

# KEHOLLISTA MUSIIKINTUTKIMUSTA – LAULAJA MUSIIKIN TEKIJÄNÄ JA TUTKIJANA

Järviö, Päivi

Sibelius-Akatemia, DocMus  
paivi.jarvio@welho.com

## Tiivistelmä

Niin kutsutun vanhan musiikin esittämisen tutkimuksessa musiikin tekijän, esittäjän keho on useimmiten ollut näkymättömissä. Huomio on sen sijaan tyypillisesti kohdentunut tutkimuksen kohteena olleen aikakauden alkuperäislähteisiin ja niiden tarjoamaan tietoon siitä, miten musiikkia on esitetty. Italialaisen varhaisbarokin resitatiivin esittämistä kuvaavassa väitöstutkimuksessani olen pyrkinyt liittämään tämän esittäjälle sinänsä välttämättömän tutkimustiedon oman aikamme esittäjän musiikin työstämisen keholliseen käytäntöön. Väljästi Michel Henryn fenomenologiaan kiinnittyvässä tutkimuksessani avaan laulajan kokemusta autoetnografisen, tutkijan oman laulajan ja pedagogin kokemukseen perustuvan tutkimisen ja kirjoittamisen kautta. Ajattelen laulajan musiikin tekijänä ja tutkijana, joka monipuolisen koulutuksensa, tietämisensä, taitamisensa ja kokemuksensa pohjalta ottaa kantaa musiikkia ja sen esittämistä koskeviin kysymyksiin. Menneiden aikojen musiikkia, partituuria ja esittämiskäytäntöjä koskeva tieto on laulajassa tässä hetkessä, kehollistuneena tietämisenä, ei kaikkien ulottuvilla olevana tietona.

Esittämisen kuvaamisen kannalta keskeiseksi tutkimuksessa muodostui *sprezzaturan* käsite: tietoon, taitoon ja kokemukseen perustuva hienovaraisuus, kultivoitu kyky toimia huolettoman mestarillisesti tavalla, joka kuitenkin pakenee sanallistamista. Resitatiivin työstämisen kannalta keskeinen juonne on laulaen puhuminen, jota lähestyn sekä Monteverdin oman ajan puhumisen ja laulumusiikin säveltämisen ja esittämisen käytäntöjen että laulamisen yksittäisen kehollistuneen kokemuksen – kuuntelemisen, puhumisen ja laulamisen – suunnasta.

**Avainsanat:** resitatiivi, esittäminen, keho, fenomenologia, sprezzatura

## 1. Johdanto

Keväällä 2011 tarkastetussa väitöskirjassani *Laulajan sprezzatura. Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta* keskeinen kysymykseni oli, mitä barokkimusiikin esittämiseen erikoistunut laulaja italialaista varhaisbarokin musiikkia työstäessään oikein tekee: millaista hänen tietämisensä ja taitamisensa on ja millä tavalla ne tulevat osaksi laulamisen kehollista kokemusta.

## 2. Tutkimuksen lähtökohtana muusikon kokemus

Väitöskirjani asettuu osaksi muusikoiden tekemän ja muusikoiden kokemusta artikuloivan tutkimuksen toistaiseksi vielä hau-

raasti rakentuvaa traditiota. Osa tutkimustradition rakentumisesta tapahtuu vasten olemassa olevaa tutkimusta, ja muun muassa tenori, laulamisen tutkija John Potter toteaa, että esittävän musiikin (usein populaarimusiikin) tutkijoilla on usein suhteellisen vähän kokemusta musiikin ammattimaisesta tuottamisesta ja esittämisestä. Edelleen hän kritisoi tutkijoiden pyrkimystä löytää musiikista universaaleja merkityksiä, jotka ylittävät esittäjälle itselleen ilmeiset merkitykset. Kuten Potter huomauttaa, muusikoilla itsellään ei kuitenkaan useimmiten ole keinoja eikä haluakaan tutkia käytäntöjään, ja musiikintutkimukseen kouluttautuneet esittäjät ovat tulakseen osaksi musiikintutkijoiden yhteisöä tyypillisesti joutuneet luopumaan esittävän taiteilijan urastaan. Potter peräänkuuluttaa jonkinlaista anti-musikologiaa, joka pystyisi vastaamaan näihin haasteisiin. (Potter 2000, 160–162.)

