuulijoista kysyi, miten esitetty liittyy käytäntöön. Esitelmöitsijä häkeltyi hetkeksi, mutta totesi kuitenkin aika pian, että sellaista yhteyttä ei ole.

584 Ks. Henryn tiedekritiikistä edellä luku 3.3.

Erilaisten notaatioiden käyttämisen taito tai säveltäjän tekemien partituurimerkintöjen tulkitseminen on yksi, keskeinen osa esittäjän ammattitaitoa. Anneli Arhon mukaan muusikko on koulutuksensa myötä kasvanut käyttämään ensisijaisesti modernia viivastonotaatiota.[585] Jos hän opiskelee barokkimusiikkia, hän oppii toimimaan myös käsikirjoitusten ja näköispainosten kanssa. Muusikolle notaatiosta tulee vähitellen itsestään selvää, näkymätöntä. Hän pystyy toimimaan nuottien mukaan välittömästi, eikä hänen tarvitse kiinnittää huomiota suorittamiinsa soittamisen liikkeisiin.[586] Ei tosin tarvita suuriakaan muutoksia nuottikuvassa, kun tämä itsestään selvyys katoaa. Jo vieras avain voi tehdä nuotinluvusta tahmeaa, ja monet muut pienet erot totuttuun notaatioon voivat vaikeuttaa nuotinlukua huomattavasti.[587] Jotkin nuottikirjoituksen piirteet saattavat jopa pysäyttää muuten sujuvan nuotinluvun täysin.[588]

Millaisia muusikon partituurin lukemisen käytännöt sitten ovat? John Butt lähestyy kysymystä puntaroimalla historioitsija Michael Baxandallin kuvataidetta koskevia ajatuksia. Butt esittää, että sävellykset eivät ole staattisia, ajattomia objekteja vaan pikemminkin loputon jono ratkaisuja.[589] Nicholas Cook viitannee samantyyppiseen piirteeseen, vaikka puhuukin sävellysten sijaan teoksista yhtäältä teksteinä (eräänlaisia puoliksi soivia ja puoliksi ideaaliobjekteja) ja toisaalta käsikirjoituksina (soittajien välillä ajassa tapahtuvan sosiaalisen vuorovaikutuksen koreografia, joka koostuu vastavuoroisista kuuntelemisista ja eleistä). Partituuria lukevan muusikon toiminnassa on kysymys tällaisesta jatkuvasta, elävästä prosessissa olemisesta, asioiden ratkaisemisesta kulloiseenkin tilanteeseen sopivalla tavalla joustavasti sitä mukaa kuin niitä tulee vastaan. Jokainen partituurissa oleva merkintä ja myös merkitsemättä jätetyt asiat kuitenkin vaativat esittäjältä kannanottoa siihen, miten ne käytännössä toteutetaan. Esittäjällä ei esittäessään olekaan mahdollisuutta yhtäältä–toisaalta-tyyppisiin pohdintoihin. Tuo loputon ratkaisujen tekeminen tapahtuu esittäjässä tietoisella tasolla vain joiltakin osin.

Esittäjä voi nähdä partituurin käyttöohjeena tai jonkinlaisena reseptinä, mutta myös säveltäjän jättäminä jälkinä, joita hän voi alkaa ajatella, ajaa takaa.[590] Historiallisesti tietoista esittämistä pohtinut John Butt ajattelee, että notaatio ei suinkaan ole mikään läpinäkyvä resepti esitystä varten, vaan se saattaa olla 1) tarkoituksella epätäydellinen (esim. *basso continuo* tai tyypillinen populaarimusiikin nuottikuva eli ns. *lead sheet*), 2) aivan tiettyä esittäjää varten kirjoitettu, 3) jonkinlainen esimerkki mahdollisesta esityksestä (jota ei kuitenkaan missään tapauksessa ole tarkoitus toteuttaa, jollei kysymys ole aloittelijasta), 4) kuvaus tai tallenne esittämisen traditiosta, tai 5) sinänsä täydellinen mutta esityksessä muutoksia vaativa notaatio.[591]

Italialaisen varhaisbarokkimusiikin esittäjä on tekemisissä kaikkien mainittujen notaatiotyyppien kanssa. Esimerkiksi minulle esittäjänä on täysin itsestään selvää, et-

585 Arho 2004, 219–220.
586 Arho 2004, 210.
587 Esimerkiksi tahtiviivan yli vedetyn kaaren sijaan piste tahtiviivan toisella puolella (ks. esimerkki 8 edempänä).
588 Esimerkiksi 1600-luvun ranskalaisessa laulumusiikissa on tapana ryhmitellä kuudestoistaosien kaltaiset pienet aika-arvot tekstin tavujen mukaan eikä tuttuun tapaan neljän kuudestoistaosan ryhmiksi koottuina ja tarvittavin kaarin varustettuina. Vaikka partituuri sinänsä olisikin kaunis ja selkeä, sen selvittäminen, miten iskut sijoittuvat suhteessa kuudestoistaosien ryhmiin, voi vaatia partituurin kirjoittamista auki modernina notaationa.
589 Butt 2002, 85.
590 Ajattelemisesta ja ajamisesta ks. Vadén 2000.
591 Butt 2002, 106–122. 1600-luvun notaation epätarkkuudesta ks. myös Elliott 2006, 6–7.

tä *Orfeon* continuorealisaation tekeminen on continuosoittajan tehtävä, joskin myös laulaja voi osaltaan vaikuttaa siihen, millaiseksi continuosäestys muotoutuu. Tiedän myös, että *Orfeo* on sävelletty tietyille laulajille, joiden ominaisuudet laulajina Monteverdi epäilemättä otti huolellisesti huomioon. Giulio Caccinin soolomadrigaaleihinsa kirjoittamat koristelut ovat ilmeisesti lähinnä yksi mahdollinen esimerkki tai kuvaus Caccinin madrigaalien esittämisen käytännöistä. Niiden pohjalta ammattilaulajan on mahdollista muotoilla omat koristeensa. On myös todennäköistä, että Caccinin ajan esittäjät olisivat pitäneet mainittujen koristelujen laulamista sellaisenaan osoituksena täydellisestä *sprezzaturan* puutteesta. Myös Messaggieran tarkoin nuotinnetun osuuden laulaen puhuminen vaatii laulajalta *sprezzaturaa*, rytmin, tempon, artikuloinnin, fraseerauksen, dynamiikan ja monien muiden esittämisen osatekijöiden hienovaraista muokkaamista.

5.2.1 Nuottikuvan tuttuus ja vieraus

Monteverdin ajan partituureja on mahdollista tarkastella sen kannalta, mitä niistä oman aikamme muusikon näkökulmasta vaikuttaisi puuttuvan. Voi kuitenkin kysyä onko kyseessä puuttuminen, jos esimerkiksi tempoa tai dynamiikkaa ohjaavia merkintöjä ei Monteverdin aikana koskaan tarvittukaan? Monteverdi työskenteli ammattimuusikoiden, omien kollegoidensa kanssa, jotka tunsivat alan käytännöt. Esittämistä koskevien merkintöjen tekeminen partituuriin oli tarpeellista vasta, jos säveltäjä oli vaatimassa jotakin ajan käytäntöjen tai nuottien käyttäjien näkökulmasta uutta ja outoa. Erityisen tärkeäksi tämä tuli, kun nuottimateriaali julkaistiin painettuna ja näin saatettiin laajempien piirien ulottuville säveltäjän kotikaupungin ulkopuolella tai jopa ulkomailla. Tätä taustaa vasten esimerkiksi toistuvat alennusmerkit jokaisen tahdissa olevan nuotin edessä Messaggieran resitatiivin kohdassa, jossa Euridicen kasvot kalpenevat ("Ed ecco immantinente scolorirsi…", ks. esimerkki 2 edellä), tulevat ymmärrettäviksi. Esittäjät oli ilmeisesti vakuutettava siitä, että kyseessä ei ollut virhe, vaikka se ilmiselvästi virheeltä vaikuttikin.

Tyypillisestä 1600-luvun laulunuotista (painetusta tai käsikirjoituksesta) löytyy laulumelodian ja säästeliäästi (jos lainkaan) numeroidun continuostemman lisäksi avain, tahtilajimerkintä, mahdollisesti etumerkinnän yksi alennusmerkki, joka kertoo käytössä olevan *hexacordum molle*, sekä joskus kertausmerkkejä (jotka eivät välttämättä velvoita kertaamaan) ja ehkä satunnaisia merkkejä säveltäjän toivomista koristeista, erityisesti trilloista. Tilapäisiä etumerkkejä on harvoin, mikä ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö muunnesäveliä olisi.[592] Lisäksi jotkin kirjoitetuista tilapäisistä etumerkeistä ovat tulkinnanvaraisia. Aina ei ole täysin varmaa, koskevatko ne etumerkkiä edeltävää vai seuraavaa nuottia, ja myös etumerkin vaikutusalue voi ajoittain olla epäselvä.[593]

Kun monet myöhäisemmät säveltäjät ovat pyrkineet ohjaamaan esittäjää merkitsemällä nuottikuvaan runsaasti musiikin muotoilua ohjaavia merkintöjä (tempo, dynamiikka, agogiikka ym.), 1600-luvun notaatiolla ei pyrittykään merkitsemään kaikkea.

592 Ks. luku 4.2.2 Järjestelmän ulkopuoliset sävelet.

593 Nykynotaatiossa etumerkki on voimassa seuraavaan tahtiviivaan asti, jollei säveltäjä toisin määrää. Etumerkkien vaikutuksesta takautuvasti ks. Donington 1989, 133–135.

Yksi osa Monteverdin aikana eläneen esittäjän taitoa olikin annetun, varsin rajallisen notaation ymmärtäminen musiikin tyylin ja muiden esittämiseen liittyvien tekijöiden (muun muassa musiikin funktio ja esittämistila) puitteissa. Hänellä oli vapaus ja velvollisuus – tietoisena oman aikansa käytännöistä – ratkaista monia esittämistapaa koskevia asioita.

Varhaisbarokin musiikin kohdalla notaation ylenmääräinen tarkkuus, esittämistä ohjaavien merkkien runsaus tai autonominen teoskäsite eivät siis muodostu ongelmaksi.[594] Oman aikamme esittäjä on tekemisissä yhtäältä nuottikuvassa näkyvän niukan merkistön kanssa, mutta suurelta osin myös sen kanssa, mitä ei ole merkitty. Keskityn tässä luvussa aluksi siihen, mitä nuottikuvassa näkyy, nuottikirjoituksen ja tekstin merkkeihin ja niiden selityksiin. Tässä kysymys on siis edelleen sellaisesta, joka on periaatteessa jokaisen nuotinlukutaitoisen ulottuvilla.[595]

Rajaan tarkasteluni koskemaan sellaista materiaalia, jonka kanssa barokkimusiikkiin erikoistunut laulaja on ensisijaisesti tekemisissä: huolellisesti tehtyihin, alkuperäisnuotinnusta seuraaviin editioihin sekä näköispainoksiin. Jätän siis syrjään luvussa 5.1 kuvatut, varsin vapaalla kädellä toimitetut ”antiikin aariat”, joita alaan perehtynyt edelleen kohtaa, tosin lähinnä alkeisopetustilanteissa. Keskityn kahteen käyttämääni Messaggieran puheen (Monteverdin *Orfeo*-ooppera) editioon (vuoden 1615 edition näköispainos ja Clifford Bartlettin editioon vuodelta 1993).

Moderni *Orfeon* editio[596] on huomattavan helppolukuinen: tuttu ja totuttu. Notaatio jää ammattimuusikolle jollakin tavalla näkymättömäksi, ja se toimii kitkatta ja huomaamatta. Nuoteista laulamisen ongelmat liittyvät musiikin hahmottamiseen ja italiankieliseen tekstiin ja sen tapahtumiseen laulaen, eivät notaation vaikealukuisuuteen. Auki kirjoitetun continuorealisaation ”puuttuminen” on ammattimaisen continuosoittajan kannalta etu, ei haitta.

Näköispainos sen sijaan herättää välittömän vierauden tunteen. Ensi silmäyksellä notaatio näyttää suttuiselta, nuottiviivastot katkonaisilta, avaimet vierailta, tauot hämäriltä, tahtilajimerkinnät oudoilta. Partituuria vähän lähemmin tarkastellessa tilapäisten etumerkkien tulkitseminen alkaa näyttää ongelmalliselta. Kahdeksas- ja kuudestoistaosanuotteja on ajoittain vaikea erottaa toisistaan. Vaikealukuisesta laulutekstistä puuttuvat tavuviivat, ja joissakin tapauksissa sanojen rajoja ei voida määrittää yksiselitteisesti. Lisäksi laulettavasta tekstistä löytyy vieraan näköisiä kirjaimia ja merkintöjä. Viitteitä temposta tai karaktääristä ei ole, ei myöskään dynaamiikkaa tai agogiikkaa koskevia ohjeita. Joskus partituurissa on reikiä tai repeytymiä, jotka pakottavat laulajan itsensä kirjoittamaan puuttuvat kohdat. Tekstin lukemisen vaikeudet moninkertaistuvat, kun kyseessä on käsikirjoitus.[597]

594 Anne Sivuoja-Gunaratnam on kiinnittänyt huomiota siihen, että on likinäköistä samastaa autonomiaestetiikka ja länsimaisen taidemusiikin traditio. Esimerkkeinä tämän samastamisen kyseenalaistavista länsimaisen taidemusiikin osa-alueista Sivuoja-Gunaratnam mainitseekin muun muassa ennen taidemusiikki-instituution syntyä sävelletyn musiikin ja musiikin affektiopin. (Sivuoja-Gunaratnam 2004, 66–67.)

595 Nuottikuvassa näkymätöntä tarkastelen luvussa 5.3.

596 Monteverdi 1993a.

597 Itse olen jo päässyt tuon vierauden tunteen ylitse, mutta oppilaissani aistin joka kerta saman huolestuneisuuden, jonka itse koin ensi kerran tällaista nuottitekstiä lähestyessäni: Olisiko minun koskaan mahdollista saada tästä mitään tolkkua?

Silmäilen *Orfeon* vuoden 1615 näköispainosta, Messaggieran puhetta. Laulajan ja continuon stemmat on liitetty toisiinsa sivun reunassa olevalla kaarella. Messaggieran puhe on kirjoitettu sopraanoavaimella, continuo bassoavaimella – se ei tosin näytä perinteiseltä f-avaimelta. Tiedän kuitenkin, että se on sellainen.

Ensimmäiseksi huomioni kiinnittyy continuon pitkiin aika-arvoihin: neljäsosanuotit ovat harvinaisia, kun taas puoli- ja kokonuotit vallitsevat. Paikoittain continuostemma jää makaamaan yhdelle sävelelle useamman tahdin ajaksi "In un fiorito prato... Per farne una ghirlanda..." ("Kukkaisella kedolla... tehdäkseen siitä seppeleen"). Basson pitkät aika-arvot on sijoitettu tahtiin kauniisti, tasaisesti, eivätkä ne ole kohdakkain melodian aika-arvojen kanssa. Continuon instrumentaatio ("un organo di legno & un Chit." eli pieni puinen urku tai positiiviurku ja chitarrone) on merkitty partituuriin, mikä on tavatonta Monteverdin ajan partituureissa.

Messaggieran puheessa on paljon säveltoistoja. Niiden nopeita aika-arvoja on vaikea lukea: kahdeksas- ja kuudestoistaosien lukeminen on haasteellista. Ryhmitän nopeat aika-arvot palkkien avulla luettavampaan muotoon. Vedän pystyviivoja nuottiviivaston lävitse jakaen pitkät "tahdit" puolinuotin palasiin. Vedän vinoja viivoja, jotka yhdistävät yhtä aikaa tapahtuvat continuon ja melodian äänet. Kirjoitan nuottiviivaston päälle tauot modernilla notaatiolla – laulaessani en ainakaan aluksi ehdi ajatella, mikä tuo pieni roska viivastolla on. Näitä selventäviä merkintöjä lisäämällä käännän nuottitekstiä modernin koulutuksen saaneelle muusikolle, minulle ymmärrettävään muotoon. Tällaisen nuottitekstin lukeminen muistuttaa mieleeni, millaista modernin notaation lukeminen oli, kun en sitä vielä hallinnut.

Kaikesta vieraudesta ja lukemisen vaikeudesta huolimatta notaatio 1600-luvun alun Italiassa muistuttaa suuressa määrin nykyistä notaatiotamme, toisin kuin erityisesti keskiajan musiikin notaatiot. Muutos vanhasta mensuraalinotaatiosta uuteen, tahtiajatteluun perustuvaan tapahtui kuitenkin vasta vähitellen vuosisadan edetessä. 1600-luvun alussa musiikissa tapahtui muutoksia, jotka heijastuivat myös notaatioon. Uusia symboleja ja merkintätapoja ("tahtiviivoja", uusia tahtilajimerkintöjä, kenraalibasso, tempomerkinnät) tuli käyttöön. Useat vanhan järjestelmän piirteet pysyivät kuitenkin voimassa paljon kauemmin kuin yleisesti luullaan, eikä monilla uudistuksista vielä ollut sitä merkitystä, jonka me annamme niille.[598] Sellaiset meille jokapäiväiset ilmiöt kuin tahtiviivojen rajaama tahti – *tactuksen* antaman peruspulssin ja mensuraation määrittämien aika-arvojen suhteiden ja "puuttuvien" tahtiviivojen sijaan – olivat vasta kehkeytymässä.[599]

Jotkut lukemisen haasteista liittyvät notaation merkkien tulkintaan. Tiettyihin kysymyksiin on olemassa vain yksi ratkaisu: esimerkiksi tekstissä sen ratkaiseminen, onko kyseessä s- vai f-kirjain. Nämä ovat luonteeltaan eräänlaisia merkkien selitys -tilanteita. Toisissa taas periaatteessa selkeitä ja helposti sanallistettavia ratkaisuja on rajattu mää-

598 Aldrich 1966, 11–12.

599 Tahdin ja tahtiviivojen käytön historiasta ks. Hiley 2010.
Tahtiviiva (ja myös tahti) on anakronistinen ilmaisu. Tahdin käsitteen kehityksestä ks. esim. Houle 1987. Tässä tarkoitan tahtiviivalla partituuriin merkittyä, esittäjien apuna olevaa pystysuoraa viivaa, joka jakaa notaation tapahtumisen jatkumoa pienemmiksi, helpommin hahmotettaviksi ja yhteissoittoa helpottaviksi paloiksi. Tämä "tahtiviiva" siis lähinnä näyttää tahtiviivalta, mutta ei oikeastaan vielä ole sitä.

rä, kaksi tai useampia, esimerkiksi määriteltäessä tilapäisen etumerkin vaikutusaluetta. Kolmannen, tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavimman ryhmän muodostavat tilanteet, joissa potentiaalisten ratkaisujen määrä on käytännössä rajaton. Näin esimerkiksi silloin, kun laulaja sovittaa notaation ilmoittamia aika-arvoja ja laulaen puhumaansa tekstiä yhteen. Elävässä esityksessä toteutuvat äänten kestot voivat poiketa suurestikin notaation järjestelmän ilmoittamista kestoista, ja mikroajassa mitattuna ratkaisuja on rajaton määrä. Eikä äänen kesto suinkaan ole ainoa muunneltavissa oleva tekijä. Lähden liikkeelle tässä luvussa kahdesta ensin mainitusta, joiden kohdalla mahdollisten ratkaisujen määrä on rajallinen.

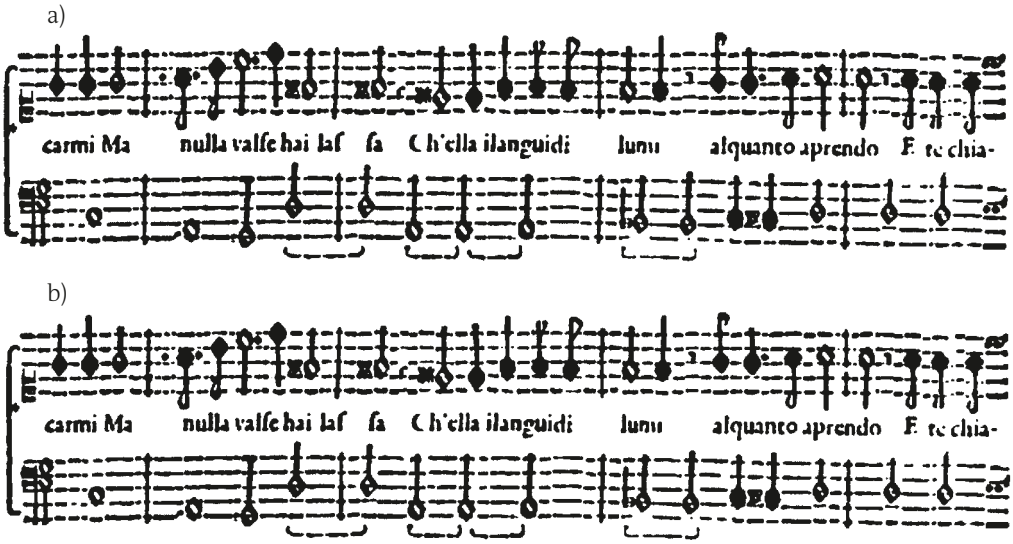
5.2.2 Notaation merkkien selitykset

Jo lapsuudessa omaksumastani musiikin notaation järjestelmästä on tullut minulle suurelta osin läpinäkyvä, ja notaation merkit kääntyvät laulamisessani tietyiksi eleiksi kuin itsestään, ilman, että minun tarvitsee tietoisesti ajatella asiaa. Yhteys notaation merkin ja sitä vastaavan tekemisen välillä on automatisoitunut.

Monteverdin ajan notaatiota lukiessa tämä vaivattomuus ja automaattisuus muuttuu ainakin aluksi hitaudeksi ja tietoiseksi ajatteluksi. Vaikka olisikin mahdollista ohittaa nuottikuvan jonkinasteisen suttuisuuden herättämä vastustus, yksittäiset merkit saattavat tuottaa vaikeuksia.[600] Jo automatisoitunut yhteys vaikkapa neljäsosatauon merkin ja sitä laulamisessa vastaavan hiljaisuuden välillä murtuu. Minun onkin pysähdyttävä miettimään esimerkiksi, mikä tuo jo lukemattomia kertoja nähty ylösalaisin käännetty pienikokoinen L-kirjain olikaan. Modernin notaation neljäsosatauon korvaaminen tuolla merkillä ikään kuin pyyhkii koko kokemukseni neljäsosataukojen kanssa pois ja pakottaa minut istuttamaan tuon Γ-merkin kehooni. Tavallisesti yhden kerran pysähdyttyäni kirjoitan modernin neljäsosatauon viivaston yläpuolelle. Kehoni ei suostu oppimaan tätä merkkiä.

Ehkä eniten lukemista hidastaa se, että eri stemmojen nuotit eivät ole ”kohdakkain” siten, että yhtä aikaa soivat äänet olisivat nuottikuvassa ikään kuin päällekkäin. Sen sijaan ”tahtiviivojen” välissä oleva kokonuotti saatetaan sijoittaa keskelle tahtia, kauniisti, eikä tahdin alkuun, kun taas lyhyemmillä aika-arvoilla kirjoitettu melodia lähtee liikkeelle heti tahtiviivan alusta.

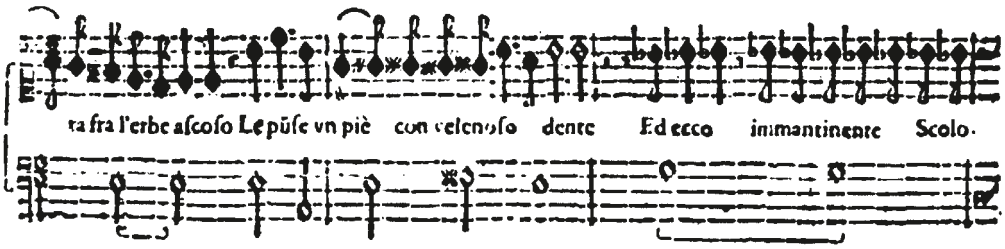
Notaatio ei myöskään anna käsitystä aika-arvojen suhteellisesta kestosta, vaan esimerkiksi neljä kahdeksasosanuottia vie viivastolla enemmän tilaa kuin yksi puolinuotti. Modernista notaatiosta tuttu tahdin jakaminen yhtä suuriksi ”laatikoiksi” (vaikkapa puolinuotin mittaisiksi) hämärtyy myös siksi, että pieniä aika-arvoja (16- ja 8-osia) ei koota yhteen palkilla, joka auttaisi laulajaa hahmottamaan niiden sijoittumisen pulssiin. Tosin varsinkin resitatiiveissa suurin osa puheesta etenee syllabisesti, eikä näin ollen tarvetta eikä mahdollisuuttakaan palkkien käyttöön juurikaan ole. Muussa varhaisbarokin musiikissa useammasta lyhyestä aika-arvosta koostuvat melismat ovat kuitenkin erittäin tavallisia, ja *Orfeossakin* esimerkiksi Orfeon ”Possente spirto” -aarian melismat olisi huomattavasti helpompi hahmottaa, mikäli painotekniikka olisi sallinut palkkien käytön.

600 Monille näköispainoksille luonteenomainen, suttuisuuden vaikutelman herättävä nuottiviivojen katkonaisuus johtuu painotekniikasta, kirjakkeiden käytöstä.

Esimerkki 8: Tahtirajalla olevan pisteellisen aika-arvon merkintä a) siirtämällä piste tahtiviivan ylitse sanalla ”Ma” ja b) kaaren avulla sanalla ”Sol” (Messaggieran puhe).[601]

Tahtiviivan (tai myös *tactuksen* alan) yli jatkuvan nuotin merkinnässä Messaggieran puheessa on kahta käytäntöä: renessanssiin viittaa esimerkiksi kohdassa ”e co' possenti carmi…” ”ma”-sanalla pisteellisen puolinuotin pisteen siirtäminen tahtiviivan ylitse, sinne, missä se oikeastaan tapahtuu, kun taas uudempaa – ja minulle tutumpaa, laulajan toiminnassani oikeastaan automatisoitunutta – käytäntöä edustaa kaaren käyttö laulustemman kohdassa ”ond'ella al Sol fea scorno” (ks. esimerkki 8).

Myös tietyt moderneja merkkejä muistuttavat merkit näyttävät vierailta. Alennusmerkki on varsin tutun näköinen, kun taas korotusmerkki muistuttaa ehkä enemmän modernin notaation kaksoiskorotusmerkkiä. Palautusmerkkiä ei ole, vaan sen sijaan käytetään korotus- ja alennusmerkkejä tilanteen mukaan.[602] Tauot ovat moderneja vaatimattomamman oloisia: koko- ja puolitauot vain pieniä viivoja nuottiviivan ala- ja yläpuolella, neljäsosa- ja kahdeksasosatauot pikkuruisia, nurinpäisiä L-kirjaimia ja niiden peilikuvia. Nuotit näyttävät pääosin tutuilta, joskin kahdeksas- ja kuudestoistaosien liput takertuvat omituisesti nuotin varsiin. Joissakin 3/2-tahtilajia muistuttavissa kolmijakoisissa jaksoissa (joita Messaggieran puheessa ei tosin ole) näkyy myös odottamattomia mustia nuotteja – muistuma renessanssista: imperfektejä aika-arvoja perfektissä mensuraatiossa. Myös pisteettömiä perfektejä (kolmijakoisia) aika-arvoja löytyy, jopa niin että yhdessä ja samassa kappaleessa on vaikkapa sekä pisteellisiä että pisteettömiä kokonuotteja (tai semibreviksiä), jotka kuitenkin lauletaan/soitetaan samanpituisiksi. Nuottiviivaston lopussa on pieni väkkärä, *custos*, joka kertoo, missä kohtaa seuraavan viivaston ensimmäinen nuotti sijaitsee, ja näin helpottaa rivinvaihtoa.

601 Monteverdi 1615, 37–38.

602 Jos esimerkiksi etumerkinnässä oleva b-sävel halutaan jossakin kohtaa muuttaa h-säveleksi, se tapahtuu käyttämällä korotusmerkkiä: korotusmerkki siirtää b-sävelen puolisävelaskelen verran ylöspäin eli muuttaa sen h-säveleksi.

Esimerkki 9: Tilapäisten etumerkkien käyttö modernista käytännöstä poikkeavalla tavalla (Messaggieran puhe).[603]

Tilapäisiä etumerkkejä on käytetty runsaasti, ja esimerkiksi kohdassa ”Ed ecco immantinente scolorirsi” (ks. esimerkki 9) jokaisen nuotin eteen on merkitty alennusmerkki, kuin varmistamaan, että e-mollisoinnun jälkeen tuleva g-mollisointu ja tämän liikkeen tuottama poikkitela h–b on tarkoituksellinen ratkaisu (ks. myös esimerkki 2). Samantyyppisestä varmistuksesta kertoo tätä edeltävä ”con velenoso dente”. Kysymyksen etumerkin merkityksestä tässä samaisessa kohdassa herättää ”tahdin” ensimmäinen g-sävel, jonka edessä ei korotusmerkkiä ole. Myös se on todennäköisesti gis, sillä etumerkki voi joskus myös vaikuttaa taaksepäin nuottikirjoituksessa, joskin myös muunlaiset ratkaisut saattaisivat olla mahdollisia.[604] Tässä kohdassa kysymyksen herättää myös tahdin ensimmäisen nuotin alapuolella oleva ”roska”, joka saattaisi olla jonkun myöhemmin lisäämä korotusmerkki.

5.2.3 Kirjainten, tavujen ja sanojen merkit

Näköispainoksissa käytetty kirjasintyyppi on pienen totuttelun ja Monteverdin ajan tekstin painatuksen konventioihin tutustumisen jälkeen varsin luettava. Tekstin lukemisen haasteet moninkertaistuvat, kun kyseessä on käsikirjoitus. Jotkut näköispainosten kustantajat ovat ottaneet tämän huomioon julkaisemalla tekstien auki kirjoitetut tekstit nuottiedition loppusivuilla.[605]

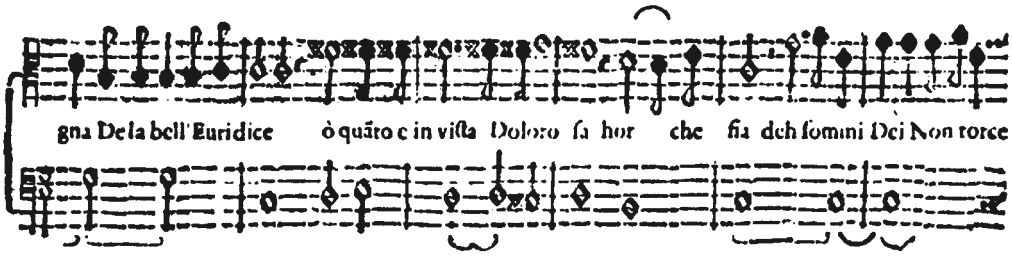
Laulajan tekstistä ei yleensä löydy tavuviivoja. Messaggieran puheessa tavuviivoja tosin on, kuitenkin vain rivin vaihtuessa. Syllabisessa tekstuurissa ne eivät tosin välttämättä ole tarpeenkaan. Laajoja melismoja sisältävässä tekstuurissa tavuviivat, jotka liittävät toisistaan hyvinkin etäällä olevat tavut yhdeksi sanaksi, helpottaisivat sanojen hahmottamista.

Muutamia erityisiä merkintätapoja toki on (ks. esimerkki 10). Normaalin s-kirjaimen lisäksi tekstistä löytyy tuon tuostakin ns. pitkä s-kirjain, joka on helppo sekoittaa f-kirjaimeen (esimerkiksi sanassa ”dolorosa”, jonka pitkässä s-kirjaimessa on f-kirjaimeen viittaava poikkiviiva). V- ja u-kirjaimia käytetään usein vaihtoehtoisina. Lisäksi nasaali saatetaan merkitä vokaalin päällä olevalla viivalla, esimerkiksi sanoissa ”dunque” (”dūque”) tai ”con” (”cō”).

603 Monteverdi 1615, 37.

604 Ks. takautuvasti vaikuttavasta tilapäisestä etumerkistä mm. Donington 1989, 133–135. Tosin Doningtonin mainitsemat esimerkit eivät ole suoraan sovellettavissa tarkasteltuun Messaggieran puheen fragmenttiin.

605 Esimerkiksi useissa Garland-kustantamon näköispainosten kokoelmissa laulusävellysten käsin kirjoitetut tekstit on kirjoitettu puhtaiksi ja painettu julkaisun takasivuille.



Esimerkki 10: Pitkiä s-kirjaimia sekä nasalisaation merkki (sanassa ”quanto”) paimenen osuudessa (*Orfeo*, II näytös). Tavuviivoja ei ole ”dolorosa”-sanassa.[606]

Yleensä valinta s- ja f-kirjaimen välillä on ongelmaton, mutta ei kuitenkaan aina. Esimerkiksi Monteverdin Ariannan valituksessa on kohta, jossa Arianna laulaa: ”Dove, dov'è la fede che tanto mi giuravi? Così ne l'alta sede tu mi ripon degl'Avi?” (”Missä on se uskollisuus, jota minulle niin vannoit? Näinkö asetat minut esi-isien korkealle valtaistuimelle?”). Malipieron editiossa ”sede”-sana (”istuin”) on tulkittu ”fedeksi” (”uskollisuus”), mikä kuitenkin muuttaa lauseen merkityksen käsittämättömäksi.[607]

Ajoittain laulaja törmää *ij*-merkintään tekstissä. Kyseessä on latinan kielen lukusana ”kaksi”, jolla viitataan siihen, että laulajan on laulettava uudestaan sama teksti, joka edellä oli. Messaggieran puheen kaltaisessa resitatiivissa, jossa tekstiä ei juurikaan toisteta, tätä merkintätapaa ei käytetä.

5.3 Nuottikuvan näkymätöntä näkyväksi

Yksi osa esittäjän työtä on tehdä itselleen näkyväksi ja muille kuuluvaksi se, mitä ei voi merkitä notaation keinoin – mikä ei ole näkyvissä. Notaatio on muusikolle ohjelmistosta riippumatta lähtökohta, jonka avulla hän pääsee kiinni soivaan musiikkiin. Notaatio mahdollistaa aina monia erilaisia soivaksi saattamisia.[608]

Pyrin tässä luvussa avaamaan näitä notaatiossa näkymättömän näkyväksi ja kuuluvaksi saattamisia. Pysähdyn aluksi tässä tutkimuksessa keskeisen *sprezzaturan* käsitteen ääreen, minkä lisäksi tarkastelen laulamisen tempoa ja koristelemista. Ne toimivat tässä luvussa esimerkkeinä nuottikuvassa näkymättömän tulkitsemisesta ja muuttamisesta soivaksi. Pysytteleminen teksteinä jaettavissa olevan piirissä onnistuu enää vaivoin. Joka tapauksessa näkymättömän artikulointi alkaa vaatia tuekseen laulajan kokemuksen kattavampaa artikulointia ja edellyttää myös uudenlaisia, ehkä hämärämmiltä vaikuttavia puhumisen tapoja, jopa mielikuvia. Pelkästään kirjallisiin lähteisiin tukeutuminen ei enää ole mahdollista, ja siirtyminen jaettavissa olevan alueelta laulajakulttuurin ja yksittäisen laulajan ainutlaatuisen kokemuksen alueelle vaikuttaa väistämättömältä.

Jokainen nuottikuvaa käyttävä asettuu lukemaan ”nuottikuvan merkkejä omassa elämäntilanteessaan, kokemuksensa, tietojensa, taitojensa ja tarpeittensa mukaises-

606 Monteverdi 1615, 36.

607 On olemassa myös levytyksiä, joissa lauletaan kaksi kertaa ”fede”. Esimerkiksi Guillemette Laurens laulaa ”fede” eikä ”sede” Skip Sempén ja Capriccio Stravaganten Monteverdi-levyllä (Monteverdi 1992).

608 Nuottikuvaa monissa muodoissaan sekä nuotteja kulttuurisena välineenä, kirjoittajan ilmaisuvälineenä ja muusikon työkaluna on muusikon kokemuksen näkökulmasta pohtinut muun muassa Anneli Arho (2004, 135–140; 182–217).

ti, kokonaisena, moniaistisena, tavalla tai toisella musiikkia ymmärtävänä ihmisenä". Nuottikuvaa lukeva voi ajatella merkit ja merkkiyhdistelmät esimerkiksi toimintoina tai laatuina riippumatta siitä, mitä kirjoittaja oli ajatellut niiden merkitsevän.[609] Laulajalle nuottikuvan lukeminen on äänetöntä ja ulkoapäin näkymätöntä laulamista ja soittamista:

> Luen laulustemmaa laulaen äänettömästi. Kehoni toimii samoin kuin laulaessani, mutta vaimeammin. Vain ääni puuttuu. Käteni tai koko kehoni saattaa liikkua minussa soivan musiikin pulssin mukana. Kosketinsoitinsatsia lukiessani käsivarteni ja sormeni aistivat liikkeen, jota ei ulkoapäin tarkasteltuna ole. Soitan soittamatta, laulan äänettä.

Notaatiot tarjoavat rajattomasti tulkitsemisen vaihtoehtoja. Mikä tahansa ei kuitenkaan ole mahdollista, eikä ole lainkaan samantekevää, mitä laulaja tekee. Käytännössä mahdollisen rajat määräytyvät musiikin eri alakulttuureissa eri tavoin. Esimerkiksi barokkimusiikissa pyrkiminen kirjoitettujen aika-arvojen, vaikkapa peräkkäisten kahdeksasosanuottien laulamiseen ankarasti, saman pituisina ei ole mielekästä tai toivottavaa. Vaadittava epätasaisuus ei kuitenkaan ole missään tapauksessa sattumanvaraista, vaan laulumusiikissa se perustuu ennen kaikkea laulettavaan tekstiin.[610]

Edellä tarkastelin tilanteita, joissa mahdollisten vaihtoehtojen määrä on edes jossakin määrin rajattu. Näiden lisäksi on olemassa kaikki se, mikä avaa esittäjälle äärettömän mahdollisuuksien jatkumon, liukuvan asteikon, jonka kaikkien vaihtoehtojen artikuloiminen on mahdotonta. Suuri osa merkitsemättä jätetystä on tällaista, mutta tämä vaihtoehtojen äärettömyys koskee myös notaatioon merkittyä.

Yksi esimerkki äärettömästä vaihtoehtojen määrästä on dynamiikka. Varhaisbarokin notaatiossa ei yleensä ole lainkaan dynamiikkaa koskevia merkintöjä. Musiikkikappaleen dynamiikan muotoilu on täysin esittäjän valittavissa, jos säveltäjä ei ole antanut edes sellaisia karkeita suuntaviivoja kuin *p, mp, mf tai f*.

Vaikka dynamiikkamerkintöjä käytettäisiinkin, ne eivät ole yksiselitteisiä. Lähinnä ne ohjaavat esittäjän ajattelua ja toimintaa tiettyyn suuntaan. Mahdollisten toteutusten määrä on monin eri tavoin riippuvainen esittäjistöstä, esitettävästä kappaleesta, esitystilasta ja kuulijoiden määrästä ja etäisyydestä. Se, mikä tiettyä kappaletta esitettäessä, tietyssä tilassa, tietyllä kokoonpanolla, tietylle laulajalle ja tietyille kuulijoille on *forte*, on toisessa tilanteessa *mezzoforte* tai *mezzopiano*. Parhaassa tapauksessa dynamiikkaa ohjaavien merkintöjen (*f*, *p* jne.) "puuttuminen" tarjoaa mahdollisuuden dynamiikan tapahtumiseen esityshetkellä.

Dynamiikkaa ohjaavia merkintöjä voidaan toki käyttää harjoitustilanteessa. Jos harjoitusaika on lyhyt, jos joku toimii johtajana, jos kokoonpano on suuri tai jos muusikoilla ei ole kokemusta toistensa kanssa työskentelystä, dynamiikkaa ohjaavat merkinnät

609 Arho 2004, 183.

610 Ranskalaisessa barokkimusiikissa hyvän maun vaatimasta epätasaisuudesta käytetään nimitystä "inégalité". Epätasaisuus ei ole barokkimusiikin erityispiirre, vaan sitä voidaan havaita vaikkapa Chopinin pianomusiikissa. Mikroajan käytön tutkimuksessa tarkastellaan sitä, miten esittäjä käsittelee aika-arvoja – tai tuottaa epätasaisuutta – elävässä esityksessä (ks. mm. Kurkela 1991). Barokkimusiikin modernistisen esittämisen traditiossa on tosin usein pyritty aika-arvojen tasaisuuteen ja täsmällisyyteen. Monet Bachin inventioita soittaneet lienevät kokeneet tämän.

säästävät työskentelyyn tarvittavaa aikaa. Messaggieran puheen kaltaisessa, intiimissä pienen kokoonpanon katkelmassa vaikkapa *forten* ja *pianon* kaltaiset määreet eivät tee oikeutta puhuvan musiikin hetkessä tapahtuvalle monisävyisyydelle. Joissakin, mutta vain harvoissa kohdissa asioista sopiminen on välttämätöntä. Tällaiseen ratkaisuun saattaa pakottaa lähinnä käytettävissä olevan harjoitusajan vähyys.

5.3.1 Sprezzatura

Monteverdin aikana esittäjän taitoon ja kokemukseen perustuvaa hienovaraisuutta, joka ilmeni nuottikuvaan kirjoittamattomina pieninä, tilanteen mukaan tapahtuvina eleinä ja vivahteina, kutsuttiin *sprezzaturaksi* (it. halveksunta, ylenkatse). Asiaa tuntemattomalle yleisölle *sprezzatura* ei avautunut, mutta asiantuntijat pitivät sitä suuressa arvossa. Kyseessä oli keskeinen osa ammattimuusikon taitoa, ehkä peräti yleisnimitys muusikon taidolle sinänsä. Kollegojensa arvostuksen ansaitsemaa muusikkoa ei ollut ilman *sprezzaturaa*. Vaikka käsitettä ei nykyisin enää useinkaan käytetä, tämä sama pitää paikkansa edelleen.

Sprezzaturassa on kysymys jostakin sellaisesta, joka on vain harvojen, alaa omakohtaisesti tuntevien ulottuvilla. Tässä luvussa sillä on sijansa siinä määrin kuin sen olemusta voidaan avata lähteinä jaettavissa olevien tekstien kautta. Tutkimuksen kolmannessa pääjaksossa lähestyn *sprezzaturaa* toisesta, elävän laulajan kokemuksen – yksittäisen – suunnasta. Siinä pyrin tekemään näkyväksi hienovaraisten esittämistä koskevien ratkaisujen moninaisuutta tai ainakin antamaan esimerkkien avulla jonkinlaisen aavistuksen sen luonteesta.

Monteverdin ajan säveltäjistä erityisesti Giulio Caccini käytti *sprezzaturan* käsitettä sävellystensä esipuheissa. Hänen huomionsa ovat suppeita, mutta tarjoavat yhdessä hänen nuottiesimerkkiensä ja sävellystensä kanssa mahdollisuuden päästä jollakin tavoin kiinni siihen. Hän mainitsee *sprezzaturan* ohimennen oopperansa *Euridice* (1600) omistuskirjoituksessa, mutta avaa sitä enemmän vasta ensimmäisen laulukokoelmansa (1601) esipuheessa. Hän vertaa sitä sävelin puhumiseen ja olettaa, että sen avulla olisi saavutettavissa tietty laulamisen jalostunut vapaus: ”sain ajatuksen luoda musiikkia, jossa voisi ikään kuin puhua sävelillä käyttäen (kuten muualla olen sanonut) tietynlaista jalostuneen vapaata laulutapaa”.[611]

Lähempänä *Le nuove musichen* esipuheen loppua Caccini liittää sen nimenomaan aika-arvojen käsittelyyn. Hän toteaa, että vapautuminen tiukasta temposta ja sen myötä jopa aika-arvojen puolittaminen tekstin sisällön vaatimusten mukaisesti tuottaa *sprezzaturan*. Esipuheeseen sisältyvässä *Aria di Romanescassa* (”Deh, dove son fuggiti”) hän ehdottaa laulajalle *sprezzaturaa* kohdassa, jossa on aiempaa tiuhemmin kahdeksasosia ja jossa tahti siis sisältää aikaisempaa enemmän tavuja (”Aure divine, Ch’errate peregrine In questa part’e in quella”). Esittämisohjeena on ”senza misura, quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura” eli vailla säännöllistä *tactusta*, lähes puhuen sävelin edellä mainitun *sprezzaturan* kera.[612] Tähän esimerkkimadrigaalin koh-

611 Caccini 1987, suom. Nina Fogelberg 1988, 59. (”… usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto,…”)
612 Caccini 1987.

taan keskityn vielä seuraavassa, laulamisen tempoa käsittelevässä luvussa. Tarkastelen sitä myös luvussa 6.3.2, jossa huomioni kiinnittyy laulamisen tempoa yksityiskohtaisempiin seikkoihin, yksittäisten tavujen muotoutumiseen.

Esipuheessaan toiseen laulukokoelmaansa vuodelta 1614 Caccini luettelee kolme hyvän laulamisen vaatimusta, jotka ovat affekti ja affektien moninaisuus sekä *sprezzatura*. Tässä yhteydessä Caccini toteaa *sprezzaturassa* olevan kysymys siitä viehkeydestä, joka syntyy muutamasta virheellisestä kahdeksas- tai kuudestoistaosasta ja vastaavanlaisista tempoon kohdistuvista virheistä. Ne vapauttavat laulun sitä rajoittavasta kapeudesta ja kuivuudesta ja tekevät siitä miellyttävää, vapaata ja ilmavaa. Caccini vertaa näin saavutettua vaikutelmaa normaaliin puhumiseen, jossa kaunopuheisuus ja vaihtelevuus tekevät puheena olevista asioista miellyttäviä ja suloisia.[613]

Caccinin lisäksi myös muutamat muut aikalaislähteet mainitsevat *sprezzaturan*, hiukan toisenlaisissa yhteyksissä kuin Caccini, avaten näin käsitettä edelleen. Marco da Gagliano antaa esimerkin *sprezzaturasta* esipuheessaan *Dafne*-oopperaansa (1608): *sprezzaturasta* olisi kysymys silloin, jos oopperan prologin esittäjä, Ovidius, liittäisi laulun kaksi säkeistöä joskus yhteen.[614] Ja huomattavasti varhaisempi (1555) Nicola Vicentino kertoo – kuitenkaan käyttämättä *sprezzatura*-käsitettä – laulajan käyttävän sellaisia keinoja, joita ei voi kirjoittaa paperille, esimerkiksi laulettaessa hiljaa tai voimakkaasti, nopeasti tai hitaasti ja muuttaen tempoa tekstin merkityksen mukaan.[615]

Sprezzaturan käsite oli kuitenkin käytössä myös muilla elämän aloilla kuin musiikissa, ja käsite löytyy huomattavasti ennen Caccinia muun muassa Baldassare Castiglionen vuonna 1528 ilmestyneestä *Hovimies*-teoksesta. Castiglione antaa pari esimerkkiä *sprezzaturasta* myös musiikin alalta. Konsonanssit ja dissonanssit asettuvat musiikissa rinnakkain ja pitävät kuulijan odotuksen tilassa – kuulija odottaa täydellisiä konsonansseja ja nauttii niistä, mutta iloitsee myös dissonansseista, jotka osoittavat säveltäjältä tiettyä *sprezzaturaa*.[616] Laulaja voi myös laulaa suloisen, monista nuoteista koostuvan kadenssin, joka vaikuttaa täysin vaivattomalta, ja samalla tehdä tiettäväksi, että hän pystyisi paljon enempäänkin.[617] Castiglione esittää useita muita esimerkkejä *sprezzaturasta* ja sen puutteesta miekkailussa, tanssimisessa, taidemaalauksessa, sanojen valinnassa.[618] Castiglionen tekstiä tarkastelleen Eduardo Sacconen mukaan *sprezzaturaa* voikin olla oikeastaan missä tahansa taitoa vaativassa. Kyseessä oli Sacconen mukaan jonkinlainen taidokkuus ilman taitoa, huolimaton huolellisuus, tarkkaamaton tarkkaavaisuus.[619]

Myös Harry Bergerin mukaan *sprezzaturassa* on kysymys kultivoidusta kyvystä olla taitavan taitamaton, tuottaa mikä tahansa ele tai teko huolettoman mestarillisesti. Tuohon eleeseen tai tekoon sisältyy jompikumpi kahdesta viestistä: ”Katsokaa kuinka taidokkaasti vaikutan luonnolliselta” tai ”Katsokaa, kuinka luonnollisesti vaikutan taidokkaalta”. Kyseessä ei Bergerin mukaan kuitenkaan ole välinpitämätön huolettomuus

613 Caccini 1978, xxxiii.
614 Gagliano 1608, ks. MacClintock 1982, 190.
615 Vicentino 1555, ks. MacClintock 1982, 77–78.
616 Castiglione 2010, Primo libro: XXVIII.
617 Castiglione 2010, Primo libro: XXVIII.
618 Hovimiesten pitkällinen keskustelu, jollei suorastaan väittely (Castiglione 2010, Primo libro: XXVIII–XXXIX) siitä, millaisia sanoja puheissa ja kirjoituksissa olisi käytettävä kertoo 1500-luvulla käydyistä kiivaista, italian kieltä koskevista keskusteluista. Italian yleiskielen muotoutumisesta (ks. Cochrane 1993, 19–28).
619 Saccone 1983, 57–65.

tai *disinvoltura*. Pikemminkin kyseessä on kyky osoittaa, että ei tuo esiin kaikkea sitä vaivannäköä, minkä on pistänyt sen oppimiseen, miten näytetään, ettei näytetä vaivannäköä.[620]

Berger, viitaten tuoreen Castiglione-käännöksen tehneeseen Javitchiin, liittää *sprezzaturan* hovissa pelattuun valtapolitiikan peliin. Hovimies pyrkii peittämään kunnianhimonsa ja aggressiivisuutensa, jotka kuitenkin ovat käyttöön otettavissa, mikäli tilanne niin vaatii – hänellä siis on tarvittaessa kyky pettää, vaikka hänen ulkoinen käytöksensä ei pettämisen kykyyn viittaisikaan. *Sprezzaturan* vaivattomuus ja laiska tyylikkyys nähdään tässä kontekstissa pikemminkin merkkinä sisäisestä, miehisestä voimasta kuin naisellisuudesta. *Sprezzatura* on kuin samettihansikas, joka tuo esiin verhoamansa käden kätevyyden ääriviivat. Tosin aina on olemassa se mahdollisuus, että hansikas sisältää käyttökelpoisen käden sijasta märkää savea.[621]

Monteverdin ajan muusikko ei välttämättä osallistunut hovin politiikkaan, mutta päätellen esimerkiksi Caccinin ja Perin mustasukkaisesta suhtautumisesta oman "tallinsa" laulajiin kilpailu musiikin alalla (muun muassa sävellystilauksista ja esitysten tuottamisesta) oli varsin kovaa. He siis osallistuivat musiikkimaailman valtataisteluihin. Eikä *sprezzatura* epäilemättä laulajallakaan liittynyt viattomasti pelkästään laulamisen ja musisoinnin taitoihin kollegojen hyväksyvän tai jopa ihailevan katseen alla vaan niveltyi ehkä monin tavoin erilaisten suosionosoitusten, palkkioiden ja työtehtävien tavoitteluun – kuten nykyisinkin.

Sprezzatura loikin Bergerin mukaan hovimiesten keskuuteen jonkinlaisen itseään ruokkivan epäluulon kulttuurin. Tässä kulttuurissa hovimies käyttäytyi kuin olisi aina ollut tarkkailtavana. Hovimiehen taitoon kuului kyky torjua vaarat vaikuttamalla vaaralliselta ja siten saada osakseen kunnioitusta ja ihailua. Tämä kunnioitus ja ihailu toi mukanaan lisää tarkkailua ja ahdistusta niin tarkkailtavalle kuin tarkkailevallekin.[622]

Myös muusikko asettuu laulaessaan muiden katsottavaksi ja kuunneltavaksi, ja kuulijoiden (myös kollegoiden) katse, tarkkailu on ikään kuin rakennettu sisään esiintymistilanteeseen. Monteverdin aikana hovissa ensi kertaa esittäytyvällä laulajalla oli epäilemättä paineita osoittaa taitonsa ja käyttökelpoisuutensa hovin musiikkitehtävissä. Mahdollinen onnistuminen toi kuitenkin mukanaan yhä lisääntyviä vaatimuksia yleisön taholta samalla, kun kollegat seurasivat nuorta laulajaa yhä tarkemmin. Epäonnistuminen oli alati mahdollista. Se johti johonkin, vaikkakin epätoivottuun lopputulokseen, kun taas onnistuminen jätti tilanteen auki ja mahdollinen tuleva epäonnistuminen muodostui entistäkin uhkaavammaksi.

Sprezzaturan vihollisia ovat Sacconen mukaan yhtäältä teennäisyys ja liioittelu ja toisaalta *sprezzaturan* puute: ollaan eksplisiittisiä sen sijaan, että oltaisiin implisiittisiä, suoria epäsuoruuden sijasta. *Sprezzaturan* harjoittajan onkin syytä olla varovainen, sillä edellä mainitut *sprezzaturan* ansat ovat aina lähellä. Yleisö ratkaisee *sprezzaturan* onnistumisen. Tosin vain *sprezzaturan* hallitseva kykenee havaitsemaan sen muiden toiminnassa – muut eivät. Tarkoitus ei kuitenkaan ole, että asiantuntevakaan yleisö tietäisi tarkalleen, *mistä* tämä esittäjän taidon *je ne sais quoi* koostuu. Senlaatuista *sprez-*

620 Berger 2000, 9. ("… the ability to show that one is not showing all the effort one obviously put into learning how to show that one is not showing effort.")
621 Javitch 2002, ks. Berger 2000, 10–11.
622 Berger 2000, 12.

zaturan paljastumista voi nimittäin Sacconen mukaan pitää vain säälittävänä, teennäisenä, tyylittömänä, väkinäisenä ja jopa epäammattimaisena.[623]

Sprezzatura on vain sen havaittavissa, joka itse sen hallitsee, mutta havaittunakin kyse on *sprezzaturasta* vain, jos sen tapahtumisen tapa ei ole tarkasti määriteltävissä. Siksi *sprezzatura* oikeastaan sulkee pois kaikenlaisen sanallistamisen: se, mikä on sanallistettavissa, ei ole *sprezzaturaa*.[624] Jos se on ammattilaisen selkeästi havaittavissa ja sanallistettavissa, kyse ei enää ole *sprezzaturasta*. Musiikin harrastaja ei todennäköisesti havaitse *sprezzaturaa* laulajan suorituksessa lainkaan – ei edes sen onnettomaksi osoittautunutta yritystä, jota kollegat voivat ihmetellä tai säälitellä tai josta he voivat jopa tuntea vahingoniloa.

Sprezzatura voi olla läsnä monissa laulamisen osatekijöissä: dynamiikassa, agogiikassa, tempon käsittelyssä, mikroajan käytössä, diminuutioissa, koristeissa, väreissä, sävyissä, hiljaisuuksissa, ilmeissä, eleissä – kaikissa elävän, laulavan kehon tapahtumisissa. Se tarjoaa käytännössä rajattoman valikon, joka muotoutuu jokaisessa soivassa toteutuksessa – niin harjoituksessa kuin esityksessäkin – aina eri tavoin. Kaikki nämä osatekijät, yhdessä kirjoitetun kanssa kietoutuvat yhdeksi purkamattomaksi kokonaisuudeksi laulajan elävässä kehossa, laulajan soivana, elävänä kehona. Ne eivät enää erotu sieltä yksittäisinä asioina, artikuloitavina.

Sprezzaturaa 1600-luvun alun musiikissa käyttää huomattavasti rajatumpana käsitteenä Karsten Lüdtke, joka tarkastelee sitä lähinnä vapaan temponkäsittelyn kannalta.[625] Myös Martha Elliott käsittää *sprezzaturan* lähinnä *rubatona*, rytmin ja tempon muokkauksena, jonka avulla laulaja tavoittaa ”sävelin puhumisen” (”favellar in armonia”) hienostuneisuuden.[626] Lüdtke tosin myöntää, että *sprezzatura* voi viitata ensinnäkin säveltämisen sääntörikkomuksiin ja toiseksi esittämisessä otettaviin vapauksiin.[627]

Tarkastelen Lüdtken tutkimusta temponkäsittelystä 1600-luvun alun musiikissa lähemmin seuraavassa, tempoa käsittelevässä luvussa. Väitän kuitenkin, että *sprezzatura* kattaa huomattavasti laajemman alueen musiikin esittämistä kuin pelkästään vapaan temponkäsittelyn. Ajattelenkin sen jonkinlaiseksi muusikon kaikkiin ratkaisuihin vaikuttavaksi varhaisbarokin musiikin esittämisen laaduksi, jollen suorastaan synonyymiksi esittäjän sanallistamattomalle taidolle.

Esitin edellä kysymyksen, voinko sanojen avulla tuoda näkyviin näkymättömissä olevaa *sprezzaturaa*. Vastaus on ”ei” – ja näin myös siinä tapauksessa, että *sprezzatura* ajatellaan pelkästään temponkäsittelyä koskevaksi. Toki yksittäisestä esityksestä lienee mahdollista mitata jokainen aika-arvo millisekunnin tarkkuudella ja näin piirtää tarkka kuva siitä, miten tempoa on tuossa esityksessä käsitelty. Esittäjän kannalta tällainen elävän esityksen kuvaus ei kuitenkaan ole valaiseva, sillä hänelle ei millisekunteja ole olemassa. Mennyt esitys on aina jo mennyt, eikä sitä koskaan ole mahdollista eikä mielekästä pyrkiä toistamaan täysin samana. Esittäjän kokemuksen kannalta kohdallisem-

623 Saccone 1983, 57–65.

624 Tämä *sprezzaturan* piirre vaikuttaisi olevan suuri ongelma tutkimukseni kannalta. Tutkimuksen otsikon mukaisesti pyrin avaamaan laulajan *sprezzaturaa* mutta samalla myös sanon sen pakenevan sanallistamista siinä määrin, että sanallistaminen ikään kuin tuhoaa *sprezzaturan*. Palaan tähän ongelmaan tutkimukseni pohdinnassa.

625 Lüdtke 2006. Lüdtken tutkielman nimi on *Con la sudetta sprezzatura. Tempomodifikation in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*.

626 Elliott 2006, 26.

627 Lüdtke 2006.

pia temponkäsittelyn kuvaamisen sanoja olisivat ehkä pikemminkin sellaiset kuin kiirehtiminen, hidastaminen, laahaaminen, tahmeus, innokkuus ja niin edelleen.

Vaikka tällaisia sanoja käytettäisiinkin yksityiskohtaisten mittausten sijaan, laulajan kokemukseni sanallistukset eivät tule tarjoamaan lukijalle pääsyä kiinni *sprezzaturaan*, ja nimenomaan siksi, että kysymys on *sprezzaturasta*. Mahdollista on korkeintaan tuoda näkyviksi niitä tapoja, joiden avulla resitatiivia ajattelen ja työstän ja miten kehoni on mukana tuossa työstämisessä. Mahdollista on myös pyrkiä laulaen *sprezzaturaan* ja tarjota tuo laulaminen muiden kuultavaksi. Edelleen mahdollista on ehkä tehdä lukija tietoiseksi laulamisessa läsnä olevien maailmojen moninaisuudesta ja siitä, että *sprezzaturaakin* ajoittain ehkä on. Muu jää arvattavaksi, aavisteltavaksi tai kokemuksen karttumisen myötä löydettäväksi.

5.3.2 Tempo ja vapaus temponkäsittelyssä

Mikäli tutkimuksen yhtenä osa-alueena olisi ollut tempojen ja proportioiden tulkinta Monteverdin ajan laulumusiikissa yleisemmin, olisin valinnut tutkimani sävellyskatkelman aivan toisin – tai todennäköisesti kerännyt mahdollisimman suuren aineiston 1600-luvun alun laulumusiikkia, mikä olisi mahdollistanut vertailun eri säveltäjien käyttämien mensuraali- ja proportiomerkkien välillä. Pohjaksi tälle muutoksessa olevan järjestelmän vertailevalle tarkastelulle olisi vaadittu perusteellinen selvitys renessanssin mensuraali- ja proportiomerkeistä. Temponkäsittelyn kysymykset on kuitenkin tärkeä ja laaja, toistaiseksi varsin vähän tutkittu varhaisbarokin musiikin esittämiskäytännön osa-alue.[628]

Tempo varhaisbarokin musiikissa on esittämiskäytännön tutkimuksen osa-alue, jonka varovaiseen lähestymiseen on olemassa syy: kyseessä tuntuu olevan harvinaisen monimutkainen alue. Monteverdin Maria-vesperiä tutkineen Jeffrey Kurtzmanin mukaan tempot ja proportiot ovat yksi 1500-luvun jälkipuolen ja 1600-luvun alun musiikin esittämisen monimutkaisimmista kysymyksistä. Tuon ajan lähteet ovat eri mieltä asioista, notaation käytännöt vaihtelevat, notaation tulkinnat esityksissä vaihtelevat, tyylit ovat monenlaisia, uudenlaisia genreja ilmestyy musiikin kenttään ja käytössä olevat aika-arvot vaihtelevat tyylistä toiseen.[629] Alejandro Enrique Planchart pitää 1600-luvun vähitellen rappeutuvaa proportioiden järjestelmää yhtenä varhaisbarokin heikoiten tutkituista ja ymmärretyistä puolista.[630] Myös yksi notaation tutkimuksen

628 Lisensiaatintutkintooni liittyvässä italialaisen varhaisbarokin laulumusiikin esittämiskäytäntöjä yleisemmin käsittelevässä kirjallisessa työssäni (Järviö 1998) kävin pinnallisesti läpi kokoelmana julkaistun aineiston, joka koostui neljästäkymmenestä 1600-luvun alun maallisesta monodiakokoelmasta näköispainoksina (Tomlinson 1986). Firenzessä, Pisassa, Sienassa, Roomassa, Napolissa, Venetsiassa ja useassa muussa italialaisessa kaupungissa julkaistuissa kokoelmissa yksittäisiä sävellyksiä oli yhteensä lähes tuhat. Jo tuolloin arvelin, että mensuraali- ja proportiomerkkien käytön kartoittaminen partituuria tutkimalla ei riittäisi, vaikka se jonkinlaista suuntaa tahtilajimerkintöjen käytöstä antaisikin. Käsillä oleva aineisto olisi laulettava ja soitettava paneutuen läpi, jotta eri tahtilajeissa toteutuvista tempoista olisi mahdollista sanoa mitään – jotta tarkastelussa päästäisin merkkien tutkimisen ohella elävän musisoinnin kysymyksiin. Lisäksi hengellisen ohjelmiston rajaaminen pois tällaisesta tarkastelusta olisi todennäköisesti jättänyt keskeisen osan käytännöistä hämärän peittoon, sillä maallisessa ja hengellisessä musiikissa vallitsivat hyvinkin erilaiset käytännöt tahtilajien ja aika-arvojen käytössä. Nuottikirjoituksen ja nuottikuvan kehitystä Monteverdin ajan italialaisissa nuottieditioissa on jäljittänyt Uwe Wolf (1992), joka on myös pyrkinyt ottamaan huomioon erot hengellisessä ja maallisessa ohjelmistossa käytetyssä notaatiossa.

629 Kurtzman 1999, 451.

630 Planchart 1989, 140.

perusteoksista, Willi Apelin *The Notation of Polyphonic Music 900–1600* päättää tarkastelunsa harmittavasti vaikkakin ymmärrettävästi vuoteen 1600.[631]

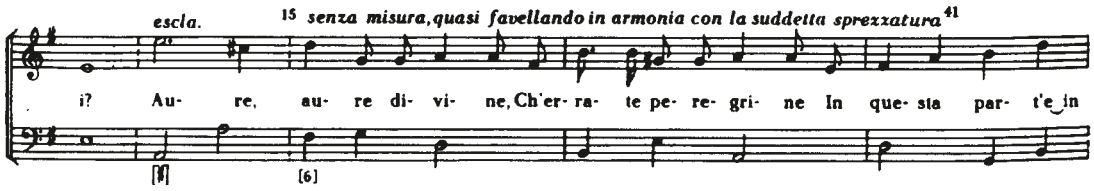
Tässä ei mensuraalimerkkien ja proportioiden monimutkaiselle alueelle ei kuitenkaan ole tarpeen mennä, sillä resitatiivi – myös Messaggieran puhe Monteverdin *Orfeo*-oopperassa – pysyttelee yhdessä, tasajakoisessa tahtilajissa. Kysymyksen tässä ohjelmistossa herättää lähinnä *tactuksen* tempo, jossa saattoi olla suuriakin vaihteluja.[632] *Tactus* on erityisesti keskiajan ja renessanssin musiikissa käytetty käsite, joka viittaa kohtalaisen hitaaseen tahdinlyöntiin, käden liikkeeseen alas (*positio*) ja ylös (*levatio*).[633] Latinan kielen sana *tactus* merkitsee muun muassa kosketusta ja koskemista. *Tactuksen* vaihteluja nimenomaan varhaisbarokin musiikissa on jäljittänyt ennen kaikkea Karsten Lüdtke, jonka pohdintoja tarkastelen lähemmin.[634]

Tactus ajateltiin teoriassa vakaaksi ja muuttumattomaksi, jonkinlaiseksi nopeudeltaan muuttumattomaksi pedagogiseksi tekniikaksi, joka yksinkertaisti käytännön monimutkaisuutta. Käytännössä *tactus* oli ilmeisesti kuitenkin jo hyvin kaukana yksinkertaisesta, ja muun muassa Agostino Pisa (1611) ja Pier Francesco Valentini (1643) kirjoittivat laajoja teoksia pelkästään siitä.[635]

Käytännön musisoinnissa *tactus* oli muutoksen tilassa, mikä ilmenee muun muassa siinä, että 1600-luvun musiikin säveltäjät kirjoittivat esipuheissaan laulamisesta ja soittamisesta, joka nopeutui tai hidastui ilmaisun vaatimusten mukaan. Tempovaihteluista tulikin hyvin tärkeä Monteverdin ajan uuden musiikin esittämiskäytännön osa-alue. Tosin tempovaihtelut eivät suinkaan olleet tuntemattomia Monteverdiä varhaisemmassakaan musiikissa. Nicola Vicentino kirjoittaa vuonna 1555, että laulussa tempo voi vaihdella hyvinkin yhtäkkisesti. Sävellykset, joiden esityksissä tapahtuu tempovaihdoksia, miellyttävät vaihtelevuudellaan, jatkuvasti samana pysyvä tempo taas ei. Erityisesti laulumusiikissa Vicentino perustelee tempon vaihtelun vaatimusta vetoamalla puhumisen käytäntöihin: oraattori puhuu milloin voimakkaasti, milloin hiljaa, milloin nopeammin, milloin hitaammin. Samoin myös muusikko voi vaihtelevalla esityksellä vaikuttaa kuulijoihin voimakkaammin.[636] Monteverdin aikalaislähteistä erityisen tunnettu on Girolamo Frescobaldin esipuhe ensimmäiseen toccatakirjaansa (1637), jossa hän toteaa, että *tactuksen* olisi oltava milloin nopea, milloin hidas, samoin kuin ajan moderneissa madrigaaleissa. Näin Frescobaldi luo linkin uuden laulu- ja soitinmusiikin välille.[637]

Varhaisbarokin laulusäveltäjistä Giulio Caccini antaa vuonna 1601 *Le nuove musiche* -kokoelmansa esimerkkimadrigaalissa (*Deh, dove son fuggiti*) ohjeen, jonka mukaan tietty kohta ("Aure divine ch'errate…") olisi laulettava "senza misura, quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura" (ks. esimerkki 11) eli vailla aikamittaa, kuin puhuen sävelin edellä mainitun *sprezzaturan* kera. Myös esipuheen tekstissä hän viittaa *sprezzaturaan*: "Usein voi myös viljellä sitä jaloa tapaa (kuten sitä kutsun) ettei pysy-

631 Apel 1961.
632 *Tactuksen* perustemposta ks. mm. Planchart 1989, 134.
633 Brown & Bockmaier 2010.
634 Lüdtke 2006.
635 Ks. Houle 1987, 3–5.
636 Vicentino 1555, ks. MacClintock 1982, 78.
637 Frescobaldi 1977, XXVII. ("Primieramente: che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come veggiamo usarsi nei Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole.")

tä tiukasti aikamitassa vaan puolitetaan nuottiarvoja tekstin ajatusten mukaan. Tästä syntyy niin kutsuttu jalostunut vapaus (*sprezzatura*)."[638] Caccinin lyhyt ohje on tämän päivän esittäjälle merkittävä, sillä 1600-luvun kontekstissa on tavatonta, että säveltäjä antaa näinkin perusteellisia ohjeita. Tämän päivän esittäjä pystyy vähitellen karttuvan laajan ohjelmistokokemuksen myötä johtamaan Caccinin ohjeesta yleisemmän ohjeen tekstin laulamisen tavasta vastaavanlaisissa kohdissa: aika-arvoja ei tule ottaa kirjaimellisesti ja myös suhde *tactukseen* voi muuttua kappaleen sisällä.

Esimerkki 11: *Sprezzatura* Giulio Caccinin *Deh, dove son fuggiti* -soolomadrigaalin kohdassa "Aure divine ch'errate".[639]

Caccinin ajatus aika-arvojen puolittamisesta mainitussa kohdassa ("Aure divine, ch'errate...") saattaa vaikuttaa selkeältä, mutta ei tarkemmin ajatellen ehkä olekaan sitä. Caccinin ajatusta pohtii Karsten Lüdtke, jonka tutkimuksen äärelle pysähdyn tässä varsin pitkäksi aikaa. Hän miettii erityisesti Caccinin käyttämän *misura*-termin merkitystä. Lüdtke tuskailee lähteissä käytetyn terminologian kaoottisuutta, joka hämärtää – ja hämärsi Monteverdinkin aikana – mistä oikeastaan oli kysymys.[640] Edelleen hän arvelee, että kyseessä ei liene kuitenkaan kirjaimellisesti aika-arvojen puolittaminen. Pikemminkin tämä "jalostunut vapaus" koostuu hienovaraisemmista tempon vaihteluista, joiden nuotintaminen ei ole mahdollista ja jotka toteutuvat esityksestä toiseen ja laulajasta toiseen omalla tavallaan.[641]

Lüdtke on jäljittänyt säveltäjien sanallistuksia tästä laulajien taidon osa-alueesta, jossa säätelyn kohteena on laulamisen tempo. Hän löytää lähteistä edellä mainittujen Frescobaldin ja Caccinin sanallistusten lisäksi useita muita. Severo Bonini mainitsee vuonna 1615 julkaistussa kokoelmassaan Firenzen tyylin eli "lo stile di Firenze", johon liittyy "ora sostentare, ora apprestare la battuta" eli tahdinlyönnin vuorottainen pidätteleminen ja kiirehtiminen. Saksankielisellä alueella Heinrich Schütz kehottaa *Joulukertomuksen* (noin vuodelta 1664) evankelistaa laulamaan "ohne einige Tactgebung mit der Hand" eli vailla minkäänlaista tahdinlyöntiä kädellä. Domenico Puliaschi ohjeistaa yksinlaulukokoelmassaan vuodelta 1618 laulajaa suhtautumaan tahdinlyöntiin seuraa-

638 Caccini 1987, suom. Nina Fogelberg 1988, 66. ("… avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata, senza sottoporsi à misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole; onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura, che si è detto;…")

639 Caccini 1970, 54–55.

640 Lüdtke 2006, 80–81. ("… daß die teilweise Vermengung der Begriffe Metrum, Takt, Schlag, Rhythmus, Mensur und Tempo sowie ihre Bedeutungen nicht nur im heutigen Sprachgebrauch von Musikern und Musikwissenschaftlern gelegentlich zu einem heillosen Chaos führt, in dem unklar ist, wovon denn nun wirklich gesprochen wird, sondern auch schon in vergangenen Zeiten nicht sehr eindeutig war, so daß auch aufgrund von unklaren Formulierungen in den Quellen selbst manche Mißdeutungen erklärbar sind.")

641 Lüdtke 2006, 82.

vasti: "in alcuni passi stringerla & allentarla" eli joissakin katkelmissa nopeuttamaan tai hidastamaan sitä. Giovanni Bonachellin esittämistä koskevien perusohjeiden joukossa oleva muotoilu vuodelta 1642 on: "conforme all'affetto guidare la battuta, ricercandosi hor presta, hor tarda..." eli affektiin sopivalla tavalla ohjata tahdinlyöntiä hakien milloin nopeaa, milloin hidasta lyöntiä.[642]

Lüdtke jatkaa tarkasteluaan säveltäjien kappaleissaan antamiin esittämisohjeisiin, jotka hänen mukaansa valaisevat tempovaihteluita paremmin kuin pelkät esipuheiden nuottikuvaa vailla olevat sanat. Tempon sanallisten luonnehdintojen (esimerkiksi allegro ja adagio) kanssa hän on syystäkin varovainen, sillä vuoden 1600 tienoilla (ja vielä myöhemminkin) ne lienevät viitanneet pikemminkin affekteihin kuin nopeuteen.[643]

Messaggieran laulaen puhumista ajatellen kiinnostavia ovat erityisesti Monteverdin seitsemännessä madrigaalikirjassaan (*Concerto*, 1619) julkaisemat kaksi kirjeresitatiivia (*Lettera amorosa* ja *Partenza amorosa*), joiden esittämisohjeena on "a voce sola in genere rappresentativo e si canta senza battuta" eli yhdelle lauluäänelle resitatiivin tyyliin laulettuna ilman tahdinlyöntiä. Monteverdin kirjeet eivät suinkaan ole ainoat sävelletyt kirjeet tai tällaisella esitysohjeella merkityt sävellykset 1600-luvun alusta.[644] Lüdtken mukaan monet muut säveltäjät käyttivät Monteverdin kirjesävellyksissään käyttämän ilmaisun "si canta senza battuta" sijasta tyylin määritelmää "in stile recitativo".[645] Monteverdin kirjesävellysten lisäksi Lüdtke tarkastelee myös muiden säveltäjien (muun muassa Giovanni Valentini 1621 ja Domenico Mazzocchi 1638) vastaavantyyppisillä esittämisohjeilla varustettuja monodioita.

Lüdtke vetää tämän päivän esittäjän näkökulmasta varsin rohkeita johtopäätöksiä siitä, millaisia ratkaisuja säveltäjien esipuheissaan esittämät ohjeet merkitsevät laulajalle. Yksinlaulumusiikissa *in stile recitativo* hän ei pidä erittäin vapaata temponkäsittelyä ainoastaan mahdollisena vaan pikemminkin välttämättömänä. Hän myös laajentaa tämänkaltaisen resitatiivien laulamisen vapauden koskemaan sellaisia kappaleita (esim. Caccinin yksinlaulut), joissa basso liikkuu tiuhemmin aika-arvoin kuin resitatiivissa ja jossa lauluäänelle on kirjoitettu laajojakin juoksutuksia. Esipuheiden tarkastelunsa pohjalta Lüdtke esittää myös konkreettisia musiikin muotoilun välineitä: valittavat huudahdukset olisi pidennettävä, syllabisesti etenevä proosanomainen jakso olisi laulettava "vailla minkäänlaista nojautumista iskuihin" eli siis "senza misura".[646] Juoksutuksissa tempon tulisi olla ympäristöään nopeampi ja pulssin tulisi olla elastinen.[647] Lüdtken säveltäjien esittämisohjeiden tarkastelu tuottaa samansuuntaisia johtopäätöksiä. Hänen mukaansa lähes kaikki "in stile recitativo" -sävellykset[648] olisi laulettava "senza battuta" eli vailla minkäänlaista nojautumista musiikkia järjestävään iskutukseen.[649] Soolomadrigaaleihin ja esimerkiksi Caccinin varhaisiin läpisävellettyihin aarioihin sen

642 Ks. Lüdtke 2006, 90–120.
643 Lüdtke 2006, 121–130.
644 Muun muassa Filippo Vitali sävelsi oman *Lettera amorosansa* (1629), jonka esittämisohje on "Lettera amorosa in genere rappresentativo voce sola e si canta senza battuta". (ks. Lüdtke 2006, 410–413). Giovanni Valentinin kahden tenorin duetossa *Silentio ò Fauni* esitysohje on pelkästään "Si canta senza battuta" (ks. Lüdtke 2006, 415–417).
645 Lüdtke 2006, 131–136.
646 Lüdtke 2006, 119–120. ("… ohne jede Orientierung am Schlag, *senza misura* ausgeführt.")
647 Lüdtke 2006, 120. ("Ihr Tempo muß im Vergleich zu dem der Umgebung noch erhöht werden. Der ordnende Schlag wird hier aber nicht aufgegeben, sondern eher im Sinne eines elastischen Pulses modifiziert.")
648 Lüdtke käyttää sanaa "teokset". Olen tutkimukseni johdannossa lyhyesti pohtinut teos-käsitteen käytön ongelmallisuutta tarkasteltaessa Monteverdin ajan musiikkia.
649 Lüdtke 2006, 183. ("…ohne jede Orientierung an einem ordnenden Schlag…")

sijaan sopii modifioitu, joustava tahdinlyönti, joka nopeutuu tai hidastuu tekstin merkityksen mukaan. Myös näissä sävellyksissä on kohtia, joissa laulaminen ”senza misura” on mahdollinen. Erityisesti kolmijakoisissa säkeistölauluissa eli aarioissa olisi kuitenkin oltava varovainen suurempien tempomuutosten kanssa.[650]

Lüdtken tarkoin dokumentoitu tutkimus herättää esittäjän näkökulmasta kuitenkin ainakin kolme kysymystä. Ensimmäinen (1) niistä koskee tempon nopeutumista ja erityisesti lähteiden mainitsemaa tempon kaksinkertaistumista. Onko tempon nopeutumisessa kysymys mitattavissa olevasta tempon nopeutumisesta vai mahdollisesti kuulijassa aikaansaadusta nopeutumisen tai kiireen vaikutelmasta? Merkitseekö Caccinin *Le nuove musiche* -kokoelman esipuheessaan esittämä huomio aika-arvojen puoliintumisesta tietyissä tilanteissa sitä, että tempo kaksinkertaistuu? Jotta näihin laulajan ja kuulijan kokemusta koskeviin kysymyksiin voitaisiin vastata, kyseessä oleva katkelma on syytä laulaa.

Laulajan kokemuksessa tempo kaksinkertaistuu Caccinin esimerkkimadrigaalin mainitussa kohdassa, kirjaimellisesti. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että mitattava tempo nopeutuisi – tahdit nimittäin pysyvät kokemukseni mukaan samanmittaisina kuin edeltävätkin tahdit. Sen sijaan pulssi kaksinkertaistuu, sillä tekstin painolliset tavut alkavat tapahtua tiheämmin. Kun madrigaalin alussa *tactus* on hidas, kokonuotin mittainen, Caccinin merkitsemästä kohdasta eteenpäin se eteneekin puolinuoteittain, eli kaksinkertaisella nopeudella.[651] Mitattu tempo ei kuitenkaan nopeudu: puolinuotti on kummassakin kohdassa saman kestoinen. Samalla koettu tempo kuitenkin kaksinkertaistuisi.

Olisiko siis mahdollista, että ”senza misura” ei viittaisikaan täydelliseen vapauteen, kuten Lüdtke väittää, vaan madrigaalin alussa sykkineen tactuksen liittämiseen tilapäisesti, tämän ”senza misura” -jakson ajaksi, lyhyempään aika-arvoon? Puolitetaanko siis laulettavia, nuotinnettuja aika-arvoja vai koettuja aika-arvoja? Mainitussa kohdassa laulettavien aika-arvojen puolittaminen tuottaisi elävässä musisoinnissa mahdottoman tuloksen: edellä laulettuja lyhyemmin aika-arvoin kirjoitetun laulaminen vielä kaksi kertaa nopeammin aiheuttaisi sen, että tekstistä olisi huomattavan vaikea saada selvää.[652] Entä olisiko edelleen mahdollista, että Caccinin ohjeen jälkipuoli (”quasi favellando…”) viittaisi pienempien aika-arvojen laulamisen jalostuneeseen vapauteen, ei niinkään kappaleen peruspulssiin? Olisiko tässä siis kyse Lüdtkenkin aikaisemmin jo mainitsemista hienovaraisemmista ajankäytön vaihteluista, joiden nuotintaminen ei ole mahdollista ja jotka toteutuvat esityksestä toiseen ja laulajasta toiseen omalla tavallaan? Eikä musiikin tapahtumisen pulssin nopeutumisesta tai ainakaan kaksinkertaistumisesta?

Toinen kysymyksiä herättävä Lüdtken johtopäätös on laulamisen täydellinen tempollinen vapaus niin resitatiiveissa kuin muutamin rajoituksin myös muualla. Esimerkiksi edellä mainitusta Caccinin esimerkkimadrigaalista (esimerkki 11) hän edellyttää keskiosan esittämistä täysin vapaassa tempossa, vailla säännöllistä pulssia ja

650 Lüdtke 2006, 183–184.

651 Vastaavanlainen ilmiö löytyy Händelin *Messias*-oratorion ”Rejoice”-aariasta, jossa alkuosassa (”Rejoice…”) pulssi liittyy puolinuottiin, hitaassa väliosassa (”He is the righteous Saviour”) kokonuottiin. Hitauden vaikutelma tulee pulssin puoliintumisesta. Tosin esityksissä tämän säveltäjän uloskirjoittaman hitauden lisäksi siirrytään usein hitaampaan tempoon, joka jakson lopussa vielä hidastuu.

652 Lüdtke (2006, 82) tosin pitää tätä vaihtoehtoa epätodennäköisenä, kuten edelläkin mainitsin.

riippumatta nuotinnetusta rytmistä.[653] Mitä on täysin vapaa tempo, mitä luopuminen pulssista, mitä suuri riippumattomuus nuotinnetusta rytmistä? Olisiko taas kysymys enemmänkin kuulijan kokemuksesta kuin musiikin tapahtumisesta laulajassa? Onnistuuko taitava laulaja hyvinkin tietoisin ratkaisuin luomaan illuusion täydellisestä vapaudesta? Väittäisin näin. Laulajan kannalta täydellinen tempon ja rytmin vapaus ei vaikuta mielekkäältä eikä yhteissoitollisesti ehkä mahdolliseltakaan.

Kolmas kysymys koskee esittämiskäytännön tutkimuksen tekemistä vailla kokemusta tutkittavana olevan musiikin esittämisestä. Lüdtke on tutkinut esipuheita, sävellyksiä ja säveltäjän esittämistä koskevia ohjeita erittäin perusteellisesti. Ei-soivasta näkökulmasta Lüdtken tarkastelu vakuuttaa – hän on selvästikin tarkastellut lähteistöään äärimmäisen huolellisesti ja dokumentoinut kaiken perusteellisesti. Esittävän muusikon kannalta esittämäni kolme kysymystä kuitenkin murentavat huolestuttavalla tavalla kiinnostavan ja ansiokkaan tutkimuksen perustaa. Olisiko tutkijalla oltava mahdollisuus testata tulkintojaan käytännössä? Jos tätä ei pidettäisi tarpeellisena eli jos kysymys olisi pelkästä teoreettisesta tarkastelusta, mitä siinä näin ollen tarkasti ottaen tutkittaisiin? Kenelle se on suunnattu? Entä miksi Lüdtke silloin esittää konkreettisia musiikin muotoilun ohjeita, ilmeisesti esittäjille? Käy kuitenkin ilmi, että Karsten Lüdtke on urkuri, joka työssään kanttorina muun muassa johtaa vokaalisävellyksiä. Jää kuitenkin epäselväksi, miten hänen oma muusikon kokemuksensa vaikuttaa hänen *sprezzaturan* tarkasteluihinsa. Koska hän ei kuitenkaan tätä kokemusta artikuloi ja esimerkiksi hänen suhteensa tarkasteltavan ohjelmiston laulamiseen jää avoimeksi, on vaikea arvioida kokemuksen vaikutusta tutkimukseen.[654]

Laulajalta resitatiivin tai soolomadrigaalin temponkäsittely vaatii ratkaisuja, jotka suurelta osin liittyvät käytännön musisointitilanteisiin, työskentelyyn muiden muusikoiden kanssa. Ensinnäkin (1) on tarpeen ottaa huomioon continuoryhmä. Jo työskentely yhden continuosoittajan kanssa asettaa rajoja laulajan täydelliselle vapaudelle – jollei laulaja itse säestä itseään kuten laulajat (esimerkiksi Giulio Caccini) Monteverdin aikana usein tekivät. Jos continuoryhmä on yhtä soittajaa suurempi, laulajan vapaus on edelleen rajoitetumpi. Tätä voisi ehkä verrata kuvitteelliseen tilanteeseen, jossa kolme pianistia säestää liedlaulajaa yhtä aikaa. Entä voisiko resitatiivia säestävää continuoryhmää verrata jazztrioon, joka myös improvisoi säestyksen varsin niukan notaation pohjalta? Joskus continuoryhmä voi olla todella suuri. Esimerkiksi Denis Stevensin kokoama lista kaikista *Orfeon* partituurissa mainituista soittimista tuottaa continuosoittimien osalta seuraavanlaisen listan: 2 cembaloa, 3 arkkiluuttua, 3 bassogambaa, 2 arkkicitterniä, 2 positiiviurkua, 1 regaali, 1 harppu, jotka tosin eivät kaikki soita samanaikaisesti.[655] Näin suuria continuoryhmiä ei oman aikamme esityksissä juurikaan ole. Kuulemamme continuoryhmät eivät olekaan verrattavissa Monteverdin ajan vastaaviin.[656]

653 Lüdtke 2006, 88.

654 Karsten Lüdtke on toimii kanttorina Neuwiedin seurakunnassa Koblenzin lähistöllä. Hän on voittanut kansainvälisen Premio Battipaglia -urkukilpailun vuonna 2001. Tutkimuksensa esipuheessa hän mainitsee lähteneensä tutkimaan temponkäsittelyä barokkimusiikissa nimenomaan käytännön urku- ja cembaloharjoitusten myötä heränneiden kysymysten pohjalta.

655 Stevens 1968, iii.

656 Continuosta 1600- ja 1700-lukujen italialaisessa musiikissa ks. mm. Nuti 2007 ja Pölhö 1993. Valaiseva esimerkki continuosoittimien käytöstä laulumusiikin säestämisessä on Claudio Monteverdin madrigaali sooloäänelle ja yhdeksälle soittimelle *Con che soavità, labbra adorate,* jossa kolmeen ryhmään jaetut soittimet tukevat laulajaa yhdessä ja erikseen aina kunkin kohdan tekstin vaatimusten mukaan (Monteverdi 1926–1942, VII, 137–151).

Kaikissa musisointitilanteissa laulajan tulisi tehdä temponvaihdokset ja agogiset hienosäädöt siten, että jokainen säestävän ryhmän jäsenistä ei ainoastaan pysty seuraamaan laulajaa vaan pystyy myös tukemaan laulajaa ja viemään musiikkia eteenpäin. Ihanteellisesti continuoryhmällä ja laulajalla on yhteisymmärrys musiikin tapahtumisesta, jolloin kumpikin osapuoli omalta osaltaan kuljettaa laulaen puhumista eteenpäin. Koska resitatiivissa laulaen puhuttu teksti on kuitenkin keskeinen, laulajan on mahdollista ja ehkä jopa syytä toimia jonkinlaisena kapellimestarina, joka laulamisellaan johtaa continuoryhmää. Toisaalta laulajan olisi kuitenkin pyrittävä luomaan kuulijoille illuusio laulaen puhumisen luonnollisuudesta, joka *stile rappresentativon* kohdalla vaatisi *tactuksen* siirtämistä ainakin jossain määrin taka-alalle.

Toinen (2) huomioitava seikka on säveltäjän nuottikirjoituksen avulla ilmaisema käsitys kappaleesta. Monteverdin ajan säveltäjät ovat hyödyntäneet nuottikirjoitusta vaihtelevilla tavoilla, ja laulajassa nämä eri säveltäjien notaation käyttämisen tavat tuottavat erilaisia notaation noudattamisen tarkkuuden asteita. Monteverdi kuuluu säveltäjiin, joiden kohdalla notaation varsin tarkkakin noudattaminen on mahdollista ja mielekästä. On kuitenkin olemassa säveltäjiä, joiden notaation käyttämisen tapa on selvästi suurpiirteisempää ja siten vaatii laulajalta enemmän tulkintoja. Olisi kiinnostavaa pohtia lähemmin tätä notaation tarkkuuden aspektia esittäjän kannalta ja vertailla eri säveltäjien ratkaisuja notaation käytössä. Tässä tällaiseen vertailuun ei kuitenkaan ole mahdollisuutta, mutta keskityn – erityisesti luvuissa 7, 8 ja 9 – siihen, miten Monteverdin huomattavan yksityiskohtainen tapa käyttää notaatiota ilmenee laulajalle.

Kolmas (3) näkökohta koskee vapautta. Onko kyseessä täydellinen laulajan vapaus, jota ei mikään rajoita, vai onko kysymys vapaudesta tietyn järjestyksen puitteissa – vapautumista jostakin? Entä onko kyseessä vapaus vai lähinnä kuulijaa varten luotu vapauden illuusio?

Esittäjän vapaus ei missään nimessä merkitse mahdollisuutta tehdä mitä tahansa hetken mielijohteesta, vaan laulaja on periaatteessa vastuussa continuoryhmästä.[657] Jopa kuulijalle arvaamattomuuksina tai yllättävyyksinä välittyvien tapahtumien on oltava continuoryhmälle ymmärrettäviä ja seurattavissa olevia. Ymmärrettävyydestä huolehtiminen ei kuitenkaan merkitse kaiken suunnittelemista etukäteen ja sitoutumista harjoituksissa sovittuihin liikkeisiin. Sikäli laulaja toki on vapaa.[658] Pikemminkin kyse on laulajan ja continuoryhmän välisen kommunikaation hiomisesta harjoituksissa siten, että se toimii myös esitystilanteessa ehkä mahdollistaen kuulijalle vaikutelman esityksen täydellisestä vapaudesta.

Laulajan ja pedagogin kokemukseni mukaan on tosin hyvin helppoa pudottaa kokenutkin continuosoittaja kärryiltä eli laulaa rytmisesti ja tempollisesti niin arvaamattomalla tavalla – tai ehkäpä ”vapaasti” – että continuo on väistämättä lähes jatkuvasti myöhässä huolimatta kouristuksenomaisesta pyrkimyksestään osua soinnuille saman-

657 Opiskeluaikaisen kokemukseni mukaan tämän tapainen musiikin johtaminen ei kuulu laulajan koulutukseen. Muistan, miten koin pianistien ottavan vastuun musiikin liikkeestä, joka tuntui kantavan minua eteenpäin laulamisessani. Opettaessani laulajille barokkimusiikkia tunnistan tuon antautumisen säestyksen vietäväksi, joka ei barokkimusiikissa – tai epäilemättä missä tahansa musiikissa – kuitenkaan ole paras mahdollinen ratkaisu. Barokkiyhtyeessä laulaja on kamarimuusikko, joka tulee kannetuksi eteenpäin mutta myös itse vie musiikkia haluamaansa suuntaan.

658 Harpisti Andrew Lawrence-King totesi eräässä opetustilanteessa laulajien olettavan continuon pystyvän seuraamaan heitä kuin nämä tietäisivät täsmälleen, mitä laulaja ajattelee. Tämä tosin edellyttäisi Lawrence-Kingin mukaan sitä, että laulaja myös ajattelee jotakin – eikä vain ole arvaamattomalla tavalla vapaa.

aikaisesti laulajan kanssa. Laulajalle laulaminen näin toimivan continuon kanssa taas muodostuu raskaaksi, kun hänen täytyy ikään kuin odottaa jokaista sointua. Mikäli taas continuosoittaja tavalla tai toisella johtaa resitatiivia, laulajan vapaus on varsin suppea rajautuen lähinnä *tactuksen* iskujen lomassa tapahtuvaan. Vastaavanlainen vapauden rajautuminen tapahtuu, jos aivan kaikki sovitaan etukäteen ja työstetään valmiiksi harjoituksissa. *Sprezzaturalle* ei jää tilaa.

5.3.3 Koristeet ja diminuutiot

Koristeleminen on nuottikuvassa näkymättömän näkyväksi tekemisen erityisalue, jota käsitellään varsin laajasti esittämiskäytännön kirjallisuudessa.[659] Koristeiden tarkasteluissa ei useinkaan tehdä eroa sen välillä, tulevatko koristeet lauletuiksi vai soitetuiksi. Koristelut – tai nuottikuvassa olevien säveltasojen ja aika-arvojen lisääminen tai vaihtaminen toisiin – ovat yksi osa-alue, joka avaa laulajalle lähes rajattomat mahdollisuudet tehdä laulamastaan musiikista omansa, värittää sitä, muuttaa säveltäjän kirjoittamaa, painottaa ja tuoda esiin tiettyjä asioita sekä jättää toiset painottomammiksi.

Mikäli tutkimukseni kohteena olisi renessanssimusiikki, jossa diminuoinnin kulttuuri oli vahva, tai myöhäisempi barokkimusiikki, jossa *da capo* -aaria koristeluineen ja kadenssineen tuli keskeiseksi, improvisoitu koristeleminen vaatisi perusteellisen tarkastelun. Koristeleminen oli toki tärkeää myös Monteverdin ajan musiikissa, ja 1500- ja 1600-lukujen vaihteen diminuointioppaiden valottamat koristelemisen käytännöt ja periaatteet ovatkin suurelta osin sovellettavissa Monteverdin ajan musiikkiin.[660] Lisäksi Monteverdin ajan säveltäjiltä on säilynyt runsaasti sävellyksiä, joihin on nuotinnettu koristeita.

Monteverdin varhaisten oopperoiden resitatiivien esittämistä käsittelevässä tutkimuksessa koristelut saattaisi kuitenkin olla mahdollista sivuuttaa. Tällainen esittämisen keskeisen alueen poissulkeminen perustuu ensinnäkin musiikin ja laulutekstin välisen suhteen muuttumiseen ja toiseksi resitatiivin erityisasemaan kirjoitetun musiikin kentällä.[661] Lähden liikkeelle diminuointeihin kohdistetusta kritiikistä ja niissä Monteverdin elinaikana tapahtuneista muutoksista. Tarkastelen myös Claudio Monteverdin ja Giulio Caccinin nuotintamia koristeluja ja niiden merkitystä esittäjälle sekä laulajalta koristelujen tuottamiseen vaadittua ominaisuutta, *dispositionea*. Lopuksi keskityn keskeiseen uuden italialaisen laulumusiikin koristelua käsittelevään lähteeseen, Christoph Bernhardin traktaattiin, ja pohdin koristelujen sijaa Monteverdin ja hänen aikalaistensa resitatiiveissa.

659 Esimerkiksi perinteikäs Robert Doningtonin *The Interpretation of Early Music*, joka on julkaistu ensi kerran vuonna 1963, omistaa koristelulle 130 sivua, enemmän kuin millekään muulle käsitellylle osa-alueelle (Donington 1989). Myös tuoreempi, Frederick Neumannin *Performance Practices of the Seventeeth and Eighteenth Centuries* (1993) käyttää koristeiden käsittelyyn 250 sivua, lähes puolet koko tekstin määrästä. Neumann on myös omistanut kokonaisen kirjan koristelulle (Neumann 1983).

660 Diminuointioppaita julkaisivat muun muassa Silvestro di Ganassi (1959/1535), Adrian Petit Coclico (1982/1552), Diego Ortiz (1986/1553), Hermann Finck (1979/1556), Giovanni Camillo Maffei (1982/1562), Girolamo dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1976/1585), Lodovico Zacconi (1982/1592), Giovanni Luca Conforto (1593 tai 1603), Giovanni Battista Bovicelli (1957/1594) sekä Franceso Rognoni (1987/1620). Ks. renessanssidiminuutioista ja niiden alkuperäislähteistä mm. Brown 1976.
Usein oppaissa kartoitettiin erilaisia melodialinjan koristelun vaihtoehtoja esimerkiksi intervallien, sävelkulkujen ja kadenssien koristelua avaavin runsain esimerkein. Lisäksi oppaissa on usein esimerkkejä tunnettujen säveltäjien madrigaaleista ja moteteista, joissa yleensä yksi stemma, joskus myös kaikki, on diminuoitu runsaasti.

661 Tässä luvussa diminuointien ohittaminen näkyy muun muassa niiden tarkastelun siirtymisenä osittain alaviitteisiin.

Diminuointia kritisoitiin jo 1400-luvulla siitä, että se hämärsi polyfonian ja vaikeutti lauletun tekstin ymmärtämistä.[662] Ennen 1500-luvun loppua koristeet olivat yleensä improvisoituja ja erittäin runsaita, eikä niillä useinkaan ollut paljoakaan yhteyttä tekstiin, sen painollisiin ja painottomiin tavuihin.[663] Monteverdin elinaikana, 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa diminuoinnissa tapahtui kuitenkin varsin perustavan laatuisia muutoksia.

Ensimmäinen muutos koski tekstin huomioimista koristelussa, jota toki edelleen pidettiin tarpeellisena vaihtelevuuden vuoksi. Tavujen pituudet vaadittiin otettavan huomioon diminuoidessa, ja sanojen pilkkominen koristeilla kiellettiin. Sanoista oli saatava selvää koristeluista huolimatta, ja tekstin sijoittamista koristeluihin oli syytä pyrkiä harkitsemaan huolellisemmin.[664] Vakavaa tekstiä ei tullut koristella juoksutuksilla, vaan *accentoilla*[665] ja valittavalla äänensävyllä, kun taas iloiseen tekstiin sopivat vaihtelevissa aika-arvoissa liikkuvat *passaggi*.[666]

Toinen muutos oli painopisteen siirtyminen laajoista, lähes koko melodialinjan peittävistä diminuutioista kohti pienempiä, usein stereotyyppisiä koristeita.[667] Tällaisia olivat esimerkiksi Caccinin esipuheessa tärkeänä pitämä *esclamazione* eli pitkällä äänellä monin eri tavoin suoritettava, dynamiikan ja äänen alukkeen säätelyyn (erilaiset alukkeet, diminuendo, crescendo, *messa di voce*) perustuva koriste, *trillo* eli nopea tai nopeutuva säveltoistotrilli, *gruppo* eli nopea kahden sävelen vuorottelu, ja *intonazione* eli tulo ääneen eräänlaisen liukuheleen kautta. Vaikka Caccini pyrki esipuheessaan nuotintamaan jotkin näistä (muun muassa *trillo* ja *gruppo*), ne ovat rytmisen ja dynaamisen moninaisuutensa takia suurelta osin nuotintamisen tavoittamattomissa.

662 Vuonna 1474 Conrad von Zabern väitti, että koristelut tuhoavat kuulijan hartaudentilan ja aiheuttavat sekaannusta kuorossa (von Zabern 1474, ks. MacClintock 1982, 13). Myös Hermann Finck sanoi vailla opettajaa opiskelleiden laulajien pilaavan koristeillaan mitä kauneimmat laulut samoin kuin nuori koiranpentu repii rievut kappaleiksi (Finck 1556, ks. MacClintock 1982, 63). Lodovico Zacconi (1596) vaati laulajilta koristeiden täydellistä hallitsemista tai niiden jättämistä pois, mikäli täydellisyys ei ollut mahdollista. Pieninkin kuulijoiden havaitsema virhe nimittäin pilaisi sen, mikä olisi kaunista sellaisenaan. (Zacconi 1596, ks. MacClintock 1982, 69.) Pietro della Valle (1640) valitti tenori Giuseppinon (mahdollisesti paavin kapellin laulaja Giuseppino Cenci) diminuutioista: "… yleensä hän lisäsi diminuutioita sellaisiin paikkoihin, joihin ne eivät sopineet. Koskaan ei voinut sanoa, oliko hänen laulamisensa tarkoitus olla surullista vai iloista, sillä se kuulosti aina samalta – tai pikemminkin se oli aina iloista, sillä hän lauloi aina niin kovin monta nuottia ja nekin nopeasti. Ja olen varma, ettei hän itsekään tiennyt, mitä nuo nuotit olivat." (della Valle 1640, ks. Fortune 1986.) Della Vallen monodian laulamisen näkökulmasta esittämää kritiikkiä voidaan Hillin mukaan pitää sikäli kohtuuttomana, että Giuseppino edusti laajalti hyväksyttyä koristelemisen käytäntöä, joka perustui polyfonisen madrigaalin esittämiskäytäntöihin (ks. Hill 1997, 199). Tämän musiikin tekemisen tavoitteet ja käytännöt olivat toiset kuin monodian laulamisen vastaavat.

663 Esimerkiksi Girolamo dalla Casan diminuutiot Cipriano de Roren madrigaalin *Beato me direi* sopraanostemmaan vuodelta 1584 osoittavat, että painollisten ja painottomien tavujen ero ei ollut keskeinen koristelujen sijoittamisen peruste. (Dalla Casa 1980, Libro secondo, 30). Olen tarkastellut dalla Casan *Beato me direi* -madrigaalin diminuutioita ja niiden suhdetta tekstiin toisaalla (Järviö 1998, 173).

664 Nämä pyrkimykset ovat havaittavissa ajan teksteissä, esimerkiksi Giovanni Battista Bovicellin esipuheessa vuonna 1594 julkaistuun diminuutio-oppaaseensa (Bovicelli 1957). Käytännössä ylenmääräinen ja tekstiä huomioimaton diminuointi ilmeisesti jatkui huolimatta Bovicellin kaltaisten kirjoittajien toiveista ja joiltakin osin muuttuneesta käytännöstä.

665 *Accento* viittaa tässä yksittäiseen, pieneen koristeeseen, jonka avulla liitetään toisiinsa kaksi pidempää nuottia, usein kevyen, sivusävelenomaisen eleen avulla. Se ei ole helposti määriteltävissä tai nuotinnettavissa. Joka tapauksessa se usein sisältää pisteellisiä rytmejä. *Accenti* olivat Zacconin mukaan erityisen käyttökelpoisia sellaisissa tilanteissa, joissa *passaggi* ei olisi sopiva ratkaisu, esimerkiksi erityisen tunnepitoisten sanojen kohdalla. (Carter, Stewart A. 2007.)

666 Bovicelli 1957, 7–16. *Accento* viittaa yksittäiseen, edellisessä viitteessä kuvattuun koristeeseen, mutta sanaa käytetään myös yleisnimityksenä pienille, usein stereotyyppisille koristeille, kun taas *passaggi* viittaa laajempiin, usein asteittain eteneviin juoksutuksiin tai muihin diminuutioihin.

667 Koristeista ja diminuutioista ks. myös Elliott 2006, 21. Myöhemmin muun muassa Johann Joachim Quantz (1985, 91) kutsui näitä kahta ryhmää nimillä *wesentliche Manieren* (pienet, stereotyyppiset koristeet, joiden pois jättämistä saatetaan pitää suoranaisena virheenä, esimerkiksi myöhäisemmän barokkimusiikin appoggiatura ja siihen liittyvä trilli) sekä *willkürliche Veränderungen* (vapaavalintaiset, laajemmat muutokset melodialinjaan).

