

# Elämyksestä analyysiin: Laulajan ilmaisun kuuntelemisen kehollisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia

Anne Tarvainen

Kuuntelen junassa musiikkia. Kaikki asettuu paikoilleen. Radan varren sähköpylväät kulkevat ohitse musiikin tahdissa. Maisemat vaihtuvat musiikin mukana. Viimeisen kappaleen aikana aurinko menee horisontin taa piiloon ja koko taivas hohtaa upeissa väreissä. Laulaja kertoo: ”Katson taivaan tulta, lentoa linnun joka kotiinsa palaa. Maailman kangastuksien takaa, maailman kangastuksien takaa.” Linnut lentävät juuri tuolloin maiseman poikki. Metsät ja pellot, kaikki ovat liittyneet yhteen esittääkseen maailman täydellimmän kuvituksen sille, mitä kuulen. Ja se mitä kuulen, on täydellistä. Kaiken ytimenä laulajan ääni, joka hapuillen ja nöyrästi osoittaa minulle reitin maailman kangastuksien taakse.

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 aistipiirit yhdistyvät synteettisesti ja luovat myös kokemuksen kaiken olevan yhteisyydestä.<sup>1</sup> Tämä kokonaisvaltaisuus on kuitenkin ongelma siirryttäessä tieteen ja tutkimuksen kentälle. Herkkyyks, kauneus, ravisuttavuus, julmuus – kaikki se, mikä musiikissa on elävää – on vaarassa latistua ja kuihtua pois, kun musiikkia aletaan eritellä ja analysoida. Musiikki itsessään, sen tarjoamat mahdollisuudet, eivät kuitenkaan ole muuttuneet – kuuntelijan ote musiikkiin sen sijaan on. Täytyykö asian olla välttämättä näin? Voisiko musiikkia tieteen keinoin lähestyvä tutkija säilyttää herkkyyden myös musiikin elävyydelle?

Hahmottelen tässä artikkelissa mahdollisuutta tutkia lauluääntä ja laulajan ilmaisua tavalla, joka ei sivuuta elämyksellistä aspektia, mutta joka toisaalta ei myöskään unohda tuoda havaintoja pohdittavaksi tieteen kentälle. Tutkin kaikesta musiikillisesta ilmaisusta nimenomaan laulamista, koska se on ensisijainen kiinnostukseni kohde.<sup>2</sup> Laulajaan keskittyminen tuo työhöni ensimmäisen näkökulman rajauksen, joka nostaa yhden puolen kokonaisvaltaisesta musiikkikokemuksesta etualalle jättäen muut seikat (muut musiikilliset elementit, kuuntelutilanteen visuaaliset aspektit jne.) vähemmälle huomiolle. Keskityn

<sup>1</sup> Musiikkiin liittyvistä huippukokemuksista on kirjoittanut aiemmin mm. Elina Hytönen (2006 ja 2007) jazzmuusikoiden näkökulmasta. Ks. myös Lowis (1998). Eero Rechartt (1998: 397) kirjoittaa psykofyysisestä kokonaisvaltaisesta tilasta (musiikkikokemuksen näkökulmasta) käyttäen siitä nimitystä *konestesia*.

tässä artikkelissa erityisesti laulamisen ilmaisulliseen puoleen. Ilmaisulla tarkoitetaan laulajan äänellään ilmaisemia kehollisen olemisen tapoja ja laatuja. Ääni ja ilmaisu ovat muodostamassa laulajan tulkinnan kokonaisuutta, jonka monisuhitteiset merkitykset rakentuvat aina erityisiksi myös kuuntelijasta ja hänen kokemuksestaan riippuen.

Esittelen tässä artikkelissa uudenlaisen, laulajan ilmaisun liikkeellisyyteen liittyvän analyysimenetelmän. Tässä menetelmässä tärkeässä roolissa ovat tutkijan kehollinen kokemus sekä erilaisten kuuntelemisen tapojen erittelemine ja hyödyntäminen. Vaikka tällainen kokemuksellinen lähestymistapa voi olla lähtökohdiltaan hyvinkin erilainen aina tutkijasta riippuen, lähestymistavan idea on kuitenkin avata myös yleisempää ymmärrystä laulajan ilmaisusta. Työni tarkoitus on lisätä tietoista ja yksityiskohtaista ymmärrystä siitä, miten laulajan ilmaisu toimii kuuntelukokemuksessa. Etsin lauluäänen kuuntelemiseen erilaisia fokuoiteja, jotka johdattavat tutkijan elämäksestä analyysiin niin, että laulajan ilmaisun kuuntelemisen kytkös kehoon ja kokemukseen ei katkeaisi. Laulamista on aiemmin tutkittu kehollisena ilmaisuna muun muassa barthesilaisen tutkimuksen piirissä ja feministisen musiikintutkimuksen perinteessä.<sup>3</sup> Fysiologisen kehon liikkeiden ja lauluäänen yhteyksiä on puolestaan kartoitettu vokologisesa äänentutkimuksessa. Lauluäänen tutkiminen *kehollisesti* on kuitenkin vielä vähäistä.<sup>4</sup> Se, miten tutkija/kuulija kokee analysoimansa lauluäänen ja miten hänen lauluäänestä ymmärtämänsä merkitykset ovat sidoksissa hänen omaan kehoonsa ja kokemukseensa on yleensä sivuutettu.

Työni perusta on etnomusiikologiassa ja musiikintutkimuksessa. Näiden lisäksi työssäni on kaksi hyvin erilaista, mutta samalla toisiaan täydentävää lähestymistapaa. Ensimmäinen on fenomenologinen ja toinen vokologian sekä fonetiikan analyysikäytäntöihin pohjautuva.<sup>5</sup> Fenomenologinen lähestymistapa mahdollistaa puhumisen kokemuksesta mahdollisimman hienovaraisesti rikkomatta tai lokeroimatta kokemusta liian nopeasti tietynlaisen käsitteistön piiriin. Se myös auttaa viemään huomion kehoon, jonka näen työni kannalta keskeisenä paikkana. Kehollisuus on tärkeä teema puhuttaessa kokemuksesta ja elämäksestä. Se on myös yksi fenomenologian piirissä käsiteltävistä keskeisistä

<sup>2</sup> Olen itse laulaja ja toiminut laulun opettajana, joten laulamiseen liittyvät kysymykset ovat käytännön kautta minulle tutumpia kuin esimerkiksi instrumenttien soittamiseen liittyvät seikat. Vaikka keskityn tässä laulamiseen, monet tämän artikkelin pohdinnat voivat olla suoraan sovellettavissa myös muiden musiikillisten ilmaisujen, kuten instrumentaalimusiikin tutkimiseksi.

<sup>3</sup> Barthesilaista näkökulmaa lauluääneen on viime aikoina käsitellyt esimerkiksi Anne Sivuoja-Gunaratnam (2007). Ks. myös Susanna Välimäki (2005). Lauluäänen tarkastelusta feministisen perinteen puolella, ks. esim. Leslie C. Dunn & Nancy A. Jones (1994). Barthesilainen näkökulma on ollut hyvin edustettuna myös feministisen tutkimuksen piirissä.

<sup>4</sup> Laulaja ja tutkija Päivi Järviö (2006) on tutkinut barokkimusiikin esityskäytäntöjä laulajana myös kehollisesti. Tutkija Marko Aho (2005) on soveltanut omassa työssään empaattisen kuuntelemisen kehollista menetelmää, jonka olen esitellyt aiemmassa artikkelissa (Tarvainen 2005) ja jota esittelen vielä tarkemmin tässä käsillä olevassa artikkelissa.

teemoista. Vokologian ja fonetiikan puolelta tuleva lähestymistapa puolestaan tarjoaa tutkimuskentän, jolla on jo pitkään kartoitettu puhujan ja laulajan äänenlaadun ja kehon liikkeiden yhteyksiä. Lauluäänten laadut tuntuivat olevan työni alusta asti ”se jokin”, johon huomioni kiinnittyi kuunnelllessani tutkimusmateriaalia. Pysin linkittämään työssäni siis kahdenlaista tietämisen tapaa: toisaalta ymmärrystä kehosta elävänä ja kokemuksellisenä (fenomenologia) ja toisaalta kehosta objektivoiduna ja ”ulkoapäin” tutkittuna (vokologia). Käytän työssäni käsitteitä *kokemuksellinen keho* ja *fysiologinen keho* puhuessani näiden kahden eri näkökulman kautta. Ensimmäisellä näistä viittaa kehoon elettyinä ja koettuna, toisella puolestaan kehoon (länsimaisen tieteen konstruoimana) objektina.<sup>6</sup>

Artikkeli etenee seuraavasti: Esittelen ensin laulajan ilmaisun ymmärtämisen kehollista ja liikkeellistä perustaa käyttäen apunani fenomenologi Timo Klemolan ajatuksia *mikroliikkeistä* ja *proprioseptisistä aisteista*. Seuraavaksi tuon esille, millaisen musiikillisen ilmaisun määritelmän tällainen lähestymistapa avaa työhöni. Esille tulevat tässä musiikillisen ilmaisun kehollisuus, liikkeellis-laadullisuus, virtauksellisuus ja haltuun ottavuus. Tämän jälkeen valotan näistä lisää *liikkeellis-laadullisuuden* käsitettä lähestyen sitä esimerkillä kuvataiteen puolelta. Seuraavaksi teen erottelun *kategorisen* ja *dynaamisen* tarkastelutavan välillä. Kehollinen ja liikkeellinen näkökulma on mahdollistanut näistä jälkimmäisen työssäni. Artikkelin analyysiosuudessa tuon esille, miten kehollista musiikin ja laulun analyysia voi toteuttaa konkreettisesti. Analyysiesimerkkinäni on lyhyt pätkä artikkelin alun junamatkan kuuntelukokemuksessa esille tulleesta kappaaleesta (Kuusumun profeetta -yhtyeen ”Akvaario” [Kuusumun profeetta 2001a] laulajanaan Mika Rättö). Käyn analyysimenetelmän vaihe vaiheelta läpi lähtien elämyksestä ja keskittyen tämän jälkeen tarkemmin empaattiseen ja analyytii-

<sup>5</sup> Näen oman tutkijan positioni etnomusikologina, joka tekee aineisto- ja kokemuslähtöistä tutkimusta *soveltaen* teoreettisella tasolla joitakin fenomenologian ja psykologian käsitteitä, sekä *soveltaen* käytännön analyysin tasolla joitakin fenomenologian, vokologian ja fonetiikan analyysikäytäntöjä. Pitäydyn työssäni pääosin tätä työtä varten kehittämiäni käsitteiden parissa kytkien ne parhaani mukaan esimerkiksi fenomenologian puolella esitettyihin vastaavanlaisiin ajatuksiin. Tähdennettäköön tässä vielä, että työni keskiössä on nimenomaan laulamiseen liittyvien seikkojen pohtiminen, ei fenomenologinen ajattelu sinällään. En tukeudu työssäni fenomenologian alkuperäisimpiin (Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty) lähteisiin, vaan soveltan työssäni lähinnä liikettä ja liikkumista käsittelevien fenomenologioiden (Timo Klemola, Jaana Parviainen, Maxine Sheets-Johnstone) ajatuksia. Musiikin fenomenologian puolelta tärkein lähteeni on ollut Juha Torvisen väitöskirja *Musiikki ahdistuksen taitona* (2007).

<sup>6</sup> Olen aiemmassa artikkelissani puhunut *kokemuksellisesta ruumiista* ja *fysiologisesta ruumiista* (Tarvainen 2006). Koska sidon työni tässä vaiheessa tiukemmin fenomenologiseen lähestymistapaan, käytän tässä artikkelissa termejä *kokemuksellinen keho* ja *fysiologinen keho*. Kokemuksessa välittyvän kehon ja objektivoidun ruumiin erosta Maurice Merleau-Pontyn fenomenologisessa ajattelussa ks. esim. Parviainen (2006: 52) tai objektikehosta ja eletystä kehosta ks. Klemola (2005: 77-78). Jako objektikehoon (saks. *der Körper*) ja koettuun kehoon (saks. *der Leib*) juontaa juurensa Husserlin ajatteluun saakka (Klemola 2005: 77).

seen kuuntelemiseen sekä näiden kielellistämiseen. Tämän jälkeen tuon esille erilaisia nuotintamisen muotoja, joita hyödynnän työssäni. Päätän analyysin empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen kautta saatujen tietojen ja ymmärryksen yhdistämiseen sekä selkeytän vielä näiden kuuntelemisen tapojen välisiä eroja. Lopuksi pohdin vielä lyhyesti kehollista musiikin tutkimista sekä sitä, miten eri tutkimusperinteistä (esim. musiikintutkimus tai vokologia) lähtöisin olevat kuuntelemisen muodot tuovat kuuntelijan ja kuunneltavan lauluäänen väliin tietoa, joka ohjaa koko kuuntelemisen tapahtumaa.