Itse en kokisi tutkimukseni olevan anti-musikologiaa sikäli, että tarkoitukseni ei ole asettua mitään vastaan. Muusikon tekemä esittävän musiikin tutkimus ei nähdäkseni missään tapauksessa ole vaihtoehto musiikkitieteilijän tekemälle tutkimukselle, joskin Potterin tapaan näen eron siinä, mistä näkökulmasta ja millä menetelmin musiikin esittämisen kysymystä lähestytään, millaista tietoa tutkimuksella pyritään tuottamaan ja millaista tietoa tutkimuksen tuloksena sitten saadaan. Sen sijaan voi kysyä, olisiko näiden kahden lähestymistavan mahdollista rakentaa potentiaalisesti hedelmällinen keskusteluyhteys ja mahdollisesti enemmänkin.

Ero musiikkitieteelliseen tutkimukseen syntyy kuitenkin sikäli, että näkökulma on muusikon, jossa muusikon kehollinen kokemus musiikin tekemisestä on keskeisessä roolissa. Kyseessä siis on kehollinen musiikintutkimus tai kehollinen musiikin historian tutkimus tai kehollinen esittämiskäytännön tutkimus riippuen siitä, mihin huomio kohdentuu.

### 3. Laulamisen tutkimusta Michel Henryn fenomenologiaa vasten

Olen määrittänyt tutkimukseni fenomenologiseksi. Vaikka Michel Henry osoittautuikin minulle tärkeäksi keskustelukumppaniksi rakentaessani tapaan ajatella laulamista, tutkimuksen määrittäminen fenomenologiseksi ei sido sitä nimenomaan Michel Henryn filosofiaan tai jonkun muun fenomenologisen koulukunnan ajatteluun. Sen sijaan tutkimus kiinnittyy fenomenologian lähtökohtaan: vain elävästi läsnä olevan tarkastelamiseen – kuten Juha Himanka asian ilmaisee (Himanka 2002, 36.) Henryn myötä tutkimukseni kohteeksi tarkentui yksittäinen kokemus, minun omani, mikä samalla niveltää tutkimuksen löyhästi autoetnografisen tutkimuksen perinteeseen. Michel Henryn ohella merkitykselliseksi muodostuivat erityisesti Adriana Cavareron (2005) havainnot siitä, miten yksittäinen, kehollinen, elävä ihmisääni on länsimaisen filosofian traditiiossa kerta toisensa jälkeen sivuutettu.

Jos ajattelen tähän mennessä tehtyä laulamisen tutkimusta laulajan kannalta, silmiinpistävää on, että mahdolliset ihmisäänät ja laulamisen tarkastelut ovat lähes poikke-

uksetta keskittyneet kuuntelijan kokemukseen (ks. mm. Poizat 1992, Barthes 1990). Laulajan laulamisen – kuten suurelta osin myös muusikon soittamisen – kehollinen kokemus on tyypillisesti tullut sivuutetuksi. Tosin viime vuosina on alettu tehdä myös laulajan kokemuksesta lähtevää tutkimusta (ks. Eidsheim 2008 ja 2011)

Ihmisen kokemuksen radikaali yksittäisyys siis on yksi Michel Henryn ajattelun ja samalla myös oman tutkimukseni peruskivistä. Tarkastelujeni keskiössä onkin nimenomaan singulaari, yksittäinen, ainutlaatuinen, ainutkertainen, joka ei ole minkään universaalien erityistapaus, partikulaari, eikä partikulaarien kokoelma vaan jotakin muuta: täysin oma itsensä, palauttamaton mihinkään universaaleihin, koskaan samanlaisena toistumaton. Henryn pyrkimyksenä oli Juha Varton mukaan ”osoittaa yksittäisen täydellinen riittävyys oman maailmansa ymmärtämisessä ja yksittäisen kyky jakaa maailma toisen kanssa.” Tämä ei ”edellytä siltaa yleisen kautta, ei empatiaa, ei lakia, ei kuvitelmaa yhteisyydestä tai kaltaisuudesta, objektivismia, silmää, joka näkee kaiken ylhäältä ja etäältä.” (Varto 2008, 111.) ”Yhteinen” ja ”yleinen” ovatkin harhakuvia, jotka Henryn ohella toki useat muutkin ovat asettaneet vahvasti kysymyksen- jollei peräti kyseenalaiseksi.