Kolmas muutos koski koristeiden merkitsemistä nuottikuvaan. Kun koristeet aiemmin olivat olleet lähes täysin improvisoinnin varassa, Caccini ja hänen aikalaisensa alkoivat kirjoittaa diminuutioita nuottikuvaan sekä käyttää symboleita tai lyhennyksiä pienten ornamenttien merkitsemisessä. Giulio Caccini ilmoittikin vuonna 1614 toisen kokoelmansa omistuskirjoituksessa keksineensä tavan esittää musiikkia niin kuin se on kirjoitettu.[668] Caccini mainosti, että kokoelman avulla kaikki tämän taiteen hienoudet voitiin oppia, vaikka ei koskaan olisi kuullut säveltäjän laulavan. Kuten Caccini omistuskirjoituksessaan toteaa, laulut oli varustettu diminuutioilla, tremoloilla, trilloilla ja uusilla efekteillä sellaista varten, joka perusteellisen harjoittamisen myötä halusi tulla soololaulun ammattilaiseksi.[669]

Laulamisen kulttuurissa kasvaneet ammattimuusikot eivät todennäköisesti tällaisia auki kirjoitettuja koristeluja tarvinneet, vaan he keksivät edelleen omansa. Eikä koristelujen kirjoittaminen nuottikuvaan sitä paitsi välttämättä lainkaan merkinnyt sitä, että juuri nuo kirjoitetut koristelut olisi laulettava. Pikemminkin kysymys oli jonkinlaisesta esimerkistä, jolla säveltäjä osoitti koristelua kaipaavan kohdan ja antoi yhden mallin tuohon kohtaan sopivasta koristeesta. Säveltäjien nuotintamien koristeiden ohella esipuheet olivat yksi väline koristelemisen taidon opettamiseen sekä sanoin että esimerkein. Caccinin toisen laulukokoelman mainos siitä, että kaikki voivat oppia laulamaan hyvin ja tyylikkäästi näiden nuottien avulla, sen sijaan viitannee mahdollisesti siihen, että hän halusi saada kokoelmiaan myydyksi erityisesti harrastelijoille, joilla ei ollut taitoa erottaa tyylikkäitä koristeita epätyylikkäistä tai kehittää omiaan.[670] Ammattimuusikkouden ja *sprezzaturan* kanssa tällä siis ei todennäköisesti ollut mitään tekemistä, sillä Caccinin ajan ammattimuusikot epäilemättä tiesivät että taitoa ei opita oppaista vaan hyvän opettajan johdolla opiskelemalla. Todennäköisesti he myös ymmärsivät, että kirjoitetussa ja nuotinnetussa ei koskaan ollut kysymys *sprezzaturasta*.

Tekstin selkeää ja voimallista ilmaisua ensisijaisen tärkeänä pitänyt Giulio Caccini valittaa ensimmäisen kokoelmansa esipuheessa sitä, että laulajat eri puolilla Italiaa esittävät hänen laulujaan riekaleiksi revittyinä ja pilattuina, mielivaltaisin juoksutuksin ja koristeluin varustettuina. Hän toteaa, että koristelujen paljous sekä lyhyillä että pitkillä tavuilla aiheuttaa sen, että yksikään sana ei tule ymmärretyksi. Koristelut ovat pikemminkin kutittelua sellaisten korville, jotka tuskin ymmärtävät, mistä affektiivisessa laulamisessa on kysymys. Jos ymmärtäisivät, juoksutuksia epäilemättä inhottai-

668 Caccini 1978. Wiley Hitchcock ei tosin pidä tätä uutuutena, sillä yksi jo Caccinin ensimmäisen kokoelman radikaaleimmista piirteistä oli nimenomaan koristeiden nuotintaminen tarkasti (Hitchcock 1974, 455).

669 Caccini 1978. (”… ma quelle considerazioni, che hò messo insieme intorno al modo del ben cantare, da potersi apprendere ogni sua squisitezza dà gli scritti…” Nimisivu: ”… Nelle quali si dimostra, che da tal Maniera di scrivere con la pratica di essa si possano apprendere tutte le squisitezze di quest’Arte, senza necessità del Canto dell’Autore, Adornate di Passaggi, Trilli, Gruppi, e nuovi affetti per vero esecizio di qualunque voglia professare di cantar solo.”) Omistuskirjoitus on varsin odottamaton ottaen huomioon Caccinin ensimmäisessä kokoelmassaan esittämät laulajan taitoa koskevat huomiot. Eikö kysymyksessä ollutkaan pitkän harjoituksen myötä kehittynyt taito, jossa keskinkertaisuudella ei ollut sijaa, kuten Caccini toteaa: ”Quest’arte non patisce la mediocritá, e quanto più squisitezze per l’eccelenza sua sono in lei, con tanta più fatica, e diligenza le dovemo noi professori di essa ristrovare con ogni studio, & amore…” (Caccini 1987.)

670 Caccini oli ilmeisen kunnianhimoinen mies, mikä ilmeni muun muassa hänen päätöksessään kieltää oman ”tallinsa” laulajia esittämästä Jacopo Perin musiikkia tämän oopperassa *Euridice* (1600). Sen sijaan Caccini sävelsi itse ne osuudet, jotka nämä lauloivat. Caccini myös kiirehti oman *Euridice*-oopperansa painatusta siten, että se tuli painetuksi kuukautta ennen Perin vastaavaa – mahdollisesti pyrkimyksenään julistaa itsensä uuden tyylin keksijäksi. (Ks. Hitchcock 1970, 8.)

siin, sillä Caccinin mukaan ei ole olemassa mitään affektiiviselle ilmaisulle vihamielisempää.[671]

Säveltäjän, esimerkiksi Caccinin soolomadrigaaleihinsa kirjoittamat koristelut keskittyvät tyypillisesti aivan tiettyihin kohtiin kappaletta. Caccini säästi laajemmat *passaggi* (annetun melodian pohjalta improvisoidut tai osittain improvisoidut juoksutuskuviot) tavallisesti säkeiden – ja erityisesti viimeisen säkeen – penultimalle, jossa ne eivät hämärtäneet sanojen merkitystä. Kyseessä voidaan sanoa olevan jonkinlainen virtuoosikadenssin edelläkävijä, ja nämä varhaisbarokin uloskirjoitetut *passaggi* osuivatkin usein nimenomaan *clausulalle* eli kadenssille.[672] Myös basso continuo vaikutti koristelujen muotoutumiseen: vahvan bassolinjan päälle muodostuvasta dissonanssista tuli entistä kiinnostavampi, tietoisesti käytetty elementti myös koristeluissa. Lisäksi 1500-luvun diminuutioiden tasaisin aika-arvoin virtaavat melodialinjat vaihtuivat rytmisesti monipuolisempiin kuvioihin (esim. pisteellisyys, myös lombardialainen), joiden avulla haluttiin välittää vaikkapa nyyhkyttäviä tai huokailevia vaikutelmia.[673]

Kuuluisa esimerkki uloskirjoitetuista diminuutioista Monteverdin *Orfeo*-oopperassa on Orfeon "Possente spirto", vetoomus Manalan lautturi Carontelle. Kyseessä on aaria, jonka eri tavoin soitinnetut (viulut, sinkit, harppu, jouset) osat perustuvat löyhästi samaan bassolinjaan. Partituurissa on kaksi versiota laulustemmasta: koristelematon ja Monteverdin itse koristelema. Collinsin ja Carterin mukaan aaria on äärimmäinen esimerkki tavasta, jolla runoilija-muusikot aikaisemmin improvisoivat koristeluja – tässä varhaisbarokkityyliin.[674] Kyseisen aarian koristeet ovat askarruttaneet useita Monteverdin musiikin tutkijoita.[675]

Buttin mukaan modernit laulajat turvautuvat Monteverdin kirjoittamaan versioon usein siksi, että kokevat itsensä epävarmoiksi ornamentoinnissa.[676] He myös saattavat uskoa sen olevan ainoa vaihtoehto. Monteverdin aikana näin ei kuitenkaan välttämättä ole ollut. Sen sijaan koristelematon melodialinja olisi ollut jonkinlainen kehys, jonka puitteissa esittäjä saattoi rakentaa oman versionsa. Monteverdin tarjoama versio kertoi laulajalle aarian kaipaavan koristeluja, ja hän antoi yhden esimerkin mahdollisesta versiosta. Laulajalla ei Whenhamin mielestä kuitenkaan ollut minkäänlaista velvollisuutta noudattaa Monteverdin esimerkkiversiota.[677] Tässä Whenham on täysin samaa mieltä Nigel Fortunen kanssa, joka jo vuosikymmeniä aikaisemmin totesi, että koristelematon versio oli tarkoitettu niille, jotka eivät pitäneet diminuutioista tai sitten olivat tarpeeksi taitavia tuottaakseen omat diminuutionsa. Koristeltu versio taas oli tarkoitettu niille, jotka pitivät diminuutioista mutta eivät hallinneet niiden tyylinmukaista tuottamista.[678]

Koristeiden laulamiseen vaadittiin ominaisuutta nimeltä *dispositione* (tai *disposizione*) *di voce*, joka viittaa koristeiden artikuloimiseen kurkusta verrattain pienellä il-

671 Caccini 1987.
672 Kadenssi viittaa tässä yksinkertaisesti lopukkeeseen, joka jo Monteverdin aikana saatettiin koristella runsaastikin.
673 Collins & Carter 2007.
674 Collins & Carter 2007.
675 Collinsin & Carterin (2007) ohella myös John Whenham (1986), Nigel Fortune (1985) ja John Butt (2002) ovat tarkastelleet nimenomaan tämän aarian aukikirjoitettuja koristeita.
676 Butt 2002, 110.
677 Whenham 1986, 69.
678 Fortune 1985, 217.

manpaineella.[679] Laulettuja koristeita kutsuttiin myös nimellä *gorgia* (it. kurkku). Robert Greenleen mukaan diminuutio-oppaissa uloskirjoitettujen koristeiden laulaminen vaatii tämän päivän näkökulmasta häkellyttävää tekniikan helppoutta.[680] Usein diminuutioissa on kvartteja, kvinttejä, oktaaveja ja muita laajoja intervalleja keskellä pitkiä juoksutuksia, jotka olisi ilmeisesti tarkoitus laulaa antamatta periksi temposta.[681] Juoksutukset etenevät kuudestoista- ja jopa kolmaskymmeneskahdesosanuotein. Monteverdin ajan laulajien *dispositione* mahdollisti koristeiden artikuloinnin selkeästi huolimatta niiden nopeasta temposta, ja muun muassa Zacconi nimenomaan vaati koristeiden selkeää artikulaatiota. Selkeydelläkin oli toki rajansa, eikä artikulaation liiallinen katkonaisuus ollutkaan suotavaa.[682]

Dispositione oli osin riippuvainen laulettavasta vokaalista, ja avoimia vokaaleja (a, o ja e) pidettiin suljettuja (i ja u) toimivampina koristeluissa. Koristelun harjoittelu alkoi pienistä ornamenteista kuten *trillo*, *tremolo* ja *gruppo*. Laulajat, joilla ei *dispositionea* ollut, saattoivat yrittää korvata sen epäsopiviksi katsotuilla tempuilla, kuten laulamalla konsonanttialkuisia tavuja (gnu, ga, bi, vi, si, tur, bar, bor jne.) pelkän vokaalin sijaan.[683] Koristelujen artikuloinnissa ilmeisesti kokeiltiin monenlaisia tekniikoita. Muun muassa Mersenne tuomitsi tavat, joissa pyritään tuottamaan nopeat nuotit vatsasta, minkä Greenlee ymmärtää viittaavan koristeiden artikuloimiseen palleasta, raskaammalla mekanismilla. Laulajat epäilemättä käyttivät tuota tekniikkaa jo 1600-luvulla, mutta Greenleen mukaan tällainen moderni tekniikka on kuitenkin usein riittämätön diminuutioiden ja pikku koristeiden laulamiseen. Tuloksena on koristeita, joita ei artikuloida lainkaan, eikä kappaleissa vaadittava tempo lauluteknisistä syistä yleensä ole mahdollinen.[684]

Richard Wistreich pohtii virheellisiä diminuutioiden laulutapoja suhteessa modernin laulutekniikan sanastoon. Hän pitää tärkeänä erottaa toisistaan, missä äänen artikulointi tapahtuu – kurkussa tai rinnassa (tai palleassa) – ja mitkä lauluäänen rekisterit ovat (rinta- ja päärekisteri) käytössä. Hänen mukaansa koristeiden kurkussa artikuloimisessa ei suinkaan ole kysymys tuettomasta laulamisesta, vaan hengitysilman tuella tuotetun legatolinjan artikuloimisesta kurkussa. Äänen tuottamiseen ja pitkien fraasien laulamiseen tarvitaan tuettua hengitystekniikkaa, mutta koristeiden artikuloimista varten tarvitaan kurkunpään hienovaraista hallintaa.[685]Äärimmäinen esimerkki virheellisestä koristelujen laulamisesta on Francesco Rognonin kuvaus laulajista, jotka

679 Carter, Stewart A. 2007.

680 Greenlee 1987. Laulutekniikan kehityksen tarkastelu esimerkiksi varhaisten ja myöhäisempien äänitteiden avulla on kokonainen oma tutkimuskenttänsä, johon ei tässä ole mahdollisuutta mennä.
Sanfordin mukaan kurkkuartikulaatio oli olemassa ainakin keskiajalta lähtien, ja se saavutti huippunsa 1580-luvulla muun muassa Ferraran virtuoosilaulajattarien *gorgia*-tekniikkaa hyödyntävässä laulussa. Italialaisten lisäksi myös ranskalainen Bacilly kirjoitti tästä tekniikasta vielä 1600-luvun jälkipuolella kutsuen sitä nimellä *disposition de la gorge*. Sanford pitää kurkkuartikulaatiota olennaisena 1600-luvun esittämisen tekniikkana, erityisesti siksi, että se helpottaa tämän musiikin laulamista. (Sanford 1995.)

681 Tosin edellä tarkasteltu Karsten Lüdtken (2006) tutkimus viittaa siihen, että tempoa voitiin käsitellä vapaasti ja joustavasti myös juoksutuksissa.

682 Greenlee 1987.

683 Tästä varoittaa ainakin Francesco Rognoni vuonna 1620: "Hyvä laulaja näkee vaivaa suorittaakseen laajat koristelunsa (*passaggi*) vokaaleilla, ei kuten tekevät jotkut, jotka tarttuvat sellaisiin tavuihin kuin gnu, gu, bi, vi, si tur, bar, bor ja muita samanlaisia; tätä on vältettävä; sillä ei voi kuulla mitään pahempaa." ("Il buon Cantore s'avvertirà di portar' i suoi passaggi sopra le vocali, e non come fanno alcuni, che passeggiando pigliano simil sorte di sillabe, come queste, gnu, gu, bi, vi, si tur, bar, bor, & altre simili, bisognerà fuggirle, perché non si può sentir di peggio.") (Rognoni 1987, vi.)

684 Greenlee 1987.

685 Wistreich 1994.

laulavat *gorgie* maurilaiseen tyyliin, aivan kuin he nauraisivat ja yrittäisivät näyttää, montako hammasta heillä on suussaan.[686] Richard Wistreichin mukaan tässä on kysymys nimenomaan tuettomasta laulamisesta yhdistettynä kurkkuartikulaatioon, jonka tuloksena on epämiellyttävä vuohenpäkätystä muistuttava laulutapa.[687] Ranskalaisissa lähteissä vuohenpäkätykseen tosin verrattiin laajaa, ei-toivottua vibratoa, josta käytettiin nimitystä *chevrotement*.[688]

Monteverdi mainitsee koristelujen laulamisen muutamassa kirjeessään, joissa hän arvioi laulajien sopivuutta tiettyihin rooleihin. Mantovalaisella Rapallinolla oli säveltäjän mukaan jonkin verran *trilloa* ja muutamia *gorgie*.[689] Nuori bolognalainen laulaja taas tekee Monteverdiin jonkinasteisen vaikutuksen koristeillaan: ”hän laulaa *gorgie* oikein hyvin ja hänellä myös on jonkinmoinen *trillo*”.[690] Monteverdi myös erittelee kahta virheellistä koristelujen laulamisen tapaa, joista ensimmäisessä vailla tukea lauletut *gorgie* jäävät liian irrallisiksi ja koviksi ja toisessa artikuloimattomasta laululinjasta ikään kuin tulee yksi jatkuva vokaali. Ilmeisesti jälkimmäiseen syyllistyi nuori basso, Giovanni Battista Bisucci, jonka kohtuuttomat palkkiovaatimukset oli Monteverdin hämmästykseksi kuitenkin jo hyväksytty Mantovassa.[691]

Koristeleminen siis jatkui monelta osin renessanssista periytyvin tavoin, joskin myös muutoksia käytännöissä tapahtui. Tarkastelemani esimerkit koristeluista italialaisessa varhaisbarokin laulumusiikissa ovat kuitenkin liittyneet aarioihin ja soolomadrigaaleihin. Koska tutkimukseni kohteena on resitatiivien esittämiskäytäntö, esitin jo luvun alussa oletuksen mahdollisuudesta sivuuttaa koristelut resitatiivien kohdalla.

Tämän oletuksen vahvistamiseksi on syytä konsultoida lähteitä, joissa ero yksinlaulumusiikin eri lajien (resitatiivi, soolomadrigaali, sooloaaria) välillä otetaan huomioon koristelujen määrää ja laatua arvioitaessa. Tämä edellyttää siirtymistä pois Italian maaperältä, Saksaan, jossa italialainen ja italialaiseen tyyliin sävelletty musiikki kukoisti.[692] Samalla herää kuitenkin kysymys koristelujen määrittelystä: Ajatellaanko koristeluksi ainoastaan säveltäjän kirjoittamien sävelten muuttamiseen johtava diminuointi, isompien aika-arvojen jakaminen pienemmiksi vai voisiko koristelussa lisäksi olla kysymys jostakin nuotintamisen täysin ulottumattomissa olevasta: äänenvoimakkuudesta, äänenväristä, vibratosta, tekstin sijoittamisesta laululinjaan, laulettavien sanojen merkityksen huomioimisesta?[693]

Erilaisia italialaisen musiikin laulamisen tapoja (*Manier*) ja niihin sopivia koristeita

686 Rognoni 1987, VI.

687 Wistreich 1994.

688 *Chevrotement'ista* kirjoittivat tai sitä vastaavaan ilmiöön viittasivat muun muassa Rognoni (1987/1620), Bernhard (n. 1657), Falck (1688), Fuhrmann (1706), Bacilly (1668) ja Rameau 1760 (ks. Moens-Haenen 1988, 32–34).

689 Ks. Stevens 1995, 321.

690 Ks. Stevens 1995, 336.

691 Ks. Stevens 1995, 346.

692 Saksalainen musiikki alkoi saada paljon vaikutteita Italiasta 1500-luvun jälkipuolelta lähtien. Esimerkiksi Münchenissä työskenteli vuodesta 1557 lähtien nuori Orlando de Lasso, jonka johdolla herttua Albrecht V:n kapelli tuli kuuluisaksi ja jonka musiikkia kuultiin myös Wienissä, Augsburgissa ja muualla Euroopassa (Fenlon 1989, 245–248). Italialaiset musiikin innovaatiot kuten monodia, kenraalibasso ja *concertato*-periaate omaksuttiin saksalaisilla alueilla nopeasti, mistä kertoo esimerkiksi Lodovico Viadanan *Concerti ecclesiastici* -kokoelman (1602) valtava suosio Saksassa ja sitä jäljittelevät saksalaiset sävellyskokoelmat ja italialaista tyyliä avanneet tekstit (mm. Johann Hermann Scheinin *Opella nova* -kokoelmat vuosilta 1618 ja 1626 ja Venetsiassa Monteverdinkin johdolla opiskelleen Heinrich Schützin vokaalimusiikkisävellykset sekä Michael Praetoriuksen ja Christoph Bernhardin traktaatit) (Bianconi 1987, 134–147).

693 Elävässä esityksessä tuotettujen improvisoitujen diminuutioiden tarkka nuotintaminen mielekkäällä ja luettavissa olevalla tavalla ei tosin sekään ole mahdollista. Kyseessä on aina jonkinlainen likiarvo.

kuvasi 1650-luvulla saksalainen Christoph Bernhard. Huolimatta Bernhardin laulamista käsittelevän traktaatin *Von der Singe-Kunst oder Manier* näennäisestä suppeudesta se on täynnä oivaltavia yksityiskohtia. Bernhardin traktaatti onkin Caccinin ja Bovicellin ohella ehdottomasti keskeisin italialaisen tyylin koristelun opas. Merkittävintä siinä on kuitenkin Bernhardin esittämä laulamisen tapojen jako, jonka avulla saattaisi olla mahdollista perustella resitatiivien koristelematta jättäminen.[694]

Bernhardin mukaan oli olemassa kaksi laulamisen tapaa, joista ensimmäinen (1) pysyy nuottien parissa ja toinen (2) muuttaa niitä. Ensimmäinen tapa jakautuu edelleen kahteen tapaan, joista ensimmäinen (1a), *cantar sodo* (tai *alla Romana*) on yksinkertainen tai tasainen laulaminen, introvertti, pidättyväinen laulaminen. Toinen (1b) on *cantar d'affetto* (tai *alla Napolitana*), jossa teksti otetaan huomioon huolehtimalla sekä moitteettomasta ääntämyksestä ja tekstin selkeästä tuottamisesta että sanojen merkityksestä. Tavoitteena on laulaminen, jossa affektit ovat läsnä. Viimeinen laulamisen tapa (2), jossa poiketaan kirjoitetuista nuoteista, on *cantar passaggiato* (tai *alla Lombarda*). Kyse on edellä tarkastelluista diminuutioista, runsaiden kahdeksas- ja kuudestoistaosajuoksutusten lisäämisestä koristelemattomaan stemmaan.[695]

Jokaiseen näistä laulamisen tavoista kuuluvat omat eleensä. Resitatiivin kohdalla keskeisiksi tullevat nimenomaan kaksi ensin mainittua laulamisen tapaa: *cantar sodo* ja erityisesti *cantar d'affetto*. Mikäli noudatamme Caccinin ohjeita ja esimerkkiä, kolmas, *cantar passaggiato* tulee kysymykseen lähinnä tärkeillä kadensseilla ja erityisen painollisilla tavuilla, jos resitatiivissa silloinkaan.

Cantar sodon eleitä ovat Bernhardin mukaan (1) *fermo* eli äänen pitäminen vakaana, myös vanhuuden myötä ääneen tulevan huojunnan välttäminen, (2) *forte*, (3) *piano*, (4) *trillo* eli säveltoistotrilli, (5) *accento* (vaikeasti määriteltävä tai nuotinnettava koriste, joka usein sisältää pisteellisen rytmin ja jonka avulla usein liitetään yhteen kaksi pidempää säveltä – jonkinlainen kevyt sivusävel), (6) *anticipatione della syllaba* eli melodian ja rytmin muuntaminen siten, että tekstin seuraava tavu siirtyy aikaisemmaksi), (7) *anticipatione della nota* eli melodian seuraavan sävelen ennakoiminen, (8) *cercar della nota* (moninaisia tapoja lähestyä säveltä epäsuoraan sen lähisävelen kautta) ja (9) *ardire* (*tremolo* kadenssin viimeisellä sävelellä, ei kuitenkaan kappaleen viimeisellä sävelellä, mahdollisesti meidän vibratoksi kutsumamme koriste).[696]

Resitatiivin laulamisen kannalta kiinnostavin laulamisen tapa on *cantar d'affetto* (tai *Napolitana*), laulajalle erityinen musiikin esittämisen tapa. Siinä ei kuitenkaan ole ensinkään kysymys koristeista, vaan tekstin laulamisen tavasta. Bernhardin mukaan myös instrumentalistit pystyvät jossakin määrin soveltamaan tätä omaan soittoonsa. *Cantar d'affetton* perusta on tekstin huomioiminen ja äänen muuntaminen tekstin mukaan. Tekstin huomioiminen tapahtuu kahdella tavalla: ensinnäkin huolehtimalla sanoista sinänsä, niiden oikeasta ääntämisestä, ja toiseksi sanojen merkityksestä, jota Bernhard pitää näistä kahdesta tärkeämpänä.[697]

694 Bernhard n. 1657, ks. Müller-Blattau 2003. Christoph Bernhard matkusti työnantajansa tuella kahdesti Italiaan hankkimaan kokemusta italialaisesta musiikista, muusikoista ja laulutekniikasta ja työskenteli myös Dresdenissä italialaisten muusikoiden kanssa.

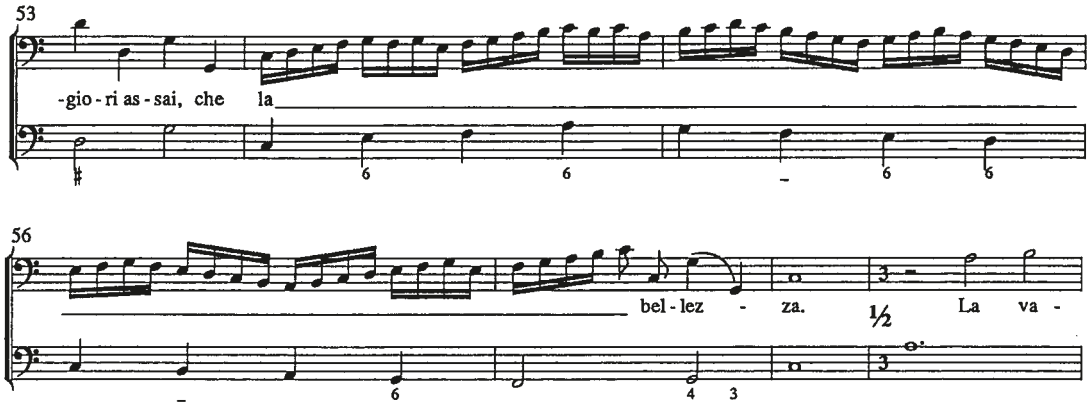
695 Müller-Blattau 2003, 13–16.

696 Bernhard n. 1657, ks. Müller-Blattau 2003, 31–36.

697 Bernhard n. 1657, ks. Müller-Blattau 2003, 36.

Kolmannesta, diminuoivasta laulamisen tavasta (*cantar passagiato* tai *alla Lombarda*) Bernhard huomauttaa, että diminuutioita tulisi käyttää säästeliäästi, sillä runsas diminuointi on rasittavaa niin laulajalle kuin kuulijoillekin. Diminuutiot eivät saa ulottua liian korkealle tai matalalle, eivätkä äänenkuljetuksen virheet myöskään ole sallittuja. Laulajan olisi lisäksi vältettävä epämukavia hyppyjä ja vaikeita intervalleja, jotka ovat soittaen helpompia kuin laulaen. Bernhard itse antaa varsin vähän esimerkkejä diminuutioista.[698] Runsaasti esimerkkejä niistä on kuitenkin edellä mainituissa 1500- ja 1600-luvun lähteissä.

Miten resitatiivi (tai nimenomaan Monteverdin *stile rappresentativo*) sijoittuu näiden laulamisen tapojen – ja erityisesti koristelemisen – kenttään? Onko koristelemisella mitään sijaa resitatiivin laulamisessa? Mauro Calcagno näkee selkeän eron aarioiden ja resitatiivien välillä, mitä tulee koristelemisen runsauteen. Kun 1600-luvun säveltäjät resitatiiveissaan pyrkivät jäljittelemään sanojen merkityksiä mahdollisimman tarkasti, aarioissa he jättivät ne lähes huomiotta. Näin musiikin suhde tekstiin realisoitui kahdella täysin erilaisella tavalla: tekstin puhumisen tavan ja merkityksen huolellisena huomioonottamisena (resitatiiveissa) ja toisaalta sen sivuuttamisena ja peittymisenä laulajien virtuoosisuuden alle (aarioissa). Yleisön mielenkiinto ja ihailu kohdistui 1600-luvun loppuun mennessä yhä enenevässä määrin puhtaaseen vokaalisuuteen, pitkiin diminuutioihin usein sellaisilla sanoilla (esimerkiksi artikkeleilla tai apuverbeillä), jotka merkityksensä puolesta eivät oikeastaan ”vaatineet” koristelua.[699]



Esimerkki 12: Senecan melisma la-artikkelilla (Poppean kruunaus, I näytös, 6 kohtaus).[700]

Kysymys diminuutioiden tarpeellisuudesta tai merkityksellisyydestä ei kuitenkaan ratkea yhdistämällä merkityksettömät diminuutiot yksioikoisesti virtuoosiaarioihin ja niiden pois jättäminen resitatiiveihin. Esimerkiksi vilkasta keskustelua herättänyt Senecan puhumassa oleva melisma ”la”-artikkelilla Monteverdin *Poppean kruunauksessa* (ks. esimerkki 12) saattaa olla tuolla merkityksettömällä sanalla juuri siksi, että näin

698 Bernhard n. 1657, ks. Müller-Blattau 2003, 37–39.
699 Calcagno 2003, 463–465.
700 Monteverdi 1993b, 50. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

kuulijan olisi mahdollista saada selvää koristelemattomasta pääsanasta (”bellezza”).[701] Lisäksi ei ole mahdotonta sekään, että pitkittynyt ”la”-artikkeli ikään kuin pidättelee kuulijaa jonkinlaisessa tietämättömyyden tilassa ja pakottaa tämän kiinnostumaan siitä, mihin Senecan puhe johtaa. Seneca sanoo Ottavialle, että ”alasin, jota ei lyödä, ei iske kipinää. Samoin kohtalo on määrännyt, että Ottavia tulee osoittamaan voiman ja urheuden loistoa, kunniakkuutta, joka on suurempi kuin” – ja tähän kohtaan tulee pitkä melisma la-tavulla ennen pääsanaa: ”kauneus”.[702] Kysymys koloratuurien tarpeellisuudesta ja tarpeettomuudesta tai niiden sopivasta paikasta ei ehkä olekaan aivan yksinkertainen, enkä laulajana rohkenisi Wendy Hellerin tai Susan McClaryn tavoin tuomita tätä Senecan melismaa ”merkityksettömäksi” tai ”typeräksi”.

Esittäjän ja pedagogin kokemukseni perusteella ensireaktioni kysymykseen resitatiivien koristelemisesta on, että se ei juurikaan olisi tarpeen, vaikka esimerkiksi edellä tarkasteltu Senecan puheen melisma tapahtuu resitatiivissa.[703] Kirjoitettujen lähteiden tuella asiaan on kuitenkin vaikea ottaa kantaa. Caccini ei sano resitatiiveista mitään vaan viittaa *Le nuove musiche* -kokoelman esipuheessaan ainoastaan madrigaaleihinsa ja aarioihinsa, jotka hänen mukaansa kiertävät ympäri maata ilmeisesti laulajien pilalle diminuoimina ja muutenkin mauttomasti esittäminä.[704] Meidän on mahdotonta tietää, mitä tuo turmeltuneisuus merkitsee, mutta toki diminuutio-oppaiden loputtomat juoksutukset voivat antaa jonkinlaisia viitteitä Caccinin mahdottomiksi kokemista käytännöistä. Christoph Bernhard taas ei yksiselitteisesti osoita, mihin musiikin lajeihin kukin hänen esittämistään laulamisen tyyleistä sopisi ja sulkevatko eri tyylit toisensa pois. Soveltuuko siis yksi tyyli, esimerkiksi *cantar d'affetto* perustaksi nimenomaan resitatiivien laulamiseen, johon taas muut tyylit eivät sovellu? Bernhardin laulamisen tavat eivät kuitenkaan pysy tiukasti omissa lokeroissaan, vaan *cantar sodon* eleitä (mm. *piano, forte, ardire* ja *cercar della nota*) tarvitaan Bernhardin mukaan myös *cantar d'affettossa*, joka periaatteessa tuntuisi resitatiivia lähinnä olevalta. Käytäntö on epäilemättä ollut joustava, ja Bernhardin esittämät kolme tyyliä on todennäköisesti teoreettinen jako. On ilmeistä, että laulamisesta kirjoittaneet muusikot, kuten Bernhard, luottivat hyvien laulajien taitoon ja arvostelukykyyn.

Vastausta kysymykseen voisi ehkä etsiä itse resitatiiveista ja niiden laulamisen kokemuksesta. Esimerkiksi Messaggieran puhe on sävelletty syllabisesti, siten, että jokaista tavua kohden on vain yksi tavu. Puheessa on paljon pieniä aika-arvoja, jokaisella oma tavunsa, mikä sulkee laajat diminuutiot pois. Toki puheessa on myös puoli- ja kokonuotteja, joille jonkinlainen pienehkö diminuutio mahtuisikin. Jostakin syystä pidempienkään aika-arvojen koristeleminen – lukuun ottamatta joitakin aivan pieniä eleitä ja koristeluiksi ajateltavia dynaamisia vaihteluita – ei useinkaan tunnu luontevalta.

Vaikuttaa siltä, että ratkaisua resitatiivien esittämisen kysymyksiin ei löydy pohtimalla sitä, millaisia laulamisen ratkaisuja – myös koristeluja – resitatiivien laulaminen ehkä mahdollistaa ja edellyttää. On ilmeistä, että resitatiiveissa oli moneltakin osin

701 Tutkijat ovat luonnehtineet melismaa ”merkityksettömäksi” ja ”kyseiseen kohtaan sopimattomaksi” (Wendy Heller), ”typeräksi” (Susan McClary) tai pelkästään ”ironiseksi” (Iain Fenlon) (ks. Calcagno 2003, 465).

702 (”La cote non percossa non può mandar faville; Tu dal destin colpita Produci à te medesma alti splendori Di vigor, di fortezza, Glorie assai, che la bellezza.”)

703 Tosin juuri tämä kohta Senecan puhetta on basson tasaisina liikkuvine neljäsosineen luonteeltaan ariosomainen.

704 Caccini 1987 (1601).

kysymys jostakin aivan muusta kuin aarioissa ja soolomadrigaaleissa oli. Ratkaisu ei ehkä ylipäätään piilekään nuotinnuksessa, vaan huomio olisi kiinnitettävä toisaalle: puhumisen ja laulamisen suhteeseen ja tekstin laulamisen tapaan Monteverdin musiikissa. On kysyttävä muun muassa, miten tärkeää tekstin ymmärrettävyys oli ja kuinka suuressa määrin Monteverdin resitatiivin laulaminen perustuu puhumiseen. Jotta kysymykseen tekstin laulamisen tavasta olisi mahdollista vastata, on tarpeen selvittää, millaiset puhumisen ihanteet olivat Monteverdin musiikin esikuvina. Koska resitatiivi asettui tiiviimmin improvisoidun musiikin ja puhumisen kuin kirjoitetun musiikin ja siihen liittyvän oppineen koristelemisen perinteeseen, sen tarkastelu myös edellyttää omanlaisiaan, puhumislähtöisiä näkökulmia ja menetelmiä. Tätä puhumisen ja sen tutkimisen tapojen kenttää pyrin kartoittamaan seuraavassa, puhumista ja laulamista tarkastelevassa luvussa.

6 Puhuminen ja laulaen puhuminen

Tässä luvussa keskityn puhumiseen ja puhumisen tulemiseen tärkeäksi musiikissa 1500-luvun lopulla. Koska Monteverdin ja hänen aikalaistensa ”puhuvassa” musiikissa oli kysymys nimenomaan elävän puhumisen pohjalta sävelletystä musiikista, pidän tärkeänä selvittää, millaisia laulamisen esikuvana olleet puhumisen ihanteet Monteverdin aikana olivat ja miten Monteverdi ja hänen aikalaisensa liittivät puhumisen ja laulamisen yhteen.

Lähden liikkeelle laulaen puhumisen mahdollisuuksista: onko se klassisen laulutekniikan puitteissa yleensä mahdollista ja jos on, missä määrin? Lisäksi pohdin puhutun ja kirjoitetun välisiä suhteita, puhumisen klassisiin lähteisiin pohjaavia ihanteita ja erityisesti puheäänen asemaa ajan retoriikasta käydyissä keskusteluissa. Pyrin valottamaan sekä klassisten lähteiden näkökulmaa että 1500- ja 1600-lukujen keskustelua. Myös musiikkia ja laulamista lähestyn tässä luvussa puhumisen näkökulmasta: ensin puhumisen tulemista tärkeäksi musiikissa 1500-luvulla, sitten puhumiseen perustuvia säveltämisen ja laulamisen ihanteita sekä lopuksi kuulijan mielen liikuttamista (”muovere l’affetto dell’anima”[705]) keskeisenä musiikin esittämisen tavoitteena. Lähden siis liikkeelle puhumisesta ja siirryn siitä vähitellen, puhumista toivottavasti kadottamatta, musiikin ja laulamisen suuntaan.

Musiikin ja puhumisen suhteita lähestytään tyypillisesti musiikin retoriikan näkökulmasta. Tällöin tarkasteltaviksi tulevat ennen kaikkea puheen rakentamisen vaiheet, puheen osat, puheen figuurit sekä affektit sellaisina kuin ne musiikissa ilmenevät. Nämä retoriikan osa-alueet ovatkin keskeisiä 1600- ja 1700-lukujen musiikin tarkasteluissa.

1600-luvun Euroopassa sivistyneen ihmisen koulutukseen kuuluivat opinnot retoriikassa eli kaunopuheisuudessa, jossa keskeistä oli kuulijan taivuttelemisen tai tähän vaikuttamisen taito.[706] Puheen retoriikan hallitseva puhuja rakentaa puheensa tietoisesti: valitsee ensin puheen idean (*inventio*), järjestää idean puheen osiksi (*dispositio*), koristelee puheensa taidokkaasti (*decoratio, elaboratio* tai *elocutio*), opettelee puheen ulkoa (*memoria*) ja esittää sen (*pronuntiatio* tai *actio*). Puheessa asiat käsitellään esimerkiksi seuraavasti: ensin asiat esitellään lyhyesti ja selkeästi (*narratio*), sitten asiaa tarkennetaan ja jaotellaan (*divisio* tai *propositio*). Seuraavaksi esitetään todistusaineistoa (*argumentatio*) oman asian puolesta (*confirmatio*) ja kumotaan vastaväitteet (*confutatio*). Lopuksi esitetään yhteenveto (*peroratio*), jossa kerrataan lyhyesti pääkohdat ja

705 Caccini 1987; Caccini 1978.
706 Retoriikan koulutuksesta renessanssin aikana ks. Tarling 2005, 20–24.

vedotaan kuulijoiden tunteisiin. Puheen figuurit, kuten esimerkiksi liioittelu tai vähättely sekä erilaiset toistot ja painotukset, ovat tärkeä osa puhetta.[707]

Samat puheen komposition ja esittämisen vaiheet olivat sovellettavissa barokin ajan musiikkiin, ja myös erilaiset figuurit olivat keskeinen osa 1600- ja 1700-lukujen musiikkia. 1600-luvun kuluessa analogiat retoriikan ja musiikin välillä läpäisivätkin vähitellen musiikillisen ajattelun kaikki kerrokset. Musiikki oli puhetta, joka suunniteltiin, viimeisteltiin ja esitettiin retorisia periaatteita noudattaen ja jossa poikkeavuudet säännöistä oikeutettiin retorisin perustein. Esimerkiksi musiikin säveltämisen sääntöjen, musiikin kieliopin, loukkaukset ajateltiin retorisiksi lisensseiksi, oikeudeksi johonkin tavallisesti kiellettyyn, tai kieliopillisen oikeellisuuden uhraamiseksi paremman ymmärrettävyyden tai ilmaisun takia.[708]

Tässä olen kuitenkin jo liukumassa sellaisen teorian puolelle, joka muotoutui musiikin alueella vasta vähitellen 1600-luvun kuluessa. Monteverdin aikana puheen ja musiikin välisiä suhteita ei kuitenkaan vielä kuvattu tämän, ennen kaikkea komposition retoriikkaan liittyvän käsitteistön avulla, joka myöhäisemmän musiikin analyysissa on osoittautunut toimivaksi. Tosin oma, tärkeäkin sijansa varhaisbarokin musiikin tarkasteluissa oli Monteverdin musiikissakin yleisillä epätavallisilla dissonansseilla – jotka selitettiin jo 1500- ja 1600-luvun vaihteen musiikin retoriikan lähteissä retorisiksi figuureiksi.[709]

Elävän ihmisen puhumisen ja laulaen puhumisen tarkasteluissani edellä mainitut musiikin retoriikan tutkimuksen osa-alueet ja käsitteistöt (puheen rakentamisen vaiheet, puheen osat, figuurit) eivät kuitenkaan ole käyttökelpoisimpia työkaluja. Resitatiivia harjoittelevan ja esittävän laulajan toiminnassa esimerkiksi mainitut sääntöjen vastaiset dissonanssit ja niiden laulamisessa koettu kitka ovat vain yksi, eikä suinkaan keskeisin osatekijä.

Monteverdin aikana päähuomio olikin elävän ihmisen puhumisessa ja sen taivuttamisesta musiikiksi, joka myös omassa kokemuksessani opettajana ja laulajana on osoittautunut keskeiseksi.[710] Periaatteessa Monteverdin musiikiksi kirjoittama puhe toimii myös ilman säestystä, vailla harmonisten dissonanssi-intervallien kitkaa. Kuten pyrin myöhemmin, luvussa 8, osoittamaan, säveltäjän kirjoittama puhe toimii myös täysin ilman määrättyjä säveltasoja – jolloin koko kysymys konsonansseista ja dissonansseista,

707 Ks. puheen rakentamisen vaiheista esimerkiksi Quintilianus 2009, III, iii; puheen osista esimerkiksi Quintilianus 2009, IV, i.

708 Musiikin ja retoriikan suhteita ja erityisesti retorisia kuvioita ovat avanneet muun muassa Unger (1992), Forsblom (1994), Bartel (1992) ja Buelow (2007).

709 Mm. Burmeister 1599, 1601 ja 1606, ks. Bartel 1992.

710 Tutkimusta resitatiivista puheena Jacopo Perin *Euridice*-oopperassa ja tuon musiikiksi kirjoitetun puheen autosegmentaalis-metristä fonologista analyysia on tehnyt John Walter Hill. Iivosen ym. (2000) mukaan fonologia tutkii luonnollisten kielten äännejärjestelmiä abstraktilla tasolla, kun taas fonetiikka tutkii pikemminkin konkreettisia, itse puheprosesseihin kytkeytyviä asioita. Sekä autosegmentaalisen että metrisen fonologian piirissä kiinnostus kohdistuu puheen intonaatioon. Artikkelissaan Hill pyrkii ottamaan käyttöön menetelmiä ja sanastoa, joiden avulla lähes itsestäänselvyytenä pidettyä oletusta musiikin ja puhumisen samankaltaisuudesta voisi artikuloida yksityiskohtaisemmin ja systemaattisemmin. Tällaisia menetelmiä ja sanastoa hän löytää autosegmentaalis-metrisestä teoriasta. (Hill 2003.)
Hillin tarkastelunäkökulma on kiinnostava ja hänen kuvauksensa Perin resitatiivista systemaattinen. Hän myös päätyy siihen tässäkin tutkimuksessa keskeiseen ajatukseen, että resitatiivin tarkasteleminen ensisijaisesti puheena olisi hedelmällinen lähtökohta. Lisäksi hänen mukaansa kiinnostava tutkimuskohde olisi nimenomaan yksittäisten puhuntojen sisältö emootion kategorioihin liittyvien intonaatiomallien määrittelemisen sijaan. Esittäjän kokemuksen tutkimukseni puitteissa minun ei kuitenkaan ole mahdollista eikä mielekästäkään syventyä Hillin lähestymistapaan, jonka avulla lähinnä pyritään todistamaan, että laulajan kokemus puhumisen ja laulamisen samankaltaisuudesta perustuu puhumisen ja laulamisen todistettavissa olevaan samankaltaisuuteen.

myös melodiassa tapahtuvista virheellisistä liikkeistä, jää sivuun, ja kysymys continuosäestyksen funktiosta asettuu uuteen valoon.

Affektit – yksi musiikin ja retoriikan tutkimuksen osa-alueista – ovat tässä tutkimuksessa kuitenkin tärkeä linkki 1600-luvun uuden musiikin, sen laulamisen kokemusten kuvausten ja myös Michel Henryn ajattelun välillä. Periä, Caccinia, Monteverdiä ja muita uuden musiikin säveltäjiä kiinnostivat nimenomaan ne vaikutukset, joita musiikilla voi olla ihmiseen. Tärkeäksi tuli se, mitä ihmisen sisäisyydessä tapahtui hänen kuunnellessaan musiikkia ja miten säveltäjät ja esittäjät voisivat tuollaisen sisäisen tapahtumisen aiheuttaa – tai "muovere l'affetto dell'anima".[711]

Mikäli puhuminen asetetaan lähtökohdaksi tämän musiikin esittämiselle – kuten Monteverdin ajan lähteet esittävät – sekä ääni että musiikilliset tekijät (muun muassa laulettavat säveltasot, sävelten kestot, dynamiikka, agogiikka, artikulaatio, fraseeraus ja mahdolliset koristelut) tulevat kysymyksen alle asetetuiksi.[712] Tuloksena saattaa kokemukseni mukaan olla jotakin aivan muuta kuin silloin, kun säveltäjän musiikin notaatiota käyttäen merkitsemä laululinja on lähtökohtana. Ero on ratkaiseva sekä laulajan että asiaa tuntevan laulaja-kuulijan olokulmasta.

Tällainen laulamisen lähtökohdan siirtäminen vahvasti puhumisen puolelle ei ole kovinkaan yleistä tutkimuskirjallisuudessa, ei myöskään laulamisen käytännössä tai sen tarkasteluissa. Näin siitä huolimatta, että barokkimusiikkiin erikoistuneiden laulajien keskuudessa puhuminen on jonkinlainen itsestään selvä lähtökohta, sekä aarioissa että resitatiiveissa, niin Monteverdin, Händelin kuin Bachinkin musiikissa. Laulaen puhumisen rajana tuntuu kuitenkin olevan klassisen laulukoulutuksen tasaisuuden – vokaalien ja rekisterien egalisoinnin – ihanne.[713] Laulamisen lähtökohdan ja kehyksen voisi kuitenkin ehkä valita myös toisin. Lopputulos voisi olla monenlainen riippuen siitä, onko lähtökohtana puhuminen vai laulaminen ja millaiseksi niiden yhteiselo musiikin kanssa muodostui ja millaiseksi suhde klassisesti koulutettuun lauluääneen muodostuu.

Laulamisen, musiikin, laulettavan tekstin ja lauluäänen pohdinnassani voin lähteä liikkeelle useammastakin suunnasta. Lähtökohtana voi olla klassisen koulutuksen tuottama äänenkäyttö vokaalien ja rekisterien egalisointeineen – jonkinlaisena annettuna, kyseenalaistamattomana perustana, jonka tarjoama liikkumavara on rajattu. Lähtökohtana voi kuitenkin myös olla elävän ihmisen puhuminen, ja laulaminen, ehkä klassisesti koulutetulla äänellä, on vasta jotakin, mihin ehkä päädytään prosessin päätteeksi.

6.1 Laulamisen rajat ja niiden ylittäminen

Jos keskittyisin pelkästään siihen, miten Monteverdin aikana on laulettu, modernia lauluinstrumenttia ei tässä tarvitsisi ottaa huomioon. Koska tutkimisen kohteena kuitenkin on tämän päivän laulajan todellisuus, on otettava kantaa siihen, miten laulaja koulutettuine lauluäänineen tarttuu Monteverdin musiikkiin. Miten Monteverdiä olisi

711 Caccini 1987 ("…dicendomi per sino à quei tempi, non havere udito mai armonia d'una voce sola, sopra un semplice strumento di corde, che havesse havuto tanta forza di muovere l'affetto dell'animo quanto quei madrigali;…").
712 Näihin palaan erityisesti laulaen puhumista käsittelevässä luvussa 9.
713 Tasaisuuden ihanteesta länsimaisessa taidemusiikissa ks. Haynes 2007, 58–59.

mahdollista laulaa niin kutsutulla klassisesti koulutetulla, rekistereiltään ja vokaaleiltaan egalisoidulla äänellä?[714]

Koska haluan ottaa huomioon klassisen laulutekniikan yhtenä oman aikamme laulajan toimintaan keskeisesti vaikuttavana asiana, seuraavassa luvussa tuleekin tärkeäksi muun muassa kysymys laulamisen teknisen puhtauden ja kauneuden suhteesta puheilmaisuun sekä klassisen laulamisen mahdollisuuksien rajoista ja noiden rajojen mahdollisesta ylittämisestä tai hämärtämisestä. Voitaisiinko retoriikka ulottaa koskemaan lauluääntä peräti siten, että vapautuminen hallitusta laulutekniikasta – tai tekniikan laajentaminen klassiselle laululle vieraisiin, puhumisesta peräisin oleviin ilmaisun keinoihin – saatettaisiin nähdä retorisena lisenssinä?[715] Voisiko lauluäänestä joissakin tapauksissa myös barokkimusiikissa tulla jonkinlaisena laajennettuna instrumenttina (vrt. esimerkiksi laajennettu piano) toimiva väline, jota käytetään sen alkuperäisistä käyttötavoista (pianon kohdalla soittaminen koskettimistolta) poikkeavalla tavalla? Voisiko klassisen laulutekniikan tuottama hallittu ja rajattu äänen tuottamisen tapa olla jonkinlainen dramaattisen puhumisen ylittäminen erityistilanteessa? Entä olisiko mahdollista luoda illuusio puhumisesta klassisen tekniikan rajojen puitteissa, vai onko klassisen tekniikan erityisyyttä mahdotonta häivyttää kuuntelijan kokemuksesta?

Tämä olisi ehkä mahdollista, jos laulaja vain niin päättäisi. Mahdollistaahan ihmisääni lähes rajattomat laulamisen tavat. Klassisen laulamisen kulttuuri, joka John Potterin mukaan kokee populaarikulttuurin uhkaksi olemassaololleen, kuitenkin asettaa rajoja sille, mikä on sallittua. Ammattimaisen laulamisen ja sen opetuksen institutionalisoituminen 1800-luvun kuluessa takasi sen, että laulamista voitiin määritellä ja mitata tiettyjen ”standardien” mukaan. Potter toteaa, että näin tuli vähitellen selväksi, mikä oli ”laulamista” ja mikä ei, ja koko laulajien ammattikunta kasvoi osaksi kulttuuria, jossa pidettiin yllä tätä määritelmää. Samalla laulamisesta tuli Potterin mukaan yksi keskeisistä tavoista, joilla yhteiskuntaluokan ja musiikin välistä suhdetta artikuloitiin.[716] Niinpä laulaja, joka ryhtyy koettelemaan hyväksyttyjä hyvän laulamisen kriteerejä, asettuu samalla alttiiksi mahdollisuudelle tulla suljetuksi klassisen laulamisen maailman ulkopuolelle.[717]

Kysymykset laulamisen rajoista ovat hämmentäviä vanhan musiikin esittämisen maailmassa, josta toki löytyy monenlaisia ääniä. Hyvin harvat niistä kuitenkaan ovat sellaisia, jotka edellä hahmotelluilla tavoilla ylittäisivät klassisen laulamisen rajoja tai muodostuisivat mainitun kaltaisiksi laajennetuiksi lauluinstrumenteiksi. Joskus vanhan musiikin laulajat ovat sen sijaan rakentaneet äänestään erinomaisesti, ehkä jopa

714 Kokemukseni mukaan tietynlainen ääni ja laulutekniikka eivät missään tapauksessa aseta estettä niin kutsutun vanhan musiikin laulamiselle – mikäli tekniikka on ammattitasolla. Haasteet ovat nähdäkseni toisaalla, tekstin laulamisen tavassa, musiikin muotoilussa, rytminkäsittelyssä, fraseerauksessa, artikulaatiossa – joiden joustavan ja monipuolisen soveltamisen periaatteessa pitäisi olla mahdollista koulutetulla instrumentilla. Käytännössä monet laululinjan muotoilun tavat barokkimusiikissa voivat olla klassis-romanttisen koulutuksen saaneelle laulajalle jossakin määrin vieraita mutta eivät missään tapauksessa mahdottomia tai klassisesti koulutetun lauluäänen kannalta epäterveitä.

715 Populaarimusiikin laulamisessa laulutekniikan laajentaminen erilaisiin, jopa äänelle vahingollisiin laulutapoihin, on tavallista. Erilaisia äänenkäytön tapoja, muun muassa käheyttä, on tutkinut Anne Tarvainen (2006).

716 Potter 2000, 67–86.

717 Klassisen laulamisen kulttuurin ulkopuolelta tulevien laulajien on mahdollista joko suhtautua vapaasti klassisen laulamisen standardeihin tai ehkä olla suhtautumatta niihin lainkaan. Näin esimerkiksi Sting voi levyttää Dowlandin lauluja bosnialaisen luutistin Edin Karamazovin kanssa.

siististi toimivan instrumentin, jota saatetaan klassis-romanttisen ohjelmiston laulamisen näkökulmasta pitää riittämättömänä, värittömänä, voimattomana tai jopa keskeneräisenä. Olisiko tällainen instrumentti esimerkki laulutekniikan ylittämisestä – vai ehkäpä alittamisesta?

Oman aikamme klassisen laulutekniikan kaltaista laulamisen tapaa ei Monteverdin aikana todennäköisesti ollut olemassakaan, kuten klassisen laulamisen syntyvaiheita ja kehitystä jäljittänyt John Potterkin toteaa.[718] Suurten orkesterien kanssa laulamisen mahdollistavan modernin tekniikan keskeisimpiä piirteitä Potterin mukaan ovat laskettu kurkunpää sekä tämän seurauksena syntyvä niin kutsuttu laulajan formantti.[719] Lisäksi moderni tekniikka tuo usein mukanaan tummemman äänensävyn, johtaa leuan laskemiseen alaspäin ja myös rajoittaa kielen liikkuvuutta ja siten tekstin tuottamista. Kuten Potter aiheellisesti huomauttaa, tämä ei suinkaan ole koko totuus 1900- ja 2000-luvun laulajien tekniikasta. Esimerkiksi Maria Callakselle tai Jenny Lindille modernin tekniikan aiheuttamaa kuvioiden laulamisen hitautta ja tekstin tuottamisen kömpelyyttä ja epäselvyyttä ei ilmeisesti ollut olemassakaan.[720]

6.2 Laulaen puhumisen mahdollisuus

Puhumisen ja klassisen laulamisen välillä on laadullinen ero, jonka tarkka määrittäminen ei nähtävästi ole aivan yksinkertaista. Esimerkiksi Jander ym. määrittelevät laulamisen perustavaa laatua olevaksi musiikillisen ilmaisun tavaksi, joka soveltuu hyvin selkeiden, määrättyjen ideoiden ilmaisuun erityisesti siksi, että laulamiseen usein liittyy teksti. Lauluäänellä on kuitenkin mahdollista tuottaa persoonallisia ja tunnistettavia ilmauksia myös ilman sanoja. Lauluääni onkin Janderin ym. mukaan yksi hienovaraisimmista ja joustavimmista musiikki-instrumenteista, mihin suuri osa laulutaiteen kiehtovuudesta perustuukin.[721] Tätä lauluinstrumenttia lähestytään kirjoitetuissa lähteissä erilaisista näkökulmista. Laulajan kokemuspuhe, jota myös löytyy kirjoitetussa muodossa, on luonteeltaan usein muistelmatekstiä tai laulajien oman tekniikan ja tulkinnan kuvailua.[722] Foneetikot kiinnittävät huomiota puhumisen ja laulamisen erojen tarkasteluissaan eri tekijöihin tai ainakin puhuvat asioista eri sanoin.

Laukkanen ja Leino tarkastelevat puhe- ja lauluääntä kuulijan, puhujan ja laulajan näkökulmasta pysytellen teknisin laittein saatujen tutkimustulosten parissa. Vaikka äänentuoton perusperiaatteet ovat samat sekä puhumisessa että laulamisessa, jälkimmäisessä sävelkorkeus- ja voimakkuusvaihtelut ovat laajempia ja musiikkiteoksen määräämiä. Lisäksi laulaminen asettaa puhumisesta poikkeavia laadullisia vaatimuksia

718 Potter 2000, 52.

719 Laukkanen ja Leino määrittelevät formantin ääniväylän resonanssitaajuudeksi tai voimistuneeksi osasävelalueeksi. Formantit numeroidaan matalimmasta (F_1) ylöspäin. Viidettä (F_5) korkeammilla formanteilla ei yleensä ole kuulohavainnossa merkitystä. (Laukkanen & Leino 1999, 76.) Sundbergin (1986, 21) määritelmän mukaan formantti on yksinkertaisesti resonanssi ääniväylässä. (Ks. formanttien määrittelystä myös Lindblad 1992, 90–91.)
Niin kutsuttu "laulajan formantti" sijaitsee noin 3000 hertsin taajuudessa. Se saa laulajan äänen soimaan tasalaatuisena kaikissa vokaaleissa ja saa samalla äänen kantamaan yli orkesterin, jonka voimakkaimmat osasävelet osuvat huomattavasti matalammalle, noin 450–500 hertsin tasolle. (Otonkoski 1984, 45.)
Laulajan formantista ks. myös Lindblad 1992, 190–194 ja Sundberg 1986, 126–132.

720 Potter 2000, 52–53.

721 Jander ym. 2008.

722 Ks. oopperalaulajien laulamista ja laulutekniikkaa koskevista ajatuksista mm. Hines 2003.

ihmisäänelle. Lauluäänen, usein erittäin pitkäkestoisessa ja vaativassa harjoittamisessa tarvitaankin erilaisia harjoituksia kuin puheäänen harjoittamisessa.[723] Lisäksi lauluääni eroaa puheäänestä rekisterien käytön suhteen: kun puheäänessä harvemmin käytetään falsettia (näin tekevät lähinnä naiset ehkä halutessaan antaa "tyttömäisen" vaikutelman), lauluäänessä kahden rekisterin käyttö ja niiden yhdistäminen on välttämätöntä.[724]

Myös Johan Sundberg on selvittänyt eroja puhe- ja lauluäänen tuottamisen fysiologian osa-alueilla: hengitysilman käyttämisessä, kurkunpään alapuolisessa paineessa ja ilman virtauksessa.[725] Sundbergin mukaan yhteistä puhe- ja lauluäänelle on ainakin se, että kumpikin hyödyntää ääntöelimistöä (hengityselimistö, kurkunpää, nielu sekä suu- ja nenäontelot).[726] Sundberg määrittelee ääntöelimistön äänen tuottamisen välineeksi, jota laulaja käyttää musiikillisena instrumenttina. Laulaja tuottaa tällä instrumentillaan lauluääniä, tietyn tasoisia ääniä, joita Sundberg pitää enemmän tai vähemmän modifioituina puheääninä.[727] Puhumisen ja laulamisen välinen ero ei siis ilmeisesti ole erityisen selvä, vaikka Sundberg toki erottaa klassisesta laulamisesta sellaisia laatuja kuin laulajan formantti.[728] Sundberg haluaa nimenomaisesti välttää laulupedagogien käyttämät, hänen mielestään harhaanjohtavat termit (esimerkiksi "tuki"), joilla on hyvinkin erilaisia merkityksiä eri ihmisille. Sen sijaan hän keskittyy kuvaamaan lauluinstrumentin rakennetta ja toimintaa puhtaasti foneettisin termein.[729]

Laulu- ja puheäänen laatuerojen sijasta Per Lindblad kiinnittää huomiota erityisesti puhumisen prosodisiin ominaisuuksiin, muun muassa rytmiin, joka hänen mukaansa on laulussa selkeämpää. Viittaisiko Lindbladin mainitsema rytminen selkeys ehkä pikemminkin säännönmukaisuuteen, joka syntyy nuotein kirjoitetuista aika-arvoista? Lisäksi Lindbladin mukaan erityisesti klassisessa laulussa pidennetään vokaaleja erityisesti soinnittomien konsonanttien kustannuksella, jotka hälynä eivät ole laulettavissa. Edelleen painottomia tavuja ei laulettaessa lyhennetä tai kevennetä samalla tavalla kuin puhuttaessa, jossa ne voivat nopeassa puhetempossa ajoittain kokonaan kadota. Myös laulettujen vokaalien sointiväri poikkeaa puhuttujen vokaalien sointiväristä. Viimeisenä Lindblad mainitsee laulettaessa muunneltavan säveltasoa askelittain, kun

723 Laukkanen & Leino 1999, 12.

724 Laukkanen & Leino 1999, 44-47.
Varhaisbarokin aikana kahden rekisterin yhdistämistä ei vielä pidetty välttämättömänä. Jo ajan sävellyskäytännöt – joiden mukaan stemman ääniala ei juurikaan saanut ylittää oktaavia – viittaavat siihen, että laulajilta ei vaadittu kovin laajaa äänialaa. Laulajan oli vain valittava itselleen sopiva stemma. Myös laulunopettajat varoittavat falsetossa laulamisesta. Esimerkiksi Caccini (1978) kehottaa laulajia pysyttelemään "luonnollisen" äänen puitteissa. Rekisterinvaihdon välttämiseksi kappaleita oli transponoitava. Ks. edellä luvussa 6.2.1 myös Bardin ja Galilein ohjeet pysyttelemisestä suppean äänialan puitteissa.

725 Sundberg 1986, 44–51.

726 Ks. myös Laukkanen & Leino 1999.

727 Sundberg 1986, 9.

728 Sundberg 1986, 126–132. Yksi oopperassa käytettävän lauluäänen erityislaatu on laulajan formantti eli varsinkin miesäänessä esiintyvä korostuma noin kolmen kilohertsin (3000 Hz) taajuudessa. Tämä Sundbergin soinnilliseksi univormuksi kutsuma formantti saa äänen soimaan tasalaatuisena kaikissa vokaaleissa ja samalla auttaa ääntä kantamaan yli orkesterin. Jotta laulajan formantti olisi mahdollinen, ääniväylää on kuitenkin tavallisesti pidennettävä, mikä on mahdollista kurkunpäätä laskemalla. Laulajaformantin "kehittämistä" pidetään tarpeellisena, jos toiveissa on menestyksekäs ura laulajana – ainakin, jos on tarkoitus laulaa isojen orkesterien säestyksellä. Sundberg kuitenkin toteaa, että esimerkiksi luuttulauluja laulavalla on oopperalaulajan tekniikasta poikkeava tekniikka – laulaminen kuulostaa enemmän normaalilta puheelta. Pop- ja rockmusiikissa äänenvahvistus taas pitää huolen äänen kuuluvuudesta, eikä laulajan formanttia näin ollen tarvita. (Sundberg 1986, 126–132.)

729 Sundberg 1986, 11.

taas puhuttaessa säveltaso muuntuu jatkumona, portaitta.[730] Legatolaulamisen näkökulmasta tämä askelittain eteneminen tosin herättää kysymyksiä. Vaikka laulettavien säveltasojen välillä tapahtuva sitominen on täysin tai lähes huomaamatonta, laulajan kokemuksessa ääni jatkuu sävelestä toiseen. Askelet eivät ole askelia vaan jonkinlaista liukumista.

Kuten Lindblad toteaa, laulaminen asettaa erityisiä vaatimuksia niin hengitykselle kuin kurkunpään toiminnalle.[731] Kun kysymys on musiikista, jossa laulamisen puheenomaisuuden säilyminen on tärkeää, kiinnostus kohdistuu kuitenkin ennen kaikkea laulajan kykyyn tuottaa lauluteksti selkeästi eli laulajan artikulaatioon. Mitä selkeydellä tarkoitetaan ja mikä osuus vokaaleilla ja konsonanteilla on selkeän lauletun tekstin tuottamisessa?

Wencke Ophaug huomauttaa, että kaikissa keskeisissä kansallisissa laulukouluissa (italialainen, ranskalainen, saksalainen ja englantilainen) huomio on pitkään kohdistunut lähinnä konsonanttien selkeään tuottamiseen, kun taas vokaalien kohdalla on saatettu tyytyä siihen, että suuren orkesterin kanssa laulamisen vaatima laulutekniikka väistämättä aiheuttaa tiettyjä muutoksia vokaaleissa. Viimeisimpien vuosikymmenien aikana tehtyjen levytysten analyysin perusteella voidaan kuitenkin todeta, että suhtautuminen tekstin selkeyteen on muuttunut ja että nykyisin vokaalien selkeyteen kiinnitetään aiempaa enemmän huomiota. Tekstin tuottamisen oikeellisuus ja selkeys on keskeinen osa tämän päivän laulajan koulutusta, ja laulajat – kuten Ophaugin siteeraama baritoni Bryn Terfel – korostavat selkeän tekstin merkitystä laulamisessa. Terfelin mukaan mikään ei olekaan kiusallisempaa kuin kuulla laulua, jossa keskeistä on kauniiden äänten tuottaminen tai halutun ilmapiirin luominen selkeän tekstin kustannuksella siten, että edes laulettua kieltä ei ole mahdollista tunnistaa.[732]

Haasteita selkeät vokaalit toki asettavat, erityisesti korkeilla äänillä. Kuten Ophaug toteaa, tekstin selkeys on sitä parempi, mitä matalammasta äänestä on kysymys. Bassot siis kykenevät tuottamaan selkeintä tekstiä, kun taas sopraanojen korkealla alueella laulamista vokaaleista on usein vaikea saada selvää. Äänialan lisäksi myös laulettavien vokaalien huomattava pituus verrattuna puhuttuihin sekä voimakas vibrato asettavat haasteita tekstin ymmärrettävyydelle.[733]

Barokkimusiikin laulamisen kannalta epäselvä teksti on suuri ongelma. Varhaisbarokin musiikissa syytä tekstin epäselvyydestä ei kuitenkaan voida etsiä voimakkaasta laulamisesta suuren orkesterin kanssa tai laulamisesta hyvin korkeassa rekisterissä. Tyypillisesti laulaja laulaa pelkän continuon säestyksellä, joka tosin ajoittain saattaa olla suurikin – ei kuitenkaan missään tilanteessa modernia sinfoniaorkesteria vastaava. Myöskään äärimmäisen korkeita ääniä ei juuri ole. Esimerkiksi sopraanot laulavat suurimmaksi osaksi niin kutsutulla keskialalla ja ylittävät kaksiviivaisen g:n vain harvoin. Monteverdin *Orfeossa* kuoron sopraanot käväisevät jonkun kerran kaksiviivaisessa g-sävelessä, mutta naisroolien äänialat eivät kertaakaan ylitä kaksiviivaista f-säveltä – ja siihenkin yltää ainoastaan Proserpina (lauseessa ”Benedetta la preda e’l dolc’inganno”

730 Lindblad 1992, 184.
731 Lindblad 1992, 187.
732 Ophaug 1999, 13–16.
733 Ophaug 1999, 17–23.

eli ”Siunattu ryöstö ja suloinen petos”, sanalla ”preda”).[734] Tässä ohjelmistossa selkeyden vaatimuksesta ei siis ole tarpeen antaa periksi ainakaan vedoten siihen, että laulettavien vokaalien laatu muuttuu laulettaessa korkealla alueella. Toinen kysymys on, millaiseksi laulajan instrumentti on koulutuksen myötä muotoutunut. Ehkä selkeät vokaalit eivät enää ole osa sellaista ääntä, joka on rakennettu moderneja orkestereja ja suuria saleja ajatellen? Ehkä selkeiden vokaalien tuottaminen olisi fysiologisesti mahdollista, mutta laulajan laulaminen ja jopa puhuminen ovat kehittyneet suuntaan, jossa selkeät vokaalit eivät enää ole yksi haluttu vaihtoehto tai jossa oman äänen koetaan toimivan parhaiten kaikilla sävelkorkeuksilla nimenomaan luovuttaessa selkeistä vokaaleista?

Edellä tarkastellun lauletun tekstin selkeyttä koskevan kysymyksen lisäksi Monteverdin resitatiivien tarkastelu puhumisen kautta tuo näkyviin myös muita lauluäänen ja laulamisen rajoihin liittyviä kysymyksiä, joista vain yksi koskee klassisen laulutekniikan rajoja. Äänellisten ratkaisujen ohella kysymyksen herättävätkin laulajan mahdollisuudet ottaa musiikin tyyliin sopivia, laulaen puhuttuun tekstiin perustuvia vapauksia kirjoitetun nuottitekstin suhteen.

Oman aikamme klassisen koulutuksen saanut laulaja ei ehkä tule koetelleeksi säveltäjän kirjoittamaa nuottitekstiä tapaan, joka mahdollisesti oli tyypillinen Monteverdin aikana. Länsimaisen taidemusiikin kulttuurissa varsin keskeinen vaatimus partituuriin kirjoitettujen säveltasojen ja aika-arvojen noudattamisesta vaikuttaa laulajan toimintaan koulutuksen alkuvaiheesta lähtien, eikä siitä irtoaminen välttämättä ole yksinkertaista. Tämän päivän laulajan koulutuksessa painotetaan huolellista nuottikuvan opiskelua, eikä nuottikuvan muuttaminen esimerkiksi koristeluin (lukuun ottamatta yleisesti tunnettuja ja usein myös nuotinnettuja koristeita, esimerkiksi Rossinin aarioissa) yleensä kuulu laulajan perusopintoihin. Laulajalle kynnys tehdä omia ratkaisuja barokkimusiikin ääressä onkin ainakin aluksi suuri. Monteverdin aikana partituuri ei kuitenkaan ollut samalla tavalla esittäjää velvoittava teksti kuin esimerkiksi 1800- ja 1900-luvun partituurit. Lisäksi improvisoidun laulumusiikin läsnäolo Monteverdin ajan musiikkikulttuurissa epäilemättä vaikutti myös kirjoitetun musiikin esittämisen tapoihin.

Kun nyt kartoitamme 1500- ja 1600-luvun vaihteen laulumusiikkia, näkyväksi tulee lähinnä se, mikä on säilynyt nuotteina. Nuotinnetun musiikin tulva markkinoille ei kuitenkaan merkinnyt improvisoidun laulumusiikin katoamista tai edes vähenemistä. Se, mikä meille on jäänyt nuotinnettuna, on mitä suurimmalla todennäköisyydellä vain pieni osa kaikesta soitetusta ja lauletusta musiikista. Nuotinnettuakin musiikkia oli toki runsaasti – ja ajan mittaan yhä runsaammin saatavissa. Nuottien painatuksen yleistyessä ja erityisesti irtokirjakkeen käytön myötä 1500-luvun kuluessa tarjolla olevien nuottikustanteiden määrä kasvoikin nopeasti. Venetsian valtava musiikkikustan-

734 On mahdollista, jopa todennäköistä, että *Orfeon* ensiesityksissä solistit lauloivat myös kuoron osuudet. Nykyesityksissä, ainakaan levytyksissä, tämä ei ole tyypillistä, vaan solistit laulavat vain soolo-osuutensa. Monet soolo-osuudet ovat kuitenkin sen verran pieniä, että ainakin konserttiesityksissä osa solisteista usein löytyy kuorosta.
Proserpina (Persefone) viittaa ryöstöllä ja petoksella siihen, että Plutone (Haades) ryösti tämän puolisokseen manalaan Etnan kukkaniityiltä Sisiliasta. Äitinsä Demeterin etsittyä tätä pitkään Persefone sittemmin palautettiin isänsä Zeuksen päätöksellä maan pinnalle. Koska Persefone oli kuitenkin jo syönyt manalassa granaattiomenan siemenen, hän ei enää voinut täysin vapautua manalasta. Hän sai kuitenkin viettää osan vuodesta maan päällä. (Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 420–421.)

nusteollisuus tuotti enemmän editioita kuin koko muu Eurooppa yhteensä, mikä edisti uusien italialaisten suuntauksien leviämistä laajalle.[735] Painetut nuotit olivat käsikirjoituksia ratkaisevasti edullisempia, ja niitä oli runsaasti tarjolla. Vuoden 1600 paikkeilla erityisesti venetsialaiset kustantajat Ricciardo Amadino ja Giacomo Vincenti julkaisivat paljon niin kutsuttua "uutta musiikkia" (*nuove musiche*). Amadino jäi Venetsian laman jalkoihin 1600-luvun alussa, mutta Vincentin tiedetään julkaisseen yli 1000 editiota vuoteen 1667 mennessä. Julkaisutoiminta tosin taantui huomattavasti vuosien 1619–22 talouskriisin seurauksena.[736]

Musiikin alalla nuottikustanteiden lisääntyminen johti yhä useammin yhteyden katkeamiseen säveltäjän ja esittäjän välillä. Säveltäjä ja nuottia lukeva muusikko eivät enää aina olleet yksi ja sama ihminen, ja he saattoivat elää eri paikkakunnilla tai jopa eri maassa ja ehkä puhua eri kieltä. Nuottikustanteiden tulva markkinoille johti vääjäämättä siihen, että muusikot olivat yhä enemmän kirjoitetun nuottitekstin varassa sen sijaan, että he työskentelivät suoraan säveltäjän alaisuudessa tai itse sävelsivät esittämänsä musiikin.

Uuden musiikin säveltäminen ja nimenomaan nuotintaminen siis toi kirjoitetun ja puhutun – tai lauletun – suhteiden tarkasteluun uuden aspektin: laulaen puhumisen jäljittämisen nuottitekstistä ja elävän laulaen puhumisen tuottamisen kirjoitetun pohjalta. Tämä on se haaste, jonka edessä oman aikamme esittäjäkin on Monteverdin – jollei peräti kaiken nuotinnetun musiikin kanssa. Monteverdin ajan laulajilla oli vielä suora yhteys ajan musiikkikulttuuriin, mutta tämän päivän Monteverdi-laulaja on täysin nuottitekstin ja esittämisen tapoja valottavien aikalaislähteiden varassa.

6.3 Kirjoitettu ja puhuttu Monteverdin ajan Italiassa

On vaikea kuvitella, millaisen hämmennyksen tai haltioitumisen kirjoitettujen, painettujen tekstien suoranainen vyöry sai aikaan sen jälkeen, kun kirjojen painatusta helpottava irtokirjake oli keksitty 1400-luvun puolivälissä. Ääneen lukemiseen ja tekstien käsin kopioimiseen perustunut kulttuuri muuttui nopeassa tahdissa kirjan sivilisaatioksi, joka perustui mekaaniseen ja anonyymiin tekstien kopiointiin. Philippe-Joseph Salazarin mukaan puhuttu kieli on kirjoitettujen tekstien elävä lähde, mutta painetun tekstin myötä tekstin yhteys puhuvaan ihmiseen katosi.[737]

6.3.1 Musiikki improvisoituna perinteenä ja partituureina

Myös musiikin alalla oli olemassa suullinen perinne, joka oli rinnastettavissa ääneen lukemiseen tai puhumiseen. 1400-luvulta tunnetaankin useita kuuluisia runoilija-

735 Krummel 2008. Venetsian ohella nuottikustannuksen keskuksia olivat Nürnberg, Pariisi ja Antwerpen (Krummel 2008).

736 Bianconi 1987, 77. Lama iski italiankielisen alueen teollisuuteen 1610-luvulla, ja italialaisten tuotteiden kysyntä romahti kaikilla sen perinteisillä markkina-alueilla. Muun muassa Venetsian valtava laivanrakennusteollisuus ja silkkikutomoiden toiminta Milanossa, Paviassa, Pugliassa ja Pisassa kärsivät ankarasti. Seurauksena oli valtava massatyöttömyys. (Cochrane 1993, 277–278.) Myös maanviljely oli vaikeuksissa, osin ihmisen aiheuttamien haittojen, osin ilmasto-olosuhteiden takia. Sodat, epidemiat ja italialaisten kyvyttömyys hoitaa lamaa vain pahensivat tilannetta. (Malanima 1998, 86–125.)

737 Salazar 1999, 787. Äänen ja elävän puhumisen syrjäytymisestä kielen merkitysjärjestelmän filosofisissa tarkasteluissa ks. Cavarero 2005, 19–91.

muusikoita, jotka esittivät omia sävellyksiään itseään säestäen: muun muassa Ferrarassa 1400-luvun lopulla työskennellyt Pietro Bono, venetsialainen Leonardo Giustiniani (1388–1446), Sforzan perheen palveluksessa Milanossa ollut Serafino de' Ciminelli dall'Aquila (1455–1500), espanjalainen Benedetto Gareth tai Il Chariteo (n. 1450–1514), Panfilo Sassi (n. 1455–1527) ja 1500-luvun lopulla vaikuttanut Silvio Antoniano.[738] Näiden taiteilijoiden esitykset olivat tavallisesti improvisoituja tai niitä ei vain muuten ollut nuotinnettu. Säveltäjä-esittäjän ei tarvinnutkaan nuotintaa omia sävellyksiään, jollei niitä ollut tarkoitettu toisten esitettäviksi.

Kun renessanssin nuotinnettu musiikki perustui suurelta osin taidokkaaseen kontrapunktiin, improvisoidun musiikin laulajien esityksissä painopiste oli toisaalla. Kuulijoiden kuvauksissa keskeisiksi tulivat musiikin vaikutukset kuulijoihin ja lauletun tekstin keskeisyys. Vuonna 1570 Benedetto Varchi kuvaili Silvio Antonianon tekemää vaikutusta: "En ole koskaan kuullut mitään, mikä liikuttaisi minua enemmän sisältä ja vaikuttaisi ihmeellisemmältä kuin Silvio Antonianon improvisoitu laulu lyyran säestyksellä..."[739]

Huomattavasti aikaisemmin, jo vuonna 1488 Angelo Poliziano kuvaili eräissä juhlissa Roomassa kuulemaansa lauluesitystä huomattavasti yksityiskohtaisemmin. Laulaja oli juhlien isännän Paolo Orsinin poika Fabio. Ensin kuultiin "noilla pienillä musiikin merkeillä kirjoitettua" (nuotinnettua) musiikkia. Välittömästi kuulijoiden korvat, tai pikemminkin sydämet, tulivat täytetyiksi niin suloisella lauluäänellä, että kuulija haltioitui lähes järjettömään tilaan kertakaikkisen jumalaisen mielihyvän koskettamana. Sitten kuultiin sankarilaulu, jonka laulaja oli itse hiljattain säveltänyt Piero de' Medicin kunniaksi. Fabion ääni ei siinä ollut puhtaasti puheääni mutta ei myöskään puhtaasti lauluääni, vaan kumpikin oli kuultavissa, mutta ikään kuin yhdessä, ei erillään. Se oli vuoroin liikkuvainen ja kannattelevainen, kiihtynyt ja pidättelevä, tyyni ja kiihkeä, hidastuva ja nopeutuva, mutta aina se oli tarkka, selkeä ja miellyttävä. Eivätkä laulajan eleet olleet välinpitämättömiä tai velttoja, mutta eivät silti myöskään poseerattuja tai teennäisiä. Poliziano toteaa lopuksi, että olisi voinut uskoa nuoren Rosciuksen[740] olleen näyttämöllä.[741]

Polizianon kuvauksessa on kyse laulajasta, joka oli itse tehnyt sekä laulamansa tekstin että musiikin. Kaikki runoilijat eivät kuitenkaan pystyneet esittämään omia runojaan laulaen. Ratkaisu ongelmaan löytyi jo 1400-luvun lopulla, kun italialaiseen maisemaan ilmestyivät *citaredi*, muita kuin omia runojaan laulavat luutistit.[742] Claude Palisca pohtii syitä tällaisten ammattimuusikoiden suureen suosioon. Tärkeimpinä hän mainitsee ranskalaisen ja pohjoiseurooppalaisen musiikin tulvan aiheuttaman tyhjiön italialaisessa musiikkielämässä ja humanistien vastustuksen tuota tuontimusiikkia

738 Palisca 1985, 373–374.

739 Ks. Palisca 1985, 374–375. Runoilija-laulajia on tietysti ollut olemassa jo huomattavasti aikaisemminkin, ja erityisen tunnettuja olivat trubaduurit ja truveerit ranskankielisellä alueella 1100- ja 1200-luvuilla.

740 Quintus Roscius Gallus oli rooman tasavallan loppukauden kuuluisin ja arvostetuin roomalainen näyttelijä, alun perin vapautettu orja. Hän kohosi ritarisäätyyn, ja muun muassa Cicero otti häneltä lausuntatunteja. Hän piti myös näyttelijäkoulua ja kirjoitti käsikirjan lausunnasta pitäen sitä puhetaidon veroisena. Oikeudessa Cicero puolusti Rosciusta, ja tämä puhe on tärkeä antiikin Roomassa eläneiden näyttelijöiden elämästä kertova dokumentti. (Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 494–495.)

741 Ks. Carter, Tim 1992, 14.

742 Runoilijat ottivat käyttöön tavan pyytää ammattimuusikoita, *citaredi*, esittämään heidän runojaan, jotta ne tulisivat tunnetuiksi (Pirrota 1966, 142).

kohtaan. Vaikka italiankielisestä madrigaalista tuli säveltäjien ja runoilijoiden suosima musiikin laji pian 1500-luvun alun jälkeen, runojen musiikillisen resitoinnin taide ei kuitenkaan kadonnut. Vuosisadan loppuun mennessä muusikoiden ja säveltäjien kyllästyminen polyfonisen madrigaalin keinotekoisuuteen nosti resitoinnin uudelleen esille.[743] Koska improvisoidun perinteen piirissä esitettyä musiikkia ei nuotinnettu, tuo perinne on kuitenkin säilynyt lähinnä vain aikalaisten kuvauksina esityksistä.

Polizianon varsin yksityiskohtainen kuvaus herättää kysymyksiä. Millainen oli tuo ääni, joka ei ole puhtaasti puheääni mutta ei myöskään puhtaasti lauluääni? Mitä merkitsee se, että ne kumpikin olivat kuultavissa, ikään kuin yhdessä? Kuinka suuriin rytmin ja tempon vapauksiin Polizianon kuvaus viittaa? Ja ennen kaikkea: Miten tämä laulamisen tapa suhtautuu noin sata vuotta myöhemmin kuultujen ensimmäisten oopperoiden resitatiivien laulamisen tapaan? Varchin kuvaus tuntuu viittaavan siihen, että vastaavantyyppinen laulamisen käytäntö oli olemassa vielä juuri ennen ensimmäisten oopperoiden säveltämistä. Miten se sitten niveltyy uuteen laulumusiikin kirjoittamisen tapaan? Olisivatko säveltäjät uutta laulumusiikkia kirjoittaessaan osin vain tehneet näkyväksi jo olemassa olevaa nuotintamatonta käytäntöä?

Varmoja vastauksia näihin kysymyksiin ei ole, sillä emme enää pääse kiinni tuohon improvisoituun laulamisen tapaan emmekä myöskään varhaisten oopperoiden resitatiivien laulamisen tapaan. Jäljellä ovat partituurit, sävelletyn musiikin perusteita koskevat tiedot (muun muassa säveltämistä koskevat säännöt) ja säilyneet aikalaishuomiot siitä, miten musiikkia esitettiin tai miltä se kuulosti.

Monteverdin resitatiivien ajatteleminen improvisoidun tradition kautta tekee niistä kuitenkin ymmärrettävämpiä oman aikamme muusikolle. Samalla myös säveltäjien jälkeensä jättämät esittämisen ohjeet ja Monteverdin ajan kuvaukset esityksistä tulevat ymmärrettäviksi. Ehkäpä kysymyksessä olisikin jotakin luonteeltaan samantyyppistä kuin oman aikamme bluesin laulaminen, jossa esittäjän vapaus muotoilla laululinjaa on suuri. Vaikka Caccini, Monteverdi ja muut uuden musiikin säveltäjät nuotinsivatkin laulaen puhumista, joskus hyvinkin yksityiskohtaisesti, esittäjällä oli epäilemättä suuri vapaus muotoilla sanottavansa. Monteverdin ajan laulaja mahdollisesti muuttikin säveltäjän kirjoittamia sävelkorkeuksia ja aika-arvoja ja väritti laulaen puhumistaan monin eri tavoin. Lisäksi oopperassa saatettiin käyttää hyvinkin monen tyyppisiä laulajia: yhtäältä taitavia, mutta joskus hiukan pitkästyttäviä virtuoosilaulajia ja toisaalta ilmaisuvoimaisia resitoijia, joiden laulamisessa saattoi olla toivomisen varaa.[744]

6.3.2 Puhumisen ihanteet Monteverdin aikana

Kun laulamisen lähtökohtana Monteverdin musiikin tarkasteluissani on elävän ihmisen puhuminen, on syytä tarkastella puhumisen ihanteita Monteverdin aikana ja myös ennen sitä. Mitä puhumisesta ajateltiin, millaisia piirteitä elävässä puhumisessa, *actiossa*, pidettiin toivottavina ja millaisia ei? Keskeisiä Monteverdin aikana oppikirjoina

743 Palisca 1985, 375–376.

744 Palaan myöhemmin tässä pääluvussa tuntemattoman kirjoittajan vuoden 1630 vaiheilla julkaisemaan *Il Corago* -kirjaseen (ks. Fabbri & Pompilio 1983), jossa tämä erottelee toisistaan eri laulajatyyppejä ja pohtii näiden soveltuvuutta musiikkiteatteriesityksen erilaisiin tehtäviin.

käytettyjä puhetaidon lähteitä olivat jo keskiajalla käytössä ollut, tuntemattoman kirjoittajan *Rhetorica ad Herennium*, Ciceron *Puhujasta*, Aristoteleen *Retoriikka* ja Quintilianuksen *Institutio oratoria*.[745]

Sekä Cicero että Quintilianus pitivät puheen esittämisen tapaa ratkaisevan tärkeänä. Hyvän puheen kirjoittaja saattoi Ciceron mukaan puheen esittäjänä olla nollan veroinen, kun taas keskitasoisia puheita kirjoittava mutta taitavasti esiintyvä puhuja usein voitti parhaimmatkin puhujat.[746] Myöskään Aristoteleen mukaan ei riittänyt, että oli aihe, mistä puhua, vaan puhe oli myös esitettävä oikealla tavalla. Puheen sisältämien vakuuttavien tosiasioiden ja niiden esittämisen järjestyksen ohella tärkeää oli – ja näitä tärkeämpänä – esitystapa.[747]

Koko antiikin kaunopuheisuuden olemus ja taito perustui kuulijoiden mielten tyynnyttelyyn tai kiihdyttämiseen, minkä tähden puhujan oli Ciceron mukaan tunnettava läpikotaisin kaikki ihmisen luonnolliset tunteet.[748] Mikään ei ollut puhetaidossa tärkeämpää kuin että kuulija suhtautui puhujaan myötämielisesti ja että puhuja itse liikuttui niin, että oli pikemminkin jonkinlaisen mielenkuohahduksen ja -liikutuksen kuin oikeuden päätösten tai harkinnan hallittavana.[749] Cicero huomautti myös, että jos puhujan valittavissa sanoissa ei ollut aitoa tuskan tunnetta, hänen puheensa ei vetoaisi tunteisiin vaan olisi pelkästään naurettava.[750] Aristoteles kävi *Retoriikassaan* perusteellisesti läpi ihmisen emootioita (muun muassa vihaa, sääliä ja pelkoa).[751] Tässä keskityn aluksi antiikin retoriikan lähteistä löytyviin hyvän puhumisen kriteereihin.

Quintilianus käsitteli *Institutio oratoria* -teoksessaan neljää hyvän puhumisen – tai *pronuntiation* – kriteeriä: 1) tarkkuutta eli virheetöntä ääntämystä, 2) selkeyttä eli sanojen huolellista lausumista, 3) tyylikkyyttä eli itsessään voimakkaan, suloisen ja resonoivan äänen luonnollisia vaihteluita sekä 4) ajatusten ja tunteiden soveliasta ilmaisua.[752] Antiikin retoriikkaa tarkastellut musiikintutkija Don Harrán muistuttaa, että *pronuntiatio* oli sekä äänen että kehon taitoa.[753] Äänen kvaliteettien rinnalla keskeisiä olivat siis myös Quintilianuksen perusteellisesti tarkastelemat keholliset eleet, pään, jalkojen, käsien ja koko kehon liikkeet ja kasvojen ilmeet.[754]

Quintilianuksen ensimmäisenä mainitsema tarkkuus sisältää äänen peruslaadun, ääntämyksen ja hengittämisen. Ääni ei Quintilianuksen mukaan saanut olla karhea, jäykkä, käheä, liian ohut, liian paksu, tylsä, ontto, pistävä, heikko eikä naisellinen. Nämä ominaisuudet veisivät kuulijan huomion tyylikkäältä puhumiselta. Sanat olisi lausuttava korrektisti, murteita välttäen, ja hengityksen olisi oltava suhteessa puhumiseen, oikeanaikaista ja kuulumatonta. Hyvää hengitystä saattoi myös harjoitella.[755] Tosin

745 Cicero 2006, Aristoteles 1997, Quintilianus 2009. *Rhetorica ad Herennium* on tuntemattoman kirjoittajan ensimmäisellä vuosisadalla eaa. kirjoittama retoriikan oppikirja, jota käytettiin laajalti keskiajalla ja renessanssin aikana. *Rhetorica ad Herennium* -teoksen sisällysluettelo ks. http://humanities.byu.edu/rhetoric/Silva.htm (luettu 13.11.2009)

746 Cicero 2006, 288.

747 Aristoteles 1997, 117. Musiikin esittämiseen pätee toki sama: hyvä esitys voi tehdä keskinkertaisesta sävellyksestä nautinnon, kun taas huono esitys voi pilata suurenmoisen musiikin.

748 Cicero 2006, 23.

749 Cicero 2006, 153–154.

750 Cicero 2006, 159.

751 Aristoteles 1997, 60–85.

752 Quintilianus kirjoitti yksityiskohtaisen kuvauksen hyvän puhumisen kriteereistä (ks. Quintilianus 2009, XI, 3: 33–65).

753 Harrán 1997, 32.

754 Quintilianus 2009, XI, iii: 65–107.

755 Quintilianus 2009, XI, iii: 21, 32.

hengityksen harjoittamisen keinoista ainoa Quintilianuksen mainitsema oli Demostheneen käyttämä: tämä kiipesi mäkeä ylös ja toisti säkeitä puhuen mahdollisimman monta kertaa.[756]

Toisella kriteerillä eli selkeydellä Quintilianus taas viittasi kahteen osa-alueeseen: sanojen huolelliseen tuottamiseen ja puhumisen jaksottamiseen, jotka kumpikin tekivät puhumisesta selkeää ja kirkasta. Jokaisen tavun tuli tulla selkeästi kuulluksi, eikä sanoja saanut nielaista. Puhujan tuli selkiyttää puheensa lauserakenteita hengityksen ja artikulaation avulla. Kaikenlaista teeskentelyä oli vältettävä, mikä ei kuitenkaan missään tapauksessa merkinnyt sitä, ettei puhe olisi saanut olla taidokas. Tässä päti Harránin mukaan *ars arte latet* -periaate: taito kätkee taidon.[757] Kyseessä siis oli ehkä eräänlainen *sprezzatura*, taidokkuus ilman taitoa, huolimaton huolellisuus, tarkkaamaton tarkkaavaisuus?

Quintilianuksen kolmas kriteeri eli tyylikkyys liittyi tuotetun äänen laatuun ja äänen käyttämisen tapaan. Tyylikäs puhuminen edellytti ääntä, joka oli vaivaton, voimakas, vaihteleva, joustava, vakaa, suloinen, kestävä, selkeä, puhdas ja kantava. Äänen volyymi oli luonnonlahja, jota kuitenkin saattoi kehittää harjoittelemalla.[758] *Rhetorica ad Herennium* -teos varoitti puhujaa äänen pakottamisesta sekä raapivien tai kirkuvien äänien tuottamisesta. Äänenvoimakkuuden tuli olla tasainen, ja äänenväriä oli mahdollista vaihdella. Puhuja saattoi harjoittelemalla saada hallintaansa koko äänensä sävyt ja värit. Tästä hallinnasta koitui kahtalainen hyöty: yhtäältä puhuja saattoi säädellä voimankäyttöään ja siten palautua äänellisesti raskaasta jaksosta, toisaalta kuulijan olokulmasta vaihtelevuus oli eduksi. Äänen tuottamisen vaihtelu merkitsi äkillisiä tai asteittaisia muutoksia niin dynaamisessa tasossa (voimakkaasta hiljaiseen ja päinvastoin) kuin äänen värissä (sulava/karkea, kova/pehmeä) ja artikulaatiossakin (linjakas/katkottu).[759]

Klassiset lähteet pohtivat paljon ääntä, joka oli kiinnostavan esityksen tärkein edellytys. Syy äänen tuottamisen vaihtelevuuteen ei kuitenkaan ollut äänessä itsessään vaan siinä, mistä on puhe. Tässä tullaan ajatusten ja tunteiden soveliaaseen ilmaisuun, Quintilianuksen neljäntenä mainitsemaan hyvän puhumisen kriteeriin. Kun edellä pohdittavana oli pelkkä ääni ja sen tuottamisen moninaisuus puhumisessa, tässä oli kysymys tekstin sisällön ja sen eläväksi puhumiseksi muotoutumisen suhteesta. Tekstin sisältö ja karaktääri vaati puhujalta tietynlaista äänenkäyttöä. Quintilianus kiinnitti huomiota hyvin pienellä aikavälillä – lauseesta toiseen ja lauseenjäsenestä toiseen – tapahtuviin muutoksiin, ei niinkään laajempiin yksiköihin. Hän – kuten niin Cicero kuin *Rhetorica ad Herenniumin* kirjoittajakin – myös käsitteli useita erilaisia äänenkäytön tapoja liittyen erilaisiin aiheisiin ja mielentiloihin.[760]

Quintilianuksen mukaan iloisissa asioissa äänen virran tulisi olla täyteläinen, yksinkertainen ja jotenkin hilpeä. Kun ääntä nostatetaan taistoon, se ottaa käyttöön koko voimansa ja kiristää kaikki hermot äärimmilleen. Vihassa ääni on raivoisa, kova ja kiihkeä, ja silloin myös tiheät hengitykset ovat tarpeen, sillä ilma ei hillitsemättä virtaavassa ää-

756 Quintilianus 2009, XI, iii: 54.
757 Ks. Harrán 1997, 29–30.
758 *Rhetorica ad Herennium*, ks. Harrán 1997, 30.
759 *Rhetorica ad Herennium*, ks. Harrán 1997, 31.
760 *Rhetorica ad Herennium*, ks. Harrán 1997, 33–34.

nenkäytössä riitä pitkään. Jos haluamme heittää inhoa tai paheksuntaa vastustajiemme suuntaan, ääni on jonkin verran hitaampi, imartelussa, myöntelyssä, anteeksipyynnössä tai kysymyksessä taas lauhkea ja nöyrä. Jos neuvomme, varoitamme, lupaamme tai lohdutamme, ääni on vakava ja arvokas. Ääni on jähmeä ilmaistessamme pelkoa tai häpeää, julkea kehottaessamme, huoliteltu väittelyssä, taipuisa, valittava ja lähes epäselvä säälissä. Poiketessa asiasta äänen tulee olla täysi ja virtaava, ja siinä on oltava itseluottamukselle luonteenomainen täyteläinen sointi. Tosiasioita esitettäessä ja keskusteluissa ääni on tasainen ja keskikorkeaan äänialaan sijoittuva. Ääni korotetaan ilmaisemaan voimakasta emootiota ja sen annetaan laskea, kun sanamme ovat laadultaan tyynempiä, ja ääni nousee ja laskee aina puheen aiheen mukaan.[761]

Monteverdin elinaika on retoriikan historian kannalta kiinnostava vaihe, sillä vuosien 1555 ja 1620 välillä tapahtui merkittävä irtautuminen Ciceron ajatuksiin perustuvasta tyynestä, äärimmäisyyksiä välttävästä esittämisen tavasta. Pierre Laurensin mukaan stoalaista filosofiaa tutkineen Justus Lipsiuksen ajattelu käynnisti suoranaisen mullistuksen kaunopuheisuuden maailmassa. Mullistaviksi osoittautuivat hänen roomalaisista lähteistä löytämänsä kuvaukset intensiivisestä esittämistyylistä.[762]

1500-luvun lopulla elänyt Justus Lipsius, tai Joost Lips[763], oli flaamilainen kielentutkija ja humanisti, joka vaikutti elämänsä aikana muun muassa Roomassa, Liègessä, Wienissä, Jenassa, Leidenissa ja Louvainissä. Michel de Montaigne, yksi sadoista Lipsiuksen kanssa kirjeenvaihdossa olleista aikalaisista, nimitti Lipsiusta oppineimmaksi vielä elossa olevaksi mieheksi. Tunnetuimmassa teoksessaan *De Constantia in publicis malis* vuodelta 1584 Lipsius pyrki uraauurtavalla tavalla yhdistämään kristinuskon ja siihen asti tarkasteluista sivussa olleen stoalaisuuden uudeksi filosofiaksi, joka voisi auttaa ihmisiä selviytymään uskonsotien keskellä. Omana aikanaan hän tosin herätti epäluuloa niin protestanttisen kuin katolisen kirkonkin piirissä, sillä hän ei sitoutunut pysyvästi kumpaankaan.[764]

Lipsiuksen tutkimalle intensiiviselle tyylille, erityisesti Senecan teksteille, oli ominaista yhtäältä selkeä analyysi, mutta toisaalta *emphasikseksi* kutsuttu ominaisuus. Se merkitsi kielen tarkoituksellista niukkuutta ja lauseiden tiiviyttä, joka pakotti kuulijan rakentamaan mielessään sanotun koko merkityksen. Quintilianus toteaa *emphasis*-figuurin tuovan esille syvemmän ajatuksen kuin minkä sanat sellaisenaan ilmaisevat.[765] 1500-luvulla lähinnä Strasbourgissa vaikuttaneen Johannes Sturmin (1507–1589) sanoin kyseessä oli *clara et intellecta obscuritas* – jonkinlainen selkeä ja ymmärretty hä-

761 Quintilianus 2009, XI, iii, 63–65. LXIII. ("Itaque laetis in rebus plena et simplex et ipsa quodam modo hilaris fluit; at in certamine erecta totis viribus et velut omnibus nervis intenditur. Atrox in ira et aspera ac densa et respiratione crebra: neque enim potest esse longus spiritus cum immoderate effunditur. Paulum in invidia facienda lentior, quia non fere ad hanc nisi inferiores confugiunt; at in blandiendo fatendo satisfaciendo rogando lenis et summissa. LXIV. suadentium et monentium et pollicentium et consolantium gravis: in metu et verecundia contracta, adhortationibus fortis, disputationibus teres, miseratione flexa et flebilis et consulto quasi obscurior; at in egressionibus fusa et securae claritatis, in expositione ac sermonibus recta et inter acutum sonum et gravem media. LXV. Attollitur autem concitatis adfectibus, compositis descendit, pro utriusque rei modo altius vel inferius. Quid autem quisque in dicendo postulet locus paulum differam, ut de gestu prius dicam, qui et ipse voci consentit et animo cum ea simul paret. Is quantum habeat in oratore momenti satis vel ex eo patet, quod pleraque etiam citra verba significat.")

762 Laurens 1999, 499. Lipsius tukeutui erityisesti historioitsija Tacituksen ja stoalaisfilosofi Senecan teksteihin (ks. Mouchel 1999, 469).

763 Justus Lipsius eli vuosina 1547–1606.

764 Copenhaver & Schmitt 1992, 260–269.

765 Quintilianus 2009, VIII, 3, 83 ("…altiorem praebens intellectum quam quem verba per se ipsa declarant.")

märyys, jossa kaikkea ei ollut avattu kuulijalle valmiiksi.[766] *Brevitas*, lyhyys ja tiiviys palveli *energeiaa* (asioiden esittämistä toiminnassa, abstraktin konkretisointia), ja siihen liittyvät runsaat metaforat ja vertaukset tekivät Senecan puheesta eloisaa.[767]

Lipsiuksen luonnehdinnat omien kirjeidensä tyylistä avaavat intensiivistä tyyliä. Hän toteaa niiden paljastavan hänet toisille lähes alastomana. Ne antoivat hänen koko elämästään kuvan, joka ei hänen omien sanojensa mukaan ollut valheellinen. Hänen kirjoittamisensa tyyli oli spontaani ja usein kiihtynyt, eikä se mahdollistanut teeskentelyä. Se paljasti hänet, ihmisen, arvioitavaksi ja pilkattavaksi.[768]

Christian Mouchel kokoaa Lipsiuksen kirjoittamisen tyylin piirteitä yhteen: Vilpittömyys (*candor*) merkitsi mielen ja kehon muuttuvien tilojen kirjaamista yksityiskohtaisesti. Kuvauksen rehellisyyteen liittyi tekstin tietty avonaisuus, rakenteilla olo – se, että kyseessä ei ollut *opus perfectum* vaan jotakin muutoksessa olevaa. Teksti tarttui kiinni ajatukseen, kun se oli kumpuamassa ulos, ja pyrki säilyttämään ajatuksen virran voiman, puhtauden ja välittömyyden. Lipsius itse vertasi tekstin tuottamista runoilijoiden innoittuneisiin vuodatuksiin ja vaati kirjoittajalta uskollisuutta itseään kohtaan. Tyylin nopeus, sujuvuus ja ytimekkyys liittyneenä ajattelun liikkuvuuteen olivat tämän anticicerolaisen retoriikan laatuja.[769] Elämänsä loppuvaiheessa Lipsius omistautui *obscura brevitas* -ajatukselle. Hän tuntui teksteissään tarkoitukselliseti välttävän koko merkityksen paljastamista ja pyrkivän jonkinlaiseen arvoitukselliseen tiiviyteen. Samalla hän kuitenkin painotti tämän hämäryyden ratkaistavissa olevaa luonnetta sekä salatun totuuden löytämisen mielihyvää, joka odotti terävää lukijaa.[770]

Lipsiuksen avaama uusstoalainen, intensiivinen tyyli herättää kysymyksiä laulajassa. Koskivatko voima, puhtaus, välittömyys, innoittuneisuus, nopeus, sujuvuus, ytimekkyys, ihmisen paljastumisen mahdollisuus ensisijaisesti kirjoitettua puhetta, kuten Lipsiuksen kirjoitukset antavat ymmärtää, vai olisivatko samat ihanteet sovellettavissa myös elävään puhumiseen ja jopa laulamiseen? Entä millaista laulamista se siinä tapauksessa voisi merkitä? Mahdollisia vastauksia näihin kysymyksiin voi tässä vaiheessa tutkia alustavasti lähinnä kokeilemalla erilaisia laulamisen tapoja ja artikuloimalla laulamisen kokemusta. Asian perusteellisempi selvittäminen siirtyy tulevaisuuteen, joskin väistämättä pinnalliseksi jäävää tarkastelua voi vielä aavistuksen verran syventää pohtimalla 1500- ja 1600-lukujen taitavien puhujien äänenkäyttöä.

766 Ks. Mouchel 1999, 470.

767 Mouchel 1999, 471.

768 Lipsius 1586, ks. Mouchel 1999, 475. ("Je me découvre dans mes lettres, et je m'offre aux yeux presque nu. Veux-tu me connaître tel que je suis? Lis mes lettres, qui me peignent. Elles donnent de mon caractère, de mes passions, de mon jugement, de ma vie en somme, une image qui n'est pas vaine. Ailleurs le fard et la dissimulation: ici la naïveté, ici la vérité, et une carnation toute naturelle. Comment mon âme feindrait-elle, avec cette manière d'écrire spontanée et souvent enflammée? Elle ne peut pas. Comment serait-elle pour un ami autre qu'elle n'est pour elle-même? Elle ne le veut ni ne le doit. Elle se révèle et jaillit dans toute sa vérité! Avant qu'elle ne se compose. Et elle ne songe même pas à se voiler, fût-ce à ses amis, pour se cacher aussitôt qu'elle apparaît. Plus que tout autre, ce style révèle l'homme: et l'expose aux jugements et aux calomnies." [Trans. Mouchel.])

