Laulajuutta laajentamassa

Taiteellinen tutkimus laulukonsertoinnin performansseista

HANNA CHORELL

EST 90
DocMus-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2025

Laulajuutta laajentamassa – taiteellinen tutkimus laulukonsertoinnin performansseista

Hanna Rantala

LAULAJUUTTA LAAJENTAMASSA

Taiteellinen tutkimus laulukonsertoinnin performansseista

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ
EST 90

DocMus-tohtorikoulu
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
2025

Kirjallisen työn ohjaaja: dosentti Laura Wahlfors

Opintojen vastaava ohjaaja: professori Anne Kauppala

Kirjallisen työn esitarkastajat: professori Pauliina Hulkko ja professori Gustav Djupsjöbacka

Tarkastustilaisuuden valvoja: professori Anne Kauppala

Lautakunta: MuT Päivi Järviö, dosentti Milla Tiainen, MuT Assi Karttunen

DocMus-tohtorikoulu
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
EST-julkaisusarja 90

© Hanna Chorell 2025

ISSN-tunnus (PDF) 2489-7981
ISBN-tunnus (PDF) 978-952-329-391-5

Kannen suunnittelu: Satu Grönlund
Taitto: Kalle Rantala

Helsinki 2025

KONEEN SÄÄTIÖ

TIIVISTELMÄ

Hanna Chorell 2025
Laulajuutta laajentamassa – taiteellinen tutkimus laulukonsertoinnin performansseista

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu

Taiteen tekeminen luo maailmaan erilaisia tarinoita ja esityksiä. Ne toistavat, vahvistavat tai haastavat yhteiskunnan rakenteita, kuten musiikkikulttuuria, ihmiskuvaa ja sukupuolihierarkioita. Oopperalaulajalle, joka toisaalta on kiinni nyky-yhteiskunnan ilmiöissä ja toisaalta laulaa vähintään sata vuotta vanhaa ohjelmistoa, esitetyt tarinat saattavat aiheuttaa arvoristiriitoja. Vanha ohjelmisto tuo mukanaan aikansa kuvaa, joka ei välttämättä vastaa esimerkiksi laulajan omaa ihmiskuvaa. Tämän tutkimuksen tehtävänä on etsiä keinoja ratkoa tätä ristiriitaa laulajan näkökulmasta. Tutkimuksen pääväite on, että toimijuutta kasvattamalla laulajan on mahdollista sovittaa ammatillinen toiminta arvoihinsa sopivammaksi. Taiteellisen tutkimuksen menetelmin etsin keinoja laajentaa laulajan taiteellista toimijuutta ja ratkoa arvoristiriitaa feministisen maailmankatsomuksen ja ammatillisessa toiminnassa kohtaamani naiskuvan välillä.

Oopperalaulajan työelämään kuuluu oopperassa laulamisen lisäksi konsertointia, jossa laulaja voi ottaa enemmän vastuuta esityksistään, kasvattaa toimijuuttaan. Tutkimuksen keskeisin osa on neljän konsertin sarja, jonka avulla tarkastelen konsertissa tapahtuvia sukupuolen esityksiä. Nostan esiin ohjelmistosuunnittelun, sukupuolittuneen esittämistradition sekä laulajan ruumiillisuuden ja äänenkäytön. Ehdotan näiden avulla keinoja vaikuttaa konsertoinnin sukupuoliperformansseihin.

Konserttien lisäksi tutkimukseen kuuluu kaksi vertaisarvioitua artikkelia. Niistä ensimmäisessä esittelen Roland Barthesin lauluajatteluun perustuvan barthesilaisen laulun käsitteen eli taiteellisen menetelmän, jonka avulla laulaja voi tietoisesti vaikuttaa ruumiillisuuden kuulumiseen laulamisessaan. Toinen artikkeli kertoo ensimmäisestä tohtorikonsertistani ja avaa, minkälainen esitys Schubertin *Winterreise*-laulusarja oli koronapandemian

vaikutuksesta. Artikkeli ehdottaa lisäksi tavan soveltaa Karen Baradin toimijuusrealismia laulamisen taiteelliseen tutkimiseen. Näin ollen konsertti on perinteisesti ajatellun esityksen lisäksi performanssi, jossa muun muassa musiikkiteos, laulajuus, sukupuoli ja konserttiinstituutio yhteismuotoutuvat performatiivisiksi materiaalis-diskursiivisiksi ilmiöiksi. Niiden analysointi lisää ymmärrystä konsertoinnin sukupuoliperformansseista ja antaa mahdollisuuden vaikuttaa niihin.

Tutkimuksen tuloksena on myös lauluntutkimukseen soveltuvia taiteellisen työn menetelmiä. Tutkimus osoittaa lisäksi laulamisen merkityksenmuodostuksen aika- ja paikkasidonnaisen luonteen. Tutkimus esittelee keinon laajentaa laulajuutta, josta erityisesti osoituksena on tutkimushanketta varten tilattu, vuonna 2024 kantaesitetty Minna Leinosen säveltämä *Rakkaat*-monodraama Milka Luhtaniemen librettoon. Teos vetää yhteen tutkimuksen teemoja ohjelmistosuunnittelun, äänenkäytön, konsertoinnin ja sukupuoliperformanssien suhteen ja päivittää laulukonsertoinnin naiskuvaa nykyaikaan.

Asiasanat: laulaminen, lied-musiikki, lauluntutkimus, taiteellinen tutkimus, feministinen uusmaterialismi.

ABSTRACT

Hanna Chorell 2025
A Singer Extending – An Artistic Research on the Performances of Song Concerts

Doctoral thesis, Arts Study Programme
DocMus doctoral school, Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki

Making art creates stories and performances in and of the world. They reproduce, reinforce, or challenge social structures such as musical culture, representations of women, and gender hierarchies. For an opera singer who, on the one hand, lives in 21st century Western society and, on the other, sings repertoire that is at least a hundred years old, the stories performed can create conflicts between old and new value systems. The goal of this research is to find solutions to thesse conflincts from a singer's perspective. The main argument of this study is that by increased agency, singers can adapt their professional activities to better fit their personal values. Using artistic research methods, I seek ways to expand the singer's artistic agency and resolve the value conflict between a feminist worldview and the representations of women I encounter in my professional life.

The professional activities of an opera singer often include not only singing in opera but also performing in concerts, where the singer can take more responsibility for their performances and increase their agency. The central part of this research is a series of four concerts, through which I examine the performances of gender in concert. I highlight programming, gendered performance traditions, and the singer's corporeality and use of voice, and use these to suggest ways to influence gender performances in concert.

In addition to the concerts, the study includes two peer-reviewed articles. In the first of these, I introduce Barthesian singing, based on Roland Barthes' concepts of singing. It is an artistic working method which allows the singer to consciously influence the embodiedness of their singing. The second article covers my first doctoral concert and explains how the performance of Schubert's song cycle *Winterreise* was influenced by the corona pandemic. The article also discusses how I apply agential realism, developed by Karen Barad, in my research. The application of agential realism to artistic

research of singing means that a concert is not only a performance as traditionally conceived, but a performance in which the musical work, singing, gender and the concert institution, among other things, are co-constituted as performative material-discursive phenomena. Analysing them increases understanding of gender performances in concert and creates opportunity to influence them.

The results of this research are artistic methods applicable to song research, as well as demonstrating the time- and place-specific nature of meaning-making in singing. The research project presents a means of expanding singing, as demonstrated in particular by the *Rakkaat* monodrama, composed by Minna Leinonen to the libretto of Milka Luhtaniemi, and commissioned for the research project and premiered in 2024. The work draws together the themes of the study in terms of programming, voice use, concert institution and gender performance, and brings a more contemporary representation of women to concert context.

Keywords: singing, German Lieder, research in singing, artistic research, feminist new materialism.

KIITOKSET

Kirjoitettu kieli jää viestin välittämisessä väistämättä vajaaksi, joten seuraavat sanat eivät täysin välitä tuntemaani kokonaisvaltaista kiitollisuutta jatkotutkintoprojektiini osallisia ihmisiä kohtaan. Yritän silti.

Lämmin kiitos ohjaajilleni Laura Wahlforsille ja Anne Kauppalalle, joiden tarkat huomiot, usko minuun tutkijanalkuna ja monet arvokkaat keskustelut sysäsivät työtäni eteenpäin silloinkin, kun se tuntui tahmealta. Kiitokset monista hyödyllisistä keskusteluista taiteellisten osioideni esitarkastajalle Jenni Lättilälle, sekä arvokkaista kriittisistä kommenteista tutkielmani esitarkastajille Pauliina Hulkolle ja Gustav Djupsjöbackalle. Kiitän lämpimästi myös arviointilautakuntaani – Päivi Järviötä, Milla Tiaista ja Assi Karttusta – asiantuntevista ja tutkimustani eteenpäin vieneistä keskusteluista.

Ilman kanssani työskennelleitä muusikkoja ja taiteilijoita tutkimukseni ei olisi onnistunut. Kiitos pianistit Kirill Kozlovski, Fanny Söderström ja Keval Shah, kiitos viulistit Maria Puusaari ja Aleksi Kotila. Kanssanne on ilo työskennellä – tavatkaamme musiikissa vastaisuudessakin! Kiitos myös Sibelius-Akatemian tuotantotiimille konserttieni sujuvasta tuottamisesta.

Erityiskiitokset osoitan *Rakkaat*-työryhmälle. Näin suuren teoksen tilaaminen ja tuottaminen oli työläs, mutta onnellisten tähtien alla syntynyt projekti. Kiitos Minna Leinonen ja Milka Luhtaniemi, joiden houkuttelu mukaan oli yhtä mutkatonta kuin sitä seurannut yhteistyö. *Rakkaat* ylitti kaikki odotukseni, eikä vähiten Minnan sävelten ja Milkan sanojen vuoksi. Suuren kiitoksen ansaitsee myös ääniteknikko Maija Turunen, jonka rautainen ammattitaito ja ennakkoluulottomuus kääntyivät korvin kuultavaksi *Rakkaiden* äänisuunnittelussa sekä toisen ja kolmannen jatkotutkintokonserttini nauhojen toteutuksessa. *Rakkaiden* esitykseksi hiomisessa Riikka Oksasella oli ratkaiseva rooli, kiitos siis näkemyksestä ja kuuntelevasta ohjausotteesta.

Rahoitus ei ole itsestäänselvyys, joten syvä kiitokseni kuuluu myös suomalaiselle säätiökentälle ja tutkimukseni rahoittajille.

Kiitos Koneen säätiö, Taiteen edistämiskeskus, Sibelius-Akatemian tukisäätiö, Suomen säveltäjien Sibelius-rahasto ja Taideyliopiston tohtorikoulutuksen ohjausryhmä.

Kiitos vielä DocMus-tohtorikoulun väitöstutkijakollegoille keskusteluista ja vertaistuesta seminaareissa ja niiden ulkopuolella. Laulu-, ääni- ja ooppera-aiheisista ajatustenvaihdoista lähetän kiitoksen Miika Hyytiäiselle. Lastenhoitoavusta, tämän tutkielman taitosta, kannustuksesta ja tutkimista sivuavista keskusteluista kiitän veljeäni Kalle Rantalaa perheineen. Lämpimästi kiitän niin ikään ystävääni Ann-Marie Heinoa keskusteluista ja horjumattomasta kannustuksesta. Tuesta ja kannustuksesta kiitän myös vanhempiani Juha ja Liisa Rantalaa. Kaikkein suurin kiitos kuuluu perheelleni, joka on joutunut seuraamaan hajamielisen tutkijaäidin edesottamuksia arjessaan. Puolisoni Niall ja poikani Julius, kiitos, ilman teitä mistään ei tulisi mitään.

Helsingissä 9.8.2025
Hanna Chorell

SISÄLLYS

1. JOHDANTO 13

2. TUTKIMISEN POLKU, KEHYS JA MENETELMÄT 23

2.1 Laulajan taiteellinen tutkimus 23
2.2 Ensimmäinen tutkimusartikkeli: ”Laulajan kehon queer-potentiaali. Liediä Barthesin kanssa” 25
2.3 Toimijuusrealismi, yhteismuotoutumisia ja teosontologiaa 26
2.4 Toinen tutkimusartikkeli: ”*Winterreise* laulajanaisen matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan” 31
2.5 Taiteelliset ja analyyttiset tutkimusmenetelmät – avauksia ja sulkuja 32
2.5.1 Avaavia leikkauksia 33
2.5.2 Sulkevia leikkauksia 35

3. TAITEELLINEN OPIN- JA TAIDONNÄYTE – SUKUPUOLEN ESITYKSIÄ LAULAEN 39

3.1 Toisenlainen Winterreise 40
3.2 Why do they shut me out of Heaven? 42
– naissubjektit patriarkaalisen yhteiskuntajärjestyksen kritiikkinä 42
3.2.1 Luontoäiti 44
3.2.2 Kuningas Daavid Toisena 45
3.2.3 Kaipuu patriarkaatin ulkopuolelle 50
3.3 Sopraanoäänen esityksiä, sukupuolitettu ääni – kolmas tohtorikonsertti 52
3.3.1 Laajennetut äänenkäytön tekniikat 54
3.3.2 Arkinen *Sequenza III* 57
3.3.3 Neidonhiussaniainen ja hauraus sukupuolen esityksenä 58
3.3.4 Eläimellistä ääntelyä ja feminististä huumoria 60
3.4 *Rakkaat* eli kuinka nainen laulaa rakkaudesta 62

4. JOHTOPÄÄTÖKSIÄ 69

5. LÄHTEET.....73

6. LIITTEET.....84

KÄSIOHJELMAT

I Winterreise.....84
II Why do they shut me out of Heaven? 85
III Vokaliisi – ihmisäänen rajoilla.....87
IV Rakkaat 88

VERTAISARVIOIDUT ARTIKKELIT

V Laulajan kehon queer-potentiaali.
Liediä Barthesin kanssa.....89

VI. *Winterreise* laulajanaisen matkana
– taiteilijuus koronapandemian aikaan 118

1. Johdanto

Olen toiminut oopperalaulajan ammatissa noin viisitoista vuotta. Sitä edelsi viisi vuotta intensiivistä laulunopiskelua ja jo lapsuudessa alkanut laulaminen ja kuoroharrastus. Tänä aikana olen kokenut monet laulamisen instituutiot ja oppinut niiden hierarkiat ja kaanonit.[1] Laulajanpolun alussa en palavalta ammattiin pääsemisen halultani pysähtynyt pohtimaan näitä ammatinharjoittamisen keskeisiä rakenteita vaan omaksuin ne itsestäänselvyyksinä. Vuosien varrella ammatillinen toimintaympäristöni alkoi kuitenkin tuntua ahtaalta. Esittämieni oopperaroolien keskinäinen samankaltaisuus, monien tarinoiden elähtänyt naiskuva, oopperainstituution vanhanaikaisilta tuntuneet sisäiset hierarkiat ja pieni tila omalle taiteilijuudelle saivat kaipaamaan muutosta.[2]

Tohtorihankkeeni alkoi sen havaitsemisesta, että naiskuvani oli ristiriidassa sen kanssa, mitä useimmiten työelämässä esitin ja kohtasin. Monet oopperoiden tarinat ja niiden 1800-luvulle juuttunut patriarkaalinen naisihanne eivät vastaa omaa käsitystäni naisen paikasta yhteiskunnassa, ja esittämäni naishahmot ovat usein tuntuneet yksiulotteisilta. Oopperamusiikki esteettisenä elämyksenä ei aina hukuta tätä ristiriitaa, eikä ristiriidan sivuuttaminen poista sitä. Tämä havainto tekee minut surulliseksi.[3] Ooppera on parhaimmillaan mullistavia elämyksiä synnyttävä taidelaji, ja oopperalaulaminen on

1 Yksinkertaisuuden vuoksi puhun laulamisesta, vaikka tekstissäni viittaan länsimaisen taidemusiikin piirissä tapahtuvaan laulamiseen ja sen tutkimiseen.

2 Äärimmilleen vietynä tämä naiskuva kuvataan Catherine Clémentin kirjassa *Opera, or the Undoing of Women* (1988). Oopperamaailman hierarkioiden seurauksista voi lukea esimerkiksi Sonja Saarikosken (2023; 2024) sekä Saarikosken ja Karoliina Paanasen (2024) kirjoittamista lehtiartikkeleista, joissa kerrotaan muun muassa laulajien ja soittajien kohtaamasta seksuaalisesta ahdistelusta. Anna Ramstedt (2023a; 2023b) on tutkinut instrumentalistien piirissä esiintyviä tasa-arvo-ongelmia ja hierarkioita. Anna Bull (2019, 144–48) valaisee oopperan naisrepresentaatioiden ja laulajanaisten suhdetta. Tove Dahlberg (2023) kirjoittaa taiteellisen tohtorintutkintonsa kirjallisessa osuudessa laulajalle annetusta toimijuuden tilasta ja esittää, että laulajilla on esiintymisen suhteen paljon potentiaalia, jota oopperan tekemisen rakenteet eivät hyödynnä.

3 Riikka Talvitie (2023, 21) pohtii taiteellisen tohtorintutkintonsa kirjallisen työn johdannossa hyvin samaistuttavasti säveltäjyyttä, länsimaisen taidemusiikin kulttuuria ja instituutioita. Hänen tutkintonsa ja tutkielmansa on inspiroinut omaa ajatteluani ja auttanut tämän yhteenvedon kirjoittamisessa.

rakas ammattini, enkä halua tai aio luopua siitä.

Taiteen tekemiseen sisältyy ympäröivästä yhteiskunnasta heijastuvia valtarakenteita, ja taiteen tekeminen tuottaa niitä myös itse. Yksittäisen laulajan mahdollisuudet vaikuttaa näihin isoihin osin rakenteellisiin kysymyksiin ovat rajalliset, mutta omaan toimintaansa laulajan on mahdollista puuttua. Tästä havainnosta lähtien muotoilen tohtoriprojektini ytimen ja tutkimustehtävän näin: *mitä yksittäinen laulaja voi tehdä, jotta ammatillinen toiminta vastaisi paremmin laulajan omia arvoja ja tavoitteita?*

Oopperassa laulamisen lisäksi ammattiini kuuluu myös konsertointia. Konserttiohjelmiston naiskuva ei poikkea merkittävästi oopperoiden vastaavasta, sillä ne kumpuavat samasta kulttuurisesta piiristä. Konsertoidessa laulaja saa kuitenkin oopperaa enemmän vapautta taiteellisissa päätöksissä, mikä tuo mukanaan suuremman vastuun kokonaisuudesta. Lisäksi konserttiohjelmiston avulla tehty tutkimus on yhteisten kulttuuristen juurien vuoksi sovellettavissa myös konserttiympäristöä laajemmin laulumusiikkiin. Päätin siis rakentaa tutkimushankkeeni konserttiohjelmiston ja vokaalikamarimusiikin varaan.[4]

Tutkimustehtävälläni on kytkös keskusteluihin taiteen vapaudesta ja taiteilijan etiikasta. Tarkoitukseni ei ole sanoa, että kaiken taiteen täytyisi olla alleviivatun poliittista, julistavaa tai ”poliittisesti korrektia”. Epäpoliittista taide ei kuitenkaan voi olla, sillä taiteen tekeminen tapahtuu yhteiskunnassa, vaikka taide haluttaisi esittää epäpoliittisena tai yhteiskunnan kysymyksistä irrallisena. Taiteilijan eettiseen pohdintaan kuuluu olennaisesti vastuunotto omasta taiteesta. Siihen pyrin tällä tutkimushankkeella. Lisäksi Talvitien (2023, 21) tavoin olen kaivannut niin mahdollisuutta käsitellä yhteiskunnallisia kysymyksiä taidetta tekemällä kuin tasapainoa arjesta irrottavan esteettisen kokemuksen ja ympäröivässä maailmassa kiinni olemisen välillä. Keskittyminen konsertointiin onkin ensimmäinen vastaus tutkimustehtävääni.

Yllä kuvatusta tutkimustehtävästä kumpusi jatkokysymyksiä. Arvoristiriitani liittyivät etenkin vanhanaikaisilta tuntuneisiin sukupuolirooleihin ja -hierarkioihin, joita tulin toistaneeksi

4 Laulukonserteissa lauletaan toisinaan myös yksittäisiä ooppera-aarioita tai kohtauksia oopperoista. Kirkkomusiikin lisäksi rajaan myös ne pois tutkimuksestani. Laulukonsertin ymmärrän vokaalikamarimusiikkia sisältäväksi kokonaisuudeksi, jonka yksi ”alalaji” liedkonsertti on.

laulamalla. Ensiksi halusin selvittää, *kuinka sukupuolia ja niiden välisiä hierarkioita esitetään laulamalla* ja sitten, *kuinka niitä voisi esittää toisin ja miten tällainen toisin esittäminen toimii* (vrt. Dahlberg 2023, 2. luku, 23).[5] Nämä kysymykset eivät koske vain oopperaohjelmistoa, vaan ne ovat läsnä myös konserttilavalla. Liedin tai yleisemmin laulukonsertoinnin taiteellista tutkimusta on tehty huomattavasti oopperaa vähemmän. Tällaista tutkimusta on tehnyt muun muassa tenori Valentin Gloor (2014a; 2014b). Kristin Kjølberg (2010) on tutkinut konsertointia kommunikaationa taiteellisessa tohtorintutkinnossaan, ja Albertus Engelbrecht (2022) on tutkinut eri aikakausien musiikin esittämistä lauluteknisenä haasteena niin ikään taiteellisessa tohtorintutkinnossaan. Konserttiohjelmiston parissa tehdyn tutkimuksen vähyys ohjasi tutkimuksen rajausta, ja tutkimukseni kohteeksi tarkentuivat sukupuolen esitykset laulukonsertoinnin kontekstissa. Palaan rajauksen muihin perusteluihin myöhemmin.

Taiteellisen tohtorintutkintoni opin- ja taidonnäyte koostuu kirjallisista ja taiteellisista osista. Kirjallisen osan muodostavat kaksi vertaisarvioitua artikkelia ja taiteellisen osan neljän konsertin sarja. Tämä yhteenveto raportoi koko opin- ja taidonnäytteen tavoitteet, viitekehyksen, tutkimusmenetelmät ja taiteellisten ja kirjallisten osioiden tehtävät sekä esittelee tutkimukseni tulokset.

Opin- ja taidonnäytteeni taiteelliset osiot ovat:

1. Schubert: *Winterreise*, pianisti Kirill Kozlovskin kanssa. Sibelius-Akatemian R-talon konserttisali, Helsinki 23.11.2021.

2. *Why do they shut me out of Heaven? (Did I sing too loud?)*, pianisti Keval Shah'n ja viulisti Maria Puusaaren kanssa. Sibelius-Akatemian R-talon konserttisali 1.6.2022.

3. *Vokaliisi – ihmisäänen rajoilla*, pianisti Kirill Kozlovskin ja viulisti Aleksi Kotilan kanssa. Helsingin Musiikkitalon Camerata-sali 16.3.2023.

---

5 Dahlbergin kirjallinen opinnäyte on Research catalogue -alustalla, ja jokaisen luvun sivunumerointi alkaa alusta.

4. *Rakkaat*. Monodraama sopraanolle, pianolle ja elektroniikalle. Minna Leinosen säveltämä tilausteos, jonka libreton kirjoitti Milka Luhtaniemi. Kantaesityksen ohjasi Riikka Oksanen, esityksessä olivat itseni lisäksi pianisti Fanny Söderström ja äänisuunnittelija Maija Turunen. Musiikkitalon Camerata-sali 8.3.2024.

Kaksi vertaisarvioitua artikkelia ovat:

1.”Laulajan kehon queer-potentiaali. Liediä Barthesin kanssa.” *Musiikki* 51(2), 2021, 109–136.

2.”Winterreise laulajanaisen matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan.” *Trio* 13(1), 2024, 34–60.

Tohtoriprojektini alkutaipaleella sukelsin sukupuolentutkimuksen ja feministisen musiikintutkimuksen maailmaan ja niiden lisäksi löysin Roland Barthesin lauluajattelun.[6] Näitä yhdistelemällä kirjoitin ensimmäisen artikkelini (Chorell 2021), jossa esittelin kehittämäni barthesilaisen laulun käsitteen. Se kuvaa, kuinka laulaja voi käyttää ruumiillisuuden ja tekstin merkitysten välittämisen välistä suhdetta työkaluna esimerkiksi sukupuolen esittämisessä saksalaisen lied-laulamisen kontekstissa.

Niin hedelmällinen alusta kuin Barthesin ajattelu olikin, kaipasin jotain konkreettisempaa. Barthesin kehokäsitys tuntui utopistiselta, kielikeskeiseltä ja androgyynisyyttä tavoittelevalta, mikä ei yhdistynyt kokemuksiini kunnolla. Myös länsimaisen taidemusiikin teoskäsitys ja esittäjän osa teoksen olemassaolossa herättivät kysymyksiä jo ensimmäistä konserttia laulaessani. Aloin etääntyä työelämässä omaksumistani käytännöistä ja ajattelun tavoista. Etääntymistä kiihdyttivät Barthesin ajattelusta ammentavan Laura Wahlforsin (2013) työ ja laajasta musiikin esittämisen tutkimuksen kentästä käsin kirjoittavan Daniel Leech-Wilkinsonin (2024) tekstit. Tutustuminen Christopher Smallin klassikkokirjaan *Musicking: the meanings of performing and listening* (1998) sysäsi liikkeelle pohdinnan siitä, mitä konserttitilanteessa oikeastaan esitetään. Nicholas Cookin (2013) ajatus partituurista musiikkiesityksen käsikirjoituksena lähestyi vielä muodotonta

6 Barthesin (1985) musiikkiesseistä etenkin ”The Grain of the Voice”.

ajatustani musiikkiteoksista ja niiden esittämisestä.

Ratkaiseva askel oli tutustuminen Karen Baradin (2007) toimijuusrealismiin, jonka avulla saatoin ottaa huomioon itseni ja ympäristöni aineellisuuden konkreettisena utopian tavoittelun sijaan. Käytin ensimmäisessä artikkelissani Judith Butlerin (2006) ajattelua sukupuolen performatiivisuudesta. Baradin teoria toimijuusrealismista ei rajoitu sukupuolen ajatteluun tai minkään tietyn tieteen pariin, vaan se koskee kaikkea olevaista. Hän jatkaa Butlerin ajatusta sukupuolen performatiivisuudesta ja muokkaa sitä ottamaan huomioon maailman materiaalisuuden kvanttifysiikasta johdettuna. Baradille maailma on olemassa toistuvina yhteismuotoutumisina. Hänen teoriaansa ei näin ollen voi ottaa käyttöön vain osittain, vaan sen on kosketettava kaikkea. Tämän seurauksena ajatteluni musiikkiteosten olemassaolosta, muusikkoudesta, taiteellisesta tutkimuksesta, laulajan toimijuudesta ja musiikin esittämisestä on tohtoriprojektini aikana käynyt läpi suuren muutoksen. Käytän Baradin ajattelua etenkin toisessa artikkelissani, jossa pohdin sen avulla ensimmäistä tohtorikonserttiani (Chorell 2024).

Sijoitan projektini laulajien itsensä tekemän lauluntutkimuksen kontekstiin. Suomessa tämänkaltaista tutkimusta ovat tehneet esimerkiksi Päivi Järviö (2011), Jenni Lättilä (2016) ja Kajsa Dahlbäck (2020). Muita laulaja-tutkijoita ovat esimerkiksi John Potter (1998; 2009; 2000; 2012; 2006), Nina Sun Eidsheim (2019; 2017; 2019; 2015), Elisabeth Belgrano Laasonen (2011; 2018; 2019), Francesca Placanica (2018a; 2018b), Valentin Gloor (2014a; 2014b), Sara Wilén (2017; 2020), Elisabeth Holmertz (2020) ja Tove Dahlberg (2023). DocMus-tohtorikoulussa tohtorintutkintoa tekee parhaillaan ainakin 10 oopperalaulajan koulutuksen saanutta kollegaa. Laulajien itsensä tekemä lauluntutkimus on siis vireä tutkimuksen kenttä, ja olen mielelläni osa sitä. Laulajien tekemä tutkimus on painottunut vanhaan musiikkiin (Järviö, Belgrano, Dahlbäck, Holmertz), oopperaan ja musiikkiteatteriin (Lättilä, Wilén, Holmertz, Dahlberg, Placanica), mutta tutkijanpositio voi olla myös kuulijan (Potter, Eidsheim). Liediä ja sen esittämistä laulajat ovat tutkineet musiikkitieteilijöiden ohella, mutta liedin esittämisen taiteellista tutkimusta on toistaiseksi ollut vähän.[7]

7 Esimerkiksi tenori John Potter (1998) kirjoittaa *portamenton* häviämisestä lied-laulamisessa kuuntelemalla ja analysoimalla levytyksiä.

Tutkimukseni liittyy laulamista laajempaan muusikkokeskeiseen musiikintutkimuksen alaan. Jo mainitsemani Laura Wahlforsin Muusikon kumousliikkeet (2013) ja Daniel Leech-Wilkinsonin (2024) *Challenging performance* -liike ovat olleet keskeisiä ajatteluni liikkeellepanijoita, ja ne ovat vaikuttaneet merkittävästi myös laulamiseeni. Laulamiseen ja sen ajatteluun vaikuttivat myös tutustuminen mezzosopraano Cathy Berberianin taiteeseen ja kirjaan *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality* (Karantonis ym. 2016). Myös Suzanne Cusickin työ (1998; 1999; 2004) on vaikuttanut sekä laulamiseeni että ajatteluuni merkittävästi. Toisin kuin oopperalaulajan työelämän rakenteet, Wahlforsin, Leech-Wilkinsonin ja muiden musiikin esittämisen tutkijoiden työ kannustaa omaääniseen laulamiseen ja traditiokriittisyyteen. Heidän työnsä on ikään kuin antanut luvan tehdä kuten itse haluan ja vapautua oopperaproduktioiden tyypillisestä asetelmasta, jossa laulaja toteuttaa kapellimestarin ja ohjaajan toiveita omien taiteellisten valintojensa sijaan.

Feministiseen musiikintutkimukseen ja sukupuolen-tutkimuksen kenttään tutustuminen oli käänteentekevää. Sain sanoja kokemuksilleni, käsitteitä laulamisen ja sukupuolen suhteen ymmärtämiselle ja viitekehyksen, jossa tavoitella muutosta. Judith Butlerin (2006) ja sitten Karen Baradin (2007) ajattelun avulla ymmärsin, kuinka sukupuoli on performanssi eikä lukittu, selkeärajainen biologiasta seuraava lista ominaisuuksia. Sukupuolentutkimuksen sivuaineopinnot Helsingin yliopiston avoimessa yliopistossa avasivat silmäni valtarakenteille, joista sukupuoli on yksi merkittävimmistä. Catherine Clément (1988) sanoitti turhautumistani oopperan naiskuvaan. Susan McClaryn (2002 [1991]) ja muiden feminististen musiikintutkijoiden – Suomessa mm. Anne Kauppala (2016; 2008), Susanna Välimäki (2005; 2023), Milla Tiainen (2012), Laura Wahlfors (2013; 2021; 2008), Nuppu Koivisto-Kaasik (2023) ja Anna Ramstedt (2023a; 2023b) – tutkimusten avulla olen täydentänyt käsitystäni musiikkikulttuurin tasa-arvo-ongelmista sekä siitä, kuinka sukupuoli rakentuu musiikkiteoksissa ja -esityksissä.

Muita merkittäviä keskustelukumppaneita on löytynyt lied-tutkimuksen kentältä. Etenkin esittämisen historian tutkimus on ollut hyödyllinen peilauspinta taiteelliselle toiminnalleni. Esimerkkeinä mainittakoon *Winterreisesta* kirjoittanut Natasha Loges

(2021a; 2021b), monet liedin esittämisen käytäntöä 1800-luvulla käsitelleet artikkelit Logesin ja Laura Tunbridgen toimittamassa kirjassa *German Song on Stage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* (2020) sekä monet Lawrence Kramerin tekstit, etenkin Brigitte Fassbaenderin *Winterreise*-levytystä koskeva artikkeli (2011). Näiden ja lukuisten muiden tutkimusten avulla olen voinut muodostaa itselleni aiempaa tarkemman ymmärryksen lied-konsertoinnin esittämiskäytännöistä ja sen historiasta.

Tutkimukseni ammentaa myös esitystutkimuksen kentästä ja etenkin Philip Auslanderin (2006b; 2006c; 2020) ajattelusta. Hänen keskeinen väitteensä on, että musiikkiesityksen objekti, se mitä esitetään, ei ole teos vaan identiteetti, muusikon esittäjäpersoona (*musical persona*). Muusikon esittäjäpersoona on musiikkigenrestä riippuvainen performatiivinen sosiaalinen rooli (Auslander 2020, 41). Auslanderin (2020, 47–48) mukaan muusikon esittäjäpersoonassa on vaihteleva määrä teatterillisuutta (*theatricality*) ja esittäjäpersoonaa voidaan tulkita muusikon omana itsenä esiintymisen (*self-representation*) ja esittäjäpersoonan fiktiivisyyden jatkumona. Auslander (2020, 42) nostaa esiin 1970-luvun laulaja-lauluntekijät esimerkkinä epäteatterillisesta esittämisestä. Lied-laulua voi hyvin ajatella samantyyppisenä epäteatterillisena ”oman itsen” esittämisenä.

Artikkelissaan muusikon esittäjäpersoonasta Auslander (2006b, 102) rajaa oopperan ja musiikkiteatterin ulos ajattelustaan, sillä hänen mukaansa muusikot eivät yleensä esitä fiktiivisiä roolihahmoja. Sovellan ja muokkaan hänen ajatteluaan oopperalaulamiseen ja väitän, että esiintyvässä laulajassa on yhtä aikaa läsnä laulaja yksityishenkilönä, laulajan sukupuolittunut esittäjäpersoona sekä esitettävässä musiikissa ja mahdollisessa tekstissä muodostuva fiktiivinen ja sukupuolittunut roolihahmo (vrt. Auslander 2020, 51).[8] Oopperalaulajuus on muusikon esittäjäpersoona, sillä se on laulajan ammatillisessa toiminnassa esitettävä sosiaalinen rooli.

Tutkimustehtäväni kannalta olennaisinta on, että esiintymisessäni on usein läsnä ristiriita yksityisminäni ja laulussa muodostuvan roolihahmon välillä (vrt. Auslander 2020, 52). Kuulijan näkökulmasta sitä on vaikea tutkia, sillä kuulijalla ei ole suoraa

8 Myös Anne Tarvainen (2012, 115) ajattelee samansuuntaisesti. Hän puhuu laulun minästä, joka koostuu äänellisestä ja sanallisesta minästä. Ks. myös Cook 2013, 259.

pääsyä laulajan sisäiseen kokemukseen. Tutkimuksessani olen tunnistanut keinoja purkaa ristiriitaa. Auslander (ks. esim. 2006c) on tehnyt esitystutkimusta esityksen vastaanottajan näkökulmasta. Tutkimustehtäväni ammatillisen toiminnan ja yksityisminän arvojen paremmasta vastaavuudesta vaati Auslanderin ajattelun soveltamista omaan toimintaani ja kuulijalähtöisen tutkijanposition muuttamista esittäjälähtöiseksi. Auslanderin ajattelun avulla sain taiteelliseen tutkimukseeni hyödyllisen tavan ymmärtää, mistä kokemani ristiriidat juontuvat.

Tutkimusprojektini kytkeytyy myös laajempaan länsimaisen taidemusiikin tasa-arvokysymyksiä käsittelevään keskusteluun, ja projektini tavoitteet resonoivat tutkimusyhdistys Suonin julkaisun *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti* (toim. Mononen ja Välimäki 2018) kanssa.[9] Aktivistinen tutkija elää tutkittavan kohteen elämää. Tutkimukseni kohde, laulukonsertoinnin sukupuolen esitykset, on osa elettyä kokemustani, sillä elän niitä ammatissani.[10] Musiikkikulttuurin sisäinen tutkijanpositioni tarkoittaa väistämättä, että motivaationi on henkilökohtainen. Aktivistinen tutkimusote tarkoittaa tässä lisäksi, että motiivini tiedon tuottamiseen on emansipatorinen (vrt. Talvitie 2023, 23). Tähtään institutionaaliseen muutokseen samalla tiedostaen, että yksittäisellä tohtoriprojektilla saavutettava muutos on pieni.

Sukupuoli on yksi tutkimukseni keskeisimmistä käsitteistä, joten määrittelen vielä, mitä tarkoitan puhuessani siitä. Ymmärrän sukupuolen toimijuusrealismin kehyksessä materiaalis-diskursiivisena ilmiönä. Naiseus ei ole puhtaasti sosiaalinen konstruktio eikä puhtaan biologinen ominaisuus, vaan yhdistelmä toisiaan muokkaavia diskursiivisia käytäntöjä ja materiaa. Laulamisen kulttuurissa havainnollinen esimerkki diskursiivisen käytännön ja materian kohtaamisesta on laulukoulutus. Laulajan

9 Sopraanosolistia ei yleensä voi korvata baritonilla, joten laulajien tasa-arvo-ongelmat ovat erilaisia kuin esimerkiksi soittajien, säveltäjien tai kapellimestarien tasa-arvo-ongelmat. Pohjimmiltaan kyse on kuitenkin samasta asiasta: minkälaista on ”sopiva” naiseus, mitä naisen on ”sopivaa” tehdä. Laulajanaiset representoivat naissukupuolta oopperassa ja esittävät tarinoita, joilla tuotetaan sukupuolirooleja. Näihin rooleihin ei perinteisesti ole kuulunut esimerkiksi säveltäminen tai orkesterinjohto. Sukupuolentutkimuksellisista näkökulmista suomalaisessa tutkimuskentässä ks. Wahlfors 2021. Koonti musiikin tasa-arvoon liittyvästä länsimaisesta tutkimuksesta ks. Werner, Gadir ja De Boise 2020.

10 Valkoisen keskiluokkaisen ja keski-ikäistyvän sopraanon ongelmat eivät tietenkään vertaudu esimerkiksi alkuperäiskansojen kolonialistiseen sortoon ja ko. yhteisöjen itsensä tekemään aktivistiseen tutkimukseen.

keho muokkaantuu koulutuksen (diskursiivinen käytäntö) aikana, ja kehon materiaaliset ominaisuudet, kuten äänihuulten pituus ja ääntöväylän koko, rajaavat sitä, mitä koulutuksella on mahdollista saavuttaa.[11] Oopperalaulun kontekstissa matala ääni ymmärretään maskuliiniseksi ja korkea feminiiniseksi. Esimerkiksi omat äänihuuleni ovat liian lyhyet maskuliinisuuden esittämiseen matalia ääniä laulamalla. Kehon ominaisuudet vaikuttavat siis kullekin mahdollisiin sukupuolen esityksiin eli sukupuolen materialisoitumiseen ilmiönä.[12]

Konserttien lauluteksteissä on oopperoiden tavoin roolihahmoja tai puhujia, joilla on sukupuoli. Joskus roolihahmon tai tekstin puhujan sukupuoli on eri kuin laulajan sukupuoli (vrt. Dahlberg 2023, 2. luku, 4). Sukupuolen performanssit ovat osin aktiivista ja tietoista tekemistä, joten laulajan on mahdollista vaikuttaa niihin ja näin esittää lavalla uskottavasti toisia sukupuolia. Halutessaan laulaja voi hyödyntää kulttuurissa maskuliinisiksi tai feminiinisiksi ymmärrettyjä merkkejä, kuten pukeutumista, kehonkieltä tai äänenkäytön tapoja. Koska tässä tutkimuksessa lähtökohtani sukupuolen esitysten tutkimiseen taiteellisen tutkimuksen menetelmin on cis-naisen kokemukseni ja kehoni, tutkimus on tehty naissukupuolen esityksinä. En väitä, että kokemukseni on yleistettävissä kaikkien naisten tai edes laulajanaisten kokemukseksi. Olen pyrkinyt ymmärtämään sukupuolen esityksien mekanismeja taiteellisen tutkimuksen keinoin, laulamalla.

Keskittymällä konsertointiin annoin itselleni oopperaproduktiossa laulamista enemmän päätösvaltaa, jolloin tutkimuksen kulun hallitseminen oli helpompaa. Rajasin oopperan pois taiteellisesta opinnäytteestäni myös käytännön syistä. Neljän oopperaproduktion mahduttaminen yhteen tohtorintutkintoon olisi ollut työlästä, osin sattumanvaraista ja enimmäkseen

11 Poikkeuksen muodostavat hormonikorvaushoitoa saaneet sukupuolenkorjausprosessin läpikäyneet transnaiset, jotka käyvät läpi myös äänihuulten pituuskasvun eli äänenmurroksen. Prosessin vaikutuksesta laulamiseen ja laulajaidentiteettiin ks. esim. Tiainen ja Leppänen 2018.

12 Ihmiset voidaan jakaa kahteen lisääntymisbiologiseen sukupuoleen (englanniksi *sex*) heidän tuottamiensa sukusolujen mukaan, mutta arjessa ja yhteiskunnassa sukusoluilla on merkitystä vain harvoissa tilanteissa. Muiden sukupuoleen liittyvien biologisten ominaisuuksien suhteen, kuten kromosomiston tai hormonitasojen, on binääristä jakoa laajempaa vaihtelua. Sosiaalinen sukupuoli (*gender*) kuvaa sukupuolta yhteiskuntasuhteena ja yksilöllisenä kokemuksena. Sukupuolen ajatteleminen dynaamisena materiaalis-diskursiivisena ilmiönä ottaa huomioon sosiaalisen sukupuolen ja kehon biologiset ominaisuudet sekä niiden jatkuvassa muutoksessa olevan luonteen.

epäkäytännöllistä. En juuri voi vaikuttaa siihen, minkälaisia työtarjouksia saan, joten tutkimuksen rakentaminen niiden varaan olisi ollut arpapeliä aikataulullisesti ja tutkimuksellisesti. Oopperaproduktion tuottaminen itse taas vaatii valtavan työmäärän ja rahoituksen, enkä ollut halukas ryhtymään niin mittavaan projektiin.

Oopperan tekeminen on konsertteja enemmän ryhmätyötä, jossa produktion ohjaajalla on huomattavasti valtaa esimerkiksi siihen, minkälaisia sukupuolen esityksiä lavalla nähdään. Toisin esittämisen keinojen etsiminen oopperan kontekstissa olisi vaatinut yhteistä tutkimushanketta asiasta kiinnostuneen ohjaajan kanssa. Viimeinen tohtorikonserttini *Rakkaat* edustaa tällaista ryhmätyötä, vaikkemme määrittelekään sitä oopperaksi.[13] Artikkeleissa ja tässä yhteenvedossa kirjoitan myös oopperasta, sillä ammattini vuoksi en voi rajata sitä kokonaan tutkimukseni ulkopuolelle. Kirjoitan taiteelliseen opinnäytteeseen sisältyneiden konserttien lisäksi myös joistain muista laulutilanteista, sillä laulamisen muuttuminen tutkimiseksi on tuonut uteliaan tutkimusasenteen kaikkeen laulamiseen. Myös yhteistyö pianistin ja muiden muusikoiden kanssa rajautuu pääosin pois tutkimuksestani, vaikka se on olennainen osa konsertointia.

Tässä yhteenvedossa esittelen tutkimukseni teoreettisen viitekehyksen ja menetelmät. Määrittelen, mitä tarkoitan taiteellisella tutkimuksella luvussa 2.1. Artikkeleistani kerron luvuissa 2.2 ja 2.4 ja asetan ne osaksi tutkimuskokonaisuutta. Kerron luvuissa 2.3 ja 2.4 toimijuusrealismin käsitteistöstä sekä tarkennan, mitä toimijuusrealismin käyttö teoreettisena viitekehyksenä tarkoittaa tutkimuksessani. Ennen konsertteihin siirtymistä esittelen vielä käyttämäni tutkimusmenetelmät. Luvussa 3 käsittelen opin- ja taidonnäytteeni taiteellisia osioita ja tarkennan kustakin konsertista esille nousseihin seikkoihin kehittämäni analyysimenetelmän avulla. Käyn läpi, kuinka konsertit vastasivat tutkimuskysymyksiin poimimalla esimerkkejä ohjelmistosta. Loppuun kokoan tutkimukseni tulokset ja pohdin niitä lyhyesti.

13 Tove Dahlberg (2023) teki tutkimushankkeessaan tiivistä yhteistyötä ohjaajan kanssa.

2. Tutkimisen polku, kehys ja menetelmät

Tutkimukseni on muotoutunut monen erilaisen ajattelun suunnan yhdistelmäksi. Hyödynnän musiikintutkimuksen lisäksi esitystutkimusta ja sukupuolentutkimusta. Luen niitä ristiin Karen Baradin posthumanistisen ajattelun värittämänä. Toimintaani kuvaa Baradin diffraktiivinen metodologia, jossa painopiste on eri oppialojen ja käytäntöjen suhteellisuuden ja rajanvetojen dynaamisuuden ymmärtämisessä (Barad 2007, 92–94). Tutkimukseni kohdalla se tarkoittaa etenkin taiteellisen toiminnan ja tutkimustoiminnan rajankäynnin dynaamisuutta. Aloitan tämän luvun määrittelemällä tutkimukseni taiteelliseksi tutkimukseksi. Sitten käyn läpi toimijuusrealismin keskeisiä käsitteitä tutkimukseni kontekstissa ja lopuksi esittelen käyttämäni tutkimusmenetelmät. Luku kertaa tutkimukseni kulun ja perustelee sen teoreettisen viitekehyksen.

2.1 Laulajan taiteellinen tutkimus

Määrittelen tutkimukseni taiteelliseksi tutkimukseksi. Yksinkertaistettuna taiteellinen tutkimus tarkoittaa tämän tutkimuksen kontekstissa, että tuotan uutta tietoa laulamalla ja laulamista ajattelemalla laulamisen ollessa tutkimuksen menetelmä, kohde ja tulos. Tutkimuskysymykset ovat ohjanneet taiteellista työskentelyäni, jolloin siitä on tullut ”pelkän” taiteen tekemisen sijaan taiteellista tutkimista (vrt. Talvitie 2023, 227). Tutkimuksen lähtökohta on työkokemukseni ja taitoni laulun ammattilaisena (vrt. Varto 2017, 34 ja 93). Sen tulokset ovat laulajien ja laulaja-tutkijoiden välisiin keskusteluihin osallistuvia konsertteja sekä tietoa, joka on kirjoitettu artikkeleina ja muina teksteinä ja joka on sovellettavissa laulamiseen ja lauluntutkimukseen (vrt. Varto 2017, 62). Tutkimukseni keskustelee taide- ja tutkimuskentän kanssa ja kuroo umpeen railoa laulajan käytännön työn ja kuulijan näkökulmasta tehdyn musiikkitieteellisen tutkimuksen välillä (vrt.

Kirkkopelto 2014, 239; Lüneburg 2023, 4). Olen konsertoinnin lisäksi toteuttanut kuromista osallistumalla musiikkitieteen keskusteluihin esitelmöimällä tutkimustapahtumissa ja kirjoittamalla artikkeleita (ks. myös Östersjö 2018, 104–105).

Laulamisen taiteellinen tutkiminen vaatii kehollisen tiedon artikuloimista (vrt. Östersjö 2018, 91; Spatz 2021). Jotta artikulointi on ylipäätään mahdollista, taiteilija-tutkijan täytyy tulla tietoiseksi omasta tekemisestään. Laulaessani olen kiinnittänyt huomiota etenkin siihen hyvin kokonaisvaltaiseen fyysiseen tunteeseen, joka syntyy, kun esimerkiksi fraasi, tulkinnallinen valinta tai kokonainen laulu ”toimii”. Silloin laulaminen fyysisenä suorituksena kohtaa musiikin toteuttamiseksi tekemäni taiteelliset valinnat niin, että soiva lopputulos sekä kuulostaa että tuntuu luontevalta. Esittäjälle musiikki toimii parhaiten silloin, kun se on mahdollisimman kokonaisvaltaisesti itseen integroitunutta (ks. Wahlfors 2013, 332). Olen artikuloinut toimimisen syitä ja siihen johtaneita tekijöitä artikkeleissani ja tässä yhteenvedossa.

Laulaminen ja kirjoittaminen kietoutuvat yhteen projektissani toinen toistaan ruokkivalla tavalla. Ammennan kirjoittamisessani laulamisesta ja päinvastoin (vrt. Östersjö 2018, 91). Laulamisen ja kirjoittamisen suhdetta voi kuvata kehollisen ja diskursiivisen suhteeksi (vrt. Talvitie 2023, 231–232). Kehollisen tiedon kääntäminen diskursiiviseksi ja päinvastoin on lisännyt ymmärrystäni tutkimistani ilmiöistä. Ilman syventymistä Barthesin lauluajatteluun en olisi voinut kehittää siitä laulamiseen soveltuvaa taiteellista tutkimusmenetelmää ja toisaalta laulamatta en olisi tullut ajatelleeksi Barthesin ajattelun soveltamista laulamisen käytäntöön. Kirjoittaminen on siis vaikuttanut laulamiseen konkreettisesti, jolloin pelkän raportoinnin sijaan kirjoittaminen on ollut taiteellisen tutkimuksen menetelmä.

Etenkin toisessa artikkelissani kokemuksen kuvaaminen vaati kaunokirjallisempaa otetta, jotta lukijan on mahdollista päästä osaksi kokemusta ja näin arvioida kokemuksesta tuotetun tiedon paikkansapitävyyttä. Tällainen kirjoittaminen lisää tekstin vakuuttavuutta (ks. Varto 2017, 71). Ymmärrän laulamisen ja siitä kirjoittamisen Kirkkopellon (2014, 246; 2018, 135–136) tarkoittamana *mediumina*, joka on sekä tutkimisen polku että materiaali, josta polku muodostuu. Laulaminen ja kirjoittaminen ovat siis tutkimuksessani tutkimisen ja ajattelun materiaalia, menetelmä ja vastus (vrt. Varto

2017, 104–106), ja ne saavat aikaan muutosta muuttuen samalla itse. Laulamiseni on muuttunut tutkimiseksi, ja olen itse muuttunut taiteilijasta taiteilija-tutkijaksi.

Tutkimukseni on instituutiokriittistä (ks. esim. Kirkkopelto 2014; 2018, 140; Talvitie 2023, 233). Ymmärrän instituutiot laajasti, ja tässä tutkimuksessa niitä ovat länsimaisen taidemusiikin lisäksi muun muassa ooppera, oopperaääni, konsertoinnin käytännöt ja traditiot sekä lauluntutkimus. Avarran tutkimuksellani laulajan taiteellista tilaa länsimaisen taidemusiikin konserttikulttuurissa (vrt. Talvitie 2023, 234; Dahlberg 2023). Erityisesti neljäs tohtorikonserttini, monodraaman *Rakkaat* kantaesitys toteutti tätä tavoitetta monin tavoin hierarkioita purkavalla työryhmätyöskentelyllä.

2.2 Ensimmäinen tutkimusartikkeli: ”Laulajan kehon queer-potentiaali. Liediä Barthesin kanssa”

Kirjoitin ensimmäisen artikkelini heti tutkintopolkuni alussa. Tuossa vaiheessa tavoitteena oli ymmärtää yhtäältä laulamisen sukupuoliperformansseja ja toisaalta liedin esittämisen tradition kehosuhdetta. Tutkimussuunnitelmassani olin kiinnostunut laulajan tekstisuhteesta ja laulamisen ruumiillisuudesta, johon Roland Barthesin lauluajattelu tarjosi teoreettisen kehyksen. Tämä näkyy ensimmäisessä artikkelissani, jonka tutkimustehtävänä oli jäljittää lied-laulamisen esittämistradition kehosuhdetta ja kehittää Barthesin ajattelua hyödyntämällä kehosuhdetta laajentava taiteellisen työskentelyn keino. Tarkastelin artikkelissa baritoni Dietrich Fischer-Dieskaun laulamista levyiltä ja videoilta sekä hänen ajatuksiaan laulamisesta ja etenkin liedin tulkinnasta. Tunnistin fischer-dieskaulaisessa lauluperinteessä taipumuksen ruumiillisuuden piilottamiseen, jolloin pyrkimys musiikin ja tekstin tasapainoon jää saavuttamatta (Chorell 2021, 116). Ratkaisuksi tasapainon löytymiseen ehdotin artikkelissa barthesilaista laulua, joka tietoisesti tuo ruumiillisuuden mukaan laulamisen merkityksenmuodostukseen.

Barthesilainen laulu muuttui taiteellisen työskentelyn keinosta taiteelliseksi tutkimusmenetelmäksi, jonka avulla vastasin tutkimuskysymykseen sukupuolen esittämisestä laulaen. Kirjoitan barthesilaisesta laulusta enemmän tutkimusmenetelmiä koskevassa luvussa 2.4.1. Barthesilainen laulu kytkeytyy myös luvun 3.3

keskusteluun lauluäänen sukupuolittumisesta ja tältä osin kahteen viimeiseen tohtorikonserttiini. Fischer-Dieskaun laulutaiteeseen ja Barthesin ajattelua hyödyntävään lied-tutkimukseen syventyminen oli askel laajempaan ymmärrykseen lied-laulun kulttuurista ja esittämisen traditiosta, joka oli etenkin *Rakkaat*-kokonaisuuden kannalta tarpeellinen. Lied-tutkimuksen kenttään tutustuminen samanaikaisesti sukupuolentutkimuksen perusteiden kanssa oli olennaista myös traditiokriittisen ohjelmistosuunnittelun kehittämisessä (ks. luku 2.4.1).

2.3 Toimijuusrealismi, yhteismuotoutumisia ja teosontologiaa

Alkuperäisessä tutkimussuunnitelmassani halusin siis keskittyä laulajan tekstisuhteeseen laulajan ja tekstin välisen kitkan avulla. Ensimmäistä tohtorikonserttiani valmistaessa totesin, että tutkimukseni kohde on pelkkää tekstisuhteen kitkaa laajempi ilmiö eikä Barthesin lauluajattelu tulisi riittämään sen ymmärtämiseen. Olin myös alkanut pohtia länsimaisen taidemusiikkikulttuurin teoskäsityksen ja oman kokemukseni ristiriitaa, eikä valitsemani teoreettinen viitekehys antanut vastauksia siihenkään.

Vallitseva länsimaisen taidemusiikkikulttuurin teoskäsitys alkoi tuntua kummalliselta jo tohtoriprojektini alkupuolella. Kulttuurissamme on tyypillistä, että säveltäjä säveltää teoksen, jota esittäjät sitten tulkitsevat esityksissä ja levytyksissä. Teos on näin ajateltuna olemassa esityksestä riippumatta, ja se on ensisijaisesti säveltäjän tuotos, jota esittäjät tulkitsevat parhaan kykynsä mukaan.[14] Teoskäsitystä ja säveltäjän keskeistä asemaa on haastettu jo 1900-luvun *avant garde* -liikkeistä lähtien, mutta edelleen esittämisen valtavirrassa muusikot valitsevat säveltäjien teoksia esitettäväksi, kirjoittavat käsiohjelmaan säveltäjän ja runoilijan nimet teosten tekijöinä ja esittävät omat tulkintansa niistä. Uudemman musiikin kohdalla säveltäjä ja mahdollinen sanoittaja saavat konserteista tekijänoikeuskorvaukset. Teos ja säveltäjä sen tekijänä ovat säilyttäneet paikkansa musiikin esittämisen käytännöissä ja rakenteissa. Muusikkokeskeinen esittämisen

14 Säveltäjän keskeisestä asemasta taidemusiikkikulttuurissa ja säveltäjyyden kehityshistoriasta kirjoittaa mm. Riikka Talvitie 2023, 40–41. 1800-luvulla kehittyneen *Werktreue*-ajattelun vaikutuksesta säveltäjän asemaan musiikkikulttuurissa ks. Goehr 1994.

tutkimus, osa kokeellisesta nykymusiikista ja taiteellinen tutkimus ovat haastaneet sekä teoskäsitystä että säveltäjän asemaa laajasti, mutta musiikkikulttuurin keskeisiin instituutioihin se ei ole tuonut muutosta.[15]

Mikä siis on esittäjän rooli teoksen olemassaolon kannalta? Mitä teos on minulle? Jo ensimmäinen tohtorikonserttini herätti ajatuksia, jotka olivat ristiriidassa edellä kuvaamani kulttuurin ja ajatustavan kanssa. *Winterreisesta* lukemani musiikkijournalismi, sen esittämisen käytäntö ja siitä tehty musiikintutkimus viestivät, että se on teoksena muun muassa tarina sydänsuruisen nuoren miehen mentaalisesta syöksykierteestä ja syvällinen miesten laulusarja (ks. esim. Chorell 2024, 36–37). Valtavirrasta poikkeavia luentoja esittävät muun muassa Lawrence Kramer (2011) ja kaunokirjallisuuden puolella Elfriede Jelinek (2011), mutta en löytänyt yhtymäkohtaa oman luentani ja näiden tekstien välillä. *Winterreise* on selvästi olemassa minusta riippumatta, mutta millä tavalla ja minkälaisena?

Säveltäjän intentioon vedotaan edelleen yleisesti musiikin esittämisen yhteydessä, vaikka tosiasiallisesti emme tiedä kuolleiden säveltäjien ajatuksista heidän mahdollisia säilyneitä kirjoituksiaan enempää.[16] Cookin (2013, 265, 285) ajatus partituurista musiikkiesityksen käsikirjoituksena viisti läheltä. Esityksissä ei kuitenkaan esitetä pelkkää musiikkiteosta, joten Cook ei tarjonnut ratkaisua. Muusikon ajattelu Wahlforsin (2013, 413) tapaan kumouksellisena subjektina antoi aineksia sisäisen kokemukseni tarkasteluun, mutta vaikeuksia tuottivat esimerkiksi akustiikan ja ympäröivän yhteiskunnallisen tilanteen lisääminen yhtälöön. Tarvitsin teoreettisen kehyksen, jolla vähentää ihmiskeskeisyyttä ja ajatella laulajan osaksi maailmaa.

Näiden kysymysten myötä päädyin Karen Baradin ajattelun pariin. Hän esittelee posthumanistisen teoriansa toimijuusrealismista (*agential realism*) kirjassa *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entaglement of Matter and Meaning* (2007).[17] Siinä olemassaolon

15 Aiemmin mainittujen lisäksi muusikkokeskeistä esittämisen tutkimusta mm. Abbate 1995; 1996; 2004; 2014; Le Guin 2006; Cook 2013. Cookin (2013, 239–242) mukaan esittävänä taiteena musiikkiteos on sosiaalisesti rakentunut (*social construct*).

16 Joskus säveltäjien intentioihin vetoaminen saa lähes koomisia piirteitä. Minua on muun muassa pyydetty laulamaan eräässä Mozartin oopperaresitatiivissa tietyt kolme *appoggiaturaa* käyttäen perusteena pyhän kolminaisuuden tärkeyttä Mozartille. Resitatiivin tai oopperan sisältö ei ollut hengellinen.

17 Käytän Baradin käsitteistä Irnin ym. (2014) kehittämiä suomennoksia.

perusyksikkö ei ole objekti tai asia, vaan materiaalis-diskursiivinen ilmiö (Barad 2007, 139). Seuraavassa käyn lyhyesti läpi teorian keskeisiä käsitteitä ja ehdotan, kuinka niiden soveltaminen musiikkiin toimisi käytännössä (ks. myös Chorell 2024, 55–56). Musiikin ajatteleminen toimijuusrealismin kehyksessä muodostaa tohtoriprojektiini musiikin paikallisontologian (Bohlman 1999, 17; Torvinen 2007, 61). Musiikki on olemassa eri tavoin eri konteksteissa. Musiikkiteoksen ajatteleminen materiaalis-diskursiivisena ilmiönä on tapa, jolla ymmärrän musiikin olemassaolon oman toimintani kehyksessä ja joka auttaa laulamisen ajattelussa sukupuolen esittämisenä. Tarkoituksena ei siis ole kehittää yleistettävää teosontologiaa vaan avata tutkimukseni ontologiset ja epistemologiset lähtökohdat.

Baradin tausta on teoreettisessa kvanttifysiikassa, ja hän on kehittänyt teoriansa toimijuusrealismista fyysikko Niels Bohrin (1885–1962) tieteenfilosofian pohjalta. Barad ei käsittele musiikkia kirjoituksissaan lainkaan. Hänen tavoitteenaan on teoria, joka selittää riittävällä tarkkuudella diskursiivisten käytäntöjen ja materiaalisen maailman yhteyden (Barad 2007, 28). Lähtökohtana on Bohrin käsitys, jonka mukaan tieteellisen tiedon tuottamisen käytännöt ovat erottamaton osa tutkimuksen kohteita (mt., 32). Täten tutkimisen todellinen kohde ei ole asia tai objekti vaan materiaalis-diskursiivinen ilmiö, jonka yhteismuotoutumisissa (*intra-action*) syntyvät esimerkiksi subjekti (tutkija) ja objekti (tutkittava). Yhteismuotoutuminen on Baradin kehittämä käsite, joka korostaa ilmiöiden ominaisuuksien ennaltamääräytymättömyyttä (*indeterminacy*) (ks. esim. mt., 140).

Kun musiikkiteosta ajatellaan materiaalis-diskursiivisena ilmiönä, sen ominaisuudet ovat määräytymättömiä ennen sen yhteismuotoutumista ilmiöksi. Esimerkiksi *Winterreise* ilmiönä ei siis ole tarina nuoresta miehestä tai teos pianolle ja lauluäänelle ennen kuin se yhteismuotoutumisessa materialisoituu sellaiseksi. Yhteismuotoutumisissa muotoutuu itse ilmiön lisäksi yhteismuotoutumisen välineistö (*apparatus*) (Barad 2007, 146). Ilmiön ominaisuudet muotoutuvat välineistön toiminnallisissa leikkauksissa (*agential cut*) (mt., 148). Musiikkiteoksen kohdalla näitä välineistöjä ovat esimerkiksi esittäjät, säveltäjä, partituuri ja esityksen fyysinen paikka.

Musiikkiteoksen ajatteleminen materiaalis-diskursiivisena ilmiönä antaa eväät kehon ja tilan materiaalisuuden huomioon ottamiseen. Kehoni kulloinenkin tila vaikuttaa oleellisesti siihen,

miten minun on mahdollista toteuttaa partituureja. Flunssa, allergia, vireystila tai kuukautiskierron vaihe voivat siis olla laulutapahtuman välineistöä. Limakalvojen turvotus tummentaa ja madaltaa ääntä, mikä voi yhteismuotoutua erilaisiksi merkityksiksi laulaessa. Yleisemmällä tasolla sopraanoäänellä esitetty *Winterreise* yhteismuotoutuu toisenlaiseksi kuin baritoniäänellä laulettu *Winterreise*. Myös paikka, jossa laulan, vaikuttaa merkittävästi laulamisen mahdollisuuksiin. Huonossa akustiikassa tai pienessä tilassa ei voi laulaa samalla tavalla kuin hyvässä konserttisalissa. Tila, jossa laulaminen tapahtuu, on kehoni jatke, eräänlainen kaikukoppa, jota soitatan äänelläni. Samoin mikrofoniin laulaminen on toisenlaista kuin akustisesti laulaminen, sillä mikrofonin ominaisuudet täytyy ottaa huomioon laulaessa. Tutkimuksessani myös äänentoistolla, äänitteillä ja mikrofonilla oli toimijuutta yhteismuotoutumisissa.

Kun yhteismuotoutuminen on toisteista, ilmiön olemassaolo on performatiivista (Barad 2007, 184). Musiikkiteokset ovat siis olemassa performatiivisesti esitysten sarjana, ja esittämisen traditio on osa musiikkiteoksen performatiivista olemassaoloa.[18] Musiikkiteoksen ajattelu toistuvana yhteismuotoutumisena vastaa moniin tämän luvun alussa esittämiini kysymyksiin. Esittäjä on erottamaton osa musiikkiteoksen olemassaoloa, sillä vasta esityksessä teos yhteismuotoutuu ilmiöksi ja aineellistuu esittäjän kehon toimintana. Toimijuusrealismin avulla minun on mahdollista kysyä, minkälaiseksi lauluääni, sukupuoli tai valitsemani sävellykset muotoutuivat konserteissani ja minkälainen välineistö yhteismuotoutui. Tämä ymmärrys tekee mahdolliseksi esittää toisin eli tuottaa laulamiseen välineistö, jolla ilmiö yhteismuotoutuu toisin.

Jotta voi esittää toisin, laulajan on osoitettava suurempaa toimijuutta kuin länsimaisen taidemusiikin kulttuurissa on tavanomaista. Toimijuusrealismissa myös toimijuus on yhteismuotoutumista, jota ei ole olemassa ennen ilmiötä (Barad 2007, 178). Laulamisen kohdalla toimijuuden voi ymmärtää niin, että se määrittelee, mikä on mahdollista materiaalis-diskursiivisessa ilmiössä nimeltä laulaminen. Näin ajateltuna toimijoita ovat myös esimerkiksi laulajan kehon materiaalisuus, äänentoisto ja laulamisen tapahtumapaikka, eikä toimijuus rajaudu pelkästään ihmisen

18 Musiikkia performanssina on ajatellut esimerkiksi Philip Auslander, ks. esim. 2004; 2006a. Sukupuolen esityksiä musiikissa on pohtinut mm. Suzanne Cusick (1999). Oopperaäänen performatiivisuudesta on kirjoittanut Michelle Duncan (2004). Tässä tekstissä viittaan performatiivisuudella Baradin määritelmään (Barad 2007, 184).

tietoiseen toimintaan. Laulajan yksityisminä, esittäjäpersoona ja laulun fiktiivinen roolihahmo ovat niin ikään performatiivisia materiaalis-diskursiivisia ilmiöitä, eivät pysyviä identiteettejä. Ne ovat esitettävän musiikkiteoksen yhteismuotoutumisten välineistöä, jotka samanaikaisesti muodostavat tutkimuksen mediumia eli tutkimuksen materiaalis-diskursiivista polkua (ks. yllä).

Tutkimusprojektissani Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun taiteellisen tohtorintutkinnon tutkintovaatimukset ovat olleet välineistö tutkimukseni yhteismuotoutumisessa. Ne ovat muun muassa määrittäneet reunaehtoja konserttieni ja artikkeleideni lukumäärälle sekä ohjanneet yhteenvedon sisältöä ja muotoa. Myös saamani apurahat ovat toimineet tutkimukseni välineistönä. Ilman eri säätiöiden avokätistä rahoitusta en olisi pystynyt tilaamaan *Rakkaat*-teosta enkä keskittymään kirjoittamiseen, ja tutkimuksestani olisi tullut erilainen.

Barad korostaa, että olemassaolo, tietäminen ja etiikka ovat toisiinsa kietoutuneita eikä niitä voi mielekkäällä tavalla erottaa toisistaan (Barad 2007, 185). Eettinen vastuu liittyy olennaisesti musiikin esittämiseen. Sen lisäksi, että musiikkiesitys on äänellinen ja esteettinen kokemus, musiikkiesityksellä on myös yhteiskunnallisia ja poliittisia seurauksia (Cusick 2004, 152).[19] Kaksoisroolini taiteilijana ja tutkijana on vaatinut eettistä pohdintaa sekä tutkimisen että konserttikokemuksen suhteen. Pyrkimällä laajentamaan naisrepresentaatioita ja laulajan toimijuuden tilaa konserttikontekstissa toimin oman arvopohjani mukaan eettisesti. Jakamalla avoimesti motiivini ja tutkimukseni kulun tutkin eettisesti. Eniten pohdintaa on aiheuttanut asemani oopperalaulajana. Freelance-sopraanon asema työmarkkinoilla on heikko, sillä työtilaisuuksia on vähän suhteessa pätevien ja sopivien laulajien määrään.[20] Laulamisen kulttuurin kritiikki on oman veneen heiluttamista, ja näin saatan haitata työllistymistäni jatkossa. Olen kuitenkin päätynyt pohdinnoissani siihen, että mikäli jokin kirjoittamani tai esittämäni seikka on ristiriidassa mahdollisen työnantajan arvomaailman tai tavoitteiden kanssa, on todennäköistä, ettei yhteistyö olisi hedelmällistä. Olen siis raportoinut havainnot ja tulokset avoimesti.

19 Cusick (ks. esim. 1999) ymmärtää performatiivisuuden Butlerin ajattelun kehyksessä.

20 Sain keväällä 2024 kiinnityksen Suomen kansallisoopperan oopperalaulajaksi kaudelle 2024–2025, mutta suurimman osan jatko-opinnoistani olen ollut freelance-muusikko.

2.4 Toinen tutkimusartikkeli: ”*Winterreise* laulajanaisen matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan”

Kirjoitin toisen tutkintooni sisältyvän vertaisarvioidun artikkelin *Winterreise*-konserttini pohjalta. Sen kirjoittamisprosessi oli pitkä, sillä aloitin sen kirjoittamisen konsertin jälkeen talvella 2021–2022, mutta artikkeli valmistui ja julkaistiin vasta kesällä 2024. Artikkelin tavoitteena oli avata, kuinka *Winterreise* merkityksellistyy laulajan kokemuksessa aika- ja paikkasidonnaisesti. Konsertin ajallinen konteksti oli koronapandemian ensimmäinen talvi, joten pandemia vaikutti taiteellisiin valintoihin ja *Winterreisen* merkityksellistymisiin ratkaisevasti. Artikkelin lähtökohta oli, että laulajan kokemus on relevantti teoksen merkityksellistäjä (ks. myös Cusick 1998, 48). Toisena lähtökohtana oli musiikin merkityksellistymisen kontekstisidonnaisuus (ks. esim. Gramit 1998, 206–207). Sidoin toimijuusrealismin avulla nämä lähtökohdat toisiinsa. Kirjoittamalla omasta laulamisestani avasin laulun merkityksellistymisen mekanismia. Artikkelissa on neljä lauluesimerkkiä, joiden avulla havainnollistan toisaalta pandemialuennan tuottamia taiteellisia valintoja ja toisaalta *Winterreisea* sukupuolen esityksenä.

Merkityksellistymisen mekanismin ymmärtäminen oli olennaista koko tutkimukseni tutkimuskysymysten kannalta. Sukupuoliperformanssi on osin merkityksillä viestimistä, ja merkityksellistymisen mekanismin ymmärtäminen antaa avaimen toisin esittämiseen eli toisenlaisten merkitysten esille houkuttelemiseen. Artikkelin valmistumiseen johtaneen taiteellisen tutkimustyön aikana mekanismin toiminta kirkastui, sillä kirjoittamisen myötä jouduin tiivistämään toimijuusrealismin ydinasiat artikkeliin ja pohtimaan niitä musiikin esittämisen kannalta. Musiikkiteoksen ajatteleminen materiaalis-diskursiivisena ilmiönä vapautti taiteellista toimintaani, mikä näkyi etenkin taiteellisen opinnäytteeni kahdessa viimeisessä konsertissa.

Toinen artikkelini auttoi vastaamaan tutkimuskysymykseen sukupuolen toisin esittämisen toimimisesta. Siinä missä ensimmäisen artikkelin barthesilainen laulu muodostui yhdeksi monista sukupuoliperformanssiin vaikuttamisen menetelmistä, toisen artikkelin avulla ymmärsin sukupuoliperformanssin muotoutumisen yleisemmällä tasolla. Sen sanallistaminen artikkeliin

ja tähän yhteenvetoon tuo tutkimukseni tulokset jaettavaan muotoon, sillä olen edennyt yksityisestä laulukokemuksesta yleisempään kokemuksien muotoutumista selittävään mekanismiin.

Winterreise-artikkeli auttoi myös tarkentamaan koko tutkimukseni tutkimustehtävää arvojeni mukaisesta taiteellisesta toiminnasta tähän yhteenvetoon. Mitä on arvojen mukainen toiminta? Mistä arvojen mukainen toiminta koostuu? Mikä kaikki vaikuttaa arvoihini ja miksi? Kun hahmotin nämä kysymykset materiaalis-diskursiivisina ilmiöinä, joiden yhteismuotoutumisissa muotoutuvat myös yksityisminäni, esittäjäpersoonani ja roolihahmoni sekä niiden väliset ristiriidat, löysin hyödyllisen tavan analysoida toimintaani ja pääsin lopussa esitettyihin tutkimustuloksiin.

2.5 Taiteelliset ja analyyttiset tutkimusmenetelmät – avauksia ja sulkuja

Tämän luvun lopuksi esittelen tutkimukseni menetelmät. Jaan menetelmät avaaviksi ja sulkeviksi leikkauksiksi keholliseen tutkimukseen (*embodied research*) keskittyneen ja Baradin ajattelua taiteellisessa tutkimuksessaan hyödyntävän teatterintutkijan Ben Spatzin termein. Ne kuvaavat välineistöä, joka yhteismuotoutui taiteelliseksi tutkimukseksi. Avaavat leikkaukset ovat taiteellisia tutkimusmenetelmiä, jotka kehitin tutkimusprojektin aikana. Niiden jälkeen kuvaan tutkimuksen sulkevat leikkaukset eli menetelmät, joilla analysoin taiteellista tutkimustyötäni. Sekä avaavat että sulkevat leikkaukset ovat valintoja, ja toisenlaisilla valinnoilla tutkimuksestani saisi toisenlaisia tuloksia.

Konserttini ovat olleet tutkimusasetelmia, joihin olen tuonut erilaisia aineksia uuden muotoutumiseksi. Spatz (2020, 23–36; 2021) puhuu tällaisista järjestelyistä avaavina leikkauksina (*opening cut*). Avaavat leikkaukset rajaavat sitä, mikä tutkimusasetelman sisällä on mahdollista (vrt. toiminnallinen leikkaus, yllä). Kirjoittamisellani analysoin sitä, mitä konserteissa ja niihin valmistautuessa tapahtui. Spatzin termein teen silloin sulkevan leikkauksen (*closing cut*). Sulkevat leikkaukset vastaavat myös institutionaalisiin vaatimuksiin tiedon arkistoinnista ja jakamisesta (Spatz 2020, 35).

2.5.1 Avaavia leikkauksia

Yksi keskeisimmistä taiteellisista tutkimusmenetelmistä eli avaavista leikkauksista hankkeessani on ollut konserttien ohjelmiston valinta. En ole säveltäjä, joten muiden säveltämän musiikin laulaminen on taiteellisen praksikseni ytimessä. Ei ole yhdentekevää, minkälaista ja kenen säveltämää musiikkia laulan.[21] Esiintyjien ja säveltäjien sukupuolijakauman numeerinen tasa-arvo on kuitenkin vasta ensimmäinen askel, sillä tärkeää on myös, minkälainen naiskuva ja sukupuolihierarkia lauluesityksessä muotoutuu. Tohtorikonserteissani halusin muun muassa tarkastella suhdettani traditioon. Olen pyrkinyt katsomaan sitä kriittisesti, esittämään sitä vastaan ja valitsemaan konserttien ohjelmistot vastaavasti. Kaksi ensimmäistä konserttia painottui vaihtoehtojen etsimiseen lied-ohjelmiston[22] kaanonin lauluteksteissä muodostuneelle naiskuvalle ja kaksi viimeistä laajensi kriittistä tarkastelua tekstien lisäksi musiikin, esittämisen ja äänen tasolle. Kutsun tällaista ohjelmiston valintaan painottuvaa taiteellista tutkimusmenetelmää *traditiokriittiseksi ohjelmistovalinnaksi*. Sen avulla pääsin tutkimaan erilaisten naissubjektien ja laulajuuksien muotoutumista. Tässä tutkimuksessa subjekti tarkoittaa materiaalis-diskursiivista ilmiötä, joka laulukonsertissa yhteismuotoutuu. Erilaiset ohjelmistovalinnat ovat keskeinen välineistö tämän laulavan subjektin muotoutumisessa. Täten ohjelmistovalinta ei ollut pelkkä taiteellisen työskentelyn keino vaan taiteellisen tutkimuksen menetelmä, jonka avulla konserteissani muotoutui erilaisia naissubjekteja.

Ensimmäisessä artikkelissani esittelin barthesilaisen laulun käsitteen, josta tuli taiteellinen tutkimusmenetelmä eli avaava leikkaus tutkimuksessani. Roland Barthesin käsitteet äänen *grain*, fenolaulu ja genolaulu kuvaavat kielen, laulamisen ja ruumiillisuuden suhdetta. Fenolaulussa pääpaino on kielen merkitysten välittämisessä ja kulttuurisissa käytännöissä, eikä niitä kyseenalaisteta tai ylitetä. Genolaulussa huomio on äänteiden ruumiillisuudessa ja kielen musiikillisuudessa. Tällöin merkitsijän ja merkityn välinen yhteys

21 Numeerinen tasa-arvo tarkoittaa tässä mahtumista 60/40-jakauman sisään. Tohtorikonserttieni säveltäjänimistä 8 (57%) oli miehiä ja 6 (43%) naisia, esiintyjistä miehiä oli 3 ja naisia 3. Jos mukaan lasketaan konserttieni muut taiteellista ja tuotannollista työtä tehneet henkilöt, sukupuolijakauma pysyy edelleen 60/40-jaon sisällä.

22 Ymmärrän lied-ohjelmiston saksalaista 1800-luvun liediä laajemmin pianosäestykselliseksi vokaalikamarimusiikiksi, vrt. *art song*.

katkeaa ja kuuluville jää ruumiin materiaalisuus lauluäänessä. Samalla äänen grain tulee *kuuluville*. (Ks. esim. Chorell 2021, 120–21; Wahlfors 2013, 58–59.) Artikkelissani esitän, että feno- ja genolaulua tulisi ajatella jatkumona, jolle kaikki laulu sijoittuu. Tietoinen liikkuminen jatkumolla on laulajan työkalu, jota kutsun barthesilaiseksi lauluksi. Sen avulla vastasin tutkimuskysymykseen sukupuolen toisin esittämisestä.

Uuden musiikin tilaaminen on tutkimushankkeessani niin ikään avaava leikkaus. Uusi teos syntyy monen välineistön yhteismuotoutumisena, ja olin laulajana yksi välineistöistä tilaamassani *Rakkaat*-monodraamassa. Määrittelemällä tilausteoksen sisältöä pääsin määrittelemään välineistöä konsertissa tapahtuvalle sukupuolen esitykselle. Pääsin vaikuttamaan erilaisten laulumusiikkikulttuurin instituutioiden, kuten laulukonsertoinnin ja oopperaäänen, esityksiin, jolloin uuden musiikin tilaamisesta tuli instituutiokriittistä. Matalan hierarkian työryhmätyöskentelyssä sain huomattavasti tavanomaista enemmän tilaa toimijana taiteellisissa päätöksissä. Matalat hierarkiat ja aito dialogisuus olivat toimijuuden kasvattamisen edellytys (vrt. Talvitie 2023, 101). Koko hankkeeni puitteissa tähänastista työelämääni laajemman toimijuuden ottaminen oli edellytys myös tutkimiselle ja avaaville leikkauksille. Koko uuden teoksen tilausprosessi vastasi osaltaan sukupuolen toisin esittämisen kysymykseen.

Nämä kolme erilaista avaavaa leikkausta – traditiokriittinen ohjelmistosuunnittelu, barthesilainen laulu ja uuden musiikin tilaaminen – olivat taiteellisia tutkimusmenetelmiä. Niitä voi käyttää myös ilman tutkimusintressiä, jolloin ne ovat keinoja ”pelkkään” taiteelliseen työskentelyyn. Tutkimusintressin lisäksi niiden yhdistäminen analyyttiseen pohtimiseen teki niistä tutkimusmenetelmiä. Konserttien laulaminen ja edellä kuvatut taiteelliset tutkimusmenetelmät eivät riitä täyttämään taiteellisen tohtorintutkinnon vaatimuksia, vaan musiikintutkimus, muusikkoustutkimus ja musiikissa tehty taiteellinen tutkimus edellyttävät olemassa olevaan kirjalliseen diskurssiin liittymistä. Toteutin sitä kirjoittamalla kaksi artikkelia ja tämän yhteenvedon. Artikkelit kuitenkin käsittelivät vain kahta osaa (barthesilainen laulu ja *Winterreise*-konsertti) tutkimukseni kokonaisuudesta, joten tätä yhteenvetoa varten tarvitsin välineistön, jolla kirjoittaa konserteistani tarkemmin. Seuraavassa alaluvussa esittelen siis tutkimukseni sulkevat leikkaukset eli menetelmät konserttieni analyysiin.

2.5.2 Sulkevia leikkauksia

Konsertissa yhteismuotoutuu materiaalis-diskursiivinen ja sukupuolittunut laulava subjekti. Täten aiemmin mainitut Auslanderilta lainaamani muusikon esittäjäpersoona, laulun fiktiivinen roolihahmo ja muusikon yksityisminä ovat välineistöä subjektin muotoutumisessa. Jotta pääsin subjektin sukupuolittumiseen kiinni, jaoin laulukonsertoinnin sukupuoliesitykset kolmeen osaan ja yhdistin ne muusikon esittäjäpersoonaan, laulun fiktiiviseen roolihahmoon ja muusikon yksityisminään. Osat ovat:

1. Partituurissa rakentuva sukupuoli
2. Sukupuolittuneet esittämisen käytännöt
3. Äänelliset sukupuolen esitykset

Feministisessä musiikkitieteessä on tutkittu partituurissa rakentuneita sukupuolia 1980–1990-luvun taitteesta lähtien. Olen hyödyntänyt etenkin Susan McClaryn (1992; 2002; 2007) tutkimuksia omassa ajattelussani. Työlläni en varsinaisesti liity tähän tutkimuksen kenttään, sillä kiinnostukseni kohde on esitys eikä musiikinteoreettinen osaamiseni riitä syvälliseen musiikkianalyysiin. Tällaisella pääasiassa partituureihin keskittyneellä tutkimuksella on myös tutkimuksestani eroava teoskäsitys (ks. myös Cook 2013, 251). Toimijuusrealismin kautta ajateltuna partituuri ei rakenna sukupuolta ennen esityksiä, vaan partituuri on sukupuolen materialisoitumisen välineistö lauluesityksissä. Musiikissa ja tekstissä rakentuvat sukupuolet ovat laulun fiktiivisten roolihahmojen ominaisuuksia. Tällöin laulajan on esityksessä tehtävä roolihahmon sukupuolen esittämiseen liittyviä taiteellisia valintoja. Myös traditiokriittinen ohjelmistovalinta vaatii partituureissa muotoutuvien roolihahmojen ymmärtämistä.

Sukupuolittuneisiin esittämisen käytäntöihin lasken muun muassa ohjelmistojen sukupuolittuneisuuden. Kuten esimerkiksi *Winterreise*-artikkelini osoittaa, ohjelmistot sukupuolittuvat esittämisen traditiossa ja yhteiskunnan osana. Maskuliinisiksi ymmärretyt aiheet ohjaavat laulajamiehiä valitsemaan niistä kertovia lauluja ohjelmistoihinsa, ja maskuliinisiksi ymmärretyt aiheet maskuliinistuvat entisestään, kun niistä laulavat pääasiassa miehet. Tämä vahvistaa kehämäisesti sekä aiheiden että ohjelmistojen

sukupuolittumista. Sukupuolittuneet ohjelmistot rakentavat käsitystä siitä, mitä miehet laulavat nimenomaan miehinä ja naiset naisina, ja ne rakentavat osaltaan muusikoiden sukupuolittunutta esittäjäpersoonaa. Niiden tarkastelu on siis erityisen tärkeää konsertoinnin sukupuoliesitysten ymmärtämiseksi.

Sukupuolittuneisiin esittämisen käytäntöihin kuuluvat myös pukeutuminen ja ulkonäkö. Ulkonäköön liittyvillä valinnoilla rakennetaan muusikon esittäjäpersoonaa (vrt. Auslander 2006b, 110). Toisaalta myös laulajiin kohdistuu sukupuolittuneita ulkonäköpaineita (ks. esim. Eidsheim 2017; Colyer 2022). Iltapuvussa laulaminen ei kokemukseni mukaan ole enää standardi kamarimusiikkikonserteissa, mutta toisin kuin naisilla, meikittä esiintyminen on mieskollegoille tavallista.

Erilaisten ohjelmistojen esittäminen rakentaa laulajan esittäjäpersoonaa (vrt. Auslander 2006b, 113). Esimerkiksi nykymusiikkiin profiloituminen tuottaa erilaisen esittäjäpersoonan kuin oopperaan tai kirkkomusiikkiin profiloituminen.[23] Kokemukseni mukaan Suomessa laulajat jakaantuvat niihin, jotka esittävät nykymusiikkia ja vanhaa musiikkia, sekä niihin, jotka esittävät etupäässä oopperan kantaohjelmistoa niin sanotulta pitkältä 1800-luvulta. Liediä laulavat jossain määrin kumpaankin kategoriaan kuuluvat laulajat. Kokemukseni mukaan näiden kategorioiden rajojen ylittäminen on vaikeaa, ja vain harvat kollegat laulavat työkseen kaikenlaista musiikkia, vaikka ammattitaito siihen riittäisi.[24] Olen tuntenut epämukavuutta näiden rajojen vuoksi lähes koko urani ajan, sillä pääasiassa yhdenlaiseen laulumusiikkiin keskittyminen on tuntunut taiteellisesti epätyydyttävältä enkä ole päässyt käyttämään ääneni kaikkia puolia.

Laulamisen kulttuurin binäärisesti sukupuolittunut äänityyppijako ja erilaiset sukupuolittuneet äänenkäytön tavat ovat äänellisiä sukupuolen esityksiä ja osa laulajan esittäjäpersoonaa.[25] Kokenut oopperaäänten kuuntelija, kuten laulunopettaja, osaa

23 Ääriesimerkkeinä voidaan verrata Luciano Pavarottia Ian Bostridgeen tai Anna Netrebkoa Barbara Hanniganiin.

24 Monialaisista kollegoista mainittakoon esimerkiksi Helena Juntunen, joka laulaa kantaohjelmiston lisäksi sujuvasti ainakin nykymusiikkia, barokkiohjelmistoa ja tangoa.

25 Esimerkiksi paljon käytetyn *Handbuch der Operin* (Kloiber, Konold ja Maschka 2011, 897) mukaan naisääniä ovat sopraano, mezzosopraano ja altto ja miesääniä tenori, baritoni ja basso. Nämä äänityypit jakautuvat edelleen esimerkiksi koomisiin, seriööseihin, lyyrisiin ja dramaattisiin fakkeihin.

luokitella valtaosan oopperaäänistä äänityyppien mukaisiin lokeroihin. Nina Sun Eidsheim (2014) kutsuu tällaista ennalta kuulemista termillä *Figure of Sound*,[26] joskin hän käyttää sitä analysoidessaan laulunopettajien käsitystä etnisyyden tai rodun kuulumisesta lauluoppilaiden äänessä. Tällaiseen kuuntelun paradigmaan kuuluu kyky luokitella ääniä esimerkiksi miehiksi, naisiksi tai lapsiksi. Kuulijalla on tällöin ennalta muodostunut käsitys siitä, miltä jokin ääni kuulostaa ja mihin kuultua ääntä verrataan. Laulajilla on yhtä lailla tämä kyky, ja se voi vaikuttaa siihen, minkälaisia ääni-ihanteita yksittäinen laulaja työssään tavoittelee ja minkälainen esittäjäpersoona laulajan esiintymisissä muotoutuu.

Oopperalaulun kulttuurissa eri äänityyppeihin liittyy erilaisia odotuksia ja laulamisen tapoja. Laulajan ääni on toisaalta koulutuksen, erilaisten laulamista ohjaavien ääni-ihanteiden ja ohjelmiston vaatimusten tulosta, ja toisaalta se on hyvin yksityinen ja jokaiselle laulajalle ainutlaatuinen. Adriana Cavarero (2005, 173) ehdottaa äänellistä ainutkertaisuuden ontologiaa (*vocal ontology of uniqueness*), jossa äänien yksilöllisuus muodostaa olemassaolon tason. Toimijuusrealismin kehyksessä ääni on laulajan kehon materiaalisuuteen sidoksissa oleva välineistö. Ajattelen, että ääni on lauluesityksessä eniten laulajan yksityisminää ja taiteellista toimijuutta edustava seikka, vaikka se onkin koulutuksen ja kulttuurin muovaama (vrt. Auslander 2006c, 152). Myös laulajan taiteelliset valinnat ovat keino lisätä tai vähentää laulamisen ja äänen yksilöllisyyttä. Koulutus ja ääni-ihanteet muokkaavat äänistä äänityyppien sisällä samankaltaisia, mutta ne eivät koskaan tule täysin samanlaisiksi äänten ja kehojen yksilöllisyyden takia.

Edellä kuvaamani kategoriat – partituurissa rakentuva sukupuoli, sukupuolittuneet esittämisen käytännöt ja äänelliset sukupuolen esitykset – eivät todellisuudessa ole näin tarkkarajaisia, vaan ne kietoutuvat toisiinsa monin tavoin. Kunkin laulajan yksilöllinen lauluääni on osa sekä laulajan esittäjäpersoonaa että yksityisminää, eikä niitä voi täysin erottaa toisistaan. Laulajan kehon materiaalisuus rajaa sekä yksityisminän että esittäjäpersoonan yhteismuotoutumisia. Äänelliset sukupuolen esitykset ovat osin myös sukupuolittuneita esittämisen käytäntöjä, sillä äänenkäytön tavoissa on havaittavissa sukupuolittuneita piirteitä (ks. esim. Dahlberg

26 Kirjoitusasu alkuperäinen.

2023, 2. luku, 52; Cusick 1999, 32–37). Yhteiskunta ja sen odotukset heijastuvat monin tavoin siihen, miten luemme laulutekstejä ja niiden sukupuolia, minkälainen äänenkäyttö on ”sallittua” tai toivottavaa ja mistä aiheista miesten tai naisten odotetaan laulavan. Onnistuneessa esityksessä laulajan yksityisminä, esittäjäpersoona ja mahdollinen fiktiivinen roolihahmo yhteismuotoutuvat laulavaksi subjektiksi, ja sukupuolen esitys on osa lauluesitystä. Kokemus lauluesityksen onnistumisesta on yksilöllinen. Yleisö voi olla vakuuttunut, vaikka laulaja itse ei sitä olisi.

Tässä luvussa kuvaamani taiteelliset tutkimusmenetelmät, analyysin menetelmät ja toimijuusrealismin mukainen ontologia muodostavat tutkimukseni teoreettis-metodologisen kehyksen. Sovellan kehystä taiteellisen opin- ja taidonnäytteeni kuvaamiseen ja analyysiin seuraavassa luvussa. Kerron sen avulla, minkälaisia sukupuolen esityksiä konserteissani yhteismuotoutui.

3. Taiteellinen opin- ja taidonnäyte – sukupuolen esityksiä laulaen

Laulukonsertti sukupuolen esityksenä on paradoksaalinen: esittämisen traditio viestii yhtäältä kehollisuuden ja sukupuolen häivyttämistä, mutta toisaalta laulajien kehot ja äänet sekä osa ohjelmistosta on jyrkän binäärisesti sukupuolitettu. Naissukupuoli ja naisen keho ovat nykyisen lauluresitaalitradition kehityksen alkumetreistä lähtien olleet häiriötekijä, jota esittämisen vähäiseen liikkumiseen kannustava käytäntö ja laulamisen tavan konventiot pyrkivät häivyttämään (ks. esim. Borchard 2020; Chorell 2021). Myös äänenkäytön tavoissa on havaittavissa kontekstisidonnaista sukupuolittumista (ks. esim. Dahlberg 2023, 2. luku, 52; Cusick 1999, 32–37). Taiteellisen opin- ja taidonnäytteeni neljä konserttia käsittelevät näitä teemoja eri näkökulmista. Kaksi ensimmäistä konserttiani tarkasteli traditiokriittisellä ohjelmistosuunnittelulla tekstin, musiikin ja itseni risteyksessä yhteismuotoutuneiden naissubjektien suhdetta laulukonsertoinnin traditioon perinteisen laulukonsertin formaatissa. Kolmas konsertti keskittyi äänen sukupuolittumiseen ilman tekstiä ja viimeinen konsertti yhdisti koko tutkimukseni teemoja tilausteoksen *Rakkaat* kantaesityksessä.

Esa Kirkkopelto (2014, 245) kuvaa Teatterikorkeakoulussa suoritettavien taiteellisten tohtorintutkintojen tyypillistä kaarta toteamalla, että ensimmäiset taiteelliset osasuoritukset ovat usein lähellä tutkinnonsuorittajan ”lähtökohtaista taiteellista praksista”. Tarkasti artikuloidun tutkimuksen sijaan ne sysäävät alkuun taiteen muuttumisen taiteellisen tutkimuksen *mediumiksi* (Kirkkopelto 2014, 244). Tämä kuvaus vastaa myös minun tutkimukseni kaarta. Ensimmäiset konsertit olivat toisen konsertin *Ordo Virtutum* -numeroa lukuun ottamatta muodoltaan ja ohjelmistoltaan valmiiksi olemassa olevaa taiteellista praksistani vastaavia konsertteja, sillä olen laulanut urani varrella runsaasti sekä saksalaista liediä että 1900-luvun alkupuolen laulumusiikkia. Kahden ensimmäisen konsertin tutkimuksellinen anti kirkastui vasta konserttien jälkeen.

Kahdessa viimeisessä konsertissa hahmotin paremmin taiteellisen tutkimuksen kenttää, ja ajatteluni oli ottanut merkittävän loikan eteenpäin, mikä tuntui konserttien tutkimustehtävien selkeytenä.

Käyn seuraavassa läpi konsertit yksitellen. Esittelen niiden tutkimuskysymykset ja kytken ne kohdallisiin tutkimuskeskusteluihin. Pohdin kunkin konsertin sukupuolen esityksiä sulkevina leikkauksina nostamalla esimerkkejä ohjelmistosta. Kokemukseni sijaan kaikkien konserttien kohdalla oleellista on konserttien suhde esittämisen traditioon. Konserttieni tuottama tieto syntyy laulamisen, lauluntutkimuksen, tradition ja ammatillisten kokemusteni yhteismuotoutumisissa.

3.1 Toisenlainen *Winterreise*

Tutkimukseni kahdessa ensimmäisessä konsertissa esitin sukupuolta toisin perinteisen lied-konsertin muotissa. Pääosin konserttini näyttivät ja kuulostivat siltä, miltä useimmat muutkin lauluresitaalit. Seisoin flyygelin edessä konserttisalissa ja lauloin oopperaäänellä. Ensimmäisessä konsertissa esitin *Winterreisen* melko perinteisesti, ilman sovittamista tai laulujärjestykseen kajoamista.[27] Toisin esittämisen keinot painottuivat traditiokriittiseen ohjelmistosuunnitteluun, jossa yhdistyvät tradition tunteminen ja tarkoituksellinen traditiota vastaan esittäminen. *Winterreisen* esittämisen traditio on sukupuolittunut (ks. esim. Chorell 2024, 46–47). Tässä normissa sitä esittävän laulajan yksityisminän, esittäjäpersoonan ja tarinan roolihahmon sukupuoli on miehen, joten jo pelkkä valinta esittää se naisena sopraanoäänellä oli toisin esittämistä.

Ensimmäisessä tohtorikonsertissani *Winterreise* oli vahvasti koronapandemian värittämä. Lauloin sen tarinana taiteilijaidentiteetin kriisistä, jonka pandemian seuraukset aiheuttivat. Kerron toisessa artikkelissani esimerkein, kuinka pandemia vaikutti luentaani *Winterreisen* tarinasta ja musiikista ja kuinka luenta vaikutti taiteellisiin valintoihini. Osoitan, että

27 Esimerkiksi lied-tutkija, professori Natasha Loges ideoi yhteistyössä Freiburgin musiikkikorkeakoulun ja Freiburgin teatterin kanssa lied-konsertin, jossa *Winterreisen* laulujen välissä kuultiin musiikkia muun muassa länsimaisen taidemusiikin traditiossa toimivalta turkkilaiselta, ukrainalaiselta, israelilaiselta, meksikolaiselta, nigerialaiselta ja brasilialaiselta säveltäjältä. Ks. https://www.mh-freiburg.de/veranstaltungen/details/winterreise-weltreise.

kehoni ja pandemian tuomat olosuhteet ovat välineistö esitykseni yhteismuotoutumisessa. *Winterreise* on malliesimerkki partituurissa rakentuvan sukupuolen ja sukupuolittuneen esittämisen käytännön yhteenkietoutuneisuudesta. Ne yhteismuotoutuvat äänelliseksi sukupuolen esitykseksi esittämisen tradition kanssa. Esitykseni kyseenalaisti *Winterreisen* sukupuolittumista lauluäänen ja barthesilaisen laulun avulla. Tunnistin partituurista kohtia, joissa huomion kiinnittäminen ääneni materiaalisuuteen ja sointiin tekstin sijaan sukupuolitti tarinan päähenkilön naiseksi. Pandemialuenta kyseenalaisti *Winterreisesta* perinteisesti tehdyt tulkinnat, mutta myös sen, minkälaisia esityksiä sopraanoäänellä tyypillisesti kuullaan.

Esitin *Winterreisen* pianisti Kirill Kozlovskin kanssa uudestaan syksyllä 2023 Sibelius-museossa Turussa. Kaksi vuotta taukoa sai pandemia-ajasta ammentavan luentani tuntumaan menneeseen jumittumiselta, ja halusin päästää siitä irti. Uuden löytämiseksi päätin palata barthesilaisen laulun pariin, laajentaa sen käyttöä ja antaa tällä kertaa keholleni enemmän tilaa merkityksenmuodostuksessa (ks. Chorell 2021, 122–126). Harjoittelin kaikki laulut mahdollisimman soivalla, kehoni onteloissa resonoivalla äänellä. Aloin huomata asioita, joihin en aiemmin ollut kiinnittänyt huomiota. Tohtorikonsertissa olin keskittynyt silloisen luentani selkeäksi tekemiseen, fenolauluun, joten oli väistämätöntä, että joitain havaintoja jäi tekemättä. ”Sanomisen pakko” ohjasi silloin koko laulutilannetta niin vahvasti, etten huomannut, että esimerkiksi laajaa äänialaa ja äänen rekisterirajojen ylittämistä vaativissa lauluissa resonanssin tuntuminen eri kohdissa kehoa toi niihin uuden merkityskerroksen ja yllättäen myös suoranaista nautintoa. Instrumenttini aiempaa rikkaampi sointi veti huomion tekstin äänteiden muotoutumiseen. Tämä johti konsertissa muodostuneen subjektin tohtorikonserttia vahvempaan sukupuolittumiseen naiseksi, sillä huomion kiinnittäminen naisääneen vahvistaa sukupuolittumista. Esimerkiksi laulun ”Rast” suuret intervallihypyt olivat aiempaa kokonaisvaltaisempaa tuntemista, ja minun, tekstin ja musiikin yhteensulautuminen tuntui aidolta ja vakuuttavalta (vrt. Wahlfors 2013, 91). Koska nämä laulutekniseesti hankalat hypyt olivatkin helppoja, niiden laulaminen tuotti paradoksaalisesti nautintoa, vaikka tekstin ja musiikin tasolla laulun subjekti on synkissä tunnelmissa.

Harjoittelu mahdollisimman soivalla äänellä vapautti ääneni. Tämän seurauksena myös yhteistyö pianisti Kirill Kozlovskin

kanssa muuttui vuorovaikutteisemmaksi. Tohtorikonsertissa sanomisen pakko sulki korvani osittain, mikä paikoin esti spontaanin vuorovaikutuksen pianistin kanssa. Sama sanomisen pakko esti myös R-talon konserttisalin akustiikasta nauttimisen. Etenkin tohtorikonsertin alkupuoli tuntui pakotetulta, enkä malttanut kuunnella tilaa. Sibelius-museon kaikuisa akustiikka on samankaltainen kuin R-talon konserttisalin. Tällä kertaa maltoin kuunnella tilan sointia ja sain lyhyen harjoituksen päätteeksi hyvän tuntuman saliin. Sali tuntui kehoni resonanssitilojen jatkeelta konsertin alusta asti, eikä laulusarjan ensimmäinen puolisko kulunut soinnin etsimiseen.

Esittämänäni *Winterreisessa* muotoutunut sukupuolittunut subjekti oli nainen sekä tohtorikonsertissani että myöhemmässä konsertissa. Tämä osoittaa, että pelkän partituurin perusteella tehdyt tulkinnat voivat muuttua toiseksi esityksessä. *Winterreisen* sukupuolittuminen miesten laulusarjaksi on tehnyt siitä etenkin tenori-, baritoni- ja bassoäänen maskuliinisuuden esityksen. Winterreise laulettuna sopraanoäänellä oli äänellinen naissukupuolen esitys, joka muiden sitä laulavien naisten ohella haastoi esittämisen tradition maskuliinisuutta. Äänellisenä sukupuolen esityksenä se oli yhtäältä norminmukainen, sillä lauloin pääasiassa tavanomaisella oopperaäänelläni, mutta toisaalta norminvastainen, sillä esityksen sisältö poikkesi sopraanoäänellä yleensä kuultavasta ohjelmistosta. *Winterreiseen* palaaminen sai laulusarjan tuntumaan entistä enemmän omalta ja näin ollen myös naissubjektin tarinalta. Esittäjäpersoonani, yksityisminäni ja tarinan fiktiivinen roolihahmo sulautuivat toisiinsa entistä paremmin.

3.2 Why do they shut me out of Heaven? – naissubjektit patriarkaalisen yhteiskuntajärjestyksen kritiikkinä

Laulukonsertoinnin perinteessä laulajan ymmärretään esiintyvän ainakin jossain määrin omana itsenään (ks. esim. Binder 2020). Konsertoidessa laulaja ei pääse ”piiloon” roolihahmon, lavasteiden tai rooliasujen taakse, vaan esiintyy omissa vaatteissaan ja usein itse valitsemallaan ohjelmistolla. Näin luodaan illuusio omana itsenä esiintymisestä. Tämä illuusio syntyy, kun laulajan yksityisminä, esittäjäpersoona ja laulun roolihahmo yhteismuotoutuvat riidattomaksi kokonaisuudeksi.

Riidattomuus riippuu näkökulmasta. Laulajalle yksityisminän ja roolihahmon välinen ristiriita voi sisäisenä kokemuksena olla huomattava, mutta ammattitaitoinen laulaja osaa piilottaa sen yleisöltä ja laulaa vakuuttavasti. Olen laulanut lukemattomia konsertteja ja näytöksiä, joiden tarinoiden arvomaailma tai naiskuva on vastoin omaa käsitystäni. Pystyn lokeroimaan sisäisen ristiriitani pois laulutilanteesta ja esiintymään vakuuttavasti. Pitkälle kehittynyt lokerointikykyni on mahdollistanut toimimisen laulajan ammatissa, mutta samalla luonut kaipuun esiintymiseen ilman lokeroinnin tarvetta.

Ristiriita voi olla myös yleisön kokemuksessa, kuten esimerkiksi Kira Thurman (2021, 150–53) kuvaa. 1900-luvun alun saksalaiskriitikkojen oli mahdotonta ymmärtää tenori Roland Hayesin ja altto Marian Andersonin lied-konsertteja irrallaan heidän mustasta ihonväristään. Ajan käsityksen mukaisesti saksalainen lied oli valkoista taidetta, eli siihen vaadittiin valkoinen esittäjäpersoona ja laulajan yksityisminä, jotta konsertti yhteismuotoutuisi ristiriidattomaksi kokonaisuudeksi. Hayes ja Anderson eivät mustina ihmisinä sopineet tähän, vaikka he olivat ohjelmistoon syvällisesti perehtyneitä ammattilaulajia eivätkä välttämättä kokeneet ristiriitaa yksityisminänsä ja laulujen roolihahmojen välillä.

Patriarkaalisen yleisönosan näkökulmasta ristiriitaa syntyy sukupuolihierarkian tai -roolien vastaisesta esittämisestä. Osittain tästä oli kyse esimerkiksi Brigitte Fassbaenderin *Winterreise*-levytyksen vastaanotossa (ks. Kramer 2011). Patriarkaalisen sukupuolihierarkian puitteissa naissubjekti on miehelle alisteinen. Jos laulukonsertissa yhteismuotoutuu vain tällaisen sukupuolihierarkian esittävä naissubjekti, laulaja tulee vahvistaneeksi ja normalisoineeksi sitä. Toisin sanoen, jos konsertti koostuu heteronormatiivisen ja binäärisen sukupuolikäsityksen tuottavista lauluista ja esittämisen tavasta, konsertissa yhteismuotoutuu naissubjekti, joka ei kyseenalaista tällaista sukupuolijärjestelmää. Vain yhdenlaisen naissubjektin esittäminen myös vahvistaa illuusiota omana itsenä laulamisesta, sillä yhteismuotoutuva subjektipositio ei vaihtele eikä täten tuo näkyväksi rakentunutta, performatiivista luonnettaan. (vrt. Auslander 2006c, 111).

Naissubjektien keskinäinen erilaisuus toisessa tohtorikonsertissani toi subjektien performatiivisuuden näkyväksi. Erilaiset naissubjektit olivat siis välineistö subjektin

performatiivisuuden näkyväksi tuomisessa. Konsertissa muotoutuneita naissubjekteja yhdistävät sukupuoli ja minun ääneni, jolloin ennen kaikkea laulujen fiktiiviset roolihahmot muodostivat välineistön erilaisten subjektien yhteismuotoutumiseksi. Käyn alla läpi konsertin ohjelmiston valintaa sekä nostan esiin erilaisia konsertissa muotoutuneita naissubjekteja.

Konsertin tavoitteena oli laajentaa laulukonserteissa sopraanoäänellä kuultavan ohjelmiston perusteella muodostuvaa naiskuvaa ja esittää toisin laulukonsertoinnin naissubjektia/-subjekteja. Konsertissa ei ollut yhtään niin sanottua perinteistä rakkauslaulua. Kokemukseni mukaan tämä on harvinaista, sillä en muista koskaan laulaneeni resitaalia laulamatta romanttisesta rakkaudesta.[28] Sulkemalla pois rakkauslaulut järjestin konserttiin tutkimusasetelman, jolla annoin tilaa toisenlaisille naissubjektin performansseille. Ohjelmiston suunnittelu lähti Barberin *Hermit Songs* -sarjasta, ja rajasin pois romantiikan aikakauden laulut. Tämä oli tietoinen valinta ja yksi tapa konsertoida toisin. Konsertin ohjelmistossa oli vain naisten ja homoseksuaalisten miesten musiikkia. Tämä ei ollut tarkoituksellista, mutta sopi projektiini.

Konserttiin valikoituneet laulut on sävelletty sopraanolle, mezzosopraanolle ja *Ordo Virtutumin* tapauksessa 1100-luvun Rupertsbergin luostarin nunnille. Toisin kuin *Winterreise*, nämä laulut eivät siis ole sukupuolittuneet erityisesti miesten laulettaviksi ja olivat esittäjäpersoonalleni suurimmaksi osaksi norminmukaista esitettävää. Tässä konsertissa musiikissa ja tekstissä rakentuva sukupuoli ja äänelliset sukupuolen esitykset kietoutuvat yhteen ja esittämisen sukupuolittuneet käytännöt jäävät sivummalle, sillä esittäjäpersoonani eli sopraanolaulaja esiintyi melko perinteisesti. Pohdin muun muassa laulutekstin puhujan ja oman sukupuoli-identiteettini ristiriidasta syntyvää sukupuolen esitystä sekä oman ja säveltäjän tekstitulkintojen ristiriitaisuuksia.

3.2.1 Luontoäiti

Aaron Coplandin (1900–1990) laulu ”Nature, the Gentlest Mother” vuodelta 1950 esittää idyllisen luontokuvauksen hellästä

28 Kirkkomusiikkiteokset muodostavat ilmeisen poikkeuksen tähän, vaikka ne eivät ole varsinaisesti resitaaleja. Kirkkomusiikin naiskuva sopraanoäänelle tarkoitettujen sävellysten valossa olisi mielenkiintoinen tutkimuksen kohde.

luontoäidistä. Sen runon on kirjoittanut Emily Dickinson (1830–1886). Runossa luonto on feminiininen äitihahmo, ja runo toistaa luonnon ja feminiinisyyden sekä feminiinisyyden ja hoivaavan huolenpidon kytköksiä. Tekstissä ihaillaan luontoäidin hellyyttä ja implisiittisesti verrataan luontoäitiä muihin äiteihin. Luontoäidin loputon kärsivällisyys ja nuhtelun lempeys vihjaavat rivien välistä, että on olemassa myös kärsimättömiä ja ankaria äitejä.

Tekstissä on myös luontoa romantisoiva taso. Oikeasti luonto ei ole hellä, vaan heiveröisten, sairaiden tai loukkaantuneiden selviytymismahdollisuudet ovat huonot. Luen romantisoinnin runon puhujan jännitteiseksi suhteeksi ihmisäiteihin. Romantisoinnilla luontoäiti rakentuu ihmisäidin vastakohdaksi: ihanteelliseksi, hoivaavaksi ja rajat asettavaksi äitihahmoksi, utopiaksi äidistä. Copland sävelsi laulun 1940-luvun lopun sodanjälkeisessä Amerikassa, jossa runon luontoäiti muistuttaa ajan kotiäiti-ihannetta (ks. esim. Eisenmann 2010, 12). Coplandin musiikki helisee linnunlaulua ja kauneutta. Tekstissä piilevä jännitteinen äitisuhde ei kuulu musiikissa.

Yksityisminäni on äiti, joka ei yllä luontoäidin loputtomaan kärsivällisyyteen tai muihinkaan ihanneäidin ominaisuuksiin. Vaikka hyväksyn oman epätäydellisyyteni, en ole immuuni äiti-ihanteiden asettamille painelle. Esittäjänä minulla olisi ollut mahdollisuus tarttua ihanteiden ja todellisuuden väliseen ristiriitaan ja esittää laulu vaikkapa sarkastisesti. En kuitenkaan tehnyt niin, vaan musiikin ajamana lauloin kauniisti alusta loppuun. Tulin vahvistaneeksi myyttisen luontoäidin ihanuutta naiseksi sukupuolitetulla äänelläni. Tältä osin en onnistunut toisin esittämisessä, vaikka on mahdollista ajatella, että yksityisminäni ja äiti-ideaalin ylistämisen välillä on äiti-ihanteen kritiikiksi kääntyvää kitkaa.

3.2.2 Kuningas Daavid Toisena

Rebecca Clarken (1886–1979) sävellys psalmiin 63 ”A Psalm of David, When He Was in the Wilderness of Judah” vuodelta 1920 on hätkähdyttävän lihallinen. Psalmitekstin alkuperästä ei ole yksimielisyyttä, mutta se on luultavasti kirjoitettu noin 700 vuotta eaa. (ks. esim. Sabourin 2010, 24). Luin konsertin valmistamisen aikaan kirjallisuutta varhaiskristillisestä asketismista, mikä vaikutti luentaani laulusta, vaikka psalmin teksti on kirjoitettu satoja vuosia ennen varhaiskristillistä aikaa. Vaikka varhaiskristillisyys

ja juutalainen perinne ovat samaa jatkumoa, tekstin lukeminen asketismin kehyksessä on anakronistista. Tämän konsertin kontekstissa olen kiinnostunut siitä, minkälainen välineistö teksti oli lauluesityksessä, enkä niinkään siitä, mitä teksti on tarkoittanut sen kirjoittamisen aikaan.

Musiikin orientalismin tutkimuksessa kokosävelasteikko on yhdistetty eksoottisuuteen ja on keino, jolla esimerkiksi 1800-luvun säveltäjät sijoittivat musiikkiaan kuvitteelliseen Lähi-itään (ks. esim. Scott 1998, 314, 327). Clarken säveltämässä psalmi 63:ssa on samoja piirteitä. Hän hyödyntää kokosävelasteikon lisäksi muun muassa ylinousevia sekunteja sisältävää aihetta, joka muistuttaa Carmenin kohtaloteemaa Bizet'n samannimisessä oopperassa. Clarken sävellyksessä aihe on nouseva toisin kuin Carmenissa (ks. kuvia 1 ja 2). Eronteko vieraaseen Toiseen toteutuu tonaalisuudesta poikkeavalla sävelkielellä (vrt. McClary 2007, 161). Clarke hyödyntää näitä keinoja, mikä sijoittaa sävellyksen orientalismin kontekstiin myös nykyaikana laulua esittävän länsimaiseen taidemusiikkiin keskittyvän ammattilaulajan kokemuksessa.

Kuva 1. Katkelma *Carmenin* alkusoitosta, pianopartituuri. *Carmenin* kohtaloteema vasemman käden melodiassa.

Kuva 2. ”A Psalm of David, When He Was in the Wilderness of Judah”, t. 53–58. Carmenin kohtaloteemaa muistuttava teema laulumelodiassa ja pianostemman vasemmassa kädessä, vrt. kuvaan 1.

Tekstin puhuja kuningas Daavid käy monisanaisesti läpi autiomaassa oleskelun ja Jumalan ylistyksen vaikutuksia kehoonsa. Puhujan liha kaipaa ”sinua”, puhujan suu ylistää ”sinua” iloisin huulin ja puhuja muistelee ”sinua” vuoteessaan ja yövartiossa. Clarken sävelkieli antaa esittäjälle mahdollisuuden korostaa tätä lihallisuutta ottamalla ylinousevia intervalleja korostavia rytmisiä vapauksia ja äänenvärin muutoksia (vrt. McClary 2002, 57–59; 2007, 161). Laulustemma sijoittuu valtaosin ääneni matalalle keskialalle. Hain siihen mahdollisimman pyöreää ja lämmintä sointia, missä auttoivat monet pitkät ”thee”-sanalle osuneet matalahkot rintakehässä resonoivat

sävelet (ks. esim. kuvaa 3). Tunsin nuo sävelet miellyttävänä lämpönä, kun pyöristin i-äännettä suupielistä (vrt. Chorell 2021, 131–32). Tekstin puhujan eli kuningas Daavidin toiseus korostui kromatiikkaa ja tekstin lihallisuutta korostavalla laulutavalla.

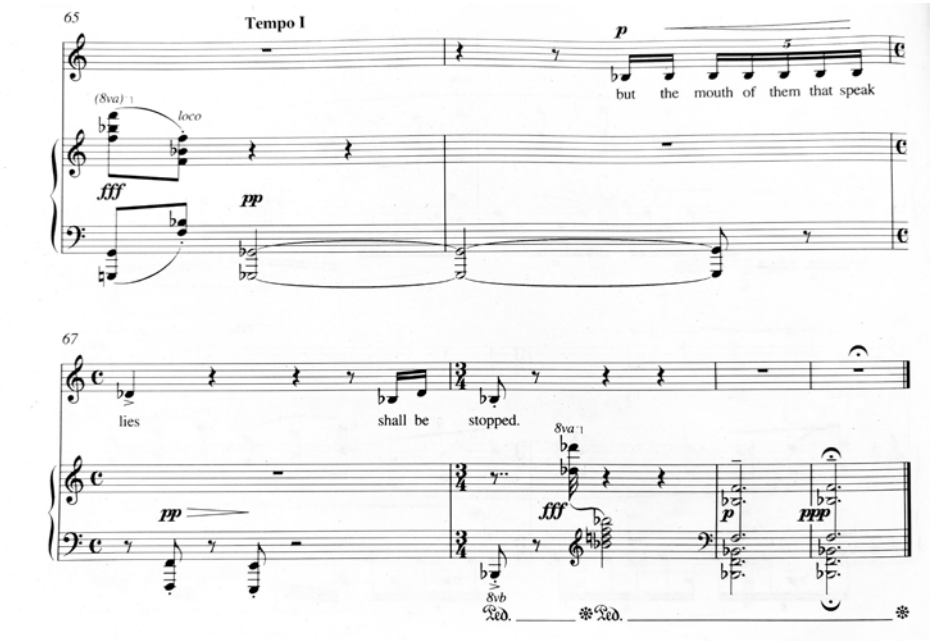
Kuva 3. ”A Psalm of David, When He Was in the Wilderness of Judah”, t. 22–31. ”Thee”-sanan laulaminen pyöristetyillä suupielillä valmisti ennalta sanan ”lips” aistillisuutta.

Tekstin puhuja toivottaa sielunsa tuhoamista tavoittelevat maan alle, kaatumaan miekasta kettujen ruoaksi. Valehtelijoiden suut puhuja ennustaa tukittavan. Kummassakin kohdassa musiikki yhtäkkiä loppuu lähes tyystin ja laulustemma vaihtuu resitatiivimaiseksi tekstiä painottaen (ks. kuva 4). Resitatiivin kielipainotteisuus vetää huomion pois laulun lihallisuudesta takaisin kieleen ja sen merkityksiin. Länsimaisen ajattelun kehyksessä keho ja ääni ovat kieleen nähden Toisia, ja tämä jako on sukupuolittunut (ks. esim. Cavarero 2005, 107). Sama resitatiivimaisuus toistuu laulun lopussa, jossa laulun melodinen kulku lähes pysähtyy puheen tieltä (ks. kuvaa 5). Laulaessa en voinut välttyä laulussa muotoutuvan subjektin sukupuoliposition epävakauden vaikutelmalta.

Kuva 4. "A Psalm of David, When He Was in the Wilderness of Judah" t. 49–52. Resitatiivia muistuttava osuus, jossa esitysohje parlando.

Sopraanoääneni kyseenalaisti runon puhujan oletetun miessukupuolen. Laulun dramaattiset nousut on laulettava suurella ja dominoivalla äänellä, mikä loitonsi esityksessä muotoutuvaa subjektia alisteiseen asemaan tyytyvästä naissubjektista (vrt. Abbate 1996, 254). Toisin kuin Bizet *Carmenin* lopussa, Clarke ei pura kromatiikkaa tonaaliseen kolmisointuun laulun lopuksi, vaan pianostemma loppuu avoimeen b–f-kvinttiin, jota edeltää fortefortissimossa soitettu oikean käden des-oktaavi ja B-duurisointu (ks. kuvaa 5). Vaikka pedaalimerkintä ohjaa puhdistamaan des-oktaavin pois soinnista ennen B-duurisointua, purkaus ei ole yksiselitteinen. Des-oktaavin voimakas nyanssi ja sen soittaminen kaarella sidottuna 32-osana B-duurisoinnun edellä aiheuttaa sen, että des–d-dissonanssi jää kummittelemaan ainakin omaan korvaani laulun lopputahdeille eikä dissonanssi purkaudu kunnolla. Myös laulumelodian lopussa on des-sävel, joka riitelee B-duurisoinnun kanssa. Susan McClaryn (1992, 110) mukaan *Carmenissa* kromatiikan purkaminen on välttämätön Don Josén hahmon draaman kaaren päättämiseksi. Koska muun muasssa kromatiikka tekee Carmenin roolihahmosta oopperan tarinan Toisen, kromatiikan purku tarkoittaa myös Carmenin kuolemaa. Clarken sävellys ei pura kunnolla siihen

rakennettua toiseutta, jolloin subjektin ajattelu norminmukaisena miehenä on vaikeaa. Minun laulamanani lauluun muotoutuikin feminiininen ja dominoiva kuningas-kuningatar Daavid.



Kuva 5. ”A Psalm of David, When He Was in the Wilderness of Judah”, t. 65–70. Tahdissa 68 des–d-dissonanssi, jota ei pureta seuraavissa tahdeissa.

3.2.3 Kaipuu patriarkaatin ulkopuolelle

Konsertin päätti Barberin *Hermit songs* -sarja. Sen viimeinen laulu ”The Desire for Hermitage” ja kahdeksas laulu ”The Monk and His Cat” kertovat eristäytyneisyydestä. Viimeksi mainittu kertoo ensimmäisessä persoonassa noin 1300 vuotta sitten eläneen tutkija-munkin ja hänen kissansa elämästä. ”The Desire for Hermitage” sen sijaan kertoo kaipuusta erakoksi ja viimeiselle pyhiinvaellukselle ennen kuolemaa. Yhteiskunta näyttäytyy kummassakin laulussa jonakin, josta on syytä tavoitella pois. Tutkija-munkki vihjaa, että muiden kanssa on ikävystyttävää ja että ilmassa on kateutta. ”The Desire for Hermitagen” puhuja taas haikailee kauas ”mahtavien taloista” (”houses of the great”).

Naisen asema yhteiskunnassa on muuttunut ja monipuolistunut, mutta lyyrisen sopraanon työelämä ei ole pysynyt muutoksessa mukana. Oopperalavoilla esittämäni roolihahmot ovat useimmiten olleet toistensa kaltaisia – olemassa vain suhteessa tarinoiden mieshahmoihin ja mieshahmojen halun kohde. Toisessa konsertissani laajempi naiskuvausten ja naisen toimijuuden kirjo tuntui vapauttavalta. Laulussa ”The Monk and His Cat” tunsin yhteyttä tutkija-munkkiin, ja laulun roolihahmosta yhteismuotoutui yksityisminäni ja esittäjäpersoonani kera laulava subjekti, joka olikin nykyajassa elävä, elämäänsä varsin tyytyväinen väitöstutkija. Laulussa ”The Desire for Hermitage” samaistuin puhujan haluun astua ahdistavan yhteiskuntarakenteen ulkopuolelle. Koko konsertin erilaiset naishahmot eivät elä yhteiskunnan ulkopuolella, vaan muistuttavat, että vaihtoehtoja on aina ollut.

Ottamalla mukaan Hildegard Bingeniläisen ja Kaija Saariahon musiikkia sekä harvemmin esitettyjä Rebecca Clarken lauluja toin konserttiin erilaisten fiktiivisten roolihahmojen lisäksi myös oikeasti eläneitä säveltäjänaisia. Hildegard oli aikanaan arvostettu luostarinjohtaja, tutkija ja parantaja, ja hänen kirjoituksiaan ja musiikkiaan on säilynyt nykyaikaan. Kaija Saariaho on kansainvälisesti arvostettu nykymusiikin säveltäjä ja kansainvälisesti menestynein suomalainen oopperasäveltäjä. Rebecca Clarke soitti alttoviulua menestyksekkäästi eri kokoonpanoissa säveltämisen ohella. Hänen alttoviulusonaattinsa vuodelta 1919 kuuluu edelleen alttoviulistien kantaohjelmistoon. Nämä säveltäjät onnistuivat luomaan itselleen naiselle epätyypillisen aseman ja toimijuutta patriarkaalisessa yhteiskuntajärjestyksessä.

Tutkimustehtäväni kannalta toisenlaisten nais-representaatioiden tuominen konserttilavalle on arvojeni mukaista toimintaa ja näin yksi mahdollinen vastaus tutkimustehtävääni. Traditiokriittisen ohjelmistosuunnittelun avulla konsertissa muotoutui muitakin kuin miehisen katseen tuottamia laulavia naissubjekteja. Tässä vaiheessa tutkintoani en vielä hahmottanut kunnolla sukupuolen toisin esittämisen mekanismia. Vaikka tosiasiallisesti esitin toisenlaisia naishahmoja, en vielä osannut kuvata, kuinka se tapahtui. Konsertti oli silti tutkimustani eteenpäin vienyt kokonaisuus.

3.3 Sopraanoäänen esityksiä, sukupuolitettu ääni – kolmas tohtorikonsertti

Kolmannessa konsertissani laajensin sukupuolen esitysten tutkimista äänellisiin sukupuolen esityksiin. Ääntä sukupuolen esityksenä ovat aiemmin tutkineet muun muassa Cusick (1999) sekä monet kirjoittajat Dunnin ja Jonesin (1996) toimittamassa kirjassa *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Halusin konsertissa nostaa esille ihmisäänen ilman tekstiä. Valitsin konserttiin teoksia, joissa ei ole perinteistä laulurunoutta, ja esitin suurimman osan konsertista yksin. Sulkemalla laulamisen parametreistä pois tekstin saatoin keskittyä pelkkiin äänellisiin sukupuolen esityksiin. Valitsemassani ohjelmistossa oli kolmen pianosäestyksellisen vokaliisin lisäksi äänentoistoa ja nauhaa vaativia teoksia sekä yksi teos viulistin kanssa. Konsertin nykymusiikkiteokset vaativat useita laajennetun äänenkäytön tekniikoita, ja tällä tavoin esittelin tutkimukseni kontekstissa uuden tavan esittää sopraanoääntä toisin. Seuraavassa käyn ensin läpi oopperalaulun kulttuurissa ääneen liitettyjä merkityksiä sukupuolen suhteen. Sitten teen sivupolun laajennettuihin äänenkäytön tekniikoihin ja lopuksi esittelen joitain kolmannen tohtorikonserttini teoksia äänen ja sukupuolen esityksinä. Nostan esiin Luciano Berion *Sequenza III*:n, hengitysääniin perustuvat Chaya Czernowinin sävellykset ja Jennifer Walshen *Nature Datan*.

Naisen äänen,[29] ruumiillisuuden ja irrationaalisuuden kytkös länsimaisessa kulttuurissa on osoitettu feministisen musiikintutkimuksen parissa (ks. esim. Koskoff 2014, 83–84). Etenkin psykoanalyysiin pohjaavassa oopperatutkimuksessa naisen ääni tulkitaan halun kohteeksi ja ääniobjektiksi, joka uhkaa patriarkaalista järjestystä (ks. esim Dunn ja Jones 1996, 9; Abbate 2004, 508). Tutkimussuuntauksessa luettava laulajanaisen äänen avoin erotisointi tuntuu kiusalliselta lukea, sillä olen monin tavoin yhtä kuin ääneni. Kuulijan kokemus ei kuulu tämän tutkimuksen

29 Naisääntä käytetään kirjallisuudessa pääosin synonyyminä sopraano-, mezzosopraano- tai alttoäänen kanssa. Koska olen sekä cis-nainen että sopraano, tämä rinnastus pitää paikkansa kohdallani. Tässä tutkimuksessa naisen ääni viittaa oopperalaulun kulttuurissa naiseksi sukupuolitettuihin ääniin, vaikka todellisuus on monimuotoisempi.

kohteisiin, joten olen voinut rajata esimerkiksi Poizat'n (1992) ja hänen työstään ammentavan kirjallisuuden pääosin pois tämän yhteenvedon keskusteluista (ks. myös Duncan 2004, 285). Myös Barthesin lauluajattelu ammentaa muun muassa psykoanalyysista, mutta siitä työstämäni barthesilaisen laulun käsite on käännetty laulajan työkaluksi, jossa kuulijan kokemus on sivuosassa.

Laulaminen on materiaalis-diskursiivisena ilmiönä performatiivista, se tekee maailmaa ja sen asioita, kuten äänityyppejä, teoksia ja sukupuolta (vrt. Duncan 2004, 293; Cusick 1999, 35–37). Oopperalaulu on sukupuolen esitys, ja oopperalaulaja on sukupuolitettu esittäjäpersoona (ks. Auslander 2006b). Tällöin myös äänityyppiä voi ajatella sukupuolitettuna esittäjäpersoonana. Lyyrisenä sopraanona minun esittäjäpersoonani on totuttu näkemään erilaisissa prinsessa-, teinityttö-, *colombine*- tai piikarooleissa, joille on yhteistä alisteinen asema mieheen nähden tarinan hierarkiassa ja matala sosiaalinen status. Sukupuolen esityksenä tällainen lyyrisen sopraanon esittäjäpersoona vahvistaa patriarkaalista sukupuolihierarkiaa ja normatiivisia sukupuolirooleja sekä ohjaa niin kuulijoita kuin laulajia kuulemaan lyyrisen sopraanon äänen tässä kehikossa. Oopperakulttuuria tunteville lyyriseen sopraanoääneen liittyvä odotus on tällainen riippumatta siitä, mitä sopraano kulloinkin laulaa. Laulaminen siis joko vahvistaa tai vastustaa tätä odotusta, mutta ei voi irtaantua siitä.

Lauluteknisistä syistä sopraanon tekstin selkeys ei voi yltää puhekorkeudelta laulavan basso- ja baritoniäänen tasalle. Mitä korkeammalta laulaja laulaa, sitä enemmän vokaalivärit alkavat muistuttaa toisiaan ja eri äänteiden erottaminen toisistaan vaikeutuu. Lauluesityksen merkitykset eivät tällöin voi yhteismuotoutua tekstipainotteisesti, vaan huomiota vie ääni ja äänenkäytön tapa. Oopperan kaanonissa erityisesti koloratuurisopraanot ovat saaneet esitettävikseen naishahmoja, jotka laulavat tekstittömiä virtuoosikulkuja ja ihmisäänen äärirajoilla käymistä vaativia aarioita. Monet näistä roolihahmoista tulevat hulluiksi tai kuolevat, ja tässä kontekstissa tekstin ymmärtämistä vaikeuttava sävelkorkeus tai suoranainen tekstitön laulu kertoo yleisölle, että roolihahmo on uhri tai mieleltään sairas, malliesimerkkinä Lucia di Lammermoor Donizettin samannimisestä oopperasta (ks. esim. Clément 1988, 88–92). Tekstittömien laulujen laulaminen sopraanoäänellä olisi voinut

ohjata hulluuskohtauksien taustalla vaikuttavan patriarkaalisen ideologian toistamiseen, mutta konsertissa etsin toisenlaisia esityksiä.

Käyn ensin lyhyesti läpi, mitä tarkoitan laajennetuilla äänenkäytön tekniikoilla, ja sitten käsittelen konserttia muutamin esimerkein.

3.3.1 Laajennetut äänenkäytön tekniikat

Niin sanotut laajennetut äänenkäytön tekniikat (*extended vocal techniques*) löysivät tiensä länsimaisen taidemusiikin pariin 1950-luvulla suurelta osin mezzosopraano Cathy Berberianin vaikutuksesta. Hän työskenteli useiden aikansa merkittävien säveltäjien kanssa vaikuttaen heidän laulumusiikkituotantoonsa syvällisesti ja kyseenalaistaen säveltäjän ja esittäjän roolit (ks. esim. Karantonis ym. 2016, 7). Berberianin vaikutus lauluäänen käyttöön nykymusiikissa on huomattava, ja hänen jalanjälkiään ovat kulkeneet ja kulkevat monet säveltäjä-laulajat, esimerkiksi Meredith Monk, Joan La Barbara, Agata Zubel ja Jennifer Walshe.

Berberian (2016, 47) kirjoittaa laajennetuista äänenkäytön tekniikoista ja luettelee muun muassa nyyhkytyksen, huokaukset, kielen naksutukset, kirkumisen, ähinän ja naurun eri mahdollisuuksiksi. Hänen mukaansa nämä hyvin luonnolliset äänet tulisi integroida joustavasti äänenkäyttöön luettelomaisen toistamisen sijaan. Myös eri musiikkityylien laulutapojen tulisi hänen mukaansa olla laulajan työkalupakissa.

Ennen kuin jatkan, tarkennan, mitä tarkoitan laajennetuilla äänenkäytön tekniikoilla.[30] Ammatikseen laulavalla on opittu äänenkäytön pohja, minun tapauksessani oopperalaulutekniikka (vrt. Mabry 2002, 28; Isherwood 2018, 28–29). Tämän lisäksi laulaja voi oppia käyttämään ääntä eri musiikkityyleihin sopivilla tavoilla. Monet kollegoistani osaavat laulaa uskottavasti myös populaarimusiikkia, musikaalia tai jazzia. Laajennetuilla tekniikoilla en tarkoita näitä eri musiikkigenreihin liittyviä laulutekniikoita ja -tyylejä, vaan ääniä, joita ei tavanomaisesti mielletä laulamiseksi tai joiden tuottaminen poikkeaa merkittävästi laulajan perusäänenkäyttötavasta.

30 Edgerton (2015) käyttää termiä extra-normal voice, Mabry (2002, 122–23) termejä *extended vocal techniques* ja *vocal effects*, Isherwood (2018, 67) termiä *extended vocal techniques* ja *special effects*. Säveltäjä Minna Leinonen (2023, 39) kutsuu laajennettuja tekniikoita perustellusti nykytekniikoiksi. Käytän termiä laajennetut äänenkäytön tekniikat, sillä minulle laulajana ne tuntuvat nimenomaan laajentumiselta, mitä termi kuvaa osuvasti.

Tohtorikonserteissani käytin muun muassa seuraavia omasta perusäänenkäyttötavastani eroavia ja laajennettuihin äänenkäytön tapoihin laskemiani tekniikoita: erilaiset narinat (*vocal fry*), yläsävellaulu (*overtone singing*), moniääninen laulu (*multiphonic singing*), erilaiset sisäänhengityksellä tuotetut äänet, puhelaulu, hengitysäänet, erilaiset eläinten äänet, vihellys, nasaalius, erilaiset naurut, nyyhkytykset, kielen naksutukset ja huutaminen. Tämä lista on laajempi kuin Berberianin lista, mutta suppeampi kuin monien laajennettuihin tekniikoihin nykypäivänä erikoistuneiden laulajien valikoima.[31]

Laajennettujen äänenkäytön tekniikoiden valikoima on laulajakohtainen. Nykymusiikin kohdalla yhteistyö säveltäjien kanssa johtaa siihen, että kussakin kantaesitettävässä teoksessa on vain niitä tekniikoita, joita kantaesittäjä osaa tai pystyy opettelemaan.[32] Tämän vuoksi näitä tekniikoita sisältävät teokset ovat pelkkää oopperalaulua vaativia teoksia yksilöllisempiä. Toisaalta säveltäjät ovat läpi länsimaisen taidemusiikin historian työskennelleet yhteistyössä laulajien kanssa ja luoneet materiaalia juuri tiettyjen laulajien laulettavaksi ja heidän ääniensä ominaisuuksille. Tämä ei ole estänyt teosten myöhempiä esityksiä, vaan varmistanut, että sävelletty materiaali on oikean ihmisen laulettavissa eikä perustu geneeriseen sointikuvaan lauluäänestä (ks. esim. Hyytiäinen 2022, 74).

Tämän tutkimuksen kontekstissa laajennetut äänenkäytön tekniikat ovat sopraanoäänen toisin esittämistä. Nämä tekniikat ovat olleet olemassa länsimaisen taidemusiikin piirissä jo pitkään, mutta omalla länsimaisen taidemusiikin kaanoniin painottuneella urallani ne eivät ole tulleet vastaan. Niitä kuullaan harvoin oopperalavalla tai lauluresitaaleissa.[33] Useimmat laulajat esittävät nykymusiikkia ainakin silloin tällöin, mutta nykymusiikin esittäminen ei aina vaadi laajennettuja tekniikoita. Kaija Saariahon laulu ”Iltarukous” (2007) on omassa konserttiohjelmistossani esimerkki tällaisesta laulusta.

31 Esimerkiksi laajennettuihin äänenkäytön tekniikoihin, nykymusiikkiin ja esitystaiteeseen erikoistunut laulaja Frauke Aulbert osaa glottaalialukkeilla ja huiluäänillä tuotettuja ääniefektejä, joihin itse en pysty.

32 Kiitän säveltäjä Miika Hyytiäistä tämän ääneen sanomisesta sekä monista muista laulamiseen liittyvistä hyödyllisistä ja syvällisistä keskusteluista.

33 Poikkeuksena mainittakoon Kaija Saariahon *Innocence*-ooppera (2021), jossa käytettyihin laulutekniikoihin kuuluvat oopperalaulun lisäksi ainakin kyylaus, puhe, huuto, puhelaulu ja narina.

Myös laulamani roolit nykyoopperoissa ovat hyödyntäneet vain perusäänenkäyttöäni vastaavaa laulutapaa.[34]

Vaikka Barthes ei ottanut kantaa laajennettuihin äänenkäytön tekniikoihin, sovellan hänen ajatteluaan myös niihin. Barthes ei pitänyt ylenpalttisesta tai yksilöllisestä ruumiillisuudesta, mitä laajennetut tekniikat oopperan ohella varmasti edustavat (ks. esim. Wahlfors 2013, 82). Etenkin hengitysäänien ja keuhkojen kuuleminen esti häneltä nautinnon (ks. esim. Wahlfors 2013, 69; Kauppala 2020, 123). Laulajan näkökulmasta Barthesin vain liediin ja ranskalaiseen *mélodie*-perinteeseen keskittyvä ajattelu on rajoittunutta, sillä vain harva laulaja keskittyy pelkästään niihin. Käytettävä lalutekniikka ei vaihtele ohjelmistosta toiseen merkittävästi, vaikka useimmat tekevätkin ohjelmiston ja tyylin mukaista hienosäätöä. Barthesin ajattelu keskittyy kielen ja äänen suhteeseen, ja Barthesin lähtökohta on kuulijan kokemus, jonka kääntämistä esittäjän kokemukseen hahmottelin ensimmäisessä artikkelissani (Chorell 2021).

Barthes ei koskaan pohtinut lauluohjelmistoa, jossa ei ole lainkaan tekstiä. Laajennettujen tekniikoiden vaikutusta hän ei myöskään pohtinut, vaikka todennäköisesti oli tietoinen aikansa musiikin virtauksista. Barthesin ajattelussa genolaulu tuo ruumiillisuuden kieleen. Laulajan kokemuksessani laulamisen ruumiillisuus ei riipu siitä, onko laulettavana tekstiä vai ei. Kuten Barthes-artikkelissani kirjoitan, hänen ajatteluaan voi käyttää työkaluna ruumiillisuuden korostamiseen tai sen häivyttämiseen (Chorell 2021, 126–133). Oopperalaulamisesta eriävät tavat käyttää ääntä soittavat eri kohtia kehossa ja tuovat eri kohtia ääntöelimistöstä kuuluville riippumatta siitä, tuotetaanko niillä tekstiä vai ”pelkkiä” ääniä (ks. myös Dame 1998, 239). Ne ovat laulajalle hyvin konkreettista ruumiillisuutta, jossa ääntöväylän eri osat tulevat kuuluville ja tuntuvaksi tavanomaisesta poikkeavalla tavalla. Myös niillä on potentiaali kielessä ja kulttuurissa muodostuneen subjektin rajojen rikkomiseen tai vahvistamiseen. Niiden voidaan ajatella ylittävän vallitsevan oopperalaulamisen kulttuurin rajoja.

Barthesin ajatus genolaulusta tilana ennen merkityksiä ja sukupuolittumista on saavuttamaton utopia. Laulamisen käytännössä sukupuoli on aina läsnä myös sukupuolittuneena

34 Näitä ovat Mona Kummel Jaakko Kuusiston *Jää*-oopperassa, Piija Tapio Tuomelan Karvalakkioopperassa, Marion Jukka Linkolan *Robin Hood* -oopperassa sekä Ingel Jüri Reinveren *Puhdistus*-oopperassa.

ruumiillisuutena. Laajennetut tekniikat esittävät sukupuolta toisin, sillä myös ääni on sukupuolen esitys. Lyyrinen sopraanoääni on totuttu kuulemaan kauniina. Esimerkiksi Kloiber ym. (2011, 898) kuvailee lyyristä sopraanoääntä adjektiiveillä pehmeä, kaunis ja jalo.[35] Laajennettujen tekniikoiden valikoimassa on paljon rumiksi tai ärsyttäviksi miellettyjä ääniä, kuten erilaiset narinat ja narinaan perustuvat multifonit.[36] Ne rikkovat oopperaäänen ja oopperalaulajuuden normia. Näin ne rikkovat myös äänellisten sukupuoliesitysten normia.

Cusick (1999, 29) ehdottaa, että laulaminen sukupuolen esityksenä on kehon rajojen esitys, jossa kehon rajojen huokoisuus tai rikkomattomuus on sukupuolittunutta. Äänentuoton lähempi tarkastelu osoittaa, että äänentuoton tapa ei ole kokonaan biologinen pakko vaan tietoista ja tiedostamatonta valintaa samoin kuin sukupuolen esitykset. Cusick (1999, 34–36) ajattelee esimerkiksi karheaa ja jännittynyttä ääntä kieltäytymisenä kulttuurisesta kehon rajojen sisälle ulottuvasta laulamisen disipliinistä. Oopperalaulajuus on kulttuurinen ja kehollinen disipliini, jonka rajoja laajennetut äänenkäytön tekniikat rikkovat. Laajennetut äänenkäytön tekniikat tuovat laulajan yksilöllisen ruumiillisuuden kuuluville oopperalaulua monipuolisemmin, sillä niillä ei rajata tuotettavia ääniä vain oopperalaulun estetiikan ja disipliinin piiriin. Ajattelen laajennettuja äänenkäytön tekniikoita äänellisen yksilöllisyyden ääritapauksena; niillä on potentiaali erilaisten kulttuuristen rajojen ylittämiseen (vrt. Karantonis 2016, 154; Cavarero 2005, 173–182).

3.3.2 Arkinen *Sequenza* III

Luciano Berion *Sequenza* III on musiikintutkimuksessa ymmärretty usein hulluuskohtauksena (esim. Anhalt 2014; Potter 1998, 129; ks. myös Abbate 2014, 70–71; Karantonis 2016, 162). Hulluuskohtausten tausta on naisvihamielisessä ajattelussa (ks. esim. McClary 2002, 84), enkä halunnut toistaa sellaista. Halusin esittää *Sequenzan* ”täysjärkisesti”, joten päädyin tekemään tulkinnastani mahdollisimman tavallisen ja arkisen. Käytin inspiraationa Berion (1965) omaa kuvausta *Sequenzasta* dramaattisena esseenä laulajan ja

35 ”Weiche Stimme mit schönem Schmelz; edle Linie.”

36 Esimerkiksi naisten puheäänessä kuultu narina aiheuttaa negatiivisia mielleyhtymiä, ks. esim. Anderson ym. 2014; Parker ja Borrie 2018; Taylor, Wheeler-Hegland ja Logan 2022.

hänen äänensä suhteesta. Oopperaääni on yksityisminälleni arkinen ja tavallinen asia, mikä eroaa kuulijan kokemuksesta huomattavasti. Konsertissa tulin saliin yleisöovesta ja arkisissa ulkovaatteissa teoksen alkua mutisten. Esityksen aikana vaihdoin konserttivaatteisiin. Tiesin, että *Sequenza* toimisi niin, sillä olin testannut eri versioita arkisuudesta ja asiallisuudesta konserttia edeltävän talven aikana yhdessä seminaarissa ja kahdessa luentokonsertissa. Oopperaäänenkäytön normien ylittäminen yhdistettynä arkisuuteen tuotti minulle kokemuksen, että arkista ei itse asiassa olekaan vain oopperaääni, vaan aivan kaikenlaiset äänet. Vapautin itseni hulluuskohtauksien konnotaatioista ja esitin oopperaäänen rajojen ylityksen toisin. Samalla esityksessäni muotoutui toisenlainen oopperalaulajan esittäjäpersoona.

Tohtorikonsertin ja oman lauluhistoriani kontekstissa aloituksen arkisuus normalisoi laajennetut äänenkäyttötekniikat, mikä oli havaittavissa myös saamastani palautteesta. Konsertin aikana tunsin vahvasti, että niin sanotulla tavallisella oopperaäänellä lauletut kolme vokaliisia olivat väärässä paikassa, epänormaaleja ja äänenkäytöltään rajoittuneita. Ne eivät rikkoneet tai venyttäneet kulttuurisia rajoja, ja niiden äänellinen sukupuolen esitys oli norminmukainen. Tätä havaintoa en ollut tehnyt harjoitellessani, sillä saliharjoitusten puutteen vuoksi en voinut laulaa kokonaisuutta läpi ennen konserttipäivää. Painottamalla laajennettuja tekniikoita sisältäviä teoksia ohjelmistossa määrällisesti ja ajallisesti loin kehyksen, jonka sisällä normi, eli oopperaääni, oli vähemmistössä ja sen asema normina horjui.

3.3.3 Neidonhiussaniainen ja hauraus sukupuolen esityksenä

Ajallisesti merkittävän osan kolmannesta konsertistani muodosti Chaya Czernowinin kolmen sävellyksen kokonaisuus *Adiantum Capillus-Veneris I–III, etudes in fragility for voice and breath* (2015–2016).[37] Czernowinin tavoitteena on ollut riisua ihmisääni siihen tavanomaisesti liitetyistä merkityksistä ja käyttää sitä soittimen lailla. Hengitysääniä on vaikea sukupuolittaa, eikä niiden perusteella voi tunnistaa ihmistä, joten ne edustavat Czernowinille vapautta näistä ääneen liitetyistä merkityksistä (Czernowin 2015, 461). *Adiantum Capillus-Veneris* I–III perustuu hengitysäänten ja lauluäänen

37 Adiantum capillus-veneris on neidonhiussaniaisen latinankielinen nimi

vuorottelulle. Hengityksen äänet ja hengityksen esittäminen tuovat laulajalle heti mielleyhtymiä hengitysharjoituksiin, jotka laulaja kytkee laulamisen tekniseen harjoittelemiseen. Lisäksi hengitysten pituudet vaihtelevat eri laulajilla keuhkokapasiteetin ja lihaskunnon mukaan, joten kunkin laulajan yksilöllinen keho sanelee tempovalintoja, vaikka Czernowin onkin kirjannut tarkat tempot partituuriin. Sekin itsestäänselvyys, että useimmiten laulaja on konsertissa näkyvillä, yhdistää äänen väistämättä sukupuolitettuun kehoon. Jopa näennäisen abstraktit hengitysäänet siis tuottavat merkityksiä sekä esiintyjälle itselleen että kuulijalle.

Kuva 6. ”Adiantum Capillus-Veneris II”, t. 16–31. Erilaiset nuottipäät ilmaisevat äänen eriasteista huokoisuutta sekä sisään- ja uloshengityksiä.

Kaikki kolme *Adiantum Capillus-Veneristä* on nuotinnettu hyvin eksaktisti, ja niiden harjoittelu oli työlästä (ks. esim. kuvaa 6). Czernowin on määritellyt tarkkaan, millä vokaalilla mikäkin hengitysääni on tuotettava. Eri vokaalit tuntuvat suuontelon lisäksi eri kohdissa kehoa. Lämmin U-vokaali tuntuu lantionpohjassa asti, kun taas i-vokaalissa hengitys tuntuu selän kautta nousevana kirkkautena. Vaikka hengityksen hallitseminen on laulajan työn perusta, hengityksen käyttäminen soittimen tapaan haastoi kehoni. Jatkuva hyperventiloinnin uhka lyhyiden äänien kohdalla ja äänen katkeamisen vaara pitkillä äänillä nöyrrytti minut hyväksymään kehoni rajat ja haurauden uudella tavalla. Toisaalta en tuntenut esittäväni haurasta tai avutonta naissubjektia, sillä esitettävässä materiaalissa ei ollut tähän ohjaavaa tekstiä tai kontekstia. Olin lavalla täysin keskittynyt vaikeaan tekniseen suoritukseen, joka onnistuessaan sai aikaan tunteen vahvasta ja kykenevästä muusikosta. Eksaktin nuotinnuksen toteuttaminen vaatii osaamista ja järjen, ja toisin kuin oopperan virtuoosinumeroiden kohdalla, tätä osaamista ei valjastettu hulluuskohtaukseksi. Kytkös naiseuden ja irrationaalisuuden välillä katkesi. Sen sijaan, että haurauden esittäminen olisi liittynyt oopperan kaanonin hauraisiin naishahmoihin, *Adiantum Capillus-Venerisin* hauraus tuntui raikkaalta ja vahvalta.

3.3.4 Eläimellistä ääntelyä ja feminististä huumoria

Päätin konsertin esittämällä Jennifer Walshen *Nature Datan* vuodelta 2004. Se on riemastuttava yhdistelmä laajennetuilla tekniikoilla tuotettuja eläinten ääniä ja niitä kommentoivaa nauhaa. Siinä laulaja tuottaa kaikki eläinten äänet ja nauhalta kuullaan luontodokumentin selostusta miesäänellä. Feminististen teemojen parissa työskennellyt Walshe on säveltänyt teoksen itselleen, ja äänien sukupuolitus on häneltä eittämättä tarkoituksellinen feministinen teko. Teos karnevalisoi naisen ja luonnon välisen kytköksen ja antaa naiselle toimijuutta huvittua koko asetelmasta. Huumori on esityksessä vahva kritiikin keino.[38]

Patriarkaalinen sukupuolihierarkia asettaa naisen miestä alempiarvoiseksi ja samalla yhdistää naisen ruumiillisuuteen ja luontoon. *Nature Data* käyttää tätä kytköstä hyväkseen ja kääntää sen

38 Feministisestä huumorista ja sen poliittisesta voimasta ks. Willett ja Willett 2019.

huumoriksi (vrt. Willett ja Willett 2019, 32). *Nature Datan* esityksessä (nais)laulaja hallitsee nauhoja eli miesääntä näkyvästi. Vastoin patriarkaalista sukupuolihierarkiaa eläimellisesti ääntelevää nainen on valta-asemassa ja rationaalisesti puhuva miesääni alisteisessa asemassa. Lisäksi miehen puheen sisältö ei aina vastaa laulajan tuottamia eläinten ääniä. Esimerkiksi ensimmäisellä nauhalla miesselostaja puhuu manaateista, mutta manaattien äänteleyei ole esitettävien eläinten äänien joukossa. Selostaja on siis alisteisen aseman ohella väärässä.

Karnevalisoinnin ytimessä on normin paljastaminen satiirin keinoin (ks. esim. Sobchack 1996). *Nature Datassa* karnevalisointi tapahtui monella tasolla. Laulukonsertissa normi on pitkän koulutuksen koulima oopperaääni, jolla tulkitaan säveltäjien ja runoilijoiden teoksia. Eläinten äänten matkiminen ei yhdisty hienostuneeseen laulutaiteeseen. Esittämällä kymmenen minuuttia eläinten ääniä Helsingin taidemusiikkikulttuurin ytimessä Musiikkitalossa kumosin oopperalaulamisen normia. Lisäksi karnevalistisesti, mutta vakavasti otettuna, esitin eläinten äänet laulukonsertin sisällöksi ja osaksi sopraanon esittäjäpersoonaa.

Äänellisenä sukupuolen esityksenä *Nature Data* käyttää hyväkseen länsimaisen kulttuuriin sukupuolittunutta luonto/kulttuuri-dikotomiaa. Esitys rakentuu säveltäjän ohjeista, jotka voi laskea luonto/kulttuuri-jaossa kuuluvan kulttuurin piiriin. Esityksessä on ilmeistä, että eläinten äänet tekee ihminen. Tärkeintä ei siis ole tuottaa lavalle illuusiota eläinjoukoista. Tämä on olennainen osa nainen–luonto-kytköksen karnevalisointia ja koko esityksen absurdiutta. Eläimellinen nainen -troopin appropriointi huumoriksi asettaa troopin naurunalaiseksi ja heikentää sitä (vrt. Willett ja Willett 2019, 45). Toisaalta Nature Data myös kyseenalaistaa länsimaisen kulttuurin jaon ihmisiin ja eläimiin tuottamalla lavalle eläinten äänillä viestivän ihmissubjektin, joka esityksen lopussa näyttää häviävän ympärillään pörrääville ötököille pöristen samalla itse. *Nature Data* kyseenalaistaa koko luonto/kulttuuri-dikotomian ja nauraa sille hyväntahtoisesti.

Kolmannen konsertin valmistaminen oli tohtoriprojektini käännekohta. Toimijuusrealismin ja konserttiohjelmiston harjoittelun yhdistelmä auttoi minua syventämään ymmärrystä konserttitilanteen yhteismuotoutuvista performansseista. Tutkimukselleni keskeisiä performansseja olivat sukupuolen lisäksi

laulajuus, musiikkiteos ja äänityyppi. Taiteellisesti kolmas konsertti oli askel itselleni uudenlaisen musiikin ja laajennettujen äänenkäytön tekniikoiden pariin. Niin ikään kolmas konsertti toi inspiraatiota ja kirkkaampaa ajattelua konserttisarjani viimeiseen osaan, *Rakkaat*-monodraaman kantaesitykseen.

3.4 *Rakkaat* eli kuinka nainen laulaa rakkaudesta

Olen urani aikana esittänyt erilaisia naishahmoja ooppera- ja konserttilavalla. Oopperalavalla hahmot ovat usein tuntuneet kaksiulotteisilta, karikatyyreiltä tai keinotekoisilta, vaikka olen yrittänyt tuoda niihin mahdollisimman moniulotteista ilmaisua. Heräsin tähän tunteeseen kunnolla, kun sain ensimmäistä kertaa esittää ”oikeaa” ihmistä. Se tapahtui laulaessani syksyllä 2020 Suomen Kansallisoopperassa Jaakko Kuusiston *Jää*-oopperassa Mona Kummelin roolin. Dramaturgi Juhani Koivisto on laatinut libreton Ulla-Lena Lundbergin kirjan *Is* (2012) pohjalta. Kirja perustuu Lundbergin lapsuudenperheen tarinaan. Lundberg kuvaa perheen äiti Monaa niin tarkasti, että hänet oli helppo herättää eloon roolihahmona oopperassa. Kirjan pohjalta ymmärsin kirkkaasti Monan motiivit, ratkaisut, reaktiot ja ahdistuksen, ja pääsin syvemmälle roolihahmon esittämisessä kuin koskaan aikaisemmin. Mona oli oikea, moniulotteinen ihminen, ei stereotypiaan, *commedia dell'arteen* tai patriarkaaliseen fantasiaan perustuva karikatyyri. Kokemus oli erityisen tyydyttävä minulle taiteilijana ja feministinä. Sain esittää lihaa, verta ja elämää täynnä olevaa naista, joka yritti parhaansa patriarkaalisen yhteiskunnan hänelle asettamien vaatimusten paineissa. Vaikka erityisesti libreton Mona on ihmisenä epämiellyttävä, naisrepresentaationa hän on raikas poikkeus urani muista naisroolihahmoista. Oopperaurani kontekstissa Mona on toisin esitetty nainen. Samanlaista tunnetta hain taiteellisessa opinnäytteessäni. Parhaiten saavutin sen viimeisessä tohtorikonsertissani.

Schumannin *Frauenliebe und -leben* -laulusarja on saksalaisen lied-kaanonin keskeisin naissubjektin esitys. Sen ongelmalliseksi kokevat naiset ovat yrittäneet purkaa tai täydentää sen naiskuvaa viime vuosikymmeninä. 1800-luvulla tavanomainen esittämisen käytäntö oli, ettei laulusarjoja esitetty kokonaisuutena vaan yksittäisinä lauluina. Tämä käytäntö jousti konsertissa rakentuvien

narratiivien suhteen huomattavasti kokonaisten laulusarjojen esittämistä enemmän. (Ks. esim. Loges 2021a, 21.) Kun esittämisen käytäntö toisen maailmansodan jälkeen muuttui laulusarjojen kokonaisuuksina esittämisen suuntaan, *Frauenliebe* kanonisoitui naisen tarinaksi lied-konsertoinnin kulttuurissa samalla tavalla kuin *Winterreise* miehen tarinaksi. 1900-luvun lopulla ja 2000-luvulla *Frauenlieben* naiskuvaa kritisoivat äänet ovat saaneet tilaa esityksissä. Sen laulujen lomaan on muun muassa liitetty muita lauluja (ks. Sampson 2021 ja 2018), ja sen pohjalta on sävelletty uusia teoksia (mm. Wennäkoski 2003, Frances-Hoad 2011). *Frauenliebenia* on siis käsitelty jo, miksi tilata taas uusi teos sen pohjalta?

Kuten olen todennut, tutkimustehtäväni oli selvittää, kuinka laulajan ammatillinen toiminta voisi vastata paremmin laulajan omia arvoja ja tavoitteita. Lauloin kolmessa edellisessä konsertissa muille laulajille sävellettyä jo olemassa olevaa musiikkia. Tutkimustehtäväni kutsui tilaamaan minulle sävellettyä musiikkia, sillä vain siten pääsisin vaikuttamaan teoksen sisältöön. Sisältöä ja teostilausta ohjasi tutkimuskysymys sukupuolen toisin esittämisestä. Suhteeni *Frauenliebeen* on kitkainen, sillä vaikka siinä on musiikillisesti puhuttelevia kohtia, siinä muotoutuva naissubjekti on niin suuressa ristiriidassa omien arvojeni kanssa, etten ole koskaan halunnut esittää sarjaa kokonaan. Sivuuttaminen ei poista *Frauenliebenin* olemassaoloa tai sen asemaa saksalaisessa lied-kaanonissa, joten työstääkseni suhdetta siihen tilasin monodraaman *Rakkaat* säveltäjä Minna Leinoselta ja runoilija-dramaturgi Milka Luhtaniemeltä. *Rakkaat*-kokonaisuutta yhdistäväksi kysymykseksi muotoutui: *kuinka nainen laulaa rakkaudesta nykypäivänä*? Käyn seuraavassa läpi, minkälainen naissubjektin esitys viimeinen tohtorikonserttini *Rakkaat* oli. Pohdin *Rakkaiden* esityksessä muotoutunutta esittäjäpersoonaa ja esityksen suhdetta liedin sukupuolittuneisiin esittämisen käytäntöihin. Käyn läpi myös *Rakkaiden* äänellisiä sukupuolen esityksiä ja pohdin laulajan toimijuutta sukupuolen esittämisessä.

Rakkaat esitti naissubjektin, joka oli monitulkintainen ja muovautuvainen. Subjektin yhteismuotoutuminen oli tulos yli kolme vuotta kestäneen prosessin aikana käydyistä keskusteluista ja taiteellisista kokeiluista. Työ alkoi, kun otin yhteyttä Leinoseen ja Luhtaniemeen syksyllä 2020 saatuani jatko-opinto-oikeuden. Kumpikin lähti mukaan työryhmään, ja aloimme suunnitella projektia ja hakea rahoitusta. Koronapandemian pakottamana pallottelimme

ideoita sähköpostitse ja etäkokouksin ja näin saimme ensimmäiset rahoitushakemukset aikaiseksi.

Kirjoitimme apurahahakemuksiin syksyllä 2020 ja alkuvuonna 2021 *Rakkaista* muun muassa:

> *Päällekirjoitukseen kuuluu rakkauden, fantasian ja romantiikan miettiminen toisin suhteessa alkuteokseen, sen ajankuvaan sekä vielä sitkeästi istuviin sukupuolinormeihin. Millaista on naisen rakkaus, lopultakin?*
>
> *Rakkauden ja naiseuden tematiikkaa käsitellään siis niin, että päällekirjoitus laittaa naisen oman kokemuksensa keskiöön. Libretto pyrkii tuottamaan poeettisia ristikkäiskuvia jo olemassaoleville naiskuville ja kerrostuvia uusia fantasioita kanonisoitujen fantasioiden päälle.*
>
> *Musiikki toimii, Roland Barthesin ihannetta seuraten, kielen sanallisena ja sanattomana musikalisoijana, mutta Leinosen musiikilla ja Luhtaniemen tekstillä samalla romutetaan Chamisson tekstien luutunutta ja yksipuolista naiskuvaa.*

Näistä kuvauksista *Rakkaiden* naissubjekti kehittyi eteenpäin, mutta musiikissa ja tekstissä rakentuva roolihahmo oli jo iduillaan ensimmäisissä hakemuksissa. Milka Luhtaniemen kirjoittama teksti on vahva, kaunis ja lyyrinen. Siinä puhutaan rakkaudesta tavalla, joka ei sulje pois eikä pakota ahtaaseen rooliin. Ensimmäisen tekstiversion saatteeksi sähköpostiin 25.10.2022 hän kirjoitti:

> *Itseäni kiehtoo erityisesti ”sinua/ keskeltä vapaa” -säe, se on minusta tän kokonaisuuden ydin, jonkinlainen emansipoitunut sukupuoli.*

”Keskeltä vapaa” -säe jäi myös lopulliseen tekstiin. *Rakkaat* rakentaa näkymän, jossa sukupuoli on jatkuvasti muovautuva rajoja vetävä käytäntö. Rajat liikkuvat, sillä sukupuolittunut subjekti on vapaa vetämään toisenlaisia rajoja. Intensiivisemmän kirjoittamisen aikana Luhtaniemi pohti 25.11.2022 lähettämässään sähköpostissa:

> *Mielestäni naisen tai toiseutettujen sukupuolten euforiaa, tilan ja toimijuuden tunnetta kuvataan kulttuurisesti niin vähän, että haluaisin tehdä sille tilaa tässä kirjoituksessa.*

Tämä oli tärkeä lisäys tekstiin ja yksi keino, jolla naissukupuolta esitettiin toisin *Rakkaissa*. 5.12.2022 mennessä mukaan tulivat prologi ja epilogi, joista Luhtaniemi kirjoittaa sähköpostissa:

> *Kirjoitin tähän myös prologin ja epilogin, sillä halusin jotain sukupuolinormeihin liittyvää mainita selväsanaisemmin, jotta tekstin sisällä oleva tunteiden ja vaiheiden vuo erottuisi kirkkaammin. Epilogin ja prologin purkava tyyli on myös jonkinlainen kaksoisvalotus, että tämä teksti käsittelee rakkautta (tunteikkaasti) ja sukupuolta (kriittisesti).*

Viimeisestä tekstiversiosta epilogi jäi pois, mutta prologin pidimme, sillä tuntui toimivalta sisällyttää *Rakkaisiin* kokonaisuuden ontologista lähtökohtaa eksplisiittisesti selittävä osa. Teksti valmistui tammikuussa 2023. Naisen elämässä on myös ei-romanttisia rakkaita, merkityksiä luovia ystävyyksiä ja kumppanuuksia, joten myös niiden näkyväksi tekeminen tuntui tärkeältä. *Rakkaiden* tekstissä rakkauden kohteita on monta, ja heidän sukupuolensa on jätetty avoimeksi käyttämällä sukupuolineutraalia hän-persoonapronominia. Tekstin puhuja on olemassa rakkauksista riippumatta, vaikka eri rakkaudet vaikuttavat puhujaan. Toisin kuin *Frauenliebe und -lebenin* kohdalla, Luhtaniemen tekstin takana voin seistä ja tunnen kokemuksellista yhteyttä puhujaan. Luhtaniemi on onnistunut päivittämään naisen elämästä kertovan tekstin nykyajassa elävälle ihmiselle samaistuttavaksi.

Musiikin rakentuminen alkoi myös ideoinnista. Yllä mainittuihin apurahahakemuksiin kirjoitimme musiikista:

> *Sävellysteknisin ja elektronisin keinoin muokattu Schumannin laulusarja kulkee läpi teoksen hädin tuskin tunnistettavana fragmentaarisena sivujuonteena, historiallisena kerroksena. Laulusarjan osat eivät esiinny kertaakaan teoksessa sellaisenaan, vaan osia on pirstaloitu muun teoksen ehdoilla luoden läpisävellettyyn kokonaisuuteen toisen ulottuvuuden, jossa historiallinen kaanon näyttäytyy uudessa valossa.*

Lopulliseen versioon Schumannin musiikkia päätyi pääosin nauhalta kuultavina sitaatteina, joiden historiallisuutta ja yhteyttä menneeseen korostettiin ohjauksellisin ratkaisuin. Äänitimme nauhan syksyllä 2023. Lauloin, ja Fanny Söderström soitti katkelmia *Frauenliebe und -lebenistä*. Lisäksi nauhat sisälsivät laajennetuilla soittotekniikoilla tuotettuja flyygelin ääniä ja kaikenlaista omaa ääntelyäni. Näistä äänisuunnittelija Maija Turunen kokosi laulujen Schumann-sitaattien lisäksi laulut toisiinsa liittäneet nauhat, sekä nauhaosuuden osiin ”Normit” ja ”Kultapien”.

Minna Leinonen sävelsi musiikkia mittatilaustyönä juuri minun äänelleni. Se tuntuu lopputuloksessa. Teimme yhteistyötä sävellysprosessin aikana, ja hän muokkasi laulustemmaa toiveideni ja huomioideni mukaan. Halusin mukaan laajennettuja äänenkäytön tekniikoita, sillä halusin ulottaa sukupuolen toisin esittämisen myös laulamisen tapaan. Esimerkiksi Frances-Hoadin (2011) laulusarja on sävelletty oopperalaulamisen perinteessä, eikä se venytä traditiota äänenkäytön suhteen. Leinonen keksi myös pianistille uusia soittamisen tapoja. Ne tuottivat tavanomaisesta liedkonsertista eroavan sointikuvan, jota nauhan käyttö ja Maija Turusen äänisuunnittelu osaltaan täydensivät.

Äänellä leikittely ja improvisointi oli keskeinen työtapa, jolla Leinonen hahmotti ääneni mahdollisuuksia. Studiosessiossa tammikuussa 2023 Leinonen ehdotti erilaisia improvisaatioita perustuen ensin *Frauenliebe und -lebenin* materiaaliin ja sitten Luhtaniemen tekstiin. Session edetessä improvisaatio laajeni ja vapautui, jolloin puolivahingossa keksin, kuinka tuottaa narinaan perustuvia multifoneja äänelläni. Leinonen halusi käyttää multifonia sävellyksessään, joten harjoittelin syksyn 2023 aikana oktaavimultifonin niin, että pystyin tuottamaan sen tietoisesti. Sävellysprosessin aikana keskeinen minun ja Leinosen välinen viestinnän keino oli videoklippikansio, johon tein videoita ääniefektien ja laajennettujen tekniikoiden testauksesta hänen pyynnöstään. Niistä kaikki eivät päätyneet *Rakkaisiin*, mutta niiden avulla Leinonen pystyi muodostamaan entistä tarkemman kuulokuvan äänestäni. Luhtaniemen tekstiin kirjoittama naisen euforia ja toimijuuden tunne kääntyi aaltomaisia nousuja sisältäväksi äänijuhlaksi esimerkiksi osissa ”Pimeä, sinä”, ”Taipua” ja ”Lopuksi”. Niissä sain valjastaa oopperaääneni palvelemaan feminististä maailmankuvaa patriarkaalisten rakenteiden sijaan. *Rakkaat* on minun ääneni esitys sellaisena kuin Leinonen sen kuulee ja minä sen miellän.

Esityksen ohjaus rakentui ohjaaja Riikka Oksasen kanssa niin ikään dialogisessa yhteistyössä. Aloitimme ohjauksen rakentamisen workshop-viikolla marraskuussa 2023 ja jatkoimme konserttia edeltävällä viikolla. Keskustelimme työryhmänä muun muassa länsimaisen taidemusiikin konserttikulttuurista, *Frauenliebenin* naiskuvasta ja motiiveista *Rakkaiden* tilauksen takana. Nykyisyys on hyvine ja huonoine puolineen rakentunut menneisyyden päälle, ja vaihtoehtojen etsimisessä tradition ”räjäyttämistä” olennaisempaa on pohtia seuraavia askeleita. Mitä traditiosta voi oppia ja mitä tulisi tehdä toisin? Empatia nousi keskusteluissamme esiin tärkeänä teemana. Emme halunneet pilkata tai suhtautua vihamielisesti traditioon, vaan pitää katseen lempeänä. Esityksessä suhteeni menneisyyttä edustaviin mekkoihin oli siis empaattinen, ystävällinen ja osin leikkisä.

Kuva 7. Rakkaat-lavastus Musiikkitalon Camerata-salissa. Etualalla olevan mekon sisällä oli kaiutin, josta Schumann-sitaatit kuuluivat. Takana telineissä roikkuvia mekkoja käytettiin lavatoiminnassa, ja ne päätyivät telineille ”Taipua”-osan aikana. Kuva: Hanna Chorell.

Mekkojen lisäksi menneisyyttä edustivat myös nauhalta kuuluvat Schumann-sitaatit. Ne sijoitettiin ohjauksessa äänisuunnittelija Maija Turusen aloitteesta lavalla olleen mekkoinstallaation sisään (ks. kuva 7). Mekon malli ja leikkaus yhdisti sen viitteellisesti epookkipukuihin ja menneisyyteen. Mekosta tehtiin elävä valoilla. Se hengitti eli sen valo himmeni ja kirkastui välikkeissä kuuluvien hengitysten tahdissa. Muut lavalla olleet mekot olivat vanhoja konserttiasujani ja hääpukuni. Pukeuduin itse melko maskuliinisiin mustiin housuihin ja poolopaitaan, ja näin saimme lavalle etäisyyttä mekkojen edustamaan traditioon myös visuaalisin keinoin.

Työryhmänä työskentely oli erityisen antoisaa. Vaikka ammatilliset roolimme olivat sinänsä selvät, teimme niin tiivistä yhteistyötä, että sain paljon enemmän aitoa taiteellista toimijuutta kuin tähänastisella urallani. *Rakkaita* ei olisi olemassa ilman minua, sillä tilasin sen ja tein suurimman työn sen rahoituksen hankkimiseksi. *Rakkaat* olisi erilainen, jos se olisi sävelletty eri laulajalle tai jos minun ääneni olisi erilainen. *Rakkaiden* teksti muotoutui työryhmän välisten keskustelujen avulla, kuten myös musiikki ja ohjaus. Koko prosessi tuntui vapauttavalta ja voimaannuttavalta. Sen sijaan, että olisin tyytynyt siihen, kuinka säveltäjä joskus menneinä vuosikymmeninä tai -satoina on jonkun toisen sopraanoäänen kuullut, sain sananvaltaa sävellysprosessissa. *Rakkaat* on Leinosen sävellys, mutta hierarkia säveltäjän ja esittäjän välillä tuntui loivemmalta kuin koskaan aiemmin urallani. Samoin hierarkia ohjaajan ja esittäjän välillä tuntui matalammalta kuin koskaan aikaisemmin. Sain tosiasiallista vaikutusvaltaa siihen, millä tavalla esitän.[39]

Huomionarvoista on myös, että työryhmämme koostui pelkästään naisista, mikä oli merkittävä poikkeus urani tähänastisista produktioista. Sukupuolten välinen numeerinen tasa-arvo ei toteutunut *Rakkaiden* kohdalla, mutta laajemmassa kontekstissa pelkistä naisista koostuva työryhmä ja esiintyjistö on edelleen poikkeus. Mieleenpainuva yleisön kommentti loppukiitoksista oli: ”vaikuttava rivi naisia”.

39 *Rakkaat*-teoksesta ja sen työstöprosessista ks. myös säveltäjä Minna Leinosen taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ (2025).

4. Johtopäätöksiä

Yrittäessäni selvittää, kuinka voisin muuttaa taiteellista toimintaani vastaamaan paremmin arvojani Susan McClaryn (2002, 19) sanat resonoivat erityisesti:

> *Siksi tunnen erityistä vetoa naistaiteilijoihin, jotka, kuten minä, tutkivat periytyvien käytäntöjen lähtöoletuksia, kyseenalaistavat niitä, yrittävät koota niitä uudelleen tavoilla, jotka vaikuttavat diskurssin itsensä sisällä kuvittelemalla kertomuksien rakenteita, joissa on feminiinisiä lopukkeita.*[40]

McClary kuvaa tarkasti sitä, mitä olen yrittänyt tutkimuksellani tehdä ja minkälaiseen tutkimukseen ja taiteelliseen toimintaan tunnen itse vetoa. Olen vakuuttunut, että asiat muuttuvat oikeasti vain silloin, kun muutos tulee sisältä päin. Osallistuin jatko-opintojeni aikana vuosittain musiikin, muusikkouden ja sukupuolen teemoihin keskittyneisiin tutkimustapahtumiin, joissa ilahduin erityisesti ammattimuusikoiden edustuksesta. Tasa-arvoisempi musiikkielämä tarvitsee muusikoiden itsensä ajamaa muutosta (ks. myös Ristilä 2024, 63). Taiteellinen tutkimus on tapa muuttaa taidetta ja taiteen käytäntöjä, sillä instituutiokriittisenä toimintana se tarkastelee taiteen instituutioita sisältä päin. Aiemman feministisen tutkimuksen harteilla seisten on ollut antoisaa kehittää omaa ajattelua ja tehdä tämä tutkimusprojekti.

---

40 ”Thus I am especially drawn to women artists who, like myself, are involved with examining the premises of inherited conventions, with calling them into question, with attempting to reassemble them in ways that make a difference inside the discourse itself, with envisioning narrative structures with feminine endings.” Suomennos omani.

Tutkimukseni tulokset ovat seuraavat:

1. Kehitin konserttieni avulla taiteellisen työskentelyn keinoja, joilla laulaja voi esittää toisin esimerkiksi sukupuolta ja naisen ääntä. Näitä olivat traditiokriittinen ohjelmistosuunnittelu, barthesilainen laulu, tavanomaista suuremman toimijuuden ottaminen esitysten valmistamisessa ja uuden musiikin tilaaminen feministisillä parametreilla. Näitä keinoja voi hyödyntää myös tutkimusmenetelminä.

2. Kehitin käsitteellisiä työkaluja ja ajattelun tapoja, jotka ovat sovellettavissa taiteellista tutkimustyötäni laajemmassa kontekstissa. Barthesilainen laulu ja toimijuusrealismin soveltaminen laulajan työn ajatteluun laajentavat laulajan taiteellista toimijuutta. Ne hahmottelevat mekanismin, jolla laulamisen merkityksenmuodostus tapahtuu ja osoittavat, että esittämisen tapa on teosontologinen kysymys.

3. Minna Leinoselta ja Milka Luhtaniemeltä tilaamani monodraama *Rakkaat* on merkittävä uusi teos länsimaisen taidemusiikin kentällä. Se laajentaa ja haastaa käsitystä laulusarjoista, lied-resitaaleissa kuultavista äänenkäytön tavoista ja sukupuolen esittämisestä. Teos auttoi minua tekemään sovinnon tradition kanssa ja esitti nykyajassa kiinni olevan tavan laulaa rakkaudesta.

Tutkimukseni keskeisimmät tulokset liittyvät sen menetelmiin. En ole ensimmäinen *Winterreisea* laulava sopraano, eikä laajennetuissa äänenkäytön tekniikoissa, nykymusiikin tilaamisessa tai sen laulamisessa ole sinänsä mitään uutta. Perinteitä laajentavaa ohjelmistosuunnitteluakin on nähtävissä konserttikulttuurissa esimerkiksi Sibelius-Akatemian lied-lehtori Keval Shah'n opetustyössä ja konserttitoiminnassa sekä viulisti Eriikka Maalismaan taiteellisessa toiminnassa ja konserttikuratoinnissa. Myös feministisen uusmaterialismin soveltamista taiteelliseen tutkimukseen ja lauluntutkimukseen on jo tehty. Yhdistämällä näitä jo olemassa olevia asioita tutkimuksessani kehitin menetelmiä, jotka ovat sovellettavissa myös muuhun laulamiseen ja taiteelliseen tutkimukseen.

Muotoilin alussa tutkimustehtäväkseni: *mitä yksittäinen laulaja voi tehdä, jotta ammatillinen toiminta vastaisi paremmin laulajan omia arvoja ja tavoitteita?* Yllä kuvaamani taiteellis-tutkimukselliset menetelmät sekä konserttini vastaavat tähän tutkimustehtävään. Tutkimuskysymyksiäni olivat: *kuinka sukupuolia ja niiden välisiä hierarkioita esitetään laulamalla, kuinka niitä voisi esittää toisin ja miten tällainen toisin esittäminen toimii?* Vastasin kysymyksiin tutustumalla laajasti aiempaan tutkimuskenttään, kehittämällä taiteellisen tutkimuksen menetelmiä sekä suunnittelemalla, valmistamalla ja esittämällä tutkintooni kuuluvat konsertit.

Laulajan toimijuuden laajentaminen on ollut tohtoriprojektissani sekä menetelmä että tulos. Ottamalla tavanomaista oopperalaulajan työelämää isomman roolin taiteellisissa valinnoissa osoitin keinon, jolla voi tuottaa tutkimuskysymyksiini vastaavaa tietoa. Samalla toimijuuden kasvattaminen on vastaus tutkimustehtävääni. Toimijuuteen liittyy eettinen puoli. Kun toimijuus ymmärretään potentiaalina yhteismuotoutumisiin, tarkoittaa se vastuunottoa siitä, mikä yhteismuotoutumisissa materialisoituu (Barad 2007, 178). Olen ottanut aiempaa suuremman vastuun omasta taiteellisesta toiminnastani.

Oopperainstituution sisäiset rakenteet eivät viesti laulajan oman näkemyksen arvoa. Tohtoriprojektini taiteelliset osiot olivat tässä suhteessa rohkaiseva askel avarampaan laulajuuteen. Otin itselleni uusia rooleja konserttieni taiteellisessa suunnittelussa, uuden teoksen tilaajana, ja sain kokeilla sellaista ilmaisua, johon aiempi työkokemukseni ei ole antanut tilaisuutta. Muun ohella jatko-opinnot antoivat mahdollisuuden keskittyä muusikkouteni kehittämiseen. Konserttiohjelmistoni haastoivat minua tavoilla, joita en kohtaa oopperalavalla. Pysähtyminen vaikean ohjelmiston pariin on muuttanut minua muusikkona ja syventänyt suhdettani laulamiseen ja omaan ääneeni.

Koko tutkimukseni läpäisevä teema on ollut suhde traditioon. Hankkeen alussa keskityin hieman yksisilmäisesti tradition vastustamiseen ja tradition huonoihin puoliin. Hankkeen edetessä suhtautumiseni on muuttunut. Etenkin *Rakkaat* oli parantava kokemus, joka kasvatti empatiaa niin menneisyyttä kuin itseäni kohtaan. Löysimme työryhmänä yhtymäkohtia menneen ja nykyisyyden välillä. Traditio, kuten suurin osa muista maailman

asioista, on moniulotteinen eikä yksiselitteisesti mitään. Tuottamalla tietoa toisin esittämisestä olen samalla työstänyt suhdettani traditioon tavalla, jonka artikulointi voi auttaa myös muita muokkaamaan traditiosuhdettaan.

Taiteellinen tutkimus perustuu taiteilijan omalle toiminnalle ja tuo väistämättä taiteilijan yksityishenkilönä mukaan tutkimukseen. Olen kutsunut tätä ilmiötä yksityisminäksi. Mikäli yksityisminälleni ei olisi tyypillistä huomata epätasa-arvoisia rakenteita ja toimia parhaiten ajattelemalla, olisin tuskin ryhtynyt tutkimaan. Toisaalta tohtoriprojektini on muuttanut yksityisminääni, joka on yhteismuotoutunut toisenlaiseksi kuin ennen. Nyt loppusuoralla ajattelen, että tutkijaksi kouluttautuminen on tuonut elämääni tasapainoa, joka siitä puuttui pelkkää oopperalaulajan työtä tehdessä. Esiintyvän taiteilijan työ on monin tavoin palkitsevaa, ja yleisön edessä tunnen edelleen olevani hyvin etuoikeutettu. Tohtorikoulutus on laajentanut, rikastuttanut ja syventänyt laulamisen kokemusta tavalla, joka ei olisi ollut mahdollinen ilman laulamisen ajattelun äärelle pysähtymistä. Minulle on avautunut sellaisia taiteilijuuksien ovia, joista olin ennen vain hämärästi tietoinen ja joista on ollut ilo kulkea.

Lähteet

Nuotit

Bizet, Georges. 1875. *Carmen.* Pianopartituuri. Pariisi: Éditions Choudens.

Clarke, Rebecca. 1920. "A Psalm of David, When He Was in the Wilderness of Judah". New York: Oxford University Press.

Czernowin, Chaya. 2021. "Adiantum Capillus-Veneris II. Etudes in fragility for voice and breath." Mainz: Schott Music GmbH & Co.

Frances-Hoad, Cheryl. 2011. *One life stand.* Cadenza Music. CAZCFHOLS01.

Wennäkoski, Lotta. 2003. *Naisen rakkautta ja elämää.* MF17682.

Levyt

Sampson, Carolyn ja Joseph Middleton. 2018. *Album für die Frau.* BIS BIS-2473 SACD.

Kirjallisuus

Abbate, Carolyn. 1995. "Opera; or the Envoicing of Women". Teoksessa *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship,* toim. Ruth A. Solie. Berkeley, London: University of California Press. 225-258.

———. 1996. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century.* 2. painos. Princeton Studies in Opera. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

———. 2004. "Music – Drastic or Gnostic?" *Critical Inquiry* 30 (3): 505–536. https://doi.org/10.1086/421160.

———. 2014. *In Search of Opera.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Anderson, Rindy C., Casey A. Klofstad, William J. Mayew ja Mohan Venkatachalam. 2014. "Vocal Fry May Undermine the Success of Young Women in the Labor Market". *PLoS ONE* 9 (5): e97506. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0097506.

Anhalt, Istvan. 2014. *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition.* Toronto: University of Toronto Press.

Auslander, Philip. 2004. ”Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”. *Contemporary Theatre Review* 14 (1): 1–13. https://doi.org/10.1080/1026716032000128674.

———. 2006a. ”Music as Performance: Living in the Immaterial World”. *Theatre Survey* 47 (2): 261–269.

———. 2006b. ”Musical Personae”. TDR/*The Drama Review* 50 (1): 100–119. https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100.

———. 2006c. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor, Mich: University of Michigan Press.

———. 2020. ”’Musical Personae’ revisited”. Teoksessa *Investigating musical performance: theoretical models and intersections*, toim. Gianmario Borio, Giovanni Giuriati, Alessandro Cecchi ja Marco Lutzu. Musical cultures of twentieth century. New York: Routledge. 41–55.

Barad, Karen Michelle. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

Barthes, Roland. 1985. ”The Grain of the Voice”. Teoksessa *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Engl. Richard Howard. Berkeley, CA: University of California Press. 267–277.

Belgrano, Elisabeth. 2011. *”Lasciatemi Morire” o Farò ”La Finta Pazza”: Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th Century Operatic Laments and Mad Scenes : A Music Research Drama Thesis in a Prologue and 3 Acts*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Gothenburg: Board for Artistic Research (NKU), Faculty of Fine, Applied, and Performing Arts, University of Gothenburg.

———. 2018. ”Ornamenting Vocality. Intra-Active Methodology for Vocal Meaning-Making.” *Ruukku Studies in Artistic Research* 9. https://doi.org/10.22501/ruu.370801.

———. 2019. ”A Singing Orna/Mentor’s Performance or Ir/Rational Practice”. *Ruukku Studies in Artistic Research* 11. https://doi.org/10.22501/ruu.402061.

Berberian, Cathy. 2016. ”The New Vocality in Contemporary Music”. Teoksessa *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, toim. Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Pieter Verstraete, ja Anne Sivuoja-Kauppala. Engl. Francesca Placanica. Surrey, UK: Ashgate. 47–49.

Berio, Luciano. 1965. ”Author’s note [Sequenza III]”. http://www.lucianoberio.org/sequenza-iii-authors-note.

Binder, Benjamin. 2020. ”Song in Concert as Observed by the Schumanns. Toward the Personalization of the Public Stage.” Teoksessa *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries,* toim. Natasha Loges ja Laura Tunbridge. Bloomington, IN: Indiana University Press. 52–69.

Bohlman, Philip V. 1999. ”Ontologies of Music”. Teoksessa *Rethinking Music.* Toim. Nicholas Cook ja Mark Everist. Oxford: Oxford University Press. 17–34.

Borchard, Beatrice. 2020. ”The Concert Hall as a Gender-Neutral Space: The Case of Amalie Joachim, née Schneeweiss.” Teoksessa *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries,* toim. Natasha Loges ja Laura Tunbridge. Bloomington, USA: Indiana University Press. 132–153.

Bull, Anna. 2019. *Class, Control, and Classical Music.* New York, NY: Oxford University Press.

Butler, Judith. 2006 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* Routledge classics. New York: Routledge.

Cavarero, Adriana. 2005. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression.* Stanford, Calif: Stanford University Press.

Chorell, Hanna. 2021. ”Laulajan kehon queer-potentiaali: liediä Barthesin kanssa”. *Musiikki* 51 (2): 109–136. https://doi.org/10.51816/musiikki.110850.

———. 2024. ”Winterreise laulajanaisen matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan”. *Trio* 13 (1): 34–60. https://doi.org/10.37453/tj.144510.

Clément, Catherine. 1988. *Opera, or, the Undoing of Women.* University of Minnesota Press.

Colyer, Abigail. 2022. *The Slimming Soprano: Body Image and Health Anxiety in Female Opera Singers.* Väitöskirja. California: The Wright Institute.

Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance.* New York: Oxford University Press.

Cusick, Suzanne. 1998. ”Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem”. Teoksessa *Music/Ideology: Resisting the Aesthetic Essays,* toim. Adam Krims ja Henry Klumpenhouwer. Critical Voices in Art, Theory and Culture. Amsterdam: G + B Arts International. 37–55.

———. 1999. ”On Musical Performances of Gender and Sex”. Teoksessa *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, toim. Elaine Barkin, Lydia Hamessly ja Benjamin Boretz. Zürich Los Angeles: Carciofoli Verl.-Haus. 25–48.

———. 2004. ”Performance as Research”. *Music Research: New Directions for a New Century*, 137–55.

Czernowin, Chaya. 2015. ”The Primal, the Abstracted and the Foreign: Composing for the Voice”. *Contemporary Music Review* 34 (5–6): 449–463. https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1150579.

Dahlberg, Tove. 2023. *Släpp sångarna loss.* Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Stockholm University of the Arts. https://www.researchcatalogue.net/view/2003216/2003249/0/0.

Dahlbäck, Kajsa. 2020. *Sjunga-i-världen – en fenomenologisk betraktelse över sångarens inre arbete.* Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 54. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-167-6.

Dame, Joke. 1998. ”Voices within the Voice. Geno-Text and Pheno-Text in Berio’s Sequenza III”. Teoksessa *Music/Ideology: Resisting the Aesthetic Essays*, toim. Adam Krims ja Henry Klumpenhouwer. Critical Voices in Art, Theory and Culture. Amsterdam: G + B Arts International. 233–246.

Duncan, Michelle. 2004. ”The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity”. *Cambridge Opera Journal* 16 (3): 283–306. https://doi.org/10.1017/S0954586704001879.

Dunn, L. C. ja Nancy A. Jones, toim. 1996. *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture. New Perspectives in Music History and Criticism.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Edgerton, Michael Edward. 2015. *The 21st-Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice.* Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

Eidsheim, Nina Sun. 2014. ”The Micropolitics of Listening to Vocal Timbre”. *Postmodern Culture* 24 (3). https://doi.org/10.1353/pmc.2014.0014.

———. 2015. *Sensing sound: Singing and Listening as Vibrational Practice.* Duke University Press.

———. 2017. ”Maria Callas’s Waistline and the Organology of Voice”. *The Opera Quarterly* 33 (3–4): 249–268. https://doi.org/10.1093/oq/kbx008.

———. 2019. *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music.* Duke University Press.

Eidsheim, Nina Sun ja Katherine Meizel. 2019. ”Introduction”. *The Oxford Handbook of Voice Studies*. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199982295.013.36.

Eisenmann, Linda. 2010. *Higher Education for Women in Postwar America, 1945-1965*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Engelbrecht, Albertus. 2022. *The Journey of a Versatile Singer: An Autoethnographic Study of Preparing and Performing Five Different Vocal Genres and Styles*. Väitöskirja. University of the Free State.

Gloor, Valentin. 2014a. ”Association and Selection: Toward a New Flexibility in the Form and Content of the Liederabend”. Teoksessa *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, toim. Darla Crispin ja Bob Gilmore. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press. 153–56.

———. 2014b. ”Association-Based Experimentation as an Artistic Research Method”. Teoksessa *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, toim. Darla Crispin ja Bob Gilmore. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press. 149–152.

Goehr, Lydia. 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/0198235410.001.0001.

Gramit, David. 1998. ”Lieder, Listeners, and Ideology”. Teoksessa *Music/Ideology: Resisting the Aesthetic Essays*, toim. Adam Krims ja Henry Klumpenhouwer. Critical Voices in Art, Theory and Culture. Amsterdam: G + B Arts International. 179–212.

Holmertz, Sara Elisabeth. 2020. *The Otherness of the Self*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Norwegian Academy of Music. https://www.researchcatalogue.net/view/330440/814923/0/0.

Hyytiäinen, Miika. 2022. *Voice Map Method: Enhancing Composer-Singer Communication*. Väitöskirja. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Irni, Sari, Mianna Meskus ja Venla Oikkonen. 2014. ”Epilogi: käsitteiden kääntämisestä”. Teoksessa *Muokattu elämä*, toim. Sari Irni, Mianna Meskus ja Venla Oikkonen. Tampere: Vastapaino. 436–47.

Isherwood, Nicholas. 2018. *The Techniques of Singing: Die Techniken Des Gesangs*. Kassel: Bärenreiter.

Jelinek, Elfriede. 2011. *Winterreise. Ein Theaterstück*. Hampuri: Rohwolt Verlag GmbH.

Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura: fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta Musicologica Fennica 29. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Karantonis, Pamela. 2016. ”Cathy Berberian and the Performative Art of Voice”. Teoksessa *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, toim. Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Pieter Verstraete ja Anne Sivuoja-Kauppala. Surrey, UK: Ashgate. 151–168.

Karantonis, Pamela, Francesca Placanica, Pieter Verstraete ja Anne Sivuoja-Kauppala, toim. 2016. *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality.* Surrey, UK: Ashgate.

Kauppala, Anne. 2020. ”Barthes’s ”The Grain of the Voice” Revisited”. Teoksessa *The Routledge Handbook of Music Signification*, toim. Esti Sheinberg ja William P. Dougherty. New York: Routledge. 67–77. https://doi.org/10.4324/9781351237536-6

Kirkkopelto, Esa. 2014. ”Inventiot ja instituutiot – taiteellisen tutkimuksen yhteiskunnalliset ehdot”. Teoksessa *Tulevan tuntumassa. Esseitä taidealojen yliopistopedagogiikasta*, toim. Teija Löytönen. Aalto-yliopisto, Taiteiden- ja suunnittelun korkeakoulu. 238–257.

———. 2018. ”Searching for Depth in the Flat World. Art, Research, and Institutions”. Teoksessa *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, toim. Jonathan Impett. Baltimore, Maryland, Leuven, Belgium: Project Muse, Leuven University Press. 134–148.

Kjølberg, Kristin. 2010. *Rom for romanser: om konsertdramaturgisk musikkformidling.* Väitöskirja. Oslo: Norges musikkhøgskole.

Kloiber, Rudolf, Wulf Konold ja Robert Maschka. 2011. *Handbuch der Oper.* 13. Kassel: Bärenreiter.

Koskoff, Ellen. 2014. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender. New Perspectives on Gender in Music.* Urbana, IL: University of Illinois Press.

Kramer, Lawrence. 2011. ”Sexing Song Brigitte Fassbaender’s Winterreise”. *Word and Music Studies* 22:157.

Le Guin, Elisabeth. 2006. *Boccherini’s Body: An Essay in Carnal Musicology.* Berkeley London: University of California Press.

Leech-Wilkinson, Daniel. 2024. ”Challenging Performance”. https://challengingperformance.com/

Leinonen, Minna. 2023. ”Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoittotekniikoita sisältävän uuden pedagogisen musiikin säveltäminen”. *Trio* 12 (2): 37–62. https://doi.org/10.37453/tj.136019.

———. 2025. *Kohti kommunikoivaa nykymusiikkia. Säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus.* Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ, Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-382-3.

Loges, Natasha. 2021a. "Detours on a Winter's Journey: Schubert's Winterreise in Nineteenth-Century Concerts". *Journal of the American Musicological Society* 74 (1): 1–42. https://doi.org/10.1525/jams.2021.74.1.1.

———. 2021b. "Epistemologische Zyklen durchbrechen. Geschichte, Theorie und Aufführung in Schuberts Winterreise". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-Speaking Society of Music Theory]* 18 (Sonderausgabe [Special Issue]): 309–326. https://doi.org/10.31751/1130.

Loges, Natasha ja Laura Tunbridge, toim. 2020. *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Lüneburg, Barbara. 2023. "Knowledge Production in Artistic Research - Opportunities and Challenges". *Music & Practice* 10. https://doi.org/10.32063/1009.

Lättilä, Jenni. 2016. *Oopperalaulajan tunnetyö.* Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 31. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. https://taju.uniarts.fi/handle/10024/6517.

Mabry, Sharon. 2002. *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire.* Oxford: Oxford Univ. Press.

McClary, Susan. 1992. *Georges Bizet. Carmen.* Cambridge, UK: Cambridge University Press.

———. 2002. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. 2007. "Structures of Identity and Difference in Bizet's Carmen". Teoksessa *Reading Music: Selected Essays.* Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology series. Hampshire, England: Ashgate Pub. 153–67.

Mononen, Sini ja Susanna Välimäki, toim. 2018. *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti.* Acta Musicologica Militantia. Tutkimusyhdistys Suoni.

Paananen, Karoliina ja Sonja Saarikoski. 2024. "Muusikon paradoksi". *Long Play*. 30.5. 2024. Tark. 1.6.2024. https://www.longplay.fi/pitkat/muusikon-paradoksi.

Parker, Michelle A. ja Stephanie A. Borrie. 2018. ”Judgments of Intelligence and Likability of Young Adult Female Speakers of American English: The Influence of Vocal Fry and the Surrounding Acoustic-Prosodic Context”. *Journal of Voice* 32 (5): 538–45. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2017.08.002.

Placanica, Francesca. 2018a. ”Recital I (for Cathy): A Drama ‘Through the Voice’”. *Twentieth-Century Music* 15 (3): 359–397. https://doi.org/10.1017/S1478572217000317.

———. 2018b. ”The Unsung One: The Performer’s Voice in Twentieth-Century Musical Monodrama”. *Journal of Musicological Research* 37 (2): 119–40. https://doi.org/10.1080/01411896.2017.1381522.

Poizat, Michel. 1992. *The Angel’s Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Ithaca: Cornell University Press.

Potter, John. 1998. *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511470226.

———. 2000. *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 2006. ”Beggar at the Door: the Rise and Fall of Portamento in Singing”. *Music and Letters* 87 (4): 523–50.

———. 2009. *Tenor: History of a Voice*. Yale University Press.

Potter, John ja Neil Sorrell. 2012. *A History of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ramstedt, Anna. 2023a. ”“A Man Is Practically the General Norm” – A Case Study of Gender Inequality and Whiteness in the Classical Music Scene in Finland”. *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 31 (1): 91–107. https://doi.org/10.1080/08038740.2022.2088611.

———. 2023b. ”Homophily and Genre Boundaries: Inequalities in Classical Music Networks in Finland”. *Musiikki* 53 (2). https://doi.org/10.51816/musiikki.131301.

Ristilä, Jenna. 2024. ”Kohti tasa-arvoisempaa musiikkialaa. Gender and Musicianship in North(-)/Eastern Europe -symposiumi Helsingin Musiikkitalossa 12.–13.2.2024”. *Trio* 13 (1): 61–65. https://doi.org/10.37453/tj.146691.

Saarikoski, Sonja. 2023. ”Naisen on kuoltava. Oopperan naiskuva on vinoutunut. Johtaako se laulajien seksuaaliseen häirintään?” *Long Play*, 30. marraskuuta 2023. Tark. 1.6.2024. https://www.longplay.fi/pitkat/naisen-kuoltava.

———. 2024. ”Kansallisoopperan taiteellinen johtaja: ’Oopperan valtarakenne on vanhentunut’”. *Long Play*, 29.1.2024. Tark 1.6.2024. https://www.longplay.fi/lyhyet/kansallisoopperan-taiteellinen-johtaja-oopperan-valtarakenne-vanhentunut.

Sabourin, Leopold. 2010. *The Psalms: Their Origin and Meaning*. Eugene, OR: Wipf & Stock.

Sampson, Carolyn. 2021. ”Why would any self-respecting woman perform Schumann’s Frauenliebe und leben?” *Guardian*, 13. huhtikuuta 2021. Tark. 4.6.2024 https://www.theguardian.com/music/2021/apr/13/carolyn-sampson-joseph-middleton-clara-robert-schumann-frauenliebe-und-leben.

Scott, D. B. 1998. ”Orientalism and Musical Style”. *The Musical Quarterly* 82 (2): 309–335. https://doi.org/10.1093/mq/82.2.309.

Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 2008. ”Voicing Le Neutre in the Invisible Choir in Richard Wagner’s Parsifal”. *Sign Systems Studies* 36 (1): 83–112. https://doi.org/10.12697/SSS.2008.36.1.06.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Music/culture. Hannover: University Press of New England.

Sobchack, Tom. 1996. ”Bakhtin’s ’Carnevalesque’ in 1950s British Comedy”. *The journal of popular film and television* 23 (4): 179–185. https://doi.org/10.1080/01956051.1996.9943704.

Spatz, Ben. 2020. *Making a Laboratory: Dynamic Configurations with Transversal Video*. Earth, Milky Way: punctum books. https://doi.org/10.21983/P3.0295.1.00.

———. 2021. ”Artistic Research and the Queer Prophetic”. *Text and Performance Quarterly* 41 (1–2): 81–105. https://doi.org/10.1080/10462937.2021.1908585.

Talvitie, Riikka. 2023. *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 73. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7781.

Tarvainen, Anne. 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu: kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Finnish Society for Ethnomusicology publications; Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 20. Tampere: Tampere University Press.

Taylor, Bryn, Karen Wheeler-Hegland ja Kenneth J. Logan. 2022. ”Impact of Vocal Fry and Speaker Gender on Listener Perceptions of Speaker Personal Attributes”. *Journal of Voice*, 16.11.2022. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2022.09.018.

Thurman, Kira. 2021. *Singing like Germans: Black Musicians in the Land of Bach, Beethoven, and Brahms*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Tiainen, Milla. 2012. *Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-making and Opera*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.

Tiainen, Milla ja Taru Leppänen. 2018. "Trans-Becomings in Western Classical Singing: An Intra-Active Approach". *Ruukku Studies in Artistic Research* 9. https://doi.org/10.22501/ruu.372940.

Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Varto, Juha. 2017. *Taiteellinen tutkimus: mitä se on? kuka sitä tekee? miksi?* Helsinki: Aalto-yliopisto, Taiteiden- ja suunnittelun korkeakoulu.

Välimäki, Susanna. 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Imatra: The International Semiotics Institute.

Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret: säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: SKS. https://doi.org/10.21435/ha.154.

Wahlfors, Laura. 2008. "Schubertin hauta". AVAIN – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 1: 26–44. https://doi.org/10.30665/av.74721.

———. 2013. *Muusikon kumousliikkeet: intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

———. 2021. "Sukupuoli, seksuaalisuus, musiikin esittäminen ja muusikkous – muusikot ja tutkijat ajankohtaisten kysymysten äärellä". *Musiikki* 51 (2): 3–22. https://doi.org/10.51816/musiikki.110847.

Werner, Ann, Tami Gadir ja Sam De Boise. 2020. "Broadening Research in Gender and Music Practice". *Popular Music* 39 (3–4): 636–651. https://doi.org/10.1017/S0261143020000495.

Wilén, Sara. 2017. *Singing in Action. An Inquiry into the Creative Working Processes and Practises of Classical and Contemporary Vocal Improvisation*. Väitöskirja, Malmö Academy of Music.

———. 2020. "The Play of Vocal Actors. Exploring Performative Agency through Opera Improvisation." Teoksessa *Expanding the Space for Improvisation Pedagogy in Music: A Transdisciplinary Approach*, toim. Guro Gravem Johansen, Kari Holdhus, Christina Larsson ja Una MacGlone. London: Routledge. 82–101.

Willett, Cynthia ja Julie Willett. 2019. *Uproarious: How Feminists and Other Subversive Comics Speak Truth*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. https://doi.org/10.5749/j.ctvr69540.

Östersjö, Stefan. 2018. "Thinking-through-Music. On Knowledge Production, Materiality, Embodiment, and Subjectivity in Artistic Research". Teoksessa *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, toim. Jonathan Impett, Leuven: Leuven University Press. 88–107.

LIITTEET

KÄSIOHJELMAT

Liite I

Winterreise
Hanna Rantala, sopraano
Kirill Kozlovski, piano
Sibelius-Akatemian R-talon konserttisali
30.10.2021 klo 19

Ohjelma:
Franz Schubert (1797–1828): *Winterreise*, op. 89, D. 911 (1827)

Liite II

Why do they shut me out of Heaven? (Did I sing too loud?)
Hanna Rantala, sopraano
Keval Shah, piano
Maria Puusaari, viulu
Sibelius-Akatemian R-talon konserttisalissa
1.6.2022 klo 19

Ohjelma:
Hildegard Bingeniläinen (1098–1179):
Otteita *Ordo virtutum* -laulunäytelmästä (n. 1150), nauha ja liveääni

Aaron Copland (1900–1990): *Twelve Poems of Emily Dickinson* (1949–1950):
Nature, the gentlest mother
There came a wind like a bugle
Why do they shut me out of Heaven?
The world feels dusty
Heart, we will forget him
Dear March, come in!
Sleep is supposed to be
When they come back
I felt a funeral in my brain
I've heard an organ talk sometimes
Going to Heaven!
The Chariot

Kaija Saariaho (1952-):
Changing light sopraanolle ja viululle (2002), san. Rabbi Jules Harlow

Rebecca Clarke (1886–1979):
The Donkey (1942), san. G. K. Chesterton
Tiger, Tiger (1929), san. William Blake
A Psalm of David, When He Was in the Wilderness of Judah (1920), san. psalmi 63
God Made a Tree (1954), san. Katharine Kendall

Samuel Barber (1910–1981): Hermit songs (1952–1953):

At Saint Patrick's Purgatory, san. anon., engl. Sean O' Faolain
Church Bell at Night, san. anon., engl. Howard Mumford Jones
St. Ita's Vision, san. Pyhä Ita, engl. Chester Kallman
The Heavenly Banquet, san. Pyhä Brigid, engl. Sean O'Faolain
The Crucifixion, san. anon., engl. Howard Mumford Jones
Sea-Snatch, san. anon.
Promiscuity, san. anon.
The Monk and His Cat, san. anon., engl. W. H. Auden
The Praises of God, san. anon., engl. W. H. Auden
The Desire for Hermitage, san. anon. engl. Sean O'Faolain

Liite III

Vokaliisi – ihmisäänen rajoilla

Hanna Rantala, sopraano
Kirill Kozlovski, piano
Aleksi Kotila, viulu
Camerata 16.3.2023 klo 19

Ohjelma:
Luciano Berio (1925–2003): *Sequenza III per voce femminile* (1965)
Igor Stravinsky (1882–1971): *Pastorale* (1907)
Chaya Czernowin (1957–): *Adiantum Capillus-Veneris I, Etude in fragility for voice and breath* (2015)
Olivier Messiaen (1908–1992): *Vocalise-Étude* (1935)
Chaya Czernowin: *Adiantum Capillus-Veneris II, Etudes in fragility for voice and breath* (2015)
Jarkko Hartikainen (1981–): EMBODIED, *soprano and violin* (2019)
Chaya Czernowin: *Adiantum Capillus-Veneris III, Etudes in fragility for voice and breath* (2016)
Nikolai Medtner (1880–1951): *Sonate-Vocalise* (1922)
Jennifer Walshe (1974–): *Nature Data for vocalist and three dictaphones* (2004)

Liite IV

Rakkaat – **monodraama sopraanolle, pianolle ja elektroniikalle**
Musiikki: Minna Leinonen
Teksti: Milka Luhtaniemi
Ohjaus: Riikka Oksanen
Laulu: Hanna Rantala
Piano: Fanny Söderström
Äänisuunnittelu: Maija Turunen
Ääniteknikko: Iiro Sivula
Valot: Sirje Ruohtula
Lavaste: Tinja Salmi

8.3.2024 klo 19
Camerata
Musiikkitalo, Helsinki

Ohjelma:
Rakkaat-monodraama

1. *Normit*
2. *Pimeä, sinä*
3. *Ihanuus*
4. *Pieni kivi*
5. *Siskot*
6. *Taipua*
7. *Kultapien'*
8. *Tunteja, tunteita*
9. *Fantasia toisille maailmoille*
10. *Ihmisen sivuun*
11. *Lopuksi*

VERTAISARVIOIDUT ARTIKKELIT

Liite V

Chorell, Hanna. 2021. ”Laulajan kehon queer-potentiaali: liediä Barthesin kanssa”. *Musiikki* 51 (2): 109–136. https://doi.org/small.

ARTIKKELIT 2/2021

Hanna Chorell

Laulajan kehon queer-potentiaali

Liediä Barthesin kanssa

Oopperalaulaja, MuM Hanna Chorell (hanna.chorell@uniarts.fi) valmistelee laulajan tekstisuhdetta käsittelevää taiteellista tohtorintutkintoa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Oopperalaulajana, nimellä Hanna Rantala, hän on esiintynyt muun muassa Suomen kansallisoopperassa, Savonlinnan oopperajuhlilla ja Tanskan kuninkaallisessa oopperassa.

DOI: https://doi.org/10.51816/musiikki.110850

The Queer Potential of the Singer's Body. Singing Lieder with Barthes

In this article I show how the conventions of German Lieder performance aim to hide the singer's corporeality. The current culture of Western classical singing, dividing singers into gendered voice types is the result of a long process spanning centuries. This gendering is repeated in performance conventions and in the songs themselves, which reflect and repeat the binary gender system and heteronormativity of Western culture and societies. As an example of the German culture of Lieder performance I use baritone Dietrich Fischer-Dieskau's performing, singing and thinking. His still influential style of singing privileges the communication of text and its meanings as the main purpose of the singer's performance. This, combined with the tendency of hiding the voice's bodily origin, repeats the privileging of transcendence over immanence, mind over body, and masculine over feminine in Western culture and thought.

The theoretical framework of this article is in Judith Butler's thinking and Roland Barthes' music essays. After tracing and analysing gender performativity in Lieder performance conventions, I argue and demonstrate that through the employment of Roland Barthes' concepts of singing – phenosong, genosong and the grain of the voice – a singer can perform differently. These concepts give a singer tools to rethink singing and use the body as a way to dissolve and unravel the gendered norms of song performance. Barthesian singing becomes thus a queer space for all bodies, genders and desires.

Laulajan kehon queer-potentiaali

Liediä Barthesin kanssa

Hanna Chorell

Keho, sen liha, luut, limakalvot ja nesteet ovat laulajan instrumentti ja maailmassa olo. Keho on useimmiten sukupuolitettu viimeistään syntymässä, ja siihen kohdistuu tästä juontuvia odotuksia, normeja ja paineita, jotka muokkaavat sitä. Laulajan työssä sukupuoli on koko ajan läsnä, sillä laulaja on länsimaisen klassisen laulun kulttuurissa sukupuolitettu äänityypin kautta, eikä laulaja voi piilottaa kehoaan soittimen taakse. Tässä artikkelissa tarkastelen, minkälaisia sukupuolittuneita käytäntöjä lied-musiikin esittämisen traditiossa on ja esittelen tavan, jolla niitä on mahdollista haastaa ja purkaa.[1]

Artikkelin teoreettinen viitekehys on Judith Butlerin queer-teoriassa ja Roland Barthesin musiikkiesseissä. Tarkastelen niiden avulla laulamisen ruumiillisuutta ja sukupuolen esityksiä, jotka ymmärrän Butlerin (2006 [1990]) mukaisesti sekä tiedostettuina että tiedostamattomina toistotekoina. Queerillä tarkoitan tässä artikkelissa biologisen ja sosiaalisen sukupuolen sekä seksuaalisen halun keskinäisten suhteiden ja katkosten esille nostamista (Jagose 1996, 3), mutta myös sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuutta ja yhdenvertaisuutta vaalivia tiloja ja niiden etsimistä lied-laulamisesta (vrt. Välimäki 2015, 10).

Aloitan laulamisen sukupuoliesitysten tarkastelun jäljittämällä, minkälainen on liedin esittämiskäytännön kehosuhde ja mitä se tarkoittaa laulajan näkökulmasta. Klassinen musiikki on länsimaisen yhteiskunnan osana heteronormatiivisen ajattelun ja binäärisen sukupuolijärjestelmän lävistämä. Niiden vaikutus näkyy esittämiskäytännöissä, lied-runoudessa ja siinä kuinka esiintyjien sukupuolittuneisiin kehoihin suhtaudutaan.

[1] Lämmin kiitos Laura Wahlforsille monista keskusteluista, jotka johtivat tämän artikkelin valaiseville ja sopiville sivuraiteille. Kiitos monista hyödyllisistä kommenteista myös Anne Kauppalalle ja Päivi Järviölle sekä DocMus-tohtorikoulun musiikin esittämisen seminaarilaisille.

Kehosuhdetta pohdittuani siirryn Roland Barthesin lauluajatteluun etenkin esseen ”The Grain of the Voice” [”Le grain de la voix”] avulla (Barthes 1985a [1972]). Esitän, että Barthesin laulukäsitteiden hyödyntäminen avaa oven patriarkaalisia normeja ja binääristä sukupuolijärjestelmää haastavaan queeriin lied-laulamiseen. Havainnollistan laulamisen sukupuoliperformansseja artikkelin lopussa lauluesimerkillä. Samalla osoitan, kuinka Barthesin laulukäsitteiden avulla liedin esittämistä voi ajatella ja toteuttaa toisin. Tutkimustekstien ja laulajien kuuntelemisen lisäksi hyödynnän omaa laulun ammattilaisen ja esiintyvän taiteilijan kokemustani.

Käsittelen tässä ensisijaisesti saksalaista 1800-luvun liediä ja sen saksalaista esittämisen traditiota etenkin baritoni Dietrich Fischer-Dieskaun laulamisen ja tekstien avulla. Sivuan oopperaa vertailukohtana klassisen laulun kulttuurissa, mutten syvenny siihen. Rajaan artikkelin ulkopuolelle sellaiset lied-lauluun ja esittämiseen liittyvät seikat, jotka eivät liity ääneen tai kehonkieleen, kuten konserttipaikan tai laulajan pukeutumisen. Myös pianistin ja laulajan välinen yhteistyö jää tällä kertaa käsittelyn ulkopuolelle, vaikka se on keskeinen osa liedin esittämistä.

Käyn artikkelissani kahdelle vähän käytetylle polulle laulamisen tutkimisessa. Näytän, kuinka laulaja voi työssään hyödyntää Barthesin klassikkokäsitteitä. Toisaalta käyttämäni queer-kehys tuo lied-tutkimukseen sellaisia näkökulmia, joista on vielä paljon ammennettavaa. Muun muassa Dame (2006 [1994]), Jarman-Ivens (2011) ja Välimäki (2005) ovat yhdistäneet Barthesin ajattelun queeriin lauluntutkimukseen, mutta oopperassa ja populaarimusiikissa. Queer-ajattelua ylipäätään on hyödynnetty lauluäänen, laulamisen ja soittamisen tutkimuksessa sekä klassisen että populaarimusiikin saralla, ja Wahlfors (2013) on tutkinut queer-näkökulmasta Barthesin ajattelun sovellusmahdollisuuksia muusikon työssä.[2] Liedin esittämisen tutkimusta queer-näkökulmasta on jostain syystä kuitenkin vain vähän, varsinkin muusikoiden itsensä tekemänä.[3] Tämän artikkelin tavoitteena on kuvata lied-laulun ruumiillisuuden mahdollisuuksia laulamisen sukupuolittuneiden normien purkamisessa. Fischer-dieskaulainen lied-laulun tulkintaihanne ei ole ainoa tapa, jolla liediä lauletaan. Sen vaikutus on kuitenkin niin huomattava, että koen mielekkääksi haastaa ja purkaa nimenomaan sitä toisenlaisella laulami-

[2] Esim. Brett et al. 1994; Koestenbaum 1994; Dame 2006 [1994]; Peraino 2006; Bonenfant 2010; Jarman-Ivens 2011; Fast et al. 2019.

[3] Esimerkkinä laulajan tekemästä queeristä lied-tutkimuksesta ks. kuitenkin Reece 2019.

sella. Ruumiillisuuden ottaminen liedin esittämisen elementiksi paljastaa kehon häivyttämiseen pyrkivän normin ja siihen liittyviä valtasuhteita.

Liedin esittämisen kehollisuudesta ja sukupuolittuneisuudesta

> ”Liian kovaa”
> ”Oopperaan viritetty ääni, ei sovi liedin laulamiseen”
> ”Tarpeetonta käsien heiluttelua”

Edellä mainitut kommentit olen saanut kuulla tai lukea laulettuani julkisesti lied-musiikkia. Kommentit herättävät kysymyksiä. Mikä on liedin laulamiseen sopiva äänenvoimakkuus? Kyseinen esiintyminen oli isossa konserttisalissa, johon lyyrinen ääneni mahtui varsin hyvin. Entä mitä eroa on lied- ja oopperaäänillä? Miksei ”oopperaan viritetyllä” äänellä voi laulaa liediä? Missä menee tarpeettoman ja tarpeellisen käsien heiluttelun raja? Kommentit kertovat kommentoijistaan ainakin sen, että heille on olemassa jonkinlainen lied-laulamisen ihanne. Kommentoinnilla viestitään normien olemassaoloa ja vahvistetaan niitä sulkemalla ”vääränlainen” esittäminen normin ulkopuolelle. Mistä tällaiset ihanteet tai normit tulevat ja mitä ne kertovat lied-laulamisen kulttuurista?

Yksi saksalaisen lied-laulukulttuurin keskeisimmistä hahmoista on baritoni Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012). Hänen vaikutuksensa lied-laulun nykyiseen esittämisen käytäntöön on kiistaton, ja siksi nostan juuri hänen laulamisensa ja lauluajattelunsa tämän artikkelin esimerkiksi. Mittavan esiintyvän taiteilijan uran ja poikkeuksellisen laajan diskografian lisäksi Fischer-Dieskau myös kirjoitti liedistä ja laulamisesta (esim. 1971; 1981; 1984; 1985). Hänen laulutapansa oli sotienjälkeisessä Euroopassa uusi ja poikkeuksellinen. Sen tekstipainotteisuus rikkoi totuttua linjakkuutta ja laulullisuutta (ks. esim. Potter 2006, 546; Potter & Sorrell 2012, 198; Barthes 1985a [1972]; Tunbridge 2010, 147–150). Hän lauloi uransa aikana laajasti myös oopperaa ja oratoriomusiikkia, mutta hänet yhdistetään etenkin saksalaisen liedin tulkitsemiseen. Hänen esiintymistään on nähtävissä lukuisina konserttitaltiointeina esimerkiksi YouTube-palvelussa. Aloitan katsomalla ja kuuntelemalla niitä. Kuvaan hänen kehonkieltään ja esiintymistään yleisesti. Sitten esittelen joitain hänen ajatuksiaan, yhdistän niitä 1800-luvun ilmiöihin ja toisaalta pohdin niiden sukupuolittuneisuutta.

Fischer-Dieskaun 70-vuotissyntymäpäivän kunniaksi koottu dokumentti (Monsaingeon 1995) sisältää mielenkiintoista materiaalia koko hänen uransa ajalta. Lukuisten konserttitaltiointien lisäksi näytetään myös materiaalia levytyksistä ja harjoituksista. Fischer-Dieskau näyttäytyy monipuolisena taiteilijana, joka oli kuin kotonaan niin oopperan, oratorion kuin liedin parissa. Oopperalavalla hän on intensiivinen ja vakuuttava näyttelijä, jolla on selkeä diktio ja ketterä keho (esim. Monsaingeon 1995, 22:15). Myös harjoitellessaan Fischer-Dieskau liikkuu paljon ja käyttää käsiään. Kehonkielen kontrasti liedin esittämiseen on suuri. Flyygelin mutkassa sama ketterä ja suuri keho seisoo pääasiassa paikallaan. Hänen ylävartalonsa saattaa heilahtaa fraasin mukana tai kumartua ikään kuin hakemaan vauhtia alaviistosta, mutta käsiä hän ei juuri käytä eikä hän liiku paikaltaan (esim. Schubert: *Winterreise*, 1979). Toisin kuin hänen lähes liikkumaton vartalonsa, hänen kasvonsa ovat hyvin ilmeikkäät, mikä heijastuu lauluäänen monisävyisyytenä ja vivahteikkuutena.

Fischer-Dieskau kirjoittaa liedin tulkitsemisesta kirjassaan *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs* (1985, 461–477). Luku toistaa ja täydentää kuvaa, jonka konserttitaltioinneista saa. Hän korostaa valmistautumisen, taustatyön ja ajattelun roolia laulamisessa. Laulumusiikki ei ole merkityksetöntä viihdettä, eikä pelkkä kaunis ääni puhuttele. Lied-musiikki on vastakohta viihteelle ja yleiselle passiivisuudelle. Hänen mukaansa tällaisen esityksen kuunteleminen kohottaa kuulijaa (”Steigerung”), sillä kuunteleminen osallistuttaa ja näin paljastaa kuulijalle häntä itseään koskevaa tietoa. Tärkeintä Fischer-Dieskaulle on kuitenkin tasapaino musiikin ja tekstin välillä, niiden yhtenäisyys ja samanarvoisuus. Hänen mukaansa tekstiä määrittää pääasiassa rationaalinen modaliteetti ja säveliä emotionaalinen. (Fischer-Dieskau 1985, 466–469.)

Fischer-Dieskaun mukaan laulutaide ei voi olla abstraktia, sillä se on aina sidottu laulajan instrumenttiin, elävään ja sykkivään kehoon, joka kuuluu laulajan Minälle (”*Ich*”) (1985, 469). Tulkinnassa ei tule käyttää fyysistä liikehdintää tai eleitä, sillä liedissä tapahtumapaikkana on laulajan kasvot. Erotuksena oopperasta, jossa laulaja esittää yhtä roolia koko illan, lied-resitaalissa laulajan on esitettävä, ruumiillistettava (”verkörpern”) ohjelman jokaisen laulun puhuja. (Ibid., 467.) Kun kerran kaikenlaista fyysistä liikehdintää on vältettävä, jää fischer-dieskaulaisen lied-laulajan työkaluksi äänellä ilmaisu. Lied-laulun dynaaminen rikkaus perustuu Fischer-Dieskaun (ibid.) mukaan hienovaraisiin vaihteluihin, toisin kuin ooppera. Dokumentissakin (Monsaigneon 1995, 1.28:00) hän

toteaa, että lied on oopperaa vaikeampi laji, sillä lied vaatii oopperaa enemmän herkkyyttä tekstin tulkintamahdollisuuksille.

Fischer-Dieskau (1985, 467) luettelee esimerkinomaisesti Schubertin laulutuotannon nais- ja mieshahmoja. Naisiksi hän listaa muun muassa onnettomia, kuolleita tai eksotisoituja tyttöjä ja naisia (Mignon, Gretchen, Thekla, Ellen, Suleika). Maskuliinisia hahmoja ovat muun muassa harpunsoittaja, Ganymed, Prometheus, mylläri, haudankaivaja ja vaeltaja. Kaikkien hahmojen tulee Fischer-Dieskaun mukaan olla selkeitä ja siksi henkilökohtaisia. (Ibid.) Hän ei sano suoraan, että on miesten tai naisten lauluja, mutta valtavasta lied-levytysten määrästä huolimatta hän ei ole levyttänyt keskeisestä lied-ohjelmistosta esimerkiksi Schumannin *Frauenliebe und -lebeniä*, Schubertin, Schumannin tai Wolfin *Mignon*-lauluja, Schubertin lauluja ”Gretchen am Spinnrade” tai ”Die junge Nonne”. Wolfin italialaisen ja espanjalaisen laulukirjan levytykset hän on tehnyt sopraano Elisabeth Schwarzkopfin kanssa jakaen laulut miesten ja naisten lauluiksi.[4]

Fischer-Dieskaun ajattelusta paljastuu kahtiajakoja – muun muassa teksti–musiikki, rationaalinen–emotionaalinen, minä–keho, mies–nainen, taide–viihde – jotka heijastavat hänen aikaansa ja paikkaansa, mutta myös länsimaisen ajattelun platonilaisia juuria ja kartesiolaista perinnettä (ks. esim. Cavarero 2005 [2003], 42–46). Samassa traditiossa rationaalinen ja subjektius on katsottu maskuliiniseksi ja vastaavasti emotionaalisuus ja ruumiillisuus feminiiniseksi. Fischer-Dieskau tulee siis sanoneeksi, että teksti on rationaalisuudessaan maskuliinista ja musiikki emotionaalisuudessaan feminiinistä.

Tekstin ja musiikin suhde vaikuttaa keskeisesti liedin merkityksiin ja laulajan tulkintaan. Saksalaisen 1800-luvun lied-ohjelmiston tyyli mahdollistaa laulajalle yleisöön välittyvän tekstintuoton. Lauluissa on harvoin diktion selkeyttä haittaavia musiikillisia ratkaisuja, kuten ääriääniä, raskasta pianotekstuuria tai runsasta kuviointia. Tämä ohjaa laulajaa keskittymään tekstiin ja sen ilmaisuun, tai Fischer-Dieskaun (ks. yllä) sanoin olemaan herkempi nimenomaan tekstin tulkintamahdollisuuksille. Fischer-Dieskaun ohje olla liikuttamatta kehoa laulaessa häivyttää laulajan materiaalista ruumiillisuutta ja suuntaa huomion pois laulajan kehosta. Tällainen ohjeistus niin ikään korostaa liediä sanojen ja merkitysten taiteena. Tästä tekstipainotteisuudesta seuraa, että laulajan immanentti

[4] Kävin läpi Fischer-Dieskaun levytykset Schubertin, Schumannin ja Wolfin lauluista discogs.com-sivuston tietokannasta. Näiden laulujen pois jättäminen ei välttämättä kerro Fischer-Dieskaun ehdottomuudesta, vaan voi johtua myös esimerkiksi levy-yhtiöstä.

ruumis siirtyy taustalle teoksen välittämiseen ja kuulijan kohottamiseen tähtäävän transsendentin merkityksenmuodostuksen tieltä. Fischer-Dieskau (1985, 466) esittää omastakin laulukoulutuksestani tutun näkemyksen, että pelkkä kaunis ääni ei puhuttele tulkinnallisesti vaan äänen täytyy palvella itse teoksen välittämistä. Hän ei vähättele äänen voimaa, mutta valjastaa sen merkitysten välittämisen käyttöön. Toisin sanoen feminiinisiksi mielletyt (kaunis) ääni, ruumiillisuus ja musiikki ovat alisteisessa asemassa itse teoksen kokonaisuuteen ja sen merkityksiin nähden. Lied näyttäytyy siis rationaalisen tulkitsija-laulajan transsendenttina toimintana, joka sijoittuu kehon välityksellä hieman paradoksaalisesti kehon ulkopuolelle. Liedin fischer-dieskaulainen tulkintaihanne pyrkii häivyttämään laulajan ruumiillisuutta keskittymällä tekstilähtöiseen, (maskuliinis-)rationaaliseen tulkitsemiseen. [5]

Fischer-dieskaulaisen esityskonvention pyrkimys musiikin ja tekstin tasapainon löytämiseen jää siis aina saavuttamatta. Näin esitettynä liedissä teksti edeltää musiikkia ja on siksi aina ensisijainen. Henkilökohtaisuus, laulajan Minän tuominen laulamiseen, vaikuttaa olevan ennen kaikkea transsendentilla tasolla tapahtuva merkityksenannon prosessi, jonka pääosassa on analyyttinen valmistautuminen. Tuloksena saadaan merkitysten kommunikointia, jossa laulajan materiaalinen ruumis ja ääni itsessään saavat vain välinearvon. Keholla laulaen välitetään tekstin merkityksiä, jotka ovat ensisijaisia itse laulamiseen, ääneen ja kehoon nähden. Kaikki laulajan toiminta, joka vetää huomion laulajan kehoon, häiritsee. Esimerkiksi ”käsien heiluttelu”, josta minullekin on huomautettu, on tällaista kehoa esille tuovaa häiritsevyyttä. Myös kaikenlainen ääneen huomion vievä, kuten ”pelkkä kaunis ääni” tai portamentot, häiritsee itse teoksen ja merkitysten välittämistä.[6] Näin musiikki ja ääni alistetaan tekstin merkityksille eikä todellista tasapainoa musiikin ja tekstin välillä saavuteta.

Fischer-Dieskau ei keksinyt suhteellista fyysistä liikkumattomuutta lied-konsertissa. Sen juuret ovat liedin siirtymisessä 1800-luvun porvariskodeista konserttisaleihin ja amatööreiltä ammattilaisille. Konserttisali tilana oli ja on edelleen pääasiassa soitinmusiikille omistettu. Konserttisalista puuttuvat oopperan ja teatteritilan luomat mielleyhtymät

[5] Vrt. Goehrin (1998,134) jako teoksen täydelliseen esittämiseen, jossa fokus on teoksessa (apolloninen) ja täydelliseen musikaaliseen esittämiseen, jossa fokus on esittäjässä (dionyysinen). Teoskeskeisyydessä esiintyjä on väline, jonka tähtäimenä on toistaa saavuttamaton teoksen ideaali. Ks. myös Leech-Wilkinson 2020.

[6] Potter (2006, 546) jäljittää portamenton lähes täydellisen häviämisen lied-laulusta juuri Fischer-Dieskauhun.

keinotekoisuuteen ja ruumiillisuuteen. Näin konserttisali tilana nosti liedin arvoa taidemuotona, ja siten sen esittäminen sopi myös naisille. Kaikki teatraalisuuteen viittaava herätti kuitenkin paheksuntaa, joten hyvää naislaulajan lied-esitystä kuvattiin esimerkiksi hillityksi tai ylvääksi ja esittäjää kuninkaalliseksi tai marmoripatsasmaiseksi. (Borchard 2020, 145–146; Cole 2020, 234–235.) Ruumiillisuuden häivyttäminen on (nais)sukupuolen ja feminiinisyyden häivyttämistä (ks. esim. McClary 2002 [1991], 68). Jäänne tästä 1800-luvun esityskäytännöstä elää vielä, sillä onhan lied-resitaalin kuva edelleen lähes paikallaan flyygelin mutkassa seisova laulaja.

Lawrence Kramer (2011, 157) kuvaa Fischer-Dieskaun toiminnastakin tuttua lied-laulumaailman vallitsevaa esittämiskonventiota toteamalla, että naislaulajat voivat laulaa kaikenlaisia lauluja, mutta mieslaulajat laulavat pääasiassa vain lauluja, joissa on miespuhuja. Tällainen käytäntö vahvistaa ajatusta, jossa mies on universaali subjekti, mutta nainen sukupuoli. Mies laulamassa naisena on joko koomista tai miehen universaalia subjektiviteettiä uhkaavaa (ibid.). Naislaulaja voi laulaa ”miehenä”, mutta se on aina mimeettistä, esittämistä. Mieslaulajan ei tarvitse esittää, koska hän todella *on* eikä vain esitä olevansa. 1800-luvulla liedin esityskäytännössä sukupuolella ei ollut merkitystä laulujen esittämisen kannalta, kunhan esiintyminen oli hillittyä. Laulujen jakaminen sukupuolen mukaan onkin sotien jälkeisen ajan keksintö (Borchard 2020, 146).

Lied-tekstien naishahmot ovat aikansa kuva ja usein miesrunoilijoiden fantasia siitä, mitä nainen ja naisen elämä on. Maskuliinisen halun kohteena ja yhteiskunnan Toisena nainen on Lorelein tai Suleikan kaltaisina eksotisoituina naishahmoina. Adalbert von Chamisson teksti Robert Schumannin *Frauenliebe und -leben* -laulusarjaan on malliesimerkki porvarillisen yhteiskunnan naisihanteesta. Naisen elämä typistyy miehen odottamiseksi, miehen palvelemiseksi ja äitiydeksi. 1700–1800-luvuilla naisen asema yhteiskunnassa olikin heikko. On siis johdonmukaista, että se tuotti tekstejä, joissa nainen on olemassa vain suhteessa mieheen.

Frauenliebe und -lebenin esittäminen nykypäivänä nostaa esiin kysymyksen kontekstista ja taiteen elävyydestä. Jos laulajan ja pianistin tulee eläytyä 1800-luvun maailmaan ja esittää laulut tosissaan, kuten esimerkiksi pianisti Richard Miller ehdottaa Schumannin laulujen esittämistä koskevassa kirjassaan (1999, 87), lauluista tulee museoesineitä, joilla on toki oma arvonsa, mutta voiko silloin puhua taiteen elävyydestä tai relevanttiudesta nykykuulijalle? Äärimmillään niiden esittämisen voi tulkita konservatiivisen ja misogyynisen naiskuvan representaatioksi ja toistoteoksi, jolla vahvistetaan binääristä sukupuolijärjestelmää ja siihen liittyviä

valtasuhteita asettamalla kuuntelija (ja laulaja) subjektiksi tällaiseen järjestelmään (Kramer 1995, 144).[7]

Romantiikan ajan lied-ohjelmiston miehet laulavat myös esimerkiksi rakkaudesta tai luonnosta, mutta tekstien miespuhujat ovat olemassa itsenään eivätkä vain suhteessa naiseen. Saavuttamatonta ja määrittelemätöntä etsivä vaeltaja on romantiikan ajan ehkä ikonisin (mies)hahmo. Vaeltajarunous kuvaa matkaa itsensä löytämiseen ja sisäisiin maailmoihin esimerkiksi erilaisin luontometaforin (ks. esim. Youens 2013 [1991],15). Niin sukupuolitetut persoonapronomit, käytäntö kuin Fischer-Dieskau määrittävät vaeltajan mieheksi, vaikkei ole olemassa mitään syytä, miksei nainen – tai ihminen sukupuolesta riippumatta – voisi vaeltaa itseensä ja kokea vaeltajahahmojen kuvaamia tunteita.

Ammattimaisesti liediä esittävät nykypäivänä pääasiassa menestyneet oopperalaulajat, sillä lied-konsertti on klassisen laulumusiikin marginaalissa oopperaan verrattuna ja vain nimekkäät oopperalaulajat täyttävät konserttisaleja lied-ohjelmistolla. Pääasiassa liediin profiloituneita laulun ammattilaisia on maailmassa vain kourallinen (tällä hetkellä esimerkiksi Christian Gerhaher ja Ian Bostridge). Liediä lauletaan siis oopperalauluun koulutetulla äänellä, isoissa konserttisalessa ja ison konserttiflyygelin äänen kera. Liedin esittämisessä on tultu kauas Schubertin itsensä laulamasta ja soittamasta *Winterreisesta* tai porvariskotien (nais)amatöörisoittajien ja -laulajien harrastuksesta.

Voi olla, että saamani kommentti liian kovaa laulamisesta piti paikkansa ja kuuntelijan korviin sattui. Voi myös olla, että käyttämäni dynaaminen skaala ei mahtunut kyseisen kuuntelijan normiin lied-laulamisen hienovaraisuudesta. Toisen kuulijan arvio ääneni oopperaviritteisyydestä pitää varmasti paikkansa, sillä laulan pääasiassa oopperaa. Aivan toinen asia on, miksei ”oopperaäänellä” voisi laulaa liediä. Eikö minulla taiteilijana ja laulamisen ammattilaisena ole vapaus laulaa juuri niin kuin haluan? Mitä ylipäätään tarkoittaa oopperaan viritetty ääni? Myös Fischer-Dieskau käytti laajaa dynaamista skaalaa laulaessaan ja lauloi mittavan oopperauran, eikä hänen ääntään kukaan moiti oopperaan viritetyksi. Mikä siis tekee minun äänestäni (tai vastaavasti kenen tahansa oopperalaulajan äänestä) tämän yhden kuulijan mukaan sopimattoman liedin laulamiseen? Oopperaa taidemuotona luonnehtii tietynlainen kohtuuttomuus ja ruumiillinen äänijuhla, jolla ei ole juurikaan tekemistä liedin tekstilähtöisen merkityksenmuodostuksen kanssa. Ehkäpä ”oopperaan viritetty” ääneni oli sitä kommentoineelle kuulijalle rajan ylitys vallitse-

[7] Ks. toisaalta Reece (2019, 33–97), joka esittää vaihtoehtoisia luentoja laulusarjalle.

van lied-kulttuurin hienovaraisuuden vaatimuksesta tekstin merkityksiä uhkaavaan ruumiillisuuteen?

Barthes ja laulaminen

Jos fischer-dieskaulaisen ideaalin mukainen lied-laulu on transsendenttia ja ruumiillisuuden unohtavaa, mitä on tehtävä laulamisessa kuitenkin kokonaisvaltaisesti läsnä olevalle ruumiille? Laulaminen on elävän kudoksen soimista, joten todellisuudessa ruumiillisuutta ei voi kokonaan häivyttää. Tekstin kommunikointia korostava Fischer-Dieskau tunnusti kehon olennaisuuden laulamisessa, mutta hänelle keho oli vain väline, joka tuli häivyttää kokonaiskuvasta. Lihallinen, sukupuolitettu keho tuottaa lauluäänen, joten se ei voi olla vaikuttamatta merkityksien muodostamiseen laulamisessa. Laulamisen merkityksenmuodostus ei siis voi olla kokonaan irti kehosta. Lied-laulun kiinnittyneisyys binääriseen sukupuolijärjestelmään ja heteroseksuaaliseen normiin sulkee ulkopuolelleen näihin normeihin sopimattomia ihmisiä ja kehoja. Roland Barthesin kanssa liediä ja laulamista on kuitenkin mahdollista ajatella toisin.

Barthesin äänen *grain*,[8] fenolaulu ja genolaulu ovat muodostuneet laulamisen ruumiillisuuden tutkimuksen klassikkokäsitteiksi. Yhdistettynä queer-ajatteluun niitä ovat käyttäneet esimerkiksi Jarman-Ivens (2011) ja Välimäki (2005) analysoidessaan normeja rikkovaa lauluääntä ja laulutapaa populaarimusiikissa. Wahlfors (2013) käyttää niitä vastaavasti oopperaäänen ja laulajamuusikon työn queer-kuuntelussa. Pyrin tällä artikkelilla täydentämään Barthesin ajattelua käyttävää queer-tutkimuskenttää vähemmän huomiota saaneen lied-laulun osalta. Esittelen käsitteitä ensin lyhyesti ja pohdin niitä laulajan kannalta. Sivuan laulajan ja kuuntelijan suhdetta tekijän kuolema -ajattelun kontekstissa. Pohdin myös, miten Barthesin käsitteet vaikuttavat laulamisen sukupuoliesityksiin ja mitä ruumiillisuuden tuominen laulamisen merkityksenmuodostuksen etualalle tarkoittaisi. Artikkelin lopussa annan käytännön esimerkin käsitteiden soveltamisesta laulajan työssä.

Esseessään ”The Grain of the Voice” (1985a [1972]) Barthes määrittelee, mitä tarkoittaa äänen *grainillä*, sekä esittelee feno- ja genolaulun käsitteet. Näistä käsitteistä on kirjoitettu kattavasti (esim. Kauppala 2020; Wahlfors 2013, 57–96; Jarman-Ivens 2011; Dunsby 2009; Sivuoja-

[8] Äänen *grain* on vaikeasti käännettävä termi, jolle ei ole kaikki merkityssisällöt kattavaa käännöstä, ks. Wahlfors 2013, 61.

Gunaratnam 2007; Välimäki 2005; Petersen 2001) eikä niiden syvällinen käsittely ole tämän artikkelin keskiössä. Barthesin omien tekstien lisäksi nojaan siis muun muassa edellä mainittuihin tutkimuksiin käsitteistä kirjoittaessani, mutten pyri tyhjentävään esitykseen. Ennemmin avaan tekstilläni tietä vaihtoehtoiseen tapaan ajatella laulamista ja sen merkityksiä laulajan näkökulmasta.

Barthes käyttää esimerkkeinään kahta baritonia, fenolaulusta Fischer-Dieskauta ja genolaulusta Charles Panzéraa (1896–1976). Fenolaulun Barthes määrittelee merkitysten, tunteiden ja kulttuurin kommunikoinniksi (1985a [1972], 270). Toisin sanoen kaikki kommunikointiin ja tulkintaan liittyvä laulajan toiminta on fenolaulua. Barthesin (ibid., 271) mukaan Fischer-Dieskau laulaa ekspressiivisesti ja dramatisoiden, muttei koskaan ylitä porvarillisen lied-laulukulttuurin rajoja. Fischer-Dieskaulle on tyypillistä, että vokaalit ovat hyvin staattisia eivätkä elä sävelen mukana (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 57). Hän laulaa pyöreällä ja pehmeäsointisella äänellä, jossa ei erotu metallista yläsävelsarjaa. Hän välittää tulkintaansa ajoittain laulutekniikan ja legatolinjan kustannuksella, mikä diktion selkeyden lisäksi korostaa kommunikointihalua. Fenolaulu on siis laulutekstin merkityksiä lukitsevaa toimintaa. Laulaja voi päättää sanottavansa harjoitusvaiheessa tai vasta konserttitilanteessa, mutta joka tapauksessa tällainen laulaminen painottaa tekstin merkitysten välitystä laulamisen muiden elementtien ylitse.

Genolaulu on Barthesille tila, jossa merkitykset itävät kielen materiaalisuudesta (1985a [1972], 270). Laulamisen painopiste on merkitysten välittämisen sijaan kielen materiaalin eli äänteiden tuottamisessa sävelin. Laulaja asettuu äänellään ja laulavalla lihallaan merkitsijään, mutta ei tuota merkityksiä tai ilmaisua vaan aistimellista merkitsevyyttä [*signifiance*], jossa merkitsijän ja merkityn välinen yhteys hämärtyy (Wahlfors 2013, 58). Yksittäiset, kehossa soivat äänteet uhkaavat ja kumoavat sanojen merkityksiä ja saattavat ne liikkeeseen. Genolaulussa pysyviä merkityksiä ei ole. On vain laulajan äänteitä tuottava keho, joka kuuluu äänen *grainin* kautta. Genolaulun käytännön kuvausta hankaloittaa se, että genolaulua ei voi tuottaa suoraan, vaan se tapahtuu aina fenolaulun kautta (ks. esim. Wahlfors 2013, 61; Välimäki 2005, 384). Genolaulu on merkitysten ylijäämässä, joka on sanallistamisen ulottumattomissa. Sen tuottaminen tapahtuu ikään kuin tietynlaisen laulamisen sivutuotteena, jolloin se on kuitenkin paikallistettavissa (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 59).

Barthesin esimerkki genolaulusta on Charles Panzéra, joka laulaa soivalla ja metallisella äänellä. Barthes ihannoi Panzéran diktiota: kon-

sonantit ovat keveitä, eivätkä ne koskaan katkaise lausumisen linjaa ja toimivat ainoastaan ponnahduslautoina ”ihailtaville vokaaleille”. Panzéra ei laulamisessaan uhraa legatoa eikä äänen sointia diktion selkeydelle. (Barthes 1985a, [1972], 272–273.) Jotta laulaja lukitsisi merkityksiä mahdollisimman vähän ja antaisi genolaululle mahdollisuuden syntyä, laulajan on pyrittävä sellaiseen laulutapaan, joka ei osoittele tai dramatisoi (Wahlfors 2013, 65). On vältettävä artikulaation ylikorostumista ja äänen tietoista tai tarkoituksellista värittämistä. Genolaulu ei kuitenkaan tarkoita tasaista, väritöntä, homogeenista tai merkityksetöntä laulua, vaan huomion kiinnittämistä äänen ja äänteiden kohtaamiseen lukittujen merkitysten välittämisen sijaan.

Barthesin mukaan äänen *grain* kuuluu, kun laulaja antaa äänteiden ja musiikin vaikuttaa toisiinsa. *Grain* on kitka musiikin ja kielen kohtauspinnassa (1985a [1972], 273). Omassa laulajankokemuksessani yhdistän *grainin* artikulaattoreilla[9] tuotetun vokaalin ja ”raakaääntä” tuottavan kehon vuorovaikutukseen. Vuorovaikutus on dynaamisempaa, kun keskityn äänen mahdollisimman vapaaseen ja soivaan tuottamiseen kommunikaation sijaan. Fenolaulussa *grain* ei kuulu, koska siinä ei ole kitkaa tuottavaa vuorovaikutusta. Laulajan etukäteen päättämä merkitys lukitsee musiikin, kehon ja kielen kommunikoimaan samaa asiaa, jolloin kitkaa aiheuttavaa liikettä ei ole. Genolaulussa merkitykset ovat vasta muotoutumassa, joten äänteen ja sävelen merkitysten liike tuottaa kitkaa ja hankausta niiden välille. Barthes ajattelee, että *grain* tuottaa kuulijalle laulajan kehon äänen (1985a [1972], 276). Kuitenkin ääni, jossa *grain* kuuluu, on persoonaton, vailla subjektia (ibid., 270), sillä kielen merkityksistä muodostuva subjekti purkautuu merkitsijä–merkitty-sidoksen purkautuessa. Barthes yhdistää subjektin mieleen ja kieleen, ei kehoon. Barthes tulee siis ohittaneeksi ruumiillisuuden subjektiuden ja ainutkertaisuuden lähteenä (Wahlfors 2013, 410).

Barthesin hämmentävä jako feno- ja genolauluun on tahallisen kärjistetty, utopistinen ja kehoa romantisoiva. Laulajan käytännössä feno- ja genolaulu toimivat yhdessä. (Wahlfors 2013, 62–63.). Feno- ja genolaulu ovat merkityksenmuodostuksen teoreettiset ääripäät, lukittu ja avoin. Ääripäitä on mahdoton saavuttaa, mutta niiden välillä on jatkumo, jolle kaikki laulaminen sijoittuu. Jatkumolla liikkuminen, feno- tai genolaulupainotteinen laulu, on mielestäni laulajan työssä täysin käyttökelpoinen työkalu, joka laajentaa laulajan ilmaisullisia mahdollisuuksia.

[9] Artikulaatiossa käytettävät lihakset eli kieli ja ne kasvojen lihakset, jotka vaikuttavat suun ja suuontelon muotoon.

Kaikessa laulamisessa on siis aineksia sekä feno- että genolaulusta. Yhden laulun aikana laulaja voi liikkua tai antaa laulamisensa liikkua jatkumolla merkitysten välittämisen ja lihallisuuden välillä. Näin on myös Barthesin laulajaesimerkkien kohdalla. Fischer-Dieskau osaa laulaa legatossa ja luistella soivalla äänellä konsonanttien yli. Vastaavasti Panzéra syyllistyy linjan katkomiseen konsonantteja korostamalla silloin tällöin. Barthes tuntuu kirjoittaessaan kuulevan idealisoidun version Panzéran laulusta ja jonkinlaisen huonon stereotypian Fischer-Dieskausta. Hän arveleekin, että lauluäänen totuus on olla hallusinoitu (1985a [1972], 272). Barthesin mukaan hänen kuvauksensa *grainistä* on abstrakti selvitys hänen omasta laulamisen kuuntelemisen nautinnostaan (ibid., 269).

Tiettyjen merkitysten välittämiseen keskittyvä fenolaulu sisältää genolaulua, sillä kommunikointiin tarvitaan sanat, jotka muodostuvat äänteistä ja lihastyöstä. Genolaulu taas on mahdollista vain fenolaulun kautta, ja se sisältää siis aina myös fenolaulua. Kukaan laulaja kehoineen ei elä yhteiskunnan tai vallitsevan kulttuurin diskursseista erillisenä, joten niiden ulkopuolelle ei voi päästä. Kehon soinnista ja äänteistä nousevat merkitysten idut ovat myös osa kulttuuria. Laulamisen merkityksiä muodostavat myös esimerkiksi laulutilanne ja laulettava ohjelmisto, joten puhdas vain merkitsevyyttä sisältävä genolaulu jää aina saavuttamattomaksi.

Barthesilainen laulu ja sukupuolen esitykset

Liedin esityskonventiossa laulajan ymmärretään esiintyvän resitaalissa omana itsenään (Binder 2020). Laulajan ”itseys” lied-resitaalissa on sukupuolittunut subjektiasema, joka rakentuu ja tulee esitetyksi muun muassa laulajan lavapersoonan, äänityypin, kehon ja laulettavan ohjelmiston perusteella. Sukupuolen performatiivisuus on Judith Butlerin kirjassaan *Gender Trouble* (2006 [1990]) esittelemä ajatus. Butler kääntää käsityksen sukupuolesta biologian määrittämänä yhteiskuntasuhteena ympäri ja esittää, että yhteiskunnan ja kulttuurin sukupuoleen vaikuttaviin diskursseihin osallistuminen on sekä tietoisen että tiedostamattoman tasolla tapahtuva performatiivinen teko, jonka kautta sukupuolta tuotetaan. Sukupuoli ei näin ole pysyvä tai *a priori* ominaisuus vaan jatkuvan neuvottelun ja muutoksen alainen subjektiasema, jossa kulttuurin ja yhteiskunnan diskurssit vaikuttavat ihmisen identiteetteihin ja kehoon ja muokkaavat sitä.

Myös laulaminen on sukupuolta tuottava toistoteko. Vallitsevan (laulu)kulttuurin ja yhteiskunnan normeista kumpuavien merkitysten toisto laulamalla peittää subjektin perimmäistä epävakautta (vrt. Butler 2006, 198). Näin tuotettu subjekti asettuu heteroseksuaaliseen matriisiin ja sen normeihin riippumatta laulajan todellisesta kokemuksesta omasta identiteetistään tai subjektistaan. Etenkin ilman kontekstia tällainen toistoteko vahvistaa myös nyky-yhteiskunnan sukupuoleen liittyviä konservatiivisia normeja. Normit muodostuvat merkityksistä, joita sanat ja ilmiöt saavat. Merkityksenmuodostuksen logiikan valinta eli valinta feno- ja genolaulun välillä näyttäytyykin poliittisena tekona, jolla voi joko vahvistaa tai heikentää normeja.

Laulajan koulutus, johon kuuluu klassisen laulutekniikan omaksuminen, muokkaa kehoa ja jakaa laulajat sukupuolittuneisiin äänityyppeihin. Kärjistettynä korkea, kevyt ja pieni ääni on feminiininen ja vastaavasti matala, raskas ja suuri maskuliininen. Näitä merkityksiä vahvistetaan ja toistetaan ohjelmistovalinnoilla, harjoituksissa ja esityksissä. Oopperalaulajan koulutus sisältää kuitenkin valtavan emansipatorisen potentiaalin. Naiselle on sallittua ja suotavaa tuottaa ääni, joka täyttää tilan ja vaatii kuuntelemaan (ks. Bull 2019, 132–154). Ristiriita tämän ja tyttöjen kasvatuksessa edelleen näkyvien kiltteys- ja huomaamattomuusvaatimusten välillä on ilmeinen. Toisaalta ristiriitaa aiheuttaa myös liedtekstien naiskuva. Koulutuksella rakennettu soiva ja tilan täyttävä ääni valjastetaan 1800-luvun porvarillisen naisihanteen toistamiseen, jolloin koulutetun äänen vapauttava potentiaali jää käyttämättä.

Myös musiikki sukupuolittaa laulajaa. Säveltäjät saattavat säveltää erilaista musiikkia runon mies- ja naispuhujille. Esimerkiksi Brahmsin laulun ”Von ewiger Liebe” op. 43/1 miespuhujan Brahms panee toistuvin crescendoin ja fortein laulamaan kovaa täyteläisen pianotekstuurin päälle.[10] Naispuhujaa Brahms taas laulattaa pääasiassa pianissimossa dolcesävyllä. Palaan tämän laulun sukupuoliperformansseihin ja barthesilaisen lauluajattelun mahdollisuuksiin sen suhteen artikkelin lopussa.

Laulaja esittää sukupuoltaan laulukulttuurissa tunnistettavilla merkeillä ja merkityksillä (Cusick 1999). Klassisen laulun kontekstissa näitä merkkejä ovat muun muassa äänen korkeus, väri ja voimakkuus sekä laulettavien tekstien merkitykset. Lauluäänen materiaaliset rajat rajoittavat sukupuolen esittämistä. Sopraano ei voi laulaa bassokorkeudelta, eikä kevyt ääni taivu jyrinään. On myös tyypillistä, että laulajat esittävät

[10] Kiitos tästä laulusta ja monista artikkelin aiheita sivuavista keskusteluista mezzosopraano Ann-Marie Heinolle.

jonkun toisen säveltämää ja kirjoittamaa musiikkia, mikä osaltaan myös rajaa sukupuolen esittämisen mahdollisuuksia, sillä laulaja ei itse päätä säveltasoja tai tekstiä. Laulajan suhde tekstiin ja sen laulamiseen on siis sukupuolen esittämisen kannalta olennainen merkityksiä luova asia. Feno- ja genolaulun jatkumolla liikkuminen avaakin mahdollisuuden sukupuolirooleilla leikittelyyn ja niiden rajojen haastamiseen ja rikkomiseen.

Fenolaulussa laulaja päättää, mitä haluaa laululla sanoa, ja kommunikoi laulun valmistamistyössä lukittuja merkityksiä mahdollisimman selkeästi artikuloiden ja musiikillisesti ilmaisten. Näin tuotetaan laulun sukupuolittunut subjektiasema. Laulaja voi korostaa tekstin naispuhujan feminiinisyyttä tuomalla esiin tekstin sukupuolittavia tekijöitä. Myös esimerkiksi legaton, dynamiikan ja rytmin käsittelyn keinoin voi viestiä sukupuoliasemaa. Kukin laulaja käyttää itselleen tyypillisiä kommunikoinnin työkaluja mielikuvilla leikkimisestä äänen värien tietoiseen muokkaamiseen. Merkitysten kommunikointi sulkee pois muita mahdollisia merkityksiä, jolloin laulaja siis päättää kuulijan puolesta, mistä laulussa on kyse, ja asettuu näin tekijän asemaan.

Esseessään ”La mort de l’Auteur” (1994 [1968]) [”Tekijän kuolema”] Barthes esittelee ajatuksensa, että tekstillä ei ole jumalankaltaisen Tekijän määräämää perimmäistä merkitystä. Tekijän auktoriteetin sijaan merkityksenmuodostuksen todellinen paikka on kirjoittamisen sijaan lukeminen. Moniulotteisen kirjoituksen kaikki tasot, kulttuurit, sitaatit ja merkitykset yhdistyvät kokonaiseksi tekstiksi vasta lukijassa, ei Tekijässä. Barthesille lukija ei ole henkilö vaan tila tai kenttä, jossa tekstin kaikki merkitykset tulevat yhteen. Tekstin yhtenäisyys ei siis kumpua sen alkuperästä vaan sen kohteesta. (Barthes 1994 [1968], 64.)

”Tekijän kuolema” -esseen kontekstissa laulajalla on kaksoisrooli. Säveltäjään ja runoilijaan nähden laulaja on lukijafunktiossa. Kuulijaan nähden laulajaa taas voi ajatella tekijänä, joka tarjoaa kuulijalle valmiin laulutulkinnan. Laulaja voi siis yhtä aikaa olla sekä tekijä että lukija. Predikoivassa ja subjektia vahvistavassa fenolaulussa laulajan rooli kuulijaan nähden on tekijän. Subjektin ja objektin rajaa häivyttävässä, merkityksiä avoimeksi jättävässä genolaulussa myös laulajan ja kuulijan raja hämärtyy. Näin muodostuu jatkuvassa liikkeessä olevien, muuttuvien merkitysten lukemisen kenttä, josta Barthes ”Tekijän kuolema” -esseessään kirjoittaa (1994 [1968], 65).

Genolauluun pyrkivässä laulamisessa laulaja siis luopuu tekijyydestä ja antaa kuulijalle fenolaulua suuremman mahdollisuuden muodostaa merkitykset itse. Tekijyys merkityksien määrittelemisenä on heteronor-

matiivisen sukupuolihierarkian kaltainen valta-asema, jonka fenolaulaja ottaa sekä kuulijaan että tekstiin ja musiikkiin nähden kommunikoidessaan merkityksiä. Cusick (2006 [1994], 70) esittää musikaalisuuden olevan seksuaalisuuden kaltainen tapa ilmaista ja toteuttaa intiimejä suhteita jakamalla, saamalla ja antamalla fyysistä nautintoa. Muusikon (ja musiikin kuuntelijan) suhde musiikkiin on siis fyysinen. Laulajalle musiikin fyysisyys on korostunutta, sillä laulaja on itse oma soittimensa ja laulajan musiikki tulee konkreettisesti kehon sisältä. Fenolaulupainotteisessa laulamisessa eli fischer-dieskaulaisessa lied-laulun konventiossa tämä fyysisyys on peittynyttä, sillä huomio on merkitysten välittämisessä. Cusickin ajattelua (2006 [1994], 72) jatkaen fenolaulu on valtasuhde, jossa laulaja asettuu hierarkiassa sekä musiikin että kuuntelijan yläpuolelle. Heteroseksuaalisen normin kaltaisesti fenolaulaja ottaa aktiivisen (maskuliinisen) roolin ja asettaa musiikin ja kuuntelijan passiivisiksi (feminiineiksi) vastaanottajiksi. Cusick kuvaa suhdettaan musiikista saamaansa nautintoon samankaltaisesti kuin Barthes kuvaa omaa *grainin* tuottamaa nautintoaan. Barthesille (1985a [1972], 276) *grainin* kuunteleminen on kahden kehon, muusikon ja kuulijan, välisen suhteen kuuntelemista. *Grainin* mahdollistavassa genolaulussa tämä suhde on tasa-arvoinen ja vastavuoroinen fenolaulumaisen merkitysten pakottamisen sijaan. Genolauluun pyrkivä laulu antaa musiikille tilaa tuottaa nautintoa, Cusickin sanoin ”to do it” (2006 [1994], 76).

Barthesille (1985b [1976], 287) lied-laulu rakastuneen diskurssina ylittää sukupuolirajat, sillä rakkaus ei katso sukupuolta tai sosiaalista asemaa. Ymmärrän Barthesin puhuvan liedin potentiaalista rajojen kumoamiseen, sillä liediä voi laulaa myös rajoja vahvistavalla tavalla. Erityisesti genolauluun pyrkimisellä voi nostaa liedin esityskonventioon kadonneen kehon esille ja avata kielessä rakentuneen sukupuolijärjestelmän rajoja. Genolaululle avoimessa laulamisessa kielessä rakentuva laulajan subjekti purkautuu, kun merkityksenannolle olennainen merkitsijän ja merkityn välinen yhteys hämärtyy. Tällöin myös subjektin paikka sukupuolijärjestelmässä heikentyy ja samalla koko sukupuolijärjestelmä tulee kyseenalaistetuksi. Binääristä sukupuolijärjestelmää voi kyseenalaistaa myös fenolaulun keinoin, jolloin laulaminen voi olla dragin kaltaista sukupuoliroolien liioittelua, parodiointia tai niillä leikkimistä (vrt. Butler 2006 [1990], 186–189).

Laulu on kehollista osallistumista laulamisen kulttuuriin (Cusick 1999, 29). Genolaulu diskurssien tai kulttuurin vaikutteiden ulkopuolisena laulamisena on siis saavuttamaton utopia. Laulajan keho on yhtä lailla yhteiskunnan ja kulttuurin diskurssien muokkaama kuin ne merkitykset,

joita fenolaulussa kommunikoidaan. Laulajan työssä ei siis ole mielekästä ajatella avoimuutta genolaululle yhteiskunnallisten tai kulttuuristen diskurssien ulkopuolelle pyrkimisenä, vaan niiden muokkaamisena fenolaulusta eriävällä toistamisella. Näin laulaja voi saattaa liikkeeseen, ”queeriyttää” ja kyseenalaistaa esimerkiksi liedin kehollisuutta kaihtavaa esityskonventiota, sukupuolittuneiden persoonapronominien rajoja, oman äänensä ja kehonsa sukupuolittamista ja niihin liittyviä merkityksiä, tekstin tarjoamaa ihmiskuvaa tai merkityksenmuodostuksen maskuliinis-rationaalista logiikkaa. Kehon ja äänellisyyden nostaminen tekstipainotteisen rationaalisen merkityksenmuodostuksen rinnalle nostaa myös musiikin aidosti tasaveroiseen asemaan tekstin kanssa.

Barthesilainen laulu käytännössä

Alla annan vielä käytännön esimerkin, kuinka laulamalla esitetään sukupuolta ja kuinka barthesilainen laulaminen voisi toimia. Tarkoitan barthesilaisella laululla feno- ja genolaulun jatkumon hyödyntämistä laulamisen ajattelussa ja toteutuksessa. Tämän artikkelin puitteissa ei ole mahdollista antaa yksityiskohtaista selostusta, mutta toivon tämän tiivistetyn esimerkin valaisevan sitä, mitä olen yllä käsitellyt teoretisoinnin tasolla. Jätän pois tarkastelustani myös yhteistyön pianistin kanssa. Liedin esittäminen on kahden tasavertaisen muusikon yhteistyötä, mutta sen kuvaaminen ei valitettavasti mahdu tämän artikkelin piiriin.

Feno- ja genolaulu ovat läsnä kaikessa laulamisessa. Niiden tietoisella käytöllä laulaja voi toteuttaa omaa taiteellista näkemystään. Vaihtelemalla niiden painostusta laulaja voi vaikuttaa esimerkiksi sukupuolen esityksiin. Kiinnitän huomion esimerkkilaulun kohtiin, joissa feno- ja genolaulun välisten painotusten vaihtamisella on suuri merkitys soivan lopputuloksen ja sukupuolen esitysten kannalta. Esimerkkieni ja väitteideni perustana on kokemukseni ammattilaulajana. Kirjoitan laulusta omasta asemastani äitinä, valkoisena, cis-naiseksi identifioituvana, heteroseksuaalisena laulajana. Identifioitumiseni vaikuttaa tulkintaani laulusta ja rajaa mahdollisia sukupuoliperformansseja omassa esiintymisessäni, sillä kehoni on elämäni saatossa muokkautunut vastaamaan identiteettejäni eikä sukupuolen esittäminen ole kokonaan tietoinen prosessi (Butler 1993, 2). Luentani runosta on feministinen. Runo on mahdollista tulkita myös toisin, mutta sukupuolen esittämisen tarkastelemiseksi feministinen luenta on tarkoituksenmukainen.

Brahmsin ”Von ewiger Liebe” op. 43/1 on von Fallerslebenin tekstiin vuonna 1864 sävelletty ja vuonna 1869 julkaistu laulu.[11] Se kuuluu keskeiseen lied-ohjelmistoon, ja sen on levyttänyt huomattava määrä laulajia Thomas Allenista Elisabeth Schwarzkopfiin. Runossa on kolme puhujaa: kertojaääni, poika (”Bursche”) ja tyttö (”Mägdelein”). Laulajan on otettava kantaa siihen, kuinka esittää ne. Mikäli laulaja haluaa tehdä selkeät erot eri puhujien välillä, laulajan on siis ratkaistava osallistumisensa puhujien sukupuolittamiseen.

Brahms on sukupuolittanut tytön ja pojan säveltämällä pojalle mahtipontista, selkeärytmistä musiikkia ja nousevia, nopeaa harmonista liikettä sisältäviä fraaseja (ks. kuva 1). Tytön musiikki on loppuhuipennusta lukuun ottamatta dynamiikaltaan poikaa hiljaisempaa, 6/8-tahtilajissa keinahtelevaa ja harmoniselta liikkeeltään hitaampaa (ks. kuva 2). Laulu alkaa ajan ja paikan asettamisella kertojan äänellä, poikaa seuraten eli miesnäkökulmasta. Miesnäkökulma korostuu kertojan ja pojan sävellajin ja tahtilajin yhteneväisyydellä. Tytön puhuessa tahtilajin lisäksi sävellaji vaihtuu muunnosduuriin. Näin syntyy asettelu, jossa tyttöpuhuja toiseutetaan (mies)kertojaan ja poikapuhujaan nähden.

Kertojan miesnäkökulma tai -katse antaa ymmärtää, että myös tytön repliikki on samasta näkökulmasta, runon retorisen minän tyttöpuhujan suuhun asettamia sanoja. Tyttöpuhujan ääni ei näin siis olekaan tytön vaan (mies)kertojan rakentama. Mikäli laulaja ei aktiivisesti viesti muuta, laulaja asettuu subjektiksi mieskatseella luotuun heteronormatiivisuuteen ja sukupuolijärjestelmään, jossa nainen on olemassa maskuliinisen halun kohteena. Tyttöpuhujan ehdoton omistautuminen pojalle toistaa miestä varten elämisen ja miehen valtaan alistumisen narratiiveja. 1800-luvun yhteiskuntaan peilattuna tytön häpeään saattamisessa saattaisi olla kyse esimerkiksi tytön ja pojan välisestä luokkaerosta tai mahdollisesta avioliiton ulkopuolisesta raskaudesta.

Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!
Abend schon ist es, nun schweiget die Welt.
Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch,
Ja, und die Lerche sie schweiget nun auch.

Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus,
Gibt das Geleit der Geliebten nach Haus,

Metsä ja vainio pimenneet ovat,
On jo ilta ja maailma vaikenee.
Missään ei valoa, ei savua näy,
Ja kiurukin hiljenee.

Nuorukainen kylästä tulee,
Saattamaan rakkaintaan kotiin,

[11] Perinteisen heteronormatiivisen tulkinnan laulusta antaa esim. Dunsby 2004.

Führt sie am Weidengebüsche vorbei,
Redet so viel und so mancherlei:

”Leidest du Schmach und betrübest du dich,
Leidest du Schmach von andern um mich,
Werde die Liebe getrennt so geschwind,
Schnell, wie wir früher vereiniget sind.
Scheide mit Regen und scheide mit Wind,
Schnell wie wir früher vereiniget sind.“

Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht:
„Unsere Liebe sie trennet sich nicht!
Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,
Unsere Liebe ist fester noch mehr.
Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,
Unsere Liebe, wer wandelt sie um?
Eisen und Stahl, sie können zergehn,
Unsere Liebe muß ewig bestehn!“

Vie hänet viljavainion ohi,
Puhuu kaikesta ja niin paljon:

”Jos tuskasta kärsit ja murehtia saat,
Ja vuokseni sinua loukataan,
Silloin rakkaus nopeasti haihtuu,
Niin kuin se nopeasti yhteen vei.
Lähde sateella, lähde tuulella,
Nopeasti niin kuin yhteen menimme.”

Ja neitonen vastaa ja sanoo:
”Rakkautemme on erottamaton!
Lujaa on teräs ja rautakin myös,
Rakkautemme vahvempaa viel’,
Rautaa ja terästä takoa voi,
Vaan rakkauttamme kuka muuttaa voi?
Rauta ja teräs sulattaa voidaan,
Vaan rakkautemme ikuinen on!”[12]

Pojan ja tytön sukupuolittaminen laulajan tulokulmasta alkaa edellä esitetyn kaltaisella musiikin ja tekstin merkityksien pohtimisella. Minkälaisilla keinoilla säveltäjä ja runoilija ovat sukupuolittaneet runon puhujat? Voiko näitä keinoja korostaa jollain tavalla vai olisiko mielekkäämpää laulaa niitä vastaan? Minkälaisia sukupuoliperformansseja laulussa on? Laulajat pyrkivät usein erottamaan tekstin kolme puhujaa toisistaan. ”Neutraalin” kertojaäänen vastakohtana on kovaa ja kiirehtien asiansa esittävä poika sekä pehmeän keinuvasti vastaava tyttö.

Laulaja voi korostaa pojan maskuliinisuutta esimerkiksi laulamalla peräkkäiset neljäsosat marcatona (”schnell wie wir früher…”) ja vastata pianosatsin vasemman käden neljäsosien liikkeeseen. Tekstin osalta pojan maskuliinisuus korostuu kiinnittämällä huomio mahdollisen häpeän aiheuttajaan ja häpeän kohteeseen. Esiaviolliset suhteet ovat olleet perinteisesti nimenomaan tyttöjen häpeä, ja runon poikakin toivoo eroa vasta häpeän tapahduttua. Laulaja voi korostaa tätä nostamalla esiin etenkin häpeän, ”Smach”, ja sen aiheuttajan, ”um mich”. Pojan maskuliinisuus korostuu myös painottamalla nousevien fraasien loppuja, artikuloimalla konsonantit selkeästi ja rytmisesti sekä välttämällä diminuendoja ja käyttämällä tummaa äänenväriä. Muun muassa Fischer-Dieskau (2007) tekee juuri näin.

[12] Suom. Erkki Tammela.

Kuva 1. Pojan musiikkia. Brahms: ”Von ewiger Liebe”, tahdit 61–69.

Tytön feminiinisyys on musiikin hitaassa harmonisessa liikkeessä ja keinuvassa rytmissä. Laulaja voi korostaa feminiinisyyttä aloittamalla fraasit pehmeästi ja alukkeetta. Sanojen ”trennet” ja ”wandelt” etuheleiden viettelevyyttä voi korostaa antamalla niiden nyrjäyttää keinuvaa pulssia pois paikaltaan. Etuheleiden laulaminen tempossa taas viestii tytön viattomuutta ja nuorta ikää, kuten esimerkiksi sopraano Anja Harteroksen tulkinnassa (2014). Feminiinisyys ja tytön nuori ikä korostuvat niin ikään äänenvärin vaaleudella ja tekemällä crescendot pienemmiksi kuin pojalla. Myös loppuhuipennuksen feminiinisyyttä voi tuoda esille laulamalla se ilman alukkeita ja tiiviissä legatossa kontrastina pojan marcato-rytmeille. Tekstin tasolla tyttö on omistautunut pojalle vakuuttaessaan heidän rakkautensa kestävyyttä. Huomioni kiinnittyy kuitenkin Brahmsin valintaan sijoittaa sana ”fester” vähennetylle septimisoinnulle, joka dissonoivuudessaan on epävakaa ja ristiriidassa rakkauden kestävyyden viestiin nähden.

Loppuhuipennuksessa tytön 6/8-tahtilaji rikkoutuu pojan musiikista muistuttavalla kolmijakoisella iskutuksella (kuva 4). Yhteys Susan McClaryn (2002 [1991], 57) argumenttiin klassisen musiikin perinteen

Kuva 2. Tytön musiikkia. Brahms: "Von ewiger Liebe", tahdit 79–88.

Kuva 3. Vähennetty septimisointu sanalla "fester". Brahms: "Von ewiger Liebe", tahdit 91–93.

asennoitumisesta kehollisuuteen on selkeä. Tytön musiikin keinahteleva rytmi viettelee kehoa liikkeeseen toisin kuin pojan musiikin tasainen pulssi. Keho ja ruumiillisuus ovat kuitenkin "korkeakulttuurin" piirissä alempiarvoisia transsendenttiin nähden, joten laulun lopun voi tulkita esimerkiksi tytön kohoamisena ruumiillisuuden yläpuolelle, tytön asettumisena maskuliinisen vallan alle tai yleisenä tarpeena tukahduttaa keho ja sen häiritsevät vietit. (Ibid.)

Kuva 4. Loppuhuipennus. Brahms: ”Von ewiger Liebe”, tahdit 110–121.

Kaikki edellinen oli fenolaulua painottavaa ilmaisua. Mitä genolaulua kohti siirtyminen tarkoittaisi runon puhujien sukupuolittamisen kannalta? Pojan puhe sisältää paljon konsonantteja ja lyhyitä vokaaleja (”Schmach”, ”dich”, ”mich”, ”getrennt”, ”geschwind”). Niiden tuottaminen vaatii nopeaa liikettä artikulaatioon osallistuvilta lihaksilta. Liikkeen pysyminen vapaana taas vaatii artikulaation keveyttä. Omassa laulukokemuksessani poikapuhujan maskuliinisuus heikentyy, kun käännyn genolaulupainotukseen. Fraasit eivät enää tunnu tarkkarajaisilta, suunnatuilta palikoilta, vaan ne muuttuvat nestemäiseksi ja asettuvat orgaanisemmin kehooni. Tekstin fenolaulun keinoin 1800-luvulle lukitut merkitykset alkavat purkautua. Millä tavalla tai missä yhteydessä aikuinen, naiseksi sukupuolitetulla keholla ja äänellä laulava puhuja, joka on tekstissä sukupuolitettu maskuliiniseksi, voi tuottaa toiselle kärsimystä ja häpeää? Minkälainen on tällainen feminiinisen ja maskuliinisen rajat sekoittava ja ylittävä subjekti? Minkälaista kärsimys ja häpeä silloin on?

Genolaulua kohti kääntyminen korostaa runon tyttöpuhujan ruumiillisuutta. Huomioni kiinnittyy moniin pitkiin i- ja e-äänteisiin (”Liebe”, ”sie”, ”sehr”, ”mehr”, ”schmiedet”, ”zergehn”, ”ewig”, ”bestehn”). Niiden laulaminen vapaasti soivana vaatii ainakin itseltäni hienoista suun pyöris-

tämistä suupielistä. Suun aistillinen pyöreä muoto alkaa jo tyttöpuhujan ensimmäistä äänteestä, joka on pisteellisen neljäsosan mittainen u (”unsere”). Vapaasti laulettu u-vokaali tuntuu suun pyöreyden lisäksi syvänä lantionpohjassa. Omassa laulukokemuksessani esiin nousee laulamisen ruumiillinen nautinto. Erityisen nautinnollinen on sana ”Liebe” sävellajiin kuulumattomalla a-sävelellä, jonka voi lukea H-duurissa Toiseksi (ks. kuva 3). Kuunnellen kuvittelen myös altto Nathalie Stutzmannin (1997) nauttivan kyseisen sävelen laulamisesta. Aikuisen naisen keholla laulettu ruumiillinen nautinto, rakkaus ja toiseus tuottavat toisenlaisia assosiaatioita kuin fenolaulaen tuotettu tyttömäisyys ja kirkassilmäinen julistus ikuisesta rakkaudesta.

Nathalie Stutzmannin laulamana ”Von ewiger Liebe” on täynnä viittauksia laulajan ruumiillisuuteen. Hän käyttää runsaasti portamentoja, vaihtelee suoran äänen ja vapaan vibraton välillä, päästää paikoitellen koko huomattavan äänensä valloilleen, laulaa väreilevää pianissimoa ja käsittelee rytmiä huolettoman vapaasti. Kaikki nämä pakottavat kuulijan kiinnittämään huomionsa tekstin sisältöjen ohella laulajan ääneen ja sen materiaalisuuteen. (Vrt. Välimäki 2005, 365.) Syntyy vaikutelma, jossa laulaja todella laulaa omana itsenään ja on ottanut tekstin osaksi omaa laulavaa kehoaan (vrt. Järviö 2011, 328). Naiseksi sukupuolitetun laulajan kehosta tulevana tekstin miesnäkökulma alkaa purkautua, sillä laulajan kehon sukupuolittuneisuus pakottaa kyseenalaistamaan miesnäkökulman. Toisaalta kitka tekstin ja kehon vuorovaikutuksessa kyseenalaistaa myös laulajan sukupuolittuneisuuden ja näin haastaa koko binäärisen sukupuolijärjestelmän. Stutzmann ei tyydy kuuliaisesti toistamaan nuottikuvan ja tekstin asettamaa normia, vaan queeriyttää sen asettamalla oman ruumiillisuutensa tulkinnan lähtökohdaksi.

Lauluääni on kehon esitys, jonka rajana ovat kehon rajat. Butlerin ajattelussa sukupuoli ei kuitenkaan ole biologian ennalta määrittämä, joten vastaavasti lauluäänikään ei todellisuudessa määrää sukupuolta, vaikka klassisen laulun kulttuurissa näin on (ks. Dame 2006 [1994], 140–141). Butlerin ajattelu ja barthesilainen laulu purkavat tekstin merkitysten lisäksi myös äänityyppien sukupuolittuneisuutta, sillä kehon, äänen ja sukupuolen yhteys ei ole ennalta määrätty. Kun laulaja ei asetu tai halua asettua tekstin tarjoamiin ahtaisiin normeihin, keho on yksi tie ulos niistä. Koska genolaulu on saavuttamaton utopia, olen muokannut Barthesin ajattelua sopimaan laulajan käytäntöön. Laulaminen tapahtuu aina suhteessa yhteiskuntaan ja kulttuuriin, joten Barthesin romantisoitu ja sukupuoleton ajattelu laulajan kehon äänen kuulemisesta ei vastaa käytäntöä.

Ruumiillisuuden kaihtaminen toistaa myös valkoisuuden normia (Bull 2019, 104). Barthesilainen laulu ja ruumiillisuuden esiin nostaminen purkavat sukupuolinormien lisäksi myös muita kehojen ominaisuuksiin, kuten ihonväriin liittyviä normeja ja merkityksiä. Kun ruumiillisuutta ei häivytä tekstin merkitysten välittämisen taakse, laulaminen näyttäytyy kaikenlaisille kehoille avoimena queerina tilana, jossa keho on aidosti mukana muodostamassa merkityksiä.

Lopuksi

Laulamisen kytkös feminiiniseen on kulttuurissamme vahva (ks. esim. Cavarero 2005 [2003]; Cusick 1999). Tähän artikkeliin liittyvän tutkimustyöni johdosta on vaikea olla ajattelematta, että liedin tekstin merkityksistä lähtevä esityskonventio maskuliinistaa laulamista. Tämän seurauksena laulaminen on muuttunut hyväksyttävämmäksi myös miehille. Cusick (1999, 33) esittää laulamisen olevan niin syvälle kehon rajojen sisäpuolelle ulottuvaa toimintaa, ettei se sovi kehon rajojen rikkomattomuutta vaalivaan maskuliinisuuteen. Lied-laulun kontekstissa tekstiä ja transsendenttia painottava konventio häivyttää laulukulttuurin lävistämää kehoa, ja merkityksiä määrittämällä se samalla vahvistaa laulavan subjektin rajat.

Tässä artikkelissa olen asettanut vastakkain saksalaisen fischer-dieskaulaisen lauluperinteen ja Barthesin lauluajattelun. Niiden avulla olen kuvannut saksalaisen lied-laulamisen kulttuuria ja sen suhdetta laulajien kehoihin ja ruumiillisuuteen. Luin ja kuuntelin Fischer-Dieskauta ja näin löysin monia myös omasta koulutuksestani ja ammatillisesta toiminnastani tuttuja asioita, kuten liikkeen kaihtamisen ja sanottavan ensisijaisuuden. Barthesin ajattelua olen esitellyt ja soveltanut laulajan käytännön työhön liittyvin osin. Butlerin ajattelua hyödynsin laulamisen sukupuolen esitysten pohtimisessa. Olen osoittanut, että barthesilainen laulu voi olla laulamisen tietoista ajattelua toisin. Se on mahdollinen työkalu laulajalle, joka taiteessaan on kiinnostunut ruumiillisuudesta ja merkitysten reunoista. Olen kuvannut käytännön esimerkin avulla, kuinka laulaja voi liikkua feno- ja genolaulun jatkumolla tuoden sukupuolinormittamista kaihtavan elementin laulamiseensa. Fischer-Dieskaun tavoin ajattelen, että valmistautuminen on tärkeä osa laulajan työtä. Olenkin painottanut laulajan taitoa ja tietoisia taiteellisia valintoja. Olen tässä artikkelissa esitellyt tavan, jolla laulaja voi kehonsa avulla rikastaa ilmaisuaan. Löysin

barthesilaisesta laulusta queerin tilan, jossa sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuus saa näkyä ja kuulua yhdenvertaisena. Kaikki ihmiset eivät mahdu normien sisälle, joten laulajienkaan ei tarvitse.

Lähteet

Nuottijulkaisut

Brahms, Johannes. 1926–27 [1857]. *Von ewiger Liebe* op. 43/1. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Tark. 5.2.2021. https://imslp.org/wiki/4_Songs,_Op.43_(Brahms,_Johannes)

Äänitteet

Fischer-Dieskau, Dietrich. 2007 [1952/1954]. *J. Brahms: Die schöne Magelone*. Audite, ADD.

Harteros, Anja & Wolfram Rieger. 2014. *Von ewiger Liebe – Lieder.* Berlin Classics – 0300621BC.

Stutzmann, Nathalie & Inger Södergren. 1997. *Brahms: Lieder.* RCA Red Seal.

Videot

Monsaingeon, Bruno. 1995. *Dietrich Fischer-Dieskau. La voix de l´âme*. Ideale Audience/Sender Freies Berlin/ Imalyre Group France Télécom/ La Sept Arte. Tark. 4.2.2021. https://youtu.be/W_AeQxjq1B8

Fischer-Dieskau, Dietrich & Alfred Brendel. 1979. *Schubert: Winterreise*. Tark. 4.2.2021. https://youtu.be/5PQtpc_5QHI

Fischer-Dieskau, Dietrich & Gerald Moore. Schubert: *Erlkönig.* Konserttitaltiointi 1960-luvulta. Tark. 4.2.2021. https://youtu.be/PaBNUzVSnj8

Kirjallisuus

Barthes, Roland. 1985a [1972]. ”The Grain of the Voice”. Teoksessa *The Responsibility of Forms*, kääänt. Richard Howard, 267–277. Berkeley, CA: University of California Press.

Barthes, Roland. 1985b [1976]. ”The Romantic Song”. Teoksessa *The Responsibility of Forms*, kääänt. Richard Howard, 286–292. Berkeley, CA: University of California Press.

Barthes, Roland. 1994 [1968]. ”La mort de l’Auteur”. Teoksessa *Le bruissement de la langue*, 61– 67. Paris: Éditions du Seuil.

Binder, Benjamin. 2020. ”Song in Concert as Observed by the Schumanns. Toward the Personalization of the Public Stage”. Teoksessa *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, toim. N. Loges ja L. Tunbridge, 52–69. Bloomington, IN: Indiana University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv104t9zt

Bonenfant, Yvon. 2010. ”Queer Listening to Queer Vocal Timbres”. *Performance Research*, 15 (3): 74–80. https://doi.org/10.1080/13528165.2010.527210

Borchard, Beatrix. 2020. ”The Concert Hall as a Gender-Neutral Space. The Case of Amalie Joachim née Schneeweiss”. Kääntänyt Jeremy Coleman. *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, toim. N. Loges ja L. Tunbridge, 132–153. Bloomington, IN: Indiana University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv104t9zt

Brett, Philip, Elizabeth Wood ja Gary C. Thomas. 2006 [1994]. *Queering the Pitch*. London: Taylor & Francis. https://doi.org/10.4324/9780203944189

Bull, Anna. 2019. *Class, Control, and Classical Music*. New York, NY: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780190844356.001.0001.

Butler, Judith. 2006 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, NY: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203824979

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ”Sex”*. 1st ed. New York, NY: Routledge.

Cavarero, Adriana. 2005 [2003]. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Kääntänyt Paul A. Kottman. Stanford, CA: Stanford University Press.

Cusick, Suzanne G. 1999. ”On Musical Performances of Gender and Sex”. Teoksessa *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*, toim. E. Barkin ja L. Hamessley, 25–48. Zürich & Los Angeles: Carciofoli.

Cusick, Suzanne G. 2006 [1994]. ”On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight”. Teoksessa *Queering the Pitch*, toim. Philip Brett et al., 67–84. New York, NY: Taylor & Francis. https://doi.org/10.4324/9780203944189

Dame, Joke. 2006 [1994]. ”Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato”. Teoksessa *Queering the Pitch*, toim. Philip Brett et al., 139–154. New York, NY: Taylor & Francis. https://doi.org/10.4324/9780203944189

Dunsby, Jonathan. 2004. ”A Love Song: Brahms’s ’Von ewiger Liebe’”. Teoksessa *Making Words Sing: Nineteenth- and Twentieth-Century Song*, 33–56. Cambridge: Cambridge University Press.

Dunsby, Jonathan. 2009. ”Roland Barthes and the Grain of Panzéra’s Voice”. *Journal of the Royal Musical Association* 134 (1): 113–132. Tark. 18.6.2021. https://www.jstor.org/stable/40783132

Fast, Susan ja Craig Jennex. 2019. *Popular Music and the Politics of Hope: Queer and Feminist Interventions*. New York, NY: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315165677.

Fischer-Dieskau, Dietrich. 1971. *Auf den Spuren der Schubert-Lieder: Werden, Wesen, Wirkung*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus Verlag.

Fischer-Dieskau, Dietrich. 1981. *Robert Schumann. Wort und Musik. Das Vokalwerk*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Fischer-Dieskau, Dietrich. 1984. *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*. Kääntänyt G. Bird ja R. Stokes. New York, NY: Limelight Editions.

Fischer-Dieskau, Dietrich. 1985. *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*. München: DVA/Piper.

Goehr, Lydia. 1998. *The Quest for Voice. Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Berkeley, CA: University of California Press.

Jagose, Annamarie. 1996. *Queer Theory. An Introduction*. New York, NY: New York University Press.

Jarman-Ivens, Freya. 2011. *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York, NY: Palgrave Macmillan. http://dx.doi.org/10.1057/9780230119550

Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura: fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin laulaen puhumisesta*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Tark. 22.5.2021. http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-98479-8-6

Kauppala, Anne. 2020. ”Barthes’s ’The Grain of the Voice’ Revisited”. *The Routledge Handbook of Musical Signification*, toim. Esti Sheinberg ja William P. Dougherty, 67–77. New York: Routledge.

Koestenbaum, Wayne. 1994. *The Queen’s Throat: Opera, Homosexuality, and The Mystery of Desire*. New York, NY: Vintage Print.

Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Oakland, CA: University of California Press.

Kramer, Lawrence. 2011. ”Sexing song: Brigitte Fassbaender’s ’Winterreise’”. Teoksessa *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field. WMS 12*, 157–171. Leiden: Brill https://doi.org/10.1163/9789401207454_011

Leech-Wilkinson, Daniel. 2020. *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Version 12.02 (11.12.2020). https://challengingperformance.com/the-book/.

McClary, Susan. 2002 [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Miller, Richard. 1999. *Singing Schumann: An Interpretive Guide for Performers*. New York, NY: Oxford University Press.

Peraino, Judith A. 2006. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley, CA: University of California Press. https://doi.org/10.1525/california/9780520215870.001.0001.

Petersen, Lise Helmer. 2001. ”Aspekter af ’le Grain de la Voix’ – stemmens krop”. *Caecilia* 2001(1): 149–162. Tark. 22.5.2021. http://danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_caecilia_pdf/cc_1998-2001/cc_1998-2001_04_AspekterLHP_ocr.pdf

Potter, John. 2006. ”Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing”. *Music & Letters* 87 (4): 523–50. Tark. 18.6.2021. http://www.jstor.org/stable/4140308. https://doi.org/10.1093/ml/gcl079.

Potter, John ja Neill Sorrell. 2012. *A History of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781139024419.

Reece, Tyler Michael-Anthony. 2019. *Liebe und Leben: Exploring Gender Roles and Sexuality in Nineteenth-Century Lieder*. Väitöskirja, University of California. Tark. 17.6.2021. https://escholarship.org/uc/item/90m3844k

Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 2007. ”Barthes, ääni-kieli ja musiikki”. Teoksessa *Vastarinta/ Resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*, toim. Harri Veivo, 54–73. Helsinki: Yliopistopaino.

Tunbridge, Laura. 2010. *The Song Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press.

Välimäki, Susanna. 2005. ”Musiikki, ruumis, ääni – ja k. d. lang. Filosofinen ja musiikkianalyyttinen vuoropuhelu”. Teoksessa *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, toim. Juha Torvinen ja Alfonso Padilla, 359–394. Helsinki: Yliopistopaino.

Välimäki, Susanna. 2015. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press. Tark. 22.5.2021. http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-9732-2

Wahlfors, Laura. 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Youens, Susan. 2013 [1991]. *Retracing a Winter’s Journey: Franz Schubert’s ”Winterreise”*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

VERTAISARVIOIDUT ARTIKKELIT

Liite VI

Chorell, Hanna. 2024. ”Winterreise laulajanaisen matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan”. *Trio* 13 (1): 34–60. https://doi.org/10.37453/tj.144510.

TRIO vsk. 13 nro 1 – Artikkelit: Hanna Chorell 34–60

HANNA CHORELL

Winterreise laulajanaisen matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan

Yksinäinen hahmo, väritön maisema. Kuka hän on? Missä ja milloin hän on?

Franz Schubertin (1797–1828) *Winterreise* vuodelta 1827 kuuluu saksalaisen liedohjelmiston kulmakiviin, ja se vetää yhä puoleensa niin esittäjiä, kuulijoita kuin tutkijoita.[39] Laulajalle sen 24 laulua ovat pitkään oopperarooliin verrattava työ sekä draaman kaaren että musiikin keston ja vaativuuden suhteen. Laulusarjan riittävän vapaasti tulkittavissa oleva teksti, vaihteleva ja kiinnostava sävelkieli sekä kanonisoitu asema teoksena yhdistyvät kokonaisuudeksi, joka on taiteellisesti mielekäs laulaa ja konserttiyleisölle tuttu.

Tämä artikkeli on osa taiteellista tutkimusta, jonka tein *Winterreisea* esittämällä. Tavoitteena oli kokea ja havainnoida *Winterreisen* merkityksellistyminen laulajanaiselle, joka sukupuolensa takia asettuu sen esittämisen traditiota ja ilmeisintä tulkintaa vastaan.[40] Toisin sanoen tutkimustehtävänä oli selvittää, mitä *Winterreisen* tarina merkitsee, kuinka nuo merkitykset muodostuvat ja kuinka ne välittyvät laulamiseen. Pohjaan tekstini laulajan kokemukseen sekä tietoon ja esitän Karen Baradin (2007) ajattelua hyödyntäen tavan ymmärtää *Winterreise* uudella tavalla.

Tutkimusmenetelmäni ovat laulaminen ja laulamisen käsitteellistäminen Baradin toimijuusrealismin kehyksessä. Aineistonani käytän *Winterreise*-konserttia ja sen tallennetta, harjoitusprosessia ja tietotaitoani laulun ammattilaisena. Erittäin laajasta *Winterreise*-tutkimuskirjallisuudesta olen valinnut luennalleni relevantit lähteet. Keskeisiä keskustelukumppaneitani ovat Susan Youens (1991), jonka tulkinta osuu lähelle omaani, Lauri Suurpää (2014), jonka analyysia hyödynnän taiteellisten valintojeni peilaamiseen, sekä tenori Ian Bostridge, jonka kirja *Schubertin talvinen matka* (2015) nojaa hänen pitkään laulajanuraansa ja kokemukseensa *Winterrei-*

[39] Kiitän duo-pariani Kirill Kozlovskia yhteisestä musisoinnista ja Anne Kauppalaa keskusteluista. Kiitän myös artikkelin vertaisarvioitsijoita monista artikkelia eteenpäin vieneistä kommenteista. Erityisesti kiitän tutkielmaohjaajaani Laura Wahlforsia kanssakulkemisesta artikkelin osin kivisen tien varrella.

[40] Käytän termiä merkityksellistyminen kuvaamaan merkityksenmuodostusta ja sen kontekstisidonnaisuutta. Toimijuusrealismissa merkitykset muodostuvat osana ilmiöiden yhteismuotoutumisia eivätkä rajoitu ainoastaan ihmisen kielelliseen toimintaan (ks. Barad 2007, 149, 335). Merkityksellistyminen kuvaa tuota prosessia osuvammin. Ks. myös käännösartikkeli Barad 2019.

sen esittämisestä. Luentani muistuttaa jossain määrin psykoanalyysiin pohjautuvia *Winterreise*-tulkintoja, joissa painopiste on trauman, melankolian ja täyttymättömän halun teemoissa (ks. esim. Välimäki 2005, 236–57; Schwarz 1997, 38–63).

Tämä artikkeli tuo laulajan ääntä *Winterreise*-tutkimuskirjallisuuteen. Merkityksiä teoksista tulkitseva hermeneuttinen liedtutkimus kiinnittyy lähinnä nuottitekstiin ja kuuntelemiseen esittämisen sijaan.[41] Liedin esittämisen tutkimus taas painottuu joko kuuntelijan positiosta tehtyyn tutkimukseen tai esittämisen historiaan.[42] Esittäjän kokemus on teoksen merkityksellistymisen suhteen yhtä relevantti lähtökohta kuin kuunteleminen tai partituurin analyysi, mutta tällaista laulajalähtöistä tutkimusta on toistaiseksi tehty vähän.[43] Saksalaisen liedin esittämiseen paneutumalla täydennän laulajan positiosta tehdyn tutkimuksen kenttää. Laulajina vanhaa musiikkia ovat tutkineet muun muassa Belgrano (2019; 2018; 2011), Dahlbäck (2020) ja Järviö (2011), sekä oopperaa Lättilä (2016) ja Dahlberg (2023).

Käytän ajattelun kehyksenä Karen Baradin (2007) kehittämää toimijuusrealismia. Toimijuusrealismi ja feministinen uusmaterialismi ylipäätään kritisoivat niin sosiaalista konstruktivismia ja sen kielikeskeisyyttä kuin representaatioihin kiinnittyvää positivismia. Baradin tausta on teoreettisessa kvanttifysiikassa, eikä hän sovella ajatteluaan musiikkiin. Musiikin ihmiskeskeisyydestä huolimatta posthumanistinen toimijuusrealismi soveltuu taiteelliseen tutkimukseen ja musiikin esittämisen tutkimukseen, joissa sitä on käytetty myös vanhan musiikin ornamentoinnin muotoutumisen tutkimiseen laulajan näkökulmasta (Belgrano 2018) ja sukupuolenkorjausprosessia läpikäyvän laulajan ja laulamisen materiaalisuuksien tarkasteluun (Tiainen & Leppänen 2018).[44] Siirrän toimijuusrealismin avulla huomion abstraktista teoksesta ja teoskäsityksestä esitykseen ja sen välineistöön. Avaamalla *Winterreise*-luentani toimijuusrealismin kehyksessä osoitan, että teos yhteismuotoutuu materiaalis-diskursiiviseksi ilmiöksi samanaikaisesti ympäristönsä kanssa ja saa merkityksensä – merkityksellistyy – suhteessa esittäjän materiaaliseen, sukupuolittuneeseen kehoon sekä aikaan ja paikkaan.[45]

Aloitan kertomalla lyhyesti *Winterreise*-luentani ja tutkimukseni taustasta, johon koronapandemia vaikutti ratkaisevasti. Sitten esittelen käyttämäni metodit ja teoreettisen viitekehyksen. Käyn myös läpi joitain tekemiäni rajauksia. Havainnollis-

41. Ks. esim. Suurpää 2014, Ronyak ym. 2014, Ronyak 2017, poikkeuksena esim. Kramer 2011; 1994.

42. Ks. esim. Loges & Tunbridge 2020 ja Loges 2021b; 2018.

43. Ks. kuitenkin *Winterreise*-autoetnografia pianistin näkökulmasta, Emmerson 2009. Myös Loges (2021a) pyrkii tutkimuksellaan kasvattamaan esittäjän vapautta laulusarjojen esittämisessä ja tuo laulajien näkökulmia esille.

44. Muuta Baradin ajattelua hyödyntävää lauluntutkimusta esim. Belgrano 2019; Degórski 2022; Tarvainen 2021; taiteellista tutkimusta ks. esim. Arlander 2017 sekä tutkimusprojekti "How to do things with performance" https://www.researchcatalogue.net/view/281037/281038.

45. Ymmärrän sukupuolen performatiivisena materiaalis-diskursiivisena ilmiönä. Tämä artikkeli perustuu cis-naisen kokemukseen cis-maskuliinisessa esittämisen traditiossa, joten artikkeli tulee toistaneeksi binääristä sukupuolikäsitystä, vaikka todellisuudessa sukupuoli on binääriä moninaisempi.

tan luentaani lauluesimerkein ja perustelen valitsemani laulut. Lauluesimerkeissä keskityn pandemialuennasta johtuviin taiteellisiin valintoihin ja keinoihin, joilla sukupuolitin vaeltajan. Lopuksi pohdin, mitä johtopäätöksiä tutkimuksestani on mahdollista vetää ja mitä seurauksia näillä johtopäätöksillä voi olla.

Koronapandemia ja naisen laulama *Winterreise*

Winterreise-konserttini ja sen valmistamisen aika ja paikka oli syksyinen Helsinki vuonna 2021. Olen ammattimuusikko, ja lähes kaikki työni oli kokoontumisrajoitusten vuoksi peruttu. Poissaolo esiintymislavoilta oli kriisi, joka sai minut kyseenalaistamaan ammatinvalintani ja taiteilijaidentiteettini. Voiko olla esiintyvä taiteilija, jos ei esiinny? Mitä jos pandemia ei lopu, enkä pääse enää laulamaan? Mitä jos pandemia loppuu, enkä silti pääse laulamaan? *Winterreisen* puhujan, vaeltajan, melankolinen tarina alkoi tuntua tutulta. Masennuksen syövereihin suistuvan sydänsuruisen nuoren miehen tarinan sijaan sen henkilöhahmot ja tapahtumat muuttuivat metaforiksi laulajanurasta ja freelance-muusikon suhteesta yhteiskuntaan ja taideinstituutioihin. *Winterreisen* puhujan kriisi alkoi tuntua minun kriisiltäni, ja koronapandemian aiheuttama näköalattomuus heijastui *Winterreisen* puhujan haluttomuudessa päästää irti menneestä.

Olin suunnitellut *Winterreise*-konsertin ennen pandemiaa tarkoituksenani keskittyä sen sukupuolittuneeseen esittämisen traditioon ja tutkia, minkälaisen laulamisen seurauksena vaeltajan voisi ymmärtää naiseksi. Sukupuoli on yksi ilmeisistä seikoista lähes kaikissa *Winterreise*-keskusteluissa.[46] Yleinen käsitys ja tulkinta *Winterreisesta* sukupuolittaa sen miesten laulusarjaksi, mikä näkyy esittäjien sukupuolijakauman lisäksi muun muassa musiikintutkimuksessa ja musiikkijournalismissa.[47] Nykyinen esittämiskäytäntö laulaa koko sarja kokonaisuutena ja laulujärjestyksen säilyttäen on toisen maailmansodan jälkeinen ilmiö (Borchard 2020, 146), mikä on ollut omiaan vahvistamaan käsitystä laulajasta jonkinlaisena vaeltajan personi-

46. Feminististä musiikintutkimusta *Winterreisesta* on niukasti. Välimäki (2005) analysoi laulua ”Der Lindenbaum” psykoanalyyttisen teorian avulla; Loges (2021b) sivuaa *Winterreisen* esittäneitä naisia, joiden esitykset ovat unohtuneet eivätkä olleet esimerkiksi Kramerin (2011) tiedossa. Kramerin näkökulma Brigitte Fassbaenderin *Winterreiseen* voidaan laskea feministiseksi. Wozonig (2017) tarkastelee maskuliinisuuden rakentumista *Winterreisen* esittämisen historiassa.

47. Ks. esim. Youens 1991; Suurpää 2014; Tunbridge 2010, 39; Schwarz 1997, 39. Välimäki (2005, 236) käyttää kuuntelijasubjektin rakentumiseen keskittyvässä tutkimuksessaan she-pronominia, mutta toteaa, että kontekstissaan *Winterreisen* vaeltaja on miessubjekti. Esim. Maddocks (2021) toistaa käsitystä, että *Winterreise* olisi sävelletty tenorille. Käsikirjoituksessa laulustemma on merkitty sanalla ”Voce”. Stearns (2013) nostaa arviossaan laulajamiehen ja -naisen *Winterreise*-levytyksistä vain naisen sukupuolen esille antaen ymmärtää esittämisen miesnormin. Lampila (2020) sukupuolittaa vaeltajan itsestään selvästi mieheksi, jonka tunteita miesten on omakohtaisuuden kautta helppo esittää. Laulajista esim. Bostridge (2015, 34) ja Fischer-Dieskau (Näher 1996, 58) uskovat, että *Winterreisen* laulaa nuori mies. Fischer-Dieskau myös kertoo olevansa vanhanaikainen ja vastustaa naisten laulamia miesten lauluja, kuten *Winterreisea* (Näher 1996, 63).

fikaationa. Koska vaeltaja on historiallisessa kontekstissaan mies, yksioikoisinta on ajatella, että myös vaeltajaa esittävän laulajan tulee olla mies. Laulusarjaa sukupuolittavat lisäksi saksan kielen sukupuolitetut persoonapronominit ja vaeltajahahmon historia (ks. esim. Youens 1991, 15). Esittämisen perinne on luonut esiintyjien ja esitysten kaanonin, jonka huippuna lienevät baritoni Dietrich Fischer-Dieskaun seitsemän *Winterreise*-levytystä, hänen lukemattomat konserttinsa ja niiden taltioinnit.[48]

Winterreisen esittämisen traditiolla on suuri vaikutus nykyiseen käsitykseen siitä, mikä *Winterreise* on. Käsitys siitä matalaäänisten miesten laulusarjana oli itselläni kin niin syvällä, että ajatus sen laulamisesta oli aluksi lähinnä naurettava. Ajattelin hiukan naiivisti, että sarjan musiikissa on oltava jotain, mikä ei toimisi minun äänelläni, sillä vain harvat äänityyppini edustajat ovat sitä laulaneet.[49] Ajatus muuttui nopeasti nuotteihin tutustumisen ja läpilaulamisen jälkeen, niin vaivattomasti se solahti kehooni. Pandemian vaikutuksesta laulut kumpusivat minusta omana tarinanani eivätkä asettuneet rakkaudessa pettyneen nuoren miehen kokemukseksi. *Winterreise* olikin tarina taiteilijaidentiteetin kriisistä, eikä pelkkään vaeltajan sukupuoleen keskittyminen tuntunut enää mielekkäältä.

Kuten säveltäjät ja runoilijat, myös esittäjät ja kuuntelijat ovat aina kiinni omassa ajassaan, mikä vaikuttaa yksittäisen esityksen merkityksellistymisiin. Olisi tuntunut keinotekoiselta työntää syrjään pandemian liikkeelle sysäämä merkityksien kenttä ja keskittyä alkuperäiseen tutkimustavoitteeseeni. Koska pandemian seurauksena lauloin omaa tarinaani, en kuitenkaan voinut sulkea kysymystä vaeltajan sukupuolesta kokonaan pois. Olen nainen, joten oman tarinani laulaminen tarkoitti naissukupuolen mukaan tuomista sen sijaan, että olisin pyrkinyt esittämään miestä tai piilottamaan sukupuoleni kokonaan. Esittämisen traditiosta tietoisena tiesin esittäväni traditiota vastaan, ja sellaisena esitykseni oli feministinen teko, toisin esittämistä. Konsertin ajassa ja paikassa koronapandemian luoma ympäristö ja sukupuoleni suhde esittämisen traditioon vaikuttivat ratkaisevasti *Winterreise*-esityksen yhteismuotoutumisiin.

Laulaminen ja laulamisen käsitteellistäminen – tutkimuksen metodit ja viitekehys

Tutkimustehtäväni muodostaa tutkimuskysymyksen: kuinka lauletun ohjelmiston merkitykset muodostuvat laulajan kokemuksessa? Koska olen itse laulaja, vastaan kysymykseen omalla laulamisellani, ja laulaminen on tällöin sekä tutkimuksen tulos

48. Vrt. Ramstedtin (2023) ajatus esittäjien kaanonista, joka tuottaa ja pitää yllä normia ohjelmiston ideaaliesittäjästä.

49. Heitä ovat mm. Barbara Hendricks (2010) ja Christine Schäfer (2006).

että metodi. Tutkimuksellinen intressi toi laulamiseen kriittisen otteen ja tavoitteellisuutta, mikä vaikutti taiteellisiin valintoihini. Tällainen tutkimustoiminta on taiteellista tutkimusta (ks. myös Talvitie 2023, 227–29). Taiteellinen tutkimus perustuu aina taiteen ammattilaisen kokemukseen, taitoon ja kehollisen tietoon (Varto 2017, 68–70; Coessens ym. 2010, 85). Tutkimustehtävä ja taiteen tekeminen muodostavat vastuksen, jota vasten ammattitaitoa ja kehollista tietoa koetellaan (Varto 2017, 70). Pandemialuenta *Winterreisesta* oli vastus, joka koetteli laulajantaitoani mutta tuotti samalla uuden tavan ymmärtää lied-musiikin kulttuurissa kanonisoitu ja sukupuolitettu teos.

Tein laulaessani havaintoja esiin nousseista ajatuksista ja assosiaatioista (vrt. Gloor 2014a; 2014b). Pohdin ja kehittelin niitä taiteellisten valintojen pohjaksi. Kokeilin erilaisia vaihtoehtoja ja tein niistä valintoja fraasin ”toimimisen” perusteella. Kun jokin valinta toimii, taiteelliset intentiot kohtaavat kehon ominaisuudet ja kyvyt, mikä on havaittavissa kehollisena tuntemuksena. Pandemialuenta tuotti musiikille ja tekstille merkityksiä, jotka heijastuivat laulamiseeni. Vastavuoroisesti taiteelliset valintani tuottivat merkityksiä, joten koko prosessia voi kuvata spiraalimaisena kehittelynä, jossa kyseenalaistaminen ja toistot hioivat *Winterreisesta* konsertissa kuullun esityksen.

Laulukokemuksen käsitteellistämiseksi tarvitsin ajattelua, joka tunnistaa merkitysten muodostumisen dynaamisen, materiaalisen ja aika- ja paikkasidonnaisen luonteen. Toimijuusrealismi täytti nämä ehdot. Sen avulla käsitteellistän, millä tavalla *Winterreise* sai merkityksiä ja muotoutui teokseksi. Toimijuusrealismin keskeiset käsitteet ovat ilmiö [*phenomenon*], välineistö [*apparatus*] ja yhteismuotoutuminen [*intra-action*].[50] Sen kantava ajatus on, että ontologinen perusyksikkö ei ole asia tai objekti vaan materiaalis-diskursiivinen ilmiö (Barad 2007, 139). Niin *Winterreise*, minä laulajana kuin konserttitilanne ovat yhteismuotoutuvia ilmiöitä, joilla on toisistaan erottamattomat aineelliset ja diskursiiviset osat. Nämä osat muotoutuvat yhtäaikaisesti välineistön toiminnallisissa leikkauksissa [*agential cut*], jotka saavat aikaan ilmiön ulkorajat sekä sen sisäiset ominaisuudet (mt. 148).

Ilmiöiden olemassaolo on performatiivista, kun ne yhteismuotoutuvat toistuvasti (Barad 2007, 184). *Winterreisen* esittämisen traditiota voi ajatella tällaisena toistuvana yhteismuotoutumisena. Laulajuus, laulajan ammatti ja oopperaääni ovat niin ikään performatiivisia materiaalis-diskursiivisia ilmiöitä. Oopperaääni ilmiönä tuotetaan laulajan keholla, jota koulutuksen ja työelämän diskursiiviset käytännöt ovat muokanneet. Oopperalaulun kulttuurissa äänityypit on sukupuolitettu tiukan kaksijakoisesti, mikä ei vastaa sukupuolen todellista moninaisuutta.[51] Oopperalavoilla minun äänityypilläni kuullaan yleensä tarinoiden nuorta naishahmoa, joka on

[50] Käytän käsitteistä Irnin, Meskusin ja Oikkosen (2014) kehittämiä käännöksiä.

[51] Esimerkiksi oopperataloissa käytetyn *Handbuch der Operin* (Kloiber, Konold & Maschka 2011, 897) mukaan naisääniä ovat sopraano, mezzosopraano ja altto ja miesääniä tenori, baritoni ja basso.

useimmiten tarinan miesten halun kohde. Lyyriseen sopraanoääneen liitetyt merkitykset ovat muun muassa näiden toistuvien yhteismuotoutumisten tulos.

Toimijuusrealismin hyödyntäminen tarkoittaa teoksen ymmärtämistä materiaalis-diskursiivisena ilmiönä, jonka yhteismuotoutumisissa esittäjällä on olennainen osa. Vastaan toimijuusrealismin avulla tutkimuskysymykseen laulamisen merkityksenmuodostuksesta laulajan kokemuksessa ja esittelen mekanismin, jolla esimerkiksi traditiot ja käsitykset teoksista muodostuvat. Mekanismin ymmärtäminen luo väylän vaikuttaa näihin ilmiöihin (vrt. Barad 2007, 219). Esimerkiksi *Winterreisen* yhteismuotoutuminen lyyrisen sopraanon äänellä haastaa yhtäältä äänityyppiin liitettyjä merkityksiä ja toisaalta koko laulusarjan sukupuolittunutta esittämisen traditiota.

Taiteen käytäntöihin kohdistuva taiteellinen tutkimus keskustelee sekä taideettä tutkimuskentän kanssa ja interdisiplinäärisesti kuroo umpeen railoa taiteilijan käytännön työn ja kuulijan näkökulmasta tehdyn musiikintutkimuksen välillä (vrt. Kirkkopelto 2014, 239; Lüneburg 2023, 4). Konserttini keskustelee *Winterreisesta* sen esittämisen tradition kielellä eli soivana esityksenä. Tässä artikkelissa sekä raportoin että käsitteellistän laulaen tehtyjä havaintoja, pohdin niiden laajempaa merkitystä toisin esittämisenä ja osallistun näin musiikintutkimuksen keskusteluihin. Taiteen tekemisen ja taiteen tutkimisen välinen ero on historiallisten ja poliittisten yhteismuotoutumisien tulos (vrt. Barad 2007, 217). Taiteen käytäntöihin kohdistuva taiteellinen tutkimus yhteismuotoutuvana ilmiönä vetää uusiksi sekä musiikkitieteen että taiteen tekemisen käytäntöjen rajoja (vrt. Kirkkopelto 2014, 251; Barad 2007, 92–93).

Laulukokemuksesta ja taiteellisesta tutkimisesta kirjoittaminen vaatii tavanomaisesta tieteellisestä artikkelista poikkeavaa kirjoittamista. Kirjoittamiseni tapa yhdistää tieteellisen artikkelin kieltä ja muotoa etenkin evokatiivisesta autoetnografiasta ja kaunokirjallisuudesta ammentavaan kuvailevampaan kieleen.[52] Näin voin kuvata laulamisen kokemusta syvemmin, jolloin lukija pääsee kokonaisvaltaisemmin osalliseksi tietoa tuottaneeseen kokemukseen. Osallisuus on aiheellista, jotta lukijan on mahdollista arvioida kokemuksen tuottamaa tietoa. Kokemuksen subjektiivisuus on tällöin jaettavampaa ja tunnistettavampaa ja tutkimuksen tulokset luotettavampia. Kirjoittaminen on toisin sanoen vakuuttavampaa (ks. Varto 2017, 71).

Alla käyn läpi *Winterreisen* laulut ”Gute Nacht”, ”Der Lindenbaum”, ”Letzte Hoffnung” ja ”Der Leiermann”. Nämä laulut valikoituvat, sillä ne havainnollistavat eri välineistöjä *Winterreisen* yhteismuotoutumisessa. ”Gute Nacht”-laulun avulla esittelen *Winterreise*-luentani lähtötilanteen koronapandemian suhteen. ”Der Lindenbaum” rakentaa suhdetta menneisyyteen koronaa edeltäneen laulajanurani ja *Winterreisen* sukupuolittuneen esittämisen tradition osalta. ”Letzte Hoffnungin” avulla kuvaan konserttisalin akustiikan vaikutusta taiteellisiin valintoihin. Niissä

[52] Evokatiivisesta autoetnografiasta ks. esim. Ellis 1997, 127 sekä Bochner & Ellis 2016.

laulajan sukupuolitettu keho on laulutapahtuman keskeinen välineistö, johon poikkeava äänenkäyttö vetää huomiota. ”Der Leiermann” lopettaa kerronnan, mutta jättää tarinan avoimeksi. Kartoitan, mitä eräät laulajakollegoistani ovat sanoneet liedin laulamisesta, ja vertaan ajatuksiani niihin sekä sivuan oktaavialan vaikutusta pianon ja laulustemman suhteessa.

Valitsemani näkökulman vuoksi otan mukaan yhteistyön pianistin kanssa vain joiltain osin. Duo-työskentely on erottamaton osa liedin esittämistä, ja tässä artikkelissa käsiteltävä esitys olisi ollut erilainen eri pianistin kanssa. Kirill Kozlovski on erinomainen pianotaiteilija ja herkkäkorvainen duo-pari, joka mahdollisti *Winterreisen* esittämisen sellaisena kuin sen tässä artikkelissa kuvaan. Oikeastaan kun puhun taiteellisista valinnoistani, mukana on aina myös Kozlovskin taiteellinen panos. Tiedostan, että näiden erottaminen toisistaan on jokseenkin keinotekoista. Siksi rajaan tarkastelun valintoihin, jotka ovat eniten omiani eli äänenkäytön tapoihin, sävyihin ja artikulaatioon. Luentani ohjasi harjoitteluani ja esitystä, muttei tuottanut samaa tulosta joka kerta. Kuvaan esitystä sellaisena kuin se marraskuussa 2021 oli. Osa valinnoista oli ennalta harjoiteltuja ja osa syntyi spontaanisti konserttitilanteessa.

”Gute Nacht” – lähtö kohti tuntematonta

Tuttu lava, silti vieras. Tuttu, harjoiteltu musiikki, ei minun, mutta silti minun. D-mollisoinnulle vieras e-sävel viiltää korvia. Kuraiset vähennetyt soinnut sotkevat tasaista etenemistä. Virus, keholle vieras, sotki kaiken. Laulamisesta tuli vaarallista, tarvittiin turvavälit. Entinen ihmispaljous ja yhteen kokoontuminen tuntui kaukaiselta. Silloinkin olin vieras. Freelance-muusikko ei kuulu mihinkään, on aina vain käymässä. Rakastin työtäni silti. Näytöspäivän rutiineja, maski-kampaamon tuoksuja, ikkunatonta pukuhuonetta, orkesterin viritysääniä. Sitä, että sai hetken olla itselleen vieras, laulaa toisten säveliä ja sanoja. Olla osa kokonaisuutta, kuulua siihen eikä olla vieras.

Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh' ich wieder aus. Der Mai war mir gewogen Mit manchem Blumenstrauß. Das Mädchen sprach von Liebe, Die Mutter gar von Eh' Nun ist die Welt so trübe, Der Weg gehüllt in Schnee.	Vieraana tänne tulin, vieraana täältä lähden. Toukokuu oli hyvä minulle monine kukkakimppuineen. Tyttö puhui rakkaudesta, äiti jopa aviosta. Nyt maailma on synkkä, lumi peittää tien.

Ich kann zu meiner Reisen Nicht wählen mit der Zeit, Muß selbst den Weg mir weisen In dieser Dunkelheit. Es zieht ein Mondenschatten Als mein Gefährte mit, Und auf den weißen Matten Such' ich des Wildes Tritt.	En voi matkoilleni aikaa valita. Minun täytyy itse löytää tie tässä pimeydessä. Kuu varjostaa minulle matkakumppanin, ja valkeilta peitteiltä etsin peuran jälkiä.
Was soll ich länger weilen, Daß man mich trieb hinaus? Laß irre Hunde heulen Vor ihres Herren Haus; Die Liebe liebt das Wandern – Gott hat sie so gemacht – Von einem zu dem andern. Fein Liebchen, gute Nacht!	Miksi viivyttelisin pidempään, kunnes minut ajettaisi pois? Antaa vauhkojen hurttien haukkua isäntänsä talon edessä; Lempi vaeltamista rakastaa – Jumala on tehnyt sen niin – yhden luota toisen luo. Armas hyvä, hyvää yötä!
Will dich im Traum nicht stören, Wär schad' um deine Ruh', Sollst meinen Tritt nicht hören – Sacht, sacht die Türe zu! Schreib' im vorübergehen An's Tor dir gute Nacht, Damit du mögest sehen, An dich hab' ich gedacht.	En halua häiritä untasi. Olisi sääli levollesi. Et saa kuulla lähtöäni – Hiljaa varoen ovi kiinni! Kirjoitan ohi mennessä portinpieleen: hyvää yötä! että näkisit minun ajatelleen sinua.
Teksti: Wilhelm Müller (1794–1827)	Käännös: Hanna Chorell

Ennen pandemiaa minulla oli kohtuullinen ura freelance-laulajana ja uskoin pärjäämiseeni. Olin sitoutunut ammattiini ja kuvittelin lojaliteetin olevan edes jollain tasolla olemassa myös yhteiskunnan, kulttuurielämän ja taideinstituutioiden puolelta. Kuvitelmani murenivat, kun pandemian alettua kävi ilmi, että etenkin kulttuurialan freelancerit olivat suuri väliinputoajien ryhmä, joka ajettiin taistelemaan avusta keskenään. Olin taloudellisesti melko turvatussa asemassa pandemiaa edeltäneen hyvän työtilanteen ja saamieni apurahojen vuoksi, mutta näin ympärilläni kollegoita, jotka eivät olleet oikeutettuja ansiosidonnaiseen työttömyyskorvaukseen pandemiaa edeltäneen apurahatyöskentelyn vuoksi, ja kollegoita, joiden yrittäjästatus esti työmarkkinatuen hakemisen kokonaan.[53] Taiteen edistämiskeskuksen korona-apurahat toivat helpotusta, mutta varsinkaan pandemian alkuvaiheessa ne eivät kohdentuneet

[53] Tämä korjattiin 8.4.2020 voimaan tulleella väliaikaisella lailla, joka antoi työttömäksi jääneille yrittäjille oikeuden hakea Kelalta työmarkkinatukea (Työ- ja elinkeinoministeriö 2022).

kaikille niitä tarvitseville.[54] Esittäviin taiteisiin kohdistuneet mielivaltaisilta tuntuneet rajoitukset huokuivat yhteiskunnallisen arvostuksen puutetta.[55] Laulaminen leimattiin erityisen riskialttiiksi toiminnaksi jo pandemian varhaisessa vaiheessa (ks. esim. Takala ym. 2021).

Minulle pandemia oli kaoottinen laulu-urani tuhoaja. Sen seuraukset rikkoivat jotain minun ja ammatillisen ympäristöni suhteesta. Ymmärsin hyvin konkreettisesti olleeni vieras kaikissa työyhteisöissäni, täysin korvattavissa muilla laulajilla, eikä töideni peruuttaminen ollut aina edes puhelinsoiton arvoista. Tunne arvostuksen puutteesta herätti jopa kysymyksen taiteen tarpeellisuudesta ja merkityksestä yhteiskunnassa ylipäätään. Tarvitaanko taiteilijoita mihinkään? Rikki mennyttä ei saa ehjäksi, ja jokin alkoi muuttua.

Winterreisen ensimmäinen laulu ”Gute Nacht” pohjustaa koko laulusarjan ja sen tapahtumat. Sarjan esityksen taiteelliset valinnat asettuvat suhteeseen ensimmäisen laulun taiteellisten valintojen kanssa. Toimijuusrealismin kehyksessä ”Gute Nachtissa” alkoi *Winterreisen* yhteismuotoutuminen materiaalis-diskursiiviseksi ilmiöksi. Tenori Ian Bostridge (2015, 35) päätyy kulttuurihistoriallisen lukeneisuutensa perusteella ehdottamaan, että vaeltaja on aateliskodissa toimiva yksityisopettaja, jonka on lähdettävä epäselviksi jäävien olosuhteiden takia. 1800-luvun alun kontekstissa tämä on uskottava tulkinta, mutta minua se ei puhutellut. Pandemian tuottamat assosiaatiot ohjasivat vahvasti metaforisempaan suuntaan pois cis-heteronormatiivisen romanttisen rakkauden kehyksestä. Tarinan tyttö olikin laulu-urani, äiti taideinstituutiot ja talvi pandemia. Nämä metaforat ohjasivat koko luentaa ja vaikuttivat tekemiini taiteellisiin valintoihin. *Winterreisen* sukupuolittunut esittämisen traditio asetti myös oman lähtökohtansa, jota en voinut sivuuttaa. Palaan esittämisen traditioon ”Der Lindenbaum” -laulun kohdalla.

Ensimmäisessä laulussa esittelin lähtötilanteen lisäksi äänellisen sointimaailman, josta ponnistaa. Esityksessäni se oli yläsävelrikas ja tiiviiseen legatoon pystyvä oopperaääni.[56] Äänellinen lähtötilanne asetti oopperaäänen esityksen normiksi ja toi mukanaan oopperaääneen liittyvän kulttuurisen kontekstin. Myöhempien laulujen erilaiset äänenkäyttötavat ovat erilaisia nimenomaan suhteessa oopperaääneen.

---

[54] Vuonna 2020 Taiteen edistämiskeskuksen kautta jaettiin ns. korona-apurahoja lyhytaikaiseen työskentelyyn kolmella hakukierroksella. Kullakin hakukierroksella apuraha jäi saamatta huomattavalta osalta hakijoita. Tilanne helpottui vuonna 2021, kun Taike sai jaettavaksi vuotta 2020 suurempia summia. Ks. Taiteen edistämiskeskus 2020. Vuoden 2020 kulttuuripoliittisesta tilanteesta ks. katsausartikkeli Jakonen ym. 2020.

[55] Esimerkiksi huhti-toukokuussa 2021 Helsingissä ei saanut järjestää yli kuuden hengen yleisötilaisuuksia, mikä johti muun muassa siihen, että olympiastadionilla järjestettiin tapahtumia kuuden hengen yleisölle. Vähittäiskauppojen liiketiloja ei suljettu eikä niiden tosiasiallisia kävijämääriä rajoitettu missään vaiheessa pandemiaa. Ks. esim. Aluehallintovirasto 2021; Cremin 2021.

[56] Puhun oopperalaulusta ja oopperaäänestä, sillä liediä laulavat pääasiassa kaltaiseni oopperalaulajan koulutuksen saaneet laulajat. Oopperaäänestä puhuminen on perusteltua siis myös omaa kokemustani laajemmassa liedin esittämisen käytäntöjen kontekstissa. Lisää oopperaäänestä ks. Potter 1998, 47–66; ks. myös Chorell 2021, 118.

Winterreisen ensimmäisen painoksen mukaiset sävellajit ovat tessituuraltaan sopivat äänelleni.[57] Tekstin selkeys ja puhekielen sanapainojen mukainen fraseeraus olivat tärkeitä painopisteitä laulamisessani, ja ne ohjasivat myös sävellajivalintoja. Ensimmäisen painoksen mukaisissa sävellajeissa en joudu laulamaan niin korkealta, että tekstin selkeys kärsii, eivätkä ne ole epämukavan matalia. Tämä valinta johti laulamisen helppouteen, mikä on ristiriidassa puhujan vaelluksen vaivalloisuuden kanssa.

Kuvaan seuraavaksi joitain ”Gute Nachtin” merkityksellistymisiä kokemuksessani taiteellisten valintojen, pandemian asettaman lähtötilanteen sekä Müllerin ja Schubertin antaman materiaalin yhteismuotoutumisissa. Soiva lopputulos ei eronnut merkittävästi perinteisemmästä *Winterreise*-tulkinnasta. Kuulijalle laulun kuuleminen sopraanoäänellä oli eittämättä merkittävin eroavaisuus *Winterreisen* esittämisen traditioon nähden. Tämän artikkelin näkökulma on laulajan, joten tarkennan etenkin kuulijalta piiloon jääviin seikkoihin (vrt. Coessens ym. 2010, 152 ja 161).

Kuva 1. ”Gute Nacht”, tahdit 7–9.

Lauloin ”Gute Nachtin” suhteellisen suoraviivaisesti. Toisin kuin matalammille äänityypeille, sopraanolle *Winterreisen* aloitus ei ole korkea tai vaivalloinen. Tästä huolimatta en halunnut laulaa sitä vaivattomasti, joten saadakseni siihen kitkaa pidensin sanan ”Fremd” f- ja r-äänteitä. Suoristin kaksiviivaisen e-sävelen sanalla ”bin” painottaakseni sen dissonoivuutta (ks. kuva 1). Harjoitellessani pysähdyin usein hakemaan sille mahdollisimman riitaista ja huojuvaa intonaatiota. Lauloin koko ensimmäisen fraasin tummahkolla sävyllä ja painokkaasti. Tunnelma vaihtuu heti seuraavilla säkeillä, jotka lauloin kevyemmin ja valoisammin. Käytin hyväkseni ”mit manchen” -sanaparin pisteellistä rytmiä ja lyhyitä vokaaleja; näin kevensin fraasia. Hain ääneeni lämmintä, pyöreää ja kaunista sävyä puhuessani rakkaudesta ja avioliitosta (”Das Mädchen sprach von Liebe…”). Säe heijasti rakkautta laulamiseen ja toisaalta laulamista työnä ja yhteiskuntasuhteena. Kokoontumisrajoitukset peruuttivat kaiken yhtä äkillisesti kuin vaihdos takaisin molliin ja pianosta kuuluva

[57] Ks. sävellajit esim. Youens 1991, 98.

a-oktaavi. Vastasin niihin aksenteilla ensimmäisen säkeistön viimeisessä fraasissa (”nun IST die Welt so TRÜ-be”, ks. kuva 2).

Kuva 2. ”Gute Nacht”, tahdit 25–27.

Toiseen säkeistöön lähdin mezzopianossa ja toteavasti. Pandemiaa, sen ajankohtaa tai seurauksia ei kukaan voinut valita, ja jokaisen oli selvittävä siitä itse. Hiljensin toiseen säkeeseen. Erityisesti sanalle ”dunkelheit” tuli hiljainen ja pehmeä väri, ikään kuin pimeys ei olisikaan raakaa ja kovaa vaan ääriviivat peittävä sumu. Sumussa kuun valon muodostamat varjot ovat epätarkkoja, kuten mielessäni soivat mielikuvituskollegat kotona vietettyjen harjoitustuntien aikana (”Es zieht ein Mondenschatten…”). Esitysten ja yhdessä musisoimisen puuttuminen purkautui turhautuneena äänenkäytön koventumisena säkeistön loppua kohti.

Kolmas säkeistö (”Was soll ich…”) on uhmakas, kyyninen ja aggressiivinen, joten sen lauloin kauttaaltaan kovaa, pehmentäen vasta säkeistön lopun kertauksessa. Siinä purkautui vihaa ja surua niin ulkopuolelta tulevasta oman ammatin arvon kyseenalaistamisesta kuin laulajanammatin sisäisten rakenteiden aiheuttamasta epävarmuudesta. Ammatin luonteeseen on aina kuulunut se, että vain harvat ja valitut pärjäävät. Pandemia muutti pärjäämisen dynamiikan aiempaa raaemmaksi työtilaisuuksien vähentyessä rajusti.

Kuva 3. ”Gute Nacht”, tahdit 69–73.

Suurin muutos ”Gute Nachtissa” tapahtui viimeiseen säkeistöön (”Will dich im Traum…”) tultaessa. Sävellajin muutos d-mollista D-duuriin (ks. kuva 3) merkityksellistyi minulle kaiken ylittävänä rakkautena laulamista kohtaan, joka olosuhteista huolimatta ei kadonnut missään vaiheessa. Muutokset ammatillisessa ympäristössä pakottivat minut arvioimaan paikkaani musiikkielämässä ja suhdettani laulamiseen ammattina. Entinen oli pakko jättää taakse. Lähdön hiljaisuudessa oli jotain samaa kuin nukkuvaa lastaan katsovan vanhemman lempeydessä. Muutin ääneni sävyn mahdollisimman valoisaksi ja pehmeäksi ja lauloin pää-äänipainotteisesti myös fraasien matalat nuotit. Hyvän yön toivotus irrotti laulajuuteni ammatista.

”Der Lindenbaum” – menneisyys nykyisyydessä

Entinen elämäni taiteilijana loittoni. Surin sen loppumista kuin se olisi todella loppunut. En nähnyt tietä eteenpäin, enkä päässyt takaisin. Olin välitilassa, jossa kaikki oli harmaata ja sumuista. Ennen olin esiintyjä, nyt en tiedä mikä olen. Esiintyminen tuntuu epätodelliselta. Uppoudun pianon triolikuvioissa humisevaan entiseen ja toisille laulamisen huumaavaan tunteeseen. Lähes tyhjä konserttisali ja kameran musta linssi muistuttavat nykyhetkestä. Konsertin jälkeen palaan harmauteen laulamaan kotini seinille, yksin.

Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum: Ich träumt in seinem Schatten so manchen süßen Traum. Ich schnitt in seine Rinde so manches liebe Wort; es zog in Freud’ und Leide zu ihm mich immer fort. Ich mußt’ auch heute wandern vorbei in tiefer Nacht, da hab’ ich noch im Dunkel die Augen zugemach. Und seine Zweige rauschten, als riefen sie mir zu: Komm her zu mir, Geselle, hier find’st du deine Ruh’!	Portin edessä kaivolla on lehmus: uneksin sen varjossa monen monta ihanaa unta. Kaiversin sen kuoreen monen monta sanaa rakasta; niin ilossa kuin surussa se veti minut aina puoleensa. Tänään jouduin ohittamaan sen yön pimeydessä. Suljin silmäni, vaikka oli pimeää. Sen oksat kahisivat kuin ne olisivat kutsuneet minua: Tule luokseni, matkaaja, täältä löydät rauhan!

Die kalten Winde bliesen mir grad ins Angesicht; der Hut flog mir vom Kopfe, ich wendete mich nicht. Nun bin ich manche Stunde entfernt von jenem Ort, und immer hör' ich's rauschen: Du fändest Ruhe dort! Teksti: Wilhelm Müller	Kylmä tuuli puhalsi suoraan kasvoilleni; hattu lensi päästäni, en kääntynyt takaisin. Nyt olen jonkun tunnin päässä tuosta paikasta, ja aina vain kuulen kahinan: Sieltä löytäisit rauhan! Käännös: Hanna Chorell

"Der Lindenbaum" on *Winterreisen* viides laulu. Siinä puhuja pysähtyy tuttuun, lohtua tuovaan paikkaan, mutta päättää sitten jättää sen taakseen. Sekä Youens (1991, 159) että Suurpää (2014, 13) yhdistävät "Lindenbaumissa" paikalleen jäämisen kuoleman ajatukseen. Suurpään (mts.) mukaan ajatus kuolemasta on vielä tässä kohtaa *Winterreisea* päähenkilölle negatiivinen. Youens (1991, 160) tulkitsee, ettei päähenkilö tiedä, miksi hän päättää jatkaa matkaansa. Minulle laulusarjan kuolema-aihe ei liittynyt konkreettiseen kuolemaan vaan taiteilijaidentiteetin hajoamiseen. Menneisyydessä elämisen houkutus pandemia-aikana oli suuri, vaikka tunsin, että kaikki tulee muuttumaan. Ei ollut millään lailla itsestään selvää, että saisin jatkaa laulajanammatissa myös pandemian jälkeen.

Laulaminen pandemian aikana oli yhtä aikaa kipeää ja lohdullista. Laulaessa saatoin kuvitella kaiken pysyneen ennallaan ja kellua ammatillisten tähtihetkien muistoissa. Youens (1991, 61) kuvaa vaeltajan matkaa surutyönä, jossa menetetyn unohtamisen pelko estää eteenpäin liikkumisen. Pandemian aikana pelkäsin ajoittain, etten enää koskaan saisi laulaa muille. Muistot olivat kiinnekohta menneeseen, ammattiin ja esiintymiseen. Jäisikö jäljelle mitään, jos päästäisin niistäkin irti? Kokoontumisrajoitusten todellisuus ja tulevaisuuden epävarmuus värittivät lopulta muistotkin, ja arjen rutiinit veivät eteenpäin eivätkä antaneet mahdollisuutta pysähtyä.

Menneisyys oli läsnä myös esitykseni suhteessa traditioon, sillä *Winterreisen* esittämisen tradition sukupuolittuneisuudesta huolimatta naiset ovat laulaneet sitä sen syntymästä asti. Jo Schubertin aikana naiset lauloivat laulusarjan yksittäisiä lauluja ainakin yksityistilaisuuksissa (Seedorf & Bangert 2021, 330). Ammattilaisista baritoni Julius Stockhausen jakoi laulusarjan oppilaansa, altto Johanna Schwartzin kanssa ainakin yhdessä konsertissa vuonna 1873 (Loges 2021, 15). Vuonna 1890 altto Amalie Joachim oli todennäköisesti ensimmäinen nainen, joka esitti konsertissa koko sarjan (Loges 2021, 22). Sopraano Lotte Lehmann äänitti sarjan vuosina 1940–1941, jolloin hänestä tuli ensimmäinen sarjan kokonaan levyttänyt nainen. Näiden edelläkävijöiden seurana oli lukuisia muita naisia, jotka esittivät ja äänittivät sarjan yksittäisiä kappaleita.

Laulajanaisten *Winterreiset* unohdettiin toisen maailmansodan jälkeen. Koko laulusarja liitettiin miehiin niin perusteellisesti, että sitä esittäneet naiset kohtasivat vastustusta ja seksististä kritiikkiä (ks. esim. Kramer 2011, 163). Naisten *Winterreise*-äänitteiden julkaisutahti on noussut 1940–1980-lukujen 0–1:stä vuosikymmenessä noin kymmeneen vuosikymmenessä vuodesta 1990 eteenpäin (Seedorf & Bangert 2021, 329). Mezzosopraanot Christa Ludwig ja Brigitte Fassbaender olivat näkyvimpiä *Winterreisea* laulaneita naisia 1980–1990-luvuilla, ja naisen laulaman *Winterreisen* "uusi tuleminen" on muun muassa heidän työstään lähtöisin. 2020-luvulla kriittiset äänet ovat hiljentyneet, ja naisen *Winterreise* on muuttunut normaalimmaksi ja hyväksytymmäksi, vaikka suurin osa esityksistä ja äänityksistä kuullaan edelleen mieslaulajilta.

Minun *Winterreiseni* oli tietääkseni ensimmäinen suomalaisen muun kuin cis-miehen *Winterreise* kolmeenkymmeneen vuoteen, ja Suomessa vain cis-miehet ovat levyttäneet sen. Mezzosopraano Angelika Kirchschlager lauloi *Winterreisen* Helsingissä juuri ennen koronapandemian puhkeamista maaliskuussa 2020. *Winterreisen* levyttäneitä suomalaisia miehiä ovat muun muassa basso Martti Talvela (1984), baritoni Jorma Hynninen (1989), baritoni Tom Krause (1994), baritoni Elja Puukko (2019) ja baritoni Arttu Kataja (2022). Viimeisen kymmenen vuoden aikana Arttu Katajan lisäksi *Winterreisea* ovat Suomessa esittäneet ainakin basso Mika Kares, tenori Tuomas Katajala, tenori Jussi Myllys, baritoni Aarne Pelkonen, baritoni Jaakko Kortekangas ja baritoni Tommi Hakala. Suomalaisessa kontekstissa *Winterreise* on siis edelleen jyrkästi sukupuolitettu.

Vaikka en pidä sukupuolta *Winterreisen* laulamisen kannalta ratkaisevana asiana, sukupuoli on silti osa mitä tahansa esitystä. En pyrkinyt esittämään äänelläni miespäähenkilöä, sillä en ole mies eikä ääneni tai kokemukseni ole miehen.[58] Asetuin esittämisen tradition sukupuolittumista vastaan ja sukupuolitin *Winterreisen* toisin. Käytin sukupuolittamisessa hyväkseni keinoja, jotka korostavat oopperalaulun kulttuurissa naiseksi koodattua lyyristä sopraanoääntäni, feminiinisyyttä ja ruumiillisuutta. Äänen soinnin kauneuteen keskittyminen oli tietoinen valinta, jolla tuotin assosiaatioita lyyrisellä sopraanoäänellä kuultaviin oopperarooleihin. Erilaiset äänelliset tehokeinot, kuten kovat alukkeet, huokoisella äänellä laulaminen ja portamento, toivat laulavan naisen kehon konkreettisesti kuuluville oopperaäänen ihanteesta ja liedin laulamisen normista poikkeamalla.[59]

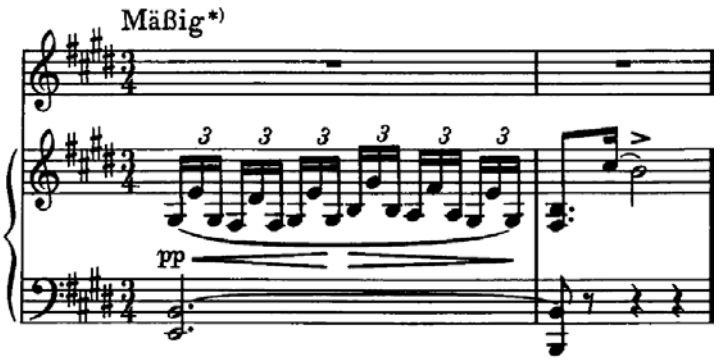
"Der Lindenbaumin" alussa hain ääneeni onnellista ja haikeaa, valoisaa ja pyöreää sävyä. Pieni portamento sanalla "träumt" korosti unen ihanuutta. Säkeistöä luonnehti tasainen legato, ja lukuisat pehmeänä suussa soivat n- ja m-äänteet vahvistivat sen unelmaista tunnelmaa. Kolmannen säkeistön mollitonaliteettiin vastasin tummemmalla äänenvärillä, jonka vaihdoin huokoiseen pianissimoon kolmannessa

[58] Sukupuolen esittämisestä liedlaulun kontekstissa ks. Chorell 2021, 126–133.

[59] Vrt. Chorell 2021, 131–32. Portamentosta ja sen vaikutuksesta ks. Potter 2006, 549.

säkeessä (”Da hab’ ich noch…”). Näin lähdön vaikeus yhteismuotoutui epävarmalta kuulostavaksi äänenkäytöksi. Lehmuksen lehtien kahinasta (”und seine Zweige…”) tuli onnellinen muisto äänenvärin vaihtuessa lämpimäksi. Lehmuksen seireenilaulu (”Komm her zu mir…”) oli siirappinen suurine dynamiikkavaihteluineen ja portamentoineen.

Muistoista irrottautuminen vaati tahdonvoimaa. Alkusoitossa kuultu lehmuksen kahinaa muistuttava pianon oikean käden triolikuvio on ensimmäistä kertaa laulumelodian alla viidennessä säkeistössä (”Die kalten Winden…”). Menneisyyden läsnäolo yhteismuotoutui nykyhetkessä triolikuvioksi, joka muuttui alkusoiton E-duurista (kuva 4) ja ensimmäisen säkeistön jälkeisen välisoiton e-mollista (kuva 5) c–h-puolisävelaskeleeseen (kuva 6) perustuvaksi jännitteiseksi myrskyksi (ks. Youens 1991, 164–165). Kozlovskin soittamana se muuttui alun leppeästä kesätuulesta raa’aksi viimaksi, johon vastasin kovan karhealla äänellä. Tässä kohtaa ovat myös laulun matalimmat sävelet. Lauloin ne rintaäänellä, jota en pyöristänyt tai kaunistanut legatolinjalla. Päinvastoin karheutta lisätäkseni pidensin [ch]-äännettä sanoissa ”mich” ja ”nicht”. Kontrasti onnellisiin muistoihin oli näin mahdollisimman suuri. (Vrt. Välimäki 2005, 253.)



Kuva 4. ”Der Lindenbaum”, tahdit 1–2.

Kuva 5. ”Der Lindenbaum”, tahdit 25–26.

Kuva 6. "Der Lindenbaum", tahdit 45–46.

Viimeiseen säkeistöön lähdin neutraalisti, tilanteen todeten. Muistojen etäinen kutsu ("und immer hör' ich's…") veti gis-sävelen intonaation hetkeksi alavireeseen. Molliterssin häivähdys toi muistot ja niiden nykyhetkessä aiheuttaman kivun lähemmäksi. Intonaation asettuminen takaisin duuriin yhdistyi lehmuksen kutsuun palata muistojen pariin. Dynamiikka muuttui voimakkaammaksi kertauksessa ("Nun bin ich…"), jossa ikään kuin pysyäkseni nykyisyydessä muistutin itselleni, että menneisyyteen ei voi palata. Viimeisen säkeen kertauksen ("Du fändest…") lauloin hyvin hiljaa, kaihoisasti ja etäisyyttä menneeseen ottaen.

Toimijuusrealismin kehyksessä aika ei ole olevaisesta riippumaton säännöllinen jono hetkiä vaan jatkuvaa yhteismuotoutumista (Barad 2007, 180). Menneisyys on osa nykyhetken materialisoitumisia, eikä se koskaan jää täysin taakse (Barad 2007, 181). "Der Lindenbaumissa" menneisyyden läsnäolo oli intensiivistä ja hallitsevaa. Nykyhetken todellisuus tunkeutui muistojen ihanuuteen, jotka olivat vastavuoroisesti läsnä ankeassa nykyhetkessä (vrt. Välimäki 2005, 249–251). Menneisyys yhteismuotoutui uudelleen performatiivisesti Schubertin musiikissa, Müllerin tekstissä ja minun ja pianisti Kirill Kozlovskin esityksessä.

"Letzte Hoffnung" – äänen rajoilla

Ikävä lavalle kaihersi minua ontoksi. Ripustin laulajuuteni rippeet harvoihin esiintymisiini. Sain nuhan ja jouduin siirtämään konsertin. Siirto oli musertava pettymys. Olin tarrautunut koko laulajanidentiteetilläni konserttipäivään ja konserttiin valmistautumiseen. Kun en päässytkään laulamaan muille, tuntui hetken kuin koko maailma yrittäisi kertoa minulle, ettei kannata jatkaa enää.

Hie und da ist an den Bäumen manches bunte Blatt zu seh'n, und ich bleibe vor den Bäumen oftmals in Gedanken steh'n.	Siellä ja täällä puissa on kirjavia lehtiä, ja minä jään usein ajatuksiini puiden luo.

Schaue nach dem einen Blatte, hänge meine Hoffnung dran; spielt der Wind mit meinem Blatte, zittr' ich, was ich zittern kann. Ach, und fällt das Blatt zu Boden, fällt mit ihm die Hoffnung ab; fall' ich selber mit zu Boden, wein' auf meiner Hoffnung Grab. Teksti: Wilhelm Müller	Katson yhtä lehteä, ripustan toivoni siihen; kun tuuli leikkii lehdelläni värisen minkä voin. Ah, kun lehti putoaa maahan putoaa toivo sen mukana; kaadun itsekin maahan, itken toivoni haudalla. Käännös: Hanna Chorell

”Der Lindenbaumissa” *Winterreisen* päähenkilö tekee valinnan ja jatkaa matkaa menneisyyteen jäämisen sijaan. ”Letzte Hoffnung” -lauluun mennessä hän on vaipunut synkkyyteen eikä näe toivoa edessäpäin. Lehden putoaminen symboloi vääjäämätöntä menetystä, jollaisen minäkin luulin kohtaavani. Taiteilijuudesta luopuminen ja muille laulamisen loppuminen olisi ollut ja olisi edelleen loppuni sellaisena kuin nyt olen. Ammensin pandemia-ajan huonoista päivistä laulamiseeni näköalattomuutta ja pelkoa urani loppumisesta.

Halusin välttää ”normaalia” ja kaunista ”Letzte Hoffnungia”. Päähenkilö ei ole tasapainoisessa tilassa, joten sen esittäminen hallitulla oopperaäänellä ei kiinnostanut minua. Konserttisalin kaikuisan antelias akustiikka mahdollisti suoralla ja projisoimattomalla äänellä laulamisen ja antoi tilaa oopperalaulun ihanteen ulkopuolelle astumiselle. Akustiikka toimi keskeisenä välineistönä taiteellisten valintojeni yhteismuotoutumisissa. Vapaus projisoinnista antoi koko *Winterreiseen* äänellisen vapauden, joka oli äärimmillään ”Letzte Hoffnungissa”.

Kuva 7. ”Letzte Hoffnung”, tahdit 1–9.

Schubert on säveltänyt laulun alun metrisesti hämäräksi ja harmonisesti jännitteiseksi (Youens 1991, 248) (ks. kuva 7). Aloitin suoralla ja lapsenomaisen pienellä äänellä, joka oli omiaan harmonisten jännitteiden ja epävakauden laulamiseksi. Oopperalaulutekniikalla tuotettu ääni kertoo kehon kurinalaisesta hallinnasta ja osallistumisesta länsimaisen taidemusiikin kulttuuriin (ks. esim. Potter 1998, 47–66). Käyttämäni ääni ei viestinyt sitä vaan heijasti paremmin päähenkilön kokonaisvaltaista epätasapainoista tilaa. Ohuella ja suoralla äänellä laulaminen tuntuu laulukokemuksena kapealla laudalla tasapainoilulta, sillä intonaation puhtaus vaatii suurempaa osumatarkkuutta kuin vibraton kanssa laulaminen. Tasapainon menettämisen vaara oli siis läsnä konkreettisena kehollisena kokemuksena. Seuraavassa säkeistössä (”Schaue nach…”) kävin hetken täyteläisemmän äänen puolella, kunnes päähenkilön katselema lehti alkaa väristä. Hiljensin ääneni kuiskaukseksi ja käytin ”was ich zittern kann” -fraasin s-äännettä luomaan assosiaation lehtien kahinaan ja tuuleen.

Laulun ensimmäisen puoliskon hiljaisen dynamiikan jälkeen kontrasti lehtien putoamista katselevan päähenkilön huutoon on tehokkaampi. Kaiken toivon menettäminen (”fällt mit ihm die Hoffnung ab”) kuivalla non legato -äänellä tuntui myös vakuuttavammalta kuin fraasi pitkillä vokaaleilla ja pyöreällä sävyllä. Päähenkilön heittäytyminen maahan itkemään (”Wein’ auf meiner…”) ei liioin ole kaunis ja hallittu tapahtuma. Suurpää (2014, 86) tulkitsee tämän tahdista 35 alkavan laulun päättävän osion rauhalliseksi ja iloiseksi ilmaisultaan (ks. kuva 8). Hän esittää, että kuolema on tässä vaiheessa laulusarjaa vaeltajalle houkutteleva vaihtoehto ja että musiikki ilmentää tämän toiveen täyttymistä lehden tiputtua maahan (Suurpää 2014, 97). Ian Bostridgen (2019) laulamana laulun loppu kuulostaa lähes voitonriemuiselta, niin määrätietoisesti ja selkeillä rytmeillä hän laulaa itkemisen. Suurpään ja Bostridgen tulkinnat vaikuttavat yhteneväisiltä.

Toisin kuin Bostridge, en kokenut mielekkääksi esittää laulun loppua rauhallisesti tai iloiten. Laulun asema kokonaisuudessa, koraalimaisuus ja traagiselta kuulostava duuritonaliteetti eivät riittäneet siihen, että olisin voinut ajatella taiteilijuudesta luopumista positiivisena tai haluttavana käänteenä ”Letzte Hoffnungin” kohdalla. Taiteilijaidentiteetin kuolema ei myöskään olisi ollut menetetyn saavuttamista kuolemassa. Tässä pandemialuenta tuotti kuultavissa olevan eron perinteisempään luentaan nähden. Lauloin romahduksen laajalla dynaamisella asteikolla, suoralla ja kuiskatulla äänellä, rumasti, glissandoilla, kuuluvilla hengityksillä ja glottaalialukkeilla (vrt. Kramer 2011, 168). Nämä äänelliset tehokeinot suuntasivat huomiota pois tekstistä ja tekivät laulamisesta vaivalloisen kuuloista. Vaivalloisuus yhdistyi kokemuksessani taiteilijuudesta luopumisen vastustamiseen. Tehokeinojen käyttämisen mahdollisti konserttisalin akustiikka. Akustisesti kuivassa tilassa minun olisi pitänyt keskittyä äänen projisointiin yleisölle.

Laulaja aineellistaa lauluja laulaessaan. Laulutapahtumassa laulajan keho muotoutuu uudelleen yhtä aikaa laulun kanssa. Tila, jossa laulan, vaikuttaa siihen, kuin-

Kuva 8. "Letzte Hoffnung", tahdit 32–47.

ka voin käyttää ääntäni ja millaiseksi kehoni tilassa muotoutuu. Tila siis osallistuu laulun yhteismuotoutumiseen sellaisena kuin sen yksittäisessä laulutapahtumassa voi kuulla. Oopperalaulun kulttuurissa ja omassa kokemuksessani naiseksi sukupuolittunut ääneni sukupuolittaa myös sitä, mitä laulan. Näin on etenkin, kun laulan ääneen huomiota suuntaavalla tavalla, kuten "Letzte Hoffnungin" ja "Der Lindenbaumin" kohdalla. Laulutapani, salin akustiikka, luentani, musiikki ja teksti yhteismuotoutuivat siis naissubjektin *Winterreiseksi*.

”Der Leiermann” – muusikko pandemiassa

Uusi, outo. En osannut kuvitella tätä. Tältäkö tulevaisuuteni tuntuu?

Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann und mit starren Fingern dreht er, was er kann.	Tuolla kylän takana on kampiliiransoittaja ja sormet turtana hän soittaa minkä voi.
Barfuß auf dem Eise wankt er hin und her und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.	Jäällä paljain jaloin huojuu ees taas ja pieni lautasensa pysyy aina tyhjänä.
Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an, und die Hunde knurren um den alten Mann.	Kukaan ei halua häntä kuulla, kukaan ei häntä katso, ja koirat murisevat vanhalle miehelle.
Und er läßt es gehen alles, wie es will, dreht und seine Leier steht ihm nimmer still.	Hän antaa kaiken mennä niin kuin menee, hän soittaa, eikä hänen kampiliiransa vaikene koskaan.
Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n? Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?	Outo vanhus, tulisinko kanssasi? Soittaisitko kampiliirallasi minun laulujani?
Teksti: Wilhelm Müller	Käännös: Hanna Chorell

Asettuminen vaeltajaksi vaati minulta henkilökohtaisen tulkinnan. Omaksi tekemisen ja henkilökohtaisuuden narratiivi on työelämäkokemukseni, kollegoiden kanssa käymieni keskustelujen ja lukemieni haastattelujen perusteella yleinen laulajien keskuudessa. Esimerkiksi Joyce DiDonato eläytyy *Winterreise*-esityksissään vaeltajan taakseen jättämän naisen osaan. Inspiraation siihen hän sai itselleen läheisestä Charlotten roolista Massenet'n *Werther*-oopperassa (Franck 2019). Dietrich Fischer-Dieskau (1985, 467) puhuu runojen puhujien ”ruumiillistamisesta” [*verkörpern*]. Arttu Kataja (2023) puhuu laulujen kaivamisesta itsestä ja Ian Bostridge (2020, 1:05:00) omista kokemuksista ammentamisesta. Lotte Lehmann (2013, 12) korostaa mielikuvituksen voimaa laulujen omaksi tekemisessä. Jaan nämä ajatukset ja kokemukset. Myös minun täytyy tuntea laulut omikseni, jotta voin tehdä vakuuttavan ja intensiivisen esityksen.

Winterreisen päättää ”Der Leiermann”. Päähenkilö on saapunut kylän laidalle, missä hän tarkkailee resuista kampiliiransoittajaa. Soittaja ei välitä kylmästä tai murisevista koirista ja jatkaa soittamista, vaikkei kukaan kuuntele. Toisin kuin Suurpää (2014, 154) analyysissaan esittää, minulle kampiliiransoittaja ei ollut vaeltajasta erillinen hahmo. Youens (1991, 66–72) tulkitsee viimeisen laulun hyvin samaistuttavasti taiteilijakutsumuksen kautta. Kampiliiransoittaja ei ylevöidy musiikilla vaan musiikki eristää hänet yhteiskunnasta. Kokoontumisrajoitusten aikana muusikot eristettiin yhteiskunnasta estämällä heidän – meidän – työntekonsa. Eristämisen seuraukset suistivat minut surutyöhön. Se, mitä olin pitänyt totena, osoittautui illuusioksi, josta irti päästäminen oli kivuliasta. Suhteeni muusikkouteen ammattina muuttui pandemian seurauksena, mutta muusikkous oli ja on niin keskeinen osa minuuttani, ettei sen poistaminen kokonaan ole mahdollista.

Kampiliiransoittajasta tuli eristyneen ja eristetyn muusikon vertauskuva (ks. myös Youens 1991, 64–65). Hän jatkaa soittamista ulkoisista olosuhteista huolimatta. Minäkin jatkoin laulamista, vaikka olosuhteet ohjasivat muuhun. Tunnistin ”Der Leiermannissa” mahdollisuuden siirtyä eteenpäin uuteen vielä tuntemattomaan. Laulun musiikillinen materiaali on lähes minimalistista hypnoottisessa yksinkertaisuudessaan (ks. esim. Youens 1991, 269–303). Pandemian seurausten trauma, Schubertin toisteinen musiikki ja Müllerin havaitsevat sanat materialisoituivat välineistöksi, joka rakensi ”Der Leiermannin” laulavan subjektin. Tämä subjekti olin minä varoen kokoamassa kriisin hajottamaa taiteilijaidentiteettiä ja laulamassa pandemian, kokoontumisrajoitusten ja merkityksettömyydentunteen kipua pois.

Lauloin ”Der Leiermannin” hiljaa ja eleettömästi. Kontrasti edeltävään yli tunnin matkaan oli näin mahdollisimman suuri. Annoin enemmän painoa vain viimeiselle kysymykselle ja sen viimeiselle äänelle, joka muodosti viiltävän epävakaan puolisävelen pianon oikean käden melodian f-sävelelle (ks. kuva 9). Korostin dissonanssia laulamalla äänen suorana. Oktaavia pianon oikean käden stemmaa matalammalta laulava tenori, baritoni tai basso ei saa laulettua samanlaista huojuvaa dissonanssia.[60] Youens (1991, 72) arvelee Schubertin saaneen lohtua musiikistaan. Näin oli myös minun kohdallani. Musiikki auttoi minua käsittelemään pandemian seurauksia ja kuljetti pahimman yli. Suurpää (2014, 155) tulkitsee, että vaeltaja jää vaille vastausta ja tuskaiseen epävarmuuden tilaan. Omassa luennassani itseni tunnistaminen kampiliiransoittajassa oli nykyisyyden hyväksymistä sellaisenaan. Vaeltajan viimeinen kysymys muuttuu retoriseksi kysymykseksi peilikuvalle. Hyväksynkö itseni rikkinäisenä, päästänkö irti menneestä, otanko askelen kohti jotain uutta? *Winterreisen* pitkä tarina ei pääty ”Der Leiermannissa” vaan jää avoimeksi.

[60] Lisää oktaavialan vaikutuksista ks. Seedorf & Bangert 2021.

Kuva 9. "Der Leiermann", tahdit 57–58.

Johtopäätökset

Se, kuinka teoksia esitetään, vaikuttaa siihen, miten niistä puhutaan ja kirjoitetaan, mikä kehämäisesti vuorostaan vaikuttaa siihen, miten teoksia esitetään. Yhteismuotoutuminen on aina ulossulkevaa, sillä rajoja tuottavat käytännöt jättävät aina jotain rajan toiselle puolelle. Kuten esimerkiksi Anna Bull (2019) ja Anna Ramstedt (2023) ovat osoittaneet, länsimaisen taidemusiikin esteettiset ihanteet ja institutionaaliset rakenteet ylläpitävät poissulkevaa epätasa-arvoa. Esitysten, musiikkijournalismin ja tutkimuksen toiminnallisissa leikkauksissa suljettiin pois laulajanaisten *Winterreiset* vuosikymmeniksi. Ulossulkemisen mekanismin ymmärtäminen antaa tilaa tehdä toisin. Kuten koronapandemian väliintulo osoitti, toisin tekeminen ei kuitenkaan aina ole tietoisen valinnan tulos tai edes ihmisen toiminnan seurausta.

Toimijuusrealismin kehyksessä musiikki on olemassa materiaalis-diskursiivisena ilmiönä, performatiivisesti eli toistuvina yhteismuotoutumisina. Musiikkiteos ei ole siis objekti, abstrakti idea tai kielellinen luokka,[61] vaan sen olemassaolo vaatii materiaa, aineellistumisen esityksissä. Musiikkiteos aineellistuu harjoituksissa, esityksissä ja tallenteilla eikä ole ilmiönä olemassa näiden ulkopuolella. Musiikin esittäjän osuus nousee teoksen olemassaolon kannalta välttämättömäksi säveltäjän rinnalle. Teoksen performatiivinen olemassaolo rakentuu muun muassa esittäjien taiteellisille valinnoille, jotka usein kumpuavat esittäjien henkilökohtaisista kokemuksista. Nykyisyys ja menneisyys kerrostuvat teoksen esittämisen traditioon.[62]

Olen edellä kuvannut, minkälaiseksi *Winterreise* yhteismuotoutui esittämiskokemuksessani. Kuvaukseni sanoittaa olosuhteiden vaikutusta luennan muodostukseen ja taiteelliseen työhön. Vastasin tutkimuskysymykseeni teoksen merkityksellistymisestä laulajalle käsitteellistämällä *Winterreise*-luentaani toimijuusrealismin kehyk-

61. Ks. esim. Goehr 1994, 14–19.

62. Kiitos tästä havainnosta Laura Wahlforsille.

sessä ja havainnollistamalla sitä esimerkeillä taiteellisista valinnoistani. Kyseessä ei ollut pelkkä uudelleen merkityksellistyminen vaan performatiivinen yhteismuotoutuminen esitykseksi ja taiteelliseksi tutkimukseksi. Tutkimustehtäväni vuoksi keskityin kuitenkin tarkastelemaan välineistöjä, joiden yhteismuotoutumisissa merkitykset muodostuivat. Partituurin lisäksi keskeisimmät välineistöt olivat naissukupuoli ja koronapandemia. Muiksi merkityksiä muodostaviksi välineistöiksi yhteismuotoutuivat ääneni ja konserttisali. *Winterreise*-luentani avaaminen osoitti, että musiikkiteokset merkityksellistyvät esittäjälle sidottuna aikaan ja paikkaan sekä esittäjän sukupuolittuneeseen kehoon.

LÄHTEET

Nuottijulkaisut

Schubert, Franz 1979. *Winterreise* op. 89, D 911. Neue Schubert-Ausgabe. Kassel: Bärenreiter.

Äänitteet ja videot

Bostridge, Ian & Thomas Adés 2019. *Schubert: Winterreise*. PentaTone–PTC5186764.

Bostridge, Ian 2020. Kirill Gerstein invites. https://youtu.be/PJTmsNZyyI8

Fassbaender, Brigitte & Aribert Reimann 1990. *Schubert: Winterreise*. EMI–CDC 7 49846 2.

Hendricks, Barbara & Love Derwinger 2011. *Schubert: Winterreise*. Arte Verum–ARV-010.

Hynninen, Jorma & Ralf Gothóni. *Schubert: Winterreise*. Ondine–ODE 725-2.

Kataja, Arttu & Pauliina Tukiainen 2022. *Schubert: Winterreise*. Alba–ABCD 509.

Krause, Tom & Gustav Djupsjöbacka 1994. *Schubert: Winterreise*. Finlandia records–4509–95876–2.

Puukko, Elja & Risto Lauriala 2019. *Schubert: Winterreise*. Fuga–FUGA9460.

Schäfer, Christine & Erich Schneider 2006. *Schubert: Winterreise*. Onyx–ONYX4010.

Talvela, Martti & Ralf Gothóni 1984. *Schubert: Winterreise*. BIS–CD-253.

Lehtiartikkelit, uutiset, haastattelut ja tiedotteet

Aluehallintovirasto 2021. Etelä-Suomen aluehallintovirasto julkaisi päätöksiä mm. liikuntatilojen sulkemisesta, turvavälien varmistamisesta asiakastiloissa ja kokoontumisrajoitusten jatkosta. Julkaistu 31.3.2021. https://avi.fi/tiedote/-/tiedote/69905271.

Blyth, Alan 2006. Schubert Winterreise. Two offbeat readings that add little to the work's extensive discography. *Gramophone* 09/2006. https://www.gramophone.co.uk/review/schubert-winterreise-9

Cooper, Katherine 2021. Joyce DiDonato on Winterreise. *Prestomusic*, julkaistu 27.4.2021. https://www.prestomusic.com/classical/articles/3937--interview-joyce-didonato-on-winterreise.

Cremin, Reeta 2021. Olympiastadionilla oli kevään futisotteluissa vähimmillään kuusi katsojaa – korona romutti miljoonaremontista valmistuneen urheilupyhätön talouden. *Yleisradio* 10.9.2021. https://yle.fi/a/3-12092996.

Franck, Remy 2019. Joyce DiDonato: "My thing with this Winterreise was: How can I make it personal?" Julkaistu 1.8.2019. https://www.pizzicato.lu/joyce-didonato-my-thing-with-this-winterreise-was-how-can-i-make-it-personal/.

Lampila, Hannu-Ilari 2020. Angelika Kirchschlagerin Winterreise-tulkinta sisälsi myrskyisää taistelumieltä. *Helsingin sanomat* 9.3.2020. https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006433038.html

Kataja, Arttu 2023. Keskustelu Helsingissä 28.2.2023. Muistiinpanot tutkijan hallussa.

Maddocks, Fiona 2021. Schubert: Winterreise review – high drama from Joyce DiDonato. *The Guardian* 10.4.2021. https://www.theguardian.com/music/2021/apr/10/joyce-didonato-yannick-nezet-seguin-schubert-winterreise-review

Stearns, David 2013. Schubert Winterreise D 911. Schubert's seminal song cycle: studio and live, male and female. *Gramophone* 06/2013. https://www.gramophone.co.uk/review/schubert-winterreise-d911

Taiteen edistämiskeskus 2020. Taike jakoi korona-apurahoja 7,2 miljoonaa euroa kolmannessa haussaan. Julkaistu 21.12.2021. https://www.taike.fi/fi/myonnetyt-apurahat/taike-jakoi-korona-apurahoja-72-miljoonaa-euroa-kolmannessa-haussaan.

Työ- ja elinkeinoministeriö 2022. Yrittäjät voivat saada väliaikaista työmarkkinatukea tammihelmikuulta 2022. Julkaistu 28.1.2022. https://valtioneuvosto.fi/-/1410877/yrittajat-voivat-saada-valiaikaista-tyomarkkinatukea-tammi-helmikuulta-2022.

Kirjallisuus

Arlander, Annette 2017. Agential cuts and performance as research. Teoksessa Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude & Ben Spatz (toim.) *Performance as Research: Knowledge, Methods, Impact*. New York, NY: Routledge. 133–151.

Barad, Karen Michelle 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press.

—— 2019 [2003]. Posthumanistinen performatiivisuus: kohti ymmärrystä siitä, miten materia merkityksellistyy. Julkaisussa Tero Nauha, Annette Arlander, Hanna Järvinen & Pilvi Porkola (toim.) *Performanssifilosofiaa: esitysten, esiintymisten ja performanssien filosofiasta performanssiajatteluun*. Nivel 12. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Belgrano, Elisabeth 2011. *"Lasciatemi Morire" o Farò "La Finta Pazza": Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th Century Operatic Laments and Mad Scenes. A Music Research Drama Thesis in a Prologue and 3 Acts*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Göteborgs Universitet.

—— 2018. Ornamenting Vocality. Intra-Active Methodology for Vocal Meaning-Making. *Ruukku Studies in Artistic Research* 9. https://doi.org/10.22501/ruu.370801.

—— 2019. A Singing Orna/Mentor's Performance or Ir/Rational Practice. *Ruukku Studies in Artistic Research* 11. https://doi.org/10.22501/ruu.402061.

Bochner, Arthur P. & Carolyn Ellis 2016. *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*. New York, NY: Routledge.

Borchard, Beatrice 2020. The Concert Hall as a Gender-Neutral Space: The Case of Amalie Joachim, née Schneeweiss. Teoksessa Natasha Loges & Laura Tunbridge (toim.) *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 132–153.

Bostridge, Ian 2015. *Schubertin Talvinen matka*. Suom. Sampsa Laurinen. Helsinki: Basam books.

Chorell, Hanna 2021. Laulajan kehon queer-potentiaali. Liediä Barthesin kanssa. *Musiikki* 51 (2), 109–136. https://doi.org/10.51816/musiikki.110850.

Coessens, Kathleen, Darla Crispin & Anne Douglas 2010. *The Artistic Turn: A Manifesto*. Collected Writings of the Orpheus Institute: Subseries Orpheus Research Centre in Music 01. Leuven: Leuven University Press.

Dahlberg, Tove 2023. *Släpp sångarna loss!* Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Stockholm University of the Arts. https://www.researchcatalogue.net/view/2003216/2003249/0/0.

Dahlbäck, Kajsa 2020. *Sjunga-i-världen – en fenomenologisk betraktelse över sångarens inre arbete*. Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma. EST 54. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-167-6.

Degórski, Przemyslaw 2022. Meaning Mattering in Björk's Biophilia – An Analysis from the Viewpoint of Karen Barad's Agential Realism. *New Sound: International Journal of Music* 59 (1), 71–88. https://doi.org/10.5937/newso22059071D.

Ellis, Carolyn 1997. Evocative Autoethnography: Writing Emotionally about Our Lives. Teoksessa William G. Tierney & Yvonna S. Lincoln (toim.) *Representation and the Text: Re-framing the Narrative Voice*. Albany, NY: State University of New York Press. 115–139.

Emmerson, Stephen 2009. Evoking Spring in Winter. Some Personal Reflections on Returning to Schubert's Cycle. Teoksessa Brydie-Leigh Bartleet & Carolyn Ellis (toim.) *Music Autoethnographies: Making Autoethnography Sing/Making Music Personal*. Bowen Hills, Qld: Australian Academic Press. 101–120.

Fischer-Dieskau, Dietrich 1985. *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt; München: Piper.

Gloor, Valentin 2014a. Association and Selection: Toward a New Flexibility in the Form and Content of the Liederabend. Teoksessa Darla Crispin & Bob Gilmore (toim.) *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press. 153–156.

—— 2014b. Association-Based Experimentation as an Artistic Research Method. Teoksessa Darla Crispin & Bob Gilmore (toim.) *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press. 149–152.

Goehr, Lydia 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Irni, Sari, Mianna Meskus & Venla Oikkonen 2014. Epilogi: käsitteiden kääntämisestä. Teoksessa Sari Irni, Mianna Meskus & Venla Oikkonen (toim.) *Muokattu elämä*. Tampere: Vastapaino. 436–447.

Jakonen, Olli, Mervi Luonila, Vappu Renko & Anna Kanerva 2020. Katsaus koronan vaikutuksista taiteen ja kulttuurin alojen toimintaedellytyksiin ja kulttuuripolitiikkaan Suomessa. *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja* 5 (1), 50–59.

Järviö, Päivi 2011. *Laulajan sprezzatura: fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta musicologica Fennica 29. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Kirkkopelto, Esa 2014. Inventiot ja instituutiot – taiteellisen tutkimuksen yhteiskunnalliset ehdot. Teoksessa Teija Löytönen (toim.) *Tulevan tuntumassa. Esseitä taidealojen yliopistopedagogiikasta.* Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. 238–257.

Kloiber, Rudolf, Wulf Konold & Robert Maschka 2011. *Handbuch der Oper*. 13. Kassel: Bärenreiter.

Kramer, Lawrence 1994. Performance and Social Meaning in the Lied: Schubert's *Erster Verlust*. *Current Musicology* 56:5, 5–23.

—— Sexing Song: Brigitte Fassbaender's Winterreise. Teoksessa Walter Bernhart (toim.) *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*. Amsterdam: Rodopi. 157–171.

Lehmann, Lotte. 2013. *More tha*
n Singing: The Interpretation of Songs. Mineola, NY: Dover Publications.

Loges, Natasha 2018. Julius Stockhausen's Early Performances of Franz Schubert's *Die Schöne Müllerin*. *19th-Century Music* 41 (3), 206–224. https://doi.org/10.1525/ncm.2018.41.3.206.

—— 2021a. Epistemologische Zyklen durchbrechen. Geschichte, Theorie und Aufführung in Schuberts *Winterreise*. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-Speaking Society of Music Theory]* 18, 309–326. https://doi.org/10.31751/1130.

—— 2021b. Detours on a Winter's Journey: Schubert's *Winterreise* in Nineteenth-Century Concerts. *Journal of the American Musicological Society* 74 (1), 1–42. https://doi.org/10.1525/jams.2021.74.1.1.

Loges, Natasha & Laura Tunbridge (toim.) 2020. *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Lüneburg, Barbara 2023. Knowledge Production in Artistic Research – Opportunities and Challenges. *Music & Practice* 10. https://doi.org/10.32063/1009.

Lättilä, Jenni 2016. *Oopperalaulajan tunnetyö*. Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma. EST 31. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. https://taju.uniarts.fi/handle/10024/6517.

Näher, Sabine 1996. *Das Schubert-Lied und seine Interpreten*. Stuttgart: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-03616-2.

Potter, John 1998. *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511470226.

—— 2006. Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing. *Music & Letters* 87 (4), 523–550.

Ramstedt, Anna 2023. "A Man Is Practically the General Norm" – A Case Study of Gender Inequality and Whiteness in the Classical Music Scene in Finland. *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 31 (1), 91–107. https://doi.org/10.1080/08038740.2022.2088611.

Ronyak, Jennifer 2017. Meeting Barthes at Fischer-Dieskau's Mill. *The Journal of Musicology* 34 (1), 32–70.

Ronyak, Jennifer ym. 2014. Studying the Lied: Hermeneutic Traditions and the Challenge of Performance. *Journal of the American Musicological Society* 67 (2), 543–582. https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.2.543.

Schwarz, David 1997. *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham, NC: Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv11vc735.

Seedorf, Thomas & Marc Bangert 2021. "Von einem Mann gesungen ist sie so etwas vollkommen anderes": Schuberts *Winterreise* in der Deutung von Sängerinnen. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-speaking Society of Music Theory]* 18, 327–340. https://doi.org/10.31751/1131.

Suurpää, Lauri 2014. *Death in Winterreise: Musico-poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Takala, Aino, Tapio Takala & Marjukka Mäkelä 2021. Onko laulaminen koronariski? *Lääkärilehti* 15.1.2021, vsk. 76 (1–2), 30–31.

Talvitie, Riikka 2023. *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä*. Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma. EST 73. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu. https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7781.

Tarvainen, Anne 2021. Vastustava, värähtelevä keho. Kehon materiaalisuuksia refluksia sairastavien laulajien soomaesteettisissä kokemuksissa. *Musiikki* 51 (1), 9–43.

Tiainen, Milla & Taru Leppänen 2018. Trans-Becomings in Western Classical Singing: An Intra-Active Approach. *Ruukku Studies in Artistic Research*, 9. https://doi.org/10.22501/ruu.372940.

Tunbridge, Laura 2010. *The Song Cycle*. Cambridge introductions to music. Cambridge: Cambridge University Press.

Varto, Juha 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Imatra: The International Semiotics Institute.

Wozonig, Thomas 2017. "Zur Müllerin hin / so lautet der Sinn?" Power Structures in the Performance Tradition of Franz Schubert's *Die schöne Müllerin* and *Winterreise*. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 35 (4). https://doi.org/10.4467/23537094KMMUJ.17.033.7862.

Youens, Susan. 1991. *Retracing a Winter's Journey: Schubert's* Winterreise. Ithaca, NY: Cornell University Press.

EST 90

PDF
ISBN 978-952-329-391-5
ISSN 2489-7981

TAIDE-
YLIOPISTO

SIBELIUS-AKATEMIA

TAITEILIJAKOULUTUS
DocMus-tohtorikoulu