Henryn ajattelu poikkeaa monista muista fenomenologeista sikäli, että ihmisen olemisen kuvaaminen maailmassa-olemiseksi korvautuu Henrylla ontologisella dualismilla, jossa siis hyväksytään todellisuuden kaksi eri aspektia: sisäisyys–ulkoisuus, näkymätön–näkyvä, subjektiivinen–objektiivinen, elämä–maailma. Henryn ajattelussa maailma on eloton, objektimaailma, jossa oleva eloton ihmisruumis (tai Henryn sanoin, objektiiruomis) on esine. Jotta maailma voisi olla jotakin jollekulle, tarvitaan jotakin, joka erottaa ihmisen elottomista kappaleista: ihmiselle elettäväksi, jonkinlaiseksi taakaksi annettu, näkymätön elämä (Henryn sanoin, subjektikeho), joka mahdollistaa sen, että elävä ihmisolio voi koskettaa itsensä ulkopuolella olevaa ja tulla sen koskettamaksi – suuntautua maailmaan aistivana oliona. Elämä siis tapahtuu Henryn orgaaniseksi kutsumassa kehossa tai elävänä kehona, joka on eräänlainen elämän ja maailman, näi-

den kahden aspektin kohtaamisen paikka. Todellisuuden kahden aspektin hyväksyminen ei merkitse alistumista kartesiolaiseen dualismiin. Elämä jonkinlaisena lähteenä, josta me kaikki ikään kuin juomme samaa vettä, mahdollistaa ihmisten välisen jaetun todellisuuden, jaettuuden (*communauté*): sen, että meillä jokaisella on oma ainutlaatuinen yksittäinen osamme jaetuksi tulevasta, elämästä. (Henry 1990, 178.) Siksi yksittäisyyden ottaminen lähtökohdaksi ei myöskään merkitse ajautumista solipsismiin.

Elämä ei Michel Henryn mukaan ole aktiivista toimintaa, *actiota*, vaan vastaanottamista, *passiota*. Maailman ilmeneminen ihmiselle on omalla kauhistuttavalla tavallaan neutraalia, välinpitämätöntä, tai kuten Henry tätä kuvaa: "on uhreja ja teloittajia, armelaita tekoja ja kansanmurhia, sääntöjä ja poikkeuksia, tuulta, vettä, maata, ja kaikki se tulee eteemme samalla tavalla". (Henry 2000, 60.) Ihmisen ei ole mahdollista valita hänen tulevaa ennen kuin se jo on hänessä.

Henryn (2000, 74) mukaan ihmiseen näin virtaava maailma ja sen objektit eivät ole kykeneviä kantamaan mitään aistittavia laatuja, vaikka ne meissä vaikutelman herättäisivätkin. Näin ajatellen esimerkiksi musiikissa kuulemamme äänet eivät ole sinänsä korkeita tai matalia.

Elämään ei Henryn mukaan pääse käsiksi ajattelemalla tai lähestymällä sitä ulkopuolelta jollakin muulla tavalla. Elämä ei "ole" vaan pikemminkin tapahtuu eikä lakkaa tapahtumasta, ilmenemästä itsessään. Se on loputon prosessi, lakkaamatonta liikettä. (Henry 2003, 55.) Elämä on näkymätön ja unohduksissa, ja kehossa se tulee näkyväksi, kun terveen kehon hiljaisuus särkyy esimerkiksi sairauden takia (Henry 2000, 263–264). Laulajalle elävä keho tulee läsnäolevaksi hänen työskennellessään laulamisen kanssa ja törmätessään elävän kehonsa rajoihin – mutta myös muulloin: heti aamulla herätessään hän aistii kehonsa olotilan ja kuuntelee sen tuntemuksia, ja illalla viimeiseksi hän hakee asentoa, jossa hän voisi unohtaa olevansa laulaja. Kehon ja laulajuuden unohtaminen on mahdollista hänelle vain harvoin.