769 Mouchel 1999, 475.

770 Mouchel 1999, 477. Kysymys on nimenomaan retorisesti hyvin muotoillun tekstin lukijasta, ei puheen kuulijasta.

6.3.3 Ääni 1500- ja 1600-lukujen retorisessa keskustelussa

Ääni ja elävä puhuminen eivät Philippe-Joseph Salazarin mukaan ole olleet retoriikan tutkimuksen huomion kohteena ennen 1980-lukua.[771] Jo 1500- ja 1600-lukujen retorisessa kirjallisuudessa ääntä kuitenkin alustavasti pohdittiin muun muassa äänen typologioiden ja laatumäärittelyjen muodossa. Lisäksi kirjoittajia kiinnosti äänen suhde Jumalaan, erot ihmisen ja eläimen ääntelyn välillä sekä *ars pronuntiandi*, jonka tarkastelun kohteena oli – ei suinkaan tekstin ääntäminen tai lausuminen modernissa merkityksessä – vaan retorisen prosessin ääntä ja äänellä tuotettuja eleitä koskeva osa.[772] Pronuntiation taitoa tarkasteli muun muassa Alphonse Alvarado teoksessaan *Artium disserendi ac dicendi libri duo* vuodelta 1600. Hän esitti 60 erilaista äänen käytön tapaa, jotka hän ryhmitteli muun muassa sen mukaan, ilmaistiinko passioita vai asioita. Alvaradon luettelemat 60 äänen käytön tapaa jakautuivat muodollisiin (puheen osat) ja materiaalisiin (puheen sisältö) äänen käytön tapoihin.[773]

Ääntä ja puhumista pohdittiin myös retoriikan tutkimuksen ulkopuolella. Jo vuonna 1528 Baldassare Castiglione oli *Hovimies*-kirjassaan esittänyt toivottuja puheäänen ominaisuuksia. Äänen olisi oltava hyvä, ei naisen liian ohut ja pehmeä ääni eikä moukan kova tai raaka ääni. Sen sijaan hyvä ääni oli soinnikas ja selkeästi artikuloitu, lausuminen selkeää, ja puhujan olemus ja eleet puhumiseen sopivia: koko kehon teeskentelemättömät ja hillityt liikkeet, kasvojen miellyttävä ilme, sanottua sulostuttavat ja painottavat silmien liikkeet, sekä eleet, jotka selkiyttäisivät puhujan ajatuksia ja tunteita. Kaikesta tästä ei kuitenkaan olisi mitään iloa, jos käytetyt sanat eivät olisi kauniita, nokkelia, älykkäitä, tyylikkäitä, juhlallisia – aina tarpeen mukaan.[774]

Keskustelu äänestä tärkeänä *action* osatekijänä lähti kuitenkin tahmeahkosti liikkeelle. Pohdittavina *actiota* koskevissa keskusteluissa olivat aluksi nimittäin ennen kaikkea eleet, joita monet kirjoittajat pitivät ensisijaisina ääneen nähden. Castiglionenkin puhujaa koskevat toiveet sisälsivät toki yleisiä luonnehdintoja hyvästä puheäänestä, mutta tärkeäksi Castiglionella tulivat myös puhujan olemus, liikkeet, eleet, silmien liikkeet sekä tietysti puheen sisältö, valitut sanat.

Keskustelu kahdesta *action* osatekijästä, eleistä ja äänestä, velloi 1500- ja 1600-luvuilla edestakaisin. Vuoroon eleitä pidettiin ääntä tärkeämpänä, vuoroon päinvastoin. Retoriikan ja julkisen puhumisen teoriassa pitkään sivuutetun elävän äänen toivat mukaan tarkasteluihin jesuiitat. Ajatuksena heillä oli, että heikolle, aistillisuuteensa sidotulle ihmiselle olisi tarjottava jotakin aisteille suunnattua puhtaan rationaalisuuden sijaan. Kuvaan tuli uuden tyyppinen puhuja, saarnaaja, jonka toiminnassa elävästä puhumisesta tuli eräänlainen salainen ase kuolleiden kirjainten avaamisessa. Erityisesti ranskalaiset tutkivat "kehon kaunopuheisuutta", *corporis eloquentia*, tai sielun ääntä.[775]

771 Äänen sulkeminen pois tarkasteluista ei koske pelkästään retoriikan tutkimusta. Äänen unohtamisesta länsimaisessa filosofiassa ks. Cavarero 2005.
772 Salazar 1999, 789–794.
773 Alvarado 1600, ks. Salazar 1999, 820.
774 Castiglione 1976 (1528), 77. Castiglionen kirja on käännetty (J. A. Hollo; 1957) myös suomeksi.
775 Viehättävä käsite on peräisin Louis de Cressollesilta (*Vacationes autumnales sive de perfecta oratoris actione et pronunciatione libri III*, 1622) (ks. Göttert 1998, 237).

1600-luvun alun jälkeen myös saksalaiset alkoivat kirjoittaa äänestä.[776] *Pronuntiatio* ymmärrettiin passioiden välineenä, ”passioiden äänenä” ja keskeisenä osana kaunopuheista taivuttelua – argumentaatiota tai elokuutiotakin tärkeämpänä.[777]

Ajatusta äänen ensisijaisuudesta ei kuitenkaan heti hyväksytty, ja käsitys, jonka mukaan puhumisen voisi korvata eleillä (esimerkiksi pantomiimissa) ja jopa eläimet ymmärsivät eleitä, sai edelleen runsaasti puolestapuhujia.[778] Esimerkiksi Johannes Althusius (1601) piti nimenomaan kehonkieltä keskeisenä kahden ihmisen välisessä kanssakäymisessä. Puhuminen oli teeskentelyä ja petosta, kun taas elekieli oli Althusiuksen mukaan rehellistä ja korruptoimatonta.[779] 1600-luvun alussa eleiden tutkimuksesta kehittyi oma alansa, jonka yksi alalaji kirologia keskittyi käsien tutkimiseen.[780]

Puheäänen merkitystä puhumisessa ei kuitenkaan enää onnistuttu kieltämään. Jo 1500-luvun lopulla puheääntä oli tarkasteltu uudella, fysionomiikan eli ulkonäön ja luonteen suhteiden tutkimisen alalla. Äänen pohtiminen ikään kuin täydensi tuon suhteen tarkastelua. Muun muassa Giambattista della Porta otti äänen esiin vuonna 1586 *De humana physiognomia* -teoksessaan. Hän ihmetteli, miten voi ostaa toisen ihmisen – eli mennä naimisiin [*sic*] – ilman, että kuunteli sitä, millainen ääni tuosta ihmisestä lähti, kun kerran jopa kattilaa ostettaessa kokeiltiin sen sointia. Della Porta tarkastelikin ihmisääntä jo varsin yksityiskohtaisesti: mitä äänen korkeus tai mataluus viesti puhujan luonteesta tai miten korkeuden tai mataluuden liittyminen sellaisiin äänen kvaliteetteihin kuin esimerkiksi intensiivisyys, joustavuus, pehmeys ja epäselvyys voitiin ymmärtää.[781]

Della Portan jälkeen ääntä siirryttiin Göttertin mukaan tarkastelemaan uudesta näkökulmasta. Kun aikaisemmin oli keskitytty staattiseen merkkiin, nyt tarkasteltavaksi tuli liikkuva keho, jonka muotoutuminen toiminnassa oli yksi sen tunnusmerkeistä. Scipione Chiaramonti veikin vuonna 1625 ilmestyneessä traktaatissaan fysionomiikkaa lähemmäksi retoriikkaa, ja erityisesti sen *actio*-käsitettä, jopa siinä määrin, että Göttertin mukaan nuo kaksi alaa sulautuvat yhteen. Staattinen keho saattoi Chiaramontin mukaan teeskennellä, mutta toiminta paljasti ihmisen luonteen. Kun toimiva ihminen kiinnitti huomionsa omaan toimintaansa eikä siihen, miltä hän näytti, katsoja/kuulija saattoi havaita hienoimmatkin epäjohdonmukaisuudet toiminnassa. Ääntä ei tullut tarkastella ihmisen staattisena ominaisuutena vaan toiminnassa, ja esimerkiksi äänen korkeus tai mataluus eivät sellaisinaan kertoneet mitään puhujasta.[782]

Retorinen kirjallisuus pitäytyi vielä 1500-luvulla käsityksessä kehon kielen jaettavuudesta ja kehollisen ilmaisun ensisijaisuudesta suhteessa ihmisen ääneen. 1600-luvun puoliväliin tultaessa katolisen teologin Gerhard Vossiuksen kaltaiset, ajan teatterikulttuuria tuntevat teoreetikot paneutuivat ääneen ja käänsivät asetelman päälaelleen: äänen merkitys olisi suurempi kuin eleiden.[783] Vossiuksen mukaan puhuja jäljitteli

776 Mm. katolinen Johann Matthäus Meyfart (*Teutschen Rhetorica oder Redekunst,* 1634) sekä protestanttinen Christian Weise (*Freymüthiger und höfflicher Redner,* 1693), joka kirjoitti omana aikanaan poikkeukselliset sata sivua *pronuntiatiosta* ja *actiosta* (ks. Göttert 1998, 240–241).

777 Salazar 1999, 795.

778 Ks. Göttert 1998, 227.

779 Althusius 1601, ks. Göttert 1998, 228.

780 Käsitutkimus, sormikieli.

781 Ks. Göttert 1998, 232–235.

782 Chiaramonti 1625 (*De conjectandis cuiusque moribus et latitantibus animi affectibus libri decem*), ks. Göttert 1998, 234–235.

783 Ks. Göttert 1998, 227.

äänellään passiota, joka taas liikutti kuulijaa ja näin vakuutti tämän argumentaation totuudesta.[784] Michel le Faucher ja Valentin Conrart kehittelivät tätä ajatusta eteenpäin todeten vuonna 1644, että *pronuntiation* taito perustui materiaalille, äänelle, jossa oli kehon lailla kolme ulottuvuutta: korkeus, sävy ja nopeus. Ääni taas oli valitun passion synnyttämää: liike, fyysinen purkaus, joka sai äänen liikkeeseen ja tuotti tarvittavat äänenvaihtelut. Nuo äänet tuottaisivat kuulijassa tuon saman passion. Jotta puhuja osaisi hyödyntää tätä mekanismia, hänellä olisi oltava täydellinen tietämys erityyppisistä passioista ja niiden psykofyysisestä toimintamekanismista. Metodisen harjoituksen myötä tämä tietämys voitiin kääntää jonkinlaiseksi automaatioksi.[785]

Laulajan ja puhujan kokemuksessani ääni ja liike ovat selkeästi yhteydessä toisiinsa. Jos vaikkapa yhdistän toisiinsa pään pudistuksen ja sen, että sanon ”ei”, saan aikaan lukemattomia erilaisia variaatioita riippuen pitkälti siitä, millainen pään pudistus on. Voin ravistaa päätäni päättäväisesti puolelta toiselle, jolloin äänenikin on vahva. Voin vetää päätäni varovasti taaksepäin sitä puolelta toiselle liikutellen, kuin pyrkien pois jonkin epämiellyttävän ääreltä, ja äännähtää ”ei”-kiellon varovaisesti, jopa änkyttäen. Voimakkaan päänpudistuksen yhdistäminen heikkoon ääneen vaatii suuria ponnistuksia, samoin kuin meidän kulttuurissamme on jossakin määrin haasteellista sanoa ”ei” päätään innokkaasti nyökyttäen – tai ainakin se vaatii keskittymistä. Laulamisessa tällaiset selkeät, äänen tuottamista tukevat tai suuntaavat ulkoiset liikkeet saattavat olla häiritseviä – sekä laulajan itsensä että kuulijan kannalta – mutta sisäiset liikkeet, erityisesti laulamista edeltävä, monella eri tavalla tapahtuva hengitys, voivat ajaa saman asian. Laulajalle laulaminen on kehon sisäistä liikettä, ja ääni on eräänlainen sivutuote, joka saattaa tuon liikkeen kuulijoille läsnäolevaksi. Ammattilaulaja harjoittaa tätä sisäistä taitoa, joskin tietoisella hallinnalla on rajansa. Myös ammattilaulajan ääni voi – onneksi – aina paljastaa hänestä myös jotakin sellaista, mitä hän ei suunnitellut paljastavansa

6.4 Puhumisen tuleminen tärkeäksi musiikissa 1500-luvulla

Tässä luvussa astun varovasti takaisin musiikin kentälle. Jäljitän musiikin ja puhumisen suhteista 1500-luvulla käytyjen keskustelujen Monteverdin ja hänen aikalaistensa uuden laulumusiikin synnylle luomaa maaperää. Olen jo edellä, luvussa 4.1 tarkastellut tätä maaperää kontrapunktissa tapahtuneiden muutosten ja niistä heränneen keskustelun kautta. Tässä keskityn puhumiseen ja lauletun tekstin ymmärrettävyyteen uuden musiikin perustana.

Kiinnostus tekstin ja musiikin suhdetta sekä lauletun tekstin ymmärrettävyyttä kohtaan nousi tärkeäksi puheenaiheeksi viimeistään 1500-luvulla monilla suunnilla Eurooppaa, sekä kirkossa että maallisissa piireissä. Protestanttisessa kirkossa Martti Luther toi saksankielisen seurakuntalaulun osaksi messua jo 1520-luvulla. Sanojen ja sävelten välisestä suhteesta Luther totesi, että tekstin ja nuottien, painotusten, melodian ja esittämisen tavan tulisi kasvaa äidinkielestä ja sen puhumisen tavasta.[786] Myös

784 Vossius 1647, ks. Salazar 1999, 796.
785 Ks. Salazar 1999, 796–797.
786 Leaver 2007.

anglikaanisessa kirkossa kansankielisiin teksteihin sävelletyt yksinkertaiset laulut alkoivat saada jalansijaa 1500-luvun jälkipuolella.[787]

Katolisen kirkon oli väistämättä otettava kantaa reformoiduissa kirkoissa tehtyihin uudistuksiin, ja näin tehtiinkin Trenton kirkolliskokouksessa vuosien 1545 ja 1563 välillä. Kokous päätyi säilyttämään latinan messun kielenä. Kaikki maalliseen musiikkiin viittaava oli jyrkästi kielletty, samoin kaikki kuulijoissa mielihyvää herättävä. Sanojen ymmärrettävyyttä pidettiin ensisijaisen tärkeänä.[788]

Antiikin kirjoitusten innoittamana myös erinäiset maalliset ryhmittymät ja akatemiat kiinnostuivat puheeseen perustuvan laulumusiikin säveltämisen kysymyksistä Esimerkiksi Jean-Antoine de Baïfin vuonna 1570 Ranskassa perustaman, lyhyen aikaa toimineen *Académie de Poésie et de Musiquen* yhtenä tavoitteena oli luoda uusia musiikin tyylejä tukeutuen antiikin runouden tutkimukseen. Tekstin sovittamisessa musiikkiin noudatettiin jähmeää sääntöä, jonka mukaan pitkälle tavulle tuli puolinuotti ja lyhyelle tavulle neljäsosanuotti. Satsi oli ankaran homofoninen, ja harvoin käytetyt melismat olivat lyhyitä, usein vain kaksi säveltä. Tämä *musique mesurée à l'antique* jäi lyhyeksi kokeiluksi, jonka vaikutukset tosin ovat kuultavissa myöhempien *air de cour* -laulujen epäsäännöllisissä, tavujen pituuksiin perustuvissa rytmeissä.[789]

Musiikin alalla puhetaito tai retoriikka on totuttu liittämään ennen kaikkea barokkimusiikkiin, jota myös kutsutaan "puhuvaksi musiikiksi".[790] Merkkejä retoriikan ja musiikin välisistä suhteista kuitenkin löytyy jo huomattavasti varhaisemmastakin musiikista. Merkittävänä retoriikan vaikutusta musiikkiin voidaan Wilsonin mukaan nimittäin alkaa pitää Josquin Desprezin (n. 1450–1521) aikana, jolloin Ciceron ja Quintilianuksen tekstit olivat jo levinneet laajalle ja ensimmäisiä humanistisia retoriikan traktaatteja oli julkaistu. 1500-luvun ensimmäisen neljänneksen jälkeen musiikin ja retoriikan suhteet vakiintuivat, ja vuoteen 1560 mennessä klassisen oratorion sanasto oli tullut osaksi musiikinteoreetikkojen tekstejä niin Alppien etelä- kuin pohjoispuolellakin. Saksalaiset teoreetikot toivat Boethiukselta peräisin olevien *musica theoretican* (musiikin teoria) ja *musica practican* (käytännön musiikki) rinnalle uuden kategorian, *musica poetican*, jossa musiikki ja runous liittyivät läheisesti toisiinsa. Coclicon ja Finckin lauluoppaissa laulaminen jaettiin Quintilianuksen esikuvan mukaisesti oikein ja hyvin laulamiseen (*bene cantandum* ja *recte cantandum*). Myös sävellyksen muoto hahmotettiin retoristen käsitteiden avulla (*exordium, medium, finis*). Retoriset figuurit ilmestyivät musiikin tarkasteluihin Joachim Burmeisterin traktaateissa (*Musica autoschediastikē* 1601 ja *Musica poetica* 1606), jotka sekä kokosivat renessanssin traditiota että loivat pohjan 1600- ja 1700-lukujen saksalaisille retoristen figuurien pohdinnoille ja luokitteluille.[791]

787 Fenlon 1989, 53.

788 Dyer 2007. Tarkastelin Trenton kirkolliskokouksen musiikkia koskevia linjanvetoja luvussa 4.1.2.

789 Fenlon 1989, 44. *Air de cour* on moniääninen tai yhdelle, luutun tai continuon säestämälle laulajalle sävelletty maallinen säkeistölaulu, jonka esittämisen foorumi oli Ranskan kuninkaanhovi. Kyseessä oli siis äärimmäisen elitistinen laulumusiikin laji. Ensimmäinen *air de cour* -kokoelma ilmestyi vuonna 1571. Aluksi laulujen säestys oli kirjoitettu tabulatuurilla, mutta myöhäisemmissä, 1600-luvun puolella sävelletyissä lauluissa on tabulatuurin sijaan continuostemma. (*Air de courista* ks. Baron 2011.)

790 Nikolaus Harnoncourtin barokkimusiikkia käsittelevän kirjan suomennettu nimi, alkuperäinen nimi oli *Musik als Klangrede* tai Musiikki soivana puheena/sointipuheena.

791 Ks. Wilson 2007. Koko tämän pitkän kehityksen kutistaminen muutamaan riviin on tietoinen valinta. Se ei missään tapauksessa merkitse sitä, että musiikin ja retoriikan suhteiden kehitys ei olisi tärkeä tutkimuskohde tai että se olisi jo kaikilta osin selvitetty. Tässä sen tarkempaan valaisemiseen ei kuitenkaan ole mahdollisuutta. Keskitynkin tässä erityisesti Monteverdin ajan lähteisiin.

Humanistisesti suuntautuneiden hovien, akatemioiden ja vapaamuotoisempien ryhmittymien piirissä pohdittiin perusteellisesti antiikin musiikkia sekä musiikin ja kehittyvän italiankielisen runouden suhteita. Dean T. Mace jopa väittää, että Venetsiassa Francesco Petrarcan runouteen keskittyneen Pietro Bembon tutkimukset suorastaan käynnistivät madrigaalien kirjoittamisen aallon ja myös vaikuttivat siihen, miten Petrarcan ja tämän seuraajien runoja sävellettiin musiikiksi.[792] Claude Palisca ei kuitenkaan näe aivan näin suoraa yhteyttä Bembon tutkimusten ja madrigaalien säveltämisen välillä. Hänen mukaansa muusikot osasivat ilman Bembon ohjaustakin aistia Petrarcan runouden vaatiman vakavan ja oppineen säveltämisen tavan – joka ei kepeämmässä frottolarunoudessa taas ollut tarpeen.[793]

Musiikin ammattilaisista Gioseffo Zarlino ja Nicola Vicentino lähestyivät musiikin ja puhumisen suhteita pääasiassa kontrapunktin näkökulmasta. 1500-luvun puolivälissä Vicentino laajensi radikaalisti *L'antica musica ridotta alla moderna practica* -teoksessaan (1555) säveltämisen moninaisuuden tai vaihtelevuuden periaatetta (*varietas*). Hänen mukaansa kansankielinen runous nimittäin saattoi vaatia, että musiikin puhtaus ja jopa kauneus voitiin uhrata. Seurauksena saattoi olla moodien sekoittaminen, kromatiikka sekä sopimattomat sävelkulut ja konsonanssit. Musiikkia koski sama vaatimus kuin antiikin puhetaitoa: "...milloin puhuja puhuu voimakkaasti, milloin pehmeästi, milloin hitaammin, milloin nopeammin, ja näin hän liikuttaa kuulijoita suuresti. Saman tulisi tapahtua musiikissa."[794]

Vincenzo Galilei liitti musiikin nimenomaan puhutun sanan soinnillisiin ominaisuuksiin. Säveltäjien ei tulisi pelkästään jäljitellä sanojen takana olevia ajatuksia vaan sitä, miltä tietyn ihmisen puhuminen kuulosti. Galilein kuvauksen mukaan antiikin muusikko lähestyi laulettavaa runoa pohtimalla tarkasti, kuka, minkä ikäinen, mitä sukupuolta puhuja oli, kenen kanssa puhuttiin ja mistä oli puhe. Galilei kehotti oman aikansa säveltäjiä kuuntelemaan, millä tavalla, miltä korkeudelta, millä äänenvoimakkuudella, millaisin korostuksin tai elein, kuinka nopeasti tai hitaasti herrasmies puhui toiselle. Säveltäjien oli Galilein mukaan myös huomioitava, miten ruhtinas puhui alamaisilleen, miten anoja tai raivostunut tai kiihtynyt ihminen, miten naimisissa oleva nainen, tyttö, pikkulapsi, ilotyttö, rakastunut puhuessaan suostuttelevaan sävyyn rakastetulleen, valittava, huudahtava, ujo tai riemuitseva ihminen. Näin tekemiään havaintoja säveltäjät voisivat soveltaa minkä tahansa asian ilmaisua pohtiessaan.[795]

Musiikista kirjoittaneiden lisäksi myös runouden tutkijat olivat kiinnostuneita siitä, miten musiikki jäljitteli puhutussa kielessä jo olevaa musiikillista imitaatiota. Tarkastelujen kohteena 1500-luvulla oli, mikä osuus yhtäältä puhumisen soinnilla ja toisaalta puheen kompositiolla oli kuulijan tai lukijan mielen liikuttamisessa. Pohdintojen kohteena oli muun muassa se, miten laulumusiikki, jossa puhumisesta tulee jonkinlaista

792 Pietro Bembo (1470–1547), italialainen runoilija, kirjallisuuden tutkija ja kardinaali, joka vaikutti merkittävällä tavalla italian – erityisesti Toscanan – kirjakielen kehitykseen. Francesco Petrarca (1304–1374), italialainen runoilija, renessanssifilosofi ja humanisti.

793 Mace 1969, ks. Palisca 1985, 356. Frottola (it. valhe, pötypuhe, pilalaulu, renkutus, hupiruno) oli 1400-luvun lopussa ja 1500-luvun alussa suosittu maallisen musiikin laji, joka oli yleensä homofoninen, äänialaltaan varsin suppea ja samantyyppisiä rytmejä toistava. Bartolomeo Tromboncino ja Marchetto Cara olivat kuuluisimpia frottoloiden säveltäjiä. Oppineeseen ja hienostuneeseen madrigaaliin verrattuna frottola oli tyyliltään huomattavasti kansanomaisempi.

794 Vicentino, ks. Wilson 2007.

795 Galilei 2003, 224–225.

hidasta ja kannateltua puhumista, saattoi liikuttaa mieltä pelkkää puhumista voimakkaammin.

Esimerkiksi Francesco Boncianin[796] Accademia degli Alteratille vuonna 1578 pitämän luennon mukaan luonto antoi ihmiselle puhumisen taidon, jotta tämä voisi välittää ajatuksensa toisille sekä myös suostutella kuulijoitaan ja liikuttaa näiden mieliä. Jos puhe sisälsi argumenttien ja järkisyiden lisäksi myös ornamentteja ja taidokkaita käänteitä, kuulijoiden oli mukavampi kuunnella sitä keskittyneesti. Tällaiset runouden musiikilliset osatekijät siis herättivät ja pitivät yllä kuulijoiden mielihyvää ja tarkkaavaisuutta. Boncianin mukaan runon säveltäminen musiikiksi edelleen kasvatti tuota mielihyvää toimien eräänlaisena ajatusten ja puheen ornamenttien ”voitelu- ja polttoaineena” kuten Palisca tätä kuvaa.[797]

Kuulijoiden mielen liikuttamisen motiivit eivät olleet pyyteettömiä. Retoriikan tarjoamat vaikutusmahdollisuudet nimittäin ymmärrettiin hyvin. Vuonna 1549 piispa Bernardino Cirillo Franco pohti puheen ja musiikin vaikutuksia ihmiseen. Kirjeessään Ugolino Gualteruzzille hän totesi, että antiikin aikana saatiin aikaan voimallisia vaikutuksia, joita hänen aikanaan ei osattu tuottaa: sielun passioiden ja affektien liikutuksia retoriikan tai oratorion avulla. Hänen kokemuksensa mukaan ainoastaan tanssimusiikki – pavane ja galliard – sai aikaan jotakin sen tapaista. Hän haaveilikin kirkkomusiikista, joka olisi sävelletty sanojen merkitysten pohjalta ja liikuttaisi kuulijan uskonnollisuuteen ja sääliin.[798] Tukenaan tällaisten toiveiden esittäjillä oli muun muassa Aristoteles, joka *Runousopissaan* oli liittänyt musiikin imitatiivisten, ihmisen mieltä liikuttavien taiteiden joukkoon.[799]

Ajatus siitä, että musiikin tulisi oratorion ja retoriikan tavoin liikuttaa ihmisen mieltä, oli suhteellisen uusi. Puhumisen alueella retoriikka oli vähitellen ohittanut puhtaan loogisen ajattelun ja dialektiikan – abstrakti järkeily kun ei ollut osoittautunut riittävän tehokkaaksi ihmisten opettamisessa. Retoriikka sen sijaan onnistui paremmin houkuttelemaan ihmiset parannukseen, rukoukseen tai hyviin tekoihin. Taitavasta puhumisesta tuli tärkeä vallankäytön väline. Piispa Cirillo ymmärsi ehkä, että musiikkia ei vielä ollut valjastettu uskonnollisen retoriikan palvelukseen, ja uskoi myös, että musiikilla voisi olla puhumista suurempi voima.[800]

Puheiden kirjoittamisessa ja puhumisessa skolastinen dialektiikka siis joutui vähitellen väistymään poliittisesti hyödyllisen retoriikan tieltä. Musiikin alueella taas keskiajalta peräisin oleva teoria maailmankaikkeuden harmoniasta joutui vähitellen syrjään retorisemman musiikkikäsityksen tieltä. Aikansa johtava italialainen musiikinteoreetikko Gioseffo Zarlino, joka pohti ensisijaisesti oppineen kontrapunktin kysymyksiä, allekirjoitti vielä ajatuksen ihmisen kuulumattomissa olevasta, säveltäjän soivaan muotoon saattamasta kosmoksen musiikista. Epäilyjä sen olemassaolosta esitettiin kuitenkin yhä tiuhempaan.[801] Jo Johannes Tinctoris (n. 1435–1511) oli epäillyt vahvasti

796 Vuosina 1613–1620 Pisan arkkipiispana toiminut (vuosina 1552–1620 elänyt) kirkonmies, joka osallistui, paitsi Accademia degli Alteratin ja Accademia Fiorentinan toimintaan, myös Galileo Galilein kerettiläisyysepäilyistä kehkeytyneisiin tutkimuksiin, inkvisitioon. Accademia degli Alteratin musiikkiin liittyneestä toiminnasta ks. myös Palisca 1968.
797 Palisca 1985, 367–368.
798 Ks. Palisca 1985, 14–15.
799 Haar 2008.
800 Palisca 1985, 15–16.
801 Zarlino 1558, ks. Palisca 1985, 19.

taivaankappaleiden tuottaman äänettömän musiikin olemassaoloa, ja Francisco de Salinas torjui sen vuonna 1577 painokkaasti: Jumala ei olisi koskaan voinut luoda mitään niin turhanaikaista.[802]

Uudet ihanteet vaativat uudenlaista musiikkia. Yksi esikuva 1500-luvun lopulla ja 1600-luvun alussa uutta musiikkia säveltäville oli antiikin kreikkalainen runoilija-muusikko. Myös Zarlino tunsi tälle ihanteelle perustuvan musiikin tekemisen tradition ja ihaili sitä. Zarlinon mukaan hänen oman aikansa moni-ääninen musiikki – joka oli nimenomaan hänen ominta alaansa – tuotti lauluäänten ja soittimien sekamelskan, mautonta ja harkitsematonta laulamista ja sanojen turmeltunutta lausumista, pelkkää hälyä ja melua. Kuulijan mieltä tällainen musiikki ei kuitenkaan liikuttanut. Mutta kun musiikki resitoitiin luutun tai vastaavan säestyksellä antiikin käytännön mukaisesti, yksinkertaisesti ja hyvällä maulla, musiikin vaikutukset kuulijaan tulivat esiin. Runon resitoiminen näin saattoi Zarlinon mukaan saada kuulijat liikutetuiksi nauruun, kyyneliin tai muuhun.[803]

Myös Vincenzo Galilei kritisoi suorasanaisesti polyfonista musiikkia, jonka tarkoituksena hänen mielestään oli lähinnä tuottaa mielihyvää kuulijoille. Mielen liikkeiden ilmaisemiseen ja niiden herättämiseen kuulijoissa se ei kuitenkaan sopinut. Galilei kritisoi muun muassa laulumusiikin säveltämistä, joka eteni nurinkurisessa järjestyksessä: musiikki kirjoitettiin ensin ja sanat lisättiin vasta sitten. Lisäksi hän puuttui dissonanssinkäsittelyyn, jonka tavoitteena hän piti ensisijaisesti säveltäjän kekseliäisyyden osoittamista. Myös tekstin ilmaisun naurettavuus, erityisesti sävelmaalailu, sai osansa kritiikistä. Parannukseksi tähän laulumusiikin alennustilaan Galilei ehdotti erilaisten ihmisten puhumisen kuuntelemista erilaisissa tilanteissa, erilaisissa valtasuhteissa ja puhumisen ottamista säveltämisen ja esittämisen ohjenuoraksi.[804]

6.4.1 Uuden, puhuvan musiikin säveltämisen periaatteita

Uuden musiikin ihanteiden pohtiminen johti italiankielisellä alueella laulumusiikin säveltämisen periaatteiden pohdintaan ja artikulointiin. Muun muassa Firenzen *Cameratan* isäntä Giovanni de' Bardi ja *Cameratassa* vaikuttanut Vincenzo Galilei osallistuivat keskusteluun laulumusiikin säveltämisestä.[805] Bardin ja Galilein ajatukset olivat hyvin samansuuntaisia esimerkiksi laulun äänialan suppeuden vaatimuksen kohdalla. Galilei vertasi laulamisessa käytettyä äänialaa ihmisen puhumisessa käytettyyn ja totesi kauneimpien melodioiden harvemmin ylittävän sekstiä. Myös Bardi vaati säveltäjää valitsemaan tietyn, suppean äänialan laululleen ja pysyttelemään sen puitteissa. Laaja ääniala oli keinotekoinen, ja se sopi soittimille lauluääntä paremmin. Ääniala oli Galilein mukaan valittava siten, että se sopisi tekstin sisältöön: korkea ääniala sopi kiihty-

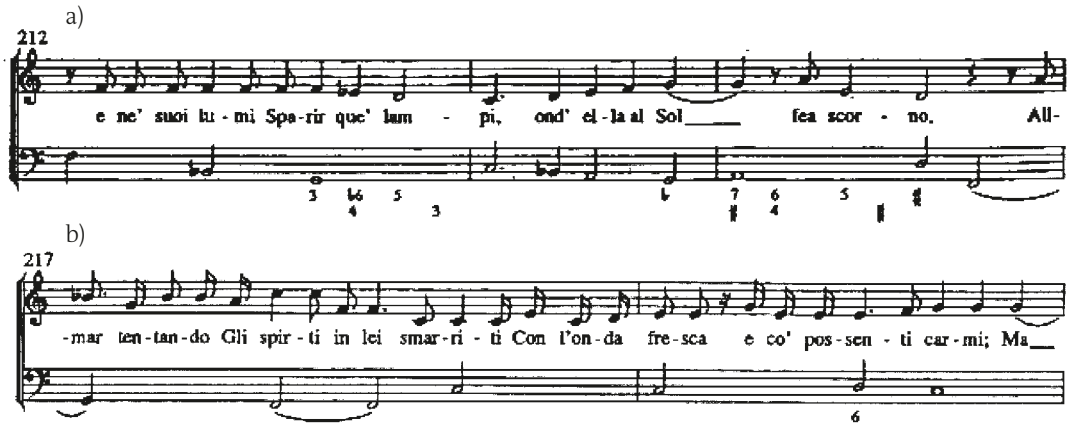
802 Johannes Tinctoris; Francisco de Salinas 1577, ks. Palisca 1985, 19.

803 Zarlino 1558, ks. Palisca 1985, 371–373.

804 Ks. erityisesti Galilein *Dialogon* (1581/1582) kontrapunktin kritiikkiä käsittelevä luku (Galilei 2003, 197–227). Ks. myös Strunk 1950, 302–322.

805 Claude Paliscan mukaan Firenzen *Cameratan* jonkinlaisena kummina toimi Roomassa vaikuttanut Girolamo Mei, joka opiskeli muun muassa Pier Vettorin (1499–1585), Firenzen yliopiston ensimmäisen moraalifilosofian sekä kreikan ja latinan retoriikan professorin, johdolla. Vettorin kautta Meillä voidaan ajatella olleen suora yhteys uusplatonismia edustaneeseen Marsilio Ficinoon (1433–1499). Vettori ja Mei tosin keskittyivät Platonin sijaan Aristoteleen ajattelun ja tekstien tutkimiseen. Mein Galileille ja Bardille lähettämien kirjeiden perusteella monet muun muassa Vincenzo Galilein esittämät käsitykset musiikin ja puhumisen välisistä suhteista ovat jäljitettävissä nimenomaan Meihin. (Palisca 1954, 7–8.)

neeseen tai valittavaan, keskiala levolliseen ja matala vaikeroivaan tai uniseen puhumiseen.[806]

Edelleen niin Bardi kuin Galileikin vaativat laulun säveltämisen kysymysten ratkaisemista siten, että ne tukivat tekstiä ja affektia. Galilei otti kantaa muun muassa tempon valintaan. Hidas tempo sopi vaikeroivaan tai uniseen, kohtuullinen levolliseen ja nopea kiihtyneeseen puhumiseen. Keskeinen kysymys koski kuitenkin kontrapunktia. Galilein mukaan kontrapunktin tuli säestää ja tukea lauluääntä, ei muodostaa itsenäisiä stemmoja kilpailemaan lauluäänen kanssa. Myös Bardi varoitti säveltäjää ja laulajaa "liiallisen kontrapunktin" kaltaisista musiikillisista hienouksista. Bardi pitikin sanoja musiikin sieluna ja kontrapunktia sen ruumiina. Platonin ajattelun mukaisesti[807] tekstin tuli hallita kontrapunktia samoin kuin sielu hallitsee ruumista. Tähän liittyen Bardi piti tärkeänä tavujen pituuksien ankaraa noudattamista.[808]

Esimerkki 13: a) alistunut liike hitaasti alaspäin (Messaggieran puhe) ja b) poukkoileva, kiihtynyt liike edestakaisin laajalla *ambituksella* (Messaggieran puhe).[809]

Entä Messaggieran puhe? Miten nämä laulumusiikin säveltämisen periaatteet toteutuvat siinä? Messaggieran puheen ääniala on klassisen vokaalipolyfonian sääntöjen mukaisesti pääosin oktaavin (d^1–d^2) alueella. Muutama kaksiviivainen e-sävel löytyy kohdista, joissa laulaen puhuminen alkaa lähestyä pikemminkin huutamista. Tällaisia ovat muun muassa Messaggieran sisään tullessa laulaen puhumat – tai huutamat – tuskan parahdukset ja Messaggieran esittämä Euridicen viimeinen "Orfeo"-huuto ennen kuolemaa. Myös muutama äänialan alitus yksiviivaiseen c-säveleen löytyy. Niiden niputtaminen jonkin tietyn äänellisen eleen ilmentymäksi ei kuitenkaan onnistu. Esimerkiksi (ks. esimerkki 13) putoaminen c-säveleen fraasin lopuksi ("e ne' suoi lumi sparir que' lampi") on passiivisuudessaan täysin toisenlainen ele kuin kiihtynyt kertomus yrityksistä pelastaa Euridice ("in lei smarriti Con l'onda fresca") jossa c-sävel tosin tapahtuu

806 Bardi n. 1578, ks. Palisca 1989, 78–131. Ks. myös Bardi 1989. Galilei 1590–91, ks. Palisca 1994, 465.
807 Platon 1999, 398d. ("Ja melodian ja rytmin on sopeuduttava sanoihin.")
808 Bardi n. 1578, ks. Palisca 1989, 78–131. Ks. myös Bardi 1989. Galilei 1590–91, ks. Palisca 1994, 465.
809 Monteverdi 1993a, 47–48. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla. Palaan *Il coragossa* esitettyihin laulamista koskeviin huomioihin edempänä.

lähes huomaamatta. Monteverdi ottaa puhutun tekstin tavujen pituudet huolellisesti huomioon, minkä lisäksi laulaen puhuttu Messaggieran linja on ensisijainen suhteessa continuostemmaan. Continuo tehtävänä on tukea laulaen puhumista, ei toimia itsenäisenä osana sävellystä.

Monteverdi siis tuntuu ainakin tässä resitatiivissa seuraavan Bardin ja Galilein esittämiä puhumiseen perustuvan musiikin säveltämisen periaatteita. Toki niiden toteutumista Monteverdin ja tämän aikalaisten musiikissa olisi syytä tutkia laajemminkin, partituureja tutkien ja tarkastelun kohteena olevaa musiikkia laulaen ja soittaen. Kuten luvussa 4.1.2 huomautin, Massimo Ossi epäilee, saiko Monteverdi sävellystyöhönsä juurikaan vaikutteita Firenzestä. Messaggieran puheen valossa näyttäisi siltä, että firenzeläisten uuden musiikin säveltämisen periaatteiden soveltaminen oli Monteverdillä valikoivaa. Juuri resitatiiveissa ne kuitenkin tuntuvat toteutuvan hyvinkin suoralla, paljaalla, jopa rujolla tavalla.

6.4.2 Sprezzaturan toteutuminen uuden musiikin laulaen puhumisen käytännössä

Cameratassa ja muissa kokoontumissa tapahtuneen pohdiskelun ohella myös uuden musiikin tekijät sekä kokeilivat uuden, mieltä liikuttavan musiikin säveltämistä että osallistuivat keskusteluun uuden musiikin säveltämisen periaatteista, laulamisen ja puhumisen suhteesta ja laulamisen tavasta. Kun filologi Girolamo Mein ajatteluun tukeutuneet Bardi ja Galilei pysyivät tarkasteluissaan vielä varsin yleisellä tasolla, musiikin tekijät artikuloivat laulaen puhumisen käytäntöjä paikoitellen hyvinkin yksityiskohtaisesti ja käytännönläheisesti.[810] Musiikin tekijöillä viittaan tässä erityisesti säveltäjiin – joista monet Peri ja Caccinin tapaan olivat myös kuuluisia ammattilaulajia – mutta myös muihin musiikkialan toimijoihin. Tässä luvussa avaan ensin Perin ja Caccinin esipuheissaan esittämiä käsityksiä laulaen puhumisesta, minkä jälkeen tarkastelen laulaen puhumista toisesta, teatterituottajan näkökulmasta. Kiinnostavan näkökulman uuden musiikin esittämisen tapoihin sekä laulamisen ja puhumisen suhteisiin tarjoaakin noin vuonna 1630 julkaistu (musiikki-)teatterituottajan tehtäviä kuvannut traktaatti *Il corago*, jossa otetaan kantaa myös näyttämöllä laulamisen tapaan.[811]

Laulaen puhumisen kannalta erityisen merkittävänä puheenvuorona voidaan pitää Jacopo Perin esipuhetta *Euridice*-oopperaansa (1600).[812] Claude Palisca toteaakin, että kun yleensä teoria seuraa käytäntöä, tässä tapauksessa teoria poikkeuksellisesti tuli näkyväksi samanaikaisesti käytännön kanssa.[813] Perin uuden tyylin resitatiivin kuvauksessa ilmenee tämän riippuvuus antiikin malleista ja muinaisen Kreikan käytäntöä koskevista teorioista. Kuten Palisca toteaa, samalla esipuhe kuitenkin todistaa Perin ymmärtäneen oman aikansa tilanteen, italian kielen ja runouden aseman uudessa musiikissa sekä niin kuulijan kuin muusikonkin odotukset musiikin suhteen.[814] Käytän

810 Girolamo Mein osuudesta *Cameratan* piirissä artikuloiduista, musiikkia ja puhumista koskevista ajatuksista ks. Palisca 1954.
811 Fabbri & Pompilio 1983.
812 Perin *Euridice*-oopperasta ks. lähemmin Carter, Tim 1982.
813 Palisca 1994, 453.
814 Palisca 1994, 459.

Perin esipuheessaan esittämiä periaatteita johdantona Giulio Caccinin esipuheessaan artikuloiman laulaen puhumisen käytännön tarkastelulle ja pohdin laulaen puhumisen näkökulmasta yhtä, jo edellä tarkastelemaani katkelmaa Caccinin esimerkkimadrigaalista *Deh, dove son fuggiti*.

Perin esipuhe lähtee liikkeelle antiikin tragedioista. Hänen keskeinen väitteensä oli, että antiikissa laulettiin kokonaisia tragedioita tavalla, jossa laulutapa asettui jonnekin puhumisen ja laulun välimaastoon. Peri käytti antiikin laulutavasta nimitystä *diastematica*, joka hänen mukaansa viittasi vuorotellen kiirehtivään ja kohtuullisesti etenevään tyyliin.[815] Soveltaakseen tätä laulutapaa italiankieliseen runouteen Perin oli tarkasteltava italiankielistä puhumista. Hän havaitsi puhujan viipyvän tietyillä tavuilla kauemmin ja kiirehtivän toisten ohitse pysähtymättä. Hän myös havaitsi puhujan mielialasta johtuvia eroja puhetavassa.[816]

Jotta tällainen puhetapa olisi toiminut musiikissa, lauluääni oli vapautettava basson eli resitatiivin tapauksessa continuon liikkeistä. Ensinnäkin basson oli Perin mukaan liikuttava hitaammin tai nopeammin riippuen laulettavan tekstin affektista. Toiseksi Peri piti basson liikkumattomana useiden dissonanssien ja konsonanssien ajan, kunnes seuraava normaalissa puhumisessa viipyilevämpi tavu saisi tuekseen uuden harmonian. Näin onnistuttiin luomaan tila laulaen puhumisen vapaudelle, jota ei tullut rajoittaa basson liikkeillä. Hän myös uskoi nopeammin etenevien tavujen olevan ohitse niin nopeasti, että kuulija ei ehtisi huomata, olivatko ne dissonansseja vai konsonansseja.[817]

Giulio Caccini ei lyhyessä omistuskirjoituksessaan omaan *Euridice*-oopperaansa (myös vuodelta 1600) juurikaan avaa sävellyksessä tekemiään ratkaisuja. Hän tosin mainitsee continuosoittajan vapauksista sointujen valinnan suhteen sekä sanoo tehneensä joidenkin duettojen juoksutuksissa tietoisia äänenkuljetuksen virheitä. Lopuksi hän ilmoittaa palaavansa laulamisen jalon tavan tarkasteluun tulevissa kirjoituksissaan. Esipuheissaan kahteen laulukokoelmaansa (1601 ja 1614) hän selvittelee ”harmoniassa puhumisen” (”quasi che in armonia favellare”) piirteitä sekä valottaa laululinjan koristelun tapoja.[818] Hän kuvailee säveltämisen periaatteitaan kahdessa vuoden 1601 kokoelman esipuheen katkelmassa seuraavasti:

> Niin madrigaaleissa kuin lauluissa olen aina pyrkinyt jäljittelemään merkityksiä sanojen takaa ja etsinyt tärkeät ja vähemmän tärkeät sävelet (tekstin tunnelmasta riippuen), sekä erityisen kauniit kohdat. Olen kätkenyt kontrapunktin niin paljon kuin mahdollista. Olen muodostanut sointuja pitkille tavuille ja välttänyt niitä lyhyillä. Samaa sääntöä olen noudattanut passaggien kohdalla, vaikka olen joskus koristellakseni käyttänyt (erityisesti lyhyillä tavuilla) muutamia kahdeksasosia neljäsosatahdin, enimmillään puolikkaan tahdin verran. Koska ne menevät ohi nopeasti eivätkä ole passaggeja, ainoastaan pieni kauneuslisä, ne voidaan sallia. Sitä paitsi, hyvää makua noudattaen jokaiseen sääntöön on poikkeuksia.[819]

815 Kreikankielen sanasta *diastēma* (intervalli). Sanalla on eri aloilla (muun muassa neumien tutkimuksessa) erilaisia merkityksiä, mutta yleensä se viittaa etäisyyksiin, ulottuvuuteen tai etenemiseen intervallein.
816 Peri 1600, ks. Palisca 1994, 453–456.
817 Peri, ks. Palisca 1994, 458–459.
818 Caccini 1987; 1978.
819 Caccini 1987, ks. Fogelberg (suom.) 1988, 60.

Caccini jatkaa:

> Mutta jos haluaa laulaa ja säveltää hyvin tähän tyyliin, kontrapunktia paljon tärkeämpää on ymmärtää runoilijan ajatus ja omata hyvä vaisto tekstin suhteen (sekä jäljitellä niitä affektiivisella musiikilla ja ilmaista ne affektiivisella laulamisella). Kontrapunktia käytän vain kahden äänen yhteensovittamiseksi, tiettyjen pahojen virheiden välttämiseksi ja dissonanssien sitomiseksi – ja ennemmin kappaleen tyylin kuin taidokkuuden vuoksi. On aivan selvää, että hienovaraisella tekstintajulla sävelletty madrigaali tai laulu hyvällä tyylillä esitettynä tekee paremman vaikutuksen ja tuottaa suurempaa nautintoa kuin sellainen, joka on täynnä kontrapunktin taitoa.[820]

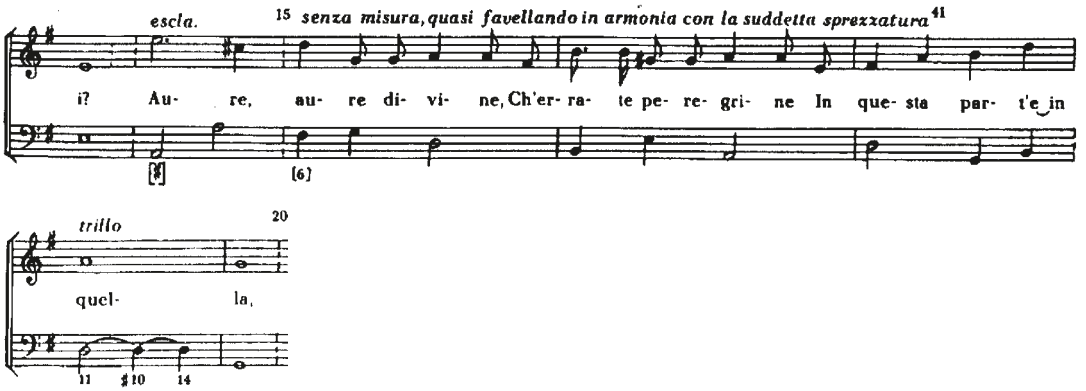
Laulajaa Caccini ohjeistaa monin tavoin. Erityisesti hän varoittaa liiallisesta ja sattumanvaraisesta laulamisen keinovarojen (crescendon, diminuendon, *esclamazionen*, *trillon*, trillin ja juoksutusten) käytöstä. Tukeutuminen kuvitteelliseen sääntöön, jonka mukaan affektit perustuvat mainittuihin tehoihin, johtaa Caccinin mukaan niiden käyttämiseen kaikenlaisessa musiikissa, vaatipa teksti sitä tai ei. Vain ne laulajat, jotka läpikotaisin ymmärtävät tekstin idean ja tunnelman, onnistuvat välttymään näiltä laulamisen virheiltä. Caccini myös tarkastelee yksityiskohtaisesti joitakin laulamisen eleitä, muun muassa fraasin aloittamisen ja *esclamazionen* laulamisen tapoja, muusikon arvostelukykyyn perustuvia notaatiossa merkittyyn kohdistuvia muutoksia, yksittäisiä koristeita ja lyhyitä diminuutioita.[821]

Nämä kaikki niveltyvät yhteen *sprezzaturan* käsitteessä, jota avasin luvussa 5.3.1. *Sprezzaturaan* liittyen tarkastelin myös (luvussa 5.3.2) Caccinin esimerkkimadrigaalia *Deh, dove son fuggiti* sekä säveltäjän ohjeistusta *sprezzaturaan* tietyssä kohdassa tuota madrigaalia. Nyt palaan takaisin *sprezzaturan* ja mainitun katkelman pariin sikäli, kuin siinä on kysymys tekstin laulamisen yksityiskohdista, muun muassa tavujen kestoista, painollisuuksista, muodoista ja dynamiikasta.

Ennen tekstin laulamisen yksityiskohtaisempaa tarkastelua on syytä kääntää madrigaalin koko teksti:

> *Deh, dove son fuggiti,*
> *Deh, dove son spariti*
> *Gl'occhi de quali ai rai*
> *Io son cener omai?*
> *Aure divine,*
> *Ch'errate peregrine*
> *In questa part'e in quella.*
> *Deh, recate novella*
> *Dell'alma luce loro,*
> *Aure, ch'io me ne moro.*[822]

820 Caccini 1987, ks. Fogelberg (suom.) 1988, 60.
821 Caccini 1987.
822 Runo on Gabriello Chiabreran madrigaaliruno (Hitchcock, ks. Caccini 1970, 55).

Ah, minne ovat paenneet,
ah, minne ovat kadonneet
silmät, joiden säteille
minä nyttemmin olen tuhkaa?
Jumalaiset tuuloset,
jotka harhaillen kiertelette
täällä ja tuolla.
Ah, tuokaa uutisia
noiden silmien valon sielusta,
tuuloset, sillä kuolen tähän.[823]

Esimerkki 14: *Deh, dove son fuggiti,* Giulio Caccinin esimerkkimadrigaali, katkelma.[824]

Caccinin osoittama, *sprezzaturaa* vaativa kohta (ks. esimerkki 14) on "Aure divine ch'errate peregrine in questa part'e in quella" ("Jumalaiset tuuloset, jotka harhaillen kiertelette täällä ja tuolla"), jossa Caccini on eri suuntiin hypähtelevien hyppyjen avulla ikään kuin kirjoittanut musiikiksi tuulosten kääntyilemisen sinne tänne. *Sprezzatura* tässä kohdassa kohdistuu ennen kaikkea laulettavien sävelten pituuksiin ja painoihin. Nuottikirjoitus antaa kuvan keskenään samanmittaisista tai -painoisista neljäsosa- tai kahdeksasosanuoteista. Äänen pituus ja painavuus riippuu kuitenkin täysin lauletta-van tavun painavuudesta sekä sen paikasta musiikissa.

Esimerkiksi pelkästään neljäsosia sisältävässä tahdissa "questa part'e in" tahdin ensimmäinen nuotti painollisella tavulla "ques-" on pisin – olettaen, että laulaja haluaa painottaa sanojen "questa" ja "quella" (suom. tämä, tuo) vastakohtaisuutta – kun taas keskellä oleva painollinen tavu "par-" on jonkin verran pidennetty mutta ei yhtä pitkä ja painava kuin tuon saman tahdin ensimmäinen neljännes. Tahdin kakkonen ja nelonen painottomina tavuina eivät nekään ole keskenään yhtä pitkät. Nelonen ("e in"), joka johtaa erittäin pitkälle ja painavalle, nopeamman tempon ikään kuin pysäyttävälle ko-

823 Suom. Päivi Järviö.
824 Caccini 1987, 54–55.

konuotille (”quella”) ja vaatii siksi painottomuudestaan huolimatta tiettyä painavoitumista kohti seuraavan tahdin kokonuottia. Lyhyin ja kevein tarkastelemassani tahdissa on ”questa”-sanan jälkimmäinen, painoton tavu (”-sta”), joka myös lauletaan kevyesti.

Ratkaisut kevyiden ja painavien tavujen laulamisesta kevyinä tai painavina eivät siis ole tehtävissä jonkin kuvitteellisen säännön (”kevyet tavut lauletaan keveinä, painavat painavina”) mukaan. Tavun painavuus ja pituus riippuu aina siitä, mihin tavu liittyy ja missä kohtaa fraasia se on. Tämän arvioiminen on osa laulajan *sprezzaturaa*.

Samanlaiset pienet säädöt koskevat myös kaikkia muita aika-arvoja – eikä pelkästään tämän tyyppisissä kohdissa, joita Caccinin lauluissa ja myös Monteverdin resitatiiveissa on usein. Nuottikuvan antamaa kuvaa aika-arvoista, joiden kestot jakautuvat tasan kahteen, on tulkittava laulettavan tekstin pohjalta. Laulaminen vaatii Caccinin mainitsemaa tietynlaista jalostunutta vapautta – kokemuksen mukanaan tuomaa mahdollisuutta suhtautua esimerkiksi kirjoitettuihin aika-arvoihin vapaasti. Tuo vapaus ei kuitenkaan ole mitä tahansa vapautta laulaa millä tahansa tavalla. Vapaus perustuu laulajan jatkuvasti rikastuvalle kokemukselle ja tietämykselle, jonka joitakin osatekijöitä luetteloin edellä luvuissa 4 ja 5. Kuhunkin laulajan tekemään, vaikkapa yhtä neljäsosanuottia koskevaan ratkaisuun vaikuttaa lukematon määrä asioita, joista laulaja ei ratkaisua tehdessään useinkaan ole lainkaan tietoinen. Lisäksi tilanne saattaa laulamiskerrasta toiseen ratketa aina hiukan eri tavoin. Halutessaan hän voi yrittää artikuloida ratkaisuun vaikuttaneita tekijöitä, mutta se on mahdollista vain joiltakin osin.

Aika-arvot eivät kuitenkaan missään tapauksessa ole ainoa säätämisen alainen osa-alue Monteverdin resitatiiveissa tai Caccinin soolomadrigaaleissa. Edeltävässä esimerkissä viittasin jo painollisuuteen ja painottomuuteen, minkä lisäksi laulajan *sprezzaturaan* kuuluvat muun muassa sellaiset osa-alueet kuin kokonaistempon vaihtelut sekä pienet agogiset vaihtelut fraasin sisällä, äänenväri, äänenvoimakkuus ja sen vaihtelut, äänen alukkeet ja taukojen muotoilu. Edelleen puhutun laululinjan muotoiluun voi vaikuttaa laulaen puhutun tekstin muotoilulla, jossa mahdollisuudet tuottaa eri sävyisiä laulaen puhuttuja vokaaleja ja konsonantteja ovat käytännössä rajattomat. Äänteet muotoutuvat painollisiksi ja painottomiksi, pitkiksi tai lyhyiksi, voimakkaalla tai heikolla alukkeella varustetuiksi, loputtomasti. Laulajan herkistyminen emootioiden tapahtumiselle kehossaan kasvattaa laululinjan muotoilun mahdollisuuksia edelleen. Tämä on jonkinlainen alustava lista siitä, minkä tyyppisiä, kirjoittamattomia, ikään kuin nuottikuvan takana olevia, muusikko-laulajan taitoon liittyviä asioita pyrin valaisemaan esittäjän esittämiskäytäntöä ja laulajan kokemusta käsittelevissä luvuissa 7, 8 ja 9.

Entä miltä laulaen puhuminen nimenomaan näyttämöllä 1600-luvun alussa vaikutti säveltäjän näkökulmaa laajemmasta perspektiivistä? Millaisia vaatimuksia näyttämöllä laulavalle tai laulaen puhuvalle laulajalle asetettiin? Tekstissään *Il corago*[825] noin vuodelta 1630 tuntematon kirjoittaja puntaroi teatteriesityksen järjestämiseen liittyvien asioiden ohessa resitatiivin laulamista oopperan tuottajan kannalta. Kirjoittajan mukaan sen, joka halusi olla hyvä *recitante cantando*, tuli olla myös hyvä *recitante par-*

825 *Corago* (ammattinimike jonkinlaiselle tuottaja-näyttämövastaavalle) oli vastuussa kaikista tavoista ja keinoista, joilla runoilijan kirjoittama draama tuotiin näyttämölle. *Corago* hallitsi monia aloja, muun muassa rakennusalan, arkkitehtuurin, puvustuksen, näyttelijäntaiteen, musiikin, tanssin, sotatieteen, mekaniikan ja valaistuksen. (Fabbri & Pompilio 1983, 21–22.)

lando. Jotkut hyvät puhujat, jotka myös osasivat laulaa, olivatkin kirjoittajan mukaan tehneet ihmeitä näyttämömusiikin kanssa. Edelleen hän pohti sitä, olisiko parempi valita rooliin täydellinen näyttelijä mutta vähemmän täydellinen laulaja vai päinvastoin erinomainen laulaja, jonka puhumisen taidot olivat vähäiset tai olemattomat. *Coragon* mukaan erinomaiset laulajat, joiden resitointi kuitenkin oli "kylmää", miellyttivät ehkä joitakin harvoja musiikin alan asiantuntijoita. Teatteriyleisölle suurimman tyydytyksen tuottivat täydelliset näyttelijät, joiden äänet ja musiikilliset taidot taas olivat keskinkertaiset. Kirjoittaja ehdottaakin, että nämä erilaiset taidot otettaisiin huomioon roolijaossa: hyvät laulajat voitaisiin valita rooleihin, jotka eivät näyttämöllisesti ole erityisen vaativia. He voisivat laulaa pilvien tai muiden ilmassa olevien koneiden päällä vaativia, koristeltuja osuuksia, joissa ei tarvita juurikaan ilmaisua tai näyttelemisen asennetta.[826] Oli siis ilmeisesti mahdollista, että yhdessä ja samassa oopperaesityksessä kuultiin sekä erinomaisia laulavia puhenäyttelijöitä että ensimmäisen Orfeon, Francesco Rasin kaltaisia erinomaisia virtuoosilaulajia.

Mistä musiikista näissä Monteverdin ajan laulamisen tarkasteluissa on kysymys. Puhutaanko aarian, soolomadrigaalin vai resitatiivin tyyppisestä laulumusiikista vai ehkä näistä kaikista? Giulio Caccinin esipuheiden huomiot laulamisesta oletettavasti koskivat ensisijaisesti noissa kokoelmissa olevien laulujen, soolomadrigaalien ja aarioiden laulamista. Resitatiivista on puhetta Jacopo Perin *Euridice*-oopperan esipuheessa, mutta senkin antama kuva resitatiivin esittämisestä jää varsin yleisluontoiseksi. *Corago* puhuu yhtäältä resitatiivista ja toisaalta virtuoosisesta vokaalimusiikista. Entä miten improvisoitu traditio asettuu Monteverdin ajan näyttämömusiikin kontekstiin? Johtuuko resitatiivin laulamisen kuvausten harvinaisuus siitä, että resitatiivista ei tarvinnut puhua, koska se jo oli olemassa improvisoidun tradition puitteissa? Ehkäpä myöhemmin kiinnostaviksi dissonanssifiguureiksi tulkitut poikkeamat äänenkuljetuksi olivatkin jo kauan olleet arkipäivää tuossa improvisoidussa perinteessä?

Kun Monteverdin aikana joku esitti eeppistä runoutta itseään luutulla säestäen, olisiko kenenkään mieleen tullut arvioida tuota esitystä kontrapunktin säännöstön pohjalta? Ei varmaankaan. Epäilemättä huomio oli enemmänkin runossa, puheessa, kuin lauluäänen ja säestyksen äänenkuljetuksen tavattomuudessa – joka oli mennyttä heti, kun se tapahtui. Jacopo Perin *Euridice*-oopperansa esipuheessa esittämä kehotus olla kiinnittämättä huomiota tavattomaan äänenkuljetukseen tulee ymmärrettäväksi ajateltaessa sitä improvisoidun tradition osana. Niin kauan kuin musiikki oli olemassa vain soivana, äänenkuljetuksen virheet tulivat ja menivät ilman, että niihin juurikaan kiinnitettiin huomiota. Vasta laulaen puhumisen nuotintaminen teki mahdolliseksi äänenkuljetuksen tavattomuuksien etsinnän ja kommentoinnin.

Asettaessani viimein *Coragon* kuvauksen laulavista puhujista ja puhuvista laulajista rinnakkain Perin ja Caccinin esipuheiden sekä erityisesti Angelo Polizianon vuonna 1488 kirjoittaman kuvauksen[827] kanssa, on vaikea välttyä vahvalta sukulaisuuden kokemukselta. 1500- ja 1600-lukujen vaihteen laulaen puhutun musiikin lähestyminen puhuen, puheen suunnasta mutta lopuksi lauluääneen päätyen, alkaa tuntua yhä perustellummalta työskentelytavalta. Puhuttu teksti vaikuttaakin kaikkiin laulamista

826 Fabbri & Pompilio 1983, 91–92.
827 Ks. luku 6.2.1.

koskeviin ratkaisuihini temposta, karaktääriin, dynamiikasta agogiikkaan, musiikin retoristen figuurien tulkinnasta continuon realisaatiota koskeviin toiveisiini. En enää osaa ajatella barokkimusiikkia pelkästään musiikkina. Puhuminen läpäisee sen kaikilta kohdin.

6.5 Muovere l'affetto dell'anima

Affekti oli musiikin säveltämisen ja esittämisen keskeinen osatekijä 1600- ja 1700-luvuilla. Johann Mattheson summasi vuonna 1739 käsityksensä musiikin affekteista sanomalla, että kaikki, mikä musiikissa tapahtuu ilman arvostettavia affekteja, ei ole mitään, ei tee mitään eikä merkitse mitään.[828] Kun Mattheson noin sata vuotta Monteverdin kuoleman jälkeen kirjoitti kirjansa, affekteja oli jo käsitelty moneen otteeseen sekä yleisesti että musiikin puolella, mutta miltä affekteihin liittyvä keskustelu näytti Monteverdin aikana, 1600-luvulle tultaessa?[829] Entä miten affekteista tämän päivän keskusteluissa puhutaan ja mitä ne esittävälle muusikolle merkitsevät?

Latinankielestä peräisin oleva affekti-sana (latinan verbistä *afficiō*, jonka passiivin perfektin partisiippi on *affectus*) viittaa siihen, että jotakin tulee tehdyksi ihmiselle, tälle tuotetaan, aiheutetaan tai tehdään jotakin tai tätä rasitetaan jollakin. Ihminen saa kärsiä, tulla jopa rangaistuksi tai kidutetuksi. Hänet saatetaan johonkin tilaan, häntä käsitellään tai kohdellaan jollakin tavalla. Hänet voidaan myös saattaa johonkin mielentilaan tai häneen vaikutetaan.[830] Musiikin retoriikkaa tutkinut Jukka Sarjala kuvaa ihmisen ulkopuolisen tekijän herättämät affektit arvaamattomiksi muutoksiksi sielullis-ruumiillisessa olotilassa. Niistä käytettiin myös nimitystä perturbaatio (sekasorto tai hämmennys), joka kertoo jotakin affektien häiritsevyydestä. Affektit tapahtuvat Sarjalan mukaan ihmiselle hänen tahdostaan riippumatta, hän on alttiina jollekin, tapahtumisen kohteena, passiossa. Ne kuuluvat ohittamattomina ihmisen taipumuksiin ja toimintavalmiuksiin.[831]

Affekteissa ei ole kysymys mistään yksinkertaisesti määriteltävästä käsitteestä. Affektit ja niiden vaikutukset ihmiseen onkin eri aikoina ymmärretty monin eri tavoin. Esisokraatikot varoittivat affekteista.[832] Myöhemmin Platon ajatteli affektien johtuvan kehollisista syistä, ja Aristoteles suositteli kohtuullisuutta affektien kohdalla, kun affektit kerran olivat luonnollisia ja välttämättömiä ihmiselle. Stoalaiset puolestaan pitivät affekteja järjettöminä ja luonnottomina sielun liikkeinä tai kohtuuttomina voimina tai jopa sielun sairauksina, jotka johtuivat vääristä käsityksistä ja arvioista. Heidän mukaansa viisas olikin vailla affekteja. Ihanteena oli apatia, mikä tosin ei viitannut täydelliseen affektien poissaoloon vaan ainoastaan sielun järjettömien pyrkimysten rajaamiseen pois. Keskiajalla affekteja luokiteltiin monin eri tavoin, muun muassa sen mukaan, kumpaa ne aiheuttivat ihmiselle: mielihyvää (*delectabile*) – esimerkiksi rakkautta

828 Mattheson 1991, 146. ("Summa, alles was ohne löbliche Affecten geschiehet, heißt nichts, thut nichts, gilt nichts.")
829 Ks. erityisesti Descartes 1994.
830 Streng 1992, 27–28.
831 Sarjala 2007, 55–56.
832 Ennen Sokratesta eläneet filosofit. Ensimmäinen nimeltä mainittu filosofi oli Thales, jonka elinaika on tiedetään siksi, että hän ennusti auringonpimennyksen vuonna 585 eaa. Thaleksen ohella esisokraattisia filosofeja ovat muun muassa Anaksimandros, Pythagoras, Herakleitos, Parmenides, Empedokles, Anaksagoras, atomistit Leukippos ja Demokritos sekä Protagoras. (Russel 1994, 40–103.)

(*amor*), kaipuuta (*desiderium*), iloa (*gaudium*) – tai tuskaa (*dolorosum*) – esimerkiksi vihaa (*odium*), pakenemisen halua (*fuga*) tai surua (*tristitia*). Ihmisellä oli periaatteessa kyky torjua ei-toivotut affektit, jotka olisivat johtaneet syntiin toivotun hyveen sijasta.[833]

Musiikissa affektit tulevat keskeisiksi nimenomaan tarkasteltaessa retoriikkaan perustuvaa barokkimusiikkia. Niiden tarkasteluissa on kuitenkin useita pulmakohtia, jotka tuntuvat kiertyvän ennen kaikkea sanojen käytön, affektien sanallistamisen ympärille. Ovatko affektit sanallistettavissa? Entä mitä sanallistaminen tekee niiden ainutkertaisuudelle ja tapahtumaluonteisuudelle? Ja millaisina affektien sanallistukset näyttäytyvät muusikolle, joka on jatkuvasti affektien kanssa tekemisissä?

Barokin ajan musiikkioppineet pyrkivät kielellistämään affekteja, vaikka he myös kunnioittivat musiikin sisältämää ja sen kuulijassa herättämää salaperäistä voimaa, *vis musicaa*, johon kiteytyi musiikin hallitsemattomuus, ennakoimattomuus ja luokitteluihin taipumattomuus. Sanallistamalla ja ryhmittelemällä figuureja he keräsivät eräänlaista affektisanakirjaa, luetteloa affekteja herättävistä musiikillisista käänteistä. Barokin aikana ei kuitenkaan vielä ollut olemassa yhtä ainoaa musiikkiin liittyvää affektien teoriaa. 1600-luvun puolivälissä Marin Mersenne ja Athanasius Kircher sekä heidän jälkeensä muun muassa Andreas Werckmeister, Wolfgang Caspar Printz, Johann Mattheson, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Adolf Scheibe ja Johann Joachim Quantz tosin omistivat osan musiikkia käsittelevistä traktaateistaan affektien luokittelulle ja kuvaukselle ja myös pohtivat tiettyjen asteikkojen, tanssiosien, rytmien, soitinten, muotojen ja tyylien liittymistä affekteihin.[834]

Äärimmillään tarve luetteloida ja kielellistää affekteja ilmenee Jukka Sarjalan mukaan saksalaisen musiikintutkijan Hermann Kretzschmarin 1900-luvun alussa kehittämässä musiikillisessa hermeneutiikassa. Sarjala näkee sanallistamisen kuitenkin näivettävän affektien tapahtumaluonteisuutta ja peittävän näkyvistä affektiin liittyvän kokemuksen tietystä itsemääräämisoikeuden vaarantumisesta tai joutumisesta jonkin ulkopuolisen voiman valtaan. Kretzschmarin affektien esityksessä musiikista tehdäänkin jonkinlainen lukkoon lyötyjen merkitysten ja rakennuspalasten alue, ja kuulijan tehtäväksi jää vain tunnistaa annetut affektit.[835]

Monteverdin aikana musiikkiin liittyvien affektien luokitteluja ei kuitenkaan vielä ollut olemassa. Teoreettisen tarkastelun puuttuminen ei kuitenkaan merkinnyt sitä, etteivätkö affektit olisi Monteverdin aikana olleet tärkeitä. Päinvastoin: affektien voidaan sanoa olleen keskeinen osa niin kutsutun uuden musiikin säveltäjien ohjelmaa.

833 Hengelbrock 1971, 89–90. Myöhemmin, Monteverdin ajan jälkeen affekteja pohtivat muun muassa René Descartes (1992) ja Baruch Spinoza (1994). Spinoza ymmärtää tunteella (*affectus*) vaikutuksia (*affectiones*), jotka lisäävät tai vähentävät, auttavat tai estävät ruumiin toimintakykyä, ja samalla näiden tapahtumien ideoita (ks. Pietarinen 1996, 46). ("Per affectum intelligo corporis affectiones quibus ipsius corporis agendi potentia augetur vel minuitur, juvatur vel coercetur…" [Ethica III: Definitiones iii]). Saarinen toteaa Spinozan ajatelleen ihmisellä olevan kahdenlaisia tunteita. Passiot ovat tunteita, joihin nähden olemme passiivisia. Emme voi esimerkiksi rakastumisen tai vihastumisen tunteelle mitään. Kun henkilö tulee tietoiseksi tunteensa todellisesta luonteesta ja sen aiheuttajasta, tunteesta tulee aktiivinen. Spinozan mukaan kaikki passiiviset tunteet voidaan periaatteessa saattaa aktiivisen ymmärryksen piiriin ja näin ottaa ihmisen hallintaan. (Ks. Saarinen 1985, 150–151.)

834 Buelow 2007.

835 Sarjala 2007, 56–57.

6.5.1 Affektin monet merkitykset Monteverdin aikana

Yksi Vincenzo Galilein *prima praticaa* vastaan esittämistään syytöksistä koski nimenomaan sitä, että tuo musiikki ei pystyisi liikuttamaan ihmismieliä. Galilei vaati, että olisi sävellettävä uutta musiikkia, jossa elävien ihmisten, elävissä tilanteissa tuottamasta puhumisesta saisi selvää ja sen kautta kuulija voisi liikuttua lauletusta puhumisesta.[836] Oliko siis tosiaan niin, että renessanssin ajan musiikki ei liikuttanut ihmismieliä?

Ei suinkaan. Esimerkiksi Marsilio Ficino väitti 1400-luvulla musiikin, liikkuvan ilman, olevan suorassa yhteydessä kuulijan korvassa olevaan ilmaan, joka taas todellisuudessa *oli* ihmisen henki. Tätä kautta musiikki pystyi vaikuttamaan ihmisen aisteihin, ruumiiseen ja sieluun.[837] Vuonna 1586 Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini tarkasteli affekteja ja mielen liikuttamista firenzeläiselle *Accademia degli Alteratille* pitämässään esitelmässä. Giacominin mukaan säveltäjän tehtävä oli liikuttaa kuulijat mitä voimakkaimpiin mielentiloihin ja mahdollisesti tarjota heille puhdistava kokemus eli *katharsis*. Mielentila voitiin herättää vain säveltäjän syvästi tuntemien elävien mielikuvien avulla.[838] Musiikki toimi eräänlaisena puhumisen vahvistimena, jonka avulla puhumisen vaikutuksesta kuulijoihin tuli vieläkin voimakkaampi.[839]

Pohdittaessa *prima* ja *seconda pratican* periaatteiden mukaan sävelletyn musiikin mahdollisuuksia ratkaisevaksi muodostuu kysymys, miten musiikin ajateltiin vaikuttavan ihmiseen ja mitä affektin käsitteellä kulloinkin ymmärrettiin. Toki Monteverdin musiikkia kritisoinut Giovanni Maria Artusikin ajatteli, että musiikilla oli ilmaisuvoimaa ja että se vaikutti ihmiseen. Artusin käsitykset musiikista, kauneudesta ja affektista kuitenkin poikkesivat uuden musiikin säveltäjien käsityksistä. Artusin mukaan mielen liikutus syntyi siitä, että ihminen altistettiin jollekin kauniille, joka aiheutti taipumisen tuon kauniin suuntaan ja sen seurauksena sielun liikkeen toivottuun suuntaan. Sen sijaan hän epäili suuresti uuden musiikin vaikutuksia ihmismieleen, sillä musiikin rajallisia materiaaleja, intervalleja, ei hänen mielestään ollut mahdollista järjestää uudella, luovalla tavalla uusien affektien herättämiseksi. Korkeintaan voitiin iskeä ihmistä kuuloaistiin kovilla soinneilla. Tässä ei kuitenkaan olisi kysymys *concentosta*, suloisesta soinnista, joka herättäisi affektin. *Affetto* oli Artusilla siis sama kuin *desiderio*, mikä merkitsi, että musiikin päämääränä oli miellyttää, tyynnyttää ja olla suloista, ei loukata kuulijoiden korvia eikä herättää sekasortoa musiikissa.[840]

Artusi ei ollut yksin käsityksineen oman aikansa musiikin ihmismieliä liikuttavasta voimasta. Myös Gioseffo Zarlino väitti oman aikansa musiikin (jota me kutsuisimme

836 Ks. Galilei 2003, 216–225.
837 Ks. Katz 1986, 85–86.
838 Ks. Palisca 1985, 405–406.
839 Vicentino 1555, ks. MacClintock 1982, 77–78.
840 Ossi 2003, 47–50. Ks. myös Artusi 1950. Umberto Eco kuvaa antiikista Boethiuksen kautta periytynyttä, kauneuden ja sopusuhtaisuuden toisiinsa yhdistävää pythagoralaista esteettis-matemaattista näkemystä maailmankaikkeudesta: "kaikki asiat ovat olemassa, koska ne heijastavat järjestystä; ja ne ovat järjestyksessä, koska ne toteuttavat matemaattisia lakeja, jotka puolestaan yhdessä ovat olemassaolon ja kauneuden ehto." (Eco 2008, 61–62.) Tämä niin kutsuttu "Suuri teoria" kauneudesta alkoi kuitenkin murtua renessanssin aikana, ja esiin nousi Econ keskipakoisiksi nimittämiä voimia, jotka veivät kohti barokiksikin kutsuttua rauhatonta ja yllättävää kauneutta. "Sopusuhtaisuuden ja epäsuhtaisuuden, muodon ja muodottomuuden, näkyvän ja näkymättömän erot katosivat. Muodottoman, näkymättömän ja epämääräisen kuvaaminen hämärsi kauniin ja ruman sekä toden ja epätoden vastakohtaisuuden. Kauneuden esitystapa muuttui yhä monimuotoisemmaksi, se vetosi ennemmin mielikuvitukseen kuin järkeen ja loi itse omat sääntönsä." (Eco 2008, 214, 221.)

renessanssimusiikiksi) olevan ennenkuulumattoman täydellistä ja pystyvän vaikuttamaan kuulijoihin voimallisesti – liikuttamaan heidät kyyneliin, nauruun tai vihaan. Erityisen vaikuttavaa oli musiikki, jossa oli teksti: puhe liikutti ihmismieltä, musiikillinen puhe vielä vahvemmin. Zarlino jakoi affektit kolmeen lajiin, jotka vastasivat ciceorolaisen retoriikan korkeaa tyyliä (ylevyys), keskityyliä (kohtuullisuus ja kielenkäytön tyylikkyys) ja matalaa (yksinkertaisuus ja tavallisuus) tyyliä. Zarlinolle affekteja eivät olleet itse passiot, mielenliikutukset, vaan ne keinot, joilla ihmisen emootioita voitiin suunnata. Musiikissa affektit – eli ihmismielen representoinnin keinot – olivat sidoksissa käytettävissä oleviin musiikillisen grammatiikan välineisiin. Nämä oli Zarlinonkin mukaan jo kehitetty täydellisyyteen.[841]

Monteverdille affektit Ossin mukaan sen sijaan olivat – mahdollisesti jo viidenteen madrigaalikirjaan (1605) mennessä mutta viimeistään kokoelmassa *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) – todellisia emootioita, kuulijoissa aikaansaatavia mielentiloja, eivät pelkästään tyylillisiä kategorioita tai leimoja.[842] Monteverdi kuvaa musiikillisen mimesiksen hetkellisyyttä ja sen liittymistä laulamiseen Alessandro Striggiolle kirjoittamassaan *Licori finta pazza innamorata d'Aminta* -oopperaansa (1627) käsitelleessä kirjeessä: "Tämän teeskennellyn hulluuden jäljittelyn, joka koskee vain nykyisyyttä, ei menneisyyttä tai tulevaisuutta, täytyy siis perustua pikemminkin yksittäiseen sanaan kuin koko lauseen merkitykseen. Kun mainitaan sota, on tarpeen jäljitellä sotaa, kun rauha, rauhaa, kun kuolema, kuolemaa ja niin edelleen."[843] Licorin rooliin – jonka tuli herättää kuulijassa sekä naurua että sääliä – valitulta laulajalta Monteverdi edellytti, että tämän olisi kyettävä siirtämään syrjään kaikki muu imitaatio paitsi välittömin, jonka hänen parhaillaan lausumansa sana toi hänen mieleensä.[844]Artusin kirjoituksiin vastannut, tuntemattomaksi jäänyt kirjoittaja L'Ottuso oli periaatteessa yhtä mieltä affektin määritelmästä Zarlinon ja Artusin kanssa. Hän kuitenkin ymmärsi perusteet Monteverdin käyttämiin uusiin keinoihin, jollainen oli esimerkiksi odottamaton septimi odotetun oktaavin sijasta. Kuulija hämmästyi kuullessaan sen, ja vaikutus syntyi nimenomaan erosta odotetun ja tapahtuneen välillä. Dissonanssista tuli L'Ottusolla puheen figuuri, joka ylittää kontrapunktin käytännön – metafora, jossa jotakin korvataan jollakin toisella. Tässä metaforassa kuultu, odottamaton jakso viittasi kuulijan odottamaan, korrektisti sävellettyyn jaksoon. Säveltäjä, jonka tavoitteena oli *meraviglia*, oli luonut tarkoituksellisesti vääristellyn version. Kuulijan mielihyvä taas syntyi siitä, että hän havaitsi, miten vääristely oli tehty.[845]

Ossi pitää L'Ottuson analyysia tärkeänä tekstin ja musiikin suhteen uudelleenmäärittelyn kannalta. Musiikki ei suinkaan tule alistetuksi tekstille, vaan niistä tulee tasaarvoiset, ja kumpikin voidaan ymmärtää niille kummallekin ominaisten retoristen elei-

841 Ossi 2003, 51–54.

842 Ossi 2003, 54.

843 Ks. Stevens 1995, 319. ("Therefore the imitation of this feigned madness must take into consideration only the present, not the past or the future, and consequently must emphasize the word, not the sense of the phrase. So when she speaksi of war she will have to imitate war; when of peace, peace; when of death, death, and so forth.")

844 Stevens 1995, 319–320. Ellen Rosandin mukaan Monteverdin myöhäisempi, *Orfeon* jälkeen kehittynyt musiikillinen kieli perustui uuteen käsitykseen musiikin voimasta, joka mahdollisti ihmisen toiminnan ja tunteiden, ei pelkästään edellä kuvatunlaisen sanojen jäljittelyn. Ratkaiseva käänne oli *stile concitaton* (kiihtynyt tyyli) kehittäminen vuoden 1638 madrigaalikokoelmassa ja sen toteuttamisen tapa laajassa Torquato Tasson tekstiin sävelletyssä *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* -taistelukuvauksessa. (Rosand 1989, 132–133.)

845 Ossi 2003, 54–56. *Meraviglia* (it.) merkitsee hämmästystä, ihmetystä tai ällistystä.

den kautta. Sanojen ja musiikin välitön suhde – jopa yksittäisen sanan säveltämisen tapa – ei enää ole keskeinen, kun huomio siirtyy laajempiin kokonaisuuksiin, fraasiin tai jopa koko sävellykseen.[846]

Ossi kuitenkin keskittyy tarkasteluissaan polyfonisiin madrigaaleihin, jotka toki olivatkin keskipisteessä sekä Vincenzo Galilein polyfonian kritiikissa että Artusi–Monteverdi-kiistassa. Hän kiinnittää tekstin ja musiikin suhteen tarkasteluissaan huomionsa madrigaalien epäkorrektisti sävellettyihin jaksoihin ja niiden herättämiin affekteihin. Samalla hän kuitenkin tulee liittäneeksi affektien tarkastelun jälleen siihen, minkä tarkasteleminen pelkästään notaatiota lukemalla on mahdollista – missä dissonanssien kaltaiset, notaatiosta jäljitettävät poikkeamat korrektista äänenkuljetuksesta on helppo paikallistaa, nimetä ja analysoida.

Yksinomaan notaatioon tukeutuvasta tarkastelusta kärsii ehkä eniten resitatiivi, jonka niputtaminen yhteen polyfonisten madrigaalien kanssa on väkivaltainen ratkaisu. Resitatiivissa sanat ja musiikki – tai laulaminen ja puhuminen – eivät missään tapauksessa ole tasa-arvoisia. Sen sijaan resitatiivi on sävellyksenä jonkinlaista musiikkimusiikin lomassa, muodottomasti, lähes rakenteettomasti tapahtuvaa muuta, laulaen puhumista. Koska resitatiivi on nuotinnettu samalla notaatiolla kuin muukin musiikki, siihen on toki mahdollista tarttua vaikkapa dissonanssianalyysin työvälineen avulla, mutta samalla jotakin olennaista tulee sivuutetuksi. Tekstin laulamisen hienovaraiset, muun muassa artikulaation, dynamiikan, agogiikan ja äänenvärin avulla aikaansaadut yksityiskohdat musertuvat nuottikirjoituksen, äänenkuljetuksen poikkeamien ja figuurien nimitysten yksiselitteisyyden alle. Samalla näiden ja muidenkin keinojen avulla herätettyjen affektien tapahtumaluonteisuus ja ainutkertaisuus häviävät yhteisiksi miellettyjen sanallistamisen tapojen alle.

Teoreetikkojen ja säveltäjien lisäksi myös Monteverdin ajan uuden musiikin esittäjät ja kuulijat pohtivat, miten laulaminen saattoi liikuttaa kuulijan mieltä. Näissä pohdinnoissa ei ollut kysymys notaatiosta jäljitettävistä sävellyksen piirteistä vaan laulajan ja kuulijan elävästä, sanallistetusta kokemuksesta. Laulaja, säveltäjä Giulio Caccini kuvailee omaa esittäjän kokemustaan kertoen roomalaisen Nero Nerin talossa esittämistään lauluista. Caccinin mukaan kuulijat eivät koskaan olleet kuulleet säestyksellistä yksinlaulua, jolla olisi ollut vastaavanlainen voima liikuttaa kuulijan mieltä.[847] Jacopo Perin laulamista kuvannut Marco da Gagliano taas sanoi, että tämä onnistui saamaan lauluihinsa käsittämättömän hellyyden, voiman ja viehkeyden (*grazia*). Peri kaiversi sanojen affektin kuulijoihin tavalla, joka pakotti kuulijan kyynelehtimään ja iloitsemaan laulajan tahdon mukaan.[848] Myös ulkomaalaiset kuulijat hämmästelivät italialaisten laulajien ilmaisun voimaa, joka sai kuulijan lähes uskomaan, että laulaja oli esittämiensä emootioiden vallassa. Ranskalaisten laulajien sen sijaan ajateltiin tyytyvän voimattomaan tunteiden ilmaisuun ja korvan kutitteluun laulun alituisella suloisuudella.[849]

1600-luvun kuvaukset musiikin kuuntelukokemuksista antavat hämmentävän kuvan musiikin voimallisista vaikutuksista ihmiseen. Jukka Sarjala luettelee Roomassa

846 Ossi 2003, 56.
847 Caccini 1987.
848 Gagliano 1608, ks. Palisca 1994, 466.
849 Mersenne 1975/II, 356.

vaikuttaneen Athanasius Kircherin 1650-luvun puolivälissä kirjaamia, musiikin aiheuttamia tuntemuksia: sekasortoista vihaa, mielipuolista raivoa, autuasta sympatiaa, äärimmäistä iloa sekä muita vahvoja tuntemuksia.[850] Kircher itse kuvailee musiikin kuulemisen kokemusta, jossa sellaisilla oman aikamme musiikintutkimuksen keskeisillä kategorioilla kuin musiikillisilla muodoilla ei ollut lainkaan sijaa:

> Kohta muusikot tempaisivat minut surullisesta ja lauhkeasta mielentilasta ilon ja tanssin tiheisiin, jännittyneisiin ja täyteläisiin kromaattisuuksiin niin suurella vauhdilla ja kiihkolla, että he saivat minut melkeinpä mielipuolisen raivon valtaan. Heti sen jälkeen he kiihdyttivät – vuorotellen hätyyttävillä liikkeillä – sekasortoisen ja kiivasta vihaa täynnä olevan sielun taisteluihin ja ristiriitoihin. Vimman lopulta asetuttua he herättivät kuulijassa tietynlaista suloisempaan mielentilaan kuuluvaa sympatiaa, joka suuntautui kohti jumalallista rakkautta ja aiheutti samalla maallisten asioiden halveksuntaa [...][851]

Oman aikamme musiikintutkimus on eri tavoin pyrkinyt saamaan otetta näistä ääritiloista ja niiden intensiteetistä. Jukka Sarjala ajattelee Kircherin kuuleman musiikin hahmottuvan tunnetilojen sarjana tai affektien kiivaana liikkeenä, ensi sijassa ruumiillisesti koettuna liikkeen muotona. Kyseessä eivät hänen mukaansa kuitenkaan olleet yksityiset ja henkilökohtaiset tunteet vaan jonkinlaiset yleiset ruumiillis-sielullisen tapahtumisen tilat. Sarjala jatkaa, että Kircherin elinaikana affektit olivat selvästi tunnistettavissa ja nimettävissä, historiallisesti ja sosiaalisesti tuotettuja reaktioita: tapoja. Sarjala myös toteaa, että on kokonaan toinen asia pohtia, ilmenikö affektiivisten ääritilojen kokeminen aina selvästi tunnistettavien ruumiineleiden tasolla vai ei.[852]

Carl Dahlhausin mukaan 1600- ja 1700-lukujen affekteissa oli kysymys pikemminkin ”objektiivisesta representaatiosta” kuin ekspressiosta tai ilmaisusta. Säveltäjä ikään kuin toi esille käsityksensä tietyn emootion luonteesta. Musiikkiteoksia ei Dahlhausin mukaan siis tuolloin ymmärretty samastumalla säveltäjän emotionaalisiin mielentiloihin vaan pikemminkin luomalla uudestaan, kuulemisen aktissa, ne objektiiviset totuudet, jotka säveltäjä oli muotoillut musiikin keinoin. Emootioiden representaatioissa ei vielä Monteverdin aikana siis olisi ollut kysymys luonnon jäljittelemisestä. Kysymys siitä, miten olisi mahdollista saada ote muiden ihmisten mielentiloista sikäli kuin ne on dokumentoitu musiikiksi, ei Dahlhausin mukaan herännytkään ennen 1700-luvun puoliväliä. Musiikin ymmärtäminen taas merkitsi yhteisymmärrystä sen objektiivisen sisällön kanssa. Dahlhausin mukaan vasta *Sturm und Drang* toi mukanaan säveltäjän subjektina, joka ilmaisee omia ajatuksiaan.[853]

Dahlhausin kuvaus barokkimusiikin affekteista ei suinkaan ole ongelmaton. Esittäjän kannalta kiinnostavaksi muodostuu ensinnäkin kysymys esittäjän roolista musiikin ymmärtäjänä. Esittäjäähän kuvauksesta ei nimenomaisesti löydy, joskin toki esittäjänkin voi ymmärtää yhdeksi Dahlhausin esittämällä tavalla musiikkia ymmärtäväksi ihmiseksi. Vai olisiko jälleen kerran niin, että musiikin kuuluvaksi tekevä esittäjä on ikään

850 Sarjala 2002, 188.
851 Kircher 1660, 73, ks. Sarjala 2002, 188.
852 Sarjala 2002, 187–190.
853 Dahlhaus 1983, 21.

kuin jätetty pois, ajateltu jonkinlaiseksi näkymättömäksi tekijäksi säveltäjän ja kuulijan välissä? Toinen tämän tutkimuksen kannalta kiinnostava kysymys koskee musiikkiteosten ymmärtämistä. Kuten jo edellä totesin, Monteverdin ajan kontekstissa musiikkiteos on joka tapauksessa ongelmallinen kategoria. Mikäli sen tarkastelua Monteverdin musiikin yhteydessä kuitenkin pidetään mahdollisena, olisi seuraavaksi mahdollista kysyä, mistä musiikkiteoksen ymmärtämisessä on kysymys, ja miten soiva, aistittavissa oleva, kuulijoiden kehoon tunkeutuva musiikkiesitys liittyy tähän ymmärtämisen tapahtumaan – mikäli se ylipäätään voidaan ajatella tapahtumaksi. Lisäksi oman aikamme musiikin tekijän näkökulmasta mietityttää se, että Dahlhausin kuvauksessa on kysymys 1600- ja 1700-lukujen musiikin ymmärtämisen tavoista. Miten me, *Sturm und Drangin*, Richard Wagnerin, Jimi Hendrixin ja monenlaista muuta musiikkia kokeneet ihmiset, kuulijat ja esittäjät, ymmärrämme ja koemme kuulemamme Monteverdin musiikin?

Yleisemmällä tasolla affektien kuvaaminen ”yleisinä ruumiillis-sielullisen tapahtumisen tiloina”, ”historiallisesti ja sosiaalisesti tuotettuina reaktioina tai tapoina” tai ”objektiivisena representaationa” herättää paljon muitakin kysymyksiä – samoin kuin ”objektiiviset totuudet ja niiden uudelleenluominen” tai ”yhteisymmärrys musiikin objektiivisen sisällön kanssa”. Viittaavatko ”yleinen”, ”tapa” tai ”objektiivinen” yksinkertaisesti siihen, että affektit olivat tulleet osaksi musiikkikulttuuria, jossa ajan muusikot ja kuulijat elivät – että nämä olivat oppineet, millaisin keinoin viha, raivo, ilo ja vastaavat tuntemukset musiikissa tuotettiin? Että affektit viittasivat siihen, mitä musiikissa tehdään, eikä tuon tekemisen vaikutuksiin? Että musiikin herättämät tuntemukset olivat yhteisön sopimuksen varassa? Että kulttuurin ulkopuolinen voisi tulla osalliseksi noista tuntemuksista vain oppimalla kulttuurin sopimukset? Että ne olisivat artikuloitavissa, kielellistettävissä ja tuotavissa jaetun piiriin? Objektiivisissa totuuksissa ja niiden uudelleenluomisessa sekä yhteisymmärryksessä musiikin objektiivisen sisällön kanssa ehkä olisikin kysymys nimenomaan siitä, että sekä säveltäjä että muusikko ja kuulija pystyivät kielellistämään ruumiineleet, ehkä jopa samalla tavalla, nimittämään niitä iloksi, suruksi, tuskaksi, kaipuuksi tai muuksi? Objektiivinen ei siis ehkä kertoisi niinkään musiikin kohteeksi joutuneen ainutlaatuisesta kehollisesta kokemuksesta kuin jaetusta tavasta puhua kokemuksesta – tuon kehollisen kokemuksen artikuloinnista ja heittämisestä elävän kehon ulkopuolelle, sen eteen?

Entä mihin mahdollinen ”ruumiineleiden tunnistettavuus” viittaa? Ruumiineleet tuntuvat viittaavan johonkin kehossa tapahtuvaan, liikahduksiin tai liikkeisiin, joita musiikki aiheuttaa kehossa. Onko kysymyksessä kuitenkaan ihmisen ainutlaatuinen, kehollinen kokemus, jonka sanallistaminen ei monelta osin ole mahdollista? Vai viittaako ”tunnistettavuus” nimenomaan siihen, että jonkinlainen artikulointi tai sanallistaminen tapahtuu?

Musiikkia kuuntelevalle tai soittavalle muusikolle musiikki tapahtuu kehossa aina eleinä tai liikkeinä, halusi hän sitä tai ei. Eikä kysymys ole pelkästään soittamiseen liittyvistä kuulijan havaitsemista liikkeistä vaan myös moninaisista muusikossa tapahtuvista sisäisistä liikkeistä. Ja nämä liikkeet ovat koko kehon liikkeitä, eivät pelkästään mielen – jos nämä kaksi nyt jostakin syystä haluttaisiin erottaa toisistaan. Voimakaskin reagoiminen johonkin musiikissa olevaan – musiikin aiheuttama kehon sisäinen liikahdus – perustuu kuitenkin joiltakin osin opittuun.

> Käännän lehteä urkurille, joka soittaa Francisco Correa de Arauxon Tientoa nro LII. Seison urkupenkin vieressä valmiina lehdenkääntöön, kiedottuna urkujen sointiin, soinniksi muuttuneena. Kappaleen kokonaisuus keriytyy vähitellen auki, ja musiikki tuntuu vääjäämättä etenevän kohti jonkinlaista huippukohtaa. Soittaja päätyy kohtaan, jossa musiikin liike pysähtyy pitkähköksi ajaksi ylinousevalle soinnulle. Kehoni reagoi voimakkaasti tähän raastavaa tuskaa ilmentävään eleeseen. Nautin dissonanssista ja jollakin tavalla toivon sen jatkuvan pitkään. Olen kuitenkin helpottunut, kun se vihdoin purkautuu ja musiikki jatkuu. Tiedän, että kyseessä on äärimmäinen retorinen ele, mutta kysymys ei ole pelkästään mieleni tietämisestä. Koko kehoni tietää ja reagoi sen mukaisesti. Ihmettelen, että reaktioni on sama sekä harjoituksissa että konsertissa. Montakohan kertaa minun olisi kuultava tämä, jotta kehoni ei enää vääntyisi dissonanssin mukana? Jos en olisi perehtynyt barokkimusiikin retoriikkaan, kehoni ei todennäköisesti reagoisi näin – ylinousevat soinnut tai muut barokkimusiikissa äärimmäiset eleet eivät oman aikamme musiikissa välttämättä merkitse juuri mitään. Niihin on totuttu.

Muusikkona voin hyvinkin ajatella – cembalisti Assi Karttusen tapaan – että ilmaisu on omakohtaisesti koetun tunteen, liikutuksen (kehon tai mielen liikkeen?) välittämistä kuulijalle.[854] Kokemus on niin lähellä ja niin todellinen ja niin oma, että affektin ajatteleminen jonakin, jota voitaisiin nimittään objektiiviseksi – Dahlhausin tapaan – tuntuu mahdottomalta. Ehkä tätä mahdottomuutta voi kuitenkin avata pohtimalla, millainen yksittäisen ihmisen musiikin kokemus ja miten tuo kokemus on tuotavissa jossakin määrin jaettavissa olevan piiriin.

Kaikki ihmiset – olivat he sitten muusikoita tai ei-muusikoita – eivät tule samalla tavalla tietyn musiikin eleen liikuttamiksi. Tarvitaan sopiva aika ja paikka, sopiva musiikki ja sopiva esitys sekä se musiikin kokija, joka tällä hetkellä, tässä tilanteessa tulee tämän musiikin liikuttamaksi. Voin kuunnella keskittyneesti tai antaa musiikin virrata jossakin taustalla. Musiikki ja sen tyyli voi olla minulle tuttu tai tuntematon. Jokin musiikki voi tässä hetkessä herättää minussa ”tunnistettavan ruumiineleen”, jokin toinen ei. Sama musiikki, joka eilen sai minut pois tolaltani, ei tänään ehkä tunnu miltään. Kokonaiset musiikin lajit saattavat olla minulle mitäänsanomattomia – kunnes ne ehkä jonakin päivänä sanovat minulle jotakin. Kehoni tulee mukaan musiikkiin eri tavoin eri aikoina. Musiikki saattaa viedä kehoani minulta kysymättä, mutta on myös mahdollista, että kehoni ei elä sen mukana, vaikka korvani sen jollakin tasolla – äänenä tai jopa meluna – vastaanottaakin. Kaikissa tapauksissa kokemus, tai tuon musiikin asettuminen juuri minun kokemukseni kompostiin on minulle oma ja ainutlaatuinen. Äärettömässä rikkaudessaan se myös on artikuloinnin tavoittamattomissa.

Artikuloitavissa, jaettavissa olevan piiriin tuotavissa oleva osa tuosta ainutlaatuisesta kokemuksesta on pieni. Figuurin tai sen herättämän affektin niminä ilmaistu jättää suurimman osan kokemuksesta näkymättömiin. Näen Giovanni Felice Sancesin *Stabat materin* nuottikuvassa bassolinjan kromaattisen kulun alaspäin, olen oppinut sitä kutsuttavan *pathopoeiaksi* ja tiedän sen usein viittaavan tuskaan, pelkoon tai suruun. Olen myös lukenut, että laskeva tetrakordi – myös ei-kromaattisessa muodossa – liittyi

854 Karttunen 2006, 121–122.

1600-luvulla tiiviisti lamenton genreen.[855] Kaikki tämä jaettavan piiriin tuotu sanallistaminen ei kuitenkaan tunnu kertovan paljoakaan siitä kokemuksesta, joka syntyy minussa pienten ja suurten puolisävelten vääntyessä keskisäveltemperoinnin erilaajuisin puolisävelaskelin asteittain alaspäin ja oman laulajan valitukseni asettuessa tuon tanssillisen mutta silti vastahakoisen bassokulun päälle.

Jotakin siis on sanallistettavissa. Voidaan puhua musiikillisista tapahtumista, jotka voivat olla jokaisen partituuria lukevan havaittavissa, esimerkiksi laskevasta tetrakordista. Voidaan myös puhua ihmisille tutuista tilanteista, esimerkiksi läheisen ihmisen kuolemasta, ja näin liittää kuullun musiikin herättämä affekti johonkin, josta useilla on kokemus – ikään kuin kääntää se jonkin jaettavissa olevan arkikokemuksen kielelle. Affektin yksittäiseen kokemukseen – siihen, mitä musiikki yhdelle ihmiselle tekee – ei kenelläkään muulla ymmärtääkseni kuitenkaan ole pääsyä. Jaettuuden mahdollistama sanallistaminen on aina epätäydellinen kuvaus musiikin ainutlaatuisesta tapahtumisesta ihmisessä.

6.5.2 Affektiivinen käänne – tai miten musiikki tapahtuu laulajan kehossa

Sanapari ”affektiivinen käänne” ilmaantui tämän luvun otsikkoon jo kauan ennen kuin tulin tietämään, että se oli jo käytössä oleva käsite. Humanistisissa ja yhteiskuntatieteissä se viittaa Kontturin ja Tairan mukaan muutokseen, jonka seurauksena huomio on kohdistunut affekteihin.[856] Se pitää sisällään ensinnäkin ”ruumiillisuutta ja materiaalisuutta korostavien teorioiden” haasteen ”erityisesti niin sanotulle lingvistiselle käänteelle”. Kieleen ja merkityksiin keskittyminen on affektiivisen käänteen myötä laajentunut siten, että enää ei tutkita vain kieltä ja merkitystä vaan myös ruumista ja materiaalisuutta. Toiseksi affektiivinen käänne merkitsee jonkinlaisen toiveikkuuden tunkeutumista tähän asti varsin pessimistisiin puheenvuoroihin ja tuon toiveikkuuden mukanaan tuomaa vapauttavuutta. Nykykulttuurin suuntana tai ominaisuutena Kontturi ja Taira näkevät affektiivisen käänteen liitetyn ainakin neljään seikkaan: 1) tunteiden merkityksen ja roolin kasvuun (esimerkiksi Dianan kuolemasta tai Myyrmannin pommi-iskusta johtuva yhteinen suru ja sen käsittely mediassa), 2) postmoderniin populistiseen kokemistapaan, jossa affekti ja ideologia ovat erkaantuneet toisistaan,[857] 3) ideologisten vaikutusten aikaansaamiseen affektiivisin keinoin nykyajan politiikassa (esimerkkinä Ronald Reaganin – tai miksei Timo Soininkin – retoriikka), sekä 4) tietynlaisen työn (ruumiisiin kohdistuva työ, esimerkiksi hoitotyö) merkityksen kasvuun postfordistisessa yhteiskunnassa.[858]

Myös tässä tutkimuksessa affekti on muodostunut jonkinlaiseksi kääntöpisteeksi tai perustaksi, joka on keskeinen ensinnäkin Michel Henryn ajattelussa, toiseksi Monteverdin musiikissa ja sen esittämiskäytännössä ja kolmanneksi tuon musiikin ja sen esittä-

855 Rosand 1979.

856 Kontturi & Taira 2007, 43–44.

857 Tähän liittynevät esimerkiksi sensaatiojournalismi, viihteellistyminen ja trivialisoituminen politiikkaa käsittelevässä kirjoittelussa. Ulkonäkö, tyyli ja persoona korvaavat vakavat asiakysymykset, ja skandaalit ja saippuaoopperatyyliset aspektit poliittisessa elämässä tulevat kiinnostaviksi. (Järvinen 2007.) Esimerkiksi Matti Vanhanen oli erityisesti pääministerivuosinaan tämäntyyppisen mediahuomion keskiössä.

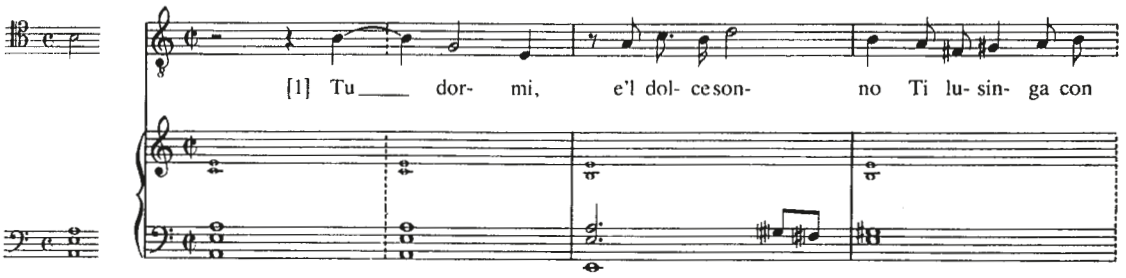
858 Kontturi & Taira 2007, 43–44.

miskäytännön sisäistäneen laulajan kokemuksessa. Edellä kuvatun kaltaisia yhteyksiä yhteiskunnan ilmiöiden (media, ideologia, politiikka, työ) kritiikkiin tutkimuksessani ei ole, vaan huomioni keskittyy täysin siihen, mitä musiikki laulajalle tekee tai miten se hänessä tapahtuu. Myöskään tunteet sinänsä eivät tässä ole tarkastelun keskipisteessä, vaan pyrin pysyttäytymään kehollisessa kokemuksessa.

