

”Between me and myself”

Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaleessa *Undo*

Anne Tarvainen

Vuonna 2001 ilmestyneellä *Vespertine*-levyllä Björk laulaa: ”You’re trying too hard. Surrender. Give yourself in.” *Undo*-kappaleessa, josta kyseinen sitaatti on peräisin, tiivistyy yksi levyn keskeisistä teemoista – antautuminen. Björkillä on mielenkiintoinen tapa tulkita äänellään kappaleen sanat. Hän kiinnittyy ruumiillaan sanoihin luoden äänensä ja sanojen välille kohtaamisen. Näin syntyy merkityksiä ja kappaleen tulkinta. Miten lähestyä tuota äänen ja sanojen kohtaamista? Ja millaisia merkityksiä laulun sanoihin aukeaa, kun kiinnitämme huomiota Björkin ääneen ja sen pieniin vivahteisiin? Entä miten laulun ”minä” muodostuu tässä merkitysten leikissä? Lähestyn artikkelissani Björkin tulkintaa Julia Kristevan (1993) *semioottinen/symbolinen*-erottelun sekä Daniel Sternin (1985) *vitaaliaffekti*-käsitteen avulla. Menetelminäni ovat lisäksi *empaattinen* ja *analyttinen kuunteleminen*. Ensimmäinen pohjautuu tutkijan omalle ruumiilliselle kokemukselle ja toinen lauluäänien yksityiskohtien erottelemiselle puheen-tutkimuksen termejä apuna käyttäen.

Miten lähestyä laulajan tulkintaa?

Luulen, että koska työni on tunteisiin perustuvaa ja olen käyttänyt tunteitani pohjana, jolle rakennan, niin pohjimmiltaan lauluni ovat emotionaalisten huippujen koelmia.¹

(Björk; ks. Toop 2002.)

Tutkimukseni perustava ajatus on, että laulaminen on *liikettä* (tästä tarkemmin ks. Tarvainen 2004, 5–15). Se on liikkeen avulla ruumiissa tapahtuvaa toimintaa. Laulajan ruumis ja sen liikkeet ovat laulamistapahtumassa tärkeä merkityksiä tuottava elementti. Ymmärrän ruumiin eläväksi kokonaisuudeksi. En lähestykään laulajan ruumista pelkkänä instrumenttina vaan näen laulaja-ruumiin toimivan kokonaisuutena. Roland Barthes (1985, 304; ks. myös Välimäki 1998, 376) on osuvasti todennut, että musiikki perustuu ruumiin sisäisille liikkeille

¹ ”I guess because the core of my work is emotional and I’ve used my emotions as a structure to build the rest on, so basically my songs are collection of peaks, emotional peaks.”

pikemmin kuin sieluntiloille. Varsinkin laulamissa tämä pitää erityisen hyvin paikkansa: ruumiin liikkeet synnyttävät lauluäänen. Etsimällä soivasta materiaalista jälkiä laulajan ruumiin liikkeistä päästään käsiksi siihen materiaan, jossa laulajan tulkinnan ja tyylin ruumiilliset juuret sijaitsevat.

Varsinaisia laulajan tulkintaan liittyviä tunteita on vaikea tulkita laulajan äänestä kovin yksiselitteisesti. Monesti laulamissa mukana olevat ”tunteet” ovat pikemminkin häivähdyksiä – kuin valoja tai varjoja –, jotka ovat äänessä mukana leimaamatta sitä kuitenkaan yksilotteisesti ”surulliseksi” tai ”alakuloiseksi”. Nämä häivähdykset voivat toteutua äänellisesti monella tavalla: esimerkiksi äänen soinnissa, hengityksessä, laulajan mikroajankäytössä tai äänen virtaavuudessa. Kyse on lauluäänen prosodisista seikoista, jotka syntyvät laulajan ruumiissa luoden kuulijalle mielikuvia laulajan ruumiin tilasta, olemisen tavasta, asenteesta ja hänen suhteestaan ulkomaailmaan.

Termit ”surullinen” tai ”iloinen” voivat kuvata lauluääntä toisinaan hyvin, mutta monesti nämä termit ovat liian kömpelöitä tavoittaakseen laulajan tulkinnan hienovirtteisyyden. Kehityspsykologi Daniel Stern (1985, 55) käyttää tällaisista arkiymmärryksensäkin tunnetuista tunteista termiä *kategoriset affektit*. Kategoriset affektit, kuten suru tai ilo, ovat hetkittäisiä, ja niiden perusta on Sternin mukaan *vitaaliaffekteissa*. Vitaaliaffektit ovat koko ajan läsnä olemisessämme. Lapsi kokee maailman ennen kielen oppimista vitaaliaffektien avulla. Tämä kokemisen tapa säilyy läpi elämän kielen oppimisesta huolimatta. (Ibid.) Vitaaliaffektit voidaan liittää musiikin ei-kielellisiin ja ruumiiseen kytkeytyviin merkityksiin,² kuten Julia Kristevan (1993) käsite *semioottinenkin*, johon palaan myöhemmin.³ Tällä tasolla oleminen on jatkuvaa erilaisten voimien dynaamista virtaa: asiat loittonevat ja lähenevät, laajenevat, supistuvat, liukuvat ja räjähtävät. Ruumiskin elää jatkuvasti – esimerkiksi lihakset supistuvat ja rentoutuvat. Laulamissa tästä ruumiin jatkuvasta virtaavuudesta on tehty taidetta, samoin tanssissa.

Vaikka nojaan artikkelissani ensisijaisesti Sternin (1985) kehityspsykologiseen näkökulmaan affekteista, voi musiikin affektiivisuuden ymmärtämiseen hakea esikuvia myös useiden kulttuurin- ja musiikintutkijoiden teoretisoinneista. Affekteja yhteisölliseltä kannalta lähestyvä kulttuurintutkija Lawrence Grossberg (1995, 41) toteaa affektin antavan kulttuurisille kokemuksille ”väriä”, ”sävyä” tai ”tuntumaa”. Kuten Stern, hänkin erottaa oman affekti-käsitteensä varsinaisista emootioista. Hän luonnehtii musiikin fyysisyyttä affektiiviseksi voimaksi. Musiikin luonteen käsittäminen tällä tavalla mahdollistaa musiikkia vastaanottavien yksilöiden ymmärtämisen ruumiillisina olentoina. Hän myös toteaa, että ”musiikilla on suora ja materiaallinen suhde ruumiiseen” – yksinkertaisimmillaan musiikin äänten värähtelyt saavat ruumiin värisemään. (Grossberg 1995, 60.)

² Esim. Aksnes 1998; Brummer 2004; Erkkilä 1997; Lehtonen 1996; Rechartd 1991; Välimäki 1998.

³ Musiikin ei-kielellistä merkitysmaailmaa on psykoanalyttisesta näkökulmasta käsitellyt Susanna Välimäki (1998, 2003 ja 2005). Hän on myös tuonut esille Sternin vitaaliaffektien ja Kristevan semioottisen välisiä yhtäläisyyksiä.

Merkitykset laulamistapahtumassa ovat sidoksissa lukuisiin eri seikkoihin, muun muassa laulun sanoihin, melodiaan ja muihin musiikillisiin elementteihin, laulajan ruumiin liikkeisiin sekä kuulijan kokemukseen. Lisäksi ne ovat sidoksissa laulajan ja kuulijan kulttuurisiin ja yksilöllisiin taustoihin.⁴ Olen kiinnostunut merkityksistä, jotka aukeavat kuulijalle kuuntelukokemuksessa – jotka heräävät eloon juuri tietyn kuulijan kytkeytyessä korvillaan ja ruumiillaan kuunneltavaan materiaaliin. Kuuntelijana keskittän huomioni lauluäänen ja laulun sanojen kohtaamisessa syntyviin merkityksiin ja erityisesti merkityksiin, jotka kertovat jostakin olennaista laulajan ruumiillisesta olemisen tavasta. En voi kuitenkaan nostaa kaikkia lauluäänen ja sanojen tai lauluäänen ja ruumiin välisiä suhteita kuullusta materiaalista esille. Näiden suhteiden verkko on runsas. Tutkijan tehtävä onkin tuoda esille valikoituja merkityssuhteita, jotka voivat valottaa merkityksen muodostumisen logiikkaa laulajan tulkinnassa myös yleisemmällä tasolla.

Kristevan ajatuksia mukaillen laulajalla on ruumiillinen tarve olla vuorovaikutuksessa⁵, mutta hän tarvitsee myös jonkinlaisen rakenteen, jonka avulla kommunikoida. Näiden kahden, ruumiillisen tarpeen ja symbolisen rakenteen, välinen jännite synnyttää merkityksenmuodostuksen dynamiikan. Kristeva toteaa, että merkityksenmuodostuksen logiikka toimii jo ennen kielen oppimista, materiaalisessa ruumiissa. (Kristeva 1999, 296–297.) Näenkin, että kieltä edeltävä olemisen tapa ei suinkaan ole kulttuuria edeltävää, vaan jo se on aina sidoksissa kulttuuriin. Esimerkiksi ne olemisen tavat, jotka pieni, kieltä vielä osaamaton lapsi aistii ja joihin hän reagoi ollessaan läheisessä yhteydessä vanhempiinsa ja hoitajiinsa, ovat nekin mitä suurimmassa määrin myös kulttuurisesti määräytyneitä. Kun tarkastelemme laulajan ruumiillista olemista, tarkastelemme aina tietystä kulttuurista elävän laulajan ruumiillista olemista. Vaikka vitaaliäffektit sinällään liittyisivät ihmisyyteen yli kulttuurirajojen, niiden toimintatapa on silti sidoksissa myös kulttuuriin. Ne saavat erilaisia ilmauksia – symbolisia adaptointeja – eri kulttuureissa ja käytännöissä.

Björkin *Vespertine*-levyllä ruumis on vahvasti läsnä myös laulujen teemana. Björk itse kertoo, että ”*Vespertine* on sisäänpäin kääntynyt albumi. Levyllä on kyse siitä, mitä sisälläni tapahtuu. Mitä on meneillään ihoni alla ja kehoni kätköissä? Mitä kulkee ulos nenästä ja sisään suusta tai silmistä? Albumi kertoo suhteestani omaan kehooni.” (Ks. Walker 2002.) Tämä tekee levyn kappaleista erityisen herkullisia analysoitavia ruumiin näkökulmasta myös äänenkäytön tasolla.

⁴ Kristevan mukaan – kuten yleensäkin poststrukturalistisessa teoriassa ajatellaan – merkitys ei paikannu yhteen merkittäjä-merkitty-suhteeseen vaan syntyy merkittäjien välisessä leikissä (1999, 296–297).

⁵ Vuorovaikutuksen ”toinen” osapuoli voi olla kuulija(t), mutta se voi olla myös laulaja itse. Tällöin laulaja voi laulaa vain laulamisen ilosta aistiakseen laulamisen ruumiissaan. Laulaja voi myös hakea laulaessaan vuorovaikutusta jumalaan, luontoon jne. Vuorovaikutus voi tapahtua siis myös suhteessa ympäristöön (myös tilaan akustisena ilmiönä). Voidaan ajatella, että laulaminen on yksi ihmisen keinoista hahmottaa paikkaansa niin välittömässä tilassaan, laajemmassa ympäristössään kuin myös osana ihmisten muodostamaa sosiaalista yhteisöä.

Empaattinen ja analyttinen kuunteleminen

Tulkitsen Björkin laulamista omasta, tutkija-laulajan ruumiillisesta kokemuksestani käsin *empaattisella kuuntelemisella*⁶. Empaattisessa kuuntelemisessä on keskeistä tutkimuskohteen tuottaman äänen eläytyvä kuunteleminen sekä imitoiminen, mahdollisimman saman kuuloiseen laulantaan pyrkiminen. Siihen liittyy myös erojen peilaaminen, oman tavan olla läsnä laulamissa vertaaminen toisen tapaan. Pyrkimykseni päästä eläytyen mahdollisimman saman kuuloiseen laulantaan kuin Björk vaatii minulta suuria ponnisteluita, jopa liioittelua. Se, mikä Björkille voi olla pientä, onkin minulle suurta. Näin saan peilaamalla esiin jotakin olennaista toisen laulajan ruumiillisesta tavasta olla läsnä laulamissaan. Samalla saan myös uudenlaisen näkökulman omaan tapaan laulaa.⁷

Neurologi Markku T. Hyypä (1986, 55) toteaa, että ”ruumiinkielen ’kuuntelijan’ on oltava empaattinen eli hänen on pystyttävä samastumaan toisen ihmisen sisäiseen maailmaan”. Hän käyttää kuuntelemista tässä metaforana, jolla hän viittaa toisen ruumiinkielen vastaanottamiseen lähinnä katsottuna. Omassa tutkimuksessani ruumiinkielen kuunteleminen liittyy tosiasialliseen kuuntelemiseen, toisen ihmisen ruumiinkielen lukemiseen äänestä.⁸ Sama empaattisuuden vaatimus on silti mukana. Empaattista kuuntelemista voi harjoittaa myös imitoimatta. Tällöin kuuntelijan ruumis myötäelää laulajan ruumiin liikkeitä hiljaisesti tuottamatta lauluääntä.⁹ Empatian ajatus liittyy myös psykoanalyttiseen lähestymistapaan ja siinä keskeiseen samastumisen käsitteeseen.¹⁰ Esimerkiksi Kristeva (1999, 69) kuvaa työtään psykoanalyttikkona, jonka tehtävä on empatian ja samastumisen avulla ”uuttaa merkitsevistä ketjusta vokaaleja, konsonantteja ja tavuja”. Vaikkei hän suoranaisesti mainitse empaattista *kuuntelemista*, hän silti kuvailee masentuneen potilaan puheen yksityiskohtia niin hienovaraisesti (ibid. 49 ja 84), että hän on epäilemättä harjoittanut tämän suuntaista kuuntelemisen tapaa, jossa keskeistä on muun muassa vitaaliaffektien tavoittaminen.

⁶ Empaattinen kuunteleminen on ollut osa laulajan ja laulunopettajan työtäni jo usean vuoden ajan. Innoitus tämän kuuntelemisen tavan ottamiseksi mukaan tutkimuksen tekemiseen tuli alun perin fenomenologisen ajattelun puolelta.

⁷ Yhteistä Björkillä ja minulla on, että kummatkin olemme naisia, laulajia ja lauluntekijöitä. Laulamme kumpikin pääosin englanniksi, vaikka se ei ole äidinkieltämme. Mutta eroja on varmasti enemmän kuin yhtäläisyyksiä. Esimerkiksi laullinen temperamentti, ruumiin tapa liikkua laulaessa, ovat hyvin erilaisia.

⁸ Musiikista ruumiinkielen muotona ks. Lehtonen 1996, 43–44.

⁹ Timo Klemola (2005, 100–101) puhuu vastaavanlaisesta myötäelämisestä, jossa toisen ihmisen urheilusuorituksen katsominen saa oman ruumiin tekemään mikroliekkkeitä, ikään kuin toisen suorittamien liikkeiden alkuja, impulsseja. Tällaisessa myötäelämisessä on olennaisena tekijänä mukana ruumiin proprioseptinen tietoisuus eli tietoisuus ruumiin sisäisistä aistimuksista (ibid. 85).

¹⁰ Samastumista psykoanalyttisesta näkökulmasta on musiikin vastaanoton tarkasteluun soveltanut muun muassa Markus Lång (1995).

Empaattiseen kuuntelemiseen liittyy vitaaliaffektien tasolla toisen ihmisen laulamisen asenteen omaksuminen omaan ruumiiseen. En yritä tutkimuksessani samastua Björkiin ihmisenä tai henkilöhahmona vaan pikemminkin lähestyn samastumisen avulla Björkin äänellisen tulkinnan yksityiskohtia, jotka luovat hänen laulamiseensa tietynlaista asennetta.¹¹ Mutta missä määrin tutkija voi omaksua toisen (tutkimansa laulajan) asennetta? Tutkija kun ei kuitenkaan ole ”tyhjä ruumis” ilman omaa menneisyyttä ja vailla omia ruumiillisia tapojaan, asenteitaan ja tottumuksiaan. Tutkija voi tulla tietoiseksi omasta ruumiillisesta olemisestaan yhä enenevässä määrin harjoittamalla oman ruumiinsa kuuntelemisen taitoa ja herkkyyttä. Tähän voidaan yhdistää myös fenomenologisen tutkimusperinteen käytäntöjä ja ajatuksia.¹² Täydellinen samastuminen lienee kuitenkin mahdotonta missä tahansa ihmisten välisessä kanssakäymisessä. Mutta tämä ei olekaan tärkeintä. Tärkeintä on lisätä ymmärrystä toisen tavasta olla maailmassa ja myös omasta tavastaan reagoida toisen tapaan ilmaista itseään. En siis pyri kartoittamaan Björkin kokemuksia vaan lähestyn Björkin tulkintaa omasta tutkija-laulajan ruumiillisesta kokemuksestani käsin. Se, mikä Björkin tulkinnassa ja äänenkäytössä on merkityksellistä minulle ruumiillisena olentona, se mikä sykehdyttää minua, on tärkeää. Ja se voi olla tärkeää ja merkityksellistä myös muille kuuntelijoille.

Empaattisen kuuntelemisen ohella analyysimenetelmääni kuuluu myös *analyyttinen kuunteleminen*. Siihen liittyy nuotinnoksen tekeminen laulusta samalla, kun opettelen kuuntelemaan Björkin ääntä tietoisesti yhtä tarkemmin ja erilaisista kuulokulmista. Nuotinnos on lähinnä muistiinpanoja siitä, mitä olen oppinut kuulemaan. Björkin äänen ollessa kyseessä korvani kiinnittyvät toistuvasti hänen äänensä laatuun. Niinpä tämä seikka nouseekin vahvasti esille myös analyyseissa. Empaattinen ja analyttinen kuunteleminen kietoutuvat yhteen kuunteluprosessissa niin, ettei niitä voi aina käytännössä erottaa toisistaan. Ne seikat, jotka empaattisessa kuuntelemisessä liikuttavat minua ja luovat vahvoja ruumiiseen kytkeytyviä merkityksiä, eivät välttämättä ensi kuulemalla kuulu tietoiselle korvalle. Niiden toiminta voi olla hienoviritteistä ja joskus jopa piilotettua. Nämä empaattisen kuuntelun avulla paikallistetut piilot voivat kui-

¹¹ Långin (1995, 273) mielestä musiikkia kuunneltaessa samastuminen voi kohdistua niihin ”teoksen rakenneperiaatteisiin, joita voidaan haluttaessa kuvata fiktiivisen kerronnan ketjun avulla”. Samastumisen ei siis tarvitse välttämättä kohdistua todellisiin tai fiktiivisiin (henkilö)hahmoihin.

¹² Empaattinen kuunteleminen liittyy myös fenomenologiseen ajatukseen intuition käyttämisestä ja arkipäiväisen asenteen unohtamisesta (Parviainen 1999, 84). Jokaisen empaattisen kuuntelun kerran tulee olla tuore. Silloin kuuntelija elää hetkessä ja saa kuuntelemastaan myös kokemuksia, jotka eivät ole hänelle välttämättä ennestään tuttuja: kokemuksia, jotka eivät uppoa valmiiksi luokiteltuihin lokeroihin tai tunteisiin (esim. ”tämä laulu saa minut surulliseksi”) vaan jotka löytävät omat uomansa ja tuottavat mahdollisesti uutta kokemustietoa. Myös empatian käsite esiintyy fenomenologian piirissä (vrt. esim. Edith Steinin ajattelulle keskeinen *kinesteettisen empatian* käsite, ks. Parviainen 2002). Taidon merkityksestä ruumiin herkkyyden ja ruumiillisen tietoisuuden kasvattajana on fenomenologisen tutkimuksen puolella kirjoittanut Klemola (2005).

tenkin avautua tietoiselle mielelle analyttisen kuuntelun avulla. Analyttisessä kuuntelemisessa menen Björkin laulannan mikrotasolle – yksityiskohtiin, jotka pakenevat tietoista mieltä kiitäessään vauhdilla ohi empaattisessa kuuntelukokemuksessa. Analyttiseen kuuntelemiseen liittyy soivan materiaalin kuunteleminen useaan kertaan lyhyinä fragmentteina ja tarvittaessa myös hidastettuna.

Analyysin tulosten esittelyssä käytän puheentutkimuksen ja musiikintutkimuksen puolelta tuttuja termejä selventämään analyttisen kuuntelun tuloksia. Empaattisen kuuntelun kokemuksista puhuessani käytän kuvailevampaa kieltä apunani vitaaliaffektien maailma. Kimmo Lehtonen (1996, 69) toteaa, että vitaaliaffekteja voi kuvata parhaiten kineettisillä ilmauksilla, kuten esimerkiksi ”voimistuva”, ”sitkeä”, ”äkillinen” tai ”häipyvä”.¹³ Empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen avulla hahmotan Björkin laulannasta kohdat, joissa merkitykset ovat tiivistyneet – kohdat, jotka ovat avainkohtia kappaleen ruumiillisten ulottuuksien tulkintaan.

Miksi teen jaottelun empaattiseen ja analyttiseen kuuntelemiseen? En tee sitä väittäkseni, että kuuntelen empaattisesti tunteella ja analyttisesti järjellä tai empaattisesti ruumiilla ja analyttisesti mielellä. Empaattinen ja analyttinen kuunteleminen ovat kaksi erilaista asennetta, kokemisen tapaa. Niissä kummasakin toimin luonnollisesti kokonaisena ihmisenä. Enhän voi esimerkiksi kytkeä ruumistani ”pois päältä” analyttisen kuuntelemisen ajaksi. Kyse on pikemminkin siitä, mihin seikkoihin kokemuksessani kulloinkin kiinnitän huomiota. Analyttisessä kuuntelemisessä huomioni kiinnittyy kuunneltavan materiaalin yksityiskohtiin. Tämä kuunteleminen on korvapainotteista. Empaattisessa kuuntelemisessä kokemuksen painopiste siirtyy laajemmin koko ruumiiseen, siihen miten ruumiini kokonaisuutena reagoi toisen ihmisen ääneen. Analyttisellä kuuntelemisellä hahmotan merkitystä muodostavien elementtien, esimerkiksi äänenlaatuojen, suhdetta toisiinsa kuullun materiaalin sisällä. Empaattisessa kuuntelemisessä tarkastelen näitä elementtejä suhteessa ruumiiseen. Erottelen empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen käsitteellisesti toisistaan myös siksi, että haluan nostaa esille näiden eri kuuntelemisen moodien erityispiirteet ja vahvuudet. Tutkijan ei tarvitse olla sidottuna vain analyttiseen kuuntelemiseen, ja usein lieneekin niin, että tutkija kiinnostuu jostakin kappaleesta aluksi nimenomaan empaattisessa mielessä. Tämä vaihe yleensä kuitenkin sivuutetaan tutkimuksen raportoinnissa.

¹³ Stern ei pyri luokittelemaan eikä laatimaan kuvausta kaikista mahdollisista vitaaliaffekteista. Hän mainitsee esimerkkeinä vitaaliaffekteista ”syöksyvän”, ”häipyvän”, ”ohimenevän”, ”räjähtävän”, ”purkautuvan” ja ”pitkittyneen” (Stern 1985, 54; ks. myös Rechartt 1991, 23). Luokittelu tai kattava luettelo tuskin olisi edes mahdollinen. Vitaaliaffektit liittyvät kokemukseen, ja se itsessään sekä sen sanallistaminen ovat aina myös yksilökohtaisia. Barthes (1989, 293) on kritisoinut sitä, että musiikista puhuttaessa käytetään adjektiiveja. Vitaaliaffektien sanallisissa luonnehdinnoissa olemme kuitenkin adjektiivien kimpussa. Niitä tuskin voi välttää musiikin ruumiillisesta kokemisesta puhuttaessa, sillä adjektiivithan juuri liittyvät aistikokemuksiin. Esimerkiksi Simon Frith (1996, 267) toteaa, että musiikin kokeminen on nimenomaan adjektiivista.

Ruumiillinen kokemukseni on siis ohjannut minua tulkitsemaan Björkin laulanta tietystä näkökulmasta. Mitä sitten käsitän kokemuksella? Kokemuksen käsitteen ongelmallisuutta tutkimuksessa ovat käsitelleet muun muassa Anu Koivunen ja Marianne Liljeström (1996, 275–277), erityisesti feministiseen tutkimukseen liittyen. Kokemuksella ymmärretään usein helposti jotakin valmiiksi annettua, jonka kautta todellisuuteen saadaan suora ja ongelmaton yhteys (ibid.). Ymmärrän tässä työssä kokemuksen lähtökohdaksi, jonka kautta voin saada tietoa Björkin laulannan eri puolista. Ei niin, että pääsisin kurkistamaan Björkin ”todelliseen” tai ”kulttuurittomaan” ruumiilliseen olemiseen, vaan niin, että voin tuoda Björkin laulannasta esille seikkoja, jotka ovat olennaisia omasta kuuntelijan ja tutkijan asemastani käsin katsottuna.

Laulajan tulkinnan tarkastelu on aina myös tutkija-kuuntelijan tekemää subjektiivista tulkintaa – kuten musiikin kuunteleminen ja kokeminen yleensäkin. Ideana ei ole lyödä lukkoon ainoaa mahdollista selitystä Björkin laulesta tulkinnasta vaan tehdä siitä huomioita tietystä näkökulmasta ja sitä kautta avata lukijalle mahdollisuus kuulla Björkin ääntä uudeltaisesta kuulokulmasta.¹⁴ Ideana ei ole myöskään tehdä kokonaisvaltaista analyysia Björkin äänen kaikista tulkintaan liittyvistä seikoista. Sen sijaan keskityn tarkastelemaan äänen laatua. Sivuan myös *eleitä* ja *ilmeitä* laulussa. *Eleellä* viittaaan artikkelissani laulajan fyysisiin, äänessä kuultaviin eleisiin, jotka erottuvat selvästi laulajan ”perusilmeestä”. Esimerkiksi naurahdus ja hymyn häivähdys ovat eleitä. *Ilme* on puolestaan elettä pidempikestoinen ja yleensä hitaammin vaihtuva, kuten esimerkiksi totisuus, hymy jne. Melodia/intonaatio ja rytmi jäävät artikkelissani vähemmälle huomiolle, vaikka niiden osuus laulajan tulkinnassa onkin tärkeä. Samoin kappaleen muiden musiikillisten elementtien tarkastelun rajaan pois, vaikka eittä-mättä nekin vaikuttavat vahvasti kappaleen tunneilmapäiriin.

Sanallinen minä ja äänellinen minä

Levy käsittelee hyvin pitkälti yksin olemista kotona [– –] hyvin sisäänpäin kään-tyneessä mielentilassa ja ikään kuin kuiskaat, improvisoit. Se on minun ja itseni välistä.¹⁵

(Björk; ks. Toop 2001.)

¹⁴ Nykytutkimuksen perspektiivistä katsottuna mitään yhtä lopullista tulkintaa ei edes ole olemassa. Esimerkiksi Dick Hebdige (1990, 59) kirjoittaa, että tekstin voi nähdä tuottavan loputtoman määrän mahdollisia merkityksiä – ja varsinkin populaarimusiikin tutkimuksessa on paljon puhuttu lauluista avoimina teksteinä. Lisäksi voidaan ajatella, että tutkija ei ainoastaan nosta merkityksiä esille materiaalista vaan on itse aktiivisesti omalla kuuntelemisen tavallaan ja kokemuksellaan luomassa merkityksiä. (Ks. myös Lång 1995.)

¹⁵ ”The album’s very much about being alone in your house [– –] in a very quiet sort of introverted mood and you whisper, you sort of improvise. Which is between me and myself.”

<p><u>KERTOSÄE 1:</u> It's not meant to be a strife It's not meant to be a struggle uphill "oh ah" It's not meant to be a strife It's not meant to be a struggle uphill "oh ah" <u>SÄKEISTÖ 1:</u> You're trying too hard Surrender "A" Give yourself in You're trying too hard You're trying too hard "A-a-a" <u>KERTOSÄE 2:</u> It's not meant to be a strife It's not meant to be a struggle uphill Sweetly It's not meant to be a strife "A" To enjoy It's not meant to be a struggle uphill <u>SÄKEISTÖ 2:</u> It's warmer now "A" Lean into it Unfold unfold in a generous way "A-a-a" Surrender surrender</p>	<p><u>KERTOSÄE 3:</u> It's not meant to be a strife It's not meant to be a struggle uphill Undo undo It's not meant to be a strife It's not meant to be a struggle uphill <u>SÄKEISTÖ 3:</u> I'm praying To be "... " In a generous mode The kindness kind The kindness kind To share To share me To share me <u>KERTOSÄE 4:</u> It's not meant to be a strife *...* It's not meant to be a struggle uphill ecstatic "A-u-u" It's not meant to be a strife Undo It's not meant to be a struggle uphill <u>SÄKEISTÖ 4:</u> Undo Undo "A" if you're bleeding "a" undo "A" if you're sweating undo If you're crying *darling* undo Undo</p>
--	--

Kaavio 1. Undo-kappaleen sanat kuten Björk laulaa ne levyllä. Äänneet, jotka eivät ole varsinaisia sanoja, olen merkinnyt lainausmerkkeihin (esim. "oh ah"). Sanat, jotka ovat tähtien välissä (*), on laulettu epäselvästi tai lähes kuulumattomasti.*

Laulaminen on myös sanallisen ilmaisun muoto. Tarkastelussani laulun sanat ovatkin keskeisessä asemassa. Keskityn tutkimaan sanoja laulajan äänessä ja ruumiissa realisoituneena. Tämän tarkastelun avulla teen tulkintoja siitä, millaisena laulajan ruumiillinen asenne näyttäytyy. Millainen on laulajan äänellinen tulkinta kyseisen kappaleen sanoista? Simon Frith (1996, 159) erottelee kolme eri seikkaa, jotka kuulemme kuunnellessamme laulun sanoja laulettuina. Ensimmäinen näistä ovat itse sanat, niiden kantamat semanttiset merkitykset. Toinen on retoriikka, tapa, jolla laulaja käyttää sanoja musiikillisesti. Frith mainitsee, että retoriikan tasolla kyse on myös puheen tunnusmerkeistä. Tällä hän viitanee sellaisiin seikkoihin kuin intonaatio, painotukset ja ajoitus, jotka musiikin termein ilmaistuina ovat melodia¹⁶, aksentit ja rytmi. Kolmantena tasona on ihmisääni, jolla sanat on laulettu. Ääni on Frithin mukaan jo itsessään merkityksellinen tarjoten merkkejä laulajan persoonallisuudesta. Katson äänen laadun kuuluvan juuri tähän luokkaan. Äänen laatu liittyy sekä ruumiin fyysisiin

ominaisuuksiin (esimerkiksi ääniväylän muoto ja koko) että ruumiin toiminnallisiin ominaisuuksiin (esimerkiksi äänihuulten värähtelytapa). Luen äänen laatuun kuuluviksi esimerkiksi äänen tummuuden/heleyden, käheyden, vuotoisuuden ja narinan.¹⁷

Undo-kappaleen sanojen kantamat semanttiset merkitykset voi tulkita kahdella perustavalla tavalla laulun ”minään” liittyen. Kappaleen sanoissa ”minä” puhuu joko toiselle henkilölle tai itselleen. Ensimmäisessä tulkinnassa ”minä” kannustaa toista henkilöä antautumaan ja lopettamaan liian yrittämisen. Hän puhuu kokemuksesta, sillä hän on jo itse antautunut. Viimeisessä säkeistössä ”minä” viittaa tähän toiseen henkilöön käyttämällä ilmausta ”darling”. Hän siis puhuu jollekin läheiselle ja rakkaalle ihmiselle. Björkin lauletuksessa tulkinnassa on kuitenkin kyse yhden henkilön sisäisestä puheesta. Laulettuina kappaleen sanat heräävät eloon tehden selväksi sen, että henkilö laulaa itselleen näitä sanoja. Laulun ”minä” ja ”sinä” ovatkin yksi ja sama henkilö. Tämä mielikuva syntyy siitä, miten Björk rakentaa kappaleeseen laulun äänellisen minän.

Äänellisellä minällä tarkoitan sitä minää, jolle laulaja antaa äänen ja joka rakentuu laulussa esityksenä. Äänellinen minä ei ole kuitenkaan sama kuin laulaja itse, aivan kuten *sanallinen minäkään* ei ole sama kuin tekstin kirjoittaja. Voimme sanoja paperilta lukemalla muodostaa mielessämme kuvan tekstin sanallisesta minästä – henkilöstä, joka kertoo meille tarinaa.¹⁸ Sanallinen minä toimii ensisijaisesti ensimmäisessä Frithin määrittelemässä luokassa, sanojen semanttisten merkitysten yhteydessä. Silläkin on tosin oma retoriikkansa, mutta se ei liity lauluääneen. Lauluääntä kuuntelemalla voimme sen sijaan saada tietoa laulun äänellisestä minästä. Se toimii Frithin kahdessa jälkimmäisessä luokassa, retoriikan ja äänen tasoilla.¹⁹ Se on semanttisista merkityksistä riisutun äänen subjekti. Laulussa laulun sanojen kirjoittajan luoma sanallinen minä ja laulajan äänellään luoma äänellinen minä kohtaavat. Tämä kohtaaminen ei ole yksiselitteinen eikä aina ristiriidatonkaan.

¹⁶ Johan Sundberg (1987, 146) tarkastelee laulun intonaatiota kahdella tasolla. Makrotasolla on kyse kappaleen varsinaisesta melodiasta ja mikrotasolla pienemmistä säveltason vaihteluista laulajan äänessä. Jälkimmäiset hän lukee laulajan tulkinnan alueeseen kuuluviksi.

¹⁷ Vaikka en analyseissani puutu juurikaan sanojen foneettisiin luonteisiin, on hyvä kuitenkin mainita, että myös ne ovat merkityksellisiä. Tämä taso asettuu Frithin ensimmäisen (semanttiset merkitykset) ja toisen tason (retoriikka) väliin. Sanojen foneettiset luonteet ovat yhtä aikaa kytköksissä sekä sanojen semanttisten merkitysten muodostumiseen (siihen, että sanat tulevat ymmärretyiksi) että laulajan tai puhujan rajalliseen vapauteen ääntää sanat tietyllä tapaa. Lisää aiheesta ks. Leeuwen (1999, 146) ja Hodge & Kress (1988, 92–93).

¹⁸ Tekstin kirjoittajan erottamisella tekstin sisällä olevasta (rakennetusta) kertojasta on pitkä perinne (jälkistrukturalismi, narratologia, semiotiikka, lingvistiikka jne.) Subjektin käsitettä psykoanalyttisen musiikintutkimuksen piirissä on esitellyt kattavasti Välimäki (2005, 16–20 ja 135–138), jolle kiitos kysymyksistä ja huomioista liittyen sanallisen ja äänellisen minän käsitteisiin.

¹⁹ Ulf Lindbergin (1995, 47) mukaan laulajan voi nähdä ”retorisena” hahmona, joka ”lainaa kasvonsa” tekstin fiktiiviselle hahmolle.

Äänellinen minä on se henkilöahmo, joka mieleemme piirtyy, kun kuuntelemme lauluääntä. Tarkemmin ottaen voidaan sanoa, että tuo hahmo ei välity meille abstraktisti mielen välityksellä, vaan se tulee kuuntelukokemuksessa suoraan omaan ruumiiseemme. Liikutumme laulajan äänestä konkreettisesti. Ruumiimme myötäelää ”laulajan kokemuksia”, jotka laulaja tarjoilee meille äänellisen minän välityksellä. Näin saamme viitteitä siitä, millainen henkilöahmo kyseisen laulun minä mahtaa olla ruumiillisesti ja asenteellisesti, esimerkiksi millaiset liikkeet ovat hänelle ominaisia. Äänellinen minä edustaa laulun minän ruumiillisesti kommunikoivaa puolta siinä, missä sanallinen minä edustaa laulun minän kielellä kommunikoivaa puolta.

Saamme siis tietoa äänellisestä minästä ruumiillisen kokemisen kautta. Osa tuosta tiedosta tulee tietoisuuteemme, mutta osa siitä vaikuttaa kuuntelukokemukseemme tiedostamattamme. Empaattisessa kuuntelemisessä pyritään tulemaan tästä prosessista yhä tietoisemmaksi. Tarja Rautiainen(-Keskustalo) (2003, 16) puhuu laulajan tarjoamista luonteenlaaduista, jotka kuulija omaksuu omaan ruumiiseensa. Hän näkee näiden luonteenlaatuojen toimivan semioottisen alueella. Nämä luonteenlaadut liittyvät myös laulajan äänessä kuultaviin tunteisiin sekä ruumiiseen ja sen liikkeisiin. Ne liittyvät siihen, minkä luonteisissa liikkeissä ruumis elää ja laulaa – ja miten me itse ruumiillisina olentoina tulkitsemme nuo liikkeet.

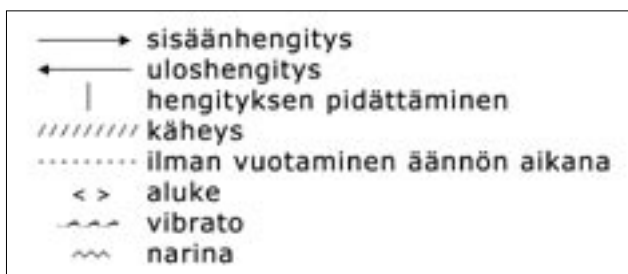
Björkin äänen semioottinen

[– –] ääneni... Olen aina yrittänyt olla ajattelematta sitä, se on kaikkein... se on osa luontoa tai se edustaa niitä asioita minussa, joita en ymmärrä.²⁰
(Björk; ks. Russell & Sandall 2001.)

Kuunnellessani Björkin ääntä huomioni kiinnittyi toistuvasti hänen äänensä laatuun. Björkin äänessä on paljon vivahteita ja variaatiota. Voisi sanoa, että hänen äänessään on paljon elämää. Björk on itse verrannut omaa ääntään luontoon. Se on kuin ruokkoamaton villi metsä: siinä on paljon ”kohinaa”, joka ei palvele melodianmuodostusta tai sanojen semanttisten merkitysten välittymistä. Päinvastoin, se voi jopa häiritä niitä. Mutta se palvelee laulun tulkintaa. Se luo myös yleisemmällä tasolla Björkin laululle vahvaa, tunnistettavaa persoonallista tyyliä. Tämä kohina kuullussa äänessä voi ilmetä esimerkiksi äänen vuotoisuutena, narinana tai alukkeina äänneiden aluissa (ks. kuva 2). Näen tämän kohinan ilmentävän Björkin äänessä ei-kielellistä, ruumiillista tasoa, jota Kristeva (1993) kutsuu semioottiseksi²¹ ja jolla Sternin (1985) määrittelemät vitaaliaffektit tulkin-tani mukaan toimivat. Juuri tämä taso on tarkasteluni kohteena.

²⁰ “[– –] my voice... I’ve always tried to not think about it, it’s the most... it’s nature or it stands for the things in me I don’t understand.”

²¹ Kristevan semioottista on aiemmin käyttänyt laulumusiikin analysoimisessa esimerkiksi Marja Minkkinen (2005).



Kuva 2. Björkin äänen "kohinaelementtejä" transkriptio-symboleineen.

Kristevan (1993, 95) mukaan semioottinen on jotakin erottuvaa, joka tuo kieleen heterogeenisuutta ja tuottaa merkityksenmuodostukseen musikaalisuutta ja mielettömyyttä. Poeettisessa diskurssissa semioottisella on tärkeä sija. Se liittyy vietillisen ruumiin ja tiedostamattoman läsnäoloon. Silti myös poeettinen diskurssi pitää sisällään semioottisen vastapoolin, symbolisen ulottuvuuden. Symbolinen mahdollistaa merkityksen, merkin ja merkityn kohteen läsnäolon kuulijan tietoisuudessa. (Ibid. 94–99.) Symbolinen liittyy rakenteisiin, jotka mahdollistavat laulajan kommunikoinnin. Semioottinen puolestaan tarjoaa sen ruumiillisen voiman, joka ajaa laulajan etsimään vuorovaikutusta. (Vrt. Kristeva 1999, 296–297.) Susanna Välimäki (2003, 79) muistuttaa, että käytettävissä Kristevan semioottinen/symbolinen-erottelua musiikkianalyyseissa, termit on suhteutettava analysoitavan teoksen omaan diskurssiin. On siis syytä määritellä, mitkä seikat kyseisessä diskurssissa on luokiteltavissa semioottisen ja mitkä symbolisen piiriin kuuluviksi. Tämä on yksi analyysini tavoite: hahmottaa Björkin ilmaisun semioottisia tekijöitä ja osoittaa niiden sijainnit soivassa materiaalissa.

Kristeva toteaa, että semioottisella on täsmällinen ja organisoitu järjestys. Se noudattaa sääntöjä. Vaikka sillä ei olekaan merkittyä kohdetta, se on kuitenkin merkitykseen tähtäävää. (Kristeva 1993, 95.) Björkin äänen kohina on tällaista. Siitä ei voi sanoa yksilutteisesti, mitä se merkitsee tai mihin se viittaa. Silti sillä on oma logiikkansa. Sen olemassaolo on tärkeää Björkin äänellisen tulkinnan empaattisessa, ruumiiseen kytkeytyvässä ymmärtämisessä. Kristeva (1993, 105) kirjoittaa: "eikä lukijalta vaadita niinkään merkitysmuodosteiden yhdistelemistä kuin oman arvosteleavan tietoisuutensa räjäyttämistä, jotta torjunnan muodostama rytminen vietti pääsee kulkemaan sen läpi, jolloin vietti kielen ja sen merkityksen suodattamana koetaan heikumallisena nautintona". Saadakseni kokemuksen Björkin äänen semioottisesta jollain tapaa kielellistettyä nojaan vitaaliaffekteihin. Pystyäkseen paikallistamaan äänen tekstuurista semioottisen ilmenemiskohdat joudun myös pilkkomaan Björkin tulkintaa osiin ja erittelemään sitä analyttisesti. Tämä semioottisen paikallistaminen materiaalista ja sen analysoiminen äänellisen minän muotoutumisen näkökulmasta on yksi tämän artikkelin pääasiallisista tavoitteista.

Mielenkiintoista on, miten kohina Björkin laulamissa kieleen kuuluvissa ääniteissä ottaa tilaa symboliselta ja representoi semioottista. Foneemi kuuluu Kristevan (1993, 97) mukaan kielen symboliseen modaliteettiin, mutta samalla se pyrkii itsenäistymään siitä ja pysymään lähellä vietillistä ruumista. Se on

mukana rytmisissä ja intonaatioiltaan vaihtuvissa toistoissa (ibid). Björkin äänen kohina, äänen vuotaminen, nariseminen ja alukkeet tuovat ruumiin lähemmäs kuulijaa. Ne ovat seikkoja, joita ei voi kuulla ilman, että niitä muodostava subjekti on kuulijan lähellä. Tämän mahdollistaa mikrofoni ja äänen tallentaminen. Näin Björkin ääni voi tulla hyvin lähelle kuuntelijaa ja paljastaa jotakin intiimiä laulavan ruumiin todellisuudesta.

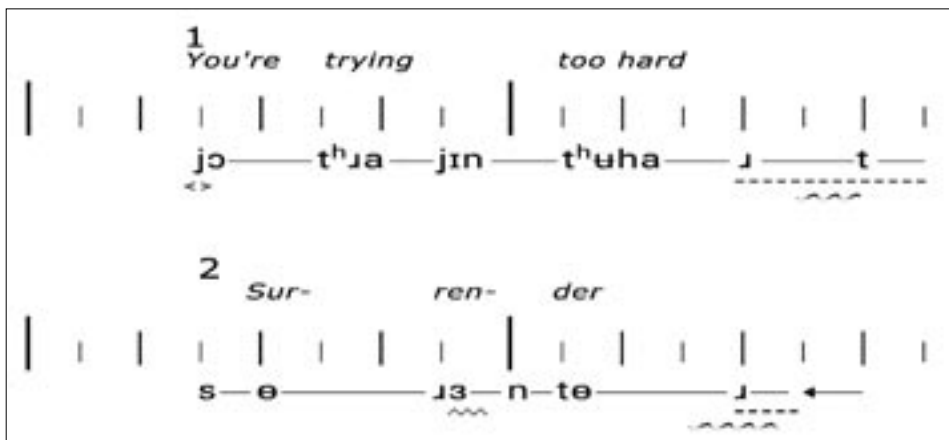
On muistettava, että kappaleen sanoissa on jo sinällään kokonainen poeettinen maailma, jossa symbolinen ja semioottinen kisailevat keskenään. Näin olen aiempi väittämani, että sanat toimisivat lähinnä vain Frithin määrittelemien tasojen ensimmäisessä, semanttisessa osassa, on karkea. Näissä analyyseissä en kuitenkaan tuo esille sen kummemmin sanojen (lingvistisessä mielessä) semioottista tasoa. Lyhyesti mainittakoon kuitenkin, että kappaleen sanoissa on semioottiseen viittaavaa toistoa. Myös levynkannen grafiikkaa, joka ulottuu osittain sanojen päälle, voisi tarkastella semioottisen kannalta. Semioottisen tason purkauksia voi Björkin lauletuksessa versiossa paikallistaa niin itse sanojen tasolla (esim. toistot), retoriikan tasolla (mikrointonaatio, rytmi, painotukset) kuin Björkin äänenkin tasolla (muutokset äänen laadussa). Näistä jälkimmäisin on nyt ensisijaisen tarkastelun kohteena.

Yrittäminen ja irtipäästäminen

Miten Björk sitten käytännössä rakentaa äänellisen minän ja kuinka tuon äänellisen minän välittämät ruumiilliset asenteet vaikuttavat merkitysten muodostumiseen Björkin tulkinnassa? Tarkastellaan aluksi kappaleen ensimmäisen säkeistön alkua (ks. esimerkki 3).

Esimerkki 3:ssa ylimmällä rivillä on laulun sanat. Pystyviivat kuvaavat tahteja ja tahdinosia; yksi tahti jakautuu kahdeksaan osaan. Laulettu sanat on kuvattu äänneiden ketjuina, ja nämä foneettiset transkriptiot on tehty IPA-merkistöä (*International Phonetic Alphabet*) käyttäen.²² Ne tuovat paremmin esille sen, millä tavalla äänneet soljuvat ja miten ääni muuntuu ajassa. Näin laulaminen ei näyttyädy vain irrallisten sanojen tai tavujen laulamisen vaan pikemminkin sanojen äänneiden laulamisen. Tämä vie sanat lähemmäs laulajan ruumista, asettaa ne laulajan suuhun, sen asentoihin ja liikkeisiin. Foneettiset merkit kuvaavat sitä, missä asennoissa kieli, huulet jne. ovat äännön aikana. Esimerkiksi nuotinnoksen ensimmäisessä äänneessä [j] kielen selkä on lähellä kovaa kitalakea. Fraasilla (numerot tekstin yläpuolella) tarkoitan sisäänhengityksen alusta seuraavan sisäänhengityksen alkuun rajoittuvaa jaksoa. Jos sisäänhengitykset eivät ole kuultavissa, kuten esimerkissä 3, katson fraasin alkavan äännön alkaessa.

²² Transkriptioiden tarkkuus on sitä luokkaa, että niistä selviää, millä tahdin kahdeksasosilla esiintyvät mitkäkin äänneet. Kiitokset Michael O'Dellille Tampereen yliopiston Kieli- ja käännöstieteiden laitokselle avusta transkriptioiden tarkastamisessa.



Esimerkki 3. Björk, Undo, säkeistö 1, fraasit 1–2.

Äänneiden ketjujen alapuolelle olen merkinnyt äänen laatua kuvaavia merkkejä (vrt. selitykset kuvassa 2), joilla pyrin äänen semioottisen ilmaisun tavoittamiseen. Ne viittaavat huomiota herättäviin muusta äänneympäristöstä erottuviin seikkoihin äänen laadussa. Ensimmäisessä säkeistössä Björkin ääni on pohjimmitaan selkeästi soiva, minkä vuoksi äänenlaadun muutokset tulevatkin siinä hyvin esille. Näitä ovat ensimmäisen fraasin aluke (<>), fraasin lopussa olevan äänen vuotaminen (katkoviiva) ja vibrato (aaltoviiva). Toisen fraasin toisella tavulla on narinaa (sahalaitaviiva) ja fraasin loppupuolella vuotoa ja vibratoa sekä lopussa kuuluva uloshengitys (nuoli oikealta vasemmalle). Kaikki nämä tekijät palvelevat pikemminkin äänellisen minän ruumiinhahmon muodostumista kuin esimerkiksi sanojen semanttisten merkitysten välittymistä.

Äänen vuotaminen johtuu fyysisellä tasolla siitä, että äännön aikana äänihuulet eivät missään vaiheessa sulkeudu kokonaan, vaan niiden väliin jää rako. Näin ilmaa pääsee vuotamaan ääniraosta ja tämä aiheuttaa ääneen kohinaa. (Laukkanen ja Leino 2001, 107.) Varsinkin fraasien loppuissa ilmetessään vuotoisuus on irtipäästävä: ruumiillisella tasolla tapahtuu rentoutuminen. Ilmamassa, jota fraasin laulamista jää yli, valuu ulos löysästi ja vapaasti. Alukkeen ja narinan voi nähdä olevan vastakohtia äänen vuotoisuudelle. Alukkeessa äänihuulet sulkeutuvat tiiviisti sisäänhengityksen jälkeen ja äännön alkaessa ne poksahtavat auki (ibid. 107). Narinassa äänihuulet ovat painautuneina tiukasti toisiaan vasten ja ääni ”kuplii” niiden raosta äännön aikana (ibid. 49). Oman kokemukseni mukaan alukkeen ja narinan tuottaminen vaativat yleensä kurkunseudun lihasten jännittämistä. Näihin liittyy siis vitaaliaffektisia termejä käyttäkseni pusertaminen ja ruumiin sisällä pitäminen vastakohtana vuotoisuuden rentoutumiselle ja ulospäästämiseksi.

Vibratoa ei voi yksiselitteisesti määritellä kuuluvaksi tiukkaan tai rentoon äänentuottoon, joskin se sijoittuu luonteensa puolesta pikemminkin jälkimmäiseen. Kunnollisen vibraton muodostaminen vaatii tiettyä elastisuutta ääniväylän kudoksilta. Ainakaan itse en onnistu tuottamaan vibratoa kovin kirein kudoksin. Sundberg (1987, 170) toteaa, että vibratolliset äänneet eivät vaadi niin suurta ää-

nihuulten tasolla tapahtuvaa vastusta kuin ilman vibratoa olevat äänteet. Näin ollen vibratollisia äännteitä voisi laulaa heikommalla äänihuulten sulkeutumisen asteella kuin ilman vibratoa olevia äännteitä (ibid.). Sundbergin mukaan (ibid. 170) vibraton kanssa laulaminen myös kuluttaa enemmän ilmaa kuin ilman vibratoa laulaminen.²³ Luenkin vibraton kuuluvan tässä yhteydessä irtipäästämiseen. Sen olemuksessa on pehmeyttä ja aaltoilevuutta.

Björk käyttää ensimmäisen säkeistön alun fraaseissa äärimmäisiä äänellisiä ilmaisukeinoja: tiukkaa narinaa ja aluketta, jotka vaativat fyysistä ponnistelua, sekä toisaalta rentoa, irtipäästävää vuotoisuutta ja vibratoa. Tämä kaava toistuu läpi kappaleen useasti eri sanojen ja fraasien kohdalla. Olennaista on muutos, joka tapahtuu laulajan ruumiin tasolla lihasten muuttuessa toistuvasti jännittyneistä rennoiksi. Se alleviivaa ruumiillisella tasolla kappaleen sanojen yleistä teemaa: irtipäästämistä.

Esimerkkin toisen fraasin sana "surrender" nousee esille muusta äänneympäristöstä vahvan narinansa ansiosta. "Surrender"-sanaa voidaan pitää *avainsana*-na (vrt. esim. Hennion 1990, 196), jossa merkitykset ovat tihentyneitä ja joka antaa kuulijalle vihjeitä laulajan tulkinnan merkityksistä myös koko kappaleen tasolla.²⁴ Äänellisen minän suhtautuminen siihen ei ole yksiselitteistä. Vahva narina tuo mieleen, että äänelliselle minälle antautuminen ei ole helppoa vaan ponnistelun takana. Näin sanaan muodostuu "solmu", joka pitää sisällään semanttisen tason merkityksen (kehotus: "antaudu") sekä äänellisen minän ruumiista kumpuavan merkityksen ("mutta ei se niin helppoa ole"). Minän kaksi eri sisäistä ääntä keskustelevalt keskenään. Sanoilla kommunikoiva minä kannustaa antautumaan, mutta ruumiillinen minä ei ole siihen vielä valmis.

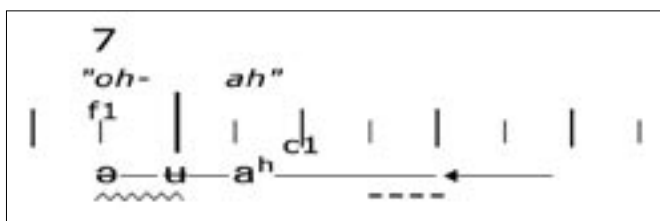
Yrittäminen ja irtipäästäminen tulevat esille kappaleessa myös kahdessa muussa tärkeässä avainsanassa. Toinen näistä on kappaleen otsikkonakin esiintyvä sana "undo". Toinen on "oh ah" -äännähdys, jota voisi kutsua pikemminkin avainäänneksi kuin -sanaksi. Se esiintyy ensimmäisessä kertosäkeessä sekä kappaleen viimeisessä säkeistössä. Sitä on käytetty leikkaa-liimaa-menetelmällä (sämplenä), jolloin fraasi on aina identtinen muiden vastaavien kanssa. Tässä fraasissa tiivistyy äänenlaadullinen narina-vuoto -kaava (ks. esimerkki 4).

Narina-vuoto-kaava on usein läsnä myös "undo"-fraasissa, joka esiintyy eri kohdissa kappaletta hieman erilaisin variaatioin (ks. esimerkki 5).

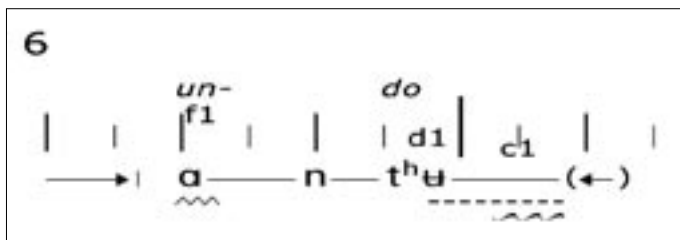
"Oh ah"- ja "undo"-fraasit tuntuvat rinnastuvan kuuntelukokemuksessa toisiinsa. Tämä voi johtua siitä, että niiden yksinkertaiset melodialinjat ovat samantyyppiset. Kummassakin tapahtuu siirtymä säveleltä f¹ sävelelle c¹, jälkimmäisessä tosin d¹:n kautta. Kummatkin fraasit ovat myös lyhyitä ja esiintyvät usein itsenäisesti irrallisten toteamusten tapaan. Lisäksi ne esiintyvät samankaltaisissa

²³ Nämä tulokset perustuvat Largen ja Iwatan (1971) tekemään tutkimukseen, jossa laulajat lauloivat saman sävelen samalla äänenpaineella sekä vibraton kanssa että ilman.

²⁴ Hennionin (1990, 196) mukaan avainsanat toimivat "puhtaina merkitsijöinä". Niillä on oma autonomiansa tekstin merkityksen sisällä. Ne toimivat metaforina ja aiheuttavat nautinnon väreitä kuulijalle. Avainsanan kriteerinä on nimenomaan sen sointi.



Esimerkki 4. Björk, *Undo*, kertosäe 1, fraasi 7.



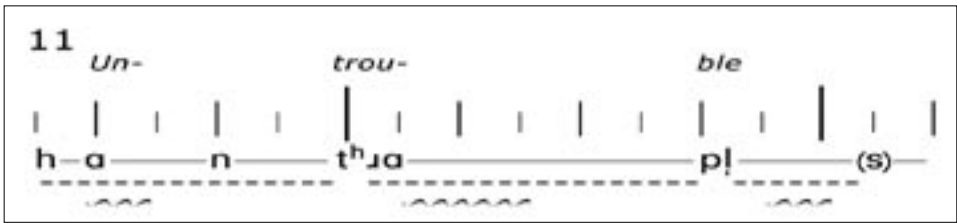
Esimerkki 5. Björk, *Undo*, säkeistö 4, fraasi 6.

paikoissa kappaleen rakenteessa. Esimerkiksi ensimmäisen kertosäkeen "oh ah" ja kolmannen kertosäkeen "undo" rinnastuvat toisiinsa esiintyessään samoilla paikoilla kertosäkeen rakenteessa. "Undo"-fraasi kantaa mukanaan sekä semanttisen tason kehotuksen että samanaikaisen ruumiillisen, äänenlaatuna ilmitulevan kommentin. "Oh ah" -fraasi on puolestaan riisuttu yksiselitteisistä semanttisista tai symbolisen tason merkityksistä. Siinä äänenlaatu paljastuu avoimemmin ruumiiseen liittyvänä, äänellisen minän semioottisen tason asennetta ilmituovana tekijänä. "Undo" on laulullisen liikkeen ja sanan semanttisen merkityksen yhdistyminen. "Oh ah" on puhdas liike, koko laulun ydin tiivistettynä.²⁵

Äänellisen minän fyysinen "yrittäminen" narinoineen ja alukkeineen johtaa ajattelemaan, että henkilö laulaa tässä itselleen. Jos laulu olisi laulettu kauttaaltaan rennosti, sen voisi hyvin tulkita toiselle lauletuksi "kuuntele, minä olen rentoutunut, rentoudu sinäkin" -tyyppiseksi tulkinnaksi. Toisaalta laulun äänellinen minä myös jatkuvasti "päästää irti" (vrt. fraasien loppujen usein toistuva vuotoisuus ja vibrato). Äänellinen minä leikittelee tai harjoittelee vanhan olotilansa (yrittämisen) ja uuden, haluamansa olotilan (irtipäästämisen) välillä. Vuotoisen äänen käyttö lisääntyy kappaleen loppua kohti mentäessä. Kappaleen viimeinen fraasi onkin laulettu kauttaaltaan erittäin vuotoisella ja vibratopitoisella äänellä (ks. esimerkki 5). Siinä äänellinen minä on antautunut kokonaan.²⁶

²⁵ Björkin konserttitaltiointinissa (2002) *Undo*-kappale saa hyvin erilaisen tulkinnan kuin *Vespertine*-albumilla. Monet narinat ja vuotoisuudet ovat konserttiversiosta poissa. Silti "oh ah" -fraasi on liveversiossa mukana täysin samanlaisena kuin levyllä narinoineen ja vuotoineen. Se on liveinäkin mukana sämplenä ja kuuluu näin kiinteästi itse kappaleeseen.

²⁶ Viimeisen fraasin sana "untrouble" ei ole virallinen englanninkielinen verbi vaan kenties muunnos adjektiivista "untroubled" (huoleton). Laulun sanallinen minä ikään kuin horjahtaa ulos käyttämänsä kielen kielioipista.



Esimerkki 5. Björk, Undo, säkeistö 4, fraasi 11.

Muutoksen vastustaminen – pysähdykset äänen virtauksessa

Undo-kappaleessa sanojen semanttisella tasolla välittyvä kehoitus antautua ja lopettaa yrittäminen. Edellä toin esille, miten laulun äänellinen minä ruumiillisella tasolla kuitenkin on yrittämisen ja irtipäästämisen välitilassa – opettelemassa uutta tapaa olla. Paikoin äänellinen minä vastustaa muutosta erityisen voimakkaasti. Näissä kohdissa laulaja suorastaan takertuu sanoihin. Tällöin ei ole kyse enää yksittäisen sanan sisällä tapahtuvasta äänen narinasta tai alukkeista vaan sanaan kiinni jäämisestä niin, että sanan äänteet venyvät suhteettoman pitkiksi ja saattavat jopa katkeilla. Näin tapahtuu ensimmäisessä, toisessa ja kolmannessa säkeistössä. Merkille pantavaa on, että tämä tapahtuu kaikilla kerroilla sanan ”in” aikana tai sen välittömässä läheisyydessä seuraavasti (ks. alleviivaukset):

Give yourself in. (1. säkeistö)

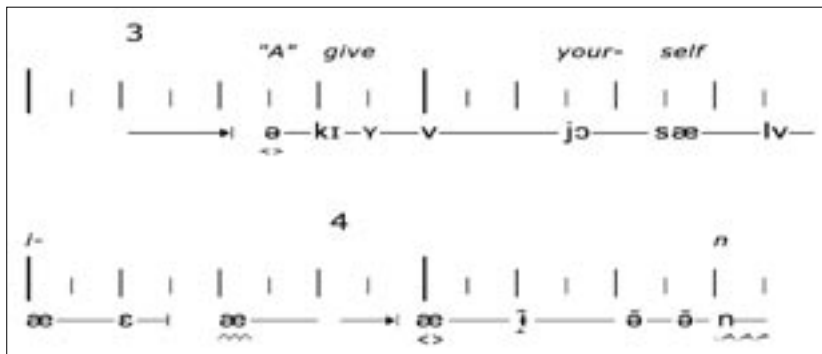
Unfold in a generous way. (2. säkeistö)

I’m praying to be ... in a generous mode. (3. säkeistö)

Tätä vahvasti aikaan sidottua tulkinnallista keinoa Björkin laulussa voidaan lähestyä myös äänen virtauksen käsitteellä. Äänen virtaus liittyy äänen ruumiilliseen kokemiseen (laulettuna tai kuultuna), mutta siinä ei ole kyse pelkästään äänen laadun kuvailusta. Kyse ei ole myöskään tosiasiallisesta ilman virtaamisesta ääniväylässä eikä ääniväylän lihasten yksityiskohtaisista liikkeistä, vaikka nämä tietysti ovat konkreettisella tasolla luomassa äänen virtausta. Pikemmin kuin kudosten liikkeitä koetan tavoittaa liikkeiden *luonteita* ja niiden herättämiä merkityksiä – kudosten liikkeiden kokemuksellista ja ymmärtävää tasoa, jolla liikkeiden merkitykset saavat alkunsa. Tällä tasolla merkitykset ovat nupullaan ja törmätessään muihin merkityksellisiin laulun tasoihin (kuten sanojen semanttiseen tasoon) ne aukeavat varsinaisiksi merkityksiksi, jotka voidaan jo helpommin sanallistaa.

Tarkastellaan ensimmäisen säkeistön kolmatta ja neljättä fraasia äänen virtauksen näkökulmasta (ks. esimerkki 6). Kolmas fraasi alkaa kuuluvalla sisäänhengityksellä. Tämän jälkeen virtaus pysähtyy hetkeksi ennen kuin ensimmäinen äänne alkaa alukkeella. Merkille pantavaa on, että ”a”-äänne ei tässä liity semanttisella tai kieliopillisella tasolla mihinkään. Sen mukanaolo mahdollistaa alukkeen käyttämisen tässä kohtaa. Tällaista ”a”-äännettä esiintyy kappaleessa

pitkin matkaa. Kyseinen äänne on melko avoin. Näin aluketta ennen oleva äänihuulten sulkua ja alukkeeseen jälkeisen äänneen avoimuus ovat kontrastissa keskenään.



Esimerkki 6. Björk, Undo, säikeistö 1, fraasit 3–4.

Sanassa "in" (kolmannen fraasin loppu ja neljäs fraasi) tapahtuu virtauksen estämistä usein eri tavoin. Ensin sanan ensimmäinen äänne lähtee "rullaamaan" normaalisti. Kolmannella kahdeksasosalla äänne muuttuu hivenen suppeammaksi ja neljännellä kahdeksasosalla pysähtyy yhtäkkiä. Äänihuulet napsahtavat kiinni ja seuraa lyhyt tauko. Tämän jälkeen uusi äänne käynnistyy vaivalloisesti narinalla ja jatkuu kahden kahdeksasosan verran. Nyt tulee aivan lyhyt tauko ennen pikaista sisäänhengitystä. Tämän jälkeen äänihuulet sulkeutuvat taas, ja pienen tauon jälkeen äänne jatkuu poksahdavalla alukkeella uuden tahdin ensimmäisellä iskulla. Kolmannella kahdeksasosalla äänne muuttuu huomattavasti suppeammaksi ja nasaaliseksi mutta palaa hetken kuluttua jonkin verran avoimemmaksi. Sanan viimeinen äänne ("n") on lyhyt ja siinä on vibratoa. Äänneen "rullaaminen", "yhtäkkäinen pysähtyminen", äänihuulten "kiinni napsahtaminen", "vaivalloinen käynnistyminen", sisäänhengityksen "pikaisuus", alukkeeseen "poksahdavuus" ja äänneen "muuttuminen suppeammaksi" viittaavat kaikki viitaaliäffektien tasoon.

Vetäessämme johtopäätöksiä "in"-sanan luonteesta laulettuna voimme todeta, että siinä on olennaista takertuminen. Takertumiseen liittyy jotain hyvin pysähtynyttä, kiinni pitävää, intiimiä, suppeaa. Tämä kuuluu ja tuntuu Björkin tulkinnassa. Hän hengittää sisään nopeasti kiskoen, hän ei tahdo antaa äänneitä ulos itsestään vaan sulkee mieluummin äänihuulet ja estää näin ilman virtauksen ulospäin (vrt. narinat ja alukkeet). Hän myös supistaa suuontelonsa tilaa pitkän äänneen aikana – aivan kuin ruumis yrittäisi takertua sanaan ja jättää sen sisälleen. Äänellinen minä vastustaa muutosta ja irtipäästämistä ruumiillisella tasolla. Se kuroo ääniväylää ahtaammaksi ja jää kiinni sanaan kuin haluten pysäyttää ajan (ja äänen) virtauksen. Silti edellä analysoidussa kohdassa on kuultavissa myös häivähdys hymyä. Björkin tulkintaa leimaakin vain harvoin jokin yksittäinen äänellinen piirre. Pikemminkin mukana on monesti useita tasoja. Tässä tapauksessa ei siis kyse ole pelkästä takertumisesta vaan ilkkurisesta takertumisesta tai jopa takertumisella leikkittelystä.

Kommentointia eleillä ja ilmeillä

Ilkikurisesta takertumisesta pääsemme ensimmäisen säkeistön seuraavaan fraasiin (ks. esimerkki 7), jota edellisen fraasin "in"-sanassa kuultava hymy jo enteili.

Esimerkki 7. Björk, Undo, säkeistö 1, fraasit 5–6.

Viides fraasi alkaa sisään–ulos–sisään–hengitysten sarjalla (ks. kolme peräkkäistä nuolta esimerkissä 7), joka ilmentää kiihtynyttä innostumista. Tässä fraasissa on huomattavan paljon narinaa (ks. sahalaitaviiva). Samalla siinä on myös hymyä (ks. hymyilevän kasvon kuva) ja jopa naurahdus (ks. laineviiva pisteiden kanssa). Sanojen semanttisen tason ilmentämä liian kovasti yrittäminen ("trying too hard") on synkronissa äänellisen ilmaisun narinan kanssa. Toisaalta äänessä mukana oleva huvittunut kommentti (naurahdus sanoissa "you're") tuo mukaan myös uuden ilmaisullisen tason. Laulun äänellinen minä siis sekä yrittää liikaa että samalla nauraa itselleen tämän yrittämisen johdosta.

Tätä seuraa yllättävä käänne. Kuudennessa fraasissa ilme on yhtäkkiä totinen ja tiukka narina on poissa. Fraasin alun aluke on tuskin kuuluva, ja fraasin loppupuolella on pehmeämpää narinanomaista käheyttä (ks. kenoviivat). Vaikka sanat ovat samat kuin edellisessä fraasissa, niihin tulee täysin toinen tunnelma. Laulun äänellinen minä suhtautuu siis myös vakavasti liiallisen yrittämisen ongelmaansa. Äänessä on kuultavissa jopa ripaus surumielistä sävyä. Kuulostaa siltä, kuin viides ja kuudes fraasi olisivat peräisin eri otoista ja ne olisi myöhemmin liimattu vierekkäin. Kontrasti hymyilevän ja kujeilevan äänen ja toisaalta totisen äänen välillä on niin suuri, että se kuulostaa jopa hieman epäluonnolliselta. Viidennen fraasin tekee moni-ilmeiseksi myös se, että sen lopussa on yhtä aikaa sekä narinaa että vibratoa – yhtä aikaa merkkejä yrittämisestä ja irtipäästämisestä. Yhdessä hymyn kanssa tähän kohtaan kerrostuu monia äänenlaadullisia merkitystasoja.

Melodioidensa samankaltaisuuden puolesta nämä kaksi fraasia rinnastuvat keskenään. Sen sijaan niiden rytmikka on erilaista. Viidennessä fraasissa

innostuneiden hengitysten jälkeen laulu alkaa kohotahtilla. Siinä on innokas eteenpäin menevä tunnelma. Sen sijaan kuudes fraasi alkaa ilman hengityksiä melko pian edellisen fraasin perään kuin vastauksena sille. Se alkaa kuitenkin vasta tahdin toisella neljäsosalla. Fraasissa on vaisumpi ja jarruttelevampi tuntu. Sekä samojen sanojen että saman melodian toistaminen tuovat näissä fraaseissa vahvasti esiin muutokset äänenlaadussa, ilmeissä, eleissä ja ajankäytössä.

Musiikillinen hengästyminen

Pidän todella hengittämisestä, [– –] liioittelen hengitystä.²⁷
(Björk; ks. Russell & Sandall 2001.)

Yksi *Undo*-kappaleen huomiota herättävistä piirteistä on kuuluvien hengitysten käyttäminen rytmisinä elementteinä. Tämä korostuu varsinkin kertosaäkeissä. Seuraavaksi tutkin ensimmäistä kertosaettä ja sitä, miten Björk tekee siinä hengityksillä merkitystä, joka ei ole millään tapaa itsestään selvä. Tarkastelen eroja *kieliopillisen fraasin* ja *laulullisen fraasin* välillä. Kieliopilliseksi fraasiksi kutsun tässä ajatuksellista kokonaisuutta eli virkettä. Seuraavassa olen erottanut kieliopilliset fraasit toisistaan kauttaviivalla (/):

“It’s not meant to be a strife. / It’s not meant to be a struggle uphill.”

Laulullinen fraasi taas määräytyy sen mukaan, missä kohdissa laulaja hengittää tai missä hän jättää muuten taukoa sanojen ääntämiseen. Olen merkinnyt fraasien rajat kauttaviivalla. Fraasien aluissa kuuluvat sisäänhengitykset olen merkinnyt hakasilla (>):

“It’s / not / > meant to be a strife / > It’s not / > meant to be / > a struggle uphill.”

Laululliset fraasit pilkkovat tekstipätkän useampaan pienempään osaan kuin mitä kieliopilliset fraasit edellyttäisivät. Kun lausun tekstin kieliopillisten fraasien mukaan, se myös kuulostaa hyvin erilaiselta, kuin jos lausuisin sen Björkin käyttämien laulullisten fraasien mukaisesti. Kieliopillisten fraasien lausuminen on pääosin sanojen semanttisen tason välittämistä kuulijalle. Laulullisia fraaseja lausuessani puolestaan päästän ruumiini kuuluviin sekä hengityksinä että taukojen mukanaan tuomana rytminä.

Tällaisista lyhyistä fraaseista ja niihin liittyvistä kuuluvista hengityksistä tulee mieleen, että äänellinen minä on jollain tapaa fyysisesti rasittunut, suorastaan hengästynyt. Kuitenkaan kappaletta kuunnellessa tässä kohtaa ei tule ensimmäisenä mieleen hengästyminen, vaikka hengitykset ovatkin siinä vahvasti läsnä. “Fyysinen rasitus” ei olekaan tässä todellista laulajan fyysistä rasittumista tai hengästymistä vaan äänellisen minän musiikillista hengästymistä. Se on tyylytelty tapa tuoda esille laulun äänellisen minän kautta hengästymisen tunnusmerkit ikään kuin laulajasta etäännytettyinä. Laulaja ei tarjoa omaa ruumiillista hengäs-

²⁷ “I really like breathing, yeah [– –], I exaggerate breath.”

tymistään esitykseen vaan tarjoaa joitakin merkkejä hengästymisestä äänellisen minän käyttöön. Näin äänellisen minän tasolla muodostuu merkitys, joka viittaa jälleen siihen, että laulun ”minä” laulaa sanoja itselleen. Hän on yhtä aikaa rasitunut ja toisaalta toistelee itselleen lukuisia kertoja sanojen semanttisella tasolla, että ”sen ei ole tarkoitus olla raskasta”.

Äänellinen minä monistuu

John Potter (1998, 151) toteaa, että mikrofonilaulu mahdollistaa puheenomaisen äänentuoton myös laulaessa. Mikrofoni mahdollistaa intiimiyden esityksessä, ja tästä intiimiydestä Björk ottaa paljon irti. Hänen äänessään tapahtuu runsaasti pieniä muutoksia, jotka olisivat mahdottomia kuulla ilman laulajan läheistä kontaktia mikrofoniiin. Björkin tapa intonoida melodioita on tärkeä tekijä hänen tulkinnassaan, mutta väitän, että yhtä tärkeää on hänen äänenlaatujuen muutoksiin perustuva ilmaisunsa. Mikrofoni mahdollistaa Björkin luoman äänellisen minän välittymisen kuulijoille monine vivahteineen. Potter (1998, 171) toteaaakin, että mikrofoni mahdollistaa laulajalle myös sen, että hän voi jättää avoimeksi suuren joukon mahdollisia lisämerkityksiä – hänen ei tarvitse keskittyä vahvistamaan ääntään, jotta se ulottuisi kauemmas.

Undo-kappaleessa myös muut studiotekniset keinot ovat tärkeä osa äänellisen minän synnyttämisestä. Björkin tapauksessa ”luonnollisuuden” ja teknologian yhdistelmä onkin kiehtova.²⁸ Toisaalta lauluäänessä säilyy luonnosmaisuu den tuntu, se on laadultaan paikoitellen kuin karkeaa hiomatonta materiaalia. Silti tätä materiaalia on käsitelty: sitä on pätkitty ja pätkistä on koottu kollaasi. Joissakin kohdissa tarkasti kuunneltuna voi jopa kuulla pätkien ”saumakohtat”. Tästä herääkin kysymys: miten tämä vaikuttaa kuultuun äänen virtaukseen? Äänen virtaus ei ehkä olekaan niin luonnollinen kuin mitä voisi kuvitella. Se voi olla yhtä hyvin taiteilijan tietoisten valintojen tulosta kuin intuitiolla laulaen rakennettua.

Undo-kappaleessa on se mielenkiintoinen piirre, että laulun äänellinen minä on useissa kohdissa monistettu. Tämä on tehty käyttäen hyväksi päällekkäisnauhoituksia. Tämä tuo esille sen seikan, että ”minä” ei ole yksi vaan koostuu useista äänistä tai osista. Nämä äänet voivat puhua ajallisesti yhtä aikaa ja limittyä. ”Minällä” voi olla myös monta asennetta samaan asiaan (kuten oli laita jo aiemmin esimerkissä 7, jossa kuvattiin nauruelettä). Äänellisen minän monistamisella ja sen sijoittamisella kappaleen akustiseen tilaan luodaan vaikutelma aivan kuin kuulija sijoittuisi kappaleen ”minän” pään sisälle. Kuulija asetetaan ”päänsisäisten äänten” keskelle. Mutta kenen nämä äänet lopulta ovat? Onko niin, että *Undo*-kappaleessa kuulija asetetaankin ”minäksi”, joka kuuntelee Björkin hänelle suunnittelemaa sisäistä vuoropuhelua? Ainakin tällä keinoin kuulijan on hyvin helppo samastua kappaleen minään – myötäelää ruumiin tasolla äänellisen minän tarjoamia asenteita ja kuunnella kappaleen sanomaa empaattisesti.

²⁸ Aiheesta lisää ks. Marsh & West 2003.

Laulamistapahtuman merkitykset muodostuvat yhteentörmäyksissä, joissa eri tekijät vaikuttavat toisiinsa. Tutkin näitä yhteentörmäyksiä keskittyen äänen laadun ja sanojen suhteeseen. Keskittämällä huomion tiettyihin tärkeinä pitämiini seikkoihin nostin materiaalista esille yksityiskohtia, joista merkitykset saavat alkunsa. Näin pääsin tarkastelussa mikrotasolle ilman, että analyysistä olisi tullut ylitsepääsemättömän raskas. Merkityksillä on myös tapana hukkuu, jos kaikki mahdolliset seikat otetaan huomioon. Yhden kappaleen kaikkien lauluääneen liittyvien merkitysten analyysi olisi hyvin pitkä – jollei mahdollon yritys – puhumattakaan, jos mukaan otettaisiin vielä muutkin musiikilliset elementit.

Joskus voi käydä niin, että soivasta materiaalista tuntee vahvasti esimerkiksi laulajan ilon, mutta sitä ei pysty liittämään mihinkään konkreettiseen muuttajaan äänessä. Mihin tällöin luottaa? Intuitiivisen (empaattisen) kuuntelemisen tuomaan tietoon vai analyyttiseen kuuntelemiseen, joka ei tuota tietoa tavoita? Itse olen sitä mieltä, että intuitiivinen kuunteleminen on hienovireisempää ja monitahoisempaa kuin analyyttinen kuunteleminen. Analyyttinen kuunteleminen on puolestaan tarkempaa, erottelevampaa ja yksityiskohtaisempaa. Tarkkuudessaan analyyttinen kuunteleminen ei kuitenkaan aina tavoita laulamistapahtuman moniulotteisuutta. Näin ollen esimerkiksi äänen useista eri tekijöistä muodostuva ”iloisuus” jää tavoittamatta, vaikka äänessä sitä olisikin. Laulamistapahtuma on moniulotteinen ja siitä tietoisten tulkintojen tekeminen on aina pakostikin vain joihinkin ulottuvuuksiin kiinnittymistä. Mutta edes joidenkin kohtaamispiintojen ja merkitysten syntymisten valottaminen voi avata jollekin toiselle kuulijalle tien vastaanottaa kappale uudella tavalla.

Lähestyttäessä lauluäänen merkityksiä ei ole olemassa mitään valmista koodistoa, joka kertoisi meille, mitä mikäkin äänen piirre soivassa materiaalissa voisi tarkoittaa. Yksi äänenlaadullinen piirre, esimerkiksi vuotoisuus, voi olla erilainen eri yhteyksissä ja ilmentää näin erilaisia asioita. Vuotoisuuden voi tehdä esimerkiksi puskevasti paineella ja jännittyneillä suunalueen kudoksilla tai huokauksenomaisesti irtipäästämällä rennoin lihaksin.²⁹ Juuri tämän vuoksi merkitysten muodostumisen näkökulmasta tarkasteltuna ei riitä, että toteaa äänen vuotoiseksi. Pitää pystyä erottelemaan, millä tapaa ääni on vuotoinen. Mitä se voi merkitä juuri kyseisessä kohdassa, juuri kyseisten sanojen aikana? Tässä ongelmassa apunani oli Sternin (1985) vitaaliaffektin käsite ja äänen kuvaileminen kineettisin käsittein empaattisesta kuuntelemisesta käsin. Merkitysten muodostumisen näkökulmasta tarkoituksenmukaista ei ole välttämättä mennä yksittäisten lihasten liikkeisiin vaan pikemminkin kuvata äänenlaadusta kuulua ruumiin liikkeellistä olemusta tai luonnetta. Tässä tosin on suurena apuna myös analyyttisen kuuntelemisen tarjoama yksityiskohtainen tieto, joka kytkee liikkeet konkreettisesti ruumiiseen. Näin ääni ei jää leijumaan ”kevyenä” tai

²⁹ Esimerkiksi *Undo*-kappaleen kertosäkeessä ääni on lähes koko ajan hyvin vuotoinen, mutta tämä vuotoisuus on ”jännittyneitä” – ihan kuin laulaja hieman pidättelisi tai kontrolloisi ääntään. Vuotoisuus ei siis sinällään tarkoita aina rentoutta ja irtipäästämistä.

”joustavana” ilmaan vaan kiinnitty materiaan, joka synnyttää tuon keveyden tai joustavuuden.

Laulamisen sijoittumisesta ruumiiseen on varmasti yhtä monta mielipidettä kuin on laulajakin. Kuullun äänen analyysissa painottuvat ääniväylä (varsinkin kurkunseutu ja äänihuulet), koska niiden liikkeet ovat selkeimmin kuultavissa äänestä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö laulaminen olisi koko ruumiista lähtevää toimintaa ja etteikö ruumiin muissa osissa tapahtuisi laulamislle välttämätöntä liikettä. Koska ruumis toimii kokonaisuutena, eikä voida ajatella, että kurkunseudun liikkeet voivat sinällään kertoa jotain koko ruumiin tilasta? Ruumiin voi nähdä kokonaisuutena, jolla on ainakin jossain määrin yhtenevä ”kieli” yhtenevine liikkeineen.³⁰

Lauluääntä tutkittaessa mikrotasolla herää kysymys, kuuleeko musiikin kuuntelija tietoisesti näitä mikrotason seikkoja äänessä? Ei välttämättä. Mutta kuulija voi tuntea ne. Ne ohjaavat hänet ymmärtämään laulajan tulkintaa ja laulajan asennetta sanoihin. Laulaja tarjoilee äänellään rakoja, joista kuulija voi halutessaan soluttautua laulun maailmaan sisälle, laittaa oman ruumiinsa osalliseksi. Tässä avainasemassa ovat semioottisen tason ilmaukset. On kuitenkin muistettava, että eri laulajilla ja eri laulutyyleissä semioottinen tiheys, rönssyilee, pursuaa tai uhkuu ääneen eri tavoin. Semioottista saattavat eri tyyleissä merkitä erilaiset fyysisen tason seikat. Ei siis välttämättä ole aina niin, että esimerkiksi äänen kohina (vuotoisuus, narina, alukkeet) olisi semioottista kuljettava seikka.

Voivatko tietyt semioottista kantavat äänenlaadulliset seikat muuttua symbolisiksi laulajan tyylin vakiintuessa? Mahdollisesti. Voidaan ajatella, että näin käy, kun laulajan äänelliset keinot manerisoituvat. Mutta niin kauan kuin laulaja ”ei lyö niitä lukkoon”, niin kauan kuin keinot ovat tietyllä tapaa häilyviä ja luovat elävää tulkintaa, ne voivat olla semioottista esiin tuovia seikkoja. Björkillä tuntuu olevan useita keinoja lähestyä äänellään semioottista, ja hän käyttää näitä keinoja eri tavoin eri yhteyksissä. Tämä estää liiallisen manerisoitumisen ja laulamisen muuttumisen kuolleeksi kaavaksi tai jähmeäksi asenteeksi.

Moninainen Björk

Björkin *Undo*-kappaleen tulkinnassa olennaista on kontrollin ja irtipäästämisen vuorottelu ruumiillisella tasolla. Hannah Bosma (1999) on analysoinut Madonnan ääntä samanlaisesta näkökulmasta. Hänen mukaansa Madonnan tulkinnoissa monesti symbolinen taso hallitsee. Bosma listaa seikkoja, jotka paljasta-

³⁰ Tällaisiin tuloksiin ovat tulleet tutkimuksissaan muun muassa Manfred Clynes ja Felix Trojan 1950–60-luvuilla. Clynes (ks. Laukkanen & Leino 2001, 99) on kehittänyt *dynaamisen muodon* teoriaa, jonka mukaan kaikilla ruumiin liikkeillä on sama muotokieli. Trojan (ks. *ibid.* 98) puolestaan on tutkinut *automaattista rytmiä*, jossa tarkastelun kohteena olivat pupillit ja nielu. Niiden laajuus vaihteli synkronisesti suuremman väljyyden liittyessä miellyttäviin kokemuksiin ja ahtaamman negatiivisiin.

vat tämän: selkeästi artikuloitu teksti, ei glissandoja eikä sanojen väleissä olevia ääniä. Kaikki on pikemminkin kieltä ja merkkiä. Bosma pohtii, onko naisen mahdollista päästää irti kontrollista muuttumatta voimattomaksi. Hän toteaa, että nuoremman sukupolven laulajista ainakin Björk ja Alanis Morissette ovat osoittaneet tämän olevan mahdollista. Bosma toteaaakin, että kontrollin ja luopumisen, kurinalaisuuden ja melun, symbolisen ja semioottisen välinen leikki on olennainen osa koko elämää. (Ibid.)

Simon Frith (1996, 182) toteaa, että parhaat poplaulut ovat niitä, joissa sanallinen ja musiikillinen retoriikka taistelevat keskenään, toisin sanoen niitä, joissa laulaja ja laulu taistelevat. *Undo*-kappaleessa tulee esille taistelu laulun sanojen semanttisten merkitysten ja Björkin äänenkäytön välillä. Näin lauluun muodostuu äänellinen minä, jonka asema suhteessa laulun sanoihin on moniulotteinen. Olennaista Björkin tulkinnassa on symbolisen ja semioottisen tason välinen ristiriita, joka luo kappaleeseen toden tuntuisen äänellisen minän: ristiriitaisen ja moninaisen.

Suuri osa Björkin persoonatyylin piirteistä on palautettavissa hänen henkilökohtaiseen imagoonsa ylitunteellisena ja liiallisuuksiin menevänä mutta toisaalta pohtivana ja ”luonnonläheisenä” hahmona. Hänen tyyliinsä piirteet eittämättä viittaavat myös hänen historiaansa avantgarden ja punkin parissa. Osa Björkin äänenlaadullisista tulkinnan keinovaroista voi selittyä myös sillä, että hänen äidinkieltensä on islanti. Toisaalta edellä kuvailemani äänen piirteet eivät esiinny kaikissa Björkin laulamissa kappaleissa. Björkin on siis mahdollista valita, käyttääkö hän esimerkiksi alukkeita vai ei. Näin ollen niitä voidaan tarkastella kappaleen tulkintaan liittyvinä tekijöinä, jotka eivät ole staattisia maneeereja vaan elävää tulkintaa.

Björk on maininnut itse, ettei juuri kuuntele muita laulajia (ks. Russell ja Sandall 2001). Näin hän haluaa säilyttää laulutyyliinsä ”autenttisuuden” ja ”omavaraisuuden”. Hän on myös todennut, että hänen äänestään voi kuulla, kenen kanssa hän on keskustellut viime viikolla. (Ibid.) Björk onkin imenyt vaikutteita monesta suunnasta ja sulauttanut nuo vaikutteet osaksi omaa tekemistään niin taitavasti, että häntä on vaikea kategorisoida laulajana tai muusikkona. Toisaalta hänen voi sanoa olevan laulaja/lauluntekijä, tarinankertoja, toisaalta hän on elektronisen musiikin taitaja, populaarimusiikko, jonka ilmaisu lähenee yhä enenevässä määrin taidemusiikin (esitys)käytäntöjä. Björkin jos kenen kohdalla populaari/taide-erottelu tuntuukin tyhjänpäiväiseltä ja liian karkealta. Häntä on myös vaikea ahtaa naismuusikko-kategoriaan. Simon Reynolds ja Joy Press toteavat, että naisten rockiin tuomat innovaatiot ovat lähinnä lyriikoiden, esittämisen, ideologian ja retoriikan saralla (ks. Whiteley 2000, 8). Sheila Whiteley muistuttaa kuitenkin naismuusikoiden välisistä eroista. Björkin musiikillinen ilmaisu asettuukin yhtä lähelle (tai kauas) niin Tori Amosin verbaalista akrobatiaa kuin miesrokkia edustavan Radioheadin tai trip hoppia edustavan Massive Attackin innovatiivisia saundimaailmojakin.

Lähteet

Musiikkianalyttinen aineisto

- Björk 2001. *Vespertine*. Björk Overseas Ltd. / One Little Indian Ltd. TPLP 101CD. CD-levy.
- 2002. *Björk. Royal Opera House*. Ohj. David Barnard. One Little Indian Ltd, Wellhart, BBC co-production. Konserttitaltiointi DVD.

Haastattelut ja muu tutkimusaineisto

- Russell, Mark & Robert Sandall 2001. *Mixing It – Björk* [Björkin haastattelu]. <http://www.bbc.co.uk/radio3/world/bjorktext.shtml> (tarkistettu 6.8.2003).
- Toop, David 2001. *Björk – Vespertine Biography*. <http://unit.bjork.com/specials/vespertine/pictures/vespbio/> (tarkistettu 6.8.2003).
- 2002. *An Interview with Björk*. One Little Indian Ltd. Haastatteluvideo.
- Walker, Christopher 2002. *Inside Björk*. An Endemol UK Production for One Little Indian Limited. Suom. *Björk – Islantilainen ikoni*. Yle TV1, Yle Import 2003. Suomenenos Kari Salonen. Dokumenttifilmi.

Kirjallisuus

- Aksnes, Hallgjerd 1998. Music and its Resonating Body. Teoksessa *Musical Signification: Between Rhetoric and Pragmatics*. Toim. Gino Stefani, Eero Tarasti ja Luca Marconi. Bologna: CLUEB. 173–182.
- Barthes, Roland 1985. Rasch. Teoksessa *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Kääntänyt Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell. 299–312. [Orig. L'obvie et l'obtus 1982.]
- 1989. The Grain of the Voice. Teoksessa *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Toim. Simon Frith ja Andrew Goodwin. New York, NY: Pantheon Books. 293–300.
- Bosma, Hannah 1999. Madonna's Voice. A Paper presented at Feminist Theory and Music 5 conference, London. <http://cf.hum.uva.nl/~hannah/paperftm5.html> (tarkistettu 5.9.2003).
- Brummer, Olli 2004. Läsnaolon ja poissaolon musiikkia. Psykoanalyttinen näkökulma Puccinin *Vecchia zimarra* -aariaan ja Elgarin *Nimrod*-variaatioon. *Musiikki* 3: 64–90.
- Erkkilä, Jaakko 1997. *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja klinisen käytännön näkökulmista*. Jyväskylä Studies in the Arts 57. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Hebdige, Dick 1990. Style as Homology and Signifying Practice. Teoksessa *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Toim. Simon Frith ja Andrew Goodwin. London: Routledge. 56–65.
- Hennion, Antoine 1990. The Production of Success. An Antimusicology of the Pop Song. Teoksessa *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Toim. Simon Frith ja Andrew Goodwin. London: Routledge. 185–206.
- Hodge, Robert & Gunther Kress 1988. *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press.
- Hyypä, Markku T. 1986. *Ruumiinkieli*. Helsinki: Otava.

- Klemola, Timo 2005. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Koivunen, Anu & Marianne Liljeström 1996. Paikantuminen. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 271–292.
- Kristeva, Julia 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- 1999. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes. Helsinki: Nemo. [Orig. *Soleil noir, dépression et mélancolie* 1987.]
- Large, John & Shigenobu Iwata 1971. Aerodynamic Study of Vibrato and Voluntary ‘Straight Tone’ Pairs in Singing. *Folia Phoniatica* 23: 50–65.
- Laukkanen, Anne-Maria & Timo Leino 2001. *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Leeuwen, Theo van 1999. *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan Press Ltd.
- Lehtonen, Kimmo 1996. *Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 17. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lindberg, Ulf 1995. *Rockens Text. Ord, Musik och Mening*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Lång, Markus 1995. Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Erytistarkastelun kohteena säveltaide. *Musiikki* 3: 249–280.
- Marsh, Charity & Melissa West 2003. The Nature/Technology Binary Opposition Dismantled in the Music of Madonna and Björk. Teoksessa *Music and Technoculture*. Toim. Leslie C. Gay & Rene T. Lysloff. Middletown: Wesleyan University Press. 182–203.
- Minkinen, Marja 2005. Kaija Saariahon vokaalinen kirjoitus teoksissa *Du gick, flög ja From the Grammar of Dreams*. Teoksessa *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Toim. Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino. 49–84.
- Parviainen, Jaana 1999. Fenomenologinen tanssianalyysi. *Tanssin tutkimuksen vuosikirja* 3 (“Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta”): 81–97.
- 2002. Kinesteettinen empatia. Pohdintoja Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksista. Teoksessa *Kokemus*. Toim. Leila Haaparanta ja Erna Oesch. *Acta Philosophica Tamperensia*, Vol. 1. Tampere: Tampere University Press. 325–347.
- Potter, John 1998. *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rautiainen, Tarja 2003. Laulettu historia – suomalaisuus ja affektit populaarimusiikissa. *Lähikuva* 3: 8–17.
- Rechardt, Eero 1991. Minuuden kokeminen musiikissa. *Musiikkitiede* 2: 19–33.
- Stern, Daniel N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York, NY: 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.
- Välimäki, Susanna 1998. Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma. *Musiikki* 4: 371–393.
- 2003. Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa II. Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen suuntauksista ja tutkimustyypeistä. *Musiikki* 2–3: 52–99.
- 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. *Acta Semiotica Fennica* XXII, Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: Semiotic Society of Finland & International Semiotics Institute.
- Whiteley, Sheila 2000. *Women and Popular Music. Sexuality, identity and subjectivity*. London: Routledge.

FM Anne Tarvainen (anne.tarvainen@rokki.net) tekee laulamista liikkeenä käsittelevää väitöskirjaa Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitoksella.

”Between me and myself”

– The Formation of vocal self in Björk’s song *Undo*

This article explores Björk’s vocal interpretation of her song *Undo*. The main focus is on the changes in her voice quality. The question is, how does she use different kind of voice qualities and how do these qualities relate to the lyrics of the song? By making small variations in her singing voice she brings her bodily attitude to the vocal interpretation, thus giving birth to the vocal self of the song. The method used here combines emphatic and analytic listening. The first one is based on the researcher/listener’s bodily intuition and imitation. The second one is a combination of listening strategies from speech research to phonetics as well as music analysis. The article also draws on psychoanalytic music research.