Ajattelen tutkimuksessani elävän, laulavan kehon jonkinlaiseksi kompostiksi, kasvualustaksi, joka on ajan mittaan muotoutunut minussa tietynlaiseksi. Sinne on tipahta-

nut, ja tipahtaa jatkuvasti, kaikenlaista historiatiedosta retoriikan figuurien tuntemukseen, lauluinstrumentin rakentamisen prosessista italiankielen erityisyyksiin, laulukokemuksista opettamisen kokemuksiin ja niin edelleen, loputtomasti. Komposti ei suinkaan ole siististi järjestetty, jäsennelty kokonaisuus, josta sinne päätynyt aines saadaan tarpeen vaatiessa noukituksi muuttumattomana takaisin. Sen sijaan kompostiin heitetty vähitellen uppoaa sinne ja näin asettuu osaksi kompostin orgaanista, ainutlaatuisella tavalla rakennuttua kokonaisuutta, josta laulajan tekeminen voi versoa. Se, minkä kompostini minulle mahdollistaa, ei ole kenenkään muun tavoitettavissa.

Taide on Michel Henryn ajattelussa tärkeää sikäli, että se voi tuoda näkyväksi jotakin tavallisesti näkymättömissä olevaa: kaiken olemisen, tekemisen ja ajattelemisen perustana olevaa ja sen mahdollistavaa elämää, jaettuuden mahdollisuutta. Musiikintutkimuksen kentällä tällaiset ajatukset eivät suinkaan ole tavattomia, esimerkiksi Vladimir Jankélévitchin (2003, 71–72) ajattelussa.

Henryn (2004a) mukaan taideteoksen tutkiminen ymmärretään usein sen tarkastelemiseksi objektina, sen maailmassa olevien elementtien tutkimiseksi: musiikissa esimerkiksi partituurissa olevien merkkien ja kuulujen äänten analyysia. Henry kuitenkin peräänkuuluttaa tutkimusta, joka pyrkii avaamaan elävien yksilöiden yksittäistä kokemusta ja jonka pyrkimyksenä ei lainkaan ole universaali, objektiivinen tieto (Henry 2004b).

#### 4. Kokemuksen lähestyminen kahdesta suunnasta

Tutkimuksessani keskityn omaan laulajan ja pedagogin tutkimukseeni sellaisena kuin se on minulle läsnä kehossani. Työskentelyn aluksi kyllä yritin kirjoittaa kokemuksestani, kerätä aineistoa, jota olisin sitten voinut tutkia, mutta ymmärsin varsin pian, että kokemuksen irtautuminen elävästä kehostani ja asettuminen sanoiksi paperille merkitsi sen muuttumista muuksi. Koska kokemus on minussa elävänä läsnä koko ajan, myös kirjoituspöydän ääressä istuessani, päätinkin käyttää kirjoittamista toisin. Toki kirjoitin kokemuksestani, mutta teksti ei päätynyt aineis-

toksi vaan useamman kirjoittamiskierroksen jälkeen osaksi valmista tutkimusta, kokemuksen analyysin tulosten kuvailuiksi. Lisäksi jouduin sopeutumaan siihen, että en pystyisi avaamaan laulamisen kokemusta lukijalle siten, että tämän olisi mahdollista varsinaisesti päästä kiinni siihen. Tavoitteeksi rajautui kirjoittaa auki ennen kaikkea se, että tämä kokemus on erilainen kuin kenen tahansa musiikin kuuntelijan tai tutkijan kokemus ja että viime kädessä se on täysin omanlaisensa, juuri tällä tavalla, juuri tämän yhden ihmisen elämässä tapahtuva.

Lähestyn laulamisen kehollista kokemusta kahdesta eri suunnasta. Ensinnäkin lähtökohtanani on maailmassa, jaettavissa, ikään kuin kenen tahansa ulottuvilla oleva tieto. Lähdin liikkeelle luonnostelemalla 1500- ja 1600-luvun vaihteen tilannetta ja Monteverdin merkitystä kahden tyylin rajakohtaan asettavana säveltäjänä. Tähän liittyen tarkastelin ensin vuosisadan vaihteen musiikinteoriaa, jonkinlaista musiikin hiljaista järjestystä ja soivaa käytäntöä. Edelleen avasin joitakin Monteverdin varhaisten oopperoiden esittämisen kannalta keskeisiä esittämiskäytännön kysymyksiä sekä viimeiseksi puhumisen ja laulamisen kulttuuria Monteverdin ajan Italiassa. Lukukokonaisuus päättyy affektin tarkasteluun, mikä sitoo sen yhteen niin Michel Henryn ajattelun, kuin Monteverdin musiikkiin ja sen esittämiskäytäntöön kuin musiikin ja esittämiskäytännön sisäistäneen laulajan kokemukseen. Lukujen ei ole tarkoitus olla kattavia selvityksiä Monteverdin resitatiivien esittämiskäytännöistä, eikä se olisi mahdollistakaan.

Yksi näiden lukujen kirjoittamisen haasteista oli tasapainottelu yhtäältä vanhan musiikin esittäjien kannalta triviaalin tiedon esittämisen ja toisaalta vanhan musiikin kulttuurin ulkopuolisten kannalta riittävän ymmärrettävyyden tavoittamisen välillä. Näissä luvuissa kuljetan jatkuvasti mukana kysymystä siitä, miten tämä jaettavissa oleva tieto suhtautuu laulajan kokemukseen, miten se on olemassa laulajalle ja missä määrin esitetty tieto oli kohdallista ja ymmärrettävää laulajan kokemuksen kannalta. Samalla tulen kuitenkin asettaneeksi kysymyksen alaiseksi näiden käsitteellistysten mielekkyyden muusikon kannalta. Lukukokonaisuus päättyy käännekohtaan tutkimuksessa, näkökul-

man vaihtamiseen jaettavissa olevan tiedon näkökulmasta laulajan kehollisen kokemuksen näkökulmaan.

Toisessa, laulajan kokemuksesta lähtevässä lukukokonaisuudessa tarkastelen ensin kuuntelemisen, sitten musiikin puhuen työstämisen ja lopuksi puhumisen laulamiseksi muuttumisen kokemusta kirjoittamalla auki useita, kuulijan todennäköisesti ohimenevikiä kokemia hetkiä pyrkien tuomaan näkyväksi sellaista, mikä tyypillisesti on näkymätöntä laulamissa. Jakson ensimmäisessä pääluvussa keskityn kuuntelemiseen: kuvaan oman laulamiseni ja toisen laulamisen kuuntelemista, toisen laulajan opettamistilanteessa tapahtuvaa kuuntelemista ja lopuksi Messaggiera-äänitteiden kuuntelemista. Toisessa pääluvussa avaan musiikin puhuen työstämisen tapoja lähtien liikkeelle mykistä sanoista paperilla ja edeten siitä tekstin muuttamiseen puheeksi sekä puhumisen tempon ja rytmin sekä puhumisen melodian tarkasteluihin. Kolmannessa, laulamisen kokemusta kuvaavassa pääluvussa tarkastelen hengittämisen merkityksellistymistä sekä viimein laulaen puhumisen eleitä: tempoa ja rytmiä, painottomuutta ja painollisuutta, jännitettä ja sen purkautumista, kuullun äänenvoimakkuuden suhdetta kehon koettuun intensiteettiin sekä laulaen puhumisen sävyä.

## 5. Laulaja musiikin tekijänä ja tutkijana

Tutkimuksessani kuvaan muusikko-laulajan musiikkiin tarttumisen ja musiikista tietämisen tapoja sekä teen näkyväksi esittäjän hiljaista tietoa. Keskeiseksi laulajan taitoa kuvaavaksi käsitteeksi valikoitui *sprezzatura*, jonka ymmärrän laajasti muusikko-laulajan ammattitaidon kokonaisuutta kuvaavana käsitteenä. *Sprezzatura* sisältää niin laulajan kehollistuneen tietämisen kuin taitamisenkin ja mahdollistaa laulajalle joustavan, kehoon kiinni kasvaneen vapauden esittämiskäytännön tiedon soveltamisessa. Keskeistä *sprezzaturassa* – taidokkuudessa ilman taitoa, huolimattomassa huolellisuudessa, tarkkaammattomassa tarkkaavaisuudessa – on sen sanallistamista pakeneva luonne.

Tutkimuksessani laulaja on musiikin tekijä ja tutkija, joka monipuolisen koulutuksensa, kokemuksensa, tietämisensä ja taitami-

sensa pohjalta ottaa kantaa musiikin esittämiseen liittyviin kysymyksiin ja luo musiikkiesityksen. Muusikkona laulaja on erityistaus sikäli, että ei ole mitään laulajan ulkopuolelle sijoituvaa äänen tuottamisen välinettä, instrumenttia, jonka instrumentalisti tosin saattaa hyvinkin kokea osaksi soittavaa kehoaan. Laulajalle laulaminen on olemassa kehon sisäisenä liikkeenä, ja kuultu ääni on seurausta tuosta laulamisen liikkeestä, joka on oikeastaan tapahtunut jo ennen äänen kuuluvaksi tuleamista. Ihmisen lauluääni on aina ainutlaatuinen, elämän kuuluvaksi tekemisen mahdollisuus. Barokkimusiikin, ja erityisesti resitatiivin laulajalle teksti on eräänlainen musiikin ja laulamisen kehoon uurtamisen väline, jota hän eri harjoitusprosessin vaiheissa työstää kaikin käytettävissä olevin tavoin: kääntämällä, puhumalla ja laulamalla tekstiä, josta näin tulee vähitellen hänen omaa, elävää laulaen puhumistaan. Työstäessään musiikkia laulaja ei pelkästään laula vaan samalla myös tutkii laulamistaan ja laulamaansa musiikkia laulamalla.

Esitän tutkimuksessani, että 1400- ja 1500-lukujen improvisatorinen lauluperinne on vaikuttanut voimakkaasti resitatiivin kehittymiseen, jossa uutta oli se, että laulaen puhuttavaksi tarkoitettu musiikki nuotitettiin. Tätä perinnettä painottamalla asetan kysymyksen alaiseksi esittäjän kannalta käsittämättömän näkemyksen, jonka mukaan ennen madrigaalista kehittyntä monodiaa esittäjällä ei koristeita lukuun ottamatta juurikaan ollut tulkittamisen vapautta (ks. Heuillon 1999, 348).

Laulajan kokemuksessa asetan partituurissa olevan, laulettavan tekstin etusijalle ja ajatellut musiikin notaation jonkinlaisena lisäinformaationa, jonka avulla laulaja voi jäljittää laulaen puhumisen tapoja. Kaikki tämä merkitsee myös musiikin retoriikassa syrjässä olleen elävän puheen tuottamisen tai retoriikan *action* pohdintojen tuomista tarkastelun keskipisteeseen.

Kehitän tutkimuksessani tutkimisen ja kirjoittamisen menetelmää, joka sallii keskittymisen yksittäisen ihmisen kokemukseen. Kehon sisäisen kokemuksen, tietämisen ja taitamisen kehollisuuden sanallistaminen lukijalle on ollut yksi tämän tutkimuksen suurimmista haasteista, jonka ratkaiseminen onnistui vasta, kun ymmärsin täysin koke-

muksen radikaalin yksittäisyyden – sen, että voin olla varma lähinnä siitä, että lukijani eivät ymmärrä asioita samoin kuin minä.

Tutkimuksessani sekä avaan laulajien ja muusikoiden keskuudessa jo käytössä olevia sanallistamisen tapoja että myös kehitän uusia laulumusiikista ja laulamisesta puhumisen tapoja. Lisäksi tuomalla laulaen puhutun tekstin tarkastelujeni keskiöön osoitan toivakseni tekstin ratkaisevan merkityksen barokkimusiikin esittämisessä. Säveltäjän musiikiksi kirjoittamat, puhutut sanat, niiden deklamoinnin rajattomat mahdollisuudet ja niiden merkityksen rikastumisen loputon prosessi, ovat tämän ohjelmiston laulajalle keskeinen työstämisen kenttä, jonka nopea ohittaminen johtaa valitettavan usein potentiaalisesti käsittämättömään esitykseen.

Tekstin työstämisen tapojen valottamisen lisäksi tutkimukseni avaa uuden näkökulman Monteverdin resitatiivien vaatimaan lauluääneen. Ehkäpä haussa onkin jonkinlainen laajennettu lauluinstrumentti, joka korisee ja kähisee, narisee ja tärisee, huutaa ja kuiskaa, voi hii ja huokailee, puhuu ja laulaa, voimakkaasti ja hiljaa, nopeutuen ja hidastuen, vähitellen ja yhtäkkiä. Ja myös vaikenee. Ehkä jonkinlainen Bénigne de Bacillyn (1974, 38–40) 1600-luvun lopulla kuvaama ”hyvä ääni”, *la bonne voix*, joka ilmaisuvoimaisempaan ja kiinnostavampaan erottuu kauniista äänestä, *la belle voix*. Näin tarkasteluni näyttäisivät avaavan barokkimusiikin laulamisen kaikenlaisille, ei pelkästään niin kutsuttuun vanhaan musiikkiin sopivaksi ