



ANNE TARVAINEN

LAULAJAN ÄÄNI JA ILMAISU

Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen,
esimerkkinä Björk



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston
yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikön
johtokunnan suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi
Tampereen yliopiston Väinö Linna -salissa,
Kalevantie 5, Tampere.
26. päivänä toukokuuta 2012 klo. 12.

English Abstract

Tampereen yliopisto

LAULAJAN ÄÄNI JA ILMAISU

ANNE TARVAINEN

LAULAJAN ÄÄNI JA ILMAISU

Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen,
esimerkkinä Björk

Copyright ©2012 Tampere University Press ja tekijä

Myynti
Tiedekirjakauppa TAJU
Kalevantie 5
PL 617
33014 Tampereen yliopisto
puhelin 040 190 9800
fax (03) 3551 7685
taju@uta.fi
www.uta.fi/taju
<http://granum.uta.fi>

Taitto
Tiina Vaahtera

Kansi
Mikko Reinikka

ISBN 978-951-44-8804-7 (nid.)

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1200
ISBN 978-951-44-8803-0 (pdf)
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 20
ISSN 0785-2746

Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print
Tampere 2012

– *Suloisesti, nauttiaksesi...*¹

1 Björk, Undo (*Vespertine* 2001).

KIITOKSET

Laulaminen on ihmeellinen asia. Se kiehtoo sekä tunteen ja kokemuksen tasolla että myös älyllisesti pohdittuna. Laulamissa on jotain niin syvästi inhimillistä, että se paikoitellen ylittää mielen käsityskyvyn. Laulaessa ja laulamista kuunnellessa olen ollut ehkä lähimpänä oivallusta siitä, mitä on olla ihminen. Tämä oivallus on kenties vain koettavissa, ei kerrottavissa. Mutta silti haluan myös kertoa siitä maailmasta, jonka laulaminen ja sen kuunteleminen ovat minulle avanneet.

Tässä tutkimuksessa käsittelemäni kysymykset ovat heränneet laulajan ja laulunopettajan työni yhteydessä. Monet keskustelut ja musiikilliset kohtaamiset oppilaiden, muiden laulajien, muusikoiden, tutkijoiden, ystävien ja satunnaisten tuttavien kanssa ovat innostaneet minua eteenpäin yhä uusien kysymysten ja ihmettelyiden äärelle. Olen kiitollinen siitä, että tielleni on ilmaantunut niin suuri joukko suunnannäyttäjiä: ihmisiä, jotka ovat kysyneet oikean kysymyksen juuri oikeaan aikaan, ihmisiä jotka ovat laittaneet minut perustelevaan väitteitäni ja ihmisiä, jotka ovat laulullaan havahduttaneet minut oivaltamaan jotakin olennaista itsestäni ja muista ihmisistä.

Työn yksi parhaita anteja on ollut saada tutustua ihmisiin, jotka suhtautuvat laulamiseen, musiikkiin ja tutkimiseen intohimoisesti ja suurella sydämellä. Tärkein heistä on ollut työni ohjaaja professori (emeritus) Heikki Laitinen, jota voin hyvällä syyllä kutsua oppi-isäkseni. Ilman hänen pitkäjänteistä ja syvällistä panostaan ajatteluni ei olisi ehkä koskaan löytänyt oikeita uomiaan. Heikki on inspiroinut minua, ei ainoastaan tutkijana vaan myös taiteilijana. Hän on antanut hienon esikuvan siitä, miten tutkijuuden ja taiteilijuuden yhdistäminen voi toimia elämässä hedelmällisellä tavalla. Väitöskirjan ohjaussessiot Helsingin Ruotsalaisen Teatterin kahvilassa ovat jääneet mieleeni ikimuistoisina hetkinä, jolloin sain tutkimukseen liittyvien viisauksien lisäksi matkaani myös elämänviisautta. Kiitos, Heikki!

Kun sain käsiini työn esitarkastajien dosentti Juha Torvisen ja tutkijatohtori Taina Riikosen lausunnot, olin hyvin ilahtunut. He olivat kumpikin lukeneet käsikirjoituksen läpi ilmiselvästi antaumuksella ja ajatuksella. Oli hienoa huomata, että tutkimuksen ajatukset saivat vastakaikua ja tulivat ymmärretyiksi koko syvyydessään. Juhan ja Tainan kommenttien pohjalta työ tarkentui ja selkeytyi. Ennen kaikkea kiitän heitä rohkaisevasta palautteesta, jonka voimin jaksoin käydä läpi työprosessin viimeiset ja raskaimmat vaiheet.

Tampereen yliopiston etnomusikologian oppiaine (ent. Musiikin tutkimuksen laitos) on henkinen tutkijankotini. Siellä olen saanut oppini ja omaksunut etnomusikologian identiteettini. Oppiaineen avarakatseinen, humaani ja kannustava ilmapiiri on mahdollistanut oman polun kulkemisen ja suonut varauksettoman tuen myös kokeileville ja uudennlaisille ajatuksille. Oppiaineen jatkotutkimusseminaari on ollut työn etenemisen yksi tärkeimmistä kulmakivistä. Kiitänkin lämpimästi kaikkia seminaariin osallistuneita hyvistä keskusteluista ja kullannarvoisista neuvoista. Erityisesti haluan kiittää laitoksella ja oppiaineessa toimineita professoreita Vesa Kurkelaa, Timo Leisiötä, Jarkko Niemeä, Tarja Rautiainen-Keskustaloa ja Hannu Sahaa korvaamattomasta tuesta näiden vuosien varrella. Erityisen hienoa on se, että oppiaineessamme on aina ollut pitkän linjan asiantuntemusta juuri niiden aiheiden tiimoilta, jotka kiinnostavat minua: populaarimusiikki, laulaminen, etnomusikologia ja kehollisuus. Viimeisimpään näistä minulle on antanut opastusta tanssintutkija Petri Hoppu. Laulututkimukseen ja tutkimustyöhön yleisemminkin liittyviä mielenkiintoisia keskusteluja olen saanut käydä erityisesti Jarkko Niemen kanssa. Kiitän häntä neuvoista, innostamisesta ja esikuvana toimimisesta, joka alkoi aikoinaan jo pro gradu -työni yhteydessä. Myös tutkijakollegani Elina Niirasen kanssa käymämme keskustelut ovat kannustaneet minua eteenpäin valitsemallani tiellä. Haluan kiittää kaikkia opettajiani vuosien varrelta sekä etnomusikologian oppiaineen henkilökuntaa. Erityisesti haluan kiittää arkistovirkailija Jari Mäenpäättä, joka pelasti minut käytännön ongelmista kerran jos toisenkin.

Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallinen tutkijakoulu sekä sen edeltäjä Kansanmusiikin ja populaarimusiikin tutkijakoulu on ollut minulle

suuri innoituksen lähde. Tutkijakoulun intensiiviset talvi- ja kesäseminaarit ovat avanneet työhöni uusia ulottuvuuksia. Tutkijakoulussa taide ja tiede ovat käyneet onnistuneesti vuoropuhelua, ja olen saanut sieltä rohkeutta toteuttaa työtäni omista laulaja-tutkijan lähtökohdistani käsin. Tutkijakoululla onkin ollut merkittävä rooli siinä, millainen tutkimusote työhöni on muodostunut. Kiitän kaikkia tutkijakoululaisia yhdessä ja erikseen kommenteista, keskusteluista ja hienosta yhteishengestä.

Tutkijakoulun lisäksi kiitän seuraavia tahoja, jotka nekin ovat taloudellisesti mahdollistaneet työn toteuttamisen: Suomen Kulttuurirahasto, Tampereen yliopisto, Jenny ja Antti Wihurin Rahasto sekä Naisten Tiedesäätiö. Kiitos myös kirjan julkaisijoille Suomen Etnomusikologinen Seura ry:lle ja Tampere University Pressille.

Tampereen yliopistosta haluan kiittää oman alan ulkopuolelta kahutta tutkijaa, jotka ovat inspiroineet minua ihmisääneen liittyvissä kysymyksissä niin opettajan ominaisuudessa kuin myös lukemalla ja kommentoimalla työtäni. Nämä tutkijat ovat puhetekniikan ja vokologian professori Anne-Maria Laukkanen ja fonetiikan lehtori Michael L. O'Dell.

Professori Anne Sivuojaa (Sibelius-Akatemia) kiitän työni käsikirjoituksen lukemisesta ja tarkkanäköisestä kommentoinnista. Lisäksi kiitän häntä oivasta ”ankkurimetäforasta”. Ankkurin laskemisen jälkeen ajattelutyöni tosiaankin syveni ja tarkentui huomattavasti. Professori Pirkko Moisalaa (Helsingin yliopisto) kiitän kannustuksesta ja ”pitkospuista”. Niitä pitkin pääsin kuin pääsinkin perille! Myös lukuisten muiden tutkijoiden ja oman alansa asiantuntijoiden apu, opastus ja kommentit ovat jääneet mieleeni ja vaikuttaneet suotuisasti työn muotoutumiseen. Kiitän Marko Ahoa, Yrjö Heinosta, Helmi Järviluoma-Mäkelää, Taru Leppästä, Markus Manteretta, Alfonso Padillaa, John Richardsonia, Mikko Romppasta, Seppo Sepposta ja Susanna Välimäkeä – vain muutaman heistä mainitakseni.

Yksi inspiroivimpia kohtaamisia tämän työn yhteydessä on ollut yhteistyö barokkimusiikin laulajan ja lauluntutkijan Päivi Järviön kanssa vuosina 2006–2007. Hänen kanssaan käymämme keskustelut ja yhteinen ajattelu-prosessimme syvensivät omaa lähestymistapaani työni aiheeseen. Lisäksi oli

antoisaa keskustella laulamisesta ja siihen liittyvistä kokemuksista toisen niin erilaisesta lauluperinteestä ammentavan taiteilijan kanssa. Barokki- ja populaarimusiikin laulamiskäytännöt näyttäytyivät uudessa valossa, kun niiden eroja ja yhtäläisyyksiä pohdittiin rinnakkain.

Tämän työn ajatusten muotoutumiseen on vaikuttanut käytännön työskentelyni laulamisen ja äänenkäytön parissa. Tutkimuksen kanssa yhtä matkaa valmistui ensimmäinen studiolevyeni.² Sen äänittäminen ja työstäminen selkeyttivät myös laulajan ilmaisuun liittyviä tieteellisiä pohdintojani. Kiitänkin kaikkia levyn tekemisessä mukana olleita lukuisia muusikoita, laulajia ja studioalan ihmisiä. Myös ääni-improvisaation maailmaan olen saanut tutustua erityisen inspiroivassa ja lämminhenkisessä seurassa: kiitän Annina Antinrantaa, Paula Nurmista, Maarita Rantamaata ja Taru Tähteä kolme vuotta kestäneestä yhteisestä ja intensiivisestä tutkimusmatkastamme.

Laulun, ääni-improvisaation ja äänenkäytön opettaminen ovat auttaneet jäsentämään laulamiseen liittyviä ajatuksiani. Innostuneiden oppilaiden ohjaaminen on saanut minut kiinnostumaan ihmisäänestä yhä syvemmin. Kiitänkin kaikkia laulun yksityisoppilaitani ja äänikursseilleni osallistuneita vuosien varrelta. Laulamisen ja äänenkäytön saralla uusia ulottuvuuksia minulle ovat puolestaan avanneet Sirpa Heikkinen, Aija-Leena Ranta, Michael Schirmer, Marketta Sihvo ja Ilmari Varila. Teille syvä kumarrus ja kiitos! Tälle työlle välttämättömän kehon herkkyyden kehittämisessä ja vaalimisessa minua ovat auttaneet Taina Isotalo, Maija-Leena Lehtimäki, Merja Nisonen, Aino-Maija Salla ja Piia Surakka. Kiitos teille hienoista opeistanne ja hyvää tekevistä hoidoistanne.

Ystäväni Anne Kauramäki, Jarmo Nousiainen ja Mikko Vanhasalo ovat edesauttaneet työn valmistumista pyyteettömällä avullaan. Kiitos teille kaikille ammattitaitoisista ja arvokkaista neuvoistanne. Haluan kiittää myös kirjan taittajaa ja ystävääni Tiina Vaahteraa tuesta ja neuvoista työn eri vaiheissa – sekä tietysti kirjan taitosta! Suomen Etnomusikologisen Seuran sihteerii ja tutkijakollegaani Terhi Skaniakosta kiitän tuesta työprosessin viimeisissä vaiheissa.

2 Aava Uusikuu: *Vedessä palaa – musiikkia Mirikka Rekolan runoihin* (2011 Astrofon).

Henkisesti arvokasta tukea työlleni olen saanut läheisiltäni. Erityisesti haluan kiittää veljeäni Tuomo Tarvaista, joka on tarjonnut pettämätöntä teknistä tukea ja tukevaa olkapäätä ongelmien kohdatessa. Hänen tukensa työn valmistumiseen ja omaan jaksamiseen on ollut merkittävä. Kiitän veljeni lisäksi hänen vaimoaa, vanhempiani ja avomieheni vanhempia, sekä tietysti kaikkia rakkaita ystäviäni! Jokainen on omalla tavallaan auttanut työtä eteenpäin: kannustusten, kysymysten ja rentouttavan yhdessäolon merkeissä.

Sydämellisin kiitos kajahtaa elämäkumppanilleni Jouni Korhoselle. Hän on kuunnellut tutkimusmateriaalia kanssani herkin korvin, lukenut kirjan käsikirjoituksen tarkoin silmin, tehnyt äänityksiä kanssani kotistudiossamme, pyörittänyt pyyteettömästi kotimme arkea, kommentoinut saunan lauteilla loputtomia fenomenologisia pohdintojani ja kuunnellut äänentuottoon liittyviä kokeilujani. Kotimme metsän siimeksessä on tarjonnut turvallisen paikan, johon ulkomaailman kiireinen rytmi ei ole päässyt sotkemaan ajatus-ten tahtia. Luonto ympärillä on antanut puitteet pitkille kävelyretkille järven jäällä ja metsissä. Näillä yksinäisillä retkillä monet ajatukset ovat loksahaneet kohdalleen.

Täällä on hyvä elää ja ajatella.

Pauniemessä, huhtikuussa 2012,

A. T.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	17
1.1 Keskeiset käsitteet	21
1.2 Tutkimustehtävä	26
1.3 Teoreettiset lähtökohdat	30
1.3.1 Fenomenologis-etnomusikologinen lähtökohta	30
1.3.2 Fenomenologisen lähestymistavan erityispiirteitä	36
1.4 Menetelmät ja aineisto	40
1.4.1 Kuuntelemisen menetelmät	40
1.4.2 Björk	42
1.4.3 <i>Vespertine</i> -levy	49
1.5 Työn sisältö	55
2. LÄHESTYMISTAPOJA LAULAJAN ÄÄNEEN	59
2.1 Tutkija kuuntelijana	59
2.1.1 Kuunteleminen läsnäolevan aistimisena	59
2.1.2 Musiikin paikantuminen kehoon ja kokemukseen	64
2.2 Laulajan äänen kuunteleminen	70
2.2.1 Lauluääni kuunneltuna äänitteeltä	70
2.2.2 Laulajan äänenlaadut ja artikulaatio	78
2.2.3 Fysiologisen kehon kuunteleminen	92
2.3 Laulajan äänen merkityksellistäminen	99
2.3.1 Laulajan esityksen semioottinen ja symbolinen taso	102
2.3.2 Lauluääni ja tunteet	106
2.3.3 Sanallinen minä, äänellinen minä ja laulun minä	113
3. LAULAJAN ILMAISUN YMMÄRTÄMINEN	119
3.1 Lähtökohtana antautuminen	122
3.1.1 Arkipäiväinen asenne ja intuitiivinen asenne	122
3.1.2 Fenomenologinen reduktio	125

3.2	Laulajan ilmaisu kuuntelijan kehossa	129
3.2.1	Kehotietoisuus	131
3.2.2	Kehon kuuntelu	137
3.2.3	Empatia	142
3.2.4	Liikuttuminen	147
3.3	Liike ilmaisu määrittävänä tekijänä	151
3.3.1	Vitaaliaffektit laulajan ilmaisussa	152
3.3.2	Laulajan ilmaisu liikelaadut	159
3.3.3	Jännitteisyys, lineaarisuus, laajuus, suuntaavuus	164
3.4	Virtaus kuuntelemisen kokemuksen kantavana laatuna	168
3.4.1	Läsnäolon hetket ja fraasit musiikissa	169
3.4.2	Tietoisuuden herääminen ja kokemuksen katkokset	175
3.4.3	Ilmaisun ja äänen virtaus	181
3.5	Kehon kokemuksen kielellinen kuvailu	187
4.	EMPAATTINEN JA ANALYYTTINEN KUUNTELEMINEN	199
4.1	Eläytyvä kuunteleminen	200
4.2	Empaattinen kuunteleminen	204
4.2.1	Empaattisen kuuntelemisen graafinen kuvaus ja kielellistäminen	210
4.2.2	Huomioita graafisen kuvauksen tekemisestä	216
4.3	Analyyttinen kuunteleminen, transkription tekeminen ja kielellistäminen	223
4.4	Empaattisen ja analyttisen tarkastelun yhdistäminen	234
4.5	Empaattisen ja analyttisen lähestymistavan eroja	239
4.6	Dynaaminen lähestymistapa	244
5.	AHTAUDESTA AVAUTUMISEEN JA LIUKENEMISEEN	249
	Analyyttiesimerkki Björkin Undo-kappaleen lauluesityksen ilmaisullisista liikelaaduista ja niihin liittyvistä lauluäänien piirteistä	
5.1	Analyyttiesimerkki	250
5.1.1	Björkin ääni <i>Vespertine</i> -levyllä	250
5.1.2	Undo-kappale	259
5.2	Kuuntelukokemuksen hahmottuminen	266
5.2.1	Avautumisen kokemus eläytyvässä kuuntelemisessä	266
5.2.2	Esityksen avainfraasien löytäminen	271
5.2.3	Kuuntelukokemuksissa muodostuvat tilat	275

5.3	Empaattinen ja analyttinen kuunteleminen – liikelaatujen ja äänenlaatujen tunnistaminen	280
5.3.1	Ahdas lähtökohtatila	280
5.3.1.1	Työläys, ahtaus ja ulospäin puskeminen	282
5.3.1.2	Jännittyneet kudokset, madallettu suuontelo ja vuotoinen ääni	288
5.3.1.3	Liikelaadut ja ääni – merkitysten muodostuminen	295
5.3.2	Yrittäminen ja irtipäästäminen	299
5.3.3	Muutoksen vastustaminen – pysähdykset äänen ja ilmaisen virtauksessa	308
5.3.4	Täyttyminen ja avautuminen	315
5.3.4.1	Täyteläisyyttä ja pehmeyttä terävien muotojen keskellä	315
5.3.4.2	Huokoisuudesta täyttymiseen ja avautumiseen	319
5.3.4.3	Imaginaarinen tila aukeaa	330
5.3.5	Äänellisen minän epävakaisuus	334
5.3.5.1	Minä monistuu, hajoaa...	334
5.3.5.2	... ja liukenee	339
5.4	Analyysin yhteenveto	348
5.5	Analyysimenetelmän arviointi	357
5.6	Elävä keho ja muuntuvat merkitykset	360
6.	JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA	367
	LÄHTEET	379
	LIITTEET	409
	LIITE 1: Työprosessin aikana tehdyt analyysit	410
	LIITE 2: Äänenlaatuja kuvaavia transkriptiosymboleja	411
	LIITE 3: Artikulaatiota kuvaavia transkriptiosymboleja	414
	LIITE 4: Imaginaarinen tila ja ilmaisen päälaadut Undo-kappaleessa – kokoava taulukko	417
	TIIVISTELMÄ	423
	ABSTRACT	429

I. JOHDANTO

Kun kuuntelin Björkin *Vespertine*-levyn ensimmäistä kertaa, ajattelin että en ollut ikinä kuullut mitään sellaista – tai pikemminkin: en ollut ikinä tuntenut mitään sellaista. Levyn musiikki synnytti minuun uudenlaisen kokemusmaailman. Se oli kokonainen ja ehyt. Se välkkyi ja helkkyi, kumartui ja ojentautui, kieppui, värisi, piti kiinni ja päästi irti kuin elävä organismi. Björkin ääni oli tuon maailman keskus: se muodosti maailmaan hahmoja, jotka uinuiivat, puristuivat, leijuivat, painautuivat vasten korvia ja karkasivat kaukaisuuteen. Miten tämä tapahtui? Miten saatoin ymmärtää, mitä laulun hahmo teki kulloinkin, kun en voinut nähdä tätä hahmoa; kun en voinut nähdä edes laulajaa, joka loi äänellään tämän hahmon? Tarkemmin kokemukseen paneutuessani saatoin huomata, että ymmärsin hahmon liikkeet kehoni avulla. Kireys, hellittäminen, kiirehtiminen, pysähtyminen: kaikki tuntuivat ja tulivat ymmärrettäviksi kuuntelevassa kehossani. Olin aiemminkin kuunnellut laulajia eläytyen, mutta Björkin lauluesitysten kuunteleminen havahdutti minut tietoisiksi siitä, miten vahvasti toisen ihmisen ääni voi vaikuttaa omaan kehooni.

Lähes kaikki meistä kuuntelevat musiikkia toisinaan eläytyen niin, että musiikki pääsee koskettamaan ja liikuttamaan meitä. Herkkyys, kauneus, ravisuttavuus, julmuus – kaikki se, mikä musiikissa tuntuu olevan elävää – on kuitenkin vaarassa latistua ja kuihtua pois, kun musiikkia aletaan eritellä ja

analysoida. Tämä ei johdu siitä, että musiikki itsessään tai sen tarjoamat mahdollisuudet muuttuisivat vaan siitä, että kuuntelijan ote musiikkiin muuttuu. Musiikkia tieteen keinoin lähestyvä tutkija voi kuitenkin pyrkiä säilyttämään herkkyyden myös musiikin elävyydelle – sen kehollisille ja liikkeellisille aspekteille.

Tutkin tässä työssä sitä, miten laulajan ilmaisu tulee merkitykselliseksi kuuntelijalle kuuntelukokemuksessa. Tämän vuoksi minun on tultava *tietoiseksi* siitä kohdasta, jossa laulajan ilmaisu tulee osaksi kuuntelijan todellisuuttani – nimittäin omasta aistivasta kehostani. Tässä vaiheessa myös tutkimusasetelma muuttuu olennaisesti. En tutki itseni ulkopuolella olevaa musiikkiobjektia, vaan minuun itseeni tulevaa ja minut haltuunottavaa musiikkia. Tämä asenne vaatii antautumista ja kokemista ilman hallintaa. Teos tai esitys ei ole enää minusta erillinen objekti, vaan se on osa kehoani ja sen musiikissa myötäeläviä liikkeitä.

Mitä sitten on musiikillinen ilmaisu tästä lähestymistavasta käsin tarkasteltuna? Minkälaisista ontologisista lähtökohdista käsin sitä voidaan lähestyä? Musiikintutkija Juha Torvisen (2007b, 56) mukaan ontologisten ratkaisujen näkyväksi tekeminen on tärkeää nykyisessä tutkimuskentän tilanteessa, jossa itse tutkimuskohde (musiikki) voidaan määritellä niin monin eri tavoin.³ Lähestyn laulajan musiikillista ilmaisua seuraavista kokemukseeni pohjautuvista lähtökohdista käsin:

1. Kuuntelija voi aistia laulajan ilmaisun omalla kehollaan.
2. Laulajan ilmaisu voi liikuttaa kuuntelijaa. Se voi jopa ottaa kuuntelijan kokonaisvaltaisesti haltuunsa.

Torvinen (2005) toteaa, että musiikissa on olemassa yksi taso, joka on meillemme kaikille yhteinen koulutuksestamme ja taustastamme riippumatta. Se on

3 Ontologinen erittely on tyypillistä fenomenologiselle lähestymistavalle, jossa ilmiötä ei lähdetä tutkimaan olettaen, että kaikille on selvää, mitä tutkitaan. Sen sijaan siinä pyritään tekemään näkyväksi tutkimuksen perusta eli se, mitä tarkemmin ottaen tutkitaan, kun tutkitaan esimerkiksi musiikkia.

kehollisen kokemuksen taso. Musiikki tulee meille kaikille todelliseksi kokemuksena. (Mts.) Vaikka kehollisessa kokemisessa voi olla paljonkin eroja ihmisten välillä, niin musiikillisen ilmaisun aistimiseen liittyy kuitenkin kehossa muodostuva ymmärrys – olipa sen muotoutumisen kehollinen taso kuuntelijalle itselleen sitten tietoista tai ei.

Lähestyn musiikkia ihmisen haltuunottavana ja ihmistä liikuttavana tekijänä. Musiikki on toki myös ihmisen tietoisesti kontrolloimaa ja rakentamaa materiaalia, mutta nyt tarkastelen musiikillista ilmaisua eri tulokulmasta – vaikuttavana ja liikuttavan tekijänä. Kaikki maailman lauluesitykset eivät kuitenkaan ole liikuttavia, eikä kaikissa lauluesityksissä edes pyritä liikuttavuuteen. Lisäksi eri ihmiset liikkuvat erilaisista esityksistä. Lähestyn kuitenkin lauluesitystä kuuntelijan kannalta jonakin, joka on ilmaisultaan ainakin potentiaalisesti liikuttavaa ja haltuunottavaa.

Thomas Cliftonin (1983) musiikin fenomenologisessa lähestymistavassa on olennaista, että tutkija antaa musiikkiteoksen puhua itselleen (mts. 6). Clifton on todennut: ”Musiikki on sitä, mitä minä olen musiikin kokiessani” (mts. 297, suom. Torvinen 2007b, 50). Myös liikkumisen fenomenologiaa harjoittava filosofi Timo Klemola kuvaa mielestäni hyvin tätä musiikin haltuunottavuutta:

Mutta on olemassa toinen, [objektivoivalle lähestymistavalle] vastakkainen tapa, joka korostaa kehontietoisuutta ja lähestyy maailmaa enemmän ”kehollisten” aistien kautta. Jo kuulemisen tyyli voi olla toinen. Jos kuuntelemme musiikkia, joka on lähellä sydäntämme, voimme kokea musiikin värähtävän koko kehoamme, koko olemustamme. Tässä kokemuksessa emme voi enää sanoa, että musiikki on jotakin, joka on jossakin tuolla, ulkopuolellamme, vaan se on jotakin, joka on sillä hetkellä osa minua. Paremminkin: ei mikään erillinen osa minua, vaan minä olen samaa kuin tämä musiikki. Olen yhtä tämän musiikin kanssa. (Klemola 2005, 166.)

Vaikka tutkimukseni perustana on kehollinen kokemukseni, en silti tutki kokemusta musiikista vaan musiikkia itseään: sitä, miten musiikillinen ilmaisu toimii kehollisella tasolla. Musiikillinen ilmaisu asettuu tässä työssä musiikin kentän keskiöön. Lähestyn musiikkia siis ensisijaisesti ilmaisullisena toimintana. Kun ihminen tekee musiikkia, hän ilmaisee jotakin. Kun ihminen kokee musiikkia, hän voi pyrkiä ymmärtämään tätä toisen ihmisen ilmaisua. Musiikki sekä musiikillinen ilmaisu paikantuvat tässä työssä ihmiseen.

Tämän työn taustalla vaikuttaa se, että olen itse laulaja ja toimin myös laulun opettajana. Edellä esitellyt ilmaisuun liittyvät seikat ovat käytännön laulamissa mielestäni niitä kaikkein haastavimpia ja antoisimpia. Laulun opettajana minua kiinnostaa se, miten voin välittää laulamiseen liittyvää kehollista ymmärrystä ja herkkyyttä muille. Miten sanallistaa, visualisoida ja havainnollistaa tätä ilmaisun tasoa, joka ilmenee kehon kokemuksessa, mutta jolle ei tunnu helposti löytyvän sanoja?

Miten laulaminen *vaikuttaa* kuuntelijaan? Mikä on laulamissa se jokin, joka saa minut kuuntelijana liikuttumaan? Nämä kysymykset kiinnostavat minua tietysti myös laulajana. Mikä todella on se jokin, joka saa ihmiset liikuttumaan laulamista? Laulajana haluan liikuttaa, vaikuttaa ja avata kuuntelijalle jotain uutta. Kuuntelijana haluan ehdottomasti liikuttua, vaikuttua ja avautua jollekin uudelle. Mutta miten kuuntelijana tarkemmin ottaen reagoin laulajan ääneen? Miten ymmärrän laulajan äänellään välittämän ilmaisun? Miten laulajan äänen ja kuuntelijan kohtaamisessa voi syntyä kokemuksia ja merkityksiä?⁴

Laulaminen pitää sisällään hyvin laajan kirjon erilaisia tyylilajeja ja kehollisia käytäntöjä. Oma näkökulmani laulamiseen tulee populaarimusiikin kentältä – se on se laulamisen traditio, johon olen ensisijaisesti kasvanut. Käsittelen kuitenkin teemoja, jotka liittyvät ainakin jollain tavalla kaikkeen laulamiseen ja laulamisen kuuntelemiseen. Tutkimuksen ajatukset ja analyysikäytännöt ovat siis sovellettavissa laulamisen kenttään laajemminkin.

4 Huomio on tässä työssä kuuntelijan kokemuksessa, laulajan kokemuksen käsittely jää sen sijaan vähemmälle huomiolle. Lähestyn laulajan esitystä kuuntelemalla, joten myös visuaalisen puolen rajaan tarkastelusta pois.

Tämän tutkimuksen muotoutumiseen tietynlaiseksi on vaikuttanut Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallinen tutkijakoulu (ja sen edeltäjä Kansanmusiikin ja populaarimusiikin tutkijakoulu), jossa painopisteenä on ollut tutkiva taiteilija ja taidetta tekevä tutkija.⁵ Tutkijakoulussa olen saanut kannustusta tehdä työtäni taiteellis-tieteellisesti. Tämä tarkoittaa sitä, että olen tehnyt tutkimusta tutkijana, kuuntelijana, opettajana ja laulajana käyttäen hyödyksi kompetenssiani kaikilta näiltä osa-alueilta.

I.1 KESKEISET KÄSITTEET

Erottelen toisistaan kolme laulajan esityksen tarkasteluun liittyvää tasoa. Nämä ovat ääni, ilmaisu ja tulkinta. *Äänellä* viitataan laulajan ääneen kuultuna, auditiivisena seikkana. Äänen tasolla lähestyn kysymystä: mitä kuulen? Tällä tasolla määrittelen, millainen laulajan ääni on. Onko se esimerkiksi selkeästi soiva tai käheä. Lähestyn ääntä *analyyttisen kuuntelemisen* avulla. *Ilmaisulla* tarkoitan puolestaan laulajan ilmaisemia liikkeellisiä kehollisen olemisen tapoja ja laatuja, jotka välittyvät laulajan äänestä. Laulaja voi tuottaa kehollaan ääntä esimerkiksi puristeisesti. Tämä välittyy ääneen laatuna, jonka ymmärrämme merkitsevän sitä, että kehossa on puristeisuutta. Ilmaisun tasolla lähestyn kysymystä: mitä tunnen tai miltä laulajan ilmaisu tuntuu? Vastauksena voi olla esimerkiksi: ”Tässä kohtaa tapahtuu puristumista, jonka jälkeen vapautumista.” Lähestyn ilmaisua *empaattisen kuuntelemisen* avulla, jossa olennaista on koko keholla aistiminen.

Ääni ja ilmaisu muodostavat osaltaan laulajan tulkinnan kokonaisuuden. *Tulkinta* muodostuu monimuotoisesta suhteiden verkostosta. Se pitää sisällään laulajan äänen ja ilmaisun suhteen laulun sanoihin, melodiaan, laajempiin kulttuurisiin seikkoihin, erilaisiin kuuntelemisen tapoihin ja niin edelleen.

5 Heikki Laitinen (2003b, 9–10 ja 335–338) on kirjoittanut tutkivasta muusikosta ja musiivasta tutkijasta. Taiteen ja tieteen rajankäynti on viime vuosina noussut Suomessa esille laajemminkin, ks. esim. Arho, Järviö & Vuori 2002; Pitkänen 2007; Varto, Saarnivaara & Tervahattu 2003.

Jokainen kuuntelija merkityksellistää laulajan esityksen omalla tavallaan, tulkitsee sen tietynlaiseksi omasta kuuntelukokemuksestaan käsin. Se, mikä ymmärretään laulajan tulkinnaksi, on siis ainakin osittain myös kuuntelijan tekemää tulkintaa.

Usein kuuntelija tekee oman tulkintansa laulajan esityksestä hyvin nopeasti, ehkä jo ensimmäisen kuuntelukerran aikana. Tällöin itse tulkinnan muodostumisen prosessi voi tapahtua lähes huomaamatta. Laulajan tulkintaan saatetaan viitata nimeämällä se esimerkiksi ”surulliseksi” tai ”koskettavaksi”. Kuuntelukokemuksen hienovaraisemmista vivahteista sen sijaan ei juurikaan puhuta. Tässä työssä on kyse hyvin hitaasta liikkumisesta kohti kuuntelijan tekemää tulkintaa. Tämä tapahtuu kuuntelijan kokemuksen vivahteiden ja ymmärtämisen prosessin eri puolien kartoittamisen myötä.

Tarkastelen laulajan esitystä ensisijaisesti ilmaisun ja äänen tasoilla. Mistä ilmaisua sitten voidaan lähteä etsimään, mihin se sijoittuu? Entä mikä on ilmaisun ja äänen suhde? Ilmaisua paikantuu (1) laulajan kehoon, (2) laulajan ääneen sekä (3) kuuntelijan kehon kokemukseen. Ääni on yksi ilmaisun ilmenemispaikoista. Huomioitavaa on, että ilmaisun ”sisältö” ei ole välttämättä sama näissä eri paikoissa. Laulajan kehollinen kokemus omasta ilmaisustaan, se mitä ilmaisullista äänessä on potentiaalisesti aistittavissa ja kuuntelijan kokemus eivät välttämättä vastaa yksi yhteen toisiaan. Samoin eri kuuntelijat voivat kokea laulajan ilmaisun eri tavoin. Lähestyn ilmaisua nyt ensisijaisesti kuuntelijan kehon kokemukseen paikantuvana seikkana.

Ilmaisu määritetty tässä työssä siis kehollisuudesta kumpuavaksi ilmiöksi. Tämä on kuitenkin vain yksi mahdollinen lähestymistapa ilmaisun tarkastelemiseen. Onhan olemassa ilmaisun muotoja, joissa yhteys kehollisuuteen on etäisempi. Esimerkiksi kirjallinen ilmaisu – vaikkakin sisältää sanojen äänneissä kehon liikkeen mahdollisuuden – on äännettömästi luettuna etäämpänä konkreettisista kehollisista aspekteista kuin esimerkiksi laulettu tai lausuttu runo.

Käytän kahta lähestymistapaa kehoon. Kutsun näitä lähestymistapoja kokemukselliseksi kehoksi ja fysiologiseksi kehoksi.⁶ *Fysiologisen kehon* käsite tulee työhöni ihmisäänen tutkimuksen (vokologia, fonetiikka) myötä. Käytän sitä laulajan äänen tarkasteluun. Tämän myötä laulajan keho esittäytyy fysiologisena kehona. Laulajan fysiologinen keho tulee esille esimerkiksi sen kaltaisissa huomioissa kuin: ”laulajan äänihuulet alkavat värähdellä epätasaisesti aiheuttaen ääneen rosoisuutta” tai ”laulajan suontelo madaltuu ja tämän myötä laulajan laulama äänne muuttuu suppeammaksi”.

Kokemuksellisen kehon käsite tulee tähän työhön fenomenologisen lähestymistavan myötä. Kokemuksellisesta tulokulmasta käsin lähestyn kuuntelijan kehoa. En siis ole kiinnostunut kuuntelijan kehosta fysiologisessa mielessä, esimerkiksi yksittäisten lihasten toiminnan kannalta. Sen sijaan olen kiinnostunut siitä, miten kuuntelija aistii laulajan ilmaisun omassa kehossaan. Kokemuksellinen keho ilmenee esimerkiksi seuraavan kaltaisissa lausumissa: ”tässä kohtaa laulajan esitystä on aistittavissa puristeisuutta” tai ”laulaja luo tässä kohtaa ilmaisua, joka tuntuu kuuntelijan kehossa ’vavahtelevalta’”.

Kokemuksellisen ja fysiologisen kehon käsitteet ovat rinnastettavissa fenomenologiassa esiintyviin *eletyn kehon* ja *objektikehon* käsitteisiin.⁷ Objektikeho edustaa perinteisen länsimaisen (lääke)tieteen piirissä syntynt-

6 Olen aiemmin kirjoittanut *kokemuksellisesta ruumiista* ja *fysiologisesta ruumiista* (Tarvainen 2006b). Koska sidon työni tässä vaiheessa vahvemmin fenomenologiseen lähestymistapaan, käytän tässä työssä (kuten tätä edeltävässä artikkelissakin, Tarvainen 2008a) termejä *kokemuksellinen keho* ja *fysiologinen keho*. *Kebo*-käsite on käytetympi fenomenologisen perinteen piirissä, kun taas *ruumis*-käsite on yleisempi esimerkiksi feministisen tutkimuksen ja psykoanalyttisen teorian piirissä. Kehon ja ruumin käsitteiden erottelusta ks. Parviainen 2006, 69–76; ks. myös Syrjä 2007, 47. Käyttäessäni pelkkää *kebo*-käsitettä tarkoitan sillä fysiologis-kokemuksellista kokonaisuutta, kehoa kaikkine eri puolineen. Ruumis tarkoittaa tässä työssä samaa kuin keho. Käytän ruumis-käsitettä kuitenkin lähinnä vain, jos kirjallisuudessa, johon viittaan on käytetty kyseistä käsitettä. Olen sivunnut aiemmassa artikkelissani (Tarvainen 2006b) myös *kulttuurisesti määräytyvään ruumiiseen* liittyviä teemoja, jotka pohjautuvat ajatukseen siitä, että keho ja sen tapa toimia määräytyvät myös kulttuurista käsin. Tämä näkökulma on ominainen antropologisille ja sosiologisille tieteille. En kuitenkaan käsittele kulttuurista kehoa eksplisiittisesti tässä työssä.

7 Kokemuksessa välittyvän kehon ja objektivoidun ruumiin erosta Merleau-Pontyn fenomenologisessa ajattelussa, katso esim. Parviainen (2006, 52) tai objektikehosta ja eletystä kehosta, katso Klemola (1990, 52 ja 2005, 77–78). Jako objektikehoon (*der Körper*) ja koettuun kehoon (*der Leib*) juontaa juurensa Husserlin ajatteluun saakka (Klemola 2005, 77; ks. myös Parviainen 2006, 27). Aiheesta lisää ks. myös Klemola 1998, 43–45 ja Leder 1998.

tä käsitystä ihmiskehosta. Sillä viitataan kehoon ulkoapäin tarkasteltuna esi-
neenä tai rakenteina (lihastona, luustona jne.) (Klemola 2005, 77). Se on myös
näkökulma, jota fenomenologian puolella on erityisesti kritisoitu. Eletyllä ke-
holla tarkoitetaan puolestaan kehoa koettuna, oman elämämme perustana
(mts. 77). Olen päätenyt käyttämään käsitteitä fysiologinen ja kokemuksel-
linen keho siksi, että ne kuvaavat hyvin lähestymistapoja kehoon tässä työssä.
Fysiologisen kehon kuvauksissa esille tulevat laulajan äänentuoton fysiologiset
yksityiskohdat ja kokemuksellisen kehon kautta saadaan kokemukseen poh-
jaavaa ymmärrystä laulajan ilmaisusta.

Kehon kokemus tulee esille erityisesti silloin, kun liikumme *egotietoi-
suuden* alueelta kohti *kehotietoisuutta*. Klemola (2005) määrittelee nämä
kaksi tietoisuuden ulottuvuutta kirjassaan *Taidon filosofia – filosofin taito*.⁸
Kehotietoisuus tarkoittaa ”tietoisuutta koetusta kehostani”. Egokeskeiseen
kokemiseen liittyy puolestaan sellaisia toimintoja kuin ajatteleva, muis-
televa, suunnitteleminen ja kuvitteleva. Egotietoisuus ja kehotietoi-
suus muodostavat jatkumon. Klemolan mukaan kehotietoisuuden perustana
on proprioseptisten aistien tuottama informaatio kehon asennosta, liikkeistä,
lihasjännityksistä ja niin edelleen. Suurin osa proprioseptisestä informaatiosta
toimii tietoisuutemme ulottumattomissa tiedostamattomalla fysiologisella ta-
solla. Samanaikaisesti se kuitenkin luo kehotietoisuutta. (Mts. 85–86).⁹ Tässä
työssä kehotietoisuus tarkoittaa ensisijaisesti kehon sisätilan tietoista aistimis-
ta. Kehon sisätilassa (proprioseptiikassa) muun muassa tunteet ovat aistittavis-
sa kehollisina, konkreettisina tuntemuksina.

Laulajan ilmaisu voi liikuttaa kuuntelijaa. Arkisestakin kielenkäytös-
tä tuttu sana *liikuttuminen* on tässä kohtaa hyvin kuvaava. Tarkemmin ko-
kemusta läpi eletessä voidaan huomata, että liikuttuminen tuntuu kehossa
liikahduksina, paineenvaihteluina, sykkeenä ja niin edelleen. Kehossa on siis

8 Jako egotietoisuuteen ja kehotietoisuuteen tulee Klemolan (2005, 79) ajatteluun Scheleriltä
(1980). [Scheler, Max (1980). *Der Formalismus in der Ethik und die Materiale Wertethik*. 6. p.
Bern: Francke.] Klemolan alkuperäinen käsite on *kehontietoisuus*. Olen valinnut tähän kui-
tenkin hänen viime aikoina käyttämänsä muodon *kehotietoisuus* (ks. esim. Klemola 2008).

9 Klemola (2005, 85) käyttää kehotietoisuuden synonyyminä myös proprioseptistä tietoi-
suutta. Käsitellen *proprioseptinen*-käsitettä tarkemmin luvussa 3.2.1.

tuntemus jonkinlaisesta liikkeestä tai muutoksesta. Tällaisenaan tämä taso aukeaa kokemuksessa tietoisuuteen yleensä vain, jos kokemus on hyvin vahva. Kehotietoisuuden taso voi aueta spontaanisti esimerkiksi silloin, kun musiikin kuuntelemisessa syntyvä ”tunnealto” on niin voimakas, että se tuntuu suorastaan pakahduttavalta. Tällöin voi tuntua siltä, että tunne ei enää edes mahdu kehoon, vaan keho ”tulvii yli” ja kyyneleet nousevat silmiin. Keskittymällä kehotietoisuuteen siitä voi kuitenkin tulla tietoisemmaksi myös muulloin kuin vahvojen tunnekokemusten aikana. Klemolan (2005, 85) mukaan: ”Kehontietoisuuteeni voi syventyä ja voin tulla tietoiseksi yhä hienovaraisemmista kehon sisäisistä aistimuksista.”

Termit ”surullinen” tai ”iloinen” voivat kuvata lauluesitystä toisinaan hyvin, mutta usein tällaiset tunnetta yleisellä tasolla kuvaavat ja egotietoisuuden alueella sijaitsevat käsitteet ovat liian kömpelöitä tavoittaakseen laulajan ilmaisun hienovireisyyden. Kehityopsykologi Daniel N. Stern (2000, 55) käyttää tällaisista arkiymmärryksessään esiintyvistä tunteista termiä *kategoriset affektit*. Kategoriset affektit, kuten suru tai ilo, ovat hetkittäisiä, ja niiden perusta on Sternin mukaan vitaaliaffekteissa. *Vitaaliaffektit* ovat koko ajan läsnä olemisessamme. Ne ikään kuin värittävät olemisemme laatua koko ajan. Stern kuvaa vitaaliaffekteja dynaamisilla, kineettisillä termeillä kuten ”syöksyvä”, ”häipyvä”, ”ohimenevä”, ”räjähtävä” tai ”purkautuva”. (Mts. 54–55; ks. myös Sheets-Johnstone 1999b, 84, 122, 157.)

Vitaaliaffektit ovat kokemustyyppisiä, jotka toimivat sekä kategoristen affektien aikana että niiden poissa ollessa. Esimerkiksi viha tai ilo voi ”tulvia”, mutta yhtä lailla valo tai musiikin aiheuttama nimeämätön tunnealto voi ”tulvia”. Vitaaliaffektit myös ilmentävät lukuisia tapoja, joilla ihminen voi tehdä saman asian, esimerkiksi nousta tuolista tai hymyillä. (Stern 2000, 54–56.) Tuolista voi nousta pystyyn hyökäten tai verkkaisesti ojentautuen. Laulaja voi laulaa saman fraasin käyttäen äkkinäisiä tai pehmeitä liikkeitä. Vitaaliaffektiset määreet sijoittuvat lähemmäs kehotietoisuutta kuin kategoriset affektit. Tässä työssä liikunkin kategorisia tunnemääreitä kehollisemmalle ja tarkemmalle aistimisen tasolle – vitaaliaffektien aistimiseen.

1.2 TUTKIMUSTEHTÄVÄ

Tämän työn pääasiallisena tutkimustehtävänä on laulajan ilmaisun tason avaaminen: sen käsitteellistäminen, teoretisoiminen ja soivasta materiaalista osoittaminen. Lisäksi tehtävänä on menetelmän kehittäminen ilmaisun tason lähestymiseksi. Ensisijainen tutkimuskysymys kuuluu: *mitä on laulajan ilmaisu ja miten sitä voidaan lähestyä?* Lisäksi lähestyn kysymyksiä siitä, *miten kuuntelija ymmärtää laulajan ilmaisu omalla kehollaan ja millaisena laulajan ilmaisu ilmenee kuuntelijan kehon kokemuksessa.* Laajemmin sanottuna kyse on myös siitä, miten laulajan ilmaisu koskettaa tai liikuttaa kuuntelijaa. Tutkimustehtävänä on siis myös kuuntelijan kehon kokemuksen avaaminen – kehon kokemusten käsitteellistäminen, teoretisoiminen ja esille tuominen. Tutkija-kuuntelijana tehtäväni on tulla yhä tietoisemmaksi tästä kehollisesta kokemisen tasosta kuuntelemisessa.

Tarkastelen myös laulajan ilmaisun ja lauluäänen suhdetta: *miten se, mitä kuulen auditiivisesti (laulajan ääni) ja se mitä tunnen kehollani (ilmaisu) liittyvät toisiinsa?* Tässä kohtaa tehtävänä on muun muassa ilmaisua kantavien seikkojen osoittaminen soivasta materiaalista eli laulajan äänestä. Näin tutkimus ei koteloidu vain tutkijan kokevan kehon sisään, vaan kuuntelevalla keholla tehdyt huomiot tulevat liitetyiksi lauluäänen tarkasteluun ja tieteen kentällä jo vakiintuneisiin käsitteisiin. Laulajan äänen ja ilmaisun välisen suhteen lisäksi sivuan myös laulajan äänen ja ilmaisun suhdetta laulun sanoihin. Tämä sen vuoksi, että käsitän laulajan esityksen eräänlaisena tarinan kerrontana, jossa laulajan äänen ja ilmaisun muuttujat toimivat retorisisina keinoina. Lisäksi sivuan laulajan äänen suhdetta kappaleen muihin musiikillisiin elementteihin ja tilaan.

Tutkimuskohteena on siis laulajan ilmaisu. En ole kuitenkaan kiinnostunut siitä, mitä laulaja haluaa laulamisellaan ilmaista tai miten hän itse ilmaisunsa kokee. Sen sijaan fokus on siinä, miten ilmaisu tulee ymmärretyksi kuuntelemisen prosessissa. Minua kiinnostaa se laulajan ilmaisun ja kuuntelijan kokemuksen pohjana oleva kehollinen taso, jolla ymmärrämme toisiamme samankaltaisina mutta silti myös yksilöllisinä olentoina.

Vaikka kuunteleminen ja keho korostuvat tässä työssä, on kuitenkin syytä painottaa, että ne eivät ole työn tutkimuskohteita. Sen sijaan kuuntelemisen kokemus ja keho voidaan ymmärtää tutkimusmaastona. Kuuntelemisen eri tavat ovat puolestaan tutkimusmenetelmiä (ks. luku 1.4.1). Olen rajannut kuuntelemisen tarkoin tietynlaisiksi menetelmiksi, joiden avulla saan tuotua laulajan ilmaisun kokemuksellisesti ja käsitteellisesti esille.

Työn yleisemmän tason tehtävänä on hienovireisen kehollisen aistimisen valottaminen ja sen tuominen osaksi laulututkimusta. Laulajat ja soittajat ovat usein tällä tapaa ilmaisullisesti ja kehollisesti herkkiä, miksei siis myös tutkija voisi olla. Näin voidaan mahdollisesti lähestyä myös laulajan kannalta oleellista tietoa ja ymmärrystä.

Kehollisuuteen liittyvät kysymykset ovat nousseet yhdeksi keskeiseksi teemaksi ihmistieteissä viime vuosina erityisesti kulttuuritutkimuksen sekä feministisen tutkimuksen piirissä (ks. esim. Kinnunen 2001, 269; Lehtonen 2005; Rautiainen 2003, 8–9). Tanssintutkija Maxine Sheets-Johnstone (1999b, xviii) vertaa *kehollista käännettä* (engl. *corporeal turn*) tieteessä lingvistiseen käänteeseen, jolloin myös tapahtui niin, että huomio vietiin aiemmin itsestäänselvytenä pidettyyn seikkaan. Myös musiikin ja kehon suhde on alkanut kiinnostaa tutkijoita yhä enenevässä määrin (Clarke 2005, 62). Esimerkiksi musiikkipsykologian piirissä on alettu käsitteellistämään musiikillisiä kokemuksia mentaalisten selitysmallien lisäksi yhä enemmän myös kehollisina ilmiöinä (ks. esim. Doğantan-Dack 2006). Populaarimusiikin tutkimuksessa ja etnomusikologiassa kehollisuuden tarkastelu on ollut läsnä jo pidempään (ks. esim. Blacking 1973; Frith 1996; Whiteley 1997; ks. myös Aho 2007), ja viime vuosina kehollisuuden tarkastelu on tullut pintaan myös taide-musiikin tutkimuksessa (Riikonen 2008, 77).

Laulamista on aiemmin tutkittu kehollisena ilmaisuna muun muassa barthesilaisen tutkimuksen piirissä ja feministisen musiikintutkimuksen pe-

rinteessä.¹⁰ Fysiologisen kehon liikkeiden ja lauluäänen yhteyksiä on puolestaan kartoitettu vokologisessa äänentutkimuksessa.¹¹ Lauluäänen ja -ilmaisun tutkiminen *kehollisesti* on kuitenkin vielä vähäistä. Se, miten tutkija-kuuntelija kokee analysoimansa lauluäänen ja miten hänen lauluäänestä ymmärtämässä merkitykset ovat sidoksissa hänen omaan kehoonsa ja kokemukseensa, on yleensä sivuutettu. Tässä työssä luon joitakin konkreettisia suuntaviivoja sille, millaista laulamisen tai musiikin kehollinen tutkiminen voi olla. Tavoitteena on kehittää käsitteitä sekä menetelmiä keho-, liike- ja tunnesensitiivistä laulututkimusta varten. Sanomattakin lienee selvää, että yhden väitöskirjan tiimoilla asiassa ei päästä vielä kovin pitkälle. Tarkoitus on kuitenkin nostaa esille tiettyjä teoreettisia ja menetelmällisiä lähtökohtia tähän liittyen.

Varsinainen *kehollisesti* toteutettu tutkiminen ottaa huomioon sen, että tutkija on itsekkin kehollinen, kokeva ja elävä olento. Tutkijalla on musiikista aina jonkinlainen kokemus, jonka pohjalle hän rakentaa väitteensä ja tulkintansa. Taru Leppänen ja Pirkko Moisala (2003, 82–83) ovat todenneet: ”Hän [tutkija] ei voi mitenkään tarkastella tutkimuskohdettaan etäältä ja objektiivisesti, sillä hän itse kaikkine kokemuksineen, musiikkikäsitteineen ja ideologioineen on väistämättä mukana siinä prosessissa, jossa tieteellistä tietoa tuotetaan.” Tässä mielessä kaikki tutkiminen on myös kokemuksellista ja kehollista. Ajattelen kuitenkin, että eksplisiittisesti kehollinen tutkiminen avaa ja valottaa erityisellä tavalla tätä puolta tutkimusprosessista – ei siis jätä sitä pimentoon.

Ihmisäänestä ja kuuntelemisesta on tehty aiemmin myös kokeellista tutkimusta. Tässä työssä en kuitenkaan lähde tekemään koeasetelmia, joissa testaisin hypoteesejani testiryhmällä. Jos tutkisin suuren ihmisjoukon

10 Barthesilainen lähestymistapa lauluäänen tarkastelussa ks. Barthes 1989; ks. myös Aho 2004 ja 2007; Huhta 2006 ja 2011; Minkkinen 2005; Rautiainen 2001; Sivuoja-Gunaratnam 2007; Välimäki 2003a ja 2005, 301–327. Lauluäänen tarkastelusta feministisen perinteen puolella, katso esimerkiksi Dunn & Jones (1994). Barthesilainen näkökulma on ollut hyvin edustettuna myös feministisen tutkimuksen piirissä. Laulamisen ruumiillisuutta ja materiaalisuutta on feministisessä ja uusmaterialistisessa viitekehyksessä pohtinut viime vuosina Milla Tiainen (ks. esim. Tiainen 2005; 2006; 2007; ks. myös Kontturi & Tiainen 2004).

11 Ks. esim. Sundberg 1987 [1980] ja 2000; Thurman & Welch 2000.

kuuntelukokemuksia, saattaisivat ilmaisun aistimisessa olennaiset hienovireiset ja yksilölliset nyanssit kadota. Lisäksi seulomalla suuresta joukosta yhteisiä tekijöitä päätyisin tutkimaan sitä, mikä on yleistä – sen sijaan että tutkisin sitä, mikä on erityistä.¹² Kuuntelukokemukseen syventyminen on tässä työssä tutkijan tehtävä. Se voi kuitenkin tuottaa tietoa ja ymmärrystä, joka saattaa olla ainutkertaisuudessaan relevanttia ja ”korvia avaavaa” myös muille laulumusiikin kuuntelijoille. Lisäksi uskon, että esittämäni seikat ovat tavalla tai toisella tuttuja monille muillekin kuuntelijoille.

Tämä työ liikkuu musiikintutkimuksen ja laulututkimuksen rajapinnassa. Tarkastelun kohteena on yleisellä tasolla laulaminen ja sen kuunteleminen, mutta erityinen huomio on suunnattu lauluilmaisuuksiin, joka on myös musiikillista ilmaisua siinä missä soittimilla toteutettu musiikillinen ilmaisukin. Sama kehollisuuden ja liikkeellisuuden juonne on näissä kummassakin mukana: sekä laulaen että soittaen voidaan ilmaista samantyyppisiä asioita, esimerkiksi tunteita. Työ ei ole puhdasoppista laulututkimusta siinäkään mielessä, että teorian tasolla laulujen sanat jäävät vähäiselle tarkastelulle. Laulu oliona tai teoksena tulee mukaan työhön vasta analyysien yhteydessä. Käytän *laulaminen*-käsitettä aina puhuessani laulamisesta toimintana. Sen sijaan termillä *laulu* viitataan lauluun oliona tai teoksena. Tässä mielessä työni on ensisijaisesti laulamisen tutkimista, ei niinkään laulujen tutkimista. *Lauluntutkimus*-käsitteellä voidaan mielestäni kattaa nämä kummatkin osa-alueet.

Populaarimusiikin laulamisesta on kirjoitettu tähän mennessä pitkälti sosiologisesta näkökulmasta, jolloin erilaisia äänenlaatuja on kytketty erilaisiin kulttuurisiin yhteyksiinsä. Tällaisissa tarkasteluissa itse äänenlaatuja kuvailu

12 Viime aikoina tieteessä on esiintynyt puheenvuoroja ainutkertaisen tärkeydestä (esim. Cavarero 2005 [2003], 8; Rauhala 1998). Jos tutkimme koko ajan yleistä, kaikkien mutta ei kenenkään kokemusta, peittyvät subjektiiviset erityisyydet ja erityiset taidot tämän alle. Klemola (2005, 51, 62, 89) peräänkuuluttaa fenomenologista tutkimusta, jossa kiinnitetäisiin huomiota myös erityistaitoja omaaviin kehoihin.

on jäänyt maininnoiksi siitä, miten ääni on ”rosoinen”, ”käheä” tai ”rankka”.¹³ Vaikka tarkastelujen yhteydessä on saatettu pohtia kehollisuutta kulttuurisesta näkökulmasta, sen enempää huomiota ei ole kiinnitetty siihen, miten nämä äänet syntyvät laulajan kehossa tai miten ne vaikuttavat kuuntelijaan kehollisena olentona. Laulamista onkin tähän asti tutkittu ensisijaisesti äänenä: Millainen on lauluääni? Millainen on sen sointi? Millainen on laulajan tapa käyttää ääntä musiikillisesti? Ääntä tuottaviin liikkeisiin sekä niiden ilmentämiin asenteisiin ja tunteisiin on kiinnitetty vähemmän huomiota.¹⁴ Lisäksi näkökulma on ollut usein laajempi, ei yksittäisiin lauluihin, lauluääniin tai yksittäisiin kuuntelukokemuksiin syvällisemmin pureutuva. Äänenlaatujen analyysin ei kuitenkaan tarvitse jäädä laulajan ääntä yleisesti kuvaavien luonnehdintojen varaan. Sen sijaan voidaan tutkia, miten äänenlaadut syntyvät materiaalisella tasolla ja miten ne toimivat tietyssä (soivassa) ympäristössä osana laulajan esitystä.

1.3 TEORETTISET LÄHTÖKOHDAT

1.3.1 Fenomenologis-etnomusikologinen lähtökohta

Olen tehnyt tätä työtä pohjimmiltani etnomusikologina. Tämä näkyy edellä esittämässäni työn kysymyksenasettelussa, joka koskee perustavalla tavalla musiikin kautta ilmaisevaa ja musiikkia kokevaa ihmistä. Etnomusikologiaan kuuluu olennaisesti inhimillisen ymmärryksen laajentaminen ja tiedon lisääminen ihmisestä musikaalisena ja sosiaalisena olentona (Kurkela, Leisiö & Moisala 2003, 53). Perinteisestä etnomusikologisesta tutkimuksesta tämä työ

13 Populaarimusiikin laulajien äänenlaadut ovat toki saaneet joissakin tarkasteluissa osakseen myös tarkempaa mikrotason analyysia (esim. Aho 2005; Huhta 2011; Välimäki 2005, 301–327), mutta yleensä niitä on kuvailtu yleisemmällä tasolla (esim. Moore 2001; Potter 1998). Tarja Rautiainen (2001, 187, 189, 215, 269) on kuvaillut laulajien ääniä vitaaliaffektisia luonnehdintoja muistuttavien käsittein, jotka menevät tarkemmalle tasolle kuin yleiset äänen luonnehdinnat.

14 Vokologian puolella on tosin pohdittu myös sitä, miten ääni syntyy laulajan kehossa, mutta siellä kehoa ei ole juurikaan käsitelty kokemuksellisesti. Näkökulma on ollut fysiologinen.

eroaa siinä, että tarkastelun painopiste on lähtökohdiltaan yksilössä, ei yhteisössä. Etnomusikologisellekin työlle on kuitenkin usein luonteenomaista tutkijan itsensä osallistuminen tutkimansa musiikin käytäntöihin. Tässä työssä tämä lähestymistapa on korostunut: tutkijana paneudun laulajan ilmaisun kokemiseen omakohtaisesti. Lisäksi tämän työn kuuntelemista painottava lähestymistapa rinnastuu etnomusikologian perinteessä kuulonvaraisen musiikki-analyysin toimintatapoihin.

Kokonaisuudessaan työ painottuu pikemmin teoreettiseksi ja menetelmää luovaksi kuin aineistoa kartoittavaksi. Tästä huolimatta työ on kuitenkin vahvasti aineistolähtöinen: aineiston kuunteleminen on ohjannut ajatteluprosessia ja ollut näin koko työn perustana. Etnomusikologisen ja musiikintutkimuksellisen lähestymistavan lisäksi sovellan myös muita tieteenaloja. Työn perustana on edellä mainittujen lisäksi laajasti ottaen kaksi perinnettä. Toinen on fenomenologinen ja toinen ihmisäänen tutkimukseen liittyvä. Näiden lisäksi täydennän ja fokusoin esittämiäni näkökulmia tietyillä psykoanalyttisen ja kehityspsykologisen tutkimuksen käsitteillä.

Näen oman tutkijan positioni etnomusikologina, joka tekee aineisto- ja kokemuslähtöistä tutkimusta *soveltaen* teoreettisella tasolla fenomenologian, psykologian ja psykoanalyttisen tutkimuksen käsitteitä sekä *soveltaen* käytännön analyysin tasolla joitakin fenomenologian, vokologian ja fonetiikan analyysikäytäntöjä. Tosin fenomenologisen lähestymistavan mukaan ottaminen on muokannut koko tutkimuksen lähtökohtia niin vahvasti, että voidaan puhua fenomenologis-etnomusikologisesta tutkimuksesta. Fenomenologia voi-kin olla luonteva osa etnomusikologista tutkimusta, jossa kokemuksella ja tutkijan omakohtaisella perehtymisellä esimerkiksi soittaen ja laulaen on ollut aiemminkin tärkeä sijansa.

Fenomenologia on vasta viime aikoina alkanut saada jalansijaa suomalaisessa musiikintutkimuksessa. Tärkeä avaus tässä on ollut Torvisen vuonna 2007 ilmestynyt väitöskirja *Musiikki ahdistuksen taitona* (Torvinen 2007b). Tämä teos on ollut tärkeä myös käsillä olevan työn kannalta. Torvinen kuvaa työnsä alussa kattavasti fenomenologista musiikintutkimusta sekä sille ominaisia kysymyksiä. Torvisen (2006a, 2006b, 2007b, 2008) lisäksi fenomenologista

ja fenomenologisvaikutteista musiikintutkimusta ovat Suomessa harjoittaneet ainakin Marko Aho (2004, 2005, 2008a, 2008b), Anneli Arho (2004), Päivi Järviö (2005, 2006, 2008a, 2008b, 2011), Auli Karra (2005) ja Eero Tarasti (2006). Myös osa omista aiemmista teksteistäni on luettavissa näiden joukkoon (Tarvainen 2005, 2008a, 2008b). Ahon (2004, 2005), Järviön sekä omat tekstini edustavat myös fenomenologista laulututkimusta.¹⁵ Lisäksi Elina Järvelän (2004) ja Anna-Mari Lindebergin (2005) työt sekä Tiina Mäntymäen (2007) artikkeli voidaan lukea tähän joukkoon. Fenomenologista lähtökohtaa musiikinopetuksen ilmiöiden tarkastelussa on käyttänyt Marja Vuori (2002).¹⁶

Ulkomaisesta fenomenologisesta musiikintutkimuksesta Torvinen (2007b, 14–15) mainitsee keskeisimmiksi teoksiksi Thomas Cliftonin *Music as Heard* (1983) sekä Vladimir Jankélévitchin *Music and the Ineffable* (2003 [1961]). Näistä ensimmäinen on ollut tärkeä lähde myös käsillä olevassa työssä. Etnomusikologian puolella fenomenologiaa ovat soveltaneet aiemmin esimerkiksi Jeff Todd Titon (1994) ja Harris M. Berger (1999). Ensimmäinen näistä pohtii lyhyessä artikkelissaan kenttätöitä, jälkimmäinen puolestaan kuvaa kirjassaan etnografisesti metalli-, rock- ja jazzmuusikoiden kokemuksia musiikista. Omia musiikin soittamiskokemuksiaan ovat tarkastelleet fenomenologisesti muun muassa Elisabeth Le Guin (2006) sellon soiton ja David Sudnow (1993) pianon soiton parissa.

Vaikka fenomenologinen musiikintutkimus on hyvin hajanainen tutkimusalue (Torvinen 2007b, 41), niin siinä on silti havaittavissa toistuvia painoituksia.¹⁷ Näitä ovat:

15 Järviön tutkimus on asenteellisesti lähinnä omaani (vrt. Järviö 2008a, 91). Järviö tutkii fenomenologisesti – Michel Henryn ajatusten pohjalta – barokkilaulamisen käytäntöjä lähtökohtanaan oma laulajan kehollinen kokemuksensa. Barokki- ja populaarimusiikin laulamisen käytäntöjä koskeva yhteistyö Järviön kanssa (Järviö & Tarvainen 2007a ja 2007b) on ollut hedelmällinen myös käsillä olevan työn kannalta.

16 Lisää fenomenologisesta musiikintutkimuksesta ks. Torvinen 2006a, 2006b ja 2008a. Katso myös *Musiikki*-lehden fenomenologiseen musiikintutkimukseen keskittyvä teemanumero 1/2008. Fenomenologista laulututkimusta ulkomailla ks. esim. Vitale 2010 ja Winter 2009.

17 Epäyhtenäisyys kuvaa fenomenologian kenttää laajemminkin. Fenomenologia voidaan nähdä jatkuvasti muuttavana filosofisena liikkeenä. Sillä ei ole määrättyä tutkimuksen kohdetta, yhteneviä tuloksia, eikä sitä voida tiivistää joukoksi perusväittämiä. Tässä mielessä sitä ei voida käsittää edes oppialaksi tai suuntaukseksi. (Torvinen 2007a.)

1) Keskittyminen soivaan musiikilliseen ääneen ja sen synnyttämään kokemukseen esimerkiksi partituurianalyysin sijaan, 2) musiikin ajallisen luonteen painottaminen, 3) kehollisuuden ja kinesteettisyyden merkityksen korostaminen musiikissa ja sen tekemisessä sekä 4) musiikin sijoittaminen ympäröivän maailman kontekstiin. (Torvinen 2007b, 42; ks. myös Torvinen 2006a, 3 ja Ferrara & Behnke 1997, 471.)

Näiden lisäksi Torvinen (2007b, 62, 69) nostaa affektisuuden yhdeksi fenomenologiselle musiikintutkimukselle yhteiseksi alueeksi. Auditivisuus, kehollisuus, ajallisuus ja affektisuus ovat niitä tekijöitä, joina musiikki on ylipäätään läsnä. Ne muodostavat musiikillisen kokemuksen pohjan, ja tässä mielessä ne kuuluvat musiikin olemukseen. (Mts. 66.) Tässä työssä painottuvat edellä mainituista erityisesti keskittyminen soivaan musiikilliseen ääneen ja sen tuottamaan kokemukseen sekä kehollisuus, kinesteettisyys ja affektisuus.

Fenomenologisen musiikintutkimuksen puolella on tehty aiemminkin tutkimusta kuuntelemisen kokemuksesta musiikin aistimisen yhteydessä (ks. esim. Aho 2004 ja Clifton 1983).¹⁸ Tässä työssä keskityn kuuntelemiseen proprioseptisena, koko kehon tietoisuudessa aukeavana kokemuksena. Tämä kuuntelemisen kehollinen puoli on jäänyt tähän mennessä vähälle huomiolle myös fenomenologisen musiikintutkimuksen piirissä. Proprioseptista aistimista on sen sijaan käsitelty liikkumista pohtivan fenomenologian puolella – mutta siellä puolestaan kuunteleminen ei ole ollut ensisijainen mielenkiinnon kohde.

Työn ontologinen ratkaisu on ollut alusta asti laulamisen ja kuuntelemisen käsittäminen liikkuvan ja liikettä aistivan ihmisen toimintana (ks.

18 Yleistä auditivisen kokemuksen fenomenologiaa on aiemmin kirjoittanut muun muassa Don Ihde (1976). Mielenkiintoisia viime vuosina ilmestyneitä musiikkia ja kuuntelemista käsitteleviä tutkimuksia fenomenologian ulkopuolelta ovat musikologi ja psykologi Eric F. Clarken (2005) ekologinen lähestymistapa, joka pureutuu myös musiikin ja kehonliikkeiden välisiin yhteyksiin, sekä psykoanalyttisen tutkimuksen puolelta David Schwarzin (1997a ja 1997b) kuuntelemista ja subjektia käsittelevä tutkimus. Psykoanalyttisen tutkimuksen piirissä musiikin kuuntelemista ovat pohtineet myös muun muassa Sean Cubitt (2000) ja Välimäki (2005). Kuuntelemisesta musiikintutkimuksen menetelmänä yleisesti on kirjoittanut esim. Leppänen (2002).

Tarvainen 2004a). Tämän vuoksi olen kiinnittynyt teoreettisesti varsinaista musiikin ja kuuntelemisen fenomenologiaa vahvemmin liikkumista pohittavan fenomenologian pariin. Tässä varsinkin Timo Klemolan (2005) ja Jaana Parviaisen (1998, 2006) tekstit ovat olleet tärkeitä. Klemola on lähestynyt muun muassa itämaisia kamppailulajeja fenomenologisesti. Parviainen puolestaan on lähtökohdiltaan tanssintutkija, joka on myöhemmin kirjoittanut liikkumisen fenomenologiaa yleisemminkin. Heidän lisäksi myös amerikkalaisen tanssintutkijan Maxine Sheets-Johnstonen (1999a, 1999b) ajatukset ovat olleet tärkeässä roolissa tämän työn teorian kannalta.

Täydennän työn fenomenologis-etnomusikologista lähtökohtaa menetelmän puolella ihmisäänen tutkimuksen perinteen mukaisella kuuntelemisella. Viittaan myöhemmin tähän tieteen kenttään yksinkertaisesti käsitteellä *äänentutkimus*.¹⁹ Äänentutkimuksen alueista vokologia on ihmisäänen tutkimusta ja harjoittamista, johon kuuluu osana myös lauluäänen tutkimus ja laulupedagogia. Vokologian lisäksi tässä työssä mukana on myös fonetiikka, joka on kielitieteen osa-alue, jonka piirissä tarkastellaan puheen ja kielen suhdetta. (Laukkanen & Leino 2001, 12–13.) Nämä lähestymistavat tarjoavat tutkimuskentän, jolla on jo pitkään kartoitettu ja käsitteellistetty puhujan ja laulajan äänneiden, äänenlaatuojen sekä fysiologisen kehon liikkeiden yhteyksiä. Tämän työn kannalta tärkein teos on Anne-Maria Laukkasen ja Timo Leinin *Ihmeellinen ihmisääni* (2001). Näiden alojen oppia olen saanut myös Tampereen yliopiston Puheopin laitoksen sekä Kieli- ja käännöstieteiden laitoksen kursseilta.²⁰

Laulajan ilmaisun ja äänen kuuntelemiseen pohjaavaa teoriaa täydennän kehityspsykologian (Daniel N. Stern 2000, 2004) ja semioottis-psykoanalyttisen tutkimuksen (Julia Kristeva 1993, 1998 [1987]) puolelta lainattujen käsitteiden avulla. Nämä toimivat fenomenologisen asenteen täydellis-

19 Äänentutkimus kaikinensa on monitieteinen ala. Näiden eri alojen suhteesta toisiinsa ks. Laukkanen & Leino 2001, 12–13. Suurin osa länsimaisesta laulupedagogisesta kirjallisuudesta sekä ihmisäänen ja tunteiden välistä yhteyttä käsittelevästä kirjallisuudesta pohjaavat ainakin jollain tavoin äänentutkimuksen tietouteen.

20 Puheopin opinnot sijoittuvat nykyään Tampereen yliopiston Kasvatustieteiden yksikköön ja fonetiikan opinnot puolestaan Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikköön.

täjinä ja yksinä mahdollisina selitysmalleina tarkasteltavalle ilmiölle. Sternin *vitaaliaffektin* käsitteellä valaisen tarkemmin laulajan ilmaisu.²¹ Kristevan *symbolinen/semioottinen*-erottelulla havainnollistan merkityksenmuodostumisen logiikkaa laulajan esityksessä ja sen kuuntelemisessa.²² Työn tarkastelukulma fokusoituu juuri vitaaliaffektisen ja semioottisen alueen kartoittamiseen. Voisi jopa sanoa, että tässä työssä tarkastellaan vitaaliaffektista ja semioottista aluetta fenomenologisesti.

Psykologisten käsitteiden ja fenomenologisen lähtökohdan yhdistäminen samaan työhön ei ole pohjimmiltaan täysin ristiriidatonta. Fenomenologinen liike on nimenomaan vastustanut kokemuksessa ilmenevien subjektiivisten ja erityislaatuisten seikkojen selittämistä ”objektiivisesti” psykologisina ilmiöinä (Torvinen 2007b, 47 ja 2006a, 7; Himanka 1995, 16).²³ Aiemmin esimerkiksi Tiina Syrjä (2007) on yhdistänyt teatteritutkimuksen alaan kuuluvassa väitöskirjassaan fenomenologian ja psykoanalyttisten teorioiden viitekehkyksiä sekä äänentutkimuksellista otetta tarkastellessaan näyttelijäopiskelijoiden ääniä. Stern (2004) puolestaan hyödyntää fenomenologiaa psykoterapian alaan kuuluvassa työssään. Myös Torvinen (2006a, 19, 31; 2007b, 48) suhtautuu suopeasti psykologisten seikkojen esiin tuomiseen fenomenologisessa tutkimuksessa.

Tämän työn innoittajina toimineilla fenomenologian sovelluksilla on moninaiset juuret suhteessa fenomenologian perinteeseen. Osa käsittelee Martin Heideggerin (esim. Torvinen 2007b), osa Edmund Husserlin (esim. Sheets-Johnstone, Parviainen) ja näiden lisäksi lukemattomien muiden

21 Sternin vitaaliaffektiteoriaa ovat musiikin tarkastelun yhteydessä käyttäneet muun muassa Aksnes 1998, 2002, 2006; Brummer 2004; Erkkilä 1995, 1997a, 1997b; Lehtonen 1994, 1996; Nummi-Kuisma 2008; Rechart 1991, 1998; Suoniemi 2008, Volgsten 2003 ja Välimäki 1998, 2003c, 2005. Stern itse (erityisesti 2004) käyttää musiikkia esimerkkinä selventäessään vitaaliaffekteihin liittyviä seikkoja. Laulamisen tarkastelun yhteydessä vitaaliaffektiteoriaa on sovellettu vähemmän (ks. esim. Tarvainen 2004a, 2005, 2006b, 2008a, 2008b).

22 Kristevan semioottinen/symbolinen-jakoa ovat aiemmin käyttäneet laulumusiikin analysoimisessa lisäksi (Tarvainen 2005) myös muun muassa Aho (2004), Minkkinen (2005), Rautiainen (2001, 2003), Sivuoja-Gunaratnam (2007) ja Whiteley (2000).

23 Fenomenologisen ja psykoanalyttisen ajattelun perinteen eroja ja yhteyksiä ovat pohtineet mm. Heinämaa, Reuter & Saarikangas (1997).

fenomenologisten ajattelijoiden tekstejä. Tämän vuoksi käsillä olevan työn suhdetta fenomenologian aiempaan perinteeseen on vaikea paikallistaa yksiselitteisesti ilman liiallisen yksinkertaistamisen vaaraa. Työn voikin ajatella edustavan ”kolmannen polven fenomenologiaa”, jossa tukeudutaan alkuperäisten ajattelijoiden (mm. Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty) sijaan heidän ajatuksistaan pidemmälle kehitettyihin, käytännönläheisempiin sovelluksiin.

1.3.2 Fenomenologisen lähestymistavan erityispiirteitä

Kuten jo aiemmin mainitsin, fenomenologian ottaminen mukaan tutkimukseen muuttaa tutkimuksen lähtökohtia perustavanlaatuisesti. Sen vuoksi on syytä luoda lyhyt katsaus fenomenologisen lähestymistavan erityispiirteisiin.

Fenomenologia on luonteeltaan metodinen. Kyse ei ole kuitenkaan tietynlaisesta tutkimusmallista vaan pikemminkin yleisestä orientoitumisesta ja asenteesta. Torvinen on käyttänyt fenomenologiaa musiikkitieteen alaan kuuluvassa väitöskirjatyössään ”tutkimuksellisia ratkaisuja ohjaavana asenteena” (Torvinen 2007b, 9). Tämän suuntainen lähestymistapa on käytössä myös käsillä olevassa työssä. Fenomenologinen lähestymistapa on mukana erityisesti siksi, että se mahdollistaa puhumisen kokemuksessa esiin tulevista ilmiöistä lokeroimatta niitä liian nopeasti tietynlaisen käsitteistön piiriin. Tämän lähestymistavan avulla voin tarkastella laulajan ilmaisua kytkemättä sitä välittömästi esimerkiksi laulajan ääntä kuvaaviin käsitteisiin. Tällöin laulajan ilmaisu voi tulla esiin omana ilmiönään, joka liittyy laulajan ääneen, mutta joka ei ole selitettävissä ainoastaan äänen muuttujiin viitaten.

Perinteinen tiede lähtee oletuksesta, jonka mukaan objekti on tietynlaisena maailmassa jo ennen havaitsemisen prosessia. Fenomenologi puolestaan tarkastelee itse havaitsemisen prosessia ja sitä, miten objekti tulee havaittajalle todelliseksi ja muodostuu tietynlaiseksi tuossa prosessissa. (Csordas 2002, 61.) Husserlin mukaan objektivoiva tiede aloittaaakin työnsä siitä kohtaa, jossa fenomenologia on jo viety loppuun (Himanka 2002, 125). Havaitsemisen

prosessi päättyy siis objekteihin, mutta mistä se alkaa? Maurice Merleau-Pontyn mukaan se alkaa kehosta. (Csordas 2002, 61.)

Fenomenologinen lähestymistapa auttaa viemään huomion kehoon. Kehollisuus on yksi fenomenologian keskeisistä teemoista. Parviainen (1998, 20–33) toteaa, että unohdamme helposti olevamme kokonaisia aistiruumiita. Tiede myös helposti sivuuttaa kehollisessa tietoisuudessamme olevan potentiaalisen tiedon, koska tuota tietoa on vaikea lähestyä tieteen menetelmin. (Mts. 20–33.)

Keho ja kokemus ovat fenomenologisessa ajattelussa yhteydessä toisiinsa seuraavilla tavoilla: keho on kokemuksen fyysis-biologinen paikka, kokemuksen synnyttävä paikka ja kokemuksen tutkimisen väline (Torvinen 2008b). Fenomenologisessa tutkimuksessa kokemus on usein myös tutkimuksen kohteena. Tässä työssä sen sijaan tutkimuskohteena on laulajan ilmaisu *koettuna*. Musiikillinen fenomenologinen analyysi voikin käsitellä musiikillisen kokemuksen lisäksi myös esimerkiksi musiikkiteosta koettuna (Torvinen 2007b, 58–59; 2006b, 76–77). Kokemus on tapahtuman läpielämistä (Clifton 1983, 7–8). Tämä tarkoittaa sitä, että tutkijana minun tulee ”elää läpi” tutkimuksessa kuvaamani ilmiö – kuunneltava ja aistittava laulajan ilmaisua, elettävä läpi kuuntelemisen kokemuksia.

Fenomenologian tehtävänä ei ole selittää vaan kuvailua. Kuvailulla pyritään käsitteellistämään ainutkertaisia kokemuksessa ilmeneviä asioita, jotka tavallaan jo tiedämme, mutta jotka ovat saattaneet peittyä erilaisten selitysmallien kuten teorioiden, filosofoiden, ideologioiden ja kulttuuristen konventioiden alle. Tällaiset selitysmallit vaikuttavat kokemukseemme usein niin, ettemme edes huomaa niiden vaikutusta. Fenomenologisen kuvailun avulla pyritään löytämään reittejä pois näiden selitysmallien vaikutuksesta. (Torvinen 2008a, 8.) Tämä tapahtuu pidättäytymällä hetken aikaa uskomasta näihin selitysmalleihin ja ottamalla huomioon vain se, mikä ilmenee välittömästi oma-kohtaisessa kokemuksessa (Ihde 1986b, 36). Tällä tavoin tarkasteltava ilmiö voi näyttäytyä koko ilmentymisensä skaalassa ilman, että jotkin sen puolet näyttäytyisivät muita tärkeämpinä tai todempina (vrt. mts. 38). Kyse on tie-

toisesta uusien ja erilaisten näkökulmien luomisesta tarkasteltavaan asiaan (Torvinen 2006a, 9–10).

Fenomenologisen menetelmän kriteereihin ei kuulu toistettavuus, verifioitavuus tai falsifioitavuus. Se on kuvailevuudessaan monin paikoin myös subjektiivista.²⁴ Päämääränä ei ole, että eri tutkijat päätyisivät samoihin tuloksiin, vaikka tutkisivatkin samaa ilmiötä (Torvinen 2007b, 58–59; 2006b, 76–77). Fenomenologian yksi kantavia näkemyksiä on, että ihminen voi tietää sen minkä tietää maailmasta vain itse näkemänsä ja kokemansa perusteella. Näin on laita myös silloin, kun ihminen tietää jotakin tieteen avulla. (Merleau-Ponty 2000 [1945], 171; Torvinen 2006a, 7.)

Fenomenologinen kuvailu ei keskity faktoihin vaan olemuksiin. *Olemus*-käsite viittaa asioiden luonteisiin ja laatuihin, niiden olemisen tapaan (Torvinen 2007b, 25).²⁵ Fenomenologisessa lähestymistavassa olennaista ei siis olekaan sen pohtiminen, onko jokin asia ”totta” (vrt. Torvinen 2006a, 10; Clifton 1983, 41). Lähtökohtana on pikemminkin vakuuttaminen – vastaakohtana todistamiselle ja aukottomalle argumentaatiolle. Nämä eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois käytännön tutkimustyössä. Vakuuttaminen kohdistuu sekä lukijaan että tutkijaan itseensä. (Torvinen 2008b.) Kyse on siitä, että tutkija vakuuttuu jostain asiasta kokonaisvaltaisesti (emootiot, keho, tieto, arvot), ei vain loogisessa päättelyssä (mt. ja Torvinen 2008a, 6).

Torvisen (2007b, 11) näkemyksen mukaan fenomenologia on: “[...] tutkimusta ja tulkintaa henkilökohtaisesti ainutkertaisesta lähtökohdasta käsin tavalla, joka saattaa tämän ainutkertaisuuden yhteisesti ymmärrettävään muotoon [...]”. Hän painottaakin sitä, että tutkimusta tulisi tehdä niin, että se olisi toisten ihmisten ymmärrettävissä kokemuksellisista ja

24 Fenomenologista tutkimusta on kritisoitu usein subjektiivisuudesta ja siitä, että tutkijan kokemusta avaavalla kuvailulla ei ole välttämättä nähty merkitystä laajemmalle joukolle lukijoita (Torvinen 2008a, 10). Subjektiivisuus on kuitenkin fenomenologiassa “[...] tutkimuksen tekemisen välttämätön lähtökohta ja väline [...]” (Torvinen 2007b, 60). Tässä kohtaa on muistettava, että subjektiivisuus ymmärretään fenomenologiassa ”paikkana” ja ”maailmassa olemisen muotona”, ei niinkään subjekti/objekti-vastakohtaparin toisena puoliskona. (Mts. 60.)

25 Asioiden olemukset ovat niitä piirteitä, joita ei voi poistaa ilman, että kyseinen asia lakkaisi olemasta oma itsensä. (Clifton 1983, 9; Ihde 1986b, 39.)

subjektiivisista lähtökohdistaan huolimatta. (Mts. 11; vrt. myös Parviainen 2006, 76.) Tavoitteena on yksittäisistä kokemuksista liikkeelle lähtävä teoretisointi, jonka päämääränä on yhteisesti merkityksellinen tieto (Torvinen 2008a, 11).

Musiikintutkimuksessa viime aikoina yleistynyt ajatus tulkinnallisuu-
desta on tässä suhteessa samansuuntainen kuin fenomenologian pyrkimyk-
set. Tavoitteena ei ole lopullisten totuuksien löytäminen vaan tulkinnat, jot-
ka saattavat poiketa toisistaan ja olla jopa ristiriitaisia, mutta joista voidaan sil-
ti keskustella yhteisöllisesti ja merkityksellisesti. (Torvinen 2006b, 84.) Tällöin
tulkinnat ovat "[...] esimerkkejä siitä, mitä musiikki potentiaalisesti voi olla ja
mitä potentiaalisesti on se ihminen, joka tätä musiikkia tulkitsee" (Mts. 86).
Tavoitteena ei ole siis yleispätevien vaan yhteisesti jaettavien tulkintojen esit-
täminen. Tällä tavoin voidaan saavuttaa tieteen vaatima ylyksilöllisyys kuiten-
kin niin, että tutkimus ei muutu liian yleiseksi "ei-kenenkään" tieteenksi, jollai-
sena fenomenologia on esimerkiksi luonnontieteet nähnyt. (Mts. 80.)²⁶

Vaikka tutkimus lähtisikin liikkeelle ainutkertaisen kokemuksen kar-
toittamisesta, tutkimuksen teossa ei tule suinkaan unohtaa aiempaa tutkimus-
ta tai ympäröivän maailman moninaisuutta (Torvinen 2007b, 10). Tässä koh-
taa Torvinen (mts. 11) puhuu *fenomenologisen asenteen täydellistämisestä*, jol-
la hän tarkoittaa tutkimuksen asettamista tutkimuksellisiin konteksteihin sekä
oman tutkijaposition avaamista ja selvittämistä.²⁷ Koska tutkimusta ohjaavista
ennakko-oletuksista ei voi täysin vapautua, niistä on hyvä ainakin tulla tietoi-
seksi (mts. 58). Fenomenologisessa tutkimuksessa voi (ja tuleekin) ottaa tar-
kasteltavasta ilmiöstä huomioon myös tieteen kentällä yleisemmin esitetty tie-
to (mts. 10–11). Olennaista tässä on se, että selittävät teoriat jätetään aluksi

26 Nykytutkimuksen perspektiivistä katsottuna mitään yhtä lopullista tulkintaa ei edes ole olemassa. Esimerkiksi Dick Hebdige (1990, 59) kirjoittaa, että tekstin voi nähdä tuottavan loputtoman määrän mahdollisia merkityksiä – ja varsinkin populaarimusiikin tutkimuksessa on paljon puhuttu lauluista avoimina teksteinä. Voidaan ajatella, että tutkija ei ainoastaan nosta merkityksiä esille materiaalista, vaan on itse aktiivisesti omalla kuuntelemisen tavallaan ja kokemuksellaan luomassa merkityksiä. (Ks. myös Lång 1995.)

27 Myös Ihde (1986b, 133) on sitä mieltä, että fenomenologisessa tutkimuksessa kannattaa tulevaisuudessa ottaa huomioon myös muut tieteenalat ja hyödyntää niitä. Tällä tavoin voidaan ehkäistä tutkimuksen jääminen vain subjektiiviseksi tarkasteluksi (mts. 133).

syryään tarkasteltaessa ilmiön ilmenemistä kokemuksessa. Tämän jälkeen tutkijan kannattaa kuitenkin täydentää ja reflektoida omaa näkemystään muuhun tieteen kentällä esitettyyn tietoon.

Fenomenologisen tutkimuksen tarkoituksena ei ole syrjäyttää tai korvata perinteisempiä tieteellisiä lähestymistapoja (Himanka 2002, 107; Parviainen 2006, 48, 62). Parviaisen (mts. 62) mukaan fenomenologia keskityy tuomaan esille ilmiöitä, jotka ”katoavat näkyvistä tietynlaisissa käsitesysteemeissä ja tietyillä tavoilla rajatuissa tieteenaloissa”. Clifton (1983, ix) toteaa, että fenomenologinen kuvailu ei esimerkiksi korvaa teknistä analyysia – eikä teknistä analyysia puolestaan tulisi tehdä vain sen itsensä vuoksi. Myös Juha Himanka (2002, 36–37) on sitä mieltä, että: ”Fenomenologinen tarkastelu ei korvaa objektiivisen tieteen välineistöä, mutta valaisee niitä lähtökohtia, joita tiede ei itse tavoita.” Hän myös toteaa, että tieteellisten käsitysten ja fenomenologisen näkemyksen ero ei välttämättä tarkoita ristiriitaa näiden kahden välillä. Kyse on siitä, että nämä kaksi eri tietämisen muotoa liikkuvat eri tasoilta. (Mts. 107.)

I.4 MENETELMÄT JA AINEISTO

I.4.1 Kuuntelemisen menetelmät

Lähden tässä työssä liikkeelle eläytyvällä kuuntelemisella. *Eläytyvä kuunteleminen* sallii musiikin vastaanottamisen kokonaisvaltaisesti niin, että kuuntelavasta materiaalista ei tarvitse etsiä jotakin etukäteen päätettyä informaatiota. Kuuntelemisen kokemus saa muotoutua vapaasti omanlaisekseen ilman, että siinä kiinnitettäisiin huomio vain joihinkin tiettyihin seikkoihin. Eläytyvä kuunteleminen voi mahdollistaa myös *elämyksen*, joka on musiikin vastaanottamiseen liittyvä vahva kokemus. Eläytyvä kuunteleminen on lähtökohta, josta käsin lähden tarkentamaan kuuntelemista empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen suuntaan. Itse eläytyvä kuunteleminen ei siis ole työn pääasiallinen menetelmä.

Tätä työtä varten kehittämässäni kuuntelemisen menetelmissä yhdistyvät sekä kokemuksellinen että analyttinen orientoituminen. Kutsun näitä kuuntelemisen menetelmiä *empaattiseksi* ja *analyttiseksi kuuntelemiseksi*. Empaattisessa kuuntelemisessä painottuu tutkimusmateriaalin proprio-septinen kokeminen koko keholla. Sen avulla lähestyn laulajan *ilmaisua*. Analyttisessä kuuntelemisessä puolestaan korostuvat auditiivisesti hahmotettavat seikat. Tällä kuuntelemisen menetelmällä lähestyn laulajan *ääntä*.²⁸

Empaattisessa kuuntelemisessä olennaista on, että tutkija kuuntelee ja aistii laulajan ilmaisua koko kehollaan. Empaattiseen kuuntelemiseen liittyy kuuntelukokemuksessa esiin tulevien kehollisten laatujen sanallinen kuvailu. Siihen liittyy myös äänellinen imitointi sekä graafisen kuvauksen tekeminen. Näiden työskentelymenetelmien avulla teen näkyväksi laulajan ilmaisua sellaisena, kuin se kuuntelijan kehon kokemuksessa ilmenee. Empaattisen kuuntelemisen taustalla on fenomenologinen, intuitiivisen asenteen mukainen asennoituminen. Toisin sanoen laulajan ääntä ei kuunnella valmiina olevien tieteen totuuksien valossa, vaan pyritään kokemaan se tuoreesti uudeltaisesta aistikulmasta käsin.

Analyttinen kuunteleminen kytkeytyy musiikintutkimuksen, vokologian ja fonetiikan kuuntelemisen käytäntöihin. Siinä, missä empaattinen kuunteleminen tarjoaa kokonaisvaltaista ymmärrystä laulajan ilmaisusta, analyttinen kuunteleminen tarjoaa tarkempaa tietoa laulajan äänestä. Analyttiseen kuuntelemiseen liittyy foneettisen ja äänenlaatuja kuvaavan transkription tekeminen. Analyttiseen kuuntelemiseen liittyy myös perinteisen musiikillisen nuotinnuksen tekeminen. Myös analyttiseen kuuntelemiseen liittyy imitointi ja sanallistaminen. Sanallistamisen apuna ovat fonetiikan, vokologian ja musiikintutkimuksen käsitteet. Yksi tärkeimmistä vaiheista työssäni on empaattisen kuuntelun avulla saadun ymmärryksen ja analyttisen kuuntelun avulla saadun tiedon yhdistäminen. Tällä tavoin laulajan ääni ja ilmaisu sekä kuun-

28 Olen kirjoittanut näistä menetelmistä aiemminkin (ks. Tarvainen 2005, 2008a, 2008b). Kehittämäni empaattisen kuuntelemisen ideaa ovat tutkimuksissaan soveltaneet tai sivunneet myös ainakin Aho (2005, 75), Järviö (2011, 53) ja Syrjä (2007, 215–216).

telijan kehollinen kokemus nivoutuvat yhteen muodostaen tutkijan tulkinnan kyseisestä laulusityksestä.

Tässä työssä käytettyjä kuuntelemisen tapoja voi yleisemmin luonnehtia keskittyneeksi, jopa kontemplatiiviseksi kuuntelemiseksi. Kuunteleminen on tapahtunut kuulokkeilla ja kuunteluun täydellisesti upoten.²⁹ Huomioitavaa on, että tällainen kuuntelemisen moodi on vain yksi mahdollinen orientoitumisen tapa lukuisten muiden kuuntelemisen tapojen joukossa.

Kuunnellulla aineistolla on kahdenlainen rooli tässä tutkimuksessa. Toisaalta työssä esittämäni teoria ja menetelmät ovat syntyneet kontaktissa aineistoon – kuuntelukokemusten ja analyysien tekemisen myötä. Aineisto on siis inspiroinut ajattelutyötä. Toisaalta aineisto ja siitä tehtyjen analyysien esittely ovat mukana, jotta saan tuotua teorian tasolla esittämäni ajatukset myös konkretian tasolle, lukijalle ymmärrettävämmiksi. Konkreettisten esimerkkien antaminen voi mahdollisesti ohjata lukijaa kuuntelemaan Björkin ja muidenkin laulajien laulusityksiä uudeltaisesta kuulokulmasta käsin.

1.4.2 Björk

Ensisijainen aineisto tämän työn prosessissa on ollut islantilaisen naislaulajan Björkin (Björk Guðmundsdóttir, synt. 1965) laulusitykset hänen vuonna 2001 ilmestyneellä *Vespertine*-levyllään. Levy koostuu 12 kappaleesta. Niistä olen aiemmin analysoinut laulusityksiä kappaleissa Cocoon (Tarvainen 2004a), Undo (Tarvainen 2005, 2008b), Sun in My Mouth (Tarvainen 2006a) ja Hidden Place (Tarvainen 2006b). Käsillä olevassa työssä mukana ovat Hidden Place -kappaleen kaksi fraasia, joita käytän esimerkkinä menetelmä-

29 Kuuntelu on tapahtunut tietokoneelta (PC) Sony Sound Forge 9.0 -ohjelmalla, joka on mahdollistanut kuuntelemisen myös lyhyissä pätkissä ja hidastettuna. Kuulokkeina ovat toimineet AKG:n K240 ja Audio-technican ATH-M50. Tietokoneen ulkoisena äänikorttina on ollut Creative Xmod.

luvussa (4). Työn varsinainen analyysi puolestaan koskee Undo-kappaleen lauluesitystä (luku 5).³⁰

Björkin lauluesitysten lisäksi olen työprosessin aikana analysoinut populaarimusiikin puolelta myös Regina Spektorin ja Mika Rätön lauluesityksiä. Näiden lisäksi tarkastelussa ovat olleet Erykah Badun ja Beyoncé Knowlesin sekä barokkimusiikin puolelta Catherine Bottin ja Jernnifer Larmoren lauluesitykset yhteistyössä Järviön kanssa (Järviö & Tarvainen 2007a, 2007b). Liitteen 1 taulukossa on lista työprosessin aikana tehdyistä analyyseista. Tässä työssä esittämäni teoriaan laulajan ilmaisun kokemisesta ovat vaikuttaneet edellä mainittujen artistien lisäksi ainakin välillisesti myös muiden laulajien kuuntelemisista nousseet kokemukset. Työn aikoihin minua liikuttaneita muita laulajia ovat olleet muun muassa Tori Amos, Nick Cave, Beth Gibbons, PJ Harvey, Mark Lanegan, Damien Rice, Islaja, Joose Keskitalo ja Anna-Kaisa Liedes.³¹

Björkin laulamishistoriaan liittyy monenlaisia vaiheita. Hän on ollut lapsitähti, punk-, jazz-, pop- ja elektronisen tanssimusiikin artisti. Björk on käyttänyt ilmaisussaan myös ääni-improvisatorisia elementtejä. Omien sanojensa mukaan hän siirtyi vasta 20-ikävuoden korvella laulamaan varsinaisesti sanoja pelkkien äänten sijaan.³² Äänien tekeminen oli hänen mukaansa hyvin kokonaisvaltaista, kun taas sanojen mukaan ottaminen oli puolestaan ponnistus kohti ihmisten kanssa kommunikointia. Ensimmäisen levytyksensä Björk teki 1977 ollessaan 11-vuotias. 80-luvulta 90-luvun alkupuolelle hän vaikutti erilaisten punk- ja pop-bändien, kuten Tappi Tikarrass, Kukl ja The Sugarcubes riveissä. Viimeisin näistä sai osakseen myös kansainvälistä mainet-

30 Varsinaisten analyysien lisäksi olen tehnyt taustoittavaa analyysia *Vespertine*-levyn seuraavista seikoista: Björkin ääni levyllä (äänenlaadulliset muuttujat), levyllä kuultavissa olevien musiikillisten elementtien luokittelu (vrt. luku 5.1.2), säkeistöjen ja kertosäkeiden erot *yksityinen* ja *julkinen* -käsitteiden valossa sekä levyn sanojen teemat.

31 Liedeksen äänestä olen tehnyt puheopin Patologiset äänet -kurssin opinnäytetyönä tietokoneavusteista äänianalyysia (Tarvainen 2004b).

32 Aikaisissa kokoonpanoissa laulaessaan Björk tosiaan käytti ääni-improvisatorisia elementtejä (esim. K.U.K.L. 1984, CD). Tätä ennen hän oli toki äänittänyt jo ensimmäisen soololevynsä (*Guðmundsdóttir 1977, äänilevy*), joka oli sanoin laulettu kokonaisuus.

ta. (Cucamonga VRT Radio 1, 2001; McDonnell 2001, 95–97; Pytlik 2003, 11–71.)

Varsinaisen soolouransa Björk aloitti vuonna 1993, jolloin ilmestyi hänen elektronisesta tanssimusiikista vaikutteita saanut albuminsa *Debut*. Tämän jälkeen ilmestyivät levyt *Post* (1995) ja *Homogenic* (1997). Seuraava levy oli tanskalaisen Lars von Trierin ohjaaman ja Björkin tähdittämän *Dancer in the Dark* -elokuvan soundtrack *Selmasongs* (2000). *Vespertine* (2001) on Björkin varsinaisen soolotuotannon neljäs levy. *Vespertinen* jälkeen ilmestyivät studiolevyt *Medúlla* (2004) ja *Volta* (2007) sekä soundtrack *Drawing Restraint 9* (2005) samannimiseen taide-elokuvaan, jossa Björk myös näytteli. Vuonna 2011 ilmestyi Björkin seitsemäs studiosoololevy *Biophilia*.

Björk on julkaissut ahkerasti varsinaisten studiolevyjen lisäksi myös kappaleistaan tehtyjä miksausia, live-levyjä, kokoelmia ja dvd-julkaisuja. Lisäksi häneltä on äänitetty laulesityksiä myös taidemusiikin kentällä.³³ Kansainvälisestä ja onnistuneesta urastaan huolimatta Björk ei ole siirtynyt missään vaiheessa ylikansalliselle levy-yhtiölle vaan on pysynyt saman englantilaisen One Little Indian -levy-yhtiön artistina, joka jo aikoinaan toimi Sugarcubes-bändin taustavoimana (vrt. Dibben 2009a, 160).

Björkin musiikissa on vaikutteita popin ja elektronisen musiikin lisäksi myös muun muassa klassisesta musiikista, musikaaleista, maailmanmusiikista ja avantgarde-musiikista. Hänen musiikkiaan on mahdotonta luokitella johonkin tiettyyn genreen kuuluvaksi (vrt. Ahonen 2007, 38 ja Dibben 2009a, 155). Nicola Dibben (mts. 157) kuvailee Björkin musiikkia sellaiseksi, joka ”kieltäytyy tunnistamasta genrejakoja”. Sen sijaan se ilmaisee monimuotoisuudessaan musiikillisen maailman yhtenäisyyttä. Björkin yhteistyö erilaisista musiikillisista ympyröistä tulevien muusikoiden kanssa on yksi osa tätä ilmiötä. (Mts. 157.) Häntä on kuvailtu muuntautuvaksi ja yllättäväksi artistiksi. Björk itse luonnehtii musiikkiaan ”moderniksi kansanmusiikiksi”.

33 Vuonna 1996 Björk oli mukana Arnold Schoenbergin *Pierrot Lunairen* esityksessä, joka äänitettiin mutta josta ei kuitenkaan julkaistu levyä. Vuonna 1999 äänitettiin John Tavenerin varta vasten Björkille säveltämä kappale *Prayer of the Heart*, joka julkaistiin vuonna 2004 (Tavener 2004, CD).

Vespertine-levyn musiikkia hän on luonnehtinut ”elektroniseksi kansanmusiikiksi” (Pytlik 2003, 159).

Björk opiskeli klassista musiikkia 15-vuotiaaksi saakka musiikkikoulussa. Näihin aikoihin hän oli jo aktiivinen tekijä myös Islannin punk-liikkeessä. 90-luvulla hän asui muutaman vuoden Lontoossa ja inspiroitui siellä elektronisesta tanssimusiikista. Hänen tekemänsä taide ulottuu musiikin lisäksi myös visuaalisen taiteen puolelle lukuisten yhteistyökumppaneiden avulla. Videot ja levyjen kannet kuvastavat samantyyppisiä ilmaisullisia sisältöjä kuin musiikkikin. Björkiä onkin luonnehdittu ”kokonaistaiteilijaksi”. (Walker 2002, dokumenttielokuva.)

Monialaisista sovituksistaan huolimatta Björkin musiikin selkärangan on yleensä perinteinen säkeistö-kertosäkeistö-kaavaa noudattava laulu.³⁴ Björkin laulujen sanoitukset ovat kuin moderneja satuja: omaan elämään löyhästi perustuvia, unenomaisella kielellä kerrottuja tarinoita (Walker 2002, dokumenttielokuva; vrt. McDonnell 2001, 22). Sanoituksissa seikkaillevat esimerkiksi luonnonlapsi, lapsinainen, soturi, metsästäjä ja sensuelli tai eksoottinen nainen (vrt. Iitti 2007 11, 73). Niissä liikutaan yhtä lailla luonnossa ja urbaanissa ympäristössä kuin myös unen ja mielensisäisissä maailmoissa. Tarinat ovat tunteikkaita ja tunteikkaasti esitettyjä. Aiheet ovat vahvoja, kuten rakkaus ja seksuaalisuus sekä luonnon ja ihmisen välinen suhde. Arkipäiväisetkin asiat esitetään usein maagisessa valossa.

Björk käsittelee laulujen aiheita kielikuvin, jotka eroavat tyyppillisistä populaarimusiikin kliseistä. Varsinkin *Homogenic*-levyltä (1997) lähtien Björkin sanoitukset ovat liikkuneet kohti yhä runollisempaa ilmaisua. *Vespertine*-levyllä runollisuus on huipussaan. Runoilija e. e. cummingsin tekstiin perustuva *Sun in My Mouth* -kappale istuu saumattomasti muiden laulujen kokonaisuuteen. Runollisuudesta ja vahvoista teemoista huolimatta Björkin sanoituksissa on mukana myös huumoria ja itseironiaa, mikä ei välttämättä ole kuuntelijoille kuitenkaan aina ilmiselvää (Bowell 2007, Dibben 2009a, 143).

34 Tosin esimerkiksi *Vespertine*-levyllä poiketaan tästä normista *Sun in My Mouth*, *Harm of Will* ja *An Echo, A Stain* -kappaleissa.

Kaikkinensa Björkin sanoituksissa on mukana yleensä positiivinen pohjaviire. Synkempien sanoitusten tekeminen (esim. *Possibly Maybe* ja *Play Dead* -kappaleet) on vaatinut häneltä erityisiä ponnisteluja (mts. 143).

Björkillä on omintakeinen lauluääni ja äänentuoton tapa. Se on jollain tapaa konstailematon ja rohkea sisältäen laajan kirjon erilaisia äänenlaatuja kuulaasta soinnista käheään ääneen, alkukantaisiin kurlauksiin ja huudahduksiin saakka (vrt. Dibben 2009a, 102). Björkin lauluääntä on luonnehdittu aiemmin muun muassa tunnevoimaiseksi, lapsenomaiseksi, seksuaaliseksi, ilkkuriseksi, voimakkaaksi, taianomaiseksi ja ylimaalliseksi. Hänen ääntään on mystifioitu ja todettu muun muassa, että se ei ole ihmisen lauluääni, tai että hänen äänialansa ylittää jopa valaiden kanssa kommunikointiin. Radiohead-yhtyeen laulaja Thom Yorke toteaa Björkin äänestä seuraavaa: ”Kuulostaa hämäävästi siltä, kuin hän ei hallitsisi ääntään. Björkin laulutapa kuulostaa pienen lapsen laululta, mutta sen viattomuus on brutaalia ja mielipuolista.” (Walker 2002, dokumenttielokuva.) Björkin laulutapa tosiaankin luo vaikutelman, kuin hänen äänensä olisi jollain tapaa kontrolloimaton (vrt. Dibben 2009a, 102–103). Silti hän ylittää sillä paikoin virtuoottisiin suorituksiin. Tämä taitava kontrolloimattomuus lienee onkin yksi hänen laulamaisensa kiehtovimpia piirteitä. Se luo vaikutelmaa ”luonnollisuudesta” ja ”vilpittömyydestä” mahdollistaen kuitenkin samalla laajasävyisen musiikillisen ilmaisan.

Vastakohtana ammattimaiselle ja kurinalaiselle studiotyöskentelylle saundien ja jousisovitususten parissa Björkin ääni edustaa hänelle itselleen vapaampaa ilmaisua. Björk on todennut: ”Minulle ihmisääni on aina edustanut luontoa, vapautta ja jotakin, joka ei ole kurinalaista tai akateemista” (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva).³⁵ Björkin itsensä mielestä hänen äänestään kuuluu erityisesti Islannin luonto. Luonto on Björkin mukaan muovannut hänen laulutapaansa enemmän kuin esimerkiksi vaikutteet muilta laulajilta. Karu maisema, lumimyrskyt, tuuli ja vulkaaninen maaperä ovat olleet vaikuttamassa hänen musiikkinsa estetiikkaan ja hänen tapaansa tuot-

35 ”For me the human voice has always stood for nature, freedom, and something that’s not disciplined or not academic.”

taa ääntä. Luontoyhteys liittyy Björkin imagoon muutenkin kiinteästi. Hän itse mainitsee luonnon olevan hänelle kuin uskonto. (Mt.; Walker 2002, dokumenttielokuva.)

Björk työskentelee ihmisäänen ja perinteisten akustisten instrumenttien lisäksi mielellään myös elektronisesti tuotettujen ja/tai käsiteltyjen äänien kanssa. Tässä mielessä häntä on luonnehdittu myös elektroakustiseksi säveltäjäksi (Martin 2002, 240). Björkin tapauksessa ”luonnollisuuden” ja teknologian yhdistelmä onkin kiehtova.³⁶ Itse hän ei miellä elektronisuuden ja luonnon välillä olevan minkäänlaista kahtiajakoa. Sen sijaan hän näkee elektronisuuden pohjana olevan sähkön luonnosta peräisin olevana voimana, joka toimii myös esimerkiksi ihmisen hermostossa (Palmer 2001, 125 Martinin 2002, 240 mukaan).³⁷ Dibben (2009a, 86) kutsuu Björkin tapaa käsitellä luonnonääniä ja erilaisia orgaanisia ääniä teknologian ”luonnollistamiseksi”. Tällä tavoin Björk myös työskentelytavoillaan esittää kannanoton, jonka mukaan teknologia ja luonto eivät ole vastakohtaisia elementtejä (mts. 86).

Björkiä ovat aiemmin käsitelleet tieteellisissä tarkasteluissaan Daniel Grimley (2005) Björkin musiikin saundeja ja ”hypertodellisuutta” pohtivassa artikkelissaan, Stan Hawkins (1999) postmodernia identiteettiä ja Björkin *It's Oh So Quiet* -videota käsittelevässä artikkelissaan, Bill Martin (2002, 164–176, 239–241) avant-rockin historiaa luotaavassa kirjassaan, Allan Moore (2005) persoonaa, ympäristöä ja äänitettyä musiikkia käsittelevässä analyysissaan sekä Webb & Lynch (2010) ”utopian punk” -käsitteen tarkastelussaan. Laura Ahonen on analysoinut Björkin tekijäkuvaa väitöskirjassaan (2007, 37–55) ja pro gradu -tutkielmassaan (2003, 78–80). Sanna Iitti (2007) on tarkastellut Björkin Hunter-kappaleen musiikkivideota naiseuden performanssina. Hän on käsitellyt artikkelissaan myös Björkin ääntä. Iitti (2002) on käsitellyt myös Björkin musiikkia ja artisti-imagoa *Dancer in the Dark* -elokuvassa. Myös Sheila Whiteley (2000, 211 ja 2005, 12–13) on sivunnut Björkin ääntä lyhyesti kirjoituksissaan.

36 Aiheesta lisää ks. Marsh & West 2003 sekä Dibben 2009a. Björkin suhteesta äänitysteknologiaan ks. Ahonen 2007, 45–47.

37 [Palmer, Tamara (2001). A Different Sort of Bird. *Urb*, Sept.]

Viime vuosina kattavimmin Björkiä on tarkastellut kulttuurintutkimuksen kentällä musiikintutkija Nicola Dibben. Vuoden 2006 artikkelissaan hän tarkastelee Björkin musiikin tarjoamia subjektipositioita esimerkiksi nään *Vespertine*-levyn Unison-kappale ja *Homogenic*-levyn Joga-kappaleen video (Dibben 2006). Hän käsittelee jonkin verran myös Björkin ääntä. Vuonna 2009 ilmestyneessä kirjassaan hän tarkastelee Björkiä ja tämän musiikkia islantilaisuuden, luonnon, teknologian, saundien ja tunteiden teemojen kautta (Dibben 2009a). Kyseisessä kirjassa hän käsittelee kattavasti myös Björkin ääntä (mt.). Dibben sivuaa Björkiä myös lauluesityksen tunneulottuvuuksia pohtivassa artikkelissaan ja siihen liittyvässä esitelmässään (Dibben 2009b ja 2009c).

Käsillä oleva työ eroaa edellä esitetyistä Björk-tarkasteluista perustavalla tavalla siinä, että tässä työssä en juurikaan pohdi Björkin ulkonäköä, imagoa, persoonaa tai islantilaisuutta. En myöskään tarkastele hänen musiikkiaan laajemmin (populaari)musiikin kentän kulttuuristen konventioiden, genreluokittelujen tai postmodernin kulttuurin valossa. Sen sijaan työssä on kyse fokusoitumisesta äänen ja ilmaisun aistimiseen. Tutkijanakaan en tietysti kuuntele laulajaa kulttuurisessa tyhjiössä. Tällainen raja on ollut kuitenkin välttämätön, jotta itse työn pääsisältö, ilmaisun tason esille tuominen, ei hukkuisi laajempien kulttuuristen viittausten viidakkoon. Työn ote on siis tässä mielessä intiimimpi ja sisäänpäin kääntyneempi kuin aiemmassa Björk-tutkimuksessa.

Björkin musiikkia on tulkittu varsinkin lehdistössä pitkälti suhteessa hänen elämäänsä – islantilaisuuteen, äitiyteen, hänen erikoiseen persoonaansa ja niin edelleen. Erityisesti *Vespertine*-levyn kotia, rakkautta ja seksuaalisuutta käsitteleviä sanoituksia on luettu omaelämäkerrallisina paljastuksina. Myös Björk itse on haastatteluissaan tuonut esille laulujen omaelämäkerrallisen merkityksen. Dibben tuo esille, että tällainen tulkintatapa ei kuitenkaan heijasta ”björkmäistä” tapaa aistia maailma. Sen sijaan, että kuuntelisimme Björkin musiikista hänen tunteitaan, Dibben ehdottaa lähestymistapaa, jossa kuuntelija itsenäisesti luo yhteyden laulun virtuaalisen subjektin ja tunnemaailman välille. Tällöin kuuntelijasta itsestään tulee laulun virtuaalinen subjekti ja laulun äänimaailman luoja. Vaikka tällainen subjektipositio onkin tunnistettu jo

aiemmin musiikintutkimuksessa (esim. Cumming 2000; Clarke 1999), niin Dibbenin mukaan vähemmän on kuitenkin nähty tutkimuksia siitä, miten tällainen positio syntyy käytännön kuuntelemisessa. (Dibben 2006, 172–173, 184; 2009a, 131, 152, 153.) Käsillä olevan työn kuuntelemisen subjektipositio asettuu lähelle tällaista lähestymistapaa.

Tutkin tässä työssä prosessia, jossa ihminen kuuntelee toisen ihmisen lauluääntä ja ilmaisua. Kuunteleman laulaja voisi siis periaatteessa olla kuka tahansa. Tutkimuksen varsinaisena kohteena ei siis ole Björkin ääni vaan se, miten laulajan ilmaisu voi ilmetä kuuntelijan kokemuksessa. Tärkeää on kuitenkin se, että Björk on minua koskettava laulaja ja hänen ilmaisunsa voidaan sanoa olevan elävää tai tulevan minussa hyvin eläväksi. Tämä on tärkeää, koska tarkastelen työssä myös liikuttumista. *Vespertine*-levyn kappaleet ovat valikoituneet tähän työhön mukaan sen vuoksi, että niiden lauluesityksissä on minulle kuuntelijana *kokemuksen katkoksia* ja *läsnäolon hetkiä* tuottavia ilmaisullisia elementtejä.³⁸

Olen valinnut Björkin tähän työhön myös sen vuoksi, että hänen äänenkäyttönsä keinot ovat moninaiset. Niiden tarkastelun kautta saan tuotua työhön mahdollisimman laajan äänenkäytön keinovaroihin liittyvän analyysikäsitteistön. Tällainen käsitteistö voi olla käyttökelpoinen myöhemmissäkin laulututkimuksissa.

1.4.3 *Vespertine*-levy

Luvussa 5 analysoimani *Undo* on Björkin *Vespertine*-levyn (2001) neljäs kappale. Björk alkoi työstää levyn äänimaailmaa jo vuonna 1997. Tällöin hän alkoi kerätä rytmisaundeja ja koostaa niistä kirjastoa. Erityisesti celestan, harpun ja soittorasioiden äänet kiehtoivat häntä. Lisäksi mukaan tuli muun muassa ”hyönteisten rapinan kaltaisia ääniä”. (Walker 2002, dokumenttielokuva.)

38 Esittelen Torvisen *kokemuksen katkos* -käsitteen myöhemmin luvussa 3.4.2 ja Sternin *läsnäolon hetki* (engl. *present moment*) -käsitteen luvussa 3.4.1.

Levyn musiikillisiin elementteihin kuuluvat Björkin äänen ja elektronisesti muokattujen äänten lisäksi myös kuoro, jousiorkesteri ja harppu. Dibben (2006, 176) toteaa *Vespertinen* olevan sovitustensa puolesta yhdistelmä sekä taidemusiikkia että elektronista tanssimusiikkia. Elektroniset soundit viittaavat jälkimmäiseen ja jouset ja harppu erityisesti romantiikan ajan taidemusiikkiin.

Björk on tehnyt *Vespertine*-levyn pitkälti kuulokkeet päässä kannettavan tietokoneen ääressä istuen. Tämä on hänen mukaansa aukaissut levyyn maailman, jossa pienet asiat saavat suuret mittasuhteet, suurenevät kuin mikroskooppin alla:

[...] se pointti mitä me haettiin siinä [*Vespertine*-levyn tekemisessä], oli ottaa jotakin hyvin, hyvin, hyvin, hyvin pientä ja suurentaa se isoksi. Se ikään kuin antoi tuntuman siitä, kuin sinulle kerrottaisiin salaisuus. Jos näet kuvan kehon solusta ja suurennat sen hyvin isoksi [...], tulee olo, kuin sinulle olisi uskottu sisäistä tietoa. Luulempa, että tämä koko albumi on pitkälti tällainen. (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva.)³⁹

Björk toteaa, että *Vespertine* on kuin hurjasti suurennettu mikroskooppinen kuva (Russell & Sandall 2001). Myös laulajan äänenkäytön mikrotaso pääsee siinä hyvin esille: laulujen mikitykset on toteutettu lähietäisyydeltä ja lauluraidat on kompressoitu niin, että laulajan pienimmätkin henkäykset tulevat kuuluisiksi (vrt. Dibben 2009a, 62, 147). Björk kytkeytyykin siihen rytmimusiikin laulamisen perinteeseen, jossa mikrofoni tuo äänenkäyttöön erityisen estetiikkansa. Björk on vienyt tätä estetiikkaa pitkälle luoden hyvin intiimejä kohtauksia äänensä ja kuuntelijan välille.⁴⁰

39 ”[...] the key to what we were looking for was taking something very very very very tiny and magnifying it up to big. It sort of gave you a sensation that you been told a secret. If you see a picture of a cell in a body and magnify it very big [...] you get this feeling that you are trusted for inside information. I guess this whole album is very much like this.”

40 Mikrofonin tulon vaikutuksesta laulamisen estetiikkaan ks. Potter 1998, 170–171. Käsittelyn aihetta lisää luvussa 2.2.1.

Vespertine-levyllä Björk tutkii sisäisen maailmansa ääniä ja rytmejä (Walker 2002, dokumenttielokuva). Keho on vahvasti läsnä levyn laulujen teemana.⁴¹ Kehon läsnäolo näkyy myös levyn kappaleista Hidden Place, Cocoon ja Pagan Poetry tehdyissä videoissa. *Hidden place* -videossa Björkin kasvoja on kuvattu hyvin läheltä, ja tietokoneanimoidut nestemäiset aineet liikkuvat silmistä, nenästä ja suusta sisään ja ulos. *Cocoon*-videossa Björk on alasti ja hänen rinnoistaan kasvaa punaista nauhaa, joka kietoutuu hänen ympärilleen. *Pagan Poetry* -videossa Björk esiintyy rinnat paljaina ja helminauhat lävistävät hänen ihonsa. (Vrt. Dibben 2006, 181; 2009a, 145–146 ja Pytlik 2003, 166.) Björk kuvailee levyään seuraavasti:

Vespertine on sisäänpäin kääntynyt albumi. Levyllä on kyse siitä, mitä sisälläni tapahtuu. Mitä on meneillään ihoni alla ja kehoni kätköissä? Mitä kulkee ulos nenästä ja sisään suusta tai silmistä? Albumi kertoo suhteestani omaan kehooni. (Walker 2002, dokumenttielokuva, suom. Salonen.)

Björk kertoo myös, että hän tutkii albumillaan sitä, ”miltä me kuulostamme sisältä päin” (Gittins 2002, 118). Tämä kehollisuuden teema tekee levyn kappaleista erityisen herkullisia analysoitavia kehon näkökulmasta myös äänenkäytön ja ilmaisuuden tasoilla.⁴²

Levyn tekemisen lähtökohtana olivat mikrorytmit, kuiskaavat lauluosuudet ja kannettavalla tietokoneella helposti muokattavat soundit (esim. ce-lesta ja harppu). Tämä mikrokosmos kuvaa Björkin mukaan yksityisen paratiisin luomista ”keittiön pöydän alla”. Levyllä on mikrokosmoksen vastapainona myös suuria kaiutettuja kuoro- osuuksia ja jousisovituksia. Björk on kuvannut jousiosuuksia ”taustalla olevaksi panoraamatekstuuriksi”. Ne ovat kuin ”keitti-

41 Kehon lisäksi levyn keskeisiä teemoja ovat muun muassa luonto, mystisyys, seksuaalisuus ja uni.

42 Björk on jatkanut kehollisuuden teeman käsittelemistä myöhemmilläkin albumeillaan, joilla se on tullut laulun sanoihin mukaan vielä eksplisiittisemmin. Näin on esimerkiksi *Medúlla*-albumin verenkiertoa ylistävässä laulussa Triumph of a Heart ja *Volta*-levyn selkärankaa kuvaavassa Vertebrae by Vertebrae -laulussa.

ön ikkunan takana siintävät vuoret”. (Pytlik 2003, 159). Jousi- ja kuoro-
osuudet luovat syvyysvaikutelmaa kappaleiden miksauskiin, joissa mikroryt-
mit ja Björkin ääni ovat virtuaalisesti lähempänä kuuntelijaa (Dibben 2009a,
82). Komeiden jousiosuuksiensa vuoksi levyn kokonaisuutta on luonnehdittu
”elektroniseksi sinfoniaksi” (Widder 2002).⁴³

Siinä vaiheessa, kun Björk oli tehnyt kappaleiden sävellykset sekä noin
80 prosenttia saundeista ja orkesteriosuuksista, hän tapansa mukaan halusi lä-
hettää raidat työstettäväksi jollekin oman alansa virtuoosille. *Vespertinen* tapa-
uksessa tämä oli amerikkalainen elektronisen musiikin duo Matmos, joka on
erikoistunut tekemään musiikkia epätavallisista äänistä. He käyttävät instru-
mentteinaan mitä tahansa esineitä, joita ei ole alun perin tehty musiikillisik-
si instrumenteiksi (esim. kirurgin instrumentit). Kappaleet tulivat Björkille ta-
kaisin rytmien kera, jotka tekivät hänen sanojensa mukaan kappaleista eläväm-
piä. (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva; Walker 2002, dokumenttielokuva.)

Björk on tunnettu laajalle ulottuvista yhteistyökuvioistaan eri musiikin
ja taiteen alojen tekijöiden kanssa. *Vespertine*-levyllä yhteistyö eri taiteilijoiden
kanssa korostui entisestään. Esimerkiksi Undo-kappaleen sävellyksen Björk
toteutti yhdessä Thomas Knakin kanssa, joka teki kappaleeseen myös saun-
dipohjat. (Pytlik 2003, 160–161.) Kappaletta olivat heidän, kuoron ja jousi-
orkesterin lisäksi toteuttamassa myös harpisti Zeena Parkins, jousisovituksis-
ta vastaava Vince Mendoza, Pro Tools -ohjelmoinnista ja äänityksestä vastaa-
vat Jake Davies, Jan Kybert ja Valgeir Sigurdsson sekä miksaaja Mark Stent.
(Björk 2001, CD, levyn kansivihko.)

Vespertinellä Björkin lauluosuudet on paikoitellen käsitelty vahvasti-
kin studiotekniikkaa hyödyntäen, esimerkiksi erilaisia tilavaikutelmia ja ään-
ten tuplauksia hyväksi käyttäen. Björkin mukaan levyllä esiintynyt englanti-
lainen kuoro oli hyvin neutraali. Kuoro lauloi mitä pyydettiin, jonka jälkeen

43 Levyn työnimi oli aluksi *Domestika*, joka kuvasi jokapäiväisen elämän kliseistä muodostu-
vaa taikaa. *Vespertine*-nimen valitseminen vei painopisteen enemmän suurempien voimien
luomaan taikaan – niihin asioihin, jotka versovat illan hetkissä. (Pytlik 2003, 160.) Sana
vesper (lat. ilta) viittaa roomalaisen mytologian iltätähden jumaluuteen ja katolisessa pe-
rinteessä iltajumalanpalvelukseen. (Aikio & Vornanen 1993, 644; Wikipedia 2010). (Vrt.
Gittins 2002, 117; Martin 2002, 241; Toop 2001.)

kuoro-osuuksia leikeltiin paloiksi ja sommiteltiin uudelleen. Tässä mielessä kuoro toimi pikemminkin saundimateriaalina kuin varsinaisena kuorona. (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva.)

Vespertine-levyä edeltävät levyt *Homogenic* ja *Selmasongs*-soundtrack vaikuttivat *Vespertinen* tunnelman muodostumiseen tietynlaiseksi. Soundtrackin musiikki oli teatraalista ja melodramaattista. *Homogenic* oli Björkin mukaan suurta ja huomiohakuista. *Vespertine* oli vastakohta näille (vrt. Dibben 2009a, 20). Tunnetasolla Björk oli ensimmäistä kertaa kiinnostunut hyvin hiljaisista emotionaalisista huipuista. Tämä oli epätyypillistä Björkille, joka on omien sanojensa mukaan ihmisenä kiinnostunut yleensä tunneskaalan räjähtävämästä päästä. (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva; Gittins 2002, 116; Pytlik 2003, 158.)

Björk oli matkustellut paljon *Vespertineä* edeltävän 15 vuoden aikana, joten kodista ja ”kotoisuudesta” oli tullut hänelle lähes tavoittamaton paratiisinomainen asia. Nyt hän halusi luoda kodikkaan ja intiimin tunnelman – samankaltaisen joka on silloin, ”kun on kärsivällisyyttä istua alas lukemaan kirjaa”. Björkille tämä oli haaste. Esimerkiksi kiertueen esiintymiset olivat hänelle haastavia, kun esitettävänä oli rauhallisia lauluja yksi toisensa jälkeen. Yleensä hän oli tottunut riehumaan lavalla, mutta nyt hän sai käyttää lähes kaiken energiansa itsensä hillitsemiseen. (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva.)

Björk kertoo, että hänen jokaisella levyllään on yksi päähenkilöhahmo, joka on tehnyt levyn ja tämän lisäksi joukko muita hahmoja, jotka ovat tehneet tietyt laulut. *Dancer in the Dark* -elokuvan ja sen soundtrack-levyn henkilöhahmo oli sisäänpäin kääntynyt nainen, joka kuuli ääniä sisällään ja eli omassa maailmassaan. Tämä Selma-niminen hahmo vaikutti *Vespertine*-levyn uuden hahmon syntyyn. *Vespertine*-levyn henkilöhahmo on Björkin mukaan nainen, joka odottaa ja nukkuu talviunta. Hän on kotona viihtyvä olento, joka soittaa itsekseen celesteä ja korttipakkaa. (Walker 2002, dokumenttielokuva.) Björkin levyjen ja laulujen hahmoilla on yhteneväisyyksiä Björkin kulloisenkin oman elämäntilanteen kanssa, ja ne ovat jollain tapaa löyhästi sidoksissa myös hänen omaan identiteettiinsä (Dibben 2009a, 153).

Vespertine sai hyvän vastaanoton kriitikoilta ja yleisöltä. Se muun muassa pääsi mukaan usean lehden parhaiden albumien listalle sekä ehdolle parhaan vaihtoehtoalbumin Grammy-palkinnon saajaksi. Norjassa, Ranskassa ja Espanjassa se kipusi albumien myyntilistan kärkeen, Suomessa se ylsi kolmanneksi. Vuoden 2001 loppuun mennessä sitä oli myyty kaksi miljoonaa kappaletta. (Wikipedia 2011b.)

Vespertine-levyn jälkeiselle kiertueelle Björk kasasi uuden kuoron grönlantilaisista inuit-naisista. Björk laittoi ilmoituksia supermarkettien ilmoitus-
tauluille, mainoksen radioon ja aloitti koelaulujen järjestämisen hotellissaan. Kuoro ei ollut ennen laulanut yhdessä, ja osa naisista ei edes ollut aiemmin laulanut kuorossa. Björk antoi kuorolle vapauden laulaa siten kuin hyvältä tuntuu, sillä hän halusi kuoron kuulostavan luonnolliselta. Kuoron lisäksi kiertueella olivat mukana myös elektroninen Matmos-duo, harpisti Zeena Parkins ja 54 soittajan jousiorkesteri. (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva; Barnard 2002, konserttitaltiointi.)

Vespertine-kiertueen konserttipaikkoina toimivat oopperatalot, teatterit ja kirkot (Pytlik 2003, 164). Björk oli jo pitkään kokenut, että perinteisillä rock-areenoilla suuri osa musiikin herkkyydestä meni hukkaan. Hän halusi luoda yleisölle tapahtuman, jossa tunnelma olisi rauhallinen ja musiikin pienetkin nyanssit pääsisivät hyvin esille. Hänen mukaansa tämä oli olennaista juuri *Vespertinen* kohdalla, jossa musiikki rakentui lukuisista pienistä saundeista. Sen sijaan, että ääni olisi tullut yleisölle vain lavan etuosan kaiuttimista, kaiuttimet asennettiin myös salin takaosaan. Pienet ja hiljaiset rytmisaundit laitettiin kulkemaan ympäriinsä tilassa niin, että yleisö tunsi olevansa niiden ympäröimänä. Näin myös konsertteihin saatiin levyille ominainen intiimi tunnelma. Björk on todennut, että tällainen kannettavalla tietokoneella tehty ”läppärimusiikki” onkin pienimuotoisuudessaan kuin modernia kamarimusiikkia. (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva.)

I.5 TYÖN SISÄLTÖ

Johdannon (1) ja johtopäätösluvun (6) lisäksi käsillä oleva työ jakautuu neljään pääluukuun. Luvussa 2 käsittelen laulajan *ääntä*. Luku 3 pitää sisällään työn keskeisimmän teorianmuodostuksen, joka liittyy laulajan *ilmaisuu*n. Luvussa 4 esittelen työn menetelmät ja luvussa 5 teen analyysin Björkin Undo-kappaleen lauluesityksestä.

Luvussa 2 tuon esille laulajan ääneen sekä sen kuuntelemiseen ja merkityksellistämiseen liittyviä aiheita. Ensimmäisessä alaluvussa (2.1) pohdin sitä, miten kuunteleminen tuo tarkasteltavan ilmiön tutkijalle läsnäolevaksi ja miten musiikin voidaan katsoa paikantuvan kehoon ja kokemukseen. Toisessa alaluvussa (2.2) käsittelen laulajan äänen kuuntelemiseen liittyviä seikkoja: studioteknisesti tuotetun ja äänitteeltä kuunnellun lauluäänen erityispiirteitä sekä vokologian ja fonetiikan käsitteitä, joiden avulla lauluääntä voidaan analysoida. Lisäksi pohdin äänentutkimuksen tarjoamaa fysiologista näkökulmaa kehoon. Luvussa 2.3 tuon esille laulajan äänen merkityksellistämiseen liittyviä seikkoja, joihin kuuluvat kehollinen ja viettipohjainen (*semioottinen*) sekä vaikiintuneempiin kulttuurisiin käytäntöihin liittyvä (*symbolinen*) puoli. Näiden lisäksi tarkastelen myös laulamiseen liittyviä tunnemerkitäyksiä sekä lauluesityksessä ilmeneviä *laulun minään* liittyviä ulottuvuuksia.

Luvun 3 kaksi ensimmäistä alalukua olen kirjoittanut johdannon alussa esittämistäni työn ontologisista lähtökohdista käsin. Niiden pohjana ovat siis ajatukset musiikillisen ilmaisun haltuunottavuudesta (3.1) ja kehollisuudesta (3.2). Haltuunottavuutta lähestyn *antautumisen* ja kehollisuutta puolestaan *kehotietoisuuden*, *kehon kuuntelun*, *empatian* ja *liikuttumisen* käsitteiden avulla. Seuraavissa alaluvuissa (3.3 ja 3.4) esittelen työn teoreettisen tason tulokset. Ne täydentävät aiemmin esitettyjä laulajan ilmaisun ontologisia lähtökohtia. Nämä tulokset liittyvät laulajan ilmaisun liikkeelliseen olemukseen ja kuuntelemisen kokemuksen virtaukselliseen laatuun. Ilmaisun liikkeellistä olemusta kuvaan *vitaali*affektin ja *liikelaadun* käsitteiden avulla. Näistä jälkimmäistä tarkennan vielä *jännitteisyyden*, *lineaarisuuden*, *laajuuden* ja *suuntaavuuden* käsitteillä. Virtauksellisuutta puolestaan valotan *läsnäolon hetkien*, *kokemuksen*

katkosten sekä *ilmaisun ja äänen virtauksen* käsittein. Luvun lopuksi pohdin vielä kehon kokemuksen kielellisessä kuvailussa esiin tulleita haasteita (3.5).

Luvussa 4 esiteltävien kuuntelemisen menetelmien lähtökohtana on *eläytyvä kuunteleminen* (4.1), josta lähdän rajaamaan tarkastelua kohti laulajan ilmaisua ja ääntä. *Empaattisen kuuntelemisen* ja siihen liittyvän graafisen kuvauksen avulla lähestyn laulajan ilmaisua (4.2). *Analyyttisen kuuntelemisen* ja siihen liittyvän transkription avulla puolestaan lähestyn laulajan ääntä (4.3). Nämä kaksi lähestymistapaa yhdistämällä (4.4) saadaan aikaiseksi menetelmä, jossa esille pääsevät sekä laulajan ilmaisun nyanssirikas ja tunneherkkä ulottuvuus, että myös soivassa lauluäänessä kuultavissa olevat mikrotason yksityiskohdat. Pohdin myös sitä, miten empaattinen ja analyttinen lähestymistapa eroavat toisistaan (4.5) sekä sitä, miten työn dynaaminen lähestymistapa eroaa ns. kategorisesta, yleistyksiin pyrkivästä lähestymistavasta (4.6). Käytän tässä pääluvussa 4 analyysiesimerkkinä kahta fraasia Björkin kappaleesta *Hidden Place* (*Vespertine* 2001).

Luvussa 5 analysoin Björkin *Undo*-kappaleen (*Vespertine* 2001) lauluesityksen ja tuon näin aiemmissa luvuissa esittelemäni laulajan ääntä ja ilmaisua koskevat seikat konkreettiseen analyttiseen tarkasteluun. Luku lähtee liikkeelle analyysimateriaalin esittelyllä (5.1), jossa ensin käsittelen Björkin äänen piirteitä *Vespertine*-levyllä. Sen jälkeen tarkastelen lyhyesti *Undo*-kappaleen musiikillisia elementtejä ja teen kappaleen sanoista semanttisen tason analyysia. Seuraavassa luvussa (5.2) kuvaan kuuntelukokemuksen hahmottumista analyysiprosessin alkuvaiheissa: käyn lyhyesti läpi eläytyvän kuuntelemisen kokemuksia ja avainfraasien löytymistä tutkittavasta materiaalista sekä esitellen kuuntelukokemuksissa ilmi tulleet kolme erilaista aistikulmaa tilaan.

Alaluku 5.3 pitää sisällään työn varsinaisen analyysin. Siinä käsitellen empaattisen kuuntelemisen avulla tavoitettuja laulajan ilmaisun kehollisia liikelaatuja sekä analyttisellä kuuntelulla havaittuja laulajan äänenlaatuja. Lisäksi tarkastelen niiden yhteyttä toisiinsa ja jäsenen liikelaatuja myös jännitteisyyden, lineaarisuuden, laajuuden ja suuntaavuuden käsitteiden tarkastelukulmista. Ahtaus, yrittäminen ja irtipäästäminen, muutoksen vastustaminen, täyttyminen ja avautuminen sekä hajoaminen ja liukeneminen ovat

Undo-kappaleessa läsnä olevia ilmaisun päälaatuja. Näiden tarkastelujen jälkeen teen vielä yhteenvedon koko analyysistä (5.4) ja arvioin analyysimenetelmää (5.5). Luvun lopuksi pohdin vielä sitä, miten kuuntelijan kehon elävyys ja muuntuminen ajassa vaikuttaa siihen, että saman lauluesityksen voi merkityksellistää eri tavoin eri aikoina (5.6).

Luvussa 6 teen yhteenvedon siitä, miten laulajan ilmaisu voidaan määrittellä tämän työn tutkimustulosten valossa. Lisäksi pohdin hieman muun muassa kehollisten menetelmien soveltamista tutkimustyöhön, merkitysten jaettavuutta, ilmaisun tason esille tuloa laulajan ja laulunopettajan työssä sekä tutkimuksen ajatuksista auneita ideoita jatkotutkimukseen.

Seuraavassa taulukossa 1 on esitetty pelkistetyksi tämän työn tarkastelun tasot, niiden paikantumiset, niihin liittyvät tutkimuskysymykset, hyödynnettävät tieteen alueet sekä pääasialliset menetelmät ja käsitteet. Etnomusikologia toimii tässä esitetyille seikoille laajempänä kehyksenä.

Tarkastelun taso	Ilmaisu	Ääni
Aistialue	Proprioseptinen	Auditiivinen
Paikantuminen	Kuuntelijan kehon kokemus	Laulajan fysiologinen keho
Tutkimus- kysymykset	Mitä on laulajan ilmaisu, ja miten sitä voidaan lähestyä? Millaisena laulajan ilmaisu ilmenee kuuntelijan kehon kokemuksessa? Miten kuuntelija ymmärtää laulajan ilmaisua oman kehonsa avulla?	Millainen on laulajan ääni? Miten laulaja on tuottanut äänen fysiologisesti kehossaan?
Teoreettinen kehys	Liikkumisen ja musiikin fenomenologia, kehityspsykologia ja psykoanalyttinen tutkimus	Äänen tutkimus (vokologia ja fonetiikka), musiikintutkimus
Menetelmä	Empaattinen kuunteleminen	Analyttinen kuunteleminen
Keskeiset käsitteet	Ilmaisun virtaus, liikelaadut (vrt. Sheets-Johnstone), vitaaliaffektit (Stern), kehotietoisuus (Klemola), semioottinen (Kristeva), liikuttuminen	Äänen virtaus, äänenlaadut ja artikulaatio (äänentutkimus)

Taulukko 1. Kokonaiskuva tutkimuksesta.

2. LÄHESTYMISTAPOJA LAULAJAN ÄÄNEEN

Tässä luvussa lähestyn laulajan ääntä kuuntelemisen ja merkityksellistämisen viitekehyksissä. Kuunteleminen ja sen käsitteellistäminen tapahtuvat äänen tutkimuksen tarjoamien menetelmien ja käsitteiden avulla. Pidemmälle vietyyn laulajan esityksen merkityksellistämiseen olen puolestaan hakenut käsitteitä muun muassa psykoanalyttisen tutkimuksen puolelta. Luvun aluksi pohdin myös sitä, miten kuuntelemisen valitseminen ensisijaiseksi menetelmälliseksi lähestymistavaksi vaikuttaa tutkimuksen ontologiseen perustaan.

2.1 TUTKIJA KUUNTELIJANA

2.1.1 Kuunteleminen läsnäolevan aistimisena

Se, miten musiikintutkijana määrittelen kuuntelemisen, kertoo paljon siitä, millainen on musiikkikäsitteeni. Mitä pidän kuuntelemisen arvoisena? Mitä voin ylipäättään kuulla ja kokea musiikkina tai osana musiikkia? Musiikillisiksi määräytyvät ilmiöt nähdään musiikintutkimuksessa yleensä tärkeämpinä ja

arvokkaampina, kuin musiikin määrittelyn ulkopuolelle jäävät ns. ulkomusiikilliset ilmiöt. Leppänen ja Moisala (2003, 81) toteavat: ”Kysymys musiikin ja ei-musiikin välisestä erosta on musiikintutkimuksen kannalta ratkaiseva, sillä siitä käsin määrittyy myös musiikintutkimuksen kohde.” Kyse on tutkimuksen ontologisen perustan määrittelystä.