## Laulajan ilmaisun kehollinen ymmärtäminen

Analysoin tässä artikkelissa laulamista liikkeellisenä ilmaisuna. Tämä on työni perustalla oleva ontologinen ratkaisu<sup>7</sup>, ensisijainen näkökulma, josta kaikki muu pohdinta juontaa juurensa. Tämä ratkaisu on ohjannut minut teoreettisesti varsinaisen musiikin fenomenologian sijaan pikemminkin liikkumista pohtivan fenomenologian pariin. En siis lähde pohtimaan laulamista ensisijaisesti äänellisenä vaan liikkeellisenä toimintana. Palaan työssäni siihen naiiviin lähtökohtaan, että juuri laulajan kehon liikkeet synnyttävät lauluäänen. Lauluääni on se, jonka välityksellä laulajan kehon liikkeistö välittyy kuulijalle. Kuulija voi itsekkin jopa *liikuttua* laulajaa kuunnellessaan.<sup>8</sup>

Fenomenologi Timo Klemola (2005: 100–101) on tuonut esille sen, kuinka toisen ihmisen liikkumista seuraavan katsojan keho reagoi näkemäänsä tekemällä niin sanottuja mikroliikkeitä. Nämä liikkeet ovat katsojan kehossa tapahtuvia nähtyjen liikkeiden aiheuttamia impulsseja tai ”alkuja”, joiden avulla katsoja eläytyy näkemäänsä (ibid.). Voidaan ajatella, että 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 hypätä. (Vrt. ibid.) Väitän, että laulajan ilmaisun kuuntelemisessa tapahtuu usein samantapainen eläytyminen. Kun kuuntelen laulajaa, kuuntelen häntä koko kehollani – kyse ei ole vain korvilla kuuntelemisesta. Toisen kehollisen olennon äänellinen ilmaisu tulee ymmärretyksi, koska olen itsekkin kehollinen olento. Ymmärrän toisen ihmisen laulamista juuri hänen äänensä välittämän

<sup>7</sup> Juha Torvinen (2007: 56) puhuu musiikkia käsittelevässä fenomenologisessa väitöskirjassaan ontologisten ratkaisujen näkyväksi tekemisen tärkeydestä nykyisessä tutkimuskentän tilanteessa, jossa itse tutkimuskohde (musiikki) voidaan määritellä niin monin eri tavoin. Ontologisessa ratkaisussa on kyse siitä, miten tutkimuskohde tutkimuksessa lähtökohtaisesti ymmärretään.

<sup>8</sup> Myös ääni itsessään on liikettä – resonointia kehon kudoksissa ja ilmamolekyylien liikettä kehon onteloissa ja ympäröivässä tilassa. En kuitenkaan lähde tässä tarkastelemaan, miten resonointi ja ilmamolekyylien liike tarkalleen ottaen voivat kantaa laulamisen liikkeellistä sisältöä mukanaan. Musiikkikokemuksen liikkeellisestä luonteesta on aiemmin kirjoittanut muun muassa Kari Kurkela (1997: 419–422) musiikkipsykologian näkökulmasta.

kehollisen ja liikkeellisen laadun vuoksi. Kuulen laulajan äänessä esimerkiksi ”tuskaa”, koska tiedän, millainen kehollinen olemisen tapa (puristeisuus, käpertyvyys tms.) tuskan kokemiseen voi liittyä.

Miten sitten tarkemmin ottaen voin kuunnella toisen ihmisen äänellään ilmaisemia kehollisen olemisen tapoja omalla kehollani? Klemolan (2005: 85, 91) mukaan voimme aistia kehomme sisäosia, niiden liikkeitä, tilaa ja myös kehon asentoja niin sanottujen proprioseptisten aistien avulla. Nämä aistit ovat kuitenkin melko vieraita länsimaiselle ymmärryksellemme kehosta. Ei siksi, etteikö länsimaisilla ihmisillä olisi näitä aisteja vaan siksi, ettei niihin ole totuttu kiinnittämään huomiota saattaka että niitä oltaisiin totuttu kehittämään.<sup>9</sup> (Ibid.; ks. myös Parviainen 2006: 29–30.) Kuuntelija voi kuitenkin kehittää kykyään paneutua kuulemaansa koko kehollaan. Hän voi herkistyä tulemaan tietoiseksi kehonsa proprioseptiikasta ja tätä kautta myös siitä, miten hänen oma kehonsa reagoi toisen ihmisen ääneen ja äänen välittämiin liikkeisiin. Tässä mielessä voidaan ajatella, että laulamisen kuunteleminen vaatii kouliintumista siinä missä laulaminenkin. Esimerkiksi länsimainen klassinen laulutapa vaatii laulajalta pitkäikäisen kehon koulumisen. Voidaankin olettaa, että se vaatii myös kuulijan keholta paljon.<sup>10</sup> Itselleni vieraat laulutyyli jäävät minulle vieraisiksi, 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 laulamissessani.

Laulamisessa välittyvät keholliset ja liikkeelliset laadut (esim. puristeisuus, käpertyvyys jne.) eivät ole sidoksissa vain äänen tuottamiseen vaan ylipäätään kaikkeen kehollisena olentona olemiseen. Tämän vuoksi voin ymmärtää toisen ihmisen laulullista ilmaisua, vaikka en olisi itse koskaan laulanutkaan. Mutta se, millä tasolla ymmärrän laulutulkintaa voi olla hyvinkin sidoksissa siihen, millaisia laulukokemuksia minulla on ollut aiemmin (tai onko niitä ollut lainkaan). Saatana merkityksellistä laulajana toisten äänet vahvemmin kehoni avulla kuin joku, joka ei ole itse laulaja. Laulajana voin myös olla tietoisempi omasta kehostani ja sen reaktioista. Voidaankin kysyä: Reagoiko myös ei-laulajan keho kuuntelemaansa ääneen? Ja jos reagoi, niin onko tämä reagointi välttämättä tietoista vai voiko se tapahtua kuulijan tiedostamatta? Toiselta suunnalta voidaan taas kysyä: voiko kuuntelija ymmärtää toisen ihmisen äänellistä ilmaisua kokonaan ilman kehon ”resonointipohjaa”? Neurobiologisen tutkimuksen puolella ollaan 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

<sup>9</sup> Näen kuitenkin urheilijat, tanssijat, näyttelijät, soittajat ja laulajat poikkeusesimerkkeinä tästä. He ovat tottuneet työssään kehittämään myös proprioseptistä havaintokykyään. Esimerkiksi laulajat alkavat kehittyessään laulajina luottaa yhä enemmän siihen, miltä ääni tuntuu kehon sisäosissa, kuin siihen, miltä se kuulostaa (Sundberg 1987: 160). Laulaja voi herkistyä tuntemaan myös laulamiseen liittyvät liikkeet, esimerkiksi jännittymiset ja rentoutumiset kehossaan.

<sup>10</sup> Kiitos tästä huomiosta Juha Torviselle.

kuulijaan. (Gorzelanczyk et. al. 2007.) Lähdenkin liikkeelle siitä huomiosta, että kuuntelija ymmärtää laulajan ilmaisua oman kehonsa avulla, joko tietoisesti kehonsa reaktiot huomioiden tai niin, että laulajan ääni vaikuttaa kuuntelijan kehoon kuuntelijan huomaamatta. Tämä laulajan ilmaisun ymmärtämisen kehollinen taso luo pohjan myös laulajan tulkinnan kokonaisuuden ymmärtämiselle.

Musiikillinen ilmaisu kehollisena, liikkeellis-laadullisena, virtauksellisena ja haltuun ottavana

Tutkin työssäni sitä, miten laulajan äänellinen ilmaisu tulee merkitykselliseksi kuuntelijalle kuuntelukokemuksessa. Tämän vuoksi minun on mentävä *tietoisesti* siihen kohtaan, jossa laulajan ääni tulee osaksi kuuntelijan todellisuuttani – nimittäin omaan kehooni. Tässä vaiheessa myös tutkimusasetelma muuttuu olennaisesti. En tutki itseni ulkopuolella olevaa musiikkiobjektia (esimerkiksi teoksen rakenneperiaatteita nuoteista) vaan minuun itseeni tulevaa (minut haltuun ottavaa) musiikkia. Tämä asenne vaatii antautumista ja kokemista ilman hallintaa. Teos ei ole enää minusta erillinen objekti, vaan se on osa kehoani, sen musiikissa myötäeläviä liikkeitä. Tällainen vastaanottava asema ei ole kovin tyypillinen länsimaisessa tieteessä (ks. esim. Kontturi & Tiainen 2004: 23; Lepänen 2002: 12). Tällainen tutkimusasetelma herättää myös joukon kysymyksiä. Tärkeimpänä niistä lienee: mitä ylipäätään on musiikillinen ilmaisu *tästä tietystä lähestymistavasta käsin* tarkasteltuna? Neljä seikkaa kannattaa nimetä tässä:

1. Ensimmäinen näkökulmani musiikilliseen ilmaisuun on se, että *musiikki aktualisoituu* kuulijan, soittajan tai laulajan *kehossa*. Musiikkia ei ole ilman kehoa, sen liikkeitä ja kokemusta. Tätä seikkaa valotinkin jo edellä kirjoittaessani siitä, miten laulajan äänellinen ilmaisu voi tulla ymmärretyksi kuulijan kehossa.

2. Ajattelen, että musiikilliset äänet ovat jotakin, jonka kautta itse musiikin *liikkeellis-laadullinen ydin* välittyy kuuntelijalle. Tämä liikkeellis-laadullinen ydin on myös itse musiikillisen ilmaisun ydin. Se on se kehollinen taso, joka välittyy minulle, kun kuuntelen toisen (kehollisen ja liikkuvan) ihmisen tuottamaa ääntä. Puristuminen, käpertyminen, laajeneminen ja liukuminen voivat olla esimerkiksi tällaisia laatuja. Maxine Sheets-Johnstone (1999: xxi) toteaa: "Havainnon ymmärtäminen on siten dynaamisen tapahtuman ymmärtämistä; erityisesti se on sen kineettisen prosessin ymmärtämistä, jolla me sisäistämme asioiden hienovaraisia hahmoja ja jonka kautta koemme laatuja, kuten äänekäs, terävä, pehmeä".<sup>11</sup> Taustalla Sheets-Johnstonella on tässä ajatus, että ymmärrämme maailmaa, itseämme ja muita ihmisiä aina kehon (ja erityisesti kehon liikkeiden) kautta. Kaikki ymmärryksemme pohjaa liikkuvaan kehoomme. Ajattelen, että

<sup>11</sup> "To understand perception is thus to understand a dynamic event; in particular, it is to understand the kinetic process by which we take in the sensible form of things without the matter and thereby experience qualities such as loud, sharp, soft."

nämä laadut eivät ole yksinomaan musiikin, kuuntelijan kokemuksen tai esimerkiksi laulajan olemisen tavan laatuja vaan läpäisevät nämä kaikki. Tarkastelen näitä laatuja myöhemmin myös kehityspsykologi Daniel Sternin vitaaliaffektin käsitteen näkökulmasta.

3. Lähestyn työssäni musiikillista ilmaisua *virtauksena* pikemmin kuin rakenteina.<sup>12</sup> Musiikillisessa ilmaisussa on siis olennaista liikkeellisyys ja dynaamisuus. Musiikki voidaan kokea vain ajassa.<sup>13</sup> Musiikin kokemiseen liittyy edellisen kohdan liikkeellis-laadullinen ydin, joka on jatkuvassa muutoksessa puristuen, käpertyen, laajeten – joskus myös staattiseksi pysähtyen jne. *Virtaus*-käsitettä ei tule sekoittaa virtaavuuteen laatuina. Liikkeelliset laadut muodostavat musiikin virtauksen, joka voi olla virtaavaa – mutta tämä virtaus voi yhtä hyvin olla esimerkiksi jähmeää, nykivää tai laajenevaa. Pysin tarkastelussani säilyttämään kontaktin tähän musiikin virtaukselliseen ja ajalliseen puoleen. Tämä vie pääasiallisen huomion soivaan musiikkiin nuottikuvan tarkastelun sijasta. Ymmärrän musiikillisten ilmaisujen nuotintamisen tai muunlaisen ajasta irrottamisen musiikkikokemuksesta tehtyinä muistiinpanoina – samalla tavoin kuin voin esimerkiksi tehdä päivän mittaan kokemistani asioista muistiinpanoja päiväkirjaani.<sup>14</sup>

4. Musiikillisen ilmaisun liikkeellis-laadullinen ydin voi ottaa ihmisen kokonaisvaltaisesti haltuunsa. En siis ymmärrä tässä musiikkia kokonaisuutenakaan niinkään ihmisen kontrolloimaksi tai rakentamaksi äänimateriaaliksi kuin *ihmisen haltuun ottavaksi ja ihmistä liikuttavaksi* tekijäksi. Musiikki voi toki olla (ja onkin) myös ihmisen tietoisesti kontrolloimaa ja rakentamaa, mutta tässä nimenomaisessa työssä käänän näkökulman päinvastaiseksi ja tarkastelen musiikkia sellaisena, kuin se ilmenee kokemuksessa, jossa musiikin annetaan toimia. Tällä en viittaa ainoastaan kuuntelijan vastaanottavaan kokemukseen vaan myös laulajan tai muusikon kokemukseen, jossa musiikki voi ilmetä ihmistä ohjaavana tai ihmisen haltuun ottavana tekijänä (vrt. Hytönen 2006).<sup>15</sup> Musiikin fenomenologin Thomas Cliftonin lähestymistavassa on olennaista, että tutkija antaa musiikkiteoksen puhua itselleen (Clifton 1983: 6). Hän on todennut: ”Musiikki on sitä, mitä minä olen musiikin kokiessani” (Clifton 1983: 297; ks. myös Torvi-

---

<sup>12</sup> Olen kehittänyt tähän liittyvää ”äänen virtaus” -käsitettä lauluäänen näkökulmasta aiemmassa artikkelissani (Tarvainen 2006: 88–90). Asetan tässä virtauksellisuuden ja rakenteellisuuden selvyuden vuoksi vastakkain, vaikka pidemmälle ajateltuna näissä voi olla kyse kokemuksen eri puolista, jotka eivät asetu vastakkain vaan esim. jatkumoksi. Ajattelen, että rakenteet ovat jotakin, jota musiikista voidaan abstrahoida, mutta välittömässä kokemuksessa virtauksellisuus nousee rakenteita ensisijaisemmaksi.

<sup>13</sup> Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että itse kokemuksen musiikista tulisi olla ajallinen. Kokemus voi olla myös hyvin ”ajaton” ja esimerkiksi tilallinen. Tässä artikkelissa paneudun kuitenkin laulajan ilmaisun virtaukselliseen kokemukseen.

<sup>14</sup> Viittaan tässä lähinnä deskriptiiviseen (kuvailevaan) nuotintamiseen, vaikka ajattelen musiikin tekijänäkin preskriptiivistä (esitystä edeltävää) nuottia kirjoittaessani, että se on pikemminkin muistiinpanoja musiikin joistakin parametreista kuin itse musiikkia. Deskriptiivisestä ja preskriptiivisestä nuotinnuksesta ks. Seeger (1977: 168–181) ja Nattiez (1990: 73–74).



nen 2007: 50).<sup>16</sup> Timo Klemolakin kuvaa mielestäni hyvin tätä musiikin haltuun ottavuutta:

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 värisyttävän 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.)

Edellä esitetyt kohdat eivät ole tyhjentävä määritelmä musiikillisesta ilmaisusta edes oman tutkimukseni näkökulmasta katsottuna. Sen sijaan yllä olevat neljä kohtaa ovat fokusointeja niihin puoliin musiikissa, jotka nousevat tämän artikkelin tarkastelussa tärkeiksi, nimittäin: kehollisuus, virtauksellisuus, liikkeellis-laadullisuus ja haltuun ottavuus.<sup>17</sup> Näillä kaikilla määritelmillä olen pyrkinyt selventämään sitä kohtaa musiikin kuuntelemisen kokemuksessa, joka liittyy tuntemiseen, kehoon ja liikkeeseen: niihin tekijöihin, jotka mahdollistavat esimerkiksi musiikin ravistuttavuuden ja liikuttavuuden – elämyksellisen puolen musiikissa. Periaatteessa yllä olevat määritelmät voisivat kuvata yhtä hyvin esimerkiksi tanssia kuin musiikkia. Omanlaisensa liikkeellis-laadullinen ydin ilmeinekin kaikissa taidemuodoissa.

<sup>15</sup> Tällä 4. kohdalla vien huomion siihen kokemukseen, että musiikki (sen voima) voi viedä ja liikuttaa. Vaikka käsittelen työssäni laulamista liikkeellisestä näkökulmasta, niin on kuitenkin muistettava, että liikkumisen prosessit laulamissa ja laulamisen kuuntelemisessa eivät ole vain mekaanisia tai harkittuja, vaan ne voivat kokemuksessa ilmetä jonakin, joka liikuttaa – saa laulajan tai kuuntelijan haltioituneeseen tilaan – ja joka tekee tulkinnasta elävän. Vaikka tutkimukseni ytimenä on kehollinen kokemukseni, en silti ajattele tutkivani kokemusta musiikista vaan pikemminkin musiikkia itseään: sitä, miten musiikillinen ilmaisu toimii kehollisella tasolla.

<sup>16</sup> Musiikillisen ilmaisun määritelmässäni on muitakin samoja piirteitä kuin Thomas Cliftonin lähestymistavassa. Hän esimerkiksi tähdentää, että musiikkia kuunnellamme teemme itse asiassa paljon muutakin kuin vain kuuntelemme ääniä. Äänet itsessään eivät ole kuuntelemisessa niinkään se tärkein seikka vaan ne merkitykset, joita kuuntelemme äänien ”kautta”. (Clifton 1983: 2.) En paneudu Cliftonin ajatteluun kuitenkaan tämän enempää tässä artikkelissa.

<sup>17</sup> Juha Torvinen (2007: 70–71) toteaa, että fenomenologinen musiikintutkimus ottaa lähtökohdakseen auditiivis-kehollis-ajallisen-affektiivisen intuitiivisen tason ja sisältää tietoisuuden tutkimuksen lähtökohtien (ontologisen ratkaisun) erittelyn. Tässä mielessä työni voi määrittäytyä hyvin etnomusikologisen tutkimuksen lisäksi myös fenomenologiseksi musiikin tutkimiseksi.



Mitä tarkemmin ottaen tarkoitan puhuessani *laaduista*? Laadun käsitteen avulla voin huomion sihen tasoon musiikillisessa ilmaisussa ja ilmaisun kuuntelemisessa, jonka haluan paljastaa tutkimusmateriaalini apuna käyttäen. Se on se virtauksellinen taso, joka jää yleensä artikuloimatta niin arkipäiväisessä puheessa kuin myös tieteellisessä tarkastelussa. Monestihan laulajan ääntä luonnehditaan kategorisoiden ääni esimerkiksi ”käheäksi” tai ”kirkkaaksi”. Samoin laulajan ilmaisusta puhutaan luonnehtien sitä esimerkiksi ”vahvaksi” tai ”surulliseksi”. Myös tieteellisessä keskustelussa äänenlaatujen ja tunneilmaisujen *kategoriset* luonnehdinnat ovat yleisiä. Painotan työssäni näistä poiketen laulajan ilmaisussa ilmenevien laatujen *dynaamisuutta*. Näin ollen kiinnitän huomiota muutokseen ja liikkeeseen (sekä staattisuuteen yhtenä liikkeellisyuden ilmenemismuotona). Lähestyn nyt laatuja esimerkillä, joka on peräisin kuvataiteen puolelta. Esimerkin avulla pyrin tuomaan selvemmin esille sen, mitä nämä laadut voivat kehollisessa kokemuksessa yleisemmin ottaen olla. Ne eivät ole sidottuja ainoastaan (lauluäänten) kuuntelemiseen.

Viime syksynä vierailin Roomassa modernin taiteen museossa. Eräässä huoneessa seisahduin kirkkaanpunaisen kankaan ääreen, johon taiteilija oli vetänyt kolme viiltoa. Vain kolme viiltoa, ei mitään muuta. Teos pysäytti minut ja jäin sen ääreen täysin sanattomana, kuin riisuttuna kaikesta ymmärtämisestä ja ymmärtämisen pakosta. ”Täydellistä!”, ajattelin. Aivan kuin jumala olisi tehnyt nuo viillot. Niissä ei ollut mitään muutettavaa tai korjattavaa. Tällainen olotila on autuas kontrolliin, järjestyksen ylläpitoon ja asioiden korjailuun tottuneelle mielelle. Teos otti hetkeksi vastuun järjestyksestä, se piti huolen siitä, että maailma ei hajoa tai häviä. Saatoin jättää itseni kokonaan teoksen varaan. Se, mikä piti minua otteessaan ei ollut se, että teos oli toteutettu viilloin tai se, että kangas oli punainen tai se, että se riippui taidemuseon seinällä. Se, mikä piirtyi minuun vahvasti oli tapa, jolla teoksen viillot elivät. Niissä oli tallentuneena taiteilijan kehon elävä, sulava, varma liike. Kehoni vastaanotti sen heti ja ymmärsi, että tuollaisten liikkeiden tekeminen vaatii äärimmäistä intensiteettiä, taitoa ja antautumista.

Kuvataiteilijan kehon liikkeet ja virtauksellisuus hänen kehossaan olivat aikaansaaneet teoksen tietynlaiset viillot. Liikkeiden laatu oli jäänyt teokseen, vaikka taiteilijan keho ei ollut enää konkreettisesti läsnä. Jaana Parviainen kirjoittaa kirjassaan *Meduusan liike* (2006: 34) veistoksen katsomisen kokemuksesta Edmund Husserliin viitaten: “[– –] voimme antaa silmämme kiertää ja luisua esineen muodoissa havainnon kulman muuttuessa alinomaa koko kehomme ja silmiemme liikkeiden ansiosta.” Hän jatkaa myöhemmin: ”Taideteoksen katsominen edellyttää liikettä, koska teoksen luonne saattaa paljastua meille vasta liikkumisen myötä.” (Ibid.) Käsitän tämän niin, että teoksen luonne paljastuu, kun se tulee ymmärretyksi minulle kehollisena ja liikkeellisenä olentona. Teoksen luonne paljastuu siinä prosessissa, jossa teoksen kautta ilmenevä liikkeellinen ja olemuksellinen taso siirtyy minuun. Parviainen kuvaa mielestäni hienosti

sen, miten silmien ja kehon liikkeet taltioivat teoksen kautta ilmenevät muodot kehoon kielellä, jota keho ymmärtää, nimittäin liikkeen avulla.

Se liikkeellis-laadullinen taso, jota tässä tavoitan, ei ole siis ainoastaan laulamisessa tai musiikissa esiintyvä taso. Ihminen voi kehollaan tuoda tämän virtaavan, elävän laadullisuuden mihin tahansa, mitä hän tekee. Ja asiaa toiselta kantilta lähestyttäessä ihmisen ympäristö ja kokemukset muokkaavat tätä laadullista ja liikkeellistä 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 (vrt. Klemola 2005: 196). 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. Myös toisen ihmisen ääni vaikuttaa minuun. Kuulen äänestä (ehkä tiedostamattani) sen miten toinen ihminen on kehossaan – minkä laatuja energioita ja liikkeitä tuon 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 liikkuvat siinä samalla liikuttaen sitä.<sup>18</sup> Näistä perustavista laaduista syntyy olemisemme tyyli.<sup>19</sup>

Laulajan äänellään välittämät liikkeiden luonteet ovat laulajan omaa olemusta, mutta ne ovat samalla myös yhteistä kuulijan kanssa sekä kuulijan omaa. Oikeastaan voidaan ajatella, että nämä laadut ilmenevät meissä – ja me laulamme ilmentääksemme näitä laatuja. Näiden kehollisten ja liikkeellisten laatuojen kautta laulajan ilmaisusta ja laulutulkinnasta voi versoa yhteistä, jaettavaa ymmärrystä ja (tunne)merkityksiä. Nämä merkitysten alut ohjaavat kuuntelijan tulkintaamme, joka on osaltaan aina myös yksilöllinen. Näen nämä laulajan laulamislukkeissa ilmenevät luonteet maailmassa olemisen strategioina tai tapoina. Siinä missä kulttuuriset tyylit perustuvat näille strategioille, niin tekevät myös yksilölliset tyylit. 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 liikkeiden laadun teoksiinsa, niin myös tekee laulaja, jonka lauluesitys tallennetaan levyille. Myöskään laulajan keho ei ole konkreettisesti läsnä, kun kuuntelemme lauluesitystä levyiltä. Silti se tuntuu olevan itse asiassa vahvemmin läsnä kuin taiteilijan keho kuvataiteen kokemuksissa. Laulaja jättää liikkeistään kuuntelijalle auditiivisen jäljen siinä missä kuvataiteilija jättää visuaalisen.

<sup>18</sup> Samantyyppiseen ajatukseen on päätyneet työssään Milla Tiainen, tosin erilaisesta lähestymistavasta käsin. Hän on tarkastellut klassisen musiikin laulamisen käytäntöjä uusmaterialistisesta näkökulmasta. Tiainen lähestyy musiikkia ”enemmän muusikoita (ja kuulijoita) läpäisevinä tapahtumina kuin tekstimäisinä substansseina” (Kontturi & Tiainen 2004: 3).

<sup>19</sup> Olemisen tyylistä fenomenologisessa kontekstissa on kirjoittanut perustavamin mm. Timo Klemola (2005: 164–171) ja Sara Heinämaa (1996).

Laulaminen ja taulun maalaaminen edellyttävät aina liikettä, ilman näitä kangas jäisi valkoiseksi ja levyille tallentuisi vain hiljaisuutta.

Vaatiiko laulajan ilmaisun kokeminen sitten liikettä samoin kuin taideteoksen katsominen? Emmekö voi kuunnella laulamista lähestulkoon liikkumattomina? Korviemme ei tarvitse liikkua kuunnellessamme, toisin kuten silmiemme, jotka liikkuvat taidetta katsottaessa. Ainakin elämys vaatii liikkuttumista – ja ymmärrän liikkuttumisen olevan myös perustaltaan konkreettista liikettä.<sup>20</sup> Voimme sulkea silmämme tai kääntää katseemme muualle taideteoksen edessä, mutta mitä voimme tehdä laulajan esityksen edessä, jota emme halua kuulla? Voimme tietysti sulkea korvat käsillämme, mutta useimmiten sen sijaan jännitämme kehomme niin, että se ei voi myötäelää laulajan liikkeitä. Usein tämä jännittyminen tapahtuu tiedostamattamme aiheuttaen vain epämääräisen vaivautuneisuuden tai ärtymyksen tunteen. On olemassa tietysti myös laulutulkintoja, jotka eivät kerta kaikkiaan kohtaa meitä, jotka jäävät täysin vaille resonoitumista meissä. Näitä kuvaamme arkipuheessamme tulkinnoiksi, jotka ”eivät kolahda”. Kuulija voi omalla kehollaan asennoitua eri tavoin laulajan ilmaisuun. Hän voi esimerkiksi myötäelää täysillä, vastustaa tai tunnustella laulajan ilmaisun tarjoamaa kehollista todellisuutta epäillen.

Aiemmin määrittelin, että liikkeelliset laadut ovat musiikillisen ilmaisun ydintä. Ne kuuluvat sen olemukseen. Fenomenologia on ”menetelmä”, jonka avulla lähestytään nimenomaan asioiden olemusta (Torvinen 2007: 25). *Olemus*-käsitteellä kuvataan tässä perinteessä ”olemisen tapaa, sitä miten jokin ilmenee omana itsenään”, ”luonnetta” ja ”laatua”. Torvinen kirjoittaa: ”Olemus on siis se analysoimaton moninaisuus, jonka kautta maailmasuhtemme ja maailmamme ilmiöt tulevat esille erilaisina mahdollisina kokemisen laatuina.” Torvisen kuvaus C-duurikolmisoinnun kokemisesta tässä yhteydessä valaisee asiaa lisää: hän kuvailee kokemusta adjektiivein (etäinen, läheinen, irrallinen jne.) ja toteaa, että koemme soinnun aina sekä tajunnallisina merkityksinä että kehollisina koskettavuuksina. (Ibid..)

Torvisen (2007: 25) esittämä olemusten tarkastelutapa adjektiivisine luonnehdintoineen on hyvin lähellä sitä, mikä omassa työssäni on avannut minulle laulamisen ja musiikin virtauksellisen luonteen ymmärtämisen. Erona on kuitenkin, että virtauksellisuuteen ja sen kokemiseen liittyy muutoksen aistiminen. Tällöin adjektiiviset luonnehdinnatkin ovat dynaamisia (etääntyvä, lähestyvä, irrottautuva). Tämän vuoksi liitän kuuntelukokemuksissa auenneen tason myös kehityspsykologi Daniel Sternin *vitaaliaffektin* käsitteeseen (1985: 53–61).<sup>21</sup> Vitaaliaffekteissa on kyse tuntemuksista ja laaduista, jotka liittyvät nimenomaan muutosten havaitsemiseen.<sup>22</sup> Vitaaliaffektit ovat Sternin mukaan varsinaisten

<sup>20</sup> Liikkuttuminen voi ilmetä meille arkipäiväisesti tunteena pikemmin kuin liikkeenä, mutta liikkuttumisen kokemusta tarkemmin tunnustellen siihen liittyy aistimus jonkinlaisesta liikkeestä kehossa (värinä, pakahtumisen laajeneva tunne tms.). Tästä päästään kysymykseen, kumpi on ensin, tunne vai liike? Tai: Mitä eroa on tunteella ja liikkeellä? Eivätkö ne ole yksi ja sama asia (liikkuttuminen tuntuu kehossa liikkeenä, impulssina)? Ainoastaan kulttuurinen erontekomme kehoon ja mieleen mahdollistaa tunteiden ajattelemisen jonakin kehosta erilisenä asiana.

tunteiden (kategoristen affektien, kuten ilo ja suru) esiasteita ja niitä voi hänen mukaansa luonnehtia dynaamisin adjektiivisin määrein (esim. räjähtävä, hiipuva jne.) (ibid.). Näen *vitaaliaffektin* käsitteen työni kannalta hyvin tärkeänä. Käsite avasi kielellistä maaperää juuri siihen kohtaan, joka kokemuksessa oli auennut minulle vahvasti, mutta jota oli ollut aiemmin vaikea lähestyä kielen avulla. Vitaaliaffektin käsite avasi siis sen tarkastelun tason, jota pidin musiikin kuuntelemisessa (ja laulamissa) tärkeänä mutta jolle en ollut löytänyt aiemmin sanoja. Vitaaliaffekteja voi lähestyä kuvailemalla, mutta niitä ei voi kokonaan selittää auki. Vitaaliaffekteille kun ei ole olemassa vakiintuneita nimiä, kuten kategorisille affekteille. Mutta jo se, että niitä voi kuvailla, että ne voi tuoda jollain tavoin kielen avulla ymmärtämisen piiriin, on tärkeää työni kannalta.

## Kategorinen ja dynaaminen lähestymistapa

Selventääkseni vielä edellä esittämäni dynaamista tarkastelutapaa, tuon tässä esille muutamia esimerkein sen erityispiirteitä verrattuna kategoriseen lähestymistapaan. Äänen kuvailun tasolla voin sanoa kategorisesti, että laulajalla on käheä ääni. Mutta onko ääni koko laulajan tulkitseman laulun ajan käheä? Muuttuuko käheys matkan varrella, onko siinä erilaisia sävyjä ja nyansseja? Ja jos siinä on muutoksia, niin missä kohdissa kappaletta – ja ovatko muutokset kuuntelijan mielestä merkityksellisiä laulajan ilmaisun ja tulkinnan kokonaisuuden ymmärtämisen kannalta?<sup>23</sup> Nämä kysymykset ovat olennaisia siirryttäessä kuvailemaan laulajan ääntä dynaamisesti, ajassa kiinni pysyen. Kokemuksen tasolla voin luonnehtia laulajan tulkintaa kategorisesti surulliseksi (vrt. Stern: kategoriset affektit). Kun lähdän tarkastelemaan asiaa dynaamisesti, pohdin tarkemmin, mitä laulajan ilmaisussa on. Miten laulaja luo äänellään surullisuuden? Millaista liikkeellistä laatua ja olemusta laulajan ilmaisussa on? Tällöin voin löytää ilmaisun tietyistä kohdista esimerkiksi käpertyvyyttä ja voimattomuutta (vrt. Sternin vitaaliaffektit). Dynaaminen tarkastelu pysyy kiinni ajan lisäksi myös kehossa. Tällöin en viittaa kehon kokemuksesta irti abstrahoidulla tavalla

<sup>21</sup> Musiikkiin liittyvissä tarkasteluissa Sternin vitaaliaffekti-käsitettä ovat aiemmin soveltaneet mm. Hallgjerd Aksness (1998), Jaakko Erkkilä (1995), Eero Rechart (1991) ja Susanna Välimäki (2005).

<sup>22</sup> Kiitos Yrjö Heinosen tältä tarkennuksesta.

<sup>23</sup> Esimerkiksi populaarimusiikissa äänilevyt toteutetaan usein niin, että laulajan lauluraita koostetaan useammasta lauluotosta. Näin voidaan kontrolloida hyvinkin tarkasti, millaisia yksityiskohtia laulajan äänessä levyllä on. Tällaisesta lauluraidan koostamisesta on tullut suorastaan oma taiteen lajinsa. Tässä mielessä voidaan sanoa, että pienetkin äänenlaadun muutokset voivat olla merkityksellisiä sen kannalta, mitä laulaja haluaa välittää laulamislleen (tai mitä tuottaja haluaa lauluraidan välittävän). Heikki Laitinen (2003) ehdottaa termiä *jälkikäteissäveltäminen* käytettäväksi studiossa tapahtuvasta esityksen jälkeisestä teoksen muokkaamisesta.

laulajan ilmaisuun kutsumalla sitä surulliseksi, vaan tarkastelen sitä, miten tämä arkipuheessa ”suruksi” nimetty tunne merkityksellistyy kehossani.

Dynaaminen tarkastelutapa on tässä työssä se, jonka (fenomenologisin termein) *intuitiivinen asenne ja läpi eläminen* on aukaissut. Intuitiivinen asenne fenomenologisessa ajattelussa tarkoittaa yksinkertaisesti läsnä olevan välitöntä kokemista vastakohtana tarkasteltavan kohteen poissaololle (Sokolowski 2000: 35). Tässä työssä tämä on tarkoittanut sitä, että kuunteleminen ja kokeminen ovat jatkuneet läpi tutkimusprosessin. Näin tutkimusprosessissa avautuvan tiedon ja ymmärryksen juuret pysyvät tutkijan omassa elävässä kehossa ja sen kokemuksessa.

Kategorinen tarkastelutapa taas on se arkipäiväisen asenteen ja aiemman tieteellisen tutkimuksen valossa käytetty tarkastelutapa, joka tässä työssä on siis sulkeistunut pois dynaamisen kokemisen tieltä. Alla olevassa taulukossa olen eritellyt näiden kahden tarkastelutavan eroja.

Tarkastelutapa	Suhde aikaan	Suhde kehoon	Äänen kuvailu	Kokemuksen kuvailu	Vrt. fenomenologia	Vrt. Daniel Stern
<b>Kategorinen</b>	ajasta irrotettu	kehon kokemuksesta irti abstrahoitu	käheä, kirkas >äänenlaatu	ilo, suru >tunne	’arkipäiväinen asenne’ / ’luonnollinen asenne’	kategoriset affektit
<b>Dynaaminen</b>	ajassa oleva	kehon kokemuksen tasolla pysyvä	supistuva äänne, liukumien käheyteen >tapahdumat äänessä	supistuva, liukuva >virtaus	’intuitiivinen asenne’ / ’läpi eläminen’	vitaali-affektit

Taulukko 1: Kategorisen ja dynaamisen tarkastelutavan 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 (Keil 1994: 55). Hän toteaa, että musiikkiin liittyy niin syntaksi kuin prosessiluonnekin, mutta toteaa, että jos musiikki kerran linkittyy niin kiinteästi ihmisen keholliseen toimintaan, niin miksei tämän tiedon pohjalta voisi rakentaa sopivaa musiikin kehoperustaista estetiikkaa. Keil tarkasteleeikin artikkelissaan mielenkiintoisella tavalla esimerkiksi sitä, miten (jazz)basisteissa on kahta eri koulukuntaa. Hänen mukaansa toisen koulukunnan tapa tuottaa kehollaan ääni soittimesta aiheuttaa äänen syttymisen ”paukahten” ja toisen koulukunnan edustajat puolestaan tuottavat äänen niin, että se syttyy ”saapuen”. (Keil 1994: 62.)

Työni varsinaisessa analyysissä dynaaminen ja kategorinen ovat kumpikin läsnä. Jo pelkkä käsite *käheys* on (käsitelonteensa vuoksi) kategorinen. Myös ”vähenevä rahinanomainen käheys” on tavallaan kategorinen kuvaus. Se kuitenkin kurkottaa kohti dynaamisuutta. Voisikin sanoa, että kieli tulee todella dynaamiseksi vasta puhuttuna tai laulettuna. Ihmiskeho ja ajallinen ulottuvuus mahdollistavat sen. Tässä mielessä kirjoitettuun kieleen nojaava tutkija on auttamatta altavastajaan asemassa – pakotettuna ainakin tietynasteiseen kategorisointiin ja tätä myötä olemusten virtauksellisen luonteen ajoittaiseen pysäyttämiseen.

## Elämyksestä kohti analyysia

Laulajan ääni välittää niin paljon informaatiota kuulijalle, että sen kaiken kielellistämisen tai edes siitä tietoiseksi tuleminen on lähes mahdotonta. Tämä seikka tuli vahvasti esille jo väitöskirjatyön alkuvaiheessa ensimmäisiä analyysseja tehdessäni. Tein testin. Opettelin erään tutkimusmateriaalinani olevan kappaleen<sup>24</sup> kahdella eri tavalla. Ensin nuotinsin paperille kaikki yksityiskohtat laulajan äänestä kyseisessä kappaleessa – kaikki seikat, jotka vain suinkin saatoin tietoisesti kuulla materiaalista (myös äänenlaadulliset seikat). Harjoittelin kappaleen kaikkien näiden yksityiskohtien kera ja lauloin kappaleen nauhalta. Toiseksi kuuntelin kuulokkeilla laulajan alkuperäistä tulkintaa ja samalla sen kummempia miettimättä imitoin kappaleen nauhalle eläytyen parhaani mukaan laulajan ilmaisuun. Kun kuuntelin näitä kahta nauhoitusta myöhemmin, huomasin, että yksityiskohtiin perustuvasta ilmaisusta puuttui paljon verrattuna eläytyvään ilmaisuun. Eläytyvässä ilmaisussa oli paljon enemmän mukana imitoimani laulajan laulamisen ytimessä olevaa informaatiota, pieniä äänenvärien ja -laadun muutoksia. Tarkoitukseni ei ole suinkaan analysoida lauluäänestä kaikkea mahdollista, mutta tietoisuus siitä, kuinka paljon jää analyysin ulkopuolelle, on tärkeää. Se, mistä voin olla tietoinen ja mitä voin hallita, on vain pieni osa kaikesta siitä, mikä vaikuttaa minuun kuuntelukokemuksessa. Analyysillä voin osoittaa materiaalista vain rajallisen määrän seikkoja. Olenkin keskittynyt työssäni lähinnä niihin yksityiskohtiin, jotka ovat olleet jollain tapaa avainasemassa kuuntelukokemuksessani ja toisen laulajan ilmaisun ymmärtämisessä.

Esittelen seuraavassa erityyppisiä vaihteita, joita olen voinut erottaa työssäni. Olkoon tämä tutkimuksessa käyttämäni menetelmän ”karikatyyrinen” hahmo. Käytännössä nämä vaiheet ovat tapahtuneet limittäin, yhtä aikaa ja sekaisin. Silti jaan ne tässä selvytyden vuoksi työn eri ”vaiheiksi”. Tulen käymään tekstissä eri vaiheet läpi samassa järjestyksessä kuin ne ovat seuraavassa kaaviossa. Käsitellen kuitenkin nuotintamista (sekä empaattista että analyttistä) erikseen oman alaotsikkonsa alla.

<sup>24</sup> Björk: ”Hidden Place” levyllä *Vespertine* (2001).

<p>VAIHE I: laulajan ilmaisuun virittäytyminen</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Elämys</li> <li>2. Empaattinen kuunteleminen (laulajan ilmaisun liikkeellisen ja kehollisen laadun tavoittaminen)</li> <li>3. Empaattisessa kuuntelemisessa saadun ymmärryksen kielellistäminen ja nuotintaminen</li> </ol>
<p>VAIHE II: laulajan ilmaisua ja tulkintaa rakentavien yksityiskohtien kartoittaminen</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>4. Analyttinen kuunteleminen (melodian, rytmin, äänteiden, äänen laatu jne. kuunteleminen)</li> <li>5. Analyttisessä kuuntelemisessä saadun ymmärryksen kielellistäminen ja nuotintaminen</li> </ol>
<p>VAIHE III: laulajan tulkinnan merkitysten avaaminen</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>6. Empaattisen ja analyttisen yhdistäminen, lopullisen analyysitekstin kirjoittaminen</li> </ol>

*Taulukko 2: Tutkimuksen menetelmälliset vaiheet elämyksestä analyysiin*

## 1. Elämys

Kuvaan *elämys*-käsitteellä tässä musiikin valtaan antautumista, jossa kuultuun ei suhtauduta pyrkimällä hallitsemaan sitä vaan pikemminkin jättäytymällä sen varaan. Elämys on kaiken salliva ja kokonaisvaltainen. Voi sanoa, että elämyksellinen kuunteleminen tavoittaa musiikin kaikkinsa – eikä edes rajoitu vain musiikkiin vaan saattaa sisältää myös kokemuksen ympäristöstä, jossa kuunnellaan. Artikkelin alussa kuvaamani junamatkan kuuntelukokemus on tällainen. Ajattelen, että elämys on erityislaatuinen kokemus, joka irrottaa meidät arkipäiväisistä kokemisen tavoistamme ja avaa jotakin uutta. Lähden siis liikkeelle ajatuksesta, että musiikki itsessään voi redusoida (sulkeistaa) arkipäiväisen asenteen ja paljastaa olemisen ytimen ”sellaisena kuin se on” ja tätä kautta luoda vahvan elämyksen.<sup>25</sup> Elämys ei kuitenkaan ole tietynlainen, ennalta määrätyn kaltainen. Se ikään kuin yllättää kuulijan aina. Jos jotain yhteistä pitäisi löytää elämyksistä, niin niissä tapahtuu jotakin, joka liikauttaa tai muuttaa ihmistä. Markus Lång (1995: 257) kirjoittaa: ”Ruumiilliset reaktiot ovat yksi osa taideteoksen tulkintaa ja elämyksen edellytys.” Tässä artikkelissa en paneudu syvemmin itse elämyksellisen kuuntelukokemuksen analysoimiseen, vaikka empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen ymmärrys pohjaakin tähän. Sen sijaan tarkastelen tarkemmin seuraavaksi esille tulevaa empaattista kuuntelukokemusta, jossa kokemisen fokus on jo siirretty laulajan ääneen ja ilmaisuun.

<sup>25</sup> Kirsi Monni ymmärtää teoreettistaiteellisessa väitöskirjassaan tanssijana taideteoksen joksikin, joka ”ei jäljittele todellisuutta, vaan paljastaa sitä, päästää sitä läpi” (Monni 2004: 27). Hän pohjaa ajatuksensa Martin Heideggerin filosofiaan. Juha Torvinen (2007: 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.”



## 2. Empaattinen kuunteleminen

Empaattinen kuunteleminen on työssäni ensimmäinen askel elämyksestä kohti analyysia. Ajattelen, että empaattinen kuunteleminen on leikkauspiste elämyksen ja analyysin välissä, se on kuin silta, jota pitkin pääsen tuomaan musiikin elämyksellisen aspektin mukaan myös analyyttisiin pohdintoihin. Liikkuminen elämyksellisen ja analyttisen kuuntelemisen välillä on mielestäni tärkeää, jotta elämykselle tärkeät tekijät eivät katoa tarkastelusta ja toisaalta, jotta voidaan puhua tietyistä materiaalisia osoitettavissa olevista seikoista laulajan ilmaisussa ja tulkinnessa. Tässä mielessä empaattinen kuunteleminen on tärkeä tutkimusmenetelmä. Haluan empaattisen kuuntelemisen avulla artikuloida ja tuoda näkyväksi nimenomaan dynaamista (virtauksellista ja liikkeellis-laadullista) tasoa laulamisen kuuntelemisessa. Sen vuoksi teen tässä myös erotteluja siihen, mitä empaattinen kuunteleminen *ei* ole tämän työn puitteissa.

Empaattinen kuunteleminen voidaan helposti ymmärtää väljästi asenteeksi, jolla kuunnellaan.<sup>26</sup> Omassa työssäni tavoitan empaattisen kuuntelemisen käsitteellä kuitenkin spesifimpää menetelmällistä otetta. Tämän vuoksi muun muassa erotan sen kuunteluelämyksestä, joka on tässä yhteydessä väljempi kuuntelemisen asenteeseen liittyvä termi. Empaattiseen (kuten analyttiseenkin) kuuntelemiseen liittyy tutkimusmateriaalin kuunteleminen useita kertoja. Tässäkin mielessä se eroaa elämyksellisestä kuuntelemisestä, joka ei vaadi yleensä useampaa kuuntelukertaa. Erotan empaattisen kuuntelemisen myös tutkimusmateriaalin analyttisestä lähestymistavasta. Ero empaattisen ja analyttisen lähestymistavan välillä tulee ehkä parhaiten esille siinä, millaisena tutkimuskäytäntöihini kuuluva *imitointi* toteutuu. Mekaanisen imitoinnin avulla voin hakea tietoa siitä, *mitä* laulaja tekee. Tällöin huomio kiinnittyy laulajan kehon niihin osiin, joiden liike on yksityiskohtaisemmin kuultavissa äänestä (esim. äänihuulet, huulet, ääniväylä). Empaattiseen kuuntelemiseen liittyvässä imitoinnissa huomio pysyy liikkeiden laaduissa pikemmin kuin siinä, mitä mekaanisesti tehdään. Imitointi on tällöin pikemminkin eläytyvää kuin mekaanista. Tällöin keskitytään siihen, *miten* laulajan kehossa tapahtuu. Huomio on kehollisessa supistumisessa, laajenemisessa, räjähtävyydessä tai hapuilevuudessa enemmän kuin esimerkiksi siinä, missä asennossa laulaja seisoo tai missä asennossa hänen huulensa ovat.<sup>27</sup>

Siirtymä kokemuksellisuudesta ja virtaavuudesta analyttisesti virittyneeseen (erittelevään) kuuntelemiseen tapahtuu usein huomaamatta. Tutkija käy helposti miettimään mekaanisesti ”mitä tapahtuu” sen sijaan, että pysyisi ”mi-

<sup>26</sup> Esimerkiksi hoitoalalla puhutaan empaattisesta kuuntelemisestä. Empaattisuuden käsite esiintyy myös fenomenologisen filosofian puolella Edith Steinin kinesteettiseen empatiaan liittyvien pohdintojen yhteydessä (ks. esim. Parviainen 2002).

<sup>27</sup> Kehittelemääni empaattisen kuuntelemisen käsitettä on soveltanut tutkimuksessaan Marko Aho (2005). Hänen analyysissaan tosin empaattinen lähestymistapa piti sisällään myös seikkoja, jotka luen omassa työssäni kuuluviksi analyttisen kuuntelemisen puolelle.

ten tapahtuu” -kysymyksen tasolla. Kysymys onkin tässä siitä, mennäänkö tarkastelussa suoraan fysiologisen kehon tasolle vai sallitaanko kokemuksellisen kehon ymmärryksen tulla ensin esille ja jäsentyä. Juuri tämän vuoksi olen tuonut tutkimuksessani esille elämyksen ja analyysin välisen empaattisen kuuntelemisen vaiheen, jonka avulla pystyn jo jäsentämään ja kielellistämään, mutta joka ei vie minua kuitenkaan heti tieteelle tutun fysiologisen kehon tarkastelun tasolle. Empaattisessa kuuntelemisessa sulkeistetaan tarve tietää, mitä laulajan kehossa tapahtuu ja keskitytään aistimaan laulajan ilmaisuun liittyviä yleisempiä laatuja. Nämä laadulliset seikat liittyvät laulajaan (ja kuulijaan) kokonaisina kehollisina olentoina, ne eivät liity pelkästään esimerkiksi äänihuuliin, huuliin tai äänivällyän.

Empaattiseen kuuntelemiseen liittyy laulajan äänen välittämän kehollisen liikkeellisuuden ymmärtäminen omalla keholla. Tällöin keskityn kuuntelukokemuksessa siihen, miten oma kehoni reagoi laulajan ääneen, miten se ymmärtää laulajan äänen synnyttävät liikkeet. Voidaan ajatella, että laulajan aloittaessa laulutulkintansa 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 hahmo on välillä läsnä, välillä poissa, joskus ehkä kauempana, joskus lähempänä, toisinaan välinpitämätön, toisinaan kiivas, seuraavassa hetkessä ehkä jo lempeä. Se, millaisia kehollisia laadun muutoksia tähän virtaukseen liittyy on se, mitä empaattisessa kuuntelemisessä myötäelän. Empaattisen kuuntelemisen avulla paikallistan kappaleesta kohdat, jotka erityisesti liikuttavat minua. Näin löytyvät kohdat, joissa kehoon kytkeytyvät merkitykset ovat (minulle tässä kuuntelukokemuksessa) vahvoja. Tällaisissa kohdissa on jotain sellaista, joka saa minut kuulijana erityisellä tavalla havahtumaan. Jollekin toiselle kuuntelijalle nämä havahtumisen kohdat saattaisivat olla toiset, mutta tämän kyseisen luennan, laulajan ilmaisun ymmärtämisen prosessin kannalta juuri nämä kohdat ovat tärkeitä. Seuraavaksi lähden kuljettamaan artikkelin alun junamatkan kuunteluelämyksen kappaleen loppuosaa empaattisen kuuntelemisen kautta kohti analyysia. Kappaleen sanat kokonaisuudessaan ovat seuraavat:

#### AKVAARIO

Olin en kukaan  
Käyden lävitse tätä aikaa  
Nyt yksin seisahdun  
Muista en mitään laisinkaan  
Kuin uinuessain  
Liu'un yötä vasten  
Sulaa minuutein  
Ohitse kaiken  
Olenko laisinkaan  
Astunut tähän maailmaan  
Jossa muut tanssivat hetken taikaa  
(fermaatti)

Miksi muut  
Miksi minä en  
Miksi tällä puolen sitä tiedä en  
Akvaarioni kultainen tää  
Takaa lasin likaantuneen nään  
Näen sen jossa ole en  
Näen sen johon kuulu en  
(*lyhyt välike*)

En tiedä kuinka kävi näin  
Kuinka ymmärsin kaiken vääripäin  
Mitä tahdoin  
Sitä olemassa ollut ei  
Mitä näin näkymätöntä kai  
Mitä sain kangastuksia onnen  
Nyt seisahtunut olen katolle harjan  
Vain katson taivaan tuulta  
Lentoa linnun joka kotiinsa palaa  
(*fermaatti*)

**Vain katson taivaan tuulta**  
Lentoa linnun joka kotiinsa palaa  
Maailman kangastuksien takaa  
Maailman kangastuksien takaa  
(*kosketinsoitinsoolo*)

Akvaario-kappaleen sanat kokonaisuudessaan (Kuusumun profeetta 2001b). Omat lisäykset kursivilla, alleviivattu kohta tarkastelussa myöhemmin, lihavoitu fraasi tarkemmassa analyysissä myöhemmin.

### 3. Empaattisessa kuuntelemisessa saadun ymmärryksen kielellistäminen

Kuuntelukokemuksessa on oma järjestyksensä, omaa maailmansa suorastaan. Tämä maailma tai järjestys ei ole tuotavissa koskaan kokonaan kielellä toimivan maailmamme tai kielen järjestyksen piiriin. Jotakin jää aina yli. Olennaista onkin siis se, mitä seikkoja kokemuksesta aletaan jäsentää kielellisiksi ilmauksiksi ja miten. Kokemuksen kielellistäminen on jo sen tulkinnan ensimmäinen vaihe. Tämä kielellistäminen puolestaan mahdollistaa laajemmat yhteisöllisen tason tulkinnat. Se, minkälaisin käsittein tai minkälaisella kielellä lähden kokemustani purkamaan vaikuttaa siihen, millaiselta kokemus alkaa tarkemmin ottaen vaikuttaa lukijalle sekä myös itselleni. Timo Klemolan (2005: 11–12) mukaan fenomenologinen kuvailu on luonteeltaan aina myös kaunokirjallista ja metaforista. Hän muistuttaa, että tässä kohtaa on oltava varovainen, ettei kuvaukseen tule kirjoitettua enempää, kuin mitä kokemuksessa itsessään on (ibid.).

Otan tässä tarkempaan tarkasteluun lyhyen pätkän ”Akvaario”-kappaleen loppuosasta (ks. alleviivatut säkeet yllä olevasta sanoituksesta). Tämä kohta nousee kuuntelukokemuksessa erityisellä tavalla merkitykselliseksi. Laulaja

laulaa: "Vain katson taivaan tu(u)lta, lentoa linnun, joka kotiinsa palaa." Tätä seuraa pitkältä tuntuva tauko, jossa ehdin huokaista ulospäin, kuin päättyvän laulun loppuksi (ensimmäisellä kuuntelukerralla tosiaan luulin kappaleen päättyvän tähän). Tämän jälkeen ehdin hengähtää syvään sisäänpäin täyttyänsä ilmallalla, rintakehän auetessa vapaasti. Juuri tällä sisään huokauksen laajimmalla hetkellä tapahtuukin niin, että kappale jatkuu. Vatsanpohjassa tuntuu siltä, kuin saisin odottamatta mutta pehmeästi ilmaa siipieni alle. Tästä alkava fraasi, "Vain katson taivaan tuulta", tuntuu korkealta ja hieman huojuvalta lentokaareltai maiseman poikki. Siinä on jotain tavoittamatonta, joka karkaa pois. Fraasin loppuosa tuntuu siltä, kuin siinä olisi jonkin tunteen viimeinen liikeyhdys, tai kuin linnun lennon viimeinen siivenisku.

Aluksi empaattisen kuuntelemisen kielellistäminen on metaforisten häivähdyksien esiin tuomista kuuntelukokemuksesta. Laulajan ilmaisun laadut ja virtaavuus tulevatkin kohdennetuksi ja kielellistetyksi tiedoksi aluksi tällä tavoin häivähdyksinä sieltä täältä. Keholla ymmärretyt kokemukselliset määreet on liitettävä jotenkin kieleen niin, että niistä voi tulla muiden kanssa jaettavia artikuloiteja. Ensimmäinen askel tässä on kehollisesta ymmärryksestä kumpuavien seikkojen nostaminen esiin dynaamisten adjektiivisten luonnehdintojen ja metaforien avulla. Yllä olevassa tekstissä tällaisia olivat muun muassa: "odottamatta mutta pehmeästi ilmaa siipieni alle", "korkea, huojuva lentokaari", "tavoittamatonta, joka karkaa pois" ja "tunteen viimeinen liikeyhdys".

Kokemuksessani eri seikoilla ei ole suoraa ja ongelmattonta kiinnekohtaa sanojen maailmaan tai siihen maailmaan, jossa merkityksiä syntyy viittaamalla. Toisin sanoen kokemuksella ei ole suoraa kiinnekohtaa siihen maailmaan, jossa on erillisiä seikkoja, jotka näyttävät viittaavan toisiinsa. Esimerkiksi elämyksellisessä kokemuksessa tämä viittaaminen on joka tapauksessa turhaa, koska kaikki on jo/yhä yhtä. Empaattisen kuuntelun kokemukselle on myös ominaista, että ero sen välillä, mitkä asiat ovat laulajan äänessä olevia ja mitkä taas kuuntelijan kehon kokemuksessa olevia seikkoja on hämärää. Tämä johtuu siitä, että kokemuksen fokus on juuri niissä laadullisissa seikoissa, jotka läpäisevät sekä laulajan, tämän äänen että kuuntelijankin. Kirjoittaessa on kuitenkin tehtävä valintoja. Sanonko esimerkiksi laulajan äänen välittämän "tunteen viimeisen liikeyhduksen" olevan laulajan äänessä vai minussa itsessäni? Ja jos päädyn jälkimmäiseen ratkaisuun, kuinka tarkkaan minun on määriteltävä, missä kohtaa kehoani tunnen tämän "liikeyhduksen"? Tutkijan on mietittävä tässä kohtaa, mitä hän haluaa sanallisella ilmaisullaan nostaa esille. Lukijan hukuttaminen loputtomaan kuvailuun ei palvele välttämättä työn tarkoitusta.

4.–5. Analyyttinen kuunteleminen ja analyttisessä kuuntelemisessä saadun ymmärryksen kielellistäminen ja nuotintaminen

Myös analyttiseen kuuntelemiseen liittyy kokemus, vaikka tätä kokemusta sinänsä ei lähestyttäisi. Analyttisessä kuuntelemisessä koen laulajan äänen tiettyjen valmiina olevien käsitteiden (esim. käheys, narina jne.) läpi. Analyttisen kuuntelemisen merkitys on siinä, että se tuo tarkemmin tietoisuuteen niitä

kuuntelemisessa usein vaille tiedostamista jääviä mikrotason tapahtumia, jotka kuitenkin vaikuttavat kuuntelukokemukseeni. Esimerkiksi fonetiikan transkriptioita tehdessä voi oppia huomaamaan pieniäkin äänteiden muutoksia. Korva harjaantuu yhä tarkemmaksi. Kyse onkin siitä, mihin syvyyteen analyysin avulla kannattaa porautua niin, ettei se mene ohi tai läpi sen, mitä sillä yritettiin tavoittaa. Kartoitan analyttisellä kuuntelemisellä niitä kohtia laulajan ilmaisusta, jotka ovat nousseet merkityksellisinä esille empaattisen kuuntelemisen puolella. Pohdin sitä, mitkä ovat niitä laulajan ilmaisussa olevia, minua liikuttavia konkreettisia seikkoja, joihin voin tietoisesti tarttua analyttisen kuuntelemisen avulla. Analyttinen kuunteleminen alkaa, kun alan miettiä, mitä täsmällisiä seikkoja haluan tuoda aineistosta esille. Tässä kohtaa hyödynnän vokologian, fonetiikan ja musiikintutkimuksen opettamia kuuntelemisen tapoja.

Kysymys kuuluu: Mitkä tekijät laulajan ilmaisussa voivat olla luomassa niitä tunteita, joita olen lähestynyt edellä esitettyjen metaforien avulla ("korkea", "huojuva" "lentokaari", "tavoittamaton", "pois karkaava", "viimeinen liikahdus")? Analyttisen kuuntelun perusteella esiin nousee ainakin seuraavia seikkoja: Laulaja laulaa aiemminkin saman fraasin, mutta siinä melodialinja lähtee laskemaan "taivaan"-sanana ensimmäisellä tavulla. Tällä kertaa melodia lähtee sen sijaan nousemaan saman sanan toisella tavulla. Koska kuunnella asioiden välistä suhteesta edellä kuuluun, tässä fraasissa tulee tunne, että melodia lähtee yllättäen lentoon (metafora: lentokaari) sen sijaan, että se toistuisi samanlaisena (laskevana) kuin aiemmin. Myös aiemmin kuvaamani tunne, että "saan odottamatta ilmaa siipieni alle", voi liittyä tähän. Lentokaaren huojuvuus puolestaan liittyy laulajan ääneen, jonka sävelkorkeus huojahdelee tässä hieman holtittomasti mikrointonaation<sup>28</sup> tasolla. Tavoittamaton ja pois karkaava voivat liittyä laulajan äänen "ohenemiseen" fraasin korkeassa osuudessa (äänteet ovat suppeat ja ääni vuotoinen). Ääni tuntuu olevan ikään kuin laulajallekin lähes tavoittamattomissa (niin korkealla, vrt. lentokaaren korkeus). Tästä luonnehdinnasta voisi tulla mielikuva, että laulaja jotenkin epäonnistuu ilmaisussaan. Tässä käy kuitenkin täysin päinvastoin: laulajan äänen kontrolloimattomuus ja hapuilevuus luo onnistuneesti tulkinnallisia merkityksiä. Poiskarkaavuus voi liittyä myös siihen, että laulaja laulaa "tuulta"-sanana huolimattomasti, sana ikään kuin karkaa laulajan suusta. (Kuulin tämän sanan ensimmäisillä kuuntelukerroilla "tuulta"-sanana, enkä varmasti vähiten sen vuoksi, että elämyksellisellä kuuntelukerralla satuin katsomaan auringonlaskun "tuulta" junan ikkunasta.) Fraasin lopussa tapahtuva "viimeinen liikahdus" voi liittyä laulajan äänenkorkeuden äkilliseen liukumiseen tai koukkaamiseen alaspäin viimeisen sanan viimeisellä tavulla.

Analyttisessä kuuntelemisessä kiinnitän huomiota ainakin seuraaviin seikkoihin: laulajan äänen laatu, äänteiden laatu, rytmitys (esim. suhde kappaleen pulssiin), melodia ja (mikro)intonaatio. Näitä elementtejä otan tarkempaan käsittelyyn erityisesti, jos jossain niistä tapahtuu huomiota herättävää muutosta tai jos niissä on jokin erityislaatuinen piirre: esimerkiksi jos laulaja laulaakin

<sup>28</sup> Johan Sundberg (1987: 146) tarkastelee laulun intonaatiota kahdella tasolla. Makrotasolla on kyse kappaleen varsinaisesta melodiasta ja mikrotasolla pienemmistä säveltason vaihteluista laulajan äänessä.

jossain kohtaa käheämmällä äänellä kuin muutoin. Tärkeää on myös huomata koko ajan, mistä laulaja laulaa, mitä sanoja hän laulaa milläkin tavalla. Toisin sanoen pidän mielessä koko ajan myös sen, miten laulaja kertoo laulun tarinan, millaisia äänellisiä keinoja hän käyttää ja miten tämä kertomisen tapa vaikuttaa minuun kuulijana. Analyyttinen kuunteleminen voi tarkentua hyvinkin pieniin yksityiskohtiin. Sellaisiin, jotka normaalissa kuuntelemisessa jäisivät vaille huomiota (mykän tiedon alueelle), mutta jotka yhtä kaikki vaikuttavat kuulijaan kokemuksen kokonaisuudessa. Laulaja voi esimerkiksi hyvin pienillä mikroajan-käytöllisillä seikoilla luoda tunnetta kiirehtimisestä, jarruttamisesta, vapaudesta jne.<sup>29</sup>

Nuotintaminen tarkoittaa tässä työssä sekä musiikillisten (melodia, rytmi) että äänteiden ja äänen laatua tarkastelevien transkriptioiden tekemistä. Ideana on kuitenkin aina ensisijaisesti analysoida kuultua materiaalia, ei nuotinnusta. Nuotinnus tosin auttaa kuuntelemaan yhä tarkemmin, joten tässä mielessä se myös kietoutuu tiiviisti kuuntelemisen käytäntöihin. Nuotinnusten avulla tarkennan aiemmissa kohdissa kielellistämiäni seikkoja. Nuotinnuksenkin ongelmana tosin on, että se ei pidä sisällään sitä monimuotoisuutta, joka musiikissa kuultuna on.<sup>30</sup> Tässä vaiheessa täytyy myös pitää varansa, ettei tule otettua nuotinnuksesta mielenkiintoisia seikkoja tarkasteluun ilman, että ne tulee testatuksi kuunnellen koko keholla empaattisesti. Tarkoitus ei ole spekuloida, mitä nämä materiaalissa analyttisesti kuullut seikat (esim. äänenlaadun muutokset) voivat kehollisella tasolla merkitä ilman, että niiden toimivuutta ja merkityksenannon juuria testataan kokemalla ne omalla keholla.<sup>31</sup> Nuotinnus on äärimmäinen keino pysäyttää äänen virtaus ja tehdä siinä olevista yksityiskohdista hallittavia ja osoitettavissa olevia objekteja. Nuotinnuksen perimmäinen tarkoitus tässä työssä onkin juuri aiemmissa kohdissa esittämiäni väitteiden tarkentaminen ja niiden osoittamisen mahdollistaminen.

Miten sitten esittää visuaalisesti ne seikat, jotka haluan nostaa kuullusta materiaalista esille? Joskus perinteinen nuottikuva tai foneettiseen transkriptio täydennettynä kehittelemilläni äänenlaatuja kuvaavilla merkeillä toimii hyvin. Joskus taas saattaa käydä niin, että kuuntelukokemuksessa tärkeiksi nousevat seikat eivät tule tarpeeksi selkeästi tällaisesta nuotinnuksesta esille. Esimerkiksi, jos teen edellisessä kohdassa analysoimastani "Akvaario"-kappaleen fraasista perinteisen musiikillisen nuotinnuksen, se näyttää seuraavanlaiselta:

---

<sup>29</sup> Muusikon mikroajankäytöstä ks. Kurkela 1991.

<sup>30</sup> Don Ihde (1986: 43) pitää jopa uhkana sitä, että kuullun loputon visualisointi voi muuttaa meidät epäherkiksi kuullun itsensä moninaiselle rikkaukselle.

<sup>31</sup> Viimeistään nuotintamisen vaiheessa kuuntelemiseen tulevat mukaan myös menetelmät, joita kutsun *hidastetuksi empaattiseksi kuuntelemiseksi* sekä *hidastetuksi analyttiseksi kuuntelemiseksi*. Ensimmäisessä kuuntelen ja imitoin laulajan ilmaisu omalla kehollani hitaasti ymmärtäen liikkeiden luonteet. Jälkimmäisessä huomio on laulajan äänen yksityiskohdissa, esimerkiksi siinä, onko ääni nariseva vai käheä. Näissä kummassakin kohdassa kuuntelen tarvittaessa laulajan ilmaisu tietokoneelta myös hidastettuna.

vain kat - son tai - vaan tuul - ta

*Transkriptio 1. Perinteinen musiikillinen nuotinnus.*

Tämä nuotinnus suhteuttaa laulajan laulaman melodian (ainakin pääpiirteissään) mitattavissa olevaan hertsijärjestelmään. Tällainen nuotti voisi toimia preskriptiivisenä, esitystä edeltävänä ja ohjaavana nuotinnuksena. Kuka tahansa nuotinlukua osaava voisi ottaa ääniraudan avulla lähtösävelen ja laulaa tämän fraasin. Mutta preskriptiivisyys ei ole tässä tärkeää. Tärkeämpää on deskriptiivisyys, kuvailevuus – ja sekin nimenomaan kuuntelukokemuksessa tärkeiksi nousseiden seikkojen näkökulmasta. Jos tätä nuotinnusta katsoo, ei siinä näy juurikaan empaattisessa kuuntelussa esiin tulleita ”korkeutta”, ”huojuvuutta”, ”lentokaarta”, ”tavoittamattomuutta”, ”poiskarkaavuutta” ja ”viimeistä liikahdusta”. Seuraavassa nuotinnuksessa esitän samasta fraasista tarkemmin aikaan sidotun äänen ja äänteiden laatuja kuvaavan transkription. Myöskään siinä ei tule visuaalisesti esiin *kokemukselliseen* kehoon kytkeytyvä metaforinen taso (vibraton merkitsemistapa tosin antaa viitteitä tähän suuntaan). Pikemminkin siinä tulee esiin *fysiologiseen* kehoon liittyviä seikkoja, kuten se, että laulajan suuontelo on madaltunut ja sen vuoksi äänteet (vokaalit) ovat suppeampia jne.

va i (n) kat son ta i va (n) tu(u) ta

s  
o

-----  
~~~~~

**Merkkien selitykset:**  
 (n) = kuulumaton tai lähes kuulumaton äänne  
 s — = äänteiden suppeus (suuontelo madallettu)  
 o — = äänteiden pyöreys (huulet pyöreänä)  
 ----- = vuotava ääni (ilmaa karkaa äänihuulten välistä)  
 ~~~~~ = vibrato (äänenkorkeuden mikrotason vaihtelu)

*Transkriptio 2. Äänteet<sup>32</sup> ja äänenlaadut sekä (mikro)ajankäyttö. Ylimmällä rivillä pystyviivoin kappaleen aika 8-osakestoin, sen alla laulettu sanat (jotka viittaavat löyhästi myös itse äänteisiiin), äänteiden erityisyyttä kuvaavat merkit (s- ja o-) sekä kahdella alimmalla rivillä äänenlaatua kuvaavia merkkejä.*

Näiden edellä esitettyjen transkriptioiden tekeminen ja niihin liittyvien yksityiskohtien kuuntelemisen opetteleminen on tärkeä vaihe työssäni. Näiden nuotinnusten avulla voin viedä kuuntelemistani kohti niitä yksityiskohtia, jotka yhdessä muodostavat laulajan tulkinnan laajemmat linjat. Kahdesta aiemmasta transkriptiosta poiketen seuraavassa olen pyrkinyt tuomaan esille empaattisen kuuntelun kokonaisuutta, niin että se olisi suhteessa laulajan ilmaisun kuultuun



ja kokemukselliseen avaruuteen pikemmin kuin ulkoapäin etukäteen määriteltyyn sävelkorkeuksien, äänteiden, äänenlaatuojen jne. avaruuteen.



Transkriptio 3. Empaattisen kuuntelun pohjalta laadittu transkriptio.

Tein tämän transkription "lennossa", kuunnellen samalla fraasia tietokoneelta. Kuuntelin fraasia yhä uudestaan ja uudestaan, välillä normaalinopeudella ja välillä hidastettuna. Piirsin kuulemaani laulajan fraasin olemusta niin monta kertaa, kunnes olin päässyt mielestäni tarpeeksi lähelle sitä, mitä koin. Toisin sanoen kytkeydyin laulajan ilmaisuun empaattisesti kehollani ja yritin parhaani mukaan välittää sen liikkeellisen laadun oman kehoni kautta viivaksi paperille. Aluksi oman kehoni totunnainen tapa tehdä oli pinnassa – viivoista tuli liian siistejä ja sulavia. Jonkin ajan kuluttua paneutuessani yhä paremmin laulajan olemisen tapaan viivaan alkoi muodostua myös rosoa ja hapuilevuutta. Oman kehoni rajoitteet olivat kuitenkin koko ajan vastassa: en ole kuvataiteilija enkä täten ole harjaannuttanut kynäkättäni kovin herkäksi. Aluksi oli myös vaikeaa piirtää transkriptiota, jossa ei ole mitään "järkeä", jossa en juurikaan kierrätä piirtämiäni asioita tietoisesti mieleni kautta paperille vaan pikemminkin annan kehoni piirtää suoremmin sen, mitä se kokee.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Aiemmista analyyseistäni (Tarvainen 2004, 2005 ja 2006) poiketen en käytä tässä International Phonetic Alphabet -järjestelmän mukaista foneettista transkriptiota. Kyseinen järjestelmä on hyvin laaja ja tarkoitettu mahdollistamaan minkä tahansa maailman kielen äänteiden kuvaamisen. Sen tekemisen taito on myös vaikea oppia ja ylläpitää. Lisäksi muille musiikintutkijoille viralliset foneettiset merkit eivät välttämättä kerro paljoakaan. Koska työssäni on olennaista tarkastella juuri yhden laulajan ja yhden tulkinnan äänneissä tapahtuvia muutoksia, olen lähtenyt kehittämään omaa (IPA:sta vaikutteita saanutta) merkitsemistapaa, jossa äänteiden erityislaatu (verrattuna saman laulajan muiden vastaavien äänneiden laatuihin) tulee esille laulettuun sanan alle kirjattavilla lisämerkeillä. Varsinkin suomenkielisen materiaalin, jossa sanat lausutaan lähes niin kuin ne kirjoitetaan, tarkastelussa tämä voi olla toimiva ja havainnollinen tapa. Tavoitteena on myös luoda tähän työhön riittävä systeemi, jonka toteuttaminen onnistuisi normaalilla tietokoneen merkistöllä.

<sup>33</sup> Populaarimusiikin tutkimuksen puolella on aiemminkin etsitty vaihtoehtoisia tapoja toteuttaa transkriptio. Esimerkiksi Richard Middleton on kehittänyt musiikillisiin eleisiin pohjautuvaa nuotintamista artikkelissaan "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap" (Middleton 2000: 104–121). Katso myös Aho (2005). Päivi Järviö on työssään kehittänyt samantyyppistä kokemukseen perustuvaa notatoimisen tapaa kuin tässä esittämäni.

## 6. Empaattisen ja analyttisen yhdistäminen

Todellinen dynaaminen tarkastelutapa mahdollistuu vasta, kun empaattisen ja analyttisen kuuntelun juonteet yhdistyvät. Jos katsotaan empaattisen kuuntelukokemuksen metaforia, ne eivät läheskään kaikki ole dynaamisia kuvauksia. Niillä pikemminkin ikään kuin hapuilin jotain kuuntelukokemuksessa tärkeäksi osoittautunutta tasoa. Vasta tarkastelun tason tarkentuessa ja siirtyessä kohti analyttistä, alkaa tekstiin tulla *tapahtumien kuvaamisen* dynaaminen sävy.

Laulaja on laulanut aiemmin fraasit: "Vain katson taivaan tuulta", "lentoa linnun, joka kotiinsa palaa". Tämän jälkeen kappale tuntuu loppuvan, mutta jatkuukin yllättäen pitkän fermaatin jälkeen bassolla soitetulla kohotahdilla. Kappale saa yllättäen ilmaa siipiensä alle, kun laulaja aloittaa fraasinsa seuraavan tahdin kolmannella neljäsosalla (ks. Transkriptio 1). Verrattuna aiempaan vastaavaan fraasiin tässä fraasissa kaikki äänteet jäävät suppeammiksi (ks. Transkriptio 2). Kuulostaa siltä kuin laulaja jännittäisi suuonteloaan matalammaksi. Ääni ei saa täyteläisyyttä enää suuontelon pehmeistä kudoksista vaan pikemminkin soi nyt "kovaseinäisemmässä" tilassa. Ääni jää ohueksi ja siinä kuuluu koko fraasin matkan vuotoisuutta (ks. Transkriptio 2). Tästä tulee ääneen tietty hapuileva ja hauras tuntu. "Vain"-sana muodostaa fraasiin ensimmäisen kokemuksen kaartamisesta ylöspäin (ks. Transkriptio 3). Tämä siitäkin huolimatta, että laulajan äänenkorkeus ei tässä muutu. Tämä kehollinen tuntuma voi tulla siitä, että laulaja avaa suuonteloaan hieman avoimemmaksi "a"-äänteessä ja madaltaa suuonteloaan taas "i"-äänteessä. Avoimella äänteellä tuntuu olevan enemmän tilaa ylöspäin. Keho ymmärtää sen tällaisena kumpumaisena linjana ylöspäin.

"Katson tai-" -tavut muodostavat rytmisesti kolme peräkkäistä pienempää ylöspäin kohoavaa kokemuksellista linjaa (ks. Transkriptio 3). Tässä taas avoimemmat vokaalit ovat tuomassa ylöspäistä, avartuvaa tuntua ja konsonantit sekä suppea i-vokaali taas tunteen kaartamisesta alaspäin. Avoimissa vokaleissa myös äänen voimakkuus hieman kasvaa. "Taivaan"-sanan pitkällä "i"-äänteellä laulaja ikään kuin ottaa vauhtia lentokaareen, joka kohoaa melodian noustessa ylös saman sanan "-vaan"-tavulla. Kun tässä kohtaa vertaa perinteistä musiikillista nuotinnusta (ks. Transkriptio 1) kokemukselliseen transkriptioon (ks. Transkriptio 3) voidaan huomata, että laulajan äänenkorkeus tuntuu nousevan korkeammalle kuin mitä perinteinen musiikillinen nuotinnos antaisi ymmärtää. Tämä johtuu luultavasti siitä, että laulajan laulaessa suuontelo madallettuna ja huokoisella äänellä f1-sävelessä soiva ääni tuntuu siltä kuin laulaja joutuisi kurottamaan siihen – ääni on ikään kuin tähän (suuontelon) supistuneeseen tilaan nähden liian korkea. Myös äänen huokuva ja melko epäsäännöllinen vibrato lisää tätä huovuuden, korkeuden ja tavoittamattomuuden tuntua.

Fraasin viimeinen sana ("tuulta") laskeutuu melodialtaan ja tuntumallisestikin alemmas. Sanan viimeisellä "aa"-äänteellä tapahtuu mielenkiintoinen äänenkorkeuden koukkaaminen alaspäin. Tämä lopettaa fraasin niin, että tuntuu kuin laulaja lopettaisi kurottamisen ja päästäisi irti. Ääni pongahtaa alaspäin kuin maan vetovoiman vetämänä. Tämä on tässä fraasissa tulkitun lentokaa-

ren lopetus. "Tuulta"-sanan toista "u"-äännettä tuskin kuuluu (eli laulaja laulaa äänteen lyhyehkönä). Samoin edellisen sanan ("vain") "n"-äänne jää lähes kuulumattomiin. Nämäkin luovat tuntumaa tavoittamattomuudesta, jostakin, josta ei saa oikein otetta. Sanat ikään kuin lipeävät laulajan suusta ulos ennen kuin laulaja on ehtinyt lausua ne. Sanan "tuulta" symbolinen merkitys jopa hämärtyy tässä: onko se tuulta vai tulta?

Käytännön tutkimustyössä empaattinen ja analyttinen ote vuorottelevat ja toimivat myös rinnakkain. Kun materiaalia käy useita kertoja läpi kuunnellen, imitoiden ja nuotintaen eri tavoin, tutkijan analyttinen tulkinta syvenee ja tarkentuu koko ajan. Teoreettisesti tarkasteltuna empaattinen ja analyttinen kuunteleminen ovat jatkumo. Alla olevaan taulukkoon olen poiminut tärkeimpiä seikkoja, jotka kuvaavat näitä kuuntelemisen tapoja.

| <b>Empaattinen kuunteleminen</b>  | < jatkumo > | <b>Analyttinen kuunteleminen</b>  |
|---|-------------|---|
| Koko keholla kuunteleminen, aistiminen.   |             | Keskittyminen kuultuihin seikkoihin. Huomio korvissa.   |
| Kokemus. Miltä se (laulajan ilmaisu) tuntuu?  |             | Määritelmä. Mitä kuulen?  |
| Avainkohtien löytäminen materiaalista. Seikat, jotka liikuttavat minua. Sensitiivisyys. |             | Miten se (laulajan tulkinta) on rakentunut? Millaisia elementtejä se sisältää?  |
| Läsnäolo, virtaus.  |             | Lineaarisuus. Nuottinnuksen ja sanojen käyttäminen juonen rakentamisessa. Juonen avulla kuvataan, mitä laulajan äänessä ajallisesti tapahtuu. |

Taulukko 3. Empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen piirteitä.

Empaattisessa kuuntelemisessä huomio on siis koko kehossa, kun analyttisessä kuuntelemisessä se on korvissa (tai pikemminkin siinä, mitä kuullaan). Empaattinen kuuntelu mahdollistaa läsnäolon ja virtauksellisuuden ymmärtämisen – laulajan alati muuntuvan olemisen tavan aistimisen ja tätä kautta myös laulajan äänellään välittämien asenteiden ja (tunne)merkitysten kehollisten juurien ymmärtämisen. Analyttinen kuunteleminen puolestaan mahdollistaa kuullun suhteuttamisen äänentuoton fysiologisiin juuriin. Samalla analyttisen kuuntelun kuvaaminen mahdollistaa fysiologisten tapahtumien hahmottamisen lineaarisesti juonena, johon empaattisen kuuntelun metaforiset luonnehdinnat voivat liittyä kiinteästi (esim. "äänihuulet aukeavat paukahtaen ja ääni jatkuu haparoivana äänihuulten värähdellessä epäsäännöllisesti"). Analyttinen kuunteleminen liittyy kuullun myös laajempaan tutkimukselliseen kontekstiin. Se aktivoi meissä käsitteellisesti ja teoreettisesti aiemmin oppiamme asioita.

Voidaan ajatella, että ainakin tiedemaailmassa analyttisen kuuntelun avulla kuullut seikat ovat niitä, joissa eri kuuntelijoiden on helpompi olla samaa mieltä (esim. "tässä kohtaa laulajan ääni on käheä" tai: "sävelkorkeus nousee e1:stä f1:seen"). Näitä seikkoja voidaan jopa todentaa tietokoneavusteisin mittauksin.

Kuinka jaettu ja subjektiivisia empaattisen kuuntelun avulla esiin saadut seikat sitten ovat? Kuuntelutin nuotinlukua ja laulamista taitamattomalle tuttavalleni analysoimani fraasin ja annoin hänen eteensä sekä perinteisen nuottikuvan että empaattisen kuuntelun perusteella tekemäni transkription. Kun pyysin häntä valitsemaan kuulemaansa paremmin kuvaavan näistä, hän valitsi jälkimmäisen. Myöhemmin keskustelin analysoimastani laulajasta erään toisen, laulamista taitamattoman ihmisen kanssa. Hän totesi heti: ”Ai, se laulaja, joka laulaa usein niin, että sillä on kieli ylhäällä lähellä kitalakea niin, että sen ääni kuulostaa erikoiselta”. Hänellä oli selvä fysiologinen tuntuma siitä, että laulaja usein tosiaan käyttää tyylikeinonaan laulamista jollain tavalla madalletulla suuontelolla. Olisi-kin mielenkiintoista pohtia pidemmälle sitä, miten pitkälti ihmiset jakavat musiikin ja laulamisen kuuntelemiseen liittyviä kokemuksia – tai miten paljon nämä kokemukset voivat olla vain yhden ihmisen täysin subjektiivisia kokemuksia.

## Lopuksi

Pohdin tässä artikkelissa sitä, miten kuuntelija voi ymmärtää laulajan ilmaisua oman kehonsa liikesensitiivisyyteen nojaten. Toin esille musiikillisen ilmaisun ontologiaan liittyviä seikkoja (kehollisuus, liikkeellis-laadullisuus, virtauksellisuus ja haltuun ottavuus), jotka ovat mielestäni olennaisia lähdettäessä kehittämään kehollista laulun (tai musiikin) tutkimisen menetelmää. Tarkensin näistä erityisesti liikkeellis-laadullisuuden käsitettä, joka on työni kannalta keskeinen. Tein lyhyesti eron dynaamisen ja kategorisen lähestymistavan välillä ja kerroin, miten ne ovat työssäni läsnä. Tämän jälkeen kuljin läpi eri menetelmällisten vaiheiden elämyksestä empaattiseen kuuntelemiseen ja analyttiseen kuuntelemiseen. Samalla pohdin näiden kahden jälkimmäisen kuuntelemisen moodin kielellistämistä. Esittelin eri nuotintamisen tapoja: perinteisen musiikillisen nuotinnuksen, äänteitä ja äänenlaatuja kuvaavan nuotinnuksen sekä empaattisen kuuntelun pohjalta tehdyn nuotinnuksen. Lopuksi yhdistin empaattisen ja analyttisen lähestymistavan juonteet ja esittelin tutkimusmateriaalista, Mika Rätön laulutulkinnasta, tekemäni analyysin yhteenvedon, jossa empaattinen ja analyttinen näkökulma yhdistyivät.

Tutkimukseni ydinkysymyksenä on: Mikä on liikkeen rooli laulajan ilmaisussa? En tarkoita tässä nyt ainoastaan, miten liikkeellisyys tulee esille fyysisen kehoon liittyvän tiedon valossa, vaan myös miten se rakentaa kuuntelukokemuksessa ymmärrystä minulle aistivana ja kehollisena olentona. Taru 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.” Se, miten musiikintutkijana määrittelen kuuntelemisen kertoo myös paljon siitä, millainen on musiikkikäsitteykseni. Mitä pidän kuuntelemisen arvoisena? Mitä voin ylipäättään kuulla ja kokea musiikkina tai osana musiikkia?<sup>34</sup>

Musiikintutkimuksen puolella on noussut kannanottoja kehollisen ja materiaalisen aspektin huomioimisesta tutkimuksessa (esim. Kontturi & Tiainen 2004). Varsinainen *kehollisesti* toteutettu musiikin tutkiminen ottaa huomioon myös sen seikan, että tutkija on itsekkin kehollinen, kokeva ja elävä ihminen. Tutkijalla on musiikista aina jonkinlainen kokemus, jonka pohjalle hän rakentaa väitteensä ja tulkintansa. Tässä mielessä kaikki tutkiminen on myös kokemukSELLISTA ja kehollista. Ajattelen kuitenkin, että kehollinen musiikin tutkiminen avaa ja valottaa tätä puolta tutkimusprosessista – ei siis jätä sitä pimentoon. Timo Klemola peräänkuuluttaa (Richard Shustermanin kirjoitusten pohjalta) tieteen tekemiseen varsinaisen kehollisen tiedon ja taidon lisäämistä, vaikka kyse olisi niinkin ei-keholliseksi mielletystä työskentelystä kuin filosofinen ajattelu (Klemola 2005: 277–278). Omalla kohdallani tämä on tarkoittanut juuri oman kehon kykyjen ja herkkyyden lisäämistä ja hyödyntämistä tutkimustyössä sekä pyrkimystä kielellistä kehollista ymmärrystä tieteen alueella ymmärrettäväksi puheeksi.<sup>35</sup>

Tavoitteenani tässä artikkelissa oli analysoida laulajan ilmaisua niin, että kytkös kokemukseen ja kehoon ei katkeaisi. Onnistuinko tässä tavoitteessa? Kuten jo aiemmin mainitsin, ajattelen, että itse musiikki voi toimia maailman olemuksellisen puolen avaajana, kaiken turhan tiedon ja ennakkokäsitysten sulkeistajana. Näin ollen katson, että kuuntelu*elämys* on ”puhtain” vaihe työssäni. Samalla kun alan rajata kuunteluani tiettyihin seikkoihin tai kun alan tuomaan muualta (musiikintutkimuksesta, vokologiasta) oppimiani kuuntelemisen tapoja<sup>36</sup> mukaan työhöni, se alkaa värittyä ja kuormittua tiedolla, joka ei ole välttämätöntä elämyksen saavuttamiseksi. Ihminen voi kuunnella laulamista elämyksellisesti, vaikka ei tietäisi mitään musiikintutkimuksesta tai vokologiasta. Voidaan ajatella, että esimerkiksi vokologisessa kuuntelemisessa ovat keskenään ”dialogissa” laulajan äänen ja kuuntelijan kehon lisäksi myös se vokologinen etukäteistieto, joka kuuntelijalla on äänenlaaduista. Tämä tieto ikään kuin ohjaa kuuntelijan kehon ja laulajan äänen suhdetta. Rajaaminen puolestaan aiheuttaa sen, että yksittäinen seikka (esim. äänenlaadun muutos), tai joukko yksittäisiä seikkoja eivät enää aiheutakaan elämystä. Elämys syntyy niin monen kokemuksellisen säikeen yhdistymisestä, että niiden kaikkien esiintuominen niin, että ne säilyttäisivät tämän maagisen yhteytensä tai elämystä tuottavan verkostonsa, olisi

<sup>34</sup> Kysymykset musiikin olemuksesta eivät ole mitättömiä esimerkiksi kulttuuripolitiikan tai koulutuksen näkökulmasta. Tässä musiikintutkijoilla on mielestäni tärkeä rooli: tutkijoiden tulee tuoda esille monia erilaisia käsityksiä siitä, mitä musiikki voi olla ja miten se voi toimia. Tämä voi puolestaan rikastuttaa käsityksiämme siitä, miten musiikin opetusta tulisi toteuttaa tai esimerkiksi siitä, miten musikaalisuus voi ilmetä.

<sup>35</sup> Kehollisuuden ottaminen vakavasti vaatii tutkijalta uudenlaista suhtautumista tutkimustyöhön. Yleensä tutkimustyö tapahtuu pääosin istumalla näyttöpöydän ääressä, jolloin keho helposti muuttuu epäherkäksi lihasten toistaessa päivästä toiseen samanlaisia liikkeitä ja kehon ollessa paljon staattisessa tilassa, jolloin lihasten elastisuus vähenee. Tällaista työtä tehdessä saa tehdä paljon myös kehoa avaavaa työtä, jotta keho säilyttäisi esimerkiksi laulamiseen tai lauluäänten kuuntelemiseen tarvittavan pehmeyden ja myötäelämiskyvyn.

luultavasti mahdotonta. Empaattisen kuuntelemisen rooli on tehdä mahdolliseksi tietoinen liikkuminen elämyksen ja analyysin välisessä hämärässä maastossa – siinä kohdassa, jossa kuunteleva kehoni tuntee liikahduksen ja jossa alan mieltä kielellistä ilmaisua tälle liikahdukselle. Näin empaattinen kuunteleminen ikään kuin toimii jarruna tai hidastajana, jotta en syöksyisi suinpäin analysoimaan, mikä tekijä kuunnellussa materiaalissa mahtoi aiheuttaa elämyksen. Sen sijaan saan aikaa tarkastella ensin elämyksen kehollista ilmenemistä tarkemmin ja kielellistä sitä. Vasta tämän jälkeen lähdän katsomaan, mitä sellaisia seikkoja analyttisen kuuntelemisen avulla voi materiaalista löytää, joilla olisi jokin perusteltu yhteys kokemukseeni. Tässä mielessä olen ainakin löytänyt tavan tavoittaa työssäni paremmin sitä kuuntelemisen kehollista ja kokemuksellista puolta, joka helposti jää pimentoon.

## Lähteet

### 1. Analyysimateriaali

Kuusumun profeetta 2001 a. Akvaario. Levyllä *Kukin kaappiaan selässään kantaa*. EKT-RO-011CD.

Kuusumun profeetta 2001 b. Akvaario. Sanat. <http://www.moonfogprophet.com/kukin.html> (Luettu 9.5.2007.)

### 2. Kirjallisuus

Aho, Marko 2005. Laulu Irenelle: Olavi Virta, eleet ja tulkinta. *Etnomusikologian vuosikirja* 17, 72–93.

---

<sup>36</sup> Eikö elämyksellinen kuunteleminenkin ole sitten opittua? Se voi olla opittua, mutta se ei ole samalla tavoin hallittavissa kuin muut kuuntelemisen muodot. Voin päättää, että nyt kuuntelen musiikkia analyttisesti ja voin tehdä näin lähes milloin tahansa saaden analyysituloksia ja oivalluksia aikaan. Mutta jos päätän kokea elämyksen musiikkia kuunnellessa, mitä todennäköisemmin epäonnistun tässä pyrkimyksessäni. Tässä mielessä elämyksellinen kuunteleminen eroaa tietoisesti opituista ”hallittavista” kuuntelemisen muodoista. Entä missä mielessä empaattisessa kuuntelemisessä tapahtuu sulkeistamista? Enkö pikeminkin ala jäsentää ja tuoda käsitteellistä tietoa osaksi kokemusta lähtiessäni pois elämyksestä ja suunnatessani empaattisen kautta kohti analyttistä? Onko menetelmäni siis päinvastainen kuin fenomenologinen menetelmä, jossa pyritään vähitellen karsimaan käsitteelliset ennako-oletukset kokemuksesta? Juha Torvisen näkemyksen mukaan myös fenomenologisen tutkimuksen tulee ottaa huomioon aikaisempi tutkimus ja sijoittautua tutkimukselliseen kontekstiinsa, jotta tutkimukseen vaikuttavat ennako-oletukset olisi paremmin tunnistettavissa. Näin voidaan mm. välttää tutkimuksen ajautuminen liialliseen subjektiivisuuteen. Oman tutkimuksen näkeminen osana muuta tutkimusta ja suhteessa tähän selkeyttää myös tutkijan omaa positiota. (Torvinen 2007: 10–11.)

- Aksnes, Hallgjerd 1998. *Music and its Resonating Body*. Gino Stefani – Eero Tarasti – Luca Marconi (toim.) *Musical Signification: Between Rhetoric and Pragmatics*. Bologna, CLUEB. 173–182.
- Clifton, Thomas 1983. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Dunn, Leslie C. & Nancy A. Jones (toim.) 1994. *Embodied Voices. Representing female vocalicity in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Erkkilä, Jaakko 1995. Musiikkipohjaiset tunteet ja musiikkiterapia. Jaakko Erkkilä & Yrjö Heinonen (toim.) *Avaa mielesi musiikille! Kohti tutkimuspohjaista musiikkiterapiaa*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 13, 75–136.
- Gozelanczyk, Edward Jacek – Piotr Podlipniak – Ilona Laskowska 2007. Singing as a Form of Human Emotional Communication. Esitelmä tapahtumassa CIM07 Singing, 3rd Conference on Interdisciplinary Musicology, 15.–19.8.2007, Tallinna, Viro.
- Heinämaa, Sara 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hytönen, Elina 2006. Ammattimusiikoiden flow-kokemuksia jazzissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 18. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 59–76.
- 2007. *Professional Musicians' Flow-Experiences in Jazz*. Julkaisematon lisensiatintutkimus. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Ihde, Don 1986. *Consequences of Phenomenology*. Albany: State University of New York Press
- Järviö, Päivi 2006. The Life and World of a Singer: Finding My Way. *Philosophy of Music Education Review* 14 (1), 65–77.
- Keil, Charles 1994. Motion and Feeling through Music. Charles Keil & Steven Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press, 53–76.
- Klemola, Timo 2005. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Kontturi, Katve-Kaisa & Milla Tiainen 2004. Taiteentutkimus ja materiaalisuuden haaste. Feministisiä suunnanavauksia. *Kulttuurintutkimus* 21 (3), 17–27.
- Kurkela, Kari 1991. *Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 5. Sibeliuksen Akatemia, Helsinki.
- Kurkela, Kari 1997. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*. Helsinki: Sibeliuksen Akatemia.
- Laitinen, Heikki 2003. Rock taiteena, taidemusiikki elämänmuotona. Heikki Laitinen, *Iski Sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*. Toim. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leppänen, Taru 2002. Hiljaiset kohteet ja korvaton tutkija. Kuunteleminen musiikkiteollisesti orientoituneen musiikintutkijan metodina. *Etnomusikologian vuosikirja* 14. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 7–20.
- Lewis, Michael 1998. Music and peak experiences: An empirical study. *Mankind Quarterly* 39 (2), 203–224.
- Lång, Markus 1995. Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Erytistarkastelun kohteena säveltaide. *Musiikki* 3, 249–280.
- Middleton, Richard 2000. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. Richard Middleton (toim.) *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 104–121.
- 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.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.



- Parviainen, Jaana 2002. Kinesteettinen empatia. Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.) *Kokemus. Acta Philosophica Tamperensia* vol. 1. Tampere: Tampere University Press, 325–347.
- 2006. *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudamus.
- Rechartd, Eero 1991. Minuuden kokeminen musiikissa. *Musiikkitiede* 2, 19–33.
- 1998. Musiikin kokemus mielen eheyttäjänä. *Musiikki* 4, 394–403.
- Seeger, Charles 1977 [1958]. *Prescriptive and Descriptive Music Writing*. Charles Seeger, *Studies in Musicology 1935–1975*. Berkeley: University of California Press, 168–181.
- Sheets-Johnstone, Maxine 1999. *The Primacy of Movement*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2007. Barthes, ääni-kieli ja musiikki. Harri Veivo (toim.) *Vasarinta/resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Helsinki: Helsinki University Press, 54–73.
- Sokolowski, Robert 2000. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stern, Daniel N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Sundberg, Johan 1987. *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Tarvainen, Anne 2004. Laulaminen liikkeenä. *Musiikin suunta* 3, 5–15.
- 2005. "Between Me and Myself": Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaaleessa Undo. *Musiikki* 3, 66–91.
- 2006. Käheys. Laulajan äänenlaadun tarkastelua fysiologisesta, kokemuksellisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta. *Etnomusikologian vuosikirja* 18. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 77–108.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Imatra: International Semiotics Institute, Semiotic Society of Finland.

*FM Anne Tarvainen (anne.tarvainen@rokki.net, www.runko.net) valmistelee tällä hetkellä väitöskirjaa Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitoksella. Työn aiheena on laulajan ääni ja ilmaisu kuuntelijan kehon kokemuksessa. Tarvainen on myös laulaja ja toiminut laulun opettajana.*

From Experience to Analysis: the bodily and motion based aspects of listening to a singer's expression

In this article Anne Tarvainen presents a theory of how a listener understands a singer's expression with his/her own body. Tarvainen sees music as being something that actualizes itself in listener's (or singer's/player's) body. Singer's body movements give birth to a singing voice and it's qualities. Listener understands and makes singer's expression meaningful to him/herself from this body based level. From this point of view, music can be seen as something that actually

moves a listener. The concept of motion based quality refers to the vital affective (Stern 1985) level of being and experiencing. Tarvainen approaches this phenomenon by developing some dynamic ways of analysing singer's voice and expression. Empathetic and analytic listening complement here each other. Experience-based, phonetic, vocological and musicological knowledge is used to find out the way in which singer's expression is made meaningful by a listener. In this process the sensitive body of the researcher is the most valuable device to make the process of listening and bodily based meaning formation visible.