Esittäjä, joka on opiskellut kaiken edellä tarkastellun musiikin ja esittämiskäytännön ja rakentanut itsensä laulavaksi kehoksi, asettuu kuuntelemaan omaa kehoaan, jossa kaikki häneen tullut on yhtenä kokonaisuutena. Musiikin tekemisessä hänen kehonsa on hänelle se kohta, jossa hän voi kokeilla erilaisia ratkaisuja ja kuunnella kehon vastausta niihin – tarkata sitä, mitä musiikki hänessä ja hänelle tekee (*afficere*). Musiikissa hän voi nojata kehoonsa painavammin tai koetella sitä varovaisemmin, hän voi piiskata kehoa eteenpäin tai jäädä raahautumaan perässä, hän voi antaa kehon puristaa musiikin herättämän tuskan laulettuna huutona ulos tai käpertyä hellimään sointia, joka on seisahtunut häneen. Muiden kanssa musisoidessaan hän voi aistia, miten muiden tekeminen joskus sulautuu osaksi hänen puhumistaan, toisinaan taas raastaa väkivaltaisesti toiseen suuntaan, työntää, vetää, jarruttaa, häiritsee.

Kaikki laulamisen kokemus on kehollista, myös jaettavissa olevaan tietoon perustuvien esittämiskäytännön ratkaisujen tekeminen. Esimerkiksi säveltasot eivät laulajan kokemuksen olokulmasta ole äänihuulten värähtelyä tiettyyn tahtiin tai jonkin säveljärjestelmän osasia vaan koko kehon liikettä, jossa kurkunpään kokemus on kaikista hiljaisin. Lauletut säveltasot eivät nekään muodostu laulajan kokemuksessa erillisistä osasista, vaan laulettu melodia muodostaa jatkumon kehossa, jota eivät katkaise tauot, hengitykset eivätkä pitkät hypyt. Vaikkapa tieto *tactuksesta* ei laulajalle ole pelkkä tieto, vaan elävän kehon tietäminen ja tuon tietämisen tapahtuminen tiettynä sykkeenä laulavassa kehossa. Tuo syke ei ole vertikaali luonteeltaan, kuin käden lyönti alas ja ylös, *tactuksen positio* ja *levatio*. Sen sijaan se on kuin leipänä heitetty kivi tyynen veden pinnalla, eteenpäin ponnahtava, vain veden pintaa koskettava eikä suinkaan sinne uppoava. Näen mielessäni kiven lentävän ja hipaisevan veden pintaa – ja juuri tuo liike eteenpäin, ei alaspäin, on kehossani. Myöskään laulettu teksti ei ole tavuja paperilla, vokaaleja ja konsonantteja, vaan laulavan kehon lihaan kaivertuvia liikkeitä – kuin hiihtämistä ladulla, joka vähitellen tulee lähes kaikilta osin tutuksi, jo koetuksi, mutta joka sittenkin muotoutuu jatkuvasti uudeksi elävän kehoni painon alla, tänään juuri näin. Ajoittain se tuottaa myös yllätyksiä, vie jalat alta. Merkitykset eivät löydy sanakirjasta – paitsi aivan aluksi – vaan ne ovat kehossa, jälkinä jostakin, mitä joskus tapahtui. Musiikin tapahtuessa minussa nyt aistin nuo jäljet, jotka ehkä muuten olisivat unohduksissa.

Laulaja aistii kehossaan myös partituurissa näkemänsä nuottitekstin, joka saattaa viitata oman äänialan rajoilla olevaan laulamiseen tai teknisesti haastavaan suoritukseen. Esimerkiksi jatkuvasti kaksiviivaisessa oktaavialassa lepäävä melodia saa minun mezzosopraanon kehoni hakemaan ja kokeilemaan keinoja selvitä tästä – yleensä ensimmäistäkään ääntä laulamatta. Tiedän, miltä tämän laulaminen tuntuu – kehoni laulaa jo, hiljaa. Vaikka tiedossa olisikin epämukavuutta, en välttämättä hylkää edessäni olevaa kappaletta, sillä pystyn pelkästään partituuria lukemalla arvioimaan, onko minun mahdollista selvitä siitä ilman, että laulamiseni kuulostaa tavalla tai toisella tukalalta.

Musiikin notaation lisäksi myös ymmärretyt ja puhutut sanat saavat aikaan musiikkia puheena lähestyvässä kehossa liikkeitä, tekevät keholle jotakin. Jacopo Perin soolomadrigaalissa ensimmäiset sanat ”Tu dormi” – ”sinä nukut” (ks. esimerkki 15) eivät enää olekaan kaksi yhtä pitkää ja yksi vähän lyhyempi nuotti partituurissa, vaan kolme täysin erilaista liikettä kehossani – tai yksi liike, jossa tapahtuu kolme erilaista asiaa – tai yksi liike, jossa äänen yhteys kehoon on jatkuvassa, saumattomassa liikkeessä. Joskus säveltäjän valitsema teksti houkuttelee minua kappaleen ääreen, mutta läheisempi perehtyminen säveltäjän ratkaisuihin saattaa sammuttaa mielenkiintoni. Peri ja *Tu dormi* eivät kuitenkaan päästä irti, vaan se saa minut palaamaan tutkimaan tämän laulaen puhumisen tapahtumista kehossani yhä uudelleen.

Esimerkki 15: Jacopo Peri, *Tu dormi e'l dolce sonno*.[859]

Myös laulaja-kuuntelijan kokemukseni on kehollinen, periaatteessa samankaltaisella tavalla kuin laulamisen kokemus – jonkinlaista mukana laulamista. Laulava keho laulaa mukana, aistii oman laulamisensa liikkeet kehossa, mutta lauluääni on hiljaa. Kehon liikkeet – se, mitä musiikki keholle tekee, *afficere* – ovat voimakkaita tai etäisiä sen mukaan, kuinka lähellä musiikki on laulaja-kuuntelijaa. Minulle tutun, laulamani kappaleen kuunteleminen kuljettaa kehoa sulavasti niiltä osin kuin esittäjän ratkaisut ovat minulle tuttuja ja ymmärrettäviä ja jarruttaa niiltä osin kuin nuo ratkaisut ovat minulle vieraita tai vaikeasti ymmärrettäviä. Opettajavaihde minussa käynnistyy (liian) usein ja johtaa minut harmittelemaan laulajan liikaa nuotteihin sidoksissa olevaa tekstin deklamointia.

Tähän asti olen pyrkinyt puhumaan laulamisesta ja puhumisesta musiikintutkimuksen, musiikin esittämiskäytännön ja puhumisen historian tutkimuksen antamissa puitteissa, ikään kuin lähestyen kokemusta ulkoa sisäänpäin. Tästä eteenpäin lähden liikkeelle siitä kehon kokemuksesta, johon tässä luvussa päädyin – siitä, miten musiikki minussa tapahtuu ja mitä se minulle tekee ja miten musiikin esittämiseen liittyvät asiat tulevat mukaan tapahtumiseen, ikään kuin sisältä ulospäin. Kumpikin suunta antaa laulamisesta omanlaisensa kuvan, ja kumpikaan niistä ei ole sen oikeampi. Laulajan kokemuksesta kehon sisäisestä liikkeestä lähtevä kuvaamisen tapa tuntuu minulle laulajana tutummalta. Jollekulle toiselle se taas on vieraampi.

859 Peri 1985, 77.

III Kuuntelen, puhun ja laulan: laulajan kehollistunut *sprezzaturan* kokemus

Tutkimukseni ensimmäisessä pääjaksossa tarkastelin tutkimisen lähtökohtia, näkökulmia ja menetelmiä. Toisessa pääjaksossa lähdin liikkeelle musiikinhistorian ja -teorian ja niin musiikin kuin puheenkin esittämisen käytännön tutkimuksen tuottamasta tiedosta. Tarkasteluni kohteena oli ensinnäkin Monteverdin ajan musiikinhistoria ja -teoria, toiseksi italialaisen varhaisbarokin esittämiskäytäntö ja kolmanneksi puhuminen ja laulaminen Monteverdin ajan kontekstissa. Kolmannessa pääjaksossa lähtökohtanani on laulajan elävä, kehollinen kokemus. Pyrin kuuntelemaan koko elävän, laulavan kehoni liikettä ja kirjoittamaan tuon liikkeen kokemusta auki sanoiksi. Esittämiskäytännön tutkimuksen tuottama tieto tulee tässä luvussa esiin vain fragmentaarisesti – ajoittain toki runsaampanakin, jos jonkin asian tarkastelu tuntuu edellyttävän avausta siihen suuntaan.

Kirjoittamalla auki laulajan kokemustani pyrin avaamaan lukijalle laulajan *sprezzaturaa*: sitä hienovaraista ja moninaista tapahtumista, millä kehollistunut tietäminen ja taitaminen tapahtuu yksittäisen laulajan kehossa. Kun laulaja omaksuu edellisissä luvuissa kuvattua musiikinteoriaa, esittämiskäytäntöä ja puhumista koskevaa tietoa, se sulautuu hänessä kehollistuneeksi tietämiseksi. Partituuriksi kirjoitettu Messaggieran puhe muuttuu niinikään orgaaniseksi osaksi laulajan elävää, laulavaksi harjoitettua kehoa. Samalla kaikki laulajassa oleva tietäminen, taitaminen ja kokemus muuntuu laulavan kehon sisäiseksi liikkeeksi, joka laulamisenani tulee muiden ulottuville, kuunneltavaksi, koettavaksi.

Huomioni kohdistuu yksittäisiin, fragmentaarisiin laulamisen hetkiin, jotka harjoitustilanteessa tapahtuvat hetkestä ja päivästä toiseen eri tavoin. Tämän tapainen keskittyminen yksittäisiin, ohimeneviin tapahtumisiin kokonaisen, ”valmiin” esityksen sijaan merkitsee avausta uudenlaisiin esittävän säveltaiteen tutkimisen näkökulmiin. Nicholas Cook on toki todennut, että musiikinteoreetikoiden, psykologien ja sosiologien mielenkiinto on vähitellen kohdistumassa myös kappaleiden harjoittamiseen. Hänen mukaansa nämä käynnistymässä olevat tutkimusprojektit tosin tarkastelevat harjoitusvaiheen pitkittäisprosesseja – länsimaisen taidemusiikin esitysten kehkeytymisen tapaa.[860]

860 Cook 2001.

Tässä tutkimuksessa huomioni kiinnittyy pitkittäisprosessien sijaan yksittäisiin tapahtumisiin, jotka eivät missään vaiheessa muodosta kokonaisuutta. Harjoittamisen alusta kohti konserttia etenevän tapahtumisen kuvaamisen sijaan pysyttelen itsepintaisesti musiikin harjoittamisen hetkessä, aina nyt. Näin toivon välttäväni musiikin esittämisen tai ”valmiin” esityksen tarkastelemisen yhtenäisenä kokonaisuutena, jopa objektina. Kuvaukset ovat jonkinlaisia ikkunoita – tai pikemminkin rajatun näköalan sallivia kurkistusreikiä – laulamisen kokemukseen, jonka tapahtumiseen kokonaisuutena on mahdollista päästä kiinni vain laulamalla ammattimaisesti: muuntumalla pitkällisen työskentelyn myötä kehoksi, jossa musiikki tapahtuu tähän tapaan.

Tarkastelen laulamisen kokemusta kolmen eri musiikin työstämisen tavan kautta: kuuntelemisen, puhumisen ja laulaen puhumisen. Luvussa 7 keskityn kuuntelemiseen. Tarkastelen tilanteita, joissa kuuntelen koko kehollani omaa laulamistani laulutunnilla tai harjoitellessani, erilaisissa tiloissa ja tilanteissa. Kuuntelen myös muiden laulamista, oppilaitani laulutunnilla sekä muita laulajia konsertissa tai äänitteiltä. Seuraan kuuntelemaani musiikkia partituurista tai ilman partituuria, antautumalla kuuntelevan kehoni varaan. Kuuntelen tuttuja ja tuntemattomia kappaleita.

Puhumista kuvaavassa luvussa 8 keskityn laulavan kehoni sisäiseen liikkeeseen. Luvussa 9 kohdennan huomioni aluksi erilaisiin laulaessa tapahtuviin hengittämisiin ja viimeiseksi laulaen puhumiseen, johon ajattelen koko tähänastisen tekstini johdattavan: laulaen puhumisen tempoon, kiireeseen ja levollisuuteen, painollisuuteen ja painottomuuteen, jännitteisiin ja niiden purkautumiseen, äänenvoimakkuuteen ja laulaen puhumisen sävyihin.

7 Kuuntelen laulamista

Kuuntelen omaa laulamistani ja toisten laulamista. Kuuntelen muita laulajia – opiskelijoita ja ammattilaisia – elävinä esityksinä ja äänitteinä. Kuulen taustalla olevaa laulamista tai keskityn kuulemaani laulamiseen konsertissa, laulutunnilla, tutkintotilanteissa. Aistin kuulemani laulamisen kehossani ja artikuloin kuulemaani liikkeiksi ja sanoiksi itselleni ja opetustilanteissa myös muille. Minussa oleva tietäminen ja laulajan kokemus tulevat mukaan kuuntelemiseeni.

7.1 Minun laulamiseni minussa

Oman laulamiseni kuunteleminen tapahtuu koko kehossani. Aistin laulamisen liikkeet kasvoissani, kurkussani, päässäni, rintakehässäni, vatsassani, selässäni, lantionpohjassani, jaloissani, jopa jalkapohjissani. Kehoni tuntumat kertovat minulle jotakin siitä, miltä ääneni kuulostaa, ja toisaalta ääneni kertoo, mitä kehossani tapahtuu. Myös korvani ovat mukana kuuntelemisessa, joskin usein korvin kuuntelu voi myös johtaa harhaan. Ajoittain kuuntelen omaa laulamistani laulamatta, äänettömästi laulaen. Vain äänihuulien liike puuttuu. Jos partituuria ei ole, tämä sisäinen laulaminen muuttuu ajoittain fragmentaariseksi. Saatan esimerkiksi toistaa jotakin tiettyä fraasia tai kohtaa yhä uudelleen ja uudelleen, kuin hakeakseni kehoni erilaisia tuntumia siihen. Partituuria lukiessani kokemus äänettömästä laulamisesta on selkeämpi, enemmän ääneen laulamista muistuttavaa ja kappaleen alusta loppuun etenevää.

Opiskeluvaiheessa tarvitsin jonkun toisen, opettajan, kertomaan minulle, millainen kehon tapahtuminen tuotti toivotunlaista ääntä. Opintojen alussa kehon tapahtumiset laulaessa tuntuivat sattumanvaraisilta, enkä kyennyt sanallistamaan niitä. Saatoin kokea onnistumisia, mutta en tuolloin välttämättä tiennyt, mitä laulaessani tapahtui ja miksi. Opintojen edetessä opin yhdistämään tietyt tuntemukset tiettyihin ääneni laatuihin ja työskentelemään itsenäisesti ääneni kanssa. Opin myös sanallistamaan kehon tapahtumista laulaessa. Vaikka tarve opettajan kanssa työskentelyyn ajan myötä vähenee huomattavasti, monet laulajat käyvät vielä ammatissa ollessaankin ajoittain tunneilla – ehkä tarkistamassa, että he voivat edelleen luottaa kehonsa kertomaan. Keho ja ääni myös muuttuvat iän myötä, ja siksi ehkä tuntuu tarpeelliselta jatkuvasti päivittää oman kehon tapahtumisen ja korvilla kuuntelemisen suhdetta.

Työskentely oman lauluopettajan kanssa tapahtui monin tavoin. Opettaja kuunteli laulamistani ja kertoi, miltä se kuulosti. Hän myös lauloi minulle ”eteen”, malliksi kahdella tavalla: ensinnäkin jäljitteli minun virheellistä laulamistani – usein karrikoi-

den – ja toiseksi demonstroi laulaen, mihin suuntaan minun olisi hyvä pyrkiä. Samalla hän mittaili minua katseellaan ja tarkisti, että kehoni oli laulamista ajatellen hyvässä asennossa: että äänen tuottamiselle oli olemassa jonkinlaiset edellytykset. Jos selkäni oli notkossa ja rintakehä lysyssä, oli turha yrittää tuottaa laadukasta ääntä. Opettajan oli myös mahdollista yhdistää ääneni kuunteleminen ja laulavan kehoni tarkkailu. Hän saattoi kuunnella ääntäni ja antaa kuulemansa perusteella ohjeita siitä, millainen kehoni tulisi olla: mihin minun tulisi siirtää kehoni painopiste, miten selkäni tulisi venyä ylös- ja alaspäin, miten rintakehäni tulisi avautua, millainen tuntuman päässä ja kasvoissa tulisi olla.

Opettajan kommentit on yksi mahdollinen mahdollisuus oppia tietämään, miltä laulamiseni kuulostaa ja miten sitä voisin kehittää. Tunneilla käymisen lisäksi voin myös äänittää ja videoida laulamistani ja yrittää kuunnella ja katsella sitä ikään kuin itseni ulkopuolelta. Kuunnellessani omaa laulamistani äänitteeltä kehoni laulaa mukana. Tuo mukana laulamisen kokemus on erilainen kuin se äänittäessä oli, ja näiden kokemusten erilaisuus kertoo minulle kehoni sisäisen tapahtumisen ja kehon ulkopuolelta kuunnellun äänen eroista.

Oman sisäisen kuuntelemisen, opettajan ja äänitteiden lisäksi on vielä olemassa peili, joka näyttää itseni minulle laulaessani. Millainen asentoni on, miltä leukani näyttää, teenkö suullani jotakin omituista (avaan ehkä liikaa tai liian vähän, avaan vinosti, vedän ylähuultani ylähampaiden eteen, näytän hampaitani), nostanko kulmakarvojani tai poskipäitäni, kiristyvätkö kaulani lihakset, kohoavatko hartiani? Peiliä käyttäessäni voin yrittää korjata asioita ”lennossa”, niitä tehdessäni. Tosin laulaessani peilin edessä teen asioita eri tavalla kuin ilman peiliä: asetun peilin eteen ja laulan peilille.

Jos en laulaisi muille, kuullulla ei olisi mitään väliä, ja voisin keskittyä pelkästään siihen, miltä laulaminen tuntuu. Näin siitä tulisi jonkinlainen yksityinen harjoitus, ehkä meditaatioon verrattavissa oleva.[861] Vaikka laulamisessa tämäkin laatu toki on, julkisesti esiintyvät laulajat pitävät tärkeänä ajoittaista omien äänitteidensä kuuntelemista. Jotkut opiskelijat äänittävät ja kuuntelevat käytännössä kaikki harjoituksensa, tuntinsa ja esityksensä.

Kuunnellessani lauluani äänitteeltä saatan yllättyä siitä, että niinkin epämukavalta tuntunut, vaikkapa alkavassa flunssassa laulaminen saattaa kuulostaa näinkin siedettävältä. Saatan myös hämmästyä, että niinkin hyvältä tuntunut laulaminen ei nyt sitten toiminutkaan tämän paremmin. Ilahdun ehkä siitä, että tekstistäni saa äänitteellä näin hyvin selvää, joskin saatan kiinnittää huomiota jonkin tietyn äänteen laatuun ja päättää kokeilla sen korjaamista johonkin suuntaan seuraavalla kerralla laulaessani. Huomaan mahdollisesti myös, että ottamani, pitkältä tuntuva aika jossakin kohdassa ei kuultuna ole riittävän pitkä, ja päätän ottaa seuraavalla kerralla enemmän aikaa.

Laulajalle kuulo on ehkä tärkein aisteista, mutta toisaalta juuri oman laulamisen kuunteleminen voi aiheuttaa laulajalle ongelmia. Kaikilla kuulevilla ihmisillä on kokemus omasta puheäänestä omassa kehossa kuultuna. Joskus joudumme ehkä myös

861 Olen työskennellyt muutaman kerran Pia Skibdahlin opastuksella yksiäänisen laulun parissa. Huomion keskittyminen ennen kaikkea laulamisen sisäiseen tapahtumiseen, tuleminen vertikaalisuunnassa oman lauluäänen lävistämäksi oli vavisuttava kokemus. Korvilla kuunteleminen unohtui täysin, eikä minulla ole aavistustakaan, miltä laulamiseni kuulosti. Se ei tuntunut tärkeältä.

kuuntelemaan äänitettyä puhumisestamme. Saatamme hämmästyä omaa ääntämme: tuollainenko se on? Ero laulavan kehon sisällä kuullun ja sen ulkopuolelta kuunnellun välillä onkin suuri.

Laulaja työskentelee päivittäin tämän eron kanssa, joka muuntuu paljonkin riippuen kehon olosta ja tilasta sekä siitä, missä lauletaan. Olenko tänään väsynyt vai pirteä, jännittynyt vai rento, flunssainen vai terve? Onko tämä tila tuttu kotiolohuone, jossa tiedän ääneni parhaimmillaan kuulostavan omiin korviini tällaiselta, tai Sibelius-Akatemian R-talon luokka 528, joka on melko tunkkainen akustiikaltaan, vai mahdollisesti minulle uusi konserttisali, joka ei tunnu vastaavan lauluuni? Onko tässä tilassa paljon tavaraa tai mahdollisesti kokolattiamatto vai ovatko pinnat mukavan sileitä ja kovia ja siten laulamiseeni herkästi vastaavia?

Tilasta tuleekin jonkinlainen kehon jatke, joka elää laulamisen mukana ja vaikuttaa kehoni tapahtumisiin. Tutuksikin tullut tila vaatii sopeutumista, mutta uusi tila edellyttää aivan erityistä huolellisuutta. Jo astuminen uuteen saliin ja asettuminen siihen, vielä laulamatta, heittää minut uuteen tilanteeseen. Kuuntelen omaa olemistani ja hengitystäni tilassa, aistin salin ulottuvuuksia, seinien ja katon etäisyyksiä, lavan laajuutta, yleisöpaikkojen määrää sekä huomioin muita yksityiskohtia (ovet, ikkunat, salin sisustuksessa käytetyt materiaalit). Kuljen ympäri salia, istahdan yhdelle tuolille katsomossa, ehkä toisellekin. Kuuntelen cembalon virittämisen ääniä tai muusikoiden soittelua harjoitusten alkua odotellessa. Yskähdän kevyesti, ehkä napsautan sormiani, mumisen ja ehkä laulankin muutamia ääniä. Jotkut tilat tuntuvat tukevan laulamista ja ohjaavan kehoa oikeanlaiseen toimintaan, kun taas toiset tuntuvat jumiuttavan kehon, pysäyttävän äänen ja tekevän kehon toiminnasta vastahakoista ja epätarkoituksenmukaista. Yritän sulkea korvani ja siten sivuuttaa vieraalta tuntuvan akustiikan. Keskityn sen sijaan kehoni tuntemuksiin muistellen ja hakien jossakin toisessa tilassa löytämääni hyvän laulamisen oloa. Palaan takaisin perusasioihin: kehon asentoon ja äänen soimiseen kehon sisällä. Vasta löydettyäni oman laulamisen voin jälleen suuntautua ulos tilaan – irtoamatta kehostani, hukkaamatta yhteyttä kehon ja laulamisen välillä.

Oman laulamisen ohella myös kanssamuusikoiden soittaminen kuulostaa uudessa tilassa uudenlaiselta. Kun harjoitustilassa kaikki on lähellä, korvan juuressa, melkeinpä liian lähellä, isommassa salissa myös muiden muusikoiden äänet hajoavat laajemmalle, vaikka he eivät istuisi yhtään totuttua etäämmällä toisistaan. Muusikot saattavat pitkäänkin etsiä oikeaa paikkaa ja asetelmaa lavalta – sellaista, jossa yhdessä soitettu ja laulettu musiikki mahdollisuuksien mukaan pysyy kasassa ja toimii ehkä pienin muutoksin sellaisena, kuin miksi se harjoiteltiin. Yksi saliharjoituksen tärkeimmistä tehtävistä onkin tuoda isossa tilassa hajaantuva soittaminen ja laulaminen takaisin yhteen. Tässä hajaantumisessa ei välttämättä ole kysymys mistään niin huomiota herättävästä kuin rytmisistä häiriöistä tai muista yhteissoiton ongelmista, eikä tarkkakorvainenkaan kuulija välttämättä huomaa mitään erityistä. Pikemminkin kysymys on lavalla soittavien muusikoiden kokemuksesta, joka uudessa tilassa täytyy palauttaa harjoituksessa löydettyyn jaettuuteen. Saliharjoitus on mahdollisuus oppia kuuntelemaan jotakin jo tutuksi tullutta mutta uudessa tilassa hiukan vieraaksi tullutta.

Kun yleisö tulee saliin, salin akustiikka kuivuu, jälkikaiku lyhenee. Mitä enemmän ihmisiä on, sitä enemmän tuntuma tilaan muuttuu. Sopeutumisen yleisön läsnäolon

myötä muuttuneeseen tilaan täytyy tapahtua välittömästi, sillä saliharjoituksen tarjoamaa aikaa tilaan asettumiseen ei tässä ole. Kokenut laulaja osaa kuitenkin jollakin tavalla ennakoida salituntuman muutosta, jotta korva ei pääse irtautumaan kehosta ja ohjailemaan laulamista etäältä.

7.2 Toisen laulaminen minussa

Kuuntelen toisen laulamista. Altistan itseni hänen laulamiselleen, annan hänen äänensä asettua kehooni, osaksi itseäni. Kehoni herkistyy tuon laulamisen minussa herättämille liikkeille ja laulaa tuon toisen mukana ääntä päästämättä. Oma kehoni ja oma laulamiseni värittää kaikkea kuuntelemistani.

Aistin tuon toisen laulamisen tavan oman kehoni sisäisinä liikkeinä. Jos hän sijoittaa ääntään tietoisesti ylös ja eteen siten, että yhteys koko kehoon ja erityisesti leveään ja pitkään selkään katoaa, huomaan omien kasvolihasteni kohoavan ja kulmakarvojeni ehkä nousevan ylöspäin. Aistin nieluni ahtautuvan ja kiristyvän. Jos sen sijaan kuulen täysin vapaalta tuntuvaa, syvälle laulajan kehoon nojaavaa laulamista, voin hyvin: nieluni on laaja ja rento, selkäni on pitkä, leveä ja läsnäoleva häntäluusta kallonpohjaan asti. Aistin tilavan laulamisen tilan jalkapohjistani korkealle pääni yläpuolelle.

Kuten Henryn kuvaama maailma kauneuksineen ja kauheuksineen, myös kuulemani laulaminen tulee minuun minulta kysymättä, sillä laulamisen havaitessani se on jo minussa. Kehoni saattaakin odottamatta reagoida vaikkapa tavaratalossa taustamusiikkina kuulemaani laulamiseen – aistin nieluni, suuonteloni, kieleni ja huulieni muokkautuvan tietynlaiseksi kuunnellessani tätä lapsekasta, kehottomalta tuntuvaa, nasaalia ja s-vikaista laulamista.

Vaikka ääni tunkeutuu kehooni korvan kautta, laulun kuunteleminen ei niinkään ole yksinomaan korvan kuin koko kehon asia. En pysty irrottamaan kuuloaistia kuuntelemisen kehollisen kokemuksen kokonaisuudesta. Kuuntelevana ihmisenä en koe äänen tulevan korvastani sisään – kuuntelevani korvillani – jollei kipukynnys ylity. Tuolloin käteni nousevat vaistonvaraisesti suojelemaan korvia, kuin estämään äänen väkivaltaisen puristumisen sisääni. Samalla koko kehoni kuitenkin kurtistuu kasaan, kuin yrittääkseen väistää minuun osuvaa ääntä.

Yksi erityinen laulun kuuntelemisen tilanne on osallistuminen tutkintolautakunnan työskentelyyn. Aluksi kehoni on avoin ja valmis ottamaan vastaan tuon toisen ihmisen, tutkinnon suorittajan laulamisen. Hänen lauluaan kuunnellessani kehoni alkaa ehkä vähitellen kuitenkin jännittyä, tunnen tarvetta nieleskellä, ja kurkunpääni nousee. Huomaan yrittäväni haukotella huomaamattomasti, jotta saisin oman kurkunpääni laskeutumaan takaisin paikalleen. Kehoni ei haluaisi enää ottaa vastaan tätä laulamista, mutta en pääse irti siitä. Mietin, miten sanani asettelisin kommentoidessani suoritusta tutkinnon suorittajalle.

Joskus tutkintoa kuunnellessa käy myös toisin: voin nojata tuolissani rennosti taaksepäin, antaa äänen ja puhumisen valua sisääni, asettua sinne, koskettaa minua ja yllättää minut tavoin, jotka voin kuitenkin ymmärtää. Tämä laulaminen tekee minulle hyvää. Eikä kysymys suinkaan ole siitä, että tämä ihminen laulaisi samoin kuin minä. Pikemminkin hänen laulamisensa jotenkin täydentää minut, täyttää minut päättäväi-

sesti, omanlaisella tavallaan, mutta vailla väkivaltaa. Osallistun halukkaasti. Samalla mietin, kuinka puhua tällaisesta kuuntelukokemuksesta tutkintotilanteessa. Yritän sovittaa kokemukseni totuttuihin laulusta puhumisen tapoihin. Onnistun jotenkuten.

Kuuntelemani musiikki vaikuttaa ratkaisevasti siihen kokemukseen, minkä kuulemani laulaminen minussa saa aikaan. Jos tunnen lauletun kappaleen hyvin, se on jo etukäteen kaivertunut kehooni pysyvästi, ja joka kerran sitä kuunnellessani aistin oman laulamiseni liikkeen voimakkaana. Kappaleen kokonaisuus on valmiina minussa. Kehoni tietää, miten olen itse ratkaissut kappaleen asettaman haasteen, miten olen muotoillut kokonaisuudeksi tämän laulaen puhumisen jatkumon. Kehoni myös tietää, miten olen ratkaissut kunkin yksityiskohdan. Aistin sen eri suuntaan kiskotuksi tulemisen, joka syntyy siitä, että minun kokemukseni laulusta on erilainen kuin tuon toisen laulajan. Yllätyn siitä, että hän hengittää juuri näin, petyn siitä, että hän sivuuttaa jotakin minulle tärkeää, ja ilahdun siitä, jos hän tarjoaa minulle jotakin sellaista, mikä minulta on mennyt ohi. Tämä yllättyminen, pettyminen tai ilahtuminen tapahtuu kehossani jo ennen kuin tulen siitä tietoiseksi. Kehoni yllättyy, pettyy, ilahtuu. Jälkikäteen pystyn sanallistamaan vain jonkin osan siitä. Kuunteleminen on jatkuvaa dialogia juuri tässä kuulemani ja aiemmin itse laulamani välillä. Se voi jättää minut hämmästyneeksi, hämmentyneeksi, ilahtuneeksi, turhautuneeksi, vihaiseksi tai välinpitämättömäksi.

Jos taas kuuntelen jotakin vieraampaa, vaikkapa minulle täysin tuntematonta italialaista laulusävellystä 1600-luvun alusta, kehoni kokemus on erilainen, etäisempi, vaimeampi – enemmän korvan kuin koko kehon kokemus. Kappaleen kokonaisuus muotoutuu mielessäni ja kehossani tietynlaiseksi tuon yhden kuuntelukerran perusteella, eikä jälkikäteen tapahtuvan tarkistamisen tai oman ymmärryksen syventämisen mahdollisuutta juuri ole. Ääni ei tällöin painu lihaani yhtä syvälle eikä tuo omaa laulamistani läsnäolevaksi kuuntelemisen tapahtumaan yhtä voimakkaasti. Kehoni reagoi kuulemaansa ääneen hitaasti. Silti myös tässä kuunteleminen on kehollista ja empaattista, myötälaulamiseen perustuvaa.

Jokainen kuuntelee omalla tavallaan. Kuulijat voivat olla ei-muusikoita tai muusikoita, laulajia tai ei-laulajia. Laulajuus ei tuo mukanaan musiikin kokemisen ja siitä puhumisen yhdenmukaistumista, vaan kaksi laulajaa saattaa kokea kuulemansa kehoissaan hyvinkin erilaisin tavoin. Yksi laulaja-kuulija on ehkä omistanut suuren osan elämästään juuri italialaisen varhaisbarokin musiikin tutkimiseen ja esittämiseen. Joku toinen taas on ohimennen kuullut Monteverdistä lähinnä musiikin historian luennolla ensimmäisenä opiskeluvuotenaan. Kuulemani laulaminen saattaa puhutella minua vahvuudellaan ja vaikuttavuudellaan, kun se taas jonkun toisen kehossa ehkä tuntuukin hyökkäävältä, väkivaltaiselta.[862]

Myös mahdollisuudet tarttua kuultuun sanoin ja ylipäänsä käytettävissä olevat sanat ovat jokaiselle omanlaisensa. Yksi kuulija saattaa kuvata kuulemiaan Monteverdin resitatiiveja pitkästyttäviksi, vaikeasti hahmotettaviksi, melodioiltaan käsittämättömik-

862 Työstäessämme kahta kongressiesitelmää (Suomen Musiikintutkijoiden symposiumi Oulussa maaliskuussa 2007 ja 3rd Conference on Interdisciplinary Musicology, Tallinn 2007) olemme yhdessä laulaja, etnomusikologi Anne Tarvaisen kanssa kuunnelleet musiikkia ja pohtineet sen kokemusta. Olemme sekä kirjoittaneet sanallisia kuvauksia että piirtäneet graafeja kuuntelukokemuksestamme. Kuuntelimme sekä populaarimusiikkia (Erykah Badu ja Beyonce) että otteita Monteverdin *Orfeosta* (Messaggieran puhe). Erityisesti viimeksi mainitun kohdalla erot kuuntelukokemuksissa olivat osittain suuria. (Järviö & Tarvainen 2007a ja 2007b.)

si, säestykseltään yksitoikkoisiksi – vieraiksi. Hän voi kuvailla esitystä matalien johtosävelten ja epätasaisten kromaattisten kulkujen takia intonaatioltaan epäpuhtaaksi. Hän voi pitää laulajan notaation seuraamisen tapaa epätarkkana, jopa huolimattomana. Retoriset eleet saattavat mennä häneltä ohi. Joku toinen kuulija taas kokee resitatiivien olevan täynnä elämää, jopa koskettavan häntä. Hän huomioi keskisäveltemperoinnin ja toteaa jälleen kerran sen keskeisyyden esityksessä. Hän arvostaa laulajan aika-arvoihin kohdistamaa *sprezzaturaa* ja huomaa *saltus duriusculuksen* ja *multiplication* kaltaiset retoriset figuurit, jotka laulaja ottaa huomioon laulamisessaan.[863]

Suuri määrä tietoa ja kokemusta musiikista ja sen tekemisestä ei tee kuuntelukokemuksesta välttämättä parempaa, vaan usein jopa päinvastoin. Koska muusikon ammattitaito on minussa jatkuvasti läsnä, musiikin kuunteleminen ilman analyyttista otetta on vaikeaa. Kuunnellessani kirjoitan mielessäni partituuria, arvioin säveltäjän ja esittäjän tekemiä ratkaisuja, vertailen tätä kuuntelemista toiseen, aikaisempaan, analysoin kuulemani laulamisen kehossani herättämiä liikkeitä ja sen kautta arvioin laulajan suoritusta. Kuuntelukokemus ikään kuin ensin pirstoutuu ja sitten tulee välittömästi kootuksi takaisin yhteen. Suorastaan ylelliseltä tuntuvaa mahdollisuutta kuunnella vapaana analysoinnista ei useinkaan ole.

Kuuntelemisen kokemus on ainutlaatuinen kuulijasta toiseen, mutta myös yksittäisen kuulijan kokemuksessa kuuntelukerrasta toiseen. Kokemus on joka kerran uusi. Vai onko? Jos kuuntelen tiettyjä musiikkinäytteitä uudestaan ja uudestaan, vastaan saattaa tulla vaihe, jossa kuunteleminen ei enää syvenny, vaan alan kuuntelijana hylkiä kuulemaani. Kymmenien kuuntelukertojen jälkeen tuon toisen ihmisen laulamisen jälki on minussa jo ikään kuin valmiina. Minun ei enää tarvitse kuunnella, eikä kuulemallani enää tunnu olevan mitään sanottavaa minulle. Uutena kokeminen ikään kuin loppuu.

Jokaiseen mekaanisesti toistettavissa olevaan – esimerkiksi äänitteenä tallennettuun – esitykseen sisältyykin kyllästymisen mahdollisuus. Elävän esityksen kohdalla näin ei ole – jollei esityksestä tehdä toistettavissa olevaa äänitettä tai jollei esitys ole niin ennalta arvattava, että siihen ehtii väsyä jo ensimmäisellä kuuntelukerralla. Mitä mekaanisemmasta äänestä on kysymys, sitä nopeammin tämä tapahtuu. Minun onkin aika ajoin vaihdettava matkapuhelimeni muistutusääni, jotta ottaisin muistutuksen vakavasti, ymmärtäisin sen muistutukseksi.

Kuuntelukokemukseni on jossakin määrin erilainen myös riippuen siitä, onko minulla käytössäni partituuri vai ei. Konkreettinen, silmieni edessä oleva partituuri mahdollistaa kuuntelemisen etukäteen – tai ikään kuin kahdessa eri ajassa tapahtuvan kuuntelemisen. Luen partituuria koko ajan etuajassa, katse jo seuraavalla rivillä, kun esittäjät ovat vielä menossa edellisellä rivillä. Kuuntelen siis, mitä tulee tapahtumaan tai mitä soivassa ei vielä ole olemassa, ja asetan itselleni odotuksia sen suhteen, miten laulaja ja continuo tulevat toimimaan. Samalla kuitenkin kuuntelen myös sitä, mitä laulaja ja continuo todellisuudessa tekevät tai miten he ratkaisevat partituurin asettaman puhumisen tehtävän. Heidän ratkaisunsa saattaa yllättää minut – itse en ehkä olisi tullut tehneeksi näin. Saatan huomata vaikkapa, että tekstin laulaen puhuminen on tälle laulajalle vielä uutta ja että jotkut lauletut tavut muodostuvat minulle merki-

863 Ks. *sprezzaturasta* luku 5.3.1 edellä.

tyksettömiksi, vain tekstillä varustetuiksi ääniksi: en vielä kuule laulamista puhumisena. Continuon soittama valmistamaton septimi tai laulajan appoggiaturatrilli saattaa särähtää korvaani kuin kaikuna jostakin Monteverdin aikana vielä kuulemattomasta, vuosikymmeniä myöhemmin tulevasta.

Partituurin kanssa kuunnellessani reagoin ajoittain myös editoijan tekemiin valintoihin: saatan ihmetellä hänen tekemiään ehdotuksia continuorealisaatioksi tai lisäämiään esittäjää ohjaavia merkintöjä. Tosin vuosien myötä editoijan esittämät ratkaisut ovat kadonneet silmistäni lähes kokonaan. Enää en yleensä edes näe editoijan partituuriin kirjoittamia dynaamisia merkkejä, fraseerauskaaria, tempo- tai jopa metronomimerkintöjä tai muita alkuperäisestä partituurista ”puuttuneita” merkintöjä. *Musica fictaa* koskevat päätökset teen yleensä konsultoimatta editoijan ehdotuksia, joskin jälkikäteen ehkä huomaan tehneeni saman valinnan kuin hän.

Myös ilman partituuria kuunnellessani rakennan mielessäni jonkinlaista partituuria, seuraan säveltasojen liikkeitä, dissonanssien muodostumisia ja purkautumisia tekstuurissa, kuulostelen continuosoittajien bassolinjan päälle valitsemia sointuja – teen ikään kuin mielessäni muistiinpanoja siitä, mitä kuulen. Nuottien lukemiseen ja niistä laulamiseen tottuneena minun on vaikea olla tekemättä tätä. Vain silloin, kun kuulemani on tonaalisesti ja rytmisesti riittävän monimutkaista, partituurin kirjoittaminen mielessä lakkaa.

Minun on mahdollista – ja pedagogina välttämätöntä – artikuloida kuuntelukokemustani. Se tapa, millä tästä musiikista puhun, on minulle omanlaiseni, vuosien kokemuksen myötä kehittynyt. Ymmärrän laulamisen ja musiikin ikään kuin liikkeinä, joita opetustilanteessa havainnollistan usein jaetussa tilassa havainnoitavina kehon tai käsien liikkeinä. Jos musiikin minussa herättämät liikkeet muodostuvat orgaaniseksi kokonaisuudeksi – jatkumisineen ja katkoutumisineenkin – koen ymmärtäväni kuulemani. Jos taas musiikin minussa synnyttämä liike on täysin arvaamatonta eikä kehoni pysy siinä mukana, en koe ymmärtäväni kuulemaani. Toistettujen kuuntelukertojen myötä kokemus voi toki muuttua – alan ymmärtää jotakin, mikä ensin ei ollut minulle ymmärrettävää. Alan ehkä ymmärtää, mikä tekee kuuntelukokemuksesta minulle ei-ymmärrettävän ja millaisin, ehkä pieninkin muutoksin se ehkä voisi tulla minulle ymmärrettävämmäksi.

Kahdessa seuraavassa luvussa yritän avata laulavan kuuntelemisen kokemusta kahden esimerkin avulla. Tarkastelen opetustilanteessa kuuntelemista ja äänitteen kuuntelemista.

7.3 Toisen oppiminen minussa

Yksi osa laulajan työtä on toisten laulajien opettaminen. Opettamisen harjoitteleminen alkaa usein varhain, ehkä jo ennen laulun C-tutkintoa, kun oma laulaminen on vielä alussa. Laulunopiskelija työskentelee oman laulamisensa kanssa ratkoen mahdollisesti erittäin perustavanlaatuisia omaan laulavaan kehoonsa ja sen toimintaan liittyviä kysymyksiä. On mahdollista, että koko laulunopiskelun päämäärä ei vielä ole selvinnyt. Jos jonkinlaisia esikuvia onkin, opiskelijalle on todennäköisesti vielä epäselvää, millä keinoin hän voisi lähteä työskentelemään esikuvien viitoittamalla tiellä.

Samalla kun opiskelija rakentaa omaa tekniikkaansa, hänen täytyy usein kuitenkin ohjata laulamista aloittelevaa pedagogiikkaoppilasta perustekniikan rakentamisessa sekä musiikin ja tekstin työstämisessä. Oman opetusurani alussa varmimmalta tuntuikin keskittyminen tiettyihin hyviksi havaittuihin äänen työstämisen osa-alueisiin, joiden mukaan tunti oman kokemukseni mukaan eteni: herättelyihin, verryttelyihin, venyttelyihin, hyminöihin, suppeisiin harjoituksiin, laajoihin harjoituksiin, Vaccain vokaliisien harjoittamiseen, vanhan laulun laulamiseen, uuden laulun valmistamiseen. Harjoitukset olivat usein samoja, joita oman opettajan kanssa oli käytetty.

Oppilaan kuunteleminen muuttui opetuskokemuksen ja oman laulamisen kehittymisen myötä. Omassa opettajaksi opiskelevan kokemuksessani voin erottaa kolme kuuntelemisen tapaa. Ensimmäisessä vaiheessa oppilaan kuunteleminen oli minulle vaikeaa. Korvani kyllä kertoivat minulle, että laulaminen ei toiminut, että oppilaan ääni oli huokoinen tai että se korkealle mentäessä muuttui kireäksi. En kuitenkaan osannut paikallistaa enkä ratkaista ongelmaa. Koska koko laulava kehoni ei tullut mukaan tuohon kuuntelemiseen, en osannut sanoa, mitä asialle voisi tehdä – paitsi laulaa tiiviimmin ja rennommin. Käytin laulutunnilla kuulemiani ilmaisuja sanoakseni edes jotakin. Työskentelyni oli päämäärätöntä. Olin hyvin epävarma aloitteleva laulunopettaja.

Kun oma ääneni alkoi toimia edes jossain määrin toivotulla tavalla, opin aistimaan ja myös sanallistamaan laulavan kehoni tapahtumista uudella tavalla. Samalla kehoni tuli mukaan toisten laulajien kuuntelemiseen. Toisessa vaiheessa aloinkin ”kuulla” kehossani, että oppilaan alaselkä oli notkossa, kun oma alaselkäni alkoi vetäytyä notkoon häntä kuunnellessani. Oppilaan äänessä olevan kireyden aistin kehossani pääni kurottumisena eteenpäin, mistä seurasi kaulani lihasten kiristyminen ja leuan jäykistyminen.

Kolmannessa vaiheessa kehoni alkoi omalla toiminnallaan ikään kuin korjata oppilaan laulamisessa kuulemiaan virheitä. Kun oppilaan alaselkä rypistyi notkoon, oma alaselkäni leveni ulospäin. Kun oppilas kurkotti päätään eteenpäin, oma niskani aukesi taaksepäin ja nieluni laajeni rennosti. Kun oppilas jännitti leukaansa tai kieltään, oma leukani tai kieleni pyrki rentoutumaan. Oma kehoni ikään kuin opetti minulle, minkä suuntainen ajattelu ja kehon toiminta voisi auttaa oppilasta. Samalla aloin kehittää omia, kehoni kokemukseen sopivia sanoja, joiden avulla puhua laulamisesta oppilaalle.

Opiskellessani laulamista olen kuunnellut opettajieni ja muiden laulajien laulamista, antanut kuuntelevan kehoni taipua heidän mukanaan uusiin suuntiin ja hakenut kehostani uusia tapahtumisia – omanlaisiaan, omalle keholleni mahdollisia. Kuunnellessani laulamaan oppivaa olen tietoinen kuuntelemisen tapahtumisesta omassa kehossani. Kehoni reagoi välittömästi kuulemaansa, minkä lisäksi analysoin ja sanallistan kuulemaani mielessäni.

Koko keholla kuunteleminen onkin yksi jokaisen laulajan, laulupedagogin ja laulunopiskelijan tärkeimmistä työvälineistä, jota ilman laulun opettaminen ja oppiminen tuskin olisi mahdollista. Laulavan kehon ryhti, selkärangan pituus, kehon painopisteen asettuminen, lantion asento, rintakehän laajuus, pään asettuminen selkärangan jatkeeksi, rento leuka ja muut hyvän lauluinstrumentin piirteet ovat jossakin määrin toki havaittavissa myös ulkopuolelta. Suurin osa laulamisesta tapahtuu kuitenkin katseelta piilossa, kehon sisäisenä liikkeenä – toisin kuin vaikkapa viulun soittaminen, jos-

sa osa kehon liikkeestä näkyy selvästi. Kun laulaminen sujuu hyvin, laulajasta saatetaan ihaillen sanoa, että hän näyttää siltä kuin vain ”avaisi suunsa ja alkaisi laulaa”.

Mukana laulava kuunteleminen ei ole menetelmä, jonka joko otan tai en ota käyttöön. Se ei ole metodi, kuljettava tie, jota lähden seuraamaan – ei mitään niin lineaarista ja johdonmukaisesti etenevää tai hallittavissa olevaa.[864] Sen sijaan se on kasvanut kiinni minuun, se on minussa, halusin tai en, aina, kun kuulen tai kuuntelen jotakin. Kehoni on kasvanut laulajan kehoksi, ja kaikki sen kuulema laulaminen asettuu osaksi laulavaa kehoani.

Oppilaan – Michel Henryn kanssa ajatellen ainutlaatuisen, elämässä olevan ihmisen – kokemus laulamisesta on toinen kuin minun kokemukseni. Minun sanani hänelle merkitsevät hänen kehossaan eri asioita kuin ne minun kehossani merkitsevät. Hän ei ehkä vielä ole tullut tietoiseksi siitä, mitä alaselän leviäminen on – tai millainen kokemus minun alaselän leviämiseksi kutsumani on. Löytääksemme leveän alaselän kokemuksen, haemme sitä erilaisin harjoituksin. Oppilas voi seisoma-asennossa pudottaa ylävartalonsa alas kohti lattiaa tai tuolissa istuen nojata polviinsa isäntämiehen asennossa. Samalla minä asetan käteni hänen alaselkänsä kohdalle auttaen häntä tunnistamaan selän leviämisen hengityksessä. Vähitellen yritämme hakea tuota samaa tuntumaa normaalissa seisoma-asennossa. Näin saavutettu oma kokemus alaselän leviämisestä antaa oppilaalle mahdollisuuden ymmärtää, mistä siinä on kysymys – mitä ”alaselän leviäminen” -ilmaus merkitsee hänen omassa elävässä, laulavassa kehossaan.

Suuri osa laulunopiskelusta tapahtuu yksittäisiin kehonosiin keskittyvinä prosesseina, jotka etenevät rinnakkain mutta eivät aluksi tunnu muodostavan minkäänlaista kokonaisuutta. Milloin haemme alaselän leviämistä tai leuan rentoutta, milloin niskan pituutta ja avautumista taaksepäin tai pehmeän kitalaen ylöspäin venymistä alkavassa haukotuksessa, milloin rintakehän laajentumista ja niin edelleen, loputtomasti. Ääniharjoituksissa ja lauluissa yritämme kerta toisensa jälkeen tuoda edes osan näistä osa-alueista yhteen. Suuren osan ajasta jokin niistä onnistuu, muut eivät: leuka on rento mutta alaselkä jumissa tai alaselkä auki mutta rintakehä lysyssä. Joskus harvoin kaikki tuntuu toimivan yhdessä vaivattomasti, ja nuo satunnaiset onnistumisen hetket kannustavat jatkamaan työtä.

Kun opetan barokkimusiikkia laulajille, opetan heille ennen kaikkea totutusta poikkeavaa tapaa ajatella musiikkia. Opettaminen tapahtuu suurelta osin ajattelemalla ääneen, tekemällä opiskelijoille näkyväksi omaa ajattelemistani kysymysten ja vastausten avulla. Aluksi kysymyksiä teen minä, ja usein myös vastaan niihin. Ensin vastaukset myös ovat hyvin yksinkertaisia, esittämiskäytännön monimutkaisia osa-alueita välttteleviä. Kun opiskelija kokee olevansa hänelle oudoilla poluilla, perusteelliset selvitykset retoriikasta tai yksittäisistä koristeista eri tyyleissä vain tappavat mielenkiinnon.

Kysyminen, vastaaminen ja ajatteleminen eivät kuitenkaan riitä. Oivaltamisen täytyy tapahtua kokonaisvaltaisesti kehossa ennen kuin sitä on mahdollista ryhtyä tarkastelemaan etäämpää, teoreettisesti, yksityiskohtaisesti. Sitä, mikä ei ole laulajan kehossa, ei ole hänelle olemassa, eikä siitä puhuminen tai sen nimittäminen joksikin tuo sitä

864 Kreik. *methodos* = kuljettava tie. Empaattista kuuntelemista metodina on kuvannut populaarimusiikin tutkija Anne Tarvainen (2005, 69).

läsnä olevaksi tai todelliseksi. Teoria ja asioiden nimittäminen joksikin ovat mahdollisia vasta, kun ne ovat jo tapahtuneet opiskelijalle.

Tekemisen ja puhumisen edetessä opiskelijat alkavat vähitellen varovaisesti kysyä ja vastata itse. He artikuloivat kokemustaan omilla tavoillaan, omilla sanoillaan. Vasta kun kysyminen alkaa sujua, he saattavat myös kiinnostua perusteellisemmista vastauksista. He yllättyvät siitä, että laulavassa puhumisessa koettu ilmaan jäävä musiikillinen kysymys olikin musiikin retoriikassa nimeltään *interrogatio*. He hämmästyvät sitä, että oudoksi koetun kromaattisen kulun tuleekin olla keskisävelvirityksessä outo – suorastaan sairas – ja oppivat näin kokemuksen kautta, että on olemassa pieniä ja suuria puolisävelaskelia. Lopulta he tulevat osallisiksi jaettavissa olevasta esittämiskäytännön tiedosta ja oppivat, että nyyhkytyksen kaltainen koriste onkin nimeltään *accento*. Samalla he saattavat ryhtyä selvittämään näiden yksityiskohtien kontekseja, perehtymään esittämiskäytännön osa-alueisiin syvemmin.

7.4 Varhaisbarokin laulumusiikkia opettamassa

Tässä luvussa kuvaan opetustilannetta, jossa tarkoitus oli keskittyä nimenomaan musiikin työstämiseen, ei laulamisen teknisiin kysymyksiin. Työskentelimme minulle täysin uuden kappaleen kanssa.[865] Ryhmä koostui laulajasta ja continuoryhmästä, jossa oli cembalo, urut, sello ja luuttu.

Olen saanut nuotit etukäteen, mikä on hyvä, sillä kappaleen käsin kirjoitettu partituuri on harvinaisen vaikealukuinen. Erityisesti laulettavasta tekstistä on vaikea saada selvää. Tekstin sotkuisuus uuvuttaa jo etukäteen, ja kehoni haluaa välttää tekstin selvittämisen vaatiman ponnistuksen. Laulaja kuitenkin lähettää minulle puhtaaksikirjoitetun tekstin ja sen alustavan käännöksen hyvissä ajoin ennen ensimmäistä tuntia. Käännän muutamia minulle vieraita sanoja ja tarkistan muilta osin, että käännös toimii. Huomaan alkuperäistekstissä muutamia ilmeisiä ja mahdollisia kirjoitusvirheitä, jotka vaikuttavat tekstin merkitykseen ja sen myötä käännökseen.

Kappale koostuu useasta lyhyehköstä jaksosta, resitatiiveista ja erilaisista kolmijakoisista, aariatyyppisistä jaksoista. Esittämistä ohjaavia merkintöjä ei paria poikkeusta lukuun ottamatta juuri ole. Avain tämän kappaleen esittämiseen tuntuu olevan eri jaksojen karaktäärien hahmottamisessa ja sen myötä tapahtuvissa musiikillisissa ratkaisuissa (tempot, artikulaatio, fraseeraus, dynamiikka, agogiikka). Myös jotkut säveltäjän valitsemat tahtilajit saattavat vaikuttaa tiettyyn suuntaan. Kaikki ratkaisut ovat loppujen lopuksi kuitenkin riippuvaisia siitä, mitä tekstillä halutaan sanoa ja miten se halutaan sanoa. Vaihtoehtoja on monia.

Luen minulla erillisenä olevan tekstin ja sen käännöksen läpi ja lähden tutustumaan kappaleeseen alustavasti soittaen ja ynisten melodiaa ilman sanoja. Aluksi minun on vaikeaa saada teksti ja melodia sovitetuksi yhteen, sillä käsin kirjoitetun tekstin ja nuot-

865 Kyseessä on 1600-luvun loppupuolella sävelletty kappale, jonka nimen mainitseminen tässä epäilemättä tekisi ko. opiskelijoista tunnistettavia – vanhan musiikin piirit ovat niin pienet. Työstetty sävellys tai juuri nämä tietyt opiskelijat eivät ole tässä tärkeitä, enkä halua heidän nimiään tässä mainita. En myöskään liitä tähän tarkasteluun työstetyn sävellyksen nuotteja. Tämän sävellyksen opettamisen tilanne lähinnä tarjosi minulle yhden tilaisuuden tarkastella, miten laulavana kehona kuuntelen opetustilanteessa. Olen saanut opiskelijoilta luvan käyttää heille pitämääni tuntia aineistona tässä luvussa.

tikuvan lukeminen samalla, kun sekä laulan että soitan continuoa, osoittautuu tässä vaiheessa mahdottomaksi. Jotkin yksittäiset sanat putoavat oikeille kohdilleen, mutta tekstin kokonaisuus jää hämäräksi. Palaan takaisin kirjoitettuun tekstiin, sen lukemiseen ja käännöksen tutkimiseen. Kirjoitan joihinkin, kaikista epäselvimpiin kohtiin selkeämpää tekstiä laulustemman päälle. Jonkin ajan kuluttua palaan partituuriin, joka alkaa taas muuttua hiukan ymmärrettävämmäksi. Flunssani rajoittaa laulamista – ääneni ei juurikaan toimi vaan pätkii erityisesti vokaaleilla alkavilla fraaseilla.

Tunnille mennessäni käsitykseni kappaleesta on vielä pieninä palasina. Tämä on tietoinen valinta, sillä en halua kaivertaa kappaletta liian tiukasti omaan kehooni, ennen kuin kuulen, miten opiskelijat ovat sen ajatelleet. Tällainen ratkaisu on mahdollinen ainoastaan, jos kappale on minulle ennestään tuntematon. Minulle tutun kappaleen kanssa työskennellessäni yritän olla tietoinen omista ajattelutottumuksistani ja tarpeen mukaan myös asettaa niitä kysymyksen alaisiksi.

Kappaleen yksittäiset jaksot ovat ymmärrettävinä kehossani, mutta niiden liittyminen toisiinsa on vielä arvoitus. Jos pistän partituurin sivuun, minulla ei ole mitään muistikuvaa siitä, miten kappale menee – se ei ole vielä alkanut soida minussa. Kehoni lukee partituuria vielä reaaliajassa, ja lukeminen on ajoittain katkonaista. Katkokset johtuvat paljolti partituurin vaikealukuisuudesta, sillä joudun tuon tuostakin miettimään, mikä ihme tuokin ”roska” nuottiviivastolla on. Kunnollisen, siistin partituurin lukeminen tarttuu kehoon huomattavasti nopeammin, ja keho alkaa lukea sitä etuajassa. Tässä ei sellaista ole käytettävissä, ja nuotinluku takkuaa.

Kuuntelen ensimmäisen läpimenon ja ajattelen kuunnellessani, että eihän tähän ole paljon mitään sanomista. Konsertissa saattaisin olla hyvinkin ilahtunut tällaisesta esityksestä. Laulaja ja muusikot ovat erinomaisia, ja he ovat jo erittäin pitkällä kappaleen kanssa.

Kiinnitän kuitenkin aluksi huomiota erilaisiin kolmijakoisiin jaksoihin, jotka on kirjoitettu 3/4 ja 3/2 -tahtilajeihin. Kuulemassani opiskelijoiden ensimmäisessä läpimenossa ne ovat lähes samassa tempossa ja karaktäärissä. Heitän opiskelijoille kysymyksen, miksi säveltäjä olisi käyttänyt eri tahtilajeja, jos tavoitteena olisi sama tempo ja ilme. Vastaus ei ilmeisesti voi löytyä ankarasta proportioajattelusta, sillä tulo kumpaankin kolmijakoiseen tapahtuu tasajakoisen resitatiivijakson jälkeen – tämä saattaisi 3/2-tahtilajin kohdalla johtaa äärimmäisen hitaaseen tempoon, joka olisi erittäin vaikea saada toimimaan.[866] Lisäksi tämä musiikki on sen verran myöhäistä, että proportioiden ankara soveltaminen ei enää ehkä tule kysymykseen. Haemme yhdessä johtolankoja temponkäsittelyyn eri suunnilta, muun muassa tekstin merkityksestä ja harmonisen rytmin nopeudesta. Näistä ei kuitenkaan löydy tukea kolmijakoisten jaksojen tempoihin. 3/2-tahtilajissa etenevässä jaksossa on kuitenkin joitakin kromaattisia tapahtumia, jotka ehkä vaatisivat aikaa, kun taas 3/4-jakso etenee harmonialtaan varsin mutkattomana. Lähdemme kokeilemaan 3/2-jaksoa hitaassa, lempeästi keinuvassa tempossa ja

866 Proportiot viittaavat tässä eri tahtilajien suhteisiin toisiinsa. 1400- ja 1500-lukujen säveltäjät ja muusikot olivat tottuneet ajattelemaan temposuhteita matemaattisina proportioina. Siirtyminen tahtilajista toiseen, esimerkiksi kolmijakoisesta tasajakoiseen, tapahtui ainakin teoriassa ankarien periaatteiden mukaan. Tempot ja proportiot ovat yksi renessanssin (ja myös varhaisbarokin) esittämiskäytännön vaikeaselkoisimmista osa-alueista. Varmoina voidaan pitää vain sellaisia itsestään selvältä tuntuvia sääntöjä, joiden mukaan ”leikattu” mensuraatiomerkki (esimerkiksi meille tuttu alla breve -merkki) viittaa ”leikkaamatonta” nopeampaan tempoon. (Ks. mm. Blachly 1994, 22–23.)

3/4-jaksoa huomattavasti nopeammassa tempossa, jonka karaktääri samalla muuttuu jollakin tapaa armottomaksi, jopa piiskaavaksi. Tämä tuntuu toimivan myös tekstin kannalta, joskin sillä on seurauksensa myös joidenkin muiden jaksojen muotoutumiselle. Jätämme kolmijakoisten jaksojen tempoja koskevan ratkaisun auki – opiskelijat jatkavat kokeiluja tempojen ja karaktäärien kanssa keskenään.

Tunnin edetessä laulava kehoni alkaa tulla enemmän mukaan kuuntelemiseeni. Huomaan keinuvani kolmijakoisten mukana, hitaamman kanssa pyöreästi, joustavasti, nopeamman kanssa nykivämmin, kulmikkaammin. Hengitän laulajan kanssa ja puhun sanoja äänettömästi hänen kanssaan.

Kolmijakoisten jaksojen pohtimisen jälkeen siirrymme kappaleen alkuun, ensimmäiseen resitatiiviin. Erityisesti se tapa, millä sellisti muotoilee pitkiä ääniä, kuljettaa laulavaa kuuntelemistani mukanaan. Hyppääminen perussäveleltä dissonoivaan kvarttiin vaatii minulta nopeaa hengitystä, ja sellon sointi ikään kuin heittää minut dissonanssille. Astekulku bassolinjassa auttaa minua muotoilemaan kehossani tapahtuvan äänettömän puhumisen tiiviiksi, linjakkaaksi, alati kehossa pysyväksi.

Laulaessani näin äänettömästi mukana alan kiinnittää tietoisempaa huomiota myös siihen, miten laulaja on läsnä tekstissä. Alan havaita eroja yhtäältä siinä, miten oma kehoni reagoi continuon soittoon, ja toisaalta siinä, miten tämä laulaja antaa soiton kantaa itseään. Alan kaivata lisää lihaa laulamiseen, saumatonta otetta koko soivaan kehoon sekä kehollista reagointia continuon soittoon.

Laulaminen on toki erinomaista, ja siitä kuuluu, että laulaja ymmärtää kaiken sanomansa. Lähes kaiken. Joissakin resitatiivijaksoissa puhutut sanat tulevat aika-arvojen jyräämiksi ja muuttuvat ääniksi, joista kuhunkin liittyy jokin tavu. En ymmärrä sanottua. Etsimme pitkistä lauseista puhumista selkiyttäviä katkoja. Joissakin kohdin säveltäjä ei tee tätä aivan helpoksi, vaan laulajan täytyy nähdä paljon vaivaa tehdäkseen puhumisestaan ymmärrettävää. Haemme myös tapaa tuottaa nämä katkot niin, että yhteys kehoon ei katkea – että katkotkin pysyvät kiinni laulajan kehossa. Ajatuksena on, että hengityksistä ei tule jotakin laulamisen teknisen suorituksen kannalta välttämätöntä ja laulamisesta irrallista vaan orgaaninen, puhumisen ymmärtämisen kannalta välttämätön osa elävän ihmisen puhumista. Siksi hengitykset saavat ajoittain myös kuulua. Äänettömästi tapahtuvia hengityksiä, jotka riittävän syvälle kehoon ulottuvan hengityksen harjoittamisen kannalta ovat toki tärkeitä, opetellaan vuosikausia. Siirtyminen retoriikan ehdoilla tapahtuvaan laulamiseen, jossa kuuluva hengitys on joskus tärkeä osa puhumista, voi olla hämmentävää laulajalle.

Kun pääsen kiinni yhteen asiaan tämän laulajan laulamisessa – ikään kuin yhtä kautta sisälle hänen laulamiseensa ja laulamaan hänen kanssaan – kehoni alkaa aistia myös muita piirteitä hänen laulamisessaan. Aistin, että laulajan läsnäolo tekstissä katoaa myös joissakin muutoin periaatteessa ymmärrettävissä jaksoissa. Hän esimerkiksi antaa äänen irrota kehostaan pyrkiessään fraseeraamaan kolmijakoisia jaksoja svengaavasti, keventäen. Sanojen tai fraasien viimeiset painottomat tavut ikään kuin kääntyvät sisäänpäin, tulevat nielaistuiksi.

Laulajalla on erilaisia mahdollisuuksia toteuttaa tämä barokkimusiikille ominainen kolmijakoisten jaksojen tanssillisuus. Kysymys on liikkeen suunnasta ja yhteydestä kehoon, jonka laulajana aistin omassa kehossani. Tahdin kevyt kolmonen voi ikään kuin

kääntyä sisäänpäin ja vähänkin suuremmassa tilassa oikeastaan kadota, keveydessään häipyä kuulumattomiin. Se voi kuitenkin myös soida eteenpäin, kevyenä mutta selkeänä ja soivana. Kolmijakoinen jakso keinuu tanssillisena tekstin ymmärrettävyydestä ja katkeamattomasta kehoyhteydestä tinkimättä. Laulaminen kantaa myös taukojen yli saumattomassa legatossa, mutta fraseeraus tapahtuu tyylikkäästi tekstin ehdoilla. Legato on tiiviisti kehossa, mutta se kuitenkin mahdollistaa painotukset, kevennykset, katkot ja muut tekstin vaatimat vaihtelut laulamisen linjassa.

Aistin tiettyä luovuttamista, kehoyhteyden irtoamista myös tämän laulajan pitkissä, painollisissa tavuissa. Toki pitkissä äänissä usein tapahtuvaan *messa di voceen* kuuluu myös diminuendo äänen lopussa. Diminuendon tapahtumisen tavalla ja sen sijoittumisella pitkään ääneen on kuitenkin suuri merkitys, joka on sidoksissa continuosoittajan realisaatioita koskeviin ratkaisuihin. Tyypillisesti kysymys on pitkästä, dissonoivasta pidätysäänestä, joka purkautuu alaspäin – esimerkiksi kvarttipidätyksestä. Jos *messa di voce* lähtee kutistumaan diminuendon puolelle liian aikaisin, dissonanssin synnyttämä kitka ei ikään kuin pääse kehittymään loppuun asti, ja tuloksena on luovuttamisen vaikutelma. Laulaja ja continuo ovat tässä dissonanssissa tavallaan ”napit vastakkain”, taistelemassa tilasta. Jos selviää liian aikaisin, kumpi väistyy, dissonanssin dramatiikka lientyy ratkaisevasti. Diminuendon tapahtumisen tapa ja aika vaikuttavat myös siihen, millaiseksi purkaussävel muodostuu. Varhainen diminuendo johtaa usein sisäänpäin kääntyneeseen, liian kevyeen ja kehottomaan purkaukseen, kun taas täysin loppuun viety, kehossa tiukasti läsnä oleva painollisen tavun muotoileminen auttaa laulajaa tuottamaan soivan mutta silti kevyen purkaustavun.

Mitä useampia kuuntelukertoja on, sitä selkeämmin oma kehoni aistii intensiteetin ja laadun muutokset tuon toisen laulajan äänessä ja puhumisessa ja sitä vahvemmin se tuntuu haluavan ohjata musiikin virtaa. Kuunnellessani laulajaa kehoni on useassa kohdassa eri mieltä. Se ikään kuin kiskoo toiseen suuntaan tai ehkä vielä voimakkaammin siihen suuntaan, johon melkein jo oltiin menossa. Käsitykseni kappaleesta alkaa muotoutua tietynlaiseksi yhtäältä opiskelijoiden soittaen ja laulaen esittämän käsityksen ja toisaalta oman kehoni vaatimusten pohjalta. Tekstin ja musiikin yhtäaikainen tapahtuminen kehossani tuo esiin tekstin tuskaisuuden ja ne pienet eleet, joiden avulla tuo tuskaisuus voidaan tavoittaa. Repivä ristiriita kauniiden, lohduttavien melodioiden ja niissä tapahtuvien ohimenevien nyrjähdysten, veitsen haavassa kääntymisten välillä tulee läsnäolevaksi kehossani. Nyt haluaisin myös kuulla sen tässä esityksessä. Opettajana olen siinä asemassa, että voin tämän suuntaisia toiveita esittää ja joissakin tapauksissa jopa kuulla toivomani lopputuloksen. Konserttiesitysten ja levytysten kohdalla sen sijaan on kysymys sellaisista esityksistä, joihin en kuulijana enää voi vaikuttaa. Otan ne vastaan sellaisina kuin ne minuun tulevat ja minussa tapahtuvat.

7.5 Messaggieran puhetta kuunnellessa

Kuuntelen Messaggieran puhetta Monteverdin *Orfeo*-oopperan toisessa näytöksessä. Keskityn yhteen, lyhyeen katkelmaan tämän puheen kokonaisuudesta. Kuunneltavanani on neljä eri äänitettä. Laulajat ovat Anne-Sofie von Otter, Gloria Banditelli, Jennifer

Larmore ja Alicia Coote.[867] Vuosien kuluessa olen kuunnellut varsinkin joitakin näistä katkelmista lukemattomia kertoja – aluksi vain kuunnellen, sitten yleisvaikutelmaa luoden, vähitellen pienempiin yksityiskohtiin keskittyen. Olen myös tutkinut partituuria ja harjoitellut itse Messaggieran puhetta. Kuuntelemisen tilanne on tietynlainen, esittämiskäytäntöihin syventyneen laulaja-kuulijan kokemus keskittymisestä katkelmaan, jonka hän tuntee harvinaisen hyvin.

Miksi juuri nämä neljä laulajaa? Voisiko tähän vastata muuten kuin toteamalla, että heidän laulamisensa vaikutti kiinnostavalta? Voisinko todeta, etten halunnut keskittyä kaikista ilmeisimpiin seikkoihin – artikuloida välitöntä torjuntaa kuuntelukokemuksessani, puhua sellaisista asioista, joita varhaisbarokin musiikin esittämiskäytännön näkökulmasta voisi pitää ehkä jopa suoranaisina virheinä: tarttua kuulemaani ilmeiseen *sprezzaturan* puutteeseen ja artikuloida laulaja-kuulijan kokemustani siitä. Välittömästi paljastuviin laatuihin tarttumisen sijaan halusinkin keskittyä sellaisten ammattilaisten äänityksiin, joiden esitykset herättäisivät minussa uteliaisuuden, halun kuunnella katkelma yhä uudelleen. Minua kiehtoivat nimenomaan ne hienonhienot erot, joita jonkun toisen laulaminen voi ohjelmistoon syventyneen laulaja-kuulijan kehossa aiheuttaa.

Kun tutkimuksen kohteena on *sprezzatura*, tällainen rajaus on syytä perustella. Eikö olisi nimenomaan tarpeen osoittaa yksityiskohtaisesti, ehkä jopa äänite äänitteeltä, mitä *sprezzaturan* puuttumisena kokemani laatu sivuuttamissani levytyksissä merkitsee? Ehkä. Laulajana ajattelen eri Messaggierojen kuitenkin opiskelleen laulettavan katkelman mahdollisimman hyvin ja tehneen parhaansa levytyksessä. He ovat pyrkineet ehkä johonkin muuhun kuin mihin minä kokemukseni ja tutkimukseni myötä olen päätynyt. Olisiko minun barokkimusiikin esittämisen ja opettamisen maailmassa toimivana laulajana todettava nimeltä mainittujen kollegoiden esityksistä puuttuvan jotakin – ehkä sellaista, mikä minulle on tullut tärkeäksi mutta mitä he eivät ehkä koskaan ole halunneet esityksiinsä sisällyttää?

Valitsemassani katkelmassa (ks. esimerkki 16) Messaggiera kertoo, miten Euridicen ystävät yrittävät kaikkensa pelastaakseen tämän hengen. Mutta mitään ei ole tehtävissä, ja Euridice kuolee käärmeen puremaan ystävättärensä käsivarsille.

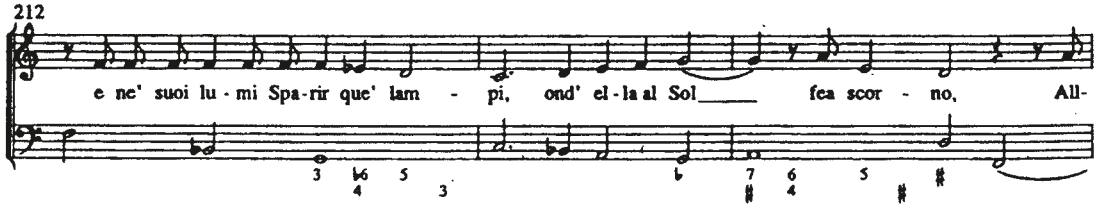
Allor, noi tutte sbigottite e meste	Sitten me kaikki kauhuissamme ja surullisina,
Le fummo intorno,	asetuimme hänen ympärilleen
richiamar tentando	yrittäen kutsua takaisin
Gli spirti in lei smarriti	hänestä paenneet henget
Con l'onda fresca	raikkaalla vedellä
e con possenti carmi;	ja voimallisilla säkeillä,
Ma nulla valse, ahi lassa.	mutta mikään ei auttanut, ah voi!
Ch'ella i languidi lumi	Ja hän, raukeita silmäluomiaan
alquanto aprendo,	hiukan availlen
E te chiamando Orfeo	ja kutsuen sinua, Orfeus,
Dopo un grave sospiro	raskaan huokauksen jälkeen
Spirò fra queste braccia.	kuoli näille käsivarsille.

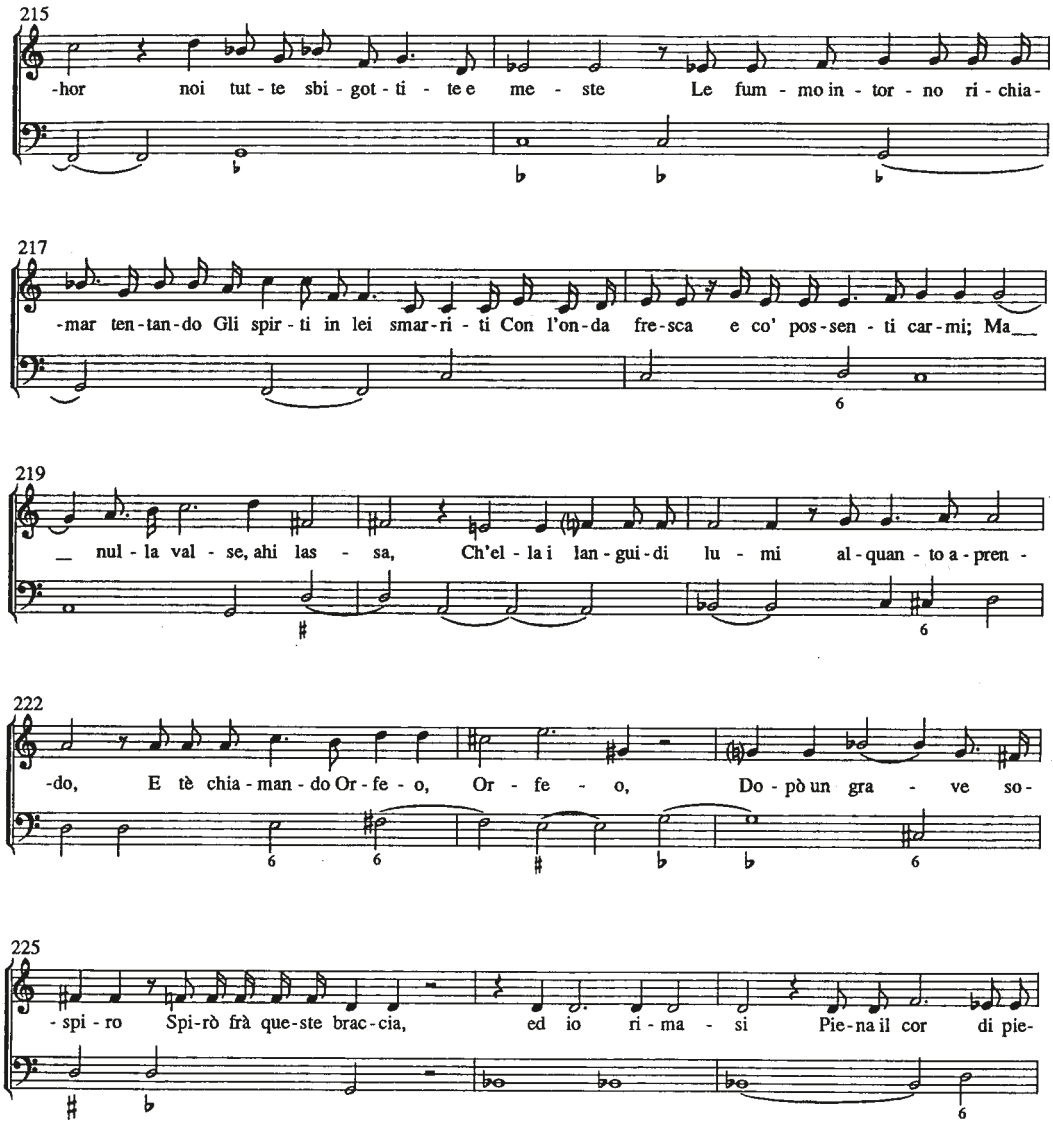
867 Äänitykset: Monteverdi, Claudio 1990 (Otter), 2000 (Banditelli), 1995 (Larmore), 2004 (Coote).

Katkelma on kokemuksessani täynnä liikettä – nopeaa ja hidasta, äkillistä ja vähittäistä, kulmikasta ja sulavaa, ja Monteverdi on myös säveltänyt tuon liikkeen laulaen puhumiseen. Näin ei kuitenkaan ole ollut minulle aina, vaan tuo liike on rakentunut minuun pitkän prosessin myötä. En pysty enää arvioimaan, mitä aistisin tässä musiikissa, jos vasta nyt ensimmäistä kertaa kuulisin tämän katkelman tai näkisin partituurin. Olen kuitenkin varma, että kuuntelemisen kokemukseni on muuttunut ratkaisevasti vuosien kuluessa.

Kuunnellessani selvitin myös hiukan laulajien taustoja, muun muassa sitä, minkä tyyppisiä rooleja he ovat tehneet ja minkä ikäisinä he ovat levyttäneet Messaggieran. Kaikki ovat toki mezzosopraanoja, mutta heidän laulamansa ohjelmisto painottuu hiukan eri tavoin. Laulajien kotisivuilta saatujen tietojen perusteella Gloria Banditelli on keskittynyt muita enemmän barokkiohjelmistoon, joskin hän laulaa myös muun muassa Rossinia. Jennifer Larmore on urallaan ilmeisesti laulanut hyvin paljon italialaista 1800- ja 1900-luvun oopperaohjelmistoa (erityisesti Rossinia, muun muassa Rosinan yli 500 kertaa!) ja barokkia nähtävästi varsin vähän. Ohjelmistovalintojensa suhteen erittäin laaja-alainen Anne-Sofie von Otter on tehnyt paljon barokkia, kun taas Alice Cooten ohjelmiston painopiste on ilmeisesti siirtymässä vähitellen muuhun, myöhäisempään ohjelmistoon. Lied-ohjelmisto tuntuu olevan keskeinen osa Cooten ja von Otterin laulajanuraa, kun taas Banditellin ja Larmoren kohdalla liediä ei oikeastaan mainita. Levyttäessään Messaggieran laulajat ovat olleet 32–42-vuotiaita, von Otter nuorin ja Banditelli vanhin.[868]

Olisi ehkä käytännöllistä ottaa kuuntelemisen lähtökohdaksi jokin tietty, selkeästi artikuloitavissa oleva seikka, analysoida kuultua vaikkapa sen perusteella, kuinka paljon aikaa kukin laulaja käyttää tämän jakson laulamiseen, kuinka pitkiä tarkalleen ottaen yksittäiset tavut ovat (millaista mikroajan käyttö on), miten laulaja käyttää äänensä volyymin mahdollisuuksia hyväkseen, miten kuuluvia hengitykset ovat, miten egalisoituneita vokaalit ovat tai millä tavuilla ääneen tulee vibratoa. Näin voitaisiin verrata suurempaakin määrää levytyksiä, minkä myötä tarkasteltava aineisto muotoutuisi helpommin hallittavaksi ja sanallistettavaksi. On vaikea ennustaa, millaista tietoa esitysten pilkkominen analysoitaviksi osa-alueiksi tuottaisi. Arvattavasti tällaisen aineiston merkitys elävän ihmisen kokemuksen kuvaamisessa olisi kuitenkin varsin rajallinen.



868 http://www.bach-cantatas.com/Bio/Banditelli-Gloria.htm [luettu 19.2.2010], http://www.jenniferlarmoremezzo.com/biography.htm [luettu 19.2.2010], http://annesofievonotter.com [luettu 19.2.2010], http://www.imgartist.com/?page=artist&id=103&c=2 [luettu 24.10.2010].

Esimerkki 16: "Allhor noi tutte sbigottite" (Messaggieran puhe).[869]

Tässä keskityn esityksiin yksittäisinä esityksinä, annan niiden vuorotellen asettua laulaja-kuulijan kehooni ja saattaa laulava kehoni liikkeeseen. Tarkastelen kuuntelukokemustani kokonaisuutena – sellaisena kuin miksi se on muotoutunut lukemattomien kuuntelukertojen myötä. Lisäksi poimin esityksistä joitakin yksityiskohtia, joiden ajat-

869 Monteverdi, Claudio 1993a, 47–48. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

telen olevan merkityksellisiä kokonaiskäsitykseni muotoutumiselle tai jotka mahdollisesti paljastavat jotakin laulajan *sprezzaturasta*. Valitsemistani laulajista ensimmäisenä kuulemani oli Anne-Sofie von Otter, jonka Messaggieraa kuuntelin jo ennen jatko-opintojen aloittamista. Banditellin ja Larmoren Messaggiera-esityksiin tutustuin suunnilleen yhtäaikaisesti – väitöstutkimuksen alettua ja etsiessäni *Orfeo*-levytyksiä. Cooten äänityksen, viimeisimmän kuuntelemistani Messaggieroista, kuulin ensimmäisen kerran vasta kesällä 2007.

Anne-Sofie von Otterin ääni tulee korvaani kauniina, solakkana, tyylikkäänä, omanlaisenaan. Hänet on helppo tunnistaa, lauloi hän sitten mitä tahansa. Tällä kertaa aistin laulamisessa kiireen, sillä continuo tuntuu pitävän huolen temposta, johon laulajan on ehkä sopeuduttava. Säestyksen eleettömyys ja sointujen samanlaisuus eivät tunnu juurikaan tukevan puhumista. Tiedän, miltä tuntuu laulaa tällaisen, laulajaa ehkä lievästi eteenpäin piiskaavan continuon kanssa. Fraasissa ”Ma nulla valse, ahi lassa” continuo tuntuu olevan laulajan kanssa eri mieltä siitä, miten pitkä ”val-” tavu on. Laulaja jää yksin, ja se kuuluu sekä tuon tavun aikana, joka ei nojaa riittävästi kehoon, että fraasin lopussa, joka kuulostaa epämukavalta. Hätääntyneisyys – joka mielestäni on tekstiä hallitseva affekti tässä kohtaa – on läsnä lähinnä fraasien rajoilla, joilla laulaja joutuu ehkä ajattelemaan ehtimistä seuraavalle fraasille ja kiirehtimään hengitystensä kanssa. Monen kuuntelukerran jälkeen huomaan kuuntelevani esitystä analyyttisesti, kuin opettaja, jonka olisi seuraavassa hetkessä kerrottava laulajalle ja continuoryhmälle, miten esitystä voisi parantaa. Tietyllä tavalla kaikki on toki erinomaista. Jään kuuntelemaan, mitä laulaja ja soittajat tekevät – mutta senhän tiedän jo. Koska lauluääni ei kuitenkaan enää puhu minulle suoraan, lihan tasolla, en oikein jaksa kuunnella. Ääni on musiikin ja tekstin instrumentti, vailla bartheslaista äänen ja kielen hankausta.[870]

Gloria Banditellin esityksessä kadotan *tactuksen* heti alussa, ja jollakin tavalla se miellyttää minua kovasti. Laulaja vie minua tahtonsa mukaan muun muassa pysähtymällä ”surullisina”-sanalle (”meste”) – kuin unohtuen siihen. Vaikka tämä ja muutkin Banditellin ratkaisut ovat aavistuksen verran odottamattomia, minulle uusia, ne ovat täysin ymmärrettäviä tekstin puhumisen kannalta. Ne on myös valmistettu ja purettu niin, että minun ei tarvitse huolestua siitä, mitä seuraavaksi tapahtuu. Hätääntyneisyyden Banditelli saa aikaan muutamalla eleellä, ei pelkällä kiirehtimisellä: muun muassa ”Le fummo intorno” -lauseen jälkeen tuleva, hädässä kiskaistulla hengityksellä, tai ylös paiskatulla ”gli spirti”, jossa myös jälkimmäinen tavu on painava, hallitsematon. Riuhtaisu tuntuu kehossani. En odottanut pysähtymistä ennen ”ma”-sanaa, mutta laulaja pakottaa minut siihen. On kuin hänen olisi ollut tarkoitus jatkaa kiihtynyttä puhumistaan, ja hän myös vetää henkeä ikään kuin kiihtymys jatkuisi. Hän kuitenkin pysähtyy – kuin oman hengityksensä yllättämänä ja pysäyttämänä. Tiedän, että hän aikoo sanoa ”ma”, mutta toivoisin, ettei hän uskaltaisi. Hän kuitenkin astuu varovasti tuolle sanalle, kuin kokeillen, kestääkö hän tuon ratkaisevan sanan ilmoille saattamisen painon, tietäen, että siinä kohdassa kaikki muuttuu. Uupunut luopuminen äänestä ”lassa”-sanan jälkimmäisellä tavulla vie viimeisenkin toivon. Aistin Banditellin äänessä äidillistä lämpöä, uupunutta surua, päättäväistä kiinteyttä ja koskettavaa haurautta. Suurimman

870 Ks. mm. Sivuoja-Gunaratnam 2007.

osan ajasta laulaja kuitenkin kuulostaa varsin terveeltä: laulajalta. Ääni on kaunis ja toimii moitteettomasti. Unohdan sen vain ajoittain.

Jennifer Larmore on toista maata. Hän puristaa jokaisen tavun itsestään kuin ahtaasta raosta. Tämä ei kuitenkaan ole äänenkäytön väkivaltaisuutta vaan puhumisen voimaa, joka ei tunnu mahtuvan mihinkään raameihin. Euridicen kohtalon kertominen tuntuu olevan tälle ihmiselle yhtä tuskaa ja itseinhoa. Hätääntyneisyys tulee ilmi varsinaisesti vasta kohdassa "con l'onda fresca – e co' possenti carmi", jossa laulaja hengittää, kuin olisi hukkumassa. Tuo hätä ei tunnu johtuvan Euridicen kohtalosta vaan kertojan omasta murskaavasta ahdistuksesta ja surusta. Tämä Messaggiera ei kerro tapahtumista, vaan laulaminen paljastaa Messaggieran, ahdistavaan tilanteeseen pakotetun ihmisen tilan. Laulaminen ei ole moitteettoman puhdasta, mutta huomion kiinnittäminen puhtauden kaltaisiin teknisiin yksityiskohtiin tuntuu turhalta. Analyyttisyys on mahdollista vain vaivoin.

Alice Cooten kypsä ääni on ensi kuulemalta kiinnostava yhdistelmä vihaa, hätää, surua ja harkitsevaisuutta. Mitä enemmän kuuntelen, sitä selkeämmin minulle kuitenkin tulee läsnäolevaksi äänen päämäärätietoinen sijoittaminen eteen ja ylös, ja vähitellen tämä piirre peittää kokemuksessani melkein kaiken muun. Oma kuunteleva kehoni alkaa etsiä liikettä, jonka avulla se voisi sijoittaa ääntä samalla tavalla kuin Coote tekee, vaikka en sitä edes haluaisi. Aina välillä tämä äänen kuuntelemiseni kuitenkin jää sivuun. "Ma nulla valse, ahi lassa" on huutoa, jota ei tunnu saavan pysäytetyksi. Continuon vyörytys vetää minua kuin vastahakoista lasta mäkeä ylös, ja Cooten laulaminen pakottaa minut uskomaan, että mitään ei ole tehtävissä. Tauko Euridicen viimeisen, omituisena lepattavan Orfeo-huudon jälkeen on luonnoton, hiljaisuus on kuollut. Mietin, onko äänityksessä tässä kohtaa taitamattomasti tehty leikkaus? Ja jos ei, minne minut heitettiin? Kun laulaminen jatkuu tuon tauon jälkeen, sen katkonaisuus ja hauraus pysäyttävät minut – äänen sijoittaminen unohtuu ja aistin kehossani Messaggieran viimeisten sanojen laskeutuvan minuun satuttavina.

Kaikki laulamisen kuuntelemiseni tapahtuu kahdella tavalla. Ensinnäkin elävä kehoni kuuntelee, ja tämä kuunteleminen tapahtuu minussa välittömästi. Minun ei ole mahdollista valita tätä kuuntelemisen tapaa – tai valita sitä pois – vaan laulava kehoni liikkuu kuulemansa kanssa samanaikaisesti, omassa hiljaisessa laulamisessaan kuulemansa kanssa. Tämä kuunteleminen tulee läsnäolevaksi minussa jonkinlaisena lihan puheena, sanattomana, artikuloimattomana ja väistämättä, tahtomattanikin minussa tapahtuvana. Lihani huutaa minussa jo ennen kuin olen ehtinyt ajatella ensimmäistäkään ajatusta. Tämä kuullun laulamisen passiivinen tapahtuminen lihassa on ensisijainen, ja kaikki muu tulee vasta sen jälkeen.

Toiseksi kuunteleminen on tietoista, artikuloitua. Vaikka lihani olisi huutanut kuulemaansa vastaan, halunnut torjua minuun tunkeutuvan laulamisen, tietoinen ajatteluni voi analysoidessaan kuulemaansa todeta kuullussa monia hyviäkin asioita, joista usein puhutaan esimerkiksi lautakuntatilanteissa. Voin todeta, että tämä laulaja laulaa tekstiä esimerkillisellä tavalla ja fraseeraa erittäin tyylinmukaisesti. Voin kiinnittää huomiota siihen, miten erinomaisesti hän sopeutuu keskisävelviritykseen tai luo tekstiin ja musiikkiin sopivia koristeluja. Voin olla erittäin vaikuttunut laulajan taidosta, vaikka lihani sanoisi mitä.

Yhden kuulijan kokemus on erilainen kuin toisen. Etnomusikologi Anne Tarvaisen kanssa olen työstäessämme kahta kongressiesitelmää[871] kuunnellut sekä otteita Messaggieran puheesta (Catherine Bott ja Jennifer Larmore) että myös kahta populaarimusiikin laulajaa (Erykah Badu ja Beyonce). Erityisesti Messaggiera-katkelmien kohdalla erot kuuntelukokemuksissamme olivat suuria. Kuuntelevat kehomme olivat selkeästi erilaiset, erilaisen kokemuksen leimaamat, ja siksi myös kuuntelukokemuksemme ja niistä piirtämämme graafit olivat erilaisia. Laulaminen voi koskettaa, hivellä, silittää tai lohduttaa kuulijaa, mutta myös pistää, raapia tai repiä.

Sanojen avulla minun on vaikea päästä kiinni siihen, miten lihani on tätä musiikkia kuunnellessani. Kun alan puhua siitä, millainen kokemukseni on, olen jo tullut artikuloidun tasolle, jossa käsitteet latistavat ainutkertaisen kokemuksen ohueksi, lihan rikkaan ja syvän puheen peittäväksi kalvoksi. Liha ei vertaile, sillä lihan kokemus on aina nyt, mutta puhuessani kuulemistani katkelmista huomaan asettavani nämä neljä laulajaa rinnakkain tilaan, jossa he voivat olla vain minun asettaessani heidät sinne.

Lihalle kaikki vieras, vastakarvaan oleva, tuntuu olevan ”väärin”. Kun tullaan artikuloidun tasolle, asioista voi olla monta eri mieltä ja ymmärtää ja jopa hyväksyä kuullusta toisin ajattelevan argumentteja. On olemassa monta erilaista ”oikein”, enkä voi tuomita jotakin esitystä huonoksi vain siksi, että lihani reagoi siihen näin. Liha ei tällaista relatiivisuutta ymmärrä. Kun laulaminen osuu siihen, se ottaa sen passiivisesti vastaan ja liikahtaa juuri niin kuin vain tämä liha voi liikahtaa. Lihan liikahduksen ajatteleminen tai puhuminen joksikin tulee vasta jälkikäteen.

871 ärviö & Tarvainen 2007a ja 2007b.

8 Työstän musiikkia puhuen

Tarkastelen tässä luvussa puhumisen ja laulamisen kokemusta sekä niiden välisiä yhtäläisyyksiä ja eroja. Keskeisiä osa-alueita ovat työskentely paperilla olevien mykkien sanojen kanssa, tekstin kääntäminen, tekstin puhuminen vailla säveltäjän kirjoittamia rytmejä ja niiden kanssa sekä vähittäinen kirjoitettujen sävelkorkeuksien lähentyminen.

Kuten Adriana Cavarero ihmisäänen filosofisessa tarkastelussaan painottaa, jokainen ihminen puhuu omalla äänellään, omalla kehollaan, tavalla, joka on omanlaisensa päivästä ja hetkestä toiseen.[872] Ääni on aina jollakin tavalla uusi vaikka samalla myös jollakin tavalla tuttu. Täsmälleen saman toistaminen ei ole ihmiselle mahdollista, sillä jo se, että jokin on sanottu aikaisemmin, tekee siitä toistettaessa uuden. Myöskään kahden ihmisen ei ole mahdollista puhua täsmälleen samalla tavalla.

Puheääni tapahtuu kehon sisäisinä liikkeinä: nojaamisina ja periksiantamisina. Michel Henryn kanssa ajatellen elävän kehon puhuminen ei ole puhe-elimistön (hengityslihasten, keuhkojen, kurkunpään, kajettojen ja artikulaatioelimistön) asia, vaan koko elävä, puhuva keho on yhtä puhumista. Ihmisen puheääni on elämän kuuluvaksi tulemista. Vain jos puhumista yritetään siirtyä tarkastelemaan kehon ulkopuolelta, objektiiviseen ruumiiseen keskittyen, puhuminen voidaan viipaloida palasiksi, joita voidaan tarkastella vaikkapa mainittujen ääntöelimistön osien ja niiden toiminnan tasolla.

Ihmisen suhde omaan puhumiseensa, omaan puhuvaan kehoonsa voi olla hänelle näkymätön. Puhuminen – erityisesti omalla äidinkielellä – on niin jokapäiväistä, että sitä ei välttämättä enää huomaa. Puhuva keho toimii, kuin ajatuksen ja äänen välillä ei olisi mitään yhteyttä. Sanat tuntuvat virtaavan suoraan mielestäni muiden ihmisten kuultaviksi ilman, että teen oikeastaan mitään. Puhuminen tuntuu usein olevan pikemminkin mielen kuin kehon toimintaa. Jokapäiväisessä puhumisessa keho ja siinä oleva elämä ovatkin hiljaa. Puhun vaivattomasti ja vapaasti, täysin ajattelematta itse puhumista. Henryn mukaan kaiken toimiessa tällä tavalla huomaamatta ihmisen orgaaninen keho on hiljaa, terve. Terveys – ja sen mukanaan tuoma vaivattomuus – on unohduksen tila samoin kuin elämä on.[873]

Joskus puhuja tulee tietoisemmaksi puhumisestaan, esimerkiksi puhuessaan julkisesti, asettuessaan toisten ihmisten katsottavaksi ja kuunneltavaksi. Hän saattaa kiinnittää huomiota siihen, miten jotkut työläämmät äänneyhdistelmät tuottavat hänelle

872 Cavarero 2005.
873 Henry 2000, 263–264.

vaikeuksia tai miten hän joutuu ponnistelemaan tullakseen kuulluksi vähänkin isommassa tilassa. Hän ehkä aistii jännityksen aiheuttamia häiriöitä hengittämisessä: ilma ei tunnu riittävän yhtä moneen sanaan kuin normaalisti, vaikkapa parhaan ystävän kanssa puhuessa. Joku toinen tulee tietoiseksi äänestään ja puhumisestaan missä tahansa tilanteessa, jossa puhuu toisen ihmisen kanssa, puhelimessa tai kasvokkain.

Puhumisen ja äänenkäytön ammattilaiset ovat koulutuksen[874] myötä tulleet tietoisiksi äänestään, vaikka yksi koulutuksen tavoitteista ehkä olisikin äänenkäytön unohtaminen ja sen sulautuminen osaksi puhujaa. Yksi keskeinen osa koulutusta onkin erilaisten puhumisen ja äänenkäytön tapojen harjoittaminen ja hallinta. Klassinen laulunopiskelu lienee yksi ankarimmista äänenkäytön hallinnan harjoittamisen tavoista, jossa jokainen ääni uurretaan kehoon vuosikausien toistojen myötä. Työstäessään laulutekniikkaansa, laulumusiikkia, eri vieraita kieliä ja kaikkea muuta laulamiseen liittyvää laulaja tulee äärimmäisen tietoiseksi äänestään ja tuottamiensa äänteiden laadusta.[875]

Siitä huolimatta jokapäiväisessä puhumisessaan myös laulaja unohtaa ajoittain äänensä ja puhumisensa. Laulajan tietynlaiseksi muokkautunut keho ei kuitenkaan lakkaa toimimasta sellaisena kuin se on, ja laulajatausta saattaa hyvinkin kuulua puhumisessa. Puhuva laulaja saattaa ei-laulajien korvissa kuulostaa hyvinkin erikoiselta, lähinnä joltakulta entisaikojen elokuvien ”luonnottomasti”, hyvin sijoitetulla ja jatkuvasti soivalla äänellä, egalisoiduin vokaalein puhuvalta näyttelijältä. Laulajan puhumisesta kuulee, että hän on laulaja.

Kun kuullussa puhumisessa on jotakin erityistä, odottamatonta, normista poikkeavaa, esimerkiksi artikuloinnin tai äänentuoton häiriöitä, puhuminen tulee ”näkyväksi” sekä puhujalle että mahdollisesti myös kuulijalle. Huomaan, jos joku kärsii r-viasta tai änkyttää, ja puhuja todennäköisesti itsekin huomaa sen. Erotan toisistaan ne, jotka puhuvat suomea äidinkielenään, ja ne, joille suomen kieli on vieras. Kuulen myös, jos joku tuntemani ihminen on käheä, ja mietin, mistä käheys johtuu – flunssasta, ahkerasta tupakanpoltosta, huutamisesta eilisessä jääkiekko-ottelussa vai ehkä ylenmääräisestä alkoholin juomisesta? Saatan yllättyä jonkun miehen puheäänen tavattomasta korkeudesta tai ahdistua jonkun naisen puhetulvan temposta. Joskus nämä piirteet saattavat peittää sanojen merkityksen, ja esimerkiksi nopeasti pälpättävän ihmisen sanat voivat muuttua minulle merkityksettömäksi, ihmetystä herättäväksi ja uuvuttavaksi äänteiden virraksi.

Puhuminen ja ääni paljastavat ihmisestä paljon. Ihminen voi peittää ruumiinsa ja muokata sitä eri tavoin – vaattein, ehostuksin, kampauksin, silmälasein, koruin, kirurgin veitsellä. Äänen peittäminen tai ehostaminen on kuitenkin vaikeampaa, joskin koulutus toki kasvattaa puhujan mahdollisuuksia hallita ääntään. Minun on useimmiten mahdollista arvioida pelkästään ihmisen puhumista kuuntelemalla, mitä sukupuolta, minkä ikäinen, mistä päin Suomea (tai maailmaa) puhuja on ja monia muita asioita. Kuulen, onko hän pirteä vai väsynyt, vihainen tai tyytyväinen, kärsimätön vai rauhal-

874 Patsy Rodenburg (1997) on kuvannut näyttelijän koulutusta ammattimaiseksi puhujaksi erittäin yksityiskohtaisesti lähtien liikkeelle kouluttamattoman näyttelijän puheesta ja seuraten eri koulutusvaiheita: äänen harjoittamista, äänen liittämistä sanoihin ja tekstiin, harjoitustilanteeseen, näyttämöön, yleisöön ja teokseen.

875 Vertailukohtaa liikkumisen puolelta voitaisiin hakea vaikkapa klassisesta baletista.

linen. Voin arvioida sanoja ymmärtämättä, onko hän hellimässä vai piiskaamassa jotakuta toista sanoillaan.[876]

Olen harjoitellut koko ikäni erilaisia puhumisen sävyjä, joita sitten voin sopivissa tilanteissa käyttää – joskus myös valkeiden valheiden tukena. Toisen menestyessä osaan tuottaa ilahtuneelta vaikuttavan huudahduksen, vaikka olisin kuinka harmistunut tai kateellinen. Osaan myös, vaivoin, kätkeä oman riemuni.

Harkiten kirjoitetuin sanoin on helpompi valehdella kuin ääntä käyttäen, puhuen, mikä aina sisältää mahdollisuuden paljastumiseen. Tekstiviestin tai sähköpostin lähettäminen, joka tarjoaa mahdollisuuden valittujen ilmaisujen hiomiseen, onkin puhumista helpompi tapa valehdella. Taitavimmatkin valehtelijat kuitenkin jäävät aina välillä kiinni, kun heidän puhumisensa ei olekaan täysin heidän hallinnassaan. Varomattomuus kehon kanssa tuottaakin ilmoille äänensävyn tai puhumisen tavan, joka saattaa paljastaa valheen tarkkaavaiselle kuulijalle.

8.1 Puhuminen barokkimusiikin työstämisen tapana

Puheenomaisuus on italialaisen varhaisbarokin ohjelmiston työstämisen keskeinen laatu, joka vaikuttaa laulajan harjoitusprosessiin ratkaisevalla tavalla. Barokkilaulajalle luonteenomainen harjoitusprosessi ei ihannetapauksessa etenekään opettelemalla ensin säveltäjän kirjoittamat tietyn kestoiset säveltasot ja sitten lisäämällä näin opittuun laulumelodiaan teksti. Sen sijaan ensin jätetään huomioimatta säveltäjän ilmoittamat kestot ja säveltasot ja työskennellään pelkästään laulettavan tekstin kanssa. Vähitellen lähestytään säveltäjän ilmoittamia kestoja ja säveltasoja, ja lopuksi siirrytään lauluääneen luopumatta kuitenkaan puhumisen laaduista.

Laulajan työskennellessä libretistin kirjoittaman tekstin ja säveltäjän kirjoittaman notaation kanssa teksti on hänelle aluksi mykkä: äänettömiä merkkejä paperilla. Lähes välittömästi teksti kuitenkin alkaa muuttua laulajan eläväksi, joskin edelleen äänettömäksi puhumiseksi, kehon sisäiseksi liikkeeksi. Vähitellen mukaan tulee puheääni. Laulajalle ratkaiseva vaihe on kuitenkin puhumisen muuttuminen laulamiseksi, klassisesti koulutetun lauluäänen käyttäminen dramaattisen deklamoinnin instrumenttina, jota kuvaan luvussa 9.

Vaikka puhumisen ensisijaisuus ei laulajan valmiissa esityksessä olisikaan itsestään selvästi kuultavissa, puhuminen on keskeinen barokkimusiikin työstämisen tapa, jonka kautta laulaja voi saavuttaa laulamisen ja puhumisen välisen tasapainon: puhua laulaen ja laulaa puhuen niin, että hänen esityksensä on ymmärrettävissä niin puhumisen kuin laulamisenkin näkökulmasta.[877] Myös opetettaessa barokin laulumusiikkia puhu-

876 Tosin puhuja saattaa muuttaa fysiologisesti optimaalista puhekorkeuttaan suuntaan tai toiseen. Anne-Maria Laukkasen ja Timo Leinon mukaan puhekorkeus asettuu jollekin tasolle yleensä äänenmurroksen yhteydessä. Joskus äänenmurroksen keskellä oleva tyttö tai poika ei halua hyväksyä uutta, matalampaa, miehen tai naisen puheääntä omakseen, mikä saattaa johtaa liian korkean puhekorkeuden omaksumiseen. Miehet saattavat myös pyrkiä optimaalista korkeutta matalampaan, "miehekkääseen" puhekorkeuteen, kun taas naiset ehkä pyrkivät optimaalista korkeampaan, "naiselliseen" puhekorkeuteen. Länsimaissa naiset saattavat miesvaltaisilla aloilla käyttää liian matalaa puhekorkeutta tavoitteenaan vakuuttavuus ja sen mahdollisesti tuottama menestys alalla. (Laukkanen & Leino 1999, 54–56.) Oma, hyvin pieni joukkonsa on imitaattorit, ihmiset, jotka harjaantuvat muuttamaan omaa ääntään siten, että se kuulostaa jonkun toisen puheelta. Melkein kuka tahansa tosin pystyy jäljittelemään vaikkapa Kimi Räikkösen nasaalia ja lähes täysin artikuloimatonta puhetta tai Matti Vanhasen sanojen toistamista, joka ei ole kaukana änkytyksestä.

877 Laulaja, joka on tottunut työskentelemään ensisijaisesti puhumisen kanssa, todennäköisesti huomaa tämän laadun myös kollegansa esityksessä.

minen on keskeinen työskentelytapa, jota ilman kokemukseni mukaan ei oikeastaan voi päästä barokin laulumusiikissa olennaiseen kiinni – oli sitten kysymyksessä Monteverdi, Buxtehude, Purcell, Charpentier, Rameau, Bach tai Händel.

Työskentely laulaen, joka on oma, välttämätön ja väistämätön osa laulajan harjoitteluprosessia, tuottaa yhdenlaisia ratkaisuja ja työskentely puhuen toisenlaisia. Varhaisbarokin resitatiivien lähestyminen ensisijaisesti laulamalla, säveltasojen ja aika-arvojen kautta, johtaa laulajan kuitenkin helposti jonkinlaiseen umpikujaan – lopputulokseen, joka saattaa tuntua epäkiinnostavalta tai pitkäveteiseltä jopa esittäjästä itsestään.[878] Kokenutkin barokkilaulaja joutuu yhä uudelleen palaamaan takaisin tekstin työstämiseen puhuen, jotta saisi esityksestään ymmärrettävän ja vakuuttavan.

Laulaen puhuminen asettaa klassisen koulutuksen saaneelle laulajalle haasteita. Vuosia kestäneen laulukoulutuksen jälkeen lauluääni on usein kehossa niin tiukasti, että se vie laulajan helposti mennessään. Partituurin katsominen, aika-arvojen ja säveltasojen näkeminen, käynnistää laulajassa jonkinlaisen ”lauluvaihteen”, joka mahdollistaa tekstin puheenomaisen selkeän tuottamisen vain tietyin, enemmän tai vähemmän rajatuin ehdoin. Laulumaailman ulkopuolinen saattaa helpostikin havaita klassisen laulamisen puhumiselle asettamat reunaehdot, tietyn lauletun tekstin tuottamisen vierauden, joka saattaa tehdä koko klassisen laulun kuuntelemisesta vastenmielistä. Laulajat ovat toki tietoisia rekisterien ja vokaalien egalisaation vaatimuksesta, mutta se saatetaan ajatella klassisen laulamisen tapaan erottamattomasti kuuluvana. Jos puhtaiden ja selkeiden vokaalien ja rohkeiden konsonanttien tuottaminen kuitenkin koetaan tärkeäksi, lauluäänen keskialalla liikkuvassa varhaisbarokin musiikissa se lienee kuitenkin mahdollista.

Laulajan kokemuksessani – erityisesti opiskeluaikana – teksti partituurin lomassa vaikutti usein jonkinlaiselta lisätiedolta, joka kertoi musiikin esittämisen tavasta. Lähestyin minulle uusia laulusävellyksiä silmäilemällä kappaleen läpi saadakseni käsityksen siitä, soveltuisiko se lainkaan äänelleni. Lähinnä määritin pikaisesti laulun äänialan ja sen, missä se ”lepää”. Lisäksi saatoin huomioida mahdollisen runsaan kuvioinnin ja pohtia sitä, saisinko sen toimimaan laulussani. Harkitsin myös nopeasti, oliko laulussa mahdollisesti oleva kuviointi puhumista syventävää ainesta vai ”tyhjää virtuoosisuutta”, jonka mielekäs esittäminen olisi liian vaivalloinen projekti suhteessa lopputulokseen. Jos laulu vaikutti äänialalleni ja -tyypilleni mahdolliselta, lauloin sen ensin läpi hiljaa mielessäni partituuria lukien. Viimeistään seuraavalla lukukierroksella kiinnitin huomioni myös säestykseen. Tämän ohessa tarkastelin tekstiä pyrkien saamaan jonkinlaisen käsityksen tekstin kokonaismerkityksestä. Usein päätin palata tekstin tarkkaan kääntämiseen myöhemmin. Jokaisen sanan huolellinen kääntäminen jäi ehkä hyvinkin tekemättä, ja saatoin laulaa kokonaisia laulusarjoja ymmärtämättä sittenkään tarkalleen, mistä lauluissa oli kysymys.

Tämä oli aikapulan vaivaaman ja työtapoja hallitsemattoman opiskelijan tapa toimia. Barokkilaulua pääaineena opiskellessani olin kuitenkin jo hyvinkin tietoinen teks-

878 En usko juurikaan liioittelevani, jos sanon, että jokainen oppilaani on aluksi pitänyt Monteverdin ja tämän aikalaisten resitatiiveja käsittämättöminä, jollei suorastaan tylsinä. Myös Monteverdin aikalaiset mainitsevat resitatiivien pitkäveteisyyden. Domenico Mazzocchi toteaa, että aariat ja *mezz'arie* ovat tarpeen katkaisemaan resitatiivien pitkäveteisyys (”rompono il tedio del recitativo”) (ks. Carter, Tim 1996, 8).

tin kanssa työskentelyn merkityksestä. Silti jouduin kappaleiden kanssa työskennellessäni usein turvautumaan kirjoitettuun käännökseen, sillä laulutekstin käännös ei vielä ollut kiinnittynyt kehooni: laulaen puhuttu teksti ei ollut muuttunut minun puhumisekseni. Näin saattoi tapahtua vielä siinä vaiheessa, kun kappaleen esitys oli edessä seuraavalla viikolla. Tekstin kanssa työskentelystä ei vielä ollut tullut minulle keskeinen, ohittamaton tapa harjoitella kappaleita.

Puheen istuttamisessa laulavaan kehoon on useita eri osa-alueita. Lähtökohtana on tekstin kääntäminen tai sen selvittäminen, mitä laulaja on sanomassa. Toinen osa-alue on tekstin työstäminen puhuen, ihannetapauksessa niin, että sitä on vaikea erottaa äidinkielisen puhujan puhumisesta. Moitteettomuuden eli foneettisen korrektiuden lisäksi puhumista harjoitteleva laulaja kiinnittää huomiota ymmärrettävyyteen: oikeellinen ääntämys tuodaan yhdeksi tekstin merkitysten kanssa.[879] Puhuminen tulee istutetuksi osaksi laulajaa, ja säveltäjän kirjoittamasta puheesta tulee hänen omaa puhumistaan, jonka tavoitteena on liikuttaa kuulijan mieltä ja saada tämä vakuuttuneeksi. Edelleen säveltäjän kirjoittamat säveltasot, aika-arvot ja lauluääni tuodaan mukaan puhumiseen ilman, että puhuminen häiriintyy. Lopuksi myös continuo ”puhuu” laulajan kanssa niin yksittäisissä äännähdyksissä ja hiljaisuuksissa kuin niistä muodostuvassa kokonaisessa puhumisessa. Tarkasteluni etenee yleisemmästä puhumisen ja laulamisen pohdinnasta yksittäisten, Monteverdin musiikissa tapahtuvien eleiden kuvaamiseen.

Tarkoitukseni on tässä luvussa seurata näitä puhumisen omaksi ottamisen, omaan kehoon istuttamisen eri vaiheita. Laulaen puhumisen työskentelyprosessi muodostaa kokonaisuuden, joka ei etene osa-alueelta toiselle siirtyen ja edellisen aina taakse jättäen. Sen sijaan laulaja liikkuu edestakaisin eri osa-alueiden välillä, ja elävässä kehossa tämä liike muodostaa kokonaisuuden. On esimerkiksi mahdollista, että täydellisen suomennoksen tekeminen ei heti onnistu ja siihen saattaa jäädä aukkoja, joihin on palattava myöhemmin. Myös puhutun tekstin työstämisen tuloksena syntyneet merkitykset saattavat muuttua, kun laulaja asettaa säveltäjän kirjoittaman musiikin notaation – säveltäjän tulkinnan tekstistä – rinnakkain oman tulkintansa kanssa. Edelleen puhumisen tuominen lauluääneen – jota tarkastelen lähemmin luvussa 9 – ja vaikkapa äänen istuttaminen käytettyyn viritysjärjestelmään saattaa vaikuttaa yksittäisten äänteiden laatuun, minkä seurauksena laulaja joutuu palaamaan ääntämisensä tarkistamiseen puhumalla. Continuon kanssa työskentely saattaa tuoda mukanaan vielä lisää näkökulmia tekstiin, jolloin on taas palattava sanojen merkityksiin. Laulaen puhumisen kanssa työskentelevä laulaja kuuntelee jatkuvasti kehoaan, partituuria ja kanssamuusikoitaan, ja asettuu alati uuteen suhteeseen tekstin kanssa.

Työskentelyn tavoitteena ei suinkaan ole romuttaa vokaalien egalisaatiota tai murentaa lauluäänen terveen tuottamisen periaatteita. Sen sijaan puhuminen on musiikin työstämisen menetelmä, jonka avulla tämä musiikki tulee ymmärrettävämmäksi esittäjälle ja sitä kautta myös kuulijalle. Lopputuloksena voi hyvinkin olla klassisen koulutuksen periaattein tuotettua lauluääntä ja jopa jossakin määrin egalisoituja vokaa-

879 Sävellysajankohdan italian kielen ääntämisen tapoihin liittyvät kysymykset on yksi esittäjän ratkaistavista osa-alueista. Esittäjän on joka tapauksessa välttämätöntä ratkaista historiallisia ääntämyksiä koskevat kysymykset tavalla tai toisella, jos hän aikoo tätä musiikkia laulaa.

leita. On myös mahdollista, että työskentely puhumisen kanssa ikään kuin antaa laulajalle luvan etsiä lauluäänestään uusia mahdollisuuksia antaa puhumisen herättämien emootioiden tulla ääneen, vaikka se sitten merkitsisi luopumista äänen tahrattomasta, hallitusta kauneudesta.

Mikäli laulaja harjoitellessaan pysyttelee puhumisessa riittävän kauan, hänen on mahdollista löytää puhutusta tekstistä sellaisia sävyjä ja eleitä, jotka saattaisivat laulaessa jäädä piiloon. Lisäksi työskenteleminen puhuen mahdollistaa fraseerauksen ja artikuloinnin lähes rajattoman monipuolistumisen. Puhumisen laadut eivät kuitenkaan siirry aivan sellaisinaan länsimaisittain koulutettuun, hallittuun lauluääneen, vaan ne tulevat ikään kuin "käännetyiksi" lauluksi. Kysymys on puhumisen sisäisistä, kehollisista liikkeistä, joita koulutettu laulaja voi tavoitella myös laulaen.

8.2 Mykät sanat paperilla

Katson taas Monteverdin *Orfeon* partituuria, Messaggieran puhetta. Partituuriin kirjoitettu teksti on italiankielinen, minulle vierasta kieltä, jota osaan jonkin verran. Minun kehoni on kuitenkin kasvanut kiinni suomen kieleen, ja suomi on se kieli, jota olen oppinut käyttämään. Osaan toki jonkin verran muitakin kieliä, ja joidenkin kielten äidinkieliset puhujat saattavat kuvitella minun hallitsevan niitä hyvinkin. Vuoden oleskelu Yhdysvalloissa ja varsinkin kolmen vuoden asuminen Saksassa kuitenkin paljastivat minulle ratkaisevan eron äidinkielessä ja muissa, myöhemmin opituissa kielissä: vieraan kielen käytön tietyn ohuuden ja pinnallisuuden. Myös eläminen ihmisen kanssa, joka on 11-vuotiaana siirtynyt suomenkielisestä saksankieliseen kulttuuriin ja joiltakin osin muuttunut saksankieliseksi, on saanut minut ajattelemaan äidinkieltä jonakin ihmiseen kasvaneena.

Suomenkieliset sanat tuntuvat juurtuneen minuun tiukasti ja tulevan ajatteluuni ja puhumiseeni tahtomattani. Vieraskieliset sanat sen sijaan ikään kuin lepäävät minussa pinnalla, juurettomina, jonkinlaisena valikkona, josta voin halutessani poimia niitä käyttöön. Kun vieraan kielen hallintani harjoituksen myötä paranee, en välttämättä enää ajattele sanoja ja niiden merkityksiä tietoisesti. Törmään kuitenkin jatkuvasti tilanteisiin, joissa vieras kieli tulee näkyväksi, jopa sanomiseni tielle. En saa sanotuksi täsmälleen sitä, mitä haluaisin, ja kuulostan itselleni vieraalta. Olen englanniksi tai saksaksi joku muu kuin mitä olen suomeksi.[880] Suomenkieliset sanat sen sijaan tuntuvat olevan lähes näkymättömiä, eivätkä ne ainakaan sijaitse minun ulkopuolellani, jonkinlaisessa kuvitteellisessa sanakirjassa.

Huomaan tämän eron erityisesti laulaessani jotakin minulle vieraskieliseen tekstiin sävellettyä musiikkia. Mikään työskentely partituurista lukemani tekstin kanssa ei tunnu riittävän, ja matka sanasta lihaan tuntuu päättymättömältä. Kun äidinkielinen sana välittömästi liikuttaa minussa kaikkea sitä, mihin se on elämässäni kiinnittynyt, vieraskielinen sana heilauttaa minussa ehkä vain yhtä, sanakirjamääritelmänä artikuloitavissa olevaa säiettä. Niinpä työskennellessäni tekstin kanssa uurran sanoja lihaani eri tavoin ja etsin itsestäni kohtia, joihin ne voisivat kiinnittyä ja joissa ne myöhemmin

880 Tämä oli keskeinen syy kirjoittaa väitöskirja suomeksi.

voisivat spontaanisti resonoida. Seurustelen italiankielisten sanojen kanssa, etsin yhä uusia sanakirjamerkityksiä ja leikittelen erilaisilla tulkintamahdollisuuksilla. Kun on puhumisen aika, maistelen sanoja ja jauhan niitä kunnes kuvittelen kuulostavani italialaiselta. Olen kuitenkin vielä kaukana siitä.

Ennen keskittymistä sanojen merkityksiin ja sitten pääsemistä puhumiseen, minun on ylitettävä tekstin partituurista irrottamisen esteet. Katson siis jälleen partituuria ja huomaan, että minun on vaikea sulkea musiikin notaatio ulos ja keskittyä tekstiin – joka on käyttämässäni Clifford Bartlettin editiossa kirjoitettu laulustemman alle yleisesti käytössä olevalla, musiikin notaation vaatimalla tavalla. Jokainen sana on katkottu tavuviivoilla tavuiksi, minkä lisäksi teksti on levitetty huomattavasti leveämpään tilaan, kuin mitä se muuten vaatisi. Sanojen pilkkominen tavuiksi tähän tapaan ja tavujen merkitseminen niihin liittyvien nuottien alle vääristää tekstin.

Niinpä esimerkiksi *Orfeon* partituurissa Messaggieran laajimman osuuden (kuvaus tapahtumista niityllä) tekstin alku näyttää suunnilleen tältä:

In un fio - ri - to pra - to Con l'al - tre sue com - pa - - gne

Laulaja on tottunut laulutekstiin, joka näyttää tällaiselta. Partituurissa säveltasoja ja aika-arvoja edustavat nuotit ovat toisistaan erillisiä, mutta myös sanat on pilkottu tavuiksi, lyhyiksi, toisistaan erillisiksi kirjainrykelmiksi. Elävässä puhumisessa ne eivät kuitenkaan ole erillisiä, vaan italiankielinen puhuminen muodostaa jatkumon, katkeamattoman legaton, jossa sanojen alut ja loput ovat usein havaittavissa oikeastaan vain, jos kuulija osaa italiaa. Laulaja ei tavallisesti kiinnitä huomiota tekstin kirjoittamisen tapaan. Sillä on kuitenkin oma vaikutuksensa laulettavaksi tarkoitetun tekstin laulaen puhumisen tapaan.

Laulaja saattaa tyytyä – tai joutuu tyytymään – tähän, katkonaisena, musiikin notaation ehdoilla esitettyyn tekstiin. Keskeinen osa laulajan ammattitaitoa on ohittaa tämä katkonaisuus ja lukea partituurista yhtä aikaa kahta, kahdessa eri järjestelmässä olevaa tekstiä: musiikin notaatiota ja tekstiä. Toki nämä kaksi informaatioriviä liittyvät toisiinsa läheisesti, mutta tämä yhteys tekee niiden toisiinsa liittämisestä vain hiukan vähemmän haastavaa. Instrumentalistit saattavat pitää laulajien nuotinlukua hitaana ja epäluotettavana, mutta heiltä saattaa unohtua tämä jatkuvan kahdessa eri järjestelmässä lukemisen aiheuttama haaste. Toki monet laulajat ovat kehittäneet partituurinlukukykynsä sellaiselle tasolle, että pystyvät välittömästi tuottamaan sekä säveltasot, aika-arvot että (usein vieraskielisen) tekstin.

Kumpi näistä kahdesta merkintätavasta on laulajalle ensisijainen? Oman kokemukseni mukaan prima vista -tilanteessa teksti putoaa yleensä pois, kun nuotinlukeminen käy riittävän haastavaksi. Yhteissoittotilanteessa tuntuu tärkeämmältä tuottaa säveltasoja ja aika-arvoja – joita myös yhtyeen soittajat tuottavat. Niinpä laulaja jatkaa laulamista satunnaisilla tavuilla (esimerkiksi ”laa” tai ”duu”) lallattaen tai vain mumisten tai ynisten ja yrittäen jossain vaiheessa palauttaa puhumisen laulamiseensa. Teksti lisätään takaisin laulumelodiaan myöhemmin, kun mahdolliset tekstin, aika-arvojen ja säveltasojen yhteen liittämisen haasteet on selvitetty.

Tässä haluan kuitenkin irrottaa tekstin musiikin notaatiosta ja keskittyä aluksi pel-

kästään siihen. Tämä työskentelytapa ei ole jotakin tavatonta, jonka tarkoituksena olisi tässä vain mutkistaa laulajassa muuten jotenkin automaattisesti tapahtuvaa prosessia. Pikemminkin tekstin irrottaminen musiikin notaatiosta on välttämätöntä, jotta laulajalla olisi jonkinlainen mahdollisuus päästä kiinni musiikin säveltämisen lähtökohtana olleeseen puhumiseen.

Valitsemassani katkelmassa sanansaattaja kertoo traagisista tapahtumista. Kirjoitan koko katkelman sanat erilliselle paperille:

In un fiorito prato
Con l 'altre sue compagne
Giva cogliendo fiori
Per farne una ghirlanda à le sue chiome
Quand'angue insidioso
Ch'era fra l'erbe ascoso
Le punse un piè con velenoso dente
Ed ecco immantinente
Scolorirsi il bel viso
e nei suoi lumi sparir quei lampi
ond'ella al sol fea scorno.
Allor, noi tutte sbigottite e meste
Le fummo intorno, richiamar tentando
Gli spirti in lei smarriti
Con l'onda fresca e con possenti carmi;
Ma nulla valse, ahi lassa.
Ch'ella i languidi lumi alquanto aprendo,
E te chiamando Orfeo
Dopo un grave sospiro
Spirò fra queste braccia ed io rimasi
pieno il cor di pietade e di spavento.

Puheen opetteleminen ilman, että tietää, mistä siinä on kysymys, ei ole mielekästä. Teksti on siis käännettävä. Jokaisen äänilevyn tekstivihkosta on toki löydettävissä käännökset useammallakin kielellä, ja tällaisten valmiiden käännösten käyttäminen onkin tavallista:

In a flowery meadow
with the others, her companions,
she wandered picking flowers
to weave a garland for your brow,
when an insidious serpent
hiding in the grass
pricked her foot with his envenomed tooth.
And immediately
her fair face lost its colour and from her eyes

the brightness fled that had put Sol's to shame.
Then we, all frightened and forlorn,
surrounded her, attempting to revive
her wilting spirits
with cool water and powerful incantations,
but all to no effect, alas,
for she, half-opening her languid eyes
and calling you, Orpheus,
after a heavy sigh expired in my arms, and I was left
with my heart brimming with pity and terror.[881]

Auf einer blühenden Wiese
wanderte sie mit ihren Gefährtinnen
umher und pflückte Blumen,
dir einen Kranz fürs Haar zu winden,
als eine listige Schlange,
die im Gras verborgen lag,
den giftigen Zahn in ihren Fuß vergrub.
Sogleich erblasste
ihr schönes Antlitz, und in ihren Augen
erlosch das Licht, mit dem sie die Sonne beschämte.
Wir scharten uns um sie,
bestürzt, verzweifelt,
versuchten den verlöschenden Geist
mit kühlem Wasser, mächtigen Gesängen zu beleben.
Doch, ach, es war vergebens.
Sie öffnete noch einmal die matten Augen,
rief dich, Orpheus, beim Namen,
dann stieß sie einen tiefen Seufzer aus
und starb in meinen Armen; ich war reglos,
mein Herz von Mitleid und Schrecken erfüllt.[882]

Poikkeuksellisesti minulla on käytettävissä myös valmis suomenkielinen käännös:

Kukkivalla niityllä
kulkiessaan ystäviensä kanssa,
hän poimi kukkia
sitoakseen sinulle seppeleen,
kun ovela käärme
piileskellen ruohikossa
puri häntä jalkaan myrkyllisillä hampaillaan.
Hetkessä hänen kauniit kasvonsa

881 Bardoni 2004.
882 Bramall 2004.

menettivät värinsä, silmän loiste katosi,
se joka sai auringon kalpenemaan.
Keräännyimme kaikki hänen ympärilleen
ja yritimme virvoittaa häntä
kylmällä vedellä ja loitsuilla.
Mutta tuloksetta, ah voi,
puoliaukeilla, raukeilla silmillään
kutsui hän sinua Orfeus,
ja syvästi huokaisten
hän kuoli käsivarsilleni jättäen minut
sydämeni täynnä sääliä ja kauhua.[883]

Valmis käännös on harvinainen poikkeus, ainakin vähän tuntemattomamman ohjelmiston kanssa. Se on vaivaton ja mukava ratkaisu mutta samalla myös eräänlainen ansa. Kun pääsen suoraan käsiksi valmiiseen käännökseen, vaivalloisen itse kääntämisen mukanaan tuoma alustava kaivautuminen jokaiseen sanaan jää pois. Lukiessani valmista käännöstä mielessäni rakentuu välittömästi kokonainen kuva tapahtumista: kaunis kesäinen niitty, neitokaisia kuljeskelemassa siellä, äkillinen käärmeenpurema, yritykset pelastaa Euridice, ja tämän kuolema. Yksityiskohdat peittyvät kokonaiskuvan alle, enkä ehkä jaksa selvittää niitä myöhemminkään.

Tuntemattomammista kappaleista valmista käännöstä ei yleensä ole. Tavallisesti tämän ohjelmiston laulajan onkin tehtävä jokainen käännös itse, vaivalloisesti, jokaisen sanan monet merkitykset selvittämällä ja niistä vähitellen jonkinlaista kokonaisuutta muotoilemalla ja taas palaamalla takaisin yksittäisiin sanoihin. Jotkut 1600-luvun italiankieliset tekstit ovat kieleltään niin vieraita, ehkä myös murteellisia, ja sisältävät niin paljon viittauksia loputtoman etäisiltä tuntuviin konteksteihin, että kääntäminen on lähes mahdotonta. Seurustelen kuitenkin jokaisen sanan kanssa erikseen, kauliten ja kääntäen, maistellen ja tunnustellen. Yksittäiset sanat ja niiden merkitykset tulevat uurretuksi laulajan lihaani sana sanalta kääntämisen hitaassa ja kerroksittain tapahtuvassa merkitysten availussa. Rakentaessani käännöksen itse, sana sanalta, lause lauseelta, se on kuin kokoelma fragmentteja, jonka kokonaisuus avautuu minulle vähitellen ja osittain. Välillä jokin jo paljastunut kohta kokonaisuudesta peittyy uudelleen, kun jonkin sanan merkitys hämärtyy ja samalla hämärtää koko lauseen. Kokonaisuuden rakentuminen on pitkä ja epävarma prosessi.

Kääntäessäni itse ensin selviävät tutuimmat sanat ja sanayhdistelmät, niiden ensimmäiset mieleen tulevat merkitykset: ”fiorito”, ”prato”, ”compagne”, ”cogliendo”, ”fiori”, ”chiome”, ”angue”, ”erbe”, ”ascoso”, ”piè”, ”velenoso dente”, ”ecco”, ”viso”, ”lumi”, ”sparir”, ”Sol”, ”scorno”, ”meste”, ”richiamar”, ”spirti”, ”l’onda fresca”, ”possenti”, ”ahi lassa”, ”languidi lumi”, ”aprendo”, ”chiamando”, ”Orfeo”, ”grave sospiro”, ”braccia”, ”cor”, ”pietade” – kukkiva, keto, seuralaiset, poimien, kukat, kiharat, käärme, ruohikko, piilossa, jalka, myrkyllinen hammas, katso, kasvot, valot, kadota, Aurinko, häpeä, surulliset, kutsua takaisin, henget, raikas aalto, voimalliset, ah voi!, riutuvat silmät, availlen, kutsuen, Orfeo, raskas huokaus, käsivarret, sydän, sääli.

883 Kaipainen 2007.

Vähitellen huomaan takertuvani yksityiskohtiin. Valmiista käännöksestä löytyvä ”kukkiva” niitty onkin ”kukitettu”, ”fiorito”. Eikä Euridice kulkenut kedolla vaan teki kukkia poimiessaan jotakin sellaista, mitä en löydä sanakirjastani – ”giva (?) cogliendo”. Entä kenelle hän olikaan sitomassa seppelettä noista kukista – ”à le sue chiome” eli itselleen, hiuksilleen? Me keräännyimme hänen ympärilleen, mutta millaisina? ”Sbigottite e meste” eli tyrmistyneinä/kauhistuneina ja surullisina/murheellisina/alakuloisina. Jään miettimään, ovatko Euridicen ystävättäret murheellisia vai alakuloisia vai ehkäpä molempia? Entä miten murheellinen ja alakuloinen merkityksellistyvät minun kokemuksessani? Hyvinkin eri tavoin.

Koska tunnen tarinan, osaan kuitenkin jo tämän alustavan työskentelyn perusteella koota jonkinlaisen tarinan. Kirjoitan sanojen käännökset italialaisenkielisen tekstin lomaan ja jatkan työtä sanakirjan kanssa. Etsin ensin kaikki minulle vieraammat sanat, minkä jälkeen palaan näihin tuttuihin. Jäljitän sanojen perusmuodot (”fiore”, ”fiorire”, ”cogliere”, ”fare”, ”pungere” jne.) ja jään ihmettelemään joitakin yksittäisiä muotoja (”ascoso”, ”fea”, ”fummo”), jotka ovat vanhahtavia tai ehkä jopa virheellisiä (”ascoso” on nykyisin ”ascosto”, ”fummo” ”fare”-verbin *passato remoton* monikon ensimmäinen persoona, ”fea” ehkä ”fare”-verbin jokin vanhahtava menneen aikamuodon versio). Asiaa pitäisi selvittää joko italian kieltä avaavan kirjallisuuden avulla tai sitten kysymällä joltakulta italialaisen filologian asiantuntijalta. Päätän palata asiaan myöhemmin. Huomaan taas, kuinka mieluusti silmistä ja katseesta käytetään jotakin muuta sanaa kuin ”occhi” – tässäkin taas kerran ”lumi” (valot). Entä mikä ihmeen sana se jo äsken ihmettelemäni ”givare” (”giva cogliendo fiori”) on? En löydä sellaista yhdestäkään sanakirjastani. Voisiko perusmuoto olla ”gioire” (iloita), jonka yksikön kolmannen persoonan imperfekti olisi ”gioiva” (iloitsi)? Ehkä. Tyydyn siihen tässä vaiheessa.

Yksittäiset sanat alkavat hitaasti liittyä mielessäni toisiinsa niin, että saan rakennetuksi kömpelöitä suomenkielisiä lauseita:

> Kukitetulla kedolla muiden seuralaistensa kanssa
> [hän] iloitsi poimien kukkia
> tehdäkseen niistä seppeleen hiuksilleen,
> kun petollinen käärme, joka oli piilossa ruohikon seassa,
> pisti hänen jalkaansa myrkyllisellä hampaalla.
> Ja katso välittömästi kauniiden kasvojen kalpeneminen
> ja noiden valojen välähdysten katoaminen
> joilla hän saattoi auringon häpeään.
> Sitten me kaikki kauhistuneina ja surullisina
> hänet ympäröimme kutsumaan takaisin yrittäen
> henkiä, jotka hänessä olivat menetetyt
> raikkaalla laineella [vedellä], voimallisilla loitsuilla.
> Mutta mikään ei hyödyttänyt, ah, voi.
> sillä hän riutuvat valonsa [silmänsä] vähän avaten
> ja sinua kutsuen Orfeo, Orfeo
> raskaan huokauksen jälkeen heitti henkensä näillä käsivarsilla,
> ja minä jäin sydän täynnä sääliä ja kauhua.

Tarina alkaa vähitellen tulla minun tarinakseni, sellaiseksi, jonka minä voisin kertoa. Sanat muuttuvat vieraista kirjainyhdistelmistä joksikin, joka asettuu minuun koskettaen ja liikutellen minussa kaikkea sitä, mikä minussa jo on. Mieleeni tulevat erinäiset kesäiset päivät, kukkakedot, rakastumiset, häät, seppeleet, käärmeet, hätätilanteet luonnossa, yritykset tehdä jotakin, äkilliset ajamiset ensiapuasemalle, pelko tilanteen huonontumisesta, ystävien kuolemat, toivottomuus ja avuttomuus, luopuminen. Kehoni muistaa kesän lämmön, poimimieni kesäkukkien terälehdistä pudonneen keltaisen värin kämmenselälläni, hengitykseni salpautumisen melkein astuttuani mustan kyykäärmeen päälle sienimetsässä, itkun pidättelemisen ystävän hautajaisissa. Italiankieliset sanat ovat tulleet minulle ymmärrettäviksi: samalla kun luen sanan ”sbigottite”, kehoni tietää jo kauhistumisesta, kauhistuu, ja kauhistuminen palauttaa kehooni lukemattomia kauhistumisen kokemuksia elämäni varrella. Elän ne uudestaan. Voin vihdoin käyttää tätä kömpelöä käännöstä puhumisen ja laulavan puhumisen työstämisen lähtökohtana. Se toimii paremmin kuin valmis käännös. Nyt ymmärrän kehossani, mitä olen sanomassa.

8.3 Tekstistä puhumiseksi

Kirjoitettu teksti koostuu kirjainmerkeistä, jotka kaikki ovat keskenään hyvin samantyyppisiä: yksi fontti, yksi kirjasinkoko, jotkut, säkeen aloittavat kirjaimet ja nimien alkukirjaimet versaalilla. Kirjoitetussa tekstissä jotkut kirjaimet aloittavat sanan, toiset päättävät, mutta italiankielisessä puhumisessa sanan vaihtumista toiseksi ei suinkaan aina kuulla. Jos en osaisi italiaa, en ehkä tietäisi, missä kohtaa puhumisen legatossa soivaa virtaa kukin sana alkaa ja loppuu.

1600-luvun musiikkia laulavan täytyy ottaa kantaa historialliseen ääntämykseen. Olisiko tarkoituksenmukaista pyrkiä säveltäjän elinajankohdan ääntämykseen vai tulisiko modernisoida ääntämys? Martha Elliottin mukaan italian kielen ääntämys on pysynyt pitkälti samanlaisena viimeiset 400 vuotta.[884] Tämä tuntuisi tukevan täysin ratkaisuani pitäytyä oman aikamme ääntämyksessä. Omalla kohdallani ratkaisun perusteena ei tosin ole suppea tietämykseni italian kielihistoriasta vaan ajatus, jonka mukaan tämän päivän yleisölle moderni ääntämys avautuu helpommin – oli kysymys sitten italiasta, saksasta, englannista tai ranskasta.

Kun kirjoitettu teksti muuttuu ääneksi, eläväksi puhumiseksi, lähdetään epätasaiselle polulle. Puhumiseni säveltaso polveilee ylös ja alas, samoin äänenvoimakkuus. Painolliset tavut muodostuvat painottomia voimakkaammiksi ja soivemmiksi, ja ehdin aistia niiden muotoutumisen tietyn muotoisiksi. ”Fiori”-sanan pehmeästi kahiseva f-konsonantti vaihtuu soivaan o-vokaaliin, joka leijailee alaspäin, kunnes se pysähtyy r-konsonanttiin ja sitä seuraavaan lyhyeen i-vokaaliin. Samoin ”viso”-sanan alun soinnillinen dentilabiaalifrikatiivi vapautuu kirkkaaksi i-vokaaliksi, jonka alaspäisen liikkeen pysäyttää vasta soinnillinen s-äänne [z]. Nojaaminen painolliseen tavuun saa aikaan pitkän crescendon ja juuri ennen seuraavaa konsonanttia tapahtuvan pikaisen diminuendon. Kummankin sanan jälkimmäinen tavu on painoton ja lyhyt – se ehtii juuri ja juuri soida, kun se jo katkeaa.

884 Elliott 2006, 19. Historiallisesta ääntämyksestä laulamisessa ks. lähemmin McGee 2004. Eri maissa, eri aikoina käytetyistä latinan kielen ääntämyksistä ks. Copeman 1992.

Kaksoisklusiilit katkaisevat ääneni sanoilla ”ecco” ja ”tutte” ja ”sbigottite”, ja sanojen ”possenti” ja ”lassa” keskellä oleva sibilantti jää sihisemään soinnittomana hammasvalliini. En vielä tiedä, miten Monteverdi on puhetta tauoilla rytmittänyt, ja puhunkin pitkiä jaksoja yhdellä hengityksellä. Nautin ääneni virtaamisesta vokaalien ja konsonanttien lävitse. Aloitettuani Messaggieran kertomuksen (”In un fiorito prato”) puhumisen hengitän ensimmäisen kerran ”chiome”-sanan jälkeen, sitten ”dente”-sanan jälkeen, ”scorno”-sanan jälkeen, ”carmi”-sanan jälkeen, ”lassa”-sanan jälkeen, ”braccia”-sanan jälkeen, ja lopuksi ”spavento”-sanan jälkeen.

Selvittelen erilaisten e-vokaalien ja s-konsonanttien luonnetta: avoin vai suljettu e – ja kuinka avoin – soinnillinen vai soinniton s? Aistin leveän tilan suuni takaosassa pitkillä a-vokaaleilla: ”prato”, ”compagne”, ”lampi”, ”richiamar”, ”valse”. Huomaan kielenkärkeni pehmeän taipumisen eteenpäin d- ja t-klusiileilla – ne ovat toisenlaisia kuin suomenkielessä.

Tutkin sananpainoja. Alleviivaan kaikki painolliset tavut. Huomaan, että kunkin lausahduksen painokkain tavu on usein sen loppupuolella – nojaan puhuessani yhä syvemmälle kehooni, kunnes saavutan tuon fraasin lopussa olevan tärkeän, painokkaan tavun. Huomaan *passato remoton* kohdassa ”Spirò fra queste braccia” (hän heitti henkensä). ”Spirò”-sanan paino on jälkimmäisellä tavulla, kun taas paino ensimmäisellä tavulla (spiro) muuttaisi koko merkityksen (minä heitän henkeni). Maistelen muutamia tärkeitä sanoja mehukkaine sananpainoineen, jotka uppoavat sitkeästi lihaani: ”cogliendo”, ”fiori”, ”chiome”, ”insidioso”...

In un fiorito prato
Con l ‘altre sue compagne
Giva cogliendo fiori
Per farne una ghirlanda à le sue chiome
Quand’angue insidioso
Ch’era fra l’erbe ascoso
Le punse un piè con velenoso dente
Ed ecco immantinente
Scolorirsi il bel viso
e nei suoi lumi sparir quei lampi
ond’ella al sol fea scorno.
Allor, noi tutte sbigottite e meste
Le fummo intorno, richiamar tentando
Gli spirti in lei smarriti
Con l’onda fresca e con possenti carmi;
Ma nulla valse, ahi lassa.
Ch’ella i languidi lumi alquanto aprendo,
E te chiamando Orfeo
Dopo un grave sospiro
Spirò fra queste braccia ed io rimasi
pieno il cor di pietade e di spavento.

Tarkkaan siirtymiä äänteestä toiseen: sulavaa liukumista läpi painottomien tavujen (”farne una ghirlanda”, ”angue insidioso”, ”piè con velenoso”) ja pysähtymistä soittamaan soivia konsonantteja (”dente”, ”lampi”, ”fummo”, ”grave”, ”braccia”).

En vielä tiedä, miten säveltäjä on ajatellut puhumisen nopeuden. Siitä huolimatta aistin kiireen kohdassa ”Allhor noi tutte sbigottite” ja hitauden monessa muussa kohdassa, muun muassa aivan lopussa ”Ed io rimasi piena il cor di pietade e di spavento”. Mietin, aistisinko nämä laadut, jos en jo tuntisi tätä katkelmaa.

8.4 Puhumisen tempo ja rytmi

Palaan partituurin ääreen selvittääkseni, miten säveltäjän käyttämä musiikin notaatio ohjaa minua puhumaan.[885] Työskentely tekstin ja puhumisen kanssa erikseen on mahdollistanut sen, että nyt voin ehkä jossakin määrin ohittaa sanojen katkonaisen asettelun partituurissa.

Monteverdin käyttämät aika-arvot kertovat minulle puhumisen temposta ja yksittäisten tavujen pituuksista suhteessa toisiinsa. Notaatiosta ei kuitenkaan käy ilmi, mikä katkelman tempo on ja mihin aika-arvoon pulssi kiinnittyy. Nämä ovat laulajan kokemuksen kannalta kuitenkin ratkaisevia asioita. Yksi ja sama, metronomilla mitattavissa oleva tempo tuottaa laulajalle täysin erilaisen kokemuksen riippuen siitä, mihin aika-arvoon hän ajattelee pulssin kiinnittyvän. Messaggieran puheen tempoa koskevissa kysymyksissä onkin mahdollista päätyä useampaan eri ratkaisuun.

Monteverdin musiikki perustuu sitä edeltävään, renessanssin traditioon, jossa tahtilajeissa oli kysymys hyvinkin suurien aika-arvoyksiköiden jakautumisesta pienemmiksi, ei pienten yksiköiden kokoamisesta kokonaisiksi tahdeiksi. Siksi tuntuu perustellulta kiinnittää pulssi suurehkoon aika-arvoon, joko puolinuottiin (*minima*) tai kokonuottiin (*semibrevis*). Monteverdin musiikin suhteen kokematon laulaja tosin saattaisi hyvinkin turvautua aluksi neljäsosapulssiin (*semiminima*). Se johtaa kuitenkin helposti joko liian hitaan, laulettuna raskaaksi muodostuvan tempon valintaan tai sitten tiuhana sykkivän pulssin aiheuttamaan levottomuuteen ja ajatellun pulssin välittymiseen kuulijalle.

Lähtiessäni puhumaan tekstiä säveltäjän antamassa rytmissä, puolinuotin metronomilukema tuntuu vähitellen asettuvan noin sekuntitempoon (M=60). Tämä on yksi mahdollinen tulkinta *tactukselle* – tempo voisi toki olla hitaampi tai nopeampi. Kokeilen erilaisia tempoja. Tempon yläraja tuntuu tulevan vastaan helpommin kuin alaraja. Jo hiukan nopeampi tempo (M=65) muuttuu piiskaavaksi, ja pienten aika-arvojen puhuminen selkeästi vaikeutuu: suuressa tilassa kuulijat eivät saisi näin nopeassa tempossa tuotetusta tekstistä mitään selvää. Hitaamman tempon suunnassa tuntuu olevan enemmän liikkumavaraa: huomattavasti hitaampikin tempo (M=50) toimii edel-

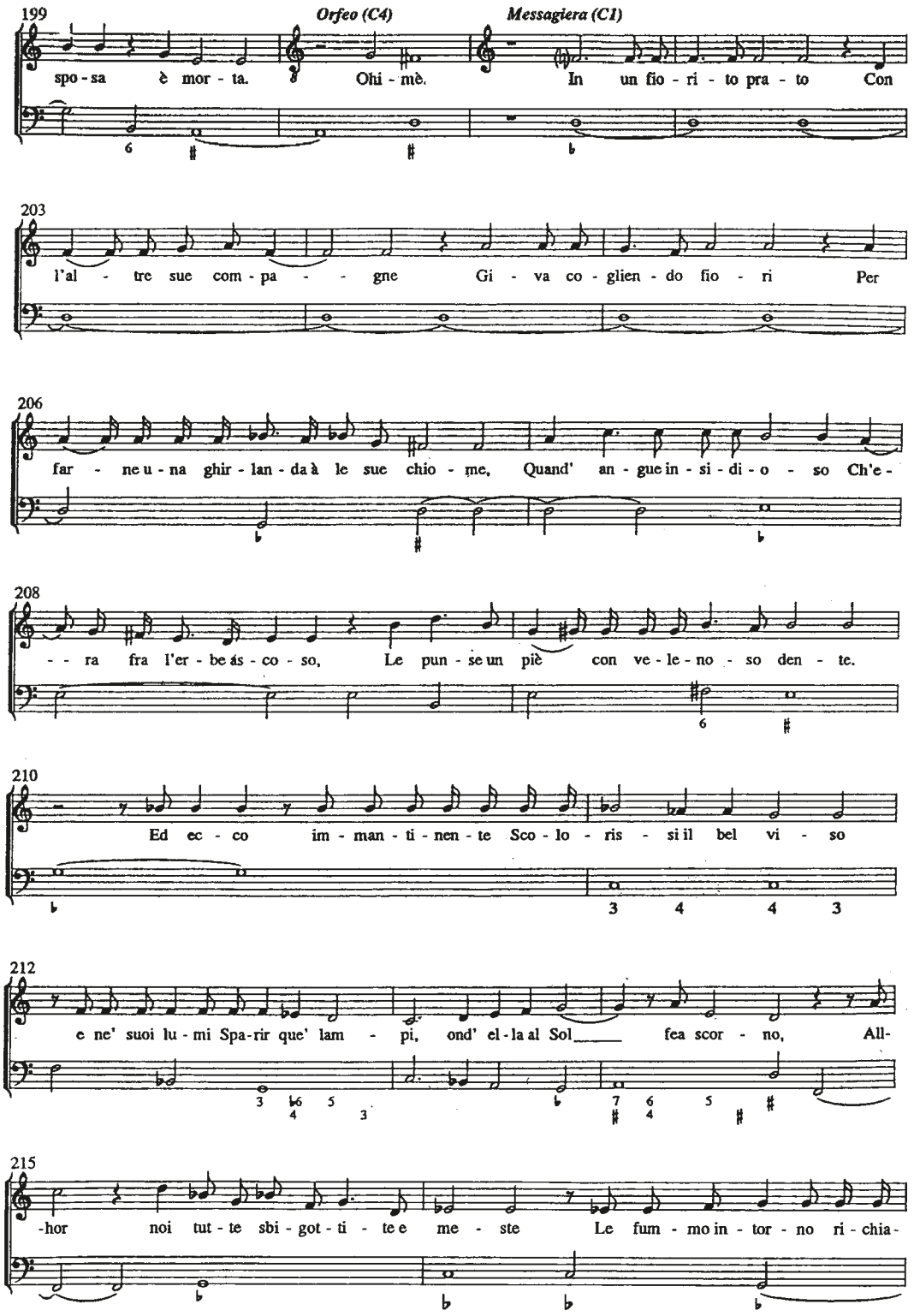
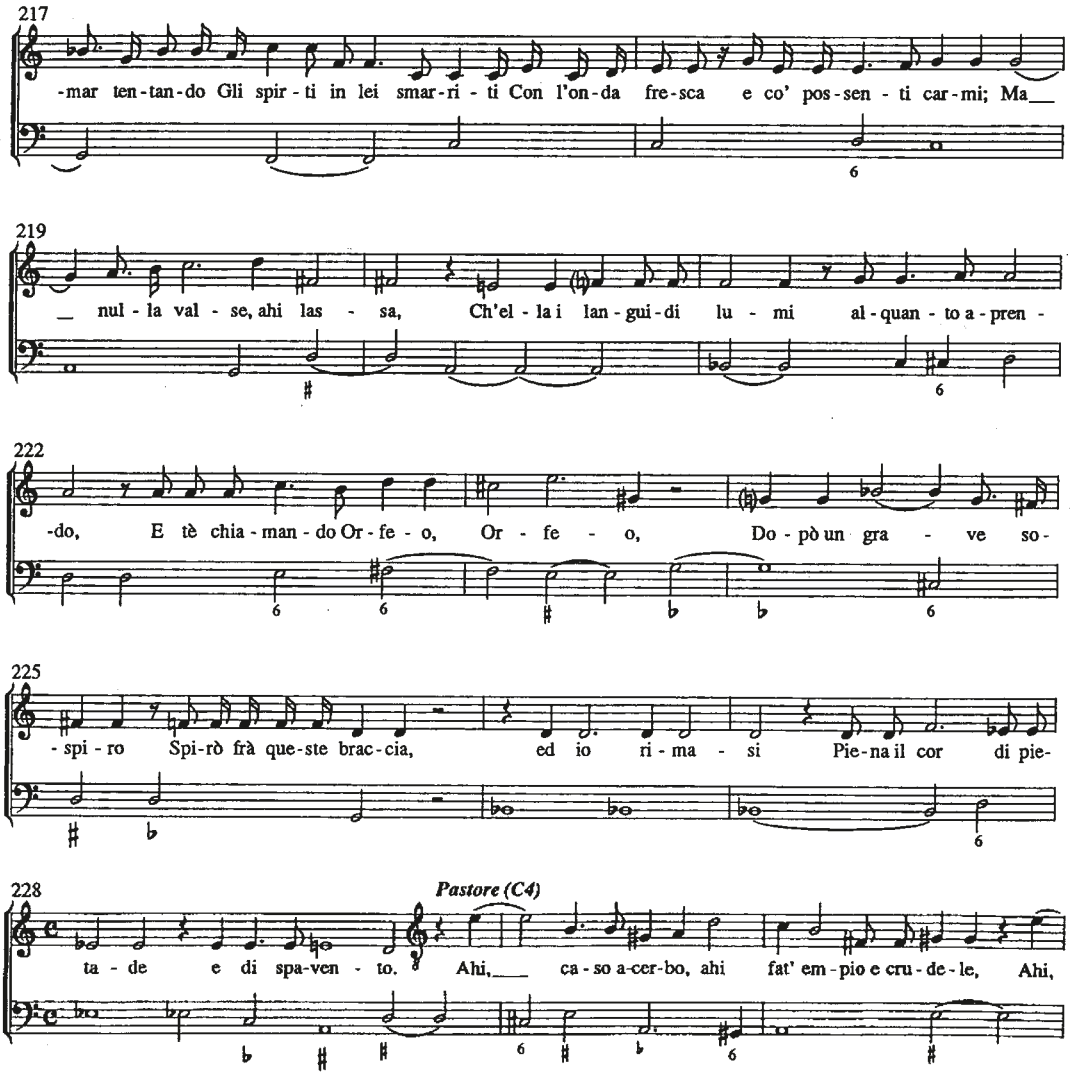
885 Monteverdin aikalaisten tekstien ohella puhumiseen ohjaa myös huomattavasti myöhemmin tuotettu partituuri, Arnold Schönbergin *Pierrot Lunaire*, jonka ensiesitys oli vuonna 1912. Schönberg toteaa esipuheessaan, että nuotein kirjoitettu melodia ei yksittäisiä poikkeuksia lukuun ottamatta ole tarkoitettu laulettavaksi. Sen sijaan laulajan olisi – pitäen huolta merkityistä säveltasoista – muutettava ne puhemelodiaksi. Laulajan on Schönbergin mukaan pysyteltävä äärimmäisen tarkasti kirjoitetussa rytmissä, minkä lisäksi on tehtävä ero laulu- ja puheäänen välillä. Lauluäänessä säveltaso pysyy muuttumattomana, kun taas puheäänessä säveltaso antaa periksi joko nousten tai laskien välittömästi äänen alettua. Esittäjän on varottava sortumasta ”laulavaan” puhetapaan, mitä Schönberg ei missään tapauksessa hae tässä. Kyseessä ei kuitenkaan ole realistis-luonnollinen puhuminen, vaan ero tavallisen puheen ja musiikillisessa puheessa on tehtävä selkeäksi. Puhe ei kuitenkaan koskaan saa muistuttaa laulua. Schönberg varoittaa esittäjiä vielä muotoilemasta yksittäisten kappaleiden karaktääriä sanojen merkityksen pohjalta. Kaikki on kirjoitettu musiikkiin tai musiikiksi, eikä esittäjän tule lisätä mitään, mitä säveltäjä ei ole halunnut. (Schönberg, ei vuosilukua, ei sivunumeroa)

leen, vaikka tuottaa tietyn puhumisen vakavuuden. Laulettuna tämä tempo saattaisi olla varsin raskas, joskin suuressa ja kaikuisassa tilassa ehkä mahdollinen.

Kokeilen myös kokonuottiin kiinnittyvää *tactusta*. Puolinuottiin sidotun *tactuksen* sekuntipulssi ja kokonuottiin sidotun *tactuksen* kahden sekunnin välein osuva isku tuntuvat erilaisilta. Kokonuottiin sidotulla *tactuksella* nopeampi tempo (kokonuottipulssilla M=32; puolinuottipulssilla M=64) tuntuu lähes mahdottomalta, ja kuudestoistaosat muuttuvat liian kiireisiksi. Vielä sekuntitempokin (kokonuottiin sidottu *tactus* M=30; puolinuottiin sidottu *tactus* M=60) tuntuu kokonuottiin sidotulla *tactuksella* hiukan liian nopealta. Pulssin hidastaminen edelleen (kokonuottipulssi M=28; puolinuottipulssi M=56) tuo kokonuottiin sidottuna puhumiseen tilan tunnun: lyhyemmät aika-arvot tipahtelevat tavujen pituuksien ja painollisuuksien mukaan leppoisasti iskujen väliin, keveinä ja vapaina. Hitain puolinuottiin sidotun *tactuksen* kanssa kokeilemani tempo (M=50; kokonuottipulssilla M=25) tuntuu kokonuottiin sidottuna vieläkin hitaammalta, mutta silti jotenkin kevyemmältä, ilmavammalta. Tätä hitaamman tempon kokeileminen ei enää tunnu mielekkäältä.

Laulajalle *tactus* on jonkinlainen musiikin järjestyksessä pitämisen väline, joka ei kuulijan kannalta kuitenkaan ole kiinnostava. Harjoittelemisen myötä laulaja onnistuu ehkä vähitellen ikään kuin peittämään *tactuksen* puhumisessa tapahtuvan alle, kuulumattomiin. Laulajan kokemuksesta se ei kuitenkaan koskaan katoa täysin. Kun laulaja on työstänyt tekstiä pidempään säveltäjän antamien aika-arvojen pohjalta, *tactus* alkaa elää puhumisen mukana, nopeutuen ja hidastuen, tarpeen mukaan jopa pysähtyen. Huolimatta suuristakin temponvaihdoksista säännöllinen pulssi tuntuu jollakin tavalla aina olevan olemassa laulamisen taustalla, ja paluu ankaraan *tactukseen* tuntuu aina olevan mahdollinen: puolinuotin kaltaisten suhteellisten suurten aika-arvojen pysyminen keskenään samanpituisina on mahdollista.

Tekstin deklamoinnin tarkoituksena on selvittää, mitä säveltäjä on nuotintanut tai mitä partituurissa oikeasti lukee: tekstiin sidotut aika-arvot ja niiden suhde toisiinsa. Pyrin aluksi suhtautumaan partituuriin erittäin ankarasti.

Tekstin lukeminen säveltäjän antamien aika-arvojen puitteissa osoittaa kuitenkin hyvin nopeasti, että rytmin tarkka noudattaminen on lähes mahdotonta – ainakin, jos olen tätä ennen työskennellyt tekstin käännöksen ja sen puhumisen parissa. Erot tekstin puhumisen rytmin ja partituuriin aika-arvoin merkityn rytmin välillä ovat merkittäviä. Miksi katkelman aloittava *In*-sana on näin mahdottoman pitkä? Miksi kevyet lopputavut (sanoissa ”prato”, ”compagne”, ”fiori”, ”chiome”, ”viso”, ”lampi”…) ovat peräti puolinuotin pituisia? Huomaan myös, että on minun mahdotonta sovittaa yhteen elävää puhumista ja vaikkapa useita peräkkäisiä, keskenään yhtä pitkiksi nuotinnettuja kahdeksasosia (”angue insidi-”, ”immantinente, e ne’ suoi”, ”tutte sbigottite”, ”e te chiamando”) tai neljäsosia (”ond’ella al Sol”) siten, että noudatan notaation ilmoittamaa tasaisuutta. Tasapituisuus ei elävässä puhumisessa ole mahdollista. Jos pidän huolen puheenomaisuudesta, keskenään samanpituiset kirjoitetut aika-arvot muodostuvat puhuessa keskenään eripituisiksi. Jos taas pidän huolen aika-arvoista, puheenomaisuus häviää – puhuminen muuttuu omituiseksi, vieraaksi. Tällöin italiankielisen puhujan saattaisi jopa olla vaikea ymmärtää kyseessä olevan italian kieli. Ankaruus ei pienempien aika-arvojen kohdalla mitenkään tunnu olevan mahdollista.

199
Orfeo (C4)
Messagiera (C1)
spo - sa è mor - ta. Ohi - mè. In un fio - ri - to pra - to Con
203
l'al - tre sue com - pa - - gne Gi - va co - glien - do fio - ri Per
206
far - ne u - na ghir - lan - da à le sue chio - me, Quand' an - gue in - si - di - o - so Ch'e -
208
- - ra fra l'er - be ás - co - so, Le pun - se un piè con ve - le - no - so den - te.
210
Ed ec - co im - man - ti - nen - te Sco - lo - ris - si il bel vi - so
212
e ne' suoi lu - mi Spa - rir que' lam - pi, ond' el - la al Sol fea scor - no, All -
215
-hor noi tut - te sbi - got - ti - te e me - ste Le fum - mo in - tor - no ri - chia -

Esimerkki 17: Messaggieran kuvaus Euridicen kuolemasta.[886]

Partituurissa on myös huomattavasti enemmän erilaisia katkoja kuin mitä olin pelkästään puhuessani tuottanut.[887] Esimerkiksi ensimmäinen, paikallaan pysyvän d-mollisoinnun päälle rakentuva jakso (tahdit 201–206) pysähtelee nuotinnettuihin taukoihin useamman kerran:

In un fiorito prato (neljäsosatauko)
Con l'altre sue compagne (neljäsosatauko)
Giva cogliendo fiori (neljäsosatauko)
Per farne una ghirlanda à le sue chiome.

886 Monteverdi , Claudio1993a, 46–49. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.
887 Erilaisista tauoista, hengityksistä ja hengittämisen liikkeistä lähemmin luvussa 9.3.

Puhuminen ehtii aina juuri ja juuri käynnistyä, kun se taas jo katkeaa (ks. esimerkki 17). Aloitan, lähden liikkeelle, pysähdyn. Pysähtyneestä tilasta joudun ponnistamaan aina uudelleen liikkeelle. Puhuminen on vastahakoista, tarinan aloittaminen on raskasta. En haluaisi kertoa tapahtuneesta.

Käärmeenpureman ("con velenoso dente", tahti 209) jälkeen tuleva tauko puhumisessa (tahdin 210 alussa, jossa continuo toki siirtyy eteenpäin g-mollisoinnulle) on liioitellun pitkä, odottava, tahmea. Myöhemmin – kohdassa, jossa Euridicen ystävät yrittävät elvyttää tätä ("allhor noi tutte sbigottite e meste", tahti 215–216 ja koho) – mahdollisuutta hengittämiseen ei sen sijaan tarjota, vaan sanat ryöppyävät ulos suusta kuin kasautuen toistensa päälle. Pikaistuksissa kiskaistut, äänekkäät hengitykset jäävät pinnallisen oloisiksi hengenhaukkomisiksi. Euridicen kuoleman jälkeen ("spirò fra queste braccia", tahti 225) kaikki hiljenee. Jopa tempossa pysyen tauko Euridicen kuoleman jälkeen tuleva tuntuu loputtoman pitkältä. Messaggiera on tarinallaan kuljettanut kuulijat Euridicen kuolinhetkeen. Paluu takaisin siihen kohtaan, missä puhuja, sanansaattaja, ja kuulijat ovat, kestää.

Puhuminen rytmissä paljastaa joitakin Monteverdille ja muillekin barokkisäveltäjille tyypillisiä puhumisen eleitä. Ensimmäinen näistä on tulo pitkälle, painolliselle tavulle neljäsosatauon jälkeen – esimerkiksi kohdassa "Giva cogliendo fiori" (tahdit 204–205). Neljäsosatauko on laulajan hengitys, nopeahko ja aktiivinen. Continuo ei tässä vaiheessa työskentelyäni vielä ole mukana, mutta kuvittelen neljäsosatauon kohdalle riuskahkon soinnun, joka on hengitykseni muotoinen ja pituinen – soinnun, joka *on* hengitykseni. Monteverdin ja muiden barokkisäveltäjien resitatiivit ja myös aariat ovat täynnä esimerkkejä vastaavanlaisesta eleestä, joissa laulaja aloittaa laulaen puhumisensa tai jatkaa sitä neljäsosatauon jälkeen.

Minulla on useita mahdollisuuksia puhua tämä "Gi"-tavu kuten myös kaikki, lukemattomat vastaavanlaiset tavut muissa kohdissa Messaggieran puhetta, muissa Monteverdin sävellyksissä ja myös muiden säveltäjien kappaleissa. Niiden puhumisen muotoutuminen riippuu erittäin vahvasti siitä, millainen tuo sointu neljäsosatauon kohdalla on – miten continuo minut tuolle tavulle heittää. Koska continuo ei vielä ole mukana tässä, simuloin continuon elettä erilaisin kädenliikkein, sormien napsautuksin tai lyömällä kämmeneni pöytään. Kaikki nämä tuottavat erilaisen "Gi"-tavun. Se voisi olla kovalla alukkeella paikalleen paiskattu, nopeasti konsonantista i-vokaaliin siirtyvä, hiukan elottomaksi jäävä ääni (kämmenen isku pöytään) tai sitten hiukan elävämpänä värähtelevä ääni (tarmokkaaseen käden liikkeeseen liittyvä napakka napsaus sormilla). Tässä kohtaa ei kuitenkaan ole tarvetta aggressioon, ja toimivimman tuloksen tuntuukin tuottavan hidasta, sulavaa käden liikettä seuraava pehmeähkö sormien napsautus. Sanan alun frikatiivi soi hiukan pidempään, ja i-vokaali soi leveänä ja lämpimänä kasvaen kohti sanan keskellä olevaa *tactuksen* iskua. Nämä eivät suinkaan ole ainoat vaihtoehdot, vaan ääni muotoutuu omanlaisekseen jokaisella kerralla.

Tälle eleelle on sukua toinen, jossa painollinen tavu niin ikään tapahtuu jossakin muualla kuin *tactuksen* kohdalla. Tässä taukoa ei ole, vaan sen sijalla, *tactuksen* kohdalla, on painoton tavu, esimerkiksi "Quand'"-sana kohdassa "Quand'angue insidioso" (tahti 207). "Tahtiviiva" saattaa vaikuttaa partituuria lukevaan laulajaan siten, että hän laulaa välittömästi sen jälkeen tulevan painavana. Tämä liittyy tahdin ajattelemiseen

jonakin, joka muodostuu tietyistä painollisista ja painottomista kokonaisuuksista, tahtiosista. Kapellimestarin käsi nousee edellisen tahdin lopussa ylös pudotakseen tahdin ykkösellä painavana alas, pohjaan. Tässä ei kuitenkaan ole kysymys tahdeista, eikä kapellimestariakaan oikeastaan tarvita. Laulamista ohjaava liike on laulajassa, muissa muusikoissa, laulamisessa ja soittamisessa. Tässä tapauksessa ei myöskään tarvita sellaista liikettä, joka ohjaa laulajaa painottamaan "Quand'"-sanaa. Sen sijaan paino on "angue"-sanalla, joka nojaa kohti "tahdin" toista *tactusta*. Kaipaan jotakin tuon iskun toisen kohdalle, pisteellisen nuotin pisteen kohdalle. Napsautan sormiani, ja tämä liike päästää "angue"-sanaa seuraavat kahdeksasosat liikkeelle. Sormien napsautus määrää sen, millaiseksi "angue"-sana muotoutuu ja millaisia sitä seuraavat kahdeksasosat ovat. Kun teen tätä kohtaa continuon kanssa, continuo ikään kuin on tuo sormien napsautus, pieni potku, joka heittää minut eteenpäin.

Kolmas tyypillinen ele löytyy kohdasta "Le punse un piè con velenoso dente" ("pisti häntä jalkaan myrkyllisellä hampaalla", tahdit 208–209). Puhuminen on juuri laskeutunut painolliselle "piè"-sanalle ja avautuu p-klusiilin jälkeen ensin pikaiseen i-vokaaliin ja sitten e-vokaaliin, johon se jää soimaan. Lepäämään jääminen on kuitenkin illuusio, sillä puhuminen jatkuu. On kuin puhuja yhtäkkiä asiansa sanottuaan päättäisikin jatkaa puhumistaan. Hän on kuitenkin jo melkein myöhässä seuraavasta iskusta, ja siksi välissä olevat tavut täytyy roiskauttaa puhumisen virtaan kiireesti. Painavaan tavuun nojaamisen ja siitä äkillisen irtoamisen ele on kuin jousen jännittäminen ja sen päästäminen irti, ilmapallon puhaltaminen ja sen päästäminen lentelemään holtittomasti ympäri huonetta. Usein irtoamisen ele on nopea ja notaatiossa kuudestoistaosista koostuva, mutta se voi olla myös hidas, kuten katkelman alussa "Con l'altre sue compagne" (tahti 203 ja koho).

Monteverdin ja myös muiden barokkisäveltäjien tiuhaan käyttämä rytminen ele on musiikin retoriikassa nimeltään *suspiratio*. Se koostuu tyypillisesti lyhyestä tauosta ja kolmesta sitä seuraavasta tavusta, jotka johtavat painolliselle tavulle. Elävässä puhumisessa olennainen on nimenomaan tuo tauko ja sitä edeltävä, ehkä hallitsemattomasti kiskaistu hengitys joskus odottamattomassa kohdassa puhumisen virtaa. Hallittu, levollinen hengitys käytännössä tuhoaa tämän eleen, samoin hengityksen jättäminen pois vaikkapa siksi, että laulajan ei tuossa kohdassa tarvitse hengittää. Illuusio kiihtyneisyydestä, hapen puutteesta, hätääntyneisyydestä on kuitenkin tarpeen, jotta ele olisi ymmärrettävä. Näin esimerkiksi kohdissa (viiva edustaa taukoa ja sillä tapahtuvaa hengitystä) "Ed ecco–immantinente" (tahti 210[888]), "–e ne suoi lumi" (tahti 212), "–le fummo intorno" (tahti 215), "–e co'possenti" (tahti 218), ja "–e tè chiamando" (tahti 222). Samantyyppisiä eleitä on myös muissa kohdissa, vaikka *suspiration* tunnusmerkkinä oleva tauko puuttuisikin, esimerkiksi kohdissa "–angue insidioso" (tahti 207), "–con velenoso" (tahti 209) ja "–Con l'onda fresca" (tahdit 217–218). Näissä kohdissa minun on päätettävä, haluanko hengittää niissä, vaikka taukoa ei olekaan.

Tärkeä puhumisen luonnetta ja tempon kokemusta määrittävä tekijä on painollisten tavujen tiheys. Laulajan kokemuksessa tämä painotusten tihentyminen tai harventuminen ja sen mukanaan tuoma puhumisen nopeus tai hitaus on itsestään selvä

888 Tässä kyseessä on jonkinlainen *suspiration* pidentymä: tauon jälkeen liikkeelle lähteviä, painolliselle tavulle johtavia lyhyitä nuotteja onkin kolmen sijaan seitsemän.

ilmiö. Hän aistii itsessään levollisuuden tai kiireen puhumisessa, tyynen äänteissä lepäämisen ja äänteiden kiihkeän purkautumisen ulos.

Halusin kuitenkin selvittää myös, olisiko tämä laulajalle itsestään selvästi kokemuksessa oleva puhumisen tiheys tai harvuus määriteltävissä pelkästään partituuria katsomalla. Jaoin Messaggieran kertomuksen Euridicen kuolemasta kuuteen jaksoon seuraavasti:

1 (tilanne)
In un fiorito prato Con l 'altre sue compagne
Giva cogliendo fiori Per farne una ghirlanda a le sue chiome

2 (käärme)
Quand'angue insidioso Ch'era fra l'erbe ascoso
Le punse un piè con velenoso dente

3 (vaikutukset Euridiceen)
Ed ecco immantinente Scolorirsi il bel viso
e nei suoi lumi sparir quei lampi ond'ella al sol fea scorno.

4 (Euridicen ystävien toiminta)
Allor, noi tutte sbigottite e meste Le fummo intorno, richiamar tentando
Gli spirti in lei smarriti Con l'onda fresca e con possenti carmi;
Ma nulla valse, ahi lassa.

5 (Euridicen kuolema)
Ch'ella i languidi lumi alquanto aprendo, E te chiamando Orfeo
Dopo un grave sospiro Spirò fra queste braccia

6 (sanansaattajan reaktio tapahtuneeseen)
ed io rimasi pieno il cor di pietade e di spavento.

Laskin koko katkelmassa olevat tavut, painolliset tavut sekä *tactukset* ja selvittelin niiden lukumäärien suhteita.[889] Jätin ensin *tactusten* lukumäärän huomioimatta ja havaitsin painollisten ja painottomien tavujen suhteen olevan varsin samanlainen jaksosta toiseen: painollisia tavuja oli hiukan alle kolmasosa kaikista tavuista. Tämä on ehkä yleinenkin italiankielisen puhumisen piirre: sanat ovat ilmeisesti keskimäärin kolmen tavun mittaisia ja kussakin niistä on yksi painollinen tavu. Toki on myös täysin painottomia tavuja, mikä siirtänee sanojen keskimääräistä pituutta kahden tavun suuntaan. Laulajan kannalta tämä ei kielen laatuna sinänsä kuitenkaan ole erityisen kiinnostavaa. Laulajan työskentelyssä tekstin kanssa merkityksellistä ei olekaan se, miten asiat keskimäärin tai yleensä italian kielessä ovat, vaan ainoastaan se, miten ne juuri tässä, työstettävänä olevassa, säveltäjän kirjoittamassa laulettavassa puheessa ovat.[890]

889 Laskin kaikki tavut, myös ne, jotka Monteverdi on sitonut yhteen, yhdelle nuotille (esim. *punse–un* tai *scolorirsi–il*).
890 Tutustuminen italiankielen painollisuutta ja painottomuutta käsitteleviin lähteisiin ja niiden annin asettaminen laulavan puhumisen kontekstiin jää tulevan tutkimuksen tehtäväksi.

Selvitin siis, kuinka paljon tavuja (sekä painollisia että painottomia), ja myös erityisesti, kuinka paljon nimenomaan painollisia tavuja tulee puhutuksi tietyssä ajassa, jos tempo säilyy samana – mikä on painollisten tavujen tapahtumisen tiheys. Kysymys on käytännössä siitä, kuinka nopeaksi puhuminen koetaan. Painollisten tavujen suhteellinen tiheys säilyy – kuten edellä totesin – suunnilleen samana. Sen sijaan puhumisen nopeus ja sen myötä painollisten tavujen tapahtuminen absoluuttisessa ajassa vaihtelee.

Odotetusti eniten tavuja (ja samalla tietysti myös painollisia tavuja) suhteessa *tactukseen* tapahtuu jaksossa 4 (”Allor noi”, tahdit 214–220), jossa Euridicen ystävät yrittävät kaikkensa saadakseen neidon virkoamaan. Puhumisen kiireisyys ja hätääntyneisyys on ilmeistä. Kokemuksen kannalta yllättävää on kuitenkin se, että myös jaksossa 2 (”Quand’angue”, tahdit 207–209) puhuminen on painollisten tavujen tiheyden mittaamisen perusteella erittäin nopeaa. Olisiko siis niin, että laulaja ei kokemuksessa tavoittaisi jotakin sellaista, mikä partituuria tutkimalla ja tavuja laskemalla selviäisi? Ehkä puhumisen kiihkeys ei olisikaan kiinni pelkästään tavujen tapahtumisen tiheydestä? Ehkä nopea puhuminen ei automaattisesti tuottaisikaan tiheyden vaikutelmaa?

Tässä kohtaa näin vaikuttaisi olevan. Tosin näissä kahdessa jaksossa painollisten tavujen tiheys toteutuu hiukan eri tavalla. Kun jaksossa 2 on vielä varsin paljon pitkiä ääniä, joita seuraa erittäin nopeiden, lyhyiden äänien ryöpsähdyksiä, jaksossa 4 pitkät äänet ovat huomattavasti harvemmassa, erityisesti kohdasta ”Le fummo intorno” (tahti 216) eteenpäin.

Puhumisen nopeuden lisäksi kokemuksessa on kuitenkin mukana aina myös monia muita tekijöitä, jotka voivat tuottaa hätääntyneisyyden vaikutelman. Jaksossa 2 (”Quand’angue”) continuo pysyttelee pääasiassa e-pohjaisten sointujen tuntumassa, jossakin määrin paikallaan, mikä tuottaa tietynlaisen pysähtyneisyyden vaikutelman. Jaksossa 4 (”Allor noi”) harmonia sen sijaan liikkuu moniin erilaisiin suuntiin, eikä ajoittain tunnu olevan lainkaan selvää, minne tässä loppujen lopuksi päädytään. Lisäksi continuon soittamisen tapa – joka hyvinkin saattaa tukea hitauden ja paikallaan pysymisen vaikutelmaa jaksossa 2 ja vastaavasti tiettyä hätääntyneisyyttä ja poukkoilevuutta jaksossa 4 – ei partituurista käy ilmi. Edelleen jakson 4 moninaiset, nopeina aika-arvoina toteutuvat, paikoin äkilliset melodiset käänteet korostavat hädän ja kiireen tuntua. Keskittyminen yhden, vaikkapa painollisuuden ja painottomuuden kaltaisen osatekijän tutkimiseen ei siis välttämättä tuo juurikaan esittäjän kannalta kiinnostavaa tietoa. Sen sijaan kokonaisuus monine eri osatekijöineen ja sen tapahtuminen esittäjän yksittäisessä kokemuksessa ratkaisee.

Tekstiä voi puhua säveltäjän kirjoittamassa rytmissä monella eri tavalla. Keskityttäessä rytmien tuottamiseen musiikin notaation avulla kirjoitetulla tavalla puhumisesta tulee helposti monotonista. Mieleen muistuvat säveltapailutuntien nuottiviivattomalle paperille kirjoitetut rytmit, joita jankattiin ulos suusta monotonisesti. Erityisesti pitkät aika-arvot saattavat jäädä makaamaan paikalleen kuolleina varsinkin, jos en luo niille jonkinlaista liikettä tuottavaa vastavoimaa (käden liikkeet, napsautukset jne.) ja jos puhumista kantava ääni muuttuu pelkäksi ääneksi vailla merkitystä – jos alan ”soittaa” ääntäni vokaalilla. Pysytteleminen pelkästään puhumisen rytmin parissa on mahdotonta, sillä puheääni on aina jollakin säveltasolla. Ei myöskään ole mitään syytä pitää

sitä väkivalloin yhdellä ja samalla säveltasolla tai lähellä sitä. Päästän ääneni liikkumaan ylös- ja alaspäin puhumisen vaatimalla tavalla. Samalla alan kiinnittää huomiota säveltäjän partituuriin merkitsemiin säveltasoihin.

8.5 Puhumisen melodia

Käyttämässäni *Orfeon* editiossa nuottikuva selkeine nuotteineen ja taukoineen sekä tahtinumeroineen on täysin moderni.[891] Erityisesti yhtä aikaa tapahtuvien sävelten sijoittaminen kohdakkain (toisin kuin 1600-luvun partituureissa) helpottaa lukemista. Edition tekijä on lisännyt partituuriin äärimmäisen vähän mitään – lähinnä muutamia tilapäisiä etumerkkejä suluissa (sekä tavallisissa että hakasuluissa[892]), joiden tarkoituksena on joko estää mahdollinen väärinkäsitys tai ehdottaa jotakin mahdollista ratkaisua. Hän kommentoi joitakin korjaamiaan alkuperäisen edition virheitä. Lisäksi sivun alalaidassa on tekstin englanninnos. Continuorealisaatiota ei ole.

Partituurin antama yleiskuva laulustemmassa käytetyistä säveltasoista on vähäeleinen: Messaggieran ääni liikkuu varsin suppealla alalla, c^1:n ja e^2:n välisellä alueella. Ääni lepää mezzosopraanonkin kannalta[893] varsin matalalla, noin yksiviivaisen a:n tasolla tai sen alapuolella lähes kaksi kolmasosaa ajasta. D ja a ovat keskeisiä säveliä tässä enimmäkseen d-säveleen nojautuvassa katkelmassa. Kaksiviivainen c ylitetään satunnaisesti, vain neljässä kohdassa. Näistä ylityksistä ensimmäiset kolme ovat yksittäisiä d^2-säveliä, mutta viimeisessä – jossa Euridice huutaa Orfeon nimeä kahdesti – pysytellään kaksiviivaisen c:n yläpuolella peräti neljän nuotin ajan. Katkelman korkein sävel, e^2 tapahtuu Euridicen huutaessa Orfeoa toisen kerran viimeisillä voimillaan (tahti 223). Huuto romahtaa äkillisesti tavattoman sekstin alaspäin, *saltus duriusculus*.[894] Voi kuulla Euridicen voimien loppuvan.

En kuitenkaan vielä tartu tarkkoihin säveltasoihin – tai anna niiden tarttua minuun ja tuoda mukanaan kaikkea laulamiseen liittyvää – vaan pysyttelen vielä puhumisessa, hetkestä toiseen muuntuvien säveltasojen maailmassa. Puhun kirjoitettuja rytmejä ja niihin liittyviä säveltasoja. Puhuessani huolehdin siitä, että säveltasot, erityisesti pitkäkestoiset, eivät jää aloitustasolleen liikkumattomiksi, lauletuiksi ääniksi. Puhutut säveltasot ovat korkeita tai matalia tai siltä väliltä. Pitkillä sävelillä tapahtuu lievä säveltason lasku, sillä ankara pysytteleminen täsmälleen samalla säveltasolla heikentäisi puheenomaisuuden vaikutelmaa. Seuraan pienimpiäkin muutoksia säveltasossa teks-

891 Monteverdi 1993a.

892 Tavallisten ja hakasulkujen – jotka ovat huomattavasti tavallisia harvinaisempia Bartlettin editiossa – valitsemisen logiikka Bartlettin editiossa ei ole avautunut minulle. Sulkujen avulla saatetaan ikään kuin todeta painokkaasti, että nuottikuva on tällä kohdin syytä ottaa vakavasti – laulettava tai soitettava tietty sävel, vaikka oman aikamme musiikin eleisiin tottunut korvamme ehkä saattaisi tarjota jotakin toista ratkaisua. Useimmissa tapauksissa on kyse kahden tahtiviivan välissä tapahtuvista siirtymistä ja etumerkin vaikutusalueesta (esimerkiksi Messaggieran puheen tahdissa 220, jossa tahdin alussa oleva fis on syytä palauttaa tahdin lopussa f-säveleksi). Bartlett ikään kuin muistuttaa siitä, että Monteverdin aikana tilapäinen etumerkki vaikutti periaatteessa vain siihen nuottiin, jonka edessä se oli. Sulkujen käyttämisen ohella Bartlett kirjoittaa ehdotuksia tilapäisistä etumerkeistä nuottiviivaston päälle, esimerkiksi Messaggieran ensimmäisissä huudahduksissa, tahdissa 165.

893 Sopraanolle Messaggieran rooli saattaisi olla monin paikoin epämukavan matala. Toki tämäkin riippuu valitusta viritystasosta. Ero vaikkapa kolmen eri viritystason (415, 440, 465) välillä on kehollisena kokemuksena valtava. Olen edellä, luvussa 4.2.6 kuvannut eri viritystasoissa laulamisen kokemusta.

894 Christoph Bernhard (ks. Bartel 1992, 250–251) sallii jo sekstihypyn alaspäin esimerkiksi e:stä gis:ään – tiettynä retorisena figuurina, poikkeamana korrektina kontrapunktista – mutta Monteverdin aikana se oli ilmeinen sääntöjen rikkomus, jolle ei *prima pratican* sääntöjen puolustajilla riittänyt ymmärrystä.

tiä deklamoivalla äänelläni. Niinpä otan huomioon esimerkiksi nousevan suuren puolisävelaskelen ”ghirlanda”-sanan (tahti 206) keskimmäisellä tavulla (”-lan-”), joka tulee selkeästi esiin tämän pienen säveltason nousun lisäksi myös siksi, että se on kestoltaan sitä ympäröiviä tavuja pitempi.

Monessa kohdassa ääni pysyttelee paikallaan toistaen yhtä ja samaa säveltä kuin välttäen painotusten ja muun elävän puhumisen mukanaan tuomia säveltason muutoksia. Näin esimerkiksi aivan puheen alussa (”In un fiorito prato Con l’altre sue compagne”, tahdit 201–204) ja käärmeenpureman jälkeen (”Ed ecco immantinente Scolorirsi”, 210–211) sekä aivan lopussa, kun Messaggiera jähmettyy paikoilleen (”ed io rimasi”, tahdit 226–227). Miksi ja missä tilanteessa ihminen puhuu näin? Haravoin läpi elämäni aikana kuulemani puhumisen massaa ja etsin tällaista puhumisen tapaa. Joku ei ehkä halua, että muut kuulevat hänen puhuvan ja siksi hän ikään kuin välttää painotuksia, jotka voisivat tehdä puhumisesta selkeästi ymmärrettävää. Hän saattaa ehkä pelätä, mitä hänen puhumisensa saa aikaan kuulijoissa, ja siksi puhuu varovaisesti. Ehkäpä hän aloittaa puhumisen hiljaa, jotta kuulijat kerääntyisivät oikein lähelle häntä, korvan juureen. Joku toinen hiljaa ja tasaisesti puhuva pitää kuulijoita jännityksessä tarinaa kertoessaan. Keho on jännittynyt eikä säveltaso jousta puhumisen mutkien ja äkkikäännösten mukaan. Joku ehkäpä on jäänyt voimattomana valuttamaan sanoja ulos suustaan, eikä säveltaso siksi lainkaan vaihtele.

Entä säveltason muutokset puheessa? Mitä ne tekevät puhujalle?[895] Millaista on korkealta tai matalalta puhuminen, millaisia vähittäiset tai äkilliset muutokset säveltasossa? Entä miten puhuja kokee pienen hypyn johonkin suuntaan, miten suuren?

Messaggieran puheessa, tässä katkelmassa, on yhtäältä vähitellen tapahtuvia liikkeitä, toisaalta paikallisia, yksittäisiä liikkeitä. Laajemmat liikkeet ovat eräänlaisia suuntautumisia, tendenssejä ylös- tai alaspäin. Paikalliset liikkeet ovat yksittäisiä askelia tai hyppyjä.

Esimerkiksi katkelman alussa puhuminen lähtee liikkeelle varsin matalalta, ja siitä suunta on vähitellen ylöspäin. Messaggiera aloittaa d-mollisoinnun terssiltä, f-säveleltä ja siirtyy seuraavaa repliikkiä varten a-säveleen. Kun tullaan käärmeen puremaan, siirrytään jo c-säveleen, ja myös continuo siirtyy kokoaskelen ylöspäin ”insidioso”-sanalla pysyteltyään siihen asti lähes paikallaan. Tämä siirtymä d-mollimaailmasta e-mollimaailmaan[896] on mullistava kokemus. Tähän hitaaseen nousuun liittyy se, että samalla puhumisen eleet, esimerkiksi edellä kuvaamani rytmiset eleet (”Giva cogliendo” tahdeissa 204–205 ja ”Quand angue insidioso”, tahdissa 207), vähitellen kiihtyvät.

Toinen hidas nousu tapahtuu kohdassa, jossa Messaggiera kertoo Euridicen viimeisestä yrityksestä takertua elämään (”ch’ella i languidi lumi alquanto aprendo”, tahdit 220–222) ja lopuksi huutaa Orfeoa (tahdeissa 222–223). Tässä sekä continuo että lauluääni nousevat vähitellen ylöspäin, sitkeästi mutta vastahakoisesti kuin työntäen isoa

895 Aion edelleen pysyä puhujan/laulajan kokemuksessa, vaikka toki tutkimuksia puhekorkeuden säätelystä ja muista siihen liittyvistä erilaisin mittarein lähestyttävistä osa-alueista esimerkiksi fysiologian tai akustiikan näkökulmasta on olemassa. Tässä mittarina on ihmisen oma kehollinen kokemus omasta puhumisestaan ja laulamisestaan.

896 Artusin mukaan ainoa mahdollinen moodin vaihdos saattoi tapahtua yhteen ja samaan *finalikseen* liittyvän autenttisen ja plagaalin moodin (esimerkiksi 1. ja 2. moodi) välillä. Moodin vaihtaminen kesken kappaleen siten, että *finalis* siirtyi, sen sijaan ei ollut sallittua. (Ks. Palisca 1994, 75.) Kuulijan kokemus tällaisesta siirtymästä onkin 1600-luvun alussa saattanut olla järisyttävä, sillä vastaavanlainen ei aiemmin ainakaan sääntöjen mukaan sävelletyn musiikin puitteissa ollut mahdollista.

kiveä jyrkkää mäkeä ylöspäin. Mäen päälle päästyä, kivi putoaa alas toisella puolella olevalta jyrkänteeltä. Euridicen viimeinen ”Orfeo”-huudahdus romahtaa dramaattisesti pienen sekstin alaspäin.[897]

Pitkä liike alaspäin tapahtuu käärmeenpureman jälkeen. Melodia laskee b-säveleltä vähitellen alaspäin, ja palaa lopulta takaisin d-sävelelle. Toinen alaspäinen tendenssi löytyy puheen lopusta, tahdista 224 lähtien. Tässä ei varsinaisesti ole kysymys johdonmukaisesta liikkeestä tiettyyn suuntaan kuten edellä tarkastelluissa jaksoissa vaan periksi antamisen ja luopumisen eleestä. Toinen esimerkki tällaisesta eleestä on melodian putoaminen samaan suuntaan continuon kanssa Euridicen kuollessa kohdassa ”Spirò fra queste braccia” (tahti 225), laulamisen ja soittamisen odottamaton katkeaminen (retoriikassa *abruptio*) sekä sitä seuraava hiljaisuus (*homoioteleuton*-tyyppinen *aposiopesis*).[898]

Vähitellen tapahtuvien liikkeiden lisäksi puhuminen on täynnä pieniä yksittäisiä, pienempiä tai suurempia liikkeitä, joista jotkut ovat huomaamattomia ja toiset taas hyvinkin selkeitä. Monien yksittäisten liikkeiden kohdalla tärkeäksi tulee puhumisen eleiden lisäksi myös se ympäristö, missä puhuminen tapahtuu eli lähinnä suhde continuoon. Koska tässä keskityn toistaiseksi vielä pelkkään puhumiseen – vaiheeseen, jossa laulaja vasta vähitellen siirtyy kohti määrättyjä säveltasoja – pidän toistaiseksi continuon jossakin määrin tarkastelujeni ulkopuolella.

Puhumisessa huomattavia ovat suuret hypyt joko ylös- tai alaspäin. Myös suppeammat hypyt voivat tuntua merkittäviltä, jos ne erottuvat selkeästi muusta puhumisesta vaikkapa rytmisten seikkojen takia. Niinpä esimerkiksi jo edellä tarkasteltu ”Quand’angue” terssihyppyineen ylöspäin c-säveleen on yllättävä sen jälkeen, kun puhuminen on katkelman alusta lähtien kuitenkin varsin tasaisesti ja yllätyksettömästi kohonnut ylöspäin. Odottamattomaksi siirtymän tekee muun muassa synkoopin tuottama siirtymä painollisen tavun paikassa. Erityisen kohdasta tekee kuitenkin harmonia – jota tosin ei ollut tarkoitus käsitellä tässä. Hyppy basson kanssa dissonoivalle septimille ja tuon valmistamattoman dissonanssin toistaminen kolmasti paiskaa sen vasten kuulijan korvia tyrmistyttävällä tavalla.

Myös käärmeen purema (”Le punse”, tahti 208), tähän mennessä Messaggieran kertomuksen korkein sävel, pistää esiin puhumisen virrasta – myös erityisen harmonisen eleen takia: melodia ja basso hyppäävät eri suuntiin ja päätyvät valmistamattomalle, dissonoivalle kvartille. Sanojen puhuminen vakuuttavasti ilman, että säveltaso nousee ”pun”-tavulle, on käytännössä mahdotonta tai ainakin lähes mahdotonta. Sanan alun soinniton p-klusiili kerää paineen suun sisään, keho nojaa tiukasti alas lantionpohjaan, ja tuon jännitteen laukeaminen paukauttaa u-vokaalin auki. Kokemus on lähes väkivaltainen. P-klusiilin ohittaminen kevyesti, vailla sitä edeltävää paineen ja sitä seuraavaa laukeamisen tuntua, tekee puremasta hampaattoman.[899]

897 Alaspäisestä pienestä sekstistä retorisena figuurina ks. edellä alaviite 894.

898 Tarkastelen hiljaisuutta retorisena figuurina lähemmin luvussa 9.3, jossa kuvaan laulajan erilaisia hengittämisen tapoja.

899 Täysin toisen ajan ja paikan musiikin laulamisesta vuonna 1755 kirjoittanut Jean-Antoine Bérard (1972) painottaa konsonanttien kaksintamisen (tai niiden ääntämisen tehostamisen) merkitystä erityisesti puheessa täynnä vihaa, jossa äänteet olisi tuotettava erittäin kovina ja synkkinä (”…avec beaucoup de dureté et obscurité…”). Lullyn *Armide*-ooppperasta (1669) ottamassaan esimerkissä hän on merkinnyt kaksinnettavat konsonantit tekstin yläpuolelle, mutta tässä

Puheen loppupuolella on kaksi suurta pudotusta alaspäin – korrektissa äänenkuljetuksessa kyseenalaisia alaspäisiä sekstihyppyjä – ensin Messaggieran kauhistellessa Euridicen elvyttämisyritysten toivottomuutta (”ahi lassa”, tahdit 219–220) ja jonkin verran myöhemmin Euridicen ”Orfeo”-huudon keskeytyessä voimien hiipumiseen (”Orfeo”, tahti 223). Puhuttuina nuo painottomat lopputavut hiipuvat lähes elottomiksi ja soinnittomiksi, ehkä siksi, että voimat ovat menneet edellä olevaan. Kaiken kiihtymyksen jälkeen keuhkoissa ei enää ole edes ilmaa, jolla saada äänihuulet liikkeeseen. Siitä kertovat myös tauot mainittujen putoamisten jälkeen: hengittäminen tässä on todella tarpeen, ja siihen myös tarjoutuu mahdollisuus.

Edellä kuvatunlaisten dramaattisten liikkeiden lisäksi myös pienet askeleet saattavat olla merkittäviä. Kokosävelaskel voi olla laulajalle iso siirtymä erityisesti joissakin kohdissa ääntä (muun muassa rekisterinvaihdosten kohdalla tai siirryttäessä tietoisesti puhtaaseen rintaääneen). Messaggieran osuutta laulaen puhuttaessa edellä kuvatulla tavalla – säveltasoja seuraillen mutta ei tarkkoihin säveltasoihin tähdäten – nuotinnettu kokosävelaskel ohjaa laulajaa muuttamaan puhekorkeuttaan vain jonkin verran. Kokosävel merkitsee puhemelodian pientä taipumista ylös- tai alaspäin, esimerkiksi painokkaan tavun esiintuomiseksi. Myös suuren tai jopa pienen puolisävelaskelen siirtymät – joista jälkimmäiset laulettuina saattavat olla erityisen merkittäviä – kuitenkin tapahtuvat elävässä puhumisessa. Nämä pienetkin siirtymät tekevät puhumisesta kuitenkin elävää, rohkeaakin verrattuna monotoniseen, samalla säveltasolla pysyvään puhumiseen.

merkitsen ne kahtena, lihavoituna konsonanttina: ”Plus on **cc**onnoît **ll**’amour, & p**ll**us on **ll**e **dd**étes**tt**e: Dét**rr**uisons **ss**on **pp**ouvoir **ff**uneste. **Rr**om**pp**ons ses **nn**œuds, dé**cc**hirons **ss**on **bb**andeau, B**rr**ulons **ss**es t**rr**aits, é**tt**eignons son **ff**lambeau.” Myös hellässä puheessa konsonanttien kaksintaminen on tarpeen, tosin suloisesti ja selkeästi. Esimerkki Amourin puheesta Psychélle: ”J’ép**rr**ouve **cc**omme vous un embarras e**xxtt**rême, **Dd**e quelle **vv**ive a**rr**deur **nn**e **ff**us-je pas tou**cc**hé? Que de **cc**hoses à dire? & **cc**epen**dd**ant, Psy**cc**hé, **Cc**epen**dd**ant, **jj**e ne puis **qq**ue dire, je **vv**ous aime.” (Bérard 1972, 96–97.)

9 Elävä puhumiseni muuttuu laulamiseksi

Olen tähän saakka pyrkinyt rajaamaan tarkasteluni puhumiseen. Se on onnistunut vain vaivoin, sillä laulettavaksi tarkoitetun tekstin puhumiseen tulee väkisinkin mukaan myös muuta, musiikkiin liittyvää. Kun nyt siirryn tarkastelemaan laulamista, jo puhumisessa läsnä ollut tapahtumisen moninaisuus laajenee edelleen. Tarkastellessani puhumista tunsin tarkastelemani pysyvän edes joissakin rajoissa – tai ainakin jonkinlaisessa, puhumiseen rajautuvassa rajattomuudessa. Kun laulaminen tulee mukaan, samalla mukaan tulee kokonaisia musiikin maailmoja, joita tarkastelin luvuissa 4, 5 ja 6. Tiettyjen säveltasojen laulaminen tuo mukanaan muun muassa säveljärjestelmät, intervallit, moodit, *musica fictan*, kontrapunktin, viritysjärjestelmät, musiikin notaation lukemisen kysymykset, koristelemisen, lauluinstrumentin haasteet sekä musiikin ja retoriikan suhteet. Kun mainituissa luvuissa vielä pyrin tarkastelemaan näitä osa-alueita kokemuksesta erillisinä, aivan kuin ne jossakin olisivat olemassa sellaisina, nyt ne tapahtuvat kaikki yhtä aikaa laulajan kokemuksessani.

Tässä luvussa tarkoitukseni on pyrkiä ompelemaan yhdeksi kudelmaksi laulamisen kokemuksessa mukaan tulevaa. Keskityn hyvin pieneltä vaikuttaviin tapahtumisiin, jotka notaatiosta eivät välttämättä käy lainkaan ilmi. Kyseessä saattaa olla yksi hengitys, yksi ääni, muutama tavu, joiden tapahtuminen kehossa on kuitenkin omanlaisensa. Äärettömästä määrästä laulamisen tapahtumisia olen valinnut joitakin yksittäisiä hetkiä kuvauksen kohteiksi. Tarkastelun ei ole tarkoituskaan olla tyhjentävä vaan pikemminkin esimerkinomainen kuvaus siitä, miten maailma yhdessä tapauksessa tapahtuu elävän ihmisen kokemuksessa ja miten tämä musiikki voi olla yhdessä laulajassa jonakin tiettynä hetkenä. Vaikka edeltävässä lauseessakin ilmenevä Michel Henryn käsitys ihmisen ja maailman suhteesta on tekstiä kirjoittaessani ollut jatkuvasti mielessäni, se jää tässä luvussa näkymättömiin.

Lähden liikkeelle laulamisen kokemuksesta. Muu tulee mukaan siihen, jos se tuntuu mielekkäältä tuon kokemuksen kannalta. En siis pyri pakonomaisesti kirjoittamaan auki kaikkea, mitä laulaessa *voisi* tapahtua, kaikissa mahdollisissa tilanteissa, ja mitä kaikkea laulaja voisi kussakin tilanteessa ottaa huomioon. Artikuloiduksi ei myöskään tule kaikki se, mitä edellisissä luvuissa on musiikista, puhumisesta ja laulamisesta tullut esiin, vaikka se kaikki kokemuksen taustalla olisikin. Se ei olisi mahdollistakaan. En myöskään pyri kirjoittamaan auki sitä, mitä *pitäisi* tapahtua – miten tätä musiikkia tulisi esittää.

Sen sijaan kuvatuksi tulee jokin osa siitä, mitä yhdessä tietyssä tilanteessa yhden tietyn ihmisen kohdalla tapahtuu, kun hän työskentelee Monteverdin musiikin kanssa.

Kuvaamalla musiikin arkisen työstämisen hetkiä ikään kuin annan äänen sille musiikin tekijälle, jonka toiminta ei tule näkyväksi konserttilavan tai näyttämön lamppujen loisteessa ja josta ei ole puhetta menneisiin ja tuleviin menestyksen hetkiin keskittyneessä musiikkilehtikirjoittelussa. Kuvauksissani pinnalle tulevat ajoittain lauluäänen toimintaan liittyvät kysymykset, kun taas joissakin kohdissa tuntuu tarpeelliselta pysähtyä pohtimaan viritysjärjestelmää. Joskus tuntuu mielekkäältä keskittyä kontekstin kysymyksiin, ehkäpä Monteverdin kirjeessään kirjoittamiinsa laulamista koskeviin ajatuksiin. Ajoittain retoriikka, usein liittyneenä kontrapunktiin, vie huomioni.

Seuraan sitä prosessia, jossa puhumisesta siirrytään laulamiseen. Pyrin kuitenkin jatkuvasti pitämään mielessäni 1500- ja 1600-lukujen vaihteen säveltäjien ja muiden kirjoittajien ajatukset puhumisesta, laulamisesta ja mielen liikuttamisesta. Näin pyrin pitämään puhumisen etualalla, välttämään luiskahtamista laulaen tuotettujen kauniiden sävelten houkuttelevaan maailmaan.

9.1 Puhumisen ja laulamisen kokemus

Puhumisen ja laulamisen kokemus ovat hyvin etäällä toisistaan. Minun puhumiseni ja laulamiseni ovat siinä määrin kaksi eri asiaa, että laulaessani koen olevani eri ihminen verrattuna siihen, jona puhun. Kun pohditaan lukemattomia elämässä tapahtuvia puhumisen ja laulamisen tilanteita, joita noiden ääripäiden välistä löytyy, puhumisen ja laulamisen kategoriat kuitenkin hämärtyvät. Laulaminen saattaa alkaa lähestyä puhumista, kun laulamisen legatolinjaa muokataan sanojen puhumisen – muun muassa puhuttujen sanojen muotoilun ja äänensävyn – vaatimusten mukaan. Toisaalta puhuminen voi tapahtua legatossa, ehkä hiukan totuttua puhumisen säveltasoa korkeammalta, laulamista lähestyen.[900]

Puhun ystävien kanssa ruokapöydän ääressä, mieheni kanssa kesämökin pihalla, leipäkaupan myyjän kanssa kauppahallissa, palvelupisteen työntekijän kanssa Sibelius-Akatemiassa, talomme asukkaiden kanssa asunto-osakeyhtiön kokouksessa, opiskelijoille luennolla tai kurssilla, muiden tutkijoiden kanssa konferenssissa. Puhumiseni tapahtuu minussa aina tilanteen mukaan riippuen siitä, mitä haluan sanoa, kenen kanssa puhun, millainen mielentilani on, miten nukuin edellisen yön, mitä söin lounaaksi. Elävässä tilanteessa puhumiseen vaikuttavia tekijöitä on lukematon määrä. Voin eri tilanteissa valita täysin samoja sanoja, jotka ainutkertaisessa elävässä tilanteessa kuitenkin joka kerran merkityksellistyvät eri tavalla. Voin myös käyttää jonkun toisen juuri käyttämiä sanoja, jotka minulle merkitsevät kuitenkin jotakin muuta kuin tuolle toiselle.

Arkipuhumiseni nojaa elävään kehooni kevyesti, lähes huomaamattomasti, enkä tavallisesti tule ajatelleeksi ääni-instrumenttiani, sillä se ei yleensä tuota vaikeuksia.[901] Puhuessani ajatukseni muuntuvat ääneksi jotenkin itsestään, huomaamatta. Myös äänenvoimakkuus ja äänensävyt tuntuvat tapahtuvan useimmiten ilman, että tiedostan niitä. Minun on myös mahdollista tuottaa jotakin laulun tapaista myös tällä kevyellä,

900 Tällaista, nykyisin usein luonnottomaksi koettua puhumista kuulee muun muassa vanhoissa suomalaisissa elokuvissa. Esimerkiksi vuoden 2002 Euroviisuissa Tallinnassa toinen kuuluttajista, virolainen oopperalaulaja, mezzosopraano Annely Peebo, käytti varsinkin englantia puhuessaan ääntään lähes laulaen antaen melko oudon vaikutelman.

901 Lähinnä puheohjelmia radioon nauhoittaessani olen huomannut keskittyväni ääneeni, huolehtivani sisäänhengitysten äänettömyydestä ja minussa tapahtuvan puheen tauotuksista ja sävyistä.

huomaamattomalla otteella, äänellä, joka tuntuu asettuvan jonnekin pääni alueelle, ehkä poskipäille. Kehossani ei tunnu tapahtuvan mitään, sillä sen vastus on lähes olematon. Ääni tuota minkäänlaisia ongelmia.[902]

Jos koen tarvetta puhua voimakkaammalla äänellä, kehoni tulee mukaan puhumiseen. Ääneni alkaa levitä poskipäiltäni nieluuni ja edelleen alaspäin selkääni ja lantionpohjaani. Samalla säilytän tuntuman kasvoillani, päälaellani ja pään yläpuolella kuulemaani ääneen. Jos käytän puhumista musiikin työstämisen tapana, puhumisestani tulee sitkeää, linjakasta, soivaa, ja se kiinnittyy entistäkin tiukemmin kehooni. Ei enää ole täysin selvää, puhunko vielä vai laulanko jo.

Laulaminen on normaalia arkipuhumista huomattavasti tietoisempaa ja voimallisempaa työskentelyä, jossa koko keho liikkuu ja soi.[903] Laulaja saattaa laulamisessaan olla hyvinkin tietoinen tästä erosta ja myös siitä, miten se on läsnä tietyn työstettävänä olevan ohjelmiston laulamisessa. Toisaalta on mahdollista, että laulaja ajattelee puhumisen jonakin täysin muuna kuin laulamisen eikä oikeastaan pohdi näiden välisiä yhtäläisyyksiä tai eroja. Puhumisen ja puheäänen ottaminen huomioon tai peräti laulamisen muotoileminen puhumisen pohjalta saattaakin olla laulajalle vieras ajatus. Laulaja työskentelee laulajana, musiikin parissa, lauluäänellään, joka on vuosien työstämisen tuloksena muotoutunut tietynlaiseksi. Tämä lauluääni on se instrumentti, jota laulamisen kontekstissa käytetään, jollei säveltäjä erityisesti edellytä käytettävän puheääntä.

Laulamiseni alkaa jo aamulla, kun ensimmäisen kerran testaan ääntäni, kokeilen, miltä mumiseminen tänään tuntuu, tarkistan, missä kunnossa äänihuuleni tänään ovat. Monet laulajat tekevät tätä pitkin päivää ja erityisesti juuri ennen kuin olisi laulettava – tapa, joka on monien instrumentalistien mielestä omituinen, jollei suorastaan ärsyttävä. Laulamista on oikeastaan myös kaikki se äänetön toiminta, verryttely, venyttely ja hieronta, mitä teen hakiessani tuntumaa laulavaan kehooni. Jopa istuessani tietokoneen äärellä koen laulavani silloin, kun etsin tuntumaa lauluinstrumenttiini: pehmeästi leviävään ristiselkääni, avautuvaan rintakehääni, pitkäksi venyvään niskaani, laajana avautuvaan nieluuni. Kuuntelen jatkuvasti, mihin kehoni lauluinstrumenttina tänään asettuu – enkä oikeastaan voi sille mitään. Laulajana minun on äärimmäisen vaikeaa unohtaa laulamiseni. Instrumenttini on samalla kehoni, jona elän, ja monissa arkipäivän tilanteissa se muistuttaa minua laulamisesta.

Koko kehollani laulaessani nojaamiseni kehoon on painokasta ja sitkeää. Lauluääni ikään kuin vaatii kehoani avautumaan vapaasti mutta energisesti äärimmilleen. Keho tuntuu suurelta, leveältä, tilaan laajenevalta, ja sen painopiste tuntuu asettuvan sekä kehon alaosaan, lantionpohjaan asti, että jonnekin päälakeni yläpuolelle. Vaikka edelleen kuulen myös kevyessä laulamisessa kokemani äänen kasvoillani, tämä koko kehoni täyttävä ääni asettuu jonkinlaiseksi soivaksi ilmapatsaaksi sisääni, ja kuulen ja aistin sen joka puolella: sisäpuolella, ulkopuolella, ylhäällä, alhaalla, edessä, takana. Kehoni voima tuntuu valtavalta, mutta laulamisen sujuessa tuo voima kohdistuu äänihuuliin niin, että vahinkoa ei tapahdu. Voiman kokemus on yhtä aikaa elävä ja staattinen, liikku-

902 Äänihuulissa oleva turvotus tai tulehdus voi häiritä näinkin vähäenergistä äänentuottoa, jopa estää sen. Olen kaksi kertaa elämässäni ollut äänihuulten tulehtumisen takia täysin tai lähes äänetön, kuiskaamisen varassa. Se oli outo ja pelottava kokemus.

903 Tässä en siis tarkoita "lauleskelua", joka on energiatasoltaan lähellä puhetta, vaan laulamista isossa tilassa ja tuohon tilaan laajentuen.

va ja seisova. Tähän valtavaan elävään ilmapatsaaseen tukien voin laulaa hiljaa ja kovaa, nopeasti ja hitaasti, legatossa ja irrotellen, sekä tuottaa tekstiä selkeästi haluamallani tavalla. Ennen kaikkea voin antaa kehoni ja lihani puhua suoraan ulos maailmaan ilman, että puutun sen puhumiseen mitenkään. Ääneni on juuri sellainen kuin se on, vailla mitään ylimääräisiä kaunistuksia.

Toki minun olisi myös mahdollista ikään kuin nostaa ääneni ylös ja eteen, sijoittaa se sopivaan paikkaan ja houkutella se helisemään. Rakentamalla ääntäni ikään kuin ylhäältä alaspäin voisin muokata sitä haluamallani tavalla, taivuttaa a-vokaalejani hiukan enemmän o-vokaalin suuntaan tai värittää ääntäni muokkaamalla ääntöväylääni. Joutuisin ehkä huolehtimaan tavallista enemmän äänen tasalaatuisuudesta ja eri rekisterien toimivuudesta, ja ääneeni saattaisi tulla selkeästi havaittava, jopa häiritsevä vibrato. Minulla saattaisi olla vaikeuksia vokaalien selkeyden ja konsonanttien rapeuden kanssa. Kehoni toimisi instrumenttina, jonka toimintaa voisin erilaisin pikku toimenpitein kontrolloida ja säätää. Ääneni voisi olla jopa kaunis.[904]

Opiskeluvaiheessa kehon eri osat voivat tulla mukaan laulamiseen laulajan tahdosta riippumatta: selkä saattaa taipua notkolle, vatsanpeitteen lihakset saattavat osallistua laulamiseen liikaa, pää saattaa lähteä ajautumaan eteenpäin, kurkunpää saattaa nousta, leuka ja kieli jännittyä. Vähitellen laulaminen kuitenkin tasapainottuu siten, että kehon tekemä työ ei enää tunnu työltä samassa määrin. Laulamisen kokemus saattaa suuren osan aikaa olla jopa kevyt siitä huolimatta, että keho työskentelee voimakkaasti. Toki laulaja huomaa kehon väsymyksen laulamisen jälkeen – pitkän harjoituksen tai raskaan konsertin jälkeen usein vielä seuraavana päivänäkin. On kuin keho olisi vedetty mankelin läpi.

Lauluäänen tuottamisen ohella laulumusiikin työstäminen tai musiikin laulaminen on niinikään monenlaista. Toki täydellä äänellä laulaminen ja musiikin ja laulettavan tekstin juurruttaminen kehoon ääni ääneltä ja tavu tavulta on keskeinen osa harjoitusprosessia. Aina musiikin laulaminen ei kuitenkaan juurikaan kuulosta laulamiselta, ja se saattaa jopa olla täysin äänetöntä. Kun luen partituuria kahvikupin ääressä, kehoni lauleskelee hiljaa itsekseen katseeni edetessä partituurin riviltä toiselle. Aistin koko laulavan kehoni, joka puhuu laulun sanoja ja laulaa säveltäjän kirjoittamia säveltasoja ja aika-arvoja. Ääntäkään ei kuitenkaan kuulu. Kehoni, tavallisimmin ehkä pääni ja käteni saattavat kuitenkin liikahdella kuulumattoman musiikin tahdissa. Kuunteleminen on laulamista.

9.2 Laulamisen liike

Laulamista kuvaava tekstini etenee tällä sivulla lineaarisesti, vasemmalta oikealle, riviltä ja sivulta toiselle, alusta loppuun. Myös laulamista voidaan tarkastella lineaarisesti. Kappale alkaa nyt, ääni etenee tavulta ja säveleltä toiselle, musiikki kulkee vähitellen eteenpäin, kappale jatkuu vaikkapa seuraavat neljä minuuttia. Sen tapahtuminen siir-

904 1600-luvun loppupuolella vaikuttanut ranskalainen laulupedagogi Bénigne de Bacilly jakaa lauluäänet kahteen pääryhmään: kauniisiin (*belle voix*, ja myös alaryhmä *jolie voix*) ja hyviin ääniin (*bonne voix*). Tässä mainitsemani kauneus on juuri sitä, mistä ymmärrän Bacillyn puhuvan kauniiden äänten kohdalla – suloisesta, viihdyttävästä mutta asiantuntijoiden väheksymästä ja pian pitkästyttävästä lauluäänestä. (Bacilly 1974, 38–40.) Tosin mitään yhtenäistä käsitystä kauniista äänestä ei ole edes länsimaisen taidemusiikkikulttuurin piirissä.

tyy kohta kohdalta menneisyyteen. Sitten kappale loppuu, eikä sitä tässä hetkessä enää ole. Se tapahtuu ajassa.

Laulamisen kokemukseni ei kuitenkaan ole lineaarinen. Kun olen kerran antanut itselleni luvan ajatella laulamisen kokemustani Michel Henryn kanssa elävänä, ajattomana, nyt-hetkisenä läsnäolona, laulamisen ajatteleminen lineaarisena ei enää onnistu. Lineaarisuus merkitsee laulamisen ainutkertaisen kaiken yhtä aikaa tapahtumisen latistamista karuksi linjaksi, luurangoksi vailla lihaa, yksiulotteiseksi viivaksi vailla elämää. Heti kun elämä on läsnä laulamisessa – ja näin on aina, mikäli jotakin laulamisen tapaista ei tuoteta esimerkiksi elektronisesti – nyt-hetkessä tapahtuminen tihenee äärettömältä tuntuvaksi. Minkä tahansa asian poimiminen esiin tuosta tiheydestä merkitsee muiden asioiden jättämistä sivuun. Siksi laulamisen kokemuksen kuvaus – kuten mikä tahansa elävän tapahtumisen kuvaus – ei koskaan voi olla tyhjentävä.

Seuraavat luvut ovat jonkinlaisia fragmentteja, joissa olen pyrkinyt rajaamaan kokemuksen runsautta ja tiheyttä edes jollakin tavalla ja sanallistamaan joitakin rajattuja tapahtumia. Laulajan kokemuksessa tällainen keskittyminen yhteen fragmenttiin on jossakin määrin mahdollista esimerkiksi harjoitus- tai opetustilanteessa. Rajaaminen tai keskittyminen merkitsee kokemuksen runsauden keinotekoista, hetkellistä sulkemista ulos ja huomion kiinnittämistä johonkin yksityiskohtaan – joka ei tästä rajaamisesta huolimatta koskaan ole irrallaan kokemuksen suurelta osin tiedostamattomasta kokonaisuudesta.

Laulaja saattaa ulospäin näyttää lähes liikkumattomalta. Suu toki liikkuu ja silmät katsovat, mutta muu, ulospäin näkyvä liike on usein erittäin vähäistä. Laulamisen pysähtyneisyys tai liikkumattomuus on kuitenkin pysähtynyttä tai liikkumatonta vain ulkoapäin tarkasteltaessa. Laulamisen sisäinen liike sen sijaan on täynnä tapahtumista. Laulaja elääkin kokonaisvaltaisessa hengittämisen, äänen tuottamisen, resonanssin etsimisen ja artikuloimisen liikkeessä. Äänen aloittaminen on liike, jokaisen yksittäisen äänteen muotoileminen artikulaatioelimillä on liike, painotukset, crescendot, diminuendot, kiihdytykset ja hidastukset ovat liikettä. Liike voi olla hidasta, nopeaa, vähittäistä, äkillistä, kiihtyvää, hidastuvaa, tahmeaa, sulavaa. Joskus liike hetkellisesti pysähtyy. Tuntuma laulavan kehon tapahtumiseen on dynaaminen.

Puhumisen ja liikkeen yhteyttä tutki 1500-luvulla antiikin Kreikan tutkija Girolamo Mei, joka toimi jonkinlaisena Bardin *cameratan* etäjäsenenä Roomasta käsin. Mein kuvaus eri korkuisten ja eri voimalla puhuttujen tavujen herättämistä vaikutelmista on täynnä liikettä: impulssia, työntämistä, voimaa, nopeutta, haavoittamista, iskua, lävistämistä, hengityksen painoa. Hän myös toteaa, että puhuttujen tavujen korkeus tai mataluus on lähtöisin erilaisista hengityksen liikkeen laaduista ja että kuulija aistii ne niiden lähtökohtana olevien laatujen mukaisesti. Laulaja tuottaa Mein mukaan korkeampia tai matalampia ääniä aiheuttamalla enemmän tai vähemmän painetta ääntöelimistöönsä. Näin hän säätelee instrumenttinsa ääntä, mutta myös tavoittaa kuulijan värähtelevän ilman välityksellä ja näin koskettelee tämän sielun kieliä.[905]

905 Ks. Palisca 1985, 349–355. Puhumisen kuvaukset löytyvät Mein 1540-luvulla kirjoittamasta mutta julkaisemattomaksi jääneestä traktaatista *Della compositura delle parole* (Palisca 1985, 348). Puheen ja musiikin ihmisessä aiheuttamia liikkeitä ja affekteja tutkivat 1500-luvun Italiassa mm. Marsilio Ficino (1489), Lorenzo Giacomini (1584) ja Francesco Buonamici (1597), (ks. Hanning 1980, 21–41).

Claude Palisca on tulkinnut Mein ajatuksia puhuttujen tavujen vaikutuksesta kuulijaan. Paliscan tulkinnan mukaan sanat joutuvat kulkemaan ensin mielen kautta, ne täytyy ymmärtää. Runoilijan tuottaman sanallisen viestin lisäksi puhumisessa ja laulamisessa on kuitenkin myös toisenlaista, sanatonta, suoraa emootioiden viestintää. Sanat lävistävät mielen, mutta tämä sanaton viesti siirtyy suoraan puhujan tai laulajan hengityksestä kuulijan korvaan ja vaikuttaa tämän sieluun.[906]

Itse olisin kuitenkin – Henryn kanssa ajatellen – toisella kannalla. Kuulijan ei tarvitse ymmärtää sanoja – ei ensin eikä ehkä lainkaan – eivätkä ne myöskään ensin tule ymmärretyiksi. Puhuttu tai laulettu tuo läsnäolevaksi puhujan tai laulajan elävän kehon tapahtumista, joka puhumista tai laulamista kuuntelevan kuulijan kehossa puolestaan tapahtuu omalla tavallaan. Mahdollinen sanojen merkityksen jäsentyminen tapahtuu vasta tämän jälkeen – kun puhe- tai lauluääni on jo tullut kuulijan kehoon ja tapahtunut tälle. Laulajan kokemuksessa työskentely tekstin merkitysten kanssa jo ennen ensimmäisen äänen laulamistakaan on kuitenkin keskeistä.

9.3 Hengittämisen merkityksellistyminen

Hengittämisessä on kysymys ilmasta, jonkinlaisesta ei-mistään, näkymättömästä ja kuulumattomasta, joka laulamisessa ilmenee äänen puuttumisena, hiljaisuutena tai jopa tyhjyytenä. Tauon, jolla hiljaisuutta musiikissa yleensä merkitään, Ludwig Finscher määrittelee musiikkikappaleen alussa, keskellä tai lopussa olevaksi mitatuksi ajanjaksoksi ilman soinnillista täytettä.[907] Myös Richard Rastall lähestyy taukoa puuttumisen käsitteen kautta: Tauko on notaation merkki, joka viittaa soivan nuotin tai soivien nuottien puuttumiseen. Hän tosin huomauttaa myös, että tauko ei välttämättä merkitse hiljaisuutta eikä hiljaisuutta musiikissa välttämättä tarvitse merkitä tauoilla. Laulajilla hengittäminen tuottaa hiljaisuuden, jota ei välttämättä ole merkitty tauoilla.[908] Nämä määritelmät lähestyvät taukoa joko partituurin katsojan tai musiikin kuuntelijan näkökulmasta, ei musiikkia tekevän laulajan tai muusikon olokulmasta.

Ihminen ei useinkaan kiinnitä huomiota hengittämiseensä. Se vain tapahtuu. Vaikka ihminen nukahtaisi tai jopa menettäisi tajuntansa, hengitys yleensä jatkuu. Hänen ei siis tarvitse keskittyä jokaiseen hengitykseensä, jotta säilyisi hengissä. Tietoiseksi hengittämisestään ihminen tulee, jos se joskus syystä tai toisesta vaikeutuu, vaikkapa ankaran flunssan aikana, kiskaistessa jotakin ”väärään kurkkuun” tai jos huomio muuten kiinnittyy hengittämisen tarpeellisuuteen, esimerkiksi sukellettaessa. Ihminen voi myös harrastaa jotakin sellaista lajia, esimerkiksi joogaa tai laulamista, jossa tietoisuus hengittämisestä ja tietynlaiset hengittämisen tekniikat tulevat tärkeiksi.

Barokkimusiikkia laulaessaan laulaja hengittää – hengityksen elämää ylläpitävän primaarifunktion ohella – ainakin kahdesta syystä. Yhtäältä laulajan on ajoittain pakko saada lisää ilmaa keuhkoihinsa, jotta ilman virtauksen synnyttämä äänihuuliväräht ely

906 Palisca 1985, 354–355.
907 Finscher 1997, 1533.
908 Rastall 2009.

yleensä olisi mahdollinen.[909] Toisaalta hengittäminen ja eri tyyppiset katkot ovat keskeinen osa ymmärrettävää puhumista. Laulajan olokulmasta hengittäminen on siis sekä fysiologinen tarve että retorinen ele. Usein nämä kaksi yhdistyvät musiikissa: ilman tarpeen aiheuttama hengittäminen sisään voi olla selkeästi kuuluva, laulaen puhumista ymmärrettävämmäksi tekevä osa retorisesti vakuuttavaa esitystä.

Hengittäminen ja tauot saattavat laulajan toiminnassa liittyä toisiinsa, mutta eivät aina. Taukojen käyttöä 1600-luvun laulu- ja näyttämömusiikissa tutkinut Jan Racek erottaa toisistaan kaksi taukojen pääfunktiota: yhtäältä tauot tarjoavat laulajalle mahdollisuuden sisäänhengitykseen (ns. tekninen tauko), toisaalta tauolla voi olla semanttinen funktio.[910] Kyseessä ei kuitenkaan ole ero, jonka avulla voisi jakaa tauot yhtäältä sisäänhengityksen mahdollistaviin ja toisaalta olemukseltaan semanttisiin, vaan taukojen ja hengittämisen välinen suhde on mutkikkaampi. Kirjoitettu tauko on mahdollista ymmärtää hengitysmerkkinä, mutta toisaalta puhumisen ymmärrettävyyden niin vaatiessa tauon yli on mahdollista mennä hengittämättä tai jopa katkaisematta lauluäänen virtaa. Säveltäjä saattaa myös merkitä tauon odottamattomaan paikkaan, jossa ei ehkä muuten tarvitsisi hengittää. Usein taukoja ei ole, ja laulajan onkin ratkaistava sopivat kohdat hengittämiselle musiikkia ja tekstiä tutkimalla.[911]

Erityisesti Racekia kiinnostavat kenraalipaussit, joiden merkitys on suuri dramaattisessa musiikissa. Kenraalipaussit eivät toimi musiikissa vain välimerkkeinä, vaan ne säilyttävät ja vahvistavat musiikillisen ilmaisun intensiteettiä, johtavat kehittelyn huippukohtaansa, purkavat jännitteitä ja säätelevät sävellyksen soivaa liikettä. Laulumusiikissa ne vahvistavat tekstin sisällön paatosta.[912]

Taukojen ilmaisufunktio ei kuitenkaan ole aina ollut sama, vaan ne ovat Racekin mukaan läpikäyneet erittäin monimutkaisen historiallisen prosessin, ennen kuin niistä on tullut ilmaisun ja rakenteiden selkiyttämisen välineitä. Taukojen merkitys myöhäisrenessanssin polyfoniassa ei vielä ollut erityisen merkittävä, sillä tauko yhdessä tai useammassa stemmassa ei aiheuttanut musiikin virran katkeamista kokonaan. Tilanne oli täysin toinen niin kutsutun manierismin ja varhaisbarokin aikana 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa, jolloin tauosta – ja erityisesti kenraalipaussista – tuli tärkeä ilmaisun väline. Racek tosin väittää, että ensimmäisissä monodioissa (esimerkiksi Giulio Caccinin *Le nuove musiche*, 1601) lyhyet tauot olivat vielä puhtaasti teknisiä. Tämä perustui hänen mukaansa siihen, että ankarasti tekstin ilmaisuun suhtautuvat uuden musiikin säveltäjät halusivat välttää lyhimmätkin instrumentaalivälisoitot. Tämä asiantila oli Racekin mukaan kuitenkin väliaikainen, sillä barokin affekti- ja ilmaisuteoriassa tauosta tuli sielun jännitteiden ja ajatusten aktiivinen tulkki. Ilmaisu rikastui säestyksellisen monodian kehittyessä ja säveltäjien ottaessa käyttöön erilaisia modulaatiotapoja, jyrkkiä dissonansseja, kromaattisia kulkuja, synkooppimuodostel-

909 Äänihuulten myoelastis-aerodynaamisen teorian mukaan fonaatio tapahtuu kolmen yhtäaikaisen ehdon täyttyessä: 1) sisäänhengityksen jälkeen tapahtuva keuhkojen ja pallean palautuminen, johon joskus liittyy kylkiluiden välilihasten ja vatsan lihasten toimintaa — tämä aiheuttaa ilman virtaamisen glottiksen eli äänihuulten välissä olevan tilan läpi, 2) larynxissa tapahtuva lihastoiminta tuo äänihuulia lähemmäksi, ja 3) ilman virtaaminen kaventuneen glottiksen läpi saa äänihuulet lyömään toisiaan vastaan (värähtelemään) hyvin nopeasti. (Ware 1998, 92.)

910 Racek 1973.

911 Ks. tauon erilaisista funktioista Finscher 1997.

912 Racek 1973.

mia, moni-ilmeisen rytmiikan sekä lisäksi myös ilmaisuvoimaiset tauot, erityisesti kenraalipaussit.[913]

Barokkimusiikissa hengittäminen on keskeinen osa laulaen puhumista. Musiikin retoriikassa erilaiset tauot muodostavat yhden tärkeän *elocution* välineen. Hiljaisuusfiguureita ovat *abruptio*, *apokope*, *aposiopesis*, *ellipsis*, *homoioptoton, homoioteleuton*, *suspiratio* ja *tmesis* sekä *pausa*.

Pausa on Thuringuksen mukaan vaikenemisen merkki, jolla on jonkin tietyn nuotin aika-arvo. Sitä käytetään ensinnäkin hengittämismahdollisuuden tarjoamiseksi laulajille, toiseksi vaihtelevuuden ja sulokkuuden lisäämiseksi lauluun, kolmanneksi rinnakkaisten kvinttien ja oktaavien sekä kiellettyjen intervallien (tritonus tai suuri septimi) välttämiseksi, ja neljänneksi tilan raivaamiseksi sisään tuleville äänille ahtaassa satsissa. Dreßler painottaa *pausan* tyylikkäitä ja miellyttäviä ominaisuuksia; *pausa* voi myös palvella tekstin painokkuuden tai selkiyttämisen päämäärää.[914]

Kenraalipaussi tai hiljaisuus odottamattomassa kohdassa musiikillista tekstuuria voidaan jakaa sitä edeltäneen äänen katkeamiseen (*abruptio*, latinan verbistä *abrumpō*: ”katkaista, murtaa, kiskaista pois, reväistä irti, keskeyttää”) ja tätä seuraavaan hiljaisuuteen (*aposiopesis*: ”vaikeneminen, salaaminen, puhumattomuus”).[915] *Aposiopesis*-figuurissa voidaan Thuringuksen mukaan[916] erottaa kaksi tyyppiä: *homiaeoptoton* sekä *homoioteleuton*.[917] Bartel näkee näiden kahden taukofiguurin eron siten, että *homoioptoton* on tauko, joka ei aiheuta loppumisen tai kadenssin tuntua tai edellytä sitä edeltävää kadenssia. Siitä voidaan myös käyttää nimitystä *generalis pausa*. *Homoioteleuton* sen sijaan tauko, joka tulee välittömästi lopettavan kadenssin jälkeen. Kadenssi on tässä välttämätön. Siitä voidaan käyttää myös nimitystä *finale silentium*.[918]

Tmesis (”leikkaaminen, palasiksi leikkaaminen, irti leikkaaminen, poikki leikkaaminen”) tarkoittaa melodian katkaisemista tauolla tekstin ilmentämiseksi, usein keskellä sanaa.[919] Se antaa kuulijalle vaikutelman puhujasta, joka ei tuskan, ahdistuksen tai kuoleman lähestymisen takia tai muusta syystä pysty ilmaisemaan sanoja kokonaisina. Yksi varhaisbarokin musiikin tunnetuimmista *tmesis*-figuureista löytyy Monteverdin *Poppean kruunaus* -oopperan kolmannen näytöksen kuudennesta kohtauksesta, jossa syrjäytetty Poppea jättää hyvästit Roomalle aloittaen puheensa katkonaisena änkytyksenä: ”À – à – à – à – Dio Roma, à – à – à – Dio Patria, a-, amici, amici, à Dio”.

Suspiratio (”syvä henkäys, huokaus”) taas on kuvio, jossa lyhyttä taukoa (kuudestoista- tai kahdeksasosa) seuraa kolme tuon tauon pituista nuottia. Tällä saadaan aikaan voihkimisen tai huokailun vaikutelma.[920]

Moniäänisessä musiikissa *apokope* (”irti leikkaaminen, lopettaminen, poistaminen”) on tietty fuugan epätäydellisyys. Kyseessä voi olla yhden fuugan stemman ennenaikai-

913 Ks. Racek 1973.
914 Thuringus 1624 ja Dreßler 1563, ks. Bartel 1992, 237.
915 Bartel 1992, 78.
916 Ks. Bartel 1992, 105.
917 Bartel on hyvin perusteellinen, mutta *homoioptoton*-kuvion oikeinkirjoituksesta hän ei oikein tunnu pääsevän sovintoon itsensä kanssa. Eri lähteissä on eroavaisuuksia, mitä tulee oikeinkirjoitukseen, mutta onko niitä lähteiden sisälläkin? Thuringusta lainatessaan Bartel (1992, 187) käyttää muotoa *homioptoton* ja esitellessään teoksen aluksi Thuringuksen yleisesti (Bartel 1992, 28) ja tarkastellessaan *aposiopesis*-kuviota (Bartel 1992, 105) hän käyttää muotoa *homiaeoptoton*.
918 Bartel 1992, 189.
919 Bartel 1992, 274.
920 Bartel 1992, 259–260. Tarkastelin *suspiratio*-figuureja myös luvussa 8.4.

nen katkaiseminen, jolloin teemaa ei viedä loppuun asti. Se voi myös olla sävellyksen osan lyhennetty loppunuotti.[921]

Dietrich Bartel tarkastelee myös erilaisia käsityksiä *ellipsiksestä* ("pois jättäminen"), joka on varsin moniselitteinen kuvio. Esimerkiksi konsonanssi (vaikkapa kvarttipidätyksen purkausterssi), joka muuten kuuluisi kadenssiin, jätetään pois. Kontekstista käy ilmi, mitä on jätetty pois. Suuren terssin jättäminen pois kadenssin purkaussoinnusta on laulajan kokemuksessani jonkin pois jättämisen tai puuttumisen kokemus: odotettu, levollinen kolmisointu soikin paljaana kvinttinä. Laulustemman päättyminen kadenssin penultimalle ja purkauksen jättäminen näin pois taas tuottaa kokemuksen voimattomuudesta: olen niin uupunut, etten jaksa laulaa jakson tai kappaleen viimeistä ääntä, minkä takia se jää pois, vain continuon soitettavaksi. Quintilianuksen mukaan puheen ymmärtämisen kannalta tarpeellisen ilmaisun jättäminen pois on *ellipsis*, ja se kuuluu virheiden (*vitia*) ryhmään. Tähän liittyy käsite *synecdoche*, joka viittaa yhteyteen poisjätetyn asian ja siitä ymmärrettävän sisällön välillä. Myös Susenbrotus tuntee nämä kaksi käsitettä: hänellä *eclipsis* on pois jätetty, mutta kontekstista ymmärrettävä sana, kun taas *synecdoche* merkitsee viittausta käsitykseen, joka ei ole johdettavissa puhujan käyttämistä sanoista. Gottsched taas on kiinnostuneempi pois jättämisestä tai vaikenemisesta sinänsä kuin kontekstista ymmärrettävästä sisällöstä, mikä näkemys on läheistä sukua äänen katkeamista seuraavalle *aposiopesis*-kuviolle.[922]

Entä elävä käytäntö? Varhaisbarokin ohjelmiston esittämiskäytäntöön perehtyneen laulajan näkökulmasta Racekin väitteet Caccinin soolomadrigaalien taukojen teknisyydestä – siitä, että ne olisivat vain säveltäjän tarjoamia hengityspaikkoja – ovat yllättäviä. Vaikka Caccinin tapa käyttää taukoja ei ole lähelläkään Monteverdin hienovaraista tapaa tehostaa laulaen puhumista myös tauoilla, tuntuu mahdottomalta sivuuttaa Caccinin tauot pelkkinä hengittämisen paikkoina – ikään kuin laulaminen ja musiikki jäisivät kesken siksi aikaa, kun ilma virtaa sisään laulajan keuhkoihin. Tarkastelun näkökulmalla on tässäkin merkitystä. Väitteet, jotka saattavat partituurin lukemisen ja läpisoittamisen ja jopa jonkinlaisen laulamisenkin näkökulmasta vaikuttaa täysin kohdallisilta, voivat varhaisbarokin ohjelmistoon syventyneen ammattilaulajan kokemuksessa vaikuttaa vierailta.

Mitä tulee retorisiin kuvioihin, niiden moninaisuus ei tunnu riittävän elävän käytännön kuvaamiseen, vaikka erilaisia taukoja löytyy retoriikan figuurien joukosta useita. Lisäksi retoriikassa tarkastellut tauot vaikuttavat hiljaisilta ja pysähtyneiltä – luovat vaikutelman siitä, että jotakin, ääni tai sointi, puuttuu. Laulamisessa hengitys sen sijaan on kaikkea muuta kuin hiljainen tai liikkumaton, eikä kyseessä ole jonkin puuttumisen kokemus.

Tässä lähden liikkeelle erilaisista Messaggieran puheessa tapahtuvista hengityksistä ja niiden liikkeestä. Pohdin ohimennen myös, miten ne mahdollisesti kietoutuvat tai jäävät kietoutumatta edellä esitettyyn retoriikan figuurien valikkoon. Tarkastelen erilaisia jakson aloittavia hengityksiä, jakson sisällä tapahtuvia hengityksiä ja jakson päättäviä hengityksiä. Sanallistamani ja siten osittain näkyväksi tehty hengittämisen tapojen moninaisuus on vain pinnallinen katsaus laulajan hengittämisten moninaisuuksiin.

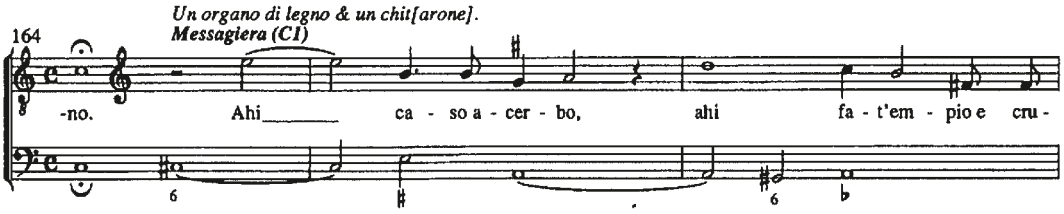
921 Bartel 1992, 103–104.
922 Ks. Bartel 1992, 156.

9.3.1 Aloittava sisäänhengitys

Laulaminen, samoin kuin puhuminen, alkaa sisäänhengityksellä. Hengittäminen ja sen hallinta on yksi tärkeimmistä, jollei peräti tärkein laulutekniikan osa-alue, jonka kanssa laulaja työskentelee elämänsä ensimmäisestä laulutunnista lähtien. Hän oppii hengittämään laulamisen kannalta optimaalisella tavalla, ja vuosien harjoituksen jälkeen hengittäminen alkaa tapahtua lähes automaattisesti, ajattelematta.

Laulamisessa sisäänhengitys on siis muutakin kuin ilman sisäänottoa. Retorisessa musiikissa jakson aloittavan sisäänhengityksen laatu riippuu siitä, mitä aiotaan sanoa. Laulaja muuntelee aloittavia sisäänhengityksiään dramaattisen deklamoinnin ehdoilla, osana laulaen puhumista. Hän saattaa ajoittain myös valita fysiologisesti vähemmän edullisen tavan hengittää, mikäli tekstin ilmaisu tuntuu sitä vaativan.

Messaggieran ensimmäiset repliikit (ks. esimerkki 18) ovat huutoa: "Ahi, caso acerbo, ahi fat'empio e crudele, ahi stelle ingiuriose, ahi ciel'avaro!" Hän saapuu kedolla olevien paimenten luokse kauhistellen julmaa kohtaloa, kuitenkaan kertomatta, mitä on tapahtunut. Maailma nyrjähtää sijoiltaan continuon siirtyessä pienen puolisävelaskeleen c-säveleltä cis-säveleen. Väri (*khroma*) vaihtuu, kesäisen kedon auringonvalo vaihtuu joksikin muuksi, mutta emme vielä tiedä, miksi. Tällä soinnulla Messaggiera hengittää sisään ensimmäisen kerran laulaakseen.



Esimerkki 18: "Ahi caso acerbo", aloittava hengitys.[923]

A-duurisekstisointu[924] on periaatteessa erittäin tavanomainen ilmiö d-pohjaisissa sävellajeissa. *Orfeossa* Monteverdi kuitenkin käyttää sitä erityisellä tavalla ja huomattavan säästeliäästi. Ennen Messaggieran puhetta A-duurisekstisointu on tullut vastaan vain kahdeksan kertaa, ja lähes aina sellaisissa kohdissa, joissa tekstin sisältö on jollakin tapaa tuskainen ("gelate", "sospirato", "sospirai", "disperato", "nembo rio", "l'aspro gel", "cibo i sospiri" eli "jäiset", "huokaillut", huokailin", "epätoivoisena", "syyllinen pilvi", "kova jää", "ravintona huokaukset"). Näihin edeltäviinkin kohtiin on liittynyt kontrapunktin säännöttömyyksiä, mutta tähän asti basson liikkeet näissä kohdissa ovat olleet hyväksyttävissä kontrapunktin sääntöjen näkökulmasta. Messaggieran puheen alkamista edeltävä A-duurisekstisointu ja erityisesti siirtyminen siihen, basson kromaattinen liike c-sävelestä cis-säveleen on kuitenkin erittäin poikkeuksellinen, dramaattinen korrektin

923 Monteverdi, Claudio 1993a, 44. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

924 Continuon osuudesta puhuessani käytän anakronistisia, tämän päivän musiikin tekemisen käytännössä yleisiä nimityksiä duuri, molli, sekstisointu jne. Näitä nimityksiä ei kuitenkaan käytetty Monteverdin aikana. Ratkaisu perustuu oman aikamme muusikoiden käytäntöön: nämä nimitykset ovat käytössä oman aikamme muusikoiden puheessa.

kontrapunktin sääntöjen vastainen ele. Se tapahtuu oopperassa ensimmäisen kerran juuri tässä, Messaggieran ensimmäisen repliikin kohdalla ja tämän jälkeenkin enää neljä kertaa: vielä kahdesti Messaggieran puheessa ja viidennessä näytöksessä kahdesti Orfeon puheessa.

Ensimmäisellä kerralla (tahdissa 164) vääntymä c-säveleltä cis-sävelelle ikään kuin riuhtaisee paimenet irti leppoisasta yhdessäolostaan. Toisella kerralla (tahdissa 186) Messaggiera joutuu kehottamaan häkeltyneitä paimenia vielä kerran jättämään iloiset laulunsa. Kolmannella kerralla siirtymä, joka on keskellä Messaggieran puhetta kohdassa "Ja hän, availlen raukeita silmäluomiaan hiukan" (tahti 221), tapahtuu huomaamattomammin, kromaattisen kulun osana, lomasävelenomaisesti, painottomalla tahtiosalla.

Messaggieran osuutta laulaen puhuvaan tuo ensimmäinen c–cis-siirtymä vaikuttaa voimakkaasti. Se ikään kuin muuttaa aurinkoisen C-duurimaiseman perustavaa laatua olevalla tavalla: auringonvalo hämärtyy, kedon kukat kuihtuvat, lintujen laulu lakkaa. Minä ja se, mitä aion sanoa, saa tuon kaiken aikaan. Siirtymä on retorisena figuurina vahva, mutta itse kromaattista siirtymää vahvempi tekijä laulajan kokemuksessa on se tapa, millä continuo tuon soinnun soittaa.

Myös Monteverdin partituurin merkitsemän soitinnuksen vaihtuminen, cembalon korvautuminen uruilla, vaikuttaa siihen, miten soitettu tekstuuri tapahtuu laulajan kehossa. Äänen tuottamisen tapa ja äänen laatu uruissa (puhallin) ja cembalossa (koskettimin varustettu näppäilysoitin) on erilainen ja niillä myös on erilainen vaikutus laulamiseen. Cembalon tuottamat rapeat alukkeet, toisin kuin positiiviurkujen varsin sumeat äänenalut, tekevät continuosta ryhdikkään. Tosin Messaggieran puheessa Monteverdin continuosoittimeksi merkitsemä chitarrone hiukan parantaa mahdollisuuksia tuottaa selkeitä alukkeita, ja levytyksissä luutistit usein käyttävät tilaisuutta hyväkseen soittamalla "Ahi caso acerbo" -kohdassa hyvin voimakkaan, jopa kovan cis-sävelen.

Tällainen voimakkaalla alukkeella soitettu, harmonisesti yllättävä sointu ikään kuin heittää laulajan laulamiseensa. Tämä heitetyksi tuleminen muistuttaa liikkeenä jossakin määrin sirkustemppua, jossa akrobaatit hyppivät keinulaudoille ja tämän hyppimisen tuloksena lentelevät ilmassa, hallitusti. Aluksi yksi ihminen istuu keinulaudan alapäässä sen yläpään ollessa (vielä) tyhjä. Kun toinen ihminen hyppää laudan toiseen, ylempänä olevaan päähän, alhaalla istunut lentää kaaressa jonnekin – ehkäpä suuntanaan jonkun toisen avoimena odottavan laudan pää. Laulajalle "Ahi!"-huudahdusta edeltävä sointu on impulssi, joka heittää hänet liikkeeseen. Ääni, joka hänestä lähtee tuon liikkeen seurauksena on Messaggieran ensimmäinen huudahdus "Ahi!". Continuon soittama sointu ikään kuin *on* hengitykseni, joka tässä on laadultaan ja muodoltaan liikkeeseen heittävä. Tuloksena saattaa olla huudahdus, jonka a-vokaalissa on voimakas, kova, lähes väkivalloin auki paukahtava aluke. Messaggieran tuskan huuto kuulostaa tuskan huudolta eikä kauniilta laululta. Kuulijan on mahdollista uskoa Messaggieran olevan tuskissaan.

Tämä on vain yksi esimerkki lukemattomista erilaisista jakson aloittavista soinnuista ja niiden tuottamista laulamisista. Aina, kun continuo avaa uuden jakson, valmistava sointu on mahdollista kokea ikään kuin laulajan hengityksenä, laulajan liikkeeseen lähettävänä impulssina. Tämä pätee myös silloin, kun continuon sointu tapahtuukin hitaasti avautuvana sointimattona, jolta laulajan on ponnistettava eteenpäin omin voi-

min. Jokainen continuon soittama, jakson aloittava sointu tapahtuu laulajan kehossa liikkeenä, ja soinnun soittamisen tapa on yhteydessä siihen, miten laulaminen sen jälkeen tapahtuu. Tällainen laulamisen ja soittamisen ajatteleminen liikkeenä ja liikkeeseen heittämisenä opitaan.

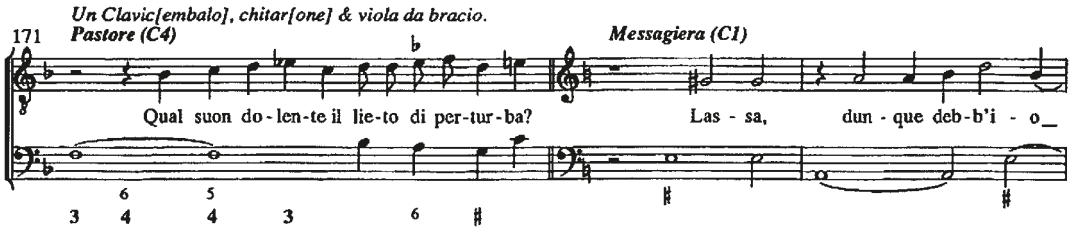
Jakson aloittava sointu ja sen laulajassa synnyttämä liike ei vaikuta vain laulajan ensimmäiseen ääneen vaan usein koko laulettavaan fraasiin tai ehkä pidemmällekin. Siksi continuon ei olekaan mahdollista valita tuon soinnun soittamisen tapaa täysin vapaasti, jollei ajatella aloittavan soinnun olevan täysin irrallinen laulajan osuudesta.

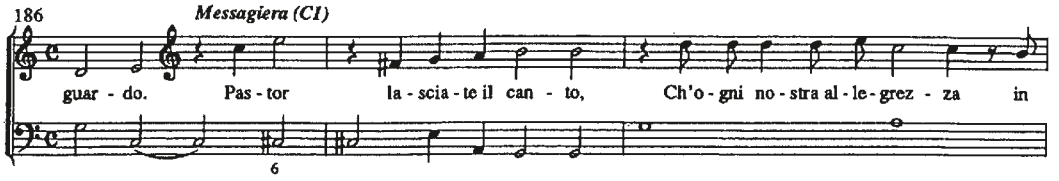
Continuon on toki täysin mahdollista soittaa aina varsin samantapaisia jakson aloittavia sointuja, joilla ikään kuin vain annetaan aloitusääni laulajalle tai luodaan jonkinlainen yleinen tunnelma katkelmalle. Tällaiset, koko kappaleen kannalta irrallisiksi ja tekstin laulamisen kannalta merkityksettömiksi jäävät soinnut saattavat kuitenkin jarruttaa laulajaa tai jopa pysäyttää tämän. Laulajan taukojen kohdalla soitetuilla soinnuilla on ratkaiseva merkitys laulajan kokemukselle. Laulaja voi toki yrittää jättää tämän huomiotta ja pyrkiä tuottamaan laulamisen aloittamisen vaatiman impulssin itsessään, sisäisenä liikkeenä.

Yksi osa laulajan ja continuon työskentelyä onkin näiden aloittavien sointujen laadun pohtiminen. On ratkaistava muun muassa, miten voimakkaasti sointu olisi soitettava, miten se olisi artikuloitava, kuinka nopea *arpeggion* olisi oltava, milloin ja miten sointu tulisi katkaista ja mitä säveliä soinnussa on. Jos continuossa on useampia instrumentteja, on päätettävä myös, millä soittimella/soittimilla alkavaan jaksoon lähdetään. *Orfeossa* Monteverdi on poikkeuksellisesti merkinnyt partituuriin kussakin kohdassa toivomiaan continuosoittimia, mutta näitä toiveita ei tarvitse välttämättä noudattaa, jos jokin muu ratkaisu tuntuu toimivan paremmin. Monteverdi on soitinnuksia merkitessään ehkä lähinnä tehnyt ehdotuksia continuon instrumentaatiosta tyylissä, joka vuonna 1607 ei vielä ollut vakiintunut.

Edellä kuvattu dramaattinen, kovan alukkeen laulussa tuottava eteenpäin heittävä aloitus ei suinkaan ole ainoa mahdollinen, kun kyseessä on puolitauon jälkeen alkava laulaminen. Periaatteessa varsin samantyyppinen aloitus löytyy heti Messaggieran seuraavasta repliikistä (”Lassa, dunque debb'io”, tahti 172). Nuottikuva ei sinänsä kuitenkaan kerro oikeastaan mitään soinnun laadusta. Tässä sointu tapahtuukin hyvin eri tavalla kuin Messaggieran avaushuudahdusta edeltänyt sointu (ks. esimerkki 19).

”Lassa”-sanalla alkavaa repliikkiä edeltää tauko tai hiljaisuus myös continuossa, mikä ehkä kertoo laulajalle tietystä empimisestä ja puhumisen vastahakoisuudesta paimenten esittämän kysymyksen edessä. Kuulemaansa valittavaa ääntä ihmettelevät paimenet eivät todennäköisesti vieläkään kuule Messaggieran repliikkiä, jossa hän päivittelee hänelle langenneen tehtävän vaikeutta. Tekstin merkitys on myös täysin toinen kuin ”Ahi”-huudoissa. Tässä Messaggiera puntaroi, täytyykö hänen sanoillaan todella lävistää Orfeon sydän. Fraasin aloittava, hiljaa huokaistu sana viittaa Messaggieraan itseensä: ”surkea”, ”onneton”. Kun edellisessä jaksossa Messaggiera huutaa suoraa huutoa, tässä puhuminen on järjestetty niin, että tilanteen kauheutta raottava sanottava ”passargli il core” (”lävistää hänen sydämensä”) on jätetty aivan viimeiseksi – kuin Messaggiera toivoisi, että sen voi jättää kokonaan sanomatta. Kolmanneksi tässä jaksossa melodian käänteet eivät ole yhtään niin dramaattisia ja laaja-alaisia kuin edellä tarkas-

tellussa katkelmassa, jossa oli suuria, tavattomia hyppyjä alaspäin ja raastavia, toistuvia kurkotuksia poikkeuksellisen korkealle, kaksiviivaiseen e-säveleen. Tässä hengitän sen sijaan huomattavasti hitaammin ja pehmeämmin, jotta onnistuisin tuottamaan huokauksenomaisen, uupuneen, alistuneen "lassa"-sanan. Minussa tapahtuva hengityksen liike on hidas ja joustava, ja aloitan "lassa"-sanan pehmeästi.

Esimerkki 19: uupunut sisäänhengitys, "Lassa, dunque debb'io" ("Minä onneton, siispä minun täytyy").[925]

Myös tauon pituudella on oma merkityksensä, jos sille sellainen annetaan. Pitkä tauko mahdollistaa pitkän hengityksen, lyhyt tauko lyhyemmän.[926] Messaggieran seuraavassa repliikissä puhumisen aloittava tauko ja sen myötä myös hengitys on vain neljäsosan mittainen. Messaggiera alkaa tuskastua, kun paimenet eivät hänen vihjeistään ymmärrä, mitä on tapahtunut, vaan ovat liukuneet takaisin aurinkoiseen C-duuriin. Messaggieran avauksesta tuttu c–cis-siirtymä (kohdassa "Pastor lasciate il canto") keskeyttää paimenten puhumisen, vie heiltä valon pois ja palauttaa kuulijat sanansaattajan tuskan äärelle (ks. esimerkki 20).

Esimerkki 20: Messaggiera keskeyttää paimenet, "Pastor, lasciate il canto" (Messaggieran puhe).[927]

Tauon pituuden lisäksi myös ensimmäisen äänen pituudella on merkitystä. On täysin eri asia laulaa neljäsosataukoa seuraava puolinuotti ("Pastor", esimerkki 20, tahti 186) kuin puolitaukoa seuraava kokonuotti ("Ahi caso acerbo", tahti 164–165). Kuvitteel-

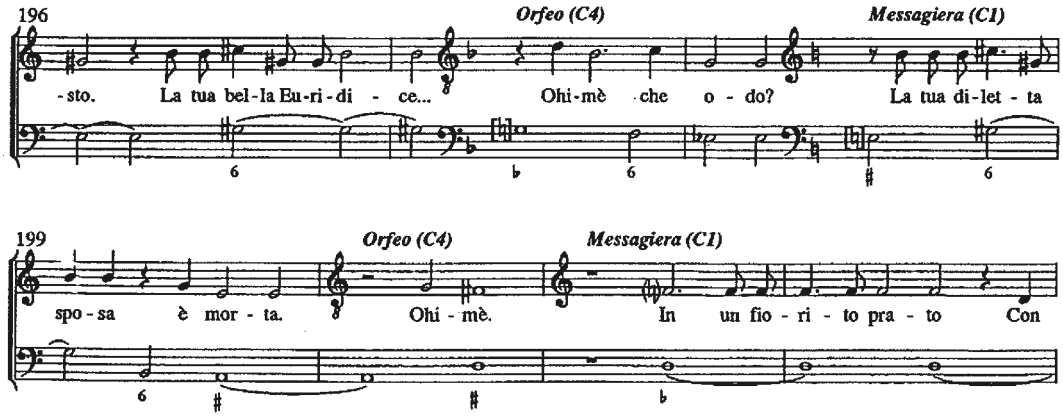
925 Monteverdi, Claudio 1993a, 45. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

926 Tosin laulaja oppii koulutuksensa myötä hengittämään aina yhtä huolellisesti ja syvään. Hengittäminen on osa lauluinstrumentin hallintaa ja toimintaedellytysten turvaamista. En muista laulutunneillani kuulleeni puhuttavan hengityksistä ilmaisun välineinä. Tuolloin pyrin aina samanlaiseen hengitykseen, joskin välillä siihen oli enemmän, välillä vähemmän aikaa.

927 Monteverdi, Claudio 1993a, 46. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

linen tilanne, jossa Messaggiera laulaisi sanan "pastor" siten, että aika-arvot olisivat kaksinkertaiset (puolitauko ja kokonuotti), johtaisi täysin toisenlaiseen kokemukseen. Puhuminen olisi painokasta, rauhallista, harkittua, eikä päällimmäisenä suinkaan olisi tuskastuminen, kärsimättömyys ja paimenten puhumisen keskeyttämisen tarve, jota edellä tarkasteltu siirtymä c-sävelestä cis-säveleen vielä korostaa.

Kahdeksasosatauko puhumisen alussa antaa vielä kiireisemmän vaikutelman. Näin tapahtuu esimerkiksi kohdassa "La tua diletta sposa" (ks. esimerkki 21, tahti 198), joka myös alkaa continuon kromaattisella siirtymällä, tällä kertaa es-sävelestä e-säveleen. Itse asiassa vuorottelu Orfeon b-merkkisen ja Messaggieran ♯-merkkisen maailman välillä tapahtuu useampaan otteeseen, kuin Messaggiera yrittäisi yhä kiihkeämmin raahata Orfeoa ja paimenia surun, tuskan ja ristimerkkien täyttämään maailmaan. Orfeo ja paimenet kuitenkin palaavat kerta toisensa jälkeen omaan, aurinkoiseen, b-merkkien täyttämään maailmaansa. "La tua diletta sposa" -lauseen aloittavaa kahdeksasosahengitystä seuraa kolme nopeaa kahdeksasosaa (retorinen figuuri *suspiratio*), ja kuin huomaamatta ilmoille pääsevät, ratkaisevat sanat "è morta". Vihdoin Orfeokin suostuu ymmärtämään tapahtuneen.



Esimerkki 21: hengitys kahdeksasosatauolla, "La tua diletta sposa" (Messaggiera).[928]

Rauhallisin aloittava hengitys on Messaggieran alkaessa kertoa Euridicen kuoleman tapauksista yksityiskohtaisesti (esimerkki 21, tahti 201). Hän aloittaa hitaasti auki keriytyvän kertomuksensa kokotauon jälkeen yhdessä continuon kanssa ("In un fiorito prato"). Kokotauon pituus saattaa olla laulajasta kiinni, mikäli se maltetaan jättää hänen ratkaistavakseen. Tauon pituus taas riippuu siitä, paljonko aikaa Euridicen kuoleman tajuaminen tilanteessa vaatii. Miten pitkään kestää, ennen kuin Messaggieran on mahdollista, ja ehkä myös pakko, vastahakoisesti aloittaa kertomuksensa? Entä miten pitkään Messaggiera antaa suruviestin upota Orfeoon, ja mitä tauon aikana tapahtuu: pysähtyminen, katse, avuton ele?

928 Monteverdi, Claudio 1993a, 46. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

Toki on myös mahdollista antaa *tactuksen* jatkaa lyöntejään ja aloittaa puhuminen täsmällisesti kokotauon jälkeen. Tällöin Messaggieran roolin laulajan kokemus kertomuksen aloittamisesta muodostuu toisenlaiseksi, ehkä erityisesti siksi, että hän ei ole vastuussa tuon puhumisen aloittamisesta ja continuon tuomisesta mukaan siihen. Valinta tarinan aloittamisesta ei ole hänen. Kuulija ei ehkä huomaa Messaggieran vastahakoisuutta.

9.3.2 Sisäänhengitys keskellä puhumista

Monteverdi saattaa merkitä puhumisen lomaan taukoja, jotka voi ymmärtää hengityspaikoiksi. Osa niistä on uusia lauseita aloittavia hengityksiä, joita voisi ehkä tarkastella samaan tapaan kuin aloittaviakin sisäänhengityksiä. Partituurissa ne usein näyttävätkin hyvin samantapaisilta kuin jotkut aloittavat hengitykset. Lauseesta toiseen siirtymänä tapahtuva hengitys on kuitenkin kokemuksena toisenlainen kuin jakson aloittava hengitys. Myös tässä continuo laulajan puhumista tukevana ja kantavana, liikettä synnyttävänä tai sitä pysäyttävänä tekijänä on tärkeä.

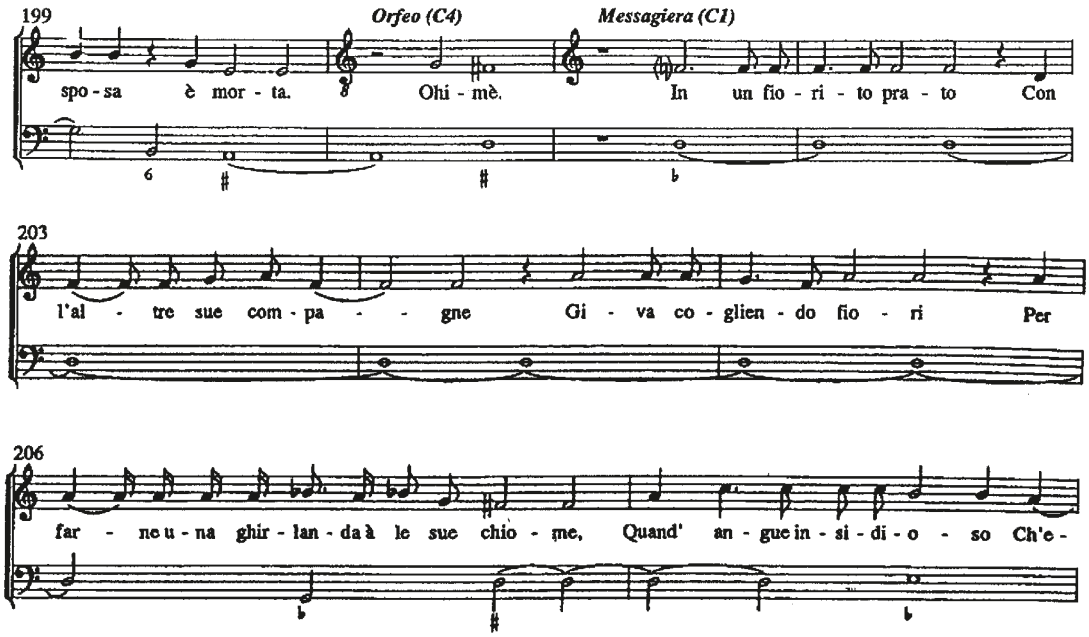
Keskellä puhumista olevat tauot tapahtuvat soivassa todellisuudessa eri tavoin, kuten myös edellä tarkastellut jakson aloittavat tauot. Tauko tapahtuu elävässä käytännössä, eikä tauon määritteleminen tai kuvaileminen tapahdu pelkästään nuottikuvaa katsomalla. Laulaja ymmärtää tauon jonkinlaiseksi vasta kokeiltuaan sitä eri tavoilla, laitettuaan elävän, soivan kehonsa liikkeelle tai pysäytettyään sen tauon kohdalla. Niinpä neljäsosa- tai puolitauko puhumisen keskellä voi johtaa hyvinkin monenlaisiin ratkaisuihin tekstin puhumisessa ja laulamisessa. Jokaisella ratkaisulla on seurauksensa sille, miten tauolle tullaan ja mitä tauon jälkeen tapahtuu.

Yksi keskellä puhumista tapahtuvan sisäänhengityksen tyyppi on vauhdissa tapahtuva hengitys. Siinä jo liikkeeseen saatettu puhuminen ei hidastu, heikkene eikä vaimene tauon takia. Tauko ei pysäytä laulamisen liikettä. Pikemminkin se voi lisätä vauhtia, jos myös continuo ymmärtää tauon näin. Tauon kohdalla tapahtuva hengitys ikään kuin kiskoo tai heittää laulajan tauon yli. Continuo soittaa tällaisen tauon kohdalla olevan soinnun tietyllä tavalla, ajoissa, ehkä jopa vähän etuajassa, ja riittävän lyhyenä. Vauhdissa tapahtuvalla hengityksellä on lisäksi vaikutuksensa siihen, miten edellinen jakso päättyy.

Esimerkiksi Messaggieran puheessa käärmeen puremasta kertovan pitkän jakson (”In un fiorito prato”, esimerkki 22, tahdit 201–206) alussa on kolme neljäsosataukoa (”prato – che”, ”compagne – giva”, ”fiori – per”), joita kutakin edeltävän lauseen päättää puolinuotti. Tauot näyttävät partituurissa keskenään varsin samankaltaisilta. Säveltason vähittäinen nouseminen kertomisen edetessä antaa minulle jonkinlaista viitettä siitä, miten ja minkälaisina tauot mahdollisesti asettuvat puhumiseen. Vasta tekstin puhuminen säveltasoja seuraillen antaa minulle kokemuksen näiden kolmen neljäsosahengityksen mahdollisesta tapahtumisen tavasta.

Kertomisen aloittaminen tuntuu olevan Messaggieralle hyvin vaikeaa (ks. esimerkki 22). Lähden liikkeelle varovasti, matalalta, pysytellen samalla säveltasolla. Ensimmäinen neljäsosahengitys on vielä raskaahko – aivan kuin siirtyminen eteenpäin aiheuttaisi kitkaa. Ehkä olen vielä hengästynyt edeltäneiden dramaattisten tapahtumien jälkeen

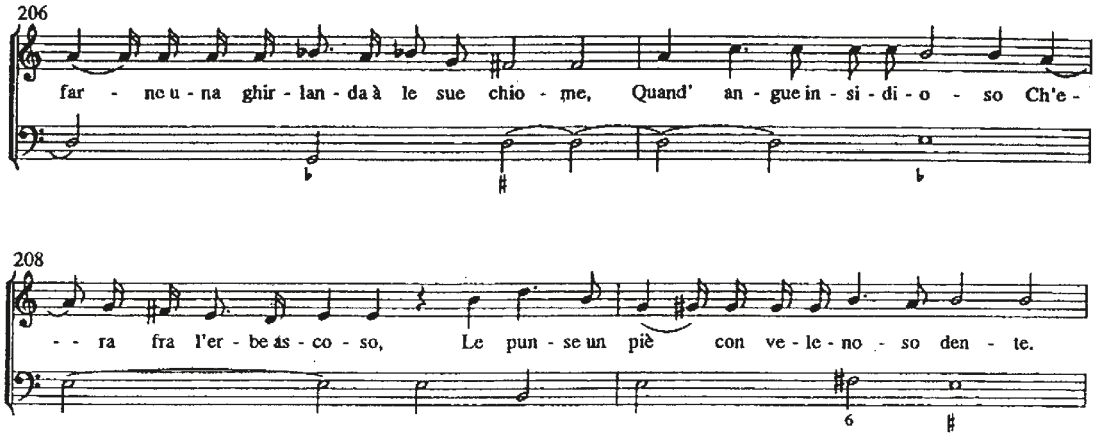
(Euridicen kuolema, juokseminen kedolle kertomaan uutiset Orfeolle, Euridicen kuolemasta ilmoittaminen)? Myös ”prato”-sanan voimattomuus vaikuttaa hengityksen tapahtumiseen, enkä laulajana saa minkäänlaista voimaa tuon sanan viimeisestä tavusta. Toivon, että continuo ei soita sointua neljäsosatauon kohdalle, jotta saan itse päättää voimattomuuteni ja vastahakoisuuteni asteen. Hengitän raskaasti ja kampean itseni ”Con”-preposition kautta ylös ”l’altre”-sanalle.



Esimerkki 22: erilaiset neljäsosatauot, ”In un fiorito prato” (Messaggiera)[929]

Tässä laulaen puhuminen alkaa ensimmäistä kertaa Messaggieran kertomuksen aloitettuani tuntua siltä, että se ehkä voisi kantaa ja kuljettaa minua. Huono säveltäjä olisi ehkä kirjoittanut sanojen ”l’altre sue com-” kohdalle neljä neljäsosanuottia ja laskeutunut seuraavan tahdin alussa sanan ”compagne” painolliselle tavulle. Monteverdi kuitenkin lähtee vetämään minua mukanaan ottamalla ”pag”-tavun etuajassa. Siitä tulee hyvin pitkä ja eteenpäin vievä, ja saapuessani seuraavalle neljäsosatauolle minussa on jo huomattavasti enemmän energiaa kuin edellisen tauon kohdalla. Laulan tuon sanan viimeisen tavun vahvasti, sen melko pitkäksi vetäen, jo eteenpäin pyrkien. Continuo heittää minut a-sävelelle (”Gi-”), rohkaistun jatkamaan kertomustani, unohdan hetkeksi Euridicen kuoleman ja näen silmissäni kedon, jolla neitokaiset poimivat kukkia tehdäkseen niistä seppeleen hiuksilleen. Viimeinen hengitys (ennen sanoja ”per farne”) antaa minun jo innostua kertomisestani – puhumiseni nopeutuu. Kertomus kantaa minua eteenpäin aina sanalle ”chiome” asti, jolloin jo tutuksi tullut etenemisen tapa

929 Monteverdi, Claudio 1993a, 46–47. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

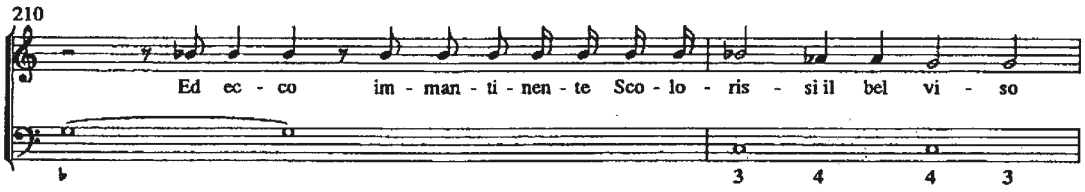
(neljäsosatauon jälkeen jatkuva kertomus) äkillisesti muuttuu. Tauot jäävät pois, ja sen myötä hengitykset muuttuvat kiireisemmiksi, kiskotummiksi. Tähän asti leppoisana putoillut rytmi muuttuu kulmikkaaksi, mukaan tulee nopeampia aika-arvoja ("Ch'era fra l'erbe ascoso") ja tilapäinen siirtyminen edellistä korkeammalle säveltasolle. Kontrasti aurinkoisen kedon ja heinikossa lymyävän käärmeen välillä tulee läsnäolevaksi laulamisen liikkeessä (ks. esimerkki 23).

Esimerkki 23: "Quand'angue insidioso" (Messaggiera).[930]

Toki myös muu voisi olla mahdollista. Continuo saattaakin soittaa sointuja, jotka eivät auta minua taukojen yli. Minä myös saatan fraseerata taukoja edeltävät puolinuotit niin keveiksi, että neljäsosatauko muodostuukin kirjoitettua pidemmäksi. Puhumisesta tulee katkonaista: lyhyiden lausahdusten jono, joka ei jaksa kantaa käärmeen puremaan asti. Tämä Messaggiera on alistunut, voimaton ja haluton puhumaan. Aloittaminen on toki vaikeinta, mutta rohkeus kertoa tapahtumista ei herää myöhemminkään.

Aivan erityisiä saattavat olla odottamattomat, tarpeettomilta vaikuttavat tauot, joiden kohdalla hengittäminen tai niiden huomioiminen jotenkin muuten kuitenkin saattaa olla tärkeää – tai ainakin hyvin erilainen kokemus kuin hengittämättä niiden yli laulaminen. Tällaisten taukojen avulla säveltäjä kertoo laulajalle nähdäkseni jotakin siitä, miten teksti olisi tarkoitus puhua. Monteverdi käyttää tällaisia taukoja tarkasti.

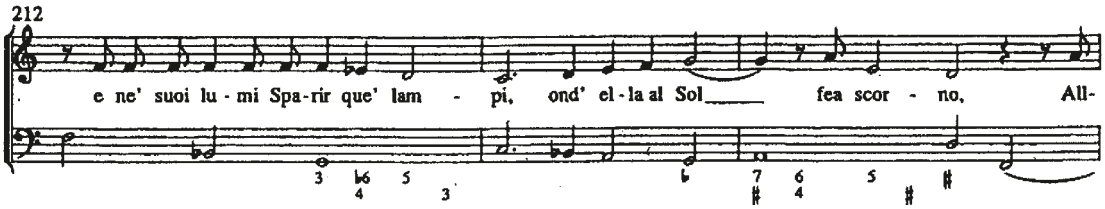
Esimerkiksi kohdassa "Ed ecco immantinente" on yksi täysin tarpeettoman tuntuinen kahdeksasosatauko (ks. esimerkki 24, tahti 210). Fraasi on juuri alkanut, eikä laulajalla ole minkäänlaista tarvetta hengittää vielä tässä. Retorisena eleenä tauko on kuitenkin äärimmäisen tehokas. Sanon "Ja katso..." ("Ed ecco...") – ja sitten pysähdyn kahdeksasosatauon kohdalle. Kuulija nojautuu eteenpäin odottaen jatkoa, tietoa siitä, mihin Messaggiera viittaa "Katso"-kehotuksellaan, ja elää vielä hetken siinä toivossa, että Euridicessä tapahtuisi käänne parempaan. Pysähdyksen ei tarvitse olla pitkä, ehkäpä vain juuri tuon tauon mittainen. Tärkeäksi muodostuu hengitys, joka on säikähtänyt ja varovainen. Silmät laajenevat vastaanottamaan kuvan kuolevasta Euridicesta.

930 Monteverdi, Claudio 1993a, 47. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.



Esimerkki 24: ”tarpeeton” tauko, ”Ed ecco immantinente” (Messaggiera).[931]

Tuon tauon ylittäminen hengittämättä tai edes pysähtymättä tekee puhumisesta arkista, tavanomaista, kuin olisin selostamassa sightseeing-kierrosta: Oikealla näette eduskuntatalon ja vasemmalla kuolevan Euridicen kalpenevine kasvoineen ja sumenevine silmineen.



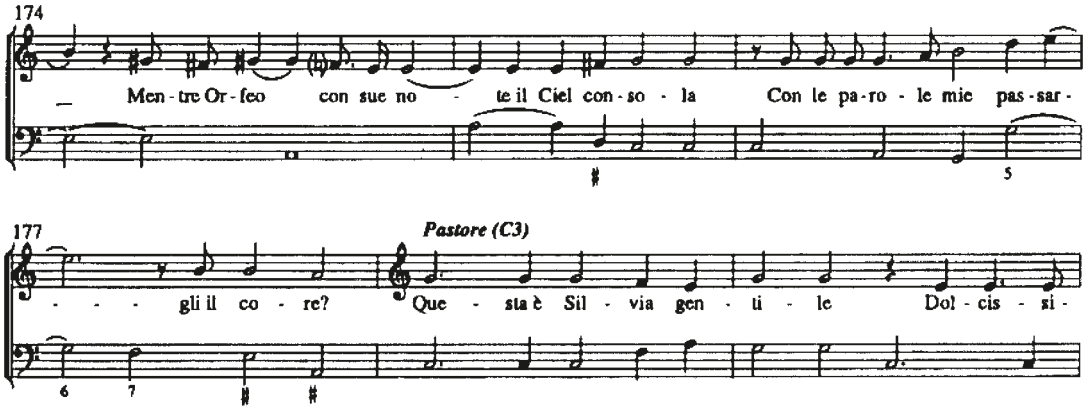
Esimerkki 25: ”tarpeeton” tauko, ”Ond’ella al Sol” (Messaggiera).[932]

Toinen vastaavanlainen, täysin tarpeettomalta vaikuttava, pieni mutta merkittävä tauko on kohdassa ”ond’ella al Sol – fea scorno” (ks. esimerkki 25, tahti 213). Continuon alaspäin suuntaava linja lähtee kuljettamaan puhumista kohti kadenssia. Laulustemman vastaliike ja korrektisti muodostuva septimidissonanssi sanalla ”Sol” johtavat tyylikkäästi kohti kadenssia. Septimin purkaminen ei kuitenkaan tapahdu säännönmukaisella tavalla alaspäin, vaan sen sijaan tulee tämä kahdeksasosatauko ja dissonanssin tavaton purkaus – ei f-sävelen kautta vaan ensin ylöspäin a-sävelelle heilahtaen ja vasta sitten e-sävelelle edeten. Tämä on toki selvää pelkästään nuottikirjoitustakin katsottaessa. Purkauksen lipsahtamisessa ”väärään” suuntaan keskellä tasapainoisesti etenevää melodiaa on kysymys jonkinlaisesta kontrollinen menettämisen eleestä, joka heittää kahdeksasosan mittaisen ”fea”-sanan holtittomasti liian korkealle. Hengityksen jälkeen tuleva soinniton f-frikatiivi jarruttaa laskeutumista soivan vokaalin tukevaan syliin, ja eleestä tulee huokauksenomainen. Hengittämättä jättäminen tai tauon huomioimatta jättäminen tässä, latistaa kadenssin huomattavasti tavanomaisemmaksi. Puhuminen jää sulavan melodialinjan kaarroksen jalkoihin.

Tauko voi myös olla keskellä sanaa, jolloin on kysymys retoriikan *tmesis*-figuurista. Laulaja ei tuskan tai muun takia pysty tuottamaan kokonaisia sanoja. Messaggieran puhumisessa tällainen katko tapahtuu kohdassa ”Con le parole mie passar – gli il core” (ks. esimerkki 26, tahdit 176–177). Kaksiviivaisen e-sävelen laulaminen ”passar”-sanalla ikään kuin uuvuttaa Messaggieran, ja basson siirtyminen sen kanssa dissonoivaan f-

931 Monteverdi, Claudio 1993a, 47. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.
932 Monteverdi, Claudio 1993a, 47. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

säveleen toimii jonkinlaisena viimeisenä kamelinselän katkaisevana kortena. Messaggieran on pakko viime hetkessä kiskaista lyhyt hengitys ennen fraasin lopettavaa putoamista alas korkealta säveleltä. Italian kielessä "passargli" tosin kirjoitetaan yhteen, vaikka kyseessä on itse asiassa kaksi eri sanaa "passare" ja "gli". Puhuttuna niiden välissä ei kuitenkaan ole minkäänlaista katkoa. Tauko niiden välissä viittaakin jonkinlaiseen hallitsemattomaan itkun eleeseen tai nyyhkäykseen.



Esimerkki 26: hengittäminen keskellä sanaa, "Con le parole mie passargli il core?" (Messaggiera).[933]

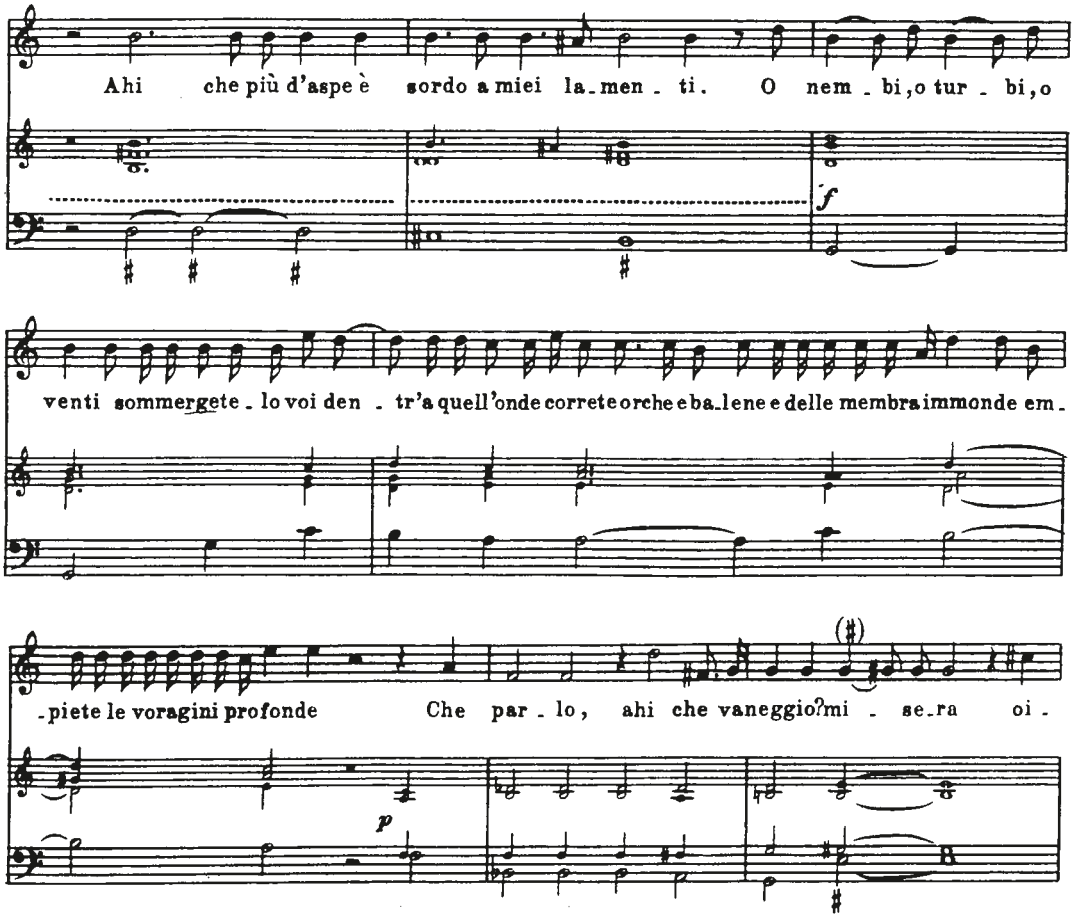
9.3.3 Hengittäminen lopuksi

Periaatteessa hengittäminen puhumisen lopuksi on kuulijan kannalta vähemmän kiinnostava ilmiö. Laulajahan on jo laulanut laulettavansa, musiikki on loppunut, ja nyt laulaja on hiljaa. Laulaminen kuitenkin jättää jälkensä laulajaan kuten kaikki, mitä laulajan kehossa tapahtuu. Joskus laulamisen jälkeen tapahtuva hengitys on merkittävä.

Tätä loppuhengitystä edeltävän tekstin puhuminen saattaa ikään kuin viedä laulajan – ja ehkä kuulijatkin – mennessään. Puhuminen lähtee virtaamaan tavalla, joka ei enää ole hallinnassa. Sanat purkautuvat ulos minusta ennen kuin tajuankaan, mitä sanoin. Messaggieran puheessa ensimmäisen jakson huutaminen ("Ahi, caso acerbo…", tahdit 164–170) on ehkä lähinnä tällaista hallinnan menetystä, jota seuraa äkillinen pysähdys.

Täydellinen esimerkki tällaisesta vauhdin kiihtymisestä ja sitä seuraavasta hiljaisuudesta löytyy kuitenkin Monteverdin *Arianna*-oopperasta (1608), Ariannan valituksesta, kohdasta, jossa Arianna huutaa mereneläviä avukseen hukuttamaan katalan Teseon (ks. esimerkki 27): "O nembi, o turbi, o venti, sommergetelo voi dentro a quell'onde, correte orchi e balene, e delle membra immonde empiete le voragini profonde." ("Oi pilvet, oi pyörteet, oi tuulet, upottakaa [hänet] näiden aaltojen poveen, kiirehtikää hirviöt ja valaat, [hänen] saastaisilla jäsenillään täyttäkää syvät rotkot!"). Tämä vuodatus tapahtuu

933 Monteverdi, Claudio 1993a, 45. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

korkeassa rekisterissä suhteessa Ariannan muuhun puhumiseen ja päättyy kaksiviivaiseen e-säveleen. Sen jälkeen ei tapahdu mitään, kunnes ilmaan jäänyt A-duurisointu[934] tipahtaa puolitauon jälkeen F-duurin kautta matalalle B-duuriin ja Arianna havahtuu ihmettelemään, mitä oikein oli tullut sanoneeksi: "Che parlo? Ahi, che vaneggio, misera?" ("Mitä sanonkaan? Mitä hourin, onneton?").

Esimerkki 27: "O nembi, o turbi", kiihtyvä vuodatus ja sitä seuraava hiljaisuus (Lamento d'Arianna).[935]

934 Edition toimittaja Gian Francesco Malipiero ehdottaa continuorealisaatiossaan "profonde"-sanalle a-mollisointua. A-duurisoinnun luoma poikkitela kuitenkin tuntuu välttämättömältä, jotta siirtymästä taukoa seuraavaan F-duuriin tulisi mahdollisimman jyrkkä. En ole yksin tämän käsitykseni kanssa, sillä kaikki continuosoittajat, joiden kanssa olen Ariannan valitusta tähän mennessä tehnyt tai joita olen ohjannut, ovat soittaneet tällä kohtaa A-duurin.

935 Monteverdi, Claudio 1926–1942, VI, 165–166; © Julkaistu Universal Edition A.G.:n luvalla (With kind permission by Universal Edition A.G., Wien).

Laulaja toki hallitsee puhumisensa ja laulamisensa myös tässä, äärimmäisessä tilanteessa – muuten nopean tekstin tuottaminen riittävän nopeasti mutta kuitenkin selkeästi ei onnistuisi. Hän seisoo konserttiasussaan[936] continuon edessä ja laulaa mahdollisimman hyvin. Laulaen puhumisen vakuuttavuus kuitenkin edellyttää – kaiken laulamisen kontrollin keskellä – jonkinlaista yleisölle välittyvää kontrollin menettämisen illuusiota. On mentävä kontrollin säilyttämisen ja menettämisen rajalle, vaikka tuon rajan ylittäminen saattaa johtaa laulamisen kannalta onnettomaan lopputulokseen. Voi tietysti kysyä, olisiko äänen kauneuden särkyminen tässä kohdassa onneton lopputulos. Vai peräti jotakin väistämätöntä?

Kun särkymisen rajalle sitten on menty ja kaikki katkeruus ja viha on purettu äkilliseen raivonpuuskaan, voimat ovat lopussa. Monteverdi on tuntunut pitävän tarkasti huolen siitä, että tilaisuutta hengittämiseen ei purkauksen aikana juurikaan ole, ja vasta purkausta seuraava tauko antaa laulajalle mahdollisuuden kiskaista ilmaa. Mietin tilanteita, joissa ihminen päästää raivonsa irti – huutaa mitään ajattelematta, mitä sylki suuhun tuo ilman, että puhuttu välttämättä ehtii kulkea tietoisen ajattelun kautta. Kun huutaminen loppuu, olo on hengästynyt ja ihmetys omasta suorituksesta on suuri. Liike on pysähtynyt kuin seinään, voimat ovat lopussa, ja seinään lentäneen huudon sirpaleet valuvat huutamista seuraavan tauon aikana hitaasti alaspäin. Tämän jälkeen tapahtuva hengitys on jonkinlaista alustavaa sirpaleiden keräilyä, joka ei kuitenkaan tule valmiiksi ennen seuraavaa, haurasta repliikkiä. Hengitys on varovainen, ilma ikään kuin vain valuu hitaasti sisään kehoon, joka on jollakin tavalla rikkoutunut huutamisesta. Tällä hengityksellä on myös ratkaiseva merkitys sille, millaiseksi tätä seuraava Ariannan katuva ihmettely muodostuu.

Myös Messaggieran puheen ensimmäisessä jaksossa tapahtuu jotakin tämän suuntaista, vaikka purkaus ei ole voimallisuudeltaan Ariannan uloshuutaman kirouksen kaltainen. Kampeutuminen yhä uudelleen kaksiviivaiseen oktaavialaan huutamaan ”ahi” tekee Messaggieran aloitusrepliikeistä laulajalle raskaita, mikä kyllä estää puhumisen ryöstäytymisen käsistä mutta myös vie voimat. Toisaalta hengityksen esiin tuovaa taukoa ei partituuriin ole kirjoitettu, joten kuulijalle ei välttämättä tarjoudu mahdollisuutta aistia laulajan kokemuksessa vastaan tulevaa uupumusta. Paimenet – jotka tässä vielä kuulevat Messaggieran huudahdukset etäältä, epäselvinäkin – voivat hyvin keskeyttää Messaggieran huudon ihmettelemällä ilonpitoa häiritsevää melua.

Vastaava laulajan päättävän hengityksen kuulumattomiin jättävä tilanne on jo edellä tarkastellussa kohdassa ”passargli il core” (tahdit 176–177), jonka jälkeen paimenet taas ikään kuin keskeyttävät Messaggieran puhumisen. Paimenet ja Messaggiera ovat vielä täysin eri maailmoissa: Messaggiera suruviestin tuojan roolissa, paimenet elävinä iloisen ketoelämän keskellä. Sanan keskellä tapahtuvan hengityksen jälkeen tuleva fraasin loppu tapahtuu töksähtäen, ehkä jopa ilman kadenssin pyöristävää ja täydellistävää kvarttipidätystä. Loppua seuraava hengitys voi olla monenlainen riippuen muun muassa siitä, miten voimakas kitkan kokemus dissonanssin kohdalla oli ja miten myöhäiseksi laulaja jätti kahdeksasosahengityksen.

936 Ooppera on tätä katkelmaa lukuun ottamatta kadonnut, ja Ariannan valitusta esitetään tavallisesti *concertante*. Sitä on ilmeisesti esitetty irrallisena numerona jo Monteverdin aikana – päätellen siitä, että *Arianna*-oopperan vuonna 1608 tapahtuneen esityksen jälkeen se on julkaistu erillisenä kappaleena ja myös useana eri versiona.

Laulajan kokemuksessa nämä kuulijan kuulemattomiin jäävät jakson päättävät hengitykset saattavat olla tärkeitä. Niiden avulla laulaja voi esimerkiksi tavoitella tiettyä uupumuksen ja epätoivon tuntua ilman, että ne vaikuttaisivat häiritsevästi itse laulamiseen. Laulaja voi taukojen kohdalla, hengittämällä tietyllä tavalla, ikään kuin antaa juuri sanomansa upota itseensä, ja tällä voi olla vaikutuksia siihen, millaisiksi näitä hengityksiä seuraava laulaminen muodostuu. Näin myös terveeseen ja täysin tasapainossa olevaan äänenkäyttöön ehkä pääsee tihkumaan sellaista, mikä antaa vaikutelman särkymisestä ja kontrollin menetyksestä.

9.4 Laulaen puhuminen

Laulajan kokemuksen kuvaus pitää aina sisällään myös lauluäänen, sillä laulajan ei ole oikeastaan koskaan mahdollista sulkea sitä pois. Se on olemassa laulajassa aamusta iltaan, lauloi hän sitten tai ei. Viimeistään laulajan esiintyessä tai harjoitellessa laulamista joko yksin tai yhdessä muiden kanssa se tulee myös muiden kuultavaksi. Laulamista olen lähestynyt vasta taukojen osalta, jotka toki ovat keskeinen osa retorista musiikkia. Näiden ”laulamattomuuksien” kuvauksien lomassa myös klassisesti koulutettu lauluääni on jatkuvasti ollut läsnä tekstissäni. Tässä luvussa keskityn musiikin tapahtumiseen laulaen puhumisessa ja tuon laulaen puhumisen muotoutumiseen edellä työstetyn puhumisen mukaiseksi. Kyseessä ei siis ole pelkästään laulajan sisäisenä tapahtuva laulamisen liike, vaan sellainen, jonka muutkin voivat kuulla.

Huolimatta huomion kohdentumisesta lauluääneen ja sen tapahtumiseen elävässä kehossa tarkasteluni perustuvat edelleen puhumisen ensisijaisuuteen. Itse asiassa siirtymä puhumisen tarkastelusta laulaen puhumisen tarkasteluun tuntuu jossakin määrin keinotekoiselta, sillä tämä laulaminen *on* puhumista. Ero laulaen puhutun ja puhutun välillä on kokemuksena pieni, kuultuna mahdollisesti varsin suuri.

Lauluäänen mukaan tulo työskentelyyn avaa laulajalle sellaisia laulaen puhumisen laatuja, jotka eivät ole käytössä puhutussa puhumisessa. Toisaalta klassisesti koulutetun lauluäänen käyttö voi joiltakin osin myös rajata pois puhumisen tarjoamia mahdollisuuksia. Laulamisen ja puhumisen voisi kuitenkin ehkä yhdistää italialaisen varhaisbarokin musiikissa tavoilla, joissa käyttöön tulisi jatkumo laulamisesta puhumiseen. Olen kuullut Monteverdin näyttämömusiikin konsertin, jossa laulajat lauloivat ja näyttelijät deklamoivat musiikkia puhuen. Toistaiseksi en kuitenkaan vielä ole ollut todistamassa esitystä, jossa nämä kaksi yhdistyisivät yhdessä ja samassa laulaja-puhujassa.

Laulaminen ikään kuin kokoaa kaiken edellä tarkastellun, musiikkia ja puhumista koskevan. Siksi onkin varsin haastavaa välttää jonkinlaista kaiken silmille räjähtämisen vaikutelmaa. Erilaisten kokemukseen vaikuttavien asioiden ponnahtaminen esiin eri tilanteissa heittää minut ajoittain sietämättömiltä tuntuville sivupoluille, jotka laulajan kokemuksessani kuitenkin ovat olemassa, merkityksellisinä.

9.4.1. Laulaen puhumisen tempo ja rytmi

Käyttämäni *Orfeon* edition nuottikuva näyttää hyvin pelkistetyltä, ja ensivaikutelma on, että musiikissa tapahtuu hyvin vähän. Sekin, mikä tapahtuu, tuntuu tapahtuvan hyvin

hitaasti. Erityisesti runsaisiin (piano)säestyksiin tottuneen silmissä continuo-osuus toinen toistaan seuraavine puoli- ja kokonuotteineen vaikuttaa mitättömältä. Edition tekijä on kirjoittanut partituurin tilaa säästämättä, ja jotkut tahdit vaikuttavat jopa liian tilavilta suhteessa siihen, mitä niissä on (esimerkiksi tahti 204 "-gne Giva co-"). Basson liike vaikuttaa hyvin harvalta, ja Messaggieran kertomuksen alussa pysytteleekin d-sävelessä viiden ensimmäisen tahdin ajan. Partituurin katsomisen herättämä hitauden tai jopa pysähtyneisyyden vaikutelma on voimakas. Melodiassa ei näytä tapahtuvan paljoakaan, ja usein se pysähtyy toistamaan yhtä säveltä pitkäksi aikaa.

Laulettuna Messaggieran resitatiivi etenee tietyssä, valitussa tempossa, josta on toki mahdollista poiketa.[937] Ensin on kuitenkin päätettävä, mikä tuo tempo on. Kuuntelen levytyksiä ja huomaan, että tempot eivät ainakaan korvakuulolta poikkea toisistaan kovinkaan paljoa. Kun laulaja asettuu puhumaan suhteellisen suuressa tilassa suhteellisen suurelle yleisölle, tempo tuntuu asettuvan tietynlaiseksi. Laulajan keho, äänenkäytön tapa sekä siihen liittyvä tekstin tuottamisen tapa vaikuttavat jonkin verran tempon määräytymiseen, mutta eivät välttämättä paljoa.

Voisiko jokin muu kuin ensiajattelemalla ilmeisin olla mahdollinen? Kokeilen erilaisia laulamisen tempoja, kuulemiani ja aiemmin kokeilemiani sekä myös huomattavasti hitaampia sekä merkittävästi nopeampia tempoja. Kokeilen myös erilaisia tempoja eri jaksoissa.

Tavallista hitaammat tempot osoittautuvat erityisen mielenkiintoisiksi – tapahtumisesta tulee ennen kokemattoman sitkeää ja laulamiseni alkaa muistuttaa itkuvirttä: jokainen vokaali ja konsonantti ikään kuin vääntyy tahmeasti ulos minusta. Aluksi minun on vaikea muotoilla painollisia, notaation pitkille nuoteille sijoittuvia tavuja siten, että ne eivät jäisi latteiksi ja paikallaan pysyviksi. Kun vähitellen onnistun muotoilemaan ne samoin kuin puhuttaessa, hitaus alkaa toimia. Hengittäminen ja samalla koko jakso muuttuu tavattoman hidasliikkeiseksi. *Tactus* asettuu väistämättä puolinuotille, ja iskut putoavat raskaana yksi toisensa perään.

Muun muassa Messaggieran tarinan alussa (tahdista 201 eteenpäin, "In un fiorito prato") itkuvirsikaraktääri kuitenkin tuntuu vieraalta siksi, että näin suuri traagisuus ei tässä vaiheessa vielä tunnu olevan tarpeen. Toki Messaggiera on jo kertonut Euridicen kuolemasta, mutta pateettisuus tässä vaiheessa saattaa myöhemmin vaikeuttaa Messaggieran puheen pitkän linjan muotoilemista mielekkäällä tavalla.

Kun palaan tämän kokeilun jälkeen aikaisempaan tempooni, jonka tunnistan myös kuuntelemistani levytyksistä, se onkin yhtäkkiä nopea. Huomaan, että hitaasta tempo sta on tarttunut minuun tekstin vääntäytyminen ilmi ja itkuvirsisävy. Onko minulla enää paluuta aikaisempaan keskivertotempooni, kun olen kehossani kokenut jotakin muuta? Onko kokemukseni muuttunut ratkaisevasti?

Kokeilen myös huomattavasti nopeampaa tempoa, joka hitaan tempon kokeilemisen jälkeen tuntuu aluksi mahdottomalta. Kuudestoistaosista tulee täysin käsittämättömiä, ja ajoittain minun on vaikea kuulostaa vakavalta. Jotkut kohdat kuulostavat väistämättä asiattoman pirteiltä. Hengitykset muodostuvat jonkinlaisiksi teknisiksi hengityksiksi, joiden tarkoituksena on lähinnä keuhkojen täyttäminen ilmalla. Aluksi

937 Edellä, luvuissa 5.3.2 sekä 8.4 koettelin tempokysymyksiä kahdesta eri suunnasta, nuottikirjoituksen ja lähteiden sekä elävän puhumisen suunnasta.

ne menevät ohitse lähes huomaamatta. Useista yrityksistä huolimatta en onnistu laulamaan koko jaksoa tässä tempossa ilman, että kokemus olisi hätäinen ja epämukava. Säälin paimenia ja Orfeoa, joka ei todennäköisesti ymmärrä juuri mitään vuodatuksestani. Huomaan siirtäväni *tactuksen* puolinuotilta kokonuotille ja jopa brevikselle, jotta voisin kokea laulamisen edes hiukan rauhallisempana.

Kokeilen vielä ratkaisua, jossa tempo vaihtelee. Huomaan, että laulamiseni kiinnittyy luontevasti erilaisiin *tactuksiin* eri kohdissa. Kokonuottiin liittyvä *tactus* ja nopeampi tempo toimii puheen alussa, mutta jo "ghirlanda"-tahdissa, jossa on kuudestoistaosanuotteja, tempo alkaa tahmeutua ja *tactus* vie ikään kuin enemmän aikaa. Viimeistään käärmeenpurema-kohdassa (tahti 207; "Quand'angue insidioso") *tactus* siirtyy lähes väkisin puolinuotille, jotta minun olisi mahdollista aistia "angue"-sanan pisteellisen nuotin piste riittävän kovana iskuna. Tässä *tactus* muuttuu laadultaan hakkaavaksi, kuin vasaran tai piiskan iskuksi. Seuraavan jakson ("Ed ecco", tahti 210) *tactus* palaa kokonuotille, joka nyt sykkii hitaammin ja myös rauhallisemmin kuin alussa. Koho tahdille 215 ("Allor noi tutte") pakottaa taas vaihtamaan *tactuksen* puolinuotille, joka on jälleen jotenkin piiskaava, jopa eteenpäin kaatuva. Tahdin 218 "Ma nulla valse" palauttaa minut takaisin alistuneeseen kokonuotille liittyvään *tactukseen*. Paluu lievästi kiihtyvään puolinuotille liittyvään *tactukseen* tapahtuu taas tahdissa 222 ("E tè chiamando"). *Tactus* pysähtyy minussa kokonaan Euridicen viimeisen "Orfeo"-huokauksen kohdalla. Puolinuottiin kiinnittyvä *tactus* tahdista 224 (Dopò un grave") eteenpäin on mekaaninen, kuin sekuntiviisarin tikitys. Pysähdyn tahdissa 225 ("Spirò frà queste braccia"). Loppu (tahdista 226, "ed io rimasi") etenee kokonuottiin kiinnittyvän *tactuksen* sykkeessä, joka vaikuttaa lähes pysähtyneeltä, elottomalta.[938]

Tempon ja *tactuksen* välillä siis on kokemuksessa varsin monimutkainen yhteys. Mitattavissa oleva tempo ei välttämättä kerro paljoakaan siitä, millainen laulamisen kokemus on. Tärkeältä tuntuu sen sijaan, mihin aika-arvoon laulaja ajattelee *tactuksen* kiinnittyvän. Tämän lisäksi *tactuksen* koettu laatu on merkittävä: onko se pehmeästi sykkivä vai piiskaava, pyöreä vai terävä, eteenpäin vievä vai elottomasti paikallaan pysyvä vai suorastaan jarruttava. Lisäksi laulettavien aika-arvojen tiheys voi tuottaa kiireen tai levollisuuden kokemuksen. Jotkut tauot tuntuvat pysäyttävän musiikin virran huolimatta siitä, että pulssi sykkii myös niiden aikana.

Tactuksen laadun voi tehdä ikään kuin näkyväksi käden liikkeellä ylös ja alas, jonkinlaisena kapellimestarin lyöntinä, jonka laatu kertoo jotakin koetun *tactuksen* laadusta. Putoaako käsi alas vai painanko sen alas? Onko lyönnin pohja joustava vai kova? Onko lyönti muodoltaan kulmikas vai pyöreä? Onko se vauhdiltaan nopea vai hidas, nopeutuva vai hidastuva? Onko se voimakas vai heikko? Vaihtoehtojen moninaisuus tuottaa lähes loputtomalta tuntuvan määrän erilaisia kokemuksia pulssista ja laulamisesta.

9.4.2 Painollinen ja painoton

Firenzen Cameratan etäjäsen, filologi Girolamo Mei tutki 1540-luvulla puhutun italian (tai toscanan) kielen tavujen kestoja ja painotuksia. Hän päätyi väittämään, että italian

938 Vrt. temponkäsittelyä Messaggieran kertomuksessa edellä luvussa 5.3.2 tarkastelemaani temponkäsittelyyn Caccinin soolomadrigaalissa *Deh, dove son fuggiti*.

kielen prosodiikka erosi ratkaisevasti kreikan ja latinan prosodiikasta. Kun siihen asti oli ajateltu, että italian kielen tavut olivat pitkiä tai lyhyitä (kvantiteettipiirre), Mei havaitsi, että olennaisia toscanalaisessa puhumisessa olivatkin pituuksien sijaan yksittäisten sanojen graavit ja akuutit aksentit (tonaalinen piirre).[939] Useimmissa sanoissa oli vain yksi akuutti aksentti, mutta joissakin useampi. Sana saattoi siis olla enimmäkseen akuutti tai enimmäkseen graavi tai osin kumpaakin. Tavun akuuttius tai graavius riippui Mein mukaan siihen käytetyn hengityksen voimasta. Mei valaisi myös sitä, millaisia affekteja eritasoiset tavut välittivät. Korkea säveltaso, joka oli Mein mukaan seurausta liikkeen voimasta ja nopeudesta, ilmaisi luonteeltaan tuota liikettä vastaavia affektin laatuja, kun taas matala säveltaso, joka oli sukua hitaudelle ja velttoudelle, ilmaisi jotakin aivan toisenlaista. Kun korkea ja matala olivat tasapainossa, kuulija koki kohtuullisen laadun. Näin erilaiset voiman käytön tasot ja niiden aiheuttamat erilaiset säveltasot herättivät Mein mukaan vastaanottajassa aina vastaavanlaisia affekteja.[940]

Laulajalle laulettavien tavujen säveltasot (tonaalinen piirre) ja kestot (kvantiteettipiirre) tulevat annettuina säveltäjältä. Toki hän voi ainakin barokkimusiikissa muuttaa jonkin tavun kirjoitettua säveltasoa tai kestoa, jos hän siten kokee pystyvänsä paremmin palvelemaan puhumista. Monteverdin resitatiivien kohdalla tällaiseen ei juurikaan ole tarvetta, sillä säveltäjä on pitänyt erityistä huolta siitä, että laulaen puhuminen säilyttää puhumisen laadun kaikilta mahdollisilta osin. Jopa ensi silmäyksellä puhumisen vastaisilta vaikuttaville puhumisen nuotinnoksille on mahdollista löytää peruste. *Sprezzaturan* myötä kestot toki muuttuvat kirjoitetuista, mutta huomattavat muutokset eivät ole tarpeen.

Myös italian kielen sanojen painollisuus ja painottomuus on annettu. Paino osuu italian kielessä yleisimmin sanan toiseksi viimeiselle tavulle, joskus kolmanneksi viimeiselle ja joskus viimeiselle. Painollinen lopputavu merkitään periaatteessa graavin aksentin (`) merkillä, Monteverdin ajan partituureissa ei kuitenkaan aina. Säveltäjä tai laulaja eivät voi tätä italian kielen ominaisuutta – tavujen painollisuutta ja painottomuutta – muuttaa, vaikka säveltäjä voi toki valita, miten sanojen painot asettuvat suhteessa *tactukseen*.

Painollisuudessa ja painottomuudessa ei ole kyse jonkinlaisesta joko–tai-tilanteesta, jossa on valittava painollisuuden ja painottomuuden, ikään kuin ykkösen ja nollan välillä. Sen sijaan laulajalla on lähes rajattomasti mahdollisuuksia vaikuttaa annetuilla säveltasoilla puhuttavien tavujen painollisuuden tai painottomuuden tapahtumisen laatuun. Kysymys siis ei ole pelkästään painollisuuden määrästä (ykkösen ja nollan välillä olevat vaihtoehdot) vaan myös painollisuuden tapahtumisen laadusta ja nopeudesta esimerkiksi pitkällä äänellä. Tuon tapahtumisen tapa taas on kiinni muun muassa laulettavan sävelen pituudesta, tavun aloittavasta äänteestä, laulettavasta vokaalista ja laulettavan sävelen paikasta laululinjassa. Lisäksi pitkillä, painollisille tavuille osu-

939 Monet 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa vokaalipolyfonian käytäntöjä kritisoineet, muun muassa Giovanni de' Bardi (n. 1578–79) ja Giulio Caccini (1601) puhuivat edelleen tavujen pituuksista – vaikka he kumpikin olivat läheisissäkin tekemisissä Mein kanssa. Toisaalta konteksti, jossa he niistä puhuivat, oli tekstin säveltäminen musiikiksi. Siinähän laulettavien tavujen pituus on keskeinen asia ja myös notaation keinoin selkeästi välitettävissä oleva. Tuon ajan notaatiosta ei kuitenkaan ollut apua painollisuuden ja painottomuuden viestittämisessä partituurin lukijalle – jollei sitten lähdetty siitä, että painolliset tavut olivat painottomia pidempiä, kuten esimerkiksi Baïf'in Akatemiassa oletettiin.

940 Mei 1540-luvun alussa, *Della compositura delle parole*; ks. Palisca 1985, 348–352.

villa sävelillä on mahdollista tehdä erinäisiä äänenvärin ja -voimakkuuden vaihteluita, ja usein painollinen tavu myös hiukan pidentyy suhteessa kirjoitettuun aika-arvoon. Painollisuuden ja painottomuuden hakeminen onkin yksi tärkeimmistä puhuen laulamisen osa-alueista, jolla taitava laulaja voi harjoittaa *sprezzaturaa*. Mahdollisuudet ovat rajattomat.

Painollisten ja painottomien tavujen laulaminen painollisina ja painottomina on lauluteknisesti vaativaa. Useampikin ammattilaulajana toimiva oppilaani on sanonut, että erityisen haasteellista barokkimusiikin laulamisessa on nimenomaan linjakkaan, tuetun laulun yhdistäminen elävässä puhumisessa olevaan painollisuuden ja painottomuuden vaihteluun. Useiden kohdalla – minunkin – tämä on ollut asia, jota ei aikaisemmin tietoisena ehkä vain ollut olemassa ja jota ei siksi tarvinnut erityisesti työstää. Ehkä on ollut helppo luottaa säveltäjän kirjoittamaan laululinjaan ja siihen, että sen laulaminen ikään kuin automaattisesti tuottaa painollisuudet ja painottomuudet. Toki vastaan on tullut myös opiskelijoita, jotka ovat syystä tai toisesta tottuneet ajattelemaan laulamista puhumisena. Heille siirtyminen barokin laulaen puhumiseen on ollut helppoa. Suurimmalle osalle painollisten ja painottomien tavujen laulaminen on kuitenkin niin tekninen kuin musiikillinenkin haaste.

1600-luvun alussa erityisesti Giulio Caccini kirjoitti monista erilaisista tavoista muotoilla pitkiä ääniä, jotka osuivat painolliselle tavulle. Erityisen tärkeitä hänelle olivat crescendo–diminuendo ja *esclamazione*, jota hän piti pääasiallisena keinona "affektin liikuttamisessa" (*muovere l'affetto*). *Esclamazione* ei Caccinin mukaan ollut mitään muuta kuin tapa antaa äänen voimistua vähitellen ("lassare della voce rinfonzarla alquanto").[941]

Laulajana Caccini ymmärsi, että *esclamazione* merkitsi käytännössä suurta määrää erilaisia tapoja tehdä se. Hän myös yritti kuvata tai ainakin nimetä erilaisia *esclamazioneja*.

Äänen voimistaminen pitkällä, ekspressiivisellä tavulla ei Caccinin mielestä toiminut falsetossa, jossa *esclamazione* usein muodostuikin teräväksi ja sietämättömäksi kuulla.[942] Näissä tilanteissa hän suositteli aloittamista decrescendolla. Caccini kuitenkin kehotti laulajaa käyttämään vaihdellen kumpaakin, sillä vaihtelevuus laulamisessa oli Caccinin mukaan erittäin tärkeää. *Esclamazione* affektiivisissa sävellyksissä toimi hyvin puolinuoteilla (*minime*) ja alaspäin suuntaavilla, pisteellisillä neljäsosilla (*semiminime col punto per discendere*), mutta ei kokonuoteilla (*semibrevi*), joiden pidempi kesto tarjosi mahdollisuuden crescendo–decrescendoon. Tanssillisiin lauluihin *esclamazione* ei yleensä sopinut.[943]

Caccini esittää esimerkkiaariassaan (*Aria di Romanesca:* "Deh, dove son fuggiti"), millaisiin kohtiin *esclamazione* sopisi. On mielenkiintoista, että tässä erilaiset *esclamazionet* (*spiritosa/più viva/rinforzata*) osuvat pisteellisille puolinuoteille ja kerran jopa kokonuottia pidemmälle aika-arvoille. Tosin Caccinin tahtilajien käyttö ja kysymys, mi-

941 Caccini 1987.

942 Caccini erotti toisistaan kaksi äänen laatua, jotka vastannevat Laukkasen ja Leinon (1999, 46–49) modaali- ja falsettiääneksi nimittämiä äänen rekistereitä: Caccini kehotti laulajaa valitsemaan laulun sävellajin siten, että tämän olisi mahdollista käyttää "voce piena, e naturale" ("täysjännitteinen, luonnollinen ääni") ja välttää "voci finte" ("teeskennellyt/keinotekoiset äänet"), sillä "dalle voci finte non poù naschere nobiltà di buon canto" ("hyvän laulamisen jalous ei voi syntyä falsettiäänestä"). (Caccini 1987.)

943 Caccini 1987.

hin aika-arvoon *tactus* hänellä liittyy, on jossakin määrin epäselvää. Muun muassa Wiley Hitchcock on pohtinut Caccinin tahtilajien käyttöä ja vakuuttunut siitä, että tämä ei oikeastaan erottanut toisistaan tahtilajimerkintöjä C ja ¢ ja että Caccinilla *tactus* liittyi puolinuottiin (*semibrevis*).[944]

Tahtilajien ja aika-arvojen teoreettinen tutkiminen ja pohtiminen on varsin kiinnostavaa myös laulajan näkökulmasta. Kun laulaja sitten ryhtyy laulamaan Caccinin soolomadrigaalia, teoreettiset pohdiskelut siirtyvät kuitenkin taka-alalle ja käytännön ratkaisut tulevat välttämättömiksi. Laulajan on päätettävä, missä tempossa puhuminen etenee, miten hän ajattelee *tactuksen* sykkeen sijoittuvan puhumisen virtaan ja minkä laatuinen *tactus* on. Painollisten ja painottomien tavujen ja *esclamazionen* kaltaisten erityisten painottamisten kokemuksen kannalta laulajalle on ratkaisevaa, miten hidas tempo on. Ratkaisevaa laulamisen kokemuksen kannalta on myös se, mihin aika-arvoon *tactus* liittyy. On aivan eri asia laulaa *Deh, dove son fuggiti* siten, että *tactus* on puolinuotilla, kuin siten, että se on kokonuotilla.

Esclamazione on siis yksi termi, jota voidaan käyttää tietynlaisesta, yleensä painollisen tavun esittämisen tavasta. Jälleen *esclamazionen* kokemus – kuten Caccinin esipuhekin antaa ymmärtää – on moninainen. Tärkeäksi tässä tulee niin *esclamazionen* aloittamisen tapa kuin sen muotoutuminen kokonaisuudessaan. Myös hengittäminen ennen *esclamazionea* vaikuttaa siihen, millaiseksi se muotoutuu. Edelleen *esclamazionen* sijoittuminen laulajan äänialaan – se, onko se korkealla vai matalalla – sekä *esclamazionen* kohdalla oleva laulettava teksti on merkityksellinen laulamisen kokemuksen kannalta.

Jos *esclamazione* alkaa vokaalilla (tyypillisesti vaikkapa huudahdus ”Ahi!”), ratkaisen laulajana kysymyksen a-vokaalin alukkeesta, mikä taas vaikuttaa ratkaisevasti koko siitä jatkuvan äänen muotoutumiseen. Aluke voi olla pehmeä, kuin a-vokaalia edeltäisi pehmeä h-frikatiivi. Jos aluke on kova, se saattaa olla sitä monella eri tavalla alkaen kevyestä mutta selkeästä alukkeesta ja päätyen erittäin voimakkaaseen alukkeeseen, joka väkivaltaisuutensa takia saattaa jopa horjuttaa laulettavaa säveltasoa. Konsonantilla alkavan *esclamazionen* luonne riippuu ensinnäkin konsonantin laadusta: onko kyseessä klusiili, frikatiivi vai nasaali? Myös konsonantin tuottamisen (kova, pehmeä, kevyt, vaivalloinen tms.) tapa ratkaisee, millaiseksi alku ja sen myötä koko laulettava ääni muodostuu.

Hengittämisen luonne ja *esclamazionen* aloittamisen tapa ovat ratkaisevia. Aloittaminen tietyllä tavalla nimittäin sulkee pois jotkut tavat jatkaa. Jos esimerkiksi aluke on poikkeuksellisen väkivaltainen, mahdollisuus jatkaa siitä suoraan crescendoon on käytännössä olematon: voimakasta aluketta seuraa väistämättä äänenvoimakkuuden hiljeneminen. Hyvin pehmeä, huokoinen aluke myös vaikuttaa siitä jatkuvan äänen laatuun.

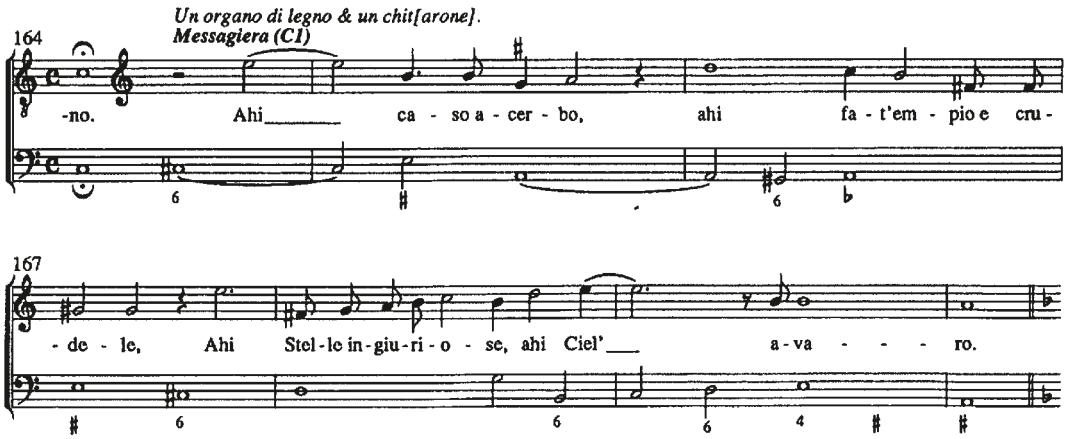
Esclamazionen lisäksi painollisuuden ja painottomuuden säätelyyn liittyy myös *messa di voce*, jossa ääni ensin voimistuu ja sitten hiljenee vähitellen. Kuten Caccini sanoi, se on mahdollinen pitkillä äänillä. *Messa di voce* liittyy puheenomaisuuden illuusion luomiseen. Pitkä ääni ilman sitä antaa paikallaan pysyvän ja jollakin tavalla kuolleen vaikutelman, ja toki tällaista voi tarvittaessa käyttää tehokeinona. *Messa di voce* kuitenkin ikään kuin korvaa puhumisessa tapahtuvan säveltason laskun pitkällä tavul-

944 Hitchcock 1970, 47.

la tai luo illuusion siitä, että kyseessä on puhuttu tavu, vaikka puhumisessa vastaava säveltason säilyttäminen koko tavun ajan kuulostaisi omituiselta, luonnottomalta.[945] Kun tavu puhumisessa siis muotoillaan säveltason ja dynamiikan avulla, laulamisessa mahdollisuutta säveltason muuntamiseen ei periaatteessa ole. Tosin Messaggieran puheessa tulee vastaan myös kohtia (erityisesti Euridicen viimeinen, sekstin alaspäin putoava "Orfeo"-huuto), joissa säveltason lasku ehkä portamenton tai jopa glissandon muodossa voisi olla mahdollinen.

Kiinnostava esimerkki *esclamazionen* sijoittumisesta laulajan ääneen on Messaggieran ensimmäinen katkelma, jossa hän lähestyessään paimenia mieli sumentuneena surusta huutaa neljästi "Ahi!" kaksiviivaisessa oktaavialassa – kaksi kertaa e^2 ja kaksi kertaa d^2 (ks. esimerkki 28). Huudahduksia seuraa neljä erilaista purkausta kohtalon ankaruudesta. Messaggieran ilmestyminen paikalle muuttaa kaiken, mikä on havaittavissa jo ensimmäistä "Ahi"-huutoa edeltävästä harmonian käänteestä.[946] Keskityn tässä nimenomaan näihin huutoihin, vaikka toki myös katkelmassa poikkeuksellisella tavalla käytetyt dissonanssit vaatisivat pohdintansa.

Ahi, caso acerbo,	Ah, katkera sattumus!
ahi, fat'empio e crudele,	ah, julma ja sydämetön kohtalo!
Ahi Stelle ingiuriose,	ah, vääryyden tähdet!
ahi Ciel' avaro.	ah, itara taivas!



Esimerkki 28: "Ahi caso acerbo", huudahdukset puheen alussa (Messaggiera).[947]

Kukin näistä "Ahi!"-huudahduksesta on laadultaan omanlaisensa. Ne tuntuvat tapahtuvan milloin vääriin aikoihin, milloin väärillä, tavoitellusta ohi lipsahtaneilla säveltasoilla ja tuottavan kontrollin menettämisen vaikutelman yhdistyneenä dissonans-

945 Vrt. Schönbergin *Pierrot Lunairen* alkusanat, joissa hän määrittelee puheäänen siten, että siinä säveltaso antaa periksi joko nousten tai laskien välittömästi äänen alettua (Schönberg, ei vuosilukua, ei sivunumeroa).
946 Tarkastelin tuota harmonian käännettä laulajan aloittavaa hengittämistä käsittelevässä luvussa 9.3.1.
947 Monteverdi, Claudio 1993a, 44. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

sien luomaan kitkaan. Herää kysymys, ovatko ne laulettuja "Ahi"-sanoja vai suoraa, puhutun kielen ulkopuolella tapahtuvaa huutoa, jota surun repimästä ihmisestä pääsee ilmoille. Näen mielessäni uutiskuvia, joissa sodan keskellä elävät äidit huutavat ulos suruaan poikansa ruumiin äärellä. Tempollisesti katkelma luo vaikutelman kiihtyvästä temposta, kiihtyvästä puhumisesta ja sitä seuraavan puhumisen vauhdin pysähtymisestä kuin seinään törmäten.

Ensimmäinen e-sävelellä tapahtuva, continuon liikkeeseen heittämä huuto alkaa ankaralla alukkeella ja viiltää holtittomasti läpi ilman pudotakseen kahdella samansuuntaisella hypyllä dissonoivalle gis-sävelelle, ikään kuin tähtäimenä olleen a-sävelen ohi, jolle loppujen lopuksi kuitenkin päädytään. Äänenkuljetuksen näkökulmasta tämä on virhe, sillä korrektissa kontrapunktissa dissonanssille hyppääminen ei ole mahdollista. Tuntuu siltä, että ilmalento kestää loputtomasti. Toinen huuto vaatii laulajalta huomattavasti suurempia ponnistuksia, sillä sitä ennen ei continuo soita impulssinomaista sointua, joka sysäisi hänet liikkeeseen. Lisäksi tämä toinen "Ahi!" romahtaa epämukavasti a-mollisoinnun päälle, d-sävelelle, eikä tuo dissonanssi suinkaan purkaudu basson siirtyessä raastavasti alaspäin gis-sävelelle. Sen sijaan se tulee puretuksi vasta tahdin puolivälissä. Kolmas huuto muistuttaa ensimmäistä sikäli, että continuon ja laulajan sävelet ovat samat kuin ensimmäisessä (cis ja e). Kokemuksena se on kuitenkin täysin erilainen, sillä neljäsosatauon takia "keinulautaefektiä" ei pääsy syntymään (ks. edellä luku 9.4.1). Reaktio on nopea, samoin laulajan reaktio sointuun. Ääni muistuttaa pikemminkin sitä, joka syntyy jonkun tökätessä jotakuta toista vaikkapa haarukalla reiteen. Tällaisen huudon jälkeen puhuminen on nopeaa, vihaistakin. Neljäs "Ahi!" tulee ikään kuin liian aikaisin, odottamatta. Aikaa hengittämiseen ja uuden fraasin tyylikkääseen aloittamiseen ei juurikaan ole. Edellinen fraasi ei oikein ehdi loppua, kun tämä viimeinen jo alkaa. Synkoopit ("ahi, Ciel'") luovat vaikutelman jonkinlaisesta armottomasta, kulmikkaasta vasaroinnista. Se johtaa ensimmäistä "Ahi!"-huutoa muistuttavalle, mutta tätä vieläkin pidemmälle e-sävelelle ("ciel"), joka katkeaa väkivaltaisesti, kuin edeltävän hengityksen aiheuttama ilman loppuminen ja myös tuska pakottaisivat siihen. Kahdeksasosatauko ennen viimeistä "avaro"-sanaa ja sanan alkaminen kahdeksasosanuotilla korostavat tuskan ja hädän vaikutelmaa. Tauko voidaan ajatella tuskaisen ihmisen puhumista katkovan *tmesis*-figuurin kaltaiseksi, vaikka se ei sanaa katkaisekaan – laulaen puhumisen kyllä.

Riippuen viritystasosta ja laulajan äänen yksilöllisistä ominaisuuksista näiden sävelten laulaminen saattaa olla jossakin määrin epämukavaa, sillä naislaulajalla ne sijoittuvat potentiaalisesti epämukavaan kohtaan äänialaa. Niiden laulamista saattaa vielä epämukavoittaa, jos laulaja päättää aloittaa ne erittäin voimakkaalla alukkeella, joka on yksi mahdollinen tapa artikuloida ne. Varsinkin vähemmän koulutetulla äänellä, jossa äänen eri rekisterit eivät vielä ole yhdistyneet, huutojen tuottaminen voi olla vaikeaa. Ammattilaulaja toki selvittää huutojen tuottamisen vankalla tekniikallaan, eikä ehkä edes huomaa niiden epämukavuutta.

1600-luvun alussa laulamisen tekniikka oli oletettavasti erilainen sikäli, että rekistereitä ei egalisoitu samaan tapaan kuin nykyisin eikä siihen ei usein ollut tarvettakaan laulujen suppean äänialan ansiosta. Esimerkiksi Caccini kehotti laulajia pysyttelemään yhden, "luonnollisen" rekisterin alueella ja tarvittaessa transponoimaan laulu sopivalle

korkeudelle.[948] Vaikka rekisterien yhdistäminen jo 1600-luvun alussa oli piirre, johon kiinnitettiin huomiota, kaikki laulajat eivät missään tapauksessa hallinneet tätä taitoa. Vielä vuonna 1752 Johann Joachim Quantz valitti siitä, että ranskalaiset eivät osanneet yhdistää rintaääntä falsettoon.[949] Monteverdi, joka itsekin oli laulaja, on epäilemättä tuntenut rekisterien yhdistämisen problematiikan ja saattanut käyttää sitä tietoisesti hyväkseen. Kontrollin menettämisen mahdollisuus huudoissa on ehkä ollut todellinen myös oopperan ensiesityksessä.

On mahdotonta arvioida, miten ensimmäinen Messaggiera yhdisti rekisterit ja millainen kokemus näiden mahdollisesti haastavien äänien laulaminen tälle oli. Joka tapauksessa hän oli mieslaulaja[950], kastraatti, sillä herttua Vincenzo Gonzaga ei vielä tässä vaiheessa sallinut naislaulajiensa esiintyvän julkisesti näyttämöllä.[951] Olisiko Monteverdi peräti tarkoituksella asettanut laulajan tässä kohdassa tilanteeseen, jossa tämän ääni saattaa ääritapauksessa jopa murtua? Tätä emme voi tietää, mutta tämän päivän Messaggiera voi ehkä miettiä, olisivatko nämä "Ahi!"-huudahdukset mahdollinen paikka jonkinlaiselle kontrollin menetykselle, murtumiselle tai ehkä ainakin murtumisen vaikutelman tuottamiselle. Myös kysymys laulaen huudetun a-vokaalin väristä, jota tarkastelen seuraavassa alaluvussa, on ratkaiseva.

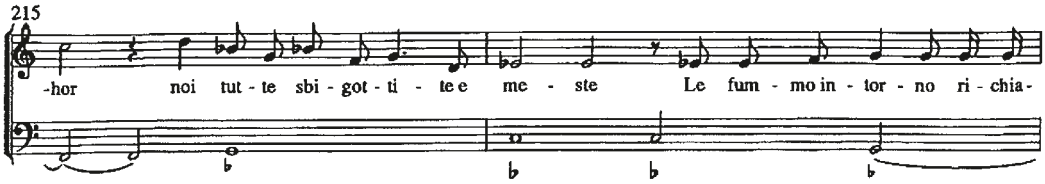
Pitkille äänille sijoittuvien painollisten tavujen lisäksi on toki myös tavuja, joiden kohdalla ei niiden lyhyyden takia ole mahdollista tuottaa *esclamazionen* ja *messa di vocen* kaltaisia aikaa vieviä dynaamisia vaihteluja. Messaggieran puheessa on kohtia, joissa puhuminen etenee kahdeksasosa- tai kuudestoistaosa-aika-arvoin. Usein Monteverdi on kirjoittanut lyhyille aika-arvoille paljon painottomia tavuja, mutta myös poikkeuksia on. Laulaja voi puhumisen nopeudesta huolimatta yleensä ottaa huomioon painollisten ja painottomien tavujen eron. Painollisuuden lisäksi tässä tulee tärkeäksi myös tavujen pituus, joka vaihtelee kuudestoistaosalta tai kahdeksasosalta toiselle.

Esimerkiksi kohdassa "tutte sbigottite" on neljä peräkkäistä kahdeksasosaa, joista vain ensimmäisellä on painollinen tavu ("tutte sbigot-"). Näiden kahdeksasosien laulaminen tasaisina, yhtä pitkinä loisi omituisen vaikutelman. Huomaankin, että ensimmäinen tavu pysyy lyhyenä, mutta vie enemmän aikaa. Sanan keskellä oleva t-klusiili jättää sanaan "tyhjän", soinnittoman kohdan, ja sanan toinen, "-te"-tavu jää lyhyeksi, myöhäiseksi. "Sbigottite"-sanan kaksi ensimmäistä, painotonta tavua taas kääntyvät toisinpäin epätasaiseksi, rytmiltään lombardialaistyyppiseksi – samoin kuin elävässä puhumisessa (ks. esimerkki 29).

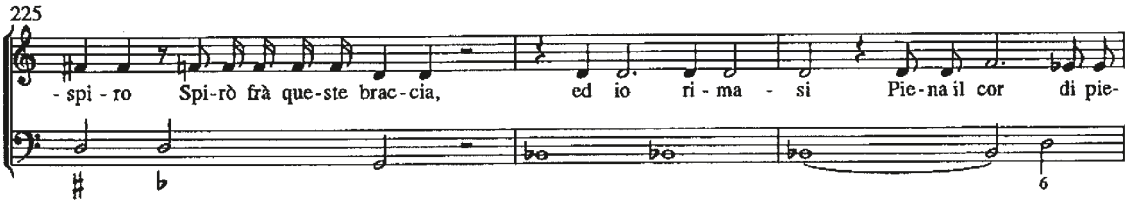
948 Caccini 1987.

949 Quantz 1985, 336.

950 Hän oli mahdollisesti sopraanokastraatti Giovanni Gualberto Magli, joka lauloi ensiesityksessä kolme roolia: La Musican ja Proserpinan sekä sen lisäksi kolmannen roolin, joka oli ilmeisesti Messaggiera tai Speranza. (Ks. Fabbri 2006, 64 ja Whenham 1986, 16.) Laulajan olokulmasta ensin mainittu tuntuu todennäköisemmältä, sillä äänialaltaan se lepää lähempänä kahta ensin mainittua, Speranzan puhetta korkeammalla.

951 Ks. Carter, Tim 2002, 96, jonka mukaan herttua salli naislaulajiensa esiintyä julkisesti näyttämöllä ensimmäistä kertaa vuonna 1608 prinssi Francesco Gonzagan ja Savoijin Margheritan hääjuhlallisuuksissa. Monteverdi sävelsi noihin juhlallisuuksiin oopperan *Arianna* (1608; se on kadonnut kuuluisaa lamentoa lukuun ottamatta) ja Il *ballo delle ingrate* -ballon (1608). Lisäksi hän sävelsi prologin (tai ensimmäisen intermedion) Guarinin *L'idropica*-näytelmään, jonka lomassa nähtiin loisteliaita intermedioita. (Ks. Carter, Tim 2002, 149–159, 202–211.) Tuo vuosi oli poikkeuksellinen sikäli, että samana vuonna järjestettiin myös muita suuria häitä: Modenan Alfonso d'Esten ja Savoijin Isabellan sekä Firenzen Cosimo de' Medicin ja Itävallan Maria Magdalenan. Erityisesti Firenze ja Mantova kilpailivat juhlallisuuksien loisteliaisuudessa keskenään. (Carter, Tim 2002, 148.)

Esimerkki 29: painollisuuden vaikutus laulettavien aika-arvojen pituuteen, "noi tutte sbigottite" (Messaggiera).[952]

Tähän liittyy myös toinen, keskeinen painottomien tavujen laulamisen ilmiö. Laulamisessa painollisia tavuja edeltävät painottomat tavut alkavat mielellään ikään kuin "nojata" kohti niitä seuraavaa painollista tavua, muuttua painollisemmiksi. Tällainen "nojaaminen" sallii painollisten tavujen tapahtua orgaanisemmin ja italiankielisen puhumisen virrata sille ominaisella tavalla sitkeämmin. Jos paino tapahtuu vasta painollisella tavulla, ilman mitään valmistavia "nojaamisia", painollisesta tavusta tulee kova, äkillinen ja pinnallisen oloinen, ja paino tuntuu tapahtuvan nimenomaan konsonantilla. Vokaali jää makaamaan ääneeni tasaisena, elottomana.

Jos sen sijaan valmistan painollisen tavun "nojaamalla" sitä edeltävään painottomaan tavuun, painollisuus kaivautuu syvemmin laulavaan kehooni, ja i-vokaali pääsee soimaan mehevänä. Niinpä esimerkkikohdassa ("sbigottite") painoton "got"-tavu kahdeksasosalla alkaa laulettaessa muuttua painollisemmaksi, ja se on (klusiilista huolimatta) myös hiukan puhuttuna tuotettua tavua pidempi, jotta minun olisi mahdollista laulaa sitä seuraavan "ti"-tavun painollinen i-vokaali nojaten siihen koko kehollani. Tällainen eteenpäin nojautuva painoton tavu on laulajan kokemuksessa liikkeessä eteenpäin, samassa soivassa linjassa kuin kaikki lauseen tavut, kun taas kevyeksi jäävä, painollista edeltävä painoton tavu tuntuu kääntyvän sisäänpäin, tulevan nielaistuksi. Raja yhtäältä linjakkaana pysyvän, puheenomaisen laulamisen ja toisaalta raskaan ja puhumisena käsittämättömäksi jäävän lauluäänen kyntämisen välillä on kuitenkin kuin veteen piirretty.

Esimerkki 30: eripituisina puhuttuja kuudestoistaosia, "-rò frà queste" (Messaggiera).[953]

Samantyyppinen painollisuuden ja painottomuuden tapahtuu myös kuudestoistaosakuluissa, vaikka aikaa painollisuuden ja painottomuuden kokemiseen on huomattavasti vähemmän. Esimerkiksi kohdassa "Spirò fra queste braccia" on peräkkäin neljä kuudestoistaosaa ("-rò fra queste"), joista kaksi ("-rò" ja "ques-") on painollisia (ks. esi-

952 Monteverdi 1993a, 48. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.
953 Monteverdi 1993a, 48. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

merkki 30). Tässä painollisuuden vaikutelma syntyy enemmänkin painollisten tavujen pidentämisen kuin painollisuuden vaihtelun avulla. Edellisessä esimerkissä kuvattu ”nojautuminen” kohti seuraavaa painollista (”braccia”) tapahtuu myös tässä, vaikkakin vieläkin nopeammin.

Painottomien ja painollisten tavujen vuorottelun tuntuma kehossa on uskoakseni jotakin hiukan samanlaista kuin kumparelaskijan tuntuma mäkeen ja sen muuttuviin muotoihin. Sukset ovat mahdollisuuksien mukaan jatkuvasti kiinni lumessa, ja tämä on ilmeisesti mahdollista yhtäältä polvi- ja lonkkanivelten joustavuuden ja toisaalta lihasten voimakkuuden ansiosta. Samoin laulajallakin on käytössään kehon vahva mutta erittäin joustava ja sopeutuva tuki, joka mahdollistaa pysyttelemisen kiinni kehossa ja laulamisen linjassa huolimatta tekstin kumpareisuudesta.

9.4.3 Jännite ja sen purkautuminen

Olen tähän mennessä pohtinut hengittämisen, musiikin tempon sekä puhumisen painollisuuden ja painottomuuden sisäisiä liikkeitä laulajassa. Tässä luvussa tarkasteluni kohteena ovat harmoniset ja rytmiset jännitteet ja niiden purkautumiset Messaggieran puhetta työstävän laulajan kehossa. Myös muunlaiset jännitteet ovat mahdollisia. Esimerkiksi Messaggieran koko puhe on mahdollista ajatella ja myös kokea pidempien jännitekaarien muodostumisena ja niiden purkautumisena. Tässä keskityn kuitenkin yksittäisiin, paikallisiin harmonisiin ja rytmisiin eleisiin.

Harmonisen ja rytmisen jännitteen erottaminen toisistaan ei aina ole mahdollista, sillä ne tapahtuvat usein yhdessä ja samassa eleessä. Jännitteet ja niiden purkautumiset liittyvät hengityksen eleisiin, tempoon, painollisen ja painottoman suhteisiin sekä laulaen puhumisen tapahtumiseen yleensä. Yksittäisen osa-alueen – esimerkiksi harmonisen tai rytmisen jännitteen eleen – irrottaminen tuosta vyyhdestä merkitsee kokonaisuuden pilkkomista osiin. Lineaarisesti muotoutuvassa ja luettavassa tutkimustekstissä tällainen pilkkominen kuitenkin tuntuu olevan ainoa mahdollisuus edes jossakin määrin avata jännitteiden muodostumisen ja purkautumisen tapahtumista laulajan elävässä kehossa.[954]

Kehon sisäinen liike ja sen näkyväksi tekeminen esimerkiksi viittaamalla kehon ulkoisiin liikkeisiin tai maailmassa tapahtuvaan on jännitteiden ja niiden purkautumisen tarkasteluni keskiössä. Keskityn erittäin pieniin, muusikko-laulajan tiedostamiin yksityiskohtiin, joita Messaggieran puhe on täynnä. Valitsemani yksityiskohdat ovat esimerkkejä tietynlaisesta tapahtumisesta, eivät yleistettävissä oleva malli, jonka mukaan kaikki vastaavilta vaikuttavat kohdat tapahtuisivat.

Harmonisia jännitteitä muodostuu ennen kaikkea dissonansseista, joita Monteverdi käytti ajan käytäntöihin nähden poikkeuksellisella tavalla.[955] Oman aikamme musiikeissa oikeastaan mikä tahansa ääni voi kuitenkin soida yhtä aikaa minkä tahansa toisen kanssa, ilman että välttämättä koemme sen dissonanssina, jonkinlaisena purkausta

954 Lineaarisuus viittaa tässä tekstin ilmiasuun sanasta toiseen, riviltä toiselle ja kappaleesta toiseen etenevänä ja myös niin luettavana. Lukemisen kokemus ei kuitenkaan ole lineaarinen, vaan siihenkin tulee mukaan kaikki tekstin esiin houkuttelema lukijan kompostissa oleva. Pohdin kokemuksen kompostiluonnetta luvussa 2.4.

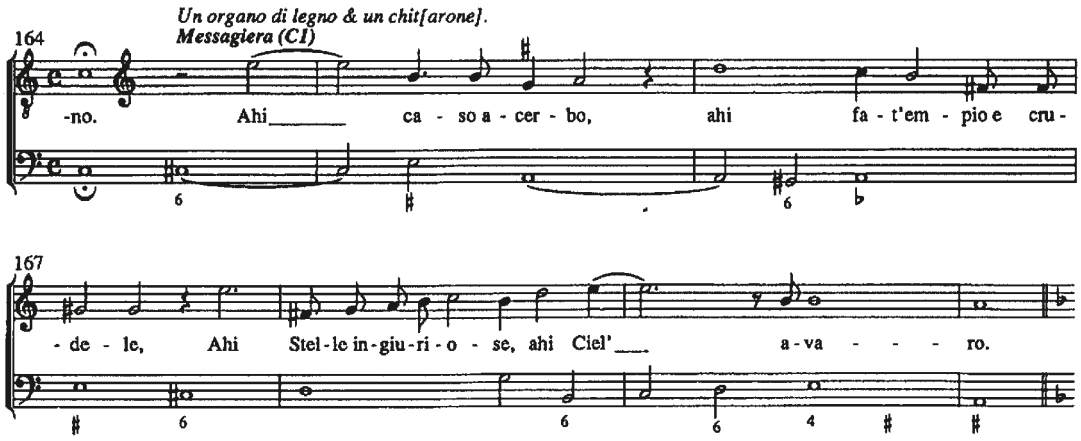
955 Luvussa 4 jäljitin 1500- ja 1600-lukujen vaihteen kontrapunktin käytännössä tapahtuneita muutoksia ja niiden herättämää aikalaiskeskustelua.

vaativana tonaalisena jännitteenä. Emme todennäköisesti koe odottamattomaksikaan koettua dissonanssia jonkinlaiseksi uhkaksi vallitsevalle järjestykselle tai säännöstölle. Olemme tottuneet monenlaisiin tapoihin käyttää dissonansseja, ja vaikkapa populaarimusiikissa tiheästi esiintyvässä dominanttiseptimisoinnussa pientä septimiä emme välttämättä aina edes koe dissonanssina.

Monteverdin musiikissa dissonanssi ja sen luonne on sopimuksenvarainen asia, jonka periaatteet ja seuraukset musiikin esittämiselle laulaja voi omaksua. Modernin koulutuksen saaneelle laulajalle tämä ei välttämättä tapahdu automaattisesti, sillä ajatus dissonanssista jonakin tärkeänä ja painollisena voi olla hyvinkin vieras. Laulaja on koulutuksensa myötä mahdollisesti oppinut toisenlaisen tavan suhtautua dissonansseihin tai ehkä jopa tavan olla suhtautumatta niihin mitenkään erityisesti.[956] Periodiesittämisessä tahtiosien painollisuuden erot sekä painolliset dissonanssit ovat kuitenkin keskeinen piirre. Harmonisissa jännitteissä ja niiden purkamisessa on kysymys niin dissonanttisuudesta kuin painollisuudestakin.

Miten dissonanssien kaltaiset harmoniset jännitteet tarkastelemassani Messaggieran puheessa sitten tapahtuvat laulajan elävässä kehossa? Millainen on harmonisen jännitteen ja sen purkautumisen kehollinen kokemus? Lisäksi olisi kiinnostavaa pohtia, miten laulaja voisi tuottaa dissonanssien erityisyyden vaikutelman tämän päivän kuulijalle, jolle dissonanssien keskeisyys ilmaisun välineinä ei useinkaan ole selvää. Koska olen rajannut kuulijan kokemuksen tämän tutkimuksen ulkopuolelle, sivuutan tämän viimeisen, ilman muuta tärkeän kysymyksen. Tyydyn tässä olettamaan, että laulajan erityisinä ymmärtämät dissonanssit saattavat tulla myös kuulijan ymmärtämiksi erityisinä tapahtumina, joita kuulija ei kuitenkaan välttämättä liitä niinkään lauletun intervallin dissonanttisuuteen kuin laulajan käyttämän lauluäänen laatuihin (muun muassa äänenväri, dynamiikka ja vibrato).

Esimerkkini (ks. esimerkki 31) on Messaggieran puheen toisesta lauseesta (”ahi, fat’empio e crudele”) tahdissa 166, jossa laulajan kaksiviivainen, dissonoiva d-sävel iskeytyy basson a-sävelen päälle kuin veitsi elävään lihaan ja jää siihen viiltävänä, kunnes continuo väistää laulajan d-sävelen kanssa niinikään dissonoivaan gis-säveleen. Continuon väistyminen ei kuitenkaan tuo helpotusta, vaan laulajan yhä jatkuva d-sävel nojaa tuohon uuteen dissonanssiin entistäkin raskaammin, painaa veistä yhä syvemmälle. Veitsi irtoaa vasta dissonanssin purkautuessa konsonanssiksi, laulustemman laskeutuessa askeleen alaspäin c-sävelelle ja continuon noustessa ylös a-sävelelle, eikä sekään kestä kuin ohimenevän hetken, neljäsosan ajan. Mainitussa tahdissa laulajan ja basson stemma ovat lähes koko tahdin ajan (lukuun ottamatta tuota pikaista, konsonoivaa neljäsosa-c-säveltä) dissonanssissa keskenään. Tämä Messaggieran kaoottista mielentilaa peilaava dissonanssien kasauma purkautuu lopullisesti vasta seuraavan tahdin alussa E-duurisoinnulle (”crudele”). Esimerkki sisältää kaksi, keskenään hyvinkin erilaista dissonanssin muodostamisen ja purkamisen tapahtumaa, joista ensimmäisessä puretaan pitkä, viiltävä dissonanssi ja toisessa päästään irti jonkinlaisesta dissonanssien sohimisesta. Koko fragmentti antaa vaikutelman äärimmäisestä holtittomuudesta, kontrollin menetyksestä, joka ilmenee sävelten osumisena milloin tavoitettua säveltasoa ylemmäs, milloin alemmas.

956 Bruce Haynesin (2007, 48, 58–59) rankoin vedoin kuvaamalle valtavirta- tai modernille esittämisen tyylille on ominaista muun muassa painollisten ja painottomien tahtiosien eron häivyttäminen sekä dissonanssien painottomuus.

Esimerkki 31: dissonanssit huudahduksissa (Messaggiera).[957]

Monteverdin aikana tämän kaltainen äärimmäinen ilmiö oli kirjoitetussa musiikissa hyvin epätavallinen, jollei suorastaan mahdoton. Säveltäjä jättää huomiotta – tai todennäköisimmin erittäin tietoisesti ja tarkoituksella ohittaa – perustavimmatkin dissonanssin muodostamisen ja purkamisen säännöt: fraasin "ahi fat'empio e crudele" kaikkiin dissonansseihin siirrytään valmistamatta, ensimmäiseen suoraan tauon jälkeen, eikä niitä pureta asianmukaisesti.

Laulan kaksiviivaiselle d-sävelelle sijoittuvan "ahi"-huudon voimakkaalla alukkeella – äänihuulet avautuvat hiukan napsahtaen, kuin ähkäistessä. Aluke on tärkeä. Se antaa vaikutelman pidätetystä huudosta, joka kuitenkin pääsee tiukasti yhteen puristettujen, ikään kuin huutoa pidättelevien äänihuulten välistä. Huuto haluaa päästä minusta, mutta mukana on pelko siitä, mitä sen mukana minusta tulee ulos. A-vokaalin alussa oleva pehmeä aluke tekisi pitkästä d-sävelestä kauniin ja hyvin soivan, ei tuskaista huutoa. Lisäksi voimakas aluke tekee kuulijalle selväksi, että säveltaso on tarkoituksella juuri tämä – ikään kuin korostaa dissonanssin raakuutta, raastavuutta ja virheellisyyttä.

On ehkä syytä miettiä myös huutojen a-vokaalin väriä. Miten ihminen huutaa tuskissaan a-vokaalilla? Ei ehkä kuitenkaan kultivoituneella, hyvin sijoitetulla, jossakin määrin o-vokaalin suuntaan värittyvällä vokaalilla? Kokeiluni erilaisilla a-vokaaleilla tuottaa viimein yhden, joka tuntuu toimivan juuri tässä kohdassa. Laulamani a-vokaalin väri on avoin, raakakin. Ylähuuleni irtoaa hampaistani ja kääntyy lievästi ylöspäin, pehmeä kitalakeni on huomattavan korkealla, aistin suuren tilan nieluni takaosassa ja suuni avauma on melko suppea. "Ahi"-huudolla koen olevani työntämässä jotakin poispäin itsestäni, torjumassa jotakin. Kokemus muistuttaa pahoinvoinnista, oksentamisen partaalla olemisesta – sekin yksi torjunnan muoto.

Nojaan äänelläni kehooni ja aistin kitkan oman d-säveleni ja basson a-sävelen välillä, jota continuon ehkä valitsema a-mollisointu vielä lisää – d-sävel dissonoi tällöin sekä

957 Monteverdi, Claudio 1993a, 44. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

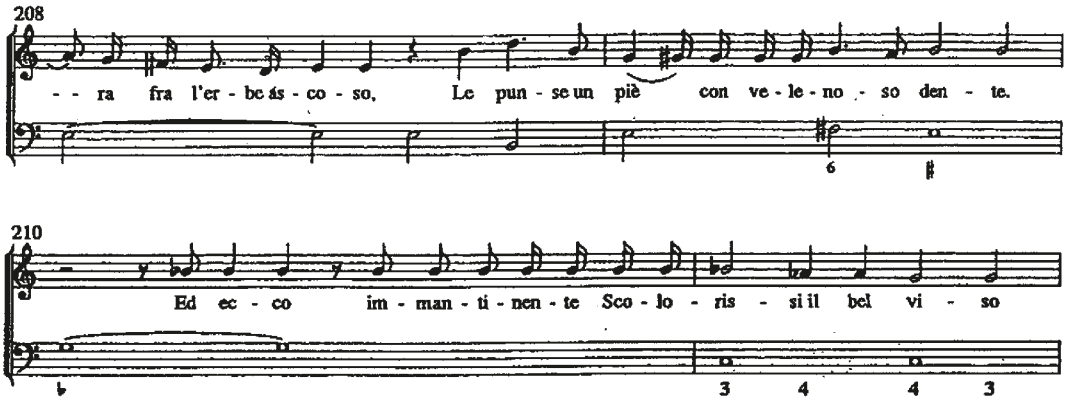
basson a-sävelen että soinnun muiden sävelten (c ja e) kanssa.[958] Laulamani d-kokonuotin toinen puolisko, basson kanssa edelleen dissonanssissa oleva, tuottaa ensimmäistä puoliskoakin enemmän kitkaa, on vieläkin ahtaampi. Kitka ei tässä viittaa äänenkäytön kitkaan tai epäterveeseen äänenkäyttöön, joskin myös sellainen olisi mahdollista. Pikemminkin kysymys on laulavaan kehoon nojaamisesta, joka saattaa tuottaa kuulijalle energian tai voiman vaikutelman. Laulajana voisin kuvata kitkan kokemusta myös tiettynä ahtautumisena (ei kuitenkaan kurkun) tai raastavuutena (ei äänen). Mainitunlaisella voimalla ei kuitenkaan välttämättä ole mitään tekemistä äänenvoimakkuuden kanssa, vaan samankaltaisen vaikutelman voi saada aikaan myös hiljaisessa nyanssissa.

Kitka käy kokonuotin mittaisen d-sävelen jatkuessa sietämättömäksi ja ikään kuin ”lipsahdan” siltä alas kaksiviivaiselle c-sävelelle. Koska purkaussävelellä on kuitenkin painollinen tavu (”fa-” tahdissa 166), purkaus ei tunnu purkaukselta, vaan kitka tuntuu jatkuvan harmonisesta purkauksesta huolimatta. Lisäksi dissonanssin purkautuminen on ohimenevä, ja kitka jatkuu välittömästi seuraavilla tavuilla (”empio e cru-” tahdeissa 166–167) Koko fragmentti muodostuu jonkinlaisesta dissonanssien ja painollisten tavujen armottomasta, kasaantuvasta piiskaantumisesta eteenpäin. Tämä huudettu purkaus päättyy ”Crudele”-sanaan, jonka kaksi viimeistä tavua lepäävät E-duurisoinnulla, mutta e–gis-terssin puhtaus ei päästä tuskasta, sillä päätyminen terssiasemaan jättää tilanteen jossain määrin auki. Laulan viimeisen, kevyen ”-le”-tavun voimakkaana loppuun asti, ja basson siirtyminen cis-säveleen seuraavaa ”Ahi”-huutoa varten katkaisee sen leikaten. Lepoa ei tule, vaan seuraava huuto tulee edellisiäkin kontrolloimattomampana, vain neljäsosatauon jälkeen.

Esimerkki Monteverdillä usein esiintyvästä rytmisen jännitteen muodostamisesta ja purkamisesta löytyy kohdasta ”Le punse un piè con velenoso dente” tahdissa 208 (ks. esimerkki 32, tahdit 208–209). Tässä sitkeä neljäsosa (”piè” eli jalka) on sidottu kaarella sitä seuraavaan kuudestoistaosaan, jonka jälkeen sanat tulevat sivalletuiksi ilmoille (”con vele-”) äkillisesti kuin käärmeen purema.

Ensin on kuitenkin selvitettävä, mitä säveltasoja tahdissa on tarkoitus laulaa. Facsimilea (ja myös Bartlettin editiota) katsoessa jää nimittäin hiukan epäselväksi, onko tahdin alun g-sävelen tarkoitus nousta kaaren lopussa gis-säveleksi, sillä korotusmerkki on vasta tahdin toisen, kuudestoistaosanuotin edessä. Tämä tuntuisi kuitenkin viittaavan pikemminkin siihen, että toisen nuotin edessä oleva korotusmerkki vaikuttaisi tahdin alusta lähtien, jolloin mitään siirtymää g-sävelestä gis-säveleen ei olisi. Tilapäisten etumerkkien käyttö ei Monteverdin aikana vielä ollut vakiintunut, ja etumerkki saattoi hyvin vaikuttaa myös sitä edeltävään säveleen.[959] Myös kromaattinen siirtymä g–gis on mahdollinen, joskin varsin tavaton ja sanan ”piè” (”jalka”) kohdalla ehkä myös tarpeeton ele. Tosin vääntymisen g-sävelestä gis-säveleen voi ajatella kertovan käärmeenpureman aiheuttamasta tuskasta – varsinkin jos continuo soittaa tahdin alusta alkaen E-duurisointua. Kumpikin ratkaisu on mahdollinen.

958 Continuon on toki mahdollista soittaa a-sävelen kohdalla tahdin alussa sekuntisointu (a–h–d), mikä tosin pehmentää osan dissonanssin raakuudesta. Lisäksi d-sävelen laulamisen tuottama harhaan, väärälle sävelelle osumisen vaikutelma jää tässä pois.

959 Vrt. facsimilen tarkastelu vastaavassa kohdassa luvussa 5.2.2. Facsimilessa tahdin ensimmäisen nuotin alla on jonkinlainen ”roska”, joka olisi tulkittavissa jonkun jälkikäteen lisäämäksi korotusmerkiksi.

Esimerkki 32: rytmisen jännitteen muodostaminen ja purkaminen (Messaggiera).[960]

Tässä valitsen tavanomaisemman vaihtoehdon, gis-sävelen tahdin alusta alkaen. Rytmisen eleen tarkastelun kannalta valinta ei ole ratkaiseva. Kyseessä on jännitteen muodostaminen ja purkaminen, jossa tapahtuu ainakin kahdenlaista liikettä. Ensinnäkin pitkä sävel (neljäsosa + kuudestoistaosa) venyy ja ikään kuin nojautuu minussa eteenpäin tai muuttuu tiheämmäksi tai painavammaksi kohti kaaren loppua. Tässä voi syntyä vaikutelma crescendosta, joka epäilemättä olisi mahdollista mitata äänen voimakkuuden mittareilla. Crescendo-sana kertoo kuitenkin lähinnä kuullun äänenvoimakkuuden kasvusta, ei äänen edellä kuvatunlaisessa, koetusta liikkeessä olemisesta ja kitkaantumisesta. Toiseksi kaaren loppu – ennen *suspiratio*-kuviota (kolme peräkkäistä kuudestoistaosaa, tässä tosin ilman niitä edeltävää kuudestoistaosataukoa) – toimii impulssina kuudestoistaosien piiskaantumiselle ulos laulajasta. Tätä impulssia voisi tehdä näkyväksi ja kuuluvaksi esimerkiksi napsauttamalla sormiaan tai lyömällä kätensä yhteen kaaren lopulla, toisen neljäsosan alussa. Jännite, joka pitkän sävelen aikana on syntynyt, purkautuu hallitsemattomana sanojen ryöppynä ulos. Ryöppy ehkä alkaa aavistuksen verran notaatiossa merkittyä myöhemmin ja tämän seurauksena kuudestoistaosat ovat merkittyä hiukan nopeampia ja lyhyempiä, ”velenoso”-sanan (”myrkyllinen”) painolliselle tavulla ikään kuin romahtavia. Tasapitkiä ne eivät kuitenkaan ole, vaan periaatteessa painoton ”con”-sana on muita tavuja hiukan pidempi.

Edellä kuvatut tilanteet ovat esimerkkejä jännitteiden muodostumisesta ja purkautumisesta, jota laulaessa tapahtuu jatkuvasti eri tavoilla, eri aikaväleillä ja eri tasoilla. Myös kuulijan ehkä ei-tapahtumisena aistima pysähtyminen, jossa laulajassa ei ole havaittavissa mitään näkyväksi tai kuuluvaksi tulevaa, saattaa olla osa laajempaa jännitteen muodostumisen ja purkautumisen tapahtumista. Suuren purkauksen ja ponnistuksen jälkeen laulaja seisoo paikallaan, kuin lyötynä, ja antaa ilman valua sisään keuhkoihin ja ulos sieltä. Pieninkin hievahtaminen tuntuu raskaalta, silmätkin pysyvät liikkumattomina, ulkopuolista maailmaa näkemättöminä. Pysähtymisen tai paikallaan

960 Monteverdi, Claudio 1993a, 47. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

olemisen hetkessä laulaja kuuntelee, mitä edeltävä ponnistus hänelle teki, ja yrittää parantaa itsensä huolehtivin hengityksin. Sen jälkeen hän on – muuttuneena – valmis jatkamaan.

9.4.4 Kuultu äänenvoimakkuus ja kehon intensiteetti

Yksi kuultujen äänien mitattavissa oleva ja numeroin ilmaistavissa oleva laatu on äänenvoimakkuus. Vaikka laulajakin tietysti kuulee äänensä voimakkaana tai hiljaisena, äänenvoimakkuus ja sen muutokset ovat laulajalle ennen kaikkea kehon sisäisen liikkeen kokemuksia, jotka tuottavat voimakasta tai hiljaista, voimistuvaa tai hiljenevää ääntä. Voimakkaan äänen laulaminen merkitsee kokemuksena jonkinlaista kehoon, alaspäin nojaamista, joka tuottaa äänen voimakkuuden lisääntymisen ohella myös muutoksen äänen laadussa. Ääni ei ole pelkästään määrällisesti voimakkaampi vaan myös laadultaan voimakkaampi – syvempi, tiheämpi, väriltään toisenlainen. Ääneen tulee helposti mukaan myös vibrato.

Pyrin tässä luvussa avaamaan kokemusta laulavan kehon intensiteetistä ja siinä tapahtuvista muutoksista. Tarkastelen intensiteetin lisääntymistä, joka levittyy pidemmälle ajanjaksolle, sekä myös paikallisempia intensiteetin muutoksia.

Laulaen puhuttaessa äänenvoimakkuus elää joustavasti sanottavan mukana, lauseesta, sanasta ja tavusta toiseen. Dynaaminen skaala yhden ainoan lauseen, jopa yhden sanan sisällä voi olla hyvinkin laaja. Hyvässä akustiikassa hiljaisimmatkin nyanssit ovat mahdollisia, vaikka tila olisi suurikin. Myös continuoryhmän dynaaminen skaala (jota säädellään muun muassa käytettävien soitinten määrällä, soitettujen äänien määrällä, soittamisen voimakkuudella, soitettujen äänien ajoittamisella ja artikulaatiolla) on niin suuri, että laulajan ei juurikaan tarvitse ponnistella tullakseen kuulluksi. Continuon on siis mahdollista sopeutua laulajan äänenvoimakkuuteen hyvinkin joustavasti. Ajoittain laulaja laulaa erittäin voimakkaasti.

Koettu äänenvoimakkuus liittyy myös muihin laulamisen laatuihin. Ääni ei siis koskaan ole pelkästään voimakas tai hiljainen, eikä koettu äänenvoimakkuuden muutos ole vain yhden osatekijän muuttumista – äänenvoimakkuuden mittarilla mitattavissa olevaa. Muutos voi olla vähittäinen tai yhtäkkinen, se voi tapahtua yhden äänen puitteissa tai jakautua pidemmälle ajanjaksolle. Painolliset ja painottomat tavut ovat äänenvoimakkuudeltaan eritasoisia, eivätkä välttämättä aina niin, että painolliset ovat aina painottomia hiljaisempia. Säveltasoltaan korkeammat äänet ovat usein matalia voimakkaampia – eivät tosin nekään aina. Jännitteen muodostuminen on dynamiikaltaan usein voimakkaampi kuin sen purkautuminen. Mitään dynamiikkaa ohjaavia merkintöjä (p, f jne.) ei *Orfeon* partituurista löydy, vaan dynamiikan muotoilu on laulajan ja soittajien päätettävissä.

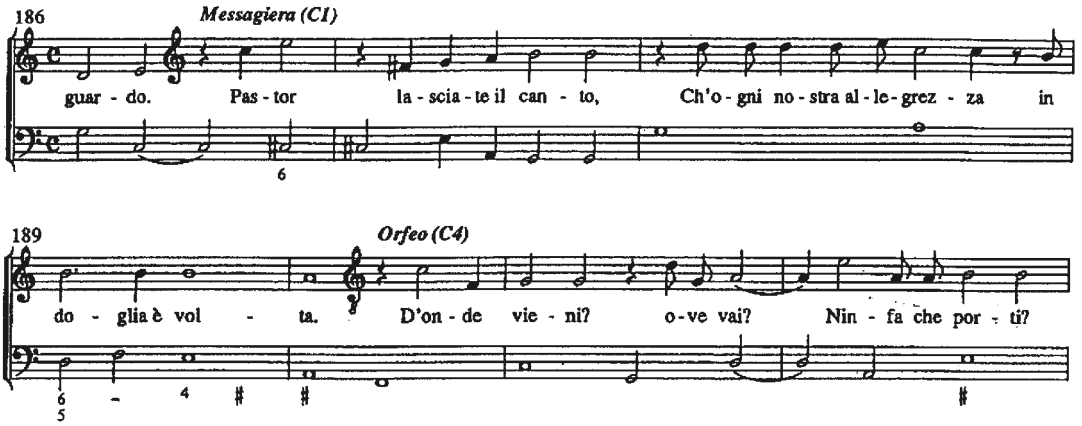
Pidemmälle ajanjaksolle levittäytyvä intensiteetin ja ehkä myös äänenvoimakkuuden nousu löytyy heti Messaggieran kertomuksen (”In un fiorito prato”, tahdista 201) alusta. Se jatkuu vähittäisenä aina käärmeenpuremaan (”con velenoso dente”, tahdissa 209) asti. Jo puhumisen edetessä tapahtuva säveltason asteittainen kohoaminen alkaen yksiviivaiselta f-säveleltä kohti kaksiviivaista d-säveltä tuottaa kokemuksen intensiteetin vähittäisestä noususta. Lisäksi edellä tarkastelemani laulaen puhumista eteen-

päin vievät, Messaggieran puheen alkujakson taukojen kohdalla tapahtuvat hengitykset vaikuttavat intensiteettiä nostavasti, ikään kuin tapahtumista tihentävästi. Kehon pehmeinä ja varovaisinakin alkaneet liikkeet muuttuvat yhä laajemmiksi ja rohkeammiksi edettäessä kohti käärmeenpuremaa. Laulettavan melodian ja rytmin laulajaa vievä liike muuttuu kulmikkaammaksi, alun neljäsosatauot jäävät vähitellen pois ja hengittäminen muuttuu kiireisemmäksi, dissonanssit alkavat tapahtua tiheämmin ja jännitteitä muodostuu ja purkautuu. Todennäköisesti myös kuultu äänenvoimakkuus kasvaa, joskaan tämä muutos ei ole päällimmäisenä laulajan kokemuksessa. Sen sijaan koen tulevani ikään kuin vedetyksi kohti jakson loppua, tungetuksi yhä tiheämmän ja ahtaamman tapahtumisen suppiloon, josta pääsen ulos vasta jaksoa seuraavan g-mollisoinnun kohdalla olevalla pidemmällä tauolla – kun käärme on purrut Euridicea jalkaan myrkyllisellä hampaallaan ja siirrytään kuvaamaan Euridicessa tapahtuvaa muutosta.

Myös yksittäisten äänien laulamisessa tapahtuu intensiteetin muutoksia, jotka ovat kuulijan aistittavissa ehkä nimenomaan äänenvoimakkuuden muutoksina. *Messa di voce* on erityinen, yhdessä äänessä tapahtuva intensiteetin kehitys. Ääni alkaa hiljaisena, kasvaa vähitellen ja hiljenee loppua kohti. Jos *messa di voce* ajatellaan nimenomaan tekstin laulamisen kautta, kyseessä on painollisen tavun muotoileminen niin, että laulaen puhuminen edelleen kuulostaa puhumiselta. Puhutussa puhumisessa poikkeuksellisen pitkänä lausutun tavun säveltaso laskee, jollei tavoitteena ole luonnottomalta, mekaaniselta kuulostava puhuminen. Laulussa säveltason tarkoituksellista laskemista ei tavallisesti pidetä mahdollisena, vaan laulajan odotetaan säilyttävän säveltäjän merkitsemät säveltasot. Liukumien kaltaisten ei ilmaisukeinojen yleensä ajatellakaan kuuluvan Monteverdin musiikkiin. *Messa di voce* kuitenkin tarjoaa mahdollisuuden luoda puhumisessa tapahtuvan, säveltasoa laskevan liikkeen illuusion dynamiikan ja intensiteetin vaihtelun keinoin.

Esimerkki (ks. esimerkki 33) yksittäisestä äänestä, jolla *messa di voce* olisi mahdollinen, on Messaggieran lyhyessä kommentissa paimenille (”Pastor, lasciate il canto, ch’ogni nostr’allegrezza in doglia è volta”). Repliikin toiseksi viimeisellä, painollisella tavulla (”vol”-) on kokonuotti-h, joka purkautuu a-sävelelle (-ta”).

Kuten monissa muissakin kohdissa, olennaista tässäkään ei ole pelkästään tuon yhden äänen laulamisen tapa vaan myös se, miten siihen tullaan. Edeltävässä tahdissa Messaggiera laulaa viattoman konsonoivin intervallein ilosta (”Ch’ogni nostr’allegrezza”), joka seuraavassa tahdissa on muuttunut dissonanssien kitkan ilmentämäksi tuskaksi (”in doglia è volta”). Tämä jälkimmäinen tahti on lähes pelkkää dissonoivaa äänen raastamista toista vasten. Näin ainakin jos continuo ei valitse sointuja, jotka silottavat tämän raastavuuden kauniisti eteneväksi sointusarjaksi ja vievät laulajalta mahdollisuuden äärimmäiseen kitkaan (esimerkiksi soittamalla tahdin alussa, puolinuoteittain, d-pohjaisen kvinttisekstisoinnun ja terssikvarttisoinnun). Laulajana kaipaan tahdin alkuun d-mollia (ensin perusmuotoinen, sitten sekstisointu), jonka a-säveltä vasten voin h-säveltäni hiertää. Tahdin puolivälin soinnun kvarttipidätys pitkittää kitkaa, ja tältä, dissonanssien kautta saavutetulta kvarttipidätykseltä alkaa kokonuotin mittainen, aluksi continuon soinnussa olevan kvarttipidätyksen suhteen vielä dissonoiva *messa di voce*. Kitka purkautuu vasta tahdin viimeisellä puolinuotilla.



Esimerkki 33: Mahdollinen messa di voce pitkällä "vol"-tavulla tahdissa 189 (Messaggiera).[961]

Ennen *messa di vocen* kehittymistä on kuitenkin päästävä "volta"-sanalle. Sitä edeltävät dissonanssit eivät vielä voi merkitä koko kehon nojaamista basson säveliä vastaan, jotta pitkän "vol"-tavun alkupuolella olisi vielä mahdollisuus intensiteetin kasvuun. Sanan alun v-frikatiivi epäilemättä laskee mitattavaa äänenvoimakkuutta. Sen läpi laulaminen eteenpäin suunnaten kuitenkin suorastaan kasvattaa intensiteetin kokemusta. Laulan sen läpi ja ääneni avautuu o-vokaaliin. Laulamiseni nojautuu alaspäin kehossani ja o-vokaali kasvaa – ehkä myös mitattavalta äänenvoimakkuudeltaan. Aistin h-sävelen kasvavan kitkan continuon a-säveltä vastaan ja pyrin ikään kuin laulamalla syrjäyttämään sen. Se myös onnistuu continuon a-sävelen purkautuessa E-duurisoinnun terssille "vol"-tavun lopulla.

Tällaisten yksittäisten, pitkien äänien lisäksi laulaen puhumisen intensiteetin vaihtelua tapahtuu jatkuvasti painollisten ja painottomien tavujen vuorotellessa. Intensiteetin vaihteluissa yhteys kehoon on katkeamaton, ja se tapahtuu puhumisen tasolla. Minun on mahdollista aistia lauluääneni sitkeä, jatkuva yhteys kehooni mutta samalla tuottaa sekä painollisia että painottomia, voimakkaita ja hiljaisia, lyhyitä ja pitkiä ääniä. Tämä yhteys siis ei merkitse jonkinlaista alati samana pysyvää otetta linjakkaasti laulamiseen vaan laulaen puhumisen joustavaa asettumista vahvana säilyvän kehon tuen varaan. Usein nimenomaan tämä laatu – ei äänen väri, voimakkuus tai siinä oleva vibrato – erottaa barokkimusiikkiin erikoistuneet laulajat myöhäisempään ohjelmistoon keskittyneistä laulajista. Barokkimusiikin laulamisessa on kysymys suhteesta tekstiin, ja tämä painollisten ja painottomien tavujen intensiteetin vaihtelu on yksi keskeisimmistä puhuen laulamisen – ja myös laulajan *sprezzaturan* – laaduista.

Esimerkki tällaisesta painollisen ja painottoman vuorottelusta on tarkastelemassani katkelmassa jälleen kerran Messaggieran kertomuksen alussa ("In un fiorito prato"). Esimerkki on sikäli valaiseva, että säveltaso pysyy samana, yksiviivaisen f-sävelen tasolla,

961 Monteverdi, Claudio 1993a, 46. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

läpi näiden sanojen. Tässä laulaja ei saa apua painollisuuden ja painottomuuden vuorotteluun säveltäjän kirjoittamista säveltasoista.

Kuulen mielessäni jonkun vielä tähän ohjelmistoon perehtymättömän laulajan, ehkä jonkun juuri tapaamani oppilaani aloittavan tämän resitatiivin: ”iiiiiiiin uuun fioooriiiiiiitooo praaaatoooo…” Italian kielen graavit ja akuutit aksentit ovat peittyneet leveänä ja tasaisena virtaavan lauluäänen alle. On mahdotonta kuulla tavuja painollisina tai painottomina. Lauseen ”in”-prepositio ja ”un”-artikkeli soivat yhtä sitkeinä kuin adjektiivin painolliset ”ri”-tavu (”fiorito”) ja ”pra”-tavu (”prato”). Lauletusta tekstistä tulee jonkinlainen soivan lauluäänen kantaja, joka peittää puhumisen. Tavut tarttuvat tasapaksuna soivaan ääneen. Aistin itsessäni kuulemani laulamisen kielen erilaisuudet tasoittavana ja tasaavana äänen jatkumona, joka istuu kehossani painavana ja massiivisena. En ymmärrä kuulemaani laulamista italiankielisenä.

Katkelmassa on tekstin laulamisen olokulmasta vain yksi erittäin haasteellinen piirre: ensimmäinen, pisteellisen puolinuotin mittainen ”in”-prepositio. Miksi se on näin pitkä, vaikka tuo sana puhuttaessa menee ohitse tavallisesti hyvinkin nopeasti ja kevyesti? Miten sen voisi laulaa niin, että se ei painotu liikaa? Kokeilen eri vaihtoehtoja. Lähinnä mahdollista on ratkaisu, jossa ”in”-tavusta tulee jonkinlainen epäröinnin paikka. Se muistuttaa pienestä lapsesta, joka vaikkapa vastaa vetkutellen kysymykseen jostakin kolttosestaan: ”Noooo… me mentiin… jaaaaa… sitten… öööö… meeee… tehtiin…” Messaggieran haluttomuus aloittaa kertomustaan tulee ilmi sekä hänen odottaessaan kertomuksensa alkamista loputtoman pitkän kokotauon ajan, jolloin mitään ei tapahdu, että hänen jäädessään roikkumaan lauseen ensimmäiselle, painottomalle tavulle (tahdissa 201). Jos laulan ”in”-preposition liian terveellä, vahvalla ja selkeällä tavalla, se muuttuu puhumisen kannalta käsittämättömäksi: pelkäksi hyvin soivaksi ääneksi, jossa kuuluu hyvin pitkä i-vokaali. Sen sijaan aloitan tavun pehmeällä alukkeella ja jään siihen – kuin musiikki pysähtyisi, kuin en aikoisi ollenkaan jatkaa, kuin tavu tulisi jatkumaan loputtomasti. Alun ”in”-tavun pituuden lisäksi myös sen lopussa oleva, seuraavaan ”un”-tavuun saumattomasti liittyvä n-nasaali on haaste: miten tuotan sen niin, että tavusta loppujen lopuksi tulee ”in” eikä ”iin”?

Katkelman loppuosassa ei tällaisia haasteita ole, sillä Monteverdi on kirjoittanut tekstin musiikiksi tavalla, joka tukee laulaen puhumista luontevan oloisesti. ”Fiorito”-sanan keskimmäinen tavu tapahtuu painavana jo pituutensakin (pisteellinen neljäsosa) vuoksi, kun taas sitä ympäröivät painottomat tavut menevät ohi nopeammin. Tosin ensimmäinen niistä muuttuu lyhyen kestonsa aikana vähitellen painollisemmaksi nojautuen kohti sanan painollista tavua. Jälkimmäinen tavu jää keveäksi. ”Prato”-sanan kaksi samanpituisen näköistä puolinuottia muotoutuvat keskenään hyvin eripituisiksi ja -painoisiksi: ensimmäinen on pitkä ja a-vokaalin soinnillisen kehityksen mahdollistava, toinen lyhyt, kevyt ja syrjään väistyvä. Näiden kahden sanan ”-to”-lopputavut ovat keskenään erilaisia siten, että ensimmäinen, ”fiorito”-sanan viimeinen tavu, kahdeksasosa-”to” on painollisempi ja eteenpäin nojautuvampi kuin ”Prato”-sanan päättävä puolinuotti-”to”.

Yksittäisten tavujen suhteiden lisäksi painollisuus ja painottomuus toteutuu myös fraasin sisäisenä. Esimerkiksi mainitussa Messaggieran kertomuksen avausrepliikissä (”In un fiorito prato”) ”prato”-sanan ensimmäinen tavu on painavin. Kaikki siihenas-

tiset tavut ikään kuin nojautuvat kohti sitä. Opiskelijoille puhun fraasin liikkeestä, joka on olemassa jo ennen kuin ääni tulee kuuluvaksi ja jatkuu vielä fraasin loputtua. Vertaan usein fraasia kävelemiseen tasaisessa maisemassa, vaikkapa Pohjanmaalla. Minut kohta ohittava auto on liikkeessä jo, ennen kuin kuulen sen. Vähitellen ääni alkaa lähestyä, ja auton ohittaessa minut ääni on voimakkaimmillaan. Ohituksen jälkeen auton ääni loittonee nopeasti. Lauseen pääpaino ei siis tapahdu painaen, vaan liike painavoitumista kohden alkaa heti fraasin alussa.

Aika-arvojen pituudet eivät siis välttämättä kerro paljoakaan tavujen pituudesta ja painollisuudesta, vaikka toki joskus. Pikemminkin ratkaisu tavujen laulaen puhumisen kysymyksiin löytyy aina tekstistä, sen merkityksestä ja sen tilanteeseen sopivasta deklamoinnista. Tuloksena on fraseerausta ja artikulointia, jonka yksityiskohtien moninaisuuden sanallistaminen tuntuu mahdottomalta.

9.4.5 Laulaen puhumisen sävy

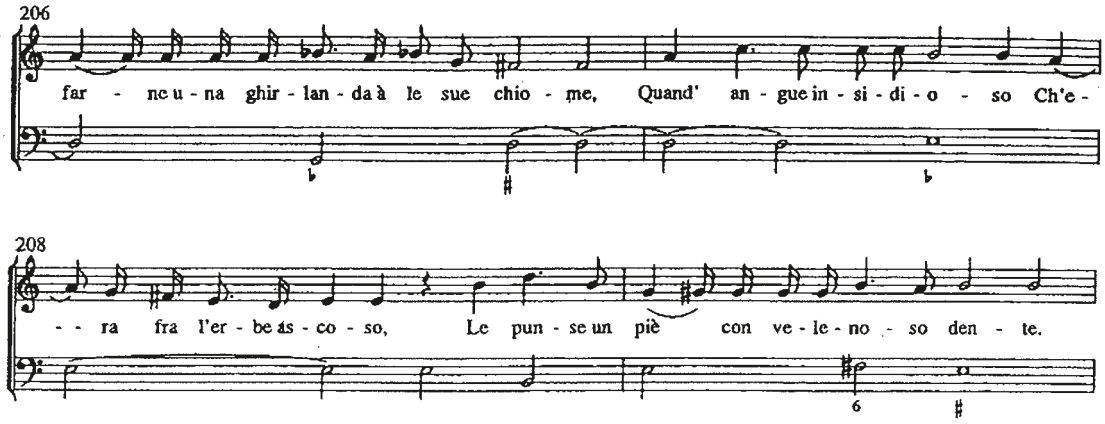
Kuulija voi arvioida laulajan äänen väriä: sekä äänen perusväriä että laulajan tietyissä kohdissa käyttämiä, tekstin ilmaisuun liittyviä sävyjä. Ääni voi olla perussävyltään esimerkiksi vahva, terve, soiva, elävä tai hento, soinniton, lattea, jopa sairas.[962] Taitava laulaja voi laajentaa äänensä ilmaisuasteikkoa monenlaisiin sävyihin, joita kuulija voi erilaisin adjektiivein kuvailla.

Laulajan olokulmasta äänen sävyt ovat tulosta laulamisen tapahtumisesta elävässä kehossa. Laulaja ei siis varsinaisesti tuota tietyn sävyistä ääntä vaan toimii kehonaan siten, että seurauksena voi olla esimerkiksi jokin ontolta ja elottomalta kuulostava kohta muuten terveenä soivan äänentuoton keskellä. Hän myös ehkä etsii onttoa ja elotonta puhumisen tapaa ja yrittää siirtää jotakin siitä laulamiseensa. Kokemuksen ja ammattitaidon lisääntyessä kasvaa myös laulajan taito toimia tietoisesti niin, että tuloksena on halutunlaatuista ääntä. Kukin laulaja ratkaisee omalla kohdallaan, miten laajasti hän haluaa käyttää äänen sävyjä. Yksi laulaja ehkä laajentaa äänenkäyttöään astumalla uusille alueille ja kokeilemalla äänensä rajoja. Kokeilujen tuloksena esimerkiksi erilaiset, eri nopeudella ja voimalla tapahtuvat alukkeet ovat mahdollisia. Laulaja saattaa hetkellisesti luopua levollisena soivasta äänestään ja antaa äänen soida haperona tai jopa narisevan tai käheän oloisena. Hän ehkä tutkii, miten tiukkoina tai energisinä tai vastaavasti löyhinä ja voimattomina eri vokaaleja ja konsonantteja on mahdollista laulaa, ja etsii kaikille näille sävyille paikan omassa, tutussa, terveessä äänenkäytössään. Joku toinen laulaja saattaa sen sijaan pysytellä huomattavasti rajatummalla alueella äänensävyjen kanssa, ja monet ohjelmistot sen ehkä myös mahdollistavat. Barokkimusiikki – ja varhaisbarokin laulumusiikki erityisesti – kuitenkin perustuu elävän ihmisen puhumiseen ja tuon puhumisen sävyjen loputtomaan moninaisuuteen. Siksi se mahdollistaa poikkeuksellisen laajan äänenkäytön sävyjen asteikon käytön, ehkä jopa vaatii sitä.

962 Laulupedagogin ammattitaitoon kuuluu havaita äänestä esimerkiksi liian rasittavan äänenkäytön tai flunssan aiheuttama käheys ja arvioida, onko laulaminen tällaisessa tilassa järkevää äänen terveyden kannalta. Jo varhaisessa vaiheessa, mutta viimeistään siinä ääritilanteessa, että äänihuuliin on jo ehtinyt kehittyä muutoksia, laulupedagogi ohjaa oppilaan foniatrin vastaanotolle, jossa äänihuulet tarkastetaan ja mahdollisten äänihuulimuutosten (mm. kyhmyt) hoidon tavoista päätetään. Yleensä hoito edellyttää aluksi pitkää äänettömyyden kautta, jotta äänihuulet saavat levätä ja parantua, ja sen jälkeen äänenkäytön tekniikan täydellistä remonttia.

Tämä ei kuitenkaan valitettavasti merkitse sitä, että todellisuudessa näin tapahtuisi. Äänenkäytön rajojen koettelu barokkimusiikissa on kokemukseni mukaan harvinaista.

Hengittäminen ja artikulointi ovat keskeisiä keinoja moninaisten eri sävyjen aikaansaamiseksi. Laulaja voi halutessaan esimerkiksi tahallisesti hengittää huonosti, liian pinnallisesti, liian vähän, tai pudottaa äänen tarkoituksellisesti taakse ja alas, kurkkuun. Hän voi puristaa i-vokaalin liian tiukaksi tai antaa äänensä nasalisoitua. Koska hänen perustekniikkansa on vankka, tällaiset poikkeamat erilaisiin virheiksi ajateltaviin sävyihin eivät sitä horjuta. Paluu tukevasti kehoon nojaavaan, hyvin soivaan, terveeseen ääneen on aina mahdollinen.

Messaggiera kertoo kertomuksensa alussa kukkia keräilevistä neitokaisista (”Per farne una ghirlanda à le sue chiome” – ”tehdäkseen niistä seppeleen hiuksiaan varten”, tahti 206) ja välittömästi sen jälkeen käärmeen puremasta (”Quand’angue insidioso…” eli ”kun petollinen käärme…”, tahti 207). Hengitän pehmeästi sisään kukkaseppelelausetta edeltävällä neljännestauolla ja annan ääneni keinahdella tahdin konsonansseilla ja särmittömästi soivilla äänteillä edestakaisin keveästi ja hellästi ennen sen laskeutumista ”chiome”-sanalle (ks. esimerkki 34). Seuraavaa, napakkaa hengitystä varten aikaa ei ole kovinkaan paljon, ja piiskaan ”quand”-sanan aloittavan k-klusiilin ja sitä seuraavat äänteet ulos itsestäni ennen hyppäämistä dissonoivalla c-sävelellä olevalle ”angue”-sanalle. Tuon sanan a-vokaali on äärimmäisen selkeä, ei-egalisoitu, ja sanan aloittaminen ikään kuin etuajassa, heti tahdin toisella neljäsosanuotilla tekee laulamisesta kulmikasta ja ikään kuin jotakin vasten työskentelevää. Ääneni ei kuulosta kauniilta, ja erot tahdissa olevien a-, e-, i- ja o-vokaalien välillä ovat mahdollisimman suuret. Tiukka ote puhumisen virrassa oleviin konsonantteihin tekee laulamisesta tiukkaa, armotonta. Kuvaamani erot ovat äärimmäisiä, helposti erotettavia. Todellisuudessa laulajan mahdollisuudet värittää lauluääntään laulaen puhuessaan ovat rajattomat, ja erot ovat usein hiuksenhienoja, ehkä enemmänkin omassa kehossa aistittavia kuin kuulijalle selkeinä eroina välittyviä.

Esimerkki 34: Kukkaseppele ja käärme (Messaggiera).[963]

963 Monteverdi, Claudio 1993a, 47. © Julkaistu Clifford Bartlettin luvalla.

Yksi erityisesti vanhassa musiikissa paljon keskustelua herättänyt äänen laatu on vibrato. Vibratoa pidetään luonnollisena osana tervettä laulamista, kuten Martha Elliott toteaa.[964] Puhe luonnollisuudesta ja terveydestä tosin herättää kysymyksen siitä, mihin luonnollisella ja terveellä tässä yhteydessä viitataan. Perinteisen koulutuksen saaneet laulajat ja laulunopettajat tuntuvat joka tapauksessa olevan huolissaan siitä, että barokkimusiikissa vibrato täysin kielletään – että tavoitteena on ohut, kalpea, elottomana instrumenttina toimiva ääni. Usein he myös toteavat, että eivät vibratottomaan ääneen pysty ja että tämän takia barokkimusiikki ei sovi heille. Heidän huolensa on toki ymmärrettävä sikäli, että on olemassa paljonkin barokkilaulajia, joiden ääni on huomattavan suora, vibratoton. Tähänkö siis kaikkien tulisi pyrkiä? On kuitenkin olemassa useampia tapoja vaikuttaa äänessä olevan vibraton määrään. Martha Elliott huomauttaakin, että vibraton kontrolloimisessa kysymys on pikemminkin ilmavirran säätelemisestä äänihuuliin kohdistuvaa painetta alentamalla kuin vibraton poistamisesta äänestä kurkkua kiristämällä.[965] Kurkunpään jäykistäminen on vain yksi, todennäköisesti ikävimmältä tuntuva vibraton säätelemisen tapa.

Barokin aikana ei käytetty vibrato-termiä, mikä vaikeuttaa ilmiön tutkimista Monteverdin ajan lähteiden valossa.[966] Greta Moens-Haenenin mukaan 1600-luvun alun laulajalle tarjottiin lähteissä kolmenlaista mahdollista tapaa suhtautua vibratoon: 1) laaja, kuuluva vibrato; 2) luonnonvibrato sekä 3) vibrato koristeena.[967] Näiden mahdollisten vibratotyyppien lisäksi oli ei-toivottuja ilmiöitä kuten iän mukanaan tuoma äänen hallitsemattomuus ja siitä seuraava huojunta (ranskalaisissa lähteissä pukinvibrato tai päkätys eli *chevrotement*, Christoph Bernhardilla *tremulo*). Rajanveto tiettyjen koristeiden (*trillo, trilletto*) ja vibraton välillä ei Moens-Haenenin mukaan ole aivan yksinkertaista.[968]

Itse en pidä kysymystä vibratosta – kuten en myöskään laajempaa kysymystä äänestä ja laulutekniikasta – barokkimusiikin laulamisen kannalta kovinkaan keskeisenä. En toistaiseksi ole kuullut laulajaa, jonka äänen ajattelisin olevan perustavaa laatua olevalla tavalla sopimaton barokkimusiikkiin: liian suuri tai liiallisen vibraton pilaama. Kysymys ei nähdäkseni ole äänestä ja sen väristä vaan siitä, miten ääntä käytetään musiikin ja tekstin laulamiseen: laulettavan musiikin vaatimasta laulutekniikasta.

Jos laulajan tekniikka on niin raskas, että nopeat liikkeet – erityisesti tekstin, rytmin ja hengitysten kanssa – eivät ole mahdollisia, barokkimusiikin laulaminen voi osoittautua vaikeaksi. Jos laulajan vokaalit ovat niin egalisoituneet, että hänen on vaikea tuottaa

964 Elliott 2006, 15.

965 Elliott 2006, 17.

966 Vibrato on Johan Sundbergin mukaan fonaatiofrekvenssin tasainen, lähes siniaallon muotoinen huojunta tai modulaatio. Vibraton kaksi ominaisuutta ovat huojunnan nopeus ja laajuus. Vibraton frekvenssi (hertseinä) ilmaisee sen, kuinka monta huojahdusta tapahtuu sekunnissa. Vibraton laajuus taas ilmaisee, montako prosenttia se poikkeaa keskimääräisestä fonaatiofrekvenssistä. Yksittäisen laulajan vibraton nopeus on yleensä vakiintunut tietylle, jossakin määrin vaikeasti muutettavissa olevalle tasolle. Jotkut laulajat pystyvät tahdonalaisesti vaikuttamaan vibraton nopeuteen, ja myös laulajan mielialan tiedetään voivan vaikuttaa siihen. Alle 5,5 hertsin vibratofrekvenssiä pidetään yleisesti melko epämiellyttävänä ja vastaavasti yli 7,5 hertzin frekvenssiä hermostuttavana. Vibraton laajuus vaihtelee fonaation voimakkuuden mukaan, mutta yhden tai kahden puolisävelaskelen poikkeamaa pidetään tavallisena. Tätä suppeampaa vibratoa esiintyy Sundbergin mukaan pikemminkin puhaltimilla kuin laulajilla. Laaja, yli kahden puolisävelaskeleen vibrato koetaan epämiellyttäväksi erityisesti, mikäli siihen liittyy vibraton hitaus. Tällainen vibrato herättää kysymyksiä laulajan iästä ja laulukunnosta. (Sundberg 1986, 173–174.)

967 Laajaa, kuuluvaa, jatkuvaa vibratoa tuntuu Moens-Haenin mukaan kannattaneen Lodovico Zacconi. Suurin osa lähteistä kuitenkin asettui (1500- ja 1600-luvun vaihteen lähteistä Doni ja Della Valle) laulettavan tekstin perusteella ratkaistavan koristevibraton kannalle. On mahdollista, että täysin vibratotonta ääntä puoltaneet lähinnä asettuivat tremoloa tai pukinvibratoa vastaan. (Ks. Moens-Haenen 1988, 15–42.)

968 Moens-Haenen 1988, 32–42.

tekstiä selkeästi, puheenomaisuus, yksi barokkimusiikin keskeisimmistä laaduista, jää todennäköisesti tavoittamatta. Jos laulajalla on jatkuva, laaja, alati samanlaisena pysyvä, jo tremoloa lähenevä, säveltasoa hämärtävä vibrato, joka peittää alleen äänen ja laulettavan tekstin, puhutun tekstin nouseminen etualalle vaikeutuu.

Voi tietenkin kysyä, minkä ohjelmiston laulamisessa äänen poikkeuksellinen raskasliikkeisyys, äärimmilleen egalisoituneet vokaalit ja kaiken peittävä, laaja vibrato sitten olisivat eduksi. Edelleen voi myös kysyä, tarvitaanko jonkin ohjelmiston kanssa äänen pohjatonta kepeyttä, toisistaan äärimmilleen eriytyneitä vokaaleita, jotka pätkivät laulamisen linjan, sekä täydellisen vibratotonta, kalpean väritöntä ääntä. Ajatustenvaihto barokkimusiikissa käytettävästä lauluäänestä tuntuu kuitenkin käyvän näiden kahden äärivaihtoehdon välillä jonkinlaisena asemasotana, jonka osapuolet eivät ehkä vielä ole valmiita astumaan todellisen dialogin kentälle. Mielipiteitä siitä, miltä barokkilaulajat kuulostavat tai miltä näiden pitäisi kuulostaa, heitellään taistelukentälle jonkinlaisella ”tykkään–en tykkää” tai ”oikein–väärin” -tasolla. Asiaan syventyvä, eri näkökohtia huomioiva keskustelu, jossa osapuolet antaisivat mahdollisuuden myös omien käsitystensä muuttumiselle, tuntuu toistaiseksi olevan kovin heiveröistä.

9.5 Tapahtumisen moninaisuuden kaaos?

Olen tässä luvussa luonnostellut kuvauksia joistakin yksittäisistä tapahtumisista Messaggieran puhetta laulavan muusikko-laulajan kehossa. Yleisvaikutelmaksi lukijalle jää todennäköisesti kaoottisuus ja ylenpalttisuus. Pienten katkelmien kuvaukseen käytettyjen sanojen määrä on valtava. On myös ilmeistä, että kuvaukset suuresta sanamäärästä huolimatta ovat vasta alustavia, luonnoksenomaisia, eikä lukijan lopullisesti uuvuttava sanamäärän moninkertaistaminenkaan takaisi tarkkaa kuvausta laulajan kokemuksesta. Kehollisen kokemuksen sanallistaminen siten, että valitut sanat antaisivat lukijalle mahdollisuuden päästä kiinni juuri tuohon yhteen elävään kokemukseen, lienee mahdotonta.

Kirjoittamani kuvaukset avaavat vain joitakin mahdollisia tapoja suhtautua kuvaamiini kohtiin Messaggieran puheessa. Kuvaukset eivät kerro oikeasta tavasta laulaa tietynlaisia musiikillisia eleitä, eikä niitä ole missään tapauksessa syytä ymmärtää ohjeellisina. Jokainen laulaja kokoaa oman ymmärryksensä niistä aineksista, joita hänen kehoonsa on ajan mittaan kertynyt, ja myös yhden laulajan mahdollisuudet muuttaa omaa laulamistaan kerrasta toiseen ovat rajattomat.

Tutkimuksen aluksi kartoitetut esittämiskäytännön ja puhumisen kentät ovat tutkimukseni kolmannessa pääjaksossa jääneet suurelta osin piiloon. Toistuvat yritykseni kirjoittaa niitä tai myös Michel Henryn filosofiaa näkyviin laulajan kokemukseen toteutuivat kömpelöinä ja osoittelevina ja laulajan kehollista kokemusta yksinkertaistavina. Lähteminen liikkeelle kehon kokemuksesta nähtävästi johtaa myös pysymiseen kehon kokemuksessa, joka ei artikuloidu filosofisen viitekehyksen tai esittämiskäytännön tutkimuksen tarjoamin yksinkertaistavin sanoin.

Kuvauksia selkeyttävien yleistyksien ja käsitteellistysten tekeminen toki helpottaisi lukemista huomattavasti, ja näin kirjoittamalla voitaisiin tavoittaa jonkinlainen siisti taloudellisuus, josta kaikki ylimääräinen rönsyily olisi karsittu pois. Samalla kuitenkin

menetettäisiin jotakin oleellista: elävässä kehossa tapahtuvan lähes rajaton moninaisuus.

Tavoitteenani oli lähteä liikkeelle ikään kuin kaikkien ulottuvilla, jaettavissa olevasta tiedosta, joka on vuosikymmenien ja -satojen aikana tullut käsitteellistetyksi käyttökelpoisilla tavoilla. Tarkoitukseni oli vähitellen kyseenalaistaa noiden käsitteellistysten mielekkyys ja tuoda näkyviin toisenlainen, elävän kehon kokemuksen todellisuus. Tuossa todellisuudessa niin jaettavissa oleva tieto kuin kaikki muukin on muuttunut eläväksi lihaksi, josta yksittäisen tiedonmurusen tai yhden ajatuksen poimiminen erilleen ei ole mahdollista. Voisi ajatella, että tällainen keskittyminen kaiken sisältävään elävään ja jatkuvassa muutoksen tilassa olevaan kokonaisuuteen johtaa kaaokseen, jossa mikään ei enää pysy paikallaan. Näin ei kuitenkaan ole käynyt. Käsitteellistämistä ja kehollisen tapahtumisen artikulointia pitää kasassa minun elävä kehoni, jossa tämä kaikki – jopa teoreettisimmaltakin vaikuttava aines – on kerrostuneena jonkinlaiseksi eläväksi kompostiksi, kaiken ajattelemiseni ja toimimiseni perustaksi. Jokainen yksittäinen, laulaessa tapahtuva hengitys, nojaaminen dissonanssiin, dynaaminen vaihtelu, painollisuuden ja painottomuuden kokemus kiinnittyy kehooni, jonka osaksi kaikki tässä tutkimuksessa esitetty tieto ja määrätön määrä muuta on tullut. Kuvaukseni kertovat tästä yksittäisen, elävän kehon rajaamasta rajattomuudesta.

IV Lopuksi

Olen tutkimuksessani kuvannut muusikko-laulajan musiikkiin tarttumisen ja musiikista tietämisen tapoja. Olen tehnyt näkyväksi esittäjän hiljaista tietoa ja myös kiinnittänyt tuon tietämisen niin olemassa olevaan esittämiskäytännön tietoon kuin myös elävään, laulavaan kehoon. Keskeisenä lähtökohtana tutkimuksessani on ollut oma kokemukseni laulajana ja pedagogina ja sen artikuloimisen tarve. Tutkimuksen alkuvaiheissa kokemuksen ajattelemisen tueksi tuli Michel Henryn filosofia, joka on työn edetessä kuitenkin jäänyt taka-alalle laulamisen ja puhumisen tarkasteluissani.

Kysyin tutkimukseni aluksi, miten musiikki ja myös musiikkia koskeva tieto ovat olemassa italialaista varhaisbarokin musiikkia työstävälle muusikko-laulajalle ja miten hän työstää musiikkia kehonaan ja kehossaan. Olen lähestynyt ja koetellut kysymystä kahdesta eri suunnasta. Ensinnäkin olen lähtenyt liikkeelle maailmassa, jaettavissa olevasta, Monteverdin ajan musiikkia ja puhumista koskevasta tiedosta. Toiseksi olen kuvannut yksittäisen laulajan kehossa tapahtuvaa, sanallistamista pakenevaa laulamisen sisäistä liikettä. Näin olen tuonut näkyviin sekä tietoa kuvatuista maailmoista että valitun lähtökohdan merkitystä tarkastelijan ymmärryksen muotoutumisessa tietynlaiseksi. Tutkimukseni on mahdollista ajatella jonkinlaisena suppilona, jossa aluksi kiersin aihettani etäämpää, musiikintutkimuksen tarjoamin tarkasteluin. Ottamalla mukaan elävän ihmisen puhumisen tarkastelut liu'uin vähitellen kohti elävää kokemusta. Lopuksi päädyin yksittäisen kokemuksen kuvaamiseen, putosin keskelle laulavan kehon tapahtumista. Musiikintutkimuksen alalla tutkimukseni asettuu osaksi muusikkoustutkimuksen kenttää.

Väitöskirjani jakautuu neljään pääjaksoon, joista ensimmäisessä johdatin lukijan tutkimuksen aiheen kannalta relevantteihin tarkasteluihin, avasin laulamista koskevan ajatteluni rakentumista sekä kuvasin tutkimuksessa käyttämiäni menetelmiä. Toisessa pääjaksossa jäljitin 1600-luvun varhaisten oopperoiden säveltämisen, esittämisen ja kuuntelemisen kontekseja: Monteverdin varhaisten oopperoiden resitatiivien asettumista aikansa musiikinhistorian ja -teorian, esittämisen käytäntöjen sekä puhumisen ja laulamisen teorian ja käytännön kenttiin. Samalla pohdin alustavasti mainittujen kontekstien sanallistamisen tapojen mielekkyyttä ja kohdallisuutta laulajan kokemuksen kannalta. Tutkimukseni kolmannessa pääjaksossa vaihdoin tarkastelujeni lähtökohtaa ja lähestyin Monteverdin varhaisten oopperoiden resitatiivin laulamista nykyhetkessä elävän, kyseiseen ohjelmistoon erikoistuneen laulajan kokemuksen kannalta. Tässä, viimeisessä pääjaksossa kokoan tutkimukseni johtopäätöksiä, pohdin tutkimuksen ymmärrettävyyttä, luettavuutta ja luotettavuutta sekä avaan joitakin tulevaisuuden tutkimustehtäviä.

Valitsemani tarkastelunäkökulmat, käytetyt menetelmät ja tutkimisen rajat ovat määräytyneet 1500- ja 1600-lukujen vaihteen musiikkikulttuurin, resitatiivin genren ja laulajan kokemuksen etusijalle asettamisen mukaan. Siten kyseessä ei ole tyhjentävä katsaus koko tarkastellun ajan musiikkiin, ei Monteverdin oopperatuotantoon eikä edes Monteverdin varhaisten oopperoiden resitatiiviin ja sen esittämisen käytäntöihin. Pikemminkin tutkimukseni koostuu rajatuista, fragmentaarisistakin kuvauksista, joissa Monteverdin säveltämät resitatiivit, niitä koskeva teoria ja historia sekä laulamisen ja puhumisen käytännöt asettuvat osaksi laulajan kokemusta ja tulevat sanallistetuiksi yhdellä lukuisista mahdollisista tavoista.

Keskeiseksi laulajan taitoa kuvaavaksi käsitteeksi valikoitui jo varhaisessa vaiheessa *sprezzatura*, jonka on musiikintutkimuksessa usein ajateltu kuvaavan lähinnä hienovaraisia rytmin- ja temponkäsittelyn vapauksia.[969] Renessanssin *sprezzaturan* tutkimuksen suuntaisesti olen kuitenkin ymmärtänyt *sprezzaturan* laajasti laulajan taidon kokonaisuutta kuvaavana käsitteenä, jonkinlaisena taidon omaavan laulajan ammattimaisen musiikin harjoittamisen kenttään sijoittumisen tapana.[970] *Sprezzatura* sisältää niin laulajan kehollistuneen tietämisen kuin taitamisenkin ja mahdollistaa laulajalle joustavan, kehoon kiinni kasvaneen vapauden esittämiskäytännön tiedon soveltamisessa. Olen tutkimuksessani kuvannut *sprezzaturaa* osana Monteverdin ajan maailmaa sekä myös avannut sen tapahtumista nykyhetkessä elävän laulajan kokemuksessa.

Sprezzaturassa – taidokkuudessa ilman taitoa, huolimattomassa huolellisuudessa, tarkkaamattomassa tarkkaavaisuudessa – keskeistä on sen sanallistamista pakeneva luonne. Tämä kuitenkin herättää perustavaa laatua olevan kysymyksen tutkimukseni olemassaolon oikeutuksesta. Miten on mahdollista tehdä tutkimus *sprezzaturan* kaltaisesta muusikon taidon laadusta, johon vain taidon omaavilla on pääsy? Miten voidaan perustella yli sadantuhannen sanan laajuisen tutkielman kirjoittamista *sprezzaturasta*, joka määritelmällisesti sulkee pois kaikenlaisen sanallistamisen mahdollisuuden?

Sprezzaturassa kysymys on laulajan taidon kehollistuneesta kokonaisuudesta, jonka kuvaaminen on tässäkin tutkimuksessa osoittautunut mahdottomaksi. Pidän kuitenkin mahdollisena lähestyä *sprezzaturaa* eri suunnista ja kuvata joitakin *sprezzaturan* tapahtumisen edellytyksiä ja yksittäisiä *sprezzaturan* ilmenemisen hetkiä. *Sprezzaturaa* voidaan esimerkiksi hyvin ajatella tietyksi joustavuudeksi kirjoitettujen aika-arvojen suhteen tai laajemmin moninaisiksi pikku virheiksi, joita taitavan esittäjän on mahdollista tehdä. Kuvauksillani ikään kuin kierrän kehää *sprezzaturan* ympärillä sitä kuitenkaan varsinaisesti koskaan saavuttamatta.[971] Eri suunnista tapahtuvat koettelut – kuin elefantin tutkiminen eri tavoin, eri aistein ja eri suunnista – vähitellen mahdollistanevat jonkinlaisen *sprezzaturan* konstruktion syntymisen lukijan mielessä. Tätä tarkempaa kuvaa *sprezzaturasta* ei sanojen avulla käsittääkseni kuitenkaan voi saada. Ainoa mahdollinen tie syvemmälle *sprezzaturan* ymmärtämiseen kulkeekin tekemisen, barokkimusiikin käytännön työstämisen kautta.

969 *Sprezzaturasta* temponkäsittelyn vapauden näkökulmasta ks. Lüdtke 2006.

970 *Sprezzaturasta* renessanssin kulttuurissa ks. mm. Saccone 1983 ja Berger 2000.

971 Ajattelen tällaisen kuvaamisen tavan olevan etäistä sukua ranskalaiselle filosofiankirjoitukselle, jossa kokemukseni mukaan tunnutaan suorastaan vältettävän asioihin tarttumista määrätietoisin ottein, selkein käsittein ja määritelmin.

10 Päätelmiä

Tutkimustulokset eivät laadullisessa tutkimuksessa useinkaan ole helposti kiteytettävissä selkeäksi, tiivistetyssä muodossa esitettävissä olevaksi luvuksi. Kari Eskolan ja Juha Suorannan mukaan tämä johtuu siitä, että kvalitatiivisen tutkimuksen tulokset ovat itse asiassa tutkimuksen empiriaosassa esitettyjä kuvauksia. Tällöin tulosten kannalta olennaiseksi tulee se, millaisen kertomuksen tutkija tutkimuskohteesta kirjoittaa. Päätelmien tekeminen kuvauksista on kuitenkin mahdollista ja myös tärkeää tutkijan ja lukijan kannalta.[972]

Ryhmittelen päätelmäni neljäksi ryppääksi, jotka koskevat laulamista (luku 10.1), Monteverdin musiikkia (10.2), tutkimuksen menetelmiä (10.3) sekä tutkimuksen seurauksia laulajan ja pedagogin toiminnalle (10.4).

10.1 Laulaminen, puhuminen ja tutkiminen

Musiikin esittäjä on tähän asti usein ajateltu jonkinlaisena läpinäkyvänä välittäjänä, jonka tehtävä on viedä säveltäjän lähettämä viesti kuulijoille mahdollisimman häiriöttömästi. Tähän liittyen esitys on ajateltu jonkinlaisena tuotteena ja esittäminen musiikkiteoksen kannalta lähes tarpeettomana, lähinnä nuotinlukutaidottomille tarjottavana musiikkiteoksen jäljentämisenä. Analyysista esittämiseen viitoitetun polun muodossa myös musiikkianalyysi on asettanut esittäjälle musiikkiteoksen esittämistä koskevia vaatimuksia. Tässä asetelmassa esittäjä on nähty lähes jonkinlaisena häiriötekijänä, joka aina enemmän tai vähemmän poikkeaa säveltäjän kirjoittamasta notaatiosta ja näin korruptoi musiikkiteoksen.[973]

Tässä tutkimuksessa laulaja on kuitenkin musiikin tekijä ja tutkija, joka monipuolisen koulutuksensa, kokemuksensa, tietämisensä ja taitamisensa pohjalta ottaa kantaa kaikkiin esittämiseen liittyviin kysymyksiin ja luo musiikkiesityksen. Laulaja on taitava käsi-/kehotyöläinen, joka tietämiseensä ja taitamiseensa perustaen rakentaa päivittäin uutta: tutkii käytössään olevia palikoita, purkaa ja kokoaa niitä, kokeilee rakennelman kestävyyttä ja toimivuutta ja purkaa ja kokoaa taas. Jokainen ammattimuusikko harjoittelee jatkuvasti ja harva – jos yksikään – muusikko kokee olevansa jotenkin valmis.

972 Ks. tulosten aukikirjoittamisesta laadullisessa tutkimuksessa mm. Eskola & Suoranta 2001, 242–243. Tutkimustani ei missään tapauksessa voi pitää lähtökohtaisesti filosofisena. Silti rohkenen ajatella tutkimukseni tuloksia "asiantilaa koskevien väitteiden" sijaan "muutoksena ajattelussa" – ilmaus, jota Martin Heidegger käyttää filosofisen tutkimuksen "tuloksesta". (Ks. Torvinen 2007, 248.)

973 Säveltäjän, musiikkiteoksen, esittäjän ja analyysin välisistä suhteista käytyä keskustelua on avannut mm. Nicholas Cook (2001).

Muusikkona laulaja on erityistapaus, sillä hänen instrumenttinsa on hän itse. Ei ole mitään laulajan ulkopuolelle sijoittuvaa äänen tuottamisen välinettä, instrumenttia, jonka instrumentalisti tosin hyvinkin saattaa kokea kasvaneen ikään kuin osaksi soittavaa kehoaan. Olenkin tutkimuksessani päätynyt ajattelemaan laulamista yksittäisen, länsimaisen klassisen laulun ja barokkimusiikin koulutuksen hankkineen muusikko-laulajan kehon sisäisenä liikkeenä. Tuo liike on laulajassa olemassa sekä hänen laulaessaan että laulamista kuunnellessaan. Se sisältää sekä tietyssä hetkessä tapahtuvan liikkeen että myös tuon yksittäisen liikkeen olemisen osana jotakin laajempaa liikettä tai suuntaa, josta laulaminen on tulossa tai johon tässä ja nyt tapahtuva liike laulamista vie. Kuultu ääni on seurausta laulamisen liikkeestä, joka on oikeastaan tapahtunut jo ennen äänen kuuluvaksi tulemista. Niinpä äänen tullessa kuulluksi sille ei ikään kuin enää voi mitään.

Tutkimuksessani tarkastelen ääntä ensisijaisesti laulamisen sisäisen liikkeen kokemuksen kannalta mutta esitän myös alustavia huomioita siitä, miten lauluääni kuulijoille on. Ensin mainitusta, laulamisen sisäisestä liikkeestä totean tutkimuksessani, että se tapahtuu yksittäisessä laulajassa juuri hänelle ominaisella ja mahdollisella, ainutkertaisella tavalla. Ainutkertaisuus ei kuitenkaan merkitse sitä, että esimerkiksi Monteverdin musiikin tapahtuminen laulavassa kehossa olisi sattumanvaraista. Sen sijaan se perustuu aina eräänlaiseksi orgaaniseksi kompostiksi muotoutuneelle kehon tietämisen ja taitamisen kokonaisuudelle. Kaikki maailmasta tuleva tapahtuu muusikko-laulajassa kehollisesti, kehon sisäisenä liikkeenä, oli sitten kysymys lähteiden lukemisesta, musiikinteoreettisista pohdiskeluista, editioiden analysoinnista ja arvioimisesta, tekstien kääntämisestä, musiikin kuuntelusta tai laulamisesta.

Toiseksi mainittua, kuulijan kokemusta lauluäänestä, on tähän mennessä käsitelty laulamista tutkivassa kirjallisuudessa laulajan kokemusta laajemmin. Michel Henryn ja Adriana Cavareron ajatteluun tukeutuen olen esittänyt, että ihmisen lauluääni, kuten myös puheääni, on kussakin ihmisessä ainutlaatuinen. Lauluääni on jonkinlainen ihmisen elämän kuuluvaksi tekemisen mahdollisuus ja kohta, johon perustuu myös mahdollisuus koskettaa kuulijoita elävällä lauluäänellä, laulamalla tai laulaen puhumalla. Laulaen puhumisen tuominen Monteverdin musiikin laulamisen keskipisteeseen jollakin tavalla vie huomion pois lauluäänestä, mutta samalla kohdentaa huomion siihen. Lauluääni kauniina, tasaisena ja häiriöttä soivana soittimena, jolla toki sattuu olemaan mahdollista tuottaa ilmaisuvoimaistakin tekstiä, tuntuukin olevan jotakin muuta kuin mitä Monteverdin lihaansa auki kyntävät henkilöhahmot edellyttävät.

Tähän niveltyy myös laulettavaa tekstiä koskeva päätelmäni, jonka mukaan laulettu teksti merkityksellistyy eri tavoin laulajalle ja kuulijalle. Laulajalle teksti on eräänlainen musiikin ja laulamisen kehoon uurtamisen väline, jota hän eri harjoitusprosessin vaiheissa työstää kaikin käytettävissä olevin tavoin: kääntämällä, puhumalla ja laulamalla tekstiä. Vähitellen tekstistä tulee hänen omaa, elävää, kehoon kiinnittynyttä puhumistaan. Laulajalle laulaen puhuttava teksti on keskeinen musiikin työstämisen kenttä, jonka sivuuttaminen saattaa tehdä laulamisesta jonkinlaista elävää puhumista jäljittelevillä tavuilla varustettua tekstitöntä soittamista. Tässä tutkimuksessa laulajan työstämä teksti ja musiikin ymmärtäminen ja työstäminen puhumisen kautta onkin noussut korostettuun asemaan.

Kuulijan kuulema laulettu teksti kuitenkin tapahtuu hänessä toisella tavalla kuin laulajan laulama teksti laulajassa. On täysin mahdollista, että kuulija ei ymmärrä laulettua kieltä, tässä tapauksessa italiaa. Se ei kuitenkaan välttämättä merkitse sitä, että kuuntelemisen kokemus lauletun tekstin vierauden takia jotenkin heikentyisi tai kalpenisi. Laulamisen mahdollisessa koskettavuudessa onkin Michel Henryn kanssa ajatellen kysymys jostakin muusta: lauluäänessä paljastuvasta elämästä, jostakin sanojen tavoittamattomissa olevasta, joka tulee läsnäolevaksi ehkä vain yhdessä ohimenevässä kuuntelemisen hetkessä. Näin ajatellen ymmärrettäväksi tulee myös Henryn ajatus siitä, että lauletun tekstin ymmärtäminen voi jopa estää lauluäänen koskettavuuden kokemisen.

Laulaja ei kuitenkaan pelkästään laula, kuuntele ja työstä valitsemaansa musiikkia puhumalla vaan myös tutkii laulamistaan ja laulamaansa musiikkia laulamalla. Hän tarttuu laulamaansa musiikkiin taitamisensa ja tietämisensä mahdollistamin keinoin ja tarvittaessa myös artikuloi tämän kehollisen musiikintutkimuksen tuloksia. Tässä tutkimuksessa on kysymys nimenomaan tämänkaltaisen musiikin tutkimisen artikuloimisesta kirjoittamalla.

Minun olisi ehkä ollut mahdollista pohtia laulajan partituurin lukemista ja musiikin ymmärtämistä myös hermeneutiikan viitekehyksessä, johon olin väitöskirjaprosessin varhaisvaiheissa tutustunut. Onhan partituuri laulajan työskentelyn kannalta keskeinen, suorastaan ohittamaton teksti, jota hän lukee ja ymmärtää oman kokemuksensa pohjalta, ja onhan koko tutkimuksessa kysymys maailmasta ihmiseen tulevan, muun muassa partituurin tekstin, tapahtumisesta hänessä. Sikäli tutkimuksessani on kysymys hermeneutiikasta. Tarkastelemani kokemuksen liittäminen yleisempään hermeneutiikkaa koskevaan keskusteluun ei tämän tutkimuksen puitteissa kuitenkaan ollut mahdollista.

Avaamalla laulajan tutkimisen tapaa olen asettanut kysymyksen alaiseksi käsityksen vanhan musiikin esittäjästä jonkinlaisena tutkimustiedon orjallisena noudattajana ja säveltäjän esittämistä koskevien intentioiden sokeana toteuttajana. Toki kysymyksessä on vasta ensimmäinen luotaus laulaen puhuvan muusikon taitoon, jonka monia osa-alueita on syytä tulevaisuudessa tarkastella yksityiskohtaisemmin.

Elävä laulamisen kokemus tutkimisen lähtökohtana paljastaa tarkastelijan position merkityksen myös yleisemmin. Musiikki ja siitä kirjoitetut tekstit merkityksellistyvät kullekin ihmiselle omalla tavallaan riippuen siitä, millaiseksi kokemuksen kokonaisuus tietämisineen ja taitamisineen on muodostunut tämän ihmisen elämän aikana. Kaikille yhteistä positiota, josta kaikki voisivat tarkastella asioita, ei ole. Niinpä esimerkiksi musiikinteoriaa tai esittämiskäytäntöä käsittelevät tekstit, samoin kuin muut musiikkia teoreettisesti lähestyvät tarkastelut, saattavat laulajan kannalta olla hyvinkin kaukana kehollistuneesta musiikin kokemuksesta. Laulaja saattaisikin kaivata omanlaisiaan, laulajalähtöisiä sanallistuksia teoreettisesti tarkastelluille asioille, jotta ne edes jossakin määrin toimisivat laulajan kokemuksen kannalta. On myös todennäköistä, että laulaja jatkuvasti kehittää itseään varten tällaisia, erityisesti opetustilanteessa käyttökelpoisia sanallistuksia.

Tutkimukseni alussa oletin huolettomasti, että en tule ottamaan kantaa musiikkiteoksen olemisen tapaan. Käsite toki tuntuu edelleen sopimattomalta varhaisbarokin musiikin sanallistamiseen. Muutos laulajan position ja toiminnan ajattelemisessa kui-

tenkin tuo väistämättä mukanaan muutoksen siihen, miten jokin musiikkiteoksen tapainen tai sellaiseksi kutsuttu ilmiö ajatellaan.

Italialaiseen varhaisbarokin musiikkiin syventyneelle muusikolle partituuri on ilman muuta keskeinen dokumentti. Sellaisenaan se ei kuitenkaan ole muusikolle vielä juuri mitään, vaan lähinnä jonkinlainen lähtökohta. Partituuria lukevan muusikon elävässä kehossa nuottikuva herättääkin välittömästi soittamisen tai laulamisen näkymättömän, osin ulospäinkin näkyvän liikkeen. Mukaan tulee laulajan koko elämän mittainen kokemus musiikin parissa ja kaikki juuri tämän ohjelmiston kohdalla relevantti musiikkiin liittyvä tietäminen ja taitaminen. Esimerkiksi Monteverdin resitatiivia lukevassa ja äänettömästi jo laulavassa laulajassa Messaggieran resitatiivi asettuu osaksi laulajan historiaa, teoriaa ja esittämiskäytäntöä koskevaa tietämistä. Laulajan keho tietää, miltä Messaggieran osuuden laulaminen tuntuu kehossa, kurkussa, kasvoissa, suussa. Hänen kehonsa reagoi äänenkuljetuksen virheisiin, retorisiin figuureihin, erityisiin harmonisiin käänteisiin, puhuviin taukoihin, loputtomiin. Musiikkiteos jonkinlaisena selkeästi hahmotettavana, ei-kenellekään olemassa olevana yhtenäisenä käsitteenä katoaa elämän tapahtumisen rajattoman moninaisuuden alle.

Kuvatunlaisessa laulajan kokemuksen asettamisessa tutkimuksen lähtökohdaksi, menetelmäksi ja kohteeksi on kysymys laulajan kokemuksen ottamisesta tosissaan ja samalla esittäjän taidon demystifioinnista. Yksi juonne tässä laulajan kokemuksen yksityiskohtaisen kuvaamisen keskiöön tuovassa tutkimuksessa onkin emansipatorinen pyrkimys antaa ääni musiikin tekijälle, tuoda musiikin tekeminen entistä vahvemmin osaksi musiikintutkimuksen piirissä tapahtuvaa keskustelua. Samalla mahdolliseksi tulee luoda vastapaino kauniilla kuvilla, menestyksellä ja innostavilla tulevaisuudensuunnitelmilla kuorrutetulle muusikkokuvalle, jota musiikkilehtikirjoittelu lukijoille tarjoaa.

10.2 Monteverdin musiikki

Esitän tutkimuksessani, että 1400- ja 1500-lukujen improvisatorisessa lauluperinteessä keskeinen puhumisen tapahtuminen laulaen on vaikuttanut erittäin voimakkaasti resitatiivin kehittymiseen, jossa uutta oli ennen kaikkea se, että laulaen puhuttavaksi tarkoitettu musiikki sävellettiin ja nuotinnettiin. Improvisatorisen perinteen vaikutus toki tunnistetaan ja tunnustetaan yleisesti alan kirjallisuudessa, mutta usein se ohitetaan maininnalla.

Monteverdin ajan puhumisen tarkastelut ovat tässä tutkimuksessa keskeinen osa Monteverdin resitatiivien tutkimusta, mikä ajoittain johtaa niiden asettamiseen etusijalle musiikin tarkasteluihin nähden. Niinpä Monteverdin musiikin, erityisesti moniäänisten sävellysten, tarkasteluissa usein kiinnostavina näyttäytyneet äänenkuljetuksen virheet ovat resitatiivien tarkasteluissani jääneet suurelta osin pois, kun taas improvisoidussa perinteessä tärkeä puhumisen tapahtuminen laulaen on ollut keskeinen tarkastelunäkökulma. Tätä perinnettä painottamalla olen myös asettanut kysymyksen alaiseksi esittäjän kannalta käsittämättömän näkemyksen, jonka mukaan ennen madrigaalista kehittynyttä monodiaa esittäjällä ei koristeita lukuun ottamatta juurikaan ollut tulkitsemisen vapautta.[974]

974 Heuillon 1999, 348

Resitatiivin aikaisempaa tiukempi liittäminen puhumisen käytäntöihin on mahdollistanut sen ajattelemisen elävänä puhumisena, jonka tapahtumisen tapaa säveltäjä on musiikin notaation avulla pyrkinyt jossakin määrin ohjaamaan. Olenkin asettanut partituurissa olevan, laulettavan tekstin etusijalle laulajan kokemuksessa ja ajatellut musiikin notaation jonkinlaisena lisäinformaationa, jonka avulla voin jäljittää laulaen puhumisen tapoja.

Tähän liittyen olen päätynyt siihen, että tässä tutkimuksessa ja myös pedagogin ja esittäjän kokemuksessani laulaen puhutut sanat ovat nimenomaan elävän ihmisen puhumista, eivät paperilla olevia merkkejä. Kirjoitetulla tekstillä on ilman muuta tärkeä tehtävänsä partituurissa, johon laulaja tarttuu, johon hän luo katseensa ja joka vähitellen asettuu osaksi häntä itseään. Keskittymällä kirjoitetun laulutekstin sijaan nimenomaan elävänä tapahtuvaan puheeseen, jollaisena kirjoitettu lauluteksti laulajassa tapahtuu, olen kuitenkin tuonut musiikin retoriikassa hiukan syrjässä olleen puheen tuottamisen tai *action* pohdintojeni ja Monteverdin musiikin tarkastelujeni keskipisteeseen.

10.3 Näkökulmat ja menetelmät

Olen esittänyt tutkimuksessani uudenlaisia painotuksia laulumusiikin ja sen esittämisen sekä historiallisten esittämiskäytäntöjen tutkimukseen ja näin laajentanut totuttua käsitystä musiikintutkimuksesta. Laulajan laulaminen ja ääni, joita on tähän mennessä tarkasteltu ensisijaisesti kuulijan kannalta ja esittämiskäytännön tutkimuksen piirissä lähinnä instrumenttina muiden instrumenttien joukossa, on tässä tutkimuksessa musiikin, laulamisen ja puhumisen tarkastelujen lähtökohta. Lisäksi puhumisen tarkastelut, jotka ovat tähänastisessa musiikintutkimuksessa rajoittuneet ennen kaikkea puheen rakentamisen prosessin, puheen osien, figuurien ja affektien tarkastelemiseen retoriikan tarjoamin käsittein, ovat tässä tutkimuksessa suuntautuneet nimenomaan elävän puhumisen ja musiikin välisten suhteiden avaamiseen.

Olen kehittänyt tutkimisen ja kirjoittamisen menetelmää, joka sallii keskittymisen yksittäisen ihmisen kokemukseen. Kirjoittamiseeni olen saanut vaikutteita muun muassa autoetnografisesta tutkimuksesta sekä myös yksittäisistä tutkimuksista, erityisesti Elisabeth Le Guinin Boccherini-tutkielmasta.[975] Tässä tutkimuksessa menetelmä on tuottanut uudenlaisia, muusikkolähtöisia musiikin tarkasteluja. Kutsun musiikintutkimuksessa varsin tuoretta lähestymistapaani keholliseksi musiikintutkimukseksi, keholliseksi historiantutkimukseksi tai keholliseksi esittämiskäytännön tutkimukseksi riippuen siitä, mihin huomio kulloinkin kohdennetaan: musiikkiin, historiaan tai esittämiskäytäntöön. Tutkimuksessani musiikin tekeminen ja tutkiminen niveltyvät yhdeksi tutkivan tekemisen kokonaisuudeksi sen sijaan, että musiikin tekeminen olisi ensin ja tutkiminen sen jälkeen, irrallaan tekemisestä.[976]

Kehon sisäisen kokemuksen sanallistaminen lukijalle on ollut yksi tämän tutkimuksen suurimmista haasteista. Ajatus tietämisestä lihallisena, ainutlaatuisena tapahtumisena ainutlaatuisessa elävässä ihmisessä asettaa sanat kysymyksen alaisiksi, kun ta-

975 Le Guin 2006.
976 Ks. taiteen ja tutkimuksen tapahtumisesta yhdessä ja samassa ihmisessä Hannula & Suoranta & Vadén 2005, 58.

voitteena on välittää tuota kehollista tapahtumista toisille. Sanat eivät kuitenkaan ole pahoja tai mitäänsanomattomia. Ne vain ovat olemassa eri ihmisille eri tavoilla. Vuoroon ne muuttuvat ohueksi, sanojan tarkoittamat merkitykset peittäväksi kalvoksi, ja vuoroon lihallistuvat rikkaaksi, kulloisenkin lukijan elämään niveltyväksi merkitysten ilotulitukseksi.

Tästä myös löytyy väitöskirjan laajuisen tekstin kirjoittamisen mieli: vaikka sanoilla on tämä latistava ulottuvuus, voin kuitenkin kirjoittamalla asioista ehkä vaikuttaa siihen, miten muut niistä ajattelevat. Voin yrittää heittää nämä sanat lukijalleni kompostoitavaksi, jolloin ne tulevat ymmärretyiksi tuolle lukijalle mahdollisella tavalla. Minulla ei kuitenkaan ole minkäänlaisia mahdollisuuksia varmistaa, että lukijani ymmärtävät asiat samoin kuin minä. Pikemminkin voin olla varma siitä, että näin *ei* käy. Tavoitteena ei olekaan ollut kirjoittaa auki sitä, *miten* asiat *ovat*, vaan pikemminkin sen tekeminen näkyväksi, miten ne *saattavat* jossakin tapauksessa *olla* ja että ne voivat olla myös *toisin*.

Suurin näkökulmiin ja menetelmiin liittyvä kriittinen huomioni koskee Michel Henryn asemaa tutkimuksessani. Tutkimuksen teon aluksi hän tuntui ajoittain täyttävän koko ajatteluni, mutta tutkimuksen loppupuolella hän tuntuu kadonneen lähes jäljettömiin. Tutkimuksen arvioimisen kannalta hänen katoamisensa ainakin tekstin tasolla muodostaa jonkinlaisen ongelman. Missä kohtaa laulajan kokemuksen tarkastelujani hänen ajattelunsa tulee merkittäväksi ja miten? Entä miten teen hänen merkittävyyttään näkyväksi lukijalle?

Kuten jo edellä luvussa 2 totesin, Henryn ajattelu toimi tässä tutkimuksessa jonkinlaisena alkuunpanijana. Kun se oli tullut osaksi minua ja näin tehnyt tehtävänsä, se siirtyi syrjään. Henryn tuominen mukaan väitöskirjan loppulukuihin esimerkiksi osoittamaan, missä kohtaa kokemustani on kysymys orgaanisesta kehosta, missä subjektikehosta, toimii oikeastaan yhtä huonosti kuin se, että vaikkapa yrittäisin nimetä kokemukseni puhtaan suuren terssin laulamisesta lukusuhteeksi 5:4. Se ei anna mitään tietoa terssin laulamisen kokemuksesta – terssin muodostavien äänten taajuuksien mitattavissa olevasta suhteesta kyllä.

10.4 Käytännön seurauksia laulajalle ja pedagogille

Laulaen puhumisessa todellistuvan esittäjän taidon artikulointi on välttämätöntä ennen kaikkea opetustilanteissa ja työskennellessä muiden muusikoiden kanssa. Tutkimuksessani olen sekä avannut laulajien ja muusikoiden keskuudessa jo käytössä olevia sanallistamisen tapoja sekä myös kehittänyt uusia laulumusiikista ja laulamisesta puhumisen tapoja. Lisäksi olen esittänyt uudenlaisia painotuksia laulamisen tarkasteluihin.

Olen ensinnäkin toivoakseni onnistunut osoittamaan, kuinka suuri merkitys laulaen puhutulla tekstillä on tämän päivän laulajalle ja myös continuolle, joka on ollut läsnä kokemuksen tekstissäni vain ohimennen. Pakostakin esimerkinomaisiksi jääneissä kuvauksissani olen pyrkinyt luomaan kuvan siitä, miten laulaen puhutut sanat ja niitä kantava musiikki voivat olla olemassa tätä musiikkia laulavalle – miten monella eri tavalla ne lihallistuvat elävässä ihmisessä ja miten monenlaisia ratkaisuja ne laula-

jalle mahdollistavat. Säveltäjän musiikiksi kirjoittamat sanat, niiden deklamoinnin lukemattomat mahdollisuudet ja niiden merkitysten rikastumisen loputon prosessi, ovat tämän ohjelmiston laulajalle keskeinen työstämisen kenttä, jonka nopea ohittaminen johtaa valitettavan usein potentiaalisesti käsittämättömään esitykseen.

Käytännön työssäni laulaen puhumisen työtapa on laajentunut myös muiden ohjelmistojen harjoittamiseen ja opettamiseen, ja siitä onkin tullut minulle keskeisin tapa lähestyä niin renessanssin kuin varhais- ja myöhäisbarokinkin – jollei vieläkin myöhäisempiä – sävellyksiä.

Tekstin työstämisen tapojen valottamisen lisäksi tutkimukseni avaa uuden näkökulman Monteverdin resitatiivien vaatimaan lauluääneen. Jos hetkeksi sivuutetaan klassisen laulun ihanteet, haussa tuntuisi olevan kaikin tavoin laaja instrumentti, joka korisee ja kähisee, narisee ja tärisee, huutaa ja kuiskaa, voihkii ja huokailee, puhuu ja laulaa, voimakkaasti ja hiljaa, nopeutuen ja hidastuen, vähitellen ja yhtäkkiä, mutta myös vaikenee. Länsimaisen taidelaulun ihanteisiin sovitettuna tässä olisi kyseessä ehkä Bénigne de Bacillyn 1600-luvun lopulla kuvaama, ajan asiantuntijoiden arvostama ”hyvä ääni”, *la bonne voix*, jonka kauneus (asiantuntijoiden väheksymän *la belle voix*'n laatu) ei ole kovinkaan kiinnostavaa.[977] Monteverdin resitatiivit eivät ole mitään laulamisen juhlaa eivätkä läheskään parasta mahdollista materiaalia kauniin, taitavan äänen esittelyyn. Resitatiivien paljaus ja jonkinlainen käsittämättömyys musiikkina tai lauluna kuitenkin ehkä houkuttelee tai jopa pakottaa laulajan hakemaan uutta suhdetta tekstin laulamiseen ja myös uusia laatuja äänestään – tai sitten hylkäämään tämän musiikin.

Kysymys lauluäänestä liittyy myös laajemmin keskusteluun barokin laulumusiikista ja sen esittämisestä. Keskustelu on tuntunut pysähtyneen barokkimusiikin vaatiman lauluäänen peruslaadun pohtimiseen, muun muassa siihen, kuinka suuri ääni saa olla, voivatko rekisterit olla egalisoituneita ja onko vibrato sallittua. Olisi kuitenkin ehkä jo syytä päästä irti stereotypiasta, jonka mukaan barokkilaulajat ovat somasti ja näppärästi laulavia tyttösiä (stereotypia tuntuu jostakin syystä koskevan erityisesti naislaulajia), ja avata barokkimusiikin kenttä mitä moninaisimmilla äänillä varustetuille laulajille. Samalla niiltä laulajilta, jotka ovat tähän asti väittäneet, että heidän äänensä ei sovi barokkimusiikkiin, tosin vietäisiin mahdollisuus väistää barokkimusiikin haaste lauluäänen sopimattomuuteen vedoten. Ammattilaulaja voi toki kieltäytyä barokkimusiikista, mutta ei käsittääkseni äänen perusteella. On toinen asia, jos ohjelmisto ei kiinnosta tai jos sen esittämiseen liittyvien asioiden opiskelemisen projekti tuntuu liian haasteelliselta.

977 Bacilly 1974, 38–40.

11 Ymmärrettävyydestä, luettavuudesta ja luotettavuudesta

Muusikon kokemuksen sanallistamisen tuloksena on ollut kahdenlaisia kuvauksia: ensinnäkin jaettavissa olevasta, ikään kuin kaikkien ulottuvilla olevan musiikin- ja puheentutkimuksen suunnasta lähteviä ja niiden käsitteitä hyödyntäviä, toiseksi elävän, ainutlaatuisen kokemuksen suunnasta lähteviä. Näitä yhdistää se, että olen pyrkinyt kirjoittamaan elävän laulajan kehoni kokemuksen esiin sekä kaikista teoreettisimmilta vaikuttavia osa-alueita kuvaaviin teksteihin että kokemuksen suunnasta lähteviin teksteihini. Koska elävässä todellisuudessa asiat tapahtuvat aina uusin tavoin, sekä jaettavissa olevaa että omaa laulamisen kokemista koskevat kuvaukseni ovat esimerkinomaisia. Valitun kaltaiset teorian ja esittämiskäytännön seikat saattavat olla relevantteja Monteverdin resitatiivien laulamisen kannalta ja laulaminen voi tapahtua esimerkiksi näin. On kuitenkin mahdollista, jollei peräti todennäköistä, että jossakin toisessa laulajassa toiset seikat tulevat merkityksellisiksi ja laulaminen tapahtuu aivan toisella tavalla kuin se minussa tapahtuu.

Michel Henryn filosofiaan tukeutuen ajattelen, että jokainen kirjoittamani teksti tulee ymmärretyksi omalla tavallaan jokaisessa lukijassa. Ymmärtääkseni kommunikaatio jonkinlaiseksi yhteiseksi tekemisenä, yhteisenä pitämisenä tai yhdistämisenä ei olekaan mahdollista. Sen sijaan kommunikaatio jakamisena tai osalliseksi tekemisenä on täysin mahdollista.[978] Kirjoittamastani tekstistä voikin jokainen sitä lukeva ottaa sen osan, mikä hänelle on mahdollista. Näin siitä voi tulla jonkinlainen jakamisen paikka, josta eri lukijat saavat irti erilaisia asioita ja jonka äärellä eri suunnilta lähestyvät ihmiset voivat halutessaan keskustella. Tekstin todellisuuden tunnun ja samalla myös sen luotettavuuden arvioiminen jää lukijoiden tehtäväksi. Ilman sitä, että joku kirjoittaa tämänkaltaista, yksiselitteisyydestä kaukana olevaa tekstiä laulajan kokemuksesta, keskustelu laulamisen kaltaisesta kehon sisäisestä kokemuksesta jää kuitenkin rajalliseksi.

Autoetnografisen tekstin lukemisen haasteellisuutta olen pyrkinyt lievittämään pyrkimällä kirjoittamisen tapaan, jossa itse kehollinen tapahtuminen on etusijalla, ei niinkään se yksilö, jossa maailma tapahtuu. Olen tosin käyttänyt runsaasti perinteisesti ei-toivottavana tai jopa kiellettynä pidettyä minä-puhetta. Olen kuitenkin mahdollisuuksien mukaan yrittänyt välttää oman itseni ja elämäni ylenmääräistä esiintuomista tekstissä, joskaan sitä ei autoetnografisessa tekstissä koskaan voi täysin välttää.

Yhtenä kuvausten kirjoittamisen haasteena on ollut tasapainottelu tarkkuuden ja luettavuuden välillä. Jotta olisi mahdollista tehdä näkyväksi edes joitakin laulettavan

978 Latinan kielen sanan *commūnicō* merkityksiä ovat 1. tehdä yhteiseksi, pitää yhteisenä, yhdistää, panna yhteen, yhtyä toiseen; 2. jakaa, tehdä osalliseksi, tulla osalliseksi; 3. neuvotella, sopia jstk. (Streng 1992).

musiikin työstämisen hienovaraisia yksityiskohtia, lähes ylenmääräinen tarkkuus on ollut ajoittain välttämätöntä. Se johtaa kuitenkin väistämättä lukemisen raskauteen etenkin, jos lukijalla ei ole omaa kokemusta tämän ohjelmiston laulamisesta ja niin ollen kehollista kosketuspintaa puheena oleviin tapahtumisiin. Jotta luettavuus kuitenkin edes jossakin määrin säilyisi, olen pyrkinyt varsin pieniin yksityiskohtiin menevien kuvausten lisäksi myös valaisemaan laulajan kokemusta hiukan etäämpää tuoden sitä jossakin määrin yleisemmälle tasolle. Ajoittain olen jopa turvautunut passiiviin.

Yksityiskohtien avaaminen on kuitenkin välttämätöntä – erityisesti tässä tutkimuksessa – sillä etäämpää kirjoitettu, yleisemmälle tasolle jäävä teksti peittää alleen laulamisen ainutlaatuisen tapahtumisen yksilössä ja ne tärkeät, hienonhienot erot, joista laulajan *sprezzaturassa* on kysymys. Painotan, että yleisemmät, tyylikkäiksikin huomioiksi muotoutuneet tiivistykset ovat aina hyvinkin sumeita. Niillä onkin vain jonkin verran yhteistä laulajan elävässä kehossa tapahtuvan vilskeen kanssa. Irtautuminen elävän kehon tapahtumisesta ja siirtyminen yleisemmälle tasolle merkitsee siis aina elävän kokemuksen kuihtumista ainakin jossakin määrin. Myös tarkaksi koettu sanallistaminen kuitenkin kuihduttaa kokemuksen lihallisuuden. Kysymys on aste-erosta: mikään sanamäärä ei riitä tuomaan eläväksi sitä, mikä kerran elävästä kokemuksesta maailman kuolleeseen tilaan irtosi. Ihmisten välisessä tilassa, maailmassa, sanat ovat kuivahtaneita ja kuolleita. Elävän ihmisen kokemuksen orgaanisessa maaperässä ne kuitenkin jälleen virkistyvät eloon, lihallistuvat ja merkityksellistyvät – aina uusin tavoin.

On ehkä aivan erityistä syytä pohtia tutkimuksen luotettavuutta – saattaahan täysin subjektiiviseen kokemukseen perustuva tutkimus erityisesti perinteisempiin tutkimusasetelmiin tottuneesta vaikuttaa vähintäänkin epäluotettavalta. Voidaanko tämänkaltaisen tutkimuksen kohdalla siis puhuakaan luotettavuudesta? Entä mitä autoetnografisen tutkimuksen validiteetilla ja reliabiliteetilla ylipäänsä tarkoitetaan?

Koska tutkimus ei ole toistettavissa, perinteinen reliabiliteetin käsite – sikäli kuin se käsitetään tutkimuksen toistettavuudeksi tai saatujen tulosten sattumanvaraisuuden minimoinniksi – ei ole mielekäs luotettavuuden tarkastelun lähtökohta. Kuten Carolyn Ellis ja Arthur Bochnerkin toteavat, autoetnografisessa tutkimuksessa ei ole sijaa ortodoksiselle reliabiliteetille. Heidän mukaansa on kuitenkin mahdollista tehdä reliabiliteetin tarkistuksia esimerkiksi luettamalla tutkimusta sellaisilla ihmisillä, joita tutkimus koskee.[979] Olenkin tutkimuksen loppuvaiheessa pyytänyt kommentteja tekstiini barokkimusiikin esittämiseen ja opettamiseen sekä laulaen puhumiseen syventyneeltä laulajakollegaltani ja olen myös tarkentanut kuvauksiani hänen kommenttiensa pohjalta. Tarkoituksena on siis ollut varmistaa, että kuvaukseni ovat tämän ohjelmiston parissa työskentelevän laulajan olokulmasta ymmärrettäviä ja uskottavia.

Validiteettia tai tutkimusmenetelmän kykyä tutkia sitä, mitä oli tarkoituskin tutkia, sen sijaan on hyvinkin mahdollista ja tarpeellistakin tarkastella. Validiteetti jaetaan usein ulkoiseen ja sisäiseen validiteettiin. Ulkoisen validiteetin tarkastelu merkitsee tutkimuksen yleistettävyyden pohdintaa, sisäisen validiteetin tarkastelu taas tutkimuksen oman luotettavuuden eli muun muassa käsitteiden, teorian ja mittarin valintaan liittyvien kysymysten punnitsemista.[980]

979 Ellis & Bochner 2001, 751.
980 Metsämuuronen 2006, 48.

Carolyn Ellis ja Arthur Bochner lähestyvät kysymystä autoetnografisen tutkimuksen validiteetista tai luotettavuudesta pohtimalla kielen ei-läpinäkyvää luonnetta, joka ei mahdollista yhtä ainoaa totuuden standardia. He ymmärtävätkin omaan kokemukseen perustuvan tutkimuksen validiteetin pyrkimyksenä todennäköisyyteen (tai ehkä pikemminkin toden näköisyyteen) tai todellisuuden tuntuun ("verisimilitude"). Todellisuuden tuntuinen kuvaus herättää lukijassa tunteen siitä, että kuvattu kokemus on elävä, uskottava ja mahdollinen.

Kysymys on Ellisin ja Bochnerin mukaan ensinnäkin siitä, onnistuuko teksti kommunikoimaan muiden, kirjoittajasta poikkeavien ihmisten – tässä tapauksessa ei-laulajien – kanssa. Ajattelen, että tutkimukseni voi puhutella eri lukijoita eri tavoilla. Kommunikaatio jaettavaksi tekemisenä kuitenkin on mahdollista, oli lukija sitten laulaja, instrumentalisti tai joku muu. Toinen tähän liittyvä, varsin vaativa kysymys on, mahdollistaako teksti jollekulle, ehkä myös minulle kirjoittajana, elämän laadun parantumisen.[981] Käsittääkseni Ellis ja Bochner osoittavat tämän vaatimuksen erityisesti omalle alalleen, yhteiskuntatieteille. Oman tutkimukseni kohdalla esittäisin elämän laadun parantumisen sijaan oletuksen laulua koskevan tietämyksen ja sitä koskevien näkemysten rikastumisesta, jolla toki voi olla elämän laatua parantavia vaikutuksia laulajalle, pedagogille tai musiikintutkijalle.

Lukijalla ei ole mahdollisuutta tarkistaa aineistosta, miten uskollisesti kuvaukset nojautuvat aineistoon ja miten kohdallisia tulkinnat ovat. Olen kuitenkin pyrkinyt lisäämään luotettavuutta muun muassa kirjoittamalla ajoittain jopa turhankin tiheitä kuvauksia – jotka eivät ehkä sittenkään ole riittävän tiheitä.[982] Lisäksi pidättäytyminen muiden kokemuksen kuvaamisesta ja keskittyminen omiin kokemuksiin ehkäisee ainakin osan ongelmista, joita saattaa syntyä, kun tutkija tulkitsee muiden kokemuksia ja mahdollisesti peittää nämä omalla äänellään.[983] Pitkä, omakohtainen kokemus tarkasteltavana olevan musiikin esittämisestä ja opettamisesta sekä tämän kokemuksen myötä testatut kokemuksen sanallistamisen tavat lisäävät osaltaan tutkimuksen luotettavuutta.[984] Lopullinen arvio kuvausten kohdallisuudesta tapahtuu lukijassa tämän pohtiessa, voiko laulaminen todella tapahtua minussa kuvatunlaisella tavalla – ovatko kuvaukseni uskottavia.

Kun tutkimuksen kohteena on yhden ihmisen kokemus, yleistettävyyden pohtiminen saattaisi tuntua turhalta. Tutkimuksessani on kuitenkin käsittääkseni myös yleistettävyyden aspekti. Periaatteessahan vastaavanlaisen kuvauksen kohteeksi voisi ottaa minkä tahansa taitoa vaativan tekemisen, ruoanlaitosta moottoripyörän kunnossapitoon, juoksemisesta kuvanveistoon, kirjoittamisesta puutarhanhoitoon. Jos tekemistä ajatellaan Michel Henryn kanssa, maailman ihmiseen tuleminen ja tapahtuminen on näissä kaikissa periaatteessa samankaltaista – jonkinlaista maailman tipahtamista ihmiseen ja muuttumista osaksi juuri tuon ihmisen elämän vilskettä. Laulaminen on vain yksi esimerkki ainutlaatuisesta kehon sisäisestä kokemuksesta, joka tapahtuu ihmisessä mainitunlaisen vilskeen tavoin. Se on tekemistä, johon juuri minulla on pääsy toimijana ja jonka sanallistaminen on minulle mahdollista ja mielekästä.

981 Ellis & Bochner 2001, 751.
982 Ks. Metsämuuronen 2006, 255 tiheistä kuvauksista luotettavuutta lisäävänä tekijänä.
983 Ks. Metsämuuronen 2006, 256.
984 Ks. Metsämuuronen 2006, 265.

12 Aloitelmia

Loppu on useimmiten samalla jonkin uuden alku. Tutkiminen ja laulaminen jatkuvatkin tästä eteenpäin joiltakin osin tässä tutkimuksessa kehittämilläni tavoin, joiltakin osin uusin tavoin. Pidän yhtenä mahdollisena, jollei suorastaan todennäköisenä tulevaisuuden suuntana laulamisen ottamista osaksi tutkimistani entistä tiukemmin, jopa suuntautumista taiteelliseksi tutkimukseksi kutsuttuun toimintaan. Joka tapauksessa laulaminen ja opettaminen, jotka tässä tutkimuksessa ajautuivat jossakin määrin tutkimuskohteen asemaan, palannevat keskeiseen asemaan tekemisessäni, joskin myös tutkimisesta on tullut jonkinlainen elämäntapa.

12.1 Tutkimisen näkymiä

Tutkimuksen edetessä olen joutunut harmittavan usein toteamaan jostakin tuskin avaamastani, tärkeältäkin tuntuvalta kysymyksestä, että sen lähempään tarkasteluun ei tässä yhteydessä ole mahdollisuutta. Olenkin joutunut jättämään sivuun suuriakin osa-alueita, jotka vaatisivat ja ansaitsisivat tulla tutkituiksi. Jälkeenpäin oivallan punninneeni tarvetta näiden osa-alueiden tutkimiseen sen kautta, mitä oikeastaan yritän tällä kaikella sanoa: kuvata maailman tapahtumista yhdessä elävässä ihmisessä ja samalla sanoa jotakin yleisempää maailman tulemisesta ihmiseen. Tähän ei tarvita kaikkien tähän ohjelmistoon ja sen esittämiseen liittyvän tietämyksen osa-alueiden artikulointia ja pohdintaa, eikä se olisi mahdollistakaan. Pikemminkin maailmassa olevan kuvausta tarvitaan vain sen verran, että tapahtumisen moninaisuus ja ainutlaatuisuus voi edes jossakin määrin tulla näkyväksi. Vaikka monia tärkeitä osa-alueita on tässä tutkimuksessa tarkasteltu vain yhtenä laulajan kokemukseen vaikuttavana asiana, erilaisten perustavaa laatua olevien lähtökohtien avaamisena (musiikki, laulaminen, puhuminen, Monteverdin musiikki, sen teoria ja esittämiskäytäntö, puhumisen käytännöt Monteverdin aikana avaamisena), nämä avaamiset ovat vieneet huomattavasti tilaa. Tämä on johtunut osin tutkimuksen kohteena olevan musiikin ja sen esittämisen asettumisesta jonkinlaiseen marginaaliin suhteessa valtavirtaohjelmistoon ja sen esittämiseen.

Monteverdin ajan musiikin ja puhumisen kulttuuri on suuri kenttä, jonka haltuun ottaminen edes jollakin tavalla vaatii tätä tutkimusta kohdennetumpia ja syvempiä tarkasteluja. Tarkastelua vaativat kysymykset vaihtelevat laajuudeltaan suhteellisen pienistä yksityiskohdista koko kenttää kattaviin periaatteellisiin kysymyksiin. Yksi laajoista kysymyksistä koskee Monteverdin sävellysten suhdetta oman aikansa eri traditioihin. Resitatiivin tutkiminen onkin saanut minut kysymään, millainen on se traditioi-

den verkosto, johon laulaen puhuminen ja samalla myös Monteverdin muu musiikki asettuu.[985] Tässä *prima* ja *seconda pratican* kaltaiset säveltämisen käytäntöjä kuvaavat, musiikin ilmiöitä yksinkertaistavat nimikkeet eivät tunnu riittäviltä. Olisikin tarpeen selvittää lähemmin, mitkä olosuhteet ovat osaltaan vaikuttaneet Monteverdin päätymiseen nimenomaan valitsemiinsa ratkaisuihin resitatiiveissaan ja miten resitatiivit olisi mahdollista ymmärtää oman aikansa kontekstissa. Joitakin yksittäisiä, resitatiivin määrittelyyn ja kuvaukseen pyrkiviä tutkimuksia lukuun ottamatta resitatiivi jonkinlaisena epämusiikkina ei tähän mennessä kuitenkaan ole herättänyt ansaitsemaansa kiinnostusta musiikintutkimuksen piirissä.[986]

Resitatiivien kontekstien ja niitä koskevien aikalaiskäsitysten avaamisen ohella itse resitatiiveja ja niiden laulamista on tarpeen tutkia lähemmin. Tässä olen rajannut tarkasteluni koskemaan hyvin suppeaa ajallista ja paikallista ikkunaa. Monteverdin ohella myös muiden, ehkä myöhäisempien ja muilla kielialueilla vaikuttaneiden säveltäjien resitatiivien tutkimus on vielä suurelta osin aloittamatta. Lisäksi tässä kuvaamani muusikkolähtöisen musiikin tutkimuksen tavan toimivuutta on syytä kokeilla laajemmin ja kehittää edelleen niin resitatiivien kuin muunkin musiikin tutkimuksessa.

Näkökulmani tässä tutkimuksessa on ollut musiikkia työstävän muusikon, ja olenkin pyrkinyt pysyttäytymään muusikon musiikin työstämisen tarkasteluissa ja samalla rajaamaan kuulijan kehollisen kuuntelukokemuksen tarkastelujeni ulkopuolelle. Syy tähän on ollut suurelta osin käytännöllinen: kuulijan kokemuksen ottaminen mukaan laajemmin olisi tehnyt tutkimuksesta mahdottoman hallita. Keskittyminen muusikon kokemukseen ei kuitenkaan tee kuulijan kannalta tehtyä tutkimusta tarpeettomaksi, ja erityisesti kuuntelemisen kehollisuus kaipaakin lisävalaistusta.

Jos ajattelen tutkimukseni sijoittumista musiikintutkimuksen kenttään, uteliaisuutta minussa herättää se, miten auki kirjoittamani muusikon kokemuspuhe asettuu osaksi muusikkouden, musiikinhistorian ja esittämiskäytännön tutkimusta. Avaisiko se ehkä jossakin vaiheessa mahdollisuuksia yhteistyöhön, jossa tekevä, tutkiva muusikko ja musiikkia jostakin toisesta suunnasta lähestyvä musiikintutkija voisivat asettua dialogiin ja tuottaa yhdessä jotakin uudenlaista? Entä mitä tuo uusi voisi olla? Voisiko yhtenä tuloksena olla vaikkapa muusikoiden haastatteluihin perustuva tutkimus, jossa vastauksia tulkitaan sekä muusikkouden kulttuurin ulkopuolisen että sen sisällä olevan kannalta? Itse ajattelen haluavani nyt, selvitettyäni omaa kokemustani, seuraavaksi kysyä muilta laulajilta näiden kokemuksesta ja näin saada jonkinlaisen peilin, jonka avulla voin – osana tutkimuksen syvenevässä kehässä etenevää liikettä – tarkistaa ja rikastaa omaa käsitystäni tästä musiikista ja sen esittämisestä.

Oman laulajan ja pedagogin kokemuksen perusteella tuntuu myös selvältä, että ennen Monteverdiä tai hänen jälkeensä sävellettyjen ohjelmistojen laulamisen kokemus on hyvinkin toisenlainen kuin tässä kuvattu. Laulaminen ei siis ole vain laulamista, vaan laulaminen tapahtuu yhdessä ja samassakin laulajassa eri tavoin riippuen laulettavasta ohjelmistosta. Olisikin tärkeää tuottaa laulajan kokemukseen perustuvia, eri ohjelmistojen esittämiskäytäntöön keskittyviä tekstejä laulajan olokulmasta. Lisäksi äänitteiden

985 Jäänteiden ja traditioiden tutkimisesta ks. Sarjala 2002, 72–73.

986 Ks. esim. Neumann 1963. Resitatiivia koskevia aikalaiskäsityksiä koonnut Neumann on määritellyt resitatiivin lähteiden tuella joko laulavaksi puheeksi, puhuvaksi lauluksi tai joksikin puheen ja laulun väliltä olevaksi (Neumann 1963, 9–10).

analyysi muusikko-laulajan kuuntelemisen menetelmällä, jota tässä tutkimuksessa oli mahdollista vain sivuta, odottaa tekijäänsä. Kiinnostavalta vaikuttaa ilman muuta myös kysymys barokkimusiikin laulamisen reseptiosta. Edelleen suomalaisessa musiikkikeskustelussa tai ehkä erityisesti laulumaailmassa vallitsevien, barokkimusiikkia ja sen laulamista koskevien käsitysten kartoittaminen saattaisi olla kiinnostavaa. Lisäksi laulajan erilaisten roolien avaaminen, muun muassa laulajan asettuminen jonkinlaiseksi musiikin johtajaksi tai kapellimestariksi laulaen puhuvan musiikin esittämisessä, sekä laulajan ja muiden muusikoiden välinen vuorovaikutus musisointitilanteessa edellyttävät vielä omia tarkastelujaan.

Kuten edellä jo mainitsin, autoetnografisen tutkimuksen yhtenä tavoitteena pidetään lukijan – tai kirjoittajan – elämän laadun parantumista. Miten on parannusten tai jopa hyödyn laita tästä eteenpäin? Tuntemani muusikot ovat usein pahoitelleet sitä, että tutkimuskirjallisuudessa ja mediassa yleisemminkin muusikot kirjoitetaan ja puhutaan jonkinlaisiksi, heille itselleen ehkä enemmän tai vähemmän vieraiksi olioiksi. Tutkimuksen tekeminen musiikin tekijän kannalta saattaakin ehkä herättää keskustelua, jossa muusikon ääni kuuluu paremmin, ja nostaa muusikon tutkimuksen kohteesta, objektista, tutkimuksen tekijäksi, subjektiksi. Jos pohdin tutkimuksen tekemisen merkitystä minulle laulajana ja opettajana, huomaan kahdentyyppisiä seurauksia: näköalojen kirkastumista ja kriittisyyden lisääntymistä. Laulamisen kokemuksen näkyväksi tekeminen on tehnyt minulle näkyväksi aiemmin pääosin artikuloimattomana uinunutta kokemustani ja samalla käsittääkseni parantanut edellytyksiäni toimia opettajana. Samalla olen tosin muuttunut huomattavasti kriittisemmäksi ja tarkemmaksi laulamisen kuuntelijaksi, minkä kanssani työskentelevät opiskelijat saavat tuntea nahoissaan. Kasvanut kriittisyys ei koske pelkästään muiden laulamista ja soittamista vaan myös omaa musiikin tekemistäni, josta armoton suurennuslasilla tutkiminen ja päättymättömältä tuntunut kirjoituspöydän ääressä istuminen tosin lähes tekivät lopun.

12.2 Laulamisen näkymiä

Muusikkoudellani on ollut monenlaisia, osin varsin hedelmällisiäkin vaikutuksia tutkimiseeni, vaikka toki siitä on ollut matkan varrella haittaakin. Vaikka jo varhain ymmärsin, että muusikon kokemukseni oli suuri mahdollisuus kuvata Monteverdin musiikkia ja sen laulamista totutusta poikkeavalla, uusia näköaloja avaavalla tavalla, minun teki monesti mieli siirtää muusikkous, tekijyys syrjään tutkimuksestani. Muusikon kokemukseni tuntui jatkuvasti asettuvan poikkiteloin mahdollisesti jo nätistikin etenevän tutkimiseni kanssa, ja rakentelemani hauraat ajatukset muusikkoudesta murenivat heti, kun koettelin niitä kokemustani vasten. En ikään kuin onnistunut niveltämään muusikkouttani ja tutkijuuttani yhdeksi kokonaisuudeksi. Houkutus hylätä tämä hankalaksi osoittautunut lähestymistapa ja ”vain tehdä työ valmiiksi” oli ajoittain valtava. En kuitenkaan onnistunut tukahduttamaan laulajan ääntäni, joka kerta toisensa jälkeen vaati minua yrittämään vielä kerran. Loppujen lopuksi oma laulaminen ja sen tarjoama mahdollisuus tutkia laulamista laulajan kehon sisältä käsin on kuitenkin osoittautunut vahvuudeksi. Työn loppuvaiheessa musiikin tekeminen ja sen tutkiminen ovat yhtyneet minussa uudella tavalla.

Jos laulamisen ja tutkimisen yhdistäminen on ollut hankalaa tutkimisen kannalta, sitä se on ollut myös laulamisen kannalta. Tutkimisesta onkin ollut laulamisen kannalta paljon haittaa. Laulaminen vaatii keholta hereillä, valmiina ja avoinna oloa. Istuminen kirjojen ja tietokoneen ääressä kuitenkin pikku hiljaa kutistaa laulavaa kehoa ja vähitellen vie siltä laulamisen mahdollisuuden. Satunnainen harjoittelu tai kehon säännöllinenkin huolto esimerkiksi juoksemalla, joogaamalla tai jumppaamalla ei mitenkään korvaa jatkuvaa, päivittäistä työskentelyä laulamisen ja laulavan kehon kanssa. Ääneni nukkuu. Saatettuani tämän työn loppuun on aika herätellä tietokoneen näppäimistön ylle käpertynyt kehoni, pyrkiä luopumaan sen tapahtumisen jatkuvasta seuraamisesta ja sanallistamisesta ja antaa siinä olevan ja maailmasta siihen tulevan tapahtua laulamisessa – nyt toisin kuin ennen tutkimuksen tekemistä.

Lähteet

Ádám, Jenő 1956. *Die Meister des Liedes. The Masters of Song. A dal mesterei* I (Neue verbesserte Ausgabe/New revised edition/Javított kiadás) Z. 1751. Budapest: Editio musica Budapest.

Adorno, Theodor 1982 (1951). "Bach Defended Against his Devotees" — *Prisms* 1967, trans. Samuel & Shierry Weber. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Aho, Marko 2004. "Fenolaulu, genolaulu ja Reijo Kallion kadenssi. Lauluäänen kehollisesta kokemuksesta." — *Musiikki* 34 (2), 23–38.

Aho, Marko 2005. "Laulu Irenelle – Olavi Virta, eleet ja tulkinta." — *Etnomusikologian vuosikirja* 17, 72–93.

Aldrich, Putnam 1966. *Rhythm in Seventeeth-Century Italian Monody*. New York: W. W. Norton & Company.

Anderson, Leon 2006. "Analytic Autoethnography." — *Journal of Contemporary Ethnography* 35 (4), 373–395.

Apel, Willi 1961. *Notation of Polyphonic Music 900–1600*. Cambridge, Ma.: Mediaeval Academy of America.

Arho, Anneli 2004. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Studia musica 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Aristoteles 1997. *Retoriikka. Runousoppi*. Aristoteles Teokset, osa IX.Helsinki: Gaudeamus.

Artusi, Giovanni Maria 1950 (1600). "L'Artusi, ovvero, Delle imperfezioni della moderna musica." — Osia teoksessa Strunk, Oliver (ed.) 1950. *Source Readings in Music History*. New York & London: W. W. Norton & Company. 393–405.

Bachelard, Gaston 2003. *Tilan poetiikka* (suom. Tarja Roinila). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo. [*La poétique de l'espace* 1957.]

Bacilly, Bénigne de 1974 (1679). *Remarques curieuses sur L'art de bien Chanter Et particulierement pour ce qui Regarde Le Chant François*. Paris. Näköispainos. Genève: Minkoff Reprint.

Barbieri, Patrizio 2010. "Chiavette." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05567. [Luettu 25.10.2011]

Bardi, Giovanni de' 1989 (n. 1578). "The 'Discourse Addressed to Giulio Caccini, Called the Roman, on Ancient Music and Good Singing" (trans. Claude V. Palisca). — Palisca, Claude V. 1989. *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*. New Haven & London: Yale University Press. 78–131. [ks. myös Doni, G. B. 1974 (1763) Lyra barberina, Tomo II. — Näköispainos. Bologna: Arnaldo Forni Editore S.p.A. 233–248.]

Bardoni, Avril 2004. Monteverdin *Orfeon* libreton englanninnos. — Claudio Monteverdi. *Orfeo*. European Voices, Les Sacqueboutiers, Le Concert d'Astrée, Emannuelle Haïm, harpsichord, organ & direction. Virgin Classics.

Baron, John H. 2011. "Air de cour." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00362 [Luettu 6.2.2011]

Bartel, Dietrich 1992 (1985). *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag.

Barthes, Roland 1990 (1977). "The grain of the voice." — Barthes, Roland (trans. Stephen Heath) 1990 (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.

Bassano, Giovanni 1976. *Ricercate, Passaggie et Cadentie…* (Hrsg. Richard Erig). Zürich: Pelikan. [1598. Venezia.]

Benson, Bruce Ellis 2003. *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bent, Margaret 2002. *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*. New York & London: Routledge.

Bent, Margaret & Silbiger, Alexander 2009. "Musica ficta." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19406?q=musica+ficta&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Luettu 14.10.2009]

Bérard, Jean-Antoine 1972 (1755). *L'art du chant dédié à Madame de Pompadour*. Genève: Minkoff Reprints.

Berger, Harry 2000. *The Absence of Grace: Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesy Books*. Stanford, Ca.: Stanford University Press.
Bergström, Gunnel 2000. *In Search of Meaning in Opera. An opera singer's approach to the dialectics of words, music, & myth in opera from Monteverdi to Verdi*. Stockholm: Teatervetenskapliga institutionen.
Bianconi, Lorenzo (Trans. David Bryant) 1987. *Music in the Seventeeth Century*. Cambridge: Cambridge University Press. [*Il seicento* 1982]
"Bibliography of Michel Henry" 1999. — *Continental Philosophy Review* 32 (3), 367–377.
Blachly, Alexander 1994. "On Singing and the Vocal Ensemble I." — Kite-Powell, Jeffery T. 1994. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books. 13–25.
Bovicelli, Giovanni Battista Bridgman, Nanie (Hrsg.) 1957. *Regole, Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti passeggiati*. Documenta Musicologica, I/12. Kassel: Bärenreiter. [Alkuperäisjulkaisu 1594. Venezia: Giacomo Vincenti.]
Bowen, José A. 1993. "The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances." — *The Journal of Musicology* 11 (2), 139–173.
Bowen, José A. 1999. "Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works." — Cook, Nicholas & Everist, Mark 1999. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press. 424–451.
Bowen, José A. 2008. "From Bach to Basie – What is a Musical Performance." Luento Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulun seminaarissa 20.5.2008.
Bower, Calvin 2008. "Boethius." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=690071082&hitnum=1&section=music.03386 [Luettu 13.5.2008]
Bramall, Gery 2004. Monteverdin *Orfeon* libreton saksannos. — Claudio Monteverdi. *Orfeo*. European Voices, Les Sacqueboutiers, Le Concert d'Astrée, Emannuelle Haïm, harpsichord, organ & direction. Virgin Classics.
Brenner, Andreas 2006. "Non-intentionality of the lived body". — *Analecta Husserliana* Vol. LXXXIX. Dordrecht: Springer. 33–44.
Brown, Howard Mayer 1976. *Embellishing 16th-century Music*. London: Oxford University Press.
Brown, Howard Mayer 1990 (1980). "Performing practice." — *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
Brown, Howard Mayer 2010. "Performing practice." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40272pg1 [Luettu 10.2.2010]
Brown, Howard Mayer & Bockmeier, Claus 2010. "Tactus." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27354 [Luettu 1.3.2010]
Buelow, George J. 2007. "Rhetoric and music" — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.43166.1.3#music.43166.1.3 [Luettu 27.8.2007]
Burrows, David L. 1990. *Sound, Speech, and Music*. Amherst: University of Massachusetts Press.
Butt, John 2002. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
Caccini, Giulio 1950 (1600). Euridice. — Omistuskirjoitus oopperaan teoksessa Strunk, Oliver 1950. Source Readings in Music History. New York & London: W. W. Norton & Company. 370–372.
Caccini, Giulio (ed. Hitchcock, H. Wiley) 1970. *Le nuove musiche*. Madison, Wisconsin: A-R Editions, Inc. [*Le nuove musiche* 1601, Firenze.]
Caccini, Giulio (ed. Hitchcock, H. Wiley) 1978. *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Madison, Wisconsin: A-R Editions, Inc. [*Nuove musiche e nuova maniera di scriverle Con due Arie Particolari per Tenore, che richerchi le corde del Basso* 1614, Firenze.]
Caccini, Giulio 1987 (1601). *Le nuove musiche*. Firenze: Marescotti. Näköispainos. Performers' Facsimiles, 35. New York: Performers' Editions.

Calcagno, Mauro 2003. "Signifying Nothing: On the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera." — *The Journal of Musicology* 20 (4), 461–497.
Caldwell, John 1987 (1985). *Editing Early Music*. Early Music Series 5. Oxford: Clarendon Press.
Carissimi, Giacomo 1923. "No, no, non si speri!" (Canzona), moniste. — Ei painopaikkaa tiedossa: Oliver Ditson Company. 99–102.
Carter, Stewart A. 1989. "Francesco Rognoni's *Selva di varii passaggi* (1620): Fresh Details Concerning Early Baroque Vocal Ornamentation" — *Performance Practice Review* 2 (1), 5–33.
Carter, Stewart A. 1990. "On the Shape of the Early Baroque Trill." — *Historical Performance*, 3 (1), 9–17.
Carter, Stewart A. 2007. "Ornaments. 4. Italy, 1600–1650. — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.49928.4 [Luettu 11.9.2007]
Carter, Tim 1982. "Jacopo Peri's *Euridice* (1600): A Contextual Study." — *The Music Review* 43 (2), 83–103.
Carter, Tim 1992. *Music in Late Renaissance & Early Baroque Italy*. London: B. T. Batsford Limited.
Carter, Tim 1996. "Intriguing Laments: Sigismondo d'India, Claudio Monteverdi, and Dido "alla parmigiana" (1629)." — *Journal of the American Musicological Society* 49 (1), 32–69.
Carter, Tim 1999. "Lamenting Ariadne?" — *Early Music* 27 (3), 395-405.
Carter, Tim 2002. *Monteverdi's Musical Theatre*. New Haven & London: Yale University Press.
Carter, Tim & Chew, Geoffrey 2009. "Claudio Monteverdi." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44352?q=Monteverdi&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [luettu 16.6.2009).
Casa, Girolamo dalla 1980 (1584). *Il vero Modo di diminuir, con tutte le sorti di Stromenti di fiato e corda e di voce humana... Libro primo /Libro secondo*. — Näköispainos Bologna: Arnaldo Forni Editore.
Castiglione, Baldassare 1976. *The Book of the Courtier*. London: Penguin Books. [*Il libro del cortegiano* 1528].
Castiglione, Baldassare 2010. *Il libro del cortegiano*. — http://www.classicitaliani.it/index061.htm [Luettu 23.3.2010]
Castrén, Paavo & Pietilä-Castrén, Leena 2000. *Antiikin käsikirja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
Cavarero, Adriana (trans. Paul A. Kottman) 2005. *For More than One Voice. Towards a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press. [*A più voci: Per una filosofia dell'espressione vocale* 2003].
Chafe, Eric 1992. *Monteverdi's Tonal Language*. New York: Schirmer Books.
Chew, Geoffrey 1980. "Notation: Western, Mensural Notation from 1500." — *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
Chew, Geoffrey 2008. "Monteverdi, Claudio. Theoretical and aesthetic basis of works." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=54991046&hitnum=29&section=music.44352.4 [luettu 8.2.2008]
Church, Kathryn 2002. "The Hard Road Home: Toward a Polyphonic Narrative of the Mother-Daughter Relationship." — Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn 2002. *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press. 234–257.
Cicero, Marcus Tullius 2006. *Puhujasta*. Helsinki: Gaudeamus. [*De oratore* 55 jaa.]
Clarke, Eric F. 2004. "Empirical Methods in the Study of Performance." — Clarke, Eric & Cook, Nicholas 2004. *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press.
Clifton, Thomas 1983. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven & London: Yale University Press.
Cochrane, Eric (Ed. Julius Kirshner) 1993 (1988). *Italy 1530–1630*. Longman History of Italy. London & New York: Longman Group UK Limited.

Coessens, Kathleen & Crispin, Darla & Douglas, Anne 2009. *The Artistic Turn. A Manifesto*. Collected Writings of the Orpheus Institute. Subseries Orpheus Research Centre in Music [ORCiM] 01. Leuven: Leuven University Press.

Collins, Michael & Carter, Stewart A. 2007. "Improvisation. II. Western art music. 3. The Baroque period. (i) Early 17th-century Italian practice." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.13738.2.3.1#music.13738.2.3.1 [Luettu 12.9.2007]

Cook Nicholas 1999. "Analysing Performance and Performing Analysis." — Cook, Nicholas & Everist, Mark 1999. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press. 239–261.

Cook, Nicholas 2001. "Between Process and Product: Music and/as Performance." — *Music Theory Online/The Online Journal of the Society for Music Theory* 7 (2). http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook_frames.html [Luettu 20.12.2010].

Cook, Nicholas 2003. "Music as Performance." — Clayton & Herbert & Middleton (eds.) 2003. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York & London: Routledge. 204–214.

Copeman, Harold 1992 (1990). *Singing in Latin or Pronunciation Explor'd*. Oxford: Harold Copeman.

Copenhaver, Brian P. & Schmitt, Charles B. 1992. *Renaissance Philosophy*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Crutchfield, Will 1990. "Voices". — Brown, Howard Mayer & Sadie, Stanley 1989. *Performance Practice. Music after 1600*. The New Grove Handbooks in Music. New York: W. W. Norton & Company, Ltd. [1989. London: The Macmillan Press], 292–319.

Cusick, Suzanne 1993. "Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy." — *Journal of the American Musicological Society* 46 (1), 1–25.

Cusick, Suzanne 1994a. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. — *Perspectives of New Music* 32 (1), 8–27.

Cusick, Suzanne 1994b. "There was not one lady who failed to shed a tear: Arianna's lament and the construction of modern womanhood." — *Early Music* 22 (1), 21–43.

Cusick, Suzanne 1999. "Re-voicing Arianna (and laments): two women respond." — *Early Music*, 27 (3), 437–449.

Cusick, Suzanne 2007b. Arvio Elisabeth Le Guinin kirjasta *Boccherini's Body*. — *Current Musicology* 84, 139–146.

Dahlhaus, Carl 1983. *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dalla Casa, Girolamo 1980. *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti*. Bologna: Arnaldo Forni Editore. [Venetia 1584.]

Davidson, Jane W. 2007. "The activity and artistry of solo vocal performance: Insights from investigative observations and inverviews with western classical singers." — *Musica scientiae*. Special issue 2007: Performance Matters, 109–140.

Davies, Stephen 2001. *Musical works and performances: A philosophical study*. Oxford: Clarendon Press.

Dent, Beverley 2002. "Border Crossings: A Story of Sexual Identity." — Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn 2002. *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, Ca.: AltaMira Press, 191–200.

Denzin, Norman K. 2006. "Analytic Autoethnography, or Déjà Vu all Over Again." — *Journal of Contemporary Ethnography* 35 (4), 419–428.

Descartes, René 1994 (1956). "Mielenliikutukset." — Teoksia ja kirjeitä. Porvoo & Helsinki & Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö. [*Les Passions de l'âme*, 1649]

Dipert, Randall, R. 1980. "The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance." — *The Musical Quarterly* 66 (2), 205–218.

Donington, Robert 1989 (1963). *The Interpretation of Early Music*. New Edition. London & Boston: Faber and Faber Limited.

Dreyfus, Laurence 1983. "Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century." — *Musical Quarterly* 69 (3), 297–322.

Dufour-Kowalska, Gabrielle 1980. *Michel Henry. Un philosophe de la vie et de la praxis*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin.

Dufour-Kowalska, Gabrielle 1996. *L'art et la sensibilité de Kant à Michel Henry*. Paris. Librairie Philosophique J. Vrin.
Dufour-Kowalska, Gabrielle 2003. *Michel Henry — Passion et magnificence de la vie*. Paris: Beauchesne Éditeur.
Dunn, Leslie C. & Jones, Nancy A. 2001 (1994). *Embodied Voices. Representing female vocality in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
Dunsby, Jonathan 1995. *Performing Music. Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press.
Dyer, Joseph 2007. "Roman Catholic church music, §II The 16th century in Europe, 1. The Reformation and the Council of Trent." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.46758.2.1 [Luettu 7.11.2007]
Eco, Umberto (toim.) 2008. *Kauneuden historia* (suom. Pekka Tuomisto). Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. [*Storia della bellezza* 2008].
Elliot, Martha 2006. *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practices*. New Haven & London: Yale University Press.
Ellis, Carolyn & Bochner, Arthur P. 2000. "Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject." — Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (eds.) 2000. *Handbook of Qualitative Research*. Second edition. Thousand Oaks, Ca.: Sage Publications, Inc. 733–768.
Ellis, Carolyn & Bochner, Arthur P. (eds.) 2002. *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, Ca.: Alta Mira Press.
Eskola, Jari & Suoranta, Juha 2001 (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
Fabbri, Paolo (trans. Tim Carter) 2006 (1994). *Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press. [*Monteverdi* 1985]
Fabbri, Paolo & Pompilio, Angelo (editori) 1983 (n. 1630). *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammattiche.* Università di Bologna. Dipartimento di musica e spettacolo. Studi e testi per la storia della musica 4. Firenze: Leo S. Olschki editore.
Fenlon, Iain 1989. "Music and Society." — Fenlon, Iain 1989. *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century.* Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: The Macmillan Press Limited. 1–62.
Finscher, Ludwig 1997. "Pause." — Finscher, Ludwig 1997. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 7. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1533–1538.
Flemons, Douglas & Green, Shelley 2002. "Stories that Conform / Stories that Transform: A Conversation in Four Parts." — Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn 2002. *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press. 87–94; 115–121; 165–169; 187–190.
Fogelberg, Nina 1988. "Le nuove musiche" – yksinlaulun historiallinen perusteos." — *Laulupedagogi*, 56–67.
Forsblom, Enzio 1994. *Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikkiosaston julkaisusarja 7. Helsinki: Yliopistopaino.
Fortune, Nigel 1985 (1954). "Italian 17th-century singing." — *Music and Letters*, XXXV (1954). Teoksessa Rosand, Ellen (ed.) 1985. *the Garland Library of the History of Western Music*. Vol. 5: Baroque Music I (Seventeeth Century. New York & London: Garland Publishing. 206–219.
Fortune, Nigel 1986. "The rediscovery of 'Orfeo'" — Whenham, John 1986. *Claudio Monteverdi. Orfeo*. Cambridge Opera Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press. 78–118.
Fortune, Nigel & Carter, Tim 2010. "Monody" — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18977 [Luettu 29.10.2010].
Frescobaldi, Girolamo 1977. *Il primo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1615–1637* (ed. Etienne Darbellay). Monumenti musicali italiani. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
Frescobaldi, Girolamo 1982. *Primo e secondo libro d'arie musicali per cantarsi nel gravicembalo, e tiorba. A una, a dua, e a tre voci*. Firenze: Studio per edizioni scelte. [Firenze 1630].

Fuller, David 1989. "The Performer as Composer." — Mayer Brown, Howard & Sadie, Stanley (eds.) 1989. *Performance Practice. Music after 1600*. The New Grove Handbooks in Music. London: The Macmillan Press.

Gadamer, Hans-Georg 1999 (1975). *Truth and Method*. Second Edition. Transl. and ed. by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London: Sheed & Ward. [*Wahrheit und Methode* 1960]

Galilei, Vincenzo 2003. *Dialogue on Ancient and Modern Music*. Translated, with Introduction and Notes By Claude V. Palisca. New Haven & London: Yale University Press. [*Dialogo della musica antica, et della moderna* 1581/1582. Firenze.]

Glickman, Sylvia & Furman Schleifer, Martha (eds.) 1996. *Women composers: Music through the Ages Vol. 2: Composers born 1600–1699*. New York, N.Y.: G. K. Hall.

Godlovitch, Stan 1998. *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Routledge.

Godt, Irving 1994. I casi di Arianna. — *Rivista Italiana di Musicologia* 29 (2), 315–359.

Goehr, Lydia 2002 (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Gordon, Bonnie 2009 (2004). *Monteverdi's Unruly Women. The Power of Song in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Greenlee, Robert 1987. "*Disposizione di voce*: passage to florid singing." — *Early Music* 15 (1), 47–55.

Grier, James 2001 (1996). *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Groth, Renate 1989. "Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert." — Zaminer, Frieder (Hrsg.) 1989. *Geschichte der Musiktheorie. Band 7: Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 307–380.

Grout, Donald Jay 1978 (1960). *A History of Western Music*. Revised. London: J. M. Dent & Sons, Ltd.

Gutknecht, Dieter 1994. "Aufführungspraxis." — *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter.

Göttert, Karl-Heinz 1998. *Geschichte der Stimme*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Haar, James 1986. Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance 1350–1600. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.

Haar, James 2008. "Humanism." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40601#music.40601 [Luettu 12.2.2008]

Hakalahti, Iina-Karita 2008. *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584–1654) Facultad Orgánica (1626) as a Source of Performance Practice*. Studia Musica 33. Helsinki: Sibelius Academy.

Hankamäki, Jukka 2004. Dialoginen filosofia. Teoria, metodi ja politiikka. Helsinki: Helsinki University Press.

Hanning, Barbara Russano 1980 (1969). *Of Poetry and Music's Power. Humanism and the Creation of Opera*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2005. *Artistic Research – theories, methods and practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts/Gothenburg: Art Monitor.

Hansen, Jette Barnholdt 2003. "From Invention to Interpretation: The Prologues of the First Court Operas Where Oral and Written Cultures Meet." — *The Journal of Musicology* 20 (4), 556–596.

Hargis, Ellen 1994. "The Solo Voice."— Kite-Powell, Jeffery T. 1994. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books. 3–12.

Harnoncourt, Nicolas 1986 (suom. Hannu Taanila). *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. [*Musik als Klangrede. Wege zu einem neuem Musikverständnis*, 1982]

Harrán, Don 1997. "Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance." — *The Journal of Musicology* 15 (1), 19–42.

Harrán, Don & Chater, James. "Frottola." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10313 [Luettu 5.2.2011]

Harris, Ellen T. 1989. "Voices." — Brown, Howard Mayer & Sadie, Stanley (eds.) 1989. *Performance Practice: Music after 1600*. London: The Macmillan Press. 97–116.
Haskell, Harry 1996 (1988). *The Early Music Revival. A History*. New York: Dover Publications, Inc.
Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press.
Haynes, Bruce & Cooke, Peter 2007. "Pitch. I. Western pitch standards. 1. History of European pitch standards since the late 16th century. (i) Italy." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40883.1.2.1 [Luettu 28.8.2007]
Heikkinen, Hannu L. T. 2001. "Toimintatutkimus – toiminnan ja ajattelun taitoa." — Aaltola, Juhani & Valli, Raine 2001. *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodin valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-kustannus. 170–185.
Heinämaa, Sara 2000. *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.
Heiskanen, Marjo 2010. *Äänes*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.
Heller, Wendy 2003. *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in Seventeeth-Century Venice*. Berkeley & London: University of California Press.
Hemsley, Thomas 1998. *Singing and Imatination: A Human Approach to a Great Musical Tradition*. New York: Oxford University Press.
Hengelbrock, Jürgen 1971. "Affekt." — Ritter, Joachim (Hrsg.) 1971. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. I. Basel & Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag. 89–93.
Henry, Michel 1990. *Phénoménologie matérielle*. Épiméthée — Essais philosophiques. Paris: Presses Universitaires de France.
Henry, Michel 2000. *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Éditions du Seuil.
Henry, Michel (trans. Susan Emanuel) 2003. *I am the Truth. Toward a Philosophy of Christianity*. Stanford, Ca.: Stanford University Press. [*C'est moi la vérité: Pour une philosophie du christianisme*, 1996]
Henry, Michel 2004a. *Auto-donation. Entretiens et conférences*. Paris: Beauchesne éditeur.
Henry Michel 2004b. "Dessiner la musique: théorie pour l'art de Briesen." – Henry, Michel 2004. *Phénoménologie de la vie. Tome III. De l'art et du politique*. Paris: Presses universitaires de France.
Henry, Michel 2004c (1987). *La barbarie*. Paris: Presses Universitaires de France.
Henry, Michel 2005 (1988). *Voir l'invisible sur Kandinsky*. Paris: Presses Universitaires de France.
Heriot, Angus 1956. *The Castrati in Opera*. London: Secker & Warburg.
Heuillon, Joël 1999. *Musique, rhétorique et passions. Fondements socio-anthropologiques de la musique du premier baroque (Florence et Mantoue 1580–1620)*. Université Paris VIII: Département de Musique. Moniste.
Hicks, Anthony 2009. "Handel, George Frideric." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40060pg23 [Luettu 25.1.2010].
Hiley, David 2010. "Bar." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01972 [Luettu 8.12.2010]
Hill, John Walter 1997. *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
Hill, John Walter 2003. "Beyond Isomorphism toward a Better Theory of Recitative". — *Journal of Seventeeth-Century Music* 9 (1) http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v9/no1/hill.html [Luettu 28.3.2010]
Himanka, Juha 2002. *Se ei sittenkään pyöri. Johdatus mannermaiseen filosofiaan*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
Hines, Jerome 2003 (1982). *Great Singers on Great Singing*. New York: Limelight Editions.
Hirshberg, Jehoash 2010. "Hexachord." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963 [Luettu 26.10.2010]

Hitchcock, H. Wiley 1970. "Vocal Ornamentation in Caccini's Nuove musiche" — Musical Quarterly 56 (3), 389–404.
Hitchcock, H. Wiley 1974. "Caccini's 'Other' *Nuove musiche.*" — *Journal of the American Musicological Society.* Vol. XXVII, 1974: 3, 438–460.
Houle, George 1987. *Meter in Music, 1600–1800. Performance, Perception, and Notation.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
Houni, Pia & Tiainen, Milla & Virtanen, Marjaana 2005. "Johdanto." — Riikonen, Taina & Tiainen, Milla & Virtanen, Marjaana (toim.) 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Acta musicologica fennica 25. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 7–28.
Hughes, Andrew 2009. "Solmization." — *Grove Music Online. Oxford Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26154?q=solmization&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Luettu 14.10.2009]
Huhtanen, Kaija 2004. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjinä*. Väitöskirja. Studia musica 22. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
Iivonen, Antti ym. 2000. Fonetiikan perussanasto. Verkkomateriaali. Helsingin yliopisto, Fonetiikan laitos. — http://www.opiskelijakirjasto.lib.helsinki.fi/fonterm/004.htm [Luettu 30.10.2009]
Italian Secular Song: A Seven-volume Reprint Collection 1986. New York: Garland Publishing.
Jander, O. ym. 2007. "Bass." — *Grove Music Online. Oxford Music Online.* http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.02223.2#music.02223.2 [Luettu 5.10.2007]
Jankélévitch, Vladimir (trans. Carolyn Abbate) 2003. *Music and the Ineffable*. Oxford: Princeton University Press. [*La Musique et l'Ineffable* 1961].
Jeppesen, Knud (ed.) 1949. *La flora. Arie &c. antiche italiane.* Vols I, II ja III. Copenhagen: Wilhelm Hansen.
Jeppesen, Knud 1956. Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel.
Joutsivuo, Timo & Mikkeli, Heikki 2000. *Renessanssin tiede*. Tietolipas 167. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
Järvelä, Elina 2004. Fenomenologinen näkökulma laulamiseen : kehollinen oleminen laulajan kokemuksessa. Lopputyö. Helsinki: Sibelius-Akatemia, musiikkikasvatuksen osasto. Moniste.
Järvinen, Risto K. 2007. "Sammakkoprofessori, postmoderni media ja tieteellinen tieto." — *Skeptikko* 2/2007. — http://www.skepsis.fi/lehti/2007/2007-2-jarvinen.html [Luettu 13.11.2009]
Järviö, Päivi 1998. *Ut oratio sit domina harmoniae. Italian varhaisbarokin laulumusiikin esittämisen teoriaa ja käytäntöä.* Soveltavaan projektiin liittyvä tutkielma tieteellisellä linjalla suoritettavaa musiikin lisensiaatin tutkintoa varten. Moniste. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
Järviö, Päivi 2002. "Hitaudesta, tyhmyydestä ja tietämättömyydestä." — Arho, Anneli & Järviö, Päivi & Vuori, Marja 2002. *Musiikin vierestä. Polkuja tekemisestä tutkimiseen*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 77–90.
Järviö, Päivi & Tarvainen, Anne 2007a. "Taidosta tulkintaan: kontrollista irtautumisen teemoja barokki- ja populaarimusiikin laulamisen traditioissa." — Esitelmä Suomen musiikintutkijoiden symposiumissa Oulussa 29.3.2007.
Järviö, Päivi & Tarvainen, Anne 2007b. "The embodied study of singing – Baroque music performance and popular music studies in dialogue" — Esitelmä Conference on Interdisciplinary Musicology -konferenssissa Tallinnassa, Virossa 17.8.2007.
Kaipainen, Sari 2007. Monteverdin *Orfeon* libreton suomennos Vantaan barokin esitystä varten syyskuussa 2007. Moniste. Vantaan barokki.
Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia.* Helsinki: Gaudeamus.
Karttunen, Assi 2006. *Humanismin perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700–1730.* Est-julkaisusarja 15. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
Katz, Ruth 1986. *Divining the Powers of Music. Aesthetic Theory and the Origins of Opera.* New York: Pendragon Press.
Kenyon, Nicholas (ed.) 2002 (1988). *Authenticity and Early Music. A Symposium*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Kerckhove, Derrick de 1995. "Kybermedianäkökulmasta olokulmaan." — Huhtamo, Erkki (toim.) 1995. *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkailijan uusi käsikirja*. Rovaniemi: Lapin Yliopisto. 315–325.

Kiesinger, Christine E. 2002. "My Father's Shoes: The Therapeutic Value of Narrative Reframing." — Ellis, Carolyn & Bochner, Arthur P. (eds) 2002. *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, Ca.: AltaMira Press. 95–114.

Kiikeri, Mika & Ylikoski, Petri 2004. *Tiede tutkimuskohteena. Filosofinen johdatus tieteentutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus.

Kinnunen, Helka-Maria 2008.*Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kinnunen, Merja & Löytty, Olli (toim.) 2002. *Tieteellinen kirjoittaminen*. Tampere: Vastapaino.

Kivy, Peter 1995. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. New York: Cornell University Press.

Klemola, Timo 1995. *Liikunta tienä kohti varsinaista itseä. Liikunnan projektien fenomenologinen tarkastelu*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Klemola, Timo 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.

Kniivilä, Sonja & Lindblom-Ylänne, Sari & Mäntynen, Anne 2007. *Tiede ja teksti. Tehoa ja taitoa tutkielman kirjoittamiseen*. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit.

Kontturi, Katve-Kaisa & Taira, Teemu 2007. "Affekti. Käsitteen säikeet, keskustelun lonkerot." — *niin & näin* 2/2007, 43–45.

Korhonen-Björkman, Heidi 2010. "Konstuniversitetens egna disciplin? Synvinklar till konstnärlig forskning och institutionstillhörighet." — *Musiikki* 40 (1), 3–36.

Koski, Tapio 2000. *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä. Filosofinen tutkimus liikunnan merkityksestä, esimerkkeinä jooga ja zen-budo*. Tampere: Tampere University Press.

Koski, Tapio 2005. *Juoksemisen filosofia*. Tampere: Tampere University Press.

Krones, Hartmut & Schollum, Robert 1983. *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien & Köln: Hermann Böhlaus Nachf. m.b.H.

Krummel, Donald W. 2008. "Printing and publishing of music. §II Publishing. 2. The age of letterpress printing 1501–1700." — *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40101.2.2#music.40101.2.2 [Luettu 11.2.2008]

Kuhn, Max 1969 (1902). *Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.–17. Jahrhunderts (1535–1650)*. Wiesbaden: Sändig.

Kurkela, Kari 1991. *Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa.* Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kurkela, Kari 2008. "Oivaltavan kohtaamisen tila – näkökohtia tieteen ja taiteen vuorovaikutukseen." — *Musiikki* 38 (3–4), 40–63.

Kurtzman, Jeffrey 1999. *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*. New York: Oxford University Press.

Lassus, Roland de 1970 (1584). *Psalmi Davidis poenitentiales*. Corpus of Early Music 25. Bruxelles: Éditions Culture et Civilisation. [Monachii: A Berg].

Latvala, Johanna & Peltonen, Eeva & Saresma, Tuija (toim.) 2004. *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Laubenthal, Annegrit & Sachs, Klaus-Jürgen 1989. "Theorie und Praxis." — Finscher, Ludwig (Hrsg.) 1989. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 3.1: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.* Laaber: Laaber-Verlag. 129–192.

Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo 1999. *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.

Laurens, Pierre 1999. "Entre la poursuite du débat sur le style et le couronnement de la théorie de l' "actio": Vossius et le réaménagement de l'édifice rhétorique (1600–1625)." — Fumaroli, de Marc (ed.) 1999. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450–1950*. Paris. Presses univeritaires de France. 499–516.

Leaver, Robin A. 2007. "Luther Martin." — *Grove Music Online. Oxford Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17219 [Luettu 7.11.2007]
Leedy, Douglas (with Bruce Haynes) 2007. "Intonation (ii)." — *Grove Music Online. Oxford Music Online.* http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=396922656&hitnum=2&section=music.53762 [Luettu 4.10.2007]
Leeuwen, Theo van 1999. *Speech, Music, Sound*. Houndmills: Macmillan Press Ltd.
Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley & Los Angeles, Ca.: University of California Press, Ltd.
Lehtonen, Mikko 1998. *Merkityksen maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia.* Tampere: Vastapaino.
Leopold, Silke 1991. *Monteverdi. Music in Transition* (trans. Anne Smith). Oxford: Clarendon Press.
Lester, Joel 1977. "The Fux-Mattheson Correspondence: An Annotated Translation." — *Current Musicology* 24, 37–62.
Lindblad, Per 1992. *Rösten*. Lund: Studentlitteratur.
Lindeberg, Anna-Mari 2005. Millainen laulaja olen. Opettajaksi opiskelevan vokaalinen minäkuva. Kasvatustieteellisiä julkaisuja 104. Joensuu: Joensuun yliopisto.
Lindley, Mark 2007. "Mean-tone." — *Grove Music Online. Oxford Music Online.* http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.18222 [Luettu 11.9.2007]
Linge, David E. (trans. & ed.) 1977 (1976). *Philosophical Hermeneutics. Hans-Georg Gadamer.* Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.
Lockford, Lesa 2002. "Breaking Habits and Cultivating Home." — Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn 2002. *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press. 76–86.
Lundblad, Per 1992. *Rösten*. Lund: Studentlitteratur.
Luukka, Minna-Riitta 2002. "Mikä tekee tekstistä tieteellisen." — Kinnunen, Merja & Löytty, Olli (toim.) 2002. *Tieteellinen kirjoittaminen*. Tampere: Vastapaino. 13–28.
Lüdtke, Karsten 2006. *Con la sudetta sprezzatura. Tempomodifikation in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Kassel: Gustav Bosse Verlag.
Länsiö, Tapani 2008. "Tapa kulttuuria." — *Rondo* 46 (12), 83.
MacClintock, Carol (ed.) 1982 (1979). *Readings in the History of Music in Performance.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
Mace, Dean T. 1969. "Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal." — *The Musical Quarterly* 55 (1), 65–86.
MacNeill, Anna 1999. "Weeping at the water's edge." — *Early Music* 27 (3), 407–417.
Malanima, Paolo 1998. La fine del primato. Crisi e riconversione nell'Italia del Seicento. Milano: Bruno Mondadori.
Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
Maniates, Maria Rika 1979. Mannerism in Italian Music and Culture. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
Mattheson, Johann 1991 (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold. — Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Margarete Reimann 1991. 5. painos. Kassel: Bärenreiter.
McClary, Susan 1989."Constructions of Gender in Monteverdi's Dramatic Music." — *Cambridge Opera Journal* 1 (3), 203–223.
McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota & London: University of Minnesota Press.
McClary, Susan 2004. *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal*. Berkely & Los Angeles: University of California Press.
McGee, Timothy (ed.) 2004 (1996). *Singing Early Music: The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance.* Bloomington: Indiana University Press.
Mead, Sarah 1994, "Renaissance Theory." — Kite-Powell, Jeffery T. 1994. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books. 289–316.

Meier, Bernhard 1974. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.

Meier, Bernhard 1994 (1992). *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts.* Bärenreiter Studienbücher Musik. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co.

Mersenne, Marin 1975 (1636). *Harmonie universelle, contenant la Theorie et la Pratique de la Musique, I, II & III*. Paris. Näköispainos 1975. Paris. Éditions du centre national de la recherche scientifique.

Metsämuuronen, Jari (toim.) 2006. *Laadullisen tutkimuksen käsikirja*. Helsinki: International Methelp Ky.

Moens-Haenen, Greta 1988. *Das Vibrato in der Musik des Barock*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.

Monni, Kirsi 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999.* Acta scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Monteverdi, Claudio 1607. *Scherzi musicali a tre voci*. Venetia: Ricciardo Amadino. Näköispainos. — http://imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP71271-PMLP82310-monteverdi_scherz_mus-bw.pdf [Luettu 25.11.2010]

Monteverdi, Claudio 1608 (1605). *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*. Di novo ristampato. Venetia: Ricciardo Amadino. — http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP37019-PMLP82328-Monteverdi_Madrigals_Book_5.pdf [Luettu 25.11.2010]

Monteverdi, Claudio 1615. L'Orfeo. Favola in musica. Venezia: Ricciardo Amadino. Näköispainos. — Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Wrocławskiego. http://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/13541

Monteverdi, Claudio 1638. *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodii frà i canti senza gesto. Libro ottavo.* Venetia: Alessandro Vincenti. — http://imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP37046-PMLP82381-Monteverdi_Madrigals_Book_8.pdf [Luettu 10.2.2011]

Monteverdi, Claudio 1926–1942; 2/1954–1968 (ed. Gian Francesco Malipiero). *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, I–XVII. Ei julkaisupaikkaa: Universal Edition.

Monteverdi, Claudio 1967 (ed. Bruno Maderna). *Orfeo. Favola pastorale in due parti di Alessandro per canto e pianoforte*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.

Monteverdi, Claudio 1968 (ed. Denis Stevens). *L'Orfeo. Favola in musica.* London: Novello.

Monteverdi, Claudio 1990. *Orfeo* (äänite). — English Baroque Soloists, joht. John Eliot Gardiner. Archiv Produktion.

Monteverdi, Claudio 1992. *Lamento d'Arianna/Combatimento*. — Capriccio Stravagante, joht. Skip Sempé. Deutsche Harmonia Mundi.

Monteverdi, Claudio 1993a (ed. Clifford Bartlett). *L'Orfeo. Favola in musica.* Redcroft, Banks End, Wyton, Huntingdon, Cambs: King's Music Gmc.

Monteverdi, Claudio 1993b (ed. Clifford Bartlett). *L'incoronatione di Poppea*. Redcroft, Banks End, Wyton, Huntingdon, Cambs: Kings Music Gmc.

Monteverdi, Claudio 1995. *Orfeo* (äänite). — Concerto Vocale, joht. René Jacobs. Harmonia Mundi Fr.

Monteverdi, Claudio 2000. *Orfeo* (äänite). — Ensemble Elyma, joht. Gabriel Garrido. K617 Records France.

Monteverdi, Claudio 2004. *Orfeo* (äänite). — Le Concert d'Astrée, joht. Emmanuel Haïm. EMI Records Ltd/Virgin Classics.

Morales, Cristóbal de 1959. *Opera omnia* Vol. 5: Motetes XXVI–L. Roma : Consejo superior de investigaciones cientificas.

Morgan, Robert P. 2002 (1988). "Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene." — Kenyon, Nicholas 2002 (1988). *Authenticity and Early Music*. Oxford: Oxford University Press. 57–82.

Mouchel, Christian 1999. "Les rhétoriques post-tridentines (1570–1600): la fabrique d'une société chrétienne." — Fumaroli, de Marc (ed.) 1999. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450–1950*. Paris. Presses univeritaires de France. 431–497.

Müller-Blattau, Joseph (Hrsg.) 2003 (1926). *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel: Bärenreiter.
Mäkinen, Virpi 2003. *Keskiajan aatehistoria. Näkökulmia tieteen, talouden ja yhteiskuntateorioiden kehitykseen 1100–1300-luvuilla.* Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
Neumann, Frederick 1983. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press.
Neumann, Frederick 1993. *Performance Practices of the Seventeeth and Eighteenth Centuries*. New York: Schirmer Books.
Neumann, Friedrich-Heinrich 1962. *Die Ästhetik des Rezitativs. Zur Theorie des Rezitativs im 17. Und 18. Jahrhundert.* Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Strasbourg & Baden-Baden: Éditions p. H. Heitz / Verlag Heitz GmbH.
Newcomb, Anthony 2007. "Review: Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica by Massimo Ossi/Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal by Susan McClary." — *Journal of the American Musicological Society* 60 (1), 201–217.
Nietzsche, Friedrich 1999. *Historian hyödystä ja haitasta elämälle* (suom. Anssi Halmesvirta). Jyväskylä: Yliopistopaino. [*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* 1874]
Numminen, Ava 2005. *Laulutaidottomasta kehittyväksi laulajaksi. Tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta.* Studia musica 25. Helsinki: Sibelius-Akatemia
Nuti, Giulia 2007. *The Performance of Italian Basso Continuo. Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeeth and Eighteenth Centuries.* Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
Nykysuomen sanakirja 1992. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Porvoo & Helsinki & Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
Ong, Walter J. 2004 (1982). *Orality and Literacy*. London & New York: Routledge.
Ophaug, Wencke 1999. *Vowel Migration and Equalisation in Classical Singing A Formant-based Acoustic and Perceptual Study in German and Norwegian Long Vowels in Speech and Singing*. Acta Humaniora Nr. 66. Oslo: Faculty of Humanities, University of Oslo.
Ossi, Massimo 2003. *Divining the Oracle. Monteverdi's* Seconda Prattica. Chicago & London: The University of Chicago Press.
Otonkoski, Pirkko-Leena 1984. *Fonetiikkaa laulajille*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
Palisca, Claude V. 1954. "Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata." — *The Musical Quarterly* 40 (1), 1–20.
Palisca, Claude V. 1968. "The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music." — Austin, William W. (ed.) 1968. *New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout*. Ithaca, New York: Cornell University Press. 9–38.
Palisca, Claude V. 1985. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven & London: Yale University Press.
Palisca, Claude V. 1989 *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*. New Haven & London: Yale University Press.
Palisca, Claude V. 1994. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press.
Palisca, Claude V. 2010. "Guido of Arezzo." — *Grove Music Online. Oxford Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11968 [Luettu 24.3.2010]
Palisca, Claude V. & Bent, Ian D 2009. "Theory, theorists." — *Grove Music Online. Oxford Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44944 [Luettu 30.9.2009]
Paras, Jason (eds. George Houle & Glenna Houle) 1986. *The Music for Viola Bastarda*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
Parisotti, Alessandro (ed.) 1975a. *Arie antiche a una voce per canto e pianoforte. Volume primo*. Milano: Ricordi.
Parisotti, Alessandro (ed.) 1975b. *Arie antiche a una voce per canto e pianoforte. Volume secondo*. Milano: Ricordi.
Parviainen, Jaana 1998. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.

Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan like. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa.* Helsinki: Gaudeamus.
Parviainen, Jaana 2010. "Liikkeen paradigma." — *niin & näin* 17 (1), 21–23.
Pelias, Ronald J. 2002. "For Father and Son: An Ethnodrama with No Catharsis." — Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn 2002. *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press. 35–43.
Peri, Jacopo 1985 (ed. Tim Carter). *Le varie musiche and Other Songs.* Madison: A-R. Editions.
Peri, Jacopo 1994 (1600). *Le musiche sopra l'Euridice*. — Artikkelissa "Peri and the Theory of Recitative." Teoksessa Palisca, Claude 1994. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press. 452–466.
Pesonen, Pentti 1986 (1976). *Ranskalais-suomalainen sanakirja*, neljäs painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
Pietarinen, Juhani 1996. "Spinozan aktiivinen ja passiivinen ilo." — Niiniluoto, Ilkka & Räikkä, Juha 1996. *Tunteet*. Helsinki: Helsinki University Press. 46–54.
Pike, Lionel 1998. *Hexachords in Late-Renaissance Music*. Aldershot, Hants, Britain: Ashgate Publishing Limited.
Pirrota, Nino 1966. "Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy." — *Journal of the American Musicological Society* 19 (2), 127–161.
Planchart, Alejandro Enrique 1989. "Tempo and Proportions." — Mayer Brown, Howard & Sadie, Stanley (eds.) 1989. *The New Grove Handbooks in Music. Performance Practice. Music before 1600*. London: The Macmillan Press. 126–144.
Platon 1999. *Valtio*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
Poizat, Michel 1992. *The Angle's Cry. Beyond Pleasure Principle in Opera.* (Trans. Arthur Denner). Ithaca: Cornell University Press. [*L'opéra, ou, Le cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra* 1986.]
Pontio, Pietro 1959 (1588) *Ragionamento di musica*. Näköispainos (ed. Suzanne Clercx). Kassel: Bärenreiter.
Potter, John 1992. "Reconstructing lost voices." — Fallows, David (ed.) 1992. Companion to Medieval and Renaissance Music. London: Dent. 311–316.
Potter, John 2000 (1998). *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
Pölhö, Annamari 1993. *Ranskalainen ja italialainen tyyli vuosina 1677–1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, nro 12. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
Quantz, Johann Joachim 1985 (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen…* Reilly, Edward R. (ed.) 1985. *On Playing the Flute*. Second Edition. London & Boston: Faber and Faber Limited.
Quintilianus 2009. *Institutiones* — http://www.thelatinlibrary.com/quintilian.html [Luettu 12.5.2009]
Racek, Jan 1973. "Die dramatisierende Funktion der Pause in der italienischen Vokal- und dramatischen Musik des 17. Jahrhunderts." Teoksessa Heinrich Hüschen (Hrsg.) 1973. *Musicae scientiae collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972.* Köln: Arno-Volk-Verlag. 463–471.
Rastall, Richard 1983. *The Notation of Western Music. An Introduction*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
Rastall, Richard 2009. "Rest." — Mace, L. (ed.) 2007. *Grove Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23250. [Luettu 27.8.2009]
Rauhala, Lauri 1995. *Tajunnan itsepuolustus*. Helsinki: Yliopistopaino.
Reidemeister, Peter 1988. "Zur Vokalpraxis." — Reidemeister, Peter 1988. *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 79–106.
Richardson, Laurel 2000. "Writing. A Method of Inquiry." — Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (eds.) 2000. *Handbook of Qualitative Research*. Second edition. Thousand Oaks, Ca.: Sage Publications, Inc. 923–948.

Richardson, Laurel & St. Pierre, Elizabeth Adams 2005. "Writing. A Method of Inquiry." — Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (eds.) 2005. *Handbook of Qualitative Research*. Third edition. Thousand Oaks, Ca.: Sage Publications, Inc. 959–978.

Riikonen, Taina 2005a. *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä huilumusiikissa.* Turku: Turun yliopisto.

Riikonen, Taina 2005b. "Muusikon tekijyys ja musiikkianalyysi." — Riikonen, Taina & Tiainen, Milla & Virtanen, Marjaana (toim.) 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Acta musicological fennica 25. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 29–53.

Rink, John (ed.) 1995. *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rink, John (ed.) 2002. *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Riquier, Camille 2009. "Henry, Bergson et la phenomenology materielle." — *Studia phaenomenologica. Romanian journal for phenomenology*, Vol. IX (2009). Bukarest: Humanitas. 157–172.

Rodenburg, Patsy 1997. *The Actor Speaks. Voice and the Performer*. London: Random House.

Rognoni, Francesco (Hrsg. Erig, Richard) 1987. *Selva de varii passaggi*. Parte prima. Zürich: Musikverlag zum Pelikan. [1620. Milano: Filippo Lomazzo].

Rolland, Romain 1986 (1904). "A review of Vincent d'Indy's performance." — Whenham, John 1986. *Claudio Monteverdi. Orfeo*. Cambridge Opera Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press. 119–125.

Rosand, Ellen 1979. „The Descending Tetrachord. An Emblem of Lament. — *The Musical Quarterly* 65 (3), 346–359.

Rosand, Ellen 1989. "Monteverdi's Mimetic Art: 'L'incoronazione di Poppea.'" — *Cambridge Opera Journal* 1 (2), 113–137.

Rouhiainen, Leena 2003. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Acta scenica 13. Helsinki: Theatre Academy.

Ruhnke, Martin 1996. "Intervall". — Finscher, Ludwig (Hrsg.) 1996. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 4.

Rushing, Janice Hocker 2002. "Erotic Mentoring: Pygmalion and Galatea at the University." — Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn 2002. *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press. 122–149.

Russell, Bertrand 1994. *Länsimaisen filosofian historia. I osa* (*Vanhan ajan filosofia. Katolinen filosofia*) (suom. J. A. Hollo), neljäs painos. Porvoo & Helsinki & Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö. [*History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day* 1946].

Saarinen, Esa 1985. *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. Porvoo & Helsinki & Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Saarnivaara, Marjatta 2002. "Tekstin synty ja metodologinen avaus – lähtökohtana eletty kokemus." — Lestinen, L. & Saarnivaara, Marjatta (toim.) *Kohtaamisia ja ylityksiä. Pedagogisia haasteita yliopisto-opetukselle*. Jyväskylän yliopisto: Koulutuksen tutkimuslaitos. 115-173.

Saastamoinen, Mikko 2003. "Tunnustaminen, refleksiivisyys ja representaatiot haastattelututkimuksessa." — http://www.uku.fi/~msaastam/tunnustaminen.pdf — [Luettu 24.5.2005].

Saccone, Eduardo 1983. "*Grazia, Sprezzatura, Affettazione* in the Courtier." — Hanning, Robert W. & Rosand, David (eds.) 1983. *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. New Haven and London: Yale University Press. 45–67.

Salazar, Philippe-Joseph 1999. "La voix au XVII^{e} siècle." — Fumaroli, de Marc (ed.) 1999. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450–1950*. Paris. Presses univeritaires de France. 787–821.

Sanford, Sally 1995. "A Comparison of French and Italian singing in the Seventeeth Century." — *Journal of Seventeeth-century Music*, 1 (1) http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v1/no1/sanford.html [Luettu 13.9.2007]

Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa*. Tietolipas 188. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Sarjala, Jukka 2007. "Kielen ja tietoisuuden tuolla puolen: Toiminnallisuus ja musiikki." — *niin & näin* 14 (2), 55–57.
Schrift, Alan D. (ed.) 1997. *The Logic of the Gift: Toward and Ethic of Generosity*. New York: Routledge.
Schürmann, Reiner (Trans. Reginald Lilly) 2003. *Broken Hegemonies*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. [*Des hegemonies brisées*, 1996]
Schönberg, Arnold [ei julkaisuvuotta]. *Pierrot Lunaire* op. 21. Pienoispartituuri. Wien: Universal Edition.
Scruton, Roger 1999 (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
Seeger, Charles 1958. "Prescriptive and Descriptive Music-Writing." — *Musical Quarterly* 44 (2), 184–195.
Segerman, Ephraim 2001. "A Survey of Pitch Standards before the Nineteenth Century." — *The Galpin Society Journal* 54, 200–218.
Setterfield, Diane 2007. *Kolmastoista kertomus* (suom. Salme Moksunen). Helsinki: Tammi Kustannusosakeyhtiö. [*The Thirteenth Tale* 2006].
Shakespeare, William 1999 (1996). *The Complete Works of William Shakespeare*. Ware: Wordsworth Editions.
Sherman, Bernard D. 1997. *Inside Early Music. Conversations with Performers*. New York & Oxford: Oxford University Press.
Short, Nigel P. & Grant, Alec 2009. "Commentary on Burnard (2007): autoethnography or a realist account?" — *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing* 16, 196–198.
Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön laatudokumentti 2010. — http://www.siba.fi/attach/DocMus.pdf [Luettu 5.11.2010]
Sibelius-Akatemian opinto-opas. Opetussuunnitelmat 2008–2009.
Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2004. "Paikkaa etsimässä: länsimaisen taidemusiikin koordinaatteja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa." — *Musiikki* 34 (2), 61–80.
Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2007. "Barthes, ääni-kieli ja musiikki." — Veivo, Harri (toim.) 2007. *Vastarinta/Resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus. 54–73.
Solo Motets from the Seventeeth Century: Facsimiles of Prints from the Italian Baroque 1987–88. New York: Garland Publishing.
Sparkes, Andrew C. 2002. "Autoethnography: Self-Indulgence or Something More?" — Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn 2002. *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press. 209–232.
Spinoza, Benedictus 1994. *Etiikka* (suom. ja toim. Vesa Oittinen). Helsinki: Gaudeamus. [*Ethica ordine geometrico demonstrata* 1677]
Štědroň, Miloš 1999. "Direct discourse and speech melody in Janáček's operas." — Wingfield, Paul (ed.) 1999. *Janáček Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. 79–108.
Sternfeld, F. W. 1983. "A note on 'stile recitivo'". — *Proceedings of the Royal Musical Association* 100, 41–44.
Stevens, Denis 1968. Esipuhe Monteverdin *Orfeo*-oopperan editioon. London: Novello. i–viii.
Stevens, Denis (Trans. & ed.) 1995. *The Letters of Claudio Monteverdi*. Revised edition. Oxford: Clarendon Press.
Streng, Adolf V. (toim.) 1992 (1933). *Latinalais-suomalainen sanakirja*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
Strunk, Oliver 1950. *Source Readings in Music History*. New York & London: W. W. Norton & Company.
Stubley, Eleanor 2002. "Sounding Histories: On Musical Improvisation and Listening." — *Finaali. Esittävän säveltaiteen ja tutkimuksen lehti* 9 (1), 3–13.
Stubley, Eleanor 2006. "Mediations on the Letter A: The Hand as Nexus between Music and Language." *Philosophy of Music Education Review* 14 (1), 42–55.

Sundberg, Johan 1986. *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång.* Stockholm: Proprius Förlag.
Sundberg, Johan 1987. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press.
Suoranta, Juha 2008. Taiteellisesta tutkimuksesta. Esitelmä Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulun tammiseminaarissa 14.1.–17.1.2008. http://74.125.39.104/search?q=cache:hKnoWlQCkDgJ:www.siba.fi/attach/Suoranta.ppt+taiteellinen+tutkimus&hl=fi&ct=clnk& [Luettu 11.8.2008]
Syrjälä, Leena 2001. "Elämäkerrat ja tarinat tutkimuksessa." — Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.) 2001. *Ikkunoita tutkimusmetodeihin. Metodin valinta ja aineiston keruu: Virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-kustannus. 203–217.
Szymborska, Wisława 2005 (2003). *Sata Szymborskaa*. (Suom. Martti Puukko ja Jarkko Laine.) Helsinki: Like.
Tapio, Veli-Markus 2009. "Ollako HIP vai HOP?" — *Äänenkuljettaja* 20 (30.1.2009), 28–29.
Tarling, Judy 2005 (2004). *The Weapons of Rhetoric. A guide for musicians and audiences.* St Albans: Corda Music.
Taruskin, Richard 1984. "The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing." — *Early Music* 12 (1), 3–12.
Taruskin, Richard 1995. *Text and Act*. New York, N.Y.: Oxford University Press.
Taruskin, Richard 2002 (1988). "The Pastness of the Present and the Presence of the Past." — Kenyon, Nicholas 2002 (1988). *Authenticity and Early Music. A Symposium*. Oxford & New York: Oxford University Press. 137–207.
Tarvainen, Anne 2004. "Laulaminen liikkeenä." — *Musiikin suunta* 26 (3), 5–15.
Tarvainen, Anne 2005. "Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaleessa *Undo*." — *Musiikki* 35 (3), 66–91.
Tarvainen, Anne 2006. "Käheys. Laulajan äänenlaadun tarkastelua fysiologisesta, kokemuksellisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta." — *Etnomusikologian vuosikirja* 18, 77–108.
Tarvainen, Anne 2008. "Elämyksestä analyysiin - Laulajan ilmaisun kuuntelemisen kehollisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia." — *Musiikki* 38 (1), 18-48.
Tenney, James 1988. *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. New York: Excelsior Music Publishing Company.
Termini, Olga 1993. "The Role of Diction and Gesture in Italian Baroque Opera." — *Performance Practice Review* 6 (2), 146–157.
Tiainen, Milla 2005. "Ääni, ruumiillisuus, sukupuoli. Reittejä laulajien tekijyyteen taidemusiikkikulttuurissa." — Riikonen, Taina & Tiainen, Milla & Virtanen, Marjaana (toim.) 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Acta musicological fennica 25. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 151–186.
Tomlinson, Gary (toim.) 1986. *Venice II. Italian Secular Song 1606–1636*, Vol 7. New York & London: Garland Publishing Inc.
Tomlinson, Gary 1987. *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
Tomlinson, Gary 2002 (1988). "The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music." — Kenyon, Nicholas 2002 (1988). *Authenticity and Early Music. A Symposium*. Oxford & New York: Oxford University Press. 115–136.
Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.* Acta musicological fennica 26. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
Uberti, Mauro 1981. "Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century. — *Early Music* 9 (4), 486–495.
Unger, Hans-Heinrich 1992 (1941). *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
Vadén, Tere 2000. *Ajo ja jälki*. Jyväskylä: Atena.
Vadén, Tere 2004. "Mitä on paikallinen ajattelu?" — niin & näin 11 (1), 49–55.
Varto, Juha 1995 (1992). *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Varto, Juha 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.
Varto, Juha 2008. *Tanssi maailman kanssa. Yksittäisen ontologiaa.* Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / *niin & näin*.
Vehviläinen, Anu 2008. *Heittäydy – Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. EST-julkaisusarja 17. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
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.
Vitale, Alessia Rita 2010. "Towards a Phenomenology of the Instrument-Voix." — *Analecta Husserliana* 104, 403–421.
Vuori, Marja 2002. *Katson, soitan, läpielän. Pianistisia kokemuksia prima vista -soittamisesta.* Studia musica 13. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
Walls, Peter 2003. *History, Imagination and the Performance of Music*. Woodbridge: The Boydell Press.
Ware, Clifton 1998. Basics of vocal pedagogy. The Foundations and Process of Singing. Boston: McGraw Hill.
Welten, Ruud 2009. "What do we hear when we hear music? A radical phenomenology of music." — *Studia phaenomenologica. Romanian Journal of Phenomenology.* Vol. IX, 269–286.
Werner, Laura 2005. "Johdanto: Feministinen filosofia likaisena ajatteluna." — Oksala, Johanna & Werner, Laura (toim.) 2005. Feministinen filosofia. Helsinki: Gaudeamus. 11–24.
Whenham, John (ed.) 1986. *Claudio Monteverdi. Orfeo.* Cambridge Opera Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press.
Wiering, Frans 2001. *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*. New York & London: Routledge.
Wilson, Blake 2007. "Rhetoric and music. §I Up to 1750. 1. Middle Ages and Renaissance." — Mace, L. (ed.) 2007. *Grove Music Online*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.43166.1.1#music.43166.1.1 [Luettu 9.11.2007]
Winter, Krista F. 2009. *A Phenomenological Experience of Singing Vocal Harmony With Another Person*. Thesis. Drexel University. http://dspace.library.drexel.edu/bitstream/1860/3044/1/Krista%20F%20Winter.pdf [Luettu 4.11.2009]
Wistreich, Richard 1994. " 'La voce è grata assai, ma…': Monteverdi on singing." — *Early Music* 22 (1), 7–19.
Wistreich, Richard 2001 (2000). "Reconstructing pre-Romantic singing technique." — Potter, John (ed.) 2001 (2000). *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press. 178–191.
Witt Ronald G. 1983. *Hercules at the crossroads: the life, works, and thought of Coluccio Salutati*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
Wolf, Uwe 1992. *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*. Kassel: Edition Merseburger.
Zahavi, Dan 1999. "Michel Henry and the phenomenology of the invisible." — *Continental Philosophy Review* 32 (3), 223–240.

Tiivistelmä

Päivi Järviö 2011. *Laulajan sprezzatura – Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta.*

Tutkimuksessa tarkastellaan laulajan kokemusta italialaisen varhaisbarokin laulumusiikin esittämisestä. Kokemuksen kuvaamisessa keskeiseksi muodostuu Monteverdin ajan Italiassa käytössä ollut *sprezzaturan* käsite: tietoon, taitoon ja kokemukseen perustuva hienovaraisuus, kultivoitu kyky toimia huolettoman mestarillisesti. Tutkimuksen varsinaisena kohteena on italialaisen varhaisbarokin laulaen puhumisen (*recitar cantando*) tai resitatiivien laulamisen kokemus, jota lähestytään autoetnografisen, tutkijan omaan, yksittäiseen laulajan ja pedagogin kokemukseen perustuvan tutkimisen ja kirjoittamisen kautta. Tarkastelun keskiössä on Claudio Monteverdin *Orfeo*-oopperan (1607) Messaggieran lyhyehkö osuus ja erityisesti Messaggieran kuvaus Euridicen kuolemaan johtaneista tapahtumista.

Tutkimus rakentuu italialaisen varhaisbarokin musiikin ja sen esittämisen käytännön tarkasteluille, joiden lähtökohtina ovat (1) laulajaa ympäröivä, jaettavissa oleva musiikillinen todellisuus (musiikinhistoria, musiikinteoria, esittämiskäytäntö, puhuminen) ja (2) laulamisen kehollistunut kokemus. Lähtökohtien moninaisuus tekee näkyväksi tarkastelijan position ratkaisevuuden. Tarkastelut kiinnittyvät väljästi ranskalaisen Michel Henryn kokemisen yksittäisyyttä painottavaan filosofiaan.

Tutkimuksen päätelmät koskevat laulamista, Monteverdin musiikkia, tutkimuksen menetelmiä sekä tutkimuksen seurauksia laulajan ja pedagogin toiminnalle. Tutkimuksessa laulaja kuvataan musiikin tekijänä ja tutkijana, jonka on tietämisensä ja taitamisensa pohjalta välttämätöntä ottaa kantaa kaikkiin musiikin esittämisen käytännön kysymyksiin. Laulajan tavallisesti näkymättömiin jäävää työskentelyprosessia avataan. Laulaminen ajatellaan kehon sisäisenä liikkeenä, ja tekstin kanssa työskentely ymmärretään elävän puhumisen uurtamisena laulavaan kehoon. Monteverdin ajan improvisatorisen lauluperinteen ja puhumisen käytäntöjen merkitys resitatiivin kehittymiselle ja sen esittämisen tavalle osoitetaan. Tutkija-laulajan ääni ajatellaan musiikin, laulamisen ja puhumisen tarkastelujen lähtökohdaksi ja kehollistuneeseen muusikkouteen perustuvien musiikin tutkimisen tapojen kehittelemisen mahdollisuudeksi. Laulaen puhumisen merkitystä laulajan ja continuon resitatiivien työstämisen tapana painotetaan. Tutkimuksessa esitetään myös kysymys klassisesti koulutetun lauluäänen rajoista ja niiden laajentamisen mahdollisuudesta.

Avainsanat:
laulaminen, resitatiivi, esittämiskäytäntö, esityskäytäntö, esittäminen, *sprezzatura*, laulaja, muusikkous, barokkimusiikki, kokemus, keho, fenomenologia, autoetnografia, Michel Henry, Claudio Monteverdi, Messaggiera

Abstract

Päivi Järviö 2011. *Laulajan sprezzatura – Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta.* [A Singer's Sprezzatura – A Phenomenological Study on Speaking in Tones of Italian Early Baroque Music.]

The subject of this study is the experience of a singer of Early Italian Baroque Music. Description of this experience relies on the concept of *sprezzatura*, which was used in the Italy of Monteverdi's time and referred to subtlety based on knowledge, skill and experience, and to a cultivated ability to act with seemingly nonchalant mastery. The study focuses on so-called *recitar cantando*, or speaking in tones, and on the experience of singing Early Baroque recitative. The researcher's own, singular experience of singing and teaching is reported through autoethnographical research and writing. The part of Messaggiera in Claudio Monteverdi's *Orfeo* (1607), and especially her description of the events leading to Euridice's death, is studied in depth.

The study comprises a set of discussions on Italian Early Baroque music and its performance. The two starting points for these discussions are (1) the musical reality that is available for sharing (music history, music theory, performing practice, speaking), and (2) the embodied experience of singing. The multiplicity of starting points highlights the key role of the singer-researcher. The thinking is loosely based on the philosophy of Michel Henry, which emphasizes the singularity of human experience.

Conclusions are drawn on singing, on Claudio Monteverdi's music, on research methods, and on the relevance of the study to the practical work of a singer and pedagogue. The singer is characterized as a music maker and researcher who needs to find solutions to all practical questions concerning the performance of a piece of music, and light is shed on this typically invisible working process. Singing is understood as an interior movement of the body, and the work on the sung text as the carving of living speech into the singing body. The centrality of the improvisatory singing tradition and the practice of speaking in the development of recitative in Monteverdi's time is demonstrated. Further, the researcher-singer's voice is understood as a starting point for studying music, singing and speaking, and as a field of development for research based on embodied musicianship. Speaking in tones as a method of working with the recitatives of Monteverdi is considered vital for the singer as well as for the continuo. The study also explores the limits of a classically trained singing voice and the possibility of extending them.

Keywords:
singing, recitative, performing practice, performance, *sprezzatura*, singer, musicianship, baroque music, experience, body, phenomenology, autoethnography, Michel Henry, Claudio Monteverdi, Messaggiera