Kuuntelemisen käytännöt nousevat tärkeään asemaan, kun pohditaan sitä, mikä musiikin tutkimisessa on ensisijaisena kohteena. Tutkijan kuuntelemisen tavat ohjaavat merkitysten muodostumisen prosessia, ja toisaalta merkityksiä voi tarkastella nimenomaan kuuntelemalla. Leppänen (2002, 8) kirjoittaa:

Jos olemme kiinnostuneita siitä, mitä ja miten musiikki merkitsee, meidän tulee suhtautua vakavasti kuuntelemisen käytäntöihin. Jos kuuntelemisen käytännöt jätetään huomiotta, monet musiikin keskeiset merkitykset vääristyvät tai jopa häviävät ulottuviltamme.

Esimerkiksi koko kehon herkistäminen kuuntelukokemuksessa on tuonut tässä työssä esiin sellaisia musiikillisen ilmaisun piirteitä, jotka olisivat jääneet pimentoon muulla tavoin kuunneltuna. Jos olisin kuuntelemisessani keskittynyt tarkastelemaan vain laulajan ääntä akustisena faktana, olisin päätenyt hyvin erilaiseen ontologiseen määrittelyyn siitä, mikä on musiikillista ilmaisua ja missä se sijaitsee.

Ääni on musiikin universaali elementti. Fenomenologisessa musiikintutkimuksessa musiikkia onkin lähestytty pitkälti auditiivisesti. Auditiivisella lähestymistavalla on tiettyjä hyviä puolia. Torvinen (2007b, 63–64) on tuonut esiin seuraavat seikat: (1) Kaikkea musiikkia voidaan tarkastella saman kanaan, äänen välityksellä. (2) Musiikin kokeminen auditiivisesti ei vaadi erityistaitoja (esim. teorioiden, soittotaidon tai nuotinlukutaidon osaamista). (3) Musiikki auditiivisesti aistittuna on se tapa, miten ihmiset yleensä aistivat musiikin. (4) Osa musiikin olennaisista tekijöistä hahmottuu vain soivassa muodossa, esimerkiksi sointiväri ja affektisuus ovat tällaisia tekijöitä. (5) Varsinkin populaarimusiikin tarkastelussa auditiivisuus puoltaa paikkaansa, koska

kyseinen traditio on pohjautunut pitkälti kuulonvaraisuuteen.⁴⁴ (6) Musiikkia tarkasteltaessa auditiivisesti voidaan tarvittaessa lähestyä mitä tahansa musiikkikokemukseen liittyviä seikkoja ilman, että ne redusoituisivat tutkimuksesta huomaamatta pois. (7) Auditiivisessa tarkastelussa on todennäköisempää, että tutkimusmenetelmät rakentuvat musiikista ja sen kokemisesta käsin eikä niin, että etukäteen määritellyt tutkimusmenetelmät sanelisivat sen, miten musiikkia ylipäätään lähdetään aistimaan. (Mts. 63–64; Torvinen 2006b, 81.)

Yksi fenomenologisen lähestymistavan erityispiirre on kiinnittää huomiota siihen, milloin tarkasteltava kohde on *läsnäoleva* ja milloin se on *poissaoleva* (Sokolowski 2000, 5, 33–41). Kohde on läsnäoleva silloin, kun voimme aistia sen välittömästi. Esimerkiksi musiikki on tämän määritelmän mukaan läsnäolevaa silloin, kun kuuntelemme sitä. Poissaolevaa se on puolestaan silloin, kun ajattelemme tai muistelemme sitä ilman, että aistimme sen välittömästi. Torvinen (2007a ja 2007b, 20 ja 97; ks. myös Ihde 1976, 6) on todennut, että tutkimuskohde ylipäätään ei ole läsnäoleva silloin, kun se ei ole enää kuultavissa. Näin ollen esimerkiksi kaukoputken välityksellä tarkasteltu kohde ei olisi välttämättä enää välittömästi läsnäoleva. Samoin nuotinnettu musiikki on hiljaista ja itse musiikki tällöin poissaolevaa. Jos sen sijaan tutkimuskohteenä olisi nuottipaperi, se olisi läsnä, sillä sitä käsitellessä voisimme kuulla paperin rahinan ja aistia sen näin myös kuultuna. (Torvinen 2007a.)

Jos musiikki on todella läsnäolevaa vasta kuultuna ja koettuna, miksi itse kuuntelemista ei ole pohdittu musiikintutkimuksessa yhtä paljon kuin esimerkiksi nuotintamiseen (visualisointiin) liittyviä kysymyksiä? Kuulonvarainen musiikin analysoiminen on jäänyt marginaaliin ainakin perinteisen taidemusiikin ja sen tutkimuksen puolella.⁴⁵ Populaari- ja kansanmusiikin tutkimuksen piirissä kuulonvaraisuus on ollut jonkin verran enemmän esillä.

44 Mooren (2001, 34–35) mielestä rockia analysoitaessa tulisi analysoida sitä, mitä on kyseisen kulttuurin ensisijainen musiikkiteksti eli rockin tapauksessa se, mitä *kuullaan*.

45 Nuottikuvan keskeisyydestä musiikintutkimuksen tutkimusobjektina ks. esim. Bohlman 1993, 422–424 ja Leppänen 2002, 11–13. Eurooppalaisen taidemusiikin tutkimuksessa nuotinnuksen analysoiminen on perusteltua, sillä nuotilla on suuri rooli musiikin säveltämisessä ja esittämisessä. Taidemusiikin tutkimuksen puolella on viime vuosina noussut esille myös suuntaus, jossa on siirrytty tekstiorientoituneesta tutkimuksesta tutkimaan musiikkia esityksenä (ks. esim. Cook 2001a, 2001b).

Nuottikeskeisen musiikin tarkastelun ongelmana on nähty se, että nuotti ei pidä sisällään sitä monimuotoisuutta, joka musiikissa kuultuna on. Don Ihde (1986a, 43) pitää jopa uhkana sitä, että kuullun loputon visualisoiminen voi muuttaa meidät epäherkiksi kuullun itsensä moninaiselle rikkaudelle.

Kuuntelemiseen väitetään liittyvän sukupuolittuneita konnotaatioita, jotka ovat vähentäneet kuuntelemisen osuutta länsimaisessa tieteessä. Katve-Kaisa Kontturi ja Milla Tiainen (2004, 23) kirjoittavat: ”Feministitutkijat ovat todenneet, että kuunteleminen asettaa tutkijan vastaanottavaan positioon (jonka voi nähdä naisellisena). Tämä voi olla yksi syy, miksi ’miehinen tiedon subjekti’ ei ole ryhtynyt moiseen kuuntelemiseen.” Leppänen (2002, 12) toteaa, että kuunteleminen liittyy kosketetuksi tulemiseen, joka asettaa kuuntelelijän vastaanottavaan asemaan. Kuunteleminen on näin väistämättä ruumiillinen kokemus. Leppäsen mielestä musiikintutkijat mieluummin analysoivat katseellaan nuottikuvaa, joka on helpommin objektivoidavissa. (Mts. 12.)

Kuuntelemisen merkitystä painotettaessa voidaan tutkimuksessa käyttää käsitettä *kuulokulma* sen sijaan, että käytettäisiin näköaistikeskeistä *näkökulma*-käsitettä.⁴⁶ Soittajan kokemuksesta ja kehollisista tekemisen tavoista puhuttaessa on käytetty myös käsitettä *olokulma* (Riikonen 2003, 65 ja 2005a, 71).⁴⁷ Kun puhutaan kuuntelemisen kokemuksesta kokonaisvaltaisesti niin, että kuuntelemisen prosesseihin luetaan myös muut kuin kuuloon liittyvät seikat, voisi sopiva termi olla myös *aistikulma*. Käytän eri kuuntelemisen tapoihin suuntautumisesta myös ilmaisua *virittäytyminen*. Se kuvaa hyvin lähestymistapaa, jossa tutkija ei välttämättä lähesty kohdettaan ulkoapäin jostakin kulmasta, vaan pikemminkin virittää itsensä kuuntelemaan ja kokemaan kuulemaansa tietyllä asenteella. Virittäytyminen liittyy myös affekteihin virittäytymiseen, josta kirjoitan lisää luvussa 3.2.3.

Onko musiikki sitten todella läsnä vain silloin, kun se on kuultavissa? Jos musiikkia tarkastellaan kehoon ja kokemukseen paikantuvana ilmiönä, kuten tässä työssä tehdään, asia ei ole ihan näin yksinkertainen. Esimerkiksi

46 *Kuulokulma*-käsitteen on lanseerannut äänimaisematutkija Noora Vikman (1994, 1995).

47 *Olokulma* (engl. *point-of-being*) -käsite on peräisin Derrick de Kerckhovelta (1995, 177–178).

nuottia tarkasteleva tutkija tai laulaja saattaa itse asiassa samalla myös ”kuunnella nuottia” – jopa tuntea nuotin lukemisen aikana musiikin liikehdinnän kehossaan. Christopher Small (1998, 219) kirjoittaa, että musiikkiin reagoi-
dessamme emme reagoi objektiin vaan esitykseen, joka koostuu eleistä. Myös
nuottia lukiessamme tämä pitää paikkansa siinä mielessä, että silloin koemme
mielessä luomamme esityksen, joka syntyy nuottia katsoessamme (mts. 219).
Taina Riikonen on kirjoittanut nuotinnuksesta osana taidemusiikin esitys-
käytäntöjä muusikon kannalta. Hän toteaa, että partituuri sisältää kytköksen
muusikon ruumiiseen ja soittamisen tapoihin. Partituuri ei siis ole ruumiista
irrationaalinen, neutraali teksti. (Riikonen 2005b, 37; ks. myös Riikonen 2003, 65,
67, 71 ja 2005a, 76.)⁴⁸

Tutkijallakin voi siis olla kehollinen kytkös nuottikuvaan. Ja vaikka tut-
kimuksen raportointi painottuisi asioiden esille tuomiseen graafisessa muodos-
sa, ei tämä välttämättä tarkoita sitä, että itse tutkimus olisi tehty kuuntelemat-
ta soivaa materiaalia.⁴⁹ Usein nämä kuuntelemiseen liittyvät kokemukselliset
ja keholliset seikat jäävät kuitenkin huomiotta itse tutkimuksen raportoinnis-
sa. Kuunteleminen voi olla musiikintutkijalle tutkimuksen itsestään selvä pe-
rusta, jota ei katsota tarpeelliseksi purkaa tutkimuksen raportoinnissa.

Vaikka en varsinaisesti analysoikaan nuottikuvaa vaan soivaa ääntä, niin
silti nuotintamisella ja muilla graafisilla esitystavoilla on tärkeä roolinsa täs-
sä tutkimuksessa. Transkriptio tai nuotinnus ei tee tutkimuksen kohteesta
hiljaista, jos nuotinnus itse ei ole tutkimuskohde. Tarkistan kaikki analyysi-
ni väitteet omalla kuuntelevalla kehollani, en siis tee johtopäätöksiä vain kat-
somalla nuotinnusta. Nuotinnus on vain yhden tai muutaman kuuntelutavan
esilletuomista kuunnellusta materiaalista. Se ei voi sisältää läheskään kaikkea
laulajan äänessä aistittavissa olevaa informaatiota, eikä se korvaa soivaa mate-
riaalia ja sen tärkeyttä tutkimuskohteena.

48 Myös pianisti Tuomas Mali (2008) on todennut, että nuotti ei ole nuotteja paljon lukevalle
muusikolle missään mielessä staattinen tai pysäytetty kuva musiikista. Hän on kuvaillut
nuotin kokemisen tapaansa niin, että siinä tulee mielestäni esille vitaaliaffektisen aistimi-
sen piirteitä. (Mt.)

49 Kiitos tästä huomiosta musiikintutkija professori Anne Sivuojalle joka totesi, että vaikka
esimerkiksi Schenker-analyytikot raportoivat tutkimustuloksensa graafisesti, tutkimuspro-
sessiin kuuluu myös kuunteleminen.

2.1.2 Musiikin paikantuminen kehoon ja kokemukseen

Jos visuaalinen orientoituminen on saanut auditiivista tärkeämmän jalansijan tutkijoiden lähestymistavoissa, niin kehollinen kokeminen on jäänyt vähimmälle huomiolle (vrt. Dell’Antonio 2004, 8). Tämä on mielenkiintoista, sillä musiikin esittäjälle ja usein myös kuuntelijalle musiikin kokemisen kehollinen puoli saattaa olla juuri se, joka on kokemuksessa etualalla. Tanssintutkijat Petri Hoppu ja Hanna Väätäinen (2003) ovat kiinnittäneet huomiota kehon poissaoloon tutkimuksessa.⁵⁰ Heidän mukaansa ajatus musiikista äänenä on hyvin länsimainen. Muissa kulttuureissa äänen tuottaminenkin voi olla osa musiikkia. Tällöin musiikki ymmärretään hyvinkin kehollisena toimintana. Hopun ja Väätäisen mukaan musiikin tuottamisen tilanne ja siihen liittyvä toiminta ovat tärkeä osa musiikkia. Tässä yhteydessä he mainitsevat myös musiikin kuuntelemisen kokemuksen, esimerkiksi konserttitilanteen, jossa kokemus voi olla hyvinkin kehollinen. (Mt.)⁵¹

Musiikki paikantuu tässä työssä kokevaan kehoon. Musiikilliset ilmaisulliset äänet virittävät musiikin meissä. Ja toisaalta: kun me laulajina ja soittajina olemme virittyneet musiikillisesti, keholla ilmaisemamme musiikilliset äänet todennäköisesti virittävät musiikin myös kuuntelijassa. Ääni itsessään, oli se sitten viulun kirkasta ja melodista sointia tai elektronisesti tuotettua epämääräistä kohinaa, ei välttämättä sanele sitä, kokeeko kuuntelija sen musiikkina vai ei. Koska musiikki liittyy pikemminkin ihmiseen kuin ääniin, ihmisen voi päättää virittäytyä musiikkiin mitä erilaisimpien äänten äärellä – tai olla virittäytymättä. Laulajan tai soittajan kannalta asiaa pohdittaessa voidaan sanoa, että ei tarvita välttämättä edes ulkopuolelta tulevaa ääntä, jotta musiikki heräisi ihmisessä. Pikemminkin tuo herääminen tai avautuminen itsessään

50 Viime aikoina kehoon liittyvistä kysymyksistä on kuitenkin tullut yhä suosittumpi teema myös musiikintutkimuksessa, kuten jo luvussa 1.2 kävi ilmi.

51 Vaihtoehtoisia määritelmiä musiikin äänikeskeiselle lähestymistavalle on esitetty aiemminkin. Esimerkiksi Small (1998, 2) on esittänyt, että musiikki on aktiveetti, jotakin jota teemme. Riikonen (2005a, 71) on puolestaan tarkastellut musiikkia soittajien soittoliikkeenä sitoen musiikin määritelmän tällä tapaa kehoon. Myös Clifton (1983, x) lähestyy musiikkia kehollisena kokemuksena, ei vain auditiivisena tai älyllisenä kokemuksena.

voi innostaa laulajan tai soittajan kehon liikkumaan ja tuottamaan musiikillista ääntä.

Musiikki tapahtuu aina kokevassa kehossa, vaikka arkipuheessa saatamekin käyttää sellaisia ilmaisuja kuten ”musiikki on levyllä” tai ”musiikki on nuotilla”. CD-levyllä on kuitenkin vain nollia ja ykkösiä, nuottipaperilla on viivoja ja nuottien kuvia. Nämä voivat virittää musiikin meissä, mutta eivät ole itse musiikkia. Levyllä ja nuotilla oleva musiikillisiin ääniin liittyvä informaatio ei ole ainoastaan hiljaista vaan myös pysähtynyttä. Musiikilliseen ilmaisuun ja sen kokemiseen liittyy kuitenkin olennaisesti liike. Tarvitaan ihmiskeho saattamaan nuottien ehdottamat hahmot liikkeeksi, jotta ne voisivat toteutua musiikkina.⁵²

Cliftonin (1983, 2) mukaan musiikin ja ei-musiikin erottaa toisistaan erilainen inhimillinen käyttäytyminen. Ihminen käyttäytyy musiikillisesti, kun hänen olemuksensa uppoutuu aistittuihin ääniin, niiden merkitykseen. Ihminen tekee tällöin paljon muutakin kuin kuuntelee. Hän havainnoi, tulkitsee, arvostelee ja tuntee. Clifton määrittelee musiikin ihmisten rakentamaksi merkitykseksi. Se ei ole maailmassa sinällään oleva faktinen asia. (Mts. 2, 5.)

Musiikilliset äänet täytyy kokea musiikkina, ymmärtää ne osana musiikillista ilmaisua ja syytä äänistä musiikillisesti, jotta musiikki voisi toteutua ihmisessä. Ymmärrän musiikillisen ilmaisun siis aina ihmisessä tapahtuvana tai viriävänä liikkeenä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että musiikilliset äänet olisivat merkityksettömiä. Ilman niitä ihmisessä tapahtuva liikehdintähän voisi olla mihin tahansa asiaan liittyvää tunteiden tai tuntemusten liikehdintää. Yhtä lailla kuin äänet tulee ottaa vastaan *musiikillisina* ääninä, myös kehon kokemus tulee ymmärtää *musiikillisena* kokemuksena, jotta voimme puhua musiikista.

Jos ajattelemme, että musiikki aktualisoituu aina ihmisen kehossa, musiikin ollessa läsnäolevaa myös tutkijan keho tulee läsnäolevaksi. Tutkija voi

52 Populaarimusiikin professori Vesa Kurkela ehdottaa, että kaikkea musiikkia, joka on liveesitystilanteen ulkopuolella, voisi kutsua *medoituneeksi musiikiksi* (henkilökohtainen tiedonanto, 13.5.2009).

kyllä kuunnella musiikkia vailla fokusta ja huomiota omaan kehoonsa. Tällöin kuunteleminen on hyvin erilaista kuin silloin, kun fokus on omassa kuuntelevassa kehossa. Tämä on työni kannalta tärkeä huomio, koska käyttämäni kuuntelemisen menetelmät eroavat toisistaan pohjimmiltaan juuri siinä, mihin tutkija-kuuntelijan huomio kulloinkin kohdistuu. Toisinaan huomion kohteena on kuuntelijan oma keho ja toisinaan laulajan äänen yksityiskohdat.

Hoppu ja Väättäinen (2003) esittelevät ruumiin hermeneutiikaksi kutsumaansa metodologiaa, jonka tiedon tuottamisessa tutkijan ruumis on keskeisessä asemassa. Tällöin tutkijan ja kohteen suhde nousee tärkeään asemaan. Tutkija voi olla kohteensa sisällä, osana kohdettaan. Hän voi osallistua toimintaan nauttien, olla kokonaisvaltaisesti ruumiillaan siinä mukana. Tieto, joka näin alkaa syntyä, ei ole ainoastaan kognitiivista tietoa, vaan myös kokemukset ja tunteet ovat tärkeitä tiedonmuodostuksen prosessissa. (Mt.)⁵³ Voidaankin ajatella, että kehollisen kokemisen kautta syntyvä ymmärrys on tietämisen esiate. Sanallistaessaan ymmärrystä tutkija itse asiassa luo tietoa. Hän luo sanastoja ja luokitteluja, joihin muut (ja hän itsekkin) voivat myöhemmin tukeutua ilman, että joka kerta olisi palattava kokemukseen ja etsittävä sieltä uudet sanat kuvaamaan ilmiötä.

Fenomenologi Tapio Koski (2005, 24) on erotellut kokemuksellisen ymmärtämisen tietämisestä. Tietämisessä kyse on rationaalisella ajattelulla rakennetusta käsitteellisestä ajatusrakennelmasta. Kokemuksellinen ymmärtäminen sen sijaan syntyy konkreettisen tekemisen kautta. (Mts. 24.) Käytän käsitteitä *tietäminen* ja *ymmärtäminen* puhuessani kahdesta erilaisesta asenteesta, joilla laulututkija voi lähestyä laulajan esitystä. Ensimmäinen näistä viittaa tiedon ja faktojen huomioimiseen. Tällaisia ovat esimerkiksi laulajan äänenlaadut valmiiden käsitteiden (esim. käheys, vuotoisuus) avulla luokiteltuna sekä musiikkiin liittyvät tietopohjaiset seikat, kuten sävelkorkeudet sävelnimillä (esim. c1, d1) ilmaistuna. Ymmärtäminen puolestaan viittaa siihen, miten tutkija merkityksellistää kuuntelemaansa kokemansa perusteella.

53 Muusikolle esimerkiksi tunne tiedonlähteenä ei ole lainkaan vieras vaihtoehto (Laitinen 2003b, 336).

Tällöin esimerkiksi sävelkorkeudet eivät olekaan sävelnimillä ilmaistavissa, vaan niiden ”korkeus” tai ”mataluus” perustuu tutkija-kuuntelijan keholliseen kokemukseen laulajan ilmaisusta (vrt. Tarvainen 2008a, 39).

Vaikka laulajan esityksestä voi *tietää* asioita kokematta niitä, niin laulajan ilmaisua ei voi *ymmärtää* muutoin kuin itse kokemalla sen vaikutus omassa kehossa ja olemisessa. Clifton (1983, 8) menee jopa niin pitkälle, että hän toteaa, että se mitä *tiedämme* musiikista voi olla musiikkia koettaessa vain vähän merkityksellistä tai jopa täysin merkityksetöntä. Hänen mukaansa meidän tulee olla valmiita luopumaan ennakkokäsityksistämme sen suhteen, mikä on musiikin ensisijainen laatu. Esimerkiksi sävelkorkeudet tai intervallit eivät välttämättä näytteleäkään merkittävää roolia musiikkikokemuksessa, vaan kokemus voi rakentua joidenkin muiden tekijöiden varaan. (Mts. 6.)^{54,55}

Filosofi Juha Himanka (2002, 9) antaa esimerkin siitä, miten musiikkia voi lähestyä eri asenteista käsin. Kun soul-laulaja Aretha Franklinilta kysyttiin, mikä on soulin sydän, tämä vastasi: ”Soul lauletaan.” Himanka toteaa, että ”mitä on soul” -kysymyksen voisi vastata myös luettelemalla vuosilukuja ja artistien sekä kappaleitten nimiä, kertoa miten soul on tyylillisesti kytköksissä gospeliin ja rhythm and bluesiin ja niin edelleen. Pelkkään tietoon ja faktoihin pohjautuva lähestymistapa jäisi kuitenkin juurtumatta kokemukseen. Franklinin vastaus perustuikin faktojen sijaan siihen, miten soul muodostuu ja todellistuu hänelle: ”Arehalle soul todellistuu silloin kun hän laulaa, silloin musiikki on hänelle läsnä” (mts. 13). Husserlia mukaillen Himanka kirjoittaa, että ensin on kysyttävä, miten jokin asia muodostuu minulle. Vasta tämän jälkeen kannattaa siirtyä ”mitä”-kysymysten pariin. (Mts. 9–14.)

54 Myös Markus Lång (2004, 219–220) on pohtinut sitä, miten musiikissa ei ole kyse tiedosta. Musiikin kuuntelemisessa ei ole esimerkiksi olennaista saada tietää, miten joku kappale päättyy. Tuttu teos saatetaan haluta kokea yhä uudestaan ja uudestaan. (Mts. 219–220.) Havaitsemisen ja tiedon muodostumisen yhteydestä yleisemmin on kirjoittanut esim. Parviainen 2000, 147–150.

55 Jos laulajan ilmaisua ei voi täysipainoisesti ymmärtää kuuntelematta ja kokematta, niin mitä hyötyä sitten on kirjoittaa siitä? Clifton (1983, 6) muistuttaa, että merkityksellisten kokemusten kuvailu on itsessään merkityksellistä toimintaa. Ajattelen, että kokemuksesta kirjoittaminen voi avata myös lukijaa kuuntelemaan laulajien esityksiä uudenalaisista kuulokulmista.

Populaarimusiikkiin liittyvässä laulututkimuksessa yleisenä linjana on ollut suhteuttaa laulajan ääni osaksi jotakin musiikkigenreä (ks. esim. Laing 2005, Shepherd 1987). Genre käsitteenä viittaa abstraktioihin ja tyypittelyihin, jotka määrittävät tekstien tuottamista ja lukemista (Lehtonen 2004, 184) – tässä tapauksessa musiikkigenret määrittävät sekä laulajan laulutapaa että sitä, miten kuuntelija kuuntelee laulajaa.⁵⁶ Rock-musiikin laulamissa käreä tai muuten rosainen ääni ja tangolaulannassa käytettävä selkeä ja kuullosointinen ääni ovat esimerkkejä genrenmukaisista äänenkäytön tavoista. Genrenmukaiseen laulamiseen voi kuulua esimerkiksi tietynlaisten vibratojen käyttö, laulaminen huutamalla tai äänen vuotoisuus. Yleensä nämä laulajan äänen genrepiirteet ovat kulttuurisesti vakiintuneita seikkoja – niitä seikkoja, joiden avulla kuuntelijat tunnistavat lauluesityksen kuuluvan johonkin kategoriaan. Nämä äänelliset seikat ovat myös niitä, joita on totuttu sanallistamaan ja joille on annettu yhteisiä merkityksiä. Ne kuuluvat tietämisen alueelle siinä mielessä, että ne ovat jäsentynyttä ja yhteisesti hyväksyttyä faktatietoa, josta voidaan keskustella tai kirjoittaa palaamatta itse alkuperäiseen kokemukseen.

Ennalta annettujen tyylien tai genrejen kautta kuunteleminen ohjaa helposti kuuntelemaan tiettyjä, tyyllille ominaisiksi luokiteltuja tai tyyliä erityisellä tavalla rikkovia äänellisiä seikkoja. Laulutyyli konkretisoituu kuitenkin aina yksittäisten laulajien äänissä. Torvista (2006b, 82 ja 2007b, 65) mukaillen musiikilliset tyylit voidaankin nähdä keholähtöisinä – niissä on kyse erilaisista kehollisista totumuksista. Siksi on tärkeää lähteä liikkeelle myös yksittäisistä laulajista, konkreettisista kehollisista olennoista. Tärkeää on myös lähteä tarkastelemaan laulajan esitystä niin, että itse kokemukselle annetaan aikaa, ennen kuin kuultua lähdetään tarkastelemaan valmiiden abstraktioiden ja luokitelujen avulla.

Adriana Cavarero esittää kirjassaan *For More Than One Voice* (2005 [2003]), että ihmisäänten ruumiillinen erityisyys, jokaisen ihmisen äänen

56 Musiikin ja kuuntelijan väliset genrespesifit suhteet rakentuvat tiettyssä historiallisessa tilanteessa. Tämä musiikin ja kuuntelijan ideaali suhde on ennako-oletuksena myös musiikillisten tyylien, sävellysten, sovitusten ja esitysten rakentumisessa sekä siinä, miten musiikillista ääntä mahdollisesti käsitellään. (Stockfelt 1997, 136.)

erilaisuus ja jäljentämättömyys on sivuutettu yleisemmin myös filosofian historiassa. Sen sijaan on keskitytty semanttiseen ja samalla tavoiteltu ”abstraktia ja ruumiitonta universaaliutta”, näkökulmaa jossa sana ei ole sidoksissa kurkuun tai lihaan. Äänen yksilöllisyys on sivuutettu myös ääneen kohdistuvissa tutkimuksissa siinä mielessä, että nämä tutkimukset ovat yleensä selvityksiä siitä, mikä on hyväksi äänelle. Vaikka tutkimuksissa äänen ymmärretäänkin olevan sidoksissa ruumiiseen, silti se esittäytyy ”kaikkien äänenä ja ei kenenkään äänenä”. (Mts. 2, 8, 11.)

Tietämys fysiologisen kehon tuottamista äänenlaadullisista piirteistä ja artikulaatiosta on siis yhtä lailla valmiiksi luokiteltuun tietoon pohjautuva lähestymistapa kuin laulamisen tarkasteleminen genreistä käsin. Laulututkimuksessa nämä kaksi tiedon aluetta ovat usein linkittyneet yhteen: fysiologiseen tietoon pohjautuvin käsittein (käheys, vuotoisuus jne.) ääni määritellään kuuluvaksi johonkin tiettyyn genreen.

Genre- ja äänenlaatukategoriakin ovat lähtöisin ihmisten kokemuksista. Ne voivat myös uudistua kokemuksissa. Esimerkiksi tietyn rocklaulajan äänen tietynlainen rosoisuus ja siihen liittyvä laulamisesta aistittu asenne voivat saada kuuntelijan kokemaan rockin rankkuuden tuoreesti, vahvasti ja henkilökohtaisesti. Tällöin kuuntelija voi todeta mielessään: ”Rock ei ole sittenkään vielä kuollut.” Ajatus jonkin genren ”kuolemista” liittyy juuri siihen, että kyseisen genren tyylipiirteet ovat jo niin manerisoituneita ja vakiintuneita, että niistä on vaikea löytää kokemuksellista, vaikuttavaa ja liikuttavaa tarttumapintaa. Ne ovat muodostuneet liian tutuiksi, turvallisiksi ja yllätyksettömiksi. Tämä on myös haaste laulajalle, joka haluaa ilmaista itseään jonkin jo vakiintuneen genren puitteissa. Miten löytää ”rock” tai ”blues” itsestä, ei vain itsen ulkopuolisista määritelmistä? Miten kokea se sen sijaan että vain tietäisi sen? Miten elää se laulaessa läpi sen sijaan, että vain toistaisi ulkokohtaisesti sitä, mitä on kuullut muiden tekvän kyseisen genren puitteissa?

Edellä käsitellyt asiat liittyvät mitä suurimmassa määrin laulututkijan valitsemiin kuuntelemisen käytäntöihin. Tietäminen tapahtuu lähempänä egotietoisuutta ja ymmärtäminen lähempänä kehotietoisuutta. Kyse on siis tietoisuuden kohdistumisesta eri paikkoihin kuuntelemisen prosessissa. Tieto

genreistä ja lauluäänten fysiologisista seikoista eittämättä vaikuttaa ja ohjaa kuuntelemisen kokemusta ja merkityksenantoa ainakin jossain määrin. Näin voi olla siitäkkin huolimatta, vaikka tutkija pyrki sulkeistamaan nämä tiedot pois kuuntelemisen prosessistaan.

2.2 LAULAJAN ÄÄNEN KUUNTELEMINEN

2.2.1 Lauluääni kuunneltuna äänitteeltä

Suuren osan laulajien esityksistä, joita kuulemme nykyisessä kulttuurissamme, kuulemme äänitteiltä – esimerkiksi äänilevyiltä tai internetistä mp3-muodossa. Koska laulaminen arjessa esimerkiksi työlaulujen muodossa ei ole enää yleistä, on musiikin kokeminen äänitekuuntelun muodossa tullut tärkeäksi.⁵⁷ Äänitteeltä kuunnellussa lauluesityksessä on joitakin erityispiirteitä verrattuna liveinä kuultavaan esitykseen. Eroja ovat muun muassa laulajan asennoituminen esitykseensä, yleisö, laulajan kehollis-visuaalinen läsnäolo tai poissaolo, esitystilän akustiikka, taustahäly tai sen puute sekä erilaiset tavat hyödyntää teknologiaa.

Mikrofonilaulu mahdollistaa puheenomaisen äänentuoton myös laulussa (Potter 1998, 151). Tämä tuntuu nykyään itsestään selvältä, mutta ennen mikrofonin yleistymistä 1920-luvulla julkisesti kuultava laulaminen oli sekä äänellisesti massiivisempaa että tulkinnallisesti dramaattisempaa (Scannell 1996, 60–61). Laulajan tuli kyetä tavoittamaan kuuntelijat suurissakin konserttisaleissa ja saamaan äänensä kuuluville suurien orkestereiden säestämänä. Intiimiä laulamista harjoitettiin vain henkilökohtaisen elämän alueella, esimerkiksi tuutulaulujen muodossa. Kun radiot alkoivat lähettää lauluesityksiä, huomattiin että hiljaisemmin tuotettua ääntä oli helpompi käsitellä studio-teknisesti. Tämän vuoksi radiossa suosittiin laulajia, joilla oli kevyt, pehmeä

57 Tosin viime vuosina laulun harrastaminen myös itse laulamalla on noussut taas enemmän pintaan muun muassa TV-ohjelmien, kuten *Idolsin* ja *Kuorosodan* myötä.

ja intiimi ääni. Hyvin korkeita tai hyvin matalia ääniä, jotka olivat suosittuja oopperalaulun parissa, kuultiin radiossa harvemmin. Tässä keskustelunomaisessa laulutyyliässä oli ominaista tekstin tulkinnan korostuminen melodian sijaan. (Mts. 60–64.)⁵⁸

Vaikka radio ja äänilevy mahdollistivat sen, että yhä suuremmat ihmisjoukot kuulivat esityksen, kuuntelemisen kokemus muuttui kuitenkin intiimimmäksi. Kuuntelija saattoi kokea, että laulaja ikään kuin laulaa juuri hänelle, koska laulajan äänen pienetkin huokaukset ja eleet olivat kuultavissa (Scannell 1996, 64).⁵⁹ Mikrofonin laulaessaan laulaja voi jättää avoimeksi suuren joukon mahdollisia lisämerkityksiä, koska hänen ei tarvitse keskittyä vahvistamaan ääntään (Potter 1998, 171). Nyanssien hallinnasta on tullut laulajan esitykselle joissakin genreissä lähes välttämättömyys – äänen pienet persoonalliset vivahteet erottavat laulajan äänen lukuisten muiden laulajien äänistä.

Mikrofoni mahdollistaa siis laulajan äänen pientenkin nyanssien tallentamisen. Varsinkin studiolaulamisessa käytettävät kondensaattorimikrofonit ovat tässä suhteessa herkkiä. Kondensaattorimikrofoneja on olemassa erilaisia, ja eri mikrofonit sopivat erityyppisille lauluäänille. Kaksi vierekkäin asetettua mikrofonia, jotka tallentavat saman lauluesityksen, voivat aikaansaada erilaisen lopputuloksen (vrt. Stavrou 2004, 107). Toinen mikrofoni saattaa korostaa juuri niitä taajuuksia, joilla laulajan äänen ”presenssi” eli läsnäoloa ilmentävät nyanssit ovat. Toinen mikrofoni saattaa puolestaan lähes kokonaan ”sivuuttaa” nuo taajuudet. Esimerkiksi äänessä kuultavat pienet hymyeleet ja muut aavistuksenomaiset kasvonilmeet voivat kadota tai korostua riippuen mikrofonista sekä muista tallennuslaitteista. Myös mikrofonin sijoittelulla on merkitystä (vrt. Riikonen 2003, 69). Muutaman sentin ero mikrofonin asennossa voi

58 1930-luvulla tällainen mikrofonin mahdollistama intiimi laulutyyli (crooning) tuli hyvin suosituksi erityisesti USA:ssa (Scannell 1996, 63). Mikrofonista ja sen yleistymisestä ks. myös Lacasse 2000a, 73–75.

59 Studiassa tuotetun lauluesityksen intiimiyttä on käsitelty esimerkiksi Philip Tagg (1981, 13; ks. myös Laing 2005, 450). Mikrofonilaulannan intiimiyttä on käsitelty myös Frith (1996, 187–188). Levystä privaattina mediana verrattuna julkiseen esitykseen ks. esim. Potter 1998, 87.

vaikuttaa siihen, miltä laulajan ääni kuulostaa äänitettynä (vrt. Stavrou 2004, 109–112).^{60, 61}

Varsinkin kun tarkastellaan laulajan äänen ja ilmaisun mikrotason muuttujia, on hyvä olla tietoinen siitä, että laulaja, tuottaja ja äänittäjä ovat voineet nähdä paljonkin vaivaa juuri kyseisenlaisen laulusaundin luomiseksi. Tällöin yksityiskohdat ovat olleet merkityksellisiä myös musiikin tekijöille itselleen. Voi olla kuitenkin myös niin, että studiotyöskentelyyn ei ole kuulunut tällainen yksityiskohtiin perehtyminen. Siitä huolimatta äänitteelle tallentuneet yksityiskohdat saattavat olla merkityksellisiä kuuntelijalle.

Nykyään myös live-esityksissä käytetään useimmiten mikroфонia. Live-esityksessä käytetään muutenkin samantyyppistä teknologiaa kuin studioissa: äänisignaali välittyy vastaanottajan korviin usein mikrofonin, miksauspöydän, kompressorin, EQ:n, kaiuttimien jne. kautta. Kondensaattorimikrofonien sijaan live-esityksissä käytetään kuitenkin yleensä dynaamisia mikrofoneja, jotka eivät ole niin herkkiä pienten nyanssien ja hiljaisempien äänien suhteen kuin kondensaattorimikrofonit. Live-esityksessä äänentoistolaitteet, tila ja taustamelu luovat studio-olosuhteisiin verrattuna omanlaisensa haasteet.

Suurin ero studiolaulamissa verrattuna livelaulamiseen lienee se, että äänitteelle tulevan esityksen voi koostaa usean eri lauluesityksen osista ja näitä osia voidaan vielä myöhemmin käsitellä halutulla tavalla. Yleensä tässä yhteydessä ei puhuta laulajan useasta lauluesityksestä vaan useasta eri ”otosta”, joista varsinainen äänitteelle tuleva esitys koostetaan. Jotkut laulajat saattavat jopa laulaa kappaleen lyhyissä pätkissä, jolloin kokonaista esitystä ei ole edes olemassa kuin vasta koostettuna. Koostamisessa voidaan valita parhaat versiot laulajan laulamista eri ostoista, ja tarvittaessa korvata virhekohdat on-

60 Nämä huomiot perustuvat kotistudiossa äänittäjän kanssa tekemiimme testeihin, joissa olemme tarkastelleet useiden erilaisten mikrofonien vaikutusta oman lauluääneni taltioitumiseen.

61 Mikrofonin lisäksi äänitteellä kuultuun lauluääneen vaikuttavat myös muun muassa tila, jossa äänitys on tehty, mikrofonietuaste, digitaalisesti tallennettaessa a/d-muuntimet (engl. analog to digital converter), äänen jälkikäsitteily (esim. EQ, kompressointi, reverb, delay), äänen sijoittuminen miksausken kokonaisuudessa (suhteessa muihin ääniin stereotilassa), levyn masterointi ja lopullinen tallennusmuoto (CD, mp3 jne.).

nistuneemmilla versioilla. Lisäksi ääntä voidaan muokata ja efektoida mitä moninaisimmin tavoin.

Nykyään ainakin populaarimusiikin piirissä lauluraidan koostamista käytetään myös esityksen ”väkevöittämiseen”. Äänitteellä oleva lopullinen laulesitys saattaa olla kuin kokoelma vahvoja äänellisiä affektikimppuja. Lauluraitojen koostamisvaiheessa ja äänitteen miksausvaiheessa esityksen kokonaisuuden tunteikkuutta ja ilmaisullista laatua voidaankin muokata erityisesti juuri valintoja tekemällä ja kokoamalla esitys tietynlaisista paloista. Tietysti laulajan on alun perin täytynyt tuottaa nämä äänelliset affektit, mutta hänen ei ole tarvinnut tuottaa niitä kaikkia yhdellä kertaa, vaikka ne lopullisella äänitteellä esiintyisivätkin samassa laulesityksessä.^{62, 63}

Kuuntelijalle äänitteellä oleva esitys tapahtuu hetkessä. Kuuntelija aistii laulajan esityksen kokonaisuutena, vaikka esitys olisikin koottu eri ottojen paloista. Äänitteellä oleva tuotos – oli se sitten muokattu ”väkeväksi” laulajan äänenlaatujen, tunteiden tai muiden seikkojen kuulokulmasta käsin – haastaa kuuntelijan elämään vahvasti läpi kuuntelemaansa. Äänitteellä kuultava laulajan ääni voi viestiä intensiteettiä ja läsnäoloa, joka herättää myös kuuntelijan olemisen intensiteetin. Esitys on saatettu koota juuri niin, että kuuntelija houkutellessaan pysymään mukana laulajan äänen tarjoamissa affekteissa. Tällöin turhat ”herpaantumiset” on jätetty esityksestä pois. Eri tyylilajeissa ja eri laulajilla on käytössä tietysti hyvin erilaisia keinoja, joilla kuuntelija saadaan pysymään laulavan hahmon läheisyydessä ja eläytymään tämän ääneen ja ilmaisuun.

Äänitettä kuunneltaessa laulaja itse ei ole paikalla – vain hänen äänensä on. Laulaja on laulanut esityksensä joskus aiemmin jossakin muualla. (Vrt. Young 2006, 88.) Douglas Kahn (1999, 8) on pohtinut sitä, miten äänitys-

62 Laulaja-lauluntekijä Erykah Badu puhuu studiotyöskentelystä ”hetkien täydellistämisenä” (Menconi 2011).

63 Laitinen (2003a, 231 ja 268) on nostanut esille studiotyöskentelyn tärkeän osuuden musiikkiesitysten tuottamisessa äänitteelle. Hän käyttää tässä yhteydessä käsitettä *jälkikäteisäveltäminen*. Joskus koko musiikkiesitys saattaa näet saada rakenteensa ja lopullisen muotonsa vasta miksauspöydän ääressä. Ks. myös Zak 2001.

tekniikan tulo sijoitti äänen pois ihmiskehosta.⁶⁴ Äänitystekniikka mahdollisti myös ensimmäistä kertaa sen, että ihminen saattoi kuulla oman äänensä ilman kehonsa luuresonanssia, ympäröivän tilan ilman värähtelyjen välityksellä – samalla tavoin kuin muut hänen äänensä kuuluivat (mts.7–8).⁶⁵

Äänitystekniikan myötä tapahtunut ”äänen irtoaminen kehosta” nosi esille huolen äänen ja läsnäolon välisen yhteyden katkeamisesta (Ens 2008, 13–14). Populaarimusiikissa, jonka yhtenä olennaisena piirteenä on musiikin jakelu äänitteinä, laulajan ”läsnäolon kyky” onkin noussut yhdeksi tärkeimmistä hyvän laulajan kriteereistä. Ihmeellistä kyllä läsnäolo on jotakin, joka on aistittavissa myös äänitteeltä laulajaa kuunneltaessa. Voidaan kuitenkin kysyä, johtuuko populaarimusiikin läsnäoloa painottava estetiikka osaltaan juuri siitä, että laulaja ei ole äänitettä kuunneltaessa fyysisesti läsnä.

Äänitekuuntelussa välittyvää ihmisääntä ja kehoa on aiemmin pohtinut myös Miriama Young (2006). Hänen mukaansa äänitettä kuunnellessa luomme mielessämme myös kuvan siitä, miltä kyseinen äänitteellä kuultava ihminen voisi näyttää (mts. 83, 85). Varsinkin Björkin taiteessa visuaalisuudella on tärkeä sija. Levynkansitaiteen ja kuvallisesti vahvojen videoiden lisäksi hänen pukeutumisensa on huomiota herättävää. Nämä aistiärsykkeet eittämättä vaikuttavat myös äänitteen kuuntelijaan luoden kuuntelemiseen tietynlaisia esiyymmärrystä. Kuuntelisinko Björkin musiikkia eri lailla, jos hän pukeutisi keikoillaan ja videoillaan esimerkiksi t-paitaan ja farkkuihin? Ehkä tällöin tulkitsisin hänen laulunsa enemmänkin hänen henkilökohtaisen elämänsä tietyksinä kuin musiikin avulla luotuina ”omina maailmoinaan”. Björkin erikoiset asut etäännyttävät Björkiä yksityishenkilönä hänen lauluesityksistään – luovat omanlaistaan kuvaa siitä, millaiset hahmot hänen laulujensa maailmoja asuttavat.

64 Mladen Dolar (2006, 63–71) puolestaan on tuonut esille, miten ihmisääni sinällään on jo lähteestään etäännytettyä, koska emme voi katseellamme tavoittaa kehon sisäosia, joissa ääni muodostuu.

65 Vaikka äänitystekniikka on jo meille useille arkipäivää sanelulaitteineen ja puhelimen vastaajineen, niin silti oma ääni saattaa äänitettynä kuulostaa vieraalta (vrt. Parviainen 2006, 151).

Vaikka artisti antaisikin vahvoja visuaalisia viitteitä musiikkinsa kuuntelemiseen, niin silti itse kuuntelukokemuksessa mielikuvat artistin visuaalisesta ja kehollisesta habituksesta eivät ole välttämättä olennaisia. Esimerkiksi tämän työn kuuntelukokemuksissa en kuvittele laulajan hahmoa ”mieleni silmin” eteeni visuaalisesti, vaan suhde äänitteeltä välittyvään laulajan kehollisuuteen on toisenlainen – kehotietoisuuteen pohjaava kokemus.

Vaikka laulajan keho on aina ihmisen keho – jonkun kokonaisen ja tuntevan olennon keho –, niin äänitteeltä välittyvä keho on tietyssä mielessä myös ”keinotekoinen”. Laulaja on yhteistyössä tuottajan, äänittäjän ja miksaajan kanssa luonut sen hahmon, joka kuuluu levyllä. Studioteknisillä ratkaisuilla on voitu vaikuttaa paljonkin siihen, millaisena laulajan ääni ja kehollisuus välittyvät kuuntelijalle. Populaarimusiikin tuotantoprosessissa laulajan äänen saatetaan usein ajatella olevan vain materiaalia, josta lopulliset tuotteet (tähtihahmo, äänitteet jne.) muokataan. Esimerkiksi autotunerin,⁶⁶ erilaisten kaitujen ja efektien sekä äänten tuplausten ja taustalauluosuuksien avulla voidaan haluttaessa rakentaa kokemus sellaisesta virtuaalisesta ”kehollisesta” hahmosta, jonka olemassaolo fyysisessä todellisuudessa olisi mahdottomuus.

Studioteknisesti käsitelty lauluääni luo siis kuuntelukokemukseen tietynlaisen kehollisuuden tunnun. Kutsun tätä kuuntelussa välittyvää kehoa *imaginaariseksi kehoksi*. Imaginaarinen keho on kuuntelijan kokemuksessa syntynyt tuntuma siitä, millainen keho äänitteellä laulaa. Imaginaarisessa kehossa jotkin asiat korostuvat ja jotkin häipyvät pois ulottuvilta. Imaginaarisen kehon rakentaminen on voinut olla musiikin tuotannossa hyvinkin tietoisia valintoja sisältävä prosessi, jossa esimerkiksi tiettyjä äänen piirteitä on korostettu tarkoituksella ja toisia taas häivytetty pois kuuluvilta. Niinpä koenkin äänitteeltä toisen ääntä kuunnellessani vain tiettyjä valikoituja viitteitä itse laulajan kehon tilasta. Äänitteen kuuntelijana en siis voi aistia laulajaa samalla tavoin, kuin jos hän olisi fyysisesti läsnä. Silti – kuten jo aiemmin kirjoitin – laulajan läsnäolo on jollain tapaa aistittavissa myös äänitteeltä. Pystyn kuuntelemaan äänitteellä

66 Autotuner on automaattinen äänentaajuuksien korjaaja, jolla esimerkiksi saatetaan korjata lauluraidoilla ilmenevät laulajan esityksen epävireisyydet.

olevaa hahmoa empaattisesti myötäeläen, koska tämä hahmo ilmentää ainakin jonkinlaisia kehollisia laatuja, jotka resonoituvat omassa kehossani.

Sen lisäksi, että äänitteellä oleva lauluesitys on voitu koostaa paloista ja siinä kuultava laulajan ääni on kehon välittömästä fyysisestä läsnäolosta irrotettua ääntä, äänitteelle on myös ominaista se, että siinä kuultavat tilat ovat enemmän tai vähemmän keinotekoisia. Varsinkin kuulokekuuntelussa kuuntelija voi upota täysin erilaiseen (virtuaaliseen) akustiseen tilaan, kuin missä hän itse fyysisesti sijaitsee.⁶⁷ Myös laulajan ääni voi ilmetä äänitteellä täysin erilaisessa tilassa, kuin missä laulaja on alun perin laulanut. Laulaja on esimerkiksi voinut laulaa lähes kaiuttomassa studiotilassa, mutta kuuntelija aistii laulun hahmon laulavan suuressa hallimaisessa tilassa, mikäli lauluääntä on kaiutettu tähän suuntaan. Studiotekniikan, erityisesti reverbin ja delayn käyttämisen myötä kuuntelijan kokemus tilasta on muuttunut (Frith 1996, 242).⁶⁸ Ennen kokoonnuttiin konserttisaleihin ja kuunneltiin musiikkia, nyt voimme kuunnella äänitettä ja kokea itse olevamme musiikissa (mts. 242). Tosin nykyään konserttisalien akustiikka ja äänentoistolaitteisto voivat mahdollistaa myös live-esitysten yhteydessä soivan musiikin ”sisään” pääsemisen.⁶⁹ Myöhemmin luvussa 5.2.3 kirjoitan lisää studioteknisesti äänitteelle luodusta tilasta, jota kutsun *imaginaariseksi tilaksi*.

Äänite on vaikuttanut musiikin kuuntelukäytäntöihin myös niin, että musiikkia kuunnellaan yhä fragmentaarisemmin (Frith 1996, 242). Voimme esimerkiksi kuunnella äänitteeltä halutessamme vain tietyt kappaleet tai vain osia yksittäisistä kappaleista. Tällöin kuuntelemisen painopiste siirtyy kokonaisuuksien, kuten kappalerakenteiden, aistimisesta kohti saundien ja yksityiskohtien tarkempaa aistimista (mts. 240, 243). Äänitekuuntelun kokemukseen

67 Parviainen (2006, 135) käyttää käsitettä *tilan simulaatio* viitatessaan audiovisuaalisten laitteiden luomaan ”audittiiviseen tilan illuusion”.

68 Reverbin ja delayn avulla äänitteelle voidaan luoda erilaisia tilavaikutelmia. Levyllä kuultavissa olevaa tilaa kuuntelijan kuulokulmasta on pohtinut aiemmin muun muassa John Richardson 2005. Lauluääntä levyllä ja siinä käytettyjä efektejä on aiemmin käsitellyt muun muassa Serge Lacasse, ks. esim. 2000a, 2000b, 2001.

69 Hyvänä esimerkkinä tästä on Björkin *Vespertine*-levyyntä liittyvä konserttikiertue, jossa yleisö upotettiin keskelle soivia ääniä ympäröivä konserttisalia sijoitettujen kaiuttimien avulla (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva). Kirjoitin tästä jo aiemmin luvussa 1.4.3.

on perinteisesti liittynyt myös levy esineenä, joskin netin kautta ladattavat äänitiedostot ovat tuoneet muutosta tähän.

Äänitteen ja live-esityksen erona on myös se, että äänitteellä esitys toistuu kerrasta toiseen samanlaisena, kun taas live-esityksiin liittyy ainakin jonkinlaista variointia (Laitinen 2003a, 270–271). Vaikka äänite vaikuttaa lukkoon lyödyltä ja muuttumattomalta medialta, niin kuuntelemisen tilanteeseen liittyy aina monia muuttujia, jotka aiheuttavat sen, että äänite ei ole kuunneltuna koskaan täysin sama kuin aiemmilla kuuntelukerroilla (Lacasse 2000a, 22–24). Tällaisia muuttujia ovat muun muassa kuunteluun käytettävät laitteet, tilan akustiikka, jopa tilan lämpötila ja ilmanpaine, kuuntelijan sijaitseminen tilassa sekä kuuntelijan fysiologia ja tarkkaavaisuuden taso (mts. 22–24).

Olellaisin äänitteen eri kuuntelukertoihin vaikuttava muuttuja lienee kuitenkin kuuntelijan alati uudelleen muotoutuvat kokemukset. Kokemuksellisesti tarkasteltuna levy voi aueta kuuntelijalle eri kuuntelukerroilla erilaisena. Tässä lienee yksi syy siihen, miksi samoja levyjä jaksetaan kuunnella kerta toisensa jälkeen. Arkikielellä puhutaan jopa, että ”levy vaatii monta kuuntelukertaa auetakseen”. Tällä tarkoitetaan sitä, että kuuntelija on tarvinnut useita kuuntelukertoja siihen, että kuuntelemisen kokemus on syventynyt ja merkitykset muotoutuneet.

Vaikka levyllä kuunneltavissa olevalla lauluesityksellä onkin omanlaisensa rakentumisen historia verrattuna live-esitykseen, silti levyä kuunnellamme voimme yhä kuunnella ihmistä, aistia kehollisen olennon ilmaisuja. Vaikka kuuntelenkin asioita äänitteen välityksellä, en keskity kuuntelemaan itse äänitettä tai sen tuotannollista estetiikkaa. Tästä puolesta on kuitenkin hyvä olla tietoinen, vaikka kuunteleminen ei siihen keskittyisikään.

Kuuntelija voi myös eri kuuntelukerroilla suunnata huomionsa eri elementteihin musiikin soivassa kudoksessa. Tämä kuuloaistin valikoivuus mahdollistaa myös sen, että kuuntelijan huomio voi olla jossakin yksittäisen soitinajan tai laulajan äänessä, vaikka tämä ääni olisi osa suurempaa orkesteria (Ihde 1986b, 49). Vaikka äänitteellä on usein paljon muutakin musiikillista sisältöä kuin laulajan esitys – esimerkiksi instrumenttien osuudet –, niin laulajan esitys on useimmiten kuitenkin keskiössä. Tagg (1981, 13) kutsuu tällaista

miksaustapaa *monosentriseksi miksaukseksi*. Siinä laulajan ääni on koko kappaleen referenssikohta – asetettuna keskelle stereokuvaa ja lähimmäksi kuuntelijan korvaa. (Mts. 13; ks. myös Dibben 2009c, 319.) Dibbenin (mts. 320) mukaan tällaisella laulajan äänen esille tuomisella on kaksi tärkeää merkitystä: sen avulla luodaan intiimi suhde laulajan ja kuuntelijan välille, ja sen kautta laulaja (tai laulun hahmo) pääsee kertomaan syvimmit tuntonsa kuuntelijalle.

Olen valinnut tarkoituksella tähän työhön kuulokkeilla kuuntelemisen. Tämä mahdollistaa pienten nyanssien kuulemisen mahdollisimman hyvin. Tällöin myöskään erilaiset akustiset kuuntelutilat eivät vaikuta kokemukseen niin paljon. Kuulokkeilla kuunteleminen usein myös herkistää kehon sisäisen tilan kokemiselle. Kuulokkeilla kuunteleminen on kuin pienessä laboratorioissa toimimista. Ulkoiset tekijät sulkeutuvat pois ja voin uppoutua äänitteen äänten tarjoamaan tilaan. Kuulokkeilla kuuntelu on ollut Björkin *Vespertine*-levyn yhteydessä luonteva valinta myös siinä mielessä, että Björk on tehnyt levyn pitkälti kuulokekuuntelua käyttäen (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva).⁷⁰

2.2.2 Laulajan äänenlaadut ja artikulaatio

Äänentutkimuksessa tarkastellaan fysiologista kehoa ja sen tuottamaa ääntä. Äänenlaadusta puheen tai laulun tutkija pystyy kuuntelemaan viitteitä siitä, mitä puhujan tai laulajan kehon sisäosissa tapahtuu – miten esimerkiksi äänihuulet värähtelevät toisiaan vasten, millainen on niiden konkreettinen liike. Äänentutkimuksessa huomio on erityisesti ääniväylän, äänihuulten ja huulten liikkeissä. Ääniväylällä tarkoitetaan ”[...] suu- ja nenäonteloiden sekä nielun ja kurkunpään eteison telon muodostamaa kokonaisuutta, siis ontelostoa äänihuulista huuliin ja sieraimiin” (Laukkanen & Leino 2001, 53).⁷¹

70 Mainittakoon tässä, että laulajan ilmaisuuden piirteet ja esimerkiksi kappaleen studioteknisesti luodut tilavaikutelmat on aistittavissa myös kaiutinkuuntelua käyttäen. Kuulokkeilla kuuntelemisesta on aiemmin kirjoittanut mm. Shuhei Hosokawa (1984).

71 Kiitos professori Anne-Maria Laukkaselle Tampereen yliopiston Kasvatustieteiden yksiköön äänentutkimukseen liittyvien lukujen 2.2.2 ja 2.2.3 tarkastamisesta.

Kaikki luonnolliset äänet muodostuvat perusäänestä ja sen yläpuolisista osasävelistä, joita kutsutaan yläsäveliksi. Perussävel on yleensä kuullussa äänessä se, jonka mukaan voidaan määritellä äänen korkeus. Yläsävelsarjan osasävelten keskinäiset voimakkuussuhteet vaikuttavat puolestaan äänen ”saundiin”, äänen väriin – siihen, onko ääni esimerkiksi tumma tai heleä. Osasävelten voimakkuussuhteet vaihtelevat myös eri vokaaleja lausuttaessa. Jotkin vokaalit ovat luonteeltaan ”tummempia” (esim. u), toiset taas ”kirkkaampia” (esim. i). (Ks. myös Laukkanen & Leino 2001, 67–74.)

Laukkanen ja Leino (2001, 56) määrittelevät *äänenlaadun* seuraavalla tavalla: ”[...] äänenlaatu on kuulovaikutelma, joka syntyy äänen osasävelten voimakkuussuhteista.” Osasävelten voimakkuussuhteisiin vaikuttavat sävelkorkeus, äänen voimakkuus, rekisteri ja äänen tiukkuus/pehmeys (mts. 56). Nämä kaikki lukeutuvat siis äänenlaadun tekijöiksi.⁷²

Tässä työssä käyttämäni äänenlaadun määritelmä perustuu Laukkasen ja Leinon (2001) määritelmään, joskin olen ottanut mukaan myös hengityksen äänet. Tämä sen vuoksi, että myös nämä äänet ovat merkityksellisiä tarkasteltaessa laulajan lauluesitystä. Tässä työssä *äänenlaadun* käsitteen alle lukeutuvat seuraavat tekijät (ks. myös taulukko 2 myöhemmin):

1. hengityksen äänet (A1)
2. äänihuulten värähtelyn tapaan liittyvät äänen muutokset (A2)
3. äänen tiukkuus/pehmeys (A3)
4. äänen väri ja sen muutokset (A4)
5. äänen taajuuden pienet muutokset (mikrointonaatio) (A5)
6. äänen voimakkuus ja intensiteetti (A6)

Tarkastelen laulajan ääntä fraaseittain. *Fraasi* on analyttisen kuuntelemisen perusyksikkö. Fraasi alkaa laulajan sisäänhengityksestä ja päättyy viimeiseen

72 Äänenlaadusta ja sen tutkimisesta ks. esim. Kent & Ball 2000. Äänenlaadusta laulamisen yhteydessä ks. esim. Sundberg 1987 [1980]; Thurman, Theimer, Welch, Feit & Grefsheim 2000, 409–420; Welch, Thurman, Theimer, Grefsheim & Feit 2000, 449–469. Laulaja Anna-Kaisa Liedes (2005) on kehittänyt omaa äänenlaatuja käsitteistöään taiteellisen tohtorintyönsä yhteydessä.

ääneen, jonka laulaja tuottaa samalla hengityssyklillä. Laulaja aloittaa laulamisen yleensä sisäänhengityksellä. Tämän jälkeen alkaa fraasin ääntövaihe, joka koostuu sekä soivista että soinnittomista äänneistä sekä jälkimmäisten lisäksi mahdollisesti myös muista tauoista.⁷³ Ääntö tapahtuu yleensä uloshengityksen aikana, aivan kuten puheessakin – keuhkoista ylösnousevaa ilmamassaa käytetään äänen tuottamiseen.⁷⁴

Fraasilla viitataan nimenomaan edellä esitettyyn fysiologiseen fraasiin. Se ei ole sama kuin esimerkiksi laulun sanojen muodostamat fraasit eli säkeet. Laulaja voi halutessaan laulaa useamman laulun säkeen yhdellä hengityksellä tai pilkkoa laulun säkeen lyhyemmiksi fysiologisiksi fraaseiksi hengittämällä myös säkeen keskellä. Näin tapahtuu esimerkiksi Björkin Undo-kappaleessa, jossa laulun säe ”It’s not meant to be a strife” pilkkoutuu kolmeksi fysiologiseksi fraasiksi ”It’s / not / meant to be a strife”.

Hengitys (ks. taulukko 2, A1) on yksi kehollisena olentona olemisen perustoja. Hengitys liittyy kiinteästi myös tunteisiin. Tämän vuoksi erilaisen kehontilojen ilmentäminen hengitysänten avulla on voimakas keino saada myös kuuntelija mukaan keholliseen elämykseen. Suhtautuminen hengitykseen erilaisissa laulukulttuureissa heijastelee myös suhtautumista kehoon ylipäätään; onko kehon ihanteena esimerkiksi tasapainoisuus ja hallittavuus vai kenties tunteiden valtaan antautuminen? Haetaanko laulamiseen kontrolloitua ja kuulumatonta hengitystä, vai saatetaanko hengitysäniä jopa liioitella? Erityyppisillä kuuluvilla hengityksillä laulaja voi ilmaista erilaisia kehollisen olemisen tiloja, kuten esimerkiksi hengästyistä, hämmästyistä, luovuttamista jne. (ks. esim. Tarvainen 2005, 84–85).

Äänihuulten värähtelyn tapaan (ks. taulukko 2, A2) liittyviä muutoksia ovat muun muassa rekisterin vaihdokset, äänessä kuultavat narinat, käheys sekä äänen täyteläisyys tai ohuus. Laukkasen ja Leinon (2001,

73 Mikrotasolla ääntä tarkasteltaessa soinnittomien äänneiden (kuten esim. [k]:n) sulkuvaiheet ilmenevät taukoina (hiljaisuutena), vaikka normaalisti puhetta ja laulua kuunneltaessa niitä ei välttämättä tauoiksi mielletäisikään.

74 Äänentuoton fysiologinen kuvailu tarkemmin ks. Laukkanen & Leino 2001, 22–91; äänentuoton kuvailu laulamisen yhteydessä ks. esim. Numminen 2005, 113–126; Sundberg 1987 [1980] ja 2000; Thurman & Welch 2000.

44–46) mukaan rekistereistä tavallisimpia ovat modaali- ja falsettirekisteri. Näiden lisäksi he erottavat vielä narinarekisterin sekä vihellysrekisterin⁷⁵ (mts. 49). Modaalirekisterissä ”[ä]änihuulet värähtelevät [...] koko pituudeltaan ja syvyydeltään, äänirako sulkeutuu tiiviisti värähdyksen aikana” (mts. 46). Modaalirekisterissä tuotettu ääni on täyteläinen. Falsettirekisterissä tuotettu ääni on puolestaan ohut ja väritön. Ääni tuotetaan niin, että äänihuulissa on venytystä pituussuunnassa ja niiden limakalvo on pingottunut. Falsettirekisterin avulla voidaan päästä laulaessa yleensä korkeammalle kuin modaalirekisterin ääntä käyttäen.⁷⁶ (Mts. 46.) Narinaääntä tuottaessa äänihuulet ovat tiiviisti toisiaan vasten ja niiden välisestä ääniraosta aukeaa ajoittain vain osa. Värähtelyjä voi tällä tavoin tuottaa niin harvakseltaan, että yksittäiset äänihuulien tuottamat poksahdukset tai ilman kuplinta äänihuulien raosta on kuultavissa (mts. 49). Yksittäisiin ääniteisiin ja fraaseihin liittyvää narinaa en lue varsinaisesti narinarekisterissä laulamiseksi, vaikka kutsunkin sitä narinaksi.⁷⁷

En tee varsinaisesti huomioita laulajan äänen rekistereistä. Sen sijaan saatan luonnehtia ääntä jossakin kohtaa lauluesitystä esimerkiksi narisevaksi, täyteläiseksi tai ohueksi. Teen huomioita myös muista äänihuulien värähtelyn tapaan liittyvistä muutoksista. Yksi tällainen on äänen syttymiseen liittyvä aluke. Kuuluva aluke syntyy niin, että äänihuulet ovat tiiviisti yhdessä ja äännön alkaessa ne aukeavat äkkinäisesti (Laukkanen & Leino 2001, 36). Aluketta voi tällöin luonnehtia esim. poksahdeksi, napsahdeksi tai räjä-

75 Vihellysrekisterillä viitataan äänihuulilla tuotettavaan hyvin korkeaan vihellystä muistuttavaan ääneen (Laukkanen & Leino 2001, 50).

76 Länsimaisissa laulopedagogioissa yksi laulutekniikkaan olennaisena osana kuuluva seikka on se, että modaalirekisteristä ei siirrytä äkillisesti falsettirekisteriin ylöspäin mentäessä, vaan rekisterien vaihdoskohta opetellaan ”häivyttämään” niin, että modaalirekisterin yläpäässä ääntä aletaan ohentaa vähitellen kohti falsettia. (Ks. Laukkanen & Leino 2001, 49.) Lisää rekistereistä laulamiseksi ks. Thurman, Welch, Theimer, Grefsheim & Feit 2000, 421–448.

77 Varsinaisessa narinarekisterissä tuotettu ääni on yleensä hyvin matalaa (1–70 Hz). Sen sijaan esim. normaalin puheen (tai laulun) korkeudella tuotettu narina on todennäköisesti diplofoniaa. Siinä äänirako saattaa aueta esim. joka toisella äänihuulivärähdyksellä hieman laajemmaksi ja joka toisella taas tuottaa narinaääntä. (Laukkanen & Leino 2001, 49–50.) En erottele tässä työssä varsinaista narinaa ja diplofoniaa toisistaan. Yleensä kyse on Björkin lauluesitysten tapauksessa jälkimmäisestä.

täväksi. Pehmeässä alukkeessa ääni puolestaan syttyy lempeämmin. Pehmeä aluke syntyy niin, että äänihuulten välinen äänirako on osittain auki jo ennen äännön alkua (mts. 36). Tällöin ei tapahdu äkillistä ilmanpaineen purkautumista, vaan ilmavirta pääsee liikkeelle äänihuulten läpi tasaisemmin. Äänihuulten värähtely alkaa tällöin liplattavana liikkeenä jo ennen, kuin äänihuulet koskettavat toisiaan (Anne-Maria Laukkanen, henkilökohtainen tiedonanto 10.7.2009).

Myös käheys liittyy äänihuulten värähtelyn tapaan. Laukkasen ja Leinon (2001, 202) mukaan käheys määrittyy äänen suureksi hälypitoisuudeksi. Käheässä äänessä yhdistyvät yleensä sekä äänihuulten värähtelyn epäsäännöllisyys että kuiskaushäly.⁷⁸ Ensin mainittu tuo käheään ääneen mukaan pienen perustaajuuden vaihtelun, joka voi kuulua äänessä rahisemisena tai raakkumisena. (Mts. 176–178, 202; ks. myös Laver 1980a, 133). Äänentutkimuksessa käheys määritellään yleensä sairaan tai huonosti tuotetun äänen piirteeksi. Sen sijaan esimerkiksi populaarimusiikin laulamissa se voi olla tavoiteltu äänenlaadullinen piirre, jolla laulaja voi viestiä esimerkiksi rankkuutta, seksikkyyttä tai ylipäättään tuoda ääneensä erityisen ”materiaalisen” tunnun.⁷⁹

Äänihuulten lähentymisen aste (adduktioaste) vaikuttaa siihen, miten tiukka tai pehmeä äänestä muodostuu (ks. taulukko 2, A3). Tiukka ääni syntyy, kun äänihuulia puristetaan tiiviisti toisiaan vasten. Höllästi suljettu äänirako puolestaan tuottaa pehmeää ääntä. (Laukkanen & Leino 2001, 56.)⁸⁰ Tiukkaa ääntä voi luonnehtia esimerkiksi voimakkaaksi, metallikkaaksi, kantavaksi, kireäksi tai puristeiseksi. Pehmeässä äänessä äänihuulet saattavat värähdellä mutta niin, että ne eivät missään vaiheessa kosketa toisiaan eikä ää-

78 On myös eroteltavissa käheys, joka on etupäässä rahisevaa (epäsäännöllinen värähtely) tai etupäässä äänen korvautumista kuiskaushälyllä (epätäydellinen ääniraon sulkeutuminen) (Laukkanen, henkilökohtainen tiedonanto 10.7.2009).

79 Käheyden käsitteestä ja sen merkityksistä laulamisen yhteydessä ks. Tarvainen 2006b.

80 Liiallisen tiukkaa ääntä kutsutaan hyperfunktionaaliseksi ja liiallisen pehmeää tai hentoa ääntä hypofunktionaaliseksi. Tiukan tai pehmeän äänen syntyemisessä vaikuttaa äänihuulten lähentymisen asteen *subde* äänihuulten alapuoliseen ilmanpaineeseen. Tiukassa äänessä ääniraon sulkua on liian tiivis suhteessa äänihuulten alapuoliseen ilmanpaineeseen ja hypofunktionaalissa äänessä puolestaan äänirako suljetaan liian höllästi suhteessa ilmanpaineeseen. (Laukkanen & Leino 2001, 56, 107.)

nirako näin ollen sulkeudu. Tällöin äänihuulten välistä karkaava ilma voi aiheuttaa vuotohälyä ääneen. Tällaista ääntä kutsutaan vuotoiseksi. (Mts. 107.) Kiinteä ääni -käsitteellä kuvaan tämän työn yhteydessä ääntä, joka ei ole puristeinen eikä vuotoinen vaan joka soi selkeänä ja kiinteänä ilman ylimääräistä hälyä.⁸¹

Äänen osasävelten väliset voimakkuussuhteet määrittävät äänen värin (ks. taulukko 2, A4) (Laukkanen & Leino 2001, 71). Itse äänihuulten tuottama ääni on melko ”sävytöntä”, ikään kuin surinaa (mts. 60). Kehon ontelot ja varsinkin ääniväylän muoto ja liikkeet vaikuttavat siihen, millaiseksi lopullinen ääni muotoutuu, eli mitkä osasävelet äänihuulten tuottamasta äänestä resonoituvat parhaiten esille ääniväylän putkistossa.⁸² Ääni muuttuu sitä kirkkaammaksi ja heleämmäksi, mitä lyhyemmäksi ääniväylä muotoutuu. Tämä tapahtuu nostamalla kurkunpäättä, työntämällä kieltä edemmäs suussa ja vetämällä huulet hymyasentoon. Vastaavasti tummempi ääni syntyy, kun ääniväylä pitenee, eli kun kurkunpäättä lasketaan, kieltä viedään taemmas suussa ja huulet työnnetään eteenpäin. (Mts. 79, 82.) Myös eri vokaaliäänteiden muotoutuminen liittyy ääniväylän liikkeisiin ja äänen resonoitumiseen ääniväylässä. Äänessä kuuluvaa ääniväylän kudosten jännittyneisyyttä kuvaan tässä työssä käsitteellä jännitteinen ääni. Kirjoitan tästä äänenlaadusta lisää luvussa 5.3.1.2.

Sivuan myös lauluäänessä ilmeneviä eleitä ja ilmeitä. Eleellä viittaa laulajan fyysisiin, äänessä kuultaviin eleisiin, jotka erottuvat selvästi laulajan ”perusilmeestä”. Esimerkiksi naurahdus ja hymyn häivähdys ovat eleitä. Ilme on puolestaan elettä pidempikestoinen ja yleensä hitaammin vaihtuva, kuten esimerkiksi totisuus tai hymy.

Äänihuulten värähtelyn nopeus vaikuttaa äänen korkeuteen (ks. taulukko 2, A5 ja C1). Soivassa äänessä, esimerkiksi jotain vokaalia lausuttaessa, äänihuulten värähtely tuottaa ilmanpaineen vaihteluita keuhkoista ulostulevaan ilmaan. Kehon onteloissa nämä värähtelyt vahvistuvat – ontelot toimivat ikään

81 *Kiinteä ääni* -käsite on käytössä myös ääni- ja laulopedagogian puolella (ks. esim. Fagerlund 2006, 10; Knuutila 2010).

82 Lisää äänihuulten tuottaman äänen resonoitumisesta ääniväylässä lopulliseen muotoonsa ks. Laukkanen & Leino 2001, 75–79.

kuin kaikukoppana. Ilmanpaineen vaihtelut kantautuvat myös kehon ulkopuoliseen tilaan ja tavoittaessaan kuuntelijan ovat aistittavissa äänenä. Äänihuulet värähtelevät miehillä puheessa noin 100 kertaa sekunnissa (taajuus 100 hertsiä, Hz) ja naisilla noin 200 kertaa (Laukkanen & Leino 2001, 41). Laulaessa äänihuulten värähtelynopeutta muuttamalla voidaan tuottaa erilaisia sävelkorkeuksia laajalla skaalalla. Mitä nopeampi värähtely eli mitä korkeampi värähtelytaajuus, sen korkeampi ääni. Äänihuulten värähtelytaajuuteen puolestaan vaikuttavat äänihuulten koko, jäykkyys ja niiden alapuolinen ilmanpaine (mts. 42). Korkeammissa äänissä äänihuulten jäykkyyttä lisätään äänihuulia venyttämällä, matalissa äänissä äänihuulet ovat yleensä löysemmät (mts. 42–43).⁸³

Lauluntutkija Johan Sundbergin (1987 [1980], 146) mukaan laulajan tunneyöskentely kuuluu laulamissa mikrointonaation tasolla (ks. taulukko 2, A5). Termillä *mikrointonaatio* hän viittaa ”pieniin yksityiskohtiin äännön taajuuskäyrässä” (mts. 146). Mikrointonaatiota ovat esimerkiksi äänen vibrato, huojunta, taivutus ja liu’utus. *Makrointonaatiolla* Sundberg puolestaan tarkoittaa säveltäjän päättämiä sävelkorkeuksia melodiassa (mts. 146) (ks. taulukko 2, C1). Voidaan siis ajatella, että mikrointonaation alueella tulee esille laulajan tunne ja asenne. Makrointonaatio eli kappaleen melodia on puolestaan säveltäjän ilmaisun aluetta.

Mikrointonaatio on esitetty taulukossa 2 äänenlaatuun kuuluvaksi ja makrointonaatio puolestaan musiikillisiin tekijöihin kuuluvaksi. Tämä johtuu siitä, että työssäni on teoreettisesti läsnä sekä äänentutkimus että musiikintutkimus. Käytännössä mikro- ja makrointonaatio ovat kietoutuneet toisiinsa, enkä olekaan analyyseissa kiinnostunut siitä, mitkä sävelkorkeuden vaihtelut laulaja-säveltäjä tuottaa säveltäjänä (laulun melodiaan kuuluvina) ja mitkä laulajana (laulajan esityksessä syntyvinä). Kuuntelen kaikkia sävelkorkeuden muutoksia osana laulajan esitystä ja tarinankerronnan retoriikkaa. Tällaisessa tapauksessa kuten Björk, joka on itse säveltänyt tulkitsemansa kappaleet, voi-

83 Tarkempaa tietoa äänihuulten värähtelemisen yksityiskohdista ks. esim. Laukkanen & Leino 2001, 35–38.

vat säveltäminen ja tulkitseminen olla laulajan kokemuksessa pikemminkin saman prosessin eri vaiheita kuin erillisiä tapahtumia.⁸⁴

Äänen voimakkuutta (ks. taulukko 2, A6) voidaan tarkastella joko kuulohavaintona tai mitattavana ominaisuutena (desibeli, dB) (Laukkanen & Leino 2001, 40). Tässä työssä arvioin äänen voimakkuutta ja sen vaihteluita kuuntelemalla. Voimakkaat äänet tuotetaan yleensä ilmanpainetta lisäämällä. Tämä tapahtuu yleensä uloshengitysilihasten, kuten kylkiluuvälilihasten ja vatsalihasten avulla. (Mts. 24, 41.) Voimakkaassa äänessä äänihuulten välinen äänirako sulkeutuu tiiviimmin ja toisaalta myös aukeaa laajemmaksi kuin hiljaisemmissä äänissä (mts. 41). Äänen voimakkuuteen ja kuuluvuuteen vaikuttaa myös äänen resonoituminen ääniväylässä (mts. 83–85).

Äänen intensiteetti on eri asia kuin äänen voimakkuus, vaikka ne voivatkin olla yhteydessä toisiinsa. Petri Laukan (2008, 159) mukaan äänen intensiteetti kuvaa äänen tuottamiseen vaadittavaa ponnistelua tai voimaa. Kuuntelija aistii intensiivisen äänen voimakkuudeltaan kovempaan. (Mts. 159.) Intensiteetti on kuitenkin monisyinen seikka laulamissa. Hyvin hiljaisenkin äänen voi laulaa suurella intensiteetillä niin, että kuuntelija aistii siitä kehollisen voimankäytön – ja päinvastoin: sopivalla resonanssien hyödyntämisellä voidaan saada aikaan voimakkaampi ja kuuluvampi ääni ilman, että intensiteettiä lisättäisiin. Intensiteetti voimistuu, kun äänentuottoon käytetty ilmanpaine suurenee ja äänihuulten sulkeutumisen aste (adduktio) kasvaa. Tällöin voidaan äänestä aistia intensiteettiä ja jopa ponnisteisuutta, olipa kyse sitten hiljaisesta tai voimakkaasta äänestä. (Laukkanen, henkilökohtainen tiedonanto 10.7.2009.) Laulamisesta puhuttaessa intensiteetillä voidaan arkipuheessa tarkoittaa myös kokonaisvaltaisempaa laulajan esityksessä olevaa tunteiden ilmaisuun liittyvää ”intensiteettiä”.

84 Työprosessin kuluessa olen kuunnellut lähinnä laulajia, jotka säveltävät itse omat kappaleensa. Tällöin kappaleen melodia, tarina ja laulajan esitys ovat yleensä hyvin yhtä – jopa niin hyvin, että melodia tuntuu olevan kuin ”jalostunutta” tai ”liioiteltua” tarinankerronnan intonaatiota. On olemassa tietysti myös säveltämisen käytäntöjä, joissa säveltäjä ei pyri ajattelemaan sitä, miten ihmiskeho pystyy tuottamaan sävelletyt melodiakulut. Kysymys tulee kuitenkin aina viimeistään laulajan ratkaistavaksi, kun hän alkaa sovittaa melodiaa oman kehonsa liikkeiksi.

Kuten aiemmissakin äänenlaatuun liittyvissä kohdissa, myös tässä olen kiinnostunut siitä, millainen voimakas tai hiljainen ääni on luonteeltaan. Onko voimakas ääni esimerkiksi aggressiivinen ja läpätunkeva vai laaja ja pehmeä, onko hiljainen ääni esimerkiksi tasainen ja jäntevästi soiva vai huokoinen ja hauras. Myös äänenvoimakkuuden vaihtelut (musiikin alan termein *crescendot*, *diminuendot* jne.) voivat olla monenlaisia. Laulaja voi voimistaa äänensä esimerkiksi äkillisesti räkkäisten tai paisuttaa äänen voimakkaammaksi hitaasti ja juhlavasti.

Koska tarkastelen laulajan esitystä, jossa on mukana myös sanallinen ilmaisuus, on tarkastelussa hyvä olla mukana myös *artikulaatio* (ks. taulukko 2, B). Artikulaatiolla tarkoitan äänneiden laatuja, sitä miten laulaja ääntää lausumansa sanat. Tarkastelu ei tässä lähde kuitenkaan sanoista ja niiden merkitsevistä äänneistä vaan laulajan kehosta. Tämä tarkoittaa sitä, että äänneidenkin suhteen kiinnostuksen kohteena on se, miten sana muotoutuu laulajan kehossa liikkeellisesti. Toisin sanoen en ole niinkään kiinnostunut siitä, millainen sanaan liittyvä merkitsevä äänne on kuin siitä, millaista kehollista liikettä ja olemisen tapaa on kyseisenlaisen ääntämisen taustalla.

Artikulaatio tapahtuu ääniväylässä kielen, huulten ja kitapurjeen liikkeiden ja asentojen avulla (Laukkanen & Leino 2001, 62). Vokaaleja artikuloitaessa äänihuulet värähtelevät, eli vokaalit ovat soinnillisia äänneitä (B1). Ilma pääsee esteettä virtaamaan ääniväylässä vokaaleja äännettäessä. Eri vokaalit tuotetaan kieltä liikuttamalla eri paikkoihin suuontelossa sekä huulia pyöristämällä ja leventämällä. (Mts. 62, 65.) Vokaalien luonteita kuvataan muuttujilla etinen–takainen, väljä–suppea ja pyöreä–lavea. Etisyys–takaisuus kuvaa sitä, miten edessä tai takana suuonteloa äänne on muodostettu. Väljyys–suppeus kuvaa sitä, miten avoin tai suppea suuontelo on ollut äännettä muodostettaessa. Pyöreys–laveus–akseli puolestaan kuvaa sitä, miten pyöreänä tai leveänä huulet ovat olleet. (Ks. myös liite 3.)

Soinnillisissa konsonanteissa (B1) äänihuulet värähtelevät, soinnitoissa (B2) eivät. Konsonantteja tuotettaessa ilma ei pääse vapaasti virtaamaan, vaan ääniväylään muodostetaan jonkinlainen ahtauma esimerkiksi kielen tai huulten avulla. (Mts. 62.) Joissakin konsonanteissa ilma ei virtaa ulos suun

vaan nenän kautta, joissakin ilma kiertää ulos suusta kielen laitojen eli reunojen kautta. Frikatiiveiksi kutsutuissa konsonanteissa ääniväylään muodostetaan niin ahdas kapeikko, että ilmavirtaus sen läpi aiheuttaa hälyääntä (esim. suomen kielessä [s, f, h]). (Mts. 63.) Klusiileissa (esim. [k, p, t, g, b, d]) ääniväylään muodostetaan hetkeksi täydellinen sulku, jonka jälkeen ilma päästetään purkautumaan. (Mts. 64.)⁸⁵

Musiikillisista tekijöistä sävelkorkeuksia (ks. taulukko 2, C1) tarkastelin jo aiemmin makrointonaation käsitteen avulla. Toinen keskeinen musiikillinen tekijä on rytmi (C2). Erona äänen tutkimuksen yleisimpiin lähestymistapoihin tässä työssä on se, että nyt tarkastelen laulajan äänenlaatuja ja artikulaatiota suhteessa musiikin aikaan. Aikaulottuvuuden huomioiminen tarkoittaa huomion kiinnittämistä erityisesti äänenlaatuja ja artikulaation muutoksiin. Tarkoituksena ei ole niinkään luonnehtia laulajan ääntä yleisellä tasolla esimerkiksi toteamalla, että laulajan ääni on käheä. Sen sijaan tarkastelen laulajan äänen käheyttä esimerkiksi huomioimalla, miten käheyden laatu vaihtelee laulajan esityksessä (esim. ”tahdin toisella neljäsosalla laulajan ääni muuttuu entistä rosoisemmaksi”). Mikrotason tarkastelu tarkoittaa tässä sitä, että tarkastelen laulajan äänen muutoksia jopa tahdin kuudestoistaosien tasolla. Ideana on siis tarkastella laulajan ääntä mikrotasolla ja aikaan sidottuna pikemmin kuin laulajan ääntä yhtenä kokonaisuutena. Tässä on työni vokologisen juonteen suurin ero aiempaan vokologian puolella tehtyyn äänentutkimukseen. Tämän vuoksi olen tätä työtä varten luonut oman äänenlaatuja ja artikulaatioiden merkitsemistapani.⁸⁶

85 Suomen kielen vokaaleja ovat: /a, e, i, o, u, y, æ, ø/ ja soinnillisia konsonantteja: /b, d, g, j, v, m, n, ŋ, r, l/. Suomen kielen soinnittomia äänteitä ovat: /k, p, t, f, s, h/. (Laukkanen & Leino 2001, 38.)

86 Toinen syy on ollut se, että olen halunnut kehittää merkitsemistapaa, joka olisi laulututkijalle luonteva ja helppo käyttää. Äänentutkimuksen puolella aiemmin kehitetyt merkitsemistapojat erilaisille äänenlaaduille ks. esim. Laver 1980a, 165. Tämän työn merkitsemistavat on esitetty liitteissä 2 ja 3. Katso myös luku 4.3.

Kattokäsitteet	Tarkastelun kohde	Tarkastelun kohde, tarkemmat käsitteet	Paikantuminen fysiologiseen kehoon
A. Äänenlaatu	1. Hengityksen äänet	<ul style="list-style-type: none"> • Kuuluva sisäänhengitys, kuuluva uloshengitys, ilman valuminen ulos, ilman työntäminen ulos jne. 	Ilman aiheuttamat äänet laulajan ääniväylässä
	2. Äänihuulten värähtelyn tapaan liittyvät äänen muutokset	<ul style="list-style-type: none"> • Rekisterit: modaalit, falsetti, narina, vihellys (äänihuulilla tuotettu) • Rekisterin vaihdokset • Täyteläinen ääni, ohut ääni, narina • Alukkeet • Käheys 	Äänihuulten värähtelyn tapa
	3. Äänen tiukkuus/pehmeys	<ul style="list-style-type: none"> • Tiukka eli puristeinen (hyperfunktionaalinen) – pehmeä (hypofunktionaalinen) ääni • Kiinteä ääni, vuotoinen ääni 	Äänihuulten lähentymisen aste (adduktoaste)
	4. Äänen väri ja sen muutokset	<ul style="list-style-type: none"> • Kirkas/heleä ääni – tumma ääni • Jännitteinen ääni • Eri vokaalit ja vokaalivärit • Kuultavat eleet ja ilmeet (esim. totisuus, hymy jne.) 	Ääniväylän muoto ja äänen resonoituminen siinä
	5. Äänen taajuuden pienet muutokset eli mikrointonaatio	<ul style="list-style-type: none"> • Vibrato, huojuunta, taivutus, liu'utus/glissando 	Äänihuulten värähtelyn nopeus (taajuus), äänihuulten venyminen ja lyhentyminen
	6. Äänen voimakkuus ja intensiteetti	<ul style="list-style-type: none"> • Hiljainen–voimakas ääni • Voimakkuuden muutokset: crescendo, diminuendo, aksentit • Äänteiden etisyyden ja väljyyden vaikutus kuuluvuuteen • Intensiivisempi – vähemmän intensiivinen äänentuotto 	Ilmanpaine, äänihuulten värähtelyn laajuus ja ääniraon sulun tiiviyys

Taulukko 2. Jatkuu seuraavalla sivulla...

Kattokäsitteet	Tarkastelun kohde	Tarkastelun kohde, tarkemmat käsitteet	Paikantuminen fysiologiseen kehoon
B. Artikulaatio (äänteiden laadut)	1. Soinnillisten äänteiden luonne	<ul style="list-style-type: none"> • Vokaalit: etinen–takainen, suppea–väljä, pyöreä–lavea • Soinnilliset konsonantit • Soinnillisia äänteitä määrittäviä tekijöitä: nasaalisuus, epäselvä äänne, tavallista voimakkaammin lausuttu äänne, katkos äänneessä jne. 	Ääniväylän, kielen, kitapurjeen ja huulten (eli ääntöelinten) asennot ja liikkeet soinnillisten äänteiden aikana
	2. Soinnittomien äänteiden luonne	<ul style="list-style-type: none"> • Soinnittomat konsonantit • Soinnittomia äänteitä määrittäviä tekijöitä: konsonantin sulun pidätys, ilmavirran voimakkuus, konsonantin aspiroituminen (h-mainen vuotohäly [h]) jne. 	Ääntöelinten asennot ja liikkeet soinnittomien äänteiden aikana, käytetty ilmanpaine
C. Musiikilliset tekijät	1. Melodiaan ja sävellajiin liittyvät äänen taajuuden muutokset eli makrointonaatio	<ul style="list-style-type: none"> • Matala ääni – korkea ääni • Melodia/melodialinja, sävelkorkeudet, intonaatio 	Äänihuulten värähtelyn nopeus (taajuus), äänihuulten venyminen ja lyhentyminen
	2. Aika/rytmi	<ul style="list-style-type: none"> • Artikulaation ja äänenlaatuojen muutokset sekä melodia ja mikrointonaatio liitetynä musiikin aikaan 	Fysiologisen kehon liikkeet ja toiminnan voiman muutokset ajassa

Taulukko 2. (Jatkuu edelliseltä sivulta.) Analyytisen kuuntelemisen tarkastelun kohteet ja käytettävät käsitteet.

Äänenlaadun vaihtelut ovat osa laulajan tulkintaa ja tunneilmaisua.⁸⁷ Tunteet vaikuttavat muun muassa äänihuulten toimintaan. Sundberg (1987 [1980], 147) luettelee puheen osatekijöitä, joihin tunteet vaikuttavat. Näitä ovat mm. äännön taajuus (äänen korkeus), hengitystapa, äänihuulten alapuolinen paine, suun kuivuminen ja motoriikan heikkeneminen.⁸⁸ Nämä tekijät vaikuttavat myös äänilähteen (äänihuulten) toimintaan. (Mts. 147.) Laukkanen ja Leino (2001, 92) toteavat, että puheen muuttujat, kuten äänihuulten värähtelynopeus, -laajuus ja -tapa, ääniraon sulun tiiviys suhteessa sen alapuoliseen ilmanpaineeseen sekä ääniväylän erilaiset asetukset ovat tärkeitä tunnetilojen ilmaisemisessa. Näin on myös laulamissa. Laulamissa paralingvistisiä⁸⁹ piirteitä korostetaan entisestään niin, että ne saattavat nousta yhtä tärkeiksi tai jopa tärkeämmiksi kuin laulun sanojen selkeä lausuminen. Tämä tietysti vaihtelee paljonkin eri musiikinlajeissa ja eri laulajien persoonallisen tyylin mukaan. Edellä mainittujen muuttujien lisäksi myös puhenopeus, artikulaation selvyys ja tauotukset ovat puheen paralingvistisiä muuttujia (mts. 92). Laulaessa olennaista on laulajan ajankäyttö suhteessa musiikin aikaan. Näin on varsinkin rytmimusiikissa, jossa laulajaa yleensä säestää jonkinlainen enemmän tai vähemmän tasainen poljento. Mikrointonaation lisäksi mikroajankäyttö onkin yksi musiikin alueita, joilla laulajan ilmaisu voi kuulua.⁹⁰

87 Esimerkkejä tunnetutkimusten toteuttamisesta äänentutkimuksen puolella tarkemmin, katso Laukkanen, Alku, Airas & Waaramaa 2008 ja Laukka 2008. Äänentutkimuksessa tunteita on lähestytty muun muassa seuraavien tekijöiden kautta: tunnetilan positiivisuus tai negatiivisuus (eli tunnetilan valenssi), tunnetilan ja ilmaisan psykofyysinen aktiviteetti-tila sekä erilaisten intonaatioiden suhde tunnetiloihin ja asenteisiin (Laukkanen & Leino 2001, 92–93). Äänentuottoon ja tunteisiin liittyviä tutkimuksia ks. esim. Izdebski 2008; Klasmeyer ja Sendlmeier 2000; Waaramaa-Mäki-Kulmala 2009. Tunteista lauluäänen tarkastelun yhteydessä ks. esim. Sundberg 1987 [1980], 146–156. Äänenlaadun ja affektien välistä suhdetta ovat tarkastelleet esimerkiksi Ni Chasaide & Gobl 2005.

88 Itse käyttäisin tässä mieluummin ilmausta ”motoriikan muuttuminen”. Laulajana saatan etsiä sellaista tunnetilaa, joka vaikuttaisi laulamisen motoriikkaani niin, että laulamisen liikkeitä olisivat ”tunteikkaita” ja tätä kautta mahdollisesti myös äänen välittyisi jotakin erityistä. Tällöin lauluäänen laadun ja säveltaajuuden muutokset saattavat olla juuri tunnetta ilmentäviä seikkoja.

89 Paralingvistinen tarkoittaa kielen ohessa esiintyvää (Laukkanen & Leino 2001, 92).

90 Mikroajankäytöstä musiikissa on aiemmin kirjoittanut muun muassa Kari Kurkela (1991).

Myös tämän työn puitteissa olen huomannut, että muutokset äänenlaadussa voivat olla kuuntelijalle tunnetta tai tuntemista liikkeellepanevia tekijöitä. Tällaisia voivat olla esimerkiksi käheys, kovat alukkeet ja sanojen lausumisen erikoinen tapa. Mutta yhtä lailla äänen kirkkaus ja selkeys sekä sanojen lausumisen säntillisyyks voivat ilmentää tuntemista. En siis ajattele, että vain puhtaasta äänestä poikkeavat seikat voivat ilmaista tunnetta. Yhtä lailla ns. puhtaalla äänellä laulaminen voi olla tunteikasta ja toisaalta paljon äänenlaadullisia variaatioita sisältävä laulaminen voi olla tunteetonta tyhjien maneerien toistamista.

Vaikka tarkastelenkin äänenlaatua ja artikulaatiota äänentutkimuksen käsitteitä hyväksi käyttäen, niin merkityksellistämisen prosessin pääasiallinen tähtäin on pikemmin kehon liikkeiden laatuojen tavoittamisessa kuin fysiologisesta kehosta tehtävissä tarkoissa luonnehdinnoissa. Kyse on esimerkiksi puristuvuuden tai avoimuuden laatuojen tavoittamisesta – niitä ilmentävien äänellisten merkkien löytämisestä laulajan esityksestä. Tieto fysiologisen kehon toiminnasta edesauttaa osaltaan näitä havaintoja ja niiden sanallistamista.

Theo van Leeuwen (1999, 129–130) muistuttaa, että äänenlaadussa ei ole kyse erilaisista erillisistä vastakohtapareista kuten esimerkiksi kireä tai rento, korkea tai matala. Kyse on pikemminkin liukumista: ääni voi olla todella kireä tai rento – tai mitä tahansa siltä väliltä. Äänenlaadun välittymiseen liittyy Leeuwenin mukaan monia tekijöitä kuten se, miten erilaiset laadulliset piirteet yhtyvät toisiinsa äänessä, missä kontekstissa kyseiset äänenlaadulliset piirteet ja kyseinen ääni ilmenevät, kuka äänenlaatuja käyttää ja mihin tarkoituksiin. Esimerkiksi äänen kireyden voi tulkita joko aggressioksi tai innostumiseksi riippuen siitä, millaisessa yhteydessä se esiintyy. Äänenlaadut voivat merkityksellistyä myös amodaalisesti eri aistipiirien konteksteissa. Leeuwen (mts. 132) vertaa Louis Armstrongin rosoista ääntä ahavoituneisiin kasvoihin, rosoisesti rapattuun seinään, kuluneisiin farkkuihin ja kuluneeseen nahkatakkiin. Puhdas, ilman rosoa oleva ääni voi puolestaan rinnastua nuoreen ihoon, kiillotettuihin pintoihin, designmuoviin tai virheettömiin smokkeihin. (Mts. 129–132.)

Äänenlaatua ei myöskään tarvitse välttämättä ajatella jonakin objektiivisena äänen piirteenä. Kreiman ja Gerratt (2000, 73) toteavat: ”Äänenlaatu on interaktiota äänen akustisen signaalin ja kuuntelijan välillä; akustinen signaali itsessään ei omaa laatua; se herättää sen kuulijassa.”⁹¹ Tämä ”kuuntelijassa heräävä laatu” on se, mitä tässä työssä erityisesti lähestyn.

2.2.3 Fysiologisen kehon kuunteleminen

Lauluäänen kuulonvaraisen analyysin⁹² avulla voidaan lähestyä fysiologisen kehon sisäisiä, ääntä tuottavia liikkeitä. Esimerkiksi laulajan äänestä kuulusta käheydestä voidaan päätellä äänihuulten värähtelevän epäsäännöllisesti. Tämän työn analyysien kannalta merkittäviä liikkeitä ovat äänihuulten liikkeiden lisäksi ääniväylän liikkeet. Esimerkiksi kielen, pehmeän kitalaen ja huulten liikkeet vaikuttavat merkitsevästi äänenlaatujen ja artikulaation syntyyn.

Koko kehon liikkeistöstä äänen kuunteluanalyyseissa painottuvat äänihuulten ja ääniväylän seudun liikkeiden havainnointi. Tämä luonnollisestikin sen vuoksi, että äänihuulet toimivat äänilähteenä ja ääniväylä on puolestaan ääntä muokkaava fysiologinen kokonaisuus. Näiden alueiden liikkeet ovat siis selkeimmin kuultavissa äänestä.⁹³ Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö laulaminen olisi koko kehosta lähtevää toimintaa ja etteikö kehon muissa osissa tapahtuisi laulamislle välttämätöntä liikettä. Keho toimii kokonaisuutena,

91 ”Voice quality is an interaction between an acoustic voice signal and a listener; the acoustic signal itself does not possess quality, it evokes it in the listener.”

92 Äänentutkimuksen piirissä käytetään myös instrumentaalisia (esim. tietokonepohjaisia) tutkimusmenetelmiä. En tässä työssä kuitenkaan hyödynnä niitä. Koska kuunteleminen on niin olennainen osa tätä työtä, siinä pysyttäytyminen myös analyttisen tarkastelun yhteydessä on tuntunut luontevalta.

93 Myös Roland Barthes (1985 [1982], 255) on korostanut kurkun seutua puhuessaan ruumiin materiaalisuudesta äänellisessä ilmaisussa. Hänen mukaansa se on ”paikka, jossa äänellinen metalli kovettuu ja ottaa muotonsa”. (Mts. 255; ks. myös Syrjä 2007, 247.)

ja ääniväylän liikkeet voivat osaltaan ilmentää tätä kokonaisuutta. Lisäksi laulajan kehon muiden osien liikkeet voivat vaikuttaa ääneen.⁹⁴

Keholla on ainakin jossain määrin yhtenevä ”kieli” yhtenevine liikkeineen. Tällaiseen tulokseen ovat tulleet tutkimuksissaan muun muassa Manfred Clynes ja Felix Trojan 1950–60-luvuilla. Clynes on kehitellyt dynaamisen muodon teoriaa, jonka mukaan kaikilla kehon liikkeillä on sama muotokieli (Clynes 1996 Laukkasen & Leinon 2001, 99 mukaan).⁹⁵ Myös Sheets-Johnstone (1999b, 145) toteaa, että keho liikkuu kokonaisuutena. Kun nostamme, työnnämme, kiipeämme tai olemme paikoillamme, teemme sitä kokonaisuutena (mts. 145).

Sundberg (1987 [1980], 155) toteaa, että jokaisella tunteella ja asenteella on todennäköisesti omanlainen liikkeen muoto, joka vaikuttaa koko kehon käyttäytymiseen. Tunteiden ilmenemisestä on tehty tutkimuksia, joissa on selvinty, että ihmiskeho toimii kokonaisvaltaisesti. Esimerkiksi Trojanin mukaan pupillien ja nielun koon vaihtelevuus tapahtuu synkronisesti (Trojan 1952 Laukkasen & Leinon 2001, 98 mukaan).⁹⁶ Hän kutsuu tätä ilmiötä ”automaattiseksi rytmiksi”. Nielun väljyys ja pupillien suuruus liittyy positiivisiin kokemuksiin ja mielihyvän ilmaisemiseen. Negatiiviset ilmaukset puolestaan tapahtuvat ahtaammalla nielulla. Näin ihminen kehollisesti virittyy vastaanottamaan miellyttäviä asioita avautumalla ja pitämällä epämiellyttävät asiat kehonsa ulkopuolella sulkemalla sisääntuloväyliään. (Mts. 98; ks. myös Numminen 2005, 124–125.)

Puheen ja tunneilmaisun yhteyksiä tutkinut Ivan Fónagy on tullut tulokseen, että ilmeet, eleet ja äänentuotto muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden, jossa fyysiset ilmaisut toistuvat samantyyppisinä kehon eri alueilla.

94 Laulajan ulkoisesti havaittavien kehonliikkeiden ja asentojen (mm. jalkojen, lantion, olkapäiden ja pään liikkeiden ja asentojen) vaikutuksista laulajan äänenlaatuun ks. Luck & Toiviainen 2008.

95 [Clynes, Manfred (1969). Precision of essential form in living communication. Teoksessa K.N. Leibovic & J.C. Eccles (toim.) *Information processing in the nervous system*. New York: Springer. 177–206.]

96 [Trojan, F. (1952). Experimentelle Untersuchungen über den Zusammenhang zwischen dem Ausdruck der Sprechstimme und dem vegetativen Nervensystem. *Folia phoniatrica* 4, 65–92.]

Esimerkiksi vihan ilmaisemiseen liittyvät kielen suuret ja voimakkaat liikkeet samoin kuin käsien vastaavanlaiset liikkeet. Samoin raivoisa murina tiukasti yhteen puristuvine äänihuulineen korreloi tiukasti yhteen puristettujen huulien kanssa, sekä hellän ääntelyn kevyesti toisiaan koskevat äänihuulet hymyilevien huulten kanssa. (Fonagy 1962 ja 1976 Laukkasen & Leinon 2001, 99 mukaan;⁹⁷ ks. myös Numminen 2005, 125.)⁹⁸

Edellä esitetyt huomiot liittyvät tämän työn tarkasteluihin, joissa pyrin tuomaan esille laulamisen äänellisten yksityiskohtien lisäksi myös ilmaisun kokonaisvaltaisempia kehollisia linjoja. Kehon liikkeiden kokonaisvaltaisuu-
della en kuitenkaan tarkoita, että laulajan tai kuuntelijan keho olisi kokonaisuudessaan aina saman liikkeellisen luonteen (esim. laajenevuus, supistuvuus) vallassa. Voihan käydä niinkin, että osa kehosta supistuu osan laajetessa ja jonkin osan ollessa staattinen. Olen kuitenkin kiinnostunut laulajan kehon ääntä tuottavista liikkeistä ja siitä, miten ne luovat laulajan ilmaisuun tietynlaista kehollista asennetta.

Fysiologisen äänentuottoelimistön tutkimus tarjoaa melko tarkan lihaksistoon ja sen toimintaan perustuvan *kuvan* siitä, mitä kehossa tapahtuu puheen tai laulun aikana. Fysiologisen kehon hahmottamisessa näköaisti onkin ollut keskeisellä sijalla. Tutkimukseen liittyvä kirjallisuus sisältää usein kuvia lihaksista ja läpileikkauksia fysiologisesta kehosta. Fysiologisen kehon tarkastelun luonteeseen kuuluu myös, että keho on pilkottu pieniin ”toimintayksiköihin”, esimerkiksi lihasryhmiin ja yksittäisiin elimiin. Tämä hahmottamisen tapa on vaikuttanut myös siihen, millaiseksi äänentutkimuksen kuuntelemisen käytännöt ovat muotoutuneet – niissä huomio ohjautuu yksittäisiin kehonosiin (äänihuulet ja ääniväylän eri osat).

97 [Fonagy, Ivan (1962). Mimik auf glottaler Ebene. *Phonetica* 8, 209–219.] [Fonagy, Ivan (1976). La mimique buccale. *Phonetica* 33, 31–44.]

98 Laukkanen, Alku, Airas & Waaramaa (2008, 179) toteavat, että äänihuulitason värähtelyn tuottama aaltomuoto on tärkeä tekijä tunteiden tunnistettavuudessa. Myös nämä tulokset tukevat Fónagyn (1962) glottaalisen mimiikan teoriaa. Myös Klaus R. Scherer (1986) on esittänyt teorian, jonka mukaan vihan, pelon, ilon ja surun äänellisten ilmaisujen muoto pohjautuu tunnereaktioiden fysiologisille vaikutuksille (Laukan 2008, 153, 163 mukaan). [Scherer, Klaus. R. (1986). Vocal affect expression: A review and a model for future research. *Psychological Bulletin* 99, 143–165.]

Kehon koostuminen pienistä osista on kuitenkin laulajan kokemukselle vierasta. Laulaja harvoin tuntee yksittäisten lihasten liikkeen erillisenä kehossaan. Hänellä on pikemminkin kokonaisvaltainen tuntuma liikkeiden luonteesta. Myös liikkeiden rajat – mitkä lihakset tuntuvat liikkuvan ja mitkä ovat paikallaan – ovat häilyviä. Vaikka yksittäisen lihaksen liike fysiologisesti tarkasteltuna voikin olla varsin pientä, niin yleensä se liikuttaa kuitenkin myös muita rakenteita, jolloin tuntoaistimuksia syntyy laajemmalla alueella (Laukkanen, henkilökohtainen tiedonanto 10.7.2009).

Mitä sitten tapahtuu, kun tutkija kuuntelee laulajan ääntä tavoitteenaan saada tietoa fysiologisen kehon liikkeistä? Pohjaako hän kokemuksensa opituihin mielikuviin fysiologisen kehon lihaksista vai omaan keholliseen kokemukseensa? Lähdän liikkeelle ajatuksesta, että ihminen – myös äänen tutkija – kuuntelee toisen ihmisen ääntä aina myös oman kehonsa kokemusta vasten. Esimerkiksi laulunopettajat käyttävät kuulohavaintoaan ja omaa laulamiskokemustaan hyväkseen opetustilanteessa selvittäessään oppilaan lauluäänen toiminnan fysiologisia seikkoja. Tämä on yksi keskeinen laulunopetuksessa käytettävistä tiedonkeruumenetelmistä. (Numminen 2005, 24.) Argumentoin ajatusta kuuntelemisen kehollisesta lähtökohdasta tarkemmin luvussa 3.2.3.

Fysiologinen keho lauluäänen kokemuksellisten ja esteettisten piirteiden tutkimuksessa ei ole ongelmaton näkökulma. Länsimaisen (lääke)tieteen konstruoidun fysiologista kehoa on kritisoitu niin fenomenologisesta kuin sosiopoliittisestakin näkökulmasta (ks. esim. Leder 1992, 4). Fysiologinen keho mielletään monesti instrumentiksi siinä mielessä, että ihminen voi ”käyttää” sitä. Useat länsimaiset laulopedagogiatkin ovat omaksuneet ajatuksen kehosta laulajan ”instrumenttina”. Vastaavanlaisesta kehon instrumentalisoinnista on länsimaista tanssitaidetta kritisoitu muun muassa Parviainen (1998, 13). Tällaisessa ajattelutavassa ruumis ja liike irrotetaan tanssijasta erillisiksi. Tanssija käyttää ruumistaan ja liikettä (mts. 13). Tässä suhtautumistavassa tulee ilmi länsimaiselle ajattelulle muutoinkin tyypillinen jako mieleen ja kehoon.

Mieli/keho-jakoa ja sen seurauksia musiikin esittämisen ja oppimisen yhteydessä on pohtinut aiemmin muun muassa musiikintutkija Eleanor

Stuble. Hänen mukaansa kyseinen jako luo tilanteen, jossa soittaja voi mielen ”silmin” asettaa itsensä kehonsa ulkopuolelle, jolloin keho jää vain harjoitettavaksi lihassmassaksi. (Stuble 1998, 101.) Myös laulamiseen voi suhtautua mielen kontrollina, joka kohdistuu kehoon (vrt. Mäntymäki 2007, 194). Tällöin keho on materiaa, jota hallitaan mielen avulla. Laulamiseen voi toki suhtautua toisinkin. Uppoutuminen ääneen ja keholla kokemiseen voi mahdollistaa kehon aistimisen sisältä päin.⁹⁹ Tämä on mahdollista myös kuuntelijalle. Kuuntelijakin voi ottaa kuuntelemisen asenteeksi yhtä hyvin uppoutumisen ääneen kuin kuuntelemansa äänen objektivoinnin.

Äänentutkimuksen logopedis-foniatriksessa ja äänen harjoittamisen traditioissa fysiologista kehoa kuunnellaan usein terapeuttisesta kuulokulmasta etsien mahdollisia merkkejä sen toimintakyvyn heikkenemisestä. Analyysimenetelmiä on kehitetty alun perin klinisiin eli sairauden diagnosointiin ja hoitoon liittyviin tarkoituksiin. Menetelmien avulla pyritään selvittämään ääniongelmien syitä ja sitä, millaisella hoidolla ongelmia voidaan helpottaa. Näiden menetelmien avulla ei ole siis alun perin ollut tarkoitus selvittää lauluäänen taiteelliseen ilmaisuun liittyviä esteettisiä seikkoja, joskin menetelmiä on sittemmin käytetty myös lauluäänen esteettisten piirteiden analyysiin niin vokologian kuin esimerkiksi etnomusikologiankin piirissä.¹⁰⁰

Monet äänentutkimuksen alueet ovat keskittyneet löytämään ihanteellisen tavan tuottaa ääntä. Tässä yhteydessä käytetään termiä *hygieeninen*¹⁰¹ viittaamaan toimivaan äänentuottotapaan. Hygieenisyyshanteen taustalla on pyrkimys oppia pois vahingollisista tavoista käyttää ääntä. Tavoitteena on löytää taloudellinen, mahdollisimman vähällä lihastyöllä toimiva, pitkää rasitusta kestävä ja ilmaisuvoimainen ääni. (Laukkanen & Leino 2001, 15, 18, 21.)

99 Tanssintutkimuksen puolella muun muassa Soili Hämäläinen (2007) on esittänyt mielenkiintoisia ajatuksia tanssimaan oppimisesta kehon tiedosta käsin.

100 Esimerkkeinä mainittakoon tässä vokologian puolella tehdyistä lauluäänen analyyseista Bestebreurtje & Schutte 2000; Cleveland, Stone, Sundberg & Iwarsson 1997; Schutte & Miller (1993); Sundberg, Cleveland, Stone & Iwarsson 1999 sekä etnomusikologian puolella äänentutkimuksen menetelmiä hyödyntäviä tutkimuksia Eerola 2003 ja 2004 sekä Harvilahti & Kazagaceva 2003.

101 Hygieeninen tarkoittaa terveysopillista, terveydenhoidon vaatimusten mukaista (Aikio & Vornanen 1993, 271).

Klassisessa laulamisessa tätä äänen hygieenisyyden ihannetta toteutetaan muun muassa siksi, että isojen orkestereiden edessä laulajan ääneltä vaaditaan kantavuutta ja kestävyyttä. Sen sijaan esimerkiksi jazzissa, populaarimusiikissa ja varsinkin rockissa asia on toisin – johtuen muun muassa mikrofonin käytöstä.¹⁰²

Myös äänentutkimuksen puolella on painotettu sitä, että ihmisääntä tulisi kuunnella aina tietoisena puhujan tai laulajan kulttuurisesta ja sosiaalisesta kontekstista. Se, että tietynlainen äänenkäyttö on epäsovivaa jossakin yhteydessä, ei tarkoita etteikö se soveltuisi johonkin toiseen yhteyteen. Näin ollen ideaalin äänenlaadun käsitteeseen ei ole yksiselitteinen. (Hollien 2000, 13.) Ihanteellisen äänenkäytön objektiivinen määrittäminen onkin mahdotonta (Laukkanen & Leino 2001, 14). Laukkanen ja Leino (2001, 21) kirjoittavat:

Eri kulttuureissa ja meidänkin kulttuurimme sisällä on paljon erilaisia äänenkäyttötapoja, joita voidaan asettaa äänihygieenisessä mielessä erilaiseen järjestykseen. Rocklaulajan rankan puristeisen äänenkäyttötavan seurauksena saattavat olla esimerkiksi äänihuulikyhmyt. Rocklaulutyylin ilmaisuvoimaa ei kuitenkaan voida kiistää, eikä se ehkä ole korvattavissa millään äänihygieenisemmällä tyylillä. Silti rocklaulajallekin tieto äänensuojelusta on hyödyksi. Hän voi sen perusteella ottaa riskinsä tietoisesti ja pyrkiä suojelemaan työvälinettään minimoimalla äänellisen rasituksen konserttilavan ja äänitysstudion ulkopuolella[.]

Lauluäänen esteettisten piirteiden tutkijana tehtävänäni ei ole välttämättä ottaa kantaa siihen, onko tarkastelemani lauluääni terve vai sairas.¹⁰³ Vaikka lo-

102 Äänen hygieenisyyshanteista ja niiden merkityksistä populaarimusiikissa ks. Tarvainen 2006b.

103 Käsitteet siitä, mikä on tervettä ja mikä sairasta ovat osaltaan myös kulttuurisidonnaisia. Alexa Schriempf (2001) toteaa, että lääketieteellisen mallin mukaan esimerkiksi vammaisuus on sairaus, joka pitää minimoida tai korjata. Sosiaaliset standardit kuitenkin ylläpitävät vammaisuutta. Näihin standardeihin kuuluvat esimerkiksi käsitykset siitä, millaiselta hyvän ruumiin tulisi näyttää ja miten sen pitäisi käyttäytyä. (Mts. 57–58.) Tästä voidaan vetää vertailukohtia myös äänen terveysihanteisiin. Patologisoinnista yleisemmin kulttuurisen vallankäytön välineenä, katso Sontag (1978).

gopedis-foniatriinen äänentutkimus käsitteleeikin joitakin äänenlaatuja (esim. käheyttä) sairaan äänen piirteinä, lauluntutkijana olen kiinnostunut erilaisista äänenlaaduista sinänsä, niiden eri variaatioista ja ilmenemisistä tutkittavassa materiaalissa. Myös vokologian puolella erotetaan normatiivinen, äänenlaatua arvioiva ja toisaalta epänormatiivinen, äänen kuvailuun keskittyvä lähestymistapa (Laukkanen & Leino 2001, 14).

Fysiologinen keho on yksi lauluntutkijallekin mahdollinen ja hedelmällinen näkökulma ihmiskehoon ja laulamiseen. Äänentutkimus tarjoaa lauluäänestä estetiikan tutkijalle hyviä luokitteluja ja käsitteitä – työkaluja, joilla voi lähestyä äänenlaatuja ja artikulaation eri vivahteita. Se tarjoaa keinoja harjaannuttaa kuuntelemista niin, että äänenlaatuja eri muuttujia on mahdollista aistia yhä tarkemmin ja tietoisemmin. Lisäksi äänentutkimuksen tarjoama tieto kehon sisäosien liikkeistä erilaisten äänenlaatuja tuottamisessa on hyvin mielenkiintoista, varsinkin kun tämän tiedon yhdistää laulajan äänenlaadun rooliin musiikillisessa ilmaisussa. Vokologia ja fonetiikka mahdollistavat yksityiskohtien tutkimisen tässä työssä. Näin laulajan äänen luonnehdinnat eivät jää ”ilmaan leijumaan”, kuten metaforisessa ja laajempilinjaisessa lähestymistavassa olisi vaarana.

Fysiologinen keho saattaa näyttäytyä ”konkreettisempänä” ja ”pysyvämpänä” kuin kokemuksellinen keho, joka muuntuu hetkestä toiseen ollen enemmän ”virtaava” ja ”elävä” (vrt. Klemola 2005, 143). Fysiologinen keho sekä siihen liittyvät äänenlaatuja ja artikulaation tarkastelut ovatkin mukana luomassa maamerkkejä tarkasteluille. Tällöin esimerkiksi laulajan ilmaisun koettavissa oleva ”laajeneminen” voidaan kytkeä esimerkiksi laulajan fysiologisen kehon suuontelon laajenemiseen. En tarkoita tällä sitä, etteikö koettu laajeneminen sinällään riittäisi tai sitä, että kaikki kokemuksessa esiin tulevat laadut olisivat selitettävissä fysiologisen kehon liikkeillä ja muutoksilla. Kaikkien kokemuksien laatuja syiden etsiminen laulajan fysiologisen kehon ääntä tuottavasta toiminasta ei ole tämän työn tehtävänä. Luultavasti se ei olisi edes mahdollista. Äänen kuunteluanalyysillakaan ei voi saada kaikkea selville fysiologisen kehon toiminnasta. Olen kuitenkin kiinnostunut siitä, mistä fysiologisista seikoista tietty kuuntelemisessä koetut ilmaisulliset laadut saattavat johtua.

2.3 LAULAJAN ÄÄNEN MERKITYKSELLISTÄMINEN

Laulajan ääneen liittyvät merkitykset muodostuvat kuuntelemisen prosessissa, ja tämä prosessi tapahtuu pohjimmiltaan liikkuvassa ja/tai liikettä aistivassa kehossa. Laulajan on lähes mahdotonta lyödä merkityksiä lukkoon kuuntelijaa varten. Laulaja voi pyrkiä laittamaan esitykseensä tiettyjä merkityksiä, mutta kuuntelija tuskin tulkitsee niitä täysin samalla tavalla, kuin mitä laulaja on ne tarkoittanut. Laulajan esitykseen voi myös jäädä hämäriä alueita, joiden olemassaoloa laulaja ei itse tiedosta, mutta jotka saattavat olla kuuntelijalle merkityksellisiä. Lauluesityksen vastaanoton kontekstissa laulajan tehtävä on ilmaisullinen – kuuntelijan tehtävä on merkityksellistää.

Merkitykset laulamistapahtumassa ovat sidoksissa lukuisiin eri seikkoihin, muun muassa laulun sanoihin, melodiaan ja muihin musiikillisiin elementteihin, laulajan kehon liikkeisiin sekä kuuntelijan kokemukseen. Lisäksi ne ovat sidoksissa laulajan ja kuuntelijan kulttuurisiin ja yksilöllisiin taustoihin. Merkitykset syntyvät liikkeessä, useiden erilaisten tekijöiden ”yhteen-törmäyksessä”. Kristevan (1998 [1987], 296–297) mukaan – kuten yleensäkin poststrukturalistisessa teoriassa ajatellaan – merkitys ei paikannu yhteen merkittäjä-merkitty-suhteeseen, vaan se syntyy merkittäjien välisessä leikissä. Merkitys ei ole vakaata, vaan se riippuu suhteesta muihin merkityksiin, sijainnista merkitysten rakenteesta. Kyse on erojen suhteista, joissa merkitykset rakentuvat. (Mt.)

Musiikillinenkaan merkitys ei paikallistu tiettyihin staattisiin objekteihin tai faktoihin, vaikka onkin koettavissa niiden avulla. Clifton (1973, 71–72) kirjoittaa:

Musiikillinen merkitys ei ole faktoissa itsessään, vaan se koetaan niiden läpi; intervallit akustisina faktoina eivät ole musiikkia. Musiikin kuulaan hohtavan intervallien läpi, mutta tämä ei tarkoita sitä, että kuka tahansa, joka voi kuulla intervallit, kuulisi musiikin, tai että kuka tahansa, joka voi kokea musiikin, osaisi nimetä intervallit [...].¹⁰⁴

Millä tavoin merkitysten synnyn leikkiä voidaan tutkia? Koska merkitykset syntyvät kuuntelijalle kuuntelukokemuksessa, on luontevaa suunnata huomio siihen. Tällöin ideana ei ole tutkia soivaa materiaalia etsien siitä heti kaikkia mahdollisia yksityiskohtia, jotka saattaisivat olla potentiaalisia merkitysten tuottajia. Merkityksillä on näet tapana hukkuu, jos kaikki mahdolliset seikat otetaan huomioon. Yhden kappaleen kaikkien lauluäänen liittyvien yksityiskohtien analyysi olisi hyvin pitkä, jollei jopa mahdoton yritys – puhumattakaan siitä, että mukaan otettaisiin vielä muutkin musiikilliset elementit. Se olisi myös merkityksetön yritys. Sillä jos merkitysten ajatellaan syntyvän kuuntelukokemuksessa, on merkityksellisiksi muotoutuvat kohdat haettava juuri kokemuksesta, ei laulajan äänen kaikkia yksityiskohtia selvittävästä analyysistä. Lauluesitys on moniulotteinen, ja siitä tietoisten tulkintojen tekeminen on aina pakostikin vain joihinkin ulottuvuuksiin kiinnittymistä. Tarkoituksenmukaista onkin poimia esiin ne merkitsijät, joiden yhteentörmäykset muodostuvat merkityksellisiksi kuuntelijalle kuuntelukokemuksessa. Tällaisia merkitsijöitä voivat olla esimerkiksi kokemuksen yksityiskohdat (esim. erilaiset tuntemukset), kuunnellun lauluäänen piirteet, musiikilliset seikat ja laulun sanat.

Laulajan ääni välittää niin paljon informaatiota kuuntelijalle, että siitä kaikesta tietoiseksi tuleminen lienee mahdottomuus. Tämä seikka tuli esille jo työni alkuvaiheessa, kun äänitin kaksi erilaista imitaatiota Björkin Hidden Place -kappaleen lauluesityksestä (*Vespertine* 2001). Ensimmäisen imitaation tein analyttisen transkription pohjalta. Olin merkinnyt siihen kaikki laulajan

104 ”Musical significance is not in the facts themselves, but is experienced through them; intervals, as acoustical facts, are not music. Music is heard shining through the intervals, but this does not mean that anyone who can hear intervals can hear the music, or that anyone who can experience the music can name the intervals [...].”

äänestä kuulemani yksityiskohdat. Toisen imitaation tein sen kummempia miettimättä kuunnellen laulajan esitystä kuulokkeilla ja laulaen sen mukana eläytyen. Kuunnellessani näitä kahta äänitystä myöhemmin huomasin, että tietoisesti toteutetusta (analyttisestä) versiosta puuttui paljon informaatiota verrattuna eläytyvään versioon. Eläytyvässä versiossa oli mukana pieniä äänenlaadun ja artikulaation muutoksia, jotka olivat välittyneet laulajan esityksestä omaan kehooni tiedostamattani. Se, mistä voin olla tietoinen ja mitä voin analysi- keinoin tietoisesti hallita, onkin vain pieni osa kaikesta siitä, mikä vaikuttaa minuun kuuntelukokemuksessa.

Lähestyttäessä lauluäänen merkityksiä ei ole olemassa valmista koodis- toa, joka kertoisi meille, mitä mikäkin äänen piirre soivassa materiaalissa voi merkitä. Yksi äänenlaadullinen piirre, esimerkiksi äänen vuotoisuus, voi olla merkitykseltään erilainen eri yhteyksissä. Lisäksi laulaja voi toteuttaa vuo- toisuuden lukuisin erilaisin tavoin. Hän voi tehdä sen esimerkiksi puskevas- ti paineella, samalla jännittäen suunalueen kudoksia. Hän voi tehdä sen myös huokauksenomaisesti irtipäästäen rennoin lihaksin. Juuri tämän vuoksi mer- kitysten muodostumisen tarkastelussa ei riitä, että toteaa äänen vuotoiseksi. Pitää pystyä erottelemaan, millä tapaa ääni on vuotoinen. Millainen ilmaisul- linen ja liikkeellinen laatu tämän tekemisen taustalla on, ja mitä tämä äänen- laatu voi merkitä kyseisessä kohdassa, esimerkiksi juuri tiettyjen laulun sano- jen yhteydessä?

Laulaja on saattanut tuottaa joitakin ääniä esitykseensä tahtomat- taan – tarkoittamatta ilmaista niillä mitään tiettyä tunnetta tai tunnelmaa. Esimerkiksi hengitystekniikan ongelmista johtuvat kuuluvat sisäänhengi- tykset voivat olla tällaisia. Silti kuuntelija voi tulkita ne myös muulla tavoin kuin ”puutteellisena hengitystekniikkana”.¹⁰⁵ Kaikki laulajan tuottamat ää- net, siis kaikki ilmaisulliset äänet, ovat kuuntelijalle potentiaalisesti merkityk- sellisiä. Yleensä kuuntelija kuitenkin kiinnittää huomionsa vain osaan niistä.

105 Nykyinen studiotekniikka tosin mahdollistaa hyvin pitkälle päätösten tekemisen sen suh- teen, mitä äänitteellä kuuluu ja mitä ei. Varsinkin populaarimusiikissa kuuluvat hengityk- set ovat usein tarkoituksellisesti ilmaisullisia, laulaja on saattanut laulaessaan jopa korostaa niitä.

Esimerkiksi laulajan tietyt äänenlaadun muutokset puhuttelevat kuuntelijaa enemmän kuin toiset, joita kuuntelija ei välttämättä edes huomaa.

Liittyvätkö merkitykset tietämiseen vai ymmärtämiseen? Eli onko merkitysten tuottamisen prosessi sellainen, jossa yhteen törmäävät etukäteistietomme ja esimerkiksi laulajan äänenlaadut (”tämän laulajan äänessä on rankkaa rock-laulajan raspia”), vai törmäävätkö prosessissa toisiinsa laulajan ilmaisen tekijät ja kuuntelijan keho (”tässä kohtaa laulajan ilmaisussa on laajenevaa laatua, tunteen sen laajenemisena omassa kehossani”).¹⁰⁶ Käytännön kuuntelemiskokemuksissa nämä usein limittyvät keskenään. Tutkija voi kuitenkin tarkastella omaa tapaansa tehdä tutkimusta ja kysyä, painottuuko näistä lähestymistavoista jompikumpi hänen työssään. Kuinka paljon tutkimus rakentuu etukäteistiedon varaan, ja toisaalta kuinka paljon se rakentuu tutkijan oman henkilökohtaisen *ymmärtämisen* varaan? Kyse on siitä, missä kohtaa tätä jatkumoa sijaitaan – kaikkea tietoa kun ei voi sulkeistaa pois kokemuksesta, ja toisaalta tutkijan omaa kokemusta ei voi kokonaan sulkea pois tutkimusprosessista. Kummallakin lähestymistavalla on tärkeä tehtävänsä lauluntutkimuksessa. Tämä työ eittämättä lukeutuu ymmärtämistä painottavaan lähestymistapaan, joka on tähän mennessä jäänyt tutkimuksen kentällä vähemmälle huomiolle.

2.3.1 Laulajan esityksen semioottinen ja symbolinen taso

Kristeva erottaa merkityksen muodostumisessa kaksi ulottuvuutta, joita hän kutsuu semioottiseksi ja symboliseksi. *Semioottinen* on Kristevan (1993, 95) mukaan jotakin erottuvaa, joka tuo kieleen heterogeenisuutta, joka tuottaa

106 Musikologi Peter Nelson (2001, 104 ja 108) on todennut, että musiikkiin liittyvissä merkityksissä ei ole niinkään kyse sanoista tai ideoista kuin kehosta. Hänen mukaansa musiikin merkitys liittyy siihen fyysiseen voimaan, joka musiikilla on meihin, ja tämä merkitys on tietynlaatuinen tunne (mts. 104). Merkitysten muodostumisen muuntuvuudesta ja ruumiillisuudesta yleisemmin ks. Lehtonen 2004, 212.

merkityksenmuodostukseen musikaalisuutta ja mielettömyyttä. Semioottinen liittyy tiedostamattomaan, vietteihin ja kieltä edeltävään olemisen tasoon. Sanoihin kytkeytyvät rytmit, alkusoinnut, äänenlaadut ja musiikki ilmentävät semioottista. Semioottinen on liikkeitä ja muotoja. Se on ruumiillista materiaalia, joka liittyy siihen, miten sana tuodaan ilmi äänellisenä oliona. Käytännössä semioottinen voi ilmetä tekstissä myös esimerkiksi rytmissä, vokaalien soinnissa tai tekstin graafisessa asettelussa.¹⁰⁷ (Mts. 94–98; Kristeva 1998 [1987], 49–85.)

Semioottinen hämärtää kielen merkityksiä tehden niistä epävakaita (Välimäki 1998, 381). Se tuo vietillisen ruumiin ja tiedostamattoman läsnä olevaksi. Semioottisen vastapooli on *symbolinen* ulottuvuus. Sanojen ilmi-merkitykset kuuluvat symbolisen alueeseen. Symboliseen ulottuvuuteen liittyy se, miten kieli toimii nimeämisenä ja merkinä. (Kristeva 1993, 94–99.) Tämä ulottuvuus edustaa kielen selkeämmin artikuloitua sosiaalista puolta (vrt. Tuohimaa 1994, 32). Merkit, arvot, arvostelmat, logiikka, laki ja kielioppi ovat symbolisen aluetta. Symbolisessa asiat järjestyvät vastakohtiksi, ja sanat lajittelevat maailman. (Kristeva 1998 [1987], 300.)¹⁰⁸

Vaikka semioottinen muuttuukin tiedostamattomaksi ihmisen kehityksessä ja omaksuessa kielen, voi aikuinen kuitenkin tavoittaa sen symbolisen järjestyksen murtumakohdissa, kuten äitiyden kokemuksissa, psykoosissa ja taiteessa. Kristeva näkee, että taide on pyrkimystä aktivoida uudelleen se keholinen ja symbioottinen tila, jonka ihminen on menettänyt oppiessaan kielen ja siirtyessään sen myötä symboliseen järjestykseen. (Palin 1996, 236.) Kristevan mukaan taiteen pyrkimyksenä ja luovan toiminnan perustana on siis semioottisen tavoittaminen uudelleen.¹⁰⁹

107 Björkin *Vespertine*-levyn (2001) kansivihko on hyvä esimerkki tekstin asettelussa esiintyvistä semioottisesta tasosta. Siinä käsin piirretyt graafiset kuviot työntyvät osittain sanojen lomiin ja jopa niiden päälle.

108 Usein Kristevan semioottista käsittelevissä teksteissä esiintyy myös *semioottisen khoran* käsite, jolla viitataan kokonaisuuteen tai tilaan ”joka muodostuu ruumiin kautta koetuista vieteistä ja niiden liikkeistä” (Minkkinen 2005, 52). Khorasta ks. myös esim. Cavarero 2005 [2003], 131–138; Välimäki 2003c ja 2005, 138–142, 163–204.

109 Kristeva on omassa tuotannossaan keskittynyt tarkastelemaan muun muassa kaunokirjallisia tekstejä.

Kristeva (1980, 133–135) määrittelee *poettisen kielen* tai *diskurssin* sel-laiseksi, jossa merkitys muodostuu symbolisen ja semioottisen välisestä artiku-laatiosta (ks. myös Tuohimaa 1994, 30). Poettisessa diskurssissa semioottisen merkitys on korostunut, kun taas esimerkiksi tieteellisessä diskurssissa symbo-linen on vallitsevassa asemassa. Erialaisten diskurssien jatkumolla poettinen diskurssi asettuu toiseen ääripäähän ja tieteellinen diskurssi puolestaan toi-seen. Tieteellinen diskurssi näet pyrkii semioottisen minimoimiseen ja mah-dollisimman vakaisiin ja selkeisiin merkityksiin. (Kristeva 1993, 96; ks. myös Välimäki 1998, 381–382.)

Laulajan esitystä voi tarkastella poettisena diskurssina, jossa on sekä semioottisempi että symbolisempi ulottuvuutensa. Laulamista voi verrata ru-nouteen, jossa kirjoittaja käyttää kielen materiaalia leikitellen sillä. Samoin laulaja voi leikitellä omalla äänimateriaalillaan. Toisaalta laulaja tuottaa lau-luääneen nyansseja ja variaatioita myös vakiintuneemmalla tavalla, joka luo laulajan omaa persoonallista laulutyyliä. Tämä äänenkäytön vakiintuneempi puoli sitoo laulajan tyylin myös osaksi laajempia laulamisen käytäntöjä (gen-ret). Samalla laulamissa on oltava alueita, jotka uudistuvat ja jäsenyvät uu-destaan koko ajan niin, että niiden merkitykset eivät pääse vakiintumaan ja manerisoitumaan, vaan ne säilyttävät dynaamisen kytköksensä kehoon, sen vietteihin ja vitaaliaffekteihin.¹¹⁰

Kristevan ajatuksia mukaillen laulajalla on ruumiillinen tarve olla vuorovaikutuksessa,¹¹¹ mutta hän tarvitsee myös jonkinlaisen rakenteen, jon-ka avulla kommunikoida. Näiden kahden, ruumiillisen tarpeen ja symbolisen

110 Kristeva (1984 [1974], 86–87) kutsuu semioottisen ja symbolisen muodostamia tasoja tekstissä *genotekstiksi* ja *fenotekstiksi*. Barthes (1985 [1982], 269–271) on laulumusiikkia tarkastellessaan kehittänyt näistä käsitteistä myöhemmin *genolaulun* ja *fenolaulun* käsitteet. Barthesin *äänen roso* tai *äänen hankaus* -käsite (ransk. *le grain de la voix*, engl. *grain of the voice*) liittyy kiinteästi edellisiin käsitteisiin, ja sillä Barthes kuvaa laulamissa tapahtuvaa musiikin ja kielen kohtaamista (Minkkinen 2005, 54; Sivuoja-Gunaratnam 2007).

111 Vuorovaikutuksen ”toinen” osapuoli voi olla kuuntelija(t), mutta se voi olla myös laula-ja itse. Tällöin laulaja voi laulaa vain laulamisen ilosta aistiakseen laulamisen kehossaan. Laulaja voi myös hakea laulaessaan vuorovaikutusta jumalaan, luontoon jne. Vuorovaikutus voi tapahtua siis myös suhteessa ympäristöön (myös tilaan akustisena ilmiönä). Voidaan ajatella, että laulaminen on yksi ihmisen keinoista hahmottaa paikkaansa niin välittömässä tilassaan, laajemmassa ympäristössään kuin myös osana ihmisten muodostamaa sosiaalista yhteisöä.

rakenteen, välinen jännite synnyttää merkityksenmuodostuksen dynamiikan. (Vrt. Kristeva 1998 [1987], 296–297.) Laulajan äänen kuuntelemisessa tähän kytkeytyy vielä kuuntelijan kehollinen tarve olla vuorovaikutuksessa, ymmärtää toista kehollista olentoa ja toisaalta tunnistaa symbolisia rakenteita, turvautua myös niihin ymmärtämisen prosessissa.

Myös musiikkiesitystä kokonaisuudessaan voidaan tarkastella poeettisena diskurssina tai maailmana, jossa semioottinen ja symbolinen kisailevat keskenään. Musiikkiesityksen sisällä laulusitystä voidaan myös lähestyä omana poeettisena maailmanaan. Tällöin voidaan karkeasti jakaa laulusitys musiikillisiin tekijöihin (melodia/intonaatio, rytmi, soundi/äänenlaadut jne.) ja laulun sanoihin. Tällä tasolla tarkasteltaessa musiikin voisi nähdä ilmentävän semioottista ja laulun sanojen symbolista ulottuvuutta. Musiikki olisi siis ikään kuin se tapa, jolla laulaja lausuu sanat. Sillä, että sanat olisivat symbolisempaa ja musiikki semioottisempaa ainesta, on pohjansa Kristevan ajattelussa. Hänhän on todennut musiikin perustuvan lähes yksinomaan semioottisen varaan (Kristeva 1984 [1974], 24; 1986, 93; ks. myös Välimäki 1998, 381–382). Toisaalta Kristeva ei ole erityisesti perehtynyt musiikin tutkimiseen, eikä hän näin ollen ole tuonut esiin sitä, että myös musiikilla on omat symboliset järjestelmänsä.¹¹²

Laulusityksen sekä musiikilliseen että sanalliseen puoleen muodostuvat itse asiassa omat poeettiset maailmansa. Laulusityksen musiikin poeettisessa maailmassa musiikin rakenteet ja vakiintuneet esittämisen maneerit näyttävät symbolisempina tekijöinä, kun taas laulajan ilmaisun merkityksiltään häilyvämmät seikat semioottisempina. Laulusityksen sanojen poeettisessa maailmassa sanat nimeävinä olioina eli niiden ilmimerkitykset ovat symbolisempaa puolta. Sanojen rytmiin, äänneasuihin, toisteisuuteen jne. liittyvät seikat ovat puolestaan semioottisempaa puolta.

Käytännössä musiikkiesityksen sisäkkäiset poeettiset maailmat ovat kietoutuneina toisiinsa. Se, mikä on toisella tasolla semioottista, voikin toisella tasolla tarkasteltuna asettua symboliseksi. Esimerkiksi melodialinjat voivat

112 Kiitos tästä huomiosta Anne Sivuojalle. Musiikin symbolisesta modaliteetista ks. myös Minkkinen 2005, 54 ja Välimäki 1998, 45.

näyttäytyä osana musiikin symbolista rakennetta, mutta kun huomio viedään yksinomaan melodialinjoihin, voidaan sieltä löytää omat semioottista kantavat liikehdintänsä. Myös laulajan ilmaisun tasoa tarkastellessa voimme huomata siellä vakiintuneet kulttuuriset käytännöt (esim. maneerit) ja toisaalta semioottista materiaalia ilmentävät moniselitteisemmät seikat. Ehkä semioottinen läpäiseekin musiikin kaikki tasot niin, että mikään osa-alue ei pääse itsenäistymään täysin symboliseksi.

Käytännön kuuntelemisessa eri poeettisiin maailmoihin keskittymisen voi tapahtua esimerkiksi redusoivan kuuntelemisen ja fokuoimisen avulla. Tällöin huomio pidetään yhden maailman sisällä siltä osin kuin se on mahdollista, ja tutkitaan sen maailman elementtejä suhteessa toisiinsa ja mahdollisesti myös suhteessa jonkin toisen poeettisen maailman elementteihin. Semioottinen ja symbolinen asettuvat aina suhteessa toisiinsa yhden poeettisen maailman tai diskurssin sisällä ja jokainen symbolinen-semioottinen-pari luo esitykseen oman poeettisen osamaailmansa. Vertailuja ja reflektointia eri diskurssien välillä voidaan siitä huolimatta tehdä.¹¹³

Tarkastelen tässä työssä laulajan ilmaisun ja äänen poeettisia maailmoja, erityisesti näiden maailmojen semioottista ainesta. Huomio on siis nimen omaan semioottisessa puolessa: erityisellä tapaa kehon läsnäoloa korostavissa ja kuuntelijan kehoa liikuttavissa äänenlaadullisissa, artikulatorisissa ja ilmaisullisissa seikoissa.

2.3.2 Lauluääni ja tunteet

On olemassa iloinen, surullinen, vihainen, hämmentynyt ja lisäksi kaikki ne muut 50 000 sävyä, joita ihminen tuntee. Ja vaikka yksi laulu käsitteellisestikin vain turkoosin sinistä – se voi tarkoittaa monia eri asioita; se

113 Välimäki (2003b, 79) muistuttaa, että käytettäessä Kristevan semioottinen/symbolinen-erottelua musiikkianalyyisissa termit on suhteutettava analysoitavan teoksen omaan diskurssiin. On siis syytä määritellä, mitkä seikat kyseisessä diskurssissa on luokiteltavissa semioottisen ja mitkä symbolisen piiriin kuuluviksi.

[voi tarkoittaa sitä], miten tunnet omenoita, veljeäsi ja lapsuuden puista sänkyäsi kohtaan. [...] Mikä on tärkeintä, on se, että saan tallennetuksi tuon turkoosin. [...] Näen asian pikemminkin tällä tavoin, tavallaan... abstraktina. – Björk (Brookes 2006.)¹¹⁴

Kristeva (1987 [1985], 3–6; ks. myös Tuohimaa 1994, 34) toteaa, että puheakteista on löydettävissä kolmenlaisia merkkejä: sanojen, esineiden ja tunteiden representaatioita. Näistä tunteiden representaatiot edustavat kielen semioottista ulottuvuutta. Edellisessä luvussa kirjoitin lauluesityksen sisäkkäisistä poeettisista maailmoista. Vaikka suhteessa kieleen ja musiikkiin tunteet ovatkin semioottisempaa ainesta, niin lähdän liikkeelle ajatuksesta, että myös laulajan tunneilmallisella on omat symbolisemmat ja semioottisemmat ulottuvuutensa. Vaikka laulajan tunneilmallisesta ei ole olemassa vakiintunutta teoriaa tai kielioppia, on eri tyyllilajeissa kuitenkin omat vakiintuneet tapansa tuottaa tunneilmaisuutta.

Scherer (1994) on käsitellyt raa’an tunneilmaisuuden ja toisaalta symbolisen tuottamisen eroja. Hänen tarkastelunsa liittyy äänentuottoon ja kasvonilmeisiin. Scherer ehdottaa käytettäväksi käsitteitä *veto- ja työntöefekti* (engl. *pull and push effect*), joista ensimmäinen viittaa ilmeiden ja äänen sovittamiseen kulttuurisia normeja vastaavaksi ja jälkimmäinen puolestaan kehoista kumpuavaan raakaan affektisuuteen. (Mts. 181–185; ks. myös Johnstone & Scherer 2000, 221.) Vaikka itse en tekisikään näin jyrkkää eroa kehollisiin ja kulttuurisiin ilmaisun tasoihin, niin silti laulajien esityksistä voi olla aistittavissa, milloin käytössä ovat symbolisemmat tunnemaneeerit ja milloin kyse on vähemmän selkeästä – mahdollisesti semioottista ilmentävästä – affektisesta liikehdinnästä.

Tunnemaneeereilla viitataan siihen, mistä Johnstone & Scherer (2000, 222) puhuvat tunteiden stereotyyppisinä ja ritualisoituina tunnuskuvina.

114 "You've got happy, sad, angry, confused, and then all the 50,000 other colours that a human feels. And if one song is just about turquoise blue - that can mean a lot of things; that [can mean the way] you feel about apples, and your brother, and your wooden bed from your childhood. [...] What's important is that I capture that turquoise-blue thing. [...] I guess I look at it more like that. As kind of ... abstract."

Populaarimusiikin laulamissa tunnemaneeereja voivat olla esimerkiksi ”voihkiva” laulutapa ja narisevien fraasin alkujen käyttö kipeitä tunteita käsittelevissä esityksen kohdissa, tai käheän ja kuiskaavan äänen käyttö eroottisuutta kuvaavissa kohdissa. Kaikkinensa tunnemaneeerien kirjo on laaja, ja sen lisäksi eri genreissä ja eri artisteilla maneeerien käyttö vaihtelee.

Johnstone & Scherer (2000, 222) erottavat tunteiden stereotyyppiset tunnuskuvat ”raaoista affektien vokalisaatioista”. Heidän mukaansa jälkimmäiset koetaan usein ”spontaanimpina”, ”uskottavampina” ja ”aidompina” kuin tunteiden stereotyyppiset esitykset. (Mts. 222; ks. myös Heinonen 2008, 247.) Erilaiset äänen tuottamisen kontekstit vaikuttavat siihen, miten esiintyjä käsittelee tunteitaan. Esimerkiksi ääni-improvisaatioissa tunne voi kummuta esiintyjästä hyvinkin raakana, kun taas laulun laulajan on otettava tarkemmin huomioon ainakin musiikin ja kielen konventiot ja sovittava tunneilmaisunsa niin, että nämä esityksen kehukset eivät hajoa.

Se, mitä tunteita laulaja kokee laulamisaikana, jää kuuntelijalle usein mysteeriksi (Frith 1996, 102 ja 109; ks. myös Mäntymäki 2007, 197). Kuuntelija tekee yleensä kuitenkin jonkinlaisia johtopäätöksiä siitä, tuntuuko laulajan tunneilmaisuus hänestä aidolta – eli tuntuuko se siltä, että laulaja on läpielänyt laulaessaan ilmaisemansa tunteet.¹¹⁵ Alf Gabrielsson (2002, 138) pohtii, voiko artisti luoda vakuuttavan ilmaisullisen esityksen vain teknisesti suorittamalla (tunteen symbolisia merkkejä ääneen tuottamalla) vai vaatiiko se esittäjältä heittäytymistä tunteeseen (semioottisen ja osin hallitsemattoman aineksen sallimista). Hän tulee johtopäätökseen, että luultavasti suurin osa artisteista liikkuu näiden kahden ääripään välimaastossa hyödyntäen sekä heittäytymistä että teknistä kontrollia. (Mts. 138.)¹¹⁶

115 Kati Heinonen (2008, 248–249) pohtii tunnetta arkistonauhalla käsittelevässä artikkelissaan sitä, miten hän pystyy tutkijana tunnistamaan, onko nauhalla esiintyvän laulajan laulu aidosti surullista. Hän päätyy luottamaan omaan kokemukseensa siitä, miten tunteen keholliset tekijät (hengitys, ilmeet, lihasten kiristyminen) vaikuttavat ääneen, kun ihminen on tunteen vallassa.

116 Populaarimusiikin kontekstissa laulajan tunteet ja niiden aitous ovat yksi tärkeä kriteeri, jonka mukaan kuuntelijat arvioivat lauluesitystä (vrt. Dibben 2009c, 317). Eryteisesti laulaja-lauluntekijäperinteessä, johon myös Björk voidaan lukea osaltaan kuuluvaksi, autenttisuuden ihanteeseen kuuluu kouluttamaton lauluääni – ääni, joka välittää tunnetta suoraan ilman välittäviä tekijöitä (Dibben 2009a, 144). Tunteen ja tekniikan suhde ei kuitenkaan ole laulajan tuntokulmasta lähestyttäessä yleensä näin yksioikoinen.

Laulaja voi siis tietoisesti tuottaa ääneensä tunteen tunnusmerkkejä niin, ettei itse samalla tunne kyseistä tunnetta (vrt. Parviainen 2002, 331–332 ja Sheets-Johnstone 1999a, 270). Tunteita voi olla kuitenkin vaikea ilmaista kaikessa syvyydessään ja kaikkine nyansseineen ilman, että todella tuntee ne. Kehonkieleen ja ilmaisuun liittyy näet tunteiden yhteydessä myös sellaista lihashoimintaa, jota ihminen ei yleensä pysty kontrolloimaan. Näin on varsinkin kasvojen lihaksistossa, joka on laulaessa tärkeä tekijä erilaisten ilmeiden ja sävyjen luomisessa lauluesitykseen. Tunteiden totuudellisuus tuleekin ilmi usein tämällytyypisessä mikroilmaisussa (Mithen 2006, 89).

Kysymys manerisoituneista tunteiden äänellisistä ilmaisuista ei ole yksinkertainen. On olemassa esimerkiksi lauluesityksiä, joissa laulajan äänen tasolla tunteiden tunnuskuvat ovat hyvinkin konventionaaliset, mutta silti ääni välittää myös välitöntä tunnetta ja laulajan eläytymistä. Tällöin voidaan sanoa, että ”tyhjien maneerien” lisäksi on olemassa myös ”täysiä manereja” – eli on olemassa tunnemaneerien esittämistä sekä ilman tunnetta että tunteen kanssa. Jälkimmäisessä tapauksessa tunteen stereotyyppinen tunnuskuva (äänellä toteutettu tunnemaneeeri) ja aidosti läpieletty tunne voivat siis myös laskostua lauluesityksessä päällekkäin.

Tunnemaneerien lisäksi laulajalla voi olla myös muita manereita, jotka eivät suoranaisesti liity tiettyjen tunnetilojen alleviivaamiseen ja viestimiseen. Esimerkiksi teknistä taituruutta korostavat *tekniset maneerit* – kuten nopeiden ja mutkikkaiden korukuvioiden laulaminen useimpien fraasien yhteydessä – voivat olla tällaisia. Myös kysymys siitä, koska kyseessä on maneeeri ja koska laulajalle ominainen tyylipiirre, on veteen piirretty viiva. Puhutaanko maneerista silloin, kun tyylipiirre alkaa olla niin hallitseva, että se on kuuntelijalle jollain tapaa häiritsevä tai jopa ärsyttävä?

Vaikka kulttuurissamme laulaminen liitetään yleensä tunteisiin (laulaja on ”tunteiden tulkki”), niin kaikessa laulamissa ei ole välttämättä kuitenkaan kyse tunteiden ilmaisemisesta.¹¹⁷ Laulamissa ja laulamisen kuuntelemisessa huomio voi olla yhtä lailla esimerkiksi siinä, miten laulaja tuottaa taidokkaas-

117 Musiikin ja tunteiden tutkimuksessa on ollut erilaisia näkökulmia siihen, ilmaiseeko musiikki ylipäätään tunteita. Ks. esim. Clifton 1983, 14; Langer 1957, 228; Robinson 1994, 14; Trainor & Schmidt 2003, 311.

ti laulumelodian äänellään. Hän voi pyrkiä tekemään tämän hyvin ”tunteetomastikin”. Tarja Rautiainen antaa esimerkin taistolaislauluperinteestä, jossa laulamiseen liittyy tunteikkaasta ilmaisusta pidättäytyminen, jolloin itse sanojen semanttinen asiasisältö, poliittinen sanoma, nousi pääosaan (Rautiainen 2003, 9).¹¹⁸

Myös ”tunteeton” laulaminen tai tunteiden kokonaan sivuuttaminen voidaan kuitenkin nähdä suhteen ottamisena tuntemiseen. Käsillä olevan työn lähtökohdista asiaa tarkasteltuna voidaan todeta, että emme voi välttää olemasta tuntevia olentoja, varsinkaan niin kehollisen toiminnan kuin laulamisen puitteissa. Laulaminen on aina kehollinen ilmaus, ja keho on tuntemisemme keskus. Vaikka laulaminen ei olisikaan kulttuurissamme tunteiksi nimeämiemme seikkojen, kuten rakkauden tai kaipuun ilmaisemista, ilmaisee se silti ainakin jollain tavoin sitä, miten olemme olemassa tuntevina kehoina tässä maailmassa. Yleisemmin voidaan puhua myös laulajan asenteesta – siitä, miten hän asennoituu laulamiseensa, kehoonsa, yleisöön ja niin edelleen. Millä asenteella hän tuottaa ääntä itsestään ulkomaailmaan, ja miten tämä asenne on luettavissa hänen kehonsa liikkeistä ja asennoista sekä hänen kehostaan kumpuavista äänistä?¹¹⁹

Patrik N. Juslin ja Petri Laukka (2003) ovat käyneet läpi äänelliseen ilmaisuun ja musiikilliseen esitykseen liittyviä tutkimuksia. He ovat tulleet siihen johtopäätökseen, että ihmisen tunteiden äänellisessä ilmaisussa ja toisaalta musiikillisessa ilmaisussa on paljon samankaltaisuuksia (mt.). Koska nämä eivät ilmaisumuotoina ole kovin kaukana toisistaan, ei kysymys laulajan musiikillisen ilmaisun sisältämästä tunneilmaisusta tai sen puuttumisesta olekaan

118 Rautiainen (2003, 9–10) analysoi, kuinka laululiikkeen esitykset kuitenkin välittivät tunteikkuutta, vaikka se ei ollutkaan esittäjien pääasiallinen pyrkimys. Kun laululiikkeen lauluja kuuntelee nykyään, ne tuntuvat olevan hyvinkin täynnä suurta tunnetta, jopa paatosta.

119 Puheentutkimuksen puolella Iivonen, Nevalainen, Aulanko & Kaskinen (1987, 45) ovat tuoneet esille määritelmän, jossa emotiot viittaavat puhujan sisäiseen mielentilaan (”hän on vihainen”) ja asenteet puolestaan tietoiseen ulkoiseen käytökseen (”hän käyttäytyy ystävällisesti”). Vaikka emotiot voivatkin olla tahattomia, puhuja voi myös näyttellä niitä tai estää niiden ilmitulon. Asenteet ovat Iivosen mukaan kuitenkin tietoisempia kuin emotiot. Lisäksi hän huomauttaa, että käytännössä asenteiden ja emotioiden ilmentymiä on vaikea erottaa toisistaan. (Mts. 45.)

yksiselitteinen. Laulajan tunneilmaisu ei näet ole täysin erotettavissa musiikillisesta ilmaisusta, vaan ne ovat ikään kuin saman kolikon kaksi eri puolta.¹²⁰

Kun puhun laulajan esityksestä tulkintana, olen tehnyt jo paljon työtä ymmärtääkseni, mitä kuulemani äänet ja aistimani keholliset tuntemukset merkitsevät minulle nyt tässä kuuntelukokemuksessa. Voin päätyä sanomaan, että laulajan tulkinta on ”haikea”. Tämä luonnehdinta on tietysti vain kalpea ja tyypistetty versio siitä, mitä laulajan tulkinta minulle todella on, miten se minua puhuttelee. Kulttuurissamme ei yleensä puhuta kokemuksen syvemmästä alueesta. Niinpä sanastommeakaan ei ole kovin kehittynyt sen suhteen. Kyseinen alue on myös henkilökohtainen. Toisaalta se on juuri se alue, jolla on vaikea sanoa, mikä on todella laulajan esitykseensä tuomaa tunnesäilytystä ja mikä on puolestaan minun omaa tunnettani. Saatan huomata, että en voi vetää tarkkaa rajaa siihen, mikä on laulajan tulkintaa ja mikä on minun tulkintaani laulajan esityksestä.

Musiikin tunnetutkimuksen puolella on huomattu, että musiikin ilmaiset ja musiikin herättämät tunteet sekoittuvat helposti toisiinsa kuuntelijan kokemuksessa (Gabrielsson 2001, 447 ja 2002; Mithen 2006, 94; Scherer & Zentner 2001). Kari Kurkela (1997, 429) toteaa psykoanalyttista musiikintutkimusta edustavassa työssään, että kuuntelija voi musiikin avulla saada etäisyyttä omiin tunteisiinsa. Tällöin musiikissa oleviksi tunteiksi tulkitut tunteet eivät ole enää omia vaan musiikin, säveltäjän tai esittäjän tunteita. Tällä tavoin omat, vaikeasti kohdattavissa tai tavoitettavissa olevat tunteet voivat saada muotonsa musiikin avulla. (Mts. 429.)¹²¹

Varsinaisia laulajan ilmaisuun liittyviä tunteita on vaikea tulkita laulajan äänestä kovin yksiselitteisesti. Monesti laulamisessa mukana olevat ”tunteet” ovat pikemminkin häivähdyksiä, jotka ovat äänessä mukana leimaamatta sitä kuitenkaan yksilulotteisesti ”iloiseksi” tai ”surulliseksi”. Nämä häiväh-

120 Muita tutkimuksia tunteiden äänellisestä ilmaisemisesta ks. esim. Fónagy (2001) ja Scherer (1995). Yhteenveto tunteiden vokaalisten ilmaisujen tutkimukseen liittyvistä taustateorioista ja empiirisistä löydöistä ks. Scherer, Johnstone & Klasmeyer 2002.

121 Kuuntelijoiden tunteita on tutkittu myös fysiologisen kehon reaktioiden tasolla (ks. esim. Goldstein 1980; Panksepp 1995; Rickard 2004; Sloboda 1991; Suoniemi 2008, 51–54; Trainor & Schmidt 2003, 312–314).

dykset voivat toteutua äänellisesti monella tavalla: esimerkiksi äänen soinnissa, hengityksessä, laulajan mikroajankäytössä tai äänen virtaavuudessa. Kyse on lauluäänen prosodisista¹²² seikoista, jotka syntyvät laulajan kehossa luoden kuuntelijalle kokemusta laulajan kehon tilasta, olemisen tavasta, asenteesta ja hänen suhteestaan ulkomaailmaan.

Tunteen ja laulamisen yhteys ei ole millään muotoa yksioikoinen tai mekaaninen. Tämän vuoksi selkeisiin kategorioihin ja yleistyksiin perustuva lähestymistapa ei välttämättä toimi parhaalla mahdollisella tavalla laulajan ilmaisuja tarkasteltaessa. Ongelmana ääneen ja tunteisiin liittyvissä tutkimuksissa on lauluilmaisun näkökulmasta ollut se, että niissä tunteita lähestytään yleensä kategorisesti yksinkertaisten nimeämisten avulla (suru, ilo, viha, pelko jne.).¹²³ Tällöin painopiste on tunteiden symbolisessa, kulttuurisesti sovitussa järjestelmässä, jolloin tuntemisen sisältö jää helposti huomiotta.¹²⁴ Tuntemisen sisällöllä viitataan keholliseen tunnekokemukseen. Esimerkiksi siihen, miltä suru tuntuu kehossa, millaista kokemuksellista ainesta siihen liittyy. Surun käsitteenä voidaan ajatella olevan abstraktio, joka viittaa tietyn tyyppiin mutta ei tarkasti tietynlaisiin tuntemuksiin. Surun sisältö voi konkreettisesti kokemuksessa olla esimerkiksi ahtauden tunnetta kehossa, painavuutta tai tyhjyyttä. Nämä sisällöt voivat olla erilaisia eri ihmisillä, ja eri ihmiset voivat olla eri tavoin tietoisia tästä tunteiden ilmenemisestä kehon kokemuksen alueella. Myös Keith Oatley ja Jennifer M. Jenkins (1996, 106–124) ovat huomanneet,

122 *Prosodia*-käsitteellä viitataan tässä niihin laadullisiin seikkoihin äänessä, jotka tehostavat kielellistä ja laullista ilmaisuja. Näitä ovat esimerkiksi intonaatio, mikrointonaatio, ajankäyttö/rytmi, äänenlaadut ja äänen voimakkuus. (Vrt. Aikio & Vornanen 1993, 503; Yli-Luukko 2008.)

123 Äänellisten ilmausten ja tunteiden tutkimukseen vaikuttaneiden yleisen tunnetutkimuksen eri suuntausten tiivis esittely ks. Laukka 2008, 154–156. Kaksi pääsuuntausta tunnetutkimuksessa ovat erillisiin perustunteisiin (kuten viha, pelko, ilo, suru) pohjaavat tutkimukset ja toisaalta eri tunneulottuvuuksien muuttujiin (kuten miellyttävyyden/epämiellyttävyyden, jännityksen/rentoutumisen, kiittymisen/rauhallisuuden) pohjaavat tutkimukset (mts. 154; Burgoon, Buller & Woodal 1996, 275–278).

124 Gabrielsson (2001) on saanut tutkimuksessaan esille myös kokemuksen sisältöjä. Hän toteaa, että musiikkipsykologian piirissä on tutkittu vain vähän sitä, miten musiikki vaikuttaa meihin kuuntelijoina (mts. 433). Hän on kerännyt tutkimuksessaan ihmisiltä kirjallisia luonnehdintoja siitä, millaisena he muistavat musiikkiin liittyvät vahvimmat huippukokemuksensa (mts. 434).

että nimetyt tunteet ja kehon tuntemuksen yhteys ei ole yksioikoinen. Eri ihmiset voivat tuntea ”saman” tunteen eri tavoin kehoissaan ja toisaalta samat keholliset tuntemukset voidaan tulkita eri tunteiksi. (Mts. 106–124; ks. myös Heinonen 2008, 246.)

Ääneen ja tunteisiin liittyvissä tutkimuksissa tuntemisen sisällön oletetaan olevan ainakin pääosin kaikille selvä ja yhteinen. Sama ongelma on musiikin ja tunteiden yhteyttä kartoittavissa tutkimuksissa. Musiikkikognitioon erikoistunut tutkija Tuomas Eerola (2008) on todennut, että ihmisten arkielämän kokemus on paljon monipuolisempi kuin perustunteet kuten ilo, suru, viha, inho tai hämmästys, joiden avulla tunteita tutkimuksissa yleensä lähestytään. Ihmisten tuntemukset eivät Eerolan mukaan läheskään aina osu näihin kategorioihin. Varsinkin musiikkiin sovellettuna jotkut näistä tunteista, kuten inho tai hämmästys, ovat ongelmallisia. Skeptinen suhtautuminen tällaisia perustuntemalleja kohtaan onkin Eerolan mukaan lisääntynyt viime aikoina. (Mt.) Äänentutkimuksen puolella Laukka (2008, 163) peräänkuuluttaa äänen tunnetutkimukseen hienovaraisempaa otetta. Äänellinen tunteiden ilmaisu kun on monipuolista ja vaihtelevaa. (Mts. 163.)

Käsillä olevassa työssä siirryn pois kategoristen tunneluonnehdintojen alueelta tarkastelemaan laulajan ilmaisun aistimiseen liittyviä koettuja tuntemuksia. Lähestyn niitä erityisesti Sternin *vitaaliaffekti*-käsitteen avulla, josta kirjoitan lisää luvussa 3.3.1.

2.3.3 Sanallinen minä, äänellinen minä ja laulun minä

Lauluesitystä kuunneltaessa kuulemme yleensä laulun sanat, melodian, rytmin, laulajan äänenlaadun ja artikulaation. Laulaminen on musiikillisen ilmaisun lisäksi myös sanallisen ilmaisun muoto, tarinankerrontaa jossa sanat ja ääni toimivat yhdessä. Sanat realisoituvat laulajan äänessä ja kehossa luo-

den vaikutelmia siitä, millainen on laulajan kehollinen asenne suhteessa hänen kertomaansa tarinaan.¹²⁵

Simon Frith (1996, 159) erottelee kolme eri seikkaa, jotka kuulemme kuunnellessamme laulun sanoja laulettuina. Ensimmäinen näistä ovat itse sanat, niiden kantamat semanttiset merkitykset.¹²⁶ Toinen on retoriikka, tapa jolla laulaja käyttää sanoja musiikillisesti. Frith mainitsee, että retoriikan tasolla kyse on myös puheen tunnusmerkeistä. Tällä hän viittanee sellaisiin seikkoihin kuin intonaatio, painotukset ja ajoitus, jotka musiikin termein ilmaistuina ovat melodia, aksentit ja rytmitys. Kolmantena tasona on ihmisääni, jolla sanat on laulettu. Ääni on Frithin mukaan jo itsessään merkityksellinen tarjoten merkkejä laulajan persoonallisuudesta. (Mts. 159.)

Myös laulajan artikulaatio eli se, miten laulaja lausuu sanat, on merkityksellistä. Tämä foneettinen taso asettuu Frithin ensimmäisen (semanttiset merkitykset) ja toisen tason (retoriikka) väliin. Sanojen foneettiset luonteet ovat yhtä aikaa kytköksissä sekä sanojen semanttisten merkitysten muodostumiseen (siihen, että sanat tulevat ymmärretyiksi), kuin myös laulajan tai puhujan vapauten ääntää sanat tietyllä tavalla.¹²⁷

Philip Auslanderin (2009, 305) mukaan laulajan esityksessä on erotettavissa myös esiintyvän persoonan eri tasot, jotka voivat olla kaikki yhtä aikaa läsnä esityksessä. Laulaja näet harvoin laulaa kappaletta vain ”omana itsenään” – tai ainakin esityksestä on löydettävissä myös muita tasoja. Auslander käyttää näistä eri persoonallisuuksista käsitteitä *todellinen persoona* (engl. *real person*), *esityspersoona* (engl. *performance persona*) ja *hahmo* (engl. *character*). Ensimmäinen näistä viittaa laulajaan itseensä ihmisenä, toinen laulajan ima-

125 Laulun sanoista voi yhtä hyvin käyttää käsitettä runo, kuten Heikki Laitinen ehdottaa. Kyse on runouden muodosta ja laajasti katsoen voidaan puhua runojen laulamisesta. (Laitinen, henkilökohtainen tiedonanto 1.4.2011.)

126 Kuten jo aiemmin mainitsin, sanoissa on toki kokonainen poeettinen maailmansa symbolisine ja semioottisine tasoineen. Tämän työn analyyseissa en kuitenkaan tarkastele laulun sanojen symbolista ja semioottista tasoa, vaan puran auki sanojen semanttista ilmimerkitysten tasoa.

127 Ks. myös Hodge & Kress (1988, 92–93) ja Leeuwen (1999, 146).

goon tai tähtipersonallisuuteen ja kolmas laulun sanoihin liittyvään rooliin. (Mts. 305.)¹²⁸

Tässä työssä keskityn näistä persoonallisuuden tasoista vain viimeisimpään eli laulun hahmoon. Katson sen kuitenkin liittyvän laulun sanojen lisäksi myös ääneen, jolla sanat on laulettu. Kutsun tätä hahmoa *laulun minäksi*, ja määrittelen sen muodostuvan kahdesta eri puolesta: *sanallisesta minästä* ja *äänellisestä minästä*.

Voimme laulun sanoja paperilta lukemalla muodostaa mielessämme kuvan tekstin henkilöstä, joka kertoo meille tarinaa. Käytän käsitettä *sanallinen minä* viitattessani tähän kuvitteelliseen henkilöhaamoon. Tämä henkilö ei ole laulun sanojen kirjoittaja itse, vaan tarinan maailmassa eksplisiittisesti tai implisiittisesti ilmituleva hahmo. Tekstin minän erottaminen tekstin tekijästä ja esittäjästä on ollut yksi keskeinen menetelmällinen lähestymistapa taiteen tutkimuksessa ainakin uskriteikistä lähtien.¹²⁹ Sanallinen minä toimii ensisijaisesti ensimmäisessä Frithin määrittelemässä luokassa, sanojen semanttisten merkitysten yhteydessä. Silläkin on tosin oma retoriikkansa, oma symbolinen ja semioottinen tasonsa.

Äänellisellä minällä tarkoitan sitä minää, jolle laulaja antaa äänen ja joka rakentuu laulussa esityksenä. Äänellinen minä on se henkilöhaamo, joka meille välittyy, kun kuuntelemme lauluääntä. Se on se hahmo, joka tuntuu olevan kehollisena läsnä esityksessä. Luvussa 2.2.1 esittelemäni studio-tekniisesti rakennettu vaikutelma tietynlaisesta *imaginaarisesta kehosta* on

128 Auslander (2009, 305) pohjaa tässä jakonsa Frithin (1996, 186, 212) määritelmiin, mutta käyttää omia käsitteitään. Musiikintutkimuksen piirissä aiemmin muun muassa Edward T. Cone (1974) on eritellyt toisistaan esityksen säveltäjän, esittäjän ja päähenkilön (ks. myös Frith 1996, 199–200).

129 Tätä jakoa on sittemmin hyödynnetty laajasti jälkistrukturalismin, narratologian, semioitiikan ja lingvistiikan piirissä. Usein tekstin minästä puhutaan esim. diskurssin tai puheen subjektina. Perustavan selityksen diskurssin subjektista on antanut esim. Benveniste (1971 [1966]; ks. myös Välimäki 2005, 135). Musiikkisemiotiikassa ja psykoanalyttisessa musiikintutkimuksessa puhutaan lausuman ja lausumisen subjekteista ja niiden eroista (ks. esim. Lång 2004, 179–180; Sivuoja-Gunaratnam 1997, 139, 153–156; Tarasti 1994, 50–51, 197–208; Välimäki 2005, 135–136). Lausuman ja lausumisen subjektin eroja on populaarimusiikin laulamisen yhteydessä käsitellyt mm. Richard Middleton 2000, 38–39. Subjektin käsitettä psykoanalyttisen musiikintutkimuksen piirissä on esitelty kattavasti Välimäki (2005, 16–20, 132–138).

kuuntelukokemuksessa syntyvän äänellisen minän muodostumisen pohjana. Vaikka emme näe laulajan kehoa kuunnellessamme lauluesitystä äänitteeltä, kehon hahmo tietäytyyppisine liikkeineen ja olemisen tapoineen kuitenkin välittyy meille äänen kautta. Nämä liikkeet ja niiden ilmentämät asenteet eivät kuitenkaan liity tässä yhteydessä suoranaisesti itse laulajaan. Ne liittyvät laulajan luomaan ja laulun maailmaa asuttavaan äänelliseen minään, jolle laulaja lainaa äänensä ja kehonsa. Saamme siis tietoa äänellisestä minästä kehollisen kokemisen kautta. Äänellinen minä toimii Frithin kahdessa jälkimmäisessä luokassa, retoriikan ja äänen tasoilla.¹³⁰

Äänellinen minä ei välity meille abstraktisti mielen välityksellä, vaan se tulee kuuntelukokemuksessa suoraan omaan kehoomme. Liikutumme laulajan äänestä konkreettisesti. Kehomme myötäelää äänellisen minän kokemuksia. Näin saamme viitteitä siitä, millainen henkilöahmo kyseisen laulun minä mahtaa olla kehollisesti ja asenteellisesti, esimerkiksi millaiset liikkeet ovat hänelle ominaisia. Rautiainen (2003, 16) puhuu laulajan tarjoamista luonteenlaaduista, jotka kuuntelija omaksuu omaan ruumiiseensa. Laulajaa kuunnellessa otamme hänen äänensä käyttöömme, aivan kuin pukisimme yllemme ”äänellisen puvun”. Rautiainen näkee näiden luonteenlaatuojen toimivan semioottisen alueella. (Mts. 16.)

Semioottisen tason ilmaukset ovat olennaisia laulun äänellisen minän synnylle. Kristevan mukaan säröytyminen ja retoriset hahmot kuuluvat semioottiseen (Kolocotroni 1996 [1991], 212). Äänellinen minä syntyy siitä kehon mahdollistamasta *kobinasta*, joka luo laulajan esitykseen elävyyden. Laulajan äänessä ilmitulevat huojumiset, rosot, kompastumiset, hengästymiset jne. ovat laulajan liikkeiden jälkiä tai äänen murtumakohtia, jotka antavat kuuntelijalle kehollisen kosketuspinnan laulun äänelliseen minään. (Ks. myös Tarvainen 2006b, 87.) Toisaalta myös puhtaat äänet ovat laadultaan merkityksellisiä (Shepherd 1987, 163). Ne eivät ole läpinäkyvä ja neutraali media, jonka avulla viestin voi välittää häiriöttä vastaanottajalle, vaan luovat puhtaudellaan

130 Tagg (2001, 13) käyttää käsitettä *vokaalinen persoona* (engl. *vocal persona*) kuvaamaan sitä henkilöahmoa, joka laulajan äänen kautta kuuntelijalle välittyy.

tietynlaista mielikuvaa. (Mts. 164; ks. myös Tarvainen 2006b, 87.) Myös rosoista puhdas ääni voi koskettaa kuuntelijaa, luoda tälle kokemuksen semioottisen tason aukeamisesta. Semioottista ilmentävä kohina ei välttämättä vaadi siis äänen akustisen kohinan läsnäoloa. Kirjoitan tästä lisää luvussa 5.1.1.

Äänellinen minä ei ole sama kuin laulaja itse, aivan kuten sanallinen minäkään ei ole sama kuin tekstin kirjoittaja. Äänellisen minän suhde laulajaan on samantyyppinen kuin sanallisen minän suhde laulun sanojen kirjoittajaan: äänellinen minä on yhtä aikaa sekä riippuvainen että itsenäinen suhteessa laulajaan. Myöskään laulajan persoonallista imagoa eli esityspersonaa ei tule sekoittaa äänelliseen minään. Laulajan imago rakentuu monista eri tekijöistä artistin ulkoisesta habituksesta lähtien. Artistin luomat äänelliset minät, jotka voivat olla hyvin erilaisia eri lauluissa, toimivat ensisijaisesti laulujen maailmoissa. Silti nekin osaltaan vaikuttavat artistin persoonallisen imagon muotoutumiseen tietynlaiseksi.¹³¹

Lauluesityksessä laulun sanojen kirjoittajan luoma sanallinen minä ja laulajan äänellään luoma äänellinen minä kohtaavat luoden lauluun *laulun minän*. Tämä kohtaaminen ei ole yksiselitteinen eikä aina ristiriidatonkaan. Karkeasti sanottuna äänellinen minä edustaa laulun minän kehotietoisuuden alueella kommunikoivaa puolta, kun taas sanallinen minä edustaa laulun minän egotietoisuuden alueella kommunikoivaa puolta.

131 Ulf Lindbergin (1995, 47) mukaan laulaja voidaan nähdä ”retorisena” hahmona, joka ”lainaa kasvonsa” tekstin fiktiiviselle hahmolle.

3. LAULAJAN ILMAISUN YMMÄRTÄMINEN

Musiikkikappaleen ilmaisullinen tehtävä on löydettävissä usein sen kautta, että samaistutaan kehonliikkeisiin, jotka saavat sen aikaan [...]. (Blacking 1973, 110.)¹³²

Tunne, liike ja lauluääni ovat kytköksissä toisiinsa. Sundberg (1987 [1980], 154–155) toteaa, että tietyntyypiset ilmaisulliset liikkeet liittyvät tiettyihin tunnetiloihin – ja laulamissa nämä liikkeet muuttuvat ääneksi. Laulamissa kehon liikkeet saavat aikaan lauluäänen. ”[I]hmisiäni *on* kehon ääntä kirjaimellisesti”,¹³³ kuten Simon Frith (1996, 192) kirjoittaa. Ihmisäänen kuunteleminen on hänen mukaansa kehon fyysisten tapahtumien kuuntelemista – ja tämä kuunteleminen voi luoda myös hyvin välittömän yhteyden kuunneltuun kehoon (mts. 191; ks. myös Martin 2006, 22).¹³⁴

132 ”So often, the expressive purpose of a piece of music is to be found through identification with the body movements that generate it [...].”

133 “[...] the voice *is* the sound of the body in a direct sense.”

134 Barthes (1985 [1982], 304–307) on kuvannut sitä, miten musiikki perustuu kehon hienovaraisille liikkeille (ks. myös Välimäki 1998, 376). Musikaalisuuden ja muusikkouden kehittämiseen tähtäävässä Dalcrozen eurytmikka-menetelmässä keho ja kehollinen liike nähdään musiikillisen ymmärtämisen perustana (Rouhiainen 2006, 20). Kyseistä menetelmää on Suomessa tutkinut laajalti Marja-Leena Juntunen (ks. Juntunen & Westerlund 2001; Juntunen & Hyvönen 2004; Juntunen 2004 ja 2008).

Kun tarkastelemme lauluääntä, tarkastelemme aina siis liikkeen aikaansaama ääntä. Mutta millaisia ovat itse liikkeet äänenlaatuja, erilaisten äänien tai erilaisten laulutapojen takana? Millaisia sykäyksiä, vetoja, työntöjä, laajentumisia ja supistumisia kehossa tapahtuu laulamisen aikana? Nämä ovat mielestäni ydinkysymyksiä tarkasteltaessa laulamista ilmaisullisena toimintana.

Laulajan ilmaisu ei ole selitettävissä tyhjentävästi viittaamalla laulajan äänen muuttujiin. Tämä johtuu siitä, että ilmaisun kokee kokonainen kehollinen ihminen, ei vain yksittäisiä äänen muuttujia tarkasteleva ihminen. Tämän vuoksi on tärkeää, että voimme tarkastella ilmaisua myös omana tasonaan – ei vain yhtenä äänen parametrina. Laulututkimuksen saralla Järviö (2008b, 128) on aiemmin tuonut esille sen, että lauluäänen aistimiseen tarvitaan ihminen, koska akustisin mittauksin ei voida tavoittaa elämää, jota laulaminen ilmaisee (vrt. myös Himanka 2002, 210). Järviön kanssa yhteistyötä tehdessämme kirjoitimme tästä aiheesta seuraavasti:

Musiikillisen kokemuksen elävä laatu ei muodostu yksittäisistä tekijöistä eikä edes näiden tekijöiden muodostamasta kokonaisuudesta vaan [...] ihmisen elävän kokemuksen moninaisuudesta. Elävässä kokemuksessa kokonaisuus ei ole vain osiensa summa. (Järviö & Tarvainen 2007b.)

Sheets-Johnstone (1999b, 114) on pohtinut tätä esteettiseen kokemukseen liittyvää ilmiötä. Hänen mukaansa emme kuule esteettisessä kuuntelukokemuksessa esimerkiksi kolmea 60 desibelin voimakkuudella soitettua G:tä, joita seuraa 80 desibelin voimakkuudella soitettu E. Sen sijaan koemme laatuja, jotka muodostavat esteettisen kuulemisemme perusolemuksen. (Mts. 114.) Tanssia pohtiessaan hän on tuonut ilmi, että jos katsoja siirtää huomionsa tanssijan kehonliikkeiden yksityiskohtiin, saattaa itse tanssi kadota hänen kokemuksestaan. Jotta tanssi säilyttäisi kokonaishahmonsaa, tulee katsojan antautua katsomaan tanssia analysoimatta ja kritisoidumatta – irrottamatta kehoa liikkeestä ja liikettä tanssista. (Sheets-Johnstone 1979, 78.) Tätä työtä tehdessä olen kokenut, että analysoitaessa merkitys voi todellakin kadota, jos keskityn kuuntelemaan vain laulajan äänen yksityiskohtia. Tämän vuoksi onkin aistittava

yksityiskohtien lisäksi myös kokonaisuutta, josta käsin merkitys tulee ymmärrettäväksi. (Vrt. myös Parviainen 2006, 83 ja Polanyi 1966, 18.)

Juslin (2003, 275) toteaa, että musiikillisen ilmaisun käsite on ollut tähän mennessä ylipäätään melko huonosti määritelty. Hän viittaa tutkimuksiin, joissa ilmaisu on pelkistetty akustista dataa käsitteleviksi kaavioiksi, jolloin musiikillisen ilmaisun alkuperä on kadotettu. Hänen mukaansa musiikillisen ilmaisun kokeminen vaatii sen, että huomio kohdistetaan musiikkiin, ei pelkkiin ääniin. Ilmaisu ei liity Juslinin mukaan ainoastaan musiikin akustisiin ominaisuuksiin, koska eri kuuntelijat voivat kokea saman ilmaisun eri tavoin. Ilmaisu ei myöskään ole pelkästään kuuntelijasta riippuvaista, sillä yleensä kuuntelijat ovat samaa mieltä esityksen yleisistä ilmaisullisista piirteistä. Ilmaisu liittyy siis näihin kumpaankin edellä mainittuun – sekä musiikkiin että kuuntelijaan. (Mts. 276.)¹³⁵

Tässä luvussa lähdän liikkeelle jo johdannossa mainitsemistani tutkimuksen ontologisista lähtökohdista eli laulajan ilmaisun haltuunottavuudesta ja sen kehollisuudesta. Haltuunottavuus on pohjana työn asenteelliselle lähtökohdalle, antautumiselle (3.1). Toista ontologista lähtökohtaa, kehollisuutta, käsittelen alaluvussa 3.2, jossa pohdin, miten laulajan ilmaisu tuntuu kuuntelijan kehossa. Kahdessa seuraavassa alaluvussa esittelen puolestaan tutkimusprosessin myötä esiin tulleet työn teoreettisen tason tulokset ilmaisun liikkeellisestä olemuksesta (3.3) ja kuuntelemisen kokemuksen virtaavasta laadusta (3.4). Nämä asettuvat myös ontologisiksi tekijöiksi laulajan ilmaisun määrittämään täydentäen kahta aiempaa ontologista lähtökohtaa. Luvun lopuksi pohdin vielä kehon kokemuksen kuvailua kielen avulla (3.5).

135 Musiikillisen ilmaisun määrittelyjä aiemmassa tutkimuksessa ks. esim. Davies (1994); Doğantan-Dack (2006); London (internetlähde); Todd 1989.

3.1 LÄHTÖKOHTANA ANTAUTUMINEN

Musiikin haltuunottavuus on ”kehon kokonaisvaltaista liikettä” (Clifton 1983, 286). Kyse ei ole näkemisen, kuulemisen ja tunteiden yhtälöstä sinällään vaan tunteiden liikehdinnästä näkemisen ja kuulemisen aktissa. Tällainen on Cliftonin mukaan esteettisen kokemuksen olemus. Hänen mukaansa haltuunottavuus on muiden, helpommin tunnistettavien tunteiden pohjalla vaikuttava tila. Siihen liittyy olennaisina tekijöinä luottamus tai usko, suostuvuus ja sitoutuneisuus. (Mts. 272, 286, 294–295.)¹³⁶

Itse käytän käsitettä *antautuminen*, jolla kuvaan tätä olemisen tilaa kuuntelijasta käsin. Jos kuuntelija pystyy antautumaan, musiikki voi ilmeitä haltuunottavana. Antautuminen tarkoittaa asennetta, jossa kuuntelija antaa laulajan ilmaisun vaikuttaa omaan kokevaan kehoonsa. Hän liikkuu tietoisesti pois kontrolloivasta asenteesta kohti ”kuuntelevampaa” olemisen tapaa. Tätä tapahtumaa ei kuitenkaan voi pakottaa tapahtuvaksi jollakin tietyllä tavalla. Sen takia antautuvaan asenteeseen kuuluu myös avoimuus sille, mitä tuleman pitää. Laulajan ilmaisua (sellaisena kuin sen tässä työssä ymmärrän) ei oikeastaan voi lähestyä muutoin kuin antautumalla. Antautumisen ei tarvitse olla aina kokonaisvaltaista, mutta mukana on oltava kuuntelijan puolelta ainakin jonkin asteista itsensä antamista toisen ihmisen ilmaisun kokemiseen ja ymmärtämiseen.

3.1.1 Arkipäiväinen asenne ja intuitiivinen asenne

Fenomenologisessa lähestymistavassa erotetaan kaksi erityyppistä asennetta, joilla asioita ja maailmaa voidaan tarkastella. *Arkipäiväinen asenne* eli

136 Jankélévitch (2003 [1961]) käyttää puolestaan käsitettä *burma* (ransk. *charme*) puhuessaan musiikin houkuttelevasta ja vangitsevasta affektisesta ominaisuudesta (ks. myös Torvinen 2007b, 6, 107). Myös Steven Mithen (2006, 22, 25) käsittää musiikin olevan luonteeltaan pikemminkin manipulatiivista kuin referentiaalista. Tämä siksi, että musiikki ei voi kertoa meille spesifisti jotain maailmasta, mutta se voi liikuttaa meitä fyysisesti ja emotionaalisesti. (Mts. 22, 25.)

*luonnollinen asenne*¹³⁷ on tapa, jolla maailma koetaan tottumusten, ennakkoluulojen ja aiemmin opittujen mielipiteiden kautta (vrt. Parviainen 1999, 84). Nämä ohjaavat kokemista niin, että tuoreisiin näkökulmiin ja uusiin oivalluksiin on vaikea päästä. Myös aiempaan tietoon ja teorioihin pohjautava kokeminen on luonnollisen asenteen mukaista kokemista. Lauluesityksen kuunteleminen jonkin tietyn genren edustajana (”tämä on punk-rockia”) tai musiikkiteoreettisiin seikkoihin keskittyen (”minkälainen melodinen rakenne laulettu kappaleessa on?”) ovat esimerkkejä tästä. Tällaiset kuuntelemisen tavat ovat tarpeellisia monessa kohtaa käytännön elämää ja tutkimustyötä. Mutta pyrittäessä löytämään jotakin kokemukseen olennaisesti kuuluvaa, jota ei ole vielä käsitteellistetty arjen tai tieteen konteksteissa, on hyvä pystyä ”riisumaan” pois näitä kuuntelemisen juonteita. Tämä sen vuoksi, että oivalluksia tuottavat intuitiiviset kokemukset hautautuvat helposti tämän kaltaisten luonnollisten asenteiden asettamien kuulokulmien alle (vrt. mts. 84).

Vaihtoehtona luonnolliselle asenteelle fenomenologia esittää *intuitiivisen asenteen*. Husserlin käsite *intuitio* tarkoittaa välitöntä, ensimmäistä havaintoa. Parviainen (1999, 84) tähdentääkin, että fenomenologian intuitio-käsitteeseen ei liity mitään salaperäistä tai mystistä vivahdetta, vaan kyse on juuri välittömästä aistimisesta.¹³⁸ Intuitiivinen asenne fenomenologisessa ajattelussa tarkoittaa yksinkertaisesti läsnäolevan välitöntä kokemista vastakohtana tarkasteltavan kohteen poissaololle (Sokolowski 2000, 35). Poissaoleva voi tässä tarkoittaa esimerkiksi teorioiden avulla representoitua ja näin ollen välittömästä kokemuksesta irrotettua tietoa (Torvinen 2008a, 6). Se voi tarkoittaa myös tarkasteltavan kohteen fyysistä poissaoloa, kuten esimerkiksi soivan musiikin poissaoloa nuotinnuksia tarkasteltaessa.

Intuitiivinen kokemus on kokemusta ”ennen” tieteen, uskonnon ja kulttuurin vaikutuksia. ”Puhtaaseen” kokemukseen ilman minkäänlaisia

137 Luonnollinen asenne viittaa tässä asenteeseen, jota yleisesti pidetään luonnollisena. Pidämme yhtä maailman kokemisen tapaa ja yhtä maailmankuvaa luonnollisena, emmekä useinkaan vaivaudu kyseenalaistamaan sitä. (Vrt. Himanka 1995, 20; 2002, 11.)

138 Ks. myös Parviainen 2006, 59; Sokolowski 2000, 34; Spiegelberg 1982, 68 ja Torvinen 2006a, 9.

teoreettisia, kulttuurisia jne. vaikutteita ei voi kuitenkaan päästä. Intuitions pyrkimisellä on silti tärkeä rooli näistä vaikutteista tietoiseksi tulemisessa. (Torvinen 2007b, 21, 23.) Intuitions pyrkiminen voidaan nähdä sen ymmärtämisenä, mitä koetun ilmiön lisäksi todellistuu – esimerkiksi mitkä teorit, tottumukset tai menetelmät ohjaavat tulkintoja, ja mitä tarkasteltava ilmiö mahdollisesti olisi ilman näitä sen rinnalla tapahtuvia todellistumisia (Torvinen 2006a, 9).

Arkipäiväisessä asenteessa suhtaudumme maailmaan ja sen objekteihin usein välineellisesti (Parviainen 1999, 89). Laulajan kuuntelemisessa tämä voi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että haluan kuunnella jonkin lauluesityksen, koska se sopii tiettyyn tilanteeseen, koska haluan kokea esityksen jo tutuksi tuoman tunteen yhä uudestaan tai koska tarvitsen jotakin musiikkia soimaan taustalle, jotta työni sujuisi paremmin. Yhteistä näille arkipäiväisestä asenteesta lähtöisin oleville kuuntelemisille on se, että tahdon saada jotain tiettyä musiikilta, käytän musiikkia johonkin tiettyyn tarkoitukseen – esimerkiksi luomaan tunnelmaa tai kokeakseni joitakin tiettyjä tunteita. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö arkipäiväisen asenteen mukaisesti alkanut kuuntelemisen kokemus voisi aueta intuitiivisen asenteen mukaiseksi kuuntelemiseksi. Tällöin musiikki irrottaa minut odotuksista tarjoamalla kokemukseeni jotakin odottamatonta niin, että herään kokemaan musiikkia tuoreesti tässä ja nyt, intuitiivisesti ja välittömästi.

Intuitiivinen asenne eroaa edellä esitetystä välineellisestä asenteesta erityisesti siten, että se mahdollistaa ilmiön ainutlaatuisuuden havaitsemisen (Parviainen 1999, 89). Tällöin musiikkia ei käytetä johonkin tarkoitukseen, vaan musiikin annetaan olla sitä mitä se on – samoin kuin oman kuuntelemisen ja olemisen annetaan olla sitä mitä ne ovat. Tästä lähtökohdasta käsin aletaan aistia, mitä tapahtuu ja miten tapahtuu. Tutkijalle tämä tarkoittaa sitä, että musiikkiesitystä ei kuunnella, jotta saataisiin tietää siitä joitakin tiettyjä faktoja – esimerkiksi laulajan laulutekniikan yksityiskohtia. Tässä kohtaa jopa tarve sanallistaa on jätettävä syrjään, jotta kokemus voi aueta rauhassa ja tulla kehotietoisuudessa esille.

3.1.2 Fenomenologinen reduktio

Välittömään havaintoon liittyy havaintotilanteessa paljon sellaista, jonka si-
vuutamme tai jota emme ymmärrä (Parviainen 1999, 84). Tämän kokemuk-
saineksen tavoittaminen ei onnistu lisäämällä tarkasteluun jokin uusi luonnol-
lisen tai arkipäiväisen asenteen mukainen teoreettinen malli (vrt. Himanka
1995, 21). Sen sijaan tarvitaan ”tietoisuuden suoritus”, jolla astutaan pois
luonnollisesta asenteesta (Parviainen 1999, 84). Tätä tietoisuuden suoritusta
kutsutaan fenomenologiassa *reduktioksi*, joka tarkoittaa luonnollisen asenteen
mukaisten ennakko-oletusten sulkeistamista pois tarkastelusta. Reduktion
avulla voidaan ”herättää kokemus uudelleen”, kaivaa se esiin teorioiden alta
(Heinämaa 2000, 167). Sara Heinämaa (mts. 167) kirjoittaa:

Kun tutkimus koskee havaintoa, on palattava näkemään, kuulemaan ja
tuntemaan. Tämän jälkeen tehtävänä on kuvata kokemus ja sen koh-
de: näkeminen ja nähty, kuuleminen ja kuultu, tunteminen ja tunnettu.
Kuvauksen tulee olla vapaa teoreettisista sitoumuksista, ja analyysi voi
tapahtua vasta kuvauksen jälkeen, sen ehdoilla.

Reduktion päämääränä on kokemuksen itsensä redusoitumisen ja ohentumi-
sen välttäminen. Kokemusta tarkastellaan ”kattavana läsnäolona” – presentaa-
tiona, ei *representaationa*. (Torvinen 2008a, 6.) Käsillä olevassa työssä tämä
tarkoittaa sitä, että en lähesty laulajan ilmaisua tarkastelemalla sitä esimerkiksi
”tunteiden representaationa” tai ”musiikin esittämisenä” – siis jonakin muuna
kuin vain laulajan ilmaisuna. Olen antanut ilmaisun alueen aucta kuuntelu-
kokemuksessa, ennen kuin olen verrannut sitä tunneilmaisuuun tai ennen kuin
olen selittänyt sitä tieteellisin käsittein. *Ilmaisu*-käsitteenkin olen liittänyt tar-
kasteluun vasta myöhemmin, ilmaisun alueen aucttua ennen sitä sanattomana
ja käsitteellistämättömänä kokemuksena.

Missä määrin laulajan äänenlaaduista, fysiologisen kehon toiminnas-
ta ja musiikillisista käsitteistä tietoinen tutkija voi kuunnella laulajaa kuun-
telematta esimerkiksi äänenlaatuja tai intervaleja? Vaikka tämän tyyppisistä

tutkimuksellisista lähtökohdista irrottautuminen ei olekaan täysin mahdollista, niin ne voidaan kuitenkin oppia tunnistamaan ja tätä kautta välttämään niiden liiallinen vaikutus tarkasteltavan ilmiön ymmärtämisessä (vrt. Torvinen 2006b, 76).¹³⁹ Esimerkiksi fysiologisen kehon sulkeistaminen tarkastelusta onnistuu siirtämällä fokus koetun kehon kuvaamiseen (Parviainen 1999, 83). Käytännössä tämä on tapahtunut tässä työssä esimerkiksi niin, että olen jättänyt kuuntelemisen kokemuksen aikana mieleen tulevat fysiologiseen kehoon liittyvät äänenlaatuja kuvaavat käsitteet huomiotta ja pyrkinyt suuntaamaan tietoisuuteni takaisin omaan kokevaan kehooni. Tällä tavoin voin välttää sen, että fysiologinen *tieto* peittäisi alleen joitakin kokemuksen puolia tai alkaisi ohjata kokemustani tiettyyn suuntaan, hämärtäen näin ilmiön kokemuksellista *ymmärtämistä* (vrt. Torvinen 2006a, 11).

On huomattava, että reduktiokin kohdistuu väistämättä enemmän joihinkin ennako-oletuksiin kuin toisiin. Tässä työssä esimerkiksi on painotunut tieteellisten selitysmallien syrjään siirtäminen fenomenologisen tarkastelun ajaksi, kun sen sijaan taas muut kulttuurista ammentamani vaikutukset jäävät vähemmälle tarkastelulle. Tässäkin mielessä reduktio jää aina vajaaksi – kaikkiin vaikuttaviin seikkoihin puuttuminen onkin lienee mahdotonta.

Fenomenologisen reduktion tietoinen mukaanotto työhön on kuitenkin selkeyttänyt tutkittavaa ilmiötä. Aiemmissä tähän työhön liittyvissä teksteissä kuuntelukokemuksissa esiin tulleet seikat peittyivät äänenlaatuja kuvaavien käsitteiden alle. Esimerkiksi laulajan kuuntelemisessa esiin nousseet liikelaatuja kuvaavat käsitteet, kuten ”kiinni napsahtaminen”, ”vaivalloinen käynnistyminen” ja ”yhtäkkinen pysähtyminen” olivat määrittämässä laulajan fysiologisen kehon toimintoja (esim. äänihuulten liikkumisen tapoja) – ne eivät siis ilmenneet omana tarkastelun tasonaan (ks. Tarvainen 2005, 82). Äänenlaatuja kuuntelemisen redusoiminen pois ilmaisua kartoittavasta empaattisesta kuuntelusta toi ilmaisun tason tapahtumat selkeämmin esille.

139 Kyse on tässä siis reduktiosta heideggerilaisessa mielessä pikemmin kuin husserlilaisessa, koska lähtökohtana on, että täysin ennako-oletuksista vapaata ”puhdasta” kokemusta ei voida saavuttaa (vrt. Torvinen 2006b, 76; ks. myös Heidegger 1982 [1919], 19–23).

Reduktio tarkoittaa tässä työssä ennen kaikkea myös pyyteettömän asenteen omaksumista, sitä että laulajan esitystä lähdetään kuuntelemaan haluamatta siltä mitään tiettyä tietoa tai yrittämättä kokea se jollain tietyllä tavalla. Tämä liittyy myös aiemmin luvussa 3.1.1 käsittelemääni intuitiiviseen asenteeseen, joka eroaa olennaisesti ns. välineellisestä suhtautumistavasta. Pyyteettömyyden idea ilmiöiden tarkastelun lähtökohtana on ollut esillä myös fenomenologisen estetiikan piirissä. Pyyteetön asenne voi mahdollistaa omalla tavallaan fenomenologisen reduktion avaten tilan, jossa tarkasteltava kohde voi ilmetä omana itsenään (Lehtinen 2000, 74).

Työn edetessä kysymykseksi on noussut myös se, onko tietoisuuden kohdistaminen tiettyyn kokemisen tasoon (esim. egotietoisuuteen tai keho-tietoisuuteen) ristiriidassa pyyteettömyyden vaatimuksen kanssa. Työn edetessä kokemisen fokus on näet tarkentunut ja syventynyt kehotietoisuudessa tietylle (vitaaliaffektiselle, semioottiselle) alueelle. Kyseessä on ollut prosessi, jossa olen oppinut kokemaan yhä tarkemmin tätä aluetta.

Tutkimusprosessiin onkin kuulunut se, että olen palannut eri kuuntelukerroilla kokemuksessa samansuuntaisille alueille – sallien niiden syvenemisen ja rikastumisen.¹⁴⁰ Tämä on kuitenkin tapahtunut pakottamatta tai siihen väkisin pyrkimättä. Yleensä tämä on ollut mahdollista silloin, kun olen kuunnellut samaa materiaalia useita kertoja peräkkäin tai peräkkäisinä päivinä. Tämän vuoksi työn kuunteluprosessit ovatkin keskittyneet lyhyille aikaväleille. Pidemmän ajan kuluttua (esim. päivien tai viikkojen jälkeen) siirtyminen aiemman kokemuksen syventämiseen on osoittautunut lähes mahdottomaksi.

Kokemuksen syventäminen ja rikastaminen fokuoimalla sekä toisaalta antautuminen voidaan nähdä kahtena ulottuvuutena, joiden välillä olen kuuntelijana liikkunut hakien niiden välistä tasapainoa. Fokuoimattomuus voisi tuoda työhön sen ongelman, että tarkasteltava alue hajoaisi ja tutkimuskohde voisi jopa ”kadota”. Antautumisen puuttuminen puolestaan voisi jähmet-

140 Kokemuksen syveneminen ja rikastuminen liittyvät *läsnäolon hetkien laajanemiseen*, josta kirjoitan luvussa 3.4.1.

tää tutkittavan ilmiön kaavamaiseksi, ja tutkijana saattaisin kadottaa kontaktin ilmiöön sellaisena kuin se välittömässä kokemuksessa ilmenee.

Prosessiin on kuulunut myös se, että olen laittanut kuunnellun materiaalin syrjään pitkiksikin ajoiksi, jolloin minun on ollut mahdollista lähteä kuuntelemaan sitä uudestaan niin, että aiemmat kuuntelukokemukset eivät ole tulleet häiritsevästi ohjaamaan uutta kokemusta. Tällä tavoin olen liikkunut etäämmälle ja taas lähemmäs läpikoettavaa materiaalia eli laulajan laulesitystä. Erilaisten kokemuksien varaan rakentuvat merkitykset ovat myös saattaneet muuttua ajan myötä. Parviainen (1999, 89–90) kuvaakin reduktiota jatkuvaksi reflektiiviseksi tilaksi pikemmin kuin lopulliseksi vastaukseksi asioihin.

Ihden (1976, 49) mukaan fenomenologinen kuunteleminen lähtee liikkeelle siitä, mikä on normaalia ja etenee kohti sellaista, jota ei ole aiemmin osattu kuunnella. Fenomenologisessa kuuntelemisessa dekonstruoidaan ennako-oletukset ja uskomukset (mts. 49). Tässä työssä fenomenologinen kuunteleminen etenee siinä mielessä päinvastaiseen suuntaan, että musiikin varaan jättäytyään antautumalla, jolloin luodaan mahdollisuus reduktion välittömälle toteutumiselle. Musiikki itsessään voi näet haltuunottavuudellaan avata kuuntelijaa kokemaan tuoreesti ja elähdyttävästi – se voi avata kokemuksen kenttää ja herkistää kuuntelijaa sellaisille aistimuksille, jotka ovat aiemmin jääneet pimentoon. Tällöin kuuntelija kokee, että musiikki ”menee suoraan ytimeen”, vaikuttaa suoraan kokevaan kehoon – ja samalla pyyhkii pois kiinnittymiset egotietoisuuden alueen ainekseen. Musiikki itsessään voi siis redusoida kuuntelijan kokemuksesta pois ylimääräisen tiedon ja aiemmat ymmärtämisyritykset. Myös Torvinen (2007b, 108) on kirjoittanut musiikin luomasta kokonaisvaltaisesta kokemuksellisesta tilasta, jossa voi tapahtua fenomenologinen reduktio sen puhtaimmassa muodossaan.¹⁴¹ Tässä määritely pyyteettö-

141 Torvinen viittaa tässä myös Mikel Dufrennen (2000, 29) ajatuksiin.

män asenteen ja antautumisen kautta saavutettu reduktio on menetelmällisesti tämän työn *lähtökohhta*, josta myöhempi analyysi ponnistaa eteenpäin.¹⁴²

Kokemuksen, kehon ja koetun objektin suhde voidaan ymmärtää dynaamisena: kehon kunkin hetkinen tila muokkaa sen hetkistä kokemusta, ja kokemus puolestaan vaikuttaa aina myös kehoon muuttaen sitä ainakin hetkellisesti. Muutos tapahtuu niin kokemuksellisessa kuin fysiologisessakin kehossa. Kysymys ei olekaan enää vain siitä, miten tulkitseen tai merkityksellistän kokemaani vaan siitä, millaiseksi ja miten muutun kokemuksessa.¹⁴³ Myös koettu objekti muuttuu kokemisen aktissa (Clifton 1983, 6). Kuuntelija voi esimerkiksi herkistyä aistimaan laulajan esityksestä jotain sellaista, jota hän ei ole aiemmin huomannut. Tämän myötä esitys muuttuu kokemuksessa toisenlaiseksi, kuin mitä se kokijalle aiemmin oli.¹⁴⁴

3.2 LAULAJAN ILMAISU KUUNTELIJAN KEHOSSA

[...] kehollaan aistiessaan ihminen pääsee luultavasti lähimmäs resonointia toisen ihmisen kanssa, kuin mitä ylipäättään on mahdollista päästä. (Blacking 1973, 111.)¹⁴⁵

142 Kuuntelemisessa on fenomenologista reduktiota käyttänyt aiemmin muun muassa elektroakustisen musiikin tutkija Denis Smalley (Stevens 2004). Hänkin rajaa kuuntelemisestaan pois kulttuuriset merkitykset ja keskittyy äänten laadullisiin muutoksiin. Tällaisessa *reduoidussa kuuntelemisessa* (engl. *reduced listening*) kuuntelija kuvailee ääniä ilman viittauksia niiden lähteisiin, merkityksiin tai vaikutuksiin (Chion 1994 [1990], 29). (Smalley 1986; 1996; 1997; ks. myös Lempa 2005, 158–161.) Käsillä olevan työn kuuntelu kohdistuu eri lailla verrattuna Smalleyn menetelmään. Nyt ensisijaisessa tarkastelussa on äänen sijaan ilmaisu ja sen aistiminen.

143 Kulttuurintutkija Lawrence Grossberg (1995) on todennut, että merkitykset sijaitsevat siellä, missä niiden vaikutukset ovat. Vaikuttumisen ja muuttumisen teemojen voidaankin mielestäni katsoa olennaisesti kuuluvan kokijan merkityksellistämisen prosessiin.

144 Kirjoitan tästä aiheesta lisää luvussa 5.6.

145 ”[...] to feel with the body is probably as close as anyone can ever get to resonating with another person.”

Laulajan ilmaisun aistimisessa ei ole kyse vain auditiivisesta toiminnasta, vaan mukana on kuuntelijan koko keho. Koko keholla kuuntelemista on aiemmin fenomenologian puolella pohtinut muun muassa Ihde (1976, 45). Hänen mukaansa: ”Fenomenologisesti lähestyttäessä en kuule ainoastaan *korvillani*, kuulen koko kehollani. Korvani ovat parhaimmillaan kuulemisen *polttopisteessä* toimiva elin.” (Mts. 45.)^{146, 147}

Koko keholla kuuntelemisessa on kyse eräänlaisesta sisäänpäin kääntymisestä, jolloin kuuntelija ei tavoita korvillaan itsensä ulkopuolella soivaa objektia, vaan kääntää huomionsa oman kehonsa sisäisyyteen aistien kuuntelemaansa tätä kautta (vrt. McCartney 2004 Ouzounianin 2006, 73 mukaan).¹⁴⁸ Erityisesti tällöin korostuu se seikka, että keho ei ole neutraali vastaanottaja vaan aktiivinen toimija kuuntelemisen prosessissa (mt.). Kyse on herkistymisestä kehotietoisuudelle ja siinä aukeaville tuntemuksille (vrt. Parviainen 1999, 92).

Laulunopettajalle koko keholla kuunteleminen voi olla tärkeä ”työväline” (vrt. Juntunen & Hyvönen 2004, 203). Laulopedagogi Ritva Eerola (2008) erottaa laulajan kuuntelemisessa ”pelkällä korvalla kuuntelemisen” ja ”kuuntelemisen koko keholla” erilaisina kuuntelemisen tasoinaan. Korvilla kuunteleminen keskittyy laulajan äänen pintalaatuun. Tällöin huomio voi olla esimerkiksi äänen kauniissa sointivärisissä. Keholla kuunneltaessa kyse on sen sijaan syvemmän tason kuuntelemisesta. (Mt.) Eerola (2008) kuvaa sitä näin:

[Syväluotauksessa] aistitaan audiokinesteettisen kyvyn eli luovan kuulon avulla koko laulamisen toiminnallinen ja emotionaalinen prosessi. Kuullun laulamisen tasapainoisuus tai toisaalta jännitteisyys tuntuvat omassa kuuntelevassa kehossa.

146 ”Phenomenologically I do not merely hear with my *ears*, I hear with my whole body. My ears are at best the *focal* organs of hearing.”

147 Koko keholla kuuntelemisesta ovat musiikin kuuntelemisen yhteydessä kirjoittaneet aiemmin ainakin Juntunen 2008 ja Martin 2006, 46. Stublely (1998) puhuu *äänessä olemisesta* (engl. *being in the sound*). David Levin (1989, 21–22) käyttää käsitettä *esikäsitteellinen kuunteleminen* (engl. *preconceptual listening*). (Ks. myös Juntunen & Hyvönen 2004, 209–210.)

148 [McCartney, Andra (2004). *Soundscape works, listening and the touch of sound*. Teoksessa Jim Drobnick (toim.) *Aural Cultures*. Toronto: YYZ Books/Banff: Walter Phillips Gallery Editions. 179–188.]

Myös Järviö (2008b, 122) kuvaa sitä, miten hän aistii toisen laulajan esitystä koko kehollaan:

Katson ja kuuntelen laulajaa. Hän seisoo lähes paikallaan. Hänen suunsa muodostaa sanoja, hänen kätensä liikkuvat vain vähän, hänen päänsä kääntyy tuskin huomattavasti laulamisen mukana. Välillä hän vaihtaa painoa jalalta toiselle. Vaikuttaa siltä, että hän ei tee juuri mitään. Laulava kehoni kuitenkin laulaa hänen kanssaan ja aistii hänen laulamissaan olevan sisäisen liikkeen. (Vrt. myös Järviö 2011, 239–242.)

Tärkeä huomio näissä Järviön ja Eerolan ajatuksissa on tämän työn kannalta se, että kuuntelija voi aistia kehollaan toisen laulavan kehon sisäisen liikkeen, tasapainoisuuden, jännittyneisyyden ja niin edelleen. Tämä vaatii kuuntelijalta kuitenkin tietynlaista asennetta. Eerola (2008) kirjoittaa: ”Vasta kun elimistö voi levollisesti antautua kuunteluun, ilmaisu voi koskettaa syvältä.”

3.2.1 Kehotietoisuus

Johdannossa (1.1) esittelin Klemolan käsitteet *kehotietoisuus* ja *egotietoisuus*. Kehotietoisuus viittaa tietoisuuteen, joka kokijalla on omasta koetusta kehostaan. Voin esimerkiksi kokea kehossani kuumotusta tai vavahtelevuutta. Egotietoisuus viittaa tietoisuuteen, joka on kohdistunut kehon kokemusten sijaan egotason toimintoihin, kuten ajattelemiseen tai muistelemiseen. (Klemola 2005, 85–86.) Klemola antaa esimerkkejä siitä, millaisin käsittein egotietoisuuden ja kehotietoisuuden jatkumolla sijaitsevia asioita voi kuvata. Teoreettinen ajattelu on lähellä egotietoisuutta ja sen alueella käytetään esimerkiksi käsitettä ”kolmio”. Kategoriset affektit, kuten ”rakkaus” ja ”viha” ovat nekin melko lähellä egotietoisuutta. Kosketus, kuten ”hyväily” tai ”kipu” on jo lähempänä kehotietoisuutta. Vielä lähemmäs kehotietoisuutta siirryttäessä sijaitsee kehollinen nautinto, esimerkiksi ”orgasmi”. Kaikista lähimmäksi

kehotietoisuutta Klemola sijoittaa esimerkkinsä, jolla hän kuvaa kehon vitaalisuutta ja josta hän antaa esimerkin ”hehku”. (Mts. 136.)¹⁴⁹

Laulajan esitystä kuunneltaessa eri tietoisuuden tason kokemuksia kuvaavat käsitteet voivat olla esimerkiksi seuraavanlaisia:

<p>EGOTIETOISUUS</p> <p>↓</p> <p>KEHOTIETOISUUS</p>	<p>Teoreettinen ajattelu: ”Laulaja laulaa kvintti-intervallin.”</p> <p>Tunne: ”Laulajan tulkinta on surullinen.”</p> <p>Kosketus: ”Olen liikuttunut tästä laulajan esityksestä, se koskettaa minua.”</p> <p>Kehollinen nautinto: ”Tunnen pakahtuvani.”</p> <p>Kehon vitaalisuus: ”Laulajan ilmaisu saa minut aistimaan laajenemista ja supistumista kehossani.”</p>
---	---

Taulukko 3. Erilaisia laulamisen kuuntelemiseen liittyviä käsitteellistyksiä egotietoisuus-kehotietoisuus-jatkumolla.

Tarkastelun siirtyessä kehotietoisuuden alueelle ei puhuta enää musiikin teoreettisista lainalaisuuksista, eikä toisaalta myöskään kategorisista affekteista. Siirrytään siis selkeiden kulttuuristen konventioiden alueelta subjektiivisemmalle kokemuksen vyöhykkeelle. Tällä alueella puhutaan musiikista ja tunteista koettuina seikkoina. Huomio on pikemminkin kokemuksen sisällössä kuin sen nimeämisessä.¹⁵⁰

Vahvoissa musiikin tunnekokemuksissa kehotietoisuus voi auahtaa kuuntelijalle erityisellä tavalla. Tunteen liikehdintä kehossa saattaa tällöin kasvaa

149 Kehon vitaalisuuden aistimisessakin on eroja. Klemola puhuu ”hehkusta”, joka liittyy hyvin pitkälle vietyyn kehon tiedostamiseen. Tulkitseen joogan harjoittamiseen liittyvien kokemusteni pohjalta niin, että tässä työssä toteutettu vitaaliaffektien aistiminen on lähempänä egotietoisuutta kuin esimerkiksi Klemolan kuvaamat syviin meditatiivisiin tiloihin liittyvät aistimukset. Vitaaliaffektit ovat kuitenkin lähempänä kehotietoisuutta kuin kategoristen affektien tunnistaminen ja nimeäminen.

150 Kehotietoisuutta musiikin kokemisessa on sivunnut aiemmin ainakin Gabrielsson (2001). Vaikka hän ei käytä tutkimuksessaan kehotietoisuuden käsitettä, niin osa hänen tutkimuksessaan mukana olleiden ihmisten kuvailuista voidaan katsoa kuuluvaksi kehotietoisuuden alueelle. Niissä kokija luonnehtii kokeneensa esimerkiksi ”valtavaa lämpöä ja kuumuutta”, ”latautuneensa jollain tapaa” tai olevansa ”painoton” ja ”lentävänsä” (mts. 442).

niin suureksi, että sitä ei voi enää sivuuttaa, vaan tunne tuntuu konkreettisesti kehossa.¹⁵¹ Tällöin egotietoisuuteen liittyvät käsitteet (kuten genremääritelmät tai kategoriset tunnemääritelmät) jäävät tietoisuuden kentässä taka-alalle ja sen hetkinen kehollinen tuntemus nousee päällimmäiseksi koettavaksi asiaksi. On siirrytty egotietoisuudesta kohti kehotietoisuutta. Musiikki saattaa tällöin jopa ”tehdä sanattomaksi”, kun kokemukselle ei löydy heti valmista käsitteellistä lokeroa, johon sen voisi tulkita kuuluvaksi.

Kehotietoisuus perustuu *proprioseptisten aistien* toimintaan. Näiden aistien avulla voimme aistia kehomme sisätilan. Proprioseptisiin aisteihin kuuluvat tasapaino-, liike- ja asentoaistit. Näiden avulla tunnemme muun muassa niveltemme liikkeet, lihasten jännitystilat ja muut vastaavat kehon sisäiset tuntemukset. Jos voisimme sulkea kaikki ulkoiset aistimme, eli näkö-, kuulo-, haju-, maku- ja tuntoaistimme, jäljelle jäisi *proprioseptinen tietoisuus* eli kehotietoisuus. (Klemola 2005, 78.)¹⁵²

Proprioseptisten aistien avulla saamme tietoa kehon sisäisten tilojen lisäksi myös näiden sisäisten tilojen suhteesta ulkomaailman objekteihin (Kalanti 2007). Kehotietoisuus ei siis ole itseensä sulkeutunut kokemusmaailma, vaan se on tarvittaessa hyvinkin herkkä ja avoin ulkomaailmalle. Mielestäni kehotietoisuus on olennainen osa esteettisten kokemusten muotoutumisessa.¹⁵³ Tämä korostuu varsinkin laulumusiikin kuuntelemisessa, jossa myös artistin keho on vahvasti läsnä.

151 Lång (1995, 265) on painottanut sitä, että musiikki ja sen herättämät tunteet koetaan konkreettisesti ruumiilla. Kyse ei ole ”mistään tuonpuoleisesta filosofisesta ilmiöstä”. Hän kirjoittaa: ”Musiikkia kuunnellessa pitäisi *kokea* tunteet eikä vain tunnistaa niitä.” Hänen mukaansa tunteet ovat musiikkikokemuksen edellytys. (Mts. 265.)

152 *Proprioseptinen*-käsitteen sisältömerkityksistä eri yhteyksissä ja eri tieteenaloilla ks. Gallagher 2003. *Proprioseptinen*-käsitteen lisäksi kirjallisuudessa esiintyy myös käsite *kinestesia* tai *kinesteettinen aisti*. Joissakin lähteissä se mainitaan synonyymiksi proprioseptiselle (ks. esim. Anttila 2007, 96) ja joissakin se saa eri sisältömerkityksen (ks. esim. Gallagher 2008). *Kinestesia* liittyy erityisesti liikkeen aistimiseen. Liikkeellä on aina sisäinen eli kinesteettinen sekä ulkoinen eli kineettinen ulottuvuutensa (Sheets-Johnstone 2008). *Proprioseptinen*-käsitteen kautta voimme lähestyä ylipäättään kehomme sisäistä tilaa, olipa kehomme liikkeessä tai ei – tai aistipa se liikettä tai ei. Ymmärrän nämä kaksi käsitettä eri näkökulmina (tai tuntokulmina) samaan kokemukselliseen kehoon.

153 Kehon sisäisten tuntemusten roolia esteettisessä kokemisessa on aiemmin pohtinut erityisesti Richard Shusterman (1999). Hän on kehitellyt ajatusta soomaestetiikan (engl. *somaesthetics*) tutkimusalasta, jossa otetaan huomioon henkilökohtaisen kokemuksen sisä-kautta koettu, proprioseptinen kauneus. (Ks. myös Klemola 2005, 38.)

Kaikki tutkijat eivät kuitenkaan ole samaa mieltä siitä, että proprioseptiikalla voisi aistia ulkomaailman objekteja. Filosofi Shaun Gallagher (2003) kirjoittaa, että ihminen voi kokea proprioseptisesti vain omaa kehoaan, ei ulkomaailman objekteja. Toisin sanoen ihminen kokisi kehonsa sisätilassa vain kehonsa reaktiot ulkomaailman objekteihin. Myöhemmin Gallagher (henkilökohtainen tiedonanto 4.10.2008) toteaa, että kehossa tuntuva voimakkaan ulkopuolisen äänen aiheuttama värähtely voisi olla mahdollisesti yksi poikkeus. Myös Ihde (1976, 45) on maininnut, että musiikkia kovalla äänenvoimakkuudella kuunneltaessa musiikin voi ”kuulla” mahalla ja jopa jaloilla. Käsillä olevan työn fokus on kuitenkin erilainen, koska huomio on ensisijaisesti laulajan *ilmaisun* kehollisessa kokemisessa, ei niinkään laulajan tuottamien *äänten* värähtelyjen kokemisessa. Lisäksi kuulokkeilla kuunnellessa äänen värähtely ei kuitenkaan tavoita koko kehon sisätilaa niin voimakkaasti, että se itsessään olisi aistittavissa. Kuulokekuuntelussahan äänilähde sijaitsee vain korvien tuntumassa. Tällöin voitaisiin sanoa, että kehoni reagoi auditiivisen aistin kautta välittyneeseen ääneen. Kuulo olisi siis ensisijainen aisti, jonka kautta aistittuun informaatioon proprioseptio reagoisi. Jotkut tutkijat ovat puolestaan sitä mieltä, että kuulo sinällään on jo taktiilista ja kinesteettistä. Ääniaallothan koskettavat kehon sisätilaa eli korvaa. (Ks. esim. Juntunen & Hyvönen 2004, 209.)

Jos lähestyn asiaa päättelyn sijasta kokemuksen avulla, kuuntelemisessä tuntuu aukeavan kohta, jossa minulle kokijana ilmenee yhtä aikaa sekä laulajan ilmaisu että kehoni reaktiot siihen. Se on kohta, jossa nämä kaksi ovat erottamattomasti yhtä. Proprioseptinen kokemus on välitön. En siis huomaa ensin vastaanottavani laulajan ääntä ja vasta sen jälkeen kokevani laulajan äänen välittämiä ilmaisullisia seikkoja kehossani. Stern (1982 [1977], 123–124, 131) puhuu yhteen sulautuneesta kokemuksesta, jolla hän viittaa siihen, että yleensä ihminen aistii sekä proprioseptiikkansa että ulkoisen maailman objektit yhtenäisenä kokemuksena, ei erillisinä. Jos kehoni lakkaisi reagoimasta laulajan ääneen, lakkaisinko samalla myös aistimasta laulajan ilmaisu? Olisiko laulajan ilmaisu olemassa minulle ilman oman kehoni reaktioita, affekti-impulsseja ja niiden kokemista?

Stern on esittänyt ajatuksen, että kaikessa aistimisessa olisi ensisijaisesti kyse *amodaalisesta*, eri aistialueet ylittävästä kokonaisvaltaisesta aistimisesta.¹⁵⁴ Vasta tämän jälkeen kokemus eriytyisi eri aistialueille kuten näön, kuulon tai tuntoaistin alueille. (Stern 2000, 51.) Tällöin sekä kehotietoisuudessani että auditiivisessa kokemisen moodissani aistimani seikat olisivat kumpikin heijastetta kokonaisvaltaisemmasta, kaikki aistialueet käsittävästä vastaanottamisesta. Tietoisuuteni kohdistuminen kuuloon tai proprioseptiikkaan vain toisi tietoisessa kokemuksessa etualalle tietynlaisen kokemisen tavan – kuuntelemisen tai koko keholla aistimisen.

Kuuntelijana en aisti ainoastaan toisen ihmisen ilmaisuja vaan myös itseäni. Olen samalla sekä aistija että aistittu. Kun kuuntelen koko kehollani, tullen samalla kuunnelleeksi myös omaa kehoani (ks. myös Juntunen & Hyvönen 2004, 210).¹⁵⁵ Toisen ihmisen ilmaisu tulee minulle todeksi sellaisena, kuin pystyn aistimaan erilaisia olemisen laatuja itsessäni. Kokemus on siis tällä tapaa pohjimmiltaan sekä subjektiivinen että intersubjektiivinen yhtä aikaa. Tietoisuuden levittäminen uusille kokemisen alueille ja uusien aistimistaitojen oppiminen ei ainoastaan muuta minua vaan myös aistimani ulkomaailman. Ulkoinen maailma tulee minulle tunnetuksi sellaisena kuin sisäinen maailmani sen pystyy ymmärtämään.

Kehotietoisuus tai proprioseptinen tietoisuus tarkoittaa nimenomaan tietoisuutta, havaintoa. Tämän havaintojen alueen pohjana toimii *proprioseptinen informaatio*. (Gallagher & Cole 1998, 136; ks. myös Klemola 2005, 85.)

154 Sternin (2000, 64) mukaan amodaalinen kokeminen liittyy olennaisesti vitaaliaffektien aistimiseen. Myös muut tutkijat ovat esittäneet samantyyppisiä huomioita. Esimerkiksi Madenfort puhuu välittömästä tuntemisen tasosta, jolla eri aistipiirien kokemukset eivät ole vielä eriytyneet toisistaan. Elämyksen kannalta tämä taso on olennainen. (Madenfort 1973, 6–10 Mäntymäen 2007, 194 mukaan). [Madenfort, D. (1973). Educating for the immediately sensuous as unified whole. *Art Education* 26 (7).] Amodaalisuudesta kirjoitan lisää luvussa 3.3.1.

155 Tätä huomiota voidaan lähestyä myös fenomenologisen *reversibiliteetin* käsitteen avulla. Käsite viittaa siihen, että keho on sekä aistija että aistittu. Kun aistin ulkomaailman objekteja, tullen myös aistineeksi oman kehoni. Havaitsija ja havaittu ovat meissä kumpikin läsnä. (Parviainen 2006, 71–72, 145.) Reversibiliteetin käsitteen yhteydessä mainitaan usein, että ihminen ei voi kuitenkaan kokemuksessaan olla yhtä aikaa esimerkiksi sekä koskija että kosketettu, vaan näiden kahden väliin jää jonkinlainen kuilu, hajonta tai pako (mts. 146, 151).

Proprioseptiset aistit tuottavat fysiologisella tasolla jatkuvasti uutta informaatiota kehomme tilasta. Emme voi kuitenkaan olla tietoisia kaikesta tuosta informaatiosta, joten se jää suurimmaksi osaksi tiedostamattomalle tasolle. (Mts. 85; ks. myös Anttila 2007, 80.) Kehotietoisuus edustaa sitä osaa proprioseptisestä informaatiosta, joka tulee tietoisuuteemme (Monni 2004, 224). Siirtyminen egotietoisuudesta kehotietoisuuteen tarkoittaa tietoisuuden siirtymistä aistimaan tarkemmin juuri proprioseptisen tason tapahtumia.¹⁵⁶

Kuunteleminen ja laulajan tunneilmaisun aistiminen ovat siis aina kehollisia toimintoja – siitäkin huolimatta, vaikka huomioni olisi keskittynyt egotietoisuuden alueelle. Kun puhun *siirtymisestä* egotietoisuudesta kohti kehotietoisuutta, tarkoitan juuri muutosta tietoisuuden kohdistumisessa. Tämä ei siis tarkoita, että keho olisi jollain tapaa ”poissa toiminnasta” egotasolle kohdistuneissa kuuntelukokemuksissa ja ”toiminnassa” vain kehotietoisuuteen keskittyneissä kuuntelukokemuksissa. Kehollisena olentona aistin maailmaa aina kehoni aistein, joten en voi esimerkiksi harjoittaa kuuntelemista kehosta täysin *eriytyneellä* tasolla. Sen sijaan voin kyllä kuunnella ja merkityksellistää kuulemaani kehon kokemuksesta *etääntyneellä* kokemisen tasolla.

Olen erityisesti kiinnostunut siitä, miten vitaaliaffektit ovat koettavissa kehotietoisuudessa. En siis ole niinkään kiinnostunut siitä, miten kehon oma liike on aistittavissa kehotietoisuudessa kuin siitä, millaista liikehdintää kehotietoisuuden sisällä voi tapahtua, kun kuuntelija aistii laulajan lauluesitystä. On kuitenkin huomattava, että tunteet ja kehon liikkeet sekä asennot eivät ole välttämättä toisistaan erillisiä, vaan ne voivat olla kehotietoisuudessa yhtä ja samaa todellisuutta.¹⁵⁷ Vaikka voimme havainnoida ja käsitteellistää esimerkiksi pelon ja fyysisen kumarassa olon eri tavoin, voivat ne kokonaisvaltaisessa kehotietoisuuteen keskittyvässä kokemuksessa olla yhtä.

156 Ontologinen ristiriita kokemuksellisen (eletyn) kehon ja fysiologisen (biologisen) kehon välillä ei vaikuta kovin radikaalilta, kun tarkastellaan proprioseptisen systeemin toimintaa. Systeemi sijaitsee fysiologisessa kehossa ja se on pohjana kokemuksellisen kehon toiminnalle. Proprioseptisen systeemin voidaan nähdä toimivan yhdistävänä linkkinä näiden kahden kekokonstruktion välillä. (Anttila 2007, 82.)

157 Kiitos tästä huomiosta Petri Hopulle.

Stern (2000, 50) on määritellyt proprioseptisen aistimodaliteetin niin, että se ilmentää kokijan oman kehon liikkeiden ja asennon tuntoa. Hän ei ole kuitenkaan juuri pohtinut sitä, miten vitaaliaffektit ovat koettavissa proprioseptiikassa.¹⁵⁸ Stern tuo kuitenkin ilmi, että vitaaliaffektit ovat kokemuksen laatuja (mts. 54). Ne liittyvät kaikkeen kokemiseemme, niin oman kehomme liikkeiden kokemiseen kuin affektienkin kokemiseen. Koska olen keskittynyt tässä työssä kehittämään kehotietoisuuden alueella erityisesti tietoisuutta vitaaliaffekteista, voisi tätä lähestymistapaa kutsua vitaaliaffektisen tietoisuuden harjoittamiseksi tai vitaaliaffektisen kokemisen tason kehittämiseksi.

3.2.2 Kehon kuuntelu

Klemolan (2005, 87) mukaan *kehon unohtaminen* ja *kehon kuuntelu* ovat kaksi erilaista olemisen tapaa. Hän kirjoittaa: ”Jokapäiväinen keho’ on ainakin osittain kadottanut kykynsä tuntea kehon sisäisiä aistimuksia. Se on tietyllä tapaa turta.” (Mts. 90.) Unohtamme kehomme, kun tietoisuutemme keskittyy esimerkiksi ajatteluun ja muuhun egotason toimintaan. Heikko kehotietoisuus on Klemolan mukaan erityisesti länsimaisten ihmisten ongelma. Proprioseptiset aistit ovat melko vieraita länsimaiselle ymmärryksellemme kehosta. Ei siksi, etteikö länsimaisilla ihmisillä olisi näitä aisteja vaan siksi, ettei niihin ole totuttu kiinnittämään huomiota, eikä niitä ole totuttu kehittämään.¹⁵⁹ (Mts. 56, 86–87, 90–91; ks. myös Anttila 2007, 80 ja Parviainen 2006, 29–30.)

Uudet tai ongelmalliset tilanteet voivat herättää kehotietoisuutemme. Näin on erityisesti silloin, kun niihin liittyy kipua. (Anttila 2007, 80.) Kehotietoisuutta voi myös harjoittaa niin, että tulemme yhä tietoisemmaksi

158 Kinestesian ja proprioception suhteesta tunteiden tuntemiseen on kirjoitettu yleensäkin ottaen vasta vähän (ks. esim. Lethin 2008; ks. myös Parviainen 2006, 246 ja Sheets-Johnstone 1999b, 273–274).

159 Näen kuitenkin urheilijat, tanssijat, näyttelijät, soittajat ja laulajat poikkeusesimerkkeinä tästä. He ovat tottuneet työssään kehittämään myös proprioseptista havaintokykyään. Tosin tämä havaintokyky voi erota suurestikin siitä havaintokyvystä, josta Klemola (2005) kirjoittaa itämaisten lajien harjoittamisen yhteydessä.

hienovaraisistakin kehon sisäisistä aistimuksista (mts. 80; Klemola 2005, 85). Kehotietoisuuteen keskittyminen voi avata kyseistä kokemisen tasoa niin, että tuon alueen kokemus rikastuu, jolloin esiin tulee uusia nyansseja ja yksityiskohtia (vrt. Anttila 2008; Klemola 2005, 37–38). Kehotietoisuuden harjoittamisen avulla voidaan Klemolan mukaan päästä tarkastelemaan kehotietoisuuden esteettistä ulottuvuutta (mts. 38).

Jokapäiväisen kehon fenomenologia voi erota olennaisesti fenomenologiasta, jossa lähestytään asioita kehotietoisuutta harjoittamalla – tai jossa lähestytään kehotietoisuutta harjoittaneen kehon kokemuksia (Klemola 2005, 62; ks. myös Monni 2004, 224). Koska jokapäiväisessä elämässä yleensä unohdamme kehomme, jo kehon sisäisen tilan kuuntelemiseen siirtyminen vaatii luonnollisen tai arkipäiväisen asenteen murtamista (Klemola 2005, 56).¹⁶⁰

Juuri tämän vuoksi olen kokenut, että tutkijana minun tulee *siirtyä* ego-tietoisuudesta kohti kehotietoisuutta. Ainakin minulta kuuntelijana kehon ymmärryksen syvempi tavoittaminen on vaatinut huomion siirtämistä tietoisesti kehoon. Myös arkipäiväisen asenteen mukaisessa kuuntelemisessä kehon kokemus voi olla hetkittäin vahvastikin läsnä, mutta nyt haen tuntokulmaa, jossa tutkijana voin uppoutua aistimaan laulajan esitystä kehollani yhä intensiivisemmin ja pitkäjänteisemmin – harjoittaen kehoa ja kehittäen tietynlaista orientoitumista koko keholla kuuntelemiseen.

Klemola (2005, 166–167) kuvaa sitä, miten kehotietoisuuteen keskittyminen ”vaatii kuuntelevan asenteen ottamista”. Tämä kokemuksen tyyli on erilainen kuin esimerkiksi katsomisen erotteleva tyyli. Klemola (mts. 171) kirjoittaa:

160 Kehon sisäisen tilan fenomenologiaa on tehty tähän mennessä vain vähän. Esimerkiksi Merleau-Ponty (2002 [1945]) ei kuvaa kehon sisätilan kokemusta havaintofenomenologiassaan ja Drew Lederkin kuvaa kirjassaan *The Absent Body* (1990) lähinnä sitä, miten kehon sisätila on kokemuksestamme poissa. (Klemola 2005, 90.) Tosin tanssintutkimuksen puolella kysymys kehon sisäisestä tilasta on noussut tarkasteltavaksi aiemminkin (ks. esim. Hämäläinen 2007, 59).

Kuuntelevassa asenteessa representatiivinen ajattelu vaimenee ja suhteemme lähtökohta on tämä hiljaisuuden ilmapiiri. Kun kohtaamme maailman ja ihmiset tässä asenteessa, olemme avoimia kaikkien aistiemme suuntaan, emme vain katseen. Mutta myös katsomisen tapamme muuttuu. Katsomme, kuulemme, aistimme maailmaa koko kehollamme, koko olemuksellamme. Kohtaamme maailman kosketuspinnalla, jossa subjektin ja objektin kiasmaattinen rakenne murtuu – ainakin hetkeksi, jos jaksamme harjoitella tätä havaitsemisen tapaa.

Se, mitä Klemola kuvaa ”hiljaisuuden ilmapiirillä” kuvaa hyvin myös sitä, miten tässä työssä olen lähtenyt elämään läpi kuuntelemisen kokemuksia. Kuuntelijana olen ikään kuin pysäyttänyt itseni, antanut itseni aueta ja hiljentyä niin, että laulajan esityksen affektinen voima on päässyt vapaammin värisyttämään ja liikuttamaan tätä kehotietoisuuteen auennutta aluetta. Tällöin olen kuuntelijana antanut periksi, antautunut, ollut avoin vastaanottamaan ilman pyrkimystä tavoittaa tai sanallistaa saman tien. Tällaisessa kuuntelemisen tavassa ”aistin koko kehollani”, ”koko olemuksellani”. Subjektin ja objektin ero voi hetkeksi hämärtyä tai kadota kokonaan.¹⁶¹

Harjoittaessamme kehotietoisuutta meille alkaa aueta *kehon sisäinen avaruus*, joka on eri asia kuin niin sanottu objektiivinen avaruus (Klemola 2005, 143). Objektiivinen avaruus on mitattavissa oleva avaruus. Koettu avaruus kuvaa puolestaan sitä, miten me aistimme objektiivisen avaruuden. Klemola (mts. 143) kirjoittaa:

[...] kehon koettu avaruus on epäjatkuva, epämääräinen, vaihtuva, virtaava, tilanteen ja kokemuksen, harjoituksen mukaan muuttuva. Keho on sisäisesti koettuna kivun, mielihyvän, tunteen, aistimuksen hämärä paikka, jonka muoto on muuttuva ja se on tietyllä tavalla rajaton.

161 Subjekti viittaa tässä kuuntelijaan ja objekti siihen, mitä aistitaan eli laulajan ilmaisuun. Kuunteleva subjekti kietoutuu helpommin yhteen havaitsemansa kohteen kanssa toisin kuin esimerkiksi näkevä subjekti, jolla säilyy etäisyys havaitsemaansa asiaan (Keller ja Grontkowski 1996, 200; ks. myös Leppänen 2002, 12).

Kokemuksellinen keho voi erota huomattavastikin fysiologisesta kehosta. Vaikka tiedän esimerkiksi, että aivot täyttävät fysiologisen pääkoppani, voin laulaessani aistia pään sisäosan tilana, jossa ääni resonoituu. Voin kehittää tätä kokemusta niin, että ääneni soi yhä paremmin. Tällöin minun ei tarvitse koko ajan muistaa fysiologisen kehoni todellisuutta, vaan voin tukeutua kehotietoisuuteeni ja käyttää sen todellisuutta avuksi laulamissani.

Monet taidollisesti pitkälle edenneistä laulajista ovat luultavasti jossain vaiheessa löytäneet tässä esitetyn kaltaisen sisäisen tavan ymmärtää kehoaan ja laulamistaan. Edetessään laulajana laulajan huomion kiintopiste saattaa muuttua olennaisesti. Monesti aloitteleva laulaja yrittää kuunnella omaa ääntään aivan kuin ulkopuolelta, sen sijaan että huomio olisi oman kehon tapahtumissa. Pidemmälle ehtiessään laulajat alkavat kiinnittää enemmän huomiota kehon sisäosien tuntemuksiin. Esimerkiksi Sundberg (1987 [1980], 160) toteaa kirjassaan *The Science of Singing Voice*, että laulajat alkavat kehittyessään luottaa yhä enemmän siihen, miltä lauluäänen resonointi tuntuu heidän kehoissaan kuin siihen, miten he kuulevat oman äänensä. Laulaja voi herkistyä tuntemaan myös laulamiseen liittyvät liikkeet, esimerkiksi jännittymiset ja rentoutumiset kehossaan.

Myös kuuntelijan kehotietoisuus voi kehittyä varsinkin, jos hän tietoisesti harjoittaa kuuntelemistaan. Voidaankin ajatella, että kuunteleminen vaatii kouliintumista aivan kuten laulaminenkin. Esimerkiksi länsimainen klassinen laulutapa vaatii laulajalta pitkällisen kehon koulumisen. Voidaan olettaa, että se vaatii myös kuuntelijan keholta paljon.¹⁶² Itselleni vieraat laulutyyli jäävät minulle vieraiksi ja minua liikuttamattomiksi ehkä juuri sen takia, että kehoni ei ymmärrä niiden pohjalla olevaa kehollisen olemisen tyyliä ja sen vaatimia kehollisia taitoja. Laulajana olenkin huomannut, että osaan aistia toisen ihmisen äänestä tietoisesti parhaiten ne seikat, jotka olen itse laulajana jo oppinut ja kokenut omassa laulamissani. Toisaalta toisen laulajan kuunteleminen voi myös avata uutta osaamista – uudennlaisia kehollisen olemisen tapoja omaan laulamiseeni.

162 Kiitos tästä huomiosta Juha Torviselle.

Eerolan (2008) mukaan kuuntelijan oma aiempi laulamiskokemus vaikuttaa kuuntelemiseen. Amatöörit keskittyvät usein kuuntelemisessaan pintalaatuun (esim. äänen kauniiseen sointiväriin), kun taas pidemmälle ehtineet laulajat osaavat paremmin arvioida toisen laulajan esitystä syvätasolla audiokinesteettisesti, kokonaisvaltaisesti laulamisen toiminnallisen ja emotionaalisen prosessin aistien. Tosin Eerola toteaa myös, että joillakin laulamattomilla henkilöillä syvätason kuuntelemisen kyky voi olla hyväkin. Kyse on herkkyydestä, joka saattaa myös aika ajoin kadota, jos oma äänentuotto ei ole tasapainossa. (Mt.)¹⁶³

Laulamisessa välittyvät keholliset laadut (esim. puristeisuus, käpertyvyys) eivät ole sidoksissa vain äänen tuottamiseen vaan ylipäättään kaikkeen kehollisena olentona olemiseen. Tämän vuoksi voin ymmärtää toisen ihmisen laulullista ilmaisua ainakin jollain tasolla, vaikka en olisi itse koskaan laulanutkaan. Voidaan olettaa, että meistä lähes kaikki voivat kokea laulajan ilmaisun aikaansaamia liikutuksen tunteita kehossaan. Sen sijaan yksityiskohtaisempi laulajan kehon sisäisten liikkeiden aistiminen voi olla hyvinkin sidoksissa siihen, millainen laulutausta kuuntelijalla itsellään on.

Musiikki voi affektisella voimallaan muuntaa jokapäiväisen olemisen hetkessä joksikin muuksi: huippukokemuksiksi, jotka tuottavat nautintoa, vahvoja kehollisia tuntemuksia ja oivalluksia. Se voi havahduttaa meidät aistimaan kokonaisvaltaisesti – kuuntelemaan kehoamme ja kehollamme. Musiikin kuuntelemiseen voi liittyä kenellä tahansa meistä erityisiä kokemuksia, jotka jäävät pitkäksi aikaa vaikuttamaan siihen, miten ymmärrämme musiikkia ja jopa maailmassa olemistamme. Musiikin herkän aistimisen ja vahvoihin tunnekokemuksiin pääsemisen ei kuitenkaan tarvitse olla vain silloin tällöin tapahtuvia harvinaisia kokemuksia. Voimme kehittää kykyämme kokea musiikkia vahvasti ja herkästi jokapäiväisessä elämässämme.

163 Myös Järviö (2008b, 122) on päätenyt ajatukseen, että oma laulajuus ja oman kehon taito vaikuttavat kuuntelemisen kokemukseen.

3.2.3 Empatia

Klemolan (2005, 100–101) mukaan toisen ihmisen liikkumista seuraavan katsojan keho reagoi näkemäänsä tekemällä mikroliikkeitä. Nämä liikkeet ovat katsojan kehossa tapahtuvia nähtyjen liikkeiden aiheuttamia impulsseja tai ”alkuja”, joiden avulla katsoja eläytyy näkemäänsä (mts. 100–101). Näiden mikroliikkeiden avulla keho tekee itselleen ymmärretyksi sen, mitä on nähty. Kehollahan on jo valmiiksi kokemuksen kautta saatua tietoa siitä, miltä tuntuu esimerkiksi juosta tai hyppiä. (Vrt. mts. 100.)¹⁶⁴

Laulajan ilmaisun aistimisessa tapahtuu samantapaista eläytymistä. Neurobiologisen tutkimuksen puolella ollaankin saatu viitteitä siitä, että laulamista näennäisesti liikkumattomana kuuntelevan ihmisen kehossa tapahtuu samantapaista hermostollista toimintaa, kuin jos kuuntelija laulaisi itse. Laulamisen *motorinen luonne* vaikuttaa siis ainakin jollain tapaa kuuntelijaan. (Gorzelańczyk, Podlipniak & Laskowska 2007.)¹⁶⁵

Mimeettinen hypoteesi (engl. *mimetic hypothesis*) perustuu ajatukselle, että ymmärrämme toisten tuottamia ääniä oman kokemuksemme kautta. Tässä ymmärtämisen prosessissa on mukana mimeettinen osallistuminen, hiljainen imitointi (Cox 2001, 195). Kyseisen teorian mukaan ymmärrämme esimerkiksi laulajan tuottamia musiikillisiä ääniä äänettömän vokaalisen imitaation avulla, josta saatamme olla tietoisia tai sitten emme. Cox kutsuu tätä imitoinnin tapaa *subvokalisaatioksi* (engl. *subvocalization*), jossa kuuntelija imitoi esiintyjän motorista aktiviteettia. (Mts. 197.) Olennaisena tekijänä tässä lähestymistavassa ovat lihasten jännittymiset ja rentoutumiset, jotka liittyvät sekä äänen tuottamiseen että tunnetiloihin (mts. 204). Muskulaaris-emotionaaliset reaktiot ovat mukana kaikessa musiikin kuuntelemisessa – myös silloin, kun emme ole kyseisistä reaktioista itse tietoisia. Kyse ei siis ole vain silloin tällöin tapah-

164 Tätä ajatusta mikroliikkeistä ovat soveltaneet töissään muun muassa tanssintutkimuksen puolella Kirsi Monni (2004, 223) ja teatterintutkimuksessa Syrjä (2007, 214).

165 Äänen voidaan ajatella välittävän äänentuottajan kehosta ”akustisen kuvan” kuuntelijalle (Välämäki 2003a, 33–35; Sivuoja-Gunaratnam 2007, 60; Syrjä 2007, 249).

tuvasta ilmiöstä, tai vain tietynlaisen musiikin kuuntelemiseen liittyvästä ilmiöstä vaan jatkuvasta prosessista. (Mts. 205.)¹⁶⁶

Kun toinen ihminen liikkuu, emme ainoastaan havainnoi sitä mielesämme, vaan koemme sen myös kehollamme. Asetumme tavallaan siis ”toisen nahkoihin”. Sternin (2004, 76) mukaan hermostomme on rakentunut juuri niin, että tavoitamme toisen ihmisen toiminnan tällä tavoin. Itse asiassa havainnoimme toista ihmistä etsien merkkejä sellaisista kokemuksista, jotka resonoiivat myös meissä. (Mts. 76.) Tällä tavoin haemme yhteenkuuluvuutta. Emme ole niin irrallisia muista ihmisistä, kuin mitä saatamme kuvitella. Emme myöskään ole subjektiviteettimme yksinomaisia luoja. Rajat toisiin ihmisiin, vaikkakin ovat selkeät, ovat samalla myös läpäisevät. Olemme toisten ihmisten intentioiden, tunteiden ja ajatusten ympäröiminä ja nämä kaikki ovat vuorovaikutuksessa omien vastaaviemme kanssa. (Mts. 77.)¹⁶⁷

Sheets-Johnstonen (1999b, xxviii) mukaan merkitys liittyy siihen, että meillä on pohjimmiltaan samankaltaiset taktiilis-kinesteettiset kehot. Havainnoidessamme toisen puhetta ymmärrämme toisen artikulatoriset eleet samalla, kun kuuntelemme hänen ääntään (mts. 378). Tällaisessa ymmärtämisen prosessissa tunnemme toisen liikkuvan kehon kuuntelemalla tämän kehon tuottamia ääniä. Samalla ymmärrämme äänen lisäksi myös siihen liittyvät taktiilis-kinesteettiset seikat. Tässä on kyse empatiasta. Sheets-Johnstonen mukaan empatia onkin kehojen välistä ymmärtämistä. (Mts. 387.)

Leeuwen (1999) pohtii äänenladun semiotiikkaa *kokemuksellisen merkityspotentiaal*in kuulokulmasta. Hän luonnehtii kokemuksellista merkityspotentiaalia niin, että kuullessamme äänen voimme tietää, miten tuottaisimme kyseisenlaisen äänen itse. (Mts. 139–140.) Esimerkiksi kireää ääntä kuunnellessa myös kuuntelijan lihakset voivat kiristyä – tai ainakin hän tietää miltä

166 Mimeettisistä hypoteesista musiikin tarkastelun yhteydessä ks. myös Cox 2006.

167 Stern (2004, 78–79 ja 2000, xx) hakee pohjaa tälle intersubjektiivisuuden ajatukselle muun muassa neurotieteiden alueella kehitetystä peilisoluteoriasta. Kyseisellä tieteen alueella on löydetty biologispohjaisia selityksiä ihmisen kyvyille tuntea toisen ihmisen toiminta omassa kehon kokemuksessa. (Mts. xx.) Myös mimeettiselle hypoteesille on löydetty perusteita peilisoluteoriasta (Cox 2006, 48). Musiikista ja peilisoluista ks. esim. Molnar-Szakacs & Overy 2006. Peilisoluteoria ihmisäänen tutkimuksen yhteydessä ks. esim. Waaramaa-Mäki-Kulmala 2009, 23.

tuntuu, kun lihakset kiristyvät. Näin hänellä on omakohtainen kokemus kireyteen, vaikka hän ei tätä välttämättä itse edes tiedostaisi. Tällainen kokemus on yksi tärkeimmistä kosketuspinnosta laulajan ilmaisuun ja sen ymmärtämiseen. (Mts. 131.)¹⁶⁸

Frithin (1996, 205–206) mukaan esittävässä taiteissa olennaista on, että yleisö voi vaistomaisesti, ilman teoretisointia, ymmärtää esiintyjän liikkuvan kehon todellisuutta. Frith viittaa John Blackingin ajatuksiin puhuessaan *myötätuntemisesta* (engl. *fellow feeling*), joka on hänen mukaansa välttämätöntä musiikillisessa kommunikaatiossa. Kyse on siitä, että ymmärtääksemme esiintyjän kehollaan ilmentämät tunteet meidän on toisinnettava tämän tuottamat kehon ja kasvojen liikkeet itsellemme. Tämä tapahtuu esimerkiksi pitämällä kehoamme samantyyppisessä jännitteisyyden tilassa kuin mitä esiintyjä. (Mts. 216.)

Parviainen (2006, 103–104) erottaa *samastumisen* ja *eläytymisen* käsitteet toisistaan.¹⁶⁹ Samastumisessa on kyse oman kokemuksen ja vieraan minuuden yhteydestä, ykseyden kokemuksesta. Eläytymisessä sen sijaan tehdään ero oman kokemuksen ja toisen kokemuksen välillä. Eläytymisessä on olennaista toisen ihmisen liikkeiden tunteminen omassa kehossa, vaikka emme itse liikkuisi. Tämän tulee kuitenkin tapahtua niin, että huomaamme oman kehomme ja toisen kehon erot ja yhtäläisyydet. Eläytymisessä emme tavoita toisen alkuperäistä kokemusta, mutta toisaalta kyse ei ole myöskään pelkästään omiin aikaisempiin kokemuksiimme kytkeytyvästä kokemuksesta. (Mts. 101, 103.) Lisäksi Parviainen (2002, 330) esittää huomion, että toisen ihmisen kokemuksen ymmärtäminen ei perustu assosiaatiolle. Se ei siis perustu toisen

168 Kuuntelijana en ainoastaan tunne toisen äänen kireyttä, vaan voin myös halutessani matkia tätä kireyttä omalla äänelläni. Voin tuottaa tietyn korkuisen ja sävyisen äänen kuulohavain-toni perusteella: toisin sanoen osaan ”järjestää lihakseni tiettyyn asentoon” äänen tuottamiseksi. (Laitinen, henkilökohtainen tiedonanto 1.4.2011.)

169 Parviainen (2001, 2002, 2006) pohjaa ajatuksensa Edith Steinin ajatteluun ja erityisesti *kinesteettisen empatian* käsitteeseen. Syrjä (2007) on soveltanut kinesteettisen empatian käsitettä tutkiessaan näyttelijöiden äänenkäytön kokemuksia. Hänkin on tarkastellut äänen ja kuuntelemisen kautta välittyvää kokemusta toisen ihmisen kehosta. Syrjä kutsuu ilmiötä *auditiivis-kinesteettiseksi empatiaksi*. (Mts. 215.) Kinesteettisestä empatiasta ks. myös Klemola 2005, 99.

kokemuksen tulkitsemiseen pelkästään oman aiemman kokemukseni muistikuvan avulla (mts. 330).

Tässä työssä *eläytyvä kuunteleminen* liikkuu Parviaisen mainitseman samastumisen alueella. Siinä ykseyden kokemus on vallitsevana. *Empaattisessa kuuntelemisessa* on kyse sen sijaan Parviaisen mainitsemasta eläytymisestä. Siinä pyritään tavoittamaan laulajan ilmaisun herättämiä liikelatuja ja samalla reflektimaan, millainen on oma kyky kokea näitä erilaisia laatuja. Täydellisen eron tekeminen siinä, mitkä laadut kuvaavat laulajan ilmaisua ja mitkä minun kokemustani laulajan ilmaisusta, on kuitenkin ehkä mahdotonta.

Parviainen (2006, 105) muistuttaa, että toisen kokemus ei avaudu minulle koskaan täydellisesti. Kehoni aistima liike ei ole sama kuin toisen liike. (Mts. 105; ks. myös Klemola 2005, 100–101.) Myöskään kokemukseni liikkeestä ei ole sama kuin toisen liikekokemus. Kokemukseni ei myöskään vastaa sitä kokemusta, jos itse liikkuisin samalla tavoin kuin toinen. Sen sijaan koen jotakin samankaltaista, kuin mitä toinen on mahdollisesti kokenut tai mitä itse mahdollisesti kokisin tehdessäni vastaavan liikkeen. (Mts. 100–101.)

Empatian ajatus liittyy myös psykoanalyttiseen lähestymistapaan ja siinä keskeiseen samastumisen käsitteeseen. Esimerkiksi Kristeva (1998 [1987], 69) kuvaa työtään psykoanalytikkona, jonka tehtävä on empatian ja samastumisen avulla ”uuttaa merkitsevistä ketjusta vokaaleja, konsonantteja ja tavuja”. Vaikkei hän suoranaisesti mainitse empaattista kuuntelemista, hän silti kuvaillee masentuneen potilaan puheen yksityiskohtia niin hienovaraisesti (mts. 49 ja 84), että hän on epäilemättä harjoittanut tämän suuntaista kuuntelemisen tapaa. Hän kirjoittaa esimerkiksi seuraavasti:

Masentuneen puhe on toistavaa ja yksitoikkoista. Hänen sanoistaan ei synny ketjua, lauseet katkeavat, nääntyvät ja pysähtyvät. [...] Kertaava rytmi ja yksitoikkoinen melodia hallitsevat murtuneita loogisia jaksoja, jotka muuttuvat toistaviksi, pakkomielteisiksi litanioiksi. Lopulta musiikkalisuus ehtyy, hiljaisuus pääsee voitolle ja melankolinen ihminen lakkaa ilmaisemasta ajatuksiaan. (Kristeva 1998 [1987], 49.)

Musiikintutkija Markus Lång (1995) on soveltanut psykoanalyttisen lähestymistavan samastumisen käsitettä musiikin vastaanoton tarkasteluun. Långin (mts. 273) mielestä musiikkia kuunneltaessa samastuminen voi kohdistua niihin ”teoksen rakenneperiaatteisiin, joita voidaan haluttaessa kuvata fiktiivisen kerronnan ketjun avulla”. Samastumisen ei siis tarvitse välttämättä kohdistua todellisiin tai fiktiivisiin (henkilö)hahmoihin.¹⁷⁰

Kuuntelemisen tutkimuksen puolella muun muassa Tom Bruneau (1982) on käyttänyt aiemmin käsitettä *empaattinen kuunteleminen*. Vaikka käsillä olevassa työssä empaattisen kuuntelemisen käsite eroaa kuuntelemisen ja kommunikaation tutkimuksen vastaavasta käsitteestä ollen tarkkarajaisempi metodikäsite, niin lähtökohdiltaan Bruneau ja tämän työn käsitteissä on yhteneväisyyksiä. Bruneaulle (mts. 196) empaattinen kuunteleminen on oman biologisen systeemin kokonaisvaltaista kokemista, joka mahdollistaa omien tunteiden koko kirjon täyden kokemisen. Hänen mukaansa empatia tarkoittaa toisen ihmisen, eläimen, ympäristön, objektin, rakenteen tai taideteoksen tuntemista niin, että kyse on ”mukana tuntemisesta” (engl. ”feeling with”). (Mts. 186.)

Käsillä olevassa työssä empatia liittyy erityisesti vitaaliaffektisen tason aistimiseen. *Affekteihin virittäytyminen* (engl. *affect attunement*) on Sternin (2004, 241) mukaan tietynlaista kommunikatiivista käyttäytymistä. Se ei ole toisen ihmisen toiminnan suoranaista imitointia, vaan siinä imitoidaan sen sijaan toisen toiminnassa ilmeneviä dynamiikan, intensiteetin ja rytmin vaihteiluita esimerkiksi eri aistimodaliteetin alueella. Tavallisessa imitaatioissa huomio on toisen aktuaalisessa toiminnassa, affekteihin virittäytymisessä sen sijaan huomio on toisen toiminnan taustalla olevissa tunteissa. Huomio on siis siinä, miltä kokemus tuntuu. (Mts. 241.) Kirjoitan affekteihin virittäytymisestä lisää luvussa 3.3.1.

170 Tässä työssä samastuminen tapahtuu laulajan ilmaisusta aistittaviin liikelaatuihin. Niiden ilmenemisestä voidaan myös muodostaa pieniä ”kerronnallisia juonia”, jotka kuvaavat ilmaisun virtausta tietyssä fraasissa tai muutaman fraasin muodostamassa jaksossa.

3.2.4 Liikuttuminen

Laulajan esitys voi liikuttaa kuuntelijaa. Liikuttumiseen liittyvän liikkeen huomaa parhaiten silloin, kun on rentona ja antaa ”affektiaaltojen” läpäistä kehon niihin takertumatta ja niitä sen kummemmin pohtimatta – nimeämättä niitä tietyiksi tunteiksi. Ne voivat tuntua esimerkiksi väristyksinä ja vavahduksina eri puolilla kehoa, paineen tunteena ja niin edelleen. Tällainen vitaaliaffektisen liikkeen tunteminen voi vaatia hiljentymistä ja herkistymistä, kehotietoisuuden avaamista. Jos olen jo valmiiksi täynnä tunteiden aiheuttamia jännitteitä ja ajatuksia kiireisen päivän jälkeen voi olla, että en tavoitakaan tätä herkkää kokemisen aluetta.

Tämän työn eläytyvässä kuuntelemisessa olennaisia ovat olleet ne hetket, jolloin olen tuntenut laulajan ilmaisun vaikuttavan suoraan kehooni ”vä-rähdyksinä” ja ”liikkeen aistimuksina” ennen kuin olen ehtinyt nimetä mi- lessäni sitä, mitä laulaja tekee (esim. supistaa huuliaan) tai ennen kuin olen ehtinyt nimetä kokemaani tuntemusta joksikin tunteeksi. Tällä tavalla olen kartoittanut niitä kohtia laulajan esityksestä, jotka ovat kehoni todellisuudelle tärkeitä lauluesityksen vastaanotossa. Liikuttumisen voidaan nähdä toimivan juuri tällä tavoin – yllättävästi ennen kuin ehdin sanallistaa kokemaani tunnetta. Tällöin musiikillinen ilmaisu pääsee vaikuttamaan ”suoraan selkäyt- meeni”, ennen kuin edes ehdin muodostaa siitä tietoista mielipidettä tai loke- roida sitä tiettyyn kategoriaan. Affektit ovatkin luonteeltaan usein niin nopeita, ettemme ehdi hallitsemaan niitä täysin – ne tuntuvat pikemminkin tapah- tuvan meille.¹⁷¹

Tunteiden tunteminen on hienovarainen ja monisyinen prosessi, jos tunteita todella hiljennytään tuntemaan sellaisina, kuin ne kehon kokemuk- sessa ilmenevät. Kuuntelijana olen kiinnostunut siitä pisteestä, jossa tunne ja liike ovat yhtä. Siitä kohdasta, jossa voin tunnistaa tunteen tunne-energi- an liikkeenä kehossani. Liikuttuminen tuntuu kehossa liikkeenä, impulssina. Tässä kohdassa tunteella ei ole vielä nimeä, se ei ole vielä iloa tai surua – se on

171 Myös Jukka Sarjala (2008) on tuonut esille tämän affekteille ominaisen, tahdonalaista toi- mintamme nopeamman luonteen.

pikemminkin tuntemus. Olen kiinnostunut näistä tunteiden liikkeellisistä esiasteista, jotka vaikuttavat minuun kuuntelijana ja jotka liittyvät myös laulajan ilmaisuun.¹⁷²

Myöskään laulajan kokemuksessa tunne-energian liikettä ja lauluään-
tä tuottavaa liikettä ei välttämättä voi täysin erottaa toisistaan. Tunne, liike
ja ääni voivat olla kokemuksellisessa kehossa yhtä – tai kuten laulaja-laulun-
tutkija Heikki Laitinen asian ilmaisee: ”äänellä, liikkeellä ja tunteella on ruu-
miissa sama syntypisteensä.”¹⁷³ Ainoastaan kulttuurinen erontekomme ke-
hoon ja mieleen mahdollistaa tunteiden ajattelemisen jonakin kehosta irralli-
sena, abstraktina mielen tai hengen asiana.

Tanssintutkimuksen puolella on tuotu esille se, miten ”minä liikun” ja
”minä olen liikutettu” eroavat kokemuksina toisistaan. Ensimmäisessä tapauk-
sessa päätän itse liikkua. Liikutetuksi tuleminen puolestaan tapahtuu yleensä
yllättäen. Tällöin ego luopuu kontrollista ja vaatimuksistaan. Kyse on antau-
tumisesta, joka tapahtuu aina ainutlaatuisella tavalla. Tanssintutkijat puhuvat
tässä kohtaa tanssikokemuksesta, jossa keho voi liikkua ilman egon määräys-
valtaa. (Whitehouse 2006, 82 Hämäläisen 2007, 67 mukaan.)¹⁷⁴ Sama
antautumisen ja kontrolloimattomuuden ilmapiiri kuvaa mielestäni hyvin
myös proprioseptiikassa tuntuvaa affektisen liikuttumisen kokemusta. Sisäinen
”kehon kuunteleminen” ja antautuminen onkin nähty olevan lähellä toisiaan,
koska tällainen kuunteleminen vaatii tuntemattomaan astumista. Tällöin

172 Psykologian puolella James–Langen tunneteoriassa tunteita tarkastellaan kehoa liikut-
tavina tekijöinä (Oatley & Jenkins 1996, 5–7). Tunne on ”havainto kehossa tapahtuvasta
muutoksesta, kun reagoimme [johonkin] asiaan” (mts. 5). Teoria on peräisin 1800-luvulta.
Myöhemmin ajatusta tunteiden ja kehossa koettavien muutosten yhteydestä on kritisoitu
ja tarkennettu (ks. esim. mts. 115 ja 121).

173 (Laitinen, henkilökohtainen tiedonanto 1.4.2011.) Myös ääni itsessään on liikettä. Se on
ilmamolekyyliden liikettä sekä kehon ulkopuolisessa että kehon sisäpuolisessa tilassa. Se vä-
rärähtelee myös ihmisen kudoksissa ja nesteissä. Se liikuttaa fyysisesti kuuntelijaansa myös
tällä tavoin, resonoimalla tilassa ja kuuntelijan kehossa. (Mt.)

174 [Whitehouse, Mary (2006). C. G. Jung and Dance Therapy. Two Major Principles.
Teoksessa Patrizia Pallaro (toim.) *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse,
Janet Adler and Joan Chodorow*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
73–101.]

odotetaan kehon kokemuksen aukeamista ilman, että itse yritettäisiin saada jotakin aikaiseksi. (Musicant 2007, 117 Hämäläisen 2007, 70 mukaan).¹⁷⁵

Kurkelan (1997, 410) mukaan liike, koskettaminen, kuuleminen ja tunteminen ovat kytköksissä toisiinsa. Hänen mukaansa tämä kytkös voi olla peräisin sikiöajalta, jolloin ääni ja äidin liikkeet ovat mahdollisesti olleet yhtä kokemuksessa. Tätä taustaa vasten sanonnat ”tämä liikuttaa minua” tai ”tämä koskettaa minua” ovat hyvin ymmärrettävissä. Tunne-elämän voidaankin käsittää olevan tuntoaistin sisäinen variantti. (Mts. 410.)

Tunteiden tunteminen on liikuttumisen tuntemista (ks. myös Sheets-Jonstone 1999a, 265–266). Tunteeseen liittyvä liike ei vaadi meiltä itseltämme aktiivista liikkumista, samalla liike tuntuu kuitenkin kumpuavan meistä itseltämme sisältä päin (mts. 266).¹⁷⁶ Sheets-Johnstonen mukaan tunteen tarkastelua ei tulisi irrottaa koko kehon kokemuksesta ja siitä jatkumosta, jossa tunne ja liike tapahtuvat. Hänen mukaansa liikkeen dynaamiset muodot ovat yhdenmukaisia tunteiden dynaamisten muotojen kanssa. Kyse ei siis ole siitä, että tietyt tunteet pitäisi ilmaista tietyin liikkein vaan siitä, että lähes millä tahansa liikkeellä voidaan ilmaista lähes mikä tahansa tunne. Kyse on siitä, *miten* liike toteutetaan – mikä on liikkeen dynamiikka ja miten se ilmentää tunteen dynamiikkaa. Tunne liikuttaa meitä sen mukaisesti, mikä on kyseisen tunteen koettu dynamiikka. Affektilla ja liikkeellä on siis yhteinen dynamiikka, vaikka affekti ja liike ovatkin kokemuksessa kaksi eri moodia. (Mts. 269, 270, 273.)¹⁷⁷

Kineettinen on siis affektista tai ainakin potentiaalisesti affektista ja päinvastoin. Affektiset ja taktiilis-kinesteettiset tuntemukset ovat kokemuksessa kietoutuneet yhteen. Niitä ei koeta erillisinä, vaan ne ovat yhteen sulau-

175 [Musicant, Shira (2007). *Authentic Movement in Clinical Work*. Teoksessa Patrizia Pallaro (toim.) *Authentic Movement: Moving the Body, Moving the Self, Being Moved. A Collection of Essays*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers. 116–127.]

176 Sheets-Jonstone viittaa tässä Joseph de Riveran (1977) esittämiin ajatuksiin *tunteiden geometriasta* (engl. *geometry of emotions*). [Rivera, Joseph de (1977). *A Structural Theory of the Emotions*. New York: International Universities Press.]

177 Tunteen ja liikkeen yhdenmukaisuutta ei ole vielä juurikaan tunnustettu ja tutkittu. Varsinkaan tunteen koko kehoa koskevaa kokemusta ei ole otettu huomioon. Kehon liikkeiden ja tunteiden yhteyksiä käsitelleet tutkimukset ovat keskittyneet vain joihinkin kehon osiin, varsinkin kasvoihin. (Sheets-Jonstone 1999a, 271–274.)

tuneita kokemuksen kokonaisuudessa. (Sheets-Johnstone 1999a, 259, 264.)¹⁷⁸ Neurobiologian alalla Antonio Damasio (2003 [2003], 87) on todennut tunteiden liittyvän tietyn kehontilan kokemiseen, ei pelkkään ajattelutoimintaan. Hänen mukaansa ”tunteet kuvaavat reaktiivisessa prosessissa olevaa kehoa”. Ilman tätä prosessia ei Damasion mukaan voida enää puhua tunteen käsitteestä. Tunteisiin ja tuntemiseen liittyy siis olennaisesti kehollinen kokemus liikkeestä tai muutoksesta.¹⁷⁹

Laulajan kuuntelemisessa on kyse sekä laulajan ilmaisun ilmentämän affektisuuden että laulajan laulamisessaan käyttämien liikkeiden aistimisesta. Vitaaliaffektien alueella nämä kaksi ovat erottamattomat. Esimerkiksi laulajan ilmentämä räjähtävä tunne ja laulajan kehon liikkeiden räjähtävä luonne omaavat saman dynamiikan: räjähtävyyden. Kuuntelijan tunnistaessa laulajan äänestä ääntä tuottavien liikkeiden laadut, hän tunnistaa samalla myös laulajan ilmaiseman tunteen laadun. Tässä työssä ilmaisu paikallistuu nimenomaan tähän affektis-liikkeelliseen tasoon.

Kuuntelemisen kokemuksessa liikkuttumisen kannalta on tärkeää se, että kokemuksessa on jotain erityistä, juuri minulle ja juuri tässä hetkessä merkityksellistä. Tämän vuoksi myös kategoristen affektien merkityksellistämisessä tulee aina olla mukana semioottinen, kehollinen ulottuvuutensa. Tällöin esimerkiksi ”haikeuden tunne” tulee minun kuuntelemaan kehooni ja se tuntuu tietynlaiselta. Siinä voi olla nyansseja, joille ei heti löydy omaa kategoriaansa. Haikeuden voi toki tiedollisestikin, symbolisella tasolla tunnistaa lauluesityksestä. Tällöin se voi tosin jäädä yleiseksi, esityksessä olevaksi haikeuden merkiksi ilman, että se liikuttaa minua kuuntelijana.

Liikkuttuminen ja vaikuttuminen voivat tarkoittaa myös muuttumista. Kuuntelukokemus voi muuttaa kehollista todellisuutta tuomalla siihen uusia

178 Kineettinen ja kinesteettinen viittaavat liikkeeseen ja liikekokemukseen, taktiilinen puolestaan kosketusaistin alueeseen.

179 Kehon aktiivisesta roolista tunnekokemuksissa (kognitiivisen neurotieteen puolella) ks. Lethin 2008. Myös Lethin lähtee liikkeelle toteamuksesta, että tunteen tunteminen on muutoksen kokemista kehossa. Kognitiivisen tunnetutkimuksen puolelta Bharucha, Curtis & Paroo (2006) ovat todenneet, että musiikilliseen kokemukseen liittyvät olennaisesti sekä affektinen kokemus että kokemus liikkeestä. Liikkeen kokemuksia kuvaillessaan he mainitsevat muun muassa ”sisäisen liikkeen” (engl. ”inner motion”) (mt.).

aineksia tai vahvistamalla joitain vanhoja jo taka-alalle painuneita aineksia. Tämän vuoksi on ymmärrettävää, että saatamme suhtautua hyvinkin kriittisesti sellaisiin laulamisen ja kehonkäytön muotoihin, jotka eivät sovi omaan arvomaailmaamme ja elämäntapaamme.

3.3 LIIKE ILMAISUA MÄÄRITTÄVÄNÄ TEKIJÄNÄ

Musiikin ja liikkeen yhteyttä on hahmotettu aiemmassa tutkimuksessa ainakin kahdella tapaa. Ensinnäkin on ajateltu, että musiikissa tapahtuva ”liike” on musiikillisten elementtien (melodian, äänenvoimakkuuden jne.) analogisuutta psyykkisen, metaforisen ”liikkeen” kanssa. Toinen lähestymistapa on ollut ajatella, että musiikissa koetut ”liikkeet” ovat analogisia aktuaalisten fyysisten kehonliikkeiden kanssa. (Eitan & Granot 2006, 224–225.)¹⁸⁰ Aiemmissä tarkasteluissa musiikki on käsitetty usein musiikkiteoksesta käsin. Tässä työssä musiikki käsitetään sen sijaan ihmisessä viriävänä tilana, jolloin musiikillisen ilmaisun liike on yhteydessä musiikin esittäjän kehonliikkeisiin ja siihen, miten kuuntelija ymmärtää ne omalla kehollaan.¹⁸¹

Clifton (1983, 45) muistuttaa, että meillä ei ole kehoja, vaan me olemme kehoja. Keho on musiikin alkuperä. Musiikin ”kohoavat”, ”leijuvat” ja ”kääntyvät” ilmiöt eivät ole tällöin tiettyjen kehontoimintojen representaati-

180 Nykyisen käsityksen mukaan tosin metaforinenkin ulottuvuus pohjautuu kehoon. George Lakoffin ja Mark Johnsonin (1980, 1999) metaforateorian ytimessä on ajatus siitä, että kaikella inhimillisellä ajattelulla on ruumiillinen perustansa.

181 Musiikkikokemuksen liikkeellisestä luonteesta on aiemmin kirjoittanut muun muassa Kurkela (1997, 419–422). Myös Riitta Rautio (2008) on käsitellyt aihetta. Hän erittelee mahdollisia liikkeen kokemuksen lähteitä seuraavasti: korvan tasapainoainestien stimulaatioon liittyvät mahdolliset liikekokemukset, liikevaikutelman pohjana olevat musiikin esittäjän liikkeet, musiikin kuulostaminen liikkuvulta objektilta, liikkeen paikantuminen musiikin rakenteisiin (esim. vaihdos jännitteisestä tilasta stabiiliin tilaan), musiikin metaforinen liike, eleet (jotka välittävät affekteja kuuntelijalle) ja jäljittelyyn perustuva liikkeen kokemus. Viimeisimpään näistä liittyy äänetön subvokaalinen jäljittely ja mimeettinen hyppöteesi, jonka osana on peilisolujen toiminta. (Mt.)

oita vaan merkityksiä, jotka voimme tietää kehollisesti. Tällä tavoin musiikki tarjoaa meille tietoa itsestämme ja maailmastamme. (Mts. 45.)

3.3.1 Vitaaliaffektit laulajan ilmaisussa

Musiikin voi ymmärtää olevan jännitteistä, latautunutta, energieettistä, dynaamista, johonkin suuntaan intensiivisesti pyrkivää, hellittämätöntä, rajua. Se voi olla sopusuhtaista, levollista, nokkelaa ja hallittua. Se ehkä tuntuu epäselvältä, oudolta, levottomalta, pelokkaalta; tai se voi kuulostaa kireältä, ilmeeltään niukalta ja varautuneelta. (Kurkela 1997, 430.)

Vitaaliaffekti on tässä työssä tärkeä ilmaisua selittävä ja jäsentävä käsite, jonka avulla on mahdollista käsitteellistää ilmaisun sisältöä ja siihen liittyvää kokemusta.¹⁸² Sternin määritelmät vitaaliaffekteista osuvat hyvin yksin niiden kokemusten kanssa, joita minulla on ollut laulajan ilmaisua aistiessani.

Vitaaliaffektit ovat tuntemisen dynaamisia, kineettisiä laatuja. Ne liittyvät elävänä olemisen tuntoon, joka syntyy hetkittäisistä muutoksista olemisessamme. Koemme vitaaliaffektit dynaamisina siirtyminä tai muutoksina itsessämme ja toisissamme. (Stern 2000, 156.) Vitaaliaffektit vastaavat kysymykseen, *miten* toiminta on suoritettu, olipa tämä toiminta mitä hyvänsä. Kyse ei siis ole siitä, *mitä* tehdään. (Mts. 157.) Kyse on siitä, millainen teon taustalla ollut tunne tai tuntemus on antanut toiminnalle sen lopullisen muodon (Stern 2004, 65). Voin esimerkiksi puhjeta nauruun yllättäen ja äkillisesti tai epäroivän varovaisesti. Teko (nauraminen) on sama, mutta tekemisen tavat (yllättävä äkillisyys ja epäroivä varovaisuus) ovat affektisesti erilaisia.

Stern ei pyri luokittelemaan eikä laatimaan kuvausta kaikista mahdollisista vitaaliaffekteista. Hän kuitenkin mainitsee esimerkkeinä muun muassa ”syöksyvän”, ”häipyvän”, ”räjähtävän”, ”purkautuvan” ja ”pitkittyneen” (Stern

182 Katarina Nummi-Kuisma (2008, 187) on omassa työssään todennut, että vitaaliaffektien avulla päästään puhumaan musiikista niin, että esille saadaan se, mikä musiikissa ja sen kokemisessa on oleellista – musiikin liikuttavuus.

2000, 54; ks. myös Recharadt 1991, 23). Hän mainitsee myös ”aaltoilevan”, ”pois hiipuvan”, ”ohikiitävän”, ”tunnustelevan”, ”vaivalloisen”, ”kiihtyvän”, ”hidastuvan”, ”huipentuvan”, ”puhkeavan”, ”pitkitetyn”, ”kurkottelevan”, ”epäröivän”, ”eteenpäin nojautuvan” ja ”taaksepäin kallistuvan” (Stern 2004, 64). Kimmo Lehtonen (1996, 69) toteaa, että vitaaliaffekteja voi kuvata parhaiten kineettisillä ilmauksilla, kuten esimerkiksi ”voimistuva”, ”sitkeä”, ”äkillinen” tai ”häipyvä”. Vitaaliaffektit hahmottuvat parhaiten metaforisten luonnehdintojen avulla (vrt. Stern 2000, 58). Vitaaliaffektien luokittelu tai kattava luettelo niistä olisi tuskin mahdollinen. Vitaaliaffektit liittyvät kokemukseen, ja kokemus itsessään sekä sen sanallistaminen ovat aina myös yksilökohtaisia.

Vitaaliaffektit liittyvät esikielelliseen tasoon siinä mielessä, että Sternin (2000, 57) mukaan lapsi kokee maailman ennen kielen oppimista juuri vitaaliaffektien avulla. Tämä tapahtuu niin, että lapsi aistii itsessään ja muiden käyttäytymisessä kehoon kytkeytyvien laatuojen dynaamisia muutoksia ja rytmejä (mts. 57). Kyse on Jaakko Erkkilän (1995, 128) mukaan merkitys- ja kokemustyypeistä, ympäristön kokonaisvaltaisista affektisista hahmottamistavoista. (Ks. myös Välimäki 1998, 379.)¹⁸³ Sternin mukaan nämä kieltä edeltävät maailman hahmottamisen tavat säilyvät ja jatkavat kehittymistään läpi elämän (Stern 2000, xii, 55, 174).

Keho elää ja tekee koko ajan (Stern 2000, xvii). Kehon lähettämät signaalit eivät tule välttämättä tietoisuuteemme, mutta ne ovat taustalla aivan kuin ”elossa olemisen jatkuvana musiikkina”. Muutokset tai modulaatiot tässä ”musiikissa” ovat vitaaliaffekteja. (Mts. xviii.) Vitaaliaffektien tasolla tarkasteltuna oleminen onkin jatkuvaa erilaisten voimien dynaamista virtausta: asiat loittonevat ja lähenevät, laajenevat, supistuvat, liukuvat ja räjähtävät. Kehokin elää jatkuvasti – esimerkiksi lihakset supistuvat ja rentoutuvat. Laulamissa tästä kehon jatkuvasta virtaavuudesta on tehty taidetta, samoin tanssissa. Sternin mukaan tanssi ja musiikki ovatkin hyviä esimerkkejä vitaaliaffektien

183 Ajattelen, että vitaaliaffektisen kokemisen kautta lapsi myös omaksuu äitinsä ja muiden hoitajiensa kehollisia olemisen tapoja (vrt. Stern 2000, 54), jotka ovat tietysti myös kulttuurisia olemisen tapoja. Näin ollen kulttuurinen ja kehollinen kietoutuvat toisiinsa jo hyvin varhaisessa vaiheessa, ehkäpä jo sikiövaiheessa. Sternin (mts. xxix) mukaan ennen kielen oppimista muun muassa kielen paralingvistiset piirteet välittävät meille kulttuuriamme.

toiminnasta. Tämä johtuu hänen mukaansa siitä, että nämä taidemuodot ovat abstrakteja siinä mielessä, että niillä ei tarvitse olla välttämättä erillistä ”sisältöä”, jotta ne voisivat olla ilmaisevia.¹⁸⁴ Esimerkiksi tanssi voi paljastaa katsojalleen useita vitaaliaffekteja variaatioineen ilman, että siinä turvaututtaisiin kategoriisiin affekteihin. Koreografi saattaakin keskittyä usein tavoittamaan tuntemisen tapaa pikemmin kuin tunteen sisältöä. (Mts. 56; Stern 2004, 66.)

Stern (2004, 66–67) toteaa, että useille taiteen alalla työskenteleville ajatus vitaaliaffekteista lienee tuttu. Orkesterinjohtaja neuvoo orkesteria soittamaan sävelet ”raivokkaammin” ja koreografi ohjaa tanssijaa ottamaan asennon, ”jossa ikään kuin kurkotat kielekkeen yli niin, että saatat pudota eteenpäin”. Kyse on siis kirjoitettujen nuottien tai tanssiaskelten ”hienovirittämisestä” vitaaliaffektein. Kyse on myös tulkinnan tekemisestä, teknisen suorittamisen muuttumisesta taiteelliseksi esitykseksi. (Mts. 66–67.)

Sternin (2000, 56) mukaan vitaaliaffekteihin liittyvä ilmaisullisuus on läsnä kaikessa toiminnassa. Vitaaliaffektit ovat alati toiminnassa – sekä kategoristen affektien läsnä ollessa, että niiden poissa ollessa (Stern 2004, 64). Kaikkien tunteiden ja kaikkien liikkeiden pohjana on kehon vitaaliaffektinen taso. Teemme kaikki liikkeet, myös laulamiseen tarvittavat liikkeet, kehollamme aina jollain tietyllä tavalla. Samoin tunnemme toisen ihmisen äänen ja liikkeet tietynlaisina, niillä on tietynlainen laatunsa kokemuksessamme. Suurin osa affekteihin virittäytymisistä tapahtuu vitaaliaffektien tasolla, vaikka kategoriinkin affekteihin toki virittäydytään. Virittäytymisen tulee olla mahdollista milloin tahansa, eli myös kategoristen affektien poissa ollessa. Tämän vuoksi vitaaliaffektit ovat tärkeimpänä pohjana virittäytymisille – ne kun ovat alati toiminnassa. (Stern 2000, 141, 149, 156.)

Jos vitaaliaffektit liittyvät olennaisesti laulajan ilmaisuun ja jos ne ovat koko ajan toiminnassa, voidaanko sanoa, että laulaja myös ilmaisee koko ajan? Ajattelen, että ihmisen äänenkäyttöön tosiaankin liittyy aina kiinteästi myös ilmaiseminen. Äännessään ihminen ilmaisee tahtoen tai tahtomattaan koko

184 Jowitt (1988 Sternin 2004, 66 mukaan), Langer (1967) ja Stern (2000) ovat sivunneet tätä aihetta. [Jowitt, D. (1988). *Time and the dancing image*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.]

ajan. Vaikka yrittäisimme olla ilmaisematta mitään, ilmaisemme ainakin sitä, että yritämme pidättäytyä ilmaisusta. Ilmaisutonta ääntelyä voi olla esimerkiksi koneellisesti, puhesyntetisaattorilla tuotettu puhe. Siinä esiintyvät sanojen ilmimerkitykset, mutta ilmaisun lihallinen taso puuttuu. Juuri lihallisuus ja elävyys saavat meidät ilmaisemaan. Kun ääntelemme, vitaaliaffektien jatkuva läsnäolo ja kehomme läsnäolo tekevät äänestä elävän – ääni ilmaisee olemassaoloa sen eri puoliseen ja siihen liittyvine tuntemuksineen.

Aikaisemmin luvussa 2.3 päädyin toteamaan, että kaikki laulajan tuottamat äänet ovat potentiaalisesti merkityksellisiä. Kuuntelija voi pitää jotakin äänenlaadun muutosta merkityksellisenä, vaikka laulaja tai muut kuuntelijat eivät sitä sellaisena pitäisikään. Myös ilmaisun tasolla kaikki tapahtumat ovat potentiaalisia merkitysten synnyttäjiä. Kuuntelijasta ja hänen kokemuksestaan riippuu, mitkä niistä nousevat tietoisesti merkityksellisiksi.

Stern (2000, 158) toteaa, että meillä on taipumus automaattisesti muuntaa havainnon laadut tuntemisen laaduksi. Näin on varsinkin, jos havaitsemamme laadut liittyvät toisen ihmisen toimintaan. Emme yleensä koe laatuja erillisinä laatuina tai tapahtumina, vaan koemme suoraan niiden muodostaman kokonaisuuden. Esimerkiksi tietynlaisia ominaisuuksia omaavan liikkeen koemme suoraan ”voimakkaana” ilman, että tietoisesti teemme havaintoja siitä, mitkä tekijät (intensiteetti, ajoitus, liikkeen muoto) tämän voimakkuuden tuntemuksen meille luovat. (Mts. 158.) Tässä työssä liikun kokonaisuuden kokemisesta myös kohti yksittäisiä vitaaliaffektisia laatuja. Tällöin huomio kiinnittyy siihen, millaisia erilaisia vitaaliaffektisia tuntemuksia esimerkiksi voimakkuuden kokemukseen liittyy.

Vitaaliaffektit voivat esiintyä eri yhteyksissä samantyyppisinä. Tämä johtuu Sternin (2000, 55) mukaan siitä, että niillä on samantyyppinen toimintamekanismi hermostossa, vaikka ne sijoittuisivatkin eri kohtiin hermostoa. Esimerkiksi musiikin kuuntelussa koettu ”syöksy” voi olla luonteeltaan samantyyppinen kuin ilon tai vihan mukanaan tuoma ”syöksy” – tai jopa huumeiden nauttimisen aiheuttama ”syöksy”. (Mts. 55.) Tällainen *amodaalinen*, aistipiirien rajat ylittävä kokeminen tarkoittaa sitä, että yhdellä aistialueella herännyt aistimus voi liittyä jonkin toisen aistin alueelle. Esimerkiksi aistiessani

äänen pehmeiden voin yhdistää sen näkö- tai kosketusaistimukseen vaikkapa pehmeästä kankaasta. Ymmärrän näillä pehmeyksillä olevan jotakin yhteistä, vaikka ne esiintyvätkin eri aistialueilla.¹⁸⁵

Sternin (2000, 51) mukaan vauvat kokevat kehityksensä varhaisessa vaiheessa maailman amodaalisesti (ks. myös Välimäki 1998, 380). Vauvoilla ja aikuisilla kokemuksien organisoinnissa onkin tietty ero. Vauvat kokevat kokonaisvaltaisesti jakamatta kokemusta ajatuksen, aistimuksen ja toiminnan erillisille alueille. Aikuiset puolestaan jakavat kokemuksensa eri alueille suurimman osan ajasta, koska tällainen jakaminen on kokemuksen kielellisen ilmaisemisen edellytys. Kokonaisvaltainen amodaalinen kokeminen voi olla kuitenkin mahdollista myös aikuiselle, jolloin se voi toimia luovuuden lähteenä. (Stern 2000, 67.)

Amodaalisessa aistimisessa koetut muodot tai hahmot ovat Sternin (1985, 51) mukaan kokonaisvaltaisempia kuin itse näyt, äänet, kosketukset tai nimettävissä olevat objektit. Välimäen (1998, 380) mukaan tällaisia abstrakteja ominaisuuksia esiintyy musiikissa paljon. Laulamiseen ja laulajan ilmaisun kuuntelemiseen – sekä musiikin kuuntelemiseen yleensäkin – liittyy amodaalisen kokemisen mahdollisuus. Vitaaliaffektien amodaalisuus on tämän työn kannalta olennaista. Koska työssä on kyse kuuntelemisesta auditiivisesti ja aistimisesta proprioseptisesti, on tärkeää, että löytyy tarkastelun taso, jolla aistitut tapahtumat voivat läpäistä nämä kummatkin aistimodaliteetit. Lähestyessäni kehotietoisuutta kuuntelukokemuksessa kokeminen muuttuu amodaaliseksi. Koen siis supramodaalisia laatuja, kuten ”heikkeneminen” sen sijaan, että kiinnittäisin esimerkiksi huomiota laulajan äänen heikkenemiseen (auditiivinen kokeminen).

Amodaalinen lähestymistapa ei ole vieras myöskään tässä työssä analysoitavan artistin työskentelylle. Björk on kuuluisa rikkaiden metaforien

185 Sternin esittämää amodaalisuutta on käsitellyt musiikin yhteydessä myös muun muassa Lehtonen 1996, 68–69; Nummi-Kuisma 2008, 175; Rechartd 1991, 21–22; 1998, 400–401 ja Välimäki 1998, 379–380; 2005, 183–187. Tanssintutkimuksen puolella sitä ovat käsitelleet muun muassa Monni 2004, 246 ja Parviainen 2006, 127–130 sekä teatterintutkimuksessa Syrjä 2007, 194. Synestesiasta aiemmassa musiikkiin liittyvässä tutkimuksessa ks. esim. Suoniemi 2008, 50–51.

käytöstä puhuessaan musiikista (Ross 2004). Tuntumaa musiikillisten saundi-
en muokkaamiseen on haettu joskus yllättävistäkin yhteyksistä, kuten Björkin
kanssa *Vespertine*-levyllä työskennellyt äänisuunnittelija ja ohjelmoija Marius
de Vries on tuonut ilmi:

Muistan meidän hyvin aikaisista sessioistamme, kuinka hän kuvaili
saundia sanoen: ”Tiedäthän, kun otat tuubin hammastahnaa ja puristat
sitä ja katsot hammastahnan tulevan tuubin päästä ulos? Sinun tulisi
saada se kuulostamaan enemmän sellaiselta!” (Flint 2001.)¹⁸⁶

Kristevan semioottisen voi nähdä olevan lähellä Sternin määrittelemiä vitaali-
affekteja, sillä kummatkin liittyvät liikkeiden ja muotojen hahmottamiseen.¹⁸⁷
Vitaaliaffektien voidaan nähdä toimivan juuri semioottisen tasolla. Näin ollen
vitaaliaffektien ilmitulot laulajan esityksessä ovat myös semioottisen tason il-
mentymiä. Vitaaliaffekteille on luonteenomaista niiden kategorisoimattomuus
verrattuna kategoriin affekteihin, joiden voidaan nähdä olevan tuntemisen
sitä ainesta, joka tapahtuu symbolisemmalla tasolla: vakiintunein käsittein
käsitteellistettynä.

Kristevan (1998 [1987], 34) mukaan affektit ovat sisäisten ja ulkoisten
tapahtumien arkaaisimpia kirjauksia. Huomattavaa tässä on juuri se, että
ne ovat *tapahtumien* kirjauksia. Aivan kuten Sternin vitaaliaffektit, myös
Kristevan määrittelemät affektit liittyvät siis muutoksen ja tapahtumisen ko-
kemiseen. Kristevan mukaan affekti sijoittuu tunteen ja ruumiillisen koke-
muksen rajalle. Hänen mukaansa: ”Vietti muuttuu affektiksi eli ruumiilliseksi
kokemukseksi, joka puolestaan muuttuu tunteeksi.” (Mts. 290.) Tämä määri-
telmä on tärkeä tämän työn kannalta. Affektissa yhdistyy sekä ruumiista kum-
puava materiaali että sen kokeminen. Affekteja kokiessaan ihminen voi aistia

186 ”I remember from our very early sessions how she described a sound by saying ‘You know
when you get a tube of toothpaste and you squeeze it and you watch the toothpaste coming
out the end of the tube? You need to have it sounding more like that!’”

187 Myös Välimäki (2005, 184–186) on tuonut esille Sternin vitaaliaffektien ja Kristevan se-
mioottisen välisiä yhtäläisyyksiä.

kehossaan (tunteiden pohjana) olevan liikehännän. Samalla hän voi myös kokea sitä kehollista prosessia, jossa muiden kehojen affektiset ja semioottiset ilmaukset vaikuttavat hänen omaan kehoonsa. Se, että Kristeva määrittelee affektin kokemukseksi, joka muuttuu tunteeksi, on yhtenevä Sternin (2000, 54) sen ajatuksen kanssa, että vitaaliaffektit ovat varsinaisten kategoristen affektien pohjana olevia kokemustyyppisiä.

Stern huomauttaa, että ajatus vitaaliaffekteista on ollut muussakin tutkimuskirjallisuudessa esillä jo pitkään, tosin erilaisin käsittein. Hänen mukaansa Langerin (1967) *tunteiden muodot* (engl. *forms of feeling*), Lambin (1979) musiikkiin ja tanssiin liittyvät huomiot *effort/shape*-käsitteen avulla sekä Dalcroze-metodi (Bachman 1993) perustuvat samalle perustalle, jota hän kutsuu vitaaliaffekteiksi. (Stern 2004, 65.) Näiden lisäksi ainakin modernissa tanssissa (Jowitt 1988), autististen lasten tutkimuksessa (Tustin 1990) ja vammaisten lasten liikeanalyysissä (Kestenberg 1965a, 1965b, 1967) on hyödynnetty ymmärrystä vitaaliaffekteista, joskin eri käsittein. (Sternin 2004, 65–66 mukaan.)¹⁸⁸

Myös aiemmassa musiikintutkimuksessa vitaaliaffektit on liitetty juuri musiikin kehoon kytkeytyviin merkityksiin. Esimerkiksi Eero Rechartin (1991, 22–23) mukaan vitaaliaffektit ovat yksi musiikin peruselementeistä. Muodot, intensiteetit ja rytmit, eli aistikokemusten yleisluontoiset ominaisuudet, ovat hänen mukaansa kuin abstrakteja ”käsitteitä” (Mts. 22–23). Hallgerd Aksnes (1998, 175–179) on puolestaan pohtinut vitaaliaffektien toimivuutta yleisemmin musiikin analysoimisessa ja toteaa, että se on hyvin lupaava lähestymistapa musiikillisten emotioiden ja musiikin kineettisten seikkojen tutkimiseen.

188 [Jowitt, D. (1988). *Time and the dancing image*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.] [Tustin, F. (1990). *The protective shell in children and adults*. London: Karnac Books.] [Kestenberg, J. (1965a). The role of movement patterns in development: I Rhythms of movement. *Psychoanalytic Quarterly* 34, 1–36.] [Kestenberg, J. (1965b). The role of movement patterns in development: II Flow of tension and effort. *Psychoanalytic Quarterly* 34, 517–563.] [Kestenberg, J. (1967). The role of movement patterns in development: III The control of shape. *Psychoanalytic Quarterly* 36, 356–409.]

3.3.2 Laulajan ilmaisun liikelaadut

Vitaaliaffektisten määreiden avulla lähestyn laulajan ilmaisussa ilmeneviä alati muuntuvia laatuja, joita kutsun *liikelaaduiksi*.¹⁸⁹ Ne ovat laatuja, jotka kuvaavat muutosta ja ovat täten jatkuvassa liikkeessä (käpertyvä, laajeneva, kohoava jne.). Näiden laatuojen taustalla ovat tietynlaiset liikkeet, sillä laulajahan tuottaa äänen aina jonkin tyyppisillä liikkeillä. Hän voi esimerkiksi liu'uttaa ääntään pehmeästi sävelestä toiseen sen sijaan, että tekisi tämän siirtymän äkkinäisesti. Laulajan keho on siis liikkunut tietyllä tavalla, ja tämä tapa on aistittavissa laulajan ääntä kuuntelemalla. Laulajan liikkeet luovat niitä laatuja, jotka kuuntelijana koemme (vrt. Sheets-Johnstone 1999a, 268).

Siinä missä *äänenlaadut* kertovat, millainen on laulajan ääni, *liikelaadut* puolestaan kertovat, millainen on laulajan ilmaisu. Vaikka tässä puhunkin liikkeisiin liittyvistä laaduista, tarkoitukseni ei ole tarkastella tiettyjen fysiologisten liikkeiden laatuja vaan liikkeiden ja äänen luomaa tuntumaa siitä, minkä tyyppisesti laulaja on liikkunut ja tehnyt äänen. Pohdinnan alla ovat erityisesti kysymykset: minkä tyyppisiä liikelaatuja laulajan ilmaisusta on aistittavissa, ja miten kuuntelija ymmärtää kehollaan laulajan ilmaisun liikelaadut? Laulajan ilmaisun liikelaadullinen sisältö välittyy kuuntelijalle laulajan äänen välityksellä. Ääni ja liikehän toteutuvat kehossa yhdessä, samoin ne ovat myös ymmärrettävissä kuuntelemisen kehollisessa kokemuksessa yhteen kuuluvina seikkoina (vrt. Sheets-Johnstone 1979, 91).

Sheets-Johnstonen (1999b, xxi) mukaan emme aisti maailmaa objekteina sinällään, vaan pikemminkin muuntuvina olemuksina. Maailma näyttäytyy meille laadullisesti dynaamisena. Aistimus on yleensä aina laadun muutoksen aistimista, ja laadun muutos puolestaan on liikettä. Tällä tapaa liike

189 Olen aiemmin lähestynyt aihetta kirjoittaen laulajan ilmaisun *liikkeellis-laadullisesta ytimestä* (Tarvainen 2008a, 23–29). Sheets-Johnstonen (1999a, 268; 1999b, xxi) ajattelusta löytyy käsite *liikkeen laadut* (engl. *qualities of movement*). Vaikka en ole alun perin johtanut omaa *liikelaatujen* käsitettäni hänen käsitteestään, ovat ne kuitenkin pitkälti samansuuntaisia. Myös Sheets-Johnstone (ks. esim. mts. 384) pohjaa ajatuksensa Sternin vitaaliaffekteihin, joskin hänellä on käsitteensä pohjana myös muiden ajattelijoiden tekstejä (esim. Aristoteles), joihin en tässä työssä viittaa. Sheets-Johnstonen *liikkeen laadut* -käsitettä ovat aiemmin käyttäneet musiikin tarkastelun yhteydessä esimerkiksi Juntunen ja Hyvönen (2004, 203 ja 212).

voidaan ymmärtää kaiken kognition pohjalla olevaksi tekijäksi. (Mts. xxi.) Taustalla Sheets-Johnstonella on tässä siis ajatus, että ymmärrämme maailmaa, itseämme ja muita ihmisiä aina kehon ja erityisesti kehon liikkeiden avulla. Kaikki ymmärryksemme pohjaa liikkuvaan kehoomme.

Liikelaadut eivät ole sidoksissa yksinomaan laulajan liikkeisiin, musiikilliseen ilmaisuun tai kuuntelijan kokemukseen. Ne läpäisevät kaikki nämä tarkastelun tasot. Laulajan ääntä tuottava liike voi olla laadultaan ”hiipuva”. Kuuntelija puolestaan voi kokea tämän ”hiipuvuuden” omassa kehossaan laulajan ilmaisua aistiessaan. Näiden laatujen avulla ihminen voi kuunnella ja ymmärtää toisen ihmisen ilmaisua koko kehollaan.

Liikelaadut eivät liity ainoastaan laulajan kuuntelemiseen vaan kaiken kehollisen toiminnan havaitsemiseen ja ymmärtämiseen. Esimerkiksi niinkin staattisen objektin kuin maalauksen esiin tuoman ilmaisun ymmärtäminen voi perustua liikelaatujen kokemiseen. Kuvataiteilija on kehonsa liikkeillä luonut maalaukseen siveltimenvedot. Näistä siveltimenvedoista on aistittavissa esimerkiksi taiteilijan liikkeiden sulavuus ja varmuus tai haparoivuus ja hauraus. Teosta katsoessani voin ymmärtää kehollani, minkä laatuaisin liikkein kyseiset siveltimenvedot on toteutettu. Tätä kautta voin aistia esimerkiksi taiteilijan tekemisen intensiteetin, taidon ja antautumisen asteen. (Vrt. Tarvainen 2008a, 26.)

Kuvataiteilijan kehon liikkeet ja virtauksellisuus aikaansaavat teokseen tietynlaiset siveltimenvedot. Liikkeiden laatu jää teokseen, vaikka taiteilijan keho ei olisikaan teosta katsottaessa enää konkreettisesti läsnä. Katsoja voi hahmottaa taideteoksen juuri sen tarjoaman liikkeellisen luonteen ansiosta. Parviainen (2006, 34) kirjoittaa veistoksen katsomisen kokemuksesta Husserliin¹⁹⁰ viitaten: ”[...] voimme antaa silmämme kiertää ja luisua esiin muodoissa havainnon kulman muuttuessa alinomaan koko kehomme ja silmiemme liikkeiden ansiosta.” Hän jatkaa myöhemmin: ”Taideteoksen katsominen edellyttää liikettä, koska teoksen luonne saattaa paljastua meille vas-

190 Husserl (1973, §27, 89). [Husserl, Edmund (1973) *Ding und Raum: Vorlesungen 1907*. Husserliana 16. Claesges, U. The Hague: M. Nijhoff.]

ta liikkumisen myötä” (mts. 34).¹⁹¹ Teoksen luonne paljastuu siinä prosessissa, jossa teoksen kautta ilmenevät liikelaadut siirtyvät minuun. Parviainen kuvaa mielestäni hienosti sen, miten silmien ja kehon liikkeet taltioivat teoksen kautta ilmenevät muodot kehoon kielellä, jota keho ymmärtää – nimittäin liikkeen avulla.

Ihminen voi kehollaan tuoda tämän virtaavan, elävän laadullisuuden mihin tahansa, mitä hän tekee. Ja asiaa toiselta puolelta lähestyttäessä, ympäristö ja kokemukset muokkaavat tätä liikelaatujen tasoa ihmisessä. Myötäelämme ympäristöämme, sen laadut tulevat osaksi omaa kehoamme. Esimerkiksi kävellessäni metsässä metsän pohjan muodot vaikuttavat suoraan lihaksieni liikkeisiin, siihen miten jalkani myötäilevät kävellessään kiviä ja juuria. Metsän polun rytmi tulee omaan kehooni luoden kehooni tuntuman, joka yhdessä nähdyn, kuullun, haistetun, maistetun ja kosketetun maiseman kanssa luo kokonaisvaltaisen tunnelman: tältä tuntuu olla metsässä (vrt. Klemola 2005, 196). Myös toisen ihmisen ääni vaikuttaa minuun. Kuulen äänestä (ehkä tiedostamattani) sen, miten toinen ihminen elää kehoaan – minkä laatuista energiaa ja liikkeitä äänellisen ilmaisun perustana on. Jotkut ihmiset ovat tässä jopa yliherkkiä niin, että kuullessaan jonkun laulavan kireällä äänellä myös heidän oma kehonsa kiristyy ja heille tulee epä mukava olo. Tällaiset laadut eivät siis koteloidu vain tiettyyn erilliseen kehoon, vaan ne läpäisevät materian (lihan) ja liikuttavat meitä myös kollektiivisesti.¹⁹²

Laulajat oppivat toisia laulajia kuunnellessaan erilaisia kehossa olemisen tapoja ja asenteita. Myös muut ulkoiset olosuhteet vaikuttavat laulajan laulutapoihin. Esimerkiksi blues-laulaja Bessie Smithin ääni kehittyi vahvaksi ja kantavaksi hänen laulaessaan telttakonserteissa, joissa akustiikka oli haastava

191 Myös Robert Sokolowski (2000, 18) viittaa tällaiseen katsomisen liikkeellisyyteen kuvaillessaan, miten kuutiota katsottaessa olennaista ovat silmien tietynlaiset liikkeet, joista katsoja itse ei välttämättä ole tietoinen. Havainnoiminen on hänenkin mukaansa pikemmin dynaamista kuin staattista. (Mts. 18.) Myös Stern (2004, 68) viittaa visuaalisen taiteen katsomisen liikkeisiin – siihen miten vitaaliaffektit ovat silmien ja pään liikkeissä läsnä. Hän ei tosin eksplisiittisesti mainitse visuaalisen taiteen tekemiseen tarvittavia kehonliikkeitä.

192 Samantyyppiseen ajatukseen on päätyttyä Tiainen, tosin erilaisesta lähestymistavasta käsin. Hän on tarkastellut klassisen musiikin laulamisen käytäntöjä uusmaterialistisesta näkökulmasta. Tiainen lähestyy musiikkia ”ennemmin muusikoita (ja kuulijoita) läpäisevinä tapahtumina kuin tekstimäisinä substansseina” (Konnturi & Tiainen 2004, 3).

äänen kuulumisen kannalta (Potter 1998, 107). Björk puolestaan kertoo, että hän oppi vahvan äänenkäyttönsä laulaessaan lapsena koulumatkoilla Islannin tuulisessa ilmassa, jossa täytyi välillä käyttää voimakasta ääntä, jotta se olisi kuulunut:

Se [laulutyylini] syntyi, kun kävelin kouluun. Joskus lumimyrskyssäkin. Opin laulamaan siinä sivussa. Toisinaan oli aivan tyyntä. Silloin saattoi laulaa kuiskaten. Kävelin suon viertä ja lauloin säikeistön jostakin laulusta. Sitten juoksin ylös rinnettä ja lauloin kertosaäkeen. Silloin piti laulaa kovaa, koska tuuli oli niin voimakas. (Walker 2002, dokumenttielokuva, suom. Salonen.)

Laulajan äänellään välittämät liikelaadut kumpuavat laulajan kehosta, mutta kuuntelukokemuksessa ne valtaavat myös kuuntelijan kehon ja kuvaavat myös sen tilaa. Näiden kehollisten ja liikkeellisten laatuojen kautta laulajan ilmaisusta ja laulutulkinnasta voi versoa yhteistä, jaettua ymmärrystä ja (tunne)merkityksiä. Ymmärrän nämä laulajan laulamisloukkeissa ilmenevät luonteet maailmassa olemisen strategioina tai tapoina. Siinä missä kulttuuriset tyyliet perustuvat näille strategioille, niin tekevät myös yksilölliset tyyliet.¹⁹³ Muista erottautuminen ja muihin yhdistyminen on tällä tavoin – kehollisella ja liikkeellisellä tasolla – jatkuvaa vuoropuhelua ympäristön ja muiden ihmisten kanssa.

Samoin kuin kuvataiteilija tai kuvanveistäjä jättävät kehonsa lioukkeiden laadun teoksiinsa, niin tekee myös laulaja, jonka laulesitys tallennetaan levyille. Myöskään laulajan keho ei ole konkreettisesti läsnä, kun kuuntelemme laulesitystä levyiltä. Silti se tuntuu olevan vahvasti läsnä levyä kuunneltaessa. Laulaja jättää lioukkeistaan kuuntelijalle auditiivisen jäljen siinä missä kuvataiteilija jättää visuaalisen. Laulaminen ja taulun maalaaminen edellyttävät aina lioukettä, ilman näitä kangas jäisi valkoiseksi ja levyille tallentuisi vain hiljaisuutta.

193 Olemisen tyylistä fenomenologisessa kontekstissa on kirjoittanut perustavammin mm. Klemola (2005, 164–171) ja Heinämaa (1996). Myös Stern (2000, 181) ja Sheets-Johnstone (1999b, 158–159) ovat sivunneet tyylin kysymystä vitaaliaffekteja käsitellessään.

Kuvataiteen tai musiikin tekeminen ei kuitenkaan aina vaadi kehon liikettä. Smalley (1996, 85) kirjoittaa siitä, miten elektroakustisessa musiikissa on mahdollista luoda ääniä, jotka eivät ole lähtöisin ihmisen fyysisestä liikehdinnästä ja jotka eivät enää edes muistuta ihmisen kehollaan ja erilaisilla materiaaleilla tuottamia ääniä. Hänen mukaansa kuuntelemisen kokemuksessa voi tästä riippumatta olla mukana energian ja liikkeen hahmot, jotka kytkevät kuunnellun materiaalin ihmisen keholliseen kokemusmaailmaan. Jotta musiikkiteos mahdollistaisi kuuntelijalle henkilökohtaisen ja intiimin kokemuksen, on mukana oltava ainakin jossain määrin musiikillisia eleitä. Kuuntelemisessa nämä eleet liittyvät psykologiseen ja proprioseptiseen kokemisen tasoon. Smalley kirjoittaa jokapäiväiseen ihmistenväliseen kanssakäymiseen liittyvistä eleistä, jotka ilmentävät erilaisia energian käytön muotoja kuten esimerkiksi äkillisyyttä tai hitaampaa kehittymistä. Hänen mukaansa inhimilliset eleet liittyvät käytännöllisiin ja ilmaisullisiin kehon liikkeisiin. Ne ovat yhteydessä kehon jännitteisiin: ponnistuksiin ja vastustuksiin liittyviin proprioseptisiin havaintoihin. Nämä ovat puolestaan kytköksissä muun muassa tunteiden kokemiseen. (Mts. 84–86.)¹⁹⁴

Voin sulkea silmäni tai kääntää katseeni muualle taideteoksen edessä, mutta mitä voin tehdä sellaisen lauluesityksen suhteen, jota en halua kuulla? Lång (2004, 242) kirjoittaa:

Ääneen perustuvan luonteensa vuoksi musiikki saa meidät kuitenkin reagoimaan melkeinpä vastoin tahtoamme, sillä emme voi sulkea korviamme vaan olemme kaiken aikaa alttiina äänille; musiikin koettu tunneilmaisuus on välittömämpää kuin esimerkiksi maalauksen, sillä maalaukselta on helpompi sulkea silmänsä kuin musiikilta korvansa.¹⁹⁵

194 Smalleyn spektromorfologista teoriaa on soveltanut Björkin musiikin tarkasteluun Grimley (2005).

195 Lång (2004, 244) toteaa, että musiikin tunnevaikutuksiin tässä mielessä on olemassa kaksi näkökulmaa. Ensimmäisen mukaan musiikki pakottaa kuuntelijan kokemaan tunteita riippumatta siitä, haluaako kuuntelija niitä tuntea vai ei. Toisen näkökulman mukaan ihminen käyttää musiikkia luodakseen tunne-elämyksiä. Lång itse kallistuu enemmän ensimmäisen näkökulman kannalle, joskaan ei pidä sitä koko totuutena. (Mts. 244.)

Voisin tietysti sulkea korvat käsilläni, mutta useimmiten sen sijaan jännitän kehoni niin, että se ei voi myötäelää laulajan ilmaisen liikelaatuja. Usein tämä jännittyminen (kehon sulkeminen) tapahtuu tiedostamattani aiheuttaen vain epämääräisiä vaivautuneisuuden, epämiellyttävyyden, nolouden tai ärtymyksen tunteita. Kehoa jännittämällä vastustan kuunnellun resonoitumista itsensä: jännitys voi torjua sekä laulajan kehonliikkeiden myötäelämisen että äänen itsensä värähtelyt kehossani. Tällainen jännittyminen voidaan nähdä antautumisen ja sen vaatiman luottamuksen täydellisenä vastakohtana.

On myös olemassa tietysti lauluesityksiä, jotka eivät kerta kaikkiaan kohtaa minua, jotka jäävät täysin vaille resonoitumista itsessäni. Ne eivät ”tempaa mukaansa”, mutta eivät myöskään aiheuta vastustusta ja vaivautunutta jännittyneisyyttä. Näitä esityksiä kuvataan arkipuheessa yleisesti ”tulkinnoksi, jotka eivät kosketa”. Kuuntelija voi omalla kehollaan asennoitua siis hyvin eri tavoin laulajan ilmaisuun. Hän voi myötäelää täysillä, mutta myös vastustaa tai jopa jättää esityksen ilmaisullisen sanoman täysin huomiotta.

3.3.3 Jännitteisyys, lineaarisuus, laajuus, suuntaavuus

Liikkeeseen koettuna liittyy Sheets-Johnstonen mukaan neljä perustavaa laatua. Nämä ovat *jännitteisyyteen* (engl. *tensional*), *lineaarisuuteen* (engl. *linear*), *laajuuteen* (engl. *amplitudinal*) ja *suuntaavuuteen* (engl. *projectional*) liittyvät laadut. (Sheets-Johnstone 1999a, 267; 1999b, xxi). Nämä laadut ovat mukana missä tahansa liikekokemuksessa. Meidän tarvitsee vain tulla niistä tietoiseksi ja huomata ne, jolloin ne tulevat läsnäoleviksi. Ne ovat kokemuksen kokonaisuudessa kuitenkin yhtä, ja ne ovat erotettavissa toisistaan vain analyytisesti. Esimerkiksi käveleminen voi tapahtua päättäväisesti varmoin, horjumattomin ja laskelmoiduin askelein tai levottomasti jännittynein, harhailevin askelin, jotka kulkevat sinne tänne. (Sheets-Johnstone 1999a, 267.) Katsojan koke-

muksessa kävelijän liikkumisen tyyli on yhtenäinen, vaikka tarkemmin analyttisesti katsottuna voimmekin erottaa siitä erilaisia tekijöitä.¹⁹⁶

1. **Jännitteisyys** liittyy ponnistelun tuntemuksiin. Tämä laatu liittyy ponnisteluihin, joita teemme liikkuaiksemme. (Sheets-Johnstone 1999a, 268; 1999b, 143.) Kyse ei ole fysiologisen kehon lihasten tietynlaisesta supistumisesta vaan esimerkiksi heikkouden tai vahvuuden tuntemuksista (Van de Vijver 2000, 113). Jännitteisyys voi olla laulajan äänessä kuuluttavaa kehon jännitteisyyttä, joka ilmenee esimerkiksi kireänä tai puristeisena äänenlaatuna. Se voi olla vaivalloisuuden tuntua laulamissa. Toisaalta se voi olla myös helppouden ja keveyden tunnetta. Tällöin jännitteisyys tai ponnistelu on vähäistä.
2. **Lineaarisuus** liittyy kehomme koettuun hahmoon, kun liikumme, ja liikkeemme lineaarisiin polkuihin, joita voimme hahmottaa liikkuessamme. Kehomme linja voi olla esimerkiksi kaartunut tai viisto kumartuessamme, vääntynyt kääntäessämme päätämme ja pystysuora kävellessämme. Liikkuessamme voimme samalla luoda lineaarisia polkuja: voimme liikkua tilassa esimerkiksi mutkitellen, edeten suoraan tai ympyrän muotoista kehää liikkeellämme luoden. (Sheets-Johnstone 1999a, 268 ja 1999b, 143–144; Van de Vijver 2000, 113.)

Liittykö lineaarisuus millään tavalla äänenkäyttöön? Laulamisen liikkeitään tapahtuvat pääosin kehossa, eivät esimerkiksi tilassa edeten, kuten tanssijan liikkeet. Tämän työn kuunteluissa on käynyt ilmi, että lineaarisuus voi ilmetä laulamissa esimerkiksi äänellisen minän kehon asennon muutoksina. Kyseinen hahmo voi tuntua kumaralta tai suoraselkäläiseltä. Esimerkiksi Björkin Hidden Place -kappaleen lauluilmaisussa äänellisen minän ”kumartuvuus” tuodaan ilmi äänellisin keinoin, vaikka emme tiedäkään, kumartuuko

196 Sternin (2000, 181) mukaan toisen ihmisen fyysiseen persoonalliseen tyyliin liittyvät vitaaliaffektit ovat sellaisia, että ne koetaan yleensä kokonaisvaltaisesti toisen tyylinä, amodaalisesti tyylin yksityiskohtia erottelematta.

laulaja fyysisesti laulaessaan. Hänen äänenkäyttönsä kuitenkin ilmentää kumartuvaa asennetta – piilottelua, salailua ja kuiskaavuutta. (Ks. luku 4.2.1 ja Tarvainen 2006b, 92–93.) Lineaarisuuden ajatuksen voi laajentaa käsittämään laulajan äänenkäyttöä myös siinä mielessä, että sen avulla voidaan tarkastella sitä, miten suoraviivaista, hapuilevaa, kaartelevaa jne. laulajan äänenkäyttö on. Lineaarisuus voi liittyä myös laulajan tapaan tuottaa melodialinjat ilmaisullisesti tietynlaisina. Lineaarisuus on kuitenkin vaikeammin määriteltävissä laulamisen olokulmasta kuin esimerkiksi aiemmin mainittu jännitteisyys. Näin on varsinkin, jos liikelaatuja yritetään verrata äänenlaatuihin ja fysiologisen kehon tapahtumiin. Kyse onkin pikemmin metaforisen tason ilmiöstä.

3. **Laajuus** liittyy sekä kehomme koettuun laajenemiseen tai supistumiseen että liikkeittemme laaja-alaisuuteen ja supistuvuuteen (Sheets-Johnstone 1999a, 268; 1999b, 143). Laajuus voi liittyä laulamissa esimerkiksi laulajan onteloiden liikkeiden laajuuteen – vaikkapa suun avaamiseen ammolleen, jolloin ääni saa ”laajan” laadun itseensä. Se voi liittyä myös äänen resonointiin kehossa niin, että ääni resonoi laajalti suurissa onteloissa. Laulajan kokemuksessa myös akustisen tilan ”haltuunotto äänellä” voi kuvata laajuuteen liittyvää laatua. Supistuvuus voi puolestaan ilmetä kehon vetämisenä kasaan ja onteloiden supistamisena niin, että supistunut laatu kuuluu myös äänessä.
4. **Suuntaavuus** kuvaa sitä tapaa, jolla vapautamme voimaa ja energiaa. ”Jatkuvuus” ja ”räjähtävyys” ovat esimerkkejä tästä. (Sheets-Johnstone 1999b, 143; 1999a, 268.) Laulaja voi esimerkiksi käyttää energiaa katkonaisesti, joka voi ilmetä lyhyinä katkonaisina fraaseina sen sijaan, että hän laulaisi fraasit pidempinä ja ”jatkovampina”. Laulaja voi käyttää energiaa myös esimerkiksi ”räjähtävästi”, jolloin esimerkiksi äänessä kuultavat alukkeet voivat olla hyvin voimakkaita.

Lineaarisuus ja laajuus liittyvät liikkeen tilalliseen ulottuvuuteen. Liike ei ainoastaan tapahdu tilassa, vaan liikkuessamme me myös luomme liikkeiden

laaduilla tietynlaista tilallista hahmoa, esimerkiksi suurta avointa tilaa tai pientä ahdasta tilaa. (Sheets-Johnstone 1999a, 268.) Jännitteisyys ja suuntaavuus liittyvät puolestaan ajalliseen ulottuvuuteen. Sheets-Johnstone (1999b, 143) kuvaa niitä ”liikkuvien kehollisten energioidemme koetuksi intensiteetiksi ja koetuksi tavaksi, jolla me suuntaamme noita kehollisia energioita – esimerkiksi jatkuvalla, räjähtävällä, katkonaisella ja viskaavalla tavalla, ja niin edelleen.”¹⁹⁷ Kun tutkimme laatuja koettuina – esimerkiksi ”äkillisyyttä”, ”kii-rehtimistä”, ”ohi kiitävyyttä” tai ”vaimenemista” – tutkimme ajassa tapahtuvia muuntumisia. Itse asiassa tällaisten dynaamisten laatuojen tapahtuminen luo kokemusta ajasta. (Mts. xxii.)

Sheets-Johnstone (1979, 91) toteaa, että liikkeen luoman dynaamisen linjan voi tuoda esille myös äänen avulla. Hän puhuu *vokalisoidusta dynaamisesta linjasta* (engl. *vocalized dynamic line*). Hänen mukaansa tanssija voi tulla yhä tietoisemmaksi liikkeidensä dynaamisista linjoista, niiden yhtenäisyydestä ja jatkuvuudesta, jos hän tuottaa äänellään vastaavat linjat. Esimerkiksi käden loitontamisen ja lähentämisen erilaisia tapoja voidaan kuvata erilaisin vokalisatioin. Heikkoa ja pitkäkestoista loitontamista seuraava voimakas ja äkillinen lähentäminen voivat saada esimerkiksi seuraavanlaisen äänellisen ilmaisen: ”baaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa-BAH!”. Pitkäkestoinen ja voimakas loitontaminen sekä äkillinen ja heikko lähentäminen puolestaan äänellisen ilmaisen: ”BAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA-bah”. (Mts. 91, 93.)

Vokalisoitu dynaaminen linja tuo esille tavan, jolla kehollinen voima paljastuu jännitteisyyden ja suuntaavuuden laatuojen kautta. Jännitteisyys tulee esille tavun lausumisen intensiteetissä, suuntaavuus puolestaan ilmankäytön tavassa – toisin sanoen siinä, miten ilma otetaan sisään ja miten se päästetään äänenä ulos. Koska hengittäminen ja ilmankäyttö ovat olennaisia äänen tuottamisessa, niissä erityisesti tulee ilmi jännitteisyyden ja suuntaavuuden laadut. Tietynlaisen vokaalisen virtauksen tuottaminen vaatii tietynlaisen hengityskontrollin käyttämistä. (Sheets-Johnstone 1979, 90, 92.)

197 “[...] the felt intensity of our moving bodily energies and the felt manner in which we project those bodily energies – in a sustained manner, for example, in an explosive manner, in a punctuated manner, in a ballistic manner, and so on.”

Sheets-Johnstonen (1979, 93–94) mukaan vain liikkeen jännitteisyyteen ja suuntaavuuteen liittyvät laadut ovat vokalisoitavissa, laajuuteen ja lineaarisuuteen liittyvät laadut eivät niinkään. Hän kuitenkin pohtii asiaa pidemmälle ja toteaa, että jännitteisyyden ja suuntaavuuden laadut liittyvät myös käytettävän voiman olemassa olevaan potentiaaliin ja tämän voiman suuntaamisen tapaan. Tässä mielessä nämä laadut kontrolloivat lähes kokonaan myös laajuutta ja lineaarisuutta. (Mts. 94.) Lausutun tavun intensiivisyys ja lausumisen tapa voivat kuvastaa myös liikkeen dynaamisen linjan laajuuteen ja lineaarisuuteen liittyviä puolia. Tämän vuoksi vokalisoitu dynaaminen linja voikin ilmentää kuvaannollisesti esimerkiksi tietynlaista tilaa. (Mts. 96.)

Kuten jo aiemmin toin ilmi, myös laajuuden ja lineaarisuuden laadut ovat tosiaan aistittavissa laulajan esityksestä – ainakin pidemmälle viedyn metaforisen tarkastelun avulla. Lineaarisuus voi tarkoittaa laulamissa esimerkiksi hapuilevaa, suoraviivaista tai kaartelevaa äänenkäytön suuntautumista. Tällaiset suuntautumisen muodot puolestaan luovat tuntumaa siitä, miten laulaja hamuaa tai kurottaa ilmaisullaan kohti tilaa – millä tavoin hän ottaa tilaa haltuunsa. Näin ollen lineaarisuus ja laajuus voidaan ymmärtää myös toisiinsa kietoutuvina laatuina.

3.4 VIRTAUS KUUNTELEMISEN KOKEMUKSEN KANTAVANA LAATUNA

Musiikillinen ilmaisu on virtauksellista. Musiikillisen ilmaisun kokemiseen liittyvät liikelaadut ovat jatkuvassa muutoksessa puristuen, käpertyen, laajeten ja niin edelleen. Tämä virtaavuuden tuntu liittyy siihen, että musiikillinen ilmaisu koetaan ajassa.

3.4.1 Läsnaolon hetket ja fraasit musiikissa

Vitaaliaffektisen tason tapahtumia voidaan tarkastella pidemmälle Sternin (2004) esittelemän *läsnaolon hetken* (engl. *present moment*) käsitteen avulla.¹⁹⁸ Stern on muovannut käsitteen vastaamaan psykoterapeutin työssään esiin tulleita kokemuksia. Hänen lähestymistapansa läsnaolon hetkiin onkin ollut kokemuspohjainen ja osin jopa fenomenologinen. Stern käsittelee läsnaolon hetkeä hienovireisesti ja tarkasti sillä tapaa, että hänen ajatustensa jatkaminen musiikin tarkastelun puolelle käy luontevasti. Itse asiassa Stern käyttää kirjassaan esimerkkejä myös musiikin puolelta konkretisoidessaan läsnaolon hetkeen liittyviä argumenttejaan.

Läsnaolon hetki ilmenee subjektiivisena kokemuksena tässä ja nyt (Stern 2004, 14). Läsnaolon hetki on läpi elettyvä kokemus, jonka voi myöhemmin sanallistaa mutta joka itsessään ei ole sama kuin siitä tehtävä sanallinen selitys. Läsnaolon hetkeen liittyy kokemus itsestä. Läsnaolon hetken tarkastelu sijoittuu tämän työn vaiheissa *empaattisen kuuntelemisen* alueelle pikemmin kuin *eläytyvän kuuntelemisen* alueelle. Eläytyvässä kuuntelemisessä kuuntelijan kokemus itsestä saattaa kadota. Empaattisessa kuuntelemisessä sen sijaan keskitytään siihen, miten kuunteleva *minä* aistii kuulemaansa. Stern huomauttaakin, että esimerkiksi meditatiivinen tila tai flow-tila ovat eri asioita kuin läsnaolon hetki, koska ensin mainituissa kokemus itsestä voi kadota. (Mts. 32, 39.)

Läsnaolon hetki on kestoltaan muutaman sekunnin mittainen. Vaikka elämäämme liittyy myös tätä lyhyempiä tapahtumia, olemme niistä harvoin tietoisia. Läsnaolon hetki on kestoltaan ihanteellinen ilmetäkseen tietoisuudessamme. Tässä ajassa meidän on mahdollista muodostaa merkityksellisiä ryhmiä aistimistamme stimulaatioista ja jäsentää toimintaamme funktionaaliseksi yksiköiksi. Kokemusstimulaatioiden virta hahmotetaan siis jaksoina,

198 *Läsnaolon hetken* käsitettä on käyttänyt myös mm. Rasinkangas 2007, 162–163. Rasinkangas on suomentanut Sternin *present moment* -käsitteen *tämänhetkisyydeksi* (ks. myös Nummi-Kuisma 2008, 172). Valitsen tässä kuitenkin suomennokseksi *läsnaolon hetken*, koska se kuvaa mielestäni paremmin läsnaolon kokemusta hetkessä ja kyseisenlaisen hetken luonnetta.

jotka ovat helposti käsiteltävissä ja merkityksellistettävissä. (Stern 2004, 14, 33–34, 41, 43.)

Läsnäolon hetki ei ole jotakin, joka vilahtaa ohi ja tulee tarkasteltavaksi vasta sitten, kun se on mennyt. Sen sijaan se aukeaa kokemuksessa meille hitaammin, muutaman sekunnin aikana. Samalla se luo emotionaalisen draaman kaaren, jolla on ajassa syntyvä muotonsa – aivan kuten musiikillisella fraasillakin, joka kulkee eteenpäin kuuntelukokemuksessa. Stern (2004, 4–5) puhuu tässä kohtaa siitä, miten draaman kaaren hahmottuminen ”laittaa ajan takaisin kokemukseen”. Tällä hän ei tarkoita kellon aikaa, joka on helppo lisätä läsnäolon hetken ”tarinaan” myöhemmin vaan subjektiivista, koettua aikaa, jonka avulla käsillä olevat tapahtumat hahmottuvat juuri nyt. Subjektiivinen aika mahdollistaa sen, että hetkelliset tapahtumat muodostuvat kokemuksessa kokonaisuuksiksi, joilla on muotonsa. Muutoin elämä olisi kovin kaoottista ja segmentoitunutta. (Mts. 4–5.)

Tässä työssä ”ajan laittaminen kokemukseen mukaan” on se taitekohta, jossa siirryn eläytyvästä kuuntelemisesta empaattiseen kuuntelemiseen. Eläytyvän kuuntelemisen kokemushan saattaa näet olla ”ajaton” kokemus, jossa asiat ilmenevät ilman ajan muovaamaa draaman kaarta. Tällöin tietoisuus voi keskittyä ajallisen ulottuvuuden sijasta esimerkiksi tilalliseen ulottuvuuteen jopa niin vahvasti, että kokemus ajasta hämärtyy ja kokemus tuntuu ”ajatomalta”. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö kokemus tapahtuisi aina *ajassa*. Voidaan ajatella, että musiikin jotkin ominaisuudet, esimerkiksi toisteisuus, voivat muovata suhdettamme aikaan niin, että kokemuksessa aika lineaarisena ja ”etenevä” seikkana painuu taka-alalle tietoisuudessa. Tästä huolimatta se on kuitenkin jollain tasolla aina mukana muodostamassa kokemusta. Empaattisessa kuuntelemisessä olennaista on huomion keskittyminen vitalliaffektiseen liikehdintään nimenomaan ajassa.

Läsnäolon hetken perusyksikkö on fraasi. Vaikka läsnäolon hetket ovatkin suureksi osaksi ei-kielellisiä kokemuksia, Stern (2004, 42) löytää läsnäolon hetken pituudelle selityksen puheen alueelta. Hyvin lyhytkestoiset foneemit itsessään eivät ole merkityksellisiä, ja niiden muodostamat sanatkin jäävät merkityksiltään epävarmoiksi ilman laajempaa kontekstia. Fraasi sen sijaan on

puheen lyhyin yksikkö, joka mahdollistaa maksimaalisen merkityksen. Fraasin ajallinen pituus yleisesti ottaen täsmää myös Sternin määrittelemän läsnäolon hetken pituuteen. Myös hengityssykli – kestoltaan yleensä noin kolme sekuntia – liittyy puheen fraasiin. (Mts. 42, 44–45.)

Musiikillinen fraasi on musiikin kuuntelemisen perusyksikkö (Stern 2004, 26). Samoin kuin puheessa on omat pienet yksikkönsä, niin on myös musiikissa. Musiikissa tällaisia ovat sävelet, iskut ja tahdit. Nämä jaksottuvat puolestaan fraaseiksi. Fraasit (tai motiivit) voivat olla esimerkiksi tietyn melodialinjan tai rytmisen kuvion dominoimia. Stern toteaa, että kuten puheessakin, 3–4 sekunnin mittaiset fraasit tuntuvat olevan myös musiikissa yleisimpiä.¹⁹⁹ Stern ei tässä tosin mainitse, minkä tyyppistä musiikkia hän on tarkastellut. (Mts. 45–46.)²⁰⁰ Laulamista tarkasteltaessa on mielenkiintoista, että siinä yhdistyvät sekä kielellinen fraasi että musiikillinen fraasi.

Läsnäolon hetki on kokonaisvaltainen kokemus, jolla on omanlaisensa hahmo. Läsnäolon hetken hahmossa yhdistyvät kokemusta luovat pienemmät yksiköt merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. Pienempiä yksiköitä, kuten yksittäisiä säveliä, foneemeja, affekteja, kognitioita, toiminnan jaksoja, havaintoja ja tuntemuksia, voi Sternin mukaan toki tarkastella yksittäisinäkin. Ensimmäisen persoonan kokemuksessa ne eivät kuitenkaan ole toisistaan irrallaan, vaan kokemus koetaan kokonaisena. (Stern 2004, 14, 35.)

Sternin (2004, 26, 46) mukaan fraasia ei voi hajottaa ilman, että se menettää hahmonsensa. Musiikki ei olekaan hänen mukaansa vain säveltensä summa. Pikemminkin mieli määrittää fraasin muodon samalla, kun fraasi tapahtuu. Stern (mts. 26) kirjoittaa:

199 Toisessa kohtaa Stern (2004, 26) tosin mainitsee musiikin tarkastelun yhteydessä fraasin yleiseksi pituudeksi kahdesta kahdeksaan sekuntia. Hän (mts. 46) viittaa työssään joihinkin musiikin alueen tutkimuksiin, joissa on tarkasteltu musiikkiin liittyvää havaitsemista ja havaittujen yksiköiden kestoja (Clarke 1999; Fraise 1978; Whitman & Poppel 1999/2000). Nämä tutkimukset näyttävät tukevan Sternin teoriaa.

200 Olisi mielenkiintoista verrata esimerkiksi populaarimusiikin ja klassisen laulumusiikin fraasien keskimääräisiä kestoja. Ovatko ne klassisessa musiikissa pidempiä? Klassinen laulaminen ainakin vaatii hengitystekniikan kehittämistä niin, että myös pitkien fraasien laulaminen on mahdollista.

Ja mikä mielenkiintoisinta, musiikillinen fraasi kuultuna tuntuu siltä, että se tapahtuu hetkessä, joka ei ole äkillinen, mutta joka ei myöskään ole hajotettu ajassa oleviksi peräkkäisiksi paloiksi kuten kirjoitetut nuotit. Pikemminkin se on jatkuva, analoginen, virtaava kokonaisuus, joka tapahtuu nyt.²⁰¹

Fraasi ottaa Sternin (2004, 29–30) mukaan koko ajan muotoaan samalla, kun kuuntelemme sitä. Jokainen fraasi asettaa muut myöhemmät fraasit uuteen kontekstiin ja päinvastoin. Tällainen rekontekstualisoituminen muuttaa koettua ilmiötä jatkuvasti, vaikka se ei sinällään luokaan sitä. Läsnaolon hetkessä asia koetaan tietyllä tavalla, mutta tällä kokemuksella voi olla erilaisia tulevaisuuksia tai kohtaloita riippuen siitä, mitä sen jälkeen tapahtuu. Kuunnellessamme musiikkia me siis luomme muodon samalla, kun se tapahtuu. Teemme tämän huomaamattamme samalla, kun koemme nyt-hetkeä, rakennamme odotuksia tulevaisuuden suhteen ja peilaamme nyt-hetkeä aiemmin kuulemaamme. (Mts. 29–30.)

Stern (2004, 198) muistuttaa, että muistaminenkin tapahtuu tässä ja nyt, läsnaolon hetkessä. Itse asiassa uusi läsnaolon hetki ja uudet kokemukset voivat muuttaa aiemman kokemuksen muistoa jopa hermostollisella tasolla. Alkuperäinen kokemus ei siis palaa muistossa takaisin sellaisena, kuin se oli kokemuksen hetkellä. Musiikin kuuntelemisessakin aiemmin kuultu fraasi voi muuttua joksikin muuksi, kuin miltä se alun perin tuntui. Tämä siksi, että uusi fraasi avautuessaan meille muuttaa käsityksemme aiemmasta fraasista. (Mts. 200–201.)

Ihminen hahmottaa fraasin ja sen rajat yleensä intuitiivisesti (Stern 2004, 26). Käsillä olevassa työssä fraasi onkin muotoutunut laulajan ilmaisun tarkastelun perusyksiköksi luontevasti ilman sen kummempaa etukäteissuunnittelua. Tutkimuksen edetessä Sternin ajatukset fraasista ovat tukeneet kokemuksessa esiin tulleita seikkoja. Fraaseissa ovat tulleet ilmi laulajan ilmaisun

201 "And most interestingly, the musical phrase, as heard, is felt to occur during a moment that is not instantaneous, but also not parcelled out in time into sequential bits like the written notes. Rather, it is a continuous, analogic, flowing whole occurring during a now."

vitaaliaffektisen tason tapahtumat niin, että ne ovat ehtineet muodostaa jonkinlaisen draaman kaaren yleensä fraasin tai muutaman fraasin muodostaman jakson sisällä. Fraasi on siis myös laulajan ilmaisen sisältämien vitaaliaffektisten tapahtumien perusyksikkö.

Myös Clifton (1976, 83) on pohtinut ajallisuutta musiikin aistimisen yhteydessä. Hän puhuu siitä, miten musiikilliset tapahtumat ovat jatkuvasa muutoksessa, ja silti niiden yhteisvaikutuksessa syntyy jotakin yhtenäistä ja jatkuvaa, jolle muodostuu omanlaisensa identiteetti. Hän muistuttaa, että myös stabiilimmat objektit, kuten maalaukset, ovat kokemuksessamme muutoksen tilassa, koska suhteemme niihin on alati muuttuva. Muutoksen prosessi ei Cliftonin mielestä uhkaa (teoksen) identiteetin yhtenäisyyttä vaan pikeminkin johtaa sitä kohti. Hänen mukaansa muutos on mahdollista vain tilanteessa, joka itse ei muutu tai joka muuttuu hitaammin kuin siinä aistittava objekti. Tällaista muutoksen taustalla olevaa tilannetta Clifton kutsuu *läsnäolon kentäksi* (engl. *field of presence*). Clifton puhuu myös merkityksellisistä ”nyt”-hetkistä (engl. significant ”nows”), jotka vaikuttavat musiikin aistimisen kokemuksessa tuleviin ja jo olleisiin muihin vastaaviin hetkiin. Tämä hetkien yhdistelmä luo sitten pysyvemmän identiteetin aistitulle kohteelle. (Mts. 83.)

Läsnäolon hetkiin liittyy ajallinen dynaamisuus – esimerkiksi muutokset intensiteetissä tai tuntemustemme laadussa. Stern (2004, 36) antaa ajallisesta dynaamisuudesta esimerkin: ilotulitusta katsoessa odotuksen kohoamisen, räjähdysten äkillisyyden ja jännitteen hiipumisen dynaamiset muodot seuraavat toisiaan. Stern toteaa, että läsnäolon hetkessä voi olla samanaikaisesti kehittymässä useita aikaan sidottuja hahmoja. Kokemuksessa ne linkittyvät yhteen polyfonisesti ja polyrytmisesti. Niitä ei siis koeta erillisinä. (Mts. 38.)

Myös Sheets-Johnstone (1999b, 152) on tuonut esille sen, miten vitaaliaffektisen tason tapahtumia voi tarkastella ajallisina jatkumoina, aivan kuin pieninä ”tarinoina”. Esimerkiksi aivastamisen tapahtumaa voidaan lähestyä seuraavasti: aivastamiseen liittyy ”pikainen sisäänhengitys” ja ”odottaminen juuri ennen varsinaista aivastusta” sekä tietysti varsinainen aivastuksen ”räjähtävä pärskähdytys”. (Mts. 152.) Nämä Sheets-Johnstonen esittämät kuvai-

lut ovat hyvin lähellä niitä kuvailuja, joita olen tehnyt laulajan äänenkäytöstä ja ilmaisusta tämän tutkimusprosessin eri vaiheissa.

Läsnäolon hetki ja sen tapahtumat aukeavat tietoisuutemme ainakin osin ennalta arvaamattomina. Läsnäolon hetken kokeminen on kuin aallon harjalla ratsastamista, jolloin ei voi koskaan olla täysin varma, mihin seuraavaksi päädytään. Läsnäolon hetkeen liittyy Sternin (2004, 55) mukaan *eletty tarina* (engl. *lived story*), joka paljastuu vähitellen hetken edetessä. Tämä tarina voi olla hyvin pienimuotoinen. Sen juoni kulkee yhtä matkaa affektisten nousujen ja laskujen kanssa. Vitaaliaffektit ovat kuin ajallinen selkäranka, jonka varaan läsnäolon hetken kokemuksen virtaus draaman kaarineen ja juonineen voi kiinnittyä. Eletty tarina on läsnäolon hetki sellaisena kuin se on koettu, eräänlainen emotionaalinen kertomus. Kyse ei ole kielellistetystä tarinasta, vaan kokemuksessa ilmenevästä affektisesta juonesta. (Mts. 16, 38, 55, 70.)

Läsnäolon hetket yhdistyvät toisiinsa mitä moninaisimmin tavoin. Joskus niiden välissä on aukkoja – kohtia, joista emme ole tietoisia. Joskus ne on pakattu tiiviisti yhteen niin, että kokemus jatkuu intensiivisesti läsnäolon hetkestä toiseen. Myös kesto läsnäolon hetkien välillä voi pituudeltaan vaihdella suurestikin. Joissakin tilanteissa keskittyminen on parempaa ja affektinen lataus saattaa olla korkeampaa. Tällöin läsnäolon hetket seuraavat toisiaan lyhyin välein. (Stern 2004, 53.) Esimerkiksi musiikki luo juuri tällaista korkea-aftektista latausta. Tämän vuoksi musiikin kuunteleminen (ja tekeminen) voi tuntua elävöittävältä.

Sternin (2004, 43) mukaan varsinkin musiikin kokemisessa tapahtuu usein niin, että läsnäolon hetket voivat linkittyä fraaseja pidemmiksi kokemuksen yksiköiksi. Tällöin muutamaa erityyppistä läsnäolon hetkeä voidaan varioida uusissa läsnäolon hetkissä ja tätä kautta voidaan syventää tai laajentaa kokemusta. (Mts. 43.) Stern puhuu *läsnäolon hetken laajenemisesta*. Kun kuunneltu kappale etenee, uudet fraasit syventävät kokemustamme aiemmista fraaseista. Samoin aiemmat fraasit mahdollistavat tällä hetkellä kuullun fraasin syvemmän ymmärtämisen. Musiikkikappaletta kuunnellessa kokemus siis syvenee ja rikastuu kappaleen edetessä. Stern painottaa tässä, että se mikä rikastuu,

on siis kokemus, ei esimerkiksi merkitys. (Mts. 207–208.)²⁰² Sternin (mts. 226) mukaan tässä on myös yksi syy sille, miksi haluamme kuunnella musiikkiesityksen yhä uudestaan ja uudestaan:

[...] kuuntelemalla yhä uudestaan ja uudestaan koemme sen [musiikin] yhä syvemmin. Se rikastuu. Eri seikat kiinnostavat, yllättävät ja ilahduttavat meitä eri kuuntelukerroilla. Kuuntelija ”tuntee” sen paremmin siinä mielessä, että kokemus on rikastunut.²⁰³

Syveneminen sopii Sternin (2004, 209) mukaan hyvin fenomenologiseen lähestymistapaan, koska siinä ei hypätä ensimmäisen persoonan kokemuksesta heti pois objektiiviseen tarkasteluun, vaan annetaan subjektiivisen kokemuksen rikastua rauhassa. Kyse on tämän työn näkökulmasta katsottuna siitä, että tutkija-kuuntelijana lähdän ensin hakemaan syvempää *ymmärrystä* kokemuksen avulla (empaattinen kuunteleminen) ja vasta sen jälkeen lähdän etsimään *tietoa* analyttisen kuuntelun avulla. Kummatkin vaiheet ovat tutkimuksen teossa tärkeitä. Myös niiden erottaminen omiksi tutkimuksen vaiheikseen on osoittautunut hyödylliseksi juuri sen vuoksi, että läsnäolon hetket ovat näin päässeet ilmenemään rauhassa ennen kokemuksessa ilmenevien seikkojen dekonstruoimista pienemmiksi analyysiyksiköiksi.

3.4.2 Tietoisuuden herääminen ja kokemuksen katkokset

Läsnäolon hetkeen liittyy olennaisesti tietoisuuden herääminen ja tiedostaminen. Läsnäolon hetken kokemus ilmenee tietoisuudessa. Kokemus tarkoittaa

202 Stern viittaa tässä *tietoa*ineksen muodostamaan merkitykseen, sillä kokemuksen syvetessä kokemukseen ja *ymmärrykseen* pohjaava merkitys eittämättä rikastuu.

203 “[...] with repeated listenings, we come to experience it more deeply. It becomes enriched. Different aspects interest, surprise, and delight us at subsequent hearings. One “knows” it better, in the sense that the experience is enriched.”

tässä kaikkea sitä ainesta, joka ilmenee tietoisuudessa – olipa kyse sitten todellisista tai virtuaalisista asioista. (Stern 2004, 14, 32, 33.) Läsnaolon hetki voi tapahtua siten esimerkiksi sekä musiikkia kuunnellessa että musiikin kuuntelemiskokemusta muistella. Läsnaolon hetkessä voidaan siis aistia fenomenologisessa mielessä sekä välittömästi läsnäolevia että myös poissaolevia asioita (vrt. luku 2.1.1).

Tuleeko kuuntelijan olla tietoinen kaikesta kuuntelemisen kokemusta rakentavasta aineksesta, jotta voidaan puhua läsnäolon hetken avautumisesta? Stern tuskin tarkoittaa tätä. Jos kuuntelijan tulisi olla tietoinen kaikista kokemustaan ohjaavista seikoista, tämä tarkoittaisi, että tietoisuuden ulkopuolelle jäävä informaatio ei olisi lainkaan tärkeää läsnäolon hetken kokemuksen muodostumisen kannalta. Itse läsnäolon hetkeen kuuluvaksi voidaan lukea kuitenkin vain sellainen aines, joka on kokijan tietoisuudessa (Stern 2004, 51). Tämä ei tarkoita sitä, etteikö tietoisuuden ulkopuolista ainesta voisi olla olemassa, vaikka se ei kokevalle subjektille juuri tässä hetkessä olisikaan läsnä. Itse asiassa läsnäolon hetkihän voi olla esimerkiksi juuri sellainen hetki, jossa kuuntelija tulee tietoiseksi seikoista, jotka ovat aiemmin toimineet tietoisuuden ulkopuolella.

Psykoanalyttisen tutkimusperinteen ja fenomenologisen perinteen käsitykset tietoisesta ja ei-tietoisesta eroavat toisistaan. Psykoanalyttisen perinteen puolella käytetään käsitteitä *tietoinen* ja *tiedostamaton*. Näistä jälkimmäinen ei tarkoita ainoastaan tietoisuuden ulkopuolella olevaa, vaan nimenomaan tietoisuudesta torjuttua ainesta. Tämä aines voi päästä esille esimerkiksi unissa tai taiteessa (Kristeva 1998 [1987], 30). Fenomenologian puolella käytetään Michael Polanyiin (1966) viitaten käsitteitä *kohdistunut tieto* ja *mykkä tieto*. Kohdistunut tieto on tietoisuudessa olevaa. Mykkä tieto puolestaan toimii kohdistuneen tiedon taustalla, pimennossa tietoisuudelta. Nämä kaksi tietoisuuden ulottuvuutta täydentävät toisiaan. Huomiomme myös liikkuu niin, että se tieto, joka jonakin päivänä on kohdistunutta, saattaakin olla seuraavana päivänä mykkää – ja päinvastoin: voimme tulla tietoiseksi siitä osasta, joka ennen oli mykkää tietoa. (Parviainen 2000, 152.)

Tämän työn kysymyksenasettelun kannalta ei ole tarpeellista erotella sitä, milloin kyseessä on torjuttu tiedostamaton aines ja milloin tietoisuuden ulkopuolelle muutoin jäävä aines. Sen vuoksi käytän käsitettä *tiedostamaton* laajemmassa merkityksessä kuin mitä psykoanalyttisen perinteen piirissä käytetään. Se kuvaa yksinkertaisesti tietoisuuden ulkopuolella olevaa ainesta.

Tanssintutkija Soili Hämäläinen (2007, 69) toteaa, että tietoisien ja tiedostamattoman välinen dialogi on olennaista luovassa työssä. Hänen mukaansa aistimalla, tuntemalla ja liikkumalla voimme saada tuntumaa tietoisien ja tiedostamattoman väliseen alueeseen. (Mts. 69.) Hän viittaa Alma Hawkinsiin (1991) todetessaan, että tietoisien ja tiedostamattoman välillä on *esitietoisien alue* (engl. *pre-conscious level*). Tällä alueella tapahtuva mentaalinen toiminta on luonteeltaan sellaista, että siinä yhdistyvät vaivatta kokemuksen fragmentoidut elementit uudennlaisiksi muodostelmiksi. (Hawkins 1991, 7 Hämäläisen 2007, 69 mukaan.)²⁰⁴ Tiedostamatonta ja tietoista ei tarvitsekaan välttämättä nähdä toisistaan täysin erillisinä. Sen sijaan voidaan ajatella, että ihminen on enemmän tai vähemmän tietoinen eri ilmiöistä. (Bion 1967 Hämäläisen 2007, 65 mukaan.)²⁰⁵

Tietoisuudessa ilmenevän aineksen ja tietoisuuden ulkopuolisen aineksen väliin sijoittuva hämärä vyöhyke on laulamisen ja kuuntelemisen kannalta mielestäni kaikkein mielenkiintoisin. Asiat saattavat tulla vähitellen *kohdistuneiksi* ollen ensin hämääriä hahmoja tai tuntemuksia (vrt. Hämäläinen 2007, 68–71). Näin on käynyt tämän työn kuuntelukokemuksissa. Ajattelen, että tiedostamaton ja tietoinen (tai mykkä ja kohdistunut) ovat jatkumo – aivan kuten kehotietoisuus ja egotietoisuuskin ovat jatkumo, jossa kehollinen kokemusaine on välillä enemmän pimennossa ja välillä selkeämmin tietoisuudessa.²⁰⁶

Kristevan käsitys (poettisen) diskurssin muodostumisesta tiedostamattoman semioottisen viettiaineksen ja kielen järjestämän symbolisen ulottu-

204 [Hawkins, Alma (1991). *Moving from within: A new method for dance making*. Chicago, IL: A Capella books.]

205 [Bion, Wilfred (1967). *Second Thoughts: Selected Papers in Psychoanalysis*. London: Heinemann.]

206 Kiitos Heikki Laitiselle siitä, että huomautti tietoinen–tiedostamaton-jaon olevan sellaisenaan liian jäykän käsillä olevan työn tarpeisiin.

vuuden rajalla kuvaa mielestäni hyvin tätä hämärällä vyöhykkeellä liikkumisen prosessia. Kuuntelijan olokulmasta tarkasteltuna semioottisen ja symbolisen välinen heilahtelu voi johtua kokijan tietoisuudesta, joka tarkentaa ja siirtää fokustaan siirtyen kokemuksen eri tasoille. Se on toisinaan lähempänä semioottista ja toisinaan taas siirtyy symbolisen alueelle. Voidaan ajatella, että semioottinen aines tulee tietoisuuteemme juuri silloin, kun kokemuksemme lähenee kehotietoisuutta ja ottaa etäisyyttä egotietoisuuteen. Voin toisinaan kokea esimerkiksi liukahduksia kehossani ja toisinaan tulla tietoiseksi laulajan äänenkäytön kytköksistä laajempaan kulttuuriseen tietoon, vaikkapa jonkin genren vakiintuneisiin käytäntöihin. Aiemmin tietoisuuden ulkopuolella ollut aines voi ”purkautua” kokemukseeni, kun huomioni liikkuu alueelle, joka oli aiemmin tiedostamatonta. Kyse on juuri näiden kahden alueen – tietoisien ja tiedostamattoman – rajalla tapahtuvasta liikehdinnästä.

Tässä työssä esiin tulevan näkemyksen mukaan semioottinen ei ole yksinomaan laulajan äänessä tai muussakaan yhdessä merkitsijässä sijaitsevaa tietynlaista materiaalia vaan jotakin sellaista, joka vie kuuntelijan huomion semioottisen ilmentymiseen hänen omassa kokemuksessaan. Kuuntelija siis kuulee ja kokee jotkin seikat semioottisina – jotkin seikat liikuttavat häntä niin, että huomio siirtyy kohti kehotietoisuutta. Voidaan olettaa, että kuuntelemisen prosessi on aina myös kulttuurisesti ohjautuvaa ja tietyn kulttuurin ja sen tuotteiden piirissä opittua. Tämän vuoksi saman kulttuurin edustajat voivat eittämättä pitää lauluäänen tiettyjä piirteitä semioottisempina kuin joitakin toisia piirteitä.

Semioottisen voi kuulla käyttäytyvän musiikissa eri tavoin kuin kielessä. Se ei välttämättä riko järjestystä tai purkaudu musiikkiin samoin kuin se purkautuu kieleen. Välimäen (1998, 382) mukaan musiikki onkin ”pikemmin semioottisen virtausta kuin sen purkautumista tai murtumia”. Se, että musiikin voi kokea myös semioottisen virtauksena pikemmin kuin semioottisen hetkittäisinä purkauksina viittaa puolestaan siihen, että musiikki voi houkutella kuuntelijan huomion pidemmäksi aikaa kohdistumaan kehotietoisuuteen, pois egotietoisuuden alueelta. Tästä on kyse läsnäolon hetkien laajenemisessa.

Stern (2004, 29) toteaa, että musiikin kuuntelemisen viehätys perustuu pitkälti siihen, miten musiikki yllättää meidät mutta samalla ei kuitenkaan riko liiaksi odotuksiamme. Läsnaolon hetkiin liittyy yleensä jotakin tavanomaisuudesta poikkeavaa – jotakin, joka esimerkiksi hajottaa toiminnan juohuvuuden. Läsnaolon hetket saavatkin luonteensa jonkinlaisesta muutoksesta esimerkiksi paikassa, ajassa, hahmoissa, toiminnassa tai kertomuksen näkökulmassa. Tietoisuuden herääminen on tärkeä tekijä läsnaolon hetkissä ehkä juuri sen vuoksi, että näissä hetkissä tapahtuu jotain uutta, odottamatonta tai ongelmallista. (Mts. 10, 14, 34, 52.)

Torvinen (2008b) puhuu *kokemuksen katkoksisista* kuvatessaan musiikin kuuntelukokemuksessa olennaisia muutoksia, jotka toimivat kokemusta rakentavina tekijöinä. Kokemuksen katkos on jonkinlainen muutos, jossa kokemus saa uuden suunnan. Se on kokemuksen ”kääntymisen” kohta, jossa jokin ”informaatio” tulee tietoisuuteen. (Mt.) Huomattava on, että Torvisen käsite ei viittaa tässä samaan, kuin mistä Stern (2004, 53) puhuu läsnaolon hetkien välisinä katkoksin tietoisuudessa. Sen sijaan Torvisen käsite lähenee Sternin läsnaolon hetken käsitettä, jossa tietoisuus nimenomaan herää.

Kokemuksen katkos on kenen tahansa tunnistettavissa. Sen tunnistaminen ei vaadi esimerkiksi musiikkitieteellistä erikoistietoa. (Torvinen 2008b.) Torvisen mukaan juuri katkokset ja epäjatkuvuudet kannustavat kuuntelijaa tulkitsemaan kuuntelemaansa. Hän painottaa kuitenkin, että kokemuksen katkoksisissa ei ole kyse sävellyksessä tai esityksessä tapahtuvista muutoksista, vaan nimenomaan muutoksista kokemuksessa – joskin muutokset kokemuksessa ja kuunnellussa kohteessa voivat liittyä toisiinsa. Mitä Torvinen ajaa tässä takaa on se, että kokemuksen katkoksia ei saada esiin esimerkiksi lähestymällä kuunneltua musiikkia musiikkianalyttisesti. Sen sijaan on tarkasteltava itse kokemusta. (Mt.)

Ymmärän kokemuksen katkokset siten, että kyse on kokemuksessa tapahtuvista impulsseista, jotka laittavat liikkeelle uuden tapahtumien ketjun, läsnaolon hetkien sarjan tai läsnaolon hetken. Ne ovat ”siirtymiä”, kehollista muutosta kuvaavia kohtia, jotka kuuntelija *ymmärtää* muutokseksi, tapahtumaksi. Kuuntelemisen kokemuksessa jotkin kohdat laulajan esityksestä voivat

tuottaa kokemuksen katkoksia. Näiden siirtymien, kehollista muutosta kuvaavien kohtien avulla ymmärrämme laulajan ilmaisua. Nämä kohdat toimivat myös merkityksenmuodostuksen pohjana. Kokemuksen katkoksia voi verrata Kristevan (1993, 95) semioottiseen, joka myös on luonteeltaan erottuvaa ja merkityksenmuodostukseen heterogeenisuutta tuovaa.

Vaikka laulajan esityksen jotkin tietyt kohdat ja äänelliset seikat voivat laittaa alulle kokemuksen katkoksen tai läsnäolon hetken, olen Torvisen kanssa samoilla linjoilla sen suhteen, että impulssi tapahtuu nimenomaan kokemuksessa. Laulajan esityksestä ei voida esimerkiksi osoittaa kohtia, jotka väistämättä aiheuttaisivat kaikille kuuntelijoille läsnäolon hetken aukeamisen. Kyse on kuuntelijan ja kuunnellun materiaalin välisestä suhteesta pikemmin kuin kuunnellun materiaalin ominaisuuksista sinällään.

Kokemuksen katkos voi olla myös hienovarainen tapahtuma, sen ei aina tarvitse olla radikaali ja kuuntelijaa ”järisyttävä”.²⁰⁷ Sternin (2004, 54) mukaan ajatuksissa, tuntemuksissa ja toiminnassa tapahtuu luonnollisestikin muuttaman sekunnin välein hienoinen muutos, joka herättää mielenkiinnon ja uudistaa mielen. Koska vitaaliaffektit vaikuttavat koko ajan olemisessamme, ajattelen että jokaisessa hetkessä on läsnäolon hetken mahdollisuus, jos ihminen vain herkistyy aistimaan sitä. Tällöin myös elämään kuuluvasta hienovaraisemmasta affektisesta liikehännästä tietoiseksi tuleminen on mahdollista. Samoin kuin kehotietoisuutta voi kehittää niin, että kehosta voi tulla tietoiseksi myös muulloin kuin kehon ilmoittaessa olemassaolostaan esimerkiksi kivulla, niin voi myös affektisesta olemisen tasosta tulla tietoiseksi myös muulloin kuin vain voimakkaiden tunteiden aikana. Käytännössä affekteista tietoiseksi tuleminen edellyttää siirtymistä kohti kehotietoisuutta.

Läsnäolon hetket ja kokemuksen katkokset ovat nousseet tässä työssä olennaisiksi merkityksellistämistä ja analyysia ohjaaviksi seikoiksi. Kuuntelijana olen huomannut kehoni reagoivan vahvemmin toisiin kohtiin laulajan ilmaisussa kuin toisiin. Olen muodostanut ymmärrykseni laulajan

207 Osa läsnäolon hetkistä on arkisempia, osa jollain tapaa erityisempiä – niiden tärkeys koki-
jalle vaihtelee (Stern 2004, 39–40).

ilmaisusta näiden kehotietoisuuden aukeamisten ja niissä aistittujen tunteusten avulla. Nämä aukeamiset ovat linkittyneet tiettyihin laulajan esityksen fraaseihin. Yksittäinen fraasi tai muutaman fraasin ketju on tuntunut toimivan läsnäolon hetken laukaisevana tekijänä.

Kutsun näitä läsnäolon hetkiä laukaisevia fraaseja *avainfraaseiksi*. Käsitteen pohjana on Antoine Hennionin (1990, 196) käsite *avainsanat*. Hänen mukaansa avainsanat toimivat poplaulussa ”puhtaina merkitsijöinä”. Niillä on oma autonomiansa tekstin merkityksen sisällä. Ne toimivat metaforina ja aiheuttavat nautinnon väreitä kuuntelijalle. Avainsanan kriteerinä on erityisesti sen sointi. (Mts. 196.) Avainfraaseilla viitataan laulajan esityksessä oleviin fraaseihin, jotka ohjaavat kuuntelukokemusta. Näissä laulajan esityksen kokemuksen katkosta luovissa ”solmukohdissa” merkitykset rikastuvat eri elementtien ja niiden laatuojen kohdatessa kuuntelijan kokemuksessa.^{208, 209}

3.4.3 Ilmaisun ja äänen virtaus

Koska ilmaisuun liittyvät keholliset vitaaliaffektiset laadut ovat ajallisesti jatkuvassa muutoksessa ja liikkeessä, voidaan ilmaisu pohjimmiltaan käsittää virtaukseksi, jonka nämä laatuojen jatkuvat muutokset muodostavat. *Virtaus*-käsite liittää liikelaatuojen muutokset aikaan, joka musiikista puhuttaessa onkin tärkeä tekijä. *Ilmaisun virtaus* on empaattisen kuuntelemisen puolella käyttämäni metafora sille, miten aistin laulajan ilmaisun kokonaisuudessaan. Se on yleismetafora, joka luonnehtii kaikkia lauluesityksiä – olivatpa ne sitten luonteeltaan vapaasti virtaavia, katkonaisesti virtaavia tai virtaukseltaan pysähty-

208 Musiikin fyysisiä vaikutuksia tutkinut Sloboda (1991) huomasi, että kolmannes kuuntelijoiden kokemista fyysisistä reaktioista liittyi tiettyyn musiikin teemaan, fraasiin, motiiviin, tahtiin, sointuun tai hetkeen. Hän käytti tutkimuksessaan klassista musiikkia. (Ks. myös Gabrielsson 2001, 433.)

209 Voidaan ajatella, että populaarimusiikissa käytetyt ns. ”koukut” ovat sellaisia kohtia kappaleessa, jotka on tehty niin, että ne ihanteellisesti voisivat toimia avainfraaseina laajemmalle joukolle kuuntelijoita.

neitä. Kyse on kuitenkin aina jonkinlaisen virtauksen aistimisesta tai erilaisista suhteista virtaavuuteen.²¹⁰

Sternin (2004, 60) mukaan läsnäolon hetken paljastumiseen kuuluu ajallinen dynaamisuus ja tunne siitä, että mennään jotakin kohti. Tämä maali, jota kohti ollaan menossa, selviää vähitellen matkan varrella. Läsnäolon hetki voi myös esimerkiksi keskeytyä äkillisesti niin, ettei maaliin tunnuttukaan pääsevän. Stern kutsuu tätä liikkeen kokemusta läsnäolon hetkessä *intentionaaliseksi kokemuksen virraksi* (engl. *intentional-feeling-flow*). Se on liikkeessä olevaa intentionaalisuutta, joka ikään kuin ”nojaa eteenpäin”. Myös paikallaan pysyminen ja tekemättömyyskin ovat Sternin mukaan tämän tyyppistä intentionaalisuutta, vaikkakin pysähtynyttä. Intentionaalisuus liittyy siis kiinteästi kokemuksen ajalliseen dynamiikkaan, sen draaman jännitteeseen ja sitä seuraavaan tapahtumien saamaan ratkaisuun. (Mts. 60–61.)²¹¹

Sheets-Johnstone (1999b, 151) on todennut: ”Kinesteettinen tietoisuus on pohjimmiltaan ’virtaavaa läsnäoloa.’”²¹² Koemme tämän dynaamisen vuon tai virtaavan läsnäolon erityyppisinä laatuina (mts. 151).²¹³ Laulajan ilmaisun virtaus koostuu niistä ”supistumisista”, ”laajenemisista”, ”liukumisista”, ”pidätyksistä” jne., jotka ovat aistittavissa laulajan esitystä kuunneltaessa. Vitaaliaffektit ilmenevät siis jatkuvasti ”etenevänä” virtana. Myös Syrjän (2007) näyttelijäopiskelijoiden puhetta käsittelevässä tutkimuksessa tuli esille se, että ”virtaava” oli yleisin kokemuslaatu, joka liitettiin vitaaliaffekteihin. Opiskelijat kuvailivat puheen virtaa ”soljuvaksi”, ”aaltoilevaksi”, ”aksentoiduk-

210 Steven Feld (1984, 394) toteaa, että virtaus (engl. flow) on musiikkiesitystä parhaiten kuvaava metafora.

211 Sternin käyttämää *intentionaalisuuden* käsitettä ei tule sekoittaa fenomenologian puolella käytettyyn *intention* käsitteeseen. Intention tarkoittaa fenomenologian puolella kokemusta jostakin, kun taas Stern viittaa tässä intentionaaliseen kokemukseen, jota määrittää pyrkimys jotakin kohti.

212 ”Kinesthetic consciousness is fundamentally a ‘streaming present’.”

213 Sheets-Johnstone viittaa tässä kohtaa Husserlin (1964) ja William Jamesin (1950 [1890], 239) ajatteluun. [Husserl, Edmund (1964). *The Phenomenology of Internal Time Consciousness*. Toim. Martin Heidegger, käänt. James S. Churchill. Bloomington: Indiana University Press.][James, William (1950 [1890]). *The Principles of Psychology 1*. New York: Dover Publications.]

si” ja ”staccatomaiseksi”. Syrjän mukaan nämä määreet kuvaavatkin hyvin sekä ääntä liikkeenä, että myös musiikin laatuja. (Mts. 210.)²¹⁴

Ilmaisun virtaus liittyy subjektiiviseen kokemukseen, vitaaliaffektien aistimiseen. Sternin (2004, 64) mukaan on kuitenkin mahdollista tarkastella myös niitä ulkoisessa maailmassa ilmeneviä stimulaatioita, joita kokemuksen affektiset muutokset myötäilevät. Subjektiiviseen kokemukseen liittyvää ajassa rakentuvaa muotoa voikin tarkastella myös objektiivisesta kulmasta, jolloin Stern puhuu *ajallisesta hahmosta* (engl. *temporal contour*). (Mts. 62.) Stern valaisee ajallista hahmoa esimerkiksi hymystä. Hymy syttyy, kasvaa ja hiipuu pois. Tämä on tarkastellun hymyn ajallinen hahmo. Mutta hymy voi hiipumisen sijaan hävitä yhtäkkisemmin, jolloin tapahtuman intensiteettiä kuvaava ajallinen hahmo muotoutuu loppuosaltaan erilaiseksi. Eri hymyjen merkitykselliset erot ovat yleensä juuri eroja niiden ajallisissa hahmoissa. Hymyn syntyminen nopeasti tai hitaasti, hymyn kesto ja muut vastaavat variaatiot kertovat vastaanottajalle, onko hymy esimerkiksi spontaanin ilahtunut tai syllisen yllätetty. Nämä variaatiot kertovat siis myös autenttisuudesta. (Mts. 62–63.) Sternin mukaan esimerkiksi hymyä on siis mahdollista lähestyä sekä subjektiivisessa kokemuksessa tuntien vitaaliaffektiset muutokset että objektiivisemmin tarkastellen sitä, millä tavoin ja miten nopeasti hymy on syttynyt ja sammunut.

Tarkastelen ilmaisun virtausta ”synnyttäviä” stimulaatioita *äänen virtauksen* käsitteen avulla. Tällöin huomio ei ole enää vain kuuntelijan henkilökohtaisessa kokemuksessa vaan siinä, mihin seikkoihin kuullussa materiaalisissa (laulajan esityksessä) nämä liikahtukset ja muutokset mahdollisesti liittyvät. Äänen virtaus koostuu laulajan äänenlaatuja ja äänneiden laatuja jatkuvista muutoksista. Myös lauluääneen keskittyneessä kuuntelemisessa voidaan siis aistia virtaavuus äänen ja äänneiden ilmenemisen perustavana laatuna. Äänneet eivät esiinnykään toisistaan erillisinä osasina, vaan ne ovat sulautuneet yhtenäisiksi ketjuiksi fraasien sisällä. Niiden väliset rajat ovat usein hämärät. Voi

214 Tanssintutkimuksen puolella myös esimerkiksi Inka Välipakka (2006, 11) on pohtinut koettua liikkeen *virtausta* ja *liikelaatuja*.

olla esimerkiksi vaikeaa erottaa, missä kohtaa [a] muuttuu [o]:ksi. Myös äänenlaadut liukuvat usein huomaamatta toisenlaisiksi. Tutkija voi olla esimerkiksi ymmällään siitä, missä kohtaa tarkalleen ottaen käheä ääni onkin muuttunut laadultaan kireäksi. Tässä piilee myös äänteiden ja äänenlaatujen transkriptionin yksi suurista haasteista. Transkription tekeminen kun merkitsee asioiden ilmaisemista yksittäisin merkein. Se on yritys kuvata jatkuvaa muutosta luokitellen ja pysäyttäen sen osatekijät staattisiksi objekteiksi.

Laulajan vatsa, pallea, rintakori, kaulan seutu, nielu ja suu ovat suurelta osin elastista kudosta, joka pystyy liikkumaan, jännittymään, rentoutumaan ja värähtelemään eri tavoin. Fysiologisesti voimme esimerkiksi muodostaa keuhomme jännityksillä blokkeja ja kapeikkoja, jotka vaikuttavat ääniväylässä värähtelevän ilmapinnan ominaisuuksiin sekä tietysti kehon kudosten värähtelytapaan. Laukkasen ja Leinon (2001, 79) mukaan: ”Ääniväyläasetus muuttuu kaiken aikaa puhevirran aikana, kieli liikkuu paikasta toiseen ja siten tietenkin ääniväylän resonanssitaajuudet muuttuvat.”

Äänenlaatujen lisäksi erilaiset äänteet ovat tulosta ääniväylän liikkeistä. Leeuwen (1999, 146) pureutuu puheen äänteiden merkityksiin. Hän toteaa, että ero ”avoimen” ja ”suljetun” eli vokaalien ja konsonanttien välillä on merkitsevä, koska niiden avulla muodostuu tietynlainen puheen ”virtaus”. Näin esimerkiksi lähtevät syntymään erot rennon ja muodollisen puhettavan välillä. (Mts. 146.) Robert Hodgen ja Gunther Kressin (1988, 92) mukaan monissa kielissä epämuodollisuus ilmaistaan jättämällä konsonantteja pois, jolloin puheen virtaus on vapaampaa. Muodollisuuteen taas liittyy itsehillintä ja kontrolli, joka ilmenee konsonanttien muodostamina ”blokkeina” puheessa. Tästä esimerkkinä on vaikkapa englannin kielen ilmaisu ”going to” ja sen rennompimpi vastine ”gonna”. (Mts. 92; ks. myös Leeuwen 1999, 146.)

Äänteet, ja siis myös laulettu kieli, ovat osa laulajan kehon elävyyttä ja liikkeitä. Laulamissa konsonantit toimivat rytmisiä tuottavina elementteinä. Äänen virtauksen kuulokulmasta konsonantit voivat katkaista äänen virtausta (esim. soinnittomat konsonantit) tai supistaa äänen virtaa (esim. soinnilliset konsonantit). Vokaalit ovat musiikin kuulokulmasta sointia tuottavia ja

tätä kautta myös melodioita mahdollistavia elementtejä. Niiden muutokset tuottavat myös rytmiä, mutta eivät yleensä niin vahvasti kuin konsonantit.

Äänen ja ilmaisun virtauksen käsitteillä on vaikutuksensa myös siihen, miten lähestyn musiikin keskeisenä parametrina pidettyä melodiaa. Melodiakin on osa laulajan esityksessä välittyvää virtauksellisuutta. Laulaja voi esimerkiksi ”kurottaa” äänellään ylös tai vain antaa äänensä ”leijua” ylös. Kurottamisen ”le” saattaa saada melodian liikkeen tuntumaan suuremmalta kuin mitä se olisi, jos keskityttäisiin tarkastelemaan kappaleessa ilmeneviä sävelkorkeuksia (vrt. Tarvainen 2008a, 41). Melodialinjan hahmo ja se, miten laulaja toteuttaa sen, ovat tässä yhtä tärkeitä. Rytmisesti kyseessä voi olla esimerkiksi kiivas kuudestoistaosina ylöspäin rientävä melodialinja tai verkkaisesti kokonuotein ylöspäin kohoava linja. Tärkeää tässä eivät kuitenkaan ole kuudestoistaosat tai kokonuotit vaan se, miten laulajan esityksessä äänen kohoaminen korkeammaksi tapahtuu – onko siinä esimerkiksi ”kiivauden” tai ”verkkaisuuden” tuntu.

Äänen virtaukseen liittyen ei ole järkevää tehdä valmiita luokitteluja siitä, mitkä äänen laadun muutokset vaikuttavat virtaukseen milläkin tavoin.²¹⁵ Valmiit luokittelut eivät myöskään toimi äänen virtauksen ja ilmaisun virtauksen vertailemisessa. Pikemminkin kannattaa nojata kuulo- ja proprioseptisen havainnon antamaan vaikutelmaan laulajan asenteesta ja liikkeiden luonteista. Tämän jälkeen voidaan erotella tarkemmin, mitkä äänenlaadulliset tekijät vaikuttavat kyseisessä tapauksessa äänen ja ilmaisun virtaukseen. On tärkeää muistaa, että erilaisissa äänellisissä ympäristöissä sama äänenlaadullinen muuttuja voi vaikuttaa äänen ja ilmaisun virtaukseen eri tavoin. Äänessä voi lisäksi tapahtua yhtä aikaa monia asioita, jotka vaikuttavat sen virtaukseen. Äänenlaadullisten tekijöiden avulla havainnot kytketään toisenlaiseen maailmaan, kuin mitä ilmaisun virtauksen maailma on. Fysiologisen kehon tason tarkastelu eroaa perustaltaan kokemuksellisen kehon tason tarkastelusta.

215 Jossain vaiheessa työtäni yritin tehdä näin, mutta se osoittautui mahdottomaksi ja kokemuksellisesta näkökulmasta myös turhaksi.

Se, millä tavoin ääni pääsee liikkumaan ääniväylän läpi ja resonoitumaan siinä vaikuttaa siihen, millainen on tutkittavan äänen ”virtaus”. Onko ääni pidäteltyä vai vapaasti virtaavaa? Onko äänentuotossa esimerkiksi paljon vahvasti lausuttuja soinnittomia konsonantteja, jotka katkaisevat äänen virtausta, vai soiko ääni avoimena pitkin vokaalein? Ilmaisun virtauksen puolella sen sijaan tarkastelen sitä, millaisia eteenpäin työntymisiä, taaksepäin vetäytymisiä, avautumisia ja sulkeutumisia ilmaisusta on aistittavissa. Mitä nämä liikkeet kertovat äänellisen minän ilmentämisestä tunteista ja asenteista?

Seuraavassa taulukossa on esitetty tiivistettynä ilmaisun ja äänen virtaukseen liittyvät keskeisimmät tekijät:

ILMAISUN VIRTAUS	ÄÄNEN VIRTAUS
Tulee esille empaattisessa kuuntelemisessa.	Tulee esille analyttisessä kuuntelemisessä.
Keskiössä muuttuvat liikelaadut (supistuva, avautuva jne.).	Keskiössä muutokset äänen ja äänneiden laaduissa (kärehtyvä, laveneva jne.).
Liikelaadut muuttuvat toisikseen.	Äänenlaadut muuttuvat toisikseen.
Yhdistävänä tekijänä laadut ja niiden muuntuvuus.	

Taulukko 4. Ilmaisun ja äänen virtaus.

Vaikka olen tässä työssä erotellut toisistaan äänen virtauksen ja ilmaisun virtauksen, niin kokemuksessa ne ovat hyvin lähellä toisiaan ja riippuvaisia toisistaan. Ilman fysiologisen kehon liikkeitä ja niiden tuottamaa ääntä ei voisi olla olemassa myöskään ilmaisua. Ilmaisun tarvitsee äänen kantajakseen. Virtaavuus on se ilmaisun aistimisen ja äänen kuuntelemisen välinen leikkauspiste, joka yhdistää empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen kokemukset toisiinsa.

Laadut yhdistävät näitä kumpaakin tarkastelukulmaa. Olivatpa ne sitten alati muuttuvia kehon kokemuksessa ilmeneviä liikelaatuja tai laulajan äänenlaatuja. Nämä kaksi laatujen ”virtaa” eivät ole kuitenkaan redusoitavissa

toisikseen. Äänen ja äänneiden laadut sekä niiden kautta aistittu äänen virtaus ei voi tyhjentävästi selittää kuuntelijan kokemusta ilmaisun virtauksesta – ja toisaalta kuuntelijan kokemat vitaaliaffektiset liikelaadut eivät ole sama kuin esityksessä ilmenevät äänen ja äänneiden laadut.

Sykäykset, työnnöt, vedot, odottamiset jne. ovat ilmaisun virtausta, mutta ne tulevat ilmi myös äänen virtauksessa. Miten tahansa laulaja laulaakin, hän ei voi välttyä ilmaisun virtaukselta. Laulaja voi laulaa ilman tunnetta, ilman iloa tai vihaa, mutta silti hänen äänensä ilmentää koko ajan hänen kehonsa muuntuvaa (tai staattista) tilaa.

3.5 KEHON KOKEMUKSEN KIELELLINEN KUVAILU

Johdannossa (1.3.2) oli puhetta siitä, että fenomenologiassa tarkasteltavaa asiaa lähestytään yleensä kuvailun avulla. Kuvailu eroaa perinteisestä tieteellisestä selittämisestä siinä, että tarkasteltavaa ilmiötä ei kytketä heti jo olemassa olevaan käsitteiden ja teorioiden järjestelmään (Torvinen 2007a). Kuvailun avulla voidaan lähestyä erityisen hyvin asioita, joita ei ole aiemmin käsitteellistetty tai ilmiöitä, joiden olemusta halutaan pohtia ilman valmiina olevan tiedon antamia oletuksia.

Metaforat, analogiat ja negaatiot – jopa fiktio ja mielikuvituskin – mainitaan fenomenologisen kuvailun keinovaroina (Husserl 2002, § 70 Torvisen 2007b, 23 mukaan).²¹⁶ Klemolan (2005, 135, 139) mukaan kehollisen kokemuksen kuvailu onnistuu parhaiten juuri metaforien, vertausten ja poeettisen kielen avulla. Fenomenologiien lisäksi myös muut tutkijat ovat huomanneet metaforien käyttökelpoisuuden. Vitaaliaffekteja voi kuvata parhaiten metaforien avulla (Stern 2000, 58). Myös amodaalinen kokeminen liittyy metaforiin

216 [Husserl, Edmund (2002). *Ideen zu einer reiner Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.] Ks. myös Spiegelberg 1982, 694 ja Torvinen 2006a, 10; 2006b, 84; 2008a, 8.

(Rechard 1991, 22; Lehtonen 1996, 68–69). Kristeva (1993, 98) on puolestaan todennut, että metaforat liittyvät semioottiseen tasoon. Hän mainitsee ne yhtenä keinona, jolla semioottinen voidaan tavoittaa (mts. 98). Huomattavaa on, että myös äänentutkimuksen puolella ääntä kuvailevissa luonnehdinnoissa käytetään usein metaforista kieltä. Tumma ja kirkas äänenväri ovat tästä esimerkkeinä. (Vrt. Fónagy 2001.)

Fenomenologiselle kuvailulle on tyypillistä, että siinä sisältö ja tyyli ovat erottamattomat (Torvinen 2007a). Metaforat, analogiat ja muu luova kielenkäyttö sekä muodostavat kuvailun tyylin, että toimivat kokemuksen sisällön esille tuovina elementteinä (mt.). Torvisen (2008a, 8) mukaan fenomenologinen teksti saa lukijan parhaimmillaan eläytymään ja ”kokemaan kirjoittajan mukana”. Tällöin lukijakin voi saada kosketuksen kirjoittajan tiedonmuodostuksen lähtökohtaan (mts. 8). Fenomenologisen kuvailun voi ymmärtää jopa kieli-kokemus-suhteen valottamisena (Torvinen 2007a).

Vaikka fenomenologisessa kuvailussa voidaan käyttää kieltä luovasti, tavoitteena ei ole kuitenkaan kaunokirjallinen ”vapaa” ilmaisu. Kyse on tieteen tekemisestä ja siihen liittyvä tutkimuksen etiikka tulee säilyttää. (Torvinen 2008a, 8.) Tutkija ei tietenkään voi siis laajentaa tekstiään kokemaan sellaisia asioita, joita itse tarkasteltavassa kokemuksessa ei ole ilmennyt. Itse asiassa tutkijan on hyvä nähdä vaivaa sen eteen, että kokemuksen eri puolet tulisi kuvailtua mahdollisimman osuvasti ilman, että kuvailuun tulee mukaan mitään turhaa (vrt. Klemola 2005, 11–12). Tutkijan tulee myös pitää huolta siitä, että kuvailu ei jää tutkimuksen kokonaisuudessa ainoastaan hänen omien kokemustensa vatvomiseksi. Tämän vuoksi on hyvä hakea kokemuksille merkitysyhteyksiä myös muiden kirjoittajien ajatuksista – ja tällä tavoin täydellistää fenomenologista asennetta (vrt. Torvinen 2006b, 84).

Tämän työn fokuoitetuminen kehotietoisuuden alueen ilmiöiden tarkasteluun tuo mukanaan haasteen, joka liittyy näiden seikkojen kommunikoimiseen kielellä. Egotietoisuuden alueen ilmiöille on olemassa valmiit käsitteistönsä, mutta kehotietoisuuden alueelle siirryttäessä tutkija liikkuu usein käsit-

teettömällä maaperällä (vrt. Klemola 2005, 136–138).²¹⁷ Kieli ja sanat tuntuvat olevan liian harvasilmäinen verkko pyydystettäessä laulajan ilmaisun aistimista parhaiten kuvaavia ilmaisuja. Kokemuksen ollessa syvä ja monitahoinen sanoilla siitä saa otetta vain sieltä täältä.²¹⁸

Kehon kokemus ei vaadi sanoja ollakseen merkityksellinen. Klemola (2005, 135) muistuttaa, että ihminen jäsentää maailmaa muutoinkin kuin kielellisten kokemusten avulla. Itse asiassa kielellinen syntyy esiobjektiivisen materiaalin pohjalta, jolloin esimerkiksi kielelliset kategoriat ovat vain tunteiden ja affektien varassa lepääviä ”vuorenhuippuja” (Klemola 1990, 59; Varela 2000, 78 Klemolan 2005, 158 mukaan).^{219, 220} Parviaisen (2006, 211–212) mukaan kieli on vain yksi ajattelemisen muodoistamme. Myös liike voidaan ymmärtää omaksi ajattelemisen muodokseen, joka ei vaadi kieltä ollakseen ymmärrettävää – ja joka ei myöskään voi tulla ymmärretyksi vain kielen pohjalta tarkasteltuna. (Mts. 211–212.) Parviainen (mts. 209) toteaa: ”On olemassa rikas, hienostunut ja monimutkainen maailma, joka ei välity kielen kautta ja joka myöskään ei ole alisteinen kielellisille ilmaisuille.” Kehon kokemus on itsessään niin rikas, että sitä ei voi koskaan kokonaan ja kaikkine puolineen tavoittaa kielen avulla (Parviainen 1999, 94).

Stern (2000, 176) kuvaa hyvin sitä eroa, joka kokemisessa tapahtuu siirtäessä kokonaisvaltaisesta kaikki aistialueet käsittävästä (amodaalisesta)

217 Klemolan (2005, 91) mukaan kehon kokemusta kuvaavat käsitteet ovat kehittymättömiä ja sumeita nimenomaan meillä länsimaissa. Sen sijaan esimerkiksi aasialaisissa kulttuureissa kieli on tältä osin kehittyneempää, koska siellä kehon kokemusta on tutkittu jo vuosituhsia. (Mts. 91.)

218 Ihmisen kokemuskapasiteetin tarkastelun aloittaminen vasta kielen tasolta on filosofi Lauri Rauhala (1993, 124) mukaan täysin riittämätöntä (ks. myös Klemola 2005, 135).

219 [Varela, Francisco J. (2000). *Steps to a Science of Inter-being: Unfolding the Dharma Implicit in Modern Cognitive Science*. Teoksessa Gay Watson, Stephen Batchelor, & Guy Claxton (toim.): *The Psychology of Awakening. Buddhism, Science, and Our Day-to-Day Lives*. York Beach: Samuel Weiser, Inc.]

220 Myös muun muassa Lakoff ja Johnson (1980, 1999) ovat esittäneet ajatuksen siitä, että somaattinen kokemuksemme on kieleemme perustana (ks. myös Klemola 2005, 162–163). Merleau-Ponty on puolestaan tuonut ilmi, että fenomenologian tulisi palata esiobjektiiviseen ja löytää sen ja kielen välinen yhteys. Tällä tavoin voidaan tarkastella kehollisen olemisen tavallisesti piiloon jääviä merkityksiä. (Madison 1981, 157 Parviaisen 1999, 88 mukaan.) [Madison, Gary Brent (1981). *The Phenomenology of Merleau-Ponty: A Search for the Limits of Consciousness*. Ohio University Press.]

kokemuksesta kielen viipaloimaan kokemusmaailmaan. Hänen antamassaan esimerkissä pieni lapsi aistii seinällä välkehtivän auringonvalon kaikilla aisteillaan kokonaisvaltaisesti. Lapsen kokemus on sekoitus kaikkia amodaalisen kokemisen laatuja aina valon intensiteetistä ja lämmöstä lähtien. Lapsi ei koe niitä erillisinä. Kun aikuinen tulee huoneeseen ja toteaa ”auringonvalon olevan keltaista”, sanat kiinnittävät kokemuksen heti vain yhden aistin alueelle jakaen kokonaisvaltaisen tuntemuksen osiin. (Mts. 176; ks. myös Rechartt 1991, 30 ja Rasinkangas 2007, 164.)

Arjessa ja varsinkin luonteeltaan arkipäiväisessä kokemuksessa kokemuksen sanallistetusta versiosta tulee usein se versio, johon myöhemmin viitataan, kun kokemuksesta puhutaan. Alkuperäisen kokemuksen välitön versio painuu pimentoon. Sanat ylläpitävät kategorioita ja toimivat yleistyksinä (esim. ”koira”) tai kuvaavat prototyyppisiä episodeja elettyjen tapahtumien sijaan (esim. ”hää”). (Stern 2000, 176–177.)

On kuitenkin olemassa myös tilanteita, joissa kielellistetty versio voi jäädä kokonaisvaltaisen kokemuksen jalkoihin. Näin voi käydä esimerkiksi taiteoksen vastaanotossa, jos teos on omiaan ohjaamaan vastaanottajaansa kielellisen kategorisoinnin uhmaamiseen. (Stern 2000, 176–177.) Taiteet onkin yleisesti nähty keinona tavoitella uudestaan tuota ennen kieltä ilmenevää kokemisen kokonaisuutta, jossa kieli ei ole vielä tullut kokijan ja koettavan väliin (ks. esim. Lehtonen 1996, 72; Rechartt 1991, 30; Syrjä 2007, 243). Myös kielellisellä taiteella, varsinkin runoudella, voidaan tavoitella amodaalista kokemisen tilaa. Sanat – erityisesti metaforat – voivat olla moniaistisia ja virittää vastaanottajan kokemaan kuvattuja ilmiöitä amodaalisesti.

Vaikka Sternin huomiot kielestä ovatkin jyrkkiä, hän ei halua väheksyä kielen tärkeyttä sinällään, vaan tuoda esille sen rajoitukset tietynlaisten elettyjen kokemusten tavoittamisessa. Kielellä on myös omat hyvät puolensa. Siinä, missä amodaalinen kokeminen voi olla epätarkkaa suhteessa eri aistipiireihin, kieli voi toimia eri aistialueiden täsmentäjänä. Kieli toimii hyvin myös tapahtumien yleistäjänä. Juuri nämä kielen ominaisuudet ovat kuitenkin omiaan luomaan eron eletyn kokemuksen ja sen kielellistämisen välille. Stern puhuu kielen kaksijakoisesta roolista. Toisaalta se mahdollistaa kokemusten jakamisen

ja uudenlaisten yhteisten kokemusmerkitysten syntymisen. Toisaalta se jättää osan kokemuksestamme vähemmän jaetuksi niin suhteessa itseemme kuin muihinkin. (Stern 2000, 162, 178; ks. myös Syrjä 2007, 243.)

Riikonen (2005a, 27–28) on tuonut esille sen, miten kokemuksen ja kielen jyrkkä erottaminen voi tuoda mukanaan tiettyjä ongelmia tutkimukseen. Jos ruumiillisuudelle ja kielelle määritellään erilliset todellisuutensa, on päädytty mieli/ruumis-jaottelun tapaiseen erotteluun. Riikonen ei kiellä ei-kielellisten kokemusten olemassaoloa, mutta hänen mukaansa *tieto* kuitenkin kiinnittyy aina kieleen. (Mts. 27–28.) Tiedolla hän tarkoittanee tietoa tieteen näkökulmasta. Tietoa voi kuitenkin olla myös sanattomassa muodossa, esimerkiksi laulaja tai tanssija voi tietää kehollaan niin, että ymmärtäminen ja tietäminen ovat jäsenytyneet tiedoksi saakka.²²¹

Sen sijaan, että kielen näkisi kehollisen kokemisen vastakohtana, kieltä voi tarkastella myös yhtenä kehittyneenä tapana ilmaista kehollisesti ja äänellisesti olemassaoloa. Sanathan ovat myös liikkeitä ja ääntä kehossamme. Emmekö lapsena ensin tunnustelekin sanoja ja äänneitä jokeltelussamme? Sovitamme sanoja liikkeiksi omaan kehoamme ja tutkimme, miten ne muuttuvat ääneksi ulkomaailmaan. Sanat ovat niin saumaton osa kehoamme, että ne voivat myös muokata sitä. Tiainen (2006) on todennut Sibelius-Akatemiassa laulua opiskelevien ja opettavien työskentelyä tarkastelevassa tutkimuksessaan, että opettajien käyttämät käsitteet muovaavat suoraan lauluoppilaiden kehon tilaa. Myös Kristeva (1998 [1987], 52) on todennut kielen olevan itsessään niin vahva tekijä, että sillä on muokkaava vaikutuksensa aina fysiologisen kehon neurobiologisiin verkostoihin saakka.

Vaikka useat tutkijat ovatkin törmänneet töissään kokemuksen kielellistämisen vaikeuteen, myös toisenlaisia huomioita on tehty. Eeva Anttila (2008) päätyi tanssiin liittyvässä tutkimuksessaan tulokseen, että liikkumisen ja kirjoittamisen välillä ei ollut rajoja. Havaitseminen, aistiminen ja ajattelemisen tapahtuivat syklistesti ja vaivattomasti. Tietoisuuden eri moodien väliset

221 Tanssintutkimuksen puolella kehollista tietoa ovat lähestyneet Suomessa ainakin Hämäläinen (2007), Monni (2004), Parviainen (1998 ja 2002) ja Rouhiainen (2006). En lähde tässä pohtimaan, miten kehollinen tietäminen voi muuntua jäsenetyksi tiedoksi ja vaatiiko se jäsenytykseen sanoja vai ei.

yhteydet vahvistuivat. Anttila kysyykin, että jos kieli joka tapauksessa kumpuaa kehostamme, miksi tämän prosessin pitäisi olla vaivalloista. (Mt.)

Ehkä kyse onkin siitä, miten kieltä käytetään, eli onko kieli ensisijaisesti esittävää tai jäljittelevää (representoivaa) vai ilmaisevaa (presentoivaa) (vrt. Winckel 2011, 12).²²² Ajattelen, että ilmaiseva kieli saa kummuta kehosta estoita. Tällöin ei ole tarvetta vangita kieleen jotakin, joka ei ollut siinä alun perinkään. Kielen annetaan hakea muotonsa vapaasti niin, että se kuitenkin resonoi kehollisen kokemuksen kanssa – ja saa jopa vaikuttaa kokemukseen. Tällöin kieli ja kokemus ikään kuin tanssivat keskenään tasa-arvoisina. Kokemus synnyttää kieltä ja kieli synnyttää kokemusta. Representaatiossa puolestaan kieli alistetaan kehollisen kokemuksen palvelijaksi. Kieltä käytetään sillä tavoin, että se kuvaisi mahdollisimman hyvin kokemusta, johon kieli ei alun perin kuulunut. Tällöin kieltä käytetään välineellisesti. Varto ja Attar (2006, 42) kuvaavat hyvin ilmaisullista kieltä, joka on jotakin muuta kuin välineeksi muuttunut kieli:

Kun kieli on lähellä luontoa ja ihmisen kokemusta luonnosta, se ei vielä ole muuttunut välineeksi. Kieli on pysynyt ilmaisuna, joka haravoi epätoivoisen riittämättömänä rikkautta, jonka ihmismieli kohtaa. Sanat eivät tarkoita mitään, mutta niillä on merkitys, joka ei katkea sanojen rajoihin vaan jatkuu koko ajatuksen laajuudelta: kuin pisaroina, suurinkin tyhjin välein, sanat pyrkivät kahmimaan ilmaisuun kokemuksen, jonka ääret ovat kuin universumi, laajeneva ja sykkivä.

Varto ja Attar (2006, 44) pitävät metaforan syntyä ”ihmeenä”, koska silloin kieli, jolla oli ”tarkoittamisen maku”, alkaa elää ilmaisuvoimaisena uudenlaisen yhdistelmän myötä. Parviaisen (1999, 95) mukaan fenomenologisen kuvauksen päämääränä on siirtyä totunnaisista kielellisistä kuvauksista kohti tuoreita ilmaisuja. Nämä uudet tavat ilmaista voivat olla läheisemmässä yhteydessä

222 Kielen esittävyuden ja ilmaisevuuden erottelu on tässä tehty tämän työn näkökulmia selventämään. Käytännössä nämä kaksi kielen aspektia eivät ole välttämättä toistensa vastapareja.

kehoon kuin mitä totunnaiset, kehon välittömästä kokemuksesta jo etäännyneet ja abstrahoituneet ilmaisut ovat. Parviaisen mukaan metaforiset ilmaisut tuovat kokemuksen ja kielen mahdollisimman lähelle toisiaan. Tällöin kokemus voi elvyttää kieltä tuodessaan siihen mukaan uudenlaisia ilmauksia.²²³ Kielellinen reflektointi puolestaan auttaa tarkastelemaan kokemuksen vivahteita tarkemmin. (Mts. 95.) Tämä kuvaa hyvin kehon ja kielen suhteen toisiinsa ruokkivaa ja uudistavaa luonnetta. Vaikka kielellä ei voidakaan tavoittaa kaikkea kokemuksen sisältöä, voi sanojen tavoittelu tarkentaa tietoisuuttamme kokemuksen yksityiskohdista. Jotta saamme kokemuksemme kuvailtua sanoin, joudumme paneutumaan kokemukseen tarkemmin etsiessämme sitä parhaiten kuvaavia sanoja.

Runoilija voi fenomenologin tavoin etsiä kokemustaan paremmin kuvaavia sanoja. Runoilijalla on kuitenkin vapaus antaa kuvaamansa kokemuksen muuntua samalla, kun hän kytkee uudenlaiset sanat kuvaamaan sitä. Sanat voivat jopa alkaa viedä kirjoittajaansa uudenlaisiin kokemuksellisiin tiloihin sen sijaan, että sanoilla pyrittäisiin tavoittamaan pelkästään jotakin jo aiemmin koettua. Kyse on siis myös siitä, annetaanko kielen tulla mukaan alkuperäiseen kokemukseen vai yritetäänkö se sulkeistaa siitä pois. Jos kokemuksen jatkuva muuntuvuus sallitaan, kielen voima voi liikuttaa käyttäjänsä – aivan kuten musiikin voimakkin voi liikuttaa kuuntelijaa, soittajaa tai laulajaa.

Mutta tieteilijällä ei ole tätä runoilijan rajatonta vapautta. Tieteilijä-fenomenologi pyrkii kuvaamaan alkuperäistä kokemusta välttämättä tuomasta siihen sellaista ainesta, jota siinä ei alun perin ollut (vrt. Klemola 2005, 11–12). Emme kuitenkaan pääse alkuperäiseen kokemukseen sellaisenaan koskaan takaisin. Sterniä (vrt. 2004, 200) mukaillen voi sanoa, että kokemus muuttuu aina kuvauksen myötä. Kuvaus tapahtuu uudessa läsnäolon hetkessä, eikä aiemmin koettu palaa enää samanlaisena takaisin, sillä ymmärrys siitä on jo muuntunut uuden kuvauksen myötä.

223 Klemola (2005, 163) on todennut, että jos kehollinen kokemus on käyttämämme kielen perustana, tällöin voimme muuttaa kieltä ja käsitteitä muuttamalla kokemustamme ja liikkumisen tapamme. Voimme kasvattaa ajattelukapasiteettiamme laajentamalla somaattista kokemustamme. Hän mainitsee metaforat tässä yhteydessä ”ihmisen ja maailman aistimotorisen kohtaamisen funktiona”. (Mts. 163.)

Tieteen tekemiseen on kuitenkin perinteisesti kuulunut ainakin jossain määrin asioiden liikkeen pysäyttämisen ja yksityiskohtien vangitseminen täyden vapaan liikkeen ja muuntuvuuden sallimisen sijaan. Tämä voidaan nähdä tieteen voimavarana – seikkana, joka auttaa osaltaan hahmottamaan esimerkiksi monimutkaisten liikkeellisten prosessien tuottamia toistuvia rakenteita. Tästä huolimatta tieteilijäkin voi silti käyttää kieltä myös dynaamisesti ja virtaavasti. Varsinkin, jos hän ei määrittele ilmiötä valmiiden käsitekehikoiden avulla, vaan etsii kuvailuihinsa rytmiä, painoja, keveyksiä ja tiivistymisiä käyttäen kieltä elastisemmin. Tässä työssä erityisesti empaattiseen kuuntelemiseen liittyvän kielellistämisen tavoitteena on hakea kuvailuihin virtaavuutta kuvaamalla muutoksia ja prosesseja pikemmin kuin esimerkiksi pysyvämpiä kategorioita tai rakenteita.

Kullakin inhimillisellä ilmaisun kanavalla on omat rajoitteensa ja mahdollisuutensa. Aivan kuten runoilija kieltä käyttäen, voi esimerkiksi taidemaalari pyrkiä maalaten kuvaamaan omaa sisäistä tilaansa ja kokemustaan. Hänenkin on yhtä lailla hyväksyttävä välineensä (maalaamisen) tuomat rajoitukset. Hänkään ei voi siirtää kokemusta kankaalle sellaisenaan. Mutta ehkä hänkin voi ”kokea yhdessä kankaan kanssa” antaen välineensä muokata kuvattavaa kokemusta, aivan kuten runoilija voi antaa sanojen muokata kokemustaan. Kieli on oma kokemisen moodinsa, eikä siltä tulekaan odottaa yhteismitallisuutta jonkin toisen kokemisen moodin kanssa.²²⁴ Emmehän me esimerkiksi odota musiikiltakaan sitä, että pystyisimme sen avulla tavoittamaan saumattomasti kielellisiä kokemuksiamme. Välimäki (2002, 26) pohtii aihetta seuraavasti:

Kieleen palautumattomuus ei ole yksinomaan musiikillista diskurssia luonnehtiva piirre, vaikka musiikki onkin siitä erinomainen esimerkki. [...] Merkkisysteemit eivät myöskään ole vedenpitävästi yhteensopivia, mikä on ilmeistä kun esimerkiksi käännetään kielestä toiseen tai ylipäätään merkityssysteemistä toiseen, tai kun etsitään taiteidenvälisiä vastaavuuksia.

224 Kiitos tästä huomiosta Anne Sivuojalle.

Kehon kokemus ja kieli ovat siis kaksi erilaista olemisen moodia. Sen sijaan, että puhuisimme tässä yhteydessä kielellisestä ja ei-kielellisestä, voimme puhua kielellisestä ja kehollisesta.²²⁵ Tällöin kehollisen ei tarvitse tarkoittaa kielen täysin poissulkevaa osa-aluetta, vaan kehollinen ja kielellinen voidaan ymmärtää jatkumona egotietoisuuden ja kehotietoisuuden tapaan. En ajattele kehollista kielellisen vastakohtana vaan pikemminkin maailman hahmottamisen tasona, jossa keho ja sen kokemus ovat paljaammin läsnä. Myös kielellisellä tasolla operoidessamme keho on aina mukana, mutta usein piilotetummin. Aistimme asioita eri tavoin hahmottaessamme olemistamme kielellisemmin kuin hahmottaessamme sitä kehollisin muodoin – kyse on tietoisuuden kiinnittymisestä eri tasoihin kokemisessamme (vrt. egotietoisuus ja kehotietoisuus).

Jos kehollinen kokemisen taso on taustalla myös kielen avulla maailmaa jäsentäessämme, voidaanko ajatella, että kielen oppimisen jälkeen myös kieli jollain tapaa värittää kaikkea kehollista kokemistamme? Meillä ei ole välttämättä enää pääsyä esikielelliseen kokemiseen sellaisena kuin se lapsena on ilmennyt. Kehon kokemukseen keskittyminen ja sen kehittäminen voivat kuitenkin vahvistaa, syventää ja laajentaa kokemuksen aluetta niin, että liikkuminen yhä kauemmas kielen hallitsevasta asemasta on mahdollista.²²⁶ Työssäni ei olekaan kyse siitä, voinko kokea esimerkiksi vitaaliaffektit kuten kieltä osaa-maton lapsi voi ne kokea. Kyse on siitä, miten kehollinen taso ilmenee omassa kokemuksessani nyt aikuisena.

Parviainen (2006, 60) on todennut, että samalla kun nimeämme ilmiön, rajaamme kyseisen ilmiön ilmenemisen mahdollisuudet. Välimäki (2005, 326) puolestaan on pohtinut, miten koodaamaton muuttuu koodatuksi samalla, kun löydämme sen ja alamme tarkastella sitä. Nämä huomiot liittyvät

225 Välimäki (2002, 28) on aiemmin pohtinut sitä, että musiikkia ei tulisi asettaa kielen vastakohtaksi puhuen siitä *ei-kielellisenä* asiana. Sen sijaan hän ehdottaa käytettäväksi käsitettä *nonverbaali* puhuttaessa musiikista diskurssina (mts. 28).

226 Kieltä edeltävien tasojen kehittyminen kielen oppimisen jälkeen voi mahdollisesti olla pohjana esimerkiksi musiikilliselle tai tanssilliselle lahjakkuudelle (ks. Spitz 1974, 152 Syrjän 2007, 286 mukaan). [Spitz, René A. (1974 [1965]). *Elämän ensimmäinen vuosi. Psykoanalyttinen tutkimus objekti-subteiden normaalista ja häiriintyneestä kehityksestä*. Suom. Kati ja Otso Appelqvist. Jyväskylä: Gummerus.]

semioottisen ja symbolisen väliseen leikkiin merkityksellistämisen prosessissa. Semioottista on vaikea tavoittaa, koska nimettyämme sen se onkin jo liikunut kohti symbolista. Liike ja muuntuvuus alkavat jähmettyä kiinteiksi merkityksiksi, tai kuten Syrjä (2007, 220) asian ilmaisee: heterogeeninen muokkautuu homogeeniseksi. Semioottista sinällään ei ehkä voikaan kartoittaa. Sen sijaan voidaan tarkastella semioottisen muutosprosessia symboliseksi. Sitä kohtaa, jossa tietoisuus tarkentuu semioottiseen, joka tällöin alkaa saada hahmoa, muotoa ja merkitystä – joka alkaa toisin sanoen muuttua symboliseksi. Fenomenologinen lähestymistapa antaa tälle tarkastelulle tarvittavan ajan. Tutkija ehtii tulla prosessista tietoiseksi, ennen kuin ilmiö on siirtynyt symbolisen piiriin (vrt. Parviainen 2006, 60).

Stern (2004, 140) muistuttaa, että kiirehtiminen muodostamaan merkitystä on irrottautumista läsnäolon hetken kokemisesta uuteen hetkeen. Läsnäolon hetkessä pysyminen sen sijaan voi syventää kokemusta, kuten luvussa 3.4.1 tuli ilmi.²²⁷ Läsnäolon hetki avautuu meille vähitellen kyseisessä hetkessä. Tämän vuoksi siihen liittyvä tietäminen ei voi olla kielellistä, symbolista tai eksplisiittistä. Se voi olla kaikkea tätä vasta myöhemmin, kun hetki on eletty. Läsnäolon hetket ovat elettyä materiaalia, josta voi myöhemmin tehdä abstrahointeja, kuten verbalisointeja, tulkintoja, representaatioita ja yleistyksiä. Sternin mukaan tämä ei kuitenkaan tapahdu välttämättä helposti. Tämä johtuu siitä, että läsnäolon hetkessä tietäminen on implisiittistä. Implisiittiseen tietämiseen kuuluvat muun muassa motoriset toiminnat, affektit, odotukset, motivaation muutokset, ajattelun tyyli, kehon nonverbaali viestintä ja kehon tuntemukset. Koska implisiittinen ja eksplisiittinen ovat omanlaisiaan tiedon alueita, ei toisen alueen materiaalin kääntäminen toisen alueen tiedoksi käy välttämättä kitkatta. (Mts. 113–116, 135, 140.)

227 Ks. myös Nummi-Kuisma 2008, 180–181. Stern (2004, 28) puhuu myös kolmiosaisesta läsnäolon hetkestä (mennyt–nyt–tuleva) ja sen tasapainosta. Mennyt voi pitää niin tiukasti otteessaan, että käsillä oleva nyt-hetki tuntuu vain vahvistavan jo mennyttä. Tällöin kaiken uuden kokeminen tulee vaikeaksi. Tuleva voi puolestaan syödä läsnäolon hetken nyt-hetkeä organisoimalla kaiken uudelleen niin nopeasti, että nyt-hetki itsessään lähes katoaa. Näin voi käydä, jos läsnäolon hetken kielellistämiseksi laitetaan liian suuri painoarvo. (Mts. 28.)

Oma kokemukseni on vastannut tätä huomiota. Siirtymässä läsnäolon hetkestä kielellistämiseen tuntuu olevan tyhjä tila tai kynnys. En saa tuottaa asioita vaivatta toisesta tilasta toiseen, vaan aina jotakin jää tavoittamatta. Tunnen kielen moodissa operoidessani tämän ”puutteena”: yritän tavoittaa jotakin, mutta se ei ole enää läsnä. Samoin läsnäolon hetken tilassa voin yrittää vaivihkaa haparoida sanoja, mutta ne liukuvat ulottumattomiini ennen kuin olen ehtinyt tarttua niihin. Erityisesti affektien ja liikkeen tavoittaminen sanoin on haastava tehtävä. Stern (2000, 178) on todennut: ”Affekti henkilökohtaisena tiedon muotona on erittäin vaikea kielellistää ja kommunikoida.”²²⁸ Sheets-Johnstone (1999a, 268) puolestaan toteaa, että liikkeen dynamiikan kuvaaminen sanallisesti on ehkä haastavampaa kuin minkään muun ilmiön sanallistaminen.

Myös Koski (2005, 57) pohtii sitä, miten kokemuksen ja sen käsitteellistämisen välillä voi olla kuilu. Tämä johtuu hänen mukaansa siitä, että kokemukset eivät muutu automaattisesti käsitteiksi niin, että kaikki ymmärtäisivät kokemuksen samalla tavalla. (Mts. 57.) Tutkijalle kokemuksen ja kielellistämisen suhteessa voi ilmetä toisenkinlainen haaste. Anttila (2007, 84) esimerkiksi on kiinnittänyt huomiota siihen, miten kehollisia aistimuksia ja tiloja on vaikea tutkia ja ihmetellä ilman, että yhtä aikaa prosessoisi niitä kielellisesti. Tällöin uskomuksemme ja totutut ajattelun tapamme alkavat ohjata helposti näiden aistimusten tulkintaa (mts. 84). Kyse on reduktion vaikeudesta, josta kirjoitin luvussa 3.1.2.

Fenomenologit ovat ratkoneet eri tavoin kokemuksen kielellistämisen ongelmia. Esimerkiksi Hoppu ja Väättäinen (2003) tarjoavat ratkaisua, jossa lähdetään etenemään hermeneuttisessa spiraalissa yhä uudelleen kirjoittaen ja yhä parempaa sanallista kuvausta kokemukseksi hakien. Tällöin tutkija ei tyydy ensimmäisiin (mahdollisesti sovinnaisiin) ratkaisuihin, vaan hän pyrkii saamaan paperille sanoiksi mahdollisimman paljon sitä, mitä hän on todella kokenut. (Mt.)

228 ”Affect as a form of personal knowledge is very hard to put into words and communicate.”

Klemola (2005, 121) puolestaan esittelee psykoterapian puolella 1960-luvulla kehitettyä fokusoinnin menetelmää, jonka avulla keskitytään etsimään kehollisia merkitystuntemuksia (ks. myös Gendlin 1981).²²⁹ Fokusoinnissa muun muassa sulkeistetaan ulkomaailma kääntämällä katse sisäänpäin kohti kehon kokemusta. Tämän jälkeen kehon sisäistä tilaa kuunnellen palataan johonkin aiempaan kokemukseen, jonka tuntuma pyritään saamaan kehoon. Tuntemukselle annetaan nimi. Tämän jälkeen liikutaan rauhallisesti kokemuksen ja käsitteen välillä verraten niitä toisiinsa ja mahdollisesti korjaten käsitettä sopivammaksi. Tällä tavoin lähestytään sitä kohtaa tietoisuudessa, ”jossa kokemuksen laatu saa käsitteellisen muodon”. (Klemola 2005, 122–123.)

Tämän työn menetelmässä on samoja piirteitä kuin edellä esitetyssä fokusoinnin menetelmässä, vaikka kyseinen menetelmä ei olekaan ollut työn pohjana. Empaattisessa kuuntelemisessa huomion fokus suunnataan kehon sisäisyyteen samalla, kun kuunnellaan laulajan esitystä. Tämän jälkeen liikutaan tietoisesti kokemuksen ja käsitteellistämisen välillä: toisinaan kehon sisäisyyttä aistien ja toisinaan kokemusta kuvaavia käsitteitä pohtien.

229 Ks. myös <http://www.focusing.org/>.

4. EMPAATTINEN JA ANALYYTTINEN KUUNTELEMINEN

Tässä työssä käytettävät analyysimenetelmät ovat muotoutuneet ja kehittyneet työprosessin kuluessa. Työn alkuvaiheessa erilaiset kuuntelemisen tavat olivat kietoutuneet toisiinsa. Ne eivät olleet vielä eriytyneet omanlaisiksi menetelmikseen. *Eläytyvän kuuntelemisen* ohessa saattoi mukaan tulla *empaattisen ja analyyttisen kuuntelemisen* hetkiä. Vasta tietämisen ja ymmärtämisen muotoja eritellessäni huomasin eritteleväni myös erilaisia kuuntelemisen tapoja, joiden avulla olin kyseisiin tietämisen ja ymmärtämisen muotoihin päätynyt. Samalla uusia analyyseja tehdessäni kuuntelemisen eri puolet alkoivat erottautua selkeästi omiksi alueikseen kuuntelukokemuksissa. Tutkimuksen loppuvaiheessa menetelmä oli jo jäsentynyt niin, että tein analyysin eri vaiheet tietyssä järjestyksessä. Metodi kehittyi siis työn edetessä tutkimusmateriaalia kuunnellen – kuuntelemisen kokemuksista sekä laulajan äänestä ja ilmaisusta yhä tietoisemmaksi tullen. Nyt käsillä olevassa työssä esitän analyysimenetelmän sellaisena, millaiseksi se on lopulta muotoutunut. Seuraavassa taulukossa on esitettyinä tutkimuksen menetelmälliset vaiheet.

<p>VAIHE I: kokonaisvaltaisen kokemuksen salliminen</p> <p>Eläytyvä kuunteleminen: elämys ja siinä ilmenevien seikkojen esiin tuominen. Apuna eri kirjoittamisen muodot ja piirtäminen.</p>
<p>VAIHE II: laulajan ilmaisun aistiminen ja siitä saadun ymmärryksen jäsentäminen</p> <p>Empaattinen kuunteleminen: laulajan ilmaisun kehollisten liikelaatujen aistiminen ja ymmärtäminen omassa kehon kokemuksessa. Apuna empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus ja kielellistäminen.</p>
<p>VAIHE III: laulajan äänen yksityiskohtien tarkastelu</p> <p>Analyttinen kuunteleminen: melodian, rytmin, artikulaation, äänenlaatujen jne. kuunteleminen. Apuna analyttinen transkriptio, musiikillinen nuotinnus ja kielellistäminen.</p>
<p>VAIHE IV: merkitysten avaaminen</p> <p>Empaattisen ymmärryksen ja analyttisen tiedon refleктоiminen keskenään. Lopullisen analyysitekstin kirjoittaminen.</p>

Taulukko 5. Tutkimuksen menetelmälliset vaiheet.

4.1 ELÄYTYVÄ KUUNTELEMINEN

Ruumiilliset reaktiot ovat yksi osa taideteoksen tulkintaa ja elämyksen edellytys. (Lång 1995, 257.)

[...] Sitten tulen tietoisiksi tämän sykkivän maiseman sisällä olevasta liikkeestä: puunlehdet värisevät tuulella hennosti, pieni hyönteinen tanssii ikkunan edessä. Kaikki tämä asettuu musiikin kanssa samaan tarinaan: pienet äänet ja rasahdukset musiikissa ovat pieniä ulkomailman liikkeitä, joita en aiemmin huomannut lainkaan. Luulin kaiken olevan pysähtynyttä, mutta kuunteleminen avaa silmäni ja kehoni liikkeelle. Kun laulaja ehtii kertosaikaiseen ja laulaa ”We go to that hidden place, that we go to that hidden place”, tunnen pehmeän kouraisun rintakehässäni, joka jättää sisääni laajenevan tunteen.²³⁰

230 Eläytyvän kuuntelemisen kuvaus, Björkin Hidden Place -kappaleen kuuntelu, tutkimuspäiväkirja 17.10.2008.

Musiikin kuunteleminen voi parhaimmillaan tuntua siltä, että musiikki ottaa kokonaisvaltaisesti kannateltavakseen. Se asettaa kuuntelijan universumiin, jossa on järjestys – jossa kaikki asiat asettuvat oikeille paikoilleen. Ei ole mitään, mitä pitäisi kieltää, tuomita, vältellä tai työntää pois. Musiikki asettaa kuuntelijan täydellisyyden tilaan. Se laukaisee sisäiset ristiriidat ja vapauttaa niistä hetkeksi. Musiikin kuuntelemisen huippukokemuksissa aistiipiirit yhdistyvät synesteettisesti ja luovat myös kokemuksen kaiken olevan yhteisyydestä.²³¹

Kuvaan *eläytyvän kuuntelemisen* käsitteellä musiikin valtaan antautumista, jossa kuultuun ei suhtauduta pyrkimällä hallitsemaan sitä vaan pikemminkin jättäytymällä sen varaan. Eläytyvä kuunteleminen on kaiken sallivaa ja kokonaisvaltaista. Se tavoittaa musiikin kaikinensa – eikä edes rajoitu vain musiikkiin, vaan saattaa sisältää myös kokemuksen ympäristöstä, jossa kuunnellaan. Tällainen kokonaisvaltaisuus on luonteenomaista esteettiselle kokemukselle. Tiina Mäntymäki (2007, 194) kirjoittaa laulamisen esteettisestä kokemuksesta seuraavasti:

[...] esteettisessä ruumiillisessa laulamiskokemuksessa musiikin objektiluonne katoaa ja musiikki sulautuu osaksi kokemuksen kokonaisuutta. Musiikin erottaminen omaksi alueekseen ruumiillisesta eletystä hajottaa samalla kokemuksen, määrittelee musiikin rajat suhteessa elämyksen muihin konstituentteihin, pilkkoo sen ja vetää sen sitten symbolisen alueelle. Vaikka musiikkia tavanomaisessa esittämistilanteessa käsitellään sen objektiluonteen kautta, esteettinen kokemus häivyttää tämän luonteen.

231 Musiikkiin liittyvistä huippukokemuksista on *flow*-käsitettä käyttäen kirjoittanut aiemmin mm. Elina Hytönen (2006 ja 2007) jazzmuusikoiden näkökulmasta. Katso myös Csikszentmihalyi (1991), Gabriellson (2001, 432), Lowis (1998) ja Numminen (2005, 82). Maslowin (1968, 71) mukaan huippukokemukseen voi liittyä muun muassa seuraavanlaisia tekijöitä: totaalinen keskittyminen käsillä olevaan objektiin, täydellinen mukaan imeytyminen, ajan ja paikan kadottaminen, egon ylittäminen, havainnoijan samaistuminen havainnoituun tai jopa sulautuminen toisiinsa (ks. myös Gabriellson 2001, 431). Rechart (1998, 397) kirjoittaa kokonaisvaltaisesta psykofyysisestä tilasta musiikkikokemuksen näkökulmasta käyttäen siitä nimitystä *konestesia*.

Eläytyvä kuunteleminen mahdollistaa elämyksen. Ajattelen, että *elämys* on erityislaatuinen kokemus, joka irrottaa meidät arkipäiväisistä kokemisen ta-voistamme ja avaa jotakin uutta.²³² Kuten jo luvussa 3.1.2 kirjoitin, lähdän liikkeelle ajatuksesta, että musiikki itsessään voi redusoida arkipäiväisen asen-teen ja paljastaa olemisen ytimen ”sellaisena kuin se on” – ja tätä kautta luoda vahvan elämyksen.²³³ Elämys ei kuitenkaan ole tietynlainen, ennalta määrätyn kaltainen. Se ikään kuin yllättää kuuntelijan aina. Jos elämyksistä pitäisi löytää jotain yhteistä, niin niissä tapahtuu jotakin, joka liikauttaa tai muuttaa ihmistä.

Elämyksessä kaikki voi tuntua olevan yhtä: minä, laulajan ääni, tila, melo-dia ja niin edelleen. Elämystä kuvatessa ei välttämättä ole selvää, mitkä te-kiijät kuunnellussa materiaalissa herättävät tietyt puolet kokemuksessa – liit-tykö esimerkiksi aistimani ”laajeneva” tunne melodialinjaan, laulajan ääneen vai taustan kuoro-osuuksiin. Kuunteleminen tapahtuu kokonaisvaltaisesti. Huomio ei liiku yksityiskohdista toisiin – esimerkiksi laulajan melodialinjasta taustan kuoroon. Sen sijaan se on laajemmin kokonaisuudessa aistien sitä esi-merkiksi yhtenäisenä soivana tilana tai virtana. Kokemuksessa eri seikoilla ei ole suoraa kiinnekohtaa sanojen maailmaan tai siihen maailmaan, jossa mer-kityksiä syntyy viittaamalla eri asioihin. Elämyksellisessä kokemuksessa tämä viittaaminen saattaa tuntua turhalta juuri sen vuoksi, että kokemuksessa kaik-ki voi yhdistyä erityyppömmäksi kokonaisuudeksi ja aistiminen voi olla kaik-ki aistialueet kattavaa (amodaalista).

Eläytyvä kuunteleminen tutkimuksen lähtökohtana on hedelmälli-nen muun muassa sen vuoksi, että tällaisessa rentoutuneessa kuuntelemi-sen tilassa tutkija on avoimempi aistimaan erilaisia merkityksellistämisen

232 Kokemuksen ja elämyksen määrittelyllisiä eroja on aiemmin käsitellyt taiteen vastaanoton yhteydessä muun muassa Maaria Linko (1998; ks. myös Mäkelä-Eskola 2001, 37). Hän liittää elämyksen voimakkuuden, vahvuuden, intensiivisyyden, erikoisuuden ja pysäyttä-vyyden kokemukselliset määreet.

233 Monni (2004, 27) ymmärtää teoreettis-taiteellisessa väitöskirjassaan tanssijana taideteok-sen joksikin, joka ”ei jäljittele todellisuutta, vaan paljastaa sitä, päästää sitä läpi”. Hän poh-jaa ajatuksensa Heideggerin filosofiaan. Torvinen (2007b, 111) kirjoittaa osuvasti omassa väitöskirjassaan: “[...] musiikki todella avaa uuden maailman, mutta keskeistä ei ole tämän avatun maailman ”sisältämä” oleva vaan avaamisen *liikkeen* itsensä synnyttämä voima ja virittyneisyys.”

mahdollisuuksia. Lång (2004, 192) kirjoittaa siitä, miten rentoutuminen vähentää vastarintaa ja toisaalta keskittyminen lisää sitä. Näin ollen rentoutuneessa tilassa tietoisien ja tiedostamattoman välinen raja loivenee, ja tiedostamaton materiaali pääsee helpommin tietoisuuteen. Tämän työn olokulmasta tarkasteltuna rentoutuneessa tilassa tietoisuus on siis vapaampi liikkumaan alueille, jotka eivät ole arkitoiminnassa tyypillisiä tietoisuudessa olevia alueita. Myös Kristeva (1993, 105) kirjoittaa siitä, miten semioottisen materiaalin aistimisessa ei ole kyse yksityiskohtiin keskittymisestä. Hän toteaa: ”Eikä lukijalta vaadita niinkään merkitysmuodosteiden yhdistelemistä kuin oman arvostelevan tietoisuutensa räjäyttämistä, jotta torjunnan muodostama rytminen vietti pääsee kulkemaan sen läpi, jolloin vietti kielen ja sen merkityksen suodattamana koetaan hekumallisena nautintona” (mts. 105).

Eläytyvän kuuntelemisen yhteydessä käyttämäni kirjoittamisen muodot voidaan jakaa karkeasti kolmeen ryhmään: eläytyvän kuuntelemisen yleinen kuvaus, kehon kokemuksen kuvaus ja fiktiivinen kuvaus. Lisäksi kokeilin myös haastattelumuotoista tekstiä sekä vapaata piirtämistä eläytyvän kuuntelemisen yhteydessä. Eläytyvän kuuntelemisen kuvauksissa saatoinkin kirjoittaa mitä tahansa kokonaisvaltaiseen kuuntelukokemukseen liittyvää. Kehon kokemuksen kuvauksissa fokus oli enemmän kehoni kokemuksessa. Haastatteluilla pyrin kyselemään itseltäni tarkentavia kysymyksiä liittyen kahteen edelliseen kuvailuun.

Näistä mainituista kirjoittamisen tavoista fiktiivinen kuvaus sai ylittää myös välittömän kokemuksen. Tämä kirjoittamisen muoto osoittautui hedelmälliseksi. Kuvausta tehdessä annoin sanallisten ilmaisujen löytyä omalla painollaan. Vasta kuvauksen kirjoitettuani vertasin, mitkä sanallisista ilmaisista osuivat parhaiten kohti kokemusta. Nämä poimin mukaan myöhempää käyttöä varten. Fiktiivisessä kuvauksessa korostuu sen tyyppinen poeettinen maailma, jota loppujen lopuksi yritän tavoittaa myös laulajan ilmaisusta. Poeettisena diskurssina fiktiivisen kuvauksen logiikka on lähempänä laulajan äänenkäytön ja ilmaisun ”poeettisen diskurssin” logiikkaa, kuin mitä suoraan representoivan ja kuvailemaan pyrkivän kielen logiikka on. Kokemus löysi kuvauksensa

helpoiten ja osuvimmin juuri fiktiivisen kuvauksen vapaassa ilmapiirissä (vrt. Anttila 2008, esitelmä).²³⁴

Vaikka eläytyvä kuunteleminen onkin tärkeä lähtökohta, työni painopiste ei kuitenkaan ole siinä. Eläytyvän kuuntelemisen erottaminen teoreettisesti omaksi alueekseen selkeyttää seuraavia kuuntelemisen askelia, empaattista ja analyyttistä kuuntelemista, jotka ovat työssäni metodin asemassa. Eläytyvän kuuntelemisen käsitteellä haluan myös tuoda esille sen laajan kokemuksen alueen, johon pohjaan nämä kuuntelemisen positioni. Eläytyvään kuuntelemiseen paneutuminen tarkemmin vaatisi kuitenkin oman tutkimuksensa, koska kyse on niin laajasta kokemuksen kentästä.

4.2 EMPAATTINEN KUUNTELEMINEN

Empaattinen kuunteleminen on askel pois eläytyvästä kuuntelemisesta kohti analyysia. Empaattinen kuunteleminen on leikkauspiste *eläytyvän kuuntelemisen* ja *analyyttisen kuuntelemisen* välissä. Se on kuin silta, jota pitkin pääsen tuomaan musiikin elämyksellisen ulottuvuuden mukaan myös analyyttisiin pohdintoihin. Tämä silta eläytyvän ja analyyttisen kuuntelemisen välillä on tärkeä, jotta nämä tasot eivät jäisi toisistaan täysin irrallisiksi. Empaattinen kuunteleminen on menetelmän tärkein vaihe, sillä sen avulla tarkastelen työn keskiössä olevaa laulajan *ilmaisua*.

Empaattinen kuunteleminen -käsitettä on aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa käytetty kuvaamaan yleisesti ottaen asennetta, jolla kuunnellaan.²³⁵ Tässä työssä tarkoitan empaattisella kuuntelemisella kuitenkin spesifiä menetelmällistä otetta. Muun muassa tämän vuoksi erotan sen eläytyvästä kuuntelemisesta, joka on tässä yhteydessä väljempää kuuntelemisen asennetta kuvaava käsite. Empaattiseen (kuten analyyttiseenkin) kuuntelemiseen

234 Fiktiivinen kuvaus tulee tarkemmin esille luvussa 5.3.1.

235 Esimerkiksi puheviestinnän puolella empaattinen kuunteleminen voidaan ymmärtää muun muassa puhujasta välittämiseksi ja puhujan tunteiden heijastamiseksi sekä puhujan ymmärtämiseksi tämän näkökulmasta (Jyväskylän yliopiston Kielikeskus, internetlähde).

liittyy tutkimusmateriaalin kuunteleminen useita kertoja. Tässäkin mielessä se eroaa eläytyvästä kuuntelemisesta, joka ei välttämättä vaadi useampaa kuuntelukertaa.

Empaattisen kuuntelemisen ydin on proprioseptisessä kokemisessa. Tällöin vien huomion kehotietoisuuden alueelle. Vaikka kokonaisvaltaiseen eläytyvän kuuntelemisen kokemukseen olisi kuulunut kehollisten tuntemusten lisäksi myös esimerkiksi visualisointia, niin empaattisessa kuuntelemisessä otan laulajan esityksen ”omaan lihaani” ja tunnen sen ensisijaisesti keholla. Tällöin sulkeistan visuaalisen ja auditiivisen kokemisen hetkeksi niin, että saan nostettua proprioseptisen kokemuksen ja sen kautta syntyvän kehollisen ymmärryksen esiin. Auditiivinen kokemus on tietysti kuuntelemisessä aina mukana, mutta huomio suunnataan nyt korvilla aistimisen (mitä kuulen?) sijasta koko keholla aistimiseen (mitä tunnen?).

Fenomenologiassa kokemus ymmärretään kokonaisuutena. Tämän vuoksi kysymys vain yhden, esimerkiksi auditiivisen tai proprioseptisen aistialueen käyttämisestä onkin jo lähtökohdiltaan harhaanjohtava. Ihden (1976, 21) mukaan tutkijan kannattaa kuitenkin myös fokusoida kokemistaan tietuille kokemuksen alueille. Tällä tavalla voidaan löytää lähestymiskulmia, jotka ovat voineet jäädä kokonaisvaltaisessa kokemisessa huomaamatta.

Empaattinen kuunteleminen ei tähtää kuuntelijan kokemuksen vaan laulajan ilmaisun analysointiin. Jos tekisin tutkimusta kuuntelijan kokemuksesta, selvittäisin tätä asiaa eläytyvän kuuntelemisen alueella. Kokemus on tuki mukana myös empaattisessa ja analyttisessäkin kuuntelemisessä – kuten missä tahansa kuuntelemisessä. Niissä kokemus ei ole kuitenkaan tarkastelun keskiössä, vaan keskiössä ovat laulajan ilmaisu (empaattisessa kuuntelussa) ja ääni (analyttisessä kuuntelussa). Lisäksi näissä kuuntelemisen muodoissa tapahtuu kytkentää tieteen kentällä aiemmin esitettyyn tietoon. Empaattisessa kuuntelemisessä kuuntelijan kehon kokemus on paikka tai maasto, johon tarkastelu sijoittuu. Se on paikka, jossa tarkasteltavat seikat (vitaaliaffektiset liikelaadut) ovat aistittavissa, mutta joka itsessään ei ole tarkastelun ensisijaisena kohteena.

Empaattisen kuuntelemisen avulla tavoitan erityisesti kahta seikkaa:

1. Valaisen laulajan esityksessä olevaa liikelaadullista tasoa, jota kutsun *ilmaisun* tasoksi.
2. Tuon tietoisuuteen ja *ymmärryksen* alueelle sitä, millaisena laulajan ilmaisu ilmenee kuuntelijan kehon kokemuksessa.

Empaattinen kuunteleminen on aiemmin esittämieni *liikelaatujen* ja *virtauksellisen tason* tavoittamista – tai pikemminkin tähän tasoon virittäytymistä. Valitsen kappaleesta jonkin elementin (lauluäänen), jonka liikkeellisiä ja kehollisia laatuja alan myötäelää. Tähän liittyy laulajan äänen välittämän kehollisen liikkeellisyyden ymmärtäminen omalla keholla. Tällöin keskityn kuuntelukokemuksessa siihen, miten oma kehoni reagoi laulajan ääneen, miten se ymmärtää ne liikkeet, jotka ovat saaneet aikaan lauluäänen.

Kirjoitin luvussa 3.4.3 ilmaisun virtauksesta. Laulajan aloittaessa lauluesityksensä alkaa koko kappaleen läpi jatkuva ”virtaus”, jossa laulajan äänellään luoma kehollinen hahmo elää laulamaansa läpi supistuen ja laajentuen, kiihtyen ja rauhoittuen, tullen lähemmäksi ja etääntyen jne. Laulajan ääni viestii, että tämä äänellisen minän hahmo on välillä läsnä, välillä poissa, joskus ehkä kauempana, joskus lähempänä, toisinaan välinpitämätön, toisinaan kiivas, seuraavassa hetkessä ehkä jo lempeä. Empaattisessa kuuntelemisessa myötäelän tähän muutosten virtaan liittyviä kehollisia laadun muutoksia.

Erotan empaattisen kuuntelemisen myös tutkimusmateriaalin analyttisestä kuuntelemisesta. Analyttisesti virittyneen kuuntelemisen avulla voin hakea *tietoa* siitä, *mitä* laulaja tekee. Tällöin huomio kiinnittyy laulajan fysiologisen kehon niihin osiin, joiden liike on yksityiskohtaisemmin kuultavissa äänestä (esim. äänihuulet, huulet, ääniväylä). Tällöin voin selvittää esimerkiksi, miten laulaja tekee jonkin tietyn äänen, mitä laulajan fysiologisessa kehossa tapahtuu. Analyttinen kuunteleminen kiinnittyy juuri mekaanisiin seikkoihin – niihin, jotka on suhteellisen helppo osoittaa materiaalista vokologian, fonetiikan ja musiikkianalyysin menetelmin.

Heti kun olen kuuntelijana tilassa, jossa mietin *mitä* laulaja tekee (supistaako huuliaan tms.), olen jo analyttisen kuuntelemisen puolella. Tässä vaiheessa olen jo mennyt sen tason läpi, joka on omassa empaattisessa kuuntelemisessäni tärkeä – nimittäin liikelaatujen dynaamisen tason. Empaattisessa kuuntelemisessä huomio pysyy liikkeiden laaduissa pikemmin kuin siinä, mitä laulaja on fysiologisessa mielessä tarkalleen ottaen tehnyt. Näin voin keskittyä siihen, *miten* liikkeet tapahtuvat laulajan kehossa. Huomio on kehollisessa supistumisessa, laajenemisessa, räjähtävyydessä tai hapuilevuudessa enemmän kuin esimerkiksi siinä, missä asennossa laulaja seisoo tai missä asennossa hänen huulensa ovat. Empaattinen kuunteleminen keskittyy siis laajempiin, koko laulajan olemusta ja ilmaisua kuvaaviin seikkoihin.

Tutkimuksellisesti virittyneessä kuuntelemisessä käy helposti niin, että kehollisen tason välitön aistiminen peitty nopeasti tietynlaisen kielellistämisen ja yksityiskohtaisen tiedon tavoittamisen alle. Siirtymä kokemuksellisuudesta ja virtaavuudesta analyttisesti virittyneeseen ja erittelevään kuuntelemiseen tapahtuu usein huomaamatta. Kysymys onkin tässä siitä, mennäänkö tarkastelussa suoraan fysiologista kehoa koskevan tiedon tasolle, vai sallitaan-ko kokemuksellisen kehon ymmärryksen tulla ensin esille ja jäsentyä. Kyse on siis siitä, miten nopeasti siirrytään kokemuksen juurista (kehotietoisuus) pidemmälle vietyihin yleistyksiin ja käsitteiden muodostuksiin (egotietoisuus). Usein tämä tapahtuu hyvin nopeasti niin, että kokemuksen pohjana olevaa proprioseptista tasoa ei havaita lainkaan – se ei ehdi tulla tietoisuuden piiriin. Juuri tämän vuoksi empaattinen kuunteleminen omana tutkimuksen vaiheenaan on tärkeä. Sen avulla näet pystyn jäsentämään ja kielellistämään ilmaisuun liittyviä seikkoja, mutta se ei vie minua kuitenkaan heti tieteelle tutun fysiologisen kehon tarkasteluun.

Miten- ja mitä-kysymyksiin keskittymisessä on hienovarainen ero. Työn alkuvaiheessa tämä ero ei ollut selkeä, mutta keskittymällä kuuntelemaan laulajan esitystä miten-kysymyksen tuntokulmasta tämä kokemuksen alue syveni ja rikastui. Loppujen lopuksi näiden kahden orientoitumisen tavan tuottamat tiedon ja ymmärtämisen muodot eroavat selkeästi toisistaan. Lisäksi niiden eriyttäminen menetelmällisesti toisistaan on selkeyttänyt kuuntelemisen

eri ulottuvuuksia. Tämä selkeytyminen mahdollistaa myös sen, että tutkijana voin tietoisemmin ja sulavammin liikkua tuntorekisteristä toiseen – eli mitenkysymyksestä mitä-kysymykseen ja takaisin.

Empaattisen kuuntelemisen avulla paikallistan laulajan esityksestä kohdat, jotka erityisesti liikuttavat minua. Kuuntelen ensin koko kappaletta aistien ilmaisun virtausta *makrotasolla*. Näin löytyvät kohdat, joissa kehoon kytkeytyvät merkitykset ovat (tässä kuuntelukokemuksessa) vahvoja. Tällaisissa kohdissa on jotain sellaista, joka saa minut kuuntelijana erityisellä tavalla hahtumaan. Ne ovat siis *kokemuksen katkoksia* tuottavia kohtia, *avainfraaseja* joista kirjoitin aiemmin luvussa 3.4.2. Jollekin toiselle kuuntelijalle nämä hahtumisen kohdat saattaisivat olla toiset. Avainfraasit ovatkin tietyille kuuntelijalle tietyllä kuuntelukerralla tärkeitä kehoon resonoituvia kohtia laulajan esityksessä.

Kun avainfraasit ovat löytyneet, alan kuunnella ja aistia niissä olevia *mikrotason* liikelaadullisia muutoksia. Samalla kun annan itseni liikuttua laulajan ilmaisusta, olen yhtä aikaa tietoinen siitä, miten kehoni reagoi laulajan äänestä aistittaviin alati muuntuviin liikelaatuuihin. Huomioni on siinä, millaisia ”työntöjä”, ”vetoja” tai ”hiipumisia” kehoni aistii laulajan esityksestä.

Empaattiseen kuuntelemiseen liittyy vitaaliaffektien tasolla toisen ihmisen ilmaisun omaksuminen edes osittain omaan kehoon. En yritä tutkimuksessani samaistua Björkiin ihmisenä tai henkilöhahmona, vaan pikemminkin lähestyn samaistumisen avulla Björkin ilmaisun yksityiskohtia, jotka luovat hänen laulamiseensa tietynlaista asennetta.

Mutta missä määrin tutkija voi omaksua toisen asennetta? Tutkija kun ei kuitenkaan ole ”tyhjä keho” vailla omaa menneisyyttään ja omia kehollisia tapojaan, asenteitaan ja tottumuksiaan. Tutkija voi tulla tietoiseksi omasta kehollisesta olemisestaan yhä enenevässä määrin harjoittamalla oman kehonsa kuuntelemisen taitoa ja herkkyyttä. Täydellinen samaistuminen lienee kuitenkin mahdotonta missä tahansa ihmisten välisessä kanssakäymisessä. Mutta tämä ei olekaan tärkeintä. Tärkeintä on lisätä ymmärrystä toisen tavasta olla maailmassa ja myös omasta tavastaan reagoida toisen tapaan ilmaista itseään. En siis pyri kartoittamaan Björkin kokemuksia, vaan lähestyn hänen

lauluesitystä omasta tutkija-kuuntelijan kehollisesta kokemuksestani käsin. Se mikä Björkin ilmaisussa ja äänenkäytössä on merkityksellistä minulle kehollisena olentona – se mikä sykehdyttää minua – on tärkeää. Se voi olla merkityksellistä ja tärkeää myös muille kuuntelijoille, joskaan ei liene koskaan täysin samalla tavoin. Jokaisella meistä on kuuntelukokemuksissamme ja merkityksellistämisen prosesseissamme omat vivahteemme.

Empaattiseen kuuntelemiseen liittyy paikoitellen äänettömän (subvokaalisen) imitoinnin lisäksi myös varsinaista äänellistä imitointia. Tällöin eläydyn laulaen toisen laulajan ilmaisuun ja tämän myötä otan kehooni toisen olemisen tyyliä tietyn luonteisine liikkeineen. Käytännössä imitointi on tarkoittanut sitä, että olen kuunnellut Björkin lauluesitystä levyltä ja laulanut tämän mukana. Toisinaan olen myös nauhoittanut omaa imitoitua laulamistani.²³⁶ Näin saan osan toisen laulajan ilmaisemisen tapaa osaksi omaa kokemustani. Empaattisessa kuuntelemisessä tapahtuvaan imitointiin liittyy myös erojen peilaaminen – oman tavan olla läsnä laulamissa vertaaminen toisen tapaan. Pyrkimykseni päästä eläytyen mahdollisimman saman tuntuiseen laulantaan kuin Björk vaatii minulta suuria ponnisteluja, jopa liioittelua. Se, mikä Björkille voi olla pientä, onkin minulle suurta. Näin saan peilaamalla esiin jotakin olennaista toisen laulajan kehollisesta tavasta olla läsnä laulamissaan. Samalla saan myös uudenlaisen tuntokulman omaan tapaan laulaa.

Imitointi on mukana empaattisen kuuntelemisen lisäksi myös analyyttisessä kuuntelemisessä. Ensimmäisessä näistä imitointi keskittyy ilmaisun tasolla operointiin ja toisessa äänen tasolla operointiin.²³⁷ Työn analyyttisten transkriptioiden tekemiseen kuuluu olennaisena osana se, että pyrin

236 Imitointi on yksi menetelmä myös Laitisen (2003b, 337) esittämässä *tutkiva muusikko ja musisoiva tutkija* -lähestymistavassa. Siinäkin käytetään oman esityksen äänittämistä sekä alkuperäisen aineiston kuuntelemista myös hidastettuna. (Mts. 337.) Populaarimusikissa imitoiminen on keskeinen oppimismenetelmä (Frith 1996, 55). Myös äänentutkimuksessa käytetään imitointia apuna (Laver 1980a ja b). Imitoinnista taidon oppimisen yhteydessä ks. Klemola 2005, 103–110, 97–99 ja Parviainen 2002, 341–342.

237 Laulun opettamisessa käsitteellinen jako ääneen ja ilmaisuun voi olla hyödyllinen. Oppilaan ei tarvitse välttämättä yrittää imitoida opettajansa tai esikuvansa ääntä vaan ymmärrettyään, mistä ilmaisun tasossa on kyse, hän voi keskittyä imitoimaan ilmaisua. Näin hän voi mahdollisesti laajentaa ilmaisun skaalaansa ilman, että hän alkaisi kuulostaa äänen yksityiskohtien tasolla opettajaltaan tai esikuvaltaan.

matkimaan Björkin laulamia ääniteitä ja tällä tavoin tunnustelemaan, mitä kehossa (äänihuulet, ääniväylä, suuontelo) tapahtuu.

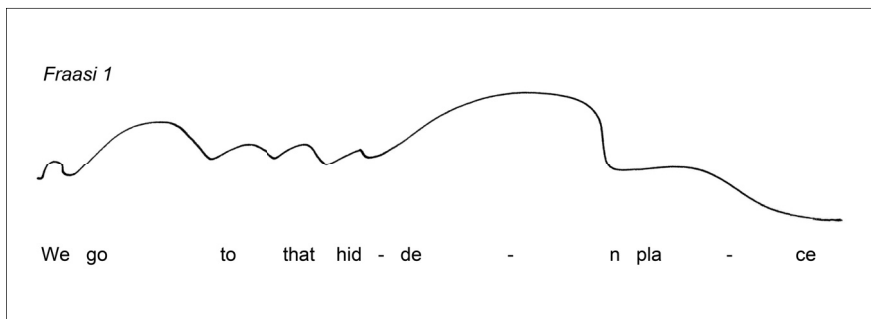
Imitointia tulee pohtia myös siinä mielessä, kuinka paljon fysiologiset reunaehdot – esimerkiksi ääniväylän erilainen koko ja muoto eri laulajilla – rajoittavat imitoinnin mahdollisuuksia toisen laulajan äänen ja ilmaisun ymmärtämisessä. Jos esimerkiksi imitoin laulajaa, jolla on huomattavasti tummempi ääni kuin minulla, joudun tummentamaan ääntäni laskemalla kurkunpäättä alaspäin. Tällöin kehollinen kokemukseni laulamisesta ja ilmaisusta saattaa erota hyvinkin paljon siitä, mitä toisen laulajan kehossa on tapahtunut. Tässä kohtaa tieto äänentuoton fysiologisista seikoista tulee apuun. Jos tutkijalla on tieto siitä, mitkä tekijät ääniväylässä vaikuttavat äänen tummuuteen, hän voi hahmottaa, mitkä ovat erot hänen ja toisen laulajan laulamissa ja mistä nuo erot mahdollisesti johtuvat.

4.2.1 Empaattisen kuuntelemisen graafinen kuvaus ja kielellistäminen

Vaikka kielellinen kuvaileminen onkin fenomenologian piirissä yleisin väline kokemuksen kommunikoimiseksi, niin myös muita kuvailemisen tapoja voidaan kehittää ja käyttää (Torvinen 2007a). Aiemmin luvussa 3.3.3 kerroin, kuinka Sheets-Johnstone (1979, 86–99) ehdottaa tanssijoille tanssin dynaamisten linjojen vokalisoinnista, jotta he tulisivat tietoisemmaksi tanssinsa dynaamisesta virtauksesta. Yhtä lailla kuin tanssija voi käyttää toista ilmaisun tapaa (ääntä) tullakseen tietoisemmaksi liikkeistään, voi tutkija-kuuntelija käyttää sanojen lisäksi myös muita lähestymistapoja tullakseen tietoisemmaksi kokemastaan. Tässä työssä yksi tällainen vaihtoehtoinen lähestymistapa on empaattisessa kuuntelukokemuksessa esiin tulevien vitaaliaffektisten liikelaatujen graafinen kuvaus.²³⁸

238 Populaarimusiikin tutkimuksen puolella on aiemminkin etsitty vaihtoehtoisia tapoja toteuttaa transkriptio. Esimerkiksi Middleton (2000, 104–121) on kehittänyt musiikillisiin eleisiin pohjautuvaa kuvausta. Katso myös Aho (2005).

Graafisella kuvauksella tavoitan empaattisen kuuntelemisen kokonaisuutta niin, että se on suhteessa laulajan ilmaisun kuultuun ja koettuun todellisuuteen. En siis pyri sen avulla tavoittamaan ulkoapäin etukäteen määriteltyjä eksakteja seikkoja, kuten sävelkorkeuksia tai äänenlaatuja. Esitystavaksi olen valinnut piirretyn viivan, joka kuvaa laulajan fraasia ilmaisun virtauksen kokemuskulmasta.



Kuva 1. Empaattisen kuuntelemisen graafinen kuvaus. Björk: Hidden Place (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasi 1 (00:52,80).²³⁹

Tässä on kuvattuna Björkin Hidden Place -kappaleen ensimmäisen kertosäkeistön ensimmäinen laulettu fraasi. Se on esitetty yhtenäisenä linjana, joka tuo esille laulajan herpaantumattoman otteen läpi fraasin. Vaikka soinnittomat konsonantit aiheuttavatkin kuultavaan ääneen katkoksia, niin ohikiitävässä empaattisessa kokemuksessa nämä eivät tässä tapauksessa vaikuta katkoksilta vaan pikemminkin virtaukseen tulleilta hetkellisiltä blokeilta, jotka eivät kuitenkaan katkaise fraasin kokonaislinjaa. Ilmaisun kuvaaminen linjana – eikä esimerkiksi pisteinä – on tietynlainen kuvallinen metafora, aivan kuten

²³⁹ Tarkasteltavan fraasin ajallinen alkamiskohta on merkitty kuvatekstissä sulkuihin niin, että ensimmäiset kaksi numeroa kuvaavat minutteja, kaksoispisteen jälkeiset sekunteja ja pilkun jälkeiset sekunnin osia.

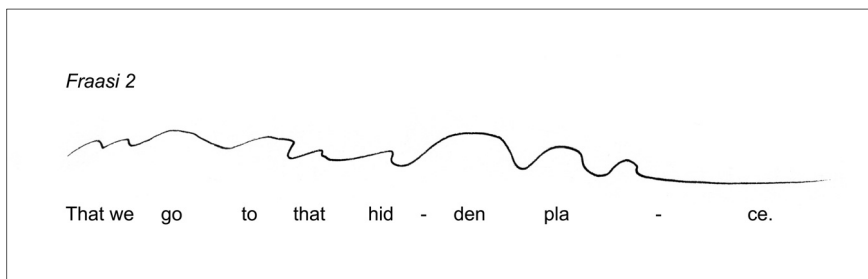
”ilmaisun virtaus” on sanallinen metafora siitä, mitä on koettu.²⁴⁰ Edellä olevassa graafisessa kuvauksessa on kuvattuna seuraavanlainen ilmaisun virtaus:

Ensimmäinen fraasi lähtee liikkeelle lyhyellä ja selkeällä koukkaisella ”we”-sanan yhteydessä. Tämän jälkeen tapahtuu tasapainoinen aukeaminen (”go”), joka jatkuu selkeälinjaisena ja tasapainoisena ilmaisuna ”to that” -sanoilla. ”Hidden”-sanin ensimmäisellä tavulla on nopea ja napakasti pysähtyvä liikelaatu. Sanan toiseen tavuun laulaja luo puolestaan laajan ja täyttyvän tuntuman, joka aukeaa ja vahvistuu loppuaan kohden. Se tuntuu tavoittavan vapaana korkeuksia, ja loppuosaltaan se muuttuu yhä intensiivisemmäksi. Luvun 4.1 alun eläytyvää kuuntelua kuvaavassa tekstissä ilmi tullut ”pehmeä kouraisu rintakehässä” ja ”laajeneva tunne” paikantuvat tähän kohtaan laulajan ilmaisua. Fraasi loppuu tasaiseen, pitkään ja linjakkaaseen alastuloon (”place”).

Fraasia kokonaisuudessaan kuvaa ”selkeys” ja ”linjojen eheys”. Tämä näkyy edellä olevassa graafisessa kuvauksessa kaarien siisteytenä ja linjakkuutena. Lisäksi siinä on mukana ”avoimuuden”, ”vapauden” ja ”ilmaisuuden” tuntu, joista kertovat graafisen kuvauksen suuret ylös kohoavat kaaret. Fraasia kuvaavat myös ”suoraselkäisyyden” ja ”pystysuoruuden” laadut, jotka tulevat ymmärretyiksi erityisesti seuraavaksi tarkasteltavan fraasin erilaisia laatuja vasten. Graafisessa kuvauksessa nämä laadut näkyvät siinä, että kaaret kohoavat melko suoraan ylöspäin. Äänellinen minä esittää tässä fraasissa asiansa selkeästi ja suorasti – ”toteavasti”.

Jotta tässä esitetty ilmaisun virtaus tulisi paremmin ymmärretyksi, tarkastelen myös laulajan seuraavaa fraasia (kertosäkeistö 1, fraasi 2) samasta kappaleesta. Björk laulaa siinä läbestulkoon samat sanat, mutta ilmaisu on nyt erilainen.

240 Laulajan ilmaisullisen fraasin kuvaaminen ”linjana” ei liene vieras ajatus monille muillekaan laulun opettajille ja laulajille.



Kuva 2. Empaattisen kuuntelemisen graafinen kuvaus. Björk: Hidden Place (Vespertine 2001). Kertosäkeistö 1, fraasi 2 (00:59,16).

Toinen fraasi liikkuu ilmaisullisesti ”matalammalla” kuin ensimmäinen. Siinä ei ole enää samaa ylöspäin kohoavuuden ja vapauden tuntua kuin sitä edeltävässä fraasissa. Sen sijaan tuntuu siltä, kuin äänellinen minä pidättelisi tai hillitsisi itseään kertomasta laulamaansa asiaa.

Alun lyhyillä ”that we” -sanoilla tapahtuu painottumista eteenpäin – ja niissä on kiirehtimisen tai innostuneen etenemisen tuntu. Kaaret ovat kuvassa kallistuneet oikealle. Äänellinen minä kurkottaa kiiruhtaen eteenpäin. Samalla tavut pysyvät ikään kuin puoliksi piilossa, kun laulaja luo niihin matalan ja sulkeutuvan ilmaisullisen tunnun. Niissä on mukana myös tiettyä huolimattomuutta ja rosoisuutta verrattuna ensimmäisen fraasin selkeämpään ilmaisuun. Tätä seuraava ”go”-sanaanakaan ei saa nyt samaa laajenevaa laatua kuin edellisessä fraasissa, vaan siihen jää ”matalalla kyyristelevä” tuntu. Kyseinen tavu ei ole enää niin eteenpäin pyrkivä kuin fraasin alun tavut, vaan se nojautuu ajallisesti vähän taaksepäin.

”To that” -sanoilla ilmaisu saa luonteekseen epämääräisen ja linjakkuutensa kadottaneen profiilin. Erityisesti tässä kohtaa laulajan ilmaisu on rosoista ja maanläheistä. ”Hidden”-sanän ensimmäinen tavu saa selkeämmän ja hieman napakamman ilmaisun. Sanan toinen tavu liukuu kuitenkin jonkinlaiseen laiskuuteen. Aiemmassa fraasissa tällä tavulla oli huippukohta, mutta nyt laulun minä ei enää jaksakaan kurottaa niin paljon ”ylöspäin”. ”Place”-sanän ensimmäisellä tavulla

ilmaisu on kiemuraista ja loppua kohti jopa huojhtelevaa. Fraasin häntä on pitkä, ja se liukenee loppua kohti.

Toista fraasia kuvaavat ”rosoisuuden” ja ”mutkikkuuden” liikelaadulliset määreet. Nämä näkyvät graafisessa esityksessä piirretyn linjan koukeroisuutena ja epäselvyytenä. Fraasin ”sulkeutuvuus” näkyy siinä, että kuvassa ei ole lainkaan korkealle aukeavia linjoja. Mukana on myös koko matkan ”tarttuvuutta” tai ”takertuvuutta”. Niistä on nähtävissä viitteitä piirretyn linjan muodossa, joka ei ole sulava vaan sen sijaan näyttää siltä, kuin sen piirtäminen olisi ollut jotenkin vaikeaa. ”Tarttuvuuden” ja ”takertuvuuden” voi nähdä myös siinä, miten linjan jotkin osat koukkaavat taaksepäin alaspäin mentäessä. Tällöin äänellinen minä jää sanoihin kiinni sen sijaan, että siirtyisi sanasta seuraavaan vapaasti. ”Madaltuvuuden”, ”kyyristyvyyden” ja ”maata kohti menevyyden” laadut ilmenevät graafisessa kuvauksessa linjojen yleisenä litteytenä. Fraasin yleinen tunnelma on ”innostunut” ja ”salaperäinen”.

Yhteenvetona edellä esitetyistä kahdesta fraasista voidaan sanoa, että niiden aikana kuuntelukokemuksessa nousee esille äänellisen minän asenteen muutos. Tämä muutos hahmottuu ilmaisun tasolla erilaisina kokemuksellisinä määreinä. Nämä määreet on esitetty seuraavassa taulukossa. Laulajan ilmaisu muuttuu selkeästä ja ehjälinjaisesta rosoiseksi ja mutkikkaaksi. Avoimuuden tilalle tulee sulkeutuvuutta, vapaan ja ilmapaan ilmaisun tilalle tulee tarttuvaa ja takertuvaa ilmaisuja. Aiemman fraasin suoraselkäinen ja pystysuora yleisvaikutelma korvautuu nyt madaltuvalla, kyyristyvällä ja maata kohti menevällä asenteella. Äänellisen minän asenne muuttuu toteavasta innostuneeksi ja salaperäiseksi.

FRAASI 1	→	FRAASI 2
Selkeä, ehjä linja		Rosoinen, mutkikas
Avoin		Sulkeutuva
Vapaa, ilmava		Tarttuva, takertuva
Suoraselkäinen, pystysuora		Madaltuva, kyyristyvä, maata kohti menevä
Toteava		Innostunut, salaperäinen

Taulukko 6. Äänellisen minän kehollisen asenteen muutos. Björk: Hidden Place (Vespertine 2001). Kertosäkeistö 1, fraasit 1 ja 2.

Miten nämä liikelaadut liittyvät luvussa 3.3.3 esitettyihin Sheets–Johnstonen jännitteisyyden, lineaarisuuden, laajuuden ja suuntaavuuden kategorioihin? Mainittakoon lyhyesti, että ”selkeä”, ”ehjä linja”, ”rosoinen”, ”mutkikas”, ”suoraselkäinen”, ”pystysuora”, ”madaltuva”, ”kyyristyvä” ja ”maata kohti menevä” liittyvät lineaarisuuteen – liikkeen lineaarisiin polkuihin ja kehon koettuun habmoon. Näistä ”selkeys” ja ”ehjä linja” liittyvät myös suuntaavuuteen: laulaja käyttää niissä energiaa tasaisesti ja vääjäämättömästi. Myös ”rosoisuus” liittyy osittain suuntaavuuteen. Siinä energian käyttö on epätasaisempaa. ”Avoin” ja ”sulkeutuva” liittyvät laajuuteen. ”Vapaus” liittyy sekä laajuuteen että suuntaavuuteen. Siinä yhdistyvät ainakin tässä tapauksessa sekä kehollinen laajeneminen että energian käytön tavon estottomuus. ”Ilmavuuden” voidaan katsoa liittyvän jännitteisyyteen – siihen, miten laulaja luo helppouden ja keveyden tunnetta sen sijaan, että laulaisi ”ponnistellen”. ”Tarttuvuus” ja ”takertuvuuskin” liittyvät jännitteisyyteen. Niissä on enemmän ponnisteisuutta mukana. Samalla ne liittyvät myös suuntaavuuteen: laulaja vapauttaa energiaa pidäteltymin.

Edellä olevaan taulukkoon valitsemistani kielellisistä määreistä ”toteava”, ”innostunut” ja ”salaperäinen” ovat lähempänä egotietoisuuden kuin kehotietoisuuden aluetta. Ne kuvaavatkin tässä yleisempää äänellisen minän asenteen muutosta, joita taulukon aiemmat liikelaadulliset seikat luovat.

4.2.2 Huomioita graafisen kuvauksen tekemisestä

Olen tehnyt graafiset kuvaukset ”lennossa”, kuunnellen samalla fraaseja tietokoneelta kuulokkeilla. Kuuntelussa on ollut kerrallaan yhdestä kolmeen fraasia riippuen siitä, millaisen ilmaisullisen kokonaisuuden ne muodostavat. Olen kuunnellut fraaseja yhä uudestaan ja uudestaan syvemmälle kokemukseen upoten. Samalla olen piirtänyt graafisia kuvauksia yhä uudestaan ja yhä tarkempaan kuvaukseen pyrkien. Olen jatkanut tätä niin kauan, kunnes olen päässyt tarpeeksi lähelle sitä, miten olen laulajan ilmaisun kokenut. Yleensä graafisen kuvauksen versioita on kertynyt yhdestä kuunnellusta fraasista aina useita kymmeniä.²⁴¹ Tarvittaessa olen kuunnellut fraaseja myös hidastettuna, mutta työn edetessä olen tehnyt näin yhä vähenevässä määrin. Tämä sen vuoksi, että aika on sellaisenaan yksi tärkeä tekijä empaattisen kokemuksen muotoutumisessa.

Graafista kuvausta piirtäessäni kytkeydyn laulajan ilmaisuun empaattisesti kehollani ja yritän parhaani mukaan välittää sen laadun oman kehoni liikkeen (piirtämisen) kautta viivaksi paperille. Annan kehoni myötäelää laulajan ilmaisua, ja käteni piirtää viivaa ikään kuin ”tanssien” laulajan ilmaisun mukana. Tällainen lähestymistapa tuo esille jotakin olennaista laulajan ilmaisun ja kehollisen liikkeen kokonaisuudesta sen sijaan, että huomio kiinnittyisi äänen yksityiskohtien tavoittamiseen.

Tällaista graafista kuvausta ei voi kutsua nuotinnukseksi tai transkriptioksi, sillä siinä ei käytetä tiettyjä etukäteen päätettyjä muuttujia. X-akseli tosin kuvaa aikaa, mutta sekään ei kuvaa sitä sekunneittain vaan pikemminkin aikaa koettuna. Kokemuksessa jotkin kohdat voivat näet tuntua lyhyemmiltä, kuin mitä ne metronomin tai kellon ajalla mitattuina olisivat. Toisaalta jotkin kohdat taas saattavat venyä kokemuksessa pidemmiksi. Tämän vuoksi empaattisen kuuntelun graafisen kuvauksen tekeminen esimerkiksi valmiille musiikin aikaa kuvaavalle ruudukolle kahlitsisi sitä liiaksi.

241 Esimerkiksi Undo-kappaleen ensimmäisen kertosäkeistön fraaseja 4–6 kuunnellessani tein niistä yhteensä 69 graafista kuvausta.

Y-akseli on merkityksiltään vieläkin vapaampi. Esimerkiksi graafisen linjan ylöspäin kohoaminen ei välttämättä tarkoita sävelkorkeuden nousua. Se voi tarkoittaa yhtä hyvin myös vaikkapa intensiteetin kasvua tai äänellisen minän kehon tilan aukeamista. Esimerkiksi edellä tarkastellussa fraasisa 1 sävelkorkeus ei suinkaan nouse ”hidden”-sanan toiselle tavulle tultaessa vaan laskee (vrt. kuva 1, luku 4.2.1 ja kuva 5, luku 4.3). Sen sijaan kyseisellä tavulla ilmenee kehollisen aukeamisen liikelaatu, jonka vuoksi graafisen kuvauksen kaari on piirretty laajempaan ja korkeampaan. Nämä kaikki seikat tulevat tarkennetuiksi aina sanallisen kuvauksen puolella. Graafisessa kuvauksessa ei ole syytä erotella äänenkorkeuksia, hengityksiä jne. omiksi muuttujikseen, sillä tärkeintä on pitää huomio laulajan ilmaisun kokonaisuudessa ja sitä luovissa liikelaaduissa.

Empaattisen kuuntelun graafisen kuvauksen tekemisessä tulee olla mahdollisimman vähän etukäteen päätettyjä sääntöjä. Tämä sen vuoksi, jotta säännöt eivät alkaisi viedä kuuntelun huomiota joihinkin tiettyihin seikkoihin, esimerkiksi laulajan äänen tai ilmaisun tiettyihin piirteisiin. Graafisessa kuvauksessa voi esimerkiksi käyttää vapaasti yhtenäistä tai katkonaista viivaa. Viivan ei tarvitse katketa hengityksen kohdalla, eikä sen tarvitse kaartua ylöspäin, kun laulaja laulaa korkeamman äänen. Graafisesta kuvaksesta voi myös jäädä pois joitakin seikkoja, jos ne eivät ole tuntuneet kuuntelukokemuksessa merkityksellisiltä. Esimerkiksi edellä olevissa fraasien 1 ja 2 kuvauksissa ei ole huomioitu laulajan sisäänhengityksiä lainkaan.

Ilmaisun tarkastelun kannalta olisikin yksinkertaistavaa ja harhaanjohtavaa piirtää esimerkiksi vain melodialinjaa. Se, miten laulaja kehollaan toteuttaa siirtymiset korkeampiin ja matalampiin ääniin, on kyllä ilmaisun kannalta merkityksellistä, mutta huomion ei tule olla ainoastaan siinä. Huomion tulee olla kehon kokemuksessa kokonaisuutena. Analyttinen mieli voi kyllä pilkkoa sen myöhemmin osiin ja pohtia näiden osien suhteita, mutta välittömässä kokemuksessa asiat koetaan yhtenä kokonaisuutena. Empaattisen kuuntelun graafisen kuvauksen tarkoitus on myös herättää keskustelua siitä, mitkä seikat laulajan esityksessä ovat nuotintamisen tai muunlaisen graafisen esilietuonnin arvoisia. Voivatko esimerkiksi laulajan äänellään luomat linjat ja

niiden tuntumallinen korkeus tai mataluus olla tutkimuksessa yhtä tärkeitä seikkoja kuin tarkat hertsijärjestelmään sidotut sävelkorkeudet?

Vapaa viiva toimii ilmaisun graafisessa kuvauksessa hyvin, koska sitä voi piirtää myös silmät suljettuina. Tällöin huomio ei ohjaudu siihen, miltä viiva tulee näyttämään, vaan huomio voi olla yhä kehon proprioseptiikassa. Huomioitavaa tässä on, että itse asiassa viivasta tulee yleensä paremmin laulajan ilmaisua kuvaava, kun piirtämiseen ei kiinnitä liikaa huomiota, vaan antaa kynän liikkua paperilla itsestään ilman tietoista pyrkimystä tietynlaiseen tulokseen.

Graafisen kuvauksen tekemisessä on samantyyppistä intensiteettiä kuin studiolaulamissa. Kummassakin haetaan yhä osuvampaa ilmaisua samantapaisesti pakottamatta – yhtä aikaa sekä intensiivisen keskittyneesti että irti päästävän vapautuneesti toimintaan upoten. Hakeudun siis johonkin suuntaan, mutta en kuitenkaan lukitse tai määrää tekemisen yksityiskohtia liiaksi. Näin ilmaisun taso pääsee ilmenemään ilman, että se katoaisi yksityiskohtiin tai liialliseen kontrollointiin.

Graafisten kuvausten tekeminen ei suju yleensä kitkatta. Oman kehoni rajoitteet ovat koko ajan läsnä: en ole kuvataiteilija, enkä täten ole harjaannuttanut kynäkättäni kovin herkäksi. Lisäksi oman kehoni luontainen tapa olla ja liikkua näkyy varmasti kuvauksissa omanlaisenaan tyylinä. Tämä tietysti kuvaa myös kuuntelemisen ja kokemisen tyyliäni ylipäätään: sitä, millaisen kehoallisen todellisuuden kautta asioita koen. Olen kuitenkin piirtäessäni pyrkinyt edes jossain määrin ylittämään oman kehoni totunnaiset tavat ja saamaan laulajan ilmaisun liikelaatuja esille välittömämmin. Nämä laadut peilautuvat kuitenkin esille aina oman kehoni kautta.

Laulajan ilmaisun kuvaaminen viivana paperilla on kieltämättä yksinkertaistavaa ja kömpelöä. Sen avulla voidaan tuoda kerrallaan esille vain tiettyjä puolia ilmaisun virtauksesta. Mutta näinhän on aina, kun kuunnellun monitasoista maailmaa yritetään kuvata graafisesti kaksiuolotteisessa muodossa. Lopputulosta täskeämpi on tässä tapauksessa kuitenkin itse kuuntelemisen ja piirtämisen prosessi. Piirtäminen luo kuuntelemiseen tietynlaista ”kitkaa”. Koska ilmaisun liikelaatuja on vaikea saada viivaksi paperille,

tarkkaavaisuuteni herää uudella tavalla. Kuuntelemiseen tulee intensiteettiä, kun oma keho on liikkeellään siinä mukana.

Vaikka kokemuksen kokonaisuutta ei saisikaan esitettyä viivana paperilla, niin pyrkimys siihen tekee tietoiseksi myös niistä seikoista, jotka eivät taidu graafiseen muotoon. Tällöin yhtä lailla viivaksi piirtyvät kuin myös viivaksi piirtymättömät laadut tulevat selkeämpinä tietoisuuteen. Piirtäminen auttaa laulajan ilmaisua kuvaavien sanojen etsimisessä, koska se houkuttelee esiin myös niitä asioita, joita ei voi kuvata viivana. Tällöin kysyn itseltäni: ”Mikä on tämä kehossa tuntemani liikelaatu, jota en nyt saa piirrettyä paperille? Millä sanalla sitä kuvaisin?” Piirtäminen toimii reflektointivälineenä, ja sen avulla voin asettaa itselleni myös esimerkiksi seuraavanlaisia kysymyksiä: ”Onko tässä kohtaa terävä tai äkkinäinen tuntu?” ”Miten liukuminen tapahtuu tässä kohtaa?” ”Jääkö syöksy ylöspäin vajaaksi?” ”Onko tämä pehmeä lasku?” ”Miten pitkä ja jyrkkä se on?” ”Onko se hapuileva vai vahva?” Ilman piirtämisen haastetta nämä ilmaisun yksityiskohdat tulisi sivuutettua helposti ja ilmaisun kuvaus jäisi yleisemmälle tasolle. Tällä tavoin graafinen kuvaus toimii empaattisen kuuntelemisen apuvälineenä. Sen avulla laulajan ilmaisu tulee koettua kehossa syvemmin ja tarkemmin.

Vasta myöhemmin analyyttisen kuuntelemisen vaiheessa lähdän miettimään, mitkä graafisen kuvauksen viivan ominaisuudet voivat olla yhteydessä mihinkin seikkoihin laulajan äänessä. Hapuilevuus voi liittyä esimerkiksi laulajan äänen huojumiseen mikrointonaation tasolla, rytmityksen epäsäännönmukaisuuteen tai laulajan äänensävyyn. Jokainen graafinen kuvaus tulee siis purkaa auki aina erikseen ilman valmista toimintakaavaa.

Eikö piirtämisen mukaan ottaminen kuuntelemisen kokemukseen muuta kuuntelemisen kokemusta jollain tapaa? Kyllä muuttaa. Olen kokenut, että sen avulla voin nimenomaan uppoutua syvemmälle empaattiseen kuuntelemiseen. Se, miten kehoni liikkuu myötäeläessään ja piirtäessään, tuo näkyväksi liikelaatuja. Samalla voin lähestyä niitä kokemuksessani. Vaikka piirtämiseni olisikin aluksi kömpelöä, voin kuitenkin tuntea selkeämmin sen, mitä kohti olen pyrkimässä – laulajan ilmaisun sellaisena kuin sen koen myötäelävissä kehossani.

Graafisten kuvausten piirtäminen yhtä aikaa kuuntelemisen kanssa on ratkaisu siihen, että kokemuksen ja kuvauksen tekemisen ei tarvitsekaan tapahtua peräkkäin, vaan ne voivat tapahtua yhtä aikaa samassa läsnäolon hetkessä. Näin läsnäolon hetki on helpompi tavoittaa myös itse kuvaukseen, kun hetkestä ei tarvitse siirtyä pois kuvauksen tekemisen vuoksi (vrt. Stern 2004, 33). Piirtäessä en siis yritä tavoittaa jotakin jo mennyttä, vaan piirtäminen itsessään virittää minut kuuntelemiseen ja läsnäolon hetken kokemiseen. Piirtäminen tapahtuu läsnäolon hetken ehdoilla. Tämän vuoksi en voi etukäteen liiaksi rajata sitä, mitä seikkoja empaattisen kuuntelun graafisessa kuvauksessa tulisi näkyä ja miten. Piirtäminen linkittää aistitut liikelaadut myös lähemmäs kieltä. Laadut eivät ole enää epämääräisiä tuntemuksia kehossa, vaan niille alkaa hahmottua jonkinlainen konkreettinen muoto. Tämä antaa hyvän pohjan myös liikelaatuja kuvaavien sanojen hakemiselle.

Aiemmassa tutkimuksessa myös Järviö on käsitellyt visuaalisuutta ja musiikkia.²⁴² Hän lähestyy filosofi Michel Henryn (2004) ajatuksia taiteilija August von Briesenin töistä.²⁴³ Briesen on tehnyt visuaalista taidetta kuuntelemastaan musiikista.²⁴⁴ Järviö (2008a, 106) kirjoittaa:

242 Empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus sai alkunsa, kun tein yhteistyötä Järviön kanssa. Tulimme pohdineeksi, että olisi tärkeää kehittää jokin perinteistä nuotinnusta välittömämpi tapa saada kuuntelukokemuksessa esiin tulevia seikkoja visuaaliseen muotoon. Kehitimme menetelmää alkuksi kumpikin tahoillamme, ja silloinen lopputulos oli kummallakin hyvin samantyyppinen. Kutsuimme Järviön kanssa tätä visualisoimisen tapaa *välittömäksi nuotintamiseksi*. Lähtökohtana siinä oli, että ”nuotinnuksen” tekeminen tapahtui kuuntelemisen kanssa samaan aikaan. (Järviö & Tarvainen 2007b.) Käsillä olevan työn empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus on kehittynyt edelleen välittömästä nuotinnuksesta.

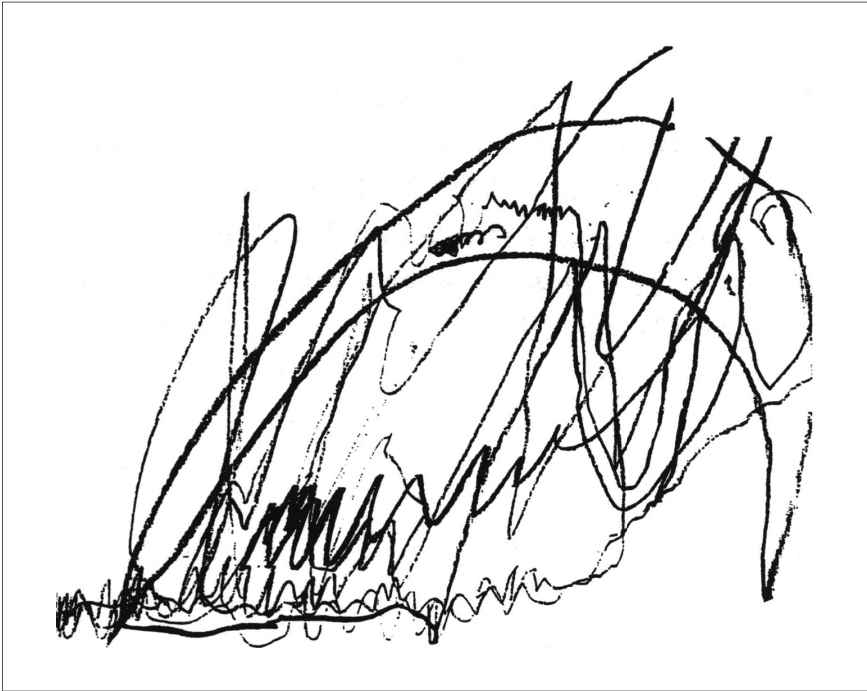
243 [Henry, Michel (2004). *Dessiner la musique, théorie pour l'art de Briesen*. Michel Henry, *Phénoménologie de la vie. Tome III. De l'art et du politique*. Paris: Presses universitaires de France. 241–282.]

244 On myös muita visuaalisen alan taiteilijoita, jotka ilmentävät töissään musiikin olemusta tehden työtään samalla musiikkia kuunnellen. Esimerkiksi amerikkalainen Jeff Schlanger on nähty usein Tampereen Jazz Happeningissa tekemässä taidettaan esiintymislavan edessä. Hän kuvaa töissään muun muassa ”live-musiikista virtaavia säkenöiviä värejä” (Schlanger, internetlähde).

[...] 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, ja viivan pituus on sama kuin liikkeen pituus. Ainoa asia, joka näitä liikkeitä yhdistää, todellisella ja syvällä siteellä, on se voima, joka ne synnyttää.

Musiikkiterapian puolella Erkkilä (1997a) on käyttänyt piirtämistä apuna tiedostamattoman materiaalin tuomiseksi tietoiselle tasolle. Tapaustutkimuksessa mukana olleen 11-vuotiaan pojan piirustukset saattoivat liikkua kognitiivisella tasolla, jolloin ne olivat esittävämpiä (esim. auto ja aurinko) tai psykodynaamisella tasolla, jolloin niissä oli vahvaa symboliikkaa. Näiden lisäksi kuvat saattoivat liikkua vitaaliaffektisellä tasolla (ks. kuva 3). Poika piirsi samalla, kun hän kuunteli äänitettä aiemmin tekemästään improvisaatiosta. Vitaaliaffektisen tason piirustukset syntyivät usein niin, että poika liikutti kynää musiikin tahtiin ja yritti jäljitellä kuulemiaan auditiivisia figuureja. Hän siis siirsi auditiivisia dynaamisia muotoja visuaalisiksi dynaamisiksi muodoiksi. Nämä dynaamiset muodot on ymmärrettävissä vitaaliaffektien ilmentymiksi. Tällaisissa kuvissa tiivistyi musiikin ajassa virtaava abstrakti muoto. Erkkilä (mt.) päätyy toteamaan: ”[K]uva joka luodaan musiikin vaikutuksen alaisena voi olla tämän musiikin fysionominen muoto.” Kuvasta on aistittavissa mielentilat, tuntemukset ja assosiaatiot, joilla on yhteys piirrettäessä kuunnellun musiikin vastaaviin tekijöihin. (Mt.)²⁴⁵

245 Erkkilä (1997a) käyttää ajattelunsa pohjana Heinz Wernerin *fysionomisen havainnon* (engl. *physionomic perception*) käsitettä.



Kuva 3. 11-vuotiaan pojan musiikin kuuntelun yhteydessä tekemä piirros, jossa vitaaliaffektinen taso on esillä (Erkkilä 1997a).

Egil Haga (2005) on analysoinut musiikkia ja siihen liittyviä eleitä Sternin *activation contour* -käsitteen avulla. Kyseinen käsite kuvaa tapahtumien dynaamista profilia. Haga on tarkastellut aktivaatiotason nousuja ja laskuja musiikin eri elementeissä kuten säveltason vaihteluissa, dynamiikassa, artikulaatiossa, sointivärissä, tekstuurissa ja musiikillisten tapahtumien ajallisessa tiheydessä. Haga on käyttänyt myös graafista kuvausta analysoimistaan seikoista. Vaikka Hagan esittämät käyrät muistuttavatkin jossain määrin tämän työn empaattisen kuuntelun graafisia kuvauksia, niiden perusidea on kuitenkin erilainen. Käsillä olevassa työssä pyrin välittömään viivan piirtämiseen, Haga sen sijaan tarkastelee eri muuttujia systemaattisesti. Hän lähestyy asiaa siis analyttisen erittelevän kuuntelemisen avulla pikemmin kuin holistisemmän empaattisen kuuntelemisen avulla.

Myös Sternillä (2004, 10, 15) on käytössä oma graafisen kuvauksen menetelmänsä. Stern auttaa psykoterapiassa haastateltavaa lähestymään elettyä läsnäolon hetkeä aina uudestaan ja uudestaan eri tarkastelukulmista. Stern ja haastateltava sijoittavat haastattelussa esiin tulevat läsnäolon hetken osatekijät graafiselle aikajanalle, jonka vertikaalisena akselina on ponnisteisuuden määrä ja tapahtuman, tunteen, tuntemuksen, ajatuksen, affektin tai toiminnan täyteys. Horisontaalisena akselina on aika. Näistä muodostuu graafiseen esitykseen erimuotoisia kaaria, jotka kuvaavat esimerkiksi affekteja. (Mts. 10, 15.) Sternin graafisten kuvausten ja tämän työn empaattisen kuuntelun graafisten kuvausten suurimpana erona on se, että jälkimmäiset tehdään spontaanisti kuuntelemisen läsnäolon hetkissä, kun taas Sternin kuvaukset tehdään muistelemalla jo aiemmin läpielettyjä läsnäolon hetkiä.²⁴⁶

4.3 ANALYYTTINEN KUUNTELEMINEN, TRANSKRIPTIION TEKEMINEN JA KIELELLISTÄMINEN

Analyttisella kuuntelemisella kartoitan niitä kohtia laulajan esityksestä, jotka ovat nousseet merkityksellisinä esille empaattisen kuuntelemisen puolella. Analyttisessä kuuntelemisessä vien huomion laulajan *ääneen* ja tarkastelen, mitkä ovat mahdollisesti niitä äänen tasolla olevia muuttujia, jotka ovat vaikuttaneet laulajan ilmaisuun kokemiseen tietynlaisena empaattisen kuuntelemisen puolella.

Analyttisessä kuuntelemisessä kiinnitän huomiota ainakin seuraaviin seikkoihin: laulajan äänenlaadut, artikulaatio, rytmitys, melodia ja mikrointonaatio. Otan näitä elementtejä tarkempaan käsittelyyn erityisesti, jos jossain

246 Mainittakoon tässä vielä, että myös liikkeen tutkimisen puolella, Kestenberg Movement Profile (KMP) -systeemissä, käytetään nuotintamisen menetelmää, jossa on joitakin yhtäläisyyksiä tässä esitettävän empaattisen kuuntelun graafisen kuvauksen kanssa. KMP:ssä metodina on kinesteettinen empatia. Rytmiejä kuvaavassa notaatiossa tarkastellaan *liikelaituja* (engl. *movement qualities*). (Koch 2008.)

niistä tapahtuu huomiota herättävää, kokemuksen katkosta luovaa muutosta. Kiinnitän huomiota myös studioteknisesti luotuihin tilavaikutelmiin sekä siihen, miten äänellinen minä sijoittuu noihin tiloihin. Sivuan laulajan äänen lisäksi ohimennen myös muita musiikillisia elementtejä, mikäli se on olennaista laulamiseen kytkeytyvien merkitysten muodostumisen kannalta. (Ks. myös luku 5.1.2.)

Myös analyttiseen kuuntelemiseen liittyy kokemus, vaikka tätä kokemusta sinänsä ei reflektoidaisi tai tuotaisi esille. Analyttisessä kuuntelemisessä koen laulajan äänen valmiina olevien käsitteiden (esim. käheys, narina) viitekehyksessä. Analyttinen kuunteleminen ei voi olla kehosta irrotettua. Ymmärrän myös käsitteet, kuten käheyden tai narinan, kehoni avulla. Valmiiden käsitteiden käyttäminen kuitenkin mahdollistaa sen, että minun ei tarvitse tässä kohtaa tulla tietoiseksi siitä, millainen kehollinen ymmärtämisen prosessi niiden kuulemiseen liittyy.

Analyttisen kuuntelemisen myötä tehtävät transkriptiot ovat keino pysäyttää äänen virtaus ja tehdä siinä olevista yksityiskohdista hallittavia ja osoitettavissa olevia objekteja. Näin voin transkriptioiden avulla nostaa soivasta materiaalista esille tiettyjä yksityiskohtia, esimerkiksi laulajan laulaminen äänteiden erityispiirteitä tai äänenlaadun piirteitä. Transkription tekeminen myöskin auttaa kuuntelemaan analyttisesti yhä tarkemmin, joten tässä mielessä se kietoutuu tiiviisti myös itse kuuntelemiseen. Analyttinen transkriptio on tässä työssä:

1. **Kuuntelemisen apuväline**

Transkriptiota tehdessä joudun usein kuuntelemaan tarkemmin äänen yksityiskohtia sekä niiden suhteita toisiinsa, kun ne täytyy sijoittaa paperille. Kirjatessani ylös tiettyjä seikkoja kuunnellusta materiaalista ohjautuu huomioni keskitetyksi niihin. Lisäksi itselleni uudenlaisen transkription tekemisen myötä voin oppia kuuntelemaan asioita, joita en ole aiemmin tietoisesti kuullut. Näin on käynyt tässä työssä erityisesti foneettisen transkription kanssa.²⁴⁷

2. **Kartta kuunnellusta**

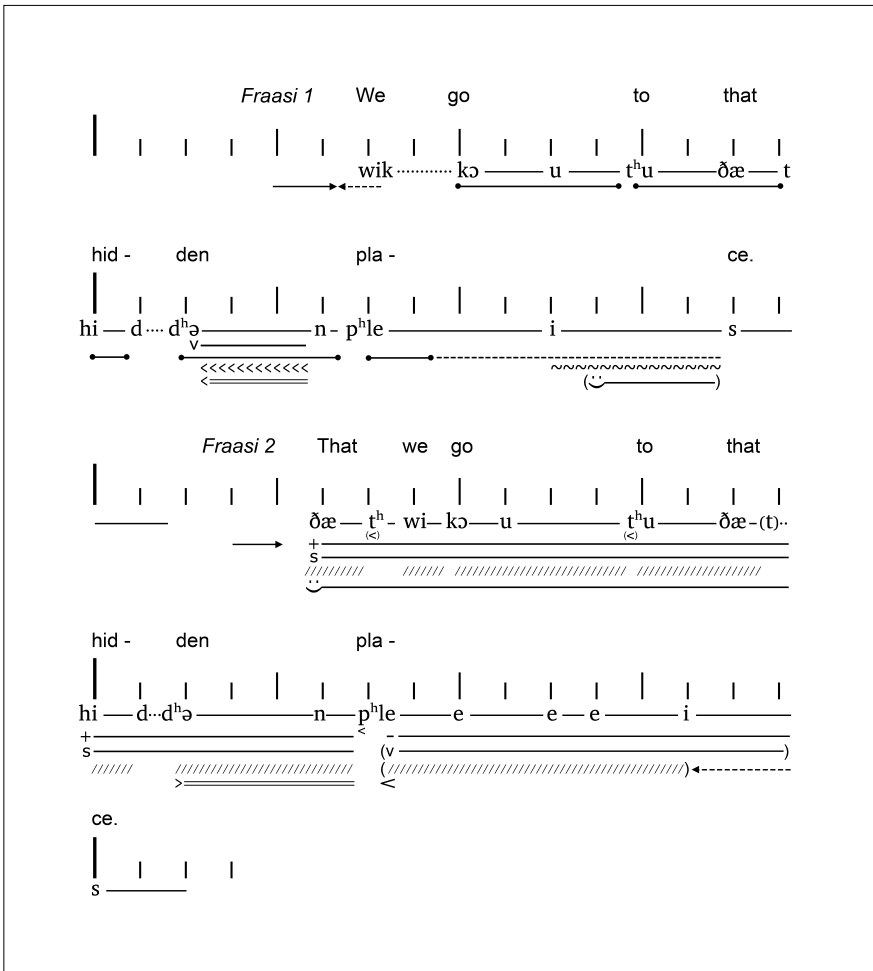
Transkription avulla voin paikantaa materiaalista tietyt kohdat. Sen avulla voin tuoda esille ne seikat, joihin olen kiinnittänyt huomioni. Transkriptio on myös muistiinpanoja siitä, mitä olen oppinut kuuntelemaan materiaalista. Transkriptio on kuitenkin aina vain yhden tai muutamien kuuntelutavan esilletuomista.

3. **Kuunteluohje lukijalle**

Transkriptio ohjaa lukijaakin kuuntelemaan juuri tiettyjä seikkoja materiaalista ja rakentamaan omaa ymmärrystään laulajan esityksestä suhteessa tutkijan analyysiin.

Seuraavassa analyttisessä transkriptiossa on esitettyä aiemmassa luvussa 4.2.1 esillä olleet Björkin Hidden Place -kappaleen ensimmäisen kertosäkeistön kaksi ensimmäistä fraasia:

247 Samoin kuin musiikintutkimuksen nuottikeskeisyyttä on kritisoitu, niin on kritisoitu myös fonetiikan keskittymistä visuaaliseen kuvaan eli transkriptioon auditiivisen kuulokuvan sijaan (Ihde 1986a, 42). Tässä kohtaa on syytä tehdä huomio, että ainakin aloittelevalle foneettisten transkriptioiden laatijalle itse transkription tekemisen prosessi on myös kuuntelemaan oppimisen prosessi, jossa kuunteleminen herkiytyy uusille asioille. Samalla tämä prosessi on kuitenkin myös kuunnellun jäsentämisen oppimista, joka tarkoittaa sitä, että kuunteleminen alkaa suuntautua tiettyihin seikkoihin – niihin, jotka ovat kyseisen systemin puitteissa visualisoitavissa ja kategorisoitavissa.



Kuva 4a. Analyttinen transkriptio. Björk: Hidden Place (Vespertine 2001). Kertosäkeistö 1, fraasit 1 ja 2. (00:52,80 ja 00:59,16).

Artikulaatio

- k...k = konsonanttiaanteen sulun aiheuttama tauko
- (t) = lähes kuulumaton äänne
- t̤ = voimakkaasti lausuttu äänne
- t̤̥ = melko voimakkaasti lausuttu äänne
- v— = väljempi artikulaatio
- +— = etisempi artikulaatio
- s— = suppeampi artikulaatio
- = takaisempi artikulaatio
- (v—) = hieman väljempi artikulaatio

Äänenlaatu

- = kuuluva sisäänhengitys
- ←--- = ilman työntäminen ulos äänteen aikana
- = selkeä ääni
- = vuotoinen ääni
- ~~~~ = vibrato
- //// = käheys
- (///) = lievästi käheä ääni
- (~) = kevyt hymnomainen ele
- ~ = hymnomainen ele
- <<<< = voimistuva ääni
- < = aksentti
- <== = intensiteetti lisääntyy
- >== = intensiteetti vähenee

Kuva 4b. Merkkien selitykset analyttiseen transkriptioon 4a.

Transkription ylimmillä riveillä ovat laulajan laulamat sanat. Pystyviivat niiden alla kuvaavat kuudestoistaosia, eli ne ilmentävät musiikin aikaulottuvuutta. Pystyviivojen alla on laulajan artikulaatiota kuvaava *foneettinen transkriptio*, josta selviää eri äänneiden sijoittuminen musiikin aikaan. Sen alla on vielä omilla riveillään foneettisten äänneiden erityislaatuja eli artikulaation erityispiirteitä kuvaavia merkintöjä. Tässä tapauksessa mukana on merkintöjä etisemmästä, takaisemmasta, suppeammasta ja väljemmästä artikulaatiosta.²⁴⁸

248 Huomattava on, että tässä etisyyttä/takaisuutta sekä suppeutta/väljyyttä kuvaavat merkinät auttavat vertailemaan kahden eri fraasin vastaavia kohtia toisiinsa. Niinpä tässä tapauksessa esimerkiksi neljännen rivin takaisuutta ja väljyyttä kuvaavat merkit [e]-äänteellä tulee suhteuttaa edellisen fraasin vastaavaan kohtaan, ei niinkään saman fraasin aiempaan [ə]-äänteeseen.

Lisäksi mukana on äänteiden voimakkuuteen ja kuuluvuuteen liittyviä merkintöjä. (Ks. myös taulukko 2 luvussa 2.2.2, kohdat B1 ja B2.) Kirjan liitteessä 3 on kattavampi luettelo työssä käytetyistä foneettisista merkeistä.²⁴⁹

Foneettisten merkintöjen alla on *äänenlaatuja kuvaava transkriptio*. Siitä ilmenee hengityksen äänet (ks. taulukko 2 luvussa 2.2.2, kohta A1), äänihuulten värähtelyn tapaan liittyvät muutokset (A2), äänen tiukkuus/pehmeys (A3), äänen väri ja sen muutokset (A4), äänen taajuuden pienet muutokset (A5) sekä äänen voimakkuus ja intensiteetti (A6). Tässä analyysiesimerkissä mukana on kuuluvaa sisäänhengitystä, ilman työntämistä ulos äänten aikana, selkeästi soivaa ääntä, vuotoista ääntä, vibratoa, käheää sekä lievästi käheää ääntä ja hymyelettä. Lisäksi mukana on voimistuvaa ääntä, aksentti sekä intensiteetin lisääntymistä ja vähenemistä. Kirjan liitteessä 2 on luettelo tätä työtä varten kehittämistäni äänenlaatuja kuvaavista merkeistä.

Analyttinen kuunteleminen on lähtenyt liikkeelle siitä, mitkä asiat materiaalissa ovat ensisijaisesti kiinnittäneet huomioni. Tässäkin kohtaa en siis ole lähtenyt mekaanisesti kuuntelemaan tietyn kaavan mukaisesti, vaan olen antanut huomion ohjautua vapaammin kohti merkitseviä äänenlaadullisia ja äänteellisiä muuttujia. Tämän jälkeen olen laajentanut kuuntelemista koskemaan kaikkia kuultavissa olevia äänen muuttujia. Transkription tarkoitus on kuitenkin ensisijaisesti tuoda esille kuuntelukokemuksessa merkityksellisiä nousseita seikkoja, ei kaikkia mahdollisia laulajan äänen ja artikulaation muuttujia.

Analyttisen transkription tekemisen prosessissa foneettinen osio on tuottanut eniten päänvaivaa. Pohdin sitä siis hieman tarkemmin. *Foneettisen transkription* tarkoitus tässä työssä on:

1. Laulajan laulamien äänteiden merkitseminen suhteessa musiikin aikaan.
2. Sen esille tuominen, että fraasit muodostuvat äänteiden ketjuista.

249 Kiitos foneetikko Michael L. O'Dellille Tampereen yliopiston Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikköön foneettisten merkintöjen ja transkriptioiden tarkastamisesta työn eri vaiheissa.

Foneettisista merkeistä voi nähdä, miten eri sanat äänteinä nivoutuvat laulajan esityksessä yhteen muodostaen useiden sanojen mittaisia yhtenäisiä ketjuja. Laulun sanojen normaali kirjoitusasu luo mielikuvan, kuin sanat olisivat erillisiä toisistaan. Käytännössä ne kuitenkin sulautuvat laulajan esityksessä yhteen muodostaen pitkiä äänteiden ketjuja. Nämä ketjut muodostavat sisäänhengitysten kanssa vuorottelevan liikkeen. Varsinainen laulaminenhan tapahtuu yleensä uloshengityksen aikana. Äänteiden kestot ja niiden vaihtumiset musiikin ajassa on nähtävissä transkriptiosta. Pitkät yhtenäiset viivat äännemerkien välillä kuvaavat äänteiden jatkumista. Äänneestä toiseen siirtyminen ei tapahdu usein kuitenkaan yhtäkkisesti vaan jollain tapaa liukuen. En ole kuitenkaan mennyt transkriptioissa tälle tarkkuuden tasolle saakka, vaikka analyyseksissä saatankin tarvittaessa sivuta näitä liukumia.²⁵⁰

Äänteiden väliset pisteiviivat kuvaavat klusiilin kestoa (ks. esim. fraasin 1 alku, kuva 4a). Näin selviää, kuinka pitkiä taukoja konsonanttien sulkuvaiheet tuovat laulajan esitykseen ja miten nämä tauot sijoittuvat suhteessa musiikin aikaan. Käytän pisteiviivaa sen vuoksi, että viivan poisjättäminen voisi luoda vaikutelman, että laulajan fraasi katkeaisi. Kyse on kuitenkin laulajan yhtenäisenä fraasina laulaman linjan sisällä olevista tauoista. Ilmaisun virtaus ei välttämättä lopu fraasin aikana, vaikka siinä akustisesti tarkasteltuna olisi-kin lyhyitä taukoja.

Foneettinen transkriptio on International Phonetic Alphabet -järjestelmästä (IPA) muokattu sovellus, johon olen tehnyt tämän työn vaatimuksia vastaavia muutoksia. Merkkien valinnassa olen tukeutunut WSOY:n englant-suomi-suursanakirjan (Hurme, Pesonen, Syväoja 2003, xi) tarjoamaan IPA:n mukaiseen supistettuun foneettiseen merkistöön (ks. liite 3). Lisäksi olen ottanut IPA:sta mukaan joitakin yksittäisiä lisämerkkejä kuvaamaan

250 Luvussa 3.4.3. pohdinkin jo tätä äänen virtaukseen liittyvää jatkuvaa muutosta, joka tapahtuu äänteiden lisäksi myös äänenlaaduissa. Tämä eittämättä luo transkription tekemiseen oman haasteensa, kun tutkijan tulee päättää, mihin kohtaan transkriptiota merkitä tiettyä äännettä kuvaava symboli, kun äänne saattaa käytännössä kuitenkin tulla mukaan vähitellen ja lähes huomaamatta.

Björkin ääntämisen erityispiirteitä.²⁵¹ Englanninkielistä materiaalia tarkastellessa saan foneettisen transkription tekemiseen tukea sanakirjan tarjoamista brittienglannin mukaisista ääntämismalleista. Merkitsen kuitenkin merkittävät artikulaation muutokset varsinkin konsonanteissa tarkemmin foneettisten merkkien yhteyteen. Tällaisia ovat esimerkiksi vahvat aspiraatiot, soinnillisten konsonanttien ilmeneminen soinnittomana, lähes kuulumattomat äänteet ja voimakkaammin lausutut äänteet.

Vokaalien erityislaatuja kuvaan sen sijaan omilla riveillään (ks. esim. kuva 4a, fraasi 2, merkintä etisemmästä artikulaatiosta). Tällaiset muutokset kattavatkin usein pidemmän kuin yhden merkitsevän äänteen pituisen jakson. Tämä merkitsemistapa on tätä työtä varten kehittämäni, eikä se siis noudata perinteisen foneettisen transkription tekemisen tapaa. Koska kuuntelen laulajaa lauluntutkijana, en foneetikkona, huomioni kiinnittyy laulajan ilmaisullisiin liikkeisiin – ei niinkään merkitsevien äänteiden muutoksiin. En kuuntele äänteitä, jotka ovat suppeita, vaan laulajan tapaa madaltaa suuonteloaan tiettyssä kohtaa laulettua fraasia. Lähestyn laulajan artikulaatiota kehon, en kielen tarkastelukulmasta käsin. Sen sijaan, että kuuntelisin artikulaatiota ja äänteitä ensisijaisesti kielen sanojen ilmitulona, kuuntelenkin niitä laulajan kehon tilan ja liikkeiden ilmitulona.

Sen sijaan, että merkitsisin äänteiden laatuja huomattavat muutokset foneettisin merkein, olen halunnut nostaa ne tällä tavoin omaksi tasokseen transkription. Näin myös muutkin kuin foneettista transkriptiota osaavat voivat helposti ja nopeasti nähdä, missä kohtaa laulajan esitystä on tapahtunut jotakin artikulaation kannalta mielenkiintoista. Äänteiden erityislaatuja kirjaaminen omille riveilleen tuo paremmin visuaalisesti esiin myös sen, miten kauan jokin erikoinen asetus jatkuu laulajan ääniväylässä. Onko kyseinen

251 Käytin työni loppuvaiheille asti laajempaa IPA-järjestemää (ks. Tarvainen 2004a, 2005, 2006b ja 2008b). Se on tarkoitettu mahdollistamaan minkä tahansa maailman kielen äänteiden kuvaamisen. Tutkimukseni kannalta ei kuitenkaan ole olennaista, miten laulajan äänteiden laadut suhteutuvat kaikkiin mahdollisiin äänteiden laatuihin tai edes muiden laulajien äänteiden laatuihin. Pikemminkin tutkin merkityksen muodostumista yksittäisten laulesitysten ja kuuntelukokemusten piirissä. Tämän vuoksi laaja foneettinen järjestelmä oli työhöni liian raskas apparaatti.

muutos hetkellinen, esimerkiksi jonkin tietyn sanan lausumiseen liittyvä, vai jatkuuko muutos pidempään sävyttäen esimerkiksi koko laulettua fraasia?

Näiden muutosten myötä varsinainen foneettinen transkriptio on keventynyt sopivasti. Siitä on tullut myös selkeämpi lukea sellaisille, joilla ei ole laajempaa foneettista tietämystä, mutta jotka ovat tottuneet lukemaan foneettista merkistöä sanakirjojen ääntämysohjeiden tarkkuudella.

Seuraavaksi tarkastelen Björkin Hidden Place -kappaleen ensimmäisen kertosaikeistön kahta ensimmäistä fraasia analyttisen kuuntelemisen valossa (ks. kuva 4a):

Ensimmäinen fraasi on suurimmaksi osaksi laulettu selkeällä äänellä lukuun ottamatta ensimmäisiä ääniteitä, joiden aikana laulaja työntää ilmaa ulos keuhkoistaan, ja fraasin viimeisiä vokaaliääniteitä [e] ja [i], joiden aikana ääneen tulee mukaan vuotoisuutta, vibratoa ja kevyt hymynomainen ele. Toinen fraasi on puolestaan lähestulkoon kokonaan käheä. Tosin fraasin loppua kohti käheys heikkenee. Tämä voi johtua siitä, että laulaja tarvitsee ”tasaisemmin soivat äänihuulet” laulaakseen selkeämmin toisen fraasin toisen tahtin loppuosan melodiakuviota (ks. kuva 5 edempänä). Siinä melodian liikkeet tapahtuvat rytmisesti nopeammin ja pienemmin intervallein, joten sen laulaminen vaatii enemmän tarkkuutta.²⁵²

Laulaja laulaa ensimmäisen fraasin vokaalit hieman takaisempina ja väljemminä kuin toisen fraasin, jossa suuontelo tuntuu madaltuvan ja vokaalit työntyvät edemmäs. Tähän suuontelon madaltumiseen liittyy myös hymynomainen ele, joka kuuluu äänen värin muutoksena. Suuontelon supistuminen ja artikulaation siirtyminen etisemmäksi lähtevät tapahtumaan hieman jo ensimmäisen fraasin viimeisellä vokaaliääniteellä [i], jolloin hymyele tulee kevyesti mukaan. Toisen fraasin vastaavat viimeiset vokaaliääniteet puolestaan ovat hivenen takaisempia ja väljempinä kuin ensimmäisessä fraasissa, enteillen näin siirtymistä kertosaikeistön kolmanteen fraasiin, joka on laulettu taas väljemmin.

252 Mainittakoon, että kappaleen toisessa kertosaikeistössä laulaja laulaa vastaavan kohdan käheällä äänellä, jolloin melodia ja rytmi ovat epäselvempiä kuin ensimmäisessä kertosaikeistössä.

Ensimmäisessä fraasissa melodialinja pääsee soimaan yhtenäisenä, kun laulaja ei mitenkään erityisesti painota konsonantteja. Sen sijaan toisessa fraasissa konsonantit saavat enemmän painoarvoa. Varsinkin ”place”-sanat [p]-äänne paukahtaa intensiivisenä ja aspiraation kera. Sen voimakkuus vaikuttaa vielä seuraaviinkin äänteisiin [le], joiden alkupuolella voi kuulla aksentin.²⁵³ Myös fraasin alun ”that”-sanat [t^h]on lausuttu melko voimakkaasti, samoin ”to”-sanat vastaava äänne. Sen sijaan fraasin toisen ”that”-sanat viimeinen [t]-äänne on lähes kuulumaton.

Merkille pantavaa on ensimmäisen fraasin ”hidden”-sanat jälkimmäinen tavu, jossa laulaja avaa suuonteloaan hieman normaaliasetustaan avoimemmaksi, jolloin äänne muuttuu väljemmäksi verrattuna ympäristön muihin äänteisiin. Kyseisen sanan ääntäminen tällä tapaa jälkimmäistä tavua painottaen on epätyypillistä. Sanakirjaääntämyksen mukaisesti kyseinen sana äännettäisiin paino ensimmäisellä tavulla ja jälkimmäinen tavu kuulumattomammin ilman pitkitettyä vokaaliääntettä [’hidən].²⁵⁴

Ensimmäinen fraasi on laulettu kohtalaisella intensiteetillä, joka sopiikin hyvin kertosäkeistön laulamiseen. Intensiteetti ja äänen voimakkuus kasvavat ”hidden”-sanat toisella tavulla. Toisessa fraasissa intensiteetti säilyy suurin piirtein samana verrattuna ensimmäiseen fraasiin, mutta äänen voimakkuus sen sijaan vähenee. ”Hidden”-sanat toisella tavulla intensiteettikin heikkenee jonkin verran jatkuen sellaisenaan fraasin loppuun saakka.

Ensimmäisessä fraasissa laulaja rytmittää tavut napakasti ja selkeästi. Tavut ja-kautuvat ajallisesti tasaisemmin kuin toisessa fraasissa. Toisessa fraasissa fraasin alkuun kasautuu enemmän tavuja laulettavaksi (”That we go”) (ks. kuva 5).

253 Olen erottanut tässä voimakkaasti lausuttu äänteet ja aksentin omiksi ryhmikseen. Aksentti tapahtuu yleensä soinnillisen äänteen aikana. Soinnittomien konsonanttien eksplöösiiviseen (eli sulkuvaiheen jälkeisen aukeamisen) aikana tapahtuva ”aksentti” on ymmärrettävissä pikemminkin itse äänteen voimakkaana lausumisena.

254 Vrt. Hurme & Pesonen & Syväoja 2003, 551.

Fraasi 1

We go to that hid - den pla - ce.

Fraasi 2

That we go to that hid - den pla - - - ce.

Kuva 5. Musiikillinen nuotinnus. Björk: Hidden Place (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasit 1 ja 2 (00:52,80 ja 00:59,16).

Perinteinen musiikillinen nuotinnus suhteuttaa laulajan laulaman melodian ainakin pääpiirteissään mitattavissa olevaan hertsijärjestelmään. Yllä oleva nuotinnus kuvaa sitä, miten sävelkorkeudet ja kestot ilmenevät laulussa. Laulettu äänne kuitenkin nivoutuu toisiinsa sekä jatkumoina äänneistä toisiin, että myös sävelkorkeuksien suhteen (liukumat ym.). Tällöin äänenkäytön korkeusvaihteluita voisi lähestyä pikemminkin intonaation kuin melodian käsitteen avulla.²⁵⁵ Musiikillisella nuotinnuksella olen kuitenkin kuvannut analyysseissäni melodialinjojen yleisiä hahmoja, johon tämä nuotintamisen tapa soveltuukin hyvin.

Analyttinen kuunteleminen voi tarkentua hyvinkin pieniin *mikrotason* yksityiskohtiin. Mikrotasolla ääntä ja sen muutoksia tarkastellaan fraaseittain ja myös fraasin sisäisiä hetkiä läpikäyden. Näin pienetkin variaatiot esimerkiksi äänenlaaduissa pääsevät esille.²⁵⁶ Vaikka tällaiset yksityiskohdat jäävät usein

255 Suunnittelin käyttäväni työssä myös ns. intonaationuotinnusta, jossa laulajan äänenkorkeuden vaihtelut nuotinnettaisiin yhtenäisenä linjana aina silloin, kun äänen linja on yhtenäisen. Luovuin kuitenkin tästä esitystavasta, koska se ei tuntunut tuovan tarkasteluun tässä tapauksessa tarpeeksi lisäarvoa. Tarvittaessa kuvailen laulajan intonaatiota kielellisesti.

256 *Makrotasolla* tarkasteltaessa sen sijaan voisimme tarkastella laulajan ääntä kokonaisuutena esimerkiksi yhden kappaleen aikana.

vaille tietoista huomiota arkipäiväisen asenteen mukaisessa kuuntelemisessa, ne voivat kuitenkin vaikuttaa kuuntelijaan. Ne saattavat olla juuri niitä tekijöitä, jotka tekevät laulajan laulutavasta omaleimaisen. Laulaja voi esimerkiksi pienillä mikroajankäytöillisillä seikoilla luoda tunnetta kiirehtimisestä, jarruttamisesta tai vapaudesta.²⁵⁷ Osa mikrotason tapahtumista saattaa olla havaittavissa vain, kun laulajan esitystä kuuntelee useita kertoja lyhyinä fragmentteina ja mahdollisesti jopa hidastettuna. Analyttisessä kuuntelemisessä olenkin tarkastellut laulajan esitystä tarvittaessa myös hidastettuna.²⁵⁸

4.4 EMPAATTISEN JA ANALYYTTISEN TARKASTELUN YHDISTÄMINEN

Empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen jälkeen tulee analyysiprosessin viimeinen vaihe, jossa reflektoin näiden kahden kuuntelemisen muodon tuottamaa ymmärrystä ja tietoa keskenään. Tässä vaiheessa muodostan eheämmät merkitykset niille tuntemuksilleni ja havainnoilleni, joita olen tehnyt kuunnellessani materiaalia eri tavoin. Tähän kohtaan paikantuu myös tutkimuskysymyksistä seuraava: miten se, mitä kuulen auditiivisesti (laulajan ääni) ja se, mitä tunnen kehollani (ilmaisu) liittyvät toisiinsa?

Kertosäkeistön ensimmäinen fraasi (ks. kuva 4a, luku 4.3) on neutraali selkeine äänenlaatuineen ja perusilmeineen. Tavujen rytmitys on napakka ja selkeä. Näistä

257 Vrt. Kurkela 1991. Myös muun muassa Clynes (1983) on tarkastellut musiikillista ilmaisu mikrotasolla ja pohtinut sitä, miten pienetkin muutokset ilmaisussa voivat vaikuttaa suuresti musiikillisen kommunikaation vahvuuteen. Clynesin (mts. 82) mukaan muuntuvat merkitykset, elävyys ja vitalisuus tulevat esille, kun tarkastellaan esimerkiksi sävelten amplitudien pieniä muutoksia. Olenaisena erona käsillä olevaan tutkimukseen on huomattava, että Clynes tutkii ilmaisun muutoksia koneellisesti. Ilmaisu, jota hän tutkii, on siis löydettävissä soivasta äänestä. Tässä työssä sen sijaan ajattelen, että ilmaisu on ensisijaisesti koettavissa, vaikka siitä voikin löytää viitteitä myös tutkimalla ääntä.

258 Hidastetun kuuntelemisen on mahdollistanut kuuntelemiseen käyttämäni ohjelma Sony Sound Forge 9.0 ja sen Time Stretch -toiminto.

elementeistä voi olla peräisin empaattisen kuuntelun puolella aistitut ”selkeys” ja ”toteavuus” (ks. taulukko 7 edempänä). Melodian kaari on tässä fraasissa melko yksinkertainen, ja laulaja intonoi sen selkeästi. Tästä syntyy ”ehjän linjan” vaikutelma. Tähän vaikutelmaan voi liittyä myös se, että ääni on tässä kohtaa ”ehjä”, eli se soi kuulaasti ilman rosoja.

Vokaalit on lausuttu väljästi, ja ne sijoittuvat suuontelossa melko taakse. Vokaalien väljyys luo tuntua ”avoimuudesta” ja ”vapaudesta”: ääni virtaa vapaasti ilman, että sen tiellä olisi esteitä. Myös konsonanttien kevyt lausuminen luo vapauden tunnetta – konsonanttien sulut eivät muodosta vahvoja blokkeja äänen virtaukseen. ”Vapauden” ja ”ilmaisuuden” tuntua laulamiseen tuovat myös melodiakaaren korkeus (verrattuna toiseen fraasiin), laulamisessa oleva helppouden tuntu ja tilassa syntyvä kaiku.

Fraasin ilmaisullinen huippukohta sijoittui ”Hidden”-sanan toiselle tavulle. Tällä kohtaa ilmaisu ”tavoitti vapaana korkeuksia”, vaikka melodian huippukohta ei osunutkaan kyseiseen kohtaan. Eläytyvässä kuuntelussa tähän sijoittui myös ”pehmeä kouraisu rintakehässä” ja ”laajeneva tunne”. Näitä tuntemuslaatuja ovat äänen tasolla luomassa ”Hidden”-sanan toisen tavun väljyys, intensiivisyyden lisääntyminen, äänen voimistuminen sekä normaalisti painottoman tavun vokaalin lausuminen nyt pitkänä ja painollisena.

Vokaalien artikulaation takaisuus puolestaan luo mielikuvaa ”pystysuoruudesta” ja ”suoraselkäisyydestä”. Tämä liittyy siihen, että vokaalien lausuminen suuontelon takaosassa luo tuntuman, kuin äänen virtaus olisi pystysuorempi verrattuna etiseen artikulaatioon, jossa äänellä ”työnnyttään tai kurotetaan eteenpäin”. Äänen intensiteetti ja äänen voimakkuus ovat tässä fraasissa tasapainossa luoden pohjan tasapainoiselle äänentuotolle. Myös tämä seikka voi osaltaan luoda ”suoraselkäisyyden” vaikutelmaa, kun laulajan ilmaisu ei horjachtele vaan ”pysyy tasapainoisesti pystyssä”. Seuraavassa taulukossa on esitetty tiivistetysti edellä tehdyt huomiot laulajan ilmaisun ja äänen yhteyksistä:

FRAASI 1	
Ilmaisu	Ääni
Selkeä	Selkeä äänenlaatu, napakka ja selkeä tavujen rytmitys
Toteava	Perusilme neutraali
Ehjä linja	Yksinkertainen ja selkeästi intonoitu melodian kaari. Ääni soi kuulaasti ilman rosoja.
Avoin	Artikulaatio melko väljä
Vapaa, ilmava	Artikulaatio melko väljä, kevyesti lausutut konsonantit, melodiakaaren korkeus, helppouden tuntu laulamisesa, tilan kaiku. Huippukohdassa väljempi artikulaatio, intensiivisyyden lisääntyminen, äänen voimistuminen sekä vokaalin lausuminen pitkänä ja painollisena.
Suoraselkäinen, pystysuora	Takainen artikulaatio, tasapainoinen äänentuotto (äänen intensiteetti ja voimakkuus ovat tasapainossa)

Taulukko 7. Ilmaisun laatuja ja äänen vertailu. Björk: Hidden Place (Vespertine 2001). Kertosäkeistö 1, fraasi 1.

Ensimmäisen fraasin loppupuolella laulaja alkaa liukua hymynomaiseen eleeseen, ja samalla hänen suuontelonsa lähtee madaltumaan fraasin viimeisissä ääniteissä. Toisessa fraasissa suuontelo on madaltunut ja vokaalit ovat työntyneet edemmäs suussa. Melodialinja kulkee matalammalla kuin ensimmäisessä fraasissa (ks. kuva 5 luvussa 4.3). Suuontelon madaltuminen ja melodian sävelkorkeudellinen madaltuminen luovat ”madaltuvan”, ”kyyristyvän” ja ”maata kohti menevän” tunteen (ks. taulukko 8 edempänä). Asiat eivät tapahdu enää vertikaalisesti ylöspäin korkeuksia tavoittaen vaan horisontaalisesti ja matalammalla tasolla. Laulaja kurkottaa etisellä artikulaatiolla horisontaalisesti kohti kuulijaa.

Avoimuuden tilalle on nyt tullut ”sulkeutuvuus”. Ääni ei virtaa vapaasti vaan kulkee matalamman suuontelon läpi. Laulaja ei avaudu julistamaan vaan ”pitää pienempää suuta”, kuten kansanomainen metaforinen ilmaisu kuuluu. Suuontelon madaltumiseen liittyy hymynomainen ele, joka lisää esitykseen ilmaisullista salaperäisyyden tuntua (salaperäinen hymy).

”That”-sanan mukaantulo toisen faasin alkuun luo ilmaisuun kiirehtimisen tuntua. Äänellinen minä haluaa innoissaan kiirehtiä salaiseen piilopaikkaan menemistä. Samalla salaperäinen hymynomainen ele tuo mukaan innostuneen houkuttelemisen tuntua. Ikään kuin äänellinen minä haluaisi sanoa: ”tule, mennään jo, siellä on kivaa – ja siellä on jotain salaperäistä ja jännittävää”. Laulajan luoma äänellinen minä ei siis kiirehdi esimerkiksi epätoivoisesti tai paniikinomaisesti. Käheys ja matalammalta laulaminen lisäävät tähän vielä oman kommenttinsa. Laulun äänellinen minä ilmaisee: ”mutta pidetään tämä meidän kahden välisenä asiana”. Laulaja ikään kuin hakee mataliin ääniin kuiskaavuuden tuntua, vaikka laulaakin ne melko voimakkaalla intensiteetillä. Houkuttelemisen teema tulee ilmi myös laulun sanojen semanttisella tasolla, sillä juuri ennen ensimmäistä kertosaikasta sanallinen minä toteaa: ”[I’m] so close to simply calling you up, and simply suggesting...”

Ensimmäisen fraasin ääni oli kuulas, selkeä ja näin ollen ”sileämpi”. Nyt ääni on sen sijaan ”rosoisempi”, ja käheä äänenlaatu luo mielikuvaa ”tarttuvammasta materiaalista”. Ääni ei virtaa enää niin vapaasti vaan takertuu madallettuun suuonteloon. Ensimmäisen fraasin ilmapuuden ja vapauden tilalle on tullut nyt ”maanläheisyys” ja ”takertuvuus”. Takertuvuutta luovat erityisesti myös painokkaammin lausutut konsonantit. Nyt myös melodialinja on liikkuvampi (”mutkikkaampi”) kuin ensimmäisessä fraasissa – varsinkin fraasin loppuosassa.

Siinä, missä ensimmäisessä fraasissa oli ”hidden”-sanalla ilmaisullinen huippukohta, onkin tässä fraasissa sen sijaan jopa laiskuuden tuntua, kun laulaja ei lisääkään sanan toisella tavulla äänenkäyttösä intensiteettiä, vaan intensiteetti vähennee siinä kohtaa. Sanan painokin siirtyy nyt ensimmäiselle tavulle. Ilmaisui ei enää ”tavoita vapaana korkeuksia”. Seuraava taulukko kuvaa edellä esitetyt ilmaisun ja äänen piirteet fraasissa 2:

FRAASI 2	
Ilmaisuu	Ääni
Madaltuva, kyyristyvä, maata kohti menevä	Madaltunut suuontelo, matalammalla liikkuva melodialinja
Sulkeutuva	Madaltunut suuontelo, matalammalla liikkuva melodialinja
Innostunut, salaperäinen	Hymynomainen ele, kiirehtiminen fraasin alussa. Intensiteetti on voimakas suhteessa äänen voimakkuuteen, joka luo yhdessä käheyden kanssa innostuneen ja kuiskaavan vaikutelman.
Rosoinen	Käheä (rosoinen) äänenlaatu
Tarttuva, takertuva	Käheä äänenlaatu, madaltunut suuontelo, painokkaat konsonantit
Mutkikas	Melodisesti ja rytmisesti mutkikkaampi ja liikkuvampi melodiakuvio

Taulukko 8. Ilmaisun laatuja ja äänen vertailu. Björk: Hidden Place (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasi 2.

Fysiologisesta näkökulmasta ja kokemuksellisesta aistikulmasta tehtyjen analyysien esittäminen tällä tapaa yhdessä on perusteltua. Empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus antaa kokemuksellisesta lähestymistavasta välittömän visuaalisen vaikutelman. Fysiologisen kehon liikkeiden mikrotason tarkastelulla virtaus voidaan puolestaan kytkeä kehon konkreettisiin liikkeisiin, jolloin vitaaliaffektiset laadut eivät jää kehosta irrallisiksi laatumääreiksi. Näin myös varmistetaan se, että kyse ei ole yksinomaan tutkija-kuuntelijan kehon kokemuksen laaduista, vaan että laadut liittyvät myös kuultuun laulajan ääneen.

On kuitenkin muistettava, että empaattisessa ja analyttisessä lähestymistavassa on kyse kahdesta erilaisesta lähestymistavasta, jolloin näiden liian suorasukainen ja kategorisoiva linkittäminen toisiinsa ei ole perusteltua. En voi tutkijana esimerkiksi vetää johtopäätöksiä, että ”vapauden” ilmaisullinen laatu liittyisi kaikissa muissakin lauluesityksissä artikulaation väljyyteen. Artikulaatiohan voi olla väljää ja silti ilmaisultaan esimerkiksi pidäteltyä. Kyse

on erilaisten laadullisten tuntumien syntyisestä, kun erilaiset äänen piirteet yhdistyvät. Pohdin näitä seikkoja lisää luvussa 5.3.1.3.

4.5 EMPAATTISEN JA ANALYYTTISEN LÄHESTYMISTAVAN EROJA

Miksi teen jaottelun empaattiseen ja analyttiseen kuuntelemiseen? En tee sitä väittäakseni, että kuuntelin empaattisesti tunteella ja analyttisesti järjellä – tai empaattisesti keholla ja analyttisesti mielellä. En myöskään ajattele, että empaattinen kuunteleminen ei olisi analyttistä tai että analyttinen kuunteleminen ei vaatisi minkäänlaista eläytymisen taitoa. Empaattinen ja analyttinen kuunteleminen ovat kaksi erilaista kokemisen tapaa, jotka olen täsmentänyt menetelmiksi. Niissä kummassakin toimin luonnollisesti kokonaisena ihmisenä. Enhän voi esimerkiksi kytkeä kehoani ”pois päältä” analyttisen kuuntelemisen ajaksi. Kyse on pikemminkin siitä, mihin seikkoihin kokemuksessani kulloinkin kiinnitän huomiota.

Analyttisellä lähestymistavalla viitataan tässä analyttisyyteen perinteisessä mielessä erittelevänä ja jaottelevana toimintana (vrt. Aikio & Vornanen 1993, 41). Myös empaattinen tarkastelu on analyttistä, mutta eri tavoin. Se pyrkii liikkeellisuuden, virtaavuuden ja tunneherkkyyden säilyttämiseen niin, että ne päätyisivät ainakin jossain määrin myös lopulliseen analyysitekstiin saakka.

Erottelen empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen käsitteellisesti toisistaan siksi, että haluan nostaa esille näiden eri kuuntelemisen moodien erityispiirteet ja vahvuudet. Tutkijan ei tarvitse olla sidottuna vain analyttiseen kuuntelemiseen, ja usein voikin olla niin, että tutkija kiinnostuu jostakin kappaleesta aluksi nimenomaan empaattisessa mielessä. Tämä vaihe yleensä kuitenkin sivuutetaan tutkimuksen raportoinnissa.

Seuraavaan taulukkoon olen poiminut tärkeimpiä seikkoja, jotka kuvaavat näitä kahta kuuntelemisen menetelmää.

EMPAATTINEN KUUNTELEMINEN	ANALYYTTINEN KUUNTELEMINEN
Koko keholla kuunteleminen. Huomio kehon proprioseptiikassa ja vitaaliaffektisten liikelaatujen aistimisessa.	Korvilla kuunteleminen. Huomio laulajan äänen yksityiskohdissa.
Miltä laulajan ilmaisu tuntuu?	Mitä laulajan äänessä tapahtuu?
Avainfraasien löytäminen materiaalista. Seikat, jotka liikuttavat minua. Sensitiivisyys.	Miten laulajan esitys on rakentunut? Millaisia elementtejä se sisältää?
Läsnäolo, virtaus.	Objektiivinen aika.

Taulukko 9. Empaattisen ja analyyttisen kuuntelemisen piirteitä.

Empaattisessa kuuntelemisessä huomio on kuuntelijan omassa kehossa. Kuuntelija aistii kehollaan laulajan äänellään välittämät vitaaliaffektiset liike-laadut ja laulajan ilmaisun. Kuuntelua ohjaavana kysymyksenä on: miltä laulajan *ilmaisu* tuntuu? Empaattisessa kuuntelussa kaikki soiva äänimateriaali ei ole samanarvoisessa asemassa, vaan kuuntelu ohjautuu niihin seikkoihin, jotka liikuttavat kuuntelijaa ja resonoituvat näin kehossa. Tällä tavoin voidaan paikallistaa laulajan esityksestä avainfraasit – kuuntelijalle kuuntelukokemuksessa tärkeiksi muodostuvat kohdat. Empaattinen kuuntelu mahdollistaa läsnäolon ja virtauksellisuuden ymmärtämisen – laulajan alati muuntuvan olemisen tavan aistimisen. Tätä kautta mahdollistuu myös laulajan äänellään välittämien asenteiden ja (tunne)merkitysten kehollisten juurien ymmärtäminen.

Analyttisessä kuuntelemisessä huomio kiinnittyy kuunneltavan materiaalin yksityiskohtiin. Tämä kuunteleminen on korvapainotteista. Pääasialliset kuuntelua ohjaavat kysymykset ovat: Mitä kuulen? Mitä kuuntelemassani *äänessä* tapahtuu? Analyttinen kuunteleminen mahdollistaa kuullun suhteuttamisen laulajan äänentuoton fysiologisiin seikkoihin. Analyttisessä

kuuntelussakin fokus kiinnittyy aluksi huomiota herättäviin seikkoihin, mutta kokonaisuudessaan siinä kiinnitetään empaattista kuuntelua tasa-arvoisemmin huomiota kaikkiin äänessä kuultaviin yksityiskohtiin. Ajallisuus ilmenee subjektiivisen kokemuksen sijaan objektiivisena, sekunteihin tai tahdinosiin perustuvana aikana.

Empaattisen kuuntelun avulla saatu ymmärrys ja analyttisen kuuntelun avulla saatu tieto eivät ole välttämättä yhteismitallisia. Voiko empaattisella ja analyttisellä kuuntelemisella saadun ymmärryksen ja tiedon välillä olla sitten suoranaista ristiriitaa? Myös analyttisen kuuntelemisen pohjalla toimii samantyyppinen kehollinen eläytyminen kuin empaattisessa kuuntelemisessä, vaikka kuuntelijan huomio ei olisikaan siinä. Voidaan siis pikemminkin kysyä: osaanko edes kuunnella analyttisesti sellaisia seikkoja, jotka sotisivat empaattista kehollista kokemustani vastaan? Analyttisenkin tiedon juuret ovat kehossa mitä suurimmassa määrin. Näiden kahden kuuntelemisen muodon välillä voi tosin olla ristiriitaa siinä mielessä, että jompikumpi niistä saattaa jättää sellaisia seikkoja tietoisuudelta piiloon, jotka toisen kuuntelemisen tavan avulla tulevat selvemmin esille.

Empaattisessa ja analyttisessä lähestymistavassa on myös yleisemmän tason eroja, joita on kuvattu seuraavassa taulukossa 10.²⁵⁹ Taulukko esittää nämä erot karikatyyrisesti. Käytännössä tässäkin kohtaa on kyse ääripäiden välisestä jatkumosta, jolle yksittäiset analyysikäytännöt sijoittuvat.

259 Samantyyppiseen erotteluun päädyimme Järviön kanssa tehdessämme erotteluja *rakenteellisen ja välittömän* lähestymistavan välillä (Järviö & Tarvainen 2007b). Tässä esitetyt huomiot pohjautuvat näille yhdessä tekemillemme pohdinnoille.

	EMPAATTINEN LÄHESTYMISTAPA	ANALYYTTINEN LÄHESTYMISTAPA
Analyysi	<ul style="list-style-type: none"> • Läpielämistä, omasta kokemuksesta tietoiseksi tulemista, kokonaisuuteen keskittyvää • Yksittäisistä kokemuksista lähtevää, subjektiivista, tutkijakohtaista 	<ul style="list-style-type: none"> • Erottelevaa ja paloittelevaa, yksityiskohtiin keskittyvää • Toistettavissa olevaa, objektiivista, tutkijasta riippumatonta
Fokus	<ul style="list-style-type: none"> • Yksilölliselle kuuntelijalle merkityksellisiksi nousevissa seikoissa • Kehon kokemuksessa esiin tulevissa seikoissa, jotka eivät ole mitattavissa 	<ul style="list-style-type: none"> • Etukäteen valituissa, yhteisesti hyväksytyissä seikoissa • Seikoissa, jotka ovat myös mitattavissa (esim. äänessä oleva kohina, hertsit, sekunnit jne.)
Artikulointi	<ul style="list-style-type: none"> • Tutkija käyttää kokemustaan parhaiten esille tuovia artikuloinnin tapoja (esim. metaforat, graafiset kuvaukset). 	<ul style="list-style-type: none"> • Tiedon artikulointi tapahtuu pääosin valmiina olevien merkki- ja käsitejärjestelmien avulla (esim. musiikillinen nuotinnus ja äänenlaatuja kuvaavat käsitteet).

Taulukko 10. Empaattisen ja analyyttisen lähestymistavan yleisemmän tason eroja. (Vrt. Järviö & Tarvainen 2007b.)

Empaattisen lähestymistavan ominaispiirteitä ovat kokemuksen läpieläminen ja kokemuksesta tietoiseksi tuleminen. Metodina se on yksilöllinen, ei toistettavissa oleva. Se pohjautuu tutkijan kokemukseen, ja on näin ollen perustavalla tavalla subjektiivinen. Empaattisessa lähestymistavassa korostuu ajatus siitä, että kuunnellusta materiaalista kumpuavat merkitykset ja ymmärrys nähdään syntyvän vain erottamattomassa kokonaisuudessa. Merkitysten ei siis ajatella olevan itse yksityiskohdissa vaan syntyvän pikemminkin eri tekijöiden yhdistyessä kokemuksesta. Yksityiskohtiin keskittyvä objektiivinen analyysi ei yksinään voi tavoittaa laulajan tai kuuntelijan tuntokulmasta tärkeitä ilmaisuun ja elävyyteen liittyviä seikkoja. Analyyttisessä lähestymistavassa huomio suunnataan juuri yksittäisiin seikkoihin – joskin niitä pyritään tarkastelemaan vasten kokonaisuutta. Nämä yksittäiset seikat (kuten laulajan äänenlaadun mikro-tason muutokset) ovat niitä, jotka eivät välttämättä tule lainkaan tietoisien

kokemuksen alueelle empaattisessa lähestymistavassa tai laulamisen eläytyvässä kuuntelemisessa. Luonteeltaan analyttinen lähestymistapa on erottelevaa ja paloittelevaa verrattuna empaattisen lähestymistavan kokonaisuutta tavoittelevaan otteeseen. (Vrt. Järviö & Tarvainen 2007b.)

Analyttisessä lähestymistavassa on pohjalla ajatus siitä, että käyttämällä yhteisiä menetelmiä, nuotintamisen tapoja ja yhteisesti hyväksytyjä käsitteitä, voimme muodostaa yhteistä ymmärrystä analysoitavasta materiaalista. Tällöin analyysi voidaan tarvittaessa toistaa samanlaisena jopa eri tutkijoiden toimesta niin, että päästään samoihin analyysituloksiin. Analyttinen lähestymistapa noudattelee siis pitkälle perinteisiä länsimaisen tieteen ihanteita objektiivisuudesta ja jaettavuudesta. Empaattisessa lähestymistavassa ei ole ihannetta analyysin toistettavuudesta. Siinä hyväksytään se seikka, että kuunteleminen ja sen kautta kuullun merkityksellistäminen eroavat eri ihmisillä – kehot ja tuntemisen tavat ovat erilaisia, kehoilla on erilainen menneisyys ja niin edelleen. Myös yksilö kuuntelee eri aikoina eri tavoin, ja voi ymmärtää samankin kuuntelemansa materiaalin eri lailla. (Vrt. Järviö & Tarvainen 2007b.)

Analyttisessä lähestymistavassa otetaan huomioon yleensä sellaisia seikkoja, jotka ovat tarvittaessa myös mitattavissa. Esimerkiksi musiikin aika-arvojen ja sävelkorkeuksien nuotintaminen perustuu sekunteihin ja hertzeihin. Äänenlaadut ovat mitattavissa instrumentaalisiin tutkimusmenetelmin, tietokoneavusteisesti. Empaattisessa lähestymistavassa puolestaan ei etukäteen lyödä lukkoon, mitkä tekijät ovat tärkeitä, vaan aistitaan ensin kokonaisuutta (vrt. tämän työn eläytyvän kuuntelemisen vaihe) ja katsotaan, mitkä seikat lähtevät muodostumaan kuuntelijalle merkityksellisiksi (vrt. tämän työn empaattisen kuuntelemisen vaihe). Empaattisen lähestymistavan käytännön toteutus voi erota paljonkin riippuen tutkijasta. (Vrt. Järviö & Tarvainen 2007b.)

Analyttisessä lähestymistavassa tietoa lähdetään tuottamaan kytkemällä kuultu aiemmin kehiteltyihin käsitejärjestelmiin ja visualisoinnin muotoihin. Tämä vaikuttaa tietysti myös itse kuuntelemisen prosessiin. Kuunteleminen fokuusoituu, ja se tapahtuu ikään kuin tämän etukäteistiedon lävitse. Ne seikat, joita ei ole aiemmin artikuloitu, voivat joko aiheuttaa hämmennystä tai ne vain jätetään huomiotta. Esimerkiksi ne seikat, jotka eivät

mahdu valmiisiin luokitteluihin saatetaan joutua pakottamaan nuoteiksi tai sanoiksi niin, että niitä kuvataan niitä lähinnä olevilla sanoilla tai merkintätavoilla (esim. synkoopin ja triolin välimaastossa olevaa rytmiä saatetaan kuvata nuotintamalla se trioliksi). Tämä ”välimaastossa oleminen” saattaa kuitenkin olla juuri se tekijä, joka tekee kyseisestä musiikkiesityksestä kiehtovan ja omanlaisensa – se tekijä, joka tempaa kuuntelijan mukaansa. (Vrt. Järviö & Tarvainen 2007b.)

Empaattisessa lähestymistavassa pyritään tavoittamaan kokemuksessa esiintyvät ilmiöt riippumatta siitä, onko niiden kuvaamiseen olemassa valmiita käsitteitä tai merkkijärjestelmiä. Tässä lähestymistavassa etsitään erilaisia tapoja ilmaista ymmärrystä ja kuuntelevan kehon uniikkia kokemusta – apuna voivat olla esimerkiksi metaforat, kertomukset, piirustukset sekä uudenlaiset transkriptionin menetelmät. (Vrt. Järviö & tarvainen 2007b.)

4.6 DYNAAMINEN LÄHESTYMISTAPA

Edellä kehittämäni empaattinen ja analyttinen lähestymistapa ovat kumpikin luonteeltaan melko yksityiskohtaisia. Laulajan esityksen tarkastelu kohta kohdalta ja hetki hetkeltä mahdollistaa myös ajassa tapahtuvien muutosten tarkemman huomaamisen. Näitä lähestymistapoja voikin luonnehtia *dynaamisiksi* erona yleistäviä luokitteluja tekeviin *kategorisiin* lähestymistapoihin. Dynaamisessa lähestymistavassa tuodaan esille vaihteluita, jotka eivät välttämättä tulisi esille kategorisissa tarkasteluissa. Esimerkiksi äänen kuvailun tasolla voidaan sanoa kategorisesti, että laulajalla on käheä ääni. Mutta onko ääni koko laulajan esityksen ajan käheä? Muuttuuko käheys matkan varrella, onko siinä erilaisia sävyjä ja nyansseja? Missä kohdissa esitystä näitä muutoksia ilmenee? Entä ovatko muutokset kuuntelijan mielestä merkityksellisiä laulajan ilmaisun ja tulkinnan kokonaisuuden ymmärtämisen kannalta? Nämä kysymykset ovat olennaisia siirryttäessä kuvailemaan laulajan ääntä dynaamisesti, ajassa kiinni pysyen.

Kokemuksen tasolla laulajan tulkintaa voidaan luonnehtia kategorisesti ”surulliseksi” (*kategoriset affektit*). Kun asiaa tarkastellaan dynaamisesti, pohditaan tarkemmin, mitä laulajan ilmaisussa on. Miten laulaja luo äänellään surullisuuden? Millaista liikkeellistä laatua ja olemusta laulajan ilmaisussa on? Dynaaminen tarkastelu pysyy ajan lisäksi kiinni myös kehossa. Tällöin laulajan ilmaisuun ei viitata kehon kokemuksesta irti abstrahoidulla tavalla kutsumalla sitä surulliseksi, vaan tarkastellaan tarkemmin, miltä laulajan ilmaisusta aistittu surullisuus tuntuu kuuntelijan kehossa.

Fenomenologinen *intuitiivinen asenne ja läpi eläminen* ovat aukaisseet dynaamisen lähestymistavan tähän työhön. Tämä on tuonut tutkimusprosessiin mukaan myös sen, että prosessissa avautuvan tiedon ja ymmärryksen juuret ovat pysyneet omassa kehossani ja sen kokemuksessa. Käytännössä tämä on tarkoittanut sitä, että kuunteleminen ja kokeminen ovat jatkuneet läpi tutkimusprosessin. Kategorinen tarkastelutapa taas on se arkipäiväisen asenteen ja aiemman tieteellisen tutkimuksen valossa käytetty tarkastelutapa, joka tässä työssä on siis ainakin osittain sulkeistettu pois dynaamisen kokemisen tieltä. Dynaaminen kokeminen on liittynyt erityisesti empaattiseen kuuntelemiseen, mutta myös analyttisessä kuuntelemisessä on pyritty tavanomaista dynaamisempaan äänen ja artikulaation kuvailuun. Seuraavassa taulukossa olen eritellyt kategorisen ja dynaamisen tarkastelutavan eroja.

	KATEGORINEN LÄHESTYMISTAPA	DYNAAMINEN LÄHESTYMISTAPA
Tarkkuus	Yleistävä	Yksityiskohtainen
Suhde aikaan	Ajasta irrotettu	Ajassa oleva
Suhde kehoon	Kehon kokemuksesta irti abstrahoitu	Kehon kokemuksen tasolla pysyvä
Äänen kuvailu	Äänenlaatu: käheä, kirkas jne.	Tapahtumat äänessä: supistuva äänne, liukuminen käheyteen jne.
Kokemuksen kuvailu	Tunne: ilo, suru jne.	Virtaus, tuntemus: supistuva, liukuva jne.
Vrt. Daniel N. Stern	Kategoriset affektit	Vitaaliaffektit
Vrt. fenomenologia	Arkipäiväinen asenne	Intuitiivinen asenne ja läpi eläminen

Taulukko 11. Kategorisen ja dynaamisen lähestymistavan eroja.

Etnomusikologian puolella Charles Keil (1994) on lähestynyt dynaamisuutta saman suuntaisesti kirjoittamalla *prosessuaalisesta menetelmästä*. Siinäkin olennaista on keskittyminen musiikkiin välittömästi, spontaanisti ja motorisesti erona lykätystä, koherenssiutta tavoittelevasta ja mentaalista lähestymistavasta (mts. 55). Hän toteaa, että musiikkiin liittyy niin syntaksi kuin prosessiluonnekin. Ja jos musiikki kerran linkittyy niin kiinteästi ihmisen keholliseen toimintaan, niin miksei tämän tiedon pohjalta voisi rakentaa sopivaa musiikin kehoerustaista estetiikkaa. Keil tarkasteleekin artikkelissaan mielenkiintoisella tavalla esimerkiksi sitä, miten (jazz)basisteissa on kahta eri koulukuntaa. Hänen mukaansa toisen koulukunnan tapa tuottaa kehollaan ääni soittimesta aiheuttaa äänen syttymisen ”paukahtaan”, ja toisen koulukunnan edustajat puolestaan tuottavat äänen niin, että se syttyy ”saapuen”. (Mts. 62.) Nämä luonnehdinnat viittaavat siihen, että Keil on kiinnittänyt tarkastelussaan huomiota vitaaliaffektisten seikkojen ilmenemiseen basistien soitossa.

Tarkastelu ei liene koskaan täysin dynaamista tai täysin kategorista. Kyse on jatkumosta näiden kahden ääripään välillä. Jo esimerkiksi pelkkä äänenlaatua kuvaava käsite *käheys* on (käsitelonteensa vuoksi) kategorinen. Myös ”vähenevä rahinanomainen käheys” on tavallaan kategorinen kuvaus – sekin on pysäytetty hahmotus seikasta, joka kuuntelukokemuksessa tapahtuu ajallisessa ulottuvuudessa. Tämän tapainen kuvaus kuitenkin kurkottaa kohti dynaamisuutta. Kieli tulee todella dynaamiseksi vasta puhuttuna tai laulettuna.²⁶⁰ Ihmiskeho ja tapahtumisen ajallinen ulottuvuus mahdollistavat dynaamisuuden. Tässä mielessä kirjoitettua kieltä käyttävän tutkijan työhön kuuluu ainakin tietynasteinen kategorisointi ja tämän myötä olemusten virtauksellisen luonteen ajoittainen pysäyttäminen. Tästä huolimatta tutkija voi kuitenkin etsiä dynaamisempaa tapaa käyttää kieltä (vrt. luku 3.5). Tämä tarkoittaa esimerkiksi kuvailuun käytettävien sanojen ja sanamuotojen valitsemista niin, että niiden kautta kuvastuisi jollain tapaa kokemukselle ominainen liike ja muuntuvuus ajassa.

260 Kieli voi saada dynaamisen luonteen myös äänettömästi luettuna. Esimerkiksi runot usein houkuttelevat lukemaan koko keholla niin, että lukukokemus voi olla hyvinkin virtaava.

5. AHTAUDESTA AVAUTUMISEEN JA LIUKENEMISEEN

Analyysiesimerkki Björkin Undo-kappaleen lauluesityksen ilmaisullisista liikelaauduista ja niihin liittyvistä lauluäänien piirteistä

Tässä luvussa analysoin Björkin Undo-kappaleen lauluesityksen hänen vuonna 2001 ilmestyneeltä *Vespertine*-levyltään. Luku alkaa analyysimateriaalin esittelyllä (5.1), jossa tarkastelen Björkin ääntä yleisemmin kyseisellä levyllä ja analysoin lyhyesti Undo-kappaleen sanoja. Tämän jälkeen (5.2) kerron kappaleen kuunteluprosessin alkuvaiheista: tuon esille eläytyvässä kuuntelemisessä esiin tulleita kokemuslaatuja ja kerron, miten kuunteleminen on lähtenyt fokusoitumaan kohti avainfraaseja. Tämän lisäksi esittelen kuunteluissa esiin tulleet kolme erilaista aistikulmaa tilaan. Luku 5.3 käsittää työn varsinaisen analyysin. Siinä käyn läpi empaattisen kuuntelun avulla aistimiani laulajan ilmaisun laatuja ja analyttisen kuuntelun avulla havaitsemiani äänen yksityiskohtia, sekä reflektoin niitä myös keskenään. Tämän jälkeen teen vielä yhteenvedon koko analyysistä (5.4) ja arvioin työssä kehitellyn analyysimenetelmän vahvuuksia ja haasteita (5.5). Lopuksi pohdin lyhyesti, miten kuuntelijan kehon elävyys ja muuntuvuus vaikuttaa kuuntelukokemusten muotoutumiseen erilaisiksi eri aikoina (5.6).

5.1 ANALYYSIMATERIAALI

5.1.1 Björkin ääni *Vespertine*-levyllä

[– –] ääneni... Olen aina yrittänyt olla ajattelematta sitä, se on kaiken... se on luontoa tai se edustaa niitä asioita minussa, joita en ymmärrä. – Björk (Russell & Sandall 2001.)²⁶¹

Björkin *Vespertine*-levy (2001) on äänitetty ja tuotettu niin, että laulajan äänen pienetkin nyanssit, kuten esimerkiksi narinat, alukkeet ja vuotoisuus kuuluvat siinä hyvin (vrt. Dibben 2009a, 62, 147). Levylle on luotu myös suuria tiloja esimerkiksi vahvasti kaiutettujen kuoro-osuuksien avulla. Niitä vasten Björkin äänen ”läheisyys” korostuu entisestään. Björk laulaa kondensaattorimikrofoniinkin usein hyvin läheltä, mikä ei ole kovin yleistä.²⁶² Tällä tavoin levylle on saatu taltioitua ”kaikki se hyvin hienovarainen kuiskaava materiaali”, kuten yksi hänen studiotyöntekijöistään kertoo (Taylor 2006).²⁶³ Mikrofonin käyttö tällä tavalla mahdollistaa Björkin luoman äänellisen minän välittymisen kuuntelijoille intiimisti ja monine vivahteineen.

Vespertine-levyllä esiintyvä kuoro luo kontrastin Björkin moninaisten äänenlaatujen värittämälle äänelle olemalla äänentuotoltaan ”puhdas”. Björkin voidaan ajatella edustavan yksilöä kuoron yhtenäisen ryhmäsaundin vastapainoksi. Lisäksi Björkin ”maanläheinen” laulutapa kontrastoi kuoron länsimaisen taidelaulun saundiin. Voidaan ajatella myös, että Björkin ääni edustaa luonnonmukaista ja kouluttamatonta, pidemmälle vietyä jopa luontoa (vrt. Björkin kommentti tämän luvun alussa) (vrt. Dibben 2009a, 54). Levyn

261 ”[– –] my voice... I’ve always tried to not think about it, it’s the most... it’s nature or it stands for the things in me I don’t understand.”

262 Normaalitylanteissa kondensaattorimikrofoniin lauletaan kauempaa kuin dynaamiseen mikrofoniin, koska se on luonteeltaan dynaamista mikrofonia herkempi. Björkin *Vespertine*-levyn lauluraitojen äänityksissä on käytetty muun muassa suomalaisen Martin Kantolan suunnittelemaa erikoista puukuorista kondensaattorimikrofonia (NU-47) (Taylor 2006; Dibben 2009a, 186).

263 Damian Taylor on toiminut muun muassa Pro Tools -editoijana, ohjelmoijana, studioinsinöörinä ja rytmien rakentajana Björkin *Vespertine*-albumilla sekä vuonna 2007 ilmestyneellä *Volta*-albumilla (Taylor 2010).

kuoro-osuuksista puuttuu tunteikkaus ja subjektiivisuus (Dibben 2006, 176). Niiden on kuultu ilmentävän henkisyttä Björkin äänen sensuaalisuuden rinnalla (mts. 176). Kuoron lisäksi levyllä soivat soittimet (harppu, jouset ym.) luovat länsimaiseen taidemusiikkiin viittaavaa saundimaisemaa Björkin äänen ympärille.

Levyllä soivat konerytmit puolestaan asettavat Björkin äänen ympäristöön, jossa hänen äänensä voi edustaa elävän kehon rytmejä, elävyyttä ja epätäydellisyyttä. Koneet edustavat rytmistä tarkkuutta ja tasaista poljentoa, jota vasten Björkin vapaampi ilmaisu korostuu (vrt. Dibben 2009a, 109, 117). Tämä koneiden tasainen rytmi ja Björkin paikoitellen vapaa rytmien ilmaisu luo Dibbenin (mts. 117) mukaan esityksiin tietynlaista jännitettä.²⁶⁴ Levyn konerytmeissä esiintyy myös kohinaa luovia elementtejä, joten Björkin ”kohiseva” ääni ei jää yksin kaikkea kirkasta, selkeää ja puhdasta äänimassaa vasten. Lisäksi koneilla tuotetuissa ja/tai käsitellyissä mikrosaundeissa on kuultavissa elävyyttä ja luonnonmukaisuutta. Ne kuulostavat monessa kohtaa pikemminkin orgaanisilta luonnonääniltä kuin koneääniltä – ne esimerkiksi liikkuvat paikasta toiseen miksausken virtuaalisessa tilassa kuin elävät organismit (vrt. mts. 86, 116).

Vespertine-levyn (2001) kansiteksteistä selviää, että Björk on itse toiminut Undo-kappaleen lauluraitojen editoijana. Björkin taiteellinen ilmaisu ei rajoitukaan vain lauluraitojen laulamiseen, vaan hän myös itse usein valitsee lopulliseen versioon tulevat otokset laulamistaan raidoista:

On oikeutettua sanoa, että Spike Stent mikkaa hänen [Björkin] levyt ja että hän [Stent] on hitonmoinen legenda, mitä tulee lauluraitojen käsittelyyn ja prosessointiin. Björk kuitenkin pitkälti johtaa tätä [työskentelyä], hän tietää mitkä lauluosuudet hän haluaa minnekin, mitkä hän

264 Tosin *Vespertine*-levyllä tasainen rytmien poljento ei ole mukana kaiken aikaa. Esimerkiksi An Echo, A Stain -kappaleen alussa on vapaarytmisen osuus (ks. myös Dibben 2009a, 115).

haluaa taka-alalle, mitkä etualalle, mitkä puhelinefektoiduiksi, jne. jne. Se on todellakin osa luovaa prosessia hänelle. (Taylor 2006.)²⁶⁵

Björk on valinnut *Vespertinelle* mukaan sellaiset lauluottojen kohdat, joista välittyvä kehollinen läsnäolo. Intiimiyttä ja kehon läheisyyttä luovat juuri ne äänen piirteet, joita ei yleensä voi kuulla kauempaa. Jos esimerkiksi keskustelen jonkun kanssa pidemmän etäisyyden päästä, keskustelukumppanini mitä luultavimmin pyrkii puhumaan selkeällä ja voimakkaalla äänellä. Tällöin ääni kantaa kauemmas, ja kuulen parhaiten hänen äänensä selkeästi soivan aineksen. Mutta jos olen todella lähellä keskustelukumppaniani, hän voi hiljentää äänensä voimakkuutta ja vähentää sen kantavuutta, jolloin hänen äänensä pienetkin nyanssit voivat tulla esille. Koen, että hänen kehonsa on tällöin intiimisti läsnä. Näin ollen myös laulajan äänen nyanssien kuuluminen levyllä ilmentää intiimiyttä ja läsnäoloa.

Björk käyttää *Vespertine*-levyllä kuuluvia hengityksiä rytmisinä elementteinä sekä ilmentääkseen erilaisia kehollisen olemisen tapoja. Lisäksi hän käyttää ilmaa eri tavoin myös ääntöjen aikana. Joissain kohdin hän esimerkiksi päästää ilman valumaan rennosti äänihuulten välistä äännön aikana. Toisinaan hän taas puskee ilmaa voimakkaasti ulos laulaessaan. Björkin äänensä on yleensä kevyttä vuotoisuutta mukana, joten siihen en analyseissa kiinnitä erityistä huomiota. Sen sijaan minua kiinnostaa merkityksiä luovat ilmankäytön tavat, jotka Björk usein toteuttaa selvästi, jopa alleviivaten. Björkille ominaista onkin, että hänen äänensä vuotoisuus ei rinnastu passiivisuuden ja feminiinisuuden määreisiin. Hänen äänensä vuotoisuus ei siis ole verrattavissa esimerkiksi trip hop -musiikissa esiintyviin naisääniin, jotka ovat usein kauttaaltaan pehmeän vuotoisia, jopa ”laiskoja”. Björkin äänenkäyttö on selvästi aktiivisempaa tässä mielessä. Hän käyttää vuotoisuudesta erilaisia variaatioita, ja hänen äänensä intensiteetti voi vaihdella yhdenkin kappaleen kuluessa ”laiskasta” hyvinkin intensiiviseksi.

265 ”It’s worth saying that Spike Stent mixes her records and he is a f**kn legend at really getting into vocal treatments and processing. However Bjork is really leading a lot of this, she knows which vocals she wants where, which ones she wants to be set back, up front, telephoned, etc etc, it’s really part of the creative process for her.”

Björk käyttää ajoittain käheää ääntä laulaessaan *Vespertine*-levyn kapaleita. Björkin äänessä on toisinaan pidempikestoista kevyttä käheyttä, varsinkin hiljaisemmalla äänenvoimakkuudella lauletuissa kohdissa. Toisinaan hän tuottaa ääneensä voimakkaampia ja hetkittäisiä käheyksiä. Käheys on siitä mielenkiintoinen äänenlaadullinen piirre, että sitä on melko vaikea tuottaa ääneen tietoisesti. Silti kuulen Björkin esitysten käheyden olevan ainakin kuuntelijan kannalta suurelta osin merkityksellistä, laulajan tulkintaan liittyvää. Variaatioidensa vuoksi se liittyy laulajan tulkintaan pikemmin kuin vain laulajan äänen yleiseen luonteeseen. Voidaan siis sanoa, että Björk käyttää käheyttä sen sijaan, että hänen äänensä olisi käheä.²⁶⁶

Myös erilaiset äänen narahdukset, alukkeet ja äänneiden lausuminen normaalia pidempinä, intensiivisempinä, avoimempina tai suppeampina ovat ominaisia Björkin äänentuotolle (vrt. Dibben 2009a, 102–103). Varto ja Attar ovat kirjoittaneet alukkeista ja voimakkaista äänneistä calón-kielisen²⁶⁷ laulun yhteydessä seuraavaa:

[...] lukuisat sadoissa sanoissa toistuvat alukkeet ja lopukkeet antavat sanoille outoa lihallista puhtia. Lyhyihin tuttuihin sanoihin on kasvanut lisäkkeitä, joilla on voimakas äänneellinen anti: ärrät ja ännät lisäävät lihaa sanoihin, joiden nimeämä on tullut koetuksi ristiriitaisella tavalla. (Varto & Attar 2006, 46–47.)

Myös Björkin käyttämissä alukkeissa ja erikoisesti lausutuissa äänneissä on ”lihallista puhtia”. Vahvat alukkeet luovat ”kulmikkuutta” Björkin ilmaisuun. Tässäkin ilmenee Björkin laulamislle ominainen intensiteetti. Kehollinen asenne on paikoitellen jopa ”vimmainen”. Toisinaan Björk venyttää suonte-loaan ammolleen täyttäen koko suunsa lausumallaan äänneellä, toisinaan hän lausuu äänneet suppeina, ikään kuin ei haluaisi lainkaan päästää niitä ulos kehostaan. Joskus hän takertuu johonkin soinnittomaan konsonanttiin niin, että konsonantin sulkuvaihe venyy normaalia pidemmäksi ja äänen virtaukseen

266 Lisää pohdintaa Björkin äänen käheydestä ks. Tarvainen (2006b).

267 Caló on erityisesti Espanjan romanien käyttämä kieli (Wikipedia 2011a).

tulee katkos. Toisinaan hän paukauttaa konsonantin sulkuvaiheen jälkeisen äänteen ilmoille räjähtävästi.^{268, 269}

Björk käyttää lauluesityksissään erilaisia äänenvoimakkuuksia laajalla skaalalla. Ääripäinä voidaan kuulla esimerkiksi suoranaista huutamista ja toisessa ääripäässä kuiskaamista. Björkin ei tarvitse levyille laulaessaan murehtia sitä, kuuluuko hänen äänensä. Hänen ei siis tarvitse voimistaa ääntään kuuluvuuden vuoksi, vaan äänen eri voimakkuudet voivat palvella yksinomaan tulkintaa. Kuten luvussa 2.2.2 tulikin jo ilmi, erotan intensiteetin ja äänen voimakkuudesta toisistaan. Myös hiljaisesti tuotettu ääni voi olla intensiteetiltään vahvaa. Tällöin äänen tuottamiseen käytetään enemmän energiaa, kuin mitä kyseinen äänenvoimakkuus vaatisi. Tämä luo ääneen tietynlaisen ”ponnistisuuden” tunnun (vrt. Laukka 2008, 159). Björk käyttää laulaessaan paikoitellen hyvinkin voimakasta intensiteettiä.²⁷⁰

Hengitysänten, äänen vuotoisuuden, ilman puskemisen, käheyden, äänen narinan, äänneiden erikoisen lausumisen, alukkeiden, huutamisen, kuiskaamisen sekä muiden äänen voimakkuuden ja intensiteetin vaihteluiden lisäksi Björk käyttää *Vespertine*-levyllä myös muun muassa aksentteja, kurlaavaa ääntä, vibratoa, huojuvaa ääntä, totisuuden ja hymyn eleitä, naurahduksia, voimakasta ja kiinteää ääntä, selkeää ja kuulasta ääntä, falsettia sekä hengityksen pidätyksiä. Björkin rikas paletti erilaisia äänenlaatuja voi juontaa juurensa hä-

268 Myös Dibben (2006, 179) on kiinnittänyt huomiota Björkin konsonanttien painokkuuteen ja räjähtävään laatuun *Vespertine*-levyn Unison-kappaleen tarkastelussaan. Hän on myös tuonut ilmi Björkin laulutyyliin kuuluvat voimakkaat alukkeet (Dibben 2009a, 103).

269 Whiteley (2000, 211) kuvailee Björkin äänenkäyttöä ”sanoilla maalailuksi” (engl. ”word-painting”) tarkastellessaan *Debut*-albumin kappaletta Big Time Sensuality.

270 Iitti (2007, 69) on tarkastellut Björkin ääntä *Homogenic*-levyn Hunter-kappaleessa todetun viestivän muun muassa kamppailua. Tämä vaikutelma tulee Björkin ”kuluttavasta” ja ”tunneilmaisuuden värittämästä” laulutekniikasta. Kyse on ponnistelusta, joka voi johtua äänen hallinnan vaikeudesta – halun ja tunteen yliotteesta. (Mts. 69.) Myös Dibben (2006, 179) puhuu Björkin äänenkäytön työläydestä ja voimakkaasta intensiteetistä *Vespertine*-levyn Unison-kappaleen yhteydessä.

nen taiteilijauransa aiemmasta vaiheesta, jolloin hän lauloi ilman sanoja, improvisoiden äänellään (Cucamonga VRT Radio 1, 2001).²⁷¹

Lauluäänien vaihtelevat laadut luovat Björkin esityksiin usein tietynlaisen luonnosmaisuu­den tunnun, ääni on laadultaan paikoitellen kuin karkeaa hiomatonta materiaalia. Silti tätä materiaalia on käsitelty studiossa: sitä on esimerkiksi pätkitty ja pätkistä on koottu kollaasi. Tämä kollaasikin on omalla tavallaan usein hiomaton ja luonnosmainen. Joissakin kohdissa tarkasti kuunneltuna voi jopa kuulla eri lauluotoista kootun lauluraidan ”saumakohdat”. Tästä herääkin kysymys: miten tämä vaikuttaa kuultuun äänen virtaukseen? Äänen virtaus ei ehkä olekaan niin ”luonnollinen” kuin mitä voisi kuvitella. Se voi olla yhtä hyvin miksauspöydän ääressä tehtyjen valintojen tulosta kuin spontaanisti laulaen luotua. Yleisesti ottaen tämä kollaasimaisuus ei häirinnyt ainakaan omaa eläytyvää tai empaattista kuunteluani. Aluksi en itse asiassa edes kiinnittänyt siihen huomiota. Vasta analyttisessä kuuntelemisessä, jossa kuuntelin laulajan ääntä tarkemmin ja lyhyempinä pätkinä saatoin huomata, että peräkkäin istutetut laulu­fraasit olivat joissakin kohdin ”yhteen so­pimattomia”. Ne eivät kuulostaneet siltä, että laulaja olisi laulanut ne peräkkäin. Joko laulusaundi (esim. laulajan asema mikrofoniin nähden) tai laulajan ilmeen äkillinen vaihdos saattoivat luoda tämän vaikutelman.²⁷²

Björk käyttää laulaessaan toisinaan selkeää äänenlaatua ja lausuu sanat selkeästi. Näin hän varmistaa, että sanat kuuluvat selvästi ja ettei mikään häiritse niiden ymmärtämistä. Björkin äänessä on usein kuitenkin ”kohinaa”, joka ei palvele melodianmuodostusta tai sanojen semanttisten merkitysten välitty-

271 Rikas äänenlaatu­jen kirjo ja äänen ponnisteinen käyttö voivat olla myös haaste pitkällä li­vekiertueilla. Vuoden 2008 *Volta*-levyyn liittyvällä kiertueella Björk joutui perumaan kon­sertteja äänen väsymisen ja äänihuul­ten turvotuksen vuoksi (<http://www.bjork.com> [luet­tu 8.7.2008]). Volta-kiertue käsitti yhteensä 74 keikkaa vuoden 2007 huhtikuusta vuoden 2008 joulukuuhun. Peruuntuneet keikat sijoittuivat pääosin vuoden 2008 toukokuulle ja kesäkuulle eli kiertueen loppupuolelle. Peruuntuneita keikkoja oli yhteensä viisi. Kiertue oli Björkin yleiseen esiintymistiheyteen verrattuna melko massiivinen. (<http://www.bjork.com/#/past/gigography/2008> [luet­tu 16.9.2011].) Björkillä oli ääniongelmia myös aiem­min *Post*-levyyn liittyvällä kiertueella vuonna 1995, jonka jälkeen hän otti äänenkäytön tunteja (Dibben 2009a, 18, 106).

272 Levyn kaikissa kappaleissa lauluraitaa ei ole leikely. Esimerkiksi Cocoon-kappaleen laulu­raita on ollut alun perinkin yksi kokonainen lauluesitys. (Pytlík 2003, 163.)

mistä – päinvastoin, se voi jopa häiritä niitä. Tällainen ”kohina” palvelee kuitenkin laulajan ilmaisuja. Se kertoo jotakin olennaista itse laulavasta kehosta, sen asenteista laulun sanoihin ja kertomaansa tarinaan.

Tässä vaiheessa on syytä erotella *kohina*-käsitteen kaksi mahdollista merkitystä. Kohina akustisessa mielessä tarkoittaa epäperiodista ääntä, jonka sävelkorkeutta ei voi kuulonvaraisesti määrittää (ks. myös Laukkanen & Leino 2001, 236). Epäperiodisessa äänessä ei ole säännöllisesti värähtelevää ainesta mukana, vaan värähtely on epäsäännöllistä. Esimerkiksi alukkeet ja hengityksen äänet ovat tällaisia kohinaelementtejä. Myös käheydessä, kuiskaavassa äänessä ja vuotoisessa äänessä on mukana kohinaa. Niissä on tosin mukana myös periodisuutta, joka tarkoittaa, että äänessä on myös säännöllisin jaksoin värähtelevää ainesta, jolloin äänen sävelkorkeus on kuultavissa.

Kohinasta voi puhua myös suhteessa Kristevan *semioottinen*-käsitteeseen. Tällöin kohina viittaa merkityksen synnyssä tapahtuvaan hämärtymiseen, joka hämmentää kuuntelijaa ja tuo kiehtovuutta ja monimerkityksisyyttä kuultuun lauluesitykseen.

Akustista kohinaa sisältävä ääni ei ole kuitenkaan välttämättä semioottisen tason ”kohinaa” kantava elementti. Akustinen kohina voi olla esimerkiksi laulajan lähes jokaisen fraasin alussa käyttämää äänen narinaa, joka on jo muodostunut kyseiselle laulajalle maneeriksi. Tällöin se ei välttämättä ilmennä semioottista tasoa, vaan rakentuu pikemminkin symbolisen tason lainalaisuuksien mukaan vahvistaen symbolista ulottuvuutta – esimerkiksi merkatien fraasien alkua. Äänen piirteet, jotka joissakin yhteyksissä ovat merkitystä hämääviä, voivat usein käytettyinä maneeereina ”jäähmettyä” kohti symbolista ulottuvuutta. Tällöin ne eivät enää kuljeta kuuntelijaa kohti semioottista kokemista, vaan pikemminkin luovat symbolista selkeää järjestystä ja yksiselitteisempiä merkityksellistämisen mahdollisuuksia kuuntelemisen prosessiin. Lisäksi jokainen kuuntelija tukeutuu omaan erityiseen kehoonsa kuunnellesaan. Näin ollen kokemus semioottisesta on aina myös henkilökohtainen.

Björkillä on useita keinoja lähestyä äänellään semioottista, ja hän käyttää näitä keinoja eri tavoin eri yhteyksissä. Tämä estää liiallisen mannerisöitumisen. Björk on itse todennut arvostavansa genreihin liittyvien

maneerien sijaan ilmaisun puhtautta – tunteen, sanojen ja äänen välistä yhteyttä. Genrekohtaisista maneereista hän on todennut seuraavasti: ”Jokaisella genrellä on nämä mekaaniset kliseensä, jotka muodostuvat äänten implanteiksi ja alkavat kadottaa sanojen voimaa.” (Ross 2004.)²⁷³ Tätä kommenttia vasten voidaan olettaa, että Björkin tarkoituksellisesti välttää ”mekaanisten kliseiden” käyttöä laulamissaan. Björkin äänen muutokset eivät olekaan yleensä mekaanisia luonteeltaan. Tässä mielessä ne ovat tuoreita merkityksiä mahdollistavia elementtejä pikemmin kuin tuttuuden tunnetta luovia maneeereja. Äänen käyttö on luovaa, eikä siinä olevien muutosten logiikka ole suoraviivaista tai jähmeää.²⁷⁴

Björkin lauluesityksissä akustinen ja semioottinen kohina yhdistyvät usein. Tällöin fysiologisen tason rosoisuudet ja hankaukset ilmentävät semioottista tasoa. Tällaisia rosoisuuksia ja hankauksia ovat esimerkiksi epäperiodisesti värähtelevät äänihuulet, niiden aiheuttama käheys, ilman hankautuminen ääniväylän kudoksia vasten ja sen aiheuttama vuotohäly äänessä sekä voimakkaat hengityksen äänet. Ne ilmentävät semioottista silloin, kun ne eivät järjestäydy selkeästi esimerkiksi kappaleen rakenneperiaatteiden mukaan (esim. säkeistöt, säkeet), eivätkä kytkeydy myöskään laulettujen sanojen (kielen) rakenneperiaatteisiin (ääne, lause). Sen sijaan ne toimivat ikään kuin ”omalla tasollaan” ja omaehtoisemmin. Myös erilaiset eleet ja ilmeet voidaan ymmärtää semioottisen tason esiin tulemisina. Vaikka nämä eivät ole akustiselta tai fysiologiselta luonteeltaan kohinaa, ne voivat olla sitä merkitysten muodostumisessa – esimerkiksi hämärtäessään laulun sanojen ilmimerkityksiä.

Semioottiset, kokemuksen katkoksia muodostavat kohdat on löydettävissä empaattisen kuuntelemisen avulla, mutta niitä voi tarkastella myös analyttisen kuuntelemisen valossa. Tällöin huomio saattaa kiinnittyä sanan soivaan muotoon, joka on erilainen muihin ympäristön sanoihin verrattuna. Laulaja on voinut korostaa sanaa päästämällä sanan soivaan muotoon

273 ”Every genre has these mechanical clichés that get implanted in the voices and start to hide the power of words.”

274 Tästä eri kuuntelijat voivat olla tietysti eri mieltä. Myös saman laulajan äänenkäyttö voi manerisoitua vuosien mittaan. Tällöin laulajan persoonalliset tyylipiirteet voivat muuttua usein toistettuina kuuntelijalle liiankin tutuiksi.

jonkinlaisen liikkeen (esimerkiksi vibraton) tai äänen laadun muutoksen (esimerkiksi käheyden). Nämä liikkeet ja laadut kertovat semioottisen tason todellisuudesta, joka voi aluksi vaikuttaa mielivaltaiselta. Liikkeet ja laadut luovat kuitenkin omanlaisensa logiikan laulun sanojen symbolisen ja semioottisen tason logiikan lomaan. Voidaan ajatella, että laulaja tarjoilee äänellään tällaisia rakoja, joista kuulija voi halutessaan soluttautua laulun maailmaan sisälle – laittaa oman kehonsa osalliseksi. Nämä kohdat ovat niitä kokemuksen katkoksia tuottavia kohtia, joihin keho reagoi eläytyvässä ja empaattisessa kuuntelemisessa. Ne ovat mielettömiä, koska kuuntelija ei löydä niille heti ”mieltä”, merkitystä jonka voisi helposti sanallistaa. Silti ne ovat tärkeä osa merkitysten muodostumista.

Björkin laulamissa (englannin kieleen kuuluvissa) äänteisissä semioottinen ottaa tilaa symboliselta. Foneemi eli äänne kuuluu Kristevan (1993, 97) mukaan kielen symboliseen modaliteettiin, mutta samalla se pyrkii itsenäistymään siitä ja pysymään lähellä vietillistä ruumista. Se on mukana rytmisissä ja intonaatioltaan vaihtuvissa toistoissa (mts. 97). Äänne on aina laulettu jollakin tavalla, sillä on aina jonkinlainen laatu. Lausuttujen äänneiden suhde sanakirjan mukaiseen ääntämyksen malliin on liukuva. Harva meistä puhuu tai laulaa kaikki äänneensä täydellisesti sanakirjan ääntämysohjeiden mukaan. Ääntämisessä voi aina kuulla myös lausuvan kehon erityisyyden, esimerkiksi fysiologisen kielen normaalia takaisemman asennon, äänneitä tuottavien liikkeiden pehmeiden tai nykivyiden ja niin edelleen.

Björkin keho on kasvanut islannin kieleen ja sen erityispiirteisiin. Voidaankin kysyä, mitkä seikat Björkin ääntämisen erikoisuuksista johtuvat islantilaisesta aksentista ja mitkä ovat muulla tavoin hänen henkilökohtaista tyyliään? Tätä voitaisiin tarkastella esimerkiksi kuuntelemalla muiden islantia äidinkielenään puhuvien ja englanniksi laulavien ääntämystä.²⁷⁵ Toisaalta voidaan kysyä, onko Björk osaltaan vaikuttanut heidän ääntämykseensä toimien esikuvana siitä, miten islantilaisen tulee ääntää englantia. Niin tai näin, aksen-

275 Mielenkiintoinen tarkastelun kohde voisi olla esimerkiksi nuori naislaulaja Emiliana Torrini. Vaikka hänellä on juurensa Islannin lisäksi myös Italiassa, on hänen ääntämyksessään joitakin samoja piirteitä kuin Björkillä. Iitti (2007, 69) on nostanut esille Björkin aksenttien ja intonaation mukanaan tuomat eksoottisuuden ja etnisyyden mielikuvat.

tista voi tulla symbolinen merkki ”vierasmaalaisuudelle” tai ”eksoottisuudelle”, mutta hienovaraisemmalla tasolla foneemin ääntämisen outous voi päästää irti semioottista voimaa. Tämä voi tapahtua kohdissa, joissa kuuntelija ei tiedä, onko ääntämystapa esimerkiksi lapsellinen tai outo jollain muulla tavoin – sillä tapaa luokittelemattoman outo, että se kouraisee kuuntelijaa yllättävyydellään.

Kaiken kaikkiaan Björkin ääni on huomiota herättävä ja erikoinen. Monet tarkastelut ovatkin jääneet hänen äänensä pintatason ihmettelyyn. Tämän työn analyyseissa olen kuitenkin kiinnostunut ensisijaisesti siitä, mitä Björk ilmaisee äänellään. Minkälaisia merkityksellistämisen mahdollisuuksia hän äänellään tarjoaa? Tämä ei paikallistu pelkästään hänen äänensä laatuihin. Lähes kuka tahansa laulaja voisi tuottaa kummallisia äänenlaatuja ääneensä. Sen sijaan kyse on siitä, mitä nuo laadut ilmaisevat – millaista kehollista asennetta ja millaista äänellistä minää ne rakentavat.

5.1.2 Undo-kappale

Selventääkseni, mihin seikkoihin kuuntelemassani materiaalissa paneudun, jaan Undo-kappaleessa kuultavissa olevat elementit karkeasti seuraavanlaisiin luokkiin:

1. Laulun sanat
2. Laulumelodia eli makrointonaatio ja rytmitys, jolla laulaja ääntää sanat ja tavut²⁷⁶
3. Lauluääni: äänenlaadut ja artikulaatio²⁷⁷
4. Lauluilmaisu: vitaaliaffektinen taso
5. Lauluäänen taltiointiin ja muokkaukseen käytetyt studiotekniset keinot
6. Muut musiikilliset elementit eli muut soittimet ja äänet, niiden muodostamat melodiat, harmoniat, saundit jne. sekä niiden muokkaukseen käytetyt studiotekniset keinot

276 Vrt. taulukko 2 luvussa 2.2.2, kohta C.

277 Vrt. taulukko 2 luvussa 2.2.2, kohdat A. ja B.

Tämä erittely on tehty niin, että siinä painottuvat nimenomaan laulajan esitykseen liittyvät seikat. Varsinkin kohdat 1–4 kuvaavat laulajan esityksen eri puolia. Myös kohta 5 on ainakin *Vespertine*-levyllä kiinteästi liitoksissa laulajan esitykseen, koska lauluäänen studioteknisellä käsittelyllä luodaan laulajan kertomiin tarinoihin vivahteita, jotka puolestaan ohjaavat kuuntelijan tulkintaa (vrt. Lacasse 2000a, 20). Lauluääntä on käsitelty *Vespertine*-levyn useissa kappaleissa myös efektiivomaisesti sen lisäksi, että sitä on käsitelty yleistä tilavai- kutelmaa luoden. Myös kohta 6 on liitoksissa laulajan esitykseen, joskaan ei niin läheisesti kuin aiemmat kohdat. Laulajan esitys suhteutuu tietysti myös sitä säestäviin elementteihin, jotka ikään kuin antavat sille raamit.²⁷⁸

Seuraavassa taulukossa 12 on Undo-kappaleen sanat, kuten Björk laulaa ne levyllä, sekä sanojen suomennot.²⁷⁹ Kursivoidut sanat ja äänteet ovat sellaisia, joita ei ole kirjattu levynkansivihkon tekstiin. Niiden voidaan siis ajatella olevan laulajan enemmänkin spontaanisti esitykseensä lisäämiä kuin varsinaiseen laulun sanoitukseen kuuluvia. Äänteet, jotka eivät ole varsinaisia sanoja, ovat lainausmerkeissä (esim. ”oh-ah”). Sanat ja äänteet, jotka ovat tähtien välissä (esim. *darling*), on laulettu epäselvästi tai lähes kuulumattomasti. Näitä lisäyksiä lukuun ottamatta sanojen kirjoitusasu myötäilee pääosin levynkansivihkon kirjoitusasua.

278 Säestävien elementtien tarkastelu jää tämän työn analyysissa vähemmälle huomiolle. Säestäviä elementtejä olen valottanut hieman enemmän aiemmassa, Björkin Sun in My Mouth -kappaleen analyysissä (Tarvainen 2006a).

279 Kiitos kääntäjä Jarmo Nousiaiselle, joka tarkisti tekemäni käännöksen ja antoi siihen hyviä korjausehdotuksia.

<p>UNDO</p> <p>Kertosäkeistö 1 It's not meant to be a strife It's not meant to be a struggle uphill <i>"oh-ah"</i> It's not meant to be a strife It's not meant to be a struggle uphill <i>"oh-ah"</i></p> <p>Säkeistö 1 You're trying too hard Surrender <i>"A"</i> Give yourself in You're trying too hard You're trying too hard <i>"A-a-a"</i></p> <p>Kertosäkeistö 2 It's not meant to be a strife It's not meant to be a struggle uphill <i>Sweetly</i> It's not meant to be a strife <i>"A"</i> <i>To enjoy</i> It's not meant to be a struggle uphill <i>"oh-ah"</i></p> <p>Säkeistö 2 It's warmer now <i>"A"</i> Lean into it Unfold unfold in a generous way <i>"A-a-a"</i> Surrender surrender</p> <p>Kertosäkeistö 3 It's not meant to be a strife It's not meant to be a struggle uphill <i>Undo undo</i> It's not meant to be a strife It's not meant to be a struggle uphill</p> <p>Säkeistö 3 I'm praying To be "..."²⁸⁰ In a generous mode The kindness kind The kindness kind To share To share me To share me</p>	<p>HELLITÄ</p> <p>Kertosäkeistö 1 Sen ei ole tarkoitus olla kamppailua Sen ei ole tarkoitus olla ponnistelua ylämäkeen <i>"oh-ah"</i> Sen ei ole tarkoitus olla kamppailua Sen ei ole tarkoitus olla ponnistelua ylämäkeen <i>"oh-ah"</i></p> <p>Säkeistö 1 Sinä yrität liikaa Antaudu Anna periksi Sinä yrität liikaa Sinä yrität liikaa <i>"A-a-a"</i></p> <p>Kertosäkeistö 2 Sen ei ole tarkoitus olla kamppailua Sen ei ole tarkoitus olla ponnistelua ylämäkeen <i>Suloisesti</i> Sen ei ole tarkoitus olla kamppailua <i>Nauttiaksesi</i> Sen ei ole tarkoitus olla ponnistelua ylämäkeen <i>"oh-ah"</i></p> <p>Säkeistö 2 Nyt on lämpimämpää Nojaa siihen Avaudu avaudu anteliaasti <i>"A-a-a"</i> Antaudu antaudu</p> <p>Kertosäkeistö 3 Sen ei ole tarkoitus olla kamppailua Sen ei ole tarkoitus olla ponnistelua ylämäkeen <i>Hellitä hellitä</i> Sen ei ole tarkoitus olla kamppailua Sen ei ole tarkoitus olla ponnistelua ylämäkeen</p> <p>Säkeistö 3 Rukoilen Jotta olisin Anteliaalla tuulella Kaikista hellimmällä Kaikista hellimmällä Antaakseni Antaakseni itseni Antaakseni itseni</p>
--	--

Taulukko 12. Jatkuu seuraavalla sivulla...

280 Epämääräinen äänne, jota ei voi ilmaista kirjaimin.

UNDO	HELLITÄ
<p>Kertosäkeistö 4 It's not meant to be a strife *...* (Quietly)²⁸¹ It's not meant to be a struggle uphill ecstatic "A-u-u" It's not meant to be a strife Undo It's not meant to be a struggle uphill</p> <p>Säkeistö 4 Undo Undo "A" if you're bleeding "a" undo "A" if you're sweating undo If you're crying *darling* undo Undo "oh-ah" Untrouble*d*>s²⁸²</p>	<p>Kertosäkeistö 4 Sen ei ole tarkoitus olla kamppailua *...* (Hiljaisesti) Sen ei ole tarkoitus olla ponnistelua ylämäkeen hurmiossa "A-u-u" Sen ei ole tarkoitus olla kamppailua Hellitä Sen ei ole tarkoitus olla ponnistelua ylämäkeen</p> <p>Säkeistö 4 Hellitä Hellitä Jos vuodat verta, hellitä Jos hikoilet, hellitä Jos itket *kultaseni* hellitä Hellitä "oh-ah" Levollinen</p>

Taulukko 12. (Jatkuu edelliseltä sivulta.) Laulun sanat ja niiden suomennos. Björk: Undo (*Vespertine* 2001).

Undo-kappaleen sanojen kantamat semanttiset merkitykset voi tulkita kahdella eri tavalla laulun minään liittyen. Kappaleen sanoissa ”minä” puhuu joko toiselle henkilölle tai itselleen. Ensimmäisessä tulkinnassa ”minä” kannustaa toista henkilöä antautumaan ja lopettamaan liian yrittämisen. Hän puhuu kokemuksesta, sillä hän on jo itse antautunut. Viimeisessä säkeistössä ”minä” viittaa tähän toiseen henkilöön käyttämällä ilmausta ”darling”. Hän siis puhuu jollekin läheiselle ja rakkaalle ihmiselle. Björkin lauletuksessa tulkinnassa on kuitenkin kyse yhden henkilön sisäisestä puheesta. Laulettuina kappaleen sanat heräävät eloon tehden selväksi sen, että henkilö laulaa itselleen näitä sanoja. Laulun ”minä” ja ”sinä” ovatkin yksi ja sama henkilö. Tämä mielikuva syntyy siitä, miten Björk rakentaa kappaleeseen laulun äänellisen minän. Tätä tulkintaa tukee myös kolmannen säkeistön minä-muodon käyttäminen

281 Kyseinen sana on levykansivihkossa, mutta laulaja ääntää sen niin, ettei sitä voi erottaa kuulovaraisesti.

282 Sanaan tulee mukaan ylimääräinen [s]-äänne.

(”I’m praying...”). Myös Björkin kommentti, jossa hän kertoo *Vespertine*-levyn kuvaavan sisäänpäin kääntymistä, tukee yllä olevaa tulkintaa:

Levy [*Vespertine*] käsittelee hyvin pitkälti yksin olemista kotona [– –] olet hyvin hiljaisessa sisäänpäin kääntyneessä mielentilassa ja kuiskaat, ikään kuin improvisoit. Se on minun ja itseni välistä. – Björk (Toop 2001.)²⁸³

Undo-kappaleessa sanojen semanttisella tasolla tulee siis esille itselle esitetty kehotus antautua ja päästää irti, lopettaa yrittäminen. Sanoista ei kuitenkaan käy ilmi, mikä yrittäminen pitäisi lopettaa. Sanat eivät kytke tarinaa mihinkään tiettyyn konkreettiseen toimintaan. Tämä luo tarinaan intiimin tunnuntekemisen ulkomaailmallinen merkitys on suljettu pois, ja laulun minä keskittyy kuvaamaan vain välittömiä tuntemuksiaan – esimerkiksi antautumista, nauttimista ja hurmioitumista. Erityistä sanoissa on se, että niissä ei juurikaan viitata näkö- tai kuuloaistin tuomaan informaatioon. Tästä tuleekin mielikuva, että laulun minä on silmät kiinni, huomio kääntyneenä täysin omaan sisätilaan ja sen kokemiseen. Kamppailu, ponnisteleminen, yrittäminen, antautuminen, lämmön aistiminen, nojaaminen, avautuminen, hellittäminen ja hurmioituminen ovatkin ennen muuta kehotietoisuuden alueen kokemuksia.

Edellä kuvatut kappaleen sanojen ilmentämät kokemuksen muodot ovat vaikeasti sanallistettavissa kovin yksityiskohtaisesti, ja niinpä Björkin esityksessä suuri paino onkin sillä, miten hän nämä kuvailunsa lausuu – millaisena hän ne äänellisesti esittää.

Seuraavassa taulukossa on koottuna tiivistetysti kappaleen sanoissa ilmenevät tekemiseen viittaavat sanalliset ilmaisut. Ne ovat taulukossa esillä siinä järjestyksessä, jossa ne esiintyvät laulun sanoissa ensimmäistä kertaa.

283 ”The album’s very much about being alone in your house [– –] in a very quiet sort of introverted mood and you whisper, you sort of improvise. Which is between me and myself.”

Tekemiseen viittaavat sanalliset ilmaisut	Alkuperäinen sanamuoto	Esiintymisten määrä	Teot joista pyritään pois * Teot joihin kehoitetaan **
Kamppailu	"strife"	8	*
ponnistelu	"struggle"	8	*
yrittäminen	" trying"	3	*
antautuminen	"surrender"	3	**
periksi antaminen	"give yourself in"	1	**
suloisesti nauttaminen	"sweetly to enjoy"	1	**
lämpeneminen	"it's warmer now"	1	
nojaaminen	"lean into it"	1	**
avautuminen anteliaasti	"unfold in a generous way"	2	**
hellittäminen	"undo"	9	**
rukoileminen	"I'm praying"	1	
anteliaana oleminen	"to be in a generous mode"	1	**
hellänä oleminen	"the kindness kind"	2	**
itsensä antaminen	"to share me"	3	**
hiljaisesti hurmioituminen	"quietly ecstatic"	1	
veren vuotaminen	"if you're bleeding"	1	*
hikoilu	"if you're sweating"	1	*
itkeminen	"if you're crying"	1	*
levollisena oleminen	"untroubled"	1	

Taulukko 13. Tekemiseen viittaavia sanallisia ilmaisuja. Björk: Undo (*Vespertine* 2001).

Kamppailuun ja ponnisteluun viittavaat fraasit ("It's not meant to be a strife, It's not meant to be a struggle uphill") toistuvat läpi kappaleen samantyyppisinä jokaisessa kertosaikeistössä. Sanojen toisteisuus ylipäätään luo lauluun

suostutteleminen tuntua ja voisi jopa sanoa, että sanoista tulee mieleen määrittelevä loitsu.

Ensimmäisessä säkeistössä sanallisen minän huomio on vielä yrittämisessä. Hän huomauttelee itselleen: ”You’re trying too hard.” Tämän jälkeen minä lähteein sukeltamaan antautumiseen, hellittämiseen ja muihin tavoiteltaviin olemisen muotoihin. Kertosäkeiden toistuvat fraasit tulevat aina väliin muistuttamaan yrittämisen turhuudesta. Näiden muistutusten väliin tulee tavoiteltavaan olemisen tilaan liittyviä kommentteja, kuten ”sweetly to enjoy” ja ”undo”. Säkeistöissä 2 ja 3 sanallinen minä pysyttelee tavoiteltavien olemisen tapojen kuvailussa.

Vasta neljännessä eli viimeisessä säkeistössä sanallinen minä viittaa aiemman kamppailun, ponnistelun ja yrittämisen lisäksi muihinkin epätoivottuihin tekemisen muotoihin. Näitä ovat veren vuotaminen, hikoilu ja itkeminen. Sanallinen minä toteaa, että jos näitä ilmenee, kannattaa vain hellittää. Nämä veren vuotamiseen, hikoiluun ja itkemiseen liittyvät viittaukset lisäävät entisestään kappaleen sanojen intiimiä tunnelmaa. Ikään kuin sanallinen minä olisi keskittynyt koko kappaleen ajan sisäiseen irtipäästämisestä ja hurmion tilaansa, ja viimeisessä säkeistössä hän olisi vihdoinkin tavoittanut kehonsa ääriä – ihon, joka hikoilee ja vuotaa verta sekä silmät, jotka kyynelehtivät. Tätä pidemmälle sanallinen minä ei kuitenkaan jatka kohti ulkomaailmaa.

Mielenkiintoista on, että *Vespertine*-levyn kansikuvassa Björk on peittänyt kasvonsa osittain käsivarrellaan ja sulkenut silmänsä. Hän näyttää olevan unessa. Aiempien levyjen (*Debut*, *Post*, *Homogenic*, *Selmasongs*) kansissa Björk-hahmo tuijottaa suoraan kohti katsojaa. *Vespertine*-levyn kannen hahmo on sen sijaan sulkenut kasvonsa ulkomaailmalta ja suuntautunut sisäiseen (uni) maailmaansa. (Vrt. Dibben 2006, 182.) Tämä vahvistaa tulkintaa, jonka mukaan Undo-kappaleessa – ja monissa muissakin *Vespertine*-levyn kappaleissa – kyse on sisäisen maailman kuvauksesta.²⁸⁴

284 Dibben (2009a, 146) tulkitsee *Vespertine*-levyn kansikuvan ilmentävän samaa intiimiyttä, joka tulee ilmi myös levyä kuunnellessa laulajan ja kuuntelijan psykologisena läheisyytenä.



Kuva 6. Levyn kansikuva. Björk: *Vespertine* 2001. (Van Lamsweerde & Matadin & M/M (Paris) 2001).

5.2 KUUNTELUKOKEMUKSEN HAHMOTTUMINEN

5.2.1 Avautumisen kokemus eläytyvässä kuuntelemisessa

Kuuntelen Undo-kappaleen kolme kertaa peräkkäin. Jokaisella kerralla rentoudun enemmän ja pääsen syvemmälle. Kappale soi kehoni sisällä. Tunnen, kuinka kaikki muu ympäristö häviää ja jäljelle jää vain kehoni muotoinen avaruus, jossa

*kappale soi. Avaruus on täynnä tilaa. Matalammat äänet tuntuvat jaloissa, korkeammat äänet – varsinkin kuoro – pääkopan yläosassa. Olen korkea, pitkä ja avara. Tuntuu, että en lainkaan ”kuuntele” tai edes ”kuule” kappaletta. Se on tila, tai se muodostaa minuun tämän tilan. Kokemus ei ole lineaarinen. Laulajan ääni ei etene – se vain on. Ei mitään hillitöntä tunnemyrskyä, vain tämä aukeaminen ja avartuminen. Nautin tilasta ja siitä, että ei tarvitse tuntea mitään erityistä, ei tarvitse kiinnittyä mihinkään tiettyyn.*²⁸⁵

Yllä kuvatussa vuoden 2007 kuuntelukokemuksessa Björkin esitys tuntui erilaiselta, kuin miltä se oli tuntunut ensimmäisellä analyysikerroksella vuonna 2005.²⁸⁶ Aiemmin tulkitsin laulajan ilmaisun ilmentävän siirtyilyä yrittämisen ja irtipäästämisen välillä (Tarvainen 2005). Nyt sen sijaan täyttyminen ja avautuminen olivat päällimmäisenä kokemuksessani. Enää en kuullut laulajan esityksessä niin vahvasti sitä irtipäästämisen ongelmallisuutta, takertumista ja tuskallisuutta kuin aikaisemmin. Pikemminkin kuulin irtipäästämisen riemun ja autuuden. Musiikkiesitys kokonaisuudessaan oli avaava ja kohottava.²⁸⁷

Kymmenennen kuuntelukerran jälkeen totesin, että kappaleen alku tuntuu korvien tasolla, josta se sitten ”valtaa vähitellen tilaa aina jalkateriin saakka”. Kappaleen alussa korvien tasolla tuntuivat Björkin itsensä kanssa uniso-

285 Eläytyvän kuuntelemisen kuvaus, tutkimuspäiväkirja 10.10.2007, tekstiä muokattu 1.3.2012.

286 Tässä työssä esiteltävä Undo-kappaleen kokonaisanalyysi on kooste vuonna 2005 tehdystä analyysistä (Tarvainen 2005) ja uudemmassa vuosien 2007 ja 2008 taitteessa tehdystä analyysistä. Vuoden 2005 analyysia on lisäksi täydennetty uudella empaattisen kuuntelemisen kierroksella vuonna 2010. Kokonaisuus on kirjoitettu vuosina 2010 ja 2011, jolloin se on tarkastettu vielä kertaalleen sekä empaattisen että analyyttisen kuuntelemisen avulla. Työn eläytyvän kuuntelemisen osuus sijoittuu vuoden 2007 analyysin yhteyteen. Ensimmäiselläkin kierroksella (2005) elämys oli mitä ilmeisimmin läsnä, mutta kuuntelemisen eri vaiheiden eriytymättömyyden vuoksi se jäi raportoimatta tarkemmin – aivan kuten kävi myös empaattiselle kuuntelemisen vaiheelle. Empaattiseen kuuntelemiseen oli mahdollista palata myöhemmin, mutta elämystä sen ainutkertaisen luonteen vuoksi oli turha tavoittaa uudelleen.

287 Kuten luvussa 4.1 aiemmin totesin, elämys on kokonaisvaltainen kokemus. Seuraavassa paneudun vain kokemuksen niihin puoliin, jotka ovat elämyksen kokonaisuudesta esiin nousevia kiteytyneempiä ja tietoisempia puolia – niihin, joista saan edes jollain tapaa sanoilla kiinni. Elämys itseään jää siis yhä minun elämyksekseni, oman kokemukseni sisään – en voi koskaan avata sitä kokonaisuudessaan.

nona laulamat, ilmaa ulos puskevat ”litteät” äänet (”It’s not meant to be a strife. It’s not meant to be a struggle uphill.”). Nämä äänet olivat lähtökohta, josta käsin kappaleen kokonaisuus lähti vähitellen aukeamaan. Kehon kokemuksessa avautuminen paikallistui erityisesti palleaan ja hengitykseen:

Laulun maailman tila avautuu kokonaisvaltaisesti sisälleni, mutta pallea on se kohta kehossani, jonka laajenemisen tunnen. Pallea päästää ensin irti jännityksistä. Tämän jälkeen tapahtuu huokaus ulospäin ja pian sen jälkeen keuhkojen täyttyminen, jolloin pallea laajenee kuin itsestään. Aivan kuin olisin vuoristoradassa tai maailmanpyörässä, joka on ylhäällä ja joka lähtee pehmeästi laskeutumaan alas-päin. Palleassa tuntuu samanlainen koboamisen ja keveyden tunne, joka yllättää ja joka tulee varoittamatta.²⁸⁸ Samalla se on kuitenkin pehmeä ja nautinnollinen tunne. Lempeä avautuminen. Se, mikä on ollut kiinni, alkaa aueta.²⁸⁹

Pallean avautumisesta muodostui kehollinen resonointikohta koko kappaleen kuuntelukokemusta värittävään avautumiseen. Pallean vapautuminen toi myös mukanaan tunteen koko kehon sisäisen tilan laajenemisesta. Sellaisilla kuuntelukerroilla, jolloin pallea ei lähtenyt aukeamaan, kappaleen kuunteleminen vaikutti kuitenkin palleaan. Tällöin tulin tietoisiksi kireydestä, joka ei päästännyt palleaa myötäilemään ”kappaleen hengityksen rytmiä”. Keho ei siis aina lähtenyt eläytymään kuulemaansa, vaan musiikki – sen ilmaisulliset ja liikuttavat ulottuvuudet – saattoivat myös jäädä ”kehon ulkopuolelle”:

Ymmärrän etäisesti, mitä ”ou-ab”-ääni yrittää vihjata minulle: irtipäästämistä. Mutta en ihan kokonaan pääse kehollani siihen mukaan. Mahdollisuus lipuu ohitseni. Huomaan irtipäästämissä mahdollisuuden, mutta valitsen jollain tasolla mieluummin supussa olemisen ja pidättelyn. [...] Kappale jatkaa avautumistaan, mutta kehoni ei ole kuitenkaan vielä valmis (tai ei jaksa) seurata mukana

288 Myös Järviö on kokenut toisen laulajan äänellisen ilmaisun kehossaan samantyyppisesti palleaan keskittyvänä tunteena, joka muistuttaa samaa tunnetta kuin kehon lähtiessä laskeutumaan yllättäen. (Järviö & Tarvainen 2007a).

289 Kehon kokemuksen kuvaus, tutkimuspäiväkirja 11.10.2007, tekstiä muokattu 1.3.2012.

*kappaleen loppuun asti. Niinpä esimerkiksi kappaleen loppuosan suuressa avoimes-
sa tilassa soivat kuoroelementit eivät pääsekään vaikuttamaan kehoni ytimeen (si-
sätilaan) saakka. Sen sijaan ne lipuvat pitkin kehon pintaa, eivät pääse jännitysten
panssarin läpi syvemmälle. Kokemuksessa nämä avoimuutta kuvaavat elementit
jäävät ”ulkokohtaisemmiksi”. Kuulen ne, mutta kehoni ei lähde täysillä myötäelä-
mään niitä. Kehoni ymmärtää, mistä niissä on kyse, mutta päättää itse pysyä yhä
kiinni.²⁹⁰*

Arkipäiväisen asenteen mukainen musiikin kuunteleminen voi olla tällaista: musiikki ikään kuin ”lipuu kehon pintaa pitkin”. Tällöin kehon sisäosien tuntemukset jäävät pimentoon, ja se mitä kuulen, on kokemuksessa päällimmäisenä. Musiikki ei pääse osumaan omaan ytimeeni – se ei pääse ”tuntumaan selkärangassani tai sydämessäni”. Seuraan musiikin ehdottamia vitaaliaffektisia laatuja, esimerkiksi tässä avautumista, kuin sivullisena. Laulajan äänen ja muiden musiikillisten elementtien ilmentämät ilmaisulliset seikat tuntuvat laajenevan, mutta minä en. En samaistu täysin siihen, mitä kuulen. En ota sitä itseeni – osaksi omaa olemustani ja oman kehoni avaruutta. Ymmärrän, että kyse on avautumisesta, mutta en ota kehollani täysillä osaa tuohon avautumiseen. En siis ainakaan tietoisesti kokemuksessani laajene mukana. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö kehossa silti voisi tapahtua laajenemista. Itse asiassa kehon tiukkuuden ja sulkeutuneisuuden kokeminen avautumiseen kannustavan musiikin äärellä voi johtua juuri siitä, että kehoni lähtee avautumaan, mutta tämä avautumisen liike kohtaa kehon tiukkuudessa vastuksen, joka itsessään tulee nyt tietoisuuteen.

Edellä kuvatussa, helmikuussa 2008 läpikäydyssä eläytyvässä kuuntelemisessa on huomattavissa jo jonkin verran siirtymää pois aiemmasta eläytyvien kuunteluiden jatkumosta. Silti siinä on vielä kaikuja ja ankuroitumista selvästi noihin aiempiin kokemuksiin. Avautumisen merkitys on yhä läsnä, vaikkakin ulkokohtaisemmin. Ajallisesti lähekkäin toisiaan olevat

290 Kehon kokemuksen kuvaus, tutkimuspäiväkirja 11.2.2008, tekstiä muokattu 11.7.2010 ja 1.3.2012.

kuuntelukokemukset voivat linkittyä toisiinsa muodostaen kokemuksellisen jatkumon, jossa kokemus pääsee syvenemään ja rikastumaan. Ajan kuluessa voi kuitenkin käydä niin, että kokemus ei enää rikastukaan, vaan alkaa hiipua ja muodostua kuuntelijalle vähemmän merkitykselliseksi. Arkipäiväisessä kielenkäytössä puhutaan siitä, miten kappale ”menettää merkityksensä” tai miten se on ”kuunneltu puhki”.

Luvussa 3.1.1 kirjoitin siitä, miten välineellinen suhtautumistapa musiikkiin voi muokata kuuntelukokemusta tietynlaiseksi. Tutkijana huomasin eläytyvän kuuntelemisenkin yhteydessä aika ajoin lähteväni etsimään musiikista jotain, mihin voisin analyysillani tarttua. Tällainen välineellinen suhtautumistapa – musiikin kuunteleminen analyysin vuoksi, ei musiikin itsensä vuoksi – hajotti kuitenkin eläytyvään kuuntelemiseen tarvittavan antautuvan asenteen ja aiheutti paikoin jopa turhautumista. Kuvaan tätä kokemusta tutkimuspäiväkirjassani seuraavasti: *Jos haluan saada jotakin tiettyä kuuntelemaltaani musiikilta, en yleensä onnistu siinä. Tämän estää kurkottaminen: ottamisen ele, joka jännittää kehoni jotakin tiettyä kohti. Tällöin kaikki tuntuu valuvan ohitse- ni ja se, mitä tavoitan, karkaa. Musiikki ei voi ottaa minua kannateltavakseen.*²⁹¹

Kuuntelijalle tärkeäkin kappale voi jossain vaiheessa muuttua jopa yhdentekeväksi. Esimerkiksi tehtyäni Undo-kappaleesta ensimmäisen analyysin valmiiksi vuonna 2005 kuuntelin kyseistä kappaletta yhä silloin tällöin vain todetakseni, että se ei enää ”sytyttänyt minua”. En päässyt enää ”kappaleeseen sisälle” niin, että sen kuunteleminen olisi ollut nautinnollista tai edes mielekäästä. Kun vuonna 2007 palasin pitkästä ajasta kuuntelemaan kappaletta uudestaan, jokin oli muuttunut. Aikaa oli nähtävästi kulunut tarpeeksi ensimmäisen analyysin tekemisestä, koska Björkin laulutulkinta heräsi minulle uudestaan eloon. Aiemmat kuuntelukokemukseni eivät olleet enää lyömässä merkityksiä lukkoon. Saatoin kuunnella kappaletta ”puhtain korvin”, ja pääsin mukaan eläytyvään kuuntelemiseen.

291 Tutkimuspäiväkirja 2006.

5.2.2 Esityksen avainfraasien löytäminen

*Me jatkoimme omaa huokailuamme. Emme tienneet aikaa.*²⁹²

Eläytyvässä kuuntelemisessa kokemus voi olla ”ajaton”, jolloin jälkeenpäin on vaikea sanoa, missä kohtaa kappaletta jotakin merkityksellistä tapahtui tai missä kohtaa kuuntelijana tunsin tiettyjä kehollisia laatuja. Tunteminen ja tapahtuminen ikään kuin hyppäävät pidemmälle jatkumolle, koko kappaleen kestäviksi. Fraasitason tapahtumat todennäköisesti luovat tätä tuntumaa, mutta tietoisuus ei kohdistu eläytyvässä kuuntelemisessa välttämättä fraasien tasolle. Kyse voi olla ketjuuntuneista läsnäolon hetkistä – läsnäolon hetkien laajenemisesta. Onhan eläytyvä kuunteleminen ja varsinkin elämys kokemuksena ”syvä” ja ”rikastunut”.²⁹³

Missä Undo-kappaleen lauluesityksen fraaseissa voi olla aistittavissa piirteitä avautumisesta ja täyttymisestä? Missä kohdin kappaletta tarkemmin ottaen aistin näitä laatuja kehossani? Tässä vaiheessa liikun kohti empaattista kuuntelemista. Enää en jää kellumaan elämyksen kokonaisvaltaisuuteen ja ajattomuuteen, vaan kiinnitän kuunnelleessani huomiota oman kehoni reaktioihin niin, että voin paikallistaa materiaalista kohdat, jotka vaikuttavat kehooni vahvimmin. Näin eläytyvässä kuuntelemisessa esiin tulleet avainsanat ”avautuminen” ja ”täytyminen” paikallistuvat oman kokemukseni lisäksi myös kuunneltuun materiaaliin. Kyse on avainfraasien löytämisestä: niiden kohtien löytämisestä materiaalista, jotka ovat mahdollistaneet avautumisen ja täyttymisen kehollisten merkitysten syntymisen.

Tässä kohtaa kuuntelen kappaletta yhä kokonaan alusta loppuun, mutta kiinnitän enemmän huomiota laulun minään. Eläytyvässä kuuntelemisessahan en fokusoinut huomiota mihinkään tiettyyn seikkaan, vaan annoin kappaleen kokonaisuuden rakentaa kokemusta. Laulumusiikissa tosin laulajan esitys asettuu eläytyvässä kuuntelukokemuksessakin yleensä keskeiselle sijalle, sillä

292 Fiktiivinen kuvaus, tutkimuspäiväkirja 11.10.2007, kuuntelu 11–15.

293 Läsnäolon hetkien laajenemisesta kirjoitin luvussa 3.4.1. Ks. myös Stern 2004, 207–208.

juuri sen avulla ilmaistaan kehollisia olemisen tapoja, joihin kuuntelijan on helppo samaistua.

Avainfraaseja hahmottavaa kuuntelemista voi luonnehtia ”skannamiseksi”, jossa käyn kappaletta läpi kuunnellen sitä herkästi koko keholla. Torvisen (2008b) esittämät ajatukset *kokemuksen katkoksisista* kuvaavat hyvin tämän työvaiheen luonnetta. Missä kohtaa kehoni reagoi, aistii muutoksia, yllättyy, lähtee eläytymään mukana? Avainfraasit hahmottuvat tällaisten kokemuksen katkoksten avulla. Kyse on läsnäolon hetkistä, joissa kehon kokemus tulee tietoisuuden kentässä etualalle.

Vaikka avainfraasit määräytyvätkin kuuntelijan kokemuksesta käsin, on kuitenkin syytä mainita, että laulaja myöskin voi tuottaa esitykseensä äänellään kohtia, jotka nousevat esille muusta soivasta materiaalista jollain tapaa erityisinä. Björkin laulusityksille on tyypillistä, että hän tuo niissä esille tiettyjä avaintavuja ja -sanoja ääntämällä nämä yksittäiset tavut tai sanat erikoisella tavalla antaen niille näin painoarvoa tulkinnassaan (Dibben 2009a, 102). Kuuntelija voi kokea nämä kohdat merkityksellisinä – mutta ei välttämättä.

Seuraavassa taulukossa 14 on esitetty Undo-kappaleen kuunteluisissa auenneet avainfraasit ensimmäisellä (2005) ja toisella (2007) analyysikieroksella. Lisäksi mukana ovat merkinnät (rastit x) niistä fraaseista, jotka ovat tarkemmassa tarkastelussa myöhemmissä luvuissa. Himmeillä rasteilla merkityt kohdat toistuvat identtisinä aiempien vastaavien avainfraasien kanssa. Käsittelen tekstissä myös muita fraaseja, mutta en niin yksityiskohtaisesti. Sanojen jako säkeisiin noudattelee tässä pääosin levyn kansivihkon sanojen ryhmittelyä – yksi säe yhdellä rivillä. Säkeen sisäiset fraasit on erotettu toisistaan kauttaviivalla (/). Niissä kohdin laulaja siis hengittää tai pitää muun vastaavan tauon kesken säkeen. Kahdella kauttaviivalla (//) on erotettu kohdat, joissa laulajan laulamattomat fraasit menevät osittain päällekkäin toistensa kanssa. Taulukon muut (lähinnä laulun sanojen yhteydessä olevat) merkinnät ovat vastaavat kuin aiemmin taulukossa 12 (luku 5.1.2).

UNDO	Fraasien numerot	Avainfraasit 1. analyysikierroksella (2005)	Avainfraasit 2. analyysikierroksella (2007)	Lopullisessa analyysissa mukana olevat fraasit
Kertosäkeistö 1				
It's / not / meant to be a strife	1–3	x		x
It's not / meant to be / a struggle uphill	4–6	x		(x) ²⁹⁴
"oh-ah"	7	x		x
It's / not / meant to be a strife	8–10	x		x
It's not / meant to be / a struggle uphill	11–13	x		(x)
"oh-ah"	14	x		x
Säkeistö 1				
You're trying too hard	1	x		
Surrender	2	x		
"A" Give yourself i / n	3–4	x	x	x
You're trying too hard	5	x		
You're trying too hard	6	x		
"A-a-a"	7			
Kertosäkeistö 2				
It's / not / meant to be a strife	1–3	x		x
It's not / meant to be / a struggle uphill	4–6	x		(x)
<i>Sweetly</i>	7		x	x
It's / not / meant to be a strife	8–10	x		x
"A" <i>To enjoy</i>	11		x	x
It's not / meant to be / a struggle uphill	12–14	x		(x)
"oh-ah"	15	x		x
Säkeistö 2				
It's warmer now	1			
"A" Lean into it	2		x	
Unfold // unfold // in a generous way	3–5	x		x
"A-a-a"	6			
Surrender / surrender	7–8		x	

Taulukko 14. Jatkuu seuraavalla sivulla...

294 Fraasit 4–6 olivat mukana varsinaisessa analyysissa, mutta tilaa säästääkseni esitän niiden osalta tulokset lyhyesti lähinnä vain alaviitteissä.

UNDO	Fraasi- numerot	Avainfraasit 1. analyysi- kierroksella (2005)	Avainfraasit 2. analyysi- kierroksella (2007)	Lopullisessa analyysissa mukana olevat fraasit
Kertosäkeistö 3				
It's / not / meant to be a strife	1–3	x		x
It's not / meant to be / a struggle uphill	4–6	x		(x)
<i>Undo / undo</i>	7–8		x	
It's / not / meant to be a strife	9–11	x		x
It's not / meant to be / a struggle uphill	12–14	x		(x)
Säkeistö 3				
I'm praying	1	x		
To be	2	x		
"..." / In a generous mode	3–4	x		
The kindness kind // The kindness kind	5–6			
To share // To share / me // To share me	7–9		x	
Kertosäkeistö 4				
It's / not / meant to be a strife	1–3	x		x
... (Quietly)	4			
It's not / meant to be / a struggle uphill	5–7	x		(x)
ecstatic	8			
"A-u-u"	9		x	
It's / not / meant to be a strife	10–12	x		x
<i>Undo</i>	13			
It's not / meant to be / a struggle uphill	14–16	x		(x)
Säkeistö 4				
Undo / Undo	1–2			
"A" if you're bleeding / "a" undo	3–4		x	
"A" if you're sweating / undo	5–6	- / x	x	- / x
If you're crying * <i>darling</i> * / undo	7–8			
Undo	9			
"oh-ah"	10	x		x
<i>Untrouble*d*>s</i>	11	x	x	x

Taulukko 14. (Jatkuu edelliseltä sivulta.) Avainfraasit ensimmäisellä ja toisella analyysikierroksella. Björk: *Undo* (Vespertine 2001).

Edellä olevasta taulukosta näkyy se, miten olen lähtenyt kuuntelemaan kappaletta eri kerroilla. Ensimmäisellä analyysikierröksellä (2005) olen tarttunut heti yksityiskohtiin – ja niitähän Björkin esityksessä riittää. Niinpä kappaleen alkuosan fraasit ovat saaneet enemmän painoarvoa. Toisella kierroksella maltoin mieleni, enkä lähtenyt heti kiinnittymään yksityiskohtiin. Sen sijaan annoin ensin aikaa eläytyvälle kuuntelemiselle sekä koko kappaleen empaattiselle kuuntelemiselle. Koska ainakin tässä laulajan esityksessä on niin paljon mahdollisia kiinnittymisen ja resonoitumisen kohtia, kuuntelija voi yhtä hyvin todeta laulajan ilmaisun olevan esimerkiksi tiukkaa tai rentoutunutta, tai liikuvan näiden välillä – riippuen siitä, mihin kuuntelija itse kiinnittyy kuuntelemisessaan, mikä on hänelle tärkeää kyseisenä kuuntelukertana.

5.2.3 Kuuntelukokemuksissa muodostuvat tilat

Eläytyvän kuuntelemisen puolella auennut kokemus tilasta vaatii eronteen laulajan esityksen muilla tarkastelun tasoilla ilmeneviin tiloihin nähden. Hahmotankin yhteensä kolme lähestymistapaa tilaan, jotka ovat lauluesityksen kuuntelukokemuksessa merkityksellisiä:

1. Laulun maailman fiktiivinen tila
2. Studioteknisellä toteutuksella luotu imaginaarinen tila
3. Äänellisen minän kehollinen tila

Kutsun eläytyvässä kuuntelemisessä esiin tullutta tilaa *laulun maailman tilaksi*. Se on fiktiivinen ”maisemallinen” tila, johon laulun minä sijoittuu. Se on kuin virtuaalinen musiikkiesityksen luoma maailma, joka voi ”näyttää” kuuntelijan mielessä tietynlaiselta tai joka voi tuntua kuuntelijan kehossa tietynlaiselta. Se on paikka, jossa laulun tarina tapahtuu. Laulun maailman tila voi kytkeytyä laulun sanoihin, jotka osaltaan kuvittavat tätä paikkaa. Kuuntelija voi esimerkiksi ”nähdä”, miten laulun sanoissa kuvattu lintu lentää. Tällöin hän voi esi-

merkiksi kytkeä ”näkemäänsä” linnun lentokaareen ominaisuuksia siitä, miten laulaja laulaa melodian kaaren tietyllä tavalla (ks. Tarvainen 2006a, 263–264).

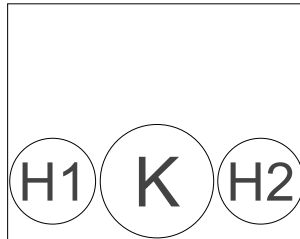
Björkin kappaleiden vastaanotossa tällä laulun maailman tilalla on suuri merkitys. Tämä tila kertoo, millaisessa tilanteessa laulun minä on suhteessa ulkomaailmaan – millainen on hänen liikkumatilansa. Björkin kappaleiden laulun maailman tilat on luotu niin, että ne harvoin luovat kuuntelijalle mielikuvaa laulajasta laulamassa studiossa tai esiintymislavalla bändin kanssa. Mukana on usein elektronisesti tuotettuja tai muokattuja ääniä, joilla ei ole selkeää yhtymäkohtaa mihinkään fyysisen maailman ääniin. Tämä on omiaan herättämään kuuntelijan mielikuvituksen. Vaikka erilaiset äänielementit luovat laulun maailman tilaa, kyse on kuitenkin aina myös kuuntelijan kokemuksessa syntyvästä tilasta. Laulun maailman tila voi olla eri kuuntelijoiden kokemuksissa hyvinkin erilainen. Se on subjektiivinen, ja siihen voi liittyä assosiativisia elementtejä.

Undo-kappaleen eläytyvässä kuuntelemisessa oman kokemuksellisen kehoni rajat muodostivat myös laulun maailman rajat. Tässä mielessä voisi sanoa, että samaistuin laulun maailmaan, olin tuo maailma. Asiat tapahtuivat minussa, ja maailman hahmot sijoittuivat sisälleni. Laulun maailman tila siis rakentui oman kuuntelevan kehoni sisälle.²⁹⁵ Tällainen sisä- ja ulkotilan yhtyminen liittyy semioottiseen kokemukseen, jossa rajat näiden eri tilojen väliltä voivat kadota (vrt. Palin 1996, 236).

Myös Undo-kappaleen sanojen semanttisen tason merkitykset viittasivat ihmisen sisäiseen maailmaan (ks. luku 5.1.2). Sanoissa ei ollut löydetävissä merkkejä ulkomaailmasta vaan maailma, jota siinä kuvataan, on laulun minän sisäisyyteen sijoittuva kehotietoisuuden alueen kokemus. Aiemmin en ollut kiinnittänyt tähän seikkaan huomiota sanoja kuunnellessa ja lukiessani. Vuoden 2007 eläytyvä kuunteleminen kuitenkin mitä ilmeisimmin vaikutti myöhempään sanojen analyysiin, jolloin tämä seikka tuli huomioituksi.

295 En tiedä, olisiko tämä laulun maailman rakentuminen kehoni sisälle ollut mahdollista, jos olisin kuunnellut kappaletta kuulokkeiden sijaan kaiuttimista. Aiemmassa Hidden Place -kappaleen elämyksestä kertovassa esimerkissä (ks. luku 4.1) laulun maailma yhtyi ympärilläni näkemäni fyysisen maailman yksityiskohtien ja tilan kanssa. Kuuntelin myös tuollain musiikkiesitystä kuulokkeilla.

Laulun maailmaa on osaltaan luomassa myös kuuntelukokemuksessa välittyvä *imaginaarinen tila*, josta mainitsinkin jo luvussa 2.2.1. Kokemuksen imaginaarisesta tilasta synnyttää studioteknisin keinoin (esim. kaiulla) luotu *stereotila*.²⁹⁶ Johdan imaginaarisen tilan käsitteen Leeuwenin (1999, 13) pohdinnasta, jossa hän kuvaa elokuvan lähikuvalla luotua kuvitteellista läheisyyttä käsitteellä *imaginaarinen intiimiys*. Imaginaarinen tila ja läheisyys/etäisyys liittyvät kiinteästi toisiinsa: laulun minä sijoittuu suhteessa kuuntelijaan tietyn etäisyyden päähän juuri tässä tilassa. Seuraava kuva 7 esittää Undo-kappaleen alun imaginaarista tilaa ylhäältä päin kuvattuna. Kuva on hyvin pelkistetty, sillä se esittää vain laulajan äänen suhdetta tilaan ja toisaalta etäisyyttä kuuntelijaan. Tila on tässä tapauksessa pieni. Laulajan laulamat äänet (hahmot 1 ja 2) asettuvat lähelle kuuntelijaa. Nämä vaikutelmat on saatu aikaan kaiun niukuudella, laulamalla mikrofoniin läheltä ja miksaamalla laulajan äänet stereotilassa lähelle.²⁹⁷



Kuva 7. Imaginaarinen tila. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kappaleen alku. [K=kuuntelija, H1=hahmo 1, H2=hahmo 2.]

296 Käytän tässä käsitettä *stereotila*, joka kuvaa mielestäni paremmin studioteknisesti luotua kuulovaikutelmaa tilasta kuin yleisesti käytössä oleva *stereokuvan* käsite, joka tuntuisi viittaavan ennemminkin näkö- kuin kuuloaistilla havaittavaan tilaan. Stereokuvan käsitettä käytän kuitenkin sellaisissa yhteyksissä, jossa viittaan äänen sijoitteluun tilassa vasen-oikea-akselilla. Tällöin esimerkiksi ”stereokuvassa keskellä oleva ääni” tarkoittaa horisontaalisesti keskellä olevaa ääntä. ”Stereotilassa keskellä oleva ääni” kun sen sijaan viittaisi myös syvyyssuunnassa tilassa keskellä olevaan ääneen.

297 Stereotilassa esiintyviä elementtejä on aiemmin esittänyt graafisesti muun muassa Richardson (2005, 16). Hänen graafinen esityksensä on runsaampi sisältäen useita erilaisia äänellisiä elementtejä. Studioteknisesti luodusta virtuaalisesta tilasta ja laulajan paikasta siinä ks. esim. Dibben 2009c, 319–320 ja Tagg 1981, 13.

Imaginaarinen tila on laulun maailman tilaa riisutumpi ja abstraktimpi – assosiativisista elementeistä lähes vapaa tila. Jokin ääni on etäämpänä, jokin lähempänä, tila on suuri tai pieni, mutta taivaalla ei esimerkiksi näy lintuja. Imaginaarinen tila kuvaa tilaa auditiivisesti koettuna, ja se hahmottuu pääosin analyttisen kuuntelun puolella. Imaginaarinen tila on sellainen, josta eri kuuntelijoilla voi olla hyvin samantyyppiset kokemukset. Voimme hyvinkin olla yhtä mieltä siitä, kuinka suuressa tilassa laulaja tuntuisi laulavan. Mutta esimerkiksi se, minkä muotoiseen tilaan laulun minä sijoittuu, on jo yksilöllisemmän kokemuksen aluetta.

Laulun maailman tilaa, imaginaarista tilaa ja stereotilaa voidaan lähestyä myös soveltamalla fenomenologiassa tehtyä erottelua *objektiiviseen avaruuteen* ja *koettuun avaruuteen* (Klemola 2005, 143).²⁹⁸ Musiikin ja kuuntelemisen kontekstissa stereotilaa voidaan verrata objektiiviseen avaruuteen, joka viittaa fysiikan kuvaamaan ja mitattavissa olevaan ulkoiseen todellisuuteen – tämä siitäkkin huolimatta, vaikka stereotila on pikemminkin auditiivinen tilan simulaatio kuin todellinen fyysisen maailman tila (vrt. Parviainen 2006, 135). Stereotilaa voidaan kuitenkin lähestyä kuuntelemisen lisäksi myös esimerkiksi mittaamalla äänen parametreja, kuten eri äänten sijoittumista tässä tilassa, äänen voimakkuutta suhteessa muihin ääniin, äänessä olevan kaiun määrää ja niin edelleen. Imaginaarinen tila on stereotila koettuna, ja tässä mielessä se on koettua avaruutta. Vaikka se voikin olla eri kuuntelijoiden kokemuksissa hyvin samantyyppinen, niin silti se ei välttämättä kuitenkaan ole täysin samanlainen. Aiemmin esitetty laulun maailman tila on imaginaariseen tilaan verrattuna vielä vahvemmin subjektiivinen kokemus – ja näin ollen vielä enemmän kokemuksessa syntyvää avaruutta. Se voi olla erilainen eri kuuntelukerroilla, ja se voi muodostua kokemuksessa lähes millaiseksi tahansa riippuen kuuntelijasta.

Kolmas kuuntelukokemuksissa hahmotettava tila on *äänellisen minän kehollinen tila*. Kyse on laulajan ilmaisun kautta välittyvästä ihmisen kehon tilasta – sen tyhyydestä tai täyteydestä, suppeudesta tai laajuudesta. Luvussa

298 Vrt. Parviainen 2006, 133–134. Luvussa 3.2.2 kirjoitin Klemolan käsitteestä *kehon sisäinen avaruus*, joka kuvaa kehon tilaa koettuna avaruutena.

3.3.3 esitetty Sheets-Johnstonen (1999a, 268; 1999b, 143) käsite *laajuus* liittyy tähän tilaan. Äänitettä kuunnellessa tämä vaikutelma syntyy *imaginaarisen kehon* avulla, josta kirjoitin luvussa 2.2.1. Äänellisen minän kehon tila hahmottuu erityisesti empaattisen kuuntelemisen puolella. Kyse on kokemuksessa rakentuvasta tilasta. Sitäkin voidaan tarkastella edellä esitetyn koetun avaruuden käsitteen valossa. Äänellisen minän kehon tilalla on myös objektiivisempi ulottuvuutensa fysiologisen kehon tasolla. Analyyttisen tarkastelun puolella kyse on laulajan kehon ja sen onteloiden tilasta ja siitä, miten niissä tapahtuu muutoksia. Laulajan kehossahan on paljon resonanssia ”kaikukoppia”, kuten rintakehä, ääniväylä ja suuontelo. Laulaessa näiden muoto ja laajuus vaihtelevat – ja nämä vaihtelut ovat kuultavissa ja tiettyssä määrin myös mitattavissa lauluäänestä.

Aivan kuten studiotekninen stereotila luo imaginaarisen tilan vaikutelman, joka puolestaan muodostaa laulun maailmalle tilalliset puitteet – niin myös studioteknisesti käsitelty lauluääni luo imaginaarisen kehon vaikutelman, joka puolestaan muodostaa äänelliselle minälle kehollisen hahmon. Tässä mielessä objektiivinen avaruus ja koettu avaruus voidaan ymmärtää käsitteellisenä jatkumona, jossa mitattavissa oleva todellisuus on toisessa (objektiivisessä) ääripäässä ja kohti toista ääripäätä mentäessä lähestytään yhä subjektiivisempää kokemuksen ulottuvuuksia.

5.3 EMPAATTINEN JA ANALYYTTINEN KUUNTELEMINEN – LIKELAATUJEN JA ÄÄNENLAATUJEN TUNNISTAMINEN

5.3.1 Ahdas lähtökohtatila

Olin ollut jo pitkään väsynyt. En tiedä, mistä väsymys tuli, mutta se lyyhisti minua vähitellen kasaan. Lopulta olin vailla jalkoja ja käsiä. Vailla rintakoria. Mikään ei tukenut minua. Minut oli kaluttu tyhjiin. [...] Hengitykseni muuttui, koska olin nyt vailla palleaa. Olin vain suu ja keuhkopussit. Mahduin litteään tilaan. Haukoin ilmaa ja yritin täyttää itseni, mutta se kaikki valui pian ulos.²⁹⁹

”It’s not meant to be” -hahmot kummallakin puolellani litistävät minua kevyesti. Olen itse kova, hieman kyyryssä ja sydämeni kohdalta supussa. Nämä hahmot tyhjentävät keuhkojani entisestään. Niiden äänessä on jotain puskevaa ja vääjäämätöntä, periksi antamatonta. Ne lakaisevat ulostyöntävällä voimallaan jotakin tieltään pois – ja osuvat sisälleni rintakehän alueelle, ytimeen lähelle selkärankaan, jossa on tiukin kohtani tällä hetkellä.³⁰⁰

Undo-kappale alkaa sekä oikealla että vasemmalla stereotilassa soivilla äänillä, jotka laulavat: ”It’s not meant to be a strife. It’s not meant to be a struggle uphill.” Nämä hahmot³⁰¹ ilmentävät totaalaisesti tilansa menettänyttä, litteää, kamppailevaa ja tyhjenevää, jopa ulospäin puskevaa olemisen laatua. Laulajan ilmaisu ilmentää tässä kohtaa myös fyysisen rasituksen ja hengästymisen keuhollisia piirteitä. Nämä ensimmäiset fraasit luovat kappaleeseen sen keuhollisen olemisen lähtökohtatilanteen, jota vasten muut ilmaisun laadut myö-

299 Fiktiivinen kuvaus, tutkimuspäiväkirja 11.10.2007, kuuntelu 11–15, tekstiä muokattu 11.7.2010. Mielenkiintoinen yhtymäkohta tähän kuvaukseen löytyy Björkin eräästä kommentista, jossa hän kuvaa *Vespertine*-levyn tekemisen aloittamisen henkistä tilannetta sellaisena, ”kuin olisit räjähtänyt liian monta kertaa ja olet ihan tyhjä, ilman verta ja lihaksia [...]” (Gestsdóttir 2002, dokumenttielokuva).

300 Kehon kokemuksen kuvaus, tutkimuspäiväkirja 11.2.2008.

301 Käytän tässä sanaa ”hahmot”, koska se tuntuu luontevalta tässä yhteydessä, viittaa kuitenkin laulun minään – tai tässä tapauksessa laulun minän eri puoliin.

hemmin peilautuvat. Nämä fraasit esiintyvät kappaleen kaikissa kertosäkeissä identtisinä. Laulaja on siis laulanut fraasit vain kerran, jonka jälkeen kohdat on kopioitu ja liitetty samanlaisina eri kohtiin kappaletta. Näin laulajan esityksessä esiintyvät muut keholliset laadut saavat pitkin matkaa näistä kertosäkeistön toistuvista fraaseista vertailukohtansa.

Eläytyvän kuuntelemisen puolella tekemäni vapaa fiktiivinen kuvaus kuvaa näitä kappaleen alun hahmoja tyhjentymiseen viittaavilla sanoilla (ks. taulukko 15, vasen sarake):

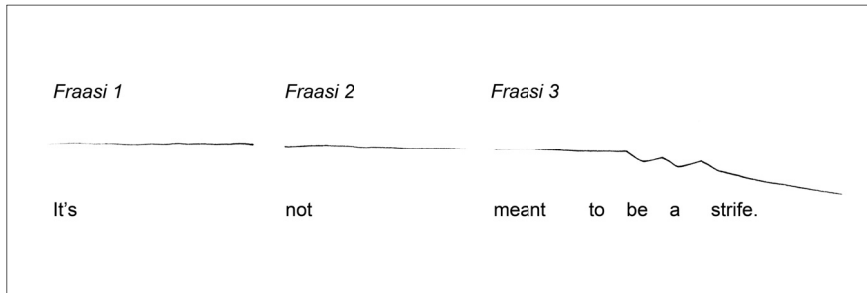
FIKTIIVISEN KUVAUKSEN ALKUPUOLI	FIKTIIVISEN KUVAUKSEN LOPPUPUOLI
"lyyhisti kasaan" "mikään ei tukenut" "kaluttu tyhjiin" "mahduin litteään tilaan" "yritin täyttää" "kaikki valui ulos" "keuhkot roikkuivat" "puuskuttivat" "pääkoppa oli tyhjä"	"alkoi täyttyä" "lähti kasvamaan uutta" "syntyi tilaa" "alkoi täyttyä" "täyttivät ja loivat tilaa", "kehotila aukeni ja aukeni" "kevyemmäksi ja helpommaksi" "avauduimme" "liukenimme" "antoivat pois"

Taulukko 15. Sanallisia määreitä fiktiivisestä kuvauksesta. Björk: Undo (*Vespertine* 2001).

Fiktiivisen tekstin taitekohdasta eteenpäin toistuvat puolestaan täyttymistä ja aukenemista kuvaavat luonnehdinnat (ks. taulukko 15, oikea sarake). Näiden luonnehdintojen lisäksi tekstin kokonaisuudessa oli toki muunkinlaisia määreitä, kuten: "heräsi", "alkoi hakata", "se vain oli", "syttyi", "matala", "pysähtyi", "alati kiertävä" ja "soimaan jäi". Nämä olivat kuitenkin yksittäisiä luonnehdintoja. Olin selvästi tekstiä kirjoittaessa hapuillut tekstin alussa kohti tyhjentymistä ja tekstin taitekohdan jälkeen kohti täyttymistä ja avautumista kuvaavia määreitä.

5.3.1.1 Työläys, ahtaus ja ulospäin puskeminen

Seuraava empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus esittää Undo-kappaleen kolmen ensimmäisen fraasin ilmaisullisia laatuja.³⁰²



Kuva 8. Empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasit 1–3 (00:00,35).³⁰³

Graafista kuvausta piirtäessäni huomasin tavoittavani varsinkin ensimmäisen fraasin alussa huokoisuutta. Viivan alun epätarkkuus kuvaa tätä. Fraaseissa ilmenevä huokoisuus ei ole kuitenkaan pehmeää, vaan pohjalla on vaikutelma ulospäin puskemisesta. Tarkoitus ei olekaan tässä fokusoida huokoiseen äänen pintalaatuun, vaan tavoittaa kehollisia liikelatuja ilmaisun tasolta. Fraaseja kuvaa kokonaisuudessaan hyvin tyhjenemisen laatu, mutta tämä tyhjeneminen ei tapahdu esimerkiksi rennosti irtipäästäen vaan aktiivisesti ulospäin työntäen. Ulospäin puskevaa kehollista tyhjenemisen laatua on vaikea kuvata graafisesti, mutta tämä laatu tulee selvästi esille kuuntelukokemuksessa. Huokoisuuden takana on myös jotain kiinnipitävän jännitteistä, suora-

302 Tilaa säästääkseni keskittän tarkastelun tässä fraaseihin 1–3. Fraaseja 4–6 kommentoin lyhyesti alaviitteissä.

303 Olen piirtänyt tähän vain yhden empaattisen linjan kuvaamaan kahden äänen kuuntelemisen yhteisvaikutelmaa. En siis ole lähtenyt kuvaamaan äänten välittämää ilmaisua kahtena eri linjana.

viivaista ja ahdasta. Ulospäin puskeva liikelaatu ja samanaikainen kiinnipitävä jännitteisyys luovat laatuina jännitettä suhteessa toisiinsa.

Tarkasteltavan jakson³⁰⁴ fraaseja kuvaa myös litteys. Ikään kuin äänellisellä minällä ei olisi tilaa liikkua ylöspäin, vaan hän olisi litteässä matalassa tilassa. Tämä litteys ilmenee graafisessa kuvauksessa vertikaalisten muutosten vähäisyytenä. Äänellinen minä myös tuntuu pyrkivän eteenpäin, mutta ei jostain syystä kuitenkaan pääse etenemään. Hän tavoittelee jotakin, mutta ei saa siitä kiinni. Mukana on myös työläyden ja perässä sinnittelyn tuntua. Äänellinen minä ei jaksa kulkea eteenpäin niin nopeasti kuin ehkä haluaisi.

Viimeisen fraasin loppupuolella äänellinen minä saa hetkeksi kiinni jotakin, mutta se kuitenkin karkaa hänen käsistään (sanalla ”a strife”). Tämä on kuvattu graafisesti täsmällisinä alaspäin tippuvina linjoina ja lopulta alaspäisenä linjana, jonka loppu jää epämääräiseksi. Kyseistä kohtaa voisi kuvata myös kompastumisen metaforalla. Tässä kohtaa ilmenee myös ensimmäistä kertaa äänellisen minän sisäinen hajaannus, josta kirjoitan myöhemmin lisää luvussa 5.3.5.1.

Ilmaisun virtauksen kannalta edellä tarkastellut fraasit muodostavat kokonaisuutena melko staattisen asetelman. Äänellinen minä on ahtaassa tilassa, yrittää edetä ja tavoittaa jotakin, mutta polkee paikallaan. Loppupuolella hän saa jostakin kiinni, mutta kadottaa sen jälleen. Tilanne sinällään ei laukea tai muutu olennaisesti mihinkään suuntaan. Äänellinen minä on yhä ahtaassa tilassa jakson lopussakin.³⁰⁵

304 Kutsun jaksoiksi kulloinkin tarkasteltavana olevaa fraasien kokonaisuutta, tässä tapauksessa ensimmäisen kertosaikiston fraaseja 1–3.

305 Kertosaikiston seuraavissa fraaseissa (4–6, ”It’s not meant to be a struggle uphill”) on yhä mukana pitkälti samoja liikelaatuja kuin tarkastelluissa fraaseissa 1–3. Lisäksi mukana on myös vaivalloisuuden, ponnisteleminen, kamppailun, hellittämisen, ylöspäin kipeämisen, laskeutumisen, hitauden ja vapaasti tyhjenemisen laatuja sekä myös aavistus ”venymistä”. Ilmaisun virtaus ei ole siinä enää niin staattinen, vaan mukana on (1) liikehdintää sisäänpäin kiskomisen, pidättelyn ja ulospäin puskemisen välillä; (2) liikkumista ponnistellen ylöspäin ja selkein askelin alaspäin; sekä (3) ristivetoa eteenpäin pyrkimisen ja hitauden välillä.

Edellä kuvatut fraasien 1–3 liikelaadut on esitetty seuraavassa taulukossa 16 niin, että ne on jaoteltu Sheets-Johnstonen määrittelemiin liikkelaatujen luokkiin: jännitteisyys, lineaarisuus, laajuus ja suuntavuus (ks. luku 3.3.3).³⁰⁶ Lisäksi olen lisännyt taulukkoon sarakkeen: ilmaisun virtaus kokonaisuudessaan. Tällä tarkoitan tarkasteltavien fraasien aikana tapahtuvaa liikkelaatujen muodostamaa ”juonta”, esimerkiksi jännittyneen tilanteen laukeamista rennosti tai räjähtävyyttä ja sen jälkeistä hiipumista.

JÄNNITTEISYYS (ajallinen)	Kiinnipitävä jännitteisyys, työläys
LINEAARISUUS (tilallinen)	Suoraviivaisuus
LAAJUUS (tilallinen)	Ahtaus, litteys, mataluus
SUUNTAAVUUS (ajallinen)	Ulospäin puskeminen, eteenpäin pyrkiminen, tavoittelu, perässä sinnittely Kiinni saaminen, käsistä karkaaminen, kompastuminen
ILMAISUN VIRTAUS KOKONAISUUDESSAAN	Melko staattinen: Äänellinen minä polkee paikallaan pienessä tilassa, tavoittaa hetkeksi jotakin, mutta kadottaa sen taas.

Taulukko 16. Liikkelaatuja ja ilmaisun virtaus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasit 1–3.

306 Alun perin tarkoitukseni ei ollut ottaa näitä kategorioita mukaan analyysiin. En halunnut niiden ohjaavan liikaa empaattista kuuntelemistani, vaan halusin tavoittaa liikkelaatuja vaipaammin laulajan ilmaisun kokemiseen keskittyen. Jälkeenpäin päätin kuitenkin tarkistaa, miten tavoittamani liikelaadut sopisivat Sheets-Johnstonen esittämiin kategorioihin. Ne sopivat niihin sen verran hyvin, että esitän ne tässä jaoteltuina näihin kategorioihin.

Kuten luvussa 3.3.3 tuli ilmi, *jännitteisyys* liittyy ponnistelun tuntemuksiin tai niiden puutteeseen, esimerkiksi heikkouteen tai vahvuuteen. Edellä tarkasteltujen Undo-kappaleen alkufraasien liikelaaduista ”kiinnipitävä jännitteisyys” ja ”työläys” kuuluvat tähän luokkaan.³⁰⁷

Lineaarisuus liittyy sekä kehon hahmoon (esim. kumartunut, vääntynyt, pystysuora) kuin myös liikkeen lineaarisiin polkuihin tilassa (esim. mutkittele, ympyrä, suora linja). Vaikka pelkkää ääntä kuuntelemalla emme voi välttämättä tehdä päätelmiä siitä, onko laulaja suorassa asennossa tai liikkuuko hän tilassa, voimme silti aistia laulajan äänellään ilmentämää lineaarisuutta. Tämä voi ilmetä metaforisesti melodian kaarissa tai esimerkiksi kumartuneen keholisen asenteen aistimisessa laulajan ilmaisusta. Undo-kappaleen alun fraasien lineaarisuuden luokkaan kuuluva ”suoraviivaisuus” liittyy eittämättä melodian linjaan, mutta myös laulajan tapaan laulaa se.³⁰⁸

Laajuus liittyy kehon supistumisiin ja laajenemisiin sekä liikkeiden suppeuteen tai laaja-alaisuuteen. Undo-kappaleen tarkastellun jakson kuuntelussa tuli esille aistimuksia ”ahtaudesta”, ”litteydestä” ja ”mataluudesta”.³⁰⁹ Kyse on tässä *äänellisen minän kehon tilasta*, jota käsittelin aiemmin luvussa 5.2.3.

Suuntaavuus kuvaa voiman ja energiankäytön tapaa (esim. jatkuva, räjähtävä). Tällaisia laatuja Undo-kappaleen alussa ovat ”ulospäin puskeminen”, ”eteenpäin pyrkiminen”, ”tavoittelu”, ”perässä sinnittely”, ”kiinni saaminen”, ”käsistä karkaaminen” ja ”kompastuminen”.³¹⁰

Sheets-Johnstonen (1999a, 268) mukaan jännitteisyys ja suuntaavuus ovat luonteeltaan ajallisia, lineaarisuus ja laajuus puolestaan tilallisia muuttujia. Lineaarisuuden ja laajuuden tilallinen olemus on helposti ymmärrettävissä, mutta jännitteisyyden ja suuntaavuuden ajallisuus vaatii hieman enemmän pohdintaa.

307 Fraasien 4–6 liikelaaduista ”vaivalloisuus”, ”ponnisteleminen”, ”kamppailu” ja ”pieni hellittäminen” kuuluvat tähän samaan jännitteisyyden luokkaan.

308 Fraaseissa 4–6 lineaarisuuteen liittyviä laatuja ovat ”kiipeäminen” ja ”laskeutuminen”, jotka nekin osittain liittyvät melodian linjaan.

309 Fraaseissa 4–6 liikelaaduissa oli lisäksi mukana ”aavistus venymistä”, joka sekin liittyy laajuuteen.

310 Fraaseissa 4–6 suuntaavuuteen liittyviä laatuja olivat ”hitaus”, ”äkinäinen sisäänpäin kiskaisu”, ”pidätys” ja ”tyhjeneminen vapaasti”.

Millä tavalla esimerkiksi ”työläys” liittyy aikaan? Eikö se kuvaa pikeminkin intensiteettiä? Myös Sheets-Johnstonen (1979, 90) mukaan jännitteisyys liittyy (lausumisen) intensiteettiin. Hän kuitenkin täsmentää, että kyse on liikkuvien energioiden intensiteetin muutoksista, dynaamisuudesta, joka luo kokemusta ajasta (Sheets-Johnstone 1999b, xxii). Kyse ei siis ole jännitteisyydestä staattisena ominaisuutena, vaan kyse on siitä voimasta ja ponnistuksesta, jota käytetään liikkumisessa (mts. 147–148). ”Työläys” luo jollain tasolla kokemusta ajasta. Siihen liittyy tietynlainen liikkeen jähmeys tai hitaus, joka saa hahmonsa aikaa vasten tarkasteltuna – tässä tapauksessa tarkasteltuna vasten musiikin aikaa, joka soljuu koko ajan tasaisesti eteenpäin. Tämä luo äänelliselle minälle oman intensiteettiin ja aikaan liittyvän ”työlään” luonteensa.

Entä sitten suuntaavuuden ajallisuus? Taulukossa 16 olevat ”eteenpäin pyrkiminen”, ”tavoittelu”, ”perässä sinnittely”, ”kiinni saaminen”, ”käsistä karkaaminen” ja ”kompastuminen” ovat helposti ymmärrettävissä luonteeltaan ajallisina liikelaatuina. Entä ”ulospäin puskeminen” ja fraaseissa 4–6 esiintynyt ”tyhjeneminen vapaasti”? Nämähän liittyvät laulajan ilmentymään. Suuntaavuus liittyykin Sheets-Johnstonen (1979, 90) mukaan erityisesti ilmentymään, siihen miten laulaja ottaa ilmaa sisälleen ja miten päästää sitä ulos.

”Ulospäin puskeminen” on kehon tyhjentämistä niin, että suuri määrä ilmaa työnnetään ulos voimakkaasti suhteellisen lyhyen ajan sisällä. Ilmaa työnnetään siis ulos nopeammin kuin mitä esimerkiksi lepo hengityksessä tai neutraalissa lausumisessa. Tässä ilmenee ”ulospäin puskemisen” laadun ajallisuus (”lyhyen ajan sisällä, nopeammin”). Ajallisuuden lisäksi mukana on kuitenkin myös jännitteisyyteen eli ”voimakkuuteen” liittyvä laatu: ”puskeminen” kuvaa tekemistä voimakkaasti. ”Tyhjeneminen vapaasti” puolestaan kuvaa intensiteetiltään heikkoa tyhjenemistä, jossa ilma kulkee ulos ajallisesti hitaammin kuin esimerkiksi ”ulospäin puskemisessa”. Tässä tapauksessa pelkkä ”tyhjeneminen” olisikin liian yleinen ja epämääräinen luonnehdinta. Pitää määrittellä tarkemmin, millaisesta tyhjenemisestä on kyse, jotta ajallinen ulottuvuus tulee siinä paremmin ilmi.

Edellä olevan taulukon 16 viimeinen sarake kuvaa ilmaisun virtausta kokonaisuudessaan. Virtaus on fraaseissa 1–3 enimmäkseen staattista, vaikka pientä tapahtumaa fraasien aikana onkin. Äänellinen minä tai hänen tilanteensa ei kuitenkaan muutu tai kehity. Vertailun vuoksi mainitsen tässä fraasit 4–6, jotka ovat ilmaisun virtaukseltaan aktiivisempia. Niiden aikana tapahtuu muutosta ”sisäänpäin kiskomisen”, ”pidättelyn” ja ”ulospäin puskemisen” välillä sekä liikkumista ”ylös” ja ”alaspäin” sekä ristiriitaa ”eteenpäin pyrkimisen” ja ”hitauden” välillä.

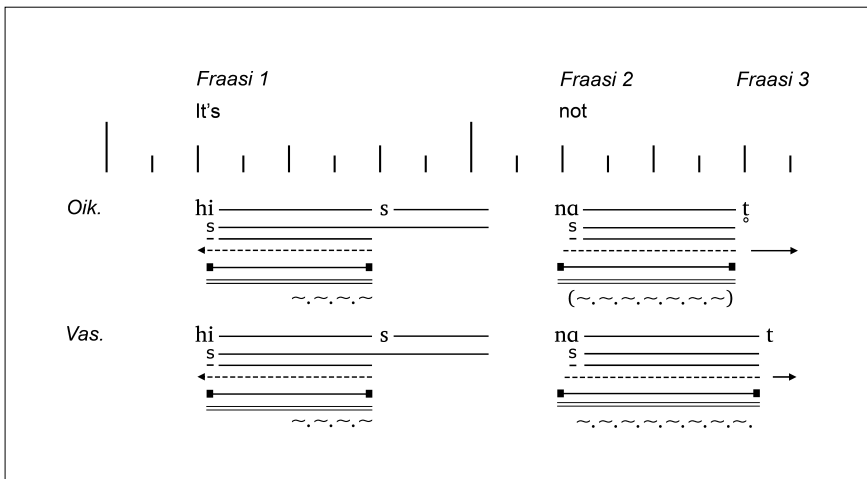
Tässä esitetyt vitaaliaffektiset liikelaadut ovat aistittavissa laulajan esitystä koko keholla kuunnellen. Periaatteessa nämä laadut voisivat saada ilmaisonsa muutoinkin kuin äänellisesti, ja niiden kaltaisia laatuja voitaisiin aistia myös muiden aistien kuin kuulon avulla. Ne ovat siis useita aistipiirejä käsittäviä amodaalisia laatuja.

Jos nämä edellä kuvaamani liikelaadut lukisi paperilta kuuntelematta itse lauluesitystä, voisi olettaa laulajan esityksen olevan äärimmäisen työläs, raskas ja niin edelleen. Kuitenkin Björkin lauluesityksen *kokonaisuudessa* nämä laadut tulevat esille hienovaraisemmin. Jos huomion sen sijaan fokusoi ilmaisun mikrotasolle, kyseiset laadut tulevat esille selkeämmin. Tässä tarkoitukseni on ollut esittää ne niin yksinkertaisesti ja selkeästi kuin mahdollista, vaikka kuuntelukokemuksessa ne olisivatkin olleet paikoitellen häivähdyksenomaisempia, toisiinsa sekoittuneempia ja epämääräisempiä.

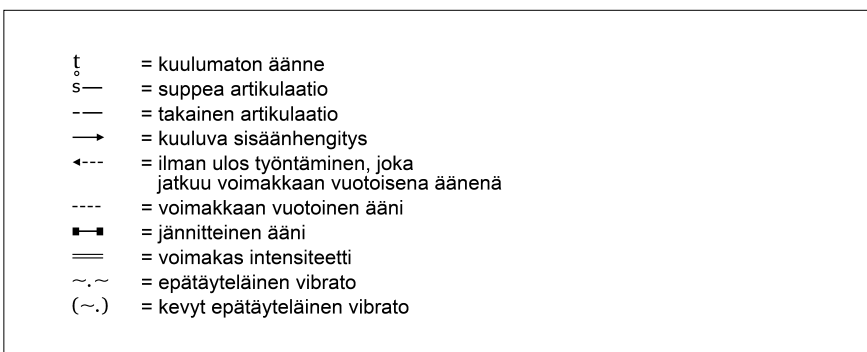
Pintatasolla Björkin ääntä kuunnellessa Undo-kappaleen ensimmäisissä fraaseissa huomio kiinnittyy äänen vahvaan vuotoisuuteen ja toisaalta kevyeen hymynomaiseen ääntöasetukseen. Tarkoitukseni on kuitenkin ollut tarkastella näiden pintatason äänenlaatuja takana olevia kehollisia liikelaatuja. Voidaan ajatella, että Björk on esityksessään ikään kuin verhonnut edellä esitellyt ”vakavammat” keholliset laadut (työläyden, ahtauden jne.) hymyilmeen taakse. Hymykään ei ole merkityksetön, vaan se luo fraaseihin entisestään ristiriitaa ja jännitettä. Hymy voi tarkoittaa sitä, että äänellisen minän jokin osa kehottaa hyväntahtoisesti hellittämään, vaikka se toisella tasolla onkin itse yhä työläyden ja ahtauden kourissa. Äänellinen minä voikin olla monitasoinen, ja laulajan äänessä voi olla monia merkityksen mahdollistavia kerroksia päällekkäin.

5.3.1.2 Jännittyneet kudokset, madallettu suuontelo ja vuotoinen ääni

Vaikka empaattisen kuuntelun puolella tarkastelin Undo-kappaleen alun kah-
ta yhtäaikaista ääntä yhtenä ilmaisuna, niin analyttisen kuuntelun puolella
tarkastelen niitä kuitenkin kahtena erillisenä äänenä (ks. kuva 9a, oik. ja vas.).
Tarkastelen aluksi fraaseja 1–2 ja vasta myöhemmin fraasia 3.



Kuva 9a. Analyttinen transkriptio. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasit 1–2 (00:00,35).³¹¹



Kuva 9b. Merkkien selitykset analyttiseen transkriptioon 9a.

311 Pystyviivat kuvaavat tässä transkriptiossa kahdeksasosia. Pisimmät pystyviivat kuvaavat tahdin ensimmäisiä iskuja ja keskipitkät pystyviivat neljasosia.

Ensimmäisessä ja toisessa fraasissa ("It's not") laulajan ääni on voimakkaasti vuotoinen. Vaikka yleensä vuotoinen ääni yhdistyy vähäiseen lihasaktiiviteettiin ollen pehmeä (Laver 1980b, 6), niin tässä tapauksessa äänentuoton lihasaktiiviteetti on voimakas ja ääni on jännitteinen. Äänen voisi tulkita pelkän vuotoisuuden sijasta myös kuiskaavaksi ääneksi, jolloin äänihuulissa olisi y-asetus äänihuulten etuosan ollessa auki ja takaosan kannurustojen ollessa painettuina yhteen (vrt. mts. 5).³¹² Imitoidessani tätä kohtaa sekä vuotoisella äänellä että jännitteisellä kuiskaavalla äänellä tuntuisi, että jälkimmäinen olisi jopa todennäköisempi vaihtoehto. Äänen voimakkuus on tässä tosin paljon suurempi kuin kuiskaavassa äänessä yleensä. Tärkeintä kuitenkin on huomata, että äänessä on voimakas ilman ulospäin työntö ja samanaikaisesti ääni on jännitteinen. Äänihuulten väliin jää rako, josta ilmaa pääsee purkautumaan vahvasti ja ääniväylän, myös suun kudokset kuulostavat olevan pingottuneet.

Edellä mainitut äänen piirteet luovat empaattisen kuuntelun puolella liikelaadullista vaikutelmaa "ulospäin puskemisesta" ja "kiinnipitävästä jännitteisyydestä". "Ulospäin puskevaa" laatua lisää kahdessa ensimmäisessä fraasissa se, että niiden alussa ei kuulu sisäänhengityksiä lainkaan. On vain ulospäin liike. Tuntuu, kuin äänellinen minä tyhjenisi tyhjenemästä päästyäänkin, mutta ei täyty lainkaan. Lisäksi näissä fraaseissa äänentuoton voimakas intensiteetti luo vaikutelmaa "työläydestä". Laulaja ponnistelee suhteettoman paljon verrattuna siihen äänenvoimakkuuteen, jonka hän tuottaa.

"Kiinnipitävään jännitteisyyteen" liittyy olennaisesti laulajan ääniväylän kudosten jännitteisyys sekä myös se, että laulaja laulaa fraasit madalletulla suuontelolla³¹³ ja todennäköisesti myös jännittyneellä leualla.³¹⁴ Kudosten pingottuneisuus luo ääneen jännitteisen soinnin, kun ääniväylän seinämät eivät anna myöten, eivätkä näin ollen pääse kunnolla värähtelemään äänen myötä.

312 Kuiskaava ääni tarkoittaa soivaa ääntä, jossa on kuiskaushälyä mukana. Äänihuulet värähtelevät. Se on siis eri asia kuin kuiskaus, joka koostuu vain hankaushälystä äänihuulten ollessa värähtelemättä. (Laver 1980b, 5.)

313 Kuvaan tässä *madallettu*-termillä suuontelon sulkinaisuutta. En siis viittaa sillä fonetiikan puolella käytettävään "väljän" tai "matalan" vokaalin (engl. low vowel) luonnehdintaan.

314 Yleensä artikulaation suppeus tai väljyys on kuultavissa lähinnä soinnillisista vokaaleista. Silti fraasissa 1 olen merkinnyt artikulaation suppeuden myös äänteelle [s], jonka sävyistä on kuultavissa suun suppea asetus.

Erotan äänen jännitteisyyden ja voimakkaan intensiteetin toisistaan, vaikka ne voivatkin olla kytköksissä toisiinsa. Ajattelen, että jännitteisyydessä olennaista on juuri ääniväylän kudosten pingottuneisuus ja sen vaikutus äänen resonoitumiseen ääniväylässä. Äänen intensiteetti sen sijaan liittyy alavatsan ja pallean seudulla tuotettuun voimaan. Jännitteinen ääni ei tässä myöskään tarkoita samaa kuin hyperfunktionaalinen eli puristeinen ääni, jossa olennaista on äänihuulitason tiukkuus. Imitoitaessa tarkasteltavana olevia fraaseja voidaan todeta, että kudosten jännitteisyyden lisäksi tarvitaan tässä tapauksessa myös intensiteettiä, jotta voidaan tuottaa kyseisen kaltaista ääntä. Voimakkaassa intensiteetissä, kuten tässäkin tapauksessa, ponnisteisuuden suhde tuotettuun äänen voimakkuuteen on suuri.

Tarkasteltavissa fraaseissa ilman ulospäin työntäminen ja äänen jänniteisyys ovat ristiriidassa keskenään. Tämä ristiriita luo ”kiinnipitävän jännitteisyyden” liikelaatua. Laulaja työntää ilmaa keuhkoistaan enemmän kuin mitä äänentuotto vaatisi. Tämä luo vaikutelmaa äänellisen minän ”eteenpäin pyrkivästä” laadusta. Itse soiva ääni jää jännitteiseksi, ilmankäytöstä lähes erillisen tuntuiseksi – ikään kuin ajallisesti ”takakenoon” samalla, kun ilmaa pusketaan ”etukenoon”. Varsinkin ensimmäisen fraasin alussa ilma lähtee työntymään ulos hyvän aikaa ennen kuin sointi ehtii mukaan. Näin ”it’s”-sanan alkuun tulee jopa ylimääräinen [h]-äänne. Myös ääntöjen lähtöjen sijoittuminen tahtien toisille neljäsosille, ei ensimmäisille, luo vaikutelmaa ”takakenoisuudesta” ja ”kiinnipitävyydestä”.

Madallettu suuontelo luo ”mataluuden”, ”litteiden” ja ”ahtauden” tuntua. Ikään kuin laulun minä haluaisi pitää kiinni sanoistaan, eikä haluaisi päästää niitä vapaasti ulos. Kuulostaa myös siltä, että laulajan kurkunpää on neutraaliasetusta korkeammalla. Tämä kuuluu äänen lapsenomaisuutena.³¹⁵ Nostettu kurkunpää lyhentää ääniväylää ja luo myös osaltaan ”ahtauden” vaikutelmaa. Fraasin ääntäminen on myöskin melko takainen. Esimerkiksi alun [i]-äänteet ovat normaalia takaisemmat luoden osaltaan ”kiinni pitämisen” tai pikemminkin ”sisällä pitämisen” laatua. ”Sisällä pitämisen laatua” korostaa myös se, että

315 Luvussa 2.2.2 oli puhetta siitä, miten ääniväylän lyhentäminen kurkunpäästä nostamalla ja huulia hymyasetukseen viemällä tekee äänestä heleämmän (vrt. Laukkanen & Leino 2001, 79).

laulajan äänihuulten toiminta ja kehon sisäresonanssi tuodaan kiinni kuuntelijan korvaan äänten kaiuttomuuden ja laulajan intiimin mikrofonisuhteen avulla. Tämä kehon sisäisyyden kuuleminen lisää entisestään vaikutelmaa siitä, että kyseessä on ”takertuminen kehoon”, sen sisäisyyteen jääminen.

Fraaseissa on myös epätäyteläistä vibratoa. Kyseessä ei ole varsinainen äänentutkimuksen termi vaan käsite, jolla kuvaan vibratoa tässä tapauksessa. Vibrato pääsee tässä toteutumaan vain osittaisesti, koska äänihuulet ovat sen verran jännittyneet, etteivät pääse tuottamaan täyteläistä vibratoa. Jännittyneet ääniväylän kudoksetkaan eivät luo vibratolle tarvittavaa pehmeyttä. Vibrato jää siis ”litteäksi” äänen taajuuden muutosten ollessa vähäisempää kuin normaalisti vibratossa. Varsinkin oikeanpuoleisessa äänessä vibrato latistuu toisessa fraasissa lähes olemattomaksi. Epätäyteläinen vibrato luo ”litteiden” ja ”suoraviivaisuuden” kehollista vaikutelmaa.

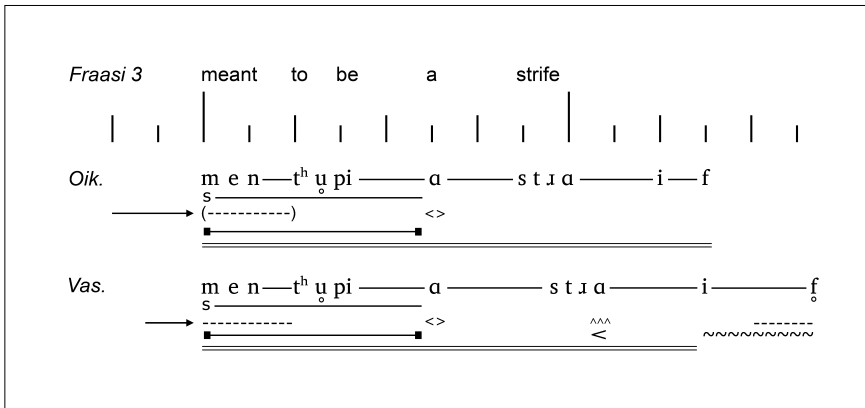
Toisen fraasin lopussa oikeanpuoleinen ääni jättää lausumatta ”not”-sanan viimeisen [t]-äänteen. Tämän tyyppistä epätarkkaa lausumista ilmenee myöhemmin muissakin fraaseissa. Tämä luo vaikutelmaa siitä, että jotakin ”jää tavoittamattomaksi”. Äänellinen minä ei ehdi kaikille ääniteille vaan ikään kuin ”sinnittelee mukana” musiikin ajassa.

Merkitsen transkriptioissa kuulumattomiksi äänteet, jotka laulaja lausuu niin, että hän muodostaa suullaan äänteen mukaisen asennon mutta jättää äänteen silti lausumatta. Tällainen asento on aistittavissa kuulumatonta äännettä edeltävästä tai sitä seuraavasta äänneestä.³¹⁶ Tämän lisäksi merkitsen kuulumattomiksi äänneiksi myös äänteet, joista ei ole laulajan artikulaatiossa mitään viitteitä mutta joiden kuuntelija kuitenkin odottaa olevan mukana, koska ne kuuluvat laulun sanojen tyyppilliseen ääntämykseen. Tämä on ehkä epävanomainen käytäntö foneettista transkriptiota tehdessä, mutta laulun kuuntelijalle tällaiset äänneiden poisjätöt voivat olla tärkeitä merkityksiä luovia yksityiskohtia, joten olen ottanut ne mukaan.³¹⁷

316 Kuuntele esim. fraasi 3 (kuva 10a). Siinä [u]-äänne itsessään on kuulumaton, mutta sitä ympäröivien [t] ja [p] -äänneiden luonne paljastaa, että laulajan suu on liikkunut kohti [u]-äänteen ääntöasetusta.

317 Kuulumattomien ja lähes kuulumattomien äänneiden merkitsemistavoista ks. liite 3.

Seuraavaksi tarkastelen alun kertosäkeistön kolmatta fraasia:



Kuva 10a. Analyttinen transkriptio. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasi 3 (00:03,52).

u ^o f	= kuulumaton ääni
s—	= suppea artikulaatio
→	= kuuluva sisäänhengitys
(--)	= vuotoinen ääni
----	= voimakkaan vuotoinen ääni
<>	= aluke
^	= narina
■	= jännitteinen ääni
~	= vibrato
<	= aksentti
==	= voimakas intensiteetti

Kuva 10b. Merkkien selitykset analyttiseen transkriptioon 10a.³¹⁸

Kolmannen fraasin alussa on vihdoin kuuluvat sisäänhengitykset (ks. kuva 10a). Koska laulaja on laulanut ilmaa vahvasti ulospäin puskien, on kuunteleija jo odottanut, koska tapahtuisi ilman sisäänotto. ”To”-sanon kuulumaton

318 Kuvissa 9a ja 10a kuvaan voimakkaan vuotoista ääntä vuotoisen äänen merkitsemistavalla ja vuotoista ääntä kevyesti vuotoisen äänen merkitsemistavalla (vrt. liite 2). Merkitsemistapoja voi käyttää tarvittaessa tällä tavalla suhteellisesti, kunhan sanallinen määritelmä on mukana.

[u]-äänne ei tässä muista kuulumattomista äännteistä poiketen luokan tavoittamattomuuden tuntua vaan pikemminkin ”kiinnisaamisen” tuntua, kun laulaja siirtyy nopeasti ja napakasti [t]-äännteeltä seuraavan sanan [p]-äännteelle. Viimeksi mainittu äänne on tosiaan lausuttu soinnittomana, vaikka yleensä se lausutaan englannin kielessä soinnillisena [b]. Seuraavan sanan etuliitteen ”a”-tavu alkaa alukkeella, joka sekin luo kiinnisaamisen ja napakkuuden tuntua. Äänihuulet ovat olleet hetken tiiviisti kiinni ja aukeavat nyt nopeasti ja täsmällisesti. Tämä ilmentää erilaista kehollista laatua kuin aiempien fraasien voimakkaasti vuotoinen ääni osittain avoimeksi jäävine äänihuulineen. ”Kiinnisaamisen” tuntua luo tähän kohtaan myös se, että toisin kuin aiemmissa fraaseissa, tässä lähdetään äännöille heti tahdin alusta. Aivan kuten edellisen fraasin [i]-äännteet, niin myös tämän fraasin alun [e]-äännteetkin on äännetty normaalia takaisempina.

Edellä kuvatun ”kiinnisaamisen” jälkeen tapahtuu heti kuitenkin muutos toiseen suuntaan. ”Strife”-sanalla vasen ääni tuntuu ”kompastuvan”, kun se myöhästyy oikeanpuoleisen äänen matkasta. Oikeanpuoleinen ääni sen sijaan menee menojaan ”eteenpäin pyrkien”, ikään kuin ”karkaa käsistä”. Oikeanpuoleinen ääni aloittaa ”strife”-sanana lausumisen jo edellisen tahdin lopulla, kun vasen ääni lausuu sanan alun vasta seuraavan tahdin alussa.

Kompastumisen tuntua lisää myös se, että vasen ääni lausuu ”strife”-sanana alun painottaen sitä voimakkaammin kuin oikeanpuoleinen ääni. Tämä tuo mukaan tiettyä raskautta. Lisäksi vasemmassa äännessä on narinaa, joka äänenlaatuna ilmentää kiinnipitämistä: äänihuulet ovat tiukasti yhdessä ja ääni pääsee vain vaivoin kuplimaan niiden välistä (vrt. Laukkanen & Leino 2001, 107). Äänellisen minän toinen puolisko jää siis tässä kohtaa jumiin, eikä sen vuoksi pysy toisen puolen mukana. Tämän horjahduksen jälkeen vasen puolisko pehmenee vibratoon ja lopulta tyhjenee vuotoisella äänellä. Kyseinen hahmo myös jättää lausumatta ”strife”-sanana viimeisen äänteen [f] ilmentäen tälläkin tavoin sitä, että asia ”karkasi hänen käsistään” ja ettei hän enää edes yritä saada sitä kiinni.

Seuraavaksi luon lyhyen katsauksen musiikilliseen nuotinnukseen. ”Litteiden” ja ”suoraviivaisuuden” tuntua Undo-kappaleen alkuun voi tuoda

myös se, että ensimmäinen fraasi lähtee liikkeelle toistaen a1-säveltä kahden ensimmäisen tahdin ajan ja kolmannen tahdin alkupuolella (ks. kuva 11). Melodian linja itsessään on siis ”suoraviivainen” ja ”litteä”. Litteyden tuntu jatkuu kuitenkin myös tästä eteenpäin, vaikka melodia lähteekin liikkumaan.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in 4/4 time, divided into three phrases labeled 'Fraasi 1', 'Fraasi 2', and 'Fraasi 3'. Each phrase consists of a single quarter note. The bottom staff shows a more complex melodic line with lyrics underneath: 'It's meant to be a strife. not'. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final quarter rest.

Kuva 11. Musiikillinen nuotinnus. Björk, *Undo* (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasit 1–3 (00:00,35).

”Työläyden” tuntua mukaan tuo kolmannen tahdin melodiakulun rytmii, jossa tapahtumat (siirtymät sävelestä toiseen) osuvat neljäsosien jälkimmäisille puoliskoille. Laulaja ei ole kuitenkaan laulanut niitä napakasti, vaan ne tuntuvat laahaavan ajallisesti jäljessä – ikään kuin äänellinen minä ei jaksaisi pysyä musiikin tempossa mukana. Tätä vaikutelmaa lisää aiemmin kuvattu vasemmanpuoleisen äänen myöhästyminen.³¹⁹

319 Fraasien 4–6 liikelaadut liittyvät muun muassa seuraavanlaisiin äänen muuttujiin: ”sisään-päin kiskominen” (kuuluvat sisäänhengitykset), ”pidättely” (hengityksen pidätykset), ”ulos-päin puskeminen” (äänen vuotoisuus), ”liikkuminen ponnistellen ylöspäin” (epäselvästi intonoitu nouseva melodialinja), ”liikkuminen selkein askelin alaspäin” (selkeällä äänenlaadulla laulettu ja selkeästi intonoitu alaspäin kulkeva melodian liike), ”ristiveto eteenpäin pyrkimisen ja hitauden välillä” (vasemman ja oikeanpuoleisen äänen epäsynkronisuus sekä se, että toisinaan laulu lähtee tahdin alusta, toisinaan vasta toiselta neljäsosalta), ”venyminen” (laulaja avaa suuonteloaan hetkeksi avoimemmaksi ja venyttää sävelen ajallista kestoa laulamalla sen pisteellisenä neljäsosana).

5.3.1.3 Liikelaadut ja ääni – merkitysten muodostuminen

Seuraavassa taulukossa on koottuna empaattisen kuuntelun puolella koetut liikelaadut ja analyttisen kuuntelun puolella niihin liittyvät äänenlaadut, artikulaatiot ja musiikilliset seikat Undo-kappaleen kolmessa ensimmäisessä fraasissa:

LIKELAADUT (empaattisesta kuuntelusta)	ÄÄNENLAADUT, ARTIKULAATIO JA MUSIIKILLISET TEKIJÄT (analyttisesta kuuntelusta)
kiinnipitävä jännitteisyys, työläys	jännitteinen ääni, ääniväylän kudokset pingottuneet, madallettu suuontelo, jännittynyt leuka, hieman takaisempi artikulaatio; äänentuoton voimakas intensiteetti suhteessa tuotetun äänen voimakkuuteen; ajallinen ristiriita ilmankäytön ja äänenkäytön välillä; ääntöjen lähdöt vasta tahtien toisilla neljäsosilla; siirtymät sävelestä toiseen neljäsosien jälkimmäisillä puoliskoilla
suoraviivaisuus	epätäteläinen vibrato; suoraviivainen melodian linja
ahtaus	madallettu suuontelo, nostettu kurkunpää ja lyhentynyt ääniväylä
litteys, mataluus	madaltunut suuontelo; epätäteläinen vibrato; suoraviivainen ("litteä") melodian linja
ulospäin puskeminen	voimakas ilman ulospäin työntäminen (voimakkaan vuotoinen ääni); sisäähengitysten kuulumattomuus
eteenpäin pyrkiminen	voimakas ilman ulospäin työntäminen; oikeanpuoleinen ääni on etuajassa suhteessa vasempaan
tavoittelu, perässä sinnittely	kuulumattomat äänneet
kiinni saaminen	nopea siirtymä konsonantilta toiselle; napakka aluke; äännöille lähdetään tahdin alusta
käsistä karkaaminen, kompastuminen	vasemmanpuoleisen äänen myöhästyminen oikeanpuoleisen äänen matkasta; tyhjeneminen vuotoisella äänellä; kuulumaton äänne

Taulukko 17. Liikelaatujen suhde laulajan äänenlaatuihin, artikulaatioon ja musiikillisiin tekijöihin. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasit 1–3.

Sen sijaan, että liikelaatujen merkitykset syntyisivät suoralinjaisesti niin, että jokin äänenlaatu loisi vaikutelman tietystä liikelaadusta, kyse on pikemminkin merkitysten verkostosta. Kuten edellä oleva taulukko 17 tuo esille, laulajan ilmaisusta aistituille kehollisille liikelaaduille voi olla useita selittäviä tekijöitä laulajan äänen ja artikulaation tasolla. Nämä tekijät voivat myös olla ristikkäisiä – esimerkiksi epätäyteläinen vibrato ja melodian suora linja luovat sekä ”litteiden”, ”mataluuden” että ”suoraviivaisuuden” vaikutelmaa. Yksi äänenlaadullinen piirre voi tuoda ilmi useampia liikelaatuja – esimerkiksi ilman voimakas ulospäin työntäminen voi ilmentää ”ulospäin puskemisen” lisäksi myös ”eteenpäin pyrkimistä”.

Madallettu suuontelo luo sekä ”ahtauden” (tila) että ”kiinnipitävän jännitteisyyden” (aika) laatuja. Jälkimmäisessä madallettu suuontelo yhdistyy muihin tekijöihin ollen osa laajempaa äänellisten ja musiikillisten tekijöiden joukkoa, jotka luovat yhdessä ”kiinnipitävää jännitteisyyttä”.

Ne seikat, jotka liikelaatujen tarkastelussa asettuivat jännitteisyyteen liittyviksi ja näin ollen ajallisiksi, eivät välttämättä liitykään analyttisessä kuuntelussa ajallisiin seikkoihin. Esimerkiksi ”kiinnipitävää jännitteisyyttä” luovat osaltaan ääniväylän jännittyneet kudokset, jotka sinänsä eivät liity ajalliseen tekemiseen. Mutta yhdistettynä ajalliseen ”myöhästelyyn” syntyy tuntu-
ma nimenomaan *kiinnipitävästä* jännitteisyydestä.

Mitä eroa on ”tavoittelulla” ja ”perässä sinnittelyllä”? Tässä juuri ilmenee empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen yhteismitattomuus. Vaikka empaattisen kuuntelemisen puolella aistisi hienovivahteisia eroja liikelaaduissa, ei analyttisessä kuuntelemisessä (ainakaan tällä tarkkuustasolla) voi erotella täysin, mitkä eri seikat loisivat nämä vivahteet.

Edellä olevassa taulukossa esiteltyt äänen ja musiikin tasolla olevat tekijät suhteutuvat eri tavoin liikelaatuuihin, joita ne selittävät. Esimerkiksi madaltunut suuontelo on hyvin konkreettisessa suhteessa ”litteeseen” ja ”mataluuteen”. Kyse on tosiasiallisesta tilasta, joka on litteä ja matala – ja joka näin ollen luo ”litteiden” ja ”mataluuden” merkityksiä. Sen sijaan ”litteyttä” ja ”mataluutta” selittävä melodialinjan ”suoraviivaisuus” ei ole niin yksioikoinen merkitykseltään. Se on kuvailuna metaforisempi, lähempänä egotietoisuutta kuin

kehotietoisuutta. Voidaan ajatella, että sen tulkintaan liittyy enemmän kulttuurisia konventioita – sillä eihän välttämättä ole niin, että suoralinjainen melodia olisi ”litteämpi” kuin esimerkiksi ”korkeammalle” ja ”matalammalle” liikkuva melodia.

Merkitysten muodostumisessa tapahtuu liikelaatujen suhteen myös ketjuuntumista. Esimerkiksi äänen tarkastelun tasolla voimakas sisäänhengitys, ilman keuhkoissa pidättely ja voimakkaasti vuotoisella äänellä laulaminen luovat ilmaisun tasolla liikelaadullisia vaikutelmia sisään kiskomisesta, pidättelystä ja ulos puskemisesta. Näistä eteenpäin johdettuna voidaan puhua myös kamppailun ilmaisullisesta liikelaadusta. Tästä yhä lähemmäs egotason käsitteenmuodostusta johdettuna kyse on myös hengästymisestä.³²⁰

Hengästymisen merkitystä Undo-kappaleen aloitusfraaseissa (1–6) olen tarkastellut jo aiemmin (Tarvainen 2005, 84–85). Lyhyesti tässä mainittakoon, että laulaja pilkkoo laulun säkeitä lyhyemmiksi jaksoiksi, fysiologisiksi fraaseiksi, hengittämällä säkeiden keskellä.³²¹ Toisin sanoen säkeet ”It’s not meant to be a strife” ja ”It’s not meant to be a struggle uphill” saavat muodon:

”It’s / not / > meant to be a strife /
> It’s not / > meant to be / > a struggle uphill.”

Kauttaviiva (/) kuvaa fraasin rajaa ja nuoli (>) kuuluvaa sisäänhengitystä. Björk tekee hengitykset liioitellusti, jolloin kyse on tyylitelystä ”hengästymisen” ja ”fyysisen rasituksen” merkityksestä. Laulaja ei ole tosiasiassa hengästynyt, eikä edes näyttele hengästynyttä – hengitykset ovat tässä laulajasta etäännytetty tapa siirtää näitä hengästymisen merkkejä äänellisen minän käyttöön. (Tarvainen 2005, 84.)

Yhteenvetona Undo-kappaleen aloittavista fraaseista (1–6) mainittakoon, että niissä ilmenee useita erilaisia liikelaatuja, joista kuuntelukokemuksessa

320 Hengästymisen merkitys tuli esille myös eläytyvän kuuntelun fiktiivisessä kuvauksessa sanassa ”puuskuttivat”.

321 Myös Dibben (2009a, 102) on kiinnittänyt huomiota Björkin joissakin kappaleissa käyttämään tehokeinoon, jossa hän hengittää erikoisissa säkeiden kohdissa.

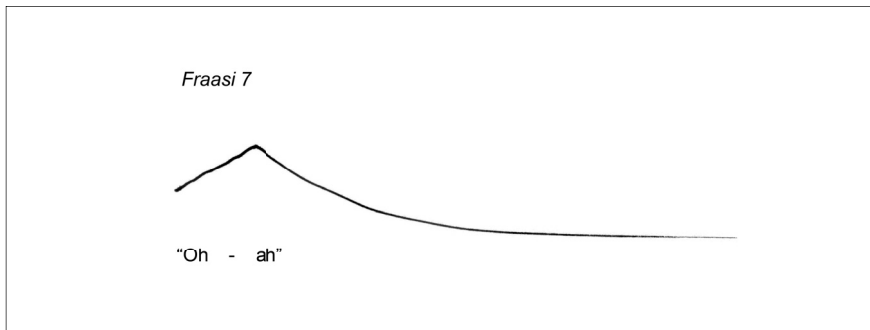
kappaleen tulkinnan kannalta keskeisimmiksi nousevat ”työläys”, ”ahtaassa tilassa oleminen” ja ”ulospäin puskeminen”. Aiemmin (taulukossa 15, luku 5.3.1) esitetyt fiktiiviset määreet liittyvät näihin. Ahtaassa tilassa olemista kuvaavat fiktiiviset ilmaisut ”lyyhisti kasaan” ja ”mahduin litteään tilaan”. Ulospäin puskemista kuvaa sen sijaan fiktiivinen ilmaisu ”puuskuttivat” ja työläyttä kuvaa ”yrittäminen” (”yritin täyttää”). Tämä ”yritin täyttää” -ilmaisu on myös yhteydessä ilman sisäänpäin kiskomiseen.

Vaikka eläytyvän kuuntelun fiktiiviset kuvaukset, empaattisessa kuuntelussa esille tulleet liikelaadut ja analyttisen kuuntelun esille tuomat äänen piirteet eivät vastaakaan yksi yhteen toisiaan, niin silti niissä on yhtenäisen samansuuntaisten merkitysten linja. Täydellinen vastaavuus lienee mahdottomuus, kun ottaa huomioon, että kyse on erilaisista aistimisen moodeista. Ilmaisulliset laadut sekoittuvat kokemuksessa toisiinsa ja luovat kokonaisia aistimuksia. Niiden pikkutarkka ja erotteleva analyysi on lähes mahdotonta ilman, että kokemuksen mielekkyys ja merkitys hajoaisivat. Tärkeämpää onkin tavoittaa edes joillakin sanoilla kokemuksen eri puolia, ja antaa lukijalle osviittaa kuuntelijan merkityksellistämisen prosessissa tärkeiksi nousseista liikelaaduista sekä niistä äänen piirteistä, jotka jollain tapaa liittyvät näihin ilmaisullisiin laatuihin.

5.3.2 Yrittäminen ja irtipäästäminen

[...] ajatuksesta lähti ääni ja äänestä lähti kasvamaan uutta. Joku heräsi unestaan keskellä pääkoppaa: ”oh-ah”.³²²

Kolmas hahmo, joka Undo-kappaleeseen tulee mukaan, on ”oh-ah”-fraasia toistava hahmo, joka ilmentää yrittämisen ja irtipäästäminen kehollisia liike-laatuja.³²³ Tämä fraasi, kuten aiemmin tarkastellut fraasitkin, toistuu identtisenä pitkin kappaletta. Fraasi esiintyy ensimmäisen kertosaikeiston puolivälissä ja lopussa, toisen kertosaikeiston lopussa ja viimeisen säikeiston loppupuolella.



Kuva 12. Empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäikeistö 1, fraasi 7 (00:18,29).

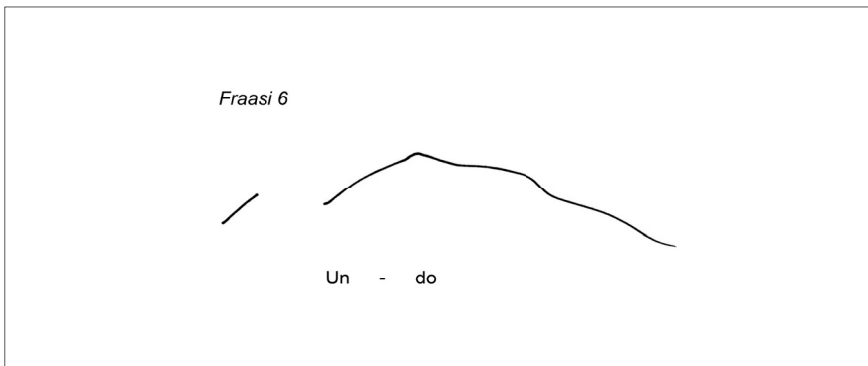
Ponnistus ja hellittäminen ovat vahvassa kontrastissa keskenään tässä lyhyessä fraasissa (ks. kuva 12). Äänellinen minä ikään kuin yrittää kovasti puser-taen suorittaa ja heti tämän jälkeen päästääkin irti – lopettaa yrittämisensä. Graafisessa kuvauksessa tätä kontrastia kuvaa ponnistaen piirretty ylöspäin

322 Fiktiivinen kuvaus, tutkimuspäiväkirja 11.10.2007, kuuntelu 11–15.

323 Yrittäminen ja irtipäästäminen liittyivät ensimmäiseen analyysikierrökseen (Tarvainen 2005). Sen vuoksi niitä ei näy laajemmalti toisen kierroksen fiktiivisessä kuvauksessa. Fiktiivisen kuvauksen kohta ”yritin täyttää” tosin viittaa yrittämisen laatuun. Otan nämä laadut tässä uudestaan tarkasteluun, koska ne ovat olennaisia lauluesityksen kokonaisuuden kannalta.

etenevä viivan alkuosa ja sen jälkeen jyrkästi siitä eroten vapautunut viivan loppukaari, joka jatkuu pidempänä häntänä. Yrittämisessä on tiukkuutta ja kiinnipitämistä, irtipäästämisessä puolestaan tyhjenemistä ja helpottumisen tunnetta. Graafisessa kuvauksessa tämä helpottuminen näkyy piirretyn viivan hännän loppupään hennompana luontena. Piirtävä käsi on fraasin aluksi painanut kynää tiiviimmin paperiin ja lopussa rentoutuen päästänyt irti – ja näin myötälänyt laulajan ilmaisun liikelaatuja.

Yrittämisen ja irtipäästämisestä liikelaadut tulevat esille myös kappaaleen nimenäkin toimivassa avainsanassa ”undo”, joka toistuu pitkin kappaletta hieman erilaisin variaatioin.³²⁴ Esimerkiksi neljännen säkeistön kuudennes- sa fraasissa kyseinen sana saa seuraavanlaisen ilmaisun:



Kuva 13. Empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 4, fraasi 6 (04:19,24).

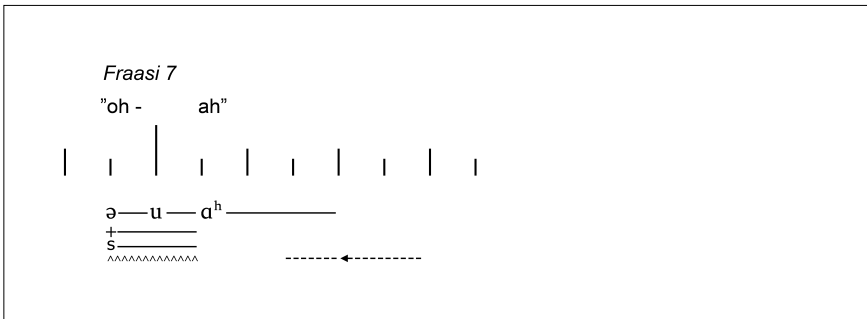
324 Sana toistuu kappaaleessa yhteensä kahdeksan kertaa. Melodiansa puolesta sana on laulettu lähestulkoon samoin joka kerralla. Viisi kertaa sanassa on mukana selkeä yrittämisen ja irtipäästämisestä liikelaadullinen kaava (kertosaäkeistö 3, fraasit 7–8 ja säkeistö 4, fraasit 2, 4 ja 6), ja kahdella kerralla sama liikelaatu kevyemmin toteutettuna (säkeistö 4, fraasit 1 ja 9). Yhden kerran sana on laulettu ”neutraalisti” (kertosaäkeistö 4, fraasi 13). (Ks. liite 4.)

Fraasi alkaa nopealla ja äkisti pysähtyvällä sisäänpäin kiskaisulla, jonka jälkeen tulee lyhyt tauko. Näin kiskaisu tuntuu jäävän irralliseksi muusta fraasista. Kiskaisu on itse asiassa saumatonta jatkoa kappaleen edellisen fraasin (”A’ if you’re sweating”) lopulle, jossa äänellinen minä tyhjenee äkisti. Hän ikään kuin säikähtää tätä tyhjenemistään, ja kiskaiseekin itseään täydemmäksi kesken tyhjenemisen.

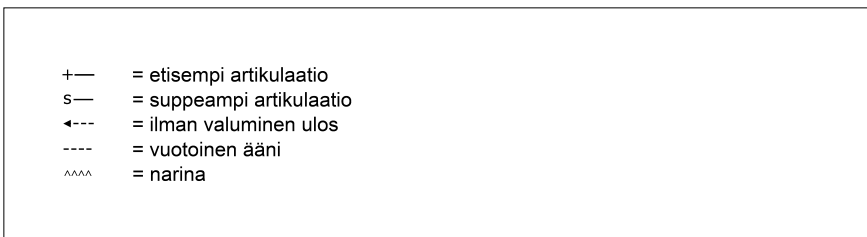
Kiskaisua lukuun ottamatta tässä fraasissa toteutuu samantyyppinen liikelaadullinen kaava kuin edellä tarkastellussa ”oh-ah”-fraasissakin. Kontrasti yrittämisen eli ponnistuksen ja irtipäästämisen välillä on selkeä, joskaan ei niin vahva kuin aiemmassa fraasissa. Tästä kertoo graafisen kuvauksen taitekohta, joka ei ole tässä niin jyrkkä kuin aiemmassa esimerkissä. Irtipäästäminen ei ole nyt niin vahvasti tyhjenevää. Tästä kertoo graafisen kuvauksen hännässä näkyvä aavistus täyteläisyyttä: häntä ei laskeudu samalla tavalla kuin aiemmassa esimerkissä.

Analyttisessä kuuntelemisessa selviää, että ”oh-ah”-fraasi alkaa narisella äänneillä (ks. kuva 14a). Loppupuoli fraasista on sen sijaan vahvasti vuotoinen, ja laulaja liukuu vuotoisesta äänestä suoraan uloshengitykseen. Tämä vuotoisuus ei ole kuitenkaan samanlaista ulospuskevaa vuotoa kuin aiemmin kertosaikeistössä (luku 5.3.1.2). Sen sijaan se on vapaammin tyhjenevää. Fraasin lopussa oleva ilman valuminen ulos merkityksellistyy nyt myös helpottumisena.

Artikulaatioasetus on varsinkin fraasin alkupuolella hieman etisempi ja suppeampi, kuin mitä ”oh-ah”-fraasin kaltaisen äännähdyksen lausuminen voisi periaatteessa olla. Fraasin viimeisellä äänneellä sen sijaan suuontelo hieman laajenee ja artikulaatio muuttuu hivenen väljemmäksi, kuten kyseisen äänteen luonteeseen kuuluukin. Tässä kohtaa äännettä tosin voisi kuvata merkillä [a], koska kyseessä on hieman etisempi versio [ɑ]-äänneestä. En nyt kuitenkaan halua verrata äännettä muihin vastaaviin äänneisiin vaan fraasin sisällä tapahtuvaan liikkeeseen, jossa suuontelo on ensin suppeampi ja sitten avoimempi, ja jossa artikulaatio siirtyy edestä taemmas.

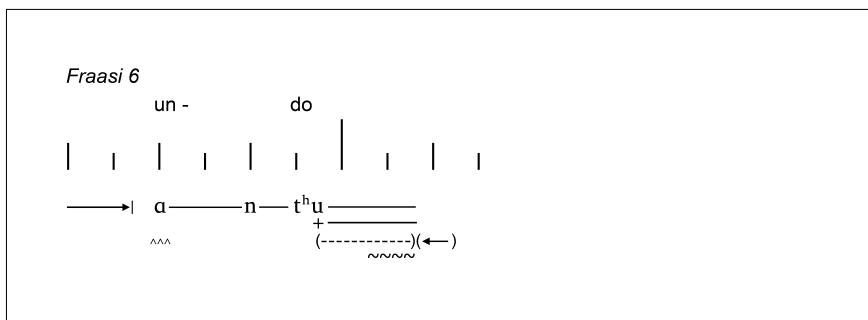


Kuva 14a. Analyttinen transkriptio. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasi 7 (00:18,29).



Kuva 14b. Merkkien selitykset analyttiseen transkriptioon 14a.

Tarkasteltavista fraaseista toinen, eli "undo"-fraasi, alkaa voimakkaalla ja kuuluvalla sisäänhengityksellä, joka katkeaa äkisti (ks. kuva 15a). Tämän jälkeen seuraa lyhyt tauko. Laulaja mitä ilmeisimmin sulkee tässä välissä äänihuulet. Hän ei siis lähde laulamaan heti sisäänhengityksen jälkeen. Kun ensimmäinen äänne alkaa, siinä on mukana narinaa. Tämä kertoo siitä, että äänihuulet ovat olleet välillä todennäköisesti kokonaan kiinni. Laulaja tuntuu avaavan suunsa [ɑ]-äänteelle vaivalloisesti. Fraasin loppuosassa on mukana kevyttä vuotoisuutta, joka päättyy juuri ja juuri kuuluvaan uloshengitykseen. Fraasin loppuosassa on myös vibratoa ja se on artikulaatioltaan etisempi.



Kuva 15a. Analyttinen transkriptio. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 4, fraasi 6 (04:19,24).

+ —	= etisempi artikulaatio
→	= kuuluva sisäänhengitys ja hengityksen pidätys
(←)	= lähes kuulumaton uloshengitys
(---)	= kevyesti vuotoinen ääni
~~~~	= narina
~~~~	= vibrato

Kuva 15b. Merkkien selitykset analyttiseen transkriptioon 15a.

Kahdessa edellä tarkastellussa fraasissa toteutuu samantyyppinen narina-vuoto-kaava. Narinassa äänihuulet ovat painautuneina tiukasti toisiaan vasten ja ääni ”kuplii” niiden raosta äännön aikana (Laukkanen & Leino 2001, 49). Oman kokemuksen mukaan narinan tuottaminen vaatii yleensä kurkunseudun lihasten jännittämistä. Siihen liittyy siis vitaaliaffektisia termejä käyttäkseni pusertaminen ja kehon sisällä pitäminen vastakohtana vuotoisuuden rentoutumiselle ja ulospäästämiselle. Myös suppeampi artikulaatio ”oh-ah”-fraasin alussa (ks. kuva 14a) on laadultaan sellainen, johon liittyy ”kehon sisällä pitäminen” ja ”kiinni pitäminen”.

Narinan ja suppean artikulaation vastakohtana tarkasteltujen fraasien loppuissa on vuotoisuutta ja ilman valumista ulos (”oh-ah”, ks. kuva 14a) sekä

kevyttä vuotoisuutta ja vibratoa (”undo”, ks. kuva 15a). Äänen vuotoisuus johdetaan fyysisellä tasolla siitä, että äännön aikana äänihuulet eivät missään vaiheessa sulkeudu kokonaan, vaan niiden väliin jää rako. Näin ilmaa pääsee vuotamaan ääniraosta ja tämä aiheuttaa ääneen kohinaa. (Laukkanen & Leino 2001, 107.) Varsinkin fraasien loppuissa ilmetessään vuotoisuus on usein irtipäästävää: kehollisella tasolla tapahtuu rentoutuminen. Ilmamassa, jota fraasin laulamisesta jää yli, valuu ulos löysästi ja vapaasti.³²⁵

Vibratoa ei voi yksiselitteisesti määritellä kuuluvaksi tiukkaan tai rentoon äänentuottoon, joskin se sijoittuu luonteensa puolesta pikemminkin jälkimmäiseen. Kunnollisen vibraton muodostaminen vaatii tiettyä elastisuutta ääniväylän kudoksilta. Ainakaan itse en onnistu tuottamaan vibratoa kovin kirein kudoksin. Sundberg (1987 [1980], 170) toteaa, että vibratolliset äänteet eivät vaadi niin suurta äänihuulten tasolla tapahtuvaa vastusta kuin ilman vibratoa toteutettavat äänteet. Näin ollen vibratollisia äänteitä voisi laulaa heikommalla äänihuulten sulkeutumisen asteella kuin ilman vibratoa olevia äänteitä. Sundbergin mukaan vibraton kanssa laulaminen myös kuluttaa enemmän ilmaa kuin ilman vibratoa laulaminen. (Mts. 170.)³²⁶ Luenkin vibraton kuuluvan tässä yhteydessä irtipäästämiseen. Sen olemuksessa on pehmeyttä ja aaltoilevuutta.

”Oh-ah” ja ”undo” -fraasit rinnastuvat kuuntelukokemuksessa toisiinsa. Tämä voi johtua niiden samantyyppisten liikelaatujen ja äänenlaatujen lisäksi myös siitä, että niiden yksinkertaiset melodialinjat ovat samantyyppiset (ks. kuvat 16 ja 17). Kummassakin tapahtuu siirtymä säveleltä f1 sävelelle c1, jälkimmäisessä tosin liukuen nopeasti d1:n kautta. Kumpikin fraasi lähtee liikkeelle pienellä liu’utuksella alhaalta ylöspäin, joka lisää fraasien alkujen ponnisteisuuden tuntua. Ikään kuin aloittavalle sävelelle tulo olisi vaivalloista. Fraasit rinnastuvat toisiinsa myös siinä mielessä, että ne ovat lyhyitä ja

325 Huomattava on, että vuotoisuus voi olla myös muunkinlaista kuin rentoutuvaa, ulospäästävää ja vapaata. Esimerkkinä luvussa 5.3.1.2 esiin tullut ulospuskeva vuotoisuus.

326 Nämä tulokset perustuvat Largen ja Iwatan (1971) tekemään tutkimukseen, jossa laulajat lauloivat saman sävelen samalla äänenpaineella sekä vibraton kanssa että ilman. [Large, J. & Iwata, S. (1971). Aerodynamic study of vibrato and voluntary ”straight tone” pairs in singing. *Folia Phoniatrica* 23, 50–65.]

esiintyvät kappaleessa usein itsenäisesti irrallisten toteamusten tapaan. Lisäksi ne esiintyvät samankaltaisissa paikoissa kappaleen rakenteessa. Esimerkiksi ensimmäisen kertosäkeistön ”oh-ah” ja kolmannen kertosäkeistön ”undo” rinnastuvat toisiinsa esiintyessään samoilla paikoilla kertosäkeistön rakenteessa, ahtautta ilmentävien ”It’s not meant to be...” -fraasien väleissä (ks. taulukko 14 luvussa 5.2.2).

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The staff is labeled "Fraasi 7". The melody consists of a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The lyrics "oh - ah" are written below the notes, with a hyphen under the "o" and "a".

Kuva 16. Musiikillinen nuotinnus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasi 7 (00:18,29).

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The staff is labeled "Fraasi 6". The melody consists of a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The lyrics "un - do" are written below the notes, with a hyphen under the "u" and "o".

Kuva 17. Musiikillinen nuotinnus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 4, fraasi 6 (04:19,24).

Björk käyttää näissä fraaseissa äärimmäisiä äänellisiä ilmaisukeinoja: tiukkaa narinaa, joka vaatii fyysistä ponnistelua sekä toisaalta rentoa, irtipäästävää vuotoisuutta ja vibratoa. Tämä kaava toistuu läpi kappaleen useasti eri sanojen ja fraasien kohdalla.³²⁷ Olennaista on muutos, joka tapahtuu laulajan kehon tasolla lihasten muuttuessa toistuvasti jännittyneistä rennoiksi. Se alleviivaa kehollisella tasolla kappaleen sanojen yleistä teemaa: hellittämistä.

Laulaja toteuttaa ”yrittämisen”, ”ponnistelemisen”, ”kiinnipitämisen” ja ”tiukkuuden” ilmaisullisia laatuja muun muassa kiskomalla ilmaa sisäänpäin sekä käyttämällä narisevaa äänenlaatua ja suppeampaa artikulaatiota. ”Irtipäästämisen”, ”hellittämisen”, ”tyhjenemisen” ja ”helpottumisen” laatuja hän sen sijaan tuottaa vuotoisella äänellä, vibratolla ja kuuluvalla uloshengityksellä – päästämällä ilman valumaan ulos keuhkoistaan vapaasti. Tässä käsitellyt yrittämisen ja irtipäästämisen liikelaadut liittyvät Sheets-Johnstonen liikelaatujen luokittelussa *jännitteisyyden* luokkaan (ks. luku 3.3.3) eli ponnistuksen tai sen puuttumisen tuntemuksiin.

	ILMAISU	ÄÄNI
Fraasien alut 	yrittäminen, ponnistus, kiinnipitäminen, tiukkuus	ilman kiskaisu sisäänpäin, narina, suppeampi artikulaatio, [o]-äänteen aukeaminen vaivalloisesti, fraasien ensimmäisten sävelten alkaminen liu'utuksella
Fraasien loput	irtipäästäminen, hellittäminen, tyhjeneminen, helpottuminen	vuotoinen ääni, vibrato, kuuluva uloshengitys / ilman valuminen ulos

Taulukko 18. Äänellisen minän kehollisen asenteen muutos sekä ilmaisuuden ja äänen vertailu. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1, fraasi 7 ja säkeistö 4, fraasi 6.

327 Säkeistö 1, fraasi 2 (”surrender”) ja fraasi 5 (sanat ”trying” ja ”hard”); kertosäkeistö 3, fraasit 7–8 (”undo, undo”); säkeistö 4, fraasi 5 (”sweating”) ja fraasi 8 (”undo”). Myös säkeistön 3 fraaseissa 5–6 (”kindness kind”) on vahvaa narinaa, joskaan ei sitten niin selkeää irtipäästämisen laatua kuin muissa fraaseissa.

Kappaleen ilmaisullisessa liikelaatujen luomassa tarinassa ”oh-ah”-fraasia laulava hahmo tulee mukaan alun ahdasta tilaa luovien hahmojen jälkeen. ”Oh-ah” kuulostaa siltä, kuin joku juuri heräisi unesta ja alkaisi ottaa tilaa itselleen. Tosin tämä tilan ottaminen on työn takana. Äänellinen minä saa ponnisteltua, mutta ei heti pääse kuitenkaan vielä täyttymään vaan ponnistukset lopahtavat tyhjenemiseen ja tilan menettämiseen.

”Undo”-fraasin narina tuo mieleen, että äänelliselle minälle antautuminen ei ole helppoa vaan ponnistelun takana. Näin kyseiseen sanaan muodostuu ”solmu”, joka pitää sisällään ”undo”-sanana semanttisen tason merkityksen (kehotus: ”hellitä”) sekä äänellisen minän kehosta kumpuavan merkityksen (”mutta ei se niin helppoa ole”). Minän kaksi sisäistä ulottuvuutta kommunikoivat keskenään: sanoilla kommunikoiva minä kannustaa antautumaan, mutta kehollinen minä ei ole siihen vielä valmis.³²⁸

”Undo”-sanaa voidaan pitää yhtenä kappaleen merkitysten kannalta olennaisena *avainsanana*.³²⁹ ”Oh-ah”-äänähdystä voidaan puolestaan kutsua pikemminkin *avainäänöksi* kuin -sanaksi. Kyseinen fraasi on riisuttu yksiselitteisistä semanttisen ja symbolisen tason merkityksistä. Siinä äänenlaatu paljastuu avoimemmin kehoon liittyvänä, äänellisen minän semioottisen tason asennetta ilmituovana tekijänä. Siinä missä ”undo”-sanassa yhdistyvät laulullinen liikelaatu ja sanan semanttinen merkitys, ”oh-ah”-ääntö on puolestaan puhdas liike, yrittämisen ja irtipäästämisen liikelaadullinen muoto tiivistettynä.³³⁰

328 Samantyyppinen tilanne on säkeistön 1 fraasissa 2, jossa laulaja laulaa ”surrender” (”antaudu”) -sanana niin, että siinä on mukana yrittämistä ja irtipäästämistä. Tällaista laulun minän monitasoista sisäistä kommunikointia tapahtuu myös eleiden avulla. Esimerkkinä tästä mainittakoon säkeistö 1, fraasit 5–6 (”You’re trying too hard. You’re trying too hard.”), jossa laulaja laulaa ensimmäisen fraaseista naurahtaen ja toisen totisella ilmeellä. Hän siis suhtautuu liiallisen yrittämisen ongelmaansa sekä huumorilla, että myös vakavasti. (Tarvainen 2005, 83.)

329 Kirjoitin avainsanoista aiemmin luvussa 3.4.2. Käsite on peräisin Hennionilta (1990, 196).

330 Björkin konserttitaltioinnissa (Barnard 2002, DVD) Undo-kappale saa hyvin erilaisen tulkinnan kuin *Vespertine*-levyllä. Monet narinat ja vuotoisuudet ovat konserttiversioon lauluesityksestä poissa. Silti ”oh-ah”-fraasi on liveversiossa mukana täysin samanlaisena kuin levyllä, narinoineen ja vuotoisuuksineen. Se on esityksessä mukana taustalla soivana sämplänä, ja sen voi näin ollen katsoa kuuluvan kiinteästi itse kappaleeseen, ei ainoastaan laulutulkintaan.

Äänellisen minän fyysinen ”yrittäminen” narinoineen ja alukkeineen johtaa ajattelemaan, että laulun minä laulaa tätä laulua itselleen. Jos laulu olisi laulettu kauttaaltaan rennosti, sen voisi hyvin tulkita toiselle lauletuksi ”kuuntele, minä olen rentoutunut, rentoudu sinäkin” -tyyppiseksi tulkinnaksi. Toisaalta laulun äänellinen minä myös jatkuvasti ”päästää irti”. Äänellinen minä siis leikittelee tai harjoittelee vanhan olotilansa (yrittämisen) ja uuden, haluamansa olotilan (irtipäästämisen) välillä. Vuotoisen äänen käyttö lisääntyy kappaleen loppua kohti mentäessä. Kappaleen viimeinen fraasi (”untroubled”) onkin laulettu kauttaaltaan erittäin vuotoisella ja vibratopitoisella äänellä. Siinä äänellinen minä on antautunut kokonaan. (Ks. luku 5.3.5.2.)³³¹

5.3.3 Muutoksen vastustaminen – pysähdykset äänen ja ilmaisun virtauksessa

Undo-kappaleessa sanojen semanttisella tasolla välittyvä kehoitus antautua ja lopettaa yrittäminen. Edellä toin esille, miten laulun äänellinen minä kehollisella tasolla on kuitenkin yrittämisen ja irtipäästämisen välitilassa – opettelemassa uutta olemisen tapaa. Tämän lisäksi äänellinen minä paikoitellen vastustaa muutosta erityisen voimakkaasti. Näissä kohdissa laulaja suorastaan taikertuu sanoihin. Tällöin ei ole kyse enää yksittäisen sanan sisällä tapahtuvasta äänen narinasta tai äänneiden suppeudesta vaan sanaan kiinni jäämisestä niin, että sanan äänneet venyvät suhteettoman pitkiksi ja saattavat jopa katkeilla. Näin tapahtuu ensimmäisessä, toisessa ja kolmannessa säkeistössä. Merkille

331 Björkin Undo-kappaleen tulkinnassa olennaista on kontrollin ja irtipäästämisen vuorottelu kehollisella tasolla. Hannah Bosma (1999) on analysoinut Madonnan ääntä samanlaisesta kuulokulmasta. Hänen mukaansa Madonnan tulkinnoissa monesti symbolinen taso hallitsee. Bosma listaa seikkoja, jotka paljastavat tämän: selkeästi artikuloitu teksti, ei glissandoja eikä sanojen väleissä olevia ääniä. Kaikki on pikemminkin kieltä ja merkkiä. Bosma pohtii, onko naisen mahdollista päästää irti kontrollista muuttumatta voimattomaksi. Hän toteaa, että nuoremman sukupolven laulajista ainakin Björk ja Alanis Morissette ovat osoittaneet tämän olevan mahdollista. Bosma toteaa, että kontrollin ja luopumisen, kurinalaisuuden ja melun, symbolisen ja semioottisen välinen leikki on olennainen osa koko elämää. (Mt.)

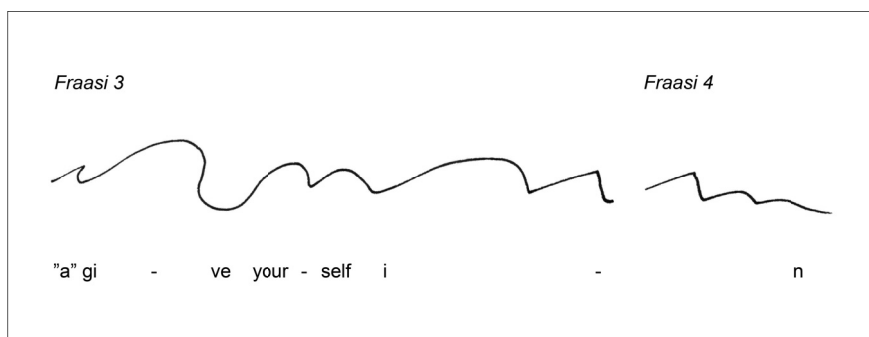
pantavaa on, että tämä tapahtuu kaikilla kerroilla sanan ”in” aikana tai sen välittömässä läheisyydessä (ks. alleviivaukset):

”A’ Give yourself i / n.” (Säkeistö 1, fraasit 3–4.)

”Unfold / in a generous way.” (Säkeistö 2, fraasit 4–5.)

”I’m praying / to be / ... / in a generous mode.” (Säkeistö 3, fraasit 1–4.)

Seuraavaksi tarkastelen ensimmäisen säkeistön kolmatta ja neljättä fraasia ilmaisun virtauksen kannalta. Nämä fraasit olivat avainfraaseja sekä ensimmäisellä että toisella analyysikierroksella, tosin eri syistä johtuen. Ensimmäisellä analyysikierroksella huomio kiinnittyi muutoksen vastustamiseen ”in”-sanalla neljännessä fraasissa. Toisella kierroksella huomio puolestaan kiinnittyi kolmannen fraasin täyttymistä ilmentäviin laatuihin. Analysoin tässä luvussa fraasin taitekohdan, jossa tapahtuu muutoksen vastustamista.³³² Luvussa 5.3.4.1 palaan fraasissa 3 ilmenevään täyttymisen laatuun.



Kuva 18. Empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 1, fraasit 3 ja 4 (01:06,75).

332 Myös muutoksen vastustaminen, kuten aiemmin tarkasteltu yrittäminen ja irtipäästäminenkin liittyy ensimmäisen analyysikierroksen merkityksellistämiseen. Sen vuoksi sitä ei ole mukana aiemmin (luvut 5.2.1 ja 5.3.1) esitetyissä fiktiivisissä kuvauksissa. Muutoksen vastustamista tapahtuu edellä esitettyjen kohtien lisäksi myös säkeistön 4 fraasissa 7 ("If you're crying darling...").

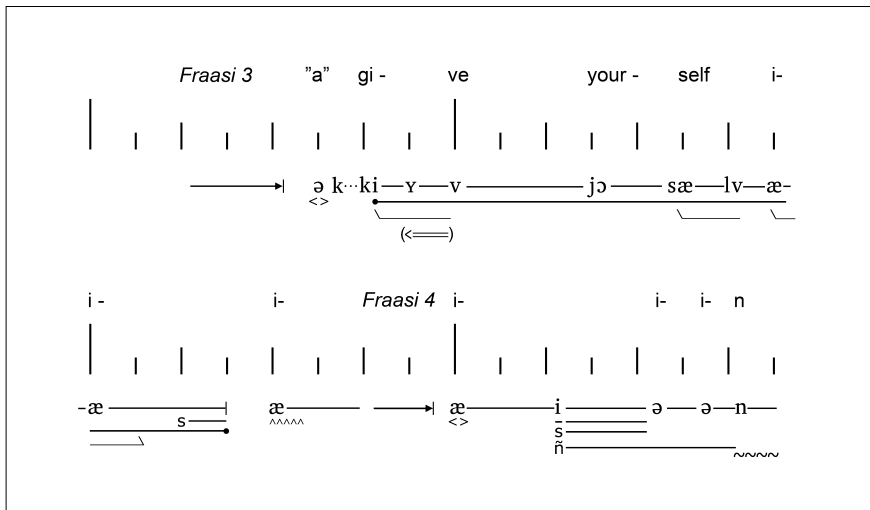
Fraasi 3 lähtee liikkeelle nopealla nykäisyllä ("a"). Tämä näkyy graafisessa kuvauksessa kaaren alun terävänä nyppylänä (ks. kuva 18). Tämän jälkeen ilmaisu muuttuu täyteläiseksi. Tästä kirjoitan lisää myöhemmin. Kolmosfraasin loppupuolella kuitenkin tulee taitekohta, jossa ilmaisu saa erilaista laatua. Tämä tapahtuu vähän ennen "in"-sanon lausumisen puoliväliä. Sanon aloittava pehmeä kaari ja sujuva virtaus pysähtyvät yhtäkkiä kuin seinään. Kaari jää vajaaksi. Seuraa lyhyt tauko. Tästä eteenpäin ilmaisussa on nykivää ja rikkonaista laatua. Graafisessa kuvauksessa tämä ilmenee terävinä linjoina ja aukkoja.

"In"-sana jatkuu lyhyen tauon jälkeen vaivalloisesti käynnistyen. Graafisessa kuvauksessa tämä näkyy ensimmäisenä suoralinjaisena "ylämäkeenä". Juuri kun ääntö on päässyt taas vauhtiin, se keskeytyykin äkisti kiivaaseen sisäänpäin kiskaisuun. Tämä näkyy kuvassa tiukkana kulmana alaspäin. Kiskaisu päättyy pidätelyyn sulkeutumiseen, jota seuraa poksahdus aukeaminen. Nämä näkyvät kuvassa aukkoja ja toisena terävänä kulmana. Tämän jälkeen palataan pehmeämpiin muotoihin. Ensimmäinen tapahtuu hetkellinen liukuminen kohti umpeutumista, mutta suunta muuttuu ja lähtee taas kohdatti aukeamista. Tämä liike näkyy graafisessa kuvauksessa kaaren pyöristymisenä ensin hieman alaspäin ja sieltä taas ylöspäin. Aukeaminen ei kuitenkaan pääse toteutumaan täyteläiseksi saakka. Ilmaisuun tulee lopuksi mukaan vavahtelevuutta, kunnes se sammuu pois.

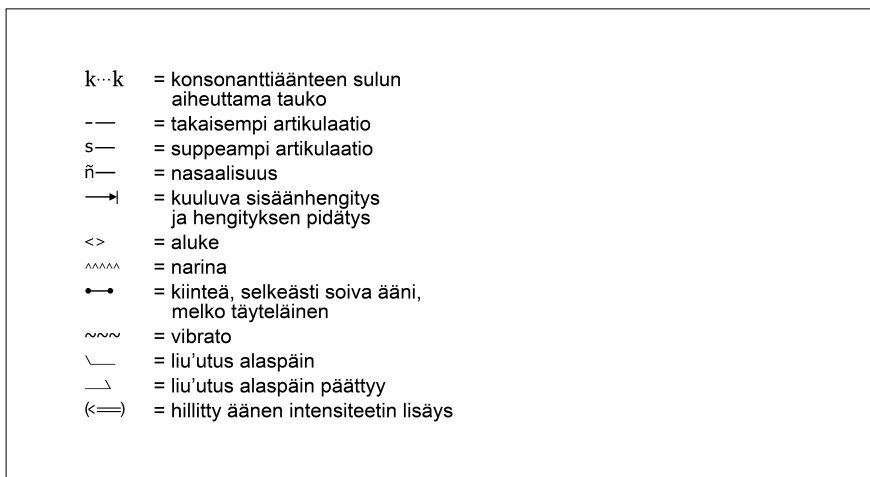
Analyttisessä kuuntelussa selviää, että kolmas fraasi alkaa kuuluvalla sisäsihtäytöksellä (ks. kuva 19a). Tämän jälkeen virtaus pysähtyy hetkeksi, kun laulaja sulkee äänihuulet. Ensimmäinen äänne alkaa alukkeella. Merkille pantavaa on, että "a"-äännehähdys ei tässä liity semanttisella tai kieliopillisella tasolla mihinkään. Sen mukanaolo kuitenkin mahdollistaa alukkeen käyttämisen tässä kohtaa. Tällaista "a"-äännehähdystä esiintyy kappaleessa pitkän matkaa.³³³ Kyseinen äänne on melko avoin. Näin ollen aluketta ennen oleva äänihuulten sulku ja alukkeen jälkeisen äännevoima ovat kontrastissa keskenään. Alukkeen voidaan ajatella olevan äänen virtausta blokkava tekijä. Se liittyy myös kiinnipitämiseen, ja tässä tapauksessa se luo empaattisen

333 Kertosäkeistö 2, fraasi 11 ("A' to enjoy."), säkeistö 2, fraasi 2 ("A' lean into it."), säkeistö 4, fraasi 3 ("A' if you're bleeding"), fraasi 4 ("A' undo") ja fraasi 5 ("A' if you're sweating").

kuuntelun puolella vaikutelman ”nopeasta nykäisystä”. Blokkaavaa ja nykivää vaikutelmaa lisää vielä seuraavan äänteen lausuminen epätavanomaisesti soinnittomana [k] sekä kyseisen äänteen sulkuvaiheen kohtalainen pituus.



Kuva 19a. Analyttinen transkriptio. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 1, fraasit 3 ja 4 (01:06,75).



Kuva 19b. Merkkien selitykset analyttiseen transkriptioon 19a.

Sanalla ”in” tapahtuu virtauksen estämistä usein eri tavoin (ks. kuva 19a). Ensin sanan ensimmäinen äänne lähtee ”rullaamaan” normaalisti toisen tahdin viimeisellä kahdeksasosalla. Kolmannen tahdin kolmannella kahdeksasosalla äänne muuttuu hivenen suppeammaksi ja neljännellä kahdeksasosalla ”pysähtyy yhtäkkiä”. Äänihuulet napsahtavat kiinni ja seuraa lyhyt tauko. Tämän jälkeen uusi äänne ”käynnistyy vaivalloisesti” narinalla ja jatkuu kahden kahdeksasosan verran. Se kuitenkin loppuu nopeasti ja sitä seuraa pikainen ja lyhyt sisäänhengitys, joka ilmaisun tasolla merkityksellistyi ”kiivaaksi sisäänpäin kiskaisuksi”. Tämän jälkeen äänihuulet sulkeutuvat taas, ja pienen tauon jälkeen äänne jatkuu alukkeella uuden tahdin ensimmäisellä iskulla. Äänihuulten sulkeutuminen ja sitä seuraava tauko luovat ”pidätellyn sulkeutumisen” ilmaisullista laatua. Äänneen jatkuminen alukkeella luo tuntuman ”poksahdusta aukeamisesta”. Aukeaminen ei ole siis kevyesti tai vapaasti tapahtuvaa, vaan kertoo ”poksahdavalla” luonteellaan siitä, että jotakin (äänirako) on ollut tiukemmin kiinni ennen aukeamista. Viimeisen tahdin kolmannella kahdeksasosalla äänne muuttuu huomattavasti suppeammaksi ja nasaaliseksi (”liukuminen kohti umpeutumista”), mutta palaa hetken kuluttua jonkin verran avoimemmaksi (”takaisin kohti aukeamista”). Sanan viimeinen äänne [n] on lyhyt ja siinä on vibratoa (”vahahtelevuus”).

Ilmaisullisen linjan ”nykivyy” ja ”rikkonaisuus” tulee analyttisen kuuntelun tasolla esille siinä, miten laulaja aloittaa ja lopettaa asioita äkillisesti. Lisäksi hän pilkkoo tai rikkoo ”in”-sanana osiin tauoilla sekä kesken sanan äännon tapahtuvalla sisäänhengityksellä.³³⁴ Myös nariseva äänenlaatu on omiaan luomaan ”rikkonaisuuden” vaikutelmaa kontrastina fraasin täyteläisten osien selkeälle äänenlaadulle. Fraasin lopun vibraton ”vahahtelevuutta” lukuun ottamatta yllä esiteltyt ilmaisulliset laadut ja niihin liittyvät äänelliset tekijät luovat vaikutelmaa siitä, että äänellinen minä vastustaa muutosta. Äänellisen minän vastustama muutos tarkoittaa tässä muutosta ahtaasta ja ponnistelevasta

334 Dibben (2009a, 102) on kiinnittänyt huomiota siihen, että Björk toisinaan toistaa sanoja tai tavuja laulaessaan. Tällainen ”rikottu” ääntämys kuvaa hänen mielestään lapsellisuutta, naiiviuutta ja eksotismia – viimeistä näistä varsinkin pitkinä lausuttujen islantilaistyyppisten [r]-äänteiden muodossa. (Mts. 102.)

kohti avoimempaa ja täyteläisempää olemista – eli juuri niitä laatuja, jota kolmannessa fraasissa on tavuilla ”give yourself i/”.

Seuraavassa taulukossa on esitetty yhteenveto muutoksen vastustukseen liittyvistä ilmaisullisista laaduista ja niihin liittyvistä äänen piirteistä edellä tarkastelluissa fraaseissa:

ILMAISU	ÄÄNI
"nopea nykäisy"	aluke, soinnittoman äänteen sulkuvaiheen pituus
"pysähtyminen yhtäkkiä"	äänne loppuu ja äänihuulet napsahtavat kiinni
"vaivalloinen käynnistyminen"	äänne alkaa narinalla
"kiivas sisäänpäin kiskaisu"	pikainen ja lyhyt sisäänhengitys
"pidätelty sulkeutuminen"	äänihuulten sulkeutuminen sisäänhengityksen jälkeen ennen ääntä
"poksahdava aukeaminen"	aluke
"liukuminen kohti umpeutumista"	äänne muuttuu suppeammaksi ja nasaaliseksi
"takaisin kohti aukeamista"	äänne muuttuu avoimemmaksi
"nykivyyys" ja "rikkonaisuus"	laulaja aloittaa ja lopettaa asioita (äänteitä, hengityksiä) äkillisesti, tauot keskellä sanaa, kesken sanan äännön tapahtuva sisäänhengitys, narina

Taulukko 19. Muutoksen vastustamisen ilmaisullisia ja äänellisiä laatuja. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 1, fraasit 3 ja 4.

Tässä esitetyistä ilmaisullisista liikelaaduista ”pidätelty sulkeutuminen”, ”liukuminen kohti umpeutumista” ja ”takaisin kohti aukeamista” liittyvät *laajuuden* muutoksiin (vrt. luku 3.3.3). Ensimmäinen näistä liittyy myös *jännitteisyyteen*, sillä sulkeutumisen ollessa ”pidäteltyä” siihen liittyy todennäköisesti jonkinlainen ponnisteisuus. Myös ”vaivalloinen käynnistyminen” liittyy *jännitteisyyteen*. ”Nykivyyys” ja ”rikkonaisuus” liittyvät *suuntaavuuteen* eli siihen tapaan, jolla laulaja vapauttaa voimaa ja energiaa. Myös ”poksahdava aukeaminen” liittyy

tähän luokkaan. Se liittyy ”aukeamisensa” puolesta myös laajuuteen. ”Nopea nykäisy”, ”pysähtyminen yhtäkkiä” ja ”kiivas sisäänpäin kiskaisu” liittyvät nekin suuntaavuuteen. Lyhyenä yhteenvetona voidaan sanoa, että äänellinen minä vastustaa muutosta laulajan käyttäessä monitahoisesti sekä jännitteisyyteen, laajuuteen että suuntaavuuteen liittyviä ilmaisullisia laatuja.

Vedettäessä johtopäätöksiä ”in”-sanan luonteesta laulettuna voidaan todeta, että siinä on olennaista takertuminen. Takertumiseen liittyy jotain pysähtynyttä, kiinni pitävää, intiimiä ja suppeaa. Tämä kuuluu ja tuntuu laulajan esityksessä. Hän hengittää sisään nopeasti kiskoen. Hän ei tahdo antaa ään-teitä ulos itsestään, vaan sulkee mieluummin äänihuulet ja estää näin ilman virtauksen ulospäin (narinat ja alukkeet). Hän myös supistaa suuontelonsa ti-laa pitkän äänten aikana – aivan kuin keho yrittäisi takertua sanaan ja jät-tää sen sisälleen. Äänellinen minä vastustaa muutosta ja irtipäästämistä kehollisella tasolla. Hän ei halua ”antaa periksi”, vaikka onkin sanojen tasolla juuri laulanut niin (”give yourself in”).

On mielenkiintoista, että takertumista ja sisällä pitämistä tapahtuu kap-paleessa erityisesti ”in”-sanojen aikana. Voidaan ajatella, että kyse on hauskas-ta semioottisen tason leikistä, jossa laulaja tietoisesti tai tiedostamattaan, tietynlaisia kehollisia liikelaatuja käyttäen, tarjoaa ”in” sanalle hieman erilais-ta merkitystä, kuin mikä sillä on laulun sanojen symbolisessa järjestyksessä. Äänellinen minä ikään kuin leikittelee ”in”-sanalla alleviivaten siihen merki-tystä ”sisällä”, vaikka sanojen semanttisella tasolla kyseinen sana ei olekaan nyt käytössä siinä merkityksessä. Tämä tapahtuu tuomalla sanaan ”sisällä pitävää” ilmaisullista laatua.

Vaikka edellä olenkin keskittänyt kuvaamaan laulun minän sisäistä risti-riitaa, niin laulajan esityksessä on silti mukana myös häivähdys hymynomais-ta ilmettä. Tämä hymyilme on mukana nimenomaan ”in”-sanan takertuvassa kohdassa. Björkin tulkintaa leimaakin vain harvoin jokin yksittäinen ilmaisul-linen piirre. Pikemminkin mukana on monesti useita tasoja. Tässä tapaukses-sa ei siis kyse ole pelkästä takertumisesta vaan ilkkurisesta takertumisesta tai jopa takertumisella leikittelystä.

5.3.4 Täyttyminen ja avautuminen

*Sykkivä kehotila aukeni ja aukeni. [...]*³³⁵

Eläytyvän kuuntelemisen kokemuksessa esiin tullut ”avautuminen” ei tuntunut paikantuvan mihinkään tiettyyn kohtaa kappaletta (ks. luvut 5.2.1 ja 5.2.2). Kokemusta kuvasti ajattomuus, ei-lineaarinen tapahtuminen. Seuraavaksi tarkastelen täyttymistä ja avautumista empaattisen ja analyttisen kuuntelun valossa. Kysymyksenä on: missä kohtaa kappaletta alkaa tapahtua muutosta avautumiseen ja täyttymiseen? Missä kohtaa soivassa materiaalissa on merkkejä avautumisesta ja täyttymisestä? Milloin ja miten äänellisen minän kehon tila täyttyy ja avautuu? Entä miten avautuu kappaleen imaginaarinen tila?

5.3.4.1 Täyteläisyyttä ja pehmeyttä terävien muotojen keskellä

Kuten jo aiemmin mainitsin, ensimmäisen säkeistön kolmas fraasi (”A’ give yourself i-”) nousi ensimmäisen analyysikierroksen lisäksi myös toisella analyysikierroksella avainfraasiksi. Nyt huomio kiinnittyi ”give”-sanaan ja sen ilmaisullisen muodon kehossa aikaansaamaan reaktioon. Laulajan ilmaisuun tulee nyt ensimmäistä kertaa kehollis-äänellinen laatu, joka viittaa täyttymiseen. Jo eläytyvän kuuntelemisen puolella kirjoitin siitä, kuinka palleassa tuntui ”ko-hoamisen tunne”, ”lempeä avautuminen” (luku 5.2.1). Tällä kohtaa empaattisessa kuuntelemisessä ”give”-sanan pehmeästi kaareutuva muoto, sen ylöspäinen nousu ja koukkaisu sieltä alaspäin tosiaan tuntuvat vahvasti palleassa.

Graafisesta kuvauksesta (ks. kuva 18, luku 5.3.3) näkyy, miten ”give yourself” -sanojen ilmaisu sijoittuu terävien muotojen keskelle pehmeänä ja täyteläisenä. ”Give”-sana tuntuu kuuntelukokemuksessa muhkealta. Se saa pallean myötäelämään tätä liikettä ensin ylös ja sitten koukaten pyöreästi

335 Fiktiivinen kuvaus, tutkimuspäiväkirja 11.10.2007, kuuntelu 11–15.

alaspäin ja sieltä pyöreästi taas ylöspäin. Ikään kuin olisin laulajan ilmaisen liikkeissä mukana kuin ”vuoristoradassa”.

Äänellinen minä löytää tässä hetkeksi joustavuuden ja täyteläisyyden, kunnes alkaa vastustaa tätä muutosta pysähdyksellä, vaivalloisuudella, sisään-pään kiskomisella, sulkeutumisella ja muilla luvussa 5.3.3 esille tulleilla ilmaisullisilla laaduilla. Kyse on äänellisen minän tarjoamasta kehollisesta täytty-misen kokemuksesta, joka asettuu kontrastiin kappaleessa aiemmin esiintyneiden yrittämisen ja irtipäästämisen sekä ahtauden kanssa.

”Give yourself i-” -kohta on laulettu selkeällä äänellä (ks. kuva 19a, luku 5.3.3). Selkeään äänenlaatuun liittyy tässä kehollinen tasapaino. Laulaja ei puske ilmaa ulos, mutta ei myöskään laula pidätellen. Ääni on täyteläinen, varsinkin jos sitä vertaa kappaleen alun kertosaäkeistön ”litteisiin” ja vuotoi-siin ääniin. Laulaja venyttää ”give”-sanaa seuraavaan tahtiin saakka (ks. kuva 20 edempänä). Samalla hän ehtii tehdä sekä pehmeän liu’utuksen säveleltä f1 sävelelle d1, että hillityn äänen intensiteetin lisäämisen. Tämä luo tuntumaa ”täyttymisestä” ja ”pehmeystä”. Ikään kuin jokin paisuisi täyttyen, mutta ei kuitenkaan ylipursuten. Samassa kohtaa tapahtuu vielä äänteen muuttuminen etisestä ja laveasta [i]-äänteestä hieman takaisemmaksi ja pyöreämmäksi [y]-äänteeksi (ks. kuva 19a). Tämä luo vaikutelmaa ”koukkaisusta”. Melodiakulku alaspäin korostuu erityisellä tavalla tämän äänteen muutoksen myötä.

Myös siirtymä g1-säveleltä f1-sävelelle toisen tahdin loppupuolen ”-self”-tavulla tapahtuu liukuen, ei siis säveleltä toiselle selkeästi portaittain siirtyen (ks. kuva 20). Liukuma ei ole suoraviivainen, vaan siinä on ”taipuisa” ja ”pyöreä” laatu. Niin ikään kolmannelle tahdille siirryttäessä ”in”-sanalan alun samanlainen melodiakulku tapahtuu liukuen. Heti sen jälkeen tapahtuu arti-kulaation muutos, nyt suppeammaksi (ks. kuva 19a). Kuuntelija odottaisi täs-säkin kohtaa täyteläisyyden ja koukkaisun tunnetta – kuten aiemmassa, me-lodisesti identtissä ”-self”-kohdassa tapahtui. Nyt äänne kuitenkin pysäh-tyy äkisti ja kaaren muoto jää vajaaksi. Tämä tuli ilmi jo aiemmin luvun 5.3.3 analyysissä.

Fraasi 3

"a" gi - ve your - se - lf i -

Fraasi 4

i - i - i - - - i - i - n

Kuva 20. Musiikillinen nuotinnus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 1, fraasit 3 ja 4 (01:06,75).

Laulaja laulaa ”Give yourself” -sanat modaaliartikulaatiolla, joka ei ole auki pingottunutta eikä sulkeutuvaakaan. Seuraavassa fraasissa 4 sanalla ”in” laulaja sen sijaan paikoitellen litistää suuontelonsa tilavuutta ja ääneen tulee jopa hieman nasaalisuutta (ks. kuva 19a). Tällöin äänestä häviää sen täyteläinen luonne. Suun kudokset tuntuvat kiristyvän, ja tämä vie ääneltä sen kimmoisaa täyteläistä sointia sen lisäksi, että äänellä on pienempi tila resonoida. Silti on huomattava, että fraasin 3 ”give”-sanalla tapahtuva ”täytyminen” tapahtuu suppeilla [i] ja [ʏ]-äänteillä. Muutos suuontelon tilavuudessa on vain pieni. Täytyminen lähtee siis tapahtumaan äänellisen minän kehossa siinä kohtaa, jossa kehon tila (suuontelo) on suppeampi. Kyse on siis tässä kohtaa täyttymisestä pikemmin kuin avautumisesta.

Seuraavassa taulukossa olen eritellyt fraasissa 3 esille tulleita ilmaisullisia laatuja ja niihin liittyviä laulajan äänessä olevia tekijöitä:

ILMAISU	ÄÄNI
"Täyttyminen"	Tavun venyttäminen, hillitty äänen intensiteetin lisääminen ja vähäinen suuontelon tilavuuden kasvattaminen
"Täyteläisyys"	Täyteläinen ja tasapainoinen ääni
"Pehmeys", "Joustavuus"	Liu'utukset säveleltä toiselle
"Pyöreät koukkaisut"	Liu'utukset säveleltä toiselle, äänten muuttuminen laveammasta pyöreämmäksi

Taulukko 20. Täyttyminen ilmaisullisia ja äänellisiä laatuja. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 1, fraasit 3 ja 4.

"Täyttyminen" liittyy äänen tasolla siihen, miten laulaja venyttää ajallisesti laulamaansa tavua, lisää siihen intensiteettiä ja antaa suuontelonsa tilavuuden kasvaa vain vähän. "Täyteläisyyden" voi paikallistaa äänen tasapainoisuuteen ja täyteläisyyteen. "Pehmeys" ja "joustavuus" liittyvät äänen taipumiseen säveleltä toiselle. "Pyöreisiin koukkaisuihin" kuuluu liu'utuksen lisäksi myös äänten muuttuminen pyöreämmäksi.

Sheets-Johnstonen jaottelua soveltaen "täyttyminen" ja "täyteläisyys" liittyvät *laajuuteen* (ks. luku 3.3.3). Siinä on kyse tilan täyttymisestä. Tässä tapauksessa tavu ottaa tilaa (venyy ajallisesti) ja intensiteetti kasvaa, vaikka tila pysyykin melko suppeana (äänteiden eli suuontelon suppeus). Intensiteetin lisääntymisessä on kyse myös muutoksesta *jännitteisyysdessä*.

"Täyteläistä" ääntä voisi luonnehtia sellaiseksi, joka täyttää ääniväylän ja muut ontelot tasapainoisesti. Kudokset eivät tunnu olevan löysät, mutteivät pingottuneetkaan. Ne myötäilevät ääntä pehmeästi ja joutaen antaen äänen resonoida onteloissa melko laajana. Laulajan ääni asettuu tässä kohtaa kontrastiin nimenomaan kappaleessa aiemmin laulettuihin "litteisiin" fraaseihin

nähdessä (ks. luvut 5.3.1.1 ja 5.3.1.2). Jos äänen täyteläisyyttä sen sijaan vertailla esimerkiksi jonkun toisen laulajan täyteläiseen ääneen, voisi ääni tässä kohdassa ilmetä kenties jopa ohuehkona. Ilmaisun ja äänen laadut ovat suhteellisia. Niiden aistimiseen vaikuttaa se, mitä on kuultu ennen niitä ja mitä kuullaan niiden jälkeen. Lauluesityksessä laulaja luo siis laatuja omalla sävyjensä paletilla – ja kuuntelija aistii ne tämän paletin kontekstissa. Näin on varsinkin, jos kuuntelija on kuunnellut paljon samaa laulajaa.

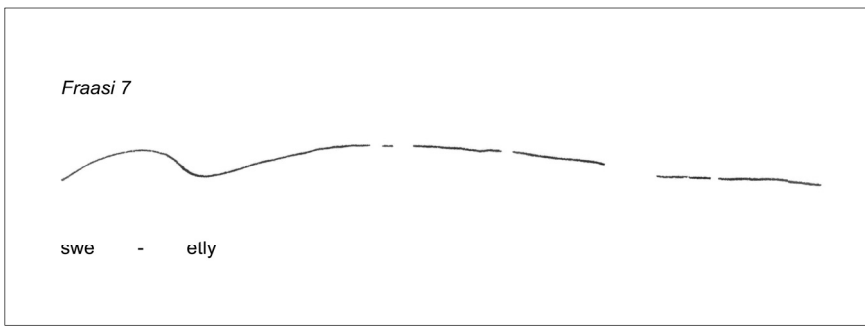
”Pehmeys” liittyy *jännitteisyyteen* ja *suuntaavuuteen*. Laulaja vapauttaa voimaa pehmeästi, kevyellä jännitteisyyden asteella sen sijaan, että tekisi sen esimerkiksi pakotetusti ja hyvin jännitteisesti. ”Joustavuuden” voidaan ajatella liittyvän laajuuden muutoksiin, siihen miten tila antaa periksi. Tässä tapauksessa ”joustavuus” liittyy erityisesti myös *lineaarisuuteen* – siihen miten laulaja liikkuu säveleltä toiselle taipuisasti äänen korkeutta muuttaen sen sijaan, että tekisi muutoksen portaittaisesti. Myös ”pyöreät koukkaisut” kertovat tietynlaisesta lineaarisuuden laadusta. Kyse on äänen ja melodian metaforisesta lineaarisesta liikkeestä, joka tuntuu muodoltaan ”pyöreältä”.

5.3.4.2 Huokoisuudesta täyttymiseen ja avautumiseen

Seuraava kehollisen täyttymisen kohta tulee laulajan esityksessä vastaan toisessa kertosaäkeistössä. Siinä laulaja laulaa kertosaäkeistön ”litteiden” fraasien (”It’s not ...”) väliin fraasit ”sweetly, ’a’ to enjoy” – ”suloisesti, nauttiaksesi”. Nämä sanat eivät ole mukana levykansivihkon sanoituksissa, jolloin niistä tulee vaikutelma, kuin ne olisivat laulajan spontaanin improvisoinnin tuotetta.³³⁶

336 Kyseiset fraasit 7 ja 11 ovat laulajan esityksessä lauluraidalla peräkkäin. Numerointi johtuu siitä, että taustalla soi myös muita laulajan laulamia raitoja. Fraasit on numeroitu aina alkamisjärjestyksessä huolimatta siitä, millä raidalla ne esiintyvät.

Ensimmäinen näistä fraaseista on luonteeltaan hyvin huokoinen (ks. kuva 21).³³⁷ Siinä on leijuvaa, ilmavaa ja liukenevaa laatua. Se ei täyty lainkaan, mutta avartuu toki hiukan. Lisäksi se ikään kuin sulautuu loppuaan kohti tilaan. Graafisen kuvauksen himmeys ja katkonaisuus kuvaavat huokoisuutta ja liukenevaa laatua – käsi on liikkunut niin kevyesti, että kynä on hädin tuskin koskettanut paperia. Leijuutus puolestaan kuvastuu kaaren pitkänomaisesta muodosta, jossa on mukana vain hiukan pyöreyttä.

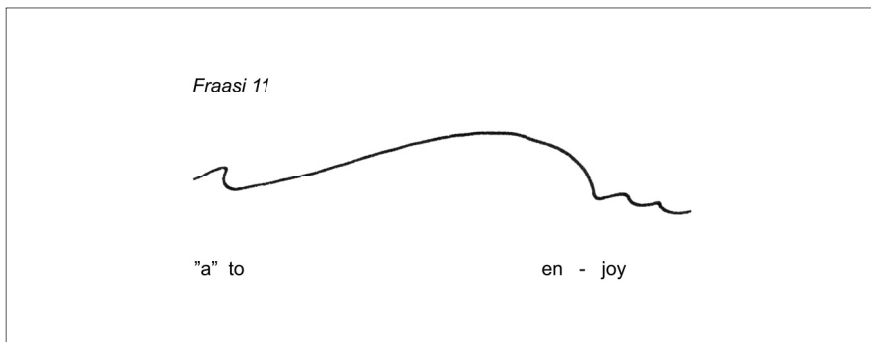


Kuva 21. Empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 2, fraasi 7 (01:39,03).

Toinen tarkasteltavista fraaseista alkaa napakasti, mutta pehmenee, pyöristyy ja täyttyy loppuaan kohden (ks. kuva 22). Tämä näkyy graafisen kuvauksen linjasta hyvin. Edellisen fraasin huokoinen ja leijuva laatu on kontrastissa tämän fraasin täyttyymisen kanssa, jolloin täyttyminen tuntuu tässä vieläkin merkityksellisemmältä. Mukana on nyt myös avautuvaa tuntua. Ikään kuin äänellinen minä saisi tehtyä tilaa itselleen. Näiden fraasien taustalla kertosaäkeistössä soivat litteät, ahtaassa tilassa olevat äänet ("It's not meant..."). Tämä korostaa entisestään ensimmäisen fraasin leijuvuutta sekä tämän toisen fraasin

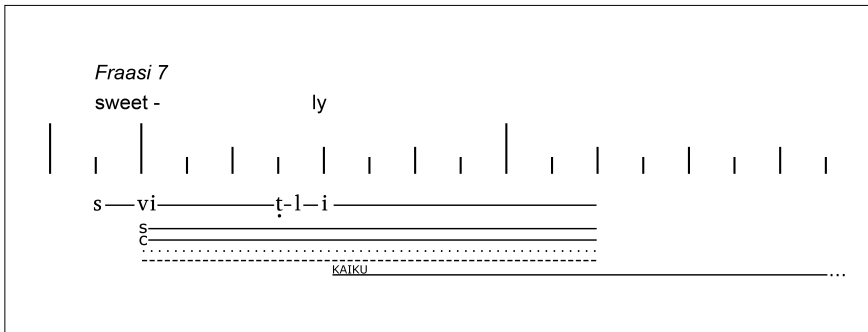
337 Aiemmin luvussa 5.3.1.1 käsittelin huokoisuuden laatua määritellen sen äänen pinta-laatuun kuuluvaksi. Nyt käsillä olevassa fraasissa huokoisuus kuvaa myös ilmaisun tasoa. Kirjoitan huokoisuudesta hieman lisää luvussa 5.3.5.2.

täyttymistä ja avautumista. Fraasin lopussa tapahtuu lyhyt tyhjeneminen, mutta siinäkin on yhä täyteläistä tuntua mukana. Tyhjeneminen ei ole ulospuskavaa mutta ei vapaasti kasaan lysähtävääkään. Sen sijaan siinä on intensiteettiä.



Kuva 22. Empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 2, fraasi 11 (01:44,89).

Tarkastelluista fraaseista ensimmäinen (fraasi 7, "sweetly") alkaa ilman kuuluvaa sisäänhengitystä (ks. kuva 23a). Fraasi on laulettu kauttaaltaan vuotoisella ja ohuella äänellä, joka luo "huokoista" vaikutelmaa. Myöskään uloshengitystä ei kuulu. Hengitysten kuulumattomuus luo "kehottoman" ja "leijuvan" vaikutelman. Laulaja on käyttänyt aiemmin esityksessään paljon vahvoja ja kuuluvia hengityksiä. Nyt niiden puute kiinnittää huomiota, ja laulajan keho tuntuu etäännyvän kuuntelijasta.



Kuva 23a. Analyttinen transkriptio. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 2, fraasi 7 (01:39,03).

ṭ	= erikoisesti lausuttu äänne
s—	= suppeampi artikulaatio
c—	= laveampi artikulaatio
.....	= ohut ääni
----	= vuotoinen ääni
KAIKU	= kaiku
—....	= kaiku jatkuu

Kuva 23b. Merkkien selitykset analyttiseen transkriptioon 23a.

Myös sanan ("sweetly") laulaminen ajallisesti pitkänä sekä melodian pitkälinjainen muoto luovat "leijuvaa" vaikutelmaa (ks. kuva 25 myöhemmin). Melodiassa on vain vähän liikettä, ja senkin laulaja toteuttaa vähäeleisesti, korostamatta sitä millään tavoin. Tästä tulee mielikuva paikallaan leijumisesta. Ikään kuin äänellinen minä kelluisi ilmassa ilman mitään kiinnekohtaa tai suuntaa, mihin edetä. Melodia alkaa ja päättyy samalla f1-sävelellä.

Artikulaatioasetus säilyy koko fraasin ajan suppeana ja laveana (ks. kuva 23a). Tämä selittyy osittain sillä, että "sweetly"-sanassa on tässä pitkät [i]-äänneet. Tosin laulaja säilyttää suuontelon asennon melko staattisena myös sanan ensimmäisellä tavulla, jolloin sanan [w]-äänne saakin laulettuna muodon [v]. Laulaja ei siis lähde pyöristämään huuliaan, eikä artikuloimaan äännettä

tarkemmin, vaan se saa ympäröivien äänteiden tapaan osakseen litteän ja lavean muodon. Myös [t]-äänne sopeutuu suppeaan ja laveaan asetukseen. Se saa erikoisen laadun, kun laulaja muodostaa sen kielen laiteilla eli reunoilla sen sijaan, että muodostaisi sen kielen kärjellä hammasvallia vasten. Tämä artikulaation passiivisuus luo tuntumaa ”leijuvasta” liikkeettömyydestä.

Sanan toisella tavulla mukaan tulee studioteknisesti toteutettu laaja kaiaku. Se tulee mukaan siis kesken fraasin ja näin ollen tuo mukanaan vaikutelman, kuin laulajan ääni loisi laulaessaan tilaa. Laulaja aloittaa siis pienemmässä tilassa, joka laajenee laulamisen myötä. Imaginaarinen tila avartuu vähäksi aikaa. Fiktiivisen kuvauksen kohdan ”sen äänestä syntyi tilaa” voidaan kuulla paikantuvan tähän kohtaan laulajan esitystä. Kaiaku jatkuu pitkänä aina läpi seuraavan tahdin ja sitä seuraavan tahdin toiselle neljäosalle saakka (ks. kuva 24a myöhemmin).

Fraasi päättyy äänen häviämiseen vähitellen. Kuulonvaraisesti on vaikea arvioida, missä kohtaa laulaja lopettaa fraasin laulamisen ja missä kohtaa tilassa soi enää äänen jälkeensä jättämä kaiaku. Ikään kuin äänellinen minä ”liukenisi pois” ja ”sulautuisi tilaan” muuttuen vain tilassa soivaksi kaiuksi. Seuraavassa taulukossa on esitettyinä fraasissa 7 olleet avautumiseen ja liukenemiseen liittyvät ilmaisun ja äänen laadut:

ILMAISU	ÄÄNI
”Huokoinen”	Vuotoinen, ohut ääni
”Leijuva, ilmava”	Hengitysten kuulumattomuus, sanan laulaminen pitkänä, melodian pitkälinjainen muoto, laulaja laulaa melodian liikkeet vähäeleisesti, passiivinen artikulaatio
”Avartuva”	Kaiaku, imaginaarinen tila avartuu
”Liukeneva”, ”sulautuu tilaan”	Fraasin päättyminen vähitellen ja huomaamattomasti, laulajan äänen häviäminen ja kaiun jääminen soimaan sen tilalle

Taulukko 21. Avautumisen ja liukenemisen ilmaisullisia ja äänellisiä laatuja. Björk: *Undo* (Vespertine 2001). Kertosäkeistö 2, fraasi 7.

t · · t	= konsonanttiaänteen sulun aiheuttama tauko
AKT	= aktiivinen artikulaatio
$\frac{0}{V} \frac{C}{S}$	= muutoksia väljästä ja pyöreästä artikulaatiosta suppeaan ja laveaan
→	= sisäänhengitys, joka päättyy hengityksen pidätykseen
---◄	= vuotoinen ääni, joka päättyy ilman valumiseen ulos
●●	= kiinteä ääni
~~~~	= vibrato
∖	= liu'utus alaspäin
<>	= aluke
<====	= intensiteetti lisääntyy
KAIKU	= kaiku
—...	= kaiku jatkuu

**Kuva 24b.** Merkkien selitykset analyttiseen transkriptioon 24a.

Artikulaatio on tässä fraasissa aktiivista. Laulaja täyttää suunsa äänteiden soinnilla aivan kuin nauttisi niiden lausumisesta. Näin hän alleviivaa sanojen semanttisen tason merkitystä ”enjoy”. Tämä tuo fraasiin mukaan ”täyttyvää” laatua. Aktiivisessa artikulaatiossa väljemmät vokaaliäänteet aukeavat kunnolla. Ne luovat myös ”avautuvaa” tuntua edellisen fraasin passiivisen artikulaation ja paikallaan leijumisen vastapainoksi. Liike suppeiden ja väljien vokaalien välillä on nyt selkeä. Fraasin [i]-äänteet ovat suppeampia ja laveampia. Äänne [u]³³⁸ sekä varsinkin [ɔ] sen sijaan ovat väljempitä ja pyöreämpiä. Vaikka mukana onkin tässä fraasissa suppeaa [i]-äännettä ja myös konsonantteja, ne eivät kuitenkaan riko tai latista empaattisen kuuntelun puolella aistittua fraasin ”pyörityvää” muotoa. Tämä voi johtua siitä, että fraasissa tapahtuva intensiteetin kasvu jatkuu myös [u]-äänteen jälkeiselle [i]-äänteelle. Kaiken kaikkiaan juuri pehmeä intensiteetin kasvu luo tähän fraasiin ”pyörityvää” sekä osaltaan myös ”täyttyvää” laatua. ”Pyörityvä” laatu selittyy osaltaan myös äänteiden pyöritysmisenä ([u] ja [ɔ] -äänteet).

338 Vaikka [u]-äänne on IPA-järjestelmän mukaan luokiteltu suppeaksi vokaaliksi, on se silti (ainakin tässä tapauksessa) suun etuosan alueelta melko väljä. Kielen kärki ja etuosa ovat painautuneena alas, vaikka huulien alue pysyykin suppeana.

”To”-sanana [u]-äänteellä, kohdassa jossa intensiteetti juuri lisääntyy, mukaan tulee kaiku. Tämä jatkaa täyttymisen laatua niin, että se muuntuu avautumiseksi saakka. Ainakin tähän kohtaan kappaletta paikantuu fiktiivisen kuvauksen kohta ”kehotila aukeni ja aukeni”. Kaiku jatkuu hyvin pitkänä fraasin loppuun saakka ja siitä vielä puolitoista tahtia eteenpäin. Avautuminen jatkuu ja jatkuu tilassa, vaikka fraasi on jo sammunut. Tässä, kuten edellisessäkin fraasissa, tulee vaikutelma, kuin ääni itsessään loisi tilaa – tai kuin äänellinen minä saisi luotua itselleen tilaa. Fiktiivisessä kuvauksessa luonnehditut äänet, jotka ”täyttivät ja loivat tilaa yhtä aikaa” paikantuvat muun muassa näihin fraaseihin.

Fraasissa 11 laulaja toteuttaa melodian liikkeitä suurieleisemmin kuin edellisessä fraasissa 7. Vaikutelma syntyy luultavasti osaltaan siitä, että sävelten vaihtuessa myös äänteet vaihtuvat selkeästi, jolloin vaihdoskohdat korostuvat. Näin ollen melodialinjan ”kaareva” muoto tulee korostetummin esille (ks. kuva 25 edempänä). Myös tämä luo empaattiseen kuunteluun osaltaan aistimusta ”pyöristyvistä” laadusta. Tätä laatua on luomassa myös ”enjoy”-sanana viimeisellä tavulla tapahtuvan pehmeä liukuminen säveleltä d1 sävelelle c1.

Laulajan ääni on soinniltaan kiinteä ja täyteläinen lähestulkoon koko fraasin ajan. Lopussa mukaan tulee kuitenkin ensin pehmeää vibratoa ja sen yhteydessä hivenen myöhemmin myös vuotoisuutta. Nämä liittyvät empaattisen kuuntelun puolella aistittuun ”pehmenevyyteen”. Fraasi päättyy ilman valumiseen ulos keuhkoista. Lopun tyhjeneminen voidaan ajatella kontrastina fraasin aiemmalle täyteläisyydelle. Toisaalta empaattisessa kuuntelemisessä tämä tyhjeneminenkin tuntui intensiiviseltä ja tavallaan myös ”täyteläiseltä”. Tähän vaikuttaa intensiteetin säilyminen fraasin loppuun saakka. Tämä kuuluu vibratona ja myös siinä, että laulajan ilme (hymyasetus) on kuultavissa loppuun saakka. Laulajan ote ei siis herpaannu, vaan hän vie fraasin intensiteetillä loppuun, vaikka lopussa onkin mukana ilman ulosvalumista. Tässäkin kohdasta voidaan siis todeta, että ilmaisun tasolla mitä moninaisimmat seikat ovat mahdollisia. Vaikka fysiologisella tasolla olisi kyse tyhjenemisestä, siinä voi silti olla ilmaisun tasolla mukana ”täyteläisyyttä”.

Seuraavassa taulukossa on tiivistettynä edellä esitetyt fraasin 11 ilmaisun ja äänen piirteet, jotka liittyvät avautumiseen ja täyttymiseen:

ILMAISU	ÄÄNI
"Napakka"	Selkeästi päättyvä sisäänhengitys, aluke
"Täytyvä"	Aktiivinen artikulaatio, pehmeä intensiteetin kasvu
"Avautuva"	Aktiivinen artikulaatio (kunnolla avautuvat vokaaliäänteet), pitkä kaiku
"Pyöristävä"	Pehmeä intensiteetin kasvu, melodialinjan kaareva muoto, pyöristävät vokaalit, liukuminen säveleltä toiselle
"Pehmenevä"	Intensiteettinsä säilyttävä pehmeä vibrato ja vuotoisuus fraasin lopussa

**Taulukko 22.** Avautumisen ja täyttymisen ilmaisullisia ja äänellisiä laatuja. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 2, fraasi 11.

"Avautuminen" ja "täytyminen" ovat kuuntelukokemuksessa esiin tulleita viitaaliäffektisiä laatuja, jotka liittyvät *laajuuteen* (vrt. luku 3.3.3). Kyse on tilan muodostumisesta eli avautumisesta ja sen täyttymisestä. Fraasissa 7 kyse on kaiun lisääntymisestä ja tämän kautta tilan avartumisesta. Fraasissa 11 puolestaan kyse on myös laulajan suuontelon avautumisesta (aktiivinen artikulaatio) ja siitä, miten ääni täyttää resonoivat ontelot.

Fraasin 7 "huokoisuus" liittyy *jännitteisyyteen* ja *suuntaavuuteen*. Siinä jännitteisyys on vähäistä ja voiman vapauttaminen tapahtuu hyvin kevyesti. Tämä ilmenee äänen tasolla vuotoisena ja ohuena äänenä. "Leijuvuuteen" puolestaan liittyy vähäinen jännitteisyyden määrä ja tietynlainen *lineaarisuuskin*. Kysehän oli "paikallaan leijumisesta", joten se kuvaa metaforisesti liikettä – tai tässä tapauksessa liikkumattomuutta – tilassa.

"Liukenevuus" ja "tilaan sulautuminen" ovat mielenkiintoisia ilmaisullisia laatuja. Niitä on melko vaikea luokitella Sheets-Johnstonen määrittelemiin liikelaatujen perusluokkiin. Niissä äänellisen minän rajat häviävät, ja minä



sulautuu osaksi tilaa. Tämä tapahtuu laulajan äänen häviämisenä vähitellen ja huomaamattomasti sekä kaiun jäämisenä soimaan sen tilalle. Voidaan ajatella, että kyse on jännitteisyyden, suuntaavuuden ja laajuuden alueelle sijoittuvista laaduista. Jännitteisyys vähenee, ja suuntaavuus eli voiman vapauttaminen on luonteeltaan hiipuvaa. Samaan aikaan kaiun myötä laajuus eli tila kasvaa.

Fraasissa 11 aistittu ”napakkuus” kytkeytyy *suuntaavuuteen*. Laulaja vapauttaa siinä energiaa lyhyesti ja terävästi, jopa äkkinäisesti. Vaikka suuntaavuus liittyykin nimenomaan voiman *vapauttamiseen*, niin silti myös sisäänhengitys ilmentää tässä fraasissa ”napakkuutta”. Voimaa voi siis tavallaan vapauttaa myös sisäänpäin. ”Pehmenevä” ilmaisullinen laatu kuvaa muutosta jännitteisyydessä. Fraasin loppupuoli pehmenee, kun mukaan tulee vibratoa ja vuotoisuutta. Kuten aiemmin tuli jo ilmi, jännitteisyys säilyy myös näiden aikana. Silti laulajan ote hieman pehmenee tässä kohtaa. ”Pyöristyvä” laatu ilmentää lineaarisuutta (melodialinjan kaareva muoto), mutta tässä tapauksessa myös jännitteisyyden (intensiteetin) kasvua tietyllä tavoin hillitysti ja pehmeästi. Se liittyy osittain myös laajuuden muutokseen, koska kyse on muutoksista suuntelon ja huulten luoman tilan muodossa (pyöreät ja laveat äänneet).

Tarkastellaan vielä hetki edellä analysoitujen fraasien melodialinjoja. ”Sweetly”-sanalla tapahtuu melodinen liike puolitoista sävelaskelta alaspäin ja takaisin ylöspäin (ks. kuva 25). ”A’ to” -tavuilla tapahtuu sen sijaan pienempi, yhden sävelaskelen liike ylöspäin. Silti tämä liike tuntui empaattisessa kuuntelussa paljon suuremmalta ja merkittävämmältä kuin ”sweetly”-sanalla tapahtunut liike (vrt. kuvat 21 ja 22 aiemmin). Tässä tulee esille hyvin se seikka, että melodialinja on osaltaan luomassa ilmaisua ja liikelaatuja, mutta se on vain yksi tekijä muiden joukossa. Ilmaisun tietynlainen kokonaistuntuma syntyy monien tekijöiden punoutuessa yhteen.

Fraasi 7

sweet - ly

Fraasi 11

"a" to en - jo - y

**Kuva 25.** Musiikillinen nuotinnus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 2, fraasit 7 ja 11 (01:39,03 ja 01:44,89).

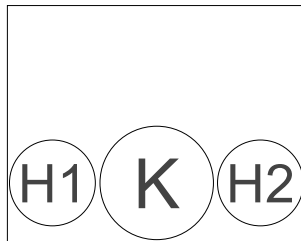
Intensiteetin kasvattaminen yhdistettynä avautuviin äänteisiin, melodian liikkeiden fraseeraamiseen pehmeästi, kaiun käyttöön sekä joissakin tapauksissa myös itse melodialinjan tietynlaiseen ”kaarevaan” tai ”avautuvaan” muotoon ovat luomassa vaikutelmia ”täyttymisestä” ja ”avautumisesta”. Olennaisimpana kehon täyttymisen laatua luovista tekijöistä pidän intensiteetin lisääntymistä. Laulajan äänenkäyttö on joissakin kohdissa tasapainoisempaa, intensiivisempää, elastisempää ja täyteläisempää, jolloin kehollisen täyttymisen tunne on aistittavissa. Tasapainoisuus tarkoittaa tässä sitä, että ilmaisun virtaus ei ole ulospäin puskevaa tai valuvaa eikä toisaalta myöskään sisäänpäin kääntyvää tai pidättelevää. Sen sijaan äänen resonointi täyttää laulajan kehon ontelot tasapainoisesti – ei jää vajaaksi, muttei vyöry ylikään.³³⁹

339 Täyttymistä ja avautumista tapahtuu ilmaisun ja äänen tasolla Undo-kappaleessa pitkin matkaa muuallakin kuin edellä analysoiduissa fraaseissa (ks. liite 4). Ensimmäisessä säkeistössä on kevyt viite avautumiseen fraasissa 7 (”A-a-a”). Toisessa säkeistössä fraasi 2 (”A Lean into it”) tähtyy ja avautuu selkeästi. Saman säkeistön fraasissa 5 (”in a generous way”) on mukana kehollisen täyttymisen laatua. Fraasissa 6 (”A-a-a”) tapahtuu samankaltainen pieni avautumisen ele, kuten ensimmäisenkin säkeistön vastaavassa kohdassa. Fraaseissa 7 ja 8 (”Surrender / surrender”) on sekä täyttymistä että avautumista. Kolmannessa säkeistössä on ilmaisullinen taitekohta, jossa fraaseilla 7–9 (”To share // To share / me // To share me”) tapahtuu täyttymisen lisäksi merkittävä avautuminen. Kirjoitan tästä lisää luvuissa 5.3.4.3 ja 5.3.5.1. Myös seuraavan kertosäkeistön 4 fraasissa 9 (”A-u-u”) tapahtuu täyttymisen lisäksi taite yhä suurempaan avautumiseen.

### 5.3.4.3 Imaginaarinen tila aukeaa

Avautumisen ja täyttymisen laatuja ilmenee Undo-kappaleessa fiktiivisen *laulun maailman tilan* ja *äänellisen minän kehon tilan* lisäksi myös studioteknisesti luodussa *imaginaarisessa tilassa*. Sivusin tätä aihetta jo aiemmissa analyyseissa kertomalla muun muassa lauluääneen lisäystä kaiusta. Seuraavaksi teen vielä lyhyen katsauksen siihen, miten imaginaarinen tila yleisesti ottaen muuttuu kappaleen kuluessa (ks. myös liite 4). Kyseisen tilan muutoksilla oli tärkeä osansa eläytyvän kuuntelukokemuksen tilallisen luonteen muodostumisessa.

Undo-kappaleen alussa äänellinen minä ilmentää kehollisesti ahtautta, kuten luvussa 5.3.1 tuli jo ilmi. Kappaleen alun imaginaarinen tila on ahdas (ks. kuva 26). Äänellisen minän hahmot asettuvat hyvin lähelle kuuntelijaa. Ne ikään kuin laulavat suoraan tämän korviin. Tästä tulee tuntuma, että hahmot jopa painostavat kuuntelijaa äänillään tunkeutuen samalla lähelle. Kertosäkeistössä kappaleen alkupuolella näissä lauluäänissä on tuskin lainkaan kaikua, ja tämä luo äänten imaginaarisen läheisyyden lisäksi myös tuntu- man siitä, että ne sijaitsevat pienessä ja ahtaassa tilassa, johon myös kuuntelija asetetaan.

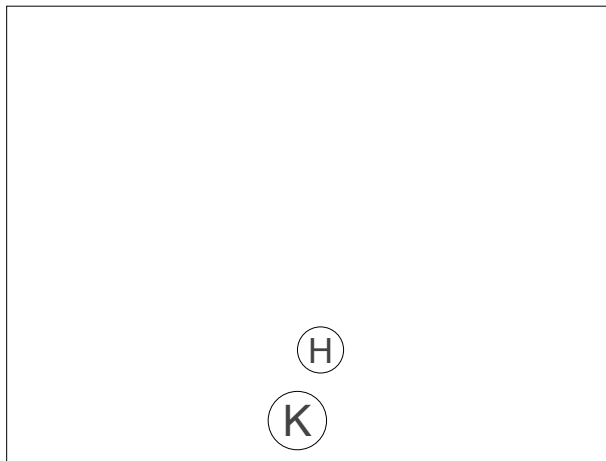


**Kuva 26.** Imaginaarinen tila 1, ahdas tila. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 1. [K=kuuntelija, H1=hahmo1, H2=hahmo2.]³⁴⁰

340 Sama kuva oli aiemmin esillä luvussa 5.2.3 (kuva 7).

Aivan kuten hahmojen kehollisesti työläs ja ahdas olemisen tapa toimii lähtökohtana myöhemmin tapahtuville liikelaadullisille muutoksille, niin myös imaginaarisen tilan ahtaus on tässä lähtökohta, josta käsin kuuntelija ymmärtää kappaleessa myöhemmin tapahtuvan tilan avautumisen.

Kertosäkeistön jälkeisessä ensimmäisessä säkeistössä mukaan tulee laulun keskushahmo tai keskusminä, joka alkaa viedä tarinaa eteenpäin selkeämmällä äänenlaadulla. Kuten aiemmista analyyseista kävi ilmi, tämä hahmo ilmentää kappaleen edetessä myös yrittämisen ja irtipäästämisestä sekä muutoksen vastustamisen, täyttymisen ja avautumisen laatuja. Tämä hahmo on suuremmassa tilassa kuin alun kaksi hahmoa, ja se on asettunut lähes keskelle stereokuvaa. Undo-kappaleen kontekstissa kyseistä tilaa voi pitää ”neutraalina tilana”. Se ei ole ahdas, muttei yllettömän suurikaan (ks. kuva 27).



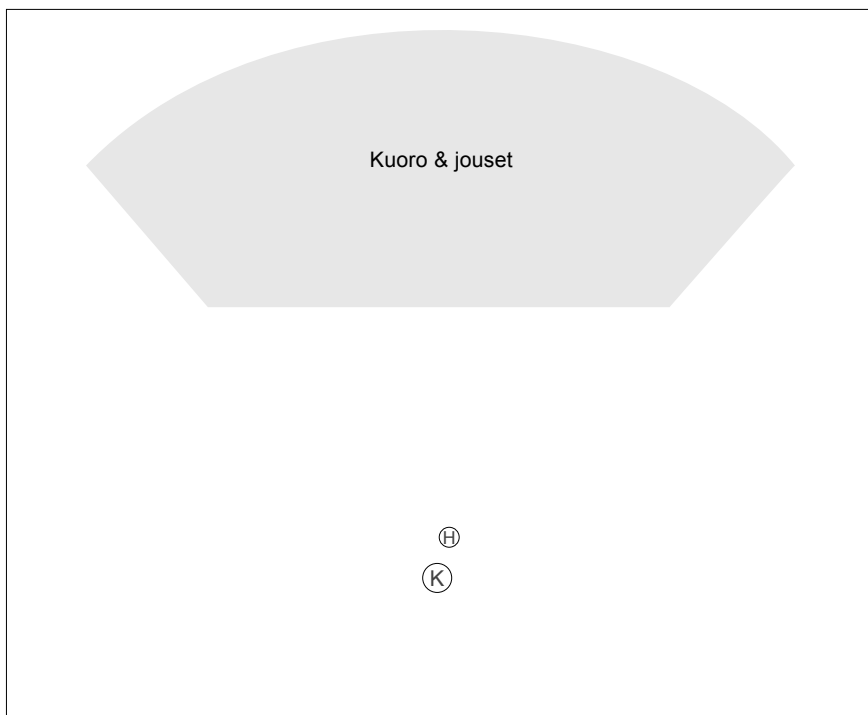
**Kuva 27.** Imaginaarinen tila 2, neutraali tila. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 1. [K=kuuntelija, H=hahmo.]

Näistä kahdesta edellä esitetystä tilasta käsin kappaleen aikana tapahtuu imaginaarisen tilan aukeaminen, joka päättyy hyvin suureen tilaan. Aukeaminen lähtee tapahtumaan vähitellen, yksittäisissä fraaseissa hetkellisesti raottuen. Ensimmäinen raottuminen tapahtuu edellisessä luvussa 5.3.4.2 analysoiduissa toisen kertosaikeiston fraaseissa 7 ja 11 ("Sweetly" ja "A' To enjoy), joissa kaiun avulla oli luotu vaikutelma ikään kuin äänellinen minä itse loisi äänellään tilaa.

Toisessa säikeistössä palataan neutraaliin tilaan. Kyseisen säikeistön toisessa fraasissa tapahtuu taas tilan raottuminen suuremmaksi. Tämä paikantuu "A' Lean into it" -säikeen loppuun sanalle "it", jonka jälkeen kaiku jää soimaan tilassa. Kyseisessä säikeistössä jouset tulevat mukaan kappaleen sovitukseen. Ne tulevat mukaan hiipien vaivihkaa, ikään kuin vihjaten tulevasta muutoksesta. Jouset on kaitutettu soimaan suurempaan tilaan kuin laulajan ääni.

Kolmannessa kertosaikeistössä mukaan tulee kuoro. Pienessä tilassa soivat kertosaikeiston monistetut hahmot uppoavat nyt paikoitellen neutraalissa ja sitä suuremmassa tilassa soivaan kuorosaundiin. Kertosaikeistö loppuu hie-man pienempään tilaan kuorosaundin sammussa pois. Kolmannessa säikeistössä laulun keskushahmo asettuu yllättäen ahtaampaan tilaan ja lähemmäs kuuntelijaa. Taustalla soi kuitenkin avarampi jousisaundi, joka enteilee muutosta. Aiemmin taustalla soineiden rytmisaundiin sammuminen myös avaa omalla tavallaan tässä kohtaa "tilaa", koska enää ei olla niin tiukasti sidoksissa aikaa pilkkovaan pulssiin. Säikeistö päättyy huimaan imaginaarisen tilan avautumiseen fraaseilla 7–9 ("To share // To share / me // To share me"). Kyseessä on kappaleen imaginaarisen tilan avautumisen taitekohta.

Neljännessä kertosaikeistössä tila aukeaa suureksi kuoron ja jousien saadessa yhä enemmän tilaa ja mahtipontisuutta (ks. kuva 28). Kertosaikeistön edetessä tila aukeaa vieläkin valtavammaksi. Fraasilla 9 ("a-u-u") on kappaleen avautumisen toinen taitekohta. Neljännessä eli kappaleen viimeisessä säikeistössä tila on yhä suuri. Laulun keskushahmo asettuu kuitenkin melko lähelle kuulijaa pienempään, neutraaliin tilaan. Kuoro jatkaa taustalla vahvana elementtinä katedraalimaisessa valtavassa tilassa. Kappaleen kahden viimeisen fraasin ajaksi päälaulu tulee vielä lähemmäs kuuntelijaa. Taustan kuoro jatkaa yhä suuressa tilassa.



**Kuva 28.** Imaginaarinen tila 3, suuri tila. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Kertosäkeistö 4. [K=kuuntelija, H=hahmo.]

Analyttisessä kuuntelussa selviää, että tilat ovat myös sisäkkäisiä (ks. liite 4). Päälaulu on voitu kaiuttaa esimerkiksi neutraaliin tilaan ja ympäröivät elementit suureen tilaan. Tällöin empaattisesti kuunnellen tulee kuitenkin vaikutelma, että päälaulun luoma äänellinen minä sijaitsee suuressa tilassa yhdessä muiden elementtien kanssa, mutta lähempänä kuuntelijaa kuin muut elementit.

Dibben (2009a, 108) on huomauttanut, että Björkin lauluraitojen miksaus eroaa populaarimusiikissa yleisesti käytetyistä miksaustavoista. Sen sijaan, että hänen lauluraitansa olisi kaiutettu läpi koko kappaleen samalla tavalla, kaikuja ja muita efektejä on käytetty nimenomaan efekteinä – tuomaan esille tiettyjä kohtia lauluesityksestä. Kyse on siis dramatiikan luomisesta, ei niinkään raitojen kosmeettisesta parantelusta. (Mts. 108.)

Avautumisen lisäksi myös imaginaarisessa tilassa – kuten äänellisen minän kehon tilassakin – tapahtuu täyttymistä. Tila täyttyy vähitellen elektronisista ja sämplätyistä saundeista sekä harpun, jousien ja kuoron äänistä. Kappale lähtee liikkeelle vähin saundein ja päättyy viimeisessä säkeistössä tilaan, joka on täyttynyt kuoron yhtäjaksoisesta, katkeamattomasta äänimassasta. Lisäksi imaginaarisessa tilassa tapahtuu laulun hahmojen siirtelyä stereotilassa paikasta toiseen. Tästä kirjoitan lisää seuraavassa luvussa (5.3.5.1). Edellä esitetyt tilan aukeamiset ovat sidoksissa seuraavissa luvuissa esiin tuleviin äänellisen minän muutoksiin.

## 5.3.5 Äänellisen minän epävakaisuus

### 5.3.5.1 Minä monistuu, hajoaa...

Undo-kappaleessa on se mielenkiintoinen piirre, että laulun äänellinen minä on useissa kohdissa ”monistettu” (ks. liite 4). Tämä on tehty käyttäen hyväksi päällekkäisäänityksiä. Päällekkäisäänityksellä tarkoitan tässä sitä, että laulaja on laulanut kaksi tai useamman lauluraidan, jotka on asetettu soimaan toisiinsa nähden päällekkäin tai limittäin. Tässä tapauksessa kyse ei ole lauluraitojen perinteisestä tuplauksesta, jossa yleensä pyritään laulamaan raita toiseen kertaan mahdollisimman samalla tavalla kuin alkuperäinen lauluraita. Tuplauksessa laulettavat raidat soivat yhtä aikaa, ja sillä haetaan laulusaundiin tukevuutta. Undo-kappaleen tapauksessa kyse on sen sijaan taiteellisesta ratkaisusta, jolla rakennetaan laulun minää tietynlaiseksi. Björk on laulanut raidat tarkoituksellisesti niin, että ne eivät ole keskenään täysin samanlaisia.

Tämä lauluraitojen päällekkäisyys tuo esille sen seikan, että laulun minä ei ole yksi, vaan koostuu useista äänistä tai osista. Nämä äänet tai hahmot voivat puhua ajallisesti yhtä aikaa tai limittyä. Minä voi olla ristiriidassa itsensä kanssa, ja sillä voi olla monta erilaista asennetta samaan asiaan. Äänellisen minän monistamisella ja näiden äänten sijoittamisella eri paikkoihin kappaleen

imaginaarisessa tilassa luodaan vaikutelma, jossa kuuntelija ikään kuin sijoittuu laulun minän päälle. Kuuntelija asetetaan ”päänsisäisten äänten” keskelle.

Undo-kappaleen alun ahtautta ja työläyttä ilmentävät hahmot esiintyvät aina kertosaikaisissa (”It’s not...”, ks. luvut 5.3.1.1 ja 5.3.1.2). Vaikka hahmot laulavatkin keskenään samat sanat unisonossa, ne eivät kuitenkaan laula niitä täsmälleen samaan aikaan, vaan hieman eri tavoin sanojen lausumista rytmittäen. Kyseessä on minän kaksi yhteen sopimatonta puolta, jotka eivät tavoita toisiaan koskaan täydellisesti. Tästä tulee mieleen vääristynyt peilikuva. Kappaleen aloittavat monistetut minä-hahmot ovat kuin kaksoisolentoja. Kristeva (1998 [1987], 270) on käsitellyt kaksoisolentoja Marguerite Durasin *Tuskan tauti* -teosta analysoidessaan. Hän kirjoittaa seuraavasti:

Kahdentuminen on toiston lukkiutumista. Toistetulla on ajallista jatkuvuutta, kun taas kahdentuminen on ajan ulottumattomissa. Se on heijastusta tilassa, peilien leikkiä, josta puuttuvat perspektiivi ja kesto. Kaksoisolento kykenee pysäyttämään joksikin aikaa saman³⁴¹ epävakaisuuden ja antamaan sille väliaikaisen identiteetin, mutta pian se kovertaa saman kuiluksi, avaa siinä jonkin odottamattoman ja perillepääsemättömän perustan. Kaksoisolento on saman tiedostamaton perusta, se uhkaa samaa ja voi nielaista sen. (Kristeva 1998 [1987], 270.)

Undossa kappaleen aloittavat hahmot ovat sekä kahdentuneet, että niitä toistetaan läpi kappaleen aina uudestaan ja uudestaan samanlaisina kopioina. Niillä on siis toistettuina ajallista ulottuvuutta, mutta toiston ollessa identtistä ajallinen perspektiivikin saa peilimäisiä piirteitä. Kristeva mainitsee, että kaksoisolennoilta puuttuu perspektiivi. Undon kaksoishahmot toimivat pienessä litteässä tilassa (vrt. fiktiivinen kuvaus: ”mahduin litteään tilaan”) ja niiden äänellinen ilmiasu luo niille litteän, jopa kaksiulotteisen vaikutelman.

---

341 *Sama* on käsite, joka viittaa symboliseen modaliteettiin (vrt. Lechte 2004, 108).



Kristeva jatkaa kaksoisolennoista kirjoittaessaan: ”Kahdentuminen viittaa epävakaiden identiteettien etuvartioon ja identiteettejä hämmentävään viettiin, jota mikään ei ole pystynyt siirtämään tuonemmaksi, kieltämään tai ilmaisemaan” (Kristeva 1998 [1987], 270). Näillä hahmoilla onkin Undo-kappaleessa oma tehtävänsä ”epävakaan identiteetin etuvartiona”. Ne kamppailvat pitääkseen laulun minän identiteetin kasassa ja yhtenäisenä. Äänellisen minän tasolla ne käyttävät työläyden, ponnistelemisen ja kamppailun liikelaatuja.³⁴² Samaan aikaan ne lausuvat sanallisen minän tasolla: ”Sen ei ole tarkoitus olla kamppailua.” Kamppaillessaan kamppailua vastaan ne ovat siis jo läh-  
tökohtaisesti ristiriidassa itsensä kanssa. Ristiriitaisuuden lisäksi ne ovat myös epävakaita. Identiteetin etuvartion horjahdus kuullaan jo ensimmäisen kertosäkeistön kolmannessa fraasissa sanalla ”strife”, kun hahmot joutuvat ajalliseen epäsynchroniin keskenään (ks. kuva 10a, luku 5.3.1.2). Aiemmin kyseisen kohdan empaattisessa kuuntelemisessa (luku 5.3.1.1) selvisi, että kyse on ”käsistä karkaamisen” ja ”kompastumisen” ilmaisullisista laaduista.

Kertosäkeistön jälkeisessä ensimmäisessä säkeistössä mukaan tulee kappaleen keskusminä, joka vaikuttaa alun kertosäkeistön kaksoishahmoja vakaammalta. Se laulaa selkeällä äänellä toteavasti, ja on sijoitettuna neutraaliin tilaan (säkeistö 1, fraasi 1: ”You’re trying too hard.”). Myöhemmin tämä hahmo luo äänellään myös yrittämisen ja irtipäästämisen, muutoksen vastustamisen, täyttymisen ja avautumisen laatuja, kuten jo aiemmissa analyysin vaiheissa kävi ilmi. Tämäkään hahmo ei siis ole ristiriidaton, vaan sekin taistelee itsensä kanssa. Hahmo sijoittuu stereokuvassa hieman oikealle. Tähän seikkaan kuuntelija ei välttämättä aluksi kiinnitä juurikaan huomiota, mutta tämä pieni epäsuhta aiheuttaa kuitenkin tuntuman, kuin ”jokin olisi vähän vinossa”. Yleinen käytäntöhän on, että päälaulu sijoittuu stereokuvaan keskelle.

Tämä päälaulun epäsymmetrinen asettelu on verrattavissa elokuvissa käytettyyn tehokeinoon, jossa kallellaan olevalla kuvakulmalla ilmentään tilanteen epävakaisuutta. Yleensä musiikin miksausuksessa pyritään siihen,

---

342 Työläyttä esiintyi ensimmäisen kertosäkeistön fraaseissa 1–3 ja ponnistelua sekä kamppailua fraaseissa 4–6.

että jokaisella soivalla elementillä on oma paikkansa stereotilassa. Undo-kappaleessa bassorumpusaundi on panoroitu keskelle stereokuvaa. Näin ollen päälaulun sijoittaminen hieman oikealle voi selittyä myös tällaisella studioteknisellä seikalla. Toisaalta päälaulu on hieman oikealla yhä säkeistössä 3, jossa bassorumpusaundia ei enää ole. Lisäksi kappaleen lauluäännet liikkuvat aktiivisesti stereotilassa, mikä viittaa siihen, että myös päälaulun sijoittaminen hieman oikealle on voinut olla taiteellista ja tulkinnallista vaikutelmaa tukeva ratkaisu.

Toisessa säkeistössä keskushahmo ”horjahtaa sivuun”, kun säkeistön toisessa fraasissa (”A’ Lean into it”) hahmo onkin yhtäkkiä hieman vasemmalla stereokuvassa. Tämä hyppäys oikealta vasemmalle on hätkähdyttävä. Kuuntelija havahtuu ihmettelemään, mitä seuraavaksi mahtaa tapahtua. Äänellisen minän toteamus ”lean into it” eli ”nojaa siihen” on myös sanojen semanttisella tasolla ihmetystä herättävä. Mihin tulisi nojata? Sanat eivät anna tästä mitään viitettä. Kyse onkin kappaleiden välisestä viittauksesta. *Vespertine*-levyllä Undo-kappaletta edeltävässä kappaleessa (It’s Not Up To You) Björk näet laulaa:

If you wake up / And your day feels broken / Just lean into the crack / And it will tremble ever so nicely / Notice how it sparkles down there. [Jos herätessäsi / Päiväsi tuntuu rikkinäiseltä / Nojaa vain rakoon / Ja se tulee värähtämään niin ihanasti / Huomaa, kuinka se säkenöi siellä alhaalla.]  
– Björk (It’s Not Up To You, *Vespertine* 2001.)

Nämä kaksi laulua voikin nähdä saman teeman jatkumona, jossa laulun minä etsii helpompaa tapaa olla olemassa. It’s Not Up To You -kappale kuvaa konkreettisen maailman tapahtumia (aamu, herääminen, veden juominen, puhelimella soittaminen), kun taas Undo keskittyy kuvailemaan laulun minän sisäisen maailman tapahtumia (ks. luku 5.1.2).

Undo-kappaleen ”A’ Lean into it” -fraasi päättyy niin, että sen loppuun jää soimaan kaiku, joka siirtyy stereokuvassa oikealle. Seuraava keskusminän laulama fraasi (”unfold”) soikin hieman oikealla (ks. kuva 29, ääni 1). Ennen

kuin tämä fraasi ehtii loppua, alkaa sen kanssa limittäin soida jo seuraava keskusminän laulama ”unfold”-fraasi (ks. kuva 29, ääni 2) nyt vasemmalla. Tähän kohtaan kappaletta paikantuu ensimmäinen selkeä laulun keskusminän hajoaminen. Äänet eivät enää edes pyri olemaan yhtäaikaisia, vaan ne hajoavat stereotilassa ja ajassa toisistaan erillisiksi, vaikka laulavatkin samoja sanoja.³⁴³ Myös niiden melodiat ovat nyt toisistaan hieman poikkeavat. Seuraavassa fraasissa 5 (”in a generous way”) on mukana muutoksen vastustamisen laatua, kuten luvussa 5.3.3 tuli ilmi. Laulun minä reagoi hajoamiseensa siis vastustamalla sitä kyseisessä kohdassa.

The image shows a musical score for two voices, Ääni 1 and Ääni 2, in a 2/4 time signature. Ääni 1 has two phrases: 'Fraasi 3' with lyrics 'Un - fold' and '(Fraasi 5...)' with lyrics 'in a -'. Ääni 2 has one phrase: 'Fraasi 4' with lyrics 'Un - f - old'.

**Kuva 29.** Musiikillinen nuotinnus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 2, fraasit 3 ja 4 (02:12,42 ja 02:13,82).

Myös kolmannessa säkeistössä tapahtuu samantyyppinen keskusminän hajoaminen fraaseilla 5–6 (”The kindness kind // The kindness kind.”). Tässä kohtaa mukana on myös ahtauden ja työläyden laatuja. Samaisessa säkeistössä tapahtuu lisäksi vielä suurieleisempi minän hajoaminen. Tämä paikantuu kappaleen tilan avautumisen taitekohtaan fraaseille 7–10 (”To share // To share / me //

343 Vaikka lauluraidat ovat tässä osittain päällekkäiset, kyse on kuitenkin kappaleen saman keskusminän laulamista fraaseista. Ääni sijoittuu samaan neutraaliin tilaan ja yhtä kauas kuulijasta. Äänet ovat siis tasavertaisia – toinen ääni ei esimerkiksi sijoitu toisen äänen taustalle.

To share me.”). Mukana on myös täyttymisen laatua. Äänellisen minän hahmojen luoma intensiteetti on tässä suuri. Kyseisen hajoamisen myötä myös kappaleen imaginaarinen tila avautuu laajaksi. Tämän jälkeen ”identiteetin etuvartion” kaksoisolennot sulautuvat kuorosaundiin ja liukenevat näin osaksi suurempaa tilaa.

Kappaleen neljännessä eli viimeisessä säkeistössä eheämpi keskusminä tulee taas esille. Mukana on nyt enää pientä huojuntaa, kun hahmo siirtyilee hieman stereokuvassa eri fraasien välillä. Fraasien 7–8 (”If you’re crying *darling* / undo”) välillä tapahtuu siirtymä, kun ensimmäinen fraaseista on aiempien säkeistöjen tapaan hivenen oikealla ja jälkimmäinen fraaseista puolestaan hieman vasemmalla. Seuraava fraasi 9 (”undo”) sijoittuu taas tavanomaiseen kohtaan hivenen oikealle ja sitä seuraava 10 (”oh-ah”) puolestaan stereotilas- sa kauemmas oikealle.

### 5.3.5.2 ... ja liukenee

[...] *Ja samassa liukenimme kaikkeen ääneen.*³⁴⁴

Edellä kuvattujen laulun minän monistumisen ja hajoamisen lisäksi Undo-kappaleessa tapahtuu myös minän liukenemista (ks. liite 4). Voidaan ajatella, että monistuminen ja hajoaminen ovat sen tapahtumisen ketjun alkua, joka päättyy minän liukenemiseen. Aiemmin luvussa 5.3.4.2 tuli esille liukenemisen ilmaisullinen laatu toisen kertosäkeistön fraasissa 7 (”sweetly”), jossa selvärajainen minä häipyi pois osaksi suurempaa tilaa.

Kertosäkeistössä 3 tapahtuu ahtaassa tilassa laulettujen fraasien (”It’s not meant...”) osittaista katoamista tilaan, kun mukaan tulee suuremmassa tilassa soiva kuorosaundi. Kaksoisolentojen laulusaundi sulautuu hetkittäin tähän suurempaan tilaan. Tämä tuo ahtaisiin ja työläisiin fraaseihin mukaan hie-

---

344 Fiktiivinen kuvaus, tutkimuspäiväkirja 11.10.2007, kuuntelu 11–15.

man keveyttä. Fiktiivisen kuvauksen kohdan ”kevyemmäksi ja helpommaksi” voidaankin ajatella paikantuvan muun muassa tähän kohtaan kappaletta.

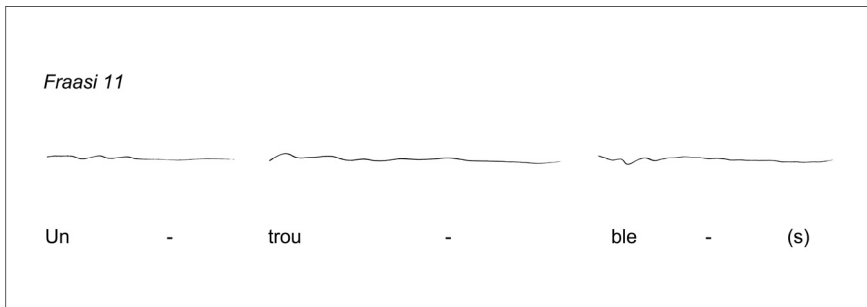
Neljännessä kertosäkeistössä mukana on jo paljon suurempi tila, ja kaksoisolentojen muodostama ”identiteetin etuvartio” sulautuu nyt lähes kokonaan osaksi massiivista kuorosaundia. Jos edellisessä kertosäkeistössä pieni tila olikin vielä aistittavissa, niin tässä kertosäkeistössä sitä ei voi juurikaan enää erottaa. Tämä saa äänellisen minän ikään kuin laajenemaan koko tilaan. Aiemmin ihmiskehon kokoinen (ja jopa sitä pienempi) minä onkin nyt suuren suuri. Kuorolla ja siihen liittyvällä katedraalimaisella kaiulla luodaan kehoittomuuden tuntua. Tässä kohtaa kuuntelijalle tulee tunne siitä, että laulun minä aukeaa yli omien rajojensa – ylittää ponnistelevan ja ahtaan kehonsa.

Neljännessä kertosäkeistössä myös sanallinen minä kadottaa itsensä. Tämä tapahtuu fraasilla 4 (”*...*(Quietly)”). Levynkansivihkon mukaan tässä kohtaa on sana ”quietly”, mutta laulaja tuottaakin sanan niin hiljaisesti ja epä määräisesti, että kuulonvaraisesti sitä on mahdotonta erottaa. Semanttisen tason ”quietly” (”hiljaisesti”) ilmenee nyt siis myös äänellisellä tasolla hiljaisena. Ilmaisun tasolla tapahtuu tässä kohtaa totaalinen kiinni meneminen. Sanat jäävät minän sisälle, hän ei saa niitä ulos itsestään. Hän on ikään kuin mykistynyt. Kappaleen muun saundimaailman ollessa tällä kohtaa suurta ja avointa voidaan vetää johtopäätös, että minä on suorastaan haltioitunut. Fraasissa 8 laulaja laulaakin sanan ”ecstatic”, joka viittaa hurmioon. Äänellinen minä sijoittuu näissä kahdessa fraasissa muusta kappaleesta poiketen kauas imaginaariseen tilaan. Laulajan ääntä on vaikea kuulla, koska se on osittain sulautunut tilaan. Tämä viittaa siihen, että minä on löytämässä vapautuksen ahtaudestaan ja ristiriitaisuudestaan nimenomaan suuremmasta tilasta ja siihen katoamisesta.

Yllä kuvailtu fraasiin 4 sijoittuva kielen kadottaminen ei ole vierasta Björkin laulutavalle. Björk käyttää silloin tällöin kappaleidensa huippukoh- tien tehokeinona improvisoituja ääniteitä, jotka eivät muodosta minkään kielen sanoja, vaan joita voisi luonnehtia joko keksityksi kieleksi tai kielen vaikutuspiiristä pois nyrjähtämiseksi. Dibben (2009a, 54) toteaa, että tällaiset Björkin lauluesitysten osuudet kertovat lauluäänänen esikielellisestä luonteesta.

Ne sijoittuvat yleensä esityksen huippukohtiin (mts. 103), ja ovat luonteeltaan ylitsepursuavia äänneryöppyjä.³⁴⁵

Lopullinen laulun minän liukeneminen tapahtuu kappaleen viimeisellä fraasilla (säkeistö 4, fraasi 11), jossa laulaja laulaa sanan ”Untrouble(d)”. Minä liukenee siinä suureen tilaan, antautuu ja luopuu omista rajoistaan.

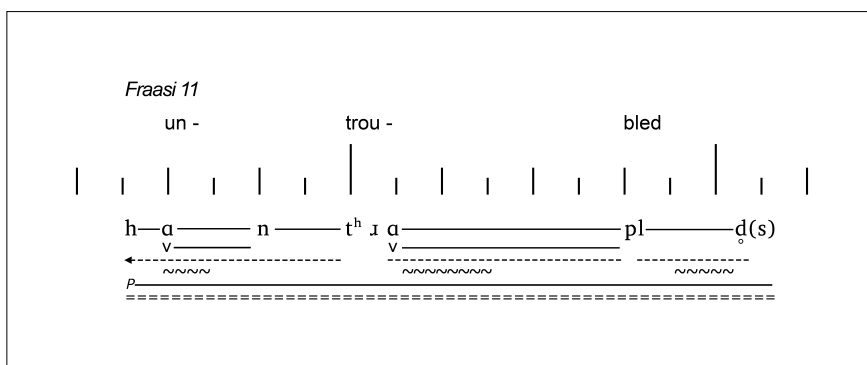


**Kuva 30.** Empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 4, fraasi 11 (04:44,38).

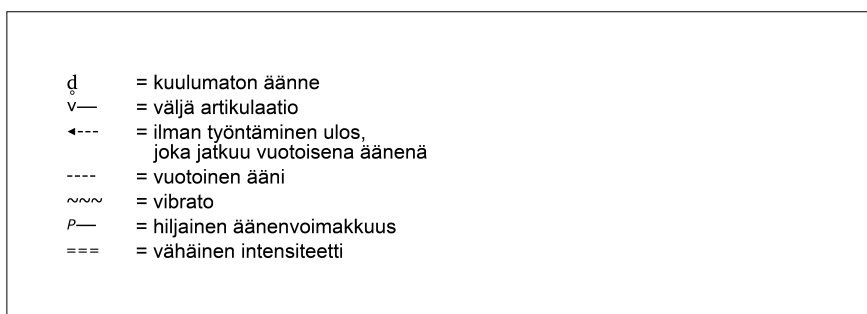
Empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus kuvaa liuenutta laatua (ks. kuva 30). Jäljellä ei ole enää kuin hento viite hahmon kehollisesta läsnäolosta. Piirretyn linjan ”hentous” kuvastaa tätä. Äänellinen minä on lähes kadonnut, vain akustinen kuvajainen siitä on jäljellä. Vaikka fraasi onkin vertikaalisesti ”litteä”, kuten myös kappaleen alun fraasit olivat, niin tässä tapauksessa mukana ei ole kuitenkaan ahtauden laatua. Pikemminkin fraasi ilmentää täydellisen aukeamisen jälkeistä tilaa, jossa aukeaminen on jatkunut haihtumiseksi saakka – jäljellä on enää aukeamisen ”jälkikuva”. Liike on pysähtynyt, ja jäljelle on jäänyt paikallaan leijuva tuntu. Mukana ei ole enää työläyttä, yrittämistä, irtipäästämistä, muutoksen vastustamista – ei edes täyttymistä eikä avautumistakaan.

345 Käytännössä nämä merkityksettömillä tavuilla syntyneet improvisoidut kohdat voivat olla Björkin esityksissä myös tulosta siitä, että Björk käyttää säveltäessään omaa ääntään melodioiden luomisessa ja laulaminen ilman sanoja on yksi keino luoda melodioita juohevasti. (Dibben 2009a, 103.)

Jäljelle on jäänyt vain huokoisuus ja pienen pieni värinä, jota graafisen kuvauksen linjan epätasaisuus kuvaa. Vaikka minä onkin lähes kadonnut, hänestä jäänyt kuvajainen on kuitenkin lähellä kuuntelijaa, joka voi aistia pienimmätkin jäänteet sen suun liikkeistä. Intiimi suhde kuuntelijan ja äänellisen minän välillä säilyy. Tämä intiimiys on aistittavissa varsinkin fraasin loppupuolella, jossa tapahtuu herkkä vavahdus ”-ble”-tavulla.



**Kuva 31a.** Analyttinen transkriptio. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 4, fraasi 11 (04:44,38).



**Kuva 31b.** Merkkien selitykset analyttiseen transkriptioon 31a.

Laulajan ääni on Undo-kappaleen viimeisessä fraasissa kauttaaltaan hyvin vuotoinen (ks. kuva 31a). Fraasi lähtee liikkeelle laulajan työntäessä ilmaa ulos, jolloin fraasin alkuun muodostuu ylimääräinen [h]-äänne. Nämä tekijät luovat ”huokoisuuden” ja ”haihtumisen” tuntua. Vuotoisuus ei ole enää puskevaa, kuten kappaleen alussa, vaan täysin irtipäästänyttä. Tällainen kehollinen asenne ilmentää ”antautumista”. Äänen intensiteetti on koko fraasin ajan vähäinen luoden myös osaltaan tuntumaa ”antautumisesta”. Mukana on myös vibratoa, joka ilmentää äänellisesti ilmaisen tason ”pientä värinää”.

Laulajan äänessä ei ole niin sanotusti ”bodya”.³⁴⁶ Ääni on toisin sanoen ohut, eikä siinä ole lainkaan täyteläisyyttä. Keho on ikään kuin häivytetty ja ”kehollinen läsnäolo on hentoa”. Myös äänen vähäinen intensiteetti luo tätä vaikutelmaa. Liikelaadulliset muutokset ovat poissa, ja laulaja laulaa koko fraasin samalla vähäisellä intensiteetillä ja samalla äänenlaadulla. Tämä luo ”liikkumattomuuden” tuntua. ”Liikkumattomuus” kuvaa hyvin myös melodiaa tässä fraasissa:

Fraasi 11

Un - troub - led - (s)

**Kuva 32.** Musiikillinen nuotinnus. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 4, fraasi 11 (04:44,38).

346 Populaarimusiikin laulamisen kontekstissa kuulee silloin tällöin käytettävän tällaista sanontaa, jolla kuvataan ohutta ääntä, josta puuttuu kehollinen intensiteetti.



Melodian liike on lakannut kokonaan (ks. kuva 32). Melodian linja on suora laulajan laulaessa koko fraasin käyttäen vain säveltä a1. Vaikka kyseessä on kappaleen viimeinen fraasi, laulumelodia ei kuitenkaan palaa sävellajin (d-molli) perussäveleen, vaan jää leijumaan sen kvintille säveleen a1. Tämä lisää ”liikkumattomuuden” kokemukseen ”leijuvan” tunnelman.

Laulaja laulaa väljät [a]-äänteet pitkinä (ks. kuva 31a). Minä on auki. Kyseessä on ”avautumisen jälkeinen tila”. Laulajan suuontelo pysyy melko avoimena fraasin loppuun saakka. Avoimuus on irtipäästänyttä tai ”antautunutta”, ei siis esimerkiksi auki pingottavaa avoimuutta. Soinnittomista konsonanteista puuttuu Björkin laulutyyliin ominainen puhti. Konsonanttien sulut toteutuvat nyt höllästi. Keho on tälläkin tapaa vain ”hennosti läsnä” ja ”avautumisen jälkeisessä” olotilassa. Fraasin loppupuolella kieli ei tavoita hammasvallia, jolloin [d]-äänne jää muodostumatta – se ikään kuin liukenee pois. Tällä kohtaa myös sanallinen minä liukenee. Äänellisellä minällä ei ole puhtia tai edes halua muodostaa sanaa loppuun saakka. Myös ympärillä oleva kuoron soundin muodostama suuri imaginaarinen tila luo vaikutelmaa siitä, että avautuminen on tapahtunut.

Kuoro on jo hieman aiemmin lopettanut yhtäjaksoisen laulamisensa, mutta palaa tämän fraasin ajaksi vielä luomaan tilaa. Kuoro aloittaa oman fraasinsa yhtä aikaa laulajan kanssa ja laulaa samaa a1 säveltä. Tämä luo vaikutelman kuin kuoron luoma tila liittyisi äänelliseen minään, siis ikään kuin minä olisi nyt osa tuota tilaa. Laulaja piirtää äänellään hennosti sanan (”untroubled”) etualalle ja kuoro luo tilan – ja myös tavallaan kehonkin – laajemmalla siveltimellä suurempaan tilaan. Kuoron soundissa on intensiteettiä, joten siinä kehollinen tahtotila on voimakkaampi kuin laulajan äänessä. Lisäksi kuoron muodostama ääni on tässä äänenvoimakkuudeltaan melko voimakas verrattuna laulajan ääneen. Näin ollen kuoro saa vahvemman roolin kuin vain taustalaulamisen roolin. Äänellinen minä on ”luopunut omista rajoistaan” ja ”liennut osaksi suurempaa tilaa”. Suuri tila ja kuorosaundi muodostavat nyt tämän kehon.

Vaikka keho, sen intensiteetti ja liikkeet onkin häivytetty, niin jäljelle on silti jäänyt tietynlainen ”intiimiys”. Laulajan ääni ei siirry imaginaarisessa

tilassa kauemmas vaan pysyy lähellä kuulijaa. Äänen kohina kuuluu hyvin luoden intiimiyden vaikutelmaa. Laulaja laulaa fraasin loppupuolella olevan [p]-äänteen varoen. Äännehän on luonteeltaan sellainen, että se lausutaan yleensä helposti paukahtaen, koska äänteessä on luonteenomaisesti sulkuvaiheen jälkeen eksploosio. Nyt laulaja kuitenkin varoo paukauttamasta äännettä voimakkaasti, jotta fraasin yleinen herkkyyks ja hentous säilyisi. Merkille pantavaa on myös, että laulaja laulaa äänteen soinnittomana, kun se normaalisti olisi kyseisessä sanassa soinnillinen. Tässä kohtaa myös soinnittomuus lisää vaikutelmaa hennosta kehon liikkeellisyydestä. Ikään kuin laulaja varoisi äänteen liian voimakasta tuottamista jättämällä siitä soinnin pois – soinnin tuottaminen kun vaatisi hieman enemmän kehollista intensiteettiä.

Kyseisen [p]-äänteen lausumisen tapa luo vaikutelman ”herkästä vahduksesta”. Myös fraasin lopun epämääräiset, hyvin pienieleisesti toteutetut äänteet [l] ja [s] luovat intiimiyden tuntua. Vaikka niistä ei saakaan kunnolla selvää, niin ne tuovat kuitenkin laulajan suun pienen pienet liikkeet lähelle kuuntelijan korvaa. Tämä liikkeiden pienuus, lähes olemattomuus, sekä liikkeiden luomien äänneiden epämääräisyys kertovat ”kehon hennosta läsnäolosta”. Fraasin lopuksi mukaan tulee [s]-äänne, joka ei liity laulettuun sanaan. Äänteen lausuminen kuulostaa jollain tapaa tahattomalta luoden vaikutelmaa siitä, että äänellinen minä ei enää kontrolloi kehoaan. Intiimiyttä lisää se, että laulaja on laulanut koko fraasin hiljaa, jopa kuiskauksen omaisesti.

”Intiimiys” ei suoranaisesti liity ”liukenemisen” laatuun, mutta pidemmälle ajateltuna sillä on tarkoituksensa liukenemisen laadun luomisessa tässä fraasissa. Jos intiimiys häviäisi äänellisen minän ja kuuntelijan väliltä – jos laulajan ääni vaikkapa etäänntyisi suureen tilaan – kyse ei välttämättä enää olisi sikaan liukenemisestä vaan äänellisen minän yksinkertaisesta etäänntymisestä. Nyt sen sijaan äänellisen minän paikka kuuntelijan läheisyydessä säilyy, ja minä tuntuu liukenevan siinä paikallaan, lähellä kuuntelijaa. Seuraavassa taukossa on koottuna edellä esitetyt huomiot ilmaisun laatuun ja äänen yhteyksistä Undo-kappaleen viimeisessä fraasissa:

ILMAISU	ÄÄNI
Huokoisuus, haihtuminen	Fraasi lähtee liikkeelle ilman päästämisellä ulos ja ylimääräisellä [h]-äänteellä, vuotoinen ääni
Antautuminen	Irtipäästänyt vuotoisuus, vähäinen intensiteetti, suuontelon irtipäästänyt avoimuus
Pieni värinä, herkkä vavahdus	Vibrato, [p]-äänteen lausuminen varovaisesti
Hento kehollinen läsnäolo, äänellinen minä lähes kadonnut	Ei täyteläisyyttä äänessä (ohut ääni), vähäinen intensiteetti, soinnittomien konsonanttien höllät sulut, muodostumatta jäänyt [d]-äänne, suun lähes olemattomat liikkeet fraasin lopussa
Liike lakannut, paikallaan leijuva tuntu	Ei suuria muutoksia intensiteetissä tai äänenlaadussa fraasin aikana, melodian liike lakannut, laulumelodia jää leijumaan kvintille
Avautumisen jälkeinen tila	Pitkät avoimet [o]-äänteet, suuontelo pysyy melko avoimena, soinnittomien konsonanttien höllät sulut, muodostumatta jäänyt [d]-äänne, ympärillä kuorosaundin luoma suuri imaginaarinen tila
Omista rajoista luopuminen, liukeneminen suureen tilaan	kuoro luo ympärille suuren imaginaarisen tilan, laulajan ja kuoron fraasin yhtäaikaisuus ja sama sävel, kuoron saundi intensiivinen ja melko voimakas verrattuna laulajan ääneen
Intiimiys	Laulajan ääni pysyy imaginaarisessa tilassa lähellä kuuntelijaa, lauluäänen kohina kuuluu hyvin, fraasin lopun pienieleisesti toteutetut äänteet, fraasi laulettu hiljaa ja kuiskauksen omaisesti

**Taulukko 23.** Liukenemisen ilmaisullisia ja äänellisiä laatuja. Björk: Undo (*Vespertine* 2001). Säkeistö 4, fraasi 11.

Tämä kappaleen lopetusfraasi kuvaa ilmaisun tasolla hyvin sitä, mitä fiktiivisen kuvailun puolella hahmotin sanoilla ”liukenimme” ja ”antoivat pois”. Liukeneminen on metafora, joka kuvaa fraasia kokonaisuudessaan. Yllä olevassa taulukossa 23 esitetyt laadut ovat osaltaan luomassa liukenemisen päälaatua. Kuten aiemmissakin analyysin vaiheissa, niin myös tässä muistutan, että taulukko antaa ilmaisun ja äänenlaatujen suhteesta helposti liian yksiulotteiden kuvan. Tosiasiassa ilmaisun laadut liittyvät toisiinsa ja äänellisiin tekijöihin pikemminkin verkostomaisesti. Tällaista verkostoa voisi kuvata hyvin

kolmiulotteisella mindmapilla. Esimerkiksi liukenemiseen liittyvä hento kehollinen läsnäolo voi liittyä äänen vähäiseen intensiteettiin, vähäinen intensiteetti voi liittyä myös antautumiseen, antautuminen voi olla kytköksissä liikkeiden vähäisyyteen (tekemisen lopettaminen), joka taas puolestaan voi liittyä hentoon keholliseen läsnäoloon jne. Määritelmät liikkuvat myös eri kohdissa egotietoisuus–kehotietoisuus-akselilla.

Laulaja voi äänellään välittää laatuja, jotka eivät ole varsinaisia liikkeisiin liittyviä laatuja. Tästä esimerkkinä on edellä analysoidun fraasin ”huokoisuus”. Kyse on tietynlaisesta materiaalisesta tunnusta, ei niinkään liikkeen tunnusta. Laulaja toki luo tämänkin laadun liikkeen avulla – tällä kertaa päästämällä ilman liikkumaan tietyllä tavoin laulaessa. Kyseessä on siis fyysisellä tasolla tietynlainen äänihuulten asetus – ne eivät sulkeudu kokonaan missään värähtelyjensä vaiheessa. Tällainen liike luo ääneen huokoisen laadun, joka on ymmärrettävissä amodaalisesti. Huokoisessa äänessä on jotakin samaa tuntumaa kuin esimerkiksi huokoisessa kankaassa. Kummassakin on ”läpipäästävyiden” laatua. Äänihuulet päästävät ilmaa lävitseen yhtä lailla kuin huokoinen kangas tai muu huokoinen materiaali.

Koko fraasia kuvaava ”liukenemisen laatu” ei sinällään selkeästi linkity Sheets-Johnstonen liikelaatujen jaottelussa mihinkään tiettyyn luokkaan (ks. luku 3.3.3). Liukenemisen voi kuitenkin sanoa tässä tapauksessa muotoutuvan muun muassa *jännitteisyyden* vähäisyydestä (vähäinen intensiteetti), *laajuuteen* liittyvästä tilan avoimuudesta (suuontelon avoimuus, suuri imaginaarinen tila), *lineaarisuuteen* liittyvästä liikkumattomuudesta (liikelaadullisten muutosten vähäisyys ja melodian liikkeen vähäisyys) sekä *suuntaavuuteen* liittyvästä antautuneesta asenteesta, jossa laulaja käyttää energiaa vain vähän ja suuntaa sen irtipäästäneellä tavalla.

Yhteenvetona äänellisen minän epävakaisuudesta (luvut 5.3.5.1 ja 5.3.5.2) todettakoon, että Undo-kappaleessa laulun minän identiteetin ristiriitaisuus, epävakaisuus ja hajoaminen on toteutettu laulajan äänenkäytön erityispiirteiden lisäksi myös laulun imaginaarisen tilan studioteknisellä manipuloinnilla. Laulun minän ristiriitaisuus tulee esille laulun sanojen semanttisen tason (sanallisen minän) ja laulajan äänenkäytön (äänellisen minän) välisenä

epäsuhtana: minä kehottaa sanoilla hellittämään ja samanaikaisesti jatkaa äänen tasolla ponnisteluaan. Minän monistuminen on saatu aikaan lauluraitojen päällekkäisäänityksillä, minän hajoaminen puolestaan päällekkäisäänitettyjen raitojen ajallisella limittämisellä. Myös laulajan tapa laulaa päällekkäisäänitetyt raidat toisistaan poikkeavasti luo hajoamisen tuntua. Minän liukeneminen on toteutettu sekä laulajan äänen tasolla (mm. ohut, vuotoinen ääni), että imaginaarisen tilan suurentamisella kaiun avulla ja laulajan äänen häivyttämisellä tuohon tilaan.

## 5.4 ANALYYSIN YHTEENVETO

Undo-kappaleen *eläytyvässä kuuntelussa* päällimmäisenä kokemuksena oli tilan tuntu ja avautumisen liike. Fiktiivisen sanallisen kuvauksen avulla esiin tuli erilaisia kehollisten laatuojen luonnehdintoja, kuten ”lyyhisti kasaan”, ”yritin täyttää” ja ”kehotila aukeni ja aukeni” (ks. taulukko 15 luvussa 5.3.1). Kokemus oli ajaton. Kuuntelijana en paikallistanut, mihin kohtaan kappaletta avautuminen tai muut aistitut laadut paikantuivat.

*Empaattiseen kuunteluun* siirtyessäni esille tulivat laulajan esityksen avainfraasit – ne kohdat esityksestä, jotka saivat kehoni reagoimaan ja aistiin vitaaliaffektisiä laatuja. Empaattisen kuuntelun edetessä keskitin huomioni näihin fraaseihin. Tarkempaan analyysiin valitsin osan näistä fraaseista, sekä myös aiemmassa analyysissä esiin tulleita avainfraaseja (ks. taulukko 14 luvussa 5.2.2). Empaattisen kuuntelun graafisten kuvausten ja kielellistämisten avulla toin esille laulajan esityksen ilmaisullisia liikelaatuja. Ilmaisullisiksi päälaaduiksi nousivat: (1) ahtaus ja työläys, (2) yrittäminen ja irtipäästäminen, (3) muutoksen vastustaminen, (4) täyttyminen ja (5) avautuminen. Lisäksi mukana olivat (6) äänellisen minän monistuminen ja hajoaminen sekä (7) minän liukeneminen. Näistä monistuminen ja hajoaminen eivät liittyneet niinkään laulajan ilmaisuun kuin lauluraitojen studiotekniseen käsittelyyn.

Liukeneminen sen sijaan liittyi laulajan ilmaisuun ollen osa laulajan esityksen ilmaisullisia pääläatuja.

Yksittäisissä fraaseissa tai muutaman fraasin muodostamissa jaksoissa oli mahdollista hahmottaa ilmaisullisia, liikelaatuihin pohjaavia *mikrojuonia*. Näiden mikrojuonien tarkastelun avulla toin esille, millaisista osalaaduista edellä mainitut ilmaisun pääläadut muodostuivat. Laulajan ilmaisussahan on kyse jatkuvasta vitaaliaffektisestä muutosten virrasta. Edes yksittäistä fraasia ei voi siis välttämättä kuvata vain esimerkiksi ”ahtausta” ilmentäväksi. Siksi tarkastelinkin ilmaisua myös mikrotasolla. Lyhyesti ilmaistuna fraasin mikrojuoni saattoi olla esimerkiksi seuraavanlainen: nopea sisäänpäin kiskaisu, joka pysähtyy äkisti, lyhyt tauko ja lopuksi huolimaton irtipäästäminen.

Ilmaisun pääläatujen tasolla on hahmotettavissa koko laulajan esityksen ilmaisua kuvaava *makrotason tarina*. Tähän tarinaan liittyvät myös kappaleen imaginaarisen tilan muutokset sekä se, millaisen sisäisen muutosprosessin laulun minä käy läpi kappaleen aikana.

## **I Ahtaus ja työläys**

Laulun minä on tarinan alussa ahtaassa tilassa jakautuneena kahdeksi. Hän on sisäisesti ristiriitainen. Sanojen tasolla hän toteaa: ”Sen ei ole tarkoitus olla kamppailua.” Samalla hän kuitenkin kamppailee äänen tasolla ilmentäen ilmaisullaan työläyttä ja jopa hengästymistä. Minän kaksi osaa ovat yhteen sopimattomat myös toisella tapaa: stereotilassa kahdeksi jakautunut minä ei tavoita ykseyttä ajassa, vaan minän kaksi eri puolta ajautuvat keskenään ajallisesti epäsynkroniin.

Ahtauteen ja työläyteen liittyi seuraavia mikrotason empaattisessa kuuntelussa ilmenneitä alalaatuja: kiinnipitävä jännitteisyys, työläys, suoraviivaisuus, ahtaus, litteys, mataluus, ulospäin puskeminen ja eteenpäin pyrkiminen. Eläytyvän kuuntelun fiktiivisessä kuvauksessa ilmaukset ”lyyhisti kasaan” ja ”mahduin litteään tilaan” liittyvät näihin laatuihin. Laulajan äänestä löytyi lukuisia tekijöitä, jotka osaltaan loivat näitä laatuja. Tällaisia olivat muun muassa jännitteinen ääni, pingottuneet ääniväylän kudokset, madaltunut suuontelo,

jännittynyt leuka, hieman takaisempi artikulaatio, äänentuoton voimakas intensiteetti suhteessa tuotetun äänen voimakkuuteen, ajallinen epäsynkronisuus kahden äänen välillä, epätäyteläinen vibrato, melodian linjan suoraviivaisuus, nostettu kurkunpää ja lyhentynyt ääniväylä, voimakas ilman ulospäin työntäminen sekä kuulumattomat äänteet. (Ks. taulukko 16 luvussa 5.3.1.1 ja taulukko 17 luvussa 5.3.1.3.)

## **II Yrittäminen ja irtipäästäminen**

Kappaleen alun jälkeen tarinaan tulee mukaan yhtenäisempi keskusminä. Se harjoittelee siirtymistä vanhasta olemisen tavastaan (yrittämisestä) kohti uutta olemisen tapaa (irtipäästämistä). Tämä siirtyily toistuu pitkin kappaletta. Äänellinen minä pyrkii näin lähentymään sanallista minää – toteuttamaan sanojen semanttisen tason kehotukset antautua.

Yrittämiseen liittyi empaattisen kuuntelun mikrotasolla ponnistelun, kiinnipitämisen sekä tiukkuuden laatuja. Fiktiivisessä kuvauksessa ne saivat sanalliset muodot ”yritin täyttää” ja ”puuskuttivat”. Äänenkäytön tasolla nämä laadut oli toteutettu ilman kiskaisulla sisäänpäin, narinalla, suppeammalla artikulaatiolla, [a]-äänteen aukeamisella vaivalloisesti ja fraasien ensimmäisten sävelten liu’utuksella. Irtipäästämiseen puolestaan liittyi myös hellittämisen, tyhjenemisen ja helpottumisen alalaadut. Laulajan äänessä nämä kuuluivat vuotoisuutena, vibratona ja ilman valumisena ulos. Fiktiivisessä kuvauksessa näihin laatuihin oli viitteitä seuraavissa sanoissa: ”mikään ei tukenut”, ”kaluttu tyhjiin”, ”kaikki valui ulos”, ”keuhkot roikkuivat”, ”pääkoppa oli tyhjä”. (Ks. taulukko 18 luvussa 5.3.2.)

## **III Muutoksen vastustaminen**

Vaikka laulun minä pyrkii oppimaan uutta olemisen tapaa, hän samalla myös vastustaa muutosta. Esimerkiksi ensimmäisen säikeistön kolmannessa ja neljännessä fraasissa (”A’ Give yourself in”) muutoksen vastustaminen osuu kohtaan, jossa äänellinen minä on juuri aikaisemmin ilmentänyt täyttymisen laatua. Tällä tavoin hän katkaisee uuden kehollisen olemisen tavan (täyttymisen) alkamalla vastustaa sitä.

Muutoksen vastustamiseen liittyivät mikrotason liikelaadut nopea nykäisy, pysähtyminen yhtäkkiä, vaivalloinen käynnistyminen, kiivas sisäänpäin kiskaisu, pidätelty sulkeutuminen, poksahdus aukeaminen, liukuminen kohti umpeutumista ja takaisin kohti aukeamista, nykivyys ja rikkonaisuus. Nämä oli toteutettu äänen tasolla seuraavin elementein: alukkeet, soinnittoman äänteen sulkuvaiheen pituus, äänteen loppuminen ja äänihuulten napsahdus kiinni, äänteen alkaminen narinalla, pikainen ja lyhyt sisäänhengitys, äänihuulten sulkeutuminen sisäänhengityksen jälkeen ennen ääntä, äänteen muuttuminen suppeammaksi ja nasaaliseksi, äänteen muuttuminen avoimemmaksi, äänteiden, hengitysten ym. aloittaminen äkillisesti, tauot keskellä sanaa, kesken sanan äännön tapahtuva sisäänhengitys ja narina. (Ks. taulukko 19 luvussa 5.3.3.)

#### **IV Täytyminen**

Kuten jo edellisessä kohdassa tuli ilmi, laulun minä alkaa paikka paikoin kokeilla, miltä tuntuisi täytyä. Tarinan alussahan hän oli hyvin pienessä tilassa ja olemukseltaan litteä. Hän käytti voimaansa itsensä tyhjentämiseen. Nyt hän alkaa käyttää voimaansa täyttymiseen. Hän täyttää itsensä voimallaan – antaa intensiteetin kasvaa kehossaan. Hän ei enää vapautta energiaa ulos työntäen, vaan antaa energian jäntevöittää ja avata omaa kehoaan.

Täyttymiseen liittyi muun muassa täyteläisyyden, pehmeiden ja pehmenevyyden, joustavuuden, pyöreiden ja pyörityvyyden sekä napakkuuden laatuja. Fiktiivisessä kuvauksessa näihin liittyviä luonnehdintoja olivat: ”alkoi täytyä”, ”lähti kasvamaan uutta”, ”täyttivät ja loivat tilaa”. Laadut oli toteutettu äänen tasolla seuraavin keinoin: tavun venyttäminen, hillitty tai pehmeä äänen intensiteetin lisääminen, suuontelon tilavuuden kasvattaminen, täyteläinen ja tasapainoinen ääni, liu’utukset säveleltä toiselle, pyörityvät äänteet, selkeästi päättyvä sisäänhengitys, aluke, melodialinjan kaareva muoto, intensiteetin säilyttävä pehmeä vibrato ja vuotoisuus fraasin lopussa. Intensiteetin lisääntyminen oli tärkein täyttymisen ilmaisullista tuntua luova äänellinen tekijä. (Ks. taulukko 20 luvussa 5.3.4.1 ja taulukko 22 luvussa 5.3.4.2.)



## **V Avautuminen**

Täyttymisen jatkuessa edelleen se alkaa muodostua avautumiseksi. Kehon sisällä kasvava voima avaa äänellisen minän kehon tilaa. Minän aukeneminen jatkuu myös kehon rajojen yli ympäröivään tilaan. Aluksi aukeaminen tuntuu siltä, kuin minä loisi äänellään tilaa itselleen.

Fiktiivisessä kuvauksessa avautuminen tuli ilmi seuraavissa luonnehdinnoissa: ”syntyi tilaa”, ”täyttivät ja loivat tilaa”, ”kehotila aukeni ja aukeni” ja ”avauduimme”. Äänen tasolla avautuminen oli toteutettu aktiivisella artikulaatiolla (mm. kunnolla avautuvin vokaalein) sekä pitkällä kaiulla. Imaginaarisen tilan aukeaminen kaikujen käytön myötä oli olennainen osa avautumisen laadun luomista. (Ks. taulukko 22 luvussa 5.3.4.2 sekä imaginaarisen tilan aukeamisesta luku 5.3.4.3.)

## **VI Minän monistuminen ja hajoaminen**

Tarinan alussa minä on monistunut kahdeksi osaksi, jotka yrittävät olla yhteneviä, mutta jotka epäonnistuvat siinä. Ensimmäisessä säkeistössä tarinaan mukaan tuleva keskusminä sen sijaan vaikuttaa ensi kuulemalta yhtenäiseltä ja vakaalta, vaikka onkin sisäisesti ristiriitainen. Tämä sisäinen hajaannus ilmenee sanallisen ja äänellisen minän välisenä ristiriitaisuutena, yrittämisenä ja irtipäästämisestä sekä muutoksen vastustamisena. Tarinan edetessä keskusminäkin alkaa monistua kahdeksi ja hajota. Se kadottaa ykseytensä.

Minän monistumiseen viittasi fiktiivisessä kuvauksessa se seikka, että tekstin alkupuolella olin käyttänyt kirjoittaessani minä-muotoa ja tekstin loppupuolella sen sijaan me-muotoa. Minän hajoamiseen viittasivat sanonnat ”vailla jalvoja ja käsiä”, ”vailla rintakoria”, ”vailla palleaa”. Minän monistaminen oli toteutettu lauluraitojen päällekkäisäänityksillä, minän hajoaminen ajassa limittäisillä ja osin päällekkäisillä lauluraidoilla. (Ks. luku 5.3.5.1.)

## **VII Minän liukeneminen**

Tarinan lopussa laulun minä liukenee. Se antautuu ja menettää omat rajansa. Samalla koko laulun maailman tila ottaa minän paikan – minä onkin koko maailman kokoinen. Aivan kuten tarinan alussakin minä on nyt menettänyt

täyteytensä. Mutta sen sijaan, että olisi ahtaassa tilassa, se laajeneekin nyt suureksi ja sulautuu tilaan.

Liukenemiseen liittyi seuraavia alalaatuja: huokoinen, leijuva, ilmava, avartuva, tilaan sulautuva, haihtuminen, antautuminen, pieni värinä, herkkä vavahdus, hento kehollinen läsnäolo, liike lakannut, paikallaan leijuva tuntu, avautumisen jälkeinen tila, omista rajoista luopuminen, liukeneminen suureen tilaan, intiimisyys. Fiktiivisessä kuvauksessa esiin tulivat luonnehdinnat: ”kevyemmäksi ja helpommaksi”, ”liukenimme” ja ”antoivat pois”. Äänellisesti nämä oli toteutettu lukuisin erilaisin tavoin: vuotoinen ääni, ohut ääni, hengitysten kuulumattomuus, sanan laulaminen pitkänä, melodian pitkälinjainen muoto, melodian liikkeiden laulaminen vähäeleisesti, passiivinen artikulaatio, kaiku, imaginaarisen tilan avartuminen, fraasin päätyminen vähitellen ja huomaamattomasti, laulajan äänen häviäminen ja kaiun jääminen soimaan sen tilalle, fraasin lähteminen liikkeelle ilman ulos päästämällä, irtipäästänyt vuotoisuus, äänen vähäinen intensiteetti, suuontelon irtipäästänyt avoimuus, vibrato, [p]-äänteen lausuminen varovaisesti, soinnittomien konsonanttien höllät sulut, suun lähes olemattomat liikkeet, intensiteetin ja äänenlaadun muuttamattomuus, melodian lakannut liike, laulumelodian jääminen soimaan kvintille, pitkät avoimet [a]-äänteet, muodostumatta jäänyt [d]-äänne, ympärillä olevan kuorosaundin luoma suuri imaginaarinen tila, kuoron saundin intensiivisyys ja voimakkuus verrattuna laulajan ääneen, laulajan äänen imaginaarinen läheisyys, lauluäänen hyvin kuuluva kohina, pienieleisesti toteutetut äännteet sekä hiljaa ja kuiskauksenomaisesti laulettu fraasi. (Ks. taulukko 21 luvussa 5.3.4.2 ja taulukko 23 luvussa 5.3.5.2)

Vaikka *eläytyvään* kuuntelemiseen liittyi ajattomuuden tuntu, niin *empaattisessa* kuuntelussa aika ja ajassa etenevät juonet olivat olennaisia tekijöitä. Kysymys kuuluukin: tapahtuiko edellä kuvattu empaattisen kuuntelun avulla hahmotettu tarina kappaleen ajassa kronologisesti? Liitteessä 4 on esitettyinä imaginaarisen tilan muutokset ja ilmaisun päälaatuja esiintymiset fraaseittain koko Undo-kappaleessa. Liitteen taulukosta on nähtävissä, että imaginaarisen tilan muutos tapahtuu kutakuinkin kronologisesti. Äänellinen minä sijoittuu

kappaleen alussa ahtaaseen tilaan, ja on kappaleen lopussa suuressa tilassa. Sen sijaan laulajan ilmaisen laatuja muutoksissa ei ole havaittavissa mitään selkeää ja yksioikoista kaavaa. Erilaisia ilmaisullisia laatuja esiintyy kappaleessa pitkin matkaa.

Objektiivisessa kappaleen ajassa ilmaisulliset muutokset tapahtuivat siis lomittain ja pitkin koko kappaletta. Sen sijaan empaattisessa kuuntelukokemuksessani tapahtui kronologisen tarinan muotoutuminen näistä elementeistä. Tämä voi johtua siitä, että varsinkin koko kappaleen yhtäjaksoisessa kuuntelussa kuuntelijan huomio ohjautuu yleensä kulloinkin mukaan tuleviin uusiin elementteihin. Vaikka edellisissä säkeistöissä ja kertosäkeistöissä esiintyviä laatuja olisi yhä mukana, niin korva poimii herkemmin uudenlaiset laadut ja muodostaa merkitystä vahvemmin niiden varassa. Näin kuuntelijan kokemuksessa voi muodostua kronologiaa myös sellaista esitystä kuunneltaessa, jossa asiat eivät itse asiassa ilmene kronologisesti järjestäytyneinä.

Ilmaisen laatuja objektiivisessa ajassa ilmennyt kronologinen jäsenymättömyys vaikutti myös eläytyvään kuuntelemiseen, mutta eri tavoin. Voi näet olla, että eläytyvän kuuntelemisen ajaton luonne juontui osaltaan juuri tästä laatuja epäkronologisesta ilmenemisestä. Tällöin en asettunut kuuntelemaan yhdestä seikasta toiseen etenevää ilmaisullista juontoa, vaan pikemminkin jäin aistimaan tapahtumia ajattomammin.

Undo-kappaleen laulun minä ei ratkaise sisäistä ristiriitaansa ponnistelemalla ja yrittämällä. Se löytää oman voimansa täyttymisestä ja avautumisesta. Täyttyminen tarkoittaa tässä yhteydessä voiman löytämistä erityisesti sen vuoksi, että intensiteetin lisääntyminen oli olennainen tekijä täyttyminen laatuja luomisessa. Täyttyminen ja avautuminen eivät ole kuitenkaan laulun minän lopullisia ratkaisuja ylenmääräisen ponnistelemisen, ahtaan tilan ja sisäisten ristiriitojen ongelmaan. Lopullinen ratkaisu tulee sen sijaan siitä, että se hyväksyy hajoamisensa – ei yritäkään enää ylläpitää ykseyttä. Minä antaa (kehonsa) rajojen kadota. Se antaa itsensä lopulta liueta suurempaan tilaan. Tästä tilasta muodostuu avaruus, jossa se on vapaa ahtaudesta ja ponnistelusta. Sanallisen minän ehdottama hellittäminen toteutuu kappaleen lopussa

myös äänellisen minän tasolla. Laulun minä eheytyy, kun sanallinen minä saa suostuteltua äänellisen minän antautumaan.³⁴⁷

Kirjoitin jo aiemmin (luvussa 5.1.2) siitä, miten Undo-kappaleessa sanojen semanttisella tasolla on riisuttu pois näkö- ja kuuloaistiin liittyvät ulkomaailmaan kohdistuvat viittaukset ja pyritty tuomaan esille kehotietoisuudella koettuja kehon sisäisiä tuntemuksia. Tällaisia ovat laulun sanoissa ilmenevät ”kamppailu”, ”ponnisteleminen”, ”yrittäminen”, ”antautuminen”, ”lämmön aistiminen”, ”nojaaminen”, ”avautuminen”, ”hellittäminen” ja ”hurmioituminen”. Laulun sanat ovat toteavat. Ne kertovat tarinaa koko ajan tässä hetkessä, presensissä. Kaikki, mikä tapahtuu, tapahtuu tässä ja nyt. *Sanallisen minän* sijasta laulaja käyttää *äänellistä minää* hyödykseen kertoessaan irtipäästämisen ja antautumisen prosessiin liittyvistä jännitteistä. Tällöin ei ole tarvetta purkaa sanoilla auki sitä, mikä on välittömämmin ilmaistavissa äänellisin keinoin. Näin kappaleen sanat saavat jäädä semanttisella tasolla suhteellisen yksinkertaisiksi, turhaa selittelyä välttäviksi. Laulaja houkuttelee kuuntelijan ymmärtämään tarinaa ja sen nyansseja kehollaan.

Laulaja luo lauluesitykseen äänellisen minän, johon kuuntelija voi samaistua (vrt. Rautiainen 2003, 16). Undo-kappaleen tapauksessa erilaiset äänet tai hahmot toivat esiin äänellisen minän kehon tilan ristiriitaisuuksia. Pitkin kappaletta kuulijalle tarjoihtiin paikoitellen tasapainoisia ja toisinaan ristiriitaisia kehollisia olemisen laatuja. Mutta kenen nämä laulun minän äänet lopulta ovat? Onko niin, että Undo-kappaleessa kuulija asetetaan ”minäksi”, joka kuuntelee taiteilijan (Björkin) hänelle suunnittelemaa sisäistä vuoropuhelua? Tällä tavoin kuuntelijan on ainakin helppo samaistua kappaleen minään – myötäelää kehon tasolla äänellisen minän tarjoamia asenteita ja kuunnella kappaleen sanomaa empaattisesti.

Minän hajottamisen ja liuentamisen seurauksena kappaleessa rikotaan ja hävitetään äänellisen minän keho. Myös fiktiivisen kuvauksen puolella esiin

---

347 Frith (1996, 182) toteaa, että parhaat poplaulut ovat niitä, joissa sanallinen ja musiikillinen retoriikka taistelevat keskenään, toisin sanoen niitä, joissa laulaja ja laulu taistelevat. Undo-kappaleessa tulee esille taistelu laulun sanojen semanttisten merkitysten ja laulajan äänenkäytön välillä. Näin lauluun muodostuu äänellinen minä, jonka asema suhteessa laulun sanoihin on moniulotteinen.

tuli kehon hajoamisen teema: *Lopulta olin vailla jalkoja ja käsiä. Vailla rintakoria. [...] Hengitykseni muuttui, koska olin nyt vailla palleaa.*³⁴⁸ Äänellisen minän ykseys katoaa ja sen rajat hämärtyvät. Laulun minän ja sitä ympäröivän laulun maailman välinen raja häviää. Minä on maailma. Kuuntelija oivaltaa: ollaankin oltu koko ajan minän sisällä – kehon sisätilassa, joka on laajentunut kappaleen loppua kohti jättiläismäiseksi.³⁴⁹ Samalla kuuntelijan keho on myötäelänyt laajenemisen laatua. Kuuntelija on houkuteltu samaistumaan tähän koko laulun maailmaa kattavaan tilaan. Eläytyvän kuuntelemisen puolella tosiaan koin, että oman kehoni rajat muodostivat laulun maailman rajat. Samaistuin laulun maailmaan. Kyse oli semioottisen alueen kokemuksesta, jossa sisä- ja ulkotilan rajat katosivat.

Aiemmin luvussa 5.1.2 kirjoitin siitä, miten Undo-kappaleen sanojen semanttisella tasolla viimeisessä säkeistössä sanallinen minä kuvailee ”veren vuotamista”, ”hikoilua” ja ”itkemistä”. Tulkitsin sanat niin, että laulun minä on keskittynyt koko kappaleen ajan sisäisen maailmansa tuntemuksiin (irtipäästämiseen, aukeamiseen jne.) ja on vihdoinkin viimeisessä säkeistössä tavoittanut kehonsa ääriviivat – hikoilevan ja verta vuotavan ihon sekä kynelehtivät silmät. Yhdistettynä äänellisen minän luomaan ”jättiläismäiseksi laajentumiseen” voidaan lopulta tulkita, että kyse on laulun minän kasvamisesta itsensä kokoiseksi – omien sisäisten ristiriitojen ja esteiden voittamisesta sekä turhalla ponnistelulla luoduista rajoista ja ahtaudesta luopumisesta. Samalla, kun sanallinen minä muistuttaa, että veren vuotaminen, hikoileminen ja itkeminen on turhaa, äänellinen minä muistuttaa, että samaistuminen rajoihin ja itsensä rajoittaminen on turhaa. Omat rajat ja rajoitukset on mahdollista ylittää, mutta ei ponnistelun vaan avautumisen kautta.

*Jos vuodat verta, hellitä*

*Jos hikoilet, hellitä*

*Jos itket (kultaseni), hellitä.*

---

348 Fiktiivinen kuvaus, tutkimuspäiväkirja 11.10.2007, kuuntelu 11–15, tekstiä muokattu 11.7.2010.

349 Kehon sisällä oloa ilmentää myös kappaleessa käytetty bassorumpusaundi, jonka ääni muistuttaa suuren sydämen lyöntejä. Ikään kuin kuuntelija asettuisi hyvin lähelle laulun minän sydäntä.

## 5.5 ANALYYSIMENETELMÄN ARVIOINTI

Undo-kappaleen toista analyysikierrosta toteuttamaan lähtiessäni päätin pitää eri kuuntelemisen muodot selkeämmin erillään toisistaan kuin aiemmin. Tällä tavoin aloin harjoittaa redusoivaa kuuntelemista. Reduktio on toiminut työn eri kuuntelemisen vaiheissa eri tavoin. Eläytyvässä kuuntelemisessa musiikki redusoi kokemuksesta pois ”kaiken ylimääräisen tietoaiksen”, jolloin pääsin uppoamaan syvemmälle kehotietoisuuden kokemukseen egotietoisuuden hiljentyessä (vrt. luku 3.1.2). Myös empaattisessa ja analyttisessä kuuntelussa reduktio toimi, joskin eri tavoin. Empaattisessa kuuntelemisessa redusoin tietoisesti pois kokemukseen pyrkivää laulajan ääneen ja fysiologiaan liittyvää tietoaiksesta. Analyttisessä kuuntelussa sen sijaan huomioni oli nimenomaan äänen aistimisessa, jolloin elämyksellinen ja empaattinen aines redusoituivat taka-alalle.

Eri kuuntelumuotojen toisistaan erillään pitäminen oli hyvä ratkaisu, sillä näin laulajan ilmaisun vitaaliaffektisten liikelaatujen aistiminen sai osakseen enemmän aikaa. Vaikka laatuja olikin aluksi hieman hankala kuvailla sanoin, niin empaattisen kuuntelun graafinen kuvaus auttoi pääsemään niihin käsiksi myös kielen avulla. Kukin kuuntelemisen vaihe selkeytyi omanlaisekseen tiedon ja ymmärryksen tuottamisen muodokseen. Ne saivat toimia omilla ehdoillaan. Kuuntelemisen eri vaiheet mahdollistivat erilaisia asioita: eläytyvä kuuntelu mahdollisti kokonaisvaltaisen antautuvan kokemisen, empaattinen kuuntelu mahdollisti vitaaliaffektisen tason aistimisen, ja analyttinen kuuntelu puolestaan mahdollisti äänen yksityiskohtiin perehtymisen. Eläytyvän, empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen tuloksissa oli myös yhteneviä linjoja. Eläytyvän kuuntelun fiktiivisestä sanallisesta kuvauksesta löytyi yhteneviä teemoja ja käsitteitä empaattisen kuuntelun kuvausten kanssa. Analyttisellä kuuntelulla puolestaan löytyi äänellisiä viitteitä empaattisessa kuuntelussa esiin tulleista ilmaisullisista liikelaaduista.

Menetelmän avulla sain tuotua esille aistimisen laatuja välittömän kokemisen tasolta ilman, että olisin alkanut puhua yleisellä tasolla kategorisista affekteista. Sen avulla pystyin lähestymään ilmaisua nimenomaan ilmaisuna. Näin se pääsi esille omana ilmiönään – ei vain äänen piirteinä tai kategoristen

affektien ilmentyminä. Menetelmän avulla sain tuotua esille ilmaisun ja äänen yhteyksiä ilman, että olisin tarkastellut niiden suhdetta valmiiden kategorioiden valossa. Näin kuuntelemisen herkkyys säilyi, ja tutkijana pystyin säilyttämään valppauden ymmärtää yllättäviäkin liikelaatujen ja äänenlaatujen yhdistelmiä.

Menetelmän yhtenä tavoitteena oli kehollisen tason merkityksenmuodostuksen prosessin valottaminen vitaaliaffektien osalta. Tässä tehtävässä se toimikin hyvin. Vaikka aluksi vitaaliaffektisten liikelaatujen saaminen paperille sanalliseen muotoon olikin vaikeaa, niin työn edetessä ilmaisun taso alkoi tulla yhä selkeämmin koettavaksi ja kielellistettäväksi. Menetelmän kehittäminen ja käyttäminen olikin kasvattava kokemus. Kehotietoisuuteni kehittyi empaattisen kuuntelun myötä ja korvan tarkkuus analyttisen kuuntelun myötä.

Menetelmän yleisemmän tason hyvänä puolena näen sen, että sen avulla voidaan tieteellisessä tarkastelussa yhdistää sekä kehollisen tuntemisen herkkyys että perinteisempi erittelevä analyysi. Ne voivat siis toimia toisiaan tukevana elementteinä samassa työssä. Sama tutkimus voi tuottaa sekä kehotietoisuuteen pohjaavaa syvälle menevää ymmärrystä että egotietoisuuteen perustuvaa yksityiskohtaista tietoa.

Tässä työssä esitetyllä analyysimenetelmällä on luonnollisesti myös omat haasteensa. Voidaan kysyä, kuinka jaettavaa empaattisen kuuntelun kautta saatu ymmärrys on? Voivatko muutkin kuuntelijat ymmärtää tutkija-kuuntelijan tekemät huomiot? Kaikki kuuntelijat kun eivät ole kehollisesti yhtä herkkiä, eikä kehotietoisuus ole kaikkien kokemisessa yhtä vahvasti esillä. Lisäksi jokainen kuuntelija tulkitsee kuulemaansa oman kehonsa historiaa ja sen hetkistä tilannetta vasten. Näin ollen tiedon ja ymmärryksen tuottamisen maastot voivat erota toisistaan suurestikin. Näin on tietysti laita missä tahansa musiikin kuuntelussa – ei vain eri tutkijoiden suorittamissa kuunteleissa. Voidaankin siis kysyä: miksi tutkimiseen liittyvän kuuntelemisen prosessin tulisi olla välttämättä tässä suhteessa muusta kuuntelusta eroavaa? Tutkimuksessa voidaankin mielestäni tuoda esille myös yksilöllisiä erityislaatuja yleistettävien seikkojen rinnalle.

Tieteen kentällä tietoa ja ymmärrystä voidaan tuottaa monin eri tavoin. Vaihtoehtoisia tapoja käytettäessä tutkijan tulee olla kuitenkin tavanomaista tarkempi sen suhteen, että hänen raportoimansa tulokset on esitetty selkeästi ja tarkasti – yhteiseen ymmärrykseen tähdäten. Samalla tulee kuitenkin hyväksyä se tosiasia, että täydellistä yhteistä ymmärrystä ei kuitenkaan välttämättä löydy. Koska tutkijan omaan kokemukseen pohjaava ymmärrys ja tieto liittyvät rajattuun määrään yhden ihmisen kokemuksia, on tiedon yleistettävyyden kanssa oltava varovainen. Tutkija ei voi olettaa, että kaikki ymmärtäisivät ja merkityksellistäisivät asiat täsmälleen samalla tavoin kuin hän. Ymmärryksen ei tarvitsekaan olla täysin samanlaista, riittää että se on jollain tapaa samankaltaista. Tässä on pohja jaettavien merkitysten syntymiselle.

Merkityksen muodostumisen semioottista aluetta tarkasteltaessa täsmällisten ja täysin yhteisten merkitysten hakeminen ei ole tutkijan ensisijainen tehtävä. Semioottiseen ainekseen kun liittyy monitulkintaisuuden mahdollisuus – se on aluetta, jossa kiinteitä merkityksiä ei ole vielä lyöty lukkoon. Semioottinen katoaa taka-alalle kokemuksesta siinä vaiheessa, kun tutkijakuuntelija liikkuu valmiiden käsitteiden ja selkeiden merkitysten alueelle – silloin kun hän alkaa lyödä merkityksiä lukkoon. Vaikka semioottisella ei olekaan merkittyä kohdetta, se on kuitenkin merkitykseen tähtäävää (Kristeva 1993, 95). Juuri tällä kohtaa sijaitsee ilmaisun alue. Merkitysten mahdollisuudet ovat nupuillaan. Ilmaisua tähtää merkitykseen, vaikka sillä ei ole vielä merkittyä kohdetta. Ilmaisua ja sen semioottista pohjaa ei saada esille mekaanisella analyysillä eikä liian pikaisella merkitysten lukkoon lyömisellä. Tutkija tarvitsee herkkyyttä ja kärsivällisyyttä antaakseen laulajan ilmaisun vaikuttaa. Pitää sietää ajoittaista epämääräisyyttä ja sitä, että koetut ilmiöt eivät välttämättä asetu valmiisiin kategorioihin, vaan niiden olemassaoloa tulee perustella tarkemmin muulla tavoin.

Yhtenä työn haasteena oli analyysimenetelmien raskaus ja aikaa vievyys. Liikun menetelmissä laajalla kokemisen skaalalla kokonaisvaltaisesti eläytyvästä kuuntelusta aina mikrotason äänen yksityiskohtien erittelyyn saakka. Tutkijana minun tuli toisinaan antautua ja upota syvälle kehon kokemukseen, toisinaan taas olla hyvin tarkka ja kuunnella asioita eritellen ja



kategorisoiden. Varsinkin empaattinen kuunteleminen vaati erityistä keskittymistä ja virittäytymistä – hetkessä läsnä olemista. Oman haasteensa siihen toi vielä sanojen etsiminen kuvaamaan koettuja ilmiöitä sekä sen varmistaminen, että valitut sanat kuvasivat kokemusta tarpeeksi osuvasti. Oman haasteensa tähän toi se, että nämä ilmiöt eivät olleet luonteeltaan välttämättä aina selkeitä, vaan ne saattoivat tulla aluksi kehotietoisuuteen vain himmeästi siintäviä tuntemuksina. Myös analyttisessä kuuntelemisessä olivat omat haasteensa. Musiikintutkijana koin foneettisten merkkien soveltamisen aluksi hieman vaikeaksi. Tuntui hankalalta kuvata kokemuksessa yhtenäisenä ja alati muuntuvana virtana tapahtuvia artikulaation muutoksiin liittyviä kehon liikkeitä erillisin merkein.

Sekä empaattisessa että analyttisessä kuuntelemisessä kuuntelu tapahtui samoja fraaseja yhä uudelleen kuunnellen. Tuoreiden kuulokulmien löytäminen vaati ajoittain myös analyysimateriaalin ja korvien lepuuttamista pidempiäkin aikoja. Kiirehtiminen vain vaikeutti työn tekoa, sopivan rennon virittyneisyyden löytäminen puolestaan edesauttoi sitä. Kaiken kaikkiaan nämä kuuntelemisen menetelmät ovat avartaneet omaa ymmärrystäni sekä itsestäni kuuntelijana, että myöskin ihmisen äänellisen ilmaisun hämmästyttävästä rikkaudesta.

## 5.6 ELÄVÄ KEHO JA MUUNTUVAT MERKITYKSET

Miksi haluamme kuunnella samaa lauluesitystä äänitteeltä yhä uudestaan ja uudestaan? Vaikka esitys onkin äänitteellä muuttumaton – voimmehan toistaa sen täysin identtisenä lukemattomia kertoja –, sen mahdollistama kokemus on kuuntelijalle kuitenkin aina jollain tapaa ainutkertainen. Vaikka kuuntelijasta muistaisi lauluesityksen ulkoa pienintäkin yksityiskohtaa myöten, jokaisessa kuuntelukokemuksessa voi kuitenkin olla aina jonkinlainen uusi vivahde mukana. Kokemus ei ole täysin identtinen aiempien kokemusten kanssa, koska

me kokijoina muutumme koko ajan. Kehomme ei ole täysin sama keho kuin eilen, se muuttuu jatkuvasti uusien kokemusten myötä. Myös tilanteet, joissa kuuntelemme, muuttuvat.³⁵⁰

Jo kappaleen ensimmäinen kuuntelukerta muuttaa kuuntelijaa niin, että hän ei koe asioita enää täysin samoin kuin hetki sitten. Toisella kuuntelukerralla kuuntelijalla on jo etukäteiskokemusta siitä, millainen kuunneltu kappale on.³⁵¹ Vaikka kuuntelija voi löytää kokemukseensa yhä uusia vivahteita uusilla kuuntelukerroilla, niin kuuntelijalla on myös tarve ankkuroida kokemustaan jollain tavalla. Kuuntelijalla onkin taipumus ymmärtää kappale yhtenäisenä, yhtenä oliona³⁵² – ja siksi hän nojaa uusilla kuuntelukerroilla aiempien kertojen kokemuksiin. Ajallisesti toisiaan lähellä olevat kuuntelukerrat eivät olekaan kokemuksina täysin erillisiä toisistaan. Työn kuluessa olen tehnyt esimerkiksi huomion, että toisella kuuntelukerralla kiinnitän huomiota ja ankkuroidun niihin seikkoihin, jotka ensimmäisellä kuuntelukerralla ovat nousseet minulle merkityksellisiksi ja jotka ovat liikuttaneet minua. Näin kokemus lähtee rikastumaan ja syvenemään uusien kuuntelukertojen myötä. Voisi jopa sanoa, että kokemus tuntuu menevän pidemmälle jokaisella kuuntelukerralla. Silti kokemuksen kantava juonne pysyy samana – ikään kuin kulkisin samaa polkua eteenpäin.

Laulajan esityksessä on monia ulottuvuuksia: ilmaisullinen, äänenlaadullinen, artikulatorinen, melodinen, rytmisen ja niin edelleen. Kuuntelijan keho saattaa löytää jossakin fraasissa tarttumapinnan äänenlaadusta, toisessa taas melodialinjasta – jossain ehkä näiden yhdistelmästä. Tässä paljastuu merkityksenmuodostuksen moniulotteisuus, liukuvuus ja yksilökohtaisuus.

---

350 Torvinen (2007b, 28) on todennut, että kehollisuuden kautta asioita lähestymällä emme saavuta välttämättä yhtään sen yhtenäisempiä tulkintoja asioista kuin tajunnallisten kokemustenkaan tasolla. Tämä johtuu siitä, että kehokin on historiallisesti rakentuva ja muokkautuva (mts. 28). Kehotietoisuus onkin jatkuvasti muuntuva. Erilaiset kokemukset ja erityisesti tämän alueen harjoittaminen vaikuttavat sen luonteeseen (Klemola 2005, 62, 85; Monni 2004, 224).

351 Kiitos musiikintutkija Alfonso Padillalle, joka huomautti minulle tästä toisen kuuntelukerran erilaisuudesta. Hänen mukaansa kuuntelija kuulee kappaleen toisella kerralla jo opitusti.

352 Thomas Clifton puhuu tästä ihmisen halusta ymmärtää musiikkikappale yhtenä objektina artikkelissaan *Music as Constituted Object* (1976).

Laulajan esityksessä voi olla paljon materiaalisia mahdollisuuksia, joihin kuuntelijan keho voi reagoida. Tätä kautta ymmärrys voi muotoutua useilla eri tavoilla. Kurkelan (1997, 426) mukaan kuuntelijan huomion kiinnittyminen tiettyihin ääniominaisuuksiin musiikissa vaikuttaa siihen, mitä musiikki kulloinkin tuntuu ilmentävän. Samalla kuuntelijan oma tunne-elämä ohjaa sitä, mihin ominaisuuksiin hän kuunnellussa materiaalissa kiinnittää huomionsa. Tällä tavoin kuuntelija ”antaa” musiikin ilmentää itselleen ajankohtaisia asioita. Musiikki on tällä tapaa joustava eri tulkintojen muotoutumisten suhteen. (Mts. 426.)³⁵³

Musiikkia voidaankin ajatella peilinä, jonka avulla kuuntelija voi tunnistaa ja käydä läpi aiemmin tietoisuutensa ulottumattomissa ollutta tunnemateriaalia. Kurkela (1997, 427) kirjoittaa seuraavasti:

Musiikki on eräänlainen selektiivinen peili. Se heijastaa aiheita, jotka saavat kaikupohjaa sen akustisista ominaisuuksista. Niinpä esimerkiksi oman mahtipontisuutensa ehkä kohtaa sellaisessa musiikissa, jonka kineettiset ominaisuudet jotenkin muistuttavat mahtipontisuuden tunteeseen liittyviä kinesteettisiä kokemuksia. Silloin mahtipontisuus ikään kuin kimpoaa takaisin musiikista ja sen voi ottaa vastaan musiikin mahtipontisuutena. Vastaavasti sopivassa musiikissa voi kohdata vaikkapa oman eroottisuutensa, lempeytensä tai kaipuunsa, jolloin taas mahtipontisuus ja moni muukin mielen teema voi mennä ikään kuin läpi musiikista vastakaikua saamatta.

Undo-kappaleen lauluesitys merkityksellistyi minulle eri tavalla, kun aiemmista kuuntelukerroista oli kulunut muutama vuosi (ks. luku 5.2.2). Huomioni kiinnittyi nyt eri kohtiin laulajan esityksessä kuin aiemmin, ja eri kohdat esityksestä nousivat avainfraaseiksi. Huomio ohjautui siis erilaisiin ilmaisullisiin laatuihin materiaalissa. Aiempien kuuntelukertojen mukanaan tuomat

---

353 Tulkintoihin vaikuttaa tietysti myös kulttuurin asettamat raamit. Kurkela (1994, 426) toteaa, että tilastollisesti tarkasteltuna tiettyjen tunnetilojen ja musiikillisten ilmaisujen yhteys olisi kulttuurin sisällä todennäköisesti hyvin ennustettavissa.

yrittämisen ja irtipäästämisen merkitykset jäivät kokemuksessa taka-alalle. Sen sijaan avautumisen ja täyttymisen ilmaisulliset merkitykset nousivat pintaan. Tällä toisella analyysikierroksella tulikin esille hyvin merkitysten muuntuvuus ja liukuvuus. Jopa kappaleen sanojen semanttinen taso avautui eri tavoin kuin aiemmin – esille tuli seikkoja, johon en ollut aiemmin kiinnittänyt huomiota.

Analyysikertojen välillä olin itsekin muuttunut kehollisesti. Varsinkin laulajana olin oppinut uudenlaisia äänessä olemisen tapoja. Kehoni oli muokautunut lauluharjoitusten lisäksi myös muunlaisen harjoittamisen, muun muassa lenkkeilyn ja joogan myötä. Avautuminen ja täytyminen tuntuivatkin olevan keholleni nyt ajankohtaisempia teemoja kuin aiemmat yrittämisen ja irtipäästämisen laadut. Tulkitsin laulajan esityksen tietynlaiseksi oman kehoni sen hetkistä tilaa vasten. Ikään kuin kehoni olisi ollut juuri nyt valmis oppimaan avautumisen laatua, jonka oppimista aistimani laulajan ilmaisu puolestaan tuntui tukevan ja vahvistavan.

Laulajan ”elävä tulkinta” on jollain tapaa niin moniulotteinen, että kuuntelija voi samaistua sen eri puoliin eri kuuntelukerroilla. Tulkinta ikään kuin kasvaa kuuntelijan mukana – tai pikemminkin niin, että tulkinnassa on kuuntelijalle kasvunvaraa. Toisin sanoen kuuntelija voi eläytyä siihen vielä sittenkin, kun hän on ihmisenä muuttunut ja kasvanut johonkin suuntaan. Tulkinnan elävyys ja muuntuvuus on siis sitä, että esityksessä on joustovaraa kuuntelijan muuntuvalle tilanteelle ja tulkinnalle. Kuuntelijalle äänitteellä oleva materiaali ei ole kuollutta, vaan se tuntuu heräävän jokaisella kuuntelukerralla uudestaan eloon. Tai tarkemmin ottaen: se herättää ihmisessä olevan musiikin yhä uudestaan eloon mitä erilaisimmin tavoin.

Sanomattakin lienee selvää, että jos yksi kuuntelija voi merkityksellistää laulajan esityksen useilla eri tavoilla, voivat erot eri kuuntelijoiden tulkintojen välillä olla mahdollisesti vieläkin suurempia. Esimerkiksi Undo-kappale on saanut hyvin erilaisia merkitystulkintoja eri kuuntelijoilta. Internetin keskustelupalstalta selviää muun muassa seuraavanlaisia selityksiä sille, mistä kappale kertoo: ”tehtyjen virheiden oikaisemisesta”, ”siitä, ettei pidä luovuttaa”, ”vastoihin luottamisesta”, ”flown mukana menemisestä”, ”siitä, että elämän ei kuulu

olla kamppailua”, ”asioiden tekemisestä ilman kamppailua”, ”jostakin pahasta pois pääsemisestä”, ”neitsyyden menettamisestä”, ”uskonnollisesta kokemuksesta”, ”vaikeasta ihmissuhteesta”, ”paranemisprosessista”. (Songmeanings 2008.)

Vaikuttaa siltä, että ihmiset tulkitsevat laulun sanoman omiin tarkoituksiinsa sopivaksi. Kuuntelija voikin kytkeä kokemansa ilmaisulliset liikelaadut lähes mihin tahansa elämän osa-alueeseen. Liikelaatujen amodaalinen luonne mahdollistaa tämän. Yllä olevat keskustelupalstan tulkinnat liikkuvat pitkälti egotietoisuuden alueella. Olisi mielenkiintoista tietää, olisivatko merkitykset yhtenevämpiä, jos kuuntelijat sanallistaisivat kuuntelemaansa keskittyen vain ilmaisun tason seikkoihin: laajenemisen, supistumisen, kiinnipitämisen jne. kokemuksellisiin laatuihin.

*Laulun minän* lisäksi kuuntelemisen kokemuksessa syntyy myös *kuunteleva minä*. Fenomenologiselle lähestymistavalle on ominaista, että minän tematisoiminen tulee analyysiin mukaan melko myöhäisessä vaiheessa, koska minä syntyy kokemuksen liikkeissä (Ihde 1986b, 48). Tässä työssä analyysi päättyy siihen, mistä kuuntelevan minän pidemmälle viety pohdinta voisi alkaa.³⁵⁴

Kuunteleva minä ei ole välttämättä sama kuin arkiminäni arkirooleissaan, vaan pikemminkin tiettyä kuuntelukokemusta varten hahmottuva kokeva subjekti. Kuunnellessani laulajaa kokemukseni ei tarvitse liikkua samassa kehikossa, kuin missä se muissa arjen toiminnoissa liikkuu. Ehkä musiikki onkin kuuntelijalle henkireikä juuri tässä mielessä: kuuntelevan minän välityksellä voin kokea laulajan ilmaisun vihjaamia olemisen laatuja, jotka arkipäiväisessä kokemisessani saattaisin torjua liian vahvoina tai liian erilaisina – vakiintuneille olemisen tavoilleni vieraina.³⁵⁵

---

354 Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen puolella esimerkiksi Välimäki (2005, 136–137) on tematisoinut pidemmälle kuuntelevaa subjekta ”soitetun subjektin” käsitteen avulla.

355 Arkiminän ja kuuntelevan minän erot ja erillisyydet on tässä esitetty korostetusti. Käytännössä ne luultavasti kuitenkin vaikuttavat toisiinsa saumattomasti. Esimerkiksi kuuntelukokemuksessa oivallettu uudenlainen kehollisen tekemisen laatu voi siirtyä myös arkiminän käyttöön.

Musiikkia kuunnellessani voin olla lähes millainen tahansa – voin omata mitä erilaisimpia laatuja ja olemisen muotoja. Musiikillinen ilmaisu johdat-  
taa kuuntelijan näiden laatu- ja muotojen äärelle, mutta lopullinen kokemus  
kuuntelevasta itsestä muotoutuu kuuntelijan oman kehon ymmärryksen poh-  
jalta. Tällä tavoin musiikki vapauttaa kuuntelijan hetkeksi aukeamaan semi-  
oottiselle materiaalille, joka purkautuessaan voi jäsentyä niin, että se muokkaa  
sen hetkistä kokevaa subjektiivista uusiin suuntiin. Tässä mielessä semioottinen  
taso on kuin muotojen, hahmojen ja liikkeiden lähes rajaton sammio, luovuus-  
den ja jatkuvan muutoksen lähde.



## 6. JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA

Työn ensimmäisenä tutkimuskysymyksenä oli: *mitä on laulajan ilmaisu?* Lähdin liikkeelle kahdesta kokemuksessani auenneesta ontologisesta lähtökohdasta, jotka saivat tarkemmat määrittelynsä työn edetessä:

### 1. **Laulajan ilmaisu tuntuu kuuntelijan *kehon kokemuksessa***

Kuuntelijana ymmärrän laulajan ilmaisua koko kehollani aistien. Ilmaisun taso on kehollisen ymmärtämisen ja kokemisen nyanssirikas taso. Ymmärrän toista kehollista, liikkuvaa ja ääntä tuottavaa ihmistä oman kehoni ja sen liikesensitiivisyyden pohjalta. Ilmaisun ilmenee kehon kokemuksessa, ja siihen liittyvät liikelaadut voidaan aistia tuntemuksina kehon sisätilassa, proprioseptiikassa. Tällä tasolla aistittaessa ei yleensä ole tarvetta kategorisoida tai sanallistaa asioita. Tässä työssä olen kuitenkin lähestynyt tätä tasoa myös sanallistamalla sen sisältöjä. Eri ihmisillä tämä ilmaisun kehollinen taso voi tulla tietoisuuteen eri tavoin. Jotkut ovat siitä hyvin tietoisia, ja toisilla se toimii enemmän piilossa – riippuen siitä, onko kuuntelija tottunut herkistämään kehotietoisuuttaan vai onko hän tottunut kiinnittämään enemmän huomiota egotietoisuuden alueen ilmiöihin.



2. **Laulajan ilmaisu voi liikuttaa kuuntelijaa**

Laulajan musiikillinen ilmaisu voi olla haltuunottavaa ja liikuttavaa. Tällöin kuuntelija kokee, että ”musiikki tekee hänelle jotakin” tai hän jopa ”muuttuu musiikkia kokiessaan”. Ilmaisun kokemisessa olennaista on muutoksen aistiminen kehon proprioseptiikassa eli vitaaliaffektisten liikelaatujen kokeminen.

Tässä esitetyt lähtökohdat täydentyivät työn edetessä seuraavanlaisilla laulajan musiikillisen ilmaisun ontologisilla määritelmillä:

3. **Laulajan ilmaisun sisältö muodostuu vitaaliaffektisista liikelaaduista**

Keholliset liikelaadut ovat ilmaisun sisältöä. Esimerkiksi puristuminen, käpertyminen, laajeneminen ja liukuminen ovat tällaisia laulajan esityksestä aistittavissa olevia laatuja. Laulajan ilmaisu on yhtä aikaa sekä musiikillista ilmaisua että tunnelmaisua. Nämä kaksi ilmaisun kenttää nivoutuvat laulamiseksi yhdeksi kokonaisuudeksi. Vitaaliaffektien taso on se, jossa sekä musiikilliseen ilmaisuun liittyvä liikehdintä että tunnelmaisuuksiin liittyvä liikehdintä ovat yhtä.

4. **Laulajan musiikillinen ilmaisu on virtauksellista**

Musiikillisessa ilmaisussa on olennaista liike ja dynaamisuus. Vitaaliaffektisiin kokemuslaatuihin liittyy proprioseptisiä aistimuksia liikkeestä tai muutoksesta. Musiikki koetaan ajassa. Musiikin kokemisen virtauksellisuuteen liittyy edellisen kohdan liikelaadullinen sisältö, joka on jatkuvassa muutoksessa puristuen, käpertyen, laajeten – joskus myös staattiseksi pysähtyen ja niin edelleen.

Ensimmäiseen tutkimuskysymykseen liittyi myös kysymys siitä, *miten laulajan ilmaisua voidaan lähestyä*. Tässä työssä olen päässyt tarkastelemaan ilmaisun tasoa kehotietoisuuden herkistämisen ja sen myötä muotoutuneen kuuntelun menetelmän (empaattisen kuuntelemisen) avulla. Työssä onkin ollut pitkälti kyse tietoiseksi tulemisesta. Olen pyrkinyt tutkijana tulemaan tietoiseksi erityisesti

siitä tietoisien ja tiedostamattoman rajapinnassa tapahtuvasta liikehinnästä, joka yleensä pysyy laulajalle ja kuuntelijalle (ainakin osin) tiedostamattomana. Kyse on liikehinnästä, joka ammentaa tiedostamattomasta materiaalia: muotoja, eleitä ja hahmoja, jotka saavat ilmiasunsa laulajan äänessä ja ilmaisussa. Empaattiseen kuuntelemiseen liittyvä sanallistaminen ja graafisten kuvausten tekeminen ovat auttaneet minua fokusoitumaan tälle vitaaliaffektiselle kokemisen tasolle, ja näin ollen ne ovat myös syventäneet kuuntelemiskokemuksiani. Ilmaisun tason tarkastelussa ideana on ollut myös dynaamisuuden säilyttäminen, liiallisen kategorisoinnin ja liikkeen pysäyttämisen välttäminen. Tämä on tapahtunut tutkimusmateriaalin aistimiseen yhä uudelleen palaten. Näin ollen tutkimusmateriaali on pysynyt läsnäolevana koko työn ajan.

Tutkimuksen toisena pääkysymyksenä oli: *miten kuuntelija ymmärtää laulajan ilmaisua oman kehonsa avulla, ja millaisena laulajan ilmaisu ilmenee kuuntelijan kehon kokemuksessa?*

Kuuntelijana tunnistan laulajan ilmaisun liikelaadut omalla kehollani. En kuitenkaan tunnista niitä välttämättä samalla tavoin, kuin laulaja on ne laulaessaan tunnistanut tai samalla tavoin, kuin joku muu kuuntelija ne tunnistaa. Tämä tunnistaminen on kuitenkin mahdollisesti samansuuntaista eri ihmisillä. Laulajan ääntä ja sen laatuja tarkasteltaessa voidaan näet löytää viitteitä vitaaliaffektisesta liikehinnästä, joka on yhteydessä myös kuuntelijan keholliseen kokemukseen. Laulajan ilmaisu ilmenee kuuntelijan kehon kokemuksessa vitaaliaffektisen tason liikahtuksina: esimerkiksi ahtauden, laajenemisen, täyttymisen, puristumisen ja kiinni pitämisen laatuina.

Tutkimuksen kolmas pääkysymys koski sitä, *miten auditiiivisesti koettu laulajan ääni ja kehotietoisuudessa aistittu laulajan ilmaisu liittyvät toisiinsa?* Tätä kysymystä tarkastellessa esille tuli vielä yksi huomio, joka liittyy ilmaisun ontologiaan:

## 5. **Laulajan musiikillisen ilmaisun liikelaadullinen sisältö välittyy kuuntelijalle *musiikillisten äänten välityksellä***

Laulajan äänestä on aistittavissa se, minkä tyyppisin ilmaisullisin liikkein laulaja on äänensä tuottanut. Merkkejä ilmaisusta voi löytää äänen

tasolta. Ääni kantaa ilmaisuja, mutta ilmaisu ei kuitenkaan ole selitettävissä tyhjentävästi vain ääntä kuvailemalla. Tämä sen vuoksi, että ilmaisu tulee ymmärretyksi ensisijaisesti kehon kokemuksessa. Ääni ja ilmaisu ovat yhteydessä toisiinsa, mutta ne eivät ole yhteismitallisia – kyse on kahdesta erilaisesta tasosta (auditiivisesta ja proprioseptisestä), jotka toimivat erityyppisillä logiikoilla ja joiden tarkastelut tuottavat tietoa ja ymmärrystä eri tavoin.

Tavoitteenani on ollut analysoida laulajan ilmaisuja niin, että kytkös kokemukseen ja kehoon ei katkeaisi. Klemola (2005, 277–278) peräänkuuluttaa kehollisen tiedon ja taidon lisäämistä tieteen tekemisen puolella. Myös musiikintutkimuksen saralla on noussut kannanottoja kehollisen ja materiaalisen aspektin huomioimisesta tutkimuksessa (esim. Kontturi & Tiainen 2004). Omalla kohdallani tämä on tarkoittanut oman kehoni kykyjen ja herkkyiden lisäämistä ja hyödyntämistä tutkimustyössä, sekä pyrkimystä sanallistaa kehollista ymmärrystä tieteen alueelle soveltuvaksi tiedoksi.

Tutkimuksen keskeisenä antina on ollut tietoisiksi tuleminen laulajan ilmaisun ymmärtämisen kehollisista aspekteista. Aiemmin vain hämärästi tavoitetut tuntemukset laulajan ilmaisun kehollisesta liikuttavuudesta ovat tutkimuksen myötä selkeytyneet täsmällisiksi lausumiksi siitä, mitä on laulajan ilmaisu, miten se tuntuu kehossa ja millaisin kuuntelemisen menetelmien voi tavoittaa. Erilaiset nuotintamisen ja graafisen kuvaamisen menetelmät sekä kuuntelemisen kokemusten sanallistaminen ovat avanneet ymmärrystä ja tietoa laulajan ilmaisusta sekä ilmaisun ominaislaaduista niin, että nämä ominaislaadut ovat voineet tulla esille myös seikkaperäisessä analyysissä. Näin laulajan ilmaisuun ei ole tarvinnut viitata vain yleisin kategorisin käsittein (”surullinen”, ”elävä”, ”koskettava”), vaan sen sijaan tarkastelu on syventynyt käsittelemään laulajan ilmaisun kokemuksellisia sisällöksiä.

Ihmisen mahdollisuudet kokea musiikkia eri tavoin ovat hyvin moninaiset. Kokemuksen kenttä on laaja. Sen vuoksi on syytä tähdentää, että tässä työssä on lähdetty liikkeelle yhdestä kohtaa tätä laajaa kenttää (eläytyvää kuuntelemisesta) ja liikuttu tiettyjen kuuntelemisen asemien (empaattisen

ja analyttisen kuuntelemisen) kautta päätyen tietynlaiseen ymmärrykseen ja merkityksiin aineiston suhteen. Tässä työssä on esitetty yksi lähestymistapa, jonka avulla laulajan esitystä voidaan tarkastella niin, että ilmaisun hienovaraiset nyanssit ja tunnesisältö tulevat huomioituiksi tutkimuksessa.

Tällaisten kehossa pysyvien menetelmien hyvänä puolenä on se, että menetelmät voivat olla tunneherkkiä. Tällaiset menetelmät kuitenkin vaativat tutkijalta hyvää itsetuntemusta niin, että hän on jollain tapaa virittänyt kehonsa ja olemuksensa valppaaksi ja tietoiseksi omista reaktioistaan. Teemme tiedettä aina jossain määrin myös tuntevina ja kehollisina olentoina. Vaikka nämä puolet eivät olisikaan tietoisuudessamme päällimmäisinä, emme voi silti täysin lakata olemasta tuntevia olentoja. Tämän alueen kartoittaminen ja siitä tietoiseksi tuleminen voivat vain lisätä tutkimuksen läpinäkyvyyttä. Kyse ei ole välttämättä aina uusista menetelmistä, vaan myös vanhojen hyväksi havaittujen menetelmien käyttämisestä tavalla, joka ei sulje kehollista kokemisen tasoa pois.

Kehollisuuden ottaminen vakavasti vaatii tutkijalta uudenlaista suhtautumista tutkimustyöhön. Yleensä tutkimustyö tapahtuu pääosin istumalla tietokoneen ääressä, jolloin keho helposti muuttuu epäherkäksi ollessaan staattisessa tilassa ja lihasten toistaessa päivästä toiseen samanlaisia liikkeitä. Myös yksityiskohtainen ja fokuoitunut ajatteleva sinällään voi supistaa kehoa. Tämä voi tapahtua täysin huomaamatta samalla, kun huomio keskittyy egotietoisuuden alueen toimintoihin. Empaattista ja kehollista tutkimusmenetelmää käytettäessä tulee tehdä myös kehoa avaavaa työtä, jotta keho säilyttäisi esimerkiksi laulamiseen tai lauluäänten kuuntelemiseen tarvittavan pehmyyden ja myötäelämiskyvyn. Tämä on ollut yksi oman työprosessini suurimmista haasteista.

Ilmaisu on jotakin, joka alituisesti pakenee lopullisia luokitteluja. Siinä on mukana jotakin käsittämätöntä. Se ei toimi mekaanisesti, vaan sen olemukseen kuuluu pikemminkin jatkuva muuntuvuus ja yllätyksellisyys – kokemuksen katkokset ja semioottinen aines. Se on ilmaisua siitä, että olemme eläviä ja kokevia olentoja, kaikki yksilöllisiä. Kun ihminen pyrkii ymmärtämään toisen ihmisen ilmaisua, ymmärtämisen prosessi on aina ainutlaatuinen. Myös

yhden ihmisen aistimisen ja ymmärtämisen prosessit muuttuvat ajan myötä. Silti voimme pyrkiä löytämään toistemme kanssa myös yhteistä ymmärrystä.

Mielestäni ei ole kuitenkaan tärkeää yrittää löytää täydellistä yhteisymmärrystä esimerkiksi sille, millaisia tunnetiloja mitkäkin seikat laulajan ilmaisussa merkitsevät suurimmalle osalle kuuntelijoista. Yhteisiä merkityksiä tutkittaessa saisimme selville ehkä yleisimmät muuttujat, jotka pysyvät eri kuuntelijoilla samoina. Mutta nämä muuttujat eivät välttämättä ole musiikissa ja ilmaisussa se mielenkiintoisin osa. Mielestäni on tärkeää, että tunteiden, liikkeiden ja merkitysten yksilöllisyys ja häilyvyys sallitaan myös tutkimustyössä. Itse asiassa on tärkeää kehittää menetelmiä, jotka eivät latista moniulotteista kokemusta tunteista ja äänestä yksiulotteiseksi kuvaksi, josta kaikkien tulisi olla samaa mieltä. Vaikka inhimillinen kokemus ei olisikaan laitettavissa yhteen muottiin, se ei kuitenkaan tarkoita, etteikö sitä olisi tärkeää lähestyä myös tieteen alueella – sen omasta monimuotoisesta olemuksesta käsin.

Vaikka lähestyn yksittäisen laulajan esitystä yksilöllisen kokemuksen aistikulmasta, myös tässä työssä on taustalla ajatus siitä, että laulamissa ja sen kuuntelemisessa on paljon yhteisesti jaettua. Tämä ei kuitenkaan liity siihen, miten ”yläpuolella oleva” kulttuuri tai ”abstraktit rakenteet” määräävät yksilöiden toimintaa vaan siihen, miten yksilöt ymmärtävät toisiaan kehollisella tasolla, konkreettisesti kanssakäymisessä. Ajattelen yksilöiden tuottamien ja vastaanottamien kehollis-affektisten virtausten muodostavan eläviä käytäntöjä, jotka eivät ole koskaan täysin pelkistettävissä kategorioihin – laulamisen tapauksessa esimerkiksi tyyli- tai genrekategorioihin. Myös nämä kategoriat elävät ja muuntuvat elävissä käytännöissä, ja ovat näin osa elävää prosessia.

Vaikka merkitysten syntyä lähestyttäisiin tällä tavoin radikaalisti yksittäisiin kehoihin paikantuvina prosesseina, tämä ei tarkoita, että merkitysten synty olisi yksittäisiin kehoihin kotoitunutta tapahtumista – päinvastoin: kyse on, Sternin (2004, 75–111) käsitettä lainatakseksi, *intersubjektiiivisesta* ilmiöstä. Merkitykset paikallistuvat ”välitilaan” – ne eivät ole välttämättä vain yksilöön kytkeytyviä, vaan yksilöiden välisissä affektisissa ”törmäyksissä”

tai ”myötäelämisissä” syntyviä.³⁵⁶ Tällainen fokusoituminen tapahtumien ruohonjuuritasolle ei sulje pois ajatusta siitä, että laulajan ilmaisu ja kuuntelijan kokemus ovat aina myös kulttuurisesti määräytyviä. Voidaan ajatella että sillä, mitä tarkastelemme egotietoisuuden käsittein esimerkiksi kulttuurisina tyylipiirteinä, on juurensa kehotietoisuuden tasolla lukuisissa yksittäisissä samansuuntaisissa tapahtumissa. Vitaaliaffektien sinällään voidaan katsoa liittyvän ihmisyyteen yli kulttuurirajojen. Niiden toiminta on kuitenkin sidoksissa myös kulttuuriin: ne saavat erilaisia symbolisia kytkentöjä eri kulttuureissa ja käytännöissä.

Tutkijana olen liikkunut tarkasteluissa kehotietoisuuden ja egotietoisuuden välisellä akselilla. Olen tullut yhä tietoisemmaksi siitä, mitkä seikat ohjaavat ymmärryksen ja tiedonmuodostuksen prosessiani. Muita akseleita, joilla olen työn aikana liikkunut, ovat olleet (1) kategorinen tarkastelutapa – dynaaminen tarkastelutapa, (2) fysiologinen keho – kokemuksellinen keho, (3) laulajan äänen kuunteleminen (analyttinen kuunteleminen) – ilmaisun aistiminen koko keholla (empaattinen kuunteleminen) sekä (4) kokemuksen kuvaileminen sanoin – kokeminen ilman tarvetta sanallistaa.

Olen tullut työprosessin aikana tietoiseksi myös seuraavista jatkumoista: musiikin rakenteet – musiikillinen ilmaisu, nuotin visuaalinen tarkastelu – kuunteleminen, genret ja muut abstraktiot – välitön kokeminen, kategoriset affektit – vitaaliaffektit, symbolinen aines – semioottinen aines, musiikin objektivoiva tarkastelu – antautuva musiikin kokeminen sekä arkipäiväinen asenne – intuitiivinen asenne. Näillä jatkumoilla olen liikkunut lähempänä jälkimmäisiä jatkumoiden ääripäitä (kuunteleminen, välitön kokeminen, vitaaliaffektit jne.) kuin ensimmäisinä esitettyjä ääripäitä.

Olen pyrkinyt ymmärtämään nämä kaikki edellä esitetyt akselit nimenomaan jatkumoina, en selkeäräjaisina dikotomioina. Nämä kaikki jatkumot ovat jollain tapaa kytköksissä egotietoisuus–kehotietoisuus-jatkumoon. Tässä

---

356 Stern (2004, 125–132) menee tässä ajatuksessa jopa niin pitkälle, että hän puhuu *intersubjektiiivisesta tietoisuudesta*.

mielessä tämä kyseinen jatkumo on ohjannut työn tiedonmuodostusta kaikista vahvimmin.

Tässä työssä esitetyt ilmaisuun liittyvät seikat eivät liene vieraita useimmille laulajille tai muillekaan musiikin tekijöille. Esimerkiksi empaattinen kuunteleminen tai sen kaltaisesti virittynyt kuunteleminen on ainakin jollain tavoin käytössä muun muassa laulun opetuksessa ja studiotyöskentelyssä. Laulunopettaja voi myötäelää oppilaansa laulamista ja saada näin tietoa tämän kehon tilasta. Näin hän osaa neuvoa oppilasta esimerkiksi rentouttamaan tiettyjä kohtia kehostaan tai ”suuntaamaan” ääntään eri tavoin. Studiotyöskentelyssä puolestaan voidaan pohtia sitä, mikä äänitetyistä lauluotoista olisi sopiva äänitteelle. Tällöin laulaja, tuottaja, miksaaja ja äänittäjä saattavat kuunnella useita lauluottoja ja etsiä niiden joukosta sellaista versiota, jossa olisi ”sitä jotakin” – juuri oikeanlaista tunnevoimaa kyseiseen kappaleeseen.

Laulun opettamisessa ja laulajan työssä ilmaisun tasosta tietoisiksi tulemisella voi olla kokemusta rikastuttava vaikutus. Näin olen ainakin itse laulajana kokenut. Laulajan nyanssiherkkyys voi kasvaa, kun huomio viedään kategorisista affekteista (esim. ilo, suru) siihen, mitä tarkemmin ottaen tunnetaan kehossa. Myös kategoriin tunteisiin voi sukeltaa syvemmälle, kun syvennyttään aistimaan, miltä ne tarkemmin ottaen tuntuvat kehossa. Näin ollen tunnetta ei tarvitse yrittää tavoittaa vain siitä luodun abstraktin mielikuvan avulla. Kategorisenkin tunteen tunteminen kehotietoisuuteen keskittymällä on vitaa-  
liaffektien tuntemista, koska kategoristen tunteiden kehollisena pohjana ovat vitaa-  
liaffektit.

Näin laulajan *tunneskaala* syvenee *tuntemisen skaalaksi*, jossa tunteiden vivahteet ja sävyt voivat tulla paremmin tietoisuuteen. Tämä voi auttaa laulajaa luottamaan tunteittensa kantavuuteen. Lauluesityksen tunteikkuutta ei tarvitse varmistaa tunteiden esittämisellä tai äänen yksityiskohtien kontrolloimisella. Ääni saa elää luontevammin tunteiden ja vitaa-  
liaffektien vaikutuksesta. Myös laulutekniikkaan liittyvät seikat ovat tunnettavissa kehossa. Näin ollen tekniikka ei näyttäydykään enää tunteista ja tuntemisesta irrallisena. Tunteet ja niiden taidokas läpieläminen sekä niiden päästäminen ääneen

musiikillisesti on osa laulutekniikkaa. Vitaaliaffektit avaavat ja elähdyttävät kehoa sekä kannattavat ääntä. Ne voivat toimia laulamisen pohjalla olevana voimana. Vitaaliaffektit ovat myös mukana olemisessamme joka hetki, joten niitä ei tarvitse etsiä kaukaa – riittää kun niistä tulee tietoiseksi ja tätä kautta antaa niiden vahvistua kehon kokemuksessa.

Tämän työn yhtenä tavoitteena on ollut avata sekä omia että muiden korvia ja kehoja syvempään, herkempään ja tiedostavampaan kuuntelemiseen. Ei niin, että tässä työssä esittämäni kuuntelemisen kokemukset tai tavat otettaisiin käyttöön sellaisenaan vaan pikemminkin niin, että musiikin kuuntelijat lähtisivät etsimään omanlaistaan syventymistä – tai huomaisivat arvostaa sitä syventymisen tasoa, joka heillä jo on. Uskon, että suuri osa musiikin kuuntelijoista nauttii musiikista ainakin silloin tällöin kokonaisvaltaisesti. Oman kehollisen kokemuksen arvostaminen on tärkeää. Se on tärkeää siinäkin mielessä, että mitä paremmin tunnemme itsemme, sitä paremmin voimme myös ymmärtää toisia omista lähtökohdistamme käsin.

Edellä esitetyt seikat voivat tuoda uusia tuulia myös laulututkimukseen. Tunnesensitiivinen tutkimus ei kadota kytköstä liikkuvaan ja liikettä aistivaan kehoon. Lauluesityksiä voidaan tarkastella esimerkiksi ”elävyyden”, ”koskettavuuden” ja ”läsnäolon” käsitteistä lähtien niin, että tarkastelu on silti seikkaperäistä ja syvälle menevää, ei ainoastaan yleisiin luonnehdintoihin perustuvaa.

Tämä tutkimus on poikanut enemmän kysymyksiä, kuin mihin sen puitteissa on ollut mahdollista vastata. Koen, että tutkimus onkin ollut vasta perustan luomista mahdollisia laajempia kysymyksenasetteluja ja tarkasteluja silmällä pitäen. Tutkijana olen ikään kuin omassa kuuntelijan ”laboratoriossani” luonut jonkinlaisen teoreettisen ja menetelmällisen prototyypin, jonka toimimista olisi mielenkiintoista testata myös ”laboratorion” ulkopuolella. Tulevaisuudessa olisikin mielenkiintoista tarkastella äänenkäytön ja kuuntelemisen sosiaalisia ja kulttuurisia ulottuvuuksia.

Elämme muiden ihmisten äänten ja kehonliikkeiden ympäröiminä. Kehomme reagoivat muiden kehoihin ja oppivat erilaisten kohtaamisten myötä uusia olemisen, liikkumisen ja äänenkäytön tapoja. Olisi mielenkiintoista



selvittää, miten muiden ihmisten äänenkäytön ja liikkumisen tavat tarkemmin ottaen muovaavat oman kehomme liikkeistöä ja ääntämme. Myös musiikillisten ja laulullisten genrejen tarkastelu olisi kiehtovaa tästä näkökulmasta. Tällöin voitaisiin pohtia esimerkiksi, miten kokonaiset tyyliuuntaukset muodostuvat, säilyvät ja uudistuvat aina yksittäisissä laulajien ja kuuntelijoiden kehollisissa käytännöissä ja kohtaamisissa saakka. Tällaisten kysymysten kautta pääsisimme lähestymään myös *kulttuurisen kehon* aluetta, joka käsillä olevasta tutkimuksesta rajautui pois.

Laajempaa näkökulmaa voisi hakea myös soveltamalla tämän työn lähtökohtia suuremman kuuntelijajoukon tarkasteluun. Tällöin olisi mielenkiintoista etsiä yleistysten lisäksi myös laajempaa erityisyyksien kirjoa. Aistivatko eri ihmiset esimerkiksi semioottisen tason aukeamisia samantyyppisissä musiikin kohdissa, vai onko meillä kullakin omanlaisemme tavat avautua kokemaan semioottista tasoa? Miten musiikin tuottamat läsnäolon hetket muotoutuvat eri kuuntelijoilla? Entä miten kuuntelija ylipäätään tekee kuuntelemastaan musiikkiesityksestä ”omansa” – millä tavoin hänen oman kehonsa tila ja elämäntilanteensa vaikuttavat kuuntelukokemuksen ja merkitysten muotoutumiseen? Mielenkiintoinen kysymys olisi myös: miten laulajan ja kuuntelijan kokemus ilmaisusta vastaavat toisiaan tai eroavat toisistaan? Voimmeko siis sanoa ymmärtävämmä toisen ihmisen laulullista ilmaisua niin, että ymmärrys on myös yhteistä?

Laulaminen on aina oikeutettua, koska se on ihmisen olemassaoloon kiinteästi liittyvää toimintaa – elävänä ja kehollisena olentona olemisen ilmaisua. Laulaessaan ihminen voi herkistää kehoaan ja tunneulottuvuuttaan. Laulaminen ja musiikin kuunteleminen ylipäätään voivat toimia apuna tunteiden käsittelyssä (vrt. Saarikallio 2007). Laulaessaan ihminen hakee paikkaansa ihmisyyhteisössä välittäen äänellään muille tapaansa olla olemassa. Tässä mielessä voidaan kärjistetysti jopa sanoa, että tavat joilla kontrolloimme musiikillista ilmaisua kulttuurissamme ovat myös tapoja, joilla kontrolloimme ihmisyden ilmaisemista.

Kysymykset musiikillisen ilmaisun olemuksesta ovatkin tärkeitä myös esimerkiksi kulttuuripolitiikan ja musiikin opettamisen näkökulmista. Tässä musiikintutkijoilla on mielestäni tärkeä rooli: meidän tulee tuoda esille erilaisia käsityksiä siitä, mitä musiikki tai musikaalisuus voivat potentiaalisesti olla ja mitä ne voivat merkitä ihmisille. Musikaalisuudesta puhuttaessa tulisi puhua myös niistä positiivisista vaikutuksista, joita musiikilla on ihmisille – olivatpa musiikillisen ilmaisun äänelliset ilmentymät sitten miten hienostuneita ja taidokkaita tai karkeita ja haparoivia tahansa. Myöskään musikaalisuuden ja musiikista nauttimisen tunneulottuvuutta ei tulisi sivuuttaa. Tämä on tärkeää kulttuurissamme, jossa tunteiden sallimisen, niiden hienosyisen kokemisen ja niistä puhumisen saralla on mielestäni vielä paljon kehitettävää.



# LÄHTEET

## Äänilevyt ja levykansikuva

- Björk (1993). *Debut*. [CD.] Bapsi Ltd. / One Little Indian Ltd. 521 323-2.
- (1995). *Post*. [CD.] Björk Overseas Ltd. / One Little Indian Ltd. 527733-2.
- (1997). *Homogenic*. [CD.] Björk Overseas Ltd. / One Little Indian Ltd. 539 168-2/4.
- (2000). *Selmasongs. Music from the motion picture soundtrack 'Dancer In The Dark'*. [CD.] Björk Overseas Ltd./One Little Indian Ltd. 549204-2.
- (2001). *Vespertine*. [CD.] Björk Overseas Ltd. / One Little Indian Ltd. 589000-2.
- (2004). *Medúlla*. [CD.] Wellhart Ltd. / One Little Indian Ltd. 9867589.
- (2005). *Drawing restraint 9*. [CD.] Wellhart Ltd. /One Little Indian Ltd. 9872852.
- (2007). *Volta*. [CD.] Wellhart Ltd. / One Little Indian Ltd. 1733524.
- (2011). *Biophilia*. [CD.] Wellhart Ltd. / One Little Indian Ltd. 2780179.

Guðmundsdóttir, Björk (1977). *Björk*. Falkinn Records. Levyn tiedot: [http://www.discogs.com/Bj%C3%B6rk-Gu%C3%B0mundsd%C3%B3ttir_Bj%C3%B6rk/release/1339990](http://www.discogs.com/Bj%C3%B6rk-Gu%C3%B0mundsd%C3%B3ttir_Bj%C3%B6rk/release/1339990) [luettu 14.9.2011].

K.U.K.L. (1984). *The Eye*. One Little Indian. 6681564.

Tavener, John (2004). *A Portrait: John Tavener*. [CD.] Naxos. 8.558152-53.

Van Lamsweerde, Inez & Matadin, Vinoodh & M/M (Paris) (2001). [*Vespertine*-levyn kansikuva.]

## Dokumenttielokuvat ja konserttitaltiointi

Barnard, David (2002). *Björk. Vespertine Live at the Royal Opera House*. [Konserttitaltiointi, DVD.] Wellhart/One Little Indian Ltd./BBC. 065078-9.

Gestsdóttir, Ragnheiður (2002). *Björk. Minuscule*. [Dokumenttielokuva, DVD.] Wellhart Ltd./One Little Indian Ltd. 9813154.

Walker, Christopher (2002). *Björk. Islantilainen ikoni*. [Inside Björk] Suom. Kari Salonen. [Dokumenttielokuva.] Yle Import 2003, YLE TV1. An Endemol UK Production for One Little Indian Limited 2002.

### **Painetut lähteet ja internetlähteet**

Aho, Marko (2004). Fenolaulu, genolaulu ja Reijo kallion kadenssi. Lauluäänen kehollisesta kokemuksesta. *Musiikki* (2), 23–38.

— (2005). Laulu Irenelle. Olavi Virta, eleet ja tulkinta. *Etnomusikologian vuosikirja* 17, 72–93.

— (2007). Populaarimusiikki ja kehon nautinnot. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 242–267.

— (2008a). Mielimusiikin sisäinen kuunteleminen ja fenomenologinen aikatietoisuus. *Musiikki* (1), 119–134.

— (2008b). Fenomenologinen kuvaus Perhönjokilaakson kanteleensoittotyylin kehollisesta oppimisprosessista. *Musiikki* (3–4), 101–121.

Ahonen, Laura (2003). *Yksilöstä kollektiiviin, tähteydestä kasvottomuuteen. Tutkimus populaarimusiikin tekijyydestä*. [Pro gradu -tutkielma.] Helsinki: Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede. <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/pg/ahonen/yksilost.pdf> [luettu 11.9.2006].

— (2007). *Mediated Music Makers: Constructing author images in popular music*. [Väitöskirja.] Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-4117-4> [luettu 21.3.2011].

Aikio, Annukka & Vornanen, Rauni (toim.) (1993). *Uusi sivistyssanakirja*. 12. painos. Uusinut Rauni Vornanen. Helsinki: Otava.

Aksnes, Hallgjerd (1998). Music and its Resonating Body. Teoksessa Gino Stefani, Eero Tarasti & Luca Marconi (toim.) *Musical Signification. Between Rhetoric and Pragmatics. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica VI. Bologna: CLUEB. 173–182.

— (2002). *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt* [Väitöskirja.] Oslo: Faculty of Arts, University of Oslo.

— (2006). Kropp og sinn i skjønn forening: Perspektiver på musikalsk mening. Teoksessa Anders Carsson (toim.) *Svensk tidskrift för musikforskning 2006*, 88. Göteborg: Svenska Samfundet för Musikforskning. 11–25.

Anttila, Eeva (2007). Mind the Body. Unearthing the Affiliation Between the Conscious Body and the Reflective Mind. Teoksessa Leena Rouhiainen (toim.) *Ways or Knowing in Dance and Art*. ACTA SCENICA 19. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 79–99.

— (2008). Mind the Body. Unearthing the affiliation between the conscious body and the reflective mind. [Esitelmä.] Kinaesthesia and Motion Conference. University of Tampere, 2.–4.10.2008.

Arho, Anneli (2004). *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin subteesta länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Studia Musica 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Arho, Anneli & Järviö, Päivi & Vuori, Marja (toim.) (2002). *Musiikin vierestä: Polkuja tekemisestä tutkimiseen*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Auslander, Philip (2009). Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music. Teoksessa Derek B. Scott (toim.) *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Surrey, England: Ashgate Publishing. 303–315.

Bachman, Marie-Laure (1993). *Dalcroze Today: An Education through and into music*. [La rythmique Jaques Dalcroze] Käänt. ja toim. Ruth Stewart, käänt. David Parlett. Oxford: Oxford University Press.

Barthes, Roland (1985 [1982]). *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. [L'obvie et l'obtus] Käänt. Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell.

— (1989). The Grain of the Voice. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. New York, NY: Pantheon Books. 293–300.

Benveniste, Emile (1971 [1966]). *Problems in General Linguistics*. [Problèmes de linguistique générale] Käänt. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, FL: University of Miami Press.

Berger, Harris M. (1999). *Metal, Rock, and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover & London: Wesleyan University Press.

Bestebreurtje, Martine E. & Schutte, Harm. (2000). Resonance strategies for the belting style: Results of a single female subject study. *Journal of Voice* 14 (2), 194–204.

Bharucha, Jamshed J. & Curtis, Meagan & Paroo, Kaivon (2006). Varieties of musical experience. *Cognition* (100), 131–172. [www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com) [luettu 9.3.2008].

Blacking, John 1973. *How Musical is Man?* London: Faber and Faber.

Bohlman, Philip V. (1993). Musicology as a Political Act. *The Journal of Musicology* 11 (4, Autumn), 411–436. Berkeley: University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/764020> [luettu 23.10.2008].

Bosma, Hannah (1999). Madonna's Voice. A Paper presented at Feminist Theory and Music 5 conference, London. <http://cf.hum.uva.nl/~hannah/paperftm5.html> [luettu 5.9.2003].

Bowell, Mike (2007). Interview. Björk. [Internetlähde.] *Stylus Magazine*. <http://www.stylusmagazine.com/articles/interview/bjork.htm> [luettu 25.3.2011].

Brockes, Emma (2006). The Emma Brockes interview: Björk. [Internetlähde.] *The Guardian* (Monday, February 13). <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1708479,00.html> [luettu 21.3.2006].

Brummer, Olli (2004). Läsnaolon ja poissaolon musiikkia. Psykoanalyttinen näkökulma Puccinin Vecchia zimarra -aariaan ja Elgarin Nimrod-variantioon. *Musiikki* (3), 64–90.

Bruneau, Tom (1982). Empathy and Listening. Teoksessa Andrew D. Wolvin & Carolyn Gwynn Coakley (toim.) *Listening*. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown Company Publishers. 185–200.

Burgoon, Judee K. & Buller, David B. & Woodall, W. Gill (1996). *Nonverbal Communication. The Unspoken Dialogue*. 2. painos. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.

Cavarero, Adriana (2005 [2003]). *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. [A più voci: Per una filosofia dell'espressione vocale] Käänt. Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press.

Chion, Michel (1994 [1990]). *Audio-vision: Sound on Screen*. [L'Audio-Vision. Son et image au cinéma.] Käänt. ja toim. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Clarke, Eric F. (1999). Subject-position and the Specification of Invariants in Music by Frank Zappa and P.J. Harvey. *Music Analysis* 18 (3), 347–374. <http://www.jstor.org/stable/854450> [luettu 23.3.2011].

— (2005). *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.

Cleveland, Thomas F. & Stone, Jr. R. E. & Sundberg, Johan & Iwarsson, Jenny (1997). Estimated subglottal pressure in six professional country singers. *Journal of Voice* 11 (4), 403–409.

Clifton, Thomas (1973). Music and the a Priori. *Journal of Music Theory* 17 (1, Spring), 66–85. <http://links.jstor.org/sici?sici=0022-2909%28197321%2917%3A1%3C66%3AMATAP%3E2.0.CO%3B2-X> [luettu 2.8.2009].

— (1976). Music as Constituted Object. Teoksessa F. Joseph Smith (toim.) *In Search of Musical Method*. London, New York, Paris: Gordon and Breach. 73–98.

— (1983). *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press.

Clynes, Manfred (1983). Expressive Microstructure in Music, Linked to Living Qualities. Teoksessa Johan Sundberg (toim.) *Studies of Music Performance. Papers given at a seminar organized by the Music Acoustic Committee of the Royal Swedish Academy of Music*. Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music No. 39. Stockholm, Sweden: Royal Swedish Academy of Music. 76–179.

Cone, Edward T. (1974). *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.

Cook, Nicholas (2001a). Analysing Performance and Performing Analysis. Teoksessa Nicholas Cook & Mark Everist (toim.) *Rethinking Music*. Korjattu uusintapainos. Oxford: Oxford University Press. 239–261.

— (2001b). Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online* 7 (2, April). <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> [luettu 16.3.2009].

Cox, Arnie (2001). The Mimetic hypothesis and embodied musical meaning. *Musicae Scientiae* 5 (2, Fall), 195–212.

— (2006). Hearing, Feeling, Grasping Gestures. Teoksessa Anthony Gritten & Elaine King (toim.) *Music and Gesture*. Aldershot, Hampshire: Ashgate. 45–60.

Csikszentmihalyi, Mihaly (1991). *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row.

Csordas, Thomas J. (2002). *Body / Meaning / Healing*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.

Cubitt, Sean (2000). 'Maybellene'. Meaning and the Listening Subject. Teoksessa Richard Middleton (toim.) *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press. 141–159.



Cucamonga VRT Radio 1 (2001). Björk – Vespertine. <http://www.cucamonga.be/interviews/Bjork0901.htm> [luettu 6.8.2003].

Cumming, Naomi (2000). *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*. Indiana: The University of Indiana Press.

Damasio, Antonio (2003 [2003]). *Spinozaa etsimässä. Ilo, suru ja tuntevat aivot*. [Looking for Spinoza: joy, sorrow and the feeling brain] Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita Oy.

Davies, Stephen (1994). *Musical Meaning and Expression*. Ithaca (NY): Cornell University Press.

Dell'Antonio, Andrew (toim.) (2004). *Beyond Structural Listening?: Postmodern Modes of Hearing*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press. <http://site.ebrary.com/lib/tampere/Doc?id=10068574&ppg=4> [luettu 8.6.2009].

Dibben, Nicola (2006). Subjectivity and the Construction of Emotion in the Music of Björk. *Music Analysis* 25 (1–2), 171–197. <http://www3.interscience.wiley.com/journal/118587751/abstract?CRETRY=1&SRETRY=0> [luettu 21.2.2011].

— (2009a). *Björk. (Icons of Pop Music)*. London: Equinox Publishing Ltd.

— (2009b). Consuming Musical Bodies: Star Image and Song Personality in Vocal Performance. [Esitelmä.] *The Musical Body: Gesture, Representation and Ergonomics in Performance*, 22–24 April 2009, Senate House, in association with the Grove Forum, Royal College of Music. [http://music.sas.ac.uk/fileadmin/documents/Dibben_Consuming_musical_bodies.doc](http://music.sas.ac.uk/fileadmin/documents/Dibben_Consuming_musical_bodies.doc) [luettu 20.6.2010].

— (2009c). Vocal Performance and the Projection of Emotional Authenticity. Teoksessa Derek B. Scott (toim.) *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Surrey, England: Ashgate Publishing. 318–333.

Doğantan-Dack, Mine (2006). The Body Behind Music. Precedents and Prospects. *Psychology of Music* 34 (4), 449–464. <http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/34/4/449> [luettu 16.7.2008].

Dolar, Mladen (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Dufrenne, Mikel (2000). Intentionaalisuus ja estetiikka. Teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) *Elämys, taide, totuus: kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Yliopistopaino: Helsinki. 27–37.

Dunn, Leslie C. & Jones, Nancy A. (toim.) (1994). *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Eerola, Jari (2003). Laulujen kuvaajat. Spektrianalyysiohjelmat kansanlaulujen tutkimisen apuvälineinä. *Musiikin suunta* (3), 33–44.
- (2004). Mikä tekee pajosta pajon? Vepsäläisten lyhyiden pajojen äänentuotollisten tyylipiirteiden kuvaus tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen menetelmin. *Etnomusikologian vuosikirja* 16, 116–136.
- Eerola, Ritva (2008). Laulajan arviointi – makuasia vai korvan harjaantuneisuus. [Internetlähde.] <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=23> [luettu 17.12.2008]. [Artikkeli on julkaistu myös *Laulupedagogi-lehdessä* 2007–08.]
- Eerola, Tuomas (2008). Mitä musiikin herättämiä tunteita oikeastaan tutkitaan? Katsaus käsitteisiin ja menetelmiin. [Esitelmä.] *Musiikki ja tutkimus 2008 – Esitys, kuulija ja musiikin välittyminen*, Suomen musiikintutkijoiden 12. valtakunnallinen symposium. Tampereen yliopisto, 27–29.3.2008.
- Eitan, Zohar & Granot, Roni Y. (2006). How Music Moves: Musical Parameters and Listeners' Images of Motion. *Music Perception* 23 (3), 221–247.
- Ens, Anthony (2008). The Phonographic Body: Phreno-Mesmerism, Brain Mapping and Embodied Recording. Teoksessa Carolyn Birdsall & Anthony Enns (toim.) *Sonic Mediations. Body, Sound, Technology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 13–26.
- Erkkilä, Jaakko (1995). Musiikkipohjaiset tunteet ja musiikkiterapia. Teoksessa Jaakko Erkkilä ja Yrjö Heinonen (toim.) *Avaa mielesi musiikille! Kohti tutkimuspohjaista musiikkiterapiaa*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 13. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos. 75–136.
- (1997a). From the Unconscious to the Conscious. Musical Improvisation and Drawings as Tools in the Music Therapy of Children. *Nordic Journal of Music Therapy*, 6 (2), 112–120. <http://www.njmt.no/erkunconscious.html#top> [luettu 11.9.2006].
- (1997b). *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista*. *Studies in the Arts* 57. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Fagerlund, Helena. (2006). *Mitä näyttelijän tulee tietää laulamisesta*. [Opinnäytetyö.] Lahden ammattikorkeakoulu, Musiikin laitos.
- Feld, Steven (1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology* 28 (3), 383–409.
- Ferrara, Lawrence & Behnke, Elizabeth A. (1997). Music. Teoksessa Lester Embree (toim.) *Encyclopedia of Phenomenology*. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers. 467–473.

Flint, Tom (2001). Musical Differences. *Sound on Sound* (November). [Maurius De Vriesin haastattelu.] [Internetlähde.] <http://www.soundonsound.com/sos/Nov01/articles/mdevires1101.asp> [luettu 10.12.2006].

Fónagy, Ivan (2001). *Languages within Language. An Evolutive Approach*. Foundations of Semiotics, volume 13. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Fraisse, Paul. (1978). Time and rhythm perception. Teoksessa E. C. Carterette & M. P. Friedman (toim.) *Handbook of perception 8*. New York: Academic Press. 203–254.

Frith, Simon (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Gabrielsson, Alf (2001). Emotions in Strong Experiences with Music. Teoksessa Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (toim.) *Music and Emotion. Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 431–449.

— (2002). Emotion Perceived and Emotion Felt: Same or different? *Musicae Scientiae*, Special issue 2001–2002, 123–147.

Gabrielsson, Alf & Juslin, Patrik N. (2003). Emotional Expression in Music. Teoksessa Richard J. Davidson & Klaus R. Scherer & H. Hill Goldsmith (toim.) *Handbook of Affective Sciences*. New York: Oxford University Press. 503–534.

Gallagher, Shaun (2003). Bodily self-awareness and object perception. *Theoria et Historia Scientiarum: International Journal for Interdisciplinary Studies*, 7 (1). [Internetlähde.] <http://pegasus.cc.ucf.edu/~gallaghr/theoria03.html> [luettu 15.9.2008].

— (2008). Social Kinaesthesia. [Esitelmä.] Kinaesthesia and Motion Conference. University of Tampere, 2.–4.10.2008.

Gallagher, Shaun & Cole, Jonathan (1998). Body Image and Body Schema in a Deafferented Subject. Teoksessa Donn Welton (toim.) *Body and Flesh. A Philosophical Reader*. Massachusetts, USA: Blackwell Publishers.

Gendlin, Eugene (1981). *Focusing*. New York: Bantam Books.

Gittins, Ian (2002). *Human Behaviour. Björk – The Stories Behind Every Song*. London: Carlton.

Goldstein, A. (1980). Thrills in Response to Music and Other Stimuli. *Physiological Psychology* 8, 126–129.

Gorzalanczyk, Edward Jacek & Podlipniak, Piotr & Laskowska, Ilona (2007). Singing as a Form of Human Emotional Communication. [Esitelmä.] CIM07 Singing, 3rd Conference on Interdisciplinary Muscology. Tallinn, 15.–19.8.2007.

Grimley, Daniel (2005). Hidden Places: Hyper-realism in Björk's Vespertine and Dancer in the Dark. *Twentieth Century Music* 2 (1), 37–52.

Grossberg, Lawrence (1995). *Mielihyvään kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.

Haga, Egil (2005). The Musical Gestures Project. [Esitelmä.] Kansanmusiikin ja populaarimusiikin tutkijakoulu. Järvenpää, 18.11.2005.

Handel, Stephen (1989). *Listening. An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Cambridge, MA: MIT Press.

Harvilahti, Lauri & Kazagaceva, Zoja S. (2003). *The Holy Mountain. Studies on Upper Altay Oral Poetry*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Hawkins, Stan (1999). Musical excess and postmodern identity: in Björk's video It's Oh So Quiet. *Musiikin suunta* 21 (2), 43–54. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

Hebdige, Dick (1990). Style as Homology and Signifying Practice. Teoksessa Simon Frith ja Andrew Goodwin (toim.) *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge. 56–65.

Heidegger, Martin (1982 [1919]). *The Basic Problems of Phenomenology* [Grundprobleme der Phänomenologie] Käänt. Albert Hofstadter. Bloomington: Indiana University Press.

Heinonen, Kati (2008). Tunne arkistonauhalla: äänensävyjä ja aukkoja. Teoksessa Outi Fingerroos & Tuulikki Kurki (toim.) *Ääniä arkistossa. Haastattelut ja tulkinta*. Helsinki: SKS. 234–260.

Heinämaa, Sara (1996). *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiin-fenomenologia ja sen merkitys sukupuolikäsitteille*. Helsinki: Gaudeamus.

— (2000). Mitä on fenomenologia? Johdatus Phénoménologie de la perception -teoksen esipuheeseen. *Tiede ja edistys* 3, 165–169.

Heinämaa, Sara & Reuter, Martina & Saarikangas, Kirsi (toim.) (1997). *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus.

Hennion, Antoine (1990). The Production of Success. An Antimusicology of the Pop Song. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge. 185–206.

Himanka, Juha (1995). Esipuhe. Teoksessa Edmund Husserl *Fenomenologian idea. Viisi luentoa*. Helsinki: Loki-Kirjat. 9–23.

— (2002). *Se ei sittenkään pyöri. Johdatus mannermaiseen filosofiaan*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Hodge, Robert & Kress, Gunther. (1988). *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press.

Hollien, Harry (2000). The Concept of Ideal Voice Quality. Teoksessa Raymond D. Kent & Martin J. Ball (toim.) *Voice Quality Measurement*. San Diego: Singular Publishing Group. 13–24.

Hoppu, Petri & Väättäin, Hanna (2003). Miten tutkia musiikkia ja tanssia ruumiillisuuden näkökulmasta? [Esitelmä.] Kansanmusiikin ja populaarimusiikin tutkijakoulun seminaari. Tampereen yliopisto, 10.11.2003.

Hosokawa, Shuhei (1984). The Walkman Effect. *Popular Music* 4, 165–180.

Huhta, Jarmo (2006). *Vokalistin kehollinen läsnäolo ja sen vaikutukset kuuntelijaan – esimerkkinä triphop-artisti Tricky*. [Pro gradu -tutkielma.] Musiikintutkimuksen laitos, Tampereen yliopisto.

— (2011). Hypermaskuliininen angsti. Tricky, kehollinen läsnäolo ja teknologia. *Musiikki* (2), 25–46.

Hurme, Raija & Pesonen, Maritta & Syväoja, Olli (2003). *Englanti-suomi suursanakirja*. Helsinki: WSOY.

Hytönen, Elina (2006). Ammattimusiikoiden flow-kokemuksia jazzissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 18, 59–76. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

— (2007). Professional Musician's Flow-experiences in Jazz. [Lisensiaattityö.] The University of Joensuu, Culture research.

Hämäläinen, Soili (2007). The Meaning of Bodily Knowledge in a Creative Dance-Making Process. Teoksessa Leena Rouhiainen (toim.) *Ways or Knowing in Dance and Art*. ACTA SCENICA 19. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 56–78.

Ihde, Don (1976). *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*. Athens, Ohio: Ohio University Press.

— (1986a). *Consequences of Phenomenology*. Albany: State University of New York Press.

— (1986b). *Experimental Phenomenology. An Introduction*. Albany: State University of New York Press.

Iitti, Sanna (2002). A Foucauldian Musical. Björk in Lars von Trier's "Dancer in the Dark". [Esitelmän abstrakti.] Semiotiikan kansainvälinen kesäkoulu. Imatra, 9.–13.6. <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/musicaymedios.html> [luettu 21.3.2011].

— (2007). Björk metsästäjänä ja naisellisuuden naamiot. *Musiikin suunta* 29 (4), 66–74. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. <http://elektra.helsinki.fi/se/m/0780-0703/29/4/bjorkmet.pdf> [luettu 21.3.2011].

Iivonen, Antti & Nevalainen, Terttu & Aulanko, Reijo & Kaskinen, Hannu (1987). *Puheen intonaatio*. Helsinki: Gaudeamus.

Izdebski, Krzysztof (toim.) (2008). *Emotions in the Human Voice. Volume I, Foundations*. San Diego, Oxford, Brisbane: Plural Publishing Inc.

Jankélévitch, Vladimir (2003 [1961]). *Music and the Ineffable*. [La Musique et l'Ineffable] Käänt. Carolyn Abbate. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Johnstone, Tom & Scherer, Klaus R. (2000). Vocal Communication of Emotion. Teoksessa Michael Lewis & Jeannette M. Haviland-Jones (toim.) *Handbook of Emotions*. 2. painos. New York: Guilford Press. 220–235.

Juntunen, Marja-Leena (2004). *Embodiment in Dalcroze Eurhythmics*. [Väitöskirja.] Oulu: Oulun yliopisto.

— (2008). Sensing and expressing qualities of music through the moving body. [Esitelmä.] The First International Conference on Kinaesthesia and Motion. Tampere, 2.–4.10.2008.

Juntunen, Marja-Leena & Hyvönen, Leena (2004). Embodiment in musical knowing: how body movement facilitates learning within Dalcroze Eurhythmics. *British Journal of Music Education* 21 (2), 199–214.

Juntunen, Marja-Leena & Westerlund, Heidi (2001). Digging Dalcroze, or, Dissolving the Mind–Body Dualism: philosophical and practical remarks on the musical body in action. *Music Education Research* 3 (2), 203–214.

Juslin, Patrik N. (2003). Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. *Psychology of Music* 31, 273–302. <http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/31/3/273> [luettu 2.4.2009].

Juslin, Patrik N. & Laukka, Petri (2003). Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code? *Psychological Bulletin* 129 (5), 770–814.

Jyväskylän yliopiston Kielikeskus. Kuunteleminen, Kuuntelemisen tapoja. *Tietomajakka/Kielikompassi*. [Internetlähde.] Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. [http://kielikompassi.jyu.fi/puheviestinta/tietomajakka/maja_perusteita_kuunteleminen_tapoja.shtml](http://kielikompassi.jyu.fi/puheviestinta/tietomajakka/maja_perusteita_kuunteleminen_tapoja.shtml) [luettu 18.1.2011].

Järvelä, Elina (2004). *Fenomenologinen näkökulma laulamiseen: kehollinen oleminen laulajan kokemuksessa*. [Opinnäytetyö.] Sibeliussäätiö, Musiikkikasvatuksen osasto.

Järviö, Päivi (2005). Omaa kokemusta tutkimassa. *Finaali* (4), 25–39.

— (2006). The Life and World of a Singer: Finding My Way. *Philosophy of Music Education Review* 14 (1), 65–77.

— (2008a). Michel Henry ja puhuva musiikki – Resitatiivin laulaminen elämän läsnäolevaksi saattamisena. *Musiikki* (1), 89–118.

— (2008b). Puheen uurtaminen elävään kehoon – Michel Henry ja puhuvan musiikin laulamisen kokemus. *Musiikki* (3–4), 122–146.

— (2011). *Laulajan sprezzatura. Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta musicologica fennica 29. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.

Järviö, Päivi & Tarvainen, Anne (2007a). Taidosta tulkintaan: Kontrollista irtautumisen teemoja barokki- ja populaarimusiikin laulamisen traditioissa. [Esitelmä.] Musiikintutkijoiden XI valtakunnallinen symposium. Oulun yliopisto, 29.–31.3.2007.

— (2007b). The Embodied study of singing – Baroque music performance and popular music studies in dialogue. [Esitelmä.] CIM07 Conference on Interdisciplinary Musicology: Singing. Tallinn, 15.–19.8.2007.

Kalanti, Timo (2007). Ruumiin välineet ja sensuaalinen tieto. Abstrakti esitelmään Sosiologipäiville 2007, Mobiliteettien sosiologia. [Esitelmän abstrakti.] [http://www.soc.utu.fi/laitokset/sosiologia/sosiologipaivat2007/mobiliteettien_sosiologia.html](http://www.soc.utu.fi/laitokset/sosiologia/sosiologipaivat2007/mobiliteettien_sosiologia.html) [luettu 23.11.2009].

Karra, Auli (2005). Tilan ja ajan fenomenologiaa Kaija Saariahon soolohuiluteoksessa *Lacanisme de l'aile*. Teoksessa Anne Sivuoja-Gunaratnam (toim.) *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki: Yliopistopaino. 107–124.

Keil, Charles (1994). Motion and Feeling through Music. Teoksessa Charles Keil & Steven Feld *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press. 53–76.

- Keller, Evelyn Fox & Grontkowski, Christine R. (1996). *The Mind's Eye*. Teoksessa Evelyn Fox Keller & Helen E. Longino (toim.) *Feminism and Science*. Oxford Readings in Feminism. Oxford: Oxford University Press. 187–202.
- Kent, Raymond D. & Ball, Martin J. (toim.) (2000). *Voice Quality Measurement*. San Diego: Singular Publishing Group.
- Kerckhove, Derrick de (1995). *The Skin of Culture. Investigating the New Electronic Reality*. Toronto: Somerville House Publishing.
- Kinnunen, Taina (2001). *Pyhät bodarit. Yhteisöllisyys ja onni täydellisessä ruumiissa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Klasmeyer, Gudrun & Sendlmeier, Walter F. (2000). Voice and Emotional States. Teoksessa Raymond D. Kent & Martin J. Ball (toim.) *Voice Quality Measurement*. San Diego: Singular Publishing Group. 339–357.
- Klemola, Timo (1990). Liikunta kehollisten kokemushorisonttien laajentajana. Teoksessa Juha Varto (toim.) *Liikunnan filosofia. Eri tarkastelukulmia*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta XIII. Talfit tutkimuksia. Tampere: Tampereen yliopisto. 50–78.
- (1998). *Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista*. [Väitöskirja.] Tampere: Tampereen yliopisto.
- (2005). *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- (2008). *Kehotietoisuus. Filosofinen näkökulma*. [Internetlähde.] <http://www.visioi.net/files/finevision.kotisivukone.com/tiedostot/kehotietoisuus.pdf> [luettu 17.5.2011].
- Knuutila, Heli (2010). *Anna äänesi kuulua!* [Powerpoint-esitys.] [www.med.utu.fi/tktk/kurssit/heli_aani.ppt](http://www.med.utu.fi/tktk/kurssit/heli_aani.ppt) [luettu 15.4.2012].
- Koch, Sabine C. (2008). Embodiment. The Influence of Movement Qualities on Affect, Attitudes and Cognition. [Esitelmä.] Kinaesthesia and Motion Conference. University of Tampere, 2.– 4.10.2008.
- Kolocotroni, Vassiliki (1996 [1991]). Avant-Garde Practice. Teoksessa Ross Mitchell Guberman (toim.) *Julia Kristeva Interviews*. New York: Columbia University Press. 211–225. [Alk. per. julkaistu lehdessä *Textual Practice* 5 (2, Summer 1991), 157–70.]
- Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla (2004). Taiteentutkimus ja materiaalisuuden haaste. Feministisiä suunnanavauksia. *Kulttuurintutkimus* 21 (3), 17–27.
- Koski, Tapio (2005). *Juoksemisen filosofia. Kestävyysjuoksun monet ulottuvuudet – miten liban kautta voi haastaa itsensä*. Tampere: Tampere University Press.



Kreiman, Jody & Gerratt, Bruce (2000). *Measuring Vocal Quality*. Teoksessa Raymond D. Kent & Martin J. Ball (toim.) *Voice Quality Measurement*. San Diego: Singular Publishing Group. 73–101.

Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Toim. Leon S. Roudiez, käänt. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

— (1984 [1974]). *Revolution in Poetic Language*. [La révolution du langage poétique] Käänt. Margaret Waller. New York, NY: Columbia University Press.

— (1986). *The Kristeva Reader*. Toim. Toril Moi, käänt. Séan Hand & Leon Roudiez. Oxford: Basil Blackwell.

— (1987 [1985]). *In the Beginning Was Love. Psychoanalysis and Faith*. [Au commencement était l'amour: Psychanalyse et Foi] Käänt. Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.

— (1993). *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo & Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.

— (1998 [1987]). *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. [Soleil noir, dépression et mélancolie] Suom. Mika Siimes. Helsinki: Nemo.

Kurkela, Kari (1991). *Ajan berkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

— (1997). *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynamiikkaa*. 3. painos. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kurkela, Vesa & Leisiö, Timo & Moisala, Pirkko (2003). *Etnomusikologia*. Teoksessa Tuomas Eerola & Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.) *Jobdatus musiikintutkimukseen*. Acta Musicologica Fennica 24. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. 53–70.

Lacasse, Serge (2000a). *'Listen to My Voice': The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. [Väitöskirja.] Liverpool: University of Liverpool. [www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf](http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf) [luettu 9.8.2009].

— (2000b). *Voice and Sound Processing: Examples of Mise en Scene of Voice in Recorded Rock Music*. *Popular Musicology Online* (5). [Internetlähte.] <http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html> [luettu 9.8.2009].

— (2001). *Interpretation of Vocal Staging by Popular Music Listeners: A Reception Test*. *Psychomusicology* 17 (Spring/Fall 1998–2001), 56–76.

Laing, Dave (2005). Listening to Punk. Teoksessa Ken Gelder (toim.) *The Subcultures Reader*. 2. painos. London & New York: Routledge. 406–419.

Laitinen, Heikki (2003a). *Iski sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

— (2003b). *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. [Väitöskirja.] Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos. Acta universitatis Tamperensis 943. Tampere: Tampereen yliopisto.

Lakoff, George & Johnson, Mark (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

— (1999). *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

Lamb, Warren (1979). *Body Code: The Meaning in Movement*. London: Routledge and Kegan Paul.

Langer, Susanne (1957). *Philosophy in a New Key*. 3. painos. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

— (1967). *Mind. An Essay on Human Feeling (Vol. 1)*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Laukkanen, Anne-Maria & Alku, Paavo & Airas, Matti & Waaramaa, Teija (2008). The Role of Voice in the Expression and Perception of Emotions. Teoksessa Krzysztof Izdebski (toim.) *Emotions in the Human Voice. Volume I Foundations*. San Diego, Oxford, Brisbane: Plural Publishing Inc. 171–184.

Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo (2001). *Ihmeellinen ihmisiäni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.

Laukka, Petri (2008). Research on Vocal Expression of Emotion: State of the Art and Future Directions. Teoksessa Krzysztof Izdebski (toim.) *Emotions in the Human Voice. Volume I, Foundations*. San Diego, Oxford, Brisbane: Plural Publishing Inc. 153–169.

Laver, John (1980a). *The Phonetic Description of Voice Quality*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1980b). *The Phonetic Description of Voice Quality*. [Äänite.] Nauhan suomennokset ja äänenlaatuojen määritelmät Laverin kirjan *The Phonetic Description of Voice Quality* (1980) pohjalta: Elina Kankare, Rebekka Mäkelä & Anne Tarvainen (2005). [Opinnäytetyö.] Tampereen yliopisto, Puheopin laitos.

Lechte, John (2004). Violence, Ethics and Transcendence: Kristeva and Levinas. Teoksessa John Lechte & Maria Margaroni (toim.) *Julia Kristeva: live theory*. London,

New York: Continuum. 86–115. [http://books.google.com/books?id=PoM0d7pVuWsC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0](http://books.google.com/books?id=PoM0d7pVuWsC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0) [luettu 16.9.2011].

Leder, Drew (1990). *The Absent Body*. The University of Chicago Press, Chicago and London.

— (toim.) (1992). *The Body in Medical Thought and Practice*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

— (1998). A Tale of Two Bodies: the Cartesian Corpse and the Lived Body. Teoksessa Donn Welton (toim.) *Body and Flesh. A Philosophical Reader*. Massachusetts, USA: Blackwell Publishers.

Leeuwen, Theo van (1999). *Speech, Music, Sound*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan Press Ltd.

Le Guin, Elisabeth (2006). *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley: University of California Press.

Lehtinen, Markku (2000). Esteettinen reduktio? Kantin makuteoria fenomenologian valossa. Teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, Helsinki University Press.

Lehtonen, Kimmo (1994). Is Music an Archaic Form of Thinking? *Nordic Journal of Music Therapy* 3 (1), 3–12. <http://www.njmt.no/artikkellehtonen31.html#top> [luettu 11.9.2006].

— (1996). *Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 17. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos.

Lehtonen, Mikko (2004). *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohтия*. 5. painos. Tampere: Vastapaino.

— (2005). Ruumiin ylösnousemus – ja sen haasteet kulttuurintutkimukselle. *Kulttuurintutkimus* 22 (2), 15–30.

Lempa, Tuuli (2005). Merimaisemia ja terälehtiä: Tilavaikutelmat ja elektroniikka Kaija Saariahon teoksissa *Petals* ja *Près*. Teoksessa Anne Sivuoja-Gunaratnam (toim.) *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki: Yliopistopaino.

Leppänen, Taru (2002). Hiljaiset kohteet ja korvaton tutkija. Kuunteleminen musiikkitieteellisesti orientoituneen musiikintutkijan metodina. *Etnomusikologian vuosikirja* 14, 7–20. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko (2003). Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa Tuomas Eerola & Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.) *Jobdatus musiikintutkimukseen*. Acta Musicologica Fennica 24. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura. 71–86.

Lethin, Anton (2008). Anticipating sensitizes the body. *Phenomenology and Cognitive Science* 7, 279–300. DOI 10.1007/s11097-007-9054-2

Levin, David Michael (1989). *The Listening Self*. New York & London: Routledge.

Liedes, Anna-Kaisa (2005). Matkoja äänen maailmaan. [Opinnäytetyö.] Musiikin tohtorin kirjallinen työ. Taiteilijakoulutus, Kansanmusiikin osasto. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lindberg, Ulf (1995). *Rockens Text. Ord, Musik och Mening*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.

Lindeberg, Anna-Mari (2005). *Millainen laulaja olen. Opettajaksi opiskelevan vokaalinen minäkuva*. [Väitöskirja.] Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja N:o 104. Joensuu: Joensuun yliopisto. [http://joypub.joensuu.fi/publications/dissertations/lindeberg_laulaja/lindeberg.pdf](http://joypub.joensuu.fi/publications/dissertations/lindeberg_laulaja/lindeberg.pdf) [luettu 2.8.2009].

Linko, Maaria (1998). *Aitojen elämysten kaipuu. Yleisön kuvataiteelle, kirjallisuudelle ja museoille antamat merkitykset*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 57. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

London, Justin (julkaisuvuosi ei tiedossa). Musical Expression and Musical Meaning in Context. [Internetlähde.] Carleton College. [http://www.people.carleton.edu/~jlondon/musical_expression_and_mus.htm](http://www.people.carleton.edu/~jlondon/musical_expression_and_mus.htm) [luettu 28.3.2008].

Lowis, Michael J. (1998). Music and Peak Experiences. An Empirical Study. *The Mankind Quarterly* XXXIX (2, winter), 203–224.

Luck, Geoff & Toiviainen, Petri (2008). Exploring Relationships between the Kinematics of a Singer's Body Movement and the Quality of Their Voice. *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 2 (1 & 2), 173–186.

Lång, Markus (1995). Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Erityistarkastelun kohteena säveltaide. *Musiikki* 3, 249–280.

— (2004). *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen*. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis. Helsinki: Yliopistopaino.

Mali, Tuomas (2008). Kinaesthetic experiences and musical interpretation: considerations from a pianists point of view. [Esitelmä.] Kinaesthesia and Motion Conference. University of Tampere, 2.–4.10.2008.

Marsh, Charity & West, Melissa (2003). The Nature/Technology Binary Opposition Dismantled in the Music of Madonna and Björk. Teoksessa Leslie C. Gay & Rene T. Lysloff (toim.) *Music and Technoculture*. Middletown: Wesleyan University Press. 182–203.

Martin, Bill (2002). *Avant Rock. Experimental music from the Beatles to Björk*. Chicago & La Salle, Illinois: Open Court Publishing.

Martin, Christopher (2006). 'We Feed off Each Other': Embodiment, phenomenology and listener receptivity of Nirvana's *In Utero*. [Opinnäytetyö.] Graduate College of Bowling Green State University.

Maslow, Abraham Harold (1968). *Toward a Psychology of Being*. 2. painos. New York: Van Nostrand Reinhold.

McClary, Susan (1994). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. 3. painos. Minnesota: University of Minnesota Press.

— (2012). *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

McDonnell, Evelyn (2001). *Army of She. Icelandic, Iconoclastic, Irrepressible Björk*. New York: Atrandom.com.

Menconi, David (2011). Groove is in her heart. Singer/songwriter Erykah Badu is touring in support of her new album, 'New Amerykah Part Two: Return of the Ankh'. [Internetlähde.] <http://www.newsobserver.com/2011/03/04/1025284/groove-is-in-her-heart.html> [luettu 22.3.2011].

Merleau-Ponty, Maurice (2000 [1945]). Esipuhe "Havainnon fenomenologiaan". Suom. Antti Kauppinen. *Tiede ja edistys* 3, 170–182.

— (2002 [1945]). *Phenomenology of Perception*. [Phénoménologie de la perception] Käänt. Kegan Paul. London & New York: Routledge.

Meyer, Leonard B. (2001). Music and Emotion: Distinctions and Uncertainties. Teoksessa Patrik N. Juslin & John A. Sloboda, (toim.) *Music and Emotion. Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 341–360.

Middleton, Richard (2000). Rock singing. Teoksessa John Potter (toim.) *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press. 28–41.

Minkinen, Marja (2005). Kaija Saariahon vokaalinen kirjoitus teoksissa *Du gick, flög ja From the Grammar of Dreams*. Teoksessa Anne Sivoja-Gunaratnam (toim.) *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki: Yliopistopaino. 49–84.

- Mithen, Steven (2006). *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Molnar-Szakacs, Istvan & Overy, Katie (2006). Music and mirror neurons: from motion to 'emotion'. *SCAN (Social Cognitive and Affective Neuroscience)* (1), 235–241.
- 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.
- Moore, Allan F. (2001). *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*. 2. painos. Aldershot: Ashgate.
- (2005). The Persona-Environment Relation in Recorded Song. *Music Theory Online* 11 (4, October). <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.moore.html> [luettu 3.3.2008].
- Mäkelä-Eskola, Raija (2001). *Pang – siinä se on! Teatterikatsojan tunneresonanssi*. [Väitöskirja.] Tampereen yliopisto, Teatterin ja draaman tutkimus. Tampere: Raija Mäkelä-Eskola.
- Mäntymäki, Tiina (2007). Laulun paikka. Esittäminen ja laulajan kokemuksen rakentuminen. Teoksessa Olli Mäkinen & Tiina Mäntymäki (toim.) *Taide ja liike. Keho – Tila – Ääni – Kuva – Kieli*. Vaasan yliopiston julkaisuja, Tutkimuksia 282, Kulttuurintutkimus I, Taiteen tutkimus. Vaasa: Vaasan yliopisto. 183–204.
- Nelson, Peter (2001). Meaning and the Body. *Musicae Scientiae, Discussion Forum* 2, 101–110.
- Ní Chasaide, Ailbhe & Gobl, Christer (2005). On the Relation Between Phonatory Quality and Affect. Teoksessa William J. Hardcastle & Janet Mackenzie Beck (toim.) *A Figure of Speech. A Festschrift for John Laver*. Mahwah, New Jersey & London: Lawrence Erlbaum Associates. 321–346.
- Nummi-Kuisma, Katarina (2008). Pianistin aistikokemuksen tutkiminen haastattelemalla. *Musiikki* (3–4), 171–191.
- Numminen, Ava (2005). *Laulutaidottomasta kehittyväksi laulajaksi: tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta*. Studia Musica 25. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Oatley, Keith & Jenkins, Jennifer M. (1996). *Understanding Emotions*. Massachusetts: Blackwell Publishers.

Ouzounian, Gascia (2006). Embodied Sound: Aural Architectures and the Body. *Contemporary Music Review* 25 (1/2, February/April), 69–79. <http://search.ebsco-host.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=20855625&site=ehost-live> [luettu 7.3.2008].

Palin, Tutta (1996). Ruumis. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. 225–243.

Panksepp, Jaan (1995). The Emotional Sources of ‘Chills’ Induced by Music. *Music Perception* 13, 171–207.

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.

— (1999). Fenomenologinen tanssianalyysi. Teoksessa Päivi K. Pakkanen & Jaana Parviainen & Annika Tudeer (toim.) *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3*, 83–97.

— (2000). Kehollinen tieto ja taito. *Ajatus. Suomen Filosofisen Yhdistyksen vuosikirja* 57, 147–166. Helsinki: Suomen Filosofinen Yhdistys.

— (2001). Mikä meitä liikuttaa? *Naistutkimus* (4), 50–52.

— (2002). Kinesteettinen empatia. Teoksessa Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.) *Acta Philosophica Tamperensia vol. 1*. Tampere: Tampere University Press. 325–347.

— (2006). *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Pitkänen, Risto (toim.) (2007). *Taitelija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 90. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Polanyi, Michael (1966). *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & Company, Inc.

Potter, John (1998). *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pytlik, Mark (2003). *Björk. Wow and flutter*. London: Aurum Press.

Rasinkangas, Anu (2007). Tämänhetkisyydet (present moments) Daniel Sternin näkökulmana psykoterapiaprosessissa. *Psykoterapia* 26 (3). 159–175.

Rauhala, Lauri (1993). *Eksistentiaalinen fenomenologia hermeneuttisen tieteenfilosofian menetelmänä*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta 41. Tampere: Tampereen yliopisto.

- (1998). Ihmisen ainutlaatuisuus. Helsinki: Helsinki University Press.
- Rautiainen, Tarja (2001). *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- (2003). Laulettu historia: suomalaisuus ja affektit populaarimusiikissa. *Läbikuva* 3, 8–18.
- Rautio, Riitta (2008). Mikä musiikissa liikkuu? Musiikin liikemetaforien alkuperää etsimässä. [Esitelmä.] Musiikki ja tutkimus 2008. Esitys, kuulija ja musiikin välittyminen -symposium. Musiikintutkimuksen laitos, Tampereen yliopisto, 27.3.2008.
- Rechardt, Eero (1991). Minuuden kokeminen musiikissa. *Musiikkitiede* (2), 19–33.
- (1998). Musiikin kokemus mielen cheyttäjä. *Musiikki* (4), 394–403.
- Richardson, John (2005). The Digital Won't Let Me Go: Constructions of the Virtual and the Real in Gorillaz' "Clint Eastwood". *Journal of Popular Music Studies* 17 (1), 1–29.
- Rickard, Nikki S. (2004). Intense emotional responses to music: a test of the physiological arousal hypothesis. *Psychology of Music* 32 (4), 371–388. <http://pom.sagepub.com/cgi/reprint/32/4/371> [luettu 24.9.2008].
- Riikonen, Taina (2003). Soivan itsen jäljillä. *Musiikin suunta* 25 (4), 62–73.
- (2005a). *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saarihon säveltämissä musiikissa*. [Väitöskirja.] Turun yliopiston julkaisuja. Turku: Turun yliopisto.
- (2005b). Muusikon tekijyys ja musiikkianalyysi. Teoksessa Taina Riikonen & Milla Tiainen & Marjaana Virtanen (toim.) *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 29–53.
- (2008). Soittamisen kokemukset ja muusikon ruumiillisuuden tutkiminen taide-musiikkikulttuureissa. *Musiikki* (3–4), 64–83.
- Robinson, Jenefer (1994). The Expression and Arousal of Emotion in Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1), *The Philosophy of Music*, 13–22. <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28199424%2952%3A1%3C13%3ATEAAOE%3E2.0.CO%3B2-E> [luettu 27.3.2008].
- Ross, Alex (2004). Björk's Saga. *The New Yorker*, August 30. [Internetlähde.] [http://www.therestisnoise.com/2004/10/alex_ross_bjrk.html](http://www.therestisnoise.com/2004/10/alex_ross_bjrk.html) [luettu 10.12.2006].
- Rouhiainen, Leena (2006). Mitä somatiikka on? Huomioita somaattisen liikkeen historiasta ja luonteesta. Teoksessa Pia Houni & Johanna Laakkonen & Heta Reitala



& Leena Rouhiainen (toim.) *Liikkeitä näyttämöllä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. 10–34. [www.teats.fi/teats_kirja2006.pdf](http://www.teats.fi/teats_kirja2006.pdf) [luettu 26.7.2009].

Russell, Mark & Sandall, Robert (2001). Mixing It – Björk. *BBC, Radio 3*. [Internetlähde.] <http://www.bbc.co.uk/radio3/world/bjorktext.shtml> [luettu 6.8.2003].

Saarikallio, Suvi (2007). *Music as Mood Regulation in Adolescence*. Jyväskylä Studies in Humanities 67. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Sarjala, Jukka (2008). Mitä passiossa olo opettaa? Musiikin affekteista. [Esitelmä.] Musiikki- ja affekti -seminaari. Jyväskylän yliopisto, 11.4.2008.

Scannell, Paddy (1996). *Radio, Television and Modern Life. A Phenomenological Approach*. Oxford: Blackwell Publishers.

Scherer, Klaus R. (1994). Affect Bursts. Teoksessa Stephanie H. M. Goozen & Nanne E. Van de Poll & Joseph A. Sergeant (toim.) *Emotions. Essays on Emotion Theory*. Hillsdale, New Jersey, Hove, UK: Lawrence Erlbaum Associates. 161–193.

— (1995). Expression of Emotion in Voice and Music. *Journal of Voice* 9, 235–48.

Scherer, Klaus R. & Johnstone, Tom & Klasmeyer, Gundrun (2002). Vocal Expression of Emotion. Teoksessa Richard J. Davidson (toim.) *Handbook of Affective Sciences*. Cary, NC, USA: Oxford University Press. 433–456. <http://site.ebrary.com/lib/tampere/Doc?id=10084743&ppg=452> [luettu 7.4.2009].

Scherer, Klaus R. & Zentner, Marcel R. (2001). Emotional Effects of Music. Production rules. Teoksessa Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (toim.) *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press. 361–392.

Schlanger, Jeff. *Music Witness*. [Internetlähde.] <http://www.musicwitness.com/musicWitness.htm> [luettu 30.11.2010].

Schriempff, Alexa (2001). (Re)fusing the Amputated Body: An Interactionist Bridge for Feminism and Disability. *Hypatia. Journal of Feminist Philosophy* 16 (4), 53–79.

Schutte, Harm K. & Miller, Donald G. (1993). Belting and pop, nonclassical approaches to the female middle voice. *Journal of Voice* 7 (2), 142–150.

Schwarz, David (1997a). *Listening Subjects. Music Psychoanalysis, Culture*. Durham & London: Duke University Press.

— (1997b). Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich. Teoksessa David Schwarz & Anahid Kassabian & Lawrence Siegel (toim.) *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*. Charlottesville & London: University Press of Virginia. 275–298.

Scott, Derek (2003). *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*. Oxford: Oxford University Press.

Seeger, Charles (1977). *Studies in Musicology 1935–1975*. Berkeley: University of California Press. Alkuperäisjulkaisu 1958.

Sheets-Johnstone, Maxine (1979). *The Phenomenology of Dance*. 2. painos. London: Dance Books Ltd.

— (1999a). Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship. Teoksessa Rafael Núñez & Walter J. Freeman (toim.) *Reclaiming Cognition. The Primacy of Action, intention and Emotion*. Thorverton, UK & Bowling Green, USA: Imprint Academic. 259–277.

— (1999b). *The Primacy of Movement*. Advances in Consciousness Research 14. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

— (2008). Kinaesthetic experience: understanding movement inside and out. [Esitelmä.] Kinaesthesia and Motion Conference. University of Tampere, 2.–4.10.2008.

Shepherd, John (1987). Music and male hegemony. Teoksessa Richard Leppert & Susan McClary (toim.) *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press. 151–172.

Shusterman, Richard (1999). Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (57) 3, Summer, 299–313. <http://www.jstor.org/stable/432196> [luettu: 11.9.2008].

Sivuoja-Gunaratnam, Anne (1997). *Narrating with Twelve Tones. Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965)*. Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Humaniora 287. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.

— (2007). Barthes, ääni-kieli ja musiikki. Teoksessa Harri Veivo (toim.) *Vastarinta/resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Helsinki: Helsinki University Press. 54–73.

Sloboda, John A. (1991). Music Structure and Emotional Response: Some empirical findings. *Psychology of Music* 19, 110–120.

Small, Christopher (1998). *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press.

Smalley, Denis (1986). Spectro-morphology and Structuring Processes. Teoksessa Simon Emmerson (toim.) *The Language of Electroacoustic Music*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: The Macmillan Press Ltd. 61–93.

— (1996). The listening imagination: Listening in the electroacoustic era. *Contemporary Music Review* 13 (2), 77–107. <http://dx.doi.org/10.1080/07494469600640071> [luettu 23.10.2008].

— (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organized Sound* 2 (2), 107–126.

Sokolowski, Robert (2000). *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Songmeanings (2008). Keskustelupalsta. [Internetlähde.] <http://www.songmeanings.net/lyric.php?lid=38373> [luettu 24.7.2008].

Sontag, Susan (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Spiegelberg, Herbert (1982). *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. Hague: Martinus Nijhoff Publishers.

Stavrou, Michael Paul (2004). *Mixing with Your Mind. Closely guarded secrets of sound balance engineering revealed. 2. painos*. Mosman, Australia: Flux Research Pty Ltd.

Stern, Daniel N. (1982 [1977]). *Ensimmäinen ihmissuhde*. [The first relationship: Infant and mother.] Suom. Kati Appelqvist. Jyväskylä: Gummerus.

— (2000). *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. Paperback edition. N.Y: Basic Books.

— (2004). *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York & London: W. W. Norton & Company.

Stevens, Katy (2004). Modes of Listening. [Internetlähde.] <http://blog.katystevens.com/archives/000145.php> [luettu 23.9.2008].

Stockfelt, Ola (1997). Adequate Modes of Listening. Translated by Anahid Kassabian & Leo G. Svendsen. Teoksessa David Schwarz & Anahid Kassabian & Lawrence Siegel (toim.) *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*. Charlottesville and London: University Press of Virginia. 129–146.

Stuble, Eleanor V. (1998). Being in the Body, Being in the Sound: A Tale of Modulating Identities and Lost Potential. *Journal of Aesthetic Education* (32) 4, Winter, 93–105.

Sudnow, David (1993). *Ways of the Hand. The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Sundberg, Johan (1987 [1980]). *The Science of the Singing Voice* [Röstlära.] Illinois: Northern Illinois University Press.

— (2000). Where does the sound come from? Teoksessa John Potter (toim.) *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press. 231–247.

Sundberg, Johan & Cleveland, Thomas E. & Stone, Jr. R. E. & Iwarsson, Jenny S. (1999). Voice source characteristics in six premier country singers. *Journal of Voice* 13 (2), 168–183.

Suoniemi, Kari (2008). *Havaintokyky, musikaalisuus ja musiikinkuuntelukokemukset. Empiirinen tutkimus auditiivisen ajattelukyvyn, aktiivisen musiikkiharrastuksen sekä iän ja sukupuolen yhteydestä päivittäisiin musiikinkuuntelukokemuksiin*. Acta Universitatis Tampereensis 1268. Tampere: Tampere University Press.

Syrjä, Tiina (2007). *Vieras kieli suussa. Vieraalla kielellä näyttölemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa*. Tampere: Tampere University Press.

Tagg, Philip (1981). *Fernando the Flute*. Gothenberg: University of Gothenberg Press.

— (2001). Music analysis for ‘non-musos’. Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification. [Esitelmä.] Institute of Popular Music, University of Liverpool. Paper for conference on Popular Music Analysis. University of Cardiff, 17 November 2001.

Tarasti, Eero (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

— (2006). Existential and Transcendental Analysis of Music. *Studia Musica* 34 (2), 233–266.

Tarvainen, Anne (2004a). Laulaminen liikkeenä. *Musiikin suunta* (3), 5–15.

— (2004b). *Sairauden äänellinen esittäminen. Sairauteen viittaavia äänenlaadullisia seikkoja Anna-Kaisa Liedeksen ääni-improvisaatiassa Uneksija*. Patologiset äänet -kursin lopputyö. [Opinnäytetyö.] Syksy 2004. Puheopin laitos, Tampereen yliopisto.

— (2005). ”Between me and myself”. Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kapaleessa Undo. *Musiikki* (3), 66–91.

— (2006a). Björk ja lihan arvoitus. Soiva tulkinta e. e. cummingsin runosta ’I Will Wade Out’. Teoksessa Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (toim.) *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere: Tampere University Press. 253–270.

— (2006b). Käheys. Laulajan äänenlaadun tarkastelua fysiologisesta, kokemuksellisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta. *Etnomusikologian vuosikirja* 18, 77–108. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

— (2008a). Elämyksestä analyysiin. Laulajan ilmaisun kuuntelemisen kehollisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia. *Musiikki* (1), 18–48.

— (2008b). Empathetic Listening: Toward a Bodily-Based Understanding of a Singer's Vocal Interpretation. Teoksessa Dario Martinelli (toim.) *Music, Senses, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification, Roma 19–23/09/2006*. Acta Semiotica Fennica XXXII. Imatra: International Semiotics Institute 2008. 421–429.

Taylor, Damian (2006). Keskustelun aihe: Anyone familiar with vocal tracking for The Knife and or Bjork? Foorumi: So much gear, so little time! Sivusto: *gearslutz.com*. [Internetlähde.] <http://www.gearslutz.com/board/so-much-gear-so-little-time/87156-anyone-familiar-vocal-tracking-knife-bjork.html> [luettu 2.7.2010].

— (2010). Selected discography. *damiantaylor.com*. [Internetlähde.] <http://www.damiantaylor.com/disco.html> [luettu 3.7.2010].

Thurman, Leon & Theimer, Axel & Welch, Graham & Feit, Patricia & Grefsheim, Elizabeth (2000). How your larynx contributes to basic voice qualities. Teoksessa Leon Thurman & Graham Welch (toim.) *Bodymind & Voice: Foundations of voice education. Book II: How Voices are Made and How They are 'Played' in Skilled Singing and Speaking*. Collegeville: VoiceCare Network. 409–420.

Thurman, Leon & Welch, Graham (toim.) (2000). *Bodymind & Voice: Foundations of voice education. Book II: How Voices are Made and How They are 'Played' in Skilled Singing and Speaking*. Collegeville: VoiceCare Network.

Thurman, Leon & Welch, Graham & Theimer, Axel & Grefsheim, Elizabeth & Feit, Patricia (2000). The voice qualities that are referred to as 'vocal registers'. Teoksessa Leon Thurman & Graham Welch (toim.) *Bodymind & Voice: Foundations of voice education. Book II: How Voices are Made and How They are 'Played' in Skilled Singing and Speaking*. Collegeville: VoiceCare Network. 421–448.

Tiainen, Milla (2005). Ääni, ruumiillisuus, sukupuoli. Reittejä laulajien tekijyyteen taidemusiikkikulttuurissa. Teoksessa Taina Riikonen & Milla Tiainen & Marjaana Virtanen (toim.) *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Acta Musicologica Fennica 25. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. 151–186.

— (2006). Re-materializing music: singing bodies and feminist methodology. [Esiteelmä.] Material Readings: Working with Feminist methodologies -seminaari. Turun yliopisto, 20.10.2006.

— (2007). Halun lauluja – ylenpalttisuus, affektit, ooppera. *Niin & näin* (2), 67–74.

Titon, Jeff Todd (1994). Knowing people making music. Toward an Epistemology for Fieldwork in Ethnomusicology; or How Do We Know What We Know? *Etnomusikologian vuosikirja* 6, 5–13. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

- Todd, Neil (1989). Towards a cognitive theory of expression: The performance and perception of rubato. *Contemporary Music Review* 4 (1), 405–416. <http://dx.doi.org/10.1080/07494468900640451> [luettu 11.8.2009].
- Toop, David (2001). Björk: Vespertine biography. [Internetlähde.] <http://unit.bjork.com/specials/vespertine/pictures/vespbio/index.htm> [luettu 21.3.2011].
- Torvinen, Juha (2005). Mitä on fenomenologia? [Esitelmä.] Kansanmusiikin ja populaarimusiikin tutkijakoulu. Järvenpää, 17.10.2005.
- (2006a). Musiikkianalyysi ontologiana I. Fenomenologisen musiikintutkimuksen filosofisesta ja historiallisesta taustasta. *Musiikki* (2), 3–28.
- (2006b). Musiikkianalyysi ontologiana II. Fenomenologisen musiikintutkimuksen metodologisista lähtökohdista. *Musiikki* (3), 70–92.
- (2007a). Fenomenologia taiteentutkimuksen menetelmänä I. [Esitelmä.] Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallisen tutkijakoulun koulutuspäivä. Helsinki, 24.10.2007.
- (2007b). *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- (2008a). Fenomenologinen musiikintutkimus: lähtökohtia kriittiseen keskusteluun. *Musiikki* (1), 3–17.
- (2008b). Kokemuksellisuutta, kulttuuria vai filosofiaa? Fenomenologia taiteentutkimuksen menetelmänä II. [Esitelmä.] Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallisen tutkijakoulun koulutuspäivä. Helsinki, 29.2.2008.
- Trainor, Laurel. J. & Schmidt, Louis. A. (2003). Processing Emotions Induced by Music. Teoksessa Isabelle Peretz & Robert Zatorre (toim.) *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press. 310–324.
- Truax, Barry (1994). *Acoustic Communication*. 2. painos. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Tuohimaa, Sinikka (1994). *Kapina kielessä. Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Van de Vijver, Gertrudis (2000). The Body: An Anthro-phenomenological viewpoint. An interview with Maxine Sheets-Johnstone. December 14th, 1996. *Psychoanalytische Perspectieven* (40), 111–130. <http://www.girshon.ru/txt/eng/Sheets-Johnstone.pdf> [luettu 15.1.2008].
- Varto, Juha & Attar, Hakim (2006). *Syvä laulu*. 23°45 niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Varto, Juha & Saarnivaara, Marjatta & Tervahattu, Heikki (toim.) (2003). *Kohtaamisia – taiteen ja tutkimuksen maastoissa*. Hamina: Akatiimi.

Vikman, Noora (1994). Tones in the Soundscape – the Listener’s Listenpoint. Teoksessa Helmi Järviluoma (toim.) *Soundscape: Essays on Vroom and Moo*. Kansanperinteen laitos julkaisuja 19, Rytmi-instituutin julkaisuja A2. Tampere: Tampereen yliopisto. 90–106.

— (1995). Musiikki äänimaisemassa. Kuuntelijan kuulokulma. Teoksessa Helmi Järviluoma (toim.) *Musiikkimaailmoja ja äänimaisia. Virtain kuulokulma*. Kansanperinteen laitos julkaisuja 21, Virtain tutkimuksia 13. Tampere: Tampereen yliopisto. 79–100.

Vitale, Alessia Rita (2010). Towards a Phenomenology of the Instrument-Voix. *Analecta Husserliana* (104), 403–421.

Volgsten, Ulrik (2003). Musical Semiosis in Action and in Growth: Prospectus for a Theoretical Model. Teoksessa Eero Tarasti (toim.) *Musical Semiotic Revisited*. Acta Semiotica Fennica XV, Approaches to Musical Semiotics 4. Imatra: International Semiotics Institute.

Vuori, Marja (2002). *Katson, soitan, läpielän: pianistisia kokemuksia prima vista -soittamisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Välimäki, Susanna (1998). Musiikin ei-kielellinen merkityksmaailma. *Musiikki* (4), 371–393.

— (2002). Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa. Psykoanalyttisen teorian ja musiikkitieteen suhteesta. *Musiikki* (4), 5–35.

— (2003a). k.d. langin vokaalinen signifiante. *Synteesi* (2), 26–47.

— (2003b). Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa II. Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen suuntauksista ja tutkimustyypeistä. *Musiikki* (2–3), 52–99.

— (2003c). Semiotic *Chora* in Music. A Psychoanalytic View of Archaic Signification in Music. Teoksessa Eero Tarasti & Paul Forsell & Richard Littlefield (toim.) *Musical Semiotics Revisited*. Imatra: International Semiotics Institute at Imatra; Helsinki: Semiotic Society of Finland; Department of Musicology, University of Helsinki. 251–260.

— (2005). *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII, Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: Semiotic Society of Finland & International Semiotics Institute.

Välipakka, Inka (2006). Tanssifenomenologian pyöriä tanssintutkija. *Musiikin suunta* (4), 5–14.

Waaramaa-Mäki-Kulmala, Teija (2009). *Emotions in Voice. Acoustic and perceptual analysis of voice quality in the vocal expression of emotions*. Acta Universitatis Tampereensis 1399. Tampere: Tampere University Press.

Webb, Peter & Lynch, John (2010). “Utopian Punk”: The Concept of the Utopian in the Creative Practice of Björk. *Utopian Studies* 21 (2), 313–330. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

Welch, Graham & Thurman, Leon & Theimer, Axel & Grefsheim, Elizabeth & Feit, Patricia (2000). How your vocal tract contributes to basic voice qualities. Teoksessa Leon Thurman & Graham Welch (toim.) *Bodymind & Voice: Foundations of voice education. Book II: How Voices are Made and How They are ‘Played’ in Skilled Singing and Speaking*. Collegeville: VoiceCare Network. 449–469.

Whiteley, Sheila (toim.) (1997). *Sexing the Groove. Popular music and gender*. London: Routledge.

— (2000). *Women and Popular Music: Sexuality, identity and subjectivity*. London: Routledge.

— (2005). *Too Much Too Young. Popular music, age and gender*. London: Routledge.

Whitman, Michael & Poppel, Ernst (1999/2000). Temporal mechanisms of the brain as fundamentals of communication – with special reference to music perception and performance. *Musicae Scientiae: Rhythm, Musical Narrative, and Origins of Human Communication*, 13–28.

Widder, Katy (2002). Björk. Vespertine. *PopMatters Music Review*. [Internetlähde.] <http://www.popmatters.com/music/reviews/b/bjork-vespertine.shtml> [luettu 3.8.2004].

Wikipedia (2010). Vesper. [Internetlähde.] <http://fi.wikipedia.org/wiki/Vesper> [luettu 22.2.2011].

— (2011a). Caló. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Caló> [luettu 4.7.2010].

— (2011b). Vespertine. Reception. [Internetlähde.] <http://en.wikipedia.org/wiki/Vespertine#Reception> [luettu 22.2.2011].

Winckel, Petri (2011). *Esitys ja Mimesis – Kaksi näkökulmaa teatterin jakautuneisuuteen*. [Opinnäytetyö.] Metropolia Ammattikorkeakoulu, Esittävän taiteen



Koulutusohjelma. [https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/32967/Winckel_Petri.pdf?sequence=1](https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/32967/Winckel_Petri.pdf?sequence=1) [luettu 12.4.2012].

Winter, Krista F. (2009). *A Phenomenological Experience of Singing Vocal Harmony With Another Person*. A Thesis Submitted to the Faculty of Drexel University in partial fulfilment of the requirements for the degree of Masters of Creative Arts in Therapy. <http://idea.library.drexel.edu/bitstream/1860/3044/1/Krista%20F%20Winter.pdf> [luettu 11.1.2010].

Worrall, David (1998). Space in sound. Sound of space. *Organised Sound* 3 (2), 93–99.

Yli-Luukko, Eeva (2008). Prosodia. [Internetlähde.] Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. <http://www.kotus.fi/index.phtml?s=609> [luettu 11.1.2011].

Young, Miriama (2006). Latent Body – Plastic, Malleable, Inscribed: The Human Voice, the Body and the Sound of its Transformation through Technology. *Contemporary Music Review* 25 (1/2, February/April), 81–92.

Zak, Albin (2001). *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

## LIITTEET

## LIITE I: Työprosessin aikana tehdyt analyysit

Kappale	Artisti	Levy ja vuosi (julkaisija)	Analysoitu	Julkaistu / esillä aiemmin
Cocoon	Björk	<i>Vespertine</i> 2001 (One Little Indian)	6 fraasia	Tarvainen 2004
Undo	Björk	<i>Vespertine</i> 2001 (One Little Indian)	Koko kappale	Tarvainen 2005, 2008b ja 2004, 2007 (esitelmät) ³⁵⁷
Sun in My Mouth	Björk	<i>Vespertine</i> 2001 (One Little Indian)	Koko kappale	Tarvainen 2006a ja 2004 (esitelmä) ³⁵⁸
Hidden Place	Björk	<i>Vespertine</i> 2001 (One Little Indian)	Koko kappale	Tarvainen 2006b
Prisoners	Regina Spektor	<i>Songs</i> 2002 (Omakustanne)	Koko kappale	Tarvainen 2005 (esitelmä) ³⁵⁹
I Want You	Erykah Badu	<i>Worldwide Underground</i> 2003 (Motown)	Laulutavan yleinen analyysi, tarkemmin 1 fraasi	Järviö & Tarvainen 2007a, 2007b
Get Me Bodied	Beyoncé Knowles	<i>B'day</i> 2006 (Sony)	Laulutavan yleinen analyysi, tarkemmin 1 fraasi	Järviö & Tarvainen 2007a, 2007b
Claudio Monteverdi: Orfeo (kohtaus 2. näytöksestä)	Catherine Bott	<i>Monteverdi: L'Orfeo</i> 1993 (Polygram Records / Decca)	Laulutavan yleinen analyysi, tarkemmin 1 fraasi	Järviö & Tarvainen 2007a, 2007b
Claudio Monteverdi: Orfeo (kohtaus 2. näytöksestä)	Jennifer Larmore	<i>Atto II: Messagiera, Pastori, Orfeo: "Ahi Caso Acerbo!"</i> 1995 (Harmonia Mundi Fr.)	Laulutavan yleinen analyysi, tarkemmin 1 fraasi	Järviö & Tarvainen 2007a, 2007b
Akvaario	Mika Rättö / Kuusumun profeetta	<i>Kukin kaappiaan selässään kantaa</i> 2001 (Ektra)	3 fraasia	Tarvainen 2008a

357 [Tarvainen, Anne (2004). Sanojen, äänten ja liikkeiden kohtaamisia Björkin kappaleessa Undo. [Esitelmä.] Tiede goes rock -seminaari. Tampereen yliopisto, marraskuu 2004.] [Tarvainen, Anne (2007). Empathetic and analytic listening – Developing the bodily based understanding of popular music singing. [Esitelmä.] Working Seminar on Cultural Musicology. University of Jyväskylä, toukokuu 2007.]

358 [Tarvainen, Anne (2004). Tulkintoja tulkinnoista: Björkin ääni *Vespertine*-levyllä. [Esitelmä.] VIII Suomen musiikintutkijoiden symposium. Helsinki, maaliskuu 2004.]

359 [Tarvainen, Anne (2005). Laulajan tyyli koosteena? – Deleuzelainen näkökulma populaarimusiikin laulamiseen. [Esitelmä.] II Kulttuurintutkimuksen päivät, työryhmä: Uusmaterialismin mahdollisuudet. Tampereen yliopisto, joulukuu 2005.]

## LIITE 2: Äänenlaatuja kuvaavia transkriptiosymboleja

### A. ÄÄNENLAATU

#### A1. Hengityksen äänet

→	= kuuluva sisäänhengitys
←	= kuuluva uloshengitys
(←)	= lähes kuulumaton uloshengitys
←---	= ilman työntäminen tai valuminen ulos
---←	= vuotoinen ääni, joka päättyy ilman valumiseen ulos
	= hengityksen pidättäminen, äänihuulet eivät sulkeudu
	= hengityksen pidättäminen, äänihuulet sulkeutuvat

#### A2. Äänihuulten värähtelyn tapaan liittyvät äänen muutokset

<u>mod</u>	= modaalirekisterissä laulettu ääni
<u>fals</u>	= falsettirekisterissä laulettu ääni
<u>mod    fals</u>	= rekisterin vaihdos
—	= täyteläinen ääni
.....	= ohut ääni
<>	= aluke
(<>)	= kevyt aluke
^^^^	= narina
(^^)	= kevyt narina
////	= käheä ääni
(///)	= lievästi käheä ääni

#### A3. Äänen tiukkuus/pehmeys

<u>hyper</u>	= hyperfunktionaalinen eli tiukka/puristeinen ääni
<u>hypo</u>	= hypofunktionaalinen eli pehmeä ääni
-----	= vuotoinen ääni
(---)	= kevyesti vuotoinen ääni
●→	= kiinteä, selkeästi soiva ääni

## A4. Äänen väri ja sen muutokset

heleä = heleä ääni  
tumma = tumma ääni  
■—■ = jännitteinen ääni, ääniväylän kudokset jännittyneet  
::— = totinen ilme tai ele  
☺— = hymyilme tai -ele  
☹— = naurahdusele  
Ilme on pidempikestoinen asetus, ele puolestaan hetkittäinen.

Eri vokaalit ja vokaalivärit: ks. liite 3, kohta B1

(Soinnilliset äänteet ja niiden luonteet).

## A5. Äänen taajuuden pienet muutokset eli mikrointonaatio

~~~ = vibrato  
~.~ = epätäyteläinen vibrato
~/~/~ = huokuva ääni
∟— = liu'utus / glissando alhaalta ylöspäin
∖— = liu'utus / glissando ylhäältä alaspäin

A6. Äänen voimakkuus ja intensiteetti

Hiljainen - voimakas ääni
pp— = hyvin hiljainen ääni / pianissimo
p— = hiljainen ääni / piano
mp— = melko hiljainen ääni / mezzopiano
mf— = melko voimakas ääni / mezzoforte
f— = voimakas ääni / forte
ff— = erittäin voimakas ääni / fortissimo

Voimakkuuden muutokset

- <<<< = voimistuva ääni / crescendo
- >>>> = hiljenevä ääni / diminuendo
- < = aksentti
- (<) = kevyt aksentti

Intensiteetti ja sen muutokset

- = = intensiivinen äänentuotto
- <= = intensiteetti lisääntyy
- (<=) = hillitty äänen intensiteetin lisääntyminen
- >= = intensiteetti vähenee
- == = vähäinen intensiteetti

LIITE 3: Artikulaatiota kuvaavia transkriptiosymboleja

B. ARTIKULAATIO (äänteiden laadut)

B1. Soinnilliset äänteet ja niiden luonteet

Vokaalit

Vokaalien väljyys–suppeus kertoo siitä, miten avoimella tai suppealla suuontelolla äänne on tuotettu. Etisyys–takaisuus kertoo siitä, miten edessä tai takana suuontelossa äänne on muodostettu. Pyöreys–laveus kuvaa sitä, miten pyöreällä tai leveällä asetuksella huulet ovat olleet äännettä tuottaessa. Näistä muuttujista muodostuvat vokaaliäänteiden perusluonteet.<sup>360</sup>

- [ɑ]<sup>361</sup> Väljä, takainen, lavea ”A”. Kuten sanassa *father* [fɑːðə].
[e]<sup>362</sup> Melko suppea, etinen, lavea ”E”. Kuten sanassa *let* [let].
[ə] Neutraalivokaali.<sup>363</sup> Kuten sanassa *appear* [əˈpiə].
[i]<sup>364</sup> Suppea, etinen, lavea ”I”. Kuten sanassa *hit* [hit].

360 Tässä työssä käytettävien foneettisten merkien pohjana on WSOY:n Englanti-suomi suursanakirjassa (Hurme, Pesonen, Syväoja 2003, xi) esitetyt englannin kielen ääntämykseen liittyvät foneettiset merkit täydennettyinä omilla tarkennuksillani (määrittävät tekijät). Merkit pohjautuvat IPA-järjestelmään.

361 Tämän lisäksi sanakirja antaa myös kaksi muuta eri variaatiota ”A”:lle, [a] (etisempi) ja [ʌ] (suppeampi). Analysoiduissa fraaseissa näitä ilmenee kuitenkin vain vähän, joten olen ottanut käyttööni vain yhden ”A”:ta markkeeraavan merkin. Teen tarvittaessa äänteiden luonteisiin liittyviä lisähuomioita vokaaliäänteitä määrittäviä tekijöitä kuvaavilla merkinnoilla (ks. edempänä tässä liitteessä) sekä itse analyysitekstissä.

362 Sanakirja antaa ”E”:lle myös väljemmän variaation [ɛ]. Analysoiduissa fraaseissa sen ilmeneminen on kuitenkin niin vähäistä, että en ota sitä mukaan.

363 Neutraalivokaaliksi kutsutaan vokaaliäännettä, joka asettuu etisyytensä/takaisuutensa ja suppeutensa/väljyytensä suhteen keskelle. Se on siis tuotettu suun keskiosassa, ja se ei ole luonteeltaan sanottavasti väljä jos ei suppeakaan. Näiden piirteiden lisäksi se on lavea. Äänne on melko yleinen englannin kielessä.

364 IPA:n mukaisessa merkitsemistavassa englannin kielen lyhyet i ja u -vokaalit merkitään [ɪ] ja [ʊ] (esim. *hit* [hit] ja *put* [pʊt]), kun taas pitkät vokaalit merkitään [i:] ja [u:] (esim. *heat* [hi:t] ja *move* [mu:v]) niiden erilaisen laadun vuoksi. Diftongit merkitään IPA-järjestelmässä puolestaan esimerkiksi seuraavasti: [ai] ja [ei]. Käytän tässä työssä kuitenkin yksinkertaisempaa suomalaisen englannin sanakirjan mukaista merkitsemistapaa, jossa i on [i], u on [u] ja diftongit muotoa [ai] ja [ei].

- [ɔ] Takainen, väljä, pyöreä ”O”. Kuten sanassa *hot* [hɒt].
- [u] Suppea, takainen, pyöreä ”U”. Kuten sanassa *put* [pʊt].
- [ʏ]<sup>365</sup> Melko etinen, melko suppea ja pyöreä y-äänne.
- [æ] Väljä, melko etinen, lavea ”Ä”. Kuten sanassa *bat* [hæt].

Soinnilliset konsonantit

- [b] Soinnillinen b-äänne. Kuten sanassa *big* [bɪg].
- [d] Soinnillinen d-äänne. Kuten sanassa *do* [duː].
- [ð] Soinnillinen th-äänne. Kuten sanassa *this* [ðɪs].
- [g] Soinnillinen g-äänne. Kuten sanassa *go* [gəʊ].
- [j] Soinnillinen j-äänne. Kuten sanassa *yes* [jes].
- [l] Soinnillinen l-äänne. Kuten sanassa *little* [lɪtəl].
- [m] Soinnillinen m-äänne. Kuten sanassa *man* [mæn].
- [n] Soinnillinen n-äänne. Kuten sanassa *nine* [naɪn].
- [ŋ] Soinnillinen ng-äänne. Kuten sanassa *sing* [sɪŋ].
- [ɹ]<sup>366</sup> Soinnillinen r-äänne ilman täryä. Kuten sanassa *red* [ɹed].
- [r] Soinnillinen r-äänne täryn kanssa. Kuten suomen kielen sanassa raha [raha].
- [ʒ] Soinnillinen, pehmeä s-äänne. Kuten sanassa *measure* [meʒə].
- [v] Soinnillinen v-äänne. Kuten sanassa *vivid* [vɪvɪd].
- [w] Soinnillinen w-äänne. Kuten sanassa *was* [wɒz].
- [z] Soinnillinen z-äänne. Kuten sanassa *rose* [rəʊz].

365 Björkin artikulaatiosta löytyy toisinaan äänne [ʏ], joka on suomen y-äännettä väljempi ja takaisempi. Hän esimerkiksi saattaa lausua englannin kielen [v]-äänteen tällaisena. Kyseinen äänne ei kuulu sanakirjan antamaan malliin.

366 Englannin kielessä r-äänteeseen ei sisälly täryä, toisin kuin esim. suomen kielessä. Björk kuitenkin käyttää sekä täryttömiä että täryllisiä r-äänteitä. Sen vuoksi tämä kohta eroaa sanakirjan antamasta ohjeesta.

B2. Soinnittomat äänteet

Soinnittomat konsonantit

- [θ] Soinniton th-äänne. Kuten sanassa *thing* [θiŋ].
- [f] Soinniton f-äänne. Kuten sanassa *find* [faind].
- [h] Soinniton h-äänne. Kuten sanassa *hat* [hæt].
- [k] Soinniton k-äänne. Kuten sanassa *keep* [ki:p].
- [p] Soinniton p-äänne. Kuten sanassa *pop* [pɒp].
- [s] Soinniton, terävä s-äänne. Kuten sanassa *see* [si:].
- [ʃ] Soinniton, pehmeä s-äänne. Kuten sanassa *shut* [ʃʌt].
- [t] Soinniton t-äänne. Kuten sanassa *take* [teik].

Äänteitä ja artikulaatiota määrittäviä muita tekijöitä

- ̤ = Kuulumaton äänne, jonka luonne on määriteltävissä (esim. ympäröivien äänteiden laadun tai laulettuun sanan perusteella).
- (a) = Lähes kuulumaton epäselvä äänne, jonka luonne on määriteltävissä.
- (?) = Epäselvä äänne, jonka luonne ei ole määriteltävissä.
- ̤̥ = Tavallista voimakkaammin tai painokkaammin lausuttu äänne
- ̤̥̥ = Erikoisella tavalla lausuttu äänne
- ̇ = Nasaalisuus
- t<sup>h</sup> = Aspiroitunut äänne
- a— = Äänne jatkuu
- a-- = Katkos äännteessä
- a—| = Äänne päättyy äkkinäisesti/yllättäen.
- k...k = Konsonanttiäänteen sulun aiheuttama tauko

- +— = Etisempi artikulaatio
- = Takaisempi artikulaatio
- v— = Väljempi artikulaatio
- s— = Suppeampi artikulaatio
- o— = Pyöreämpi artikulaatio
- c— = Laveampi artikulaatio
- o—c = Muutos pyöreästä artikulaatiosta laveaan artikulaatioon
- v—s = Muutos väljystä artikulaatiosta suppeaan artikulaatioon
- AKT— = Aktiivinen artikulaatio

LIITE 4: Imaginaarinen tila ja ilmaisen päälaadut Undo-kappaleessa – kokoava taulukko

| UNDO | Fraasin numerot | Imaginaarinen tila | Ahtaus ja työläisyys | Yrittäminen ja irtipäästäminen | Muutoksen vastustaminen | Täytyminen | Avautuminen | Minän monistuminen | Minän hajominen | Liukeminen |
|--|-----------------|--------------------|----------------------|--------------------------------|-------------------------|------------|-------------|--------------------|-----------------|------------|
| Kertosäkeistö 1 | | | | | | | | | | |
| It's / not / meant to be a strife | 1–3 | 1 | x | | | | | x | | |
| It's not / meant to be / a struggle uphill | 4–6 | 1 | x | | | | | x | | |
| "oh-ah" | 7 | 1 | x | x | | | | (x)j | | |
| It's / not / meant to be a strife | 8–10 | 1 | x | | | | | x | | |
| It's not / meant to be / a struggle uphill | 11–13 | 1 | x | | | | | x | | |
| "oh-ah" | 14 | 1 | x | x | | | | (x) | | |
| Säkeistö 1 | | | | | | | | | | |
| You're trying too hard | 1 | 2 | | | | | | | | |
| Surrender | 2 | 2 | | x | | | | | | |
| "A" Give yourself / n | 3–4 | 2 | | | -/x | | | x/- | | |
| You're trying too hard | 5 | 2 | | x | | | | | | |
| You're trying too hard | 6 | 2 | | x | | | | | | |
| "A-a-a" | 7 | 2 | | | | | | | (x)ii | |

Taulukko jatkuu...

... Taulukko jatkuu

| UNDO | Fraasien numerot | Imaginaarinen tila | Ahtaus ja työläisyys | Yrittäminen ja irtipäästäminen | Muutoksen vastustaminen | Täytyminen | Avautuminen | Minän monistuminen | Minän hajominen | Liukeneminen |
|--|------------------|--------------------|----------------------|--------------------------------|-------------------------|------------|-------------|--------------------|-----------------|--------------|
| Kertosäkeistö 2 | | | | | | | | | | |
| It's / not / meant to be a strife | 1-3 | 1 | x | | | | | x | | |
| It's not / meant to be / a struggle uphill | 4-6 | 1 | x | | | | | x | | |
| Sweetly | 7 | 2< | | | | | x | | | x |
| It's / not / meant to be a strife | 8-10 | 1 | x | | | | | x | | |
| "A" To enjoy | 11 | 2< | | | | x | x | | | |
| It's not / meant to be / a struggle uphill | 12-14 | 1 | x | | | | | x | | |
| "oh-ah" | 15 | 1 | x | x | | | | (x) | | |
| Säkeistö 2 | | | | | | | | | | |
| It's warmer now | 1 | 2 | | | | | | | | |
| "A" Lean into it | 2 | 2< | | | | x | x | | (x)iii | |
| Unfold // unfold // in a generous way | 3-5 | 2 | | | -/-x | -/-x | | x | x | |
| "A-a-a" | 6 | 2 | | | | | (x) | | | |
| Surrender / surrender | 7-8 | 2 | | | | x | x | | | |

Taulukko jatkuu...

...Taulukko jatkuu

| UNDO | Fraasien numerot | Imaginaarinen tila | Ahtaus ja työläys | Yrittäminen ja irtipäästäminen | Muutoksen vastustaminen | Täytyminen | Avautuminen | Minän monistuminen | Minän hajoaminen | Liukeneminen |
|---|------------------|--------------------------|-------------------|--------------------------------|-------------------------|------------|-------------|--------------------|------------------|--------------|
| Kertosäkeistö 3 | | | | | | | | | | |
| It's / not / meant to be a strife | 1-3 | 1ja2 | (x)iv | | | | | x | | (x) |
| It's not / meant to be / a struggle uphill | 4-6 | 1ja2 | (x) | | | | | x | | (x) |
| <i>Undo / undo</i> | 7-8 | 2 | | x | | | | | | |
| It's / not / meant to be a strife | 9-11 | 1ja2+ | (x) | | | | | x | | (x) |
| It's not / meant to be / a struggle uphill | 12-14 | 1ja2+/
1ja2+/
1ja2 | (x)/(x)
/x | | | | | x | | (x) |
| Säkeistö 3 | | | | | | | | | | |
| I'm praying | 1 | 1ja 2 | | x | | | | | | |
| To be | 2 | 1ja 2 | | | | | | | | |
| "... / In a generous mode | 3-4 | 1ja 2 | | | x/- | | | | | |
| The kindness kind //
The kindness kind | 5-6 | 1ja 2 | x | | | | | x | | x |
| To share // To share / me
// To share me | 7-9 | 1<3 | | | | | x | x | | x |

Taulukko jatkuu...

| UNDO | Fraasien numerot | Imaginaarinen tila | Ahtaus ja työläisyys | Yrittäminen ja irtipäästäminen | Muutoksen vastustaminen | Täytyminen | Avautuminen | Minän monistuminen | Minän hajoaminen | Liukeneminen |
|--|------------------|--------------------|----------------------|--------------------------------|-------------------------|------------|-------------|--------------------|------------------|--------------|
| Kertosäkeistö 4 | | | | | | | | | | |
| It's / not / meant to be a strife | 1–3 | 1ja3 | | | | | | x | | x |
| * ... (Quietly) | 4 | 3 | | | | | | | | x |
| It's not / meant to be / a struggle uphill | 5–7 | 1ja3 | | | | | | x | | x |
| ecstatic | 8 | 3 | | | | | | | | x |
| "A-U-U" | 9 | 3<3+ | | | | x | x | | | |
| It's / not / meant to be a strife | 10–12 | 1ja3+ | | | | | | x | | x |
| Undo | 13 | 2ja3+ | | | | | | | | |
| It's not / meant to be / a struggle uphill | 14–16 | 1ja3+ | | | | | | x | | x |
| Säkeistö 4 | | | | | | | | | | |
| Undo / Undo | 1–2 | 2ja3+ | | (x)v / x | | | | | | |
| "A" if you're bleeding / "a" undo | 3–4 | 2ja3+ | | x | | | | | | |
| "A" if you're sweating / undo | 5–6 | 2ja3+ | | x | | | | | | |
| If you're crying *darling* / undo | 7–8 | 2ja3+ | | -x | x/- | | | | (x)v | |
| Undo | 9 | 2ja3+ | | (x) | | | | | (x) | |
| "oh-ah" | 10 | 1ja3+ | | x | | | | (x) | (x) | |
| Untrouble*d*(s) | 11 | 1ja3+ | | | | | | | | x |

Imaginaarinen tila (merkkien selitykset taulukkoon):

- 1 = Tila 1: Ahdas tila (ks. kuva 26 luvussa 5.3.4.3)
- 2 = Tila 2: Neutraali tila (ks. kuva 27 luvussa 5.3.4.3)
- 3 = Tila 3: Suuri tila (ks. kuva 28 luvussa 5.3.4.3)
- 2 < = Neutraali tila, jossa tapahtuu hetkittäinen aukeaminen suuremmaksi.
- 1 ja 2 = Päälauluissa pieni tila, taustan elementeissä neutraalitulaa vastaava tila.
- 1 ja 2+ = Päälauluissa pieni tila, taustan elementeissä neutraalitulaa jonkin verran suurempi tila.
- 1 < 3 = Pieni tila aukeaa suureksi tilaksi.
- 1 ja 3 = Päälaulussa pieni tila, taustan elementeissä suuri tila.
- 3 < 3+ = Suuri tila aukeaa erittäin suureksi tilaksi.
- 1 ja 3+ = Päälaulussa pieni tila, taustan elementeissä erittäin suuri tila.
- 2 ja 3+ = Päälaulussa neutraali tila, taustan elementeissä erittäin suuri tila.

-
- i Minä monistuu, kun lauluraidan tätä kohtaa käytetään samanlaisena pitkin matkaa kappaleessa.
- ii Avautuminen jää tässä kohtaa vajaaksi, kuten myös muissa vastaavissa "a-a-a"-fraaseissa myöhemmin.
- iii Fraasissa 2 minä horjuu, muttei varsinaisesti vielä hajoa.
- iv Ahtaat äänet sulautuvat osittain kuorosaundiin, mutta säilyttävät silti yhä osan ahtaudestaan.
- v Fraasissa 1 yrittämisen ja irtipäästämisen laatu on toteutettu kevyemmin.
- vi Fraaseissa 7–10 minä horjuu, muttei varsinaisesti hajoa.

LAULAJAN ÄÄNI JA ILMAISU

Kehollinen lähestymistapa laulajan esityksen kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk

TIIVISTELMÄ

Mitä on *laulajan ilmaisu* ja miten sitä voidaan lähestyä? Kuinka kuuntelija ymmärtää laulajan ilmaisun oman kehonsa avulla? Entä mikä on laulajan ilmaisun ja laulajan äänen suhde toisiinsa? Nämä ovat tämän tutkimuksen pääkysymykset. Tutkimuksen lähestymistapa on fenomenologinen: tutkija tarkastelee ilmiötä omassa kehon kokemuksessaan erilaisia kuuntelemisen menetelmiä käyttäen. Tutkimuksen päätavoite on uudenlaisen, tunneherkän tutkimusmenetelmän kehittäminen laulajan esityksen kuuntelemiseksi. Tavoitteena on tarkastella laulajan ilmaisua ja ääntä niin, että kytkös kehon kokemukseen ja laulajan esityksen ”liikuttavuuteen” ja ”koskettavuuteen” ei katoaisi. Tavoitteena on myös löytää uusia tapoja kuvata laulajan ilmaisua sekä kielellisesti että graafisesti.

Työn teoreettisena pohjana on fenomenologinen etnomusikologia. Huomio on ihmisen äänellisessä ilmaisussa ja siinä, miten toinen ihminen voi ymmärtää tätä ilmaisua. Fenomenologian kentältä erityisesti kehoa ja liikettä tarkasteleva fenomenologia on ollut tärkeässä asemassa työn teorian muodostumisen kannalta (Timo Klemola, Jaana Parviainen, Maxine Sheets-Johnstone). Myös musiikin fenomenologia on mukana tarkasteluissa (Thomas Clifton, Juha Torvinen). Joitakin käsitteitä ja tutkimuskäytäntöjä sovelletaan myös psykoanalyttisen tutkimuksen (Daniel N. Stern, Julia Kristeva) sekä fonetiikan ja vokologian piiristä (Anne-Maria Laukkanen & Timo Leino, John Laver).

Tutkimuksessa käytetään kahta erilaista lähestymistapaa kehoon. Nämä ovat *kokemuksellinen keho* ja *fysiologinen keho* (vrt. *eletty keho* ja *objektikeho*). Kokemuksellinen keho tarkoittaa kehoa sellaisena, kuin se kokemuksessa

ilmenee. Fysiologinen keho puolestaan tarkoittaa kehoa sellaisena, kuin länsimainen tiede sen perinteisesti näkee – lihaksina, luina, eliminä ja niin edelleen. Tässä työssä laulajan ilmaisua tarkastellaan seikkana, joka ilmenee ja tulee aistituksi kuuntelijan kokemuksellisessa kehossa. Laulajan ääni puolestaan paikantuu laulajan fysiologiseen kehoon.

Toinen perustavanlaatuisen tutkimuksessa käytettävä käsitepari on *egotietoisuus* ja *kehotietoisuus* (Klemola). Ensimmäinen näistä viittaa ajatteleamiseen, muistamiseen ja muihin vastaaviin egotason aktiviteetteihin. Jälkimmäinen puolestaan viittaa kehollisten aistimusten havaitsemiseen. Kuuntelija voi kuunnella musiikkia esimerkiksi siitä tiedosta käsin, joka hänellä on entuudestaan musiikista (esim. genret). Tällainen kuunteleminen sijoittuu egotietoisuus–kehotietoisuus-jatkumolla lähemmäs egotietoisuutta. Kuuntelija voi kuitenkin vaihtoehtoisesti kohdistaa huomionsa myös itse kokemuksen nyansseihin – siihen, millaisia aistimuksia laulajan esitys herättää hänen omassa kehossaan. Tällainen kokeminen on lähempänä kehotietoisuutta. Näin tehdessään kuuntelija liikkuu etäämmälle *symbolisesta* järjestyksestä ja lähestyy merkityksenmuodostuksen *semioottista* puolta (vrt. Kristeva).

Myös tunteiden aistimisessa on erilaisia tasoja. Siirtyessään kohti kehotietoisuutta kuuntelija voi lakata sanallistamasta ja kategorisoimasta tuntemiaan tunteita ja keskittyä sen sijaan aistimaan, miltä hänen kehossaan tarkemmin ottaen tuntuu: minkälaiset keholliset tuntemukset muodostavat tunteen? Kuuntelija voi aistia tällöin *vitaaliaffekteja* (esim. ”supistuminen”, ”laajeneminen”, ”räjähtävyys”) sen sijaan, että keskittyisi aistimaan *kategorisia affekteja* (esim. suru, ilo) (Stern). Tällä tasolla myös laulajan ilmaisua päästään tarkastelemaan yksityiskohtaisemmin – aistimaan sitä vitaaliaffektisten *liikelaitujen* avulla.

Tutkimus lähtee liikkeelle kahdesta ontologisesta lähtökohdasta: (1) Kuuntelija voi aistia laulajan ilmaisun omalla kehollaan ja tällä tavoin, kehon sisäistä herkkyyttä hyväksi käyttäen ymmärtää toisen kehollisen olennon ilmaisua. Kuuntelijan ei tarvitse välttämättä olla tietoinen tästä ymmärtämisen kehollisesta tasosta kuunnellessaan laulajaa, mutta hän voi herkistyä aistimaan tätä tasoa yhä paremmin harjoittamalla kehotietoisuuttaan. (2) Laulajan

ilmaisu voi ”liikuttaa” tai ”koskettaa” kuuntelijaa ja ottaa kuuntelijan jopa kokonaisvaltaisesti ”haltuunsa”. Kuuntelija voi aistia ”liikuttumisen” nimenomaan liikkeen tai muutoksen tuntemuksina kehonsa sisätilassa, proprioseptisten aistien avulla.

Tämän työn kuuntelemisen prosessin ensimmäinen vaihe on *eläytyvä kuunteleminen*. Eläytyvä kuunteleminen tarkoittaa musiikin valtaan antautumista, kuuntelemista ilman tarvetta etsiä joitakin tietynlaisia seikkoja kuunnellusta materiaalista. Kokemus saa hakea muotonsa vapaasti ilman sanoja, kategorisointeja tai muuta kokemuksen ulkopuolista tietoa. Tutkija lähestyy tässä työssä eläytyvän kuuntelemisen kokemuksia kuitenkin myös erilaisilla sanallistamisen muodoilla, esimerkiksi fiktiivisen kirjoittamisen avulla. Eläytyvä kuunteleminen on tässä työssä kuuntelemisen lähtökohta, mutta se ei ole tarkkarajainen menetelmä sinällään.

Työn ensimmäinen menetelmällinen kuuntelupositio on *empaattinen kuunteleminen*, joka tarkoittaa kuunnellun aistimista koko keholla. Huomio on kuuntelijan oman kehon proprioseptiikassa, kehon sisäisyyden aistimisessa. Empaattisen kuuntelun tärkeimpänä tavoitteena on laulajan esityksen viitaaliaffektisten liikelaatujen aistiminen. Kyse on *affekteihin virittäytymisestä*, jolloin myös *läsnäolon hetket* voivat aktivoitua kuuntelemisessa (Stern). Empaattisen kuuntelemisen avulla voidaan paikallistaa laulajan esityksen *avainfraasit*. Nämä ovat kuuntelijan kokemuksessa affektisesti vahvoina ilmeneviä fraaseja, joiden avulla kuuntelija merkityksellistää laulajan ilmaisua. Empaattisen kuuntelun yhteydessä tutkija käyttää apunaan imitointia (laulaminen), piirtämistä (empaattisen kuuntelun graafinen kuvaaminen) ja sanallistamista (metaforat).

Kuuntelemisen prosessin seuraava vaihe on *analyttinen kuunteleminen*. Se on metodi, jossa yhdistyvät musiikintutkimukselliset (rytmi, melodia), foneettiset (artikulaatio) ja vokologiset (äänenlaatu) seikat. Tutkija kuuntelee laulajan ääntä mikrotasolla lyhyinä fragmentteina. Tutkimusprosessin viimeisenä vaiheena on eläytyvän ja empaattisen kuuntelun tuoman ymmärryksen vertaaminen ja yhdistäminen analyttisen kuuntelun avulla saatuun tietoon.

Analyysiesimerkkinä tässä työssä on islantilaisen laulajan Björkin kappale Undo hänen vuonna 2001 ilmestyneeltä *Vespertine*-levyltään. Tämän kappaleen eläytyvässä kuuntelemisessa tärkeimmät aistitut seikat ovat ”tilan tuntu” ja ”avautumisen kokemus”. Empaattisella kuuntelemisella lähestytään tarkemmin niitä laulajan ilmaisun liikelaatuja, jotka ovat osaltaan luoneet näitä mainittuja aistimuksia. Pääasialliset ilmaisulliset liikelaadut tässä lauluesityksessä ovat työläys, ahtaus, yrittäminen ja irtipäästäminen, muutoksen vastustaminen, täyttyminen, avautuminen ja liukeneminen. Nämä liikelaadut muodostuvat puolestaan mikrotason vitaaliaffektisista tapahtumista, kuten ulospäin puskemisesta, kiinnipitävästä jännitteisyydestä, tyhjenemisestä, helpottumisesta, nykivyydestä, rikkonaisuudesta, täyteläisyydestä, pehmeystä, joustavuudesta, huokoisuudesta, leijuvuudesta ja niin edelleen. Viitteitä ilmaisun liikelaaduista on löydettävissä myös laulajan äänen tasolta. Esimerkiksi täyttymisen laatu on luotu tavun venyttämällä, äänen intensiteetin lisäämisellä ja suuontelon tilavuuden kasvattamisella. Työläys on esimerkiksi luotu narisevalla äänellä sekä suppealla ja vaivalloisella artikulaatiolla.

Undo-kappaleen *laulun minä* on sisäisesti ristiriitainen: laulun sanojen tasolla esiintyvä *sanallinen minä* haluaa ”antautua” ja ”hellittää”, laulajan äänen tasolla muodostuva *äänellinen minä* sen sijaan jatkaa työlästä yrittämistä ja vastustamista. Äänellinen minä on paikoitellen myös monistettu ja hajotettu. Tämä vaikutelma on luotu studioteknisellä lauluraitojen käsittelyllä ja niiden tietynlaisella sijoittelulla kappaleen stereotilaan. Kappaleen loppuun mennessä laulun minä kuitenkin löytää tiensä ulos työläydestä ja liiallisesta yrittämisestä. Se toteuttaa tämän täyttymällä, avautumalla ja lopulta liukenemalla suurempaan akustiseen tilaan. Tällä tavoin laulun minä ylittää kehonsa rajat ja rajoitukset.

Tutkimuksen pääasialliset tulokset voidaan tiivistää kolmeen kohtaan, jotka täydentävät aiemmin esitettyjä työn ontologisia lähtökohtia: (1) Laulajan ilmaisu koostuu vitaaliaffektisista liikelaaduista. Puristuminen, kääpertyminen, laajeneminen ja liukuminen ovat esimerkkejä tällaisista laaduisista. Tämänkaltaiset laadut voivat kuvata sekä laulajan tunneilmaisua että musiikillista ilmaisua. Vitaaliaffektien tasolla tarkasteltaessa tunneilmaisuus ja

musiikillinen ilmaisu nivoutuvatkin yhteen. (2) Laulajan ilmaisu on olemukseltaan virtaavaa ja dynaamista – se koetaan ajassa. Vitaaliaffektit ilmenevät kokemuksessa muutoksen tai liikkeen tuntemuksina. Tässä työssä käytetään käsitettä *ilmaisun virtaus* kuvaamaan tätä laulajan ilmaisun aistimisen virtauksellista olemusta. Ilmaisun virtaus voi kuitenkin olla luonteeltaan myös pysähdyntynyttä ja staattista. Laulajan ilmaisusta on mahdollista aistia affektisia *mikrojuonia* (vrt. Stern). ”Nopea sisäänpäin kiskaisu, joka pysähtyy äkisti, lyhyt tauko ja lopuksi huolimaton irtipäästäminen” on esimerkki tällaisesta dynaamisesta mikrojuonesta.

(3) Laulajan ilmaisu välittyy kuuntelijalle laulajan äänen avulla. Kuuntelija voi aistia, minkä tyyppisin liikkein laulaja on tuottanut lauluään. Laulaminen on liikettä. Ilman liikettä ei olisi ääntä. Laulajan äänessä voidaan kuulla viitteitä siitä, onko ääni tuotettu esimerkiksi jännitteisesti, jolloin myös laulajan ilmaisuun välittyy jännitteinen laatu (vrt. Theo van Leeuwen). Ilmaisu ei voi kuitenkaan selittää tyhjentävästi vain laulajan äänen muuttujiin viitaten. Äänessä ja ilmaisussa on kyse kahdesta erilaisesta aistimisen, ymmärtämisen ja tiedon muodostamisen tasosta – auditiivisesta ja proprioseptisesta. Laulajan ilmaisu tulee ymmärretyksi kuuntelukokemuksessa, ja tämä kokemus lienee ainakin joltain osin erilainen eri kuuntelijoilla. Olemme yksilöllisiä kehollisia olentoja, mutta silti myös tarpeeksi samankaltaisia, jotta voimme löytää yhteistä ymmärrystä kehollisista ja äänellisistä ilmaisuistamme.

Avainsanat: laulaminen, ilmaisu, tunneilmaisu, ääni, lauluääni, äänenlaadut, artikulaatio, keho, kehollisuus, kokemus, elämys, tunteet, affektit, empatia, liikkuminen, eläytyminen, kuunteleminen, merkitykset, tietoisuus, läsnäolo, etnomusiikologia, fenomenologia, populaarimusiikki, laulajat, Björk

SINGER'S VOICE AND EXPRESSION

A Bodily Approach to Listening to a Singer, Using Björk as an Example

ABSTRACT

What is *singer's expression* and how can it be approached? How does a listener understand a singer's expression through his or her own body? And what is the relationship between the singer's expression and the singer's voice? These are the primary questions of this research, which is a phenomenological study of the subject. The researcher examines the phenomenon in her own bodily experience using different methods of listening. The main aim of this research is to develop a new kind of body-based method for listening and analysing a singer's performance. The other important aim is to analyse the singer's expression and voice without losing the connection to the bodily experience and to the aspects that make the singer's performance "moving" and "touching". Another aim is to find ways to describe the singer's expression in greater detail.

The basic theoretical field of this study is phenomenological ethnomusicology. The focus is on the vocal expression of a human being – and how another human being can understand this expression. The phenomenology of body and movement is also an important field of study here (Timo Klemola, Jaana Parviainen, Maxine Sheets-Johnstone). The phenomenology of music is also included (Thomas Clifton, Juha Torvinen). Some concepts and methods outside the above theoretical frames are also used. These derive from the field of psychoanalytic research (Daniel N. Stern, Julia Kristeva) and also from phonetics and vocology (Anne-Maria Laukkanen and Timo Leino, John Laver).

The difference between the *experiential body* and the *physiological body* is established (cf. *lived body* and *object body*). The first is the location of the

listener's experience and the second is the source of a singer's voice as an acoustic fact (singer's physiological body). Another essential pair of concepts is the *ego-awareness* and the *body-awareness* (Klemola). The former refers to thinking, remembering and other ego-based activity, while the latter refers to focusing on the bodily experience at hand. A listener may, for example, listen to music through the knowledge he or she has about the music (e.g. musical genres) (*ego-awareness*), or focus instead on the nuances of the experience itself (*body-awareness*). In so doing the listener has thus moved away from the *symbolic* and is now closer to the *semiotic* aspects in the process of meaning formation (Kristeva).

A listener may even move away from verbalizing and categorising the emotions he is feeling and focus instead on what is actually felt in his/her body. What kind of sensations are at the core of the feeling itself? This means that the listener is now experiencing the *vitality affects* (e.g. "bursting sensation") as opposed to the *categorical affects* (e.g. sorrow, joy) (Stern). Now the listener is sensing the aspects of the singer's expression, here called the *movement qualities*. At this level the nuances of the singer's expression can be discussed in greater detail. Underlying all movement qualities are the basic qualities: tensional, linear, amplitudinal and projectional (Sheets-Johnstone).

This study is based on the two following ontological starting points: (1) A listener can sense the singer's expression with his own body and understand another bodily being through the proprioceptive inner sensitivity of his own body. The listener need not always be aware of this bodily process of understanding, although he may become more aware of it. (2) The singer's expression can "move" or "touch" the listener. This "being moved" can actually be felt as a sensation of movement or change in the proprioception of the body.

Experiential listening is a starting point in the process of listening in this study. It means surrendering to the music as a whole, listening without trying to achieve anything. The experience can take shape freely without words, categorisations or knowledge beyond the experience itself. Experiences are approached through different types of verbalizations, for example fictive writing. Experiential listening is a listening position in this study but not a method in its own right.

The first methodological listening position is *empathetic listening* that refers to listening with the whole body. The focus is on the listener's own proprioception, "the inner sense of the body". In empathetic listening the main aim is to sense the vitality affective movement qualities in the singer's performance. This is a kind of *affect attunement*, where *present moments* may arise (Stern). Through empathetic listening it is possible to identify the *key phrases* of a singer's performance. These are phrases that are affectively strong in the performance experienced. The methods of imitation (singing), drawing (graphic presentation of empathetic listening) and verbalization (metaphors) are used here.

The next phase of the listening process is *analytic listening*, a method where musicological (rhythm, melody), phonetic (articulation) and vocological (voice quality) aspects are considered. The singer's voice is listened to on the micro level as small fragments. The last phase of the whole listening process is to connect the understanding achieved through experiential and empathetic listening to the knowledge achieved with analytic listening.

The subject of the study is illustrated with an analysis of one vocal performance, the song *Undo* by the Icelandic singer Björk from her album *Vespertine* (2001). In experiential listening the most important experienced aspects are the "sense of space" and the "feel of opening". In empathetic listening the movement qualities that may have created these sensations are examined more minutely. The main movement qualities of the singer's expression in this performance are tightness, laboriousness, striving and relaxing, resistance to change, fulfilment, opening and dissolving. These are generated in turn by the micro level vitality affects such as pushing out, tension, voiding, relaxing, jerking, brokenness, fullness, softness, flexibility, porosity, impending etc.

Traces of the movement qualities can be also found in the singer's voice. For example, the quality of fulfilment is created with the attenuated syllable, increasing the intensity of the voice and increasing the space of the oral cavity. Laboriousness, for example, is created with creaky voice and constricted and laboured articulation.

The *self of the song* is internally contradictory: the *verbal self* (semantic level of the lyrics) wants to “surrender” and “undo”, the *vocal self* (the singer’s voice) continues pushing, trying and resisting instead. At times the vocal self is also duplicated and dispersed. This is achieved by a studio technical manipulation of the singer’s voice. By the end of the song the vocal self has found a way from tightness and laboriousness by filling itself, opening and finally by dissolving into a bigger acoustic space. In this way the self transcends its bodily obstacles and boundaries.

The main results of this study are the following: (1) The content of the singer’s expression consists of the vitality affective movement qualities. Pressing, curling up, expansion and gliding are examples of such qualities. (2) The singer’s expression is essentially fluent and dynamic. The sense of movement and change is typical of the vitality affects. The *flow of expression* however may also be stopped or stagnant in nature. It is possible to sense affective *micro stories* (cf. Stern) in the singer’s expression. “A quick tug inside that stops suddenly, a short pause and finally carefree letting go” is an example of this kind of dynamic micro story.

(3) The content of a singer’s expression is mediated by his voice. The listener can sense what kind of movements the singer has used while singing. For example: has the singer tensed his body while singing thereby tightening the quality to his expression (cf. Theo van Leeuwen)? To sing is to move. Without movement there would be no sound. References to a certain kind of expression and movement qualities can be found in the singer’s voice (the voice may, for example, be tight). But expression cannot be explained by the parameters of the singer’s voice alone. Expression is always understood in the experience, and this process of understanding is likely to vary from one listener to another. But even though we are all unique bodily beings, we can still find some common understanding in our bodily and vocal expressions.

Keywords: singing, expression, expression of emotions, voice, singing voice, voice quality, articulation, body, experience, emotions, affects, empathy, affection, sympathetic understanding, listening, meanings, awareness, presence, ethnomusicology, phenomenology, popular music, singer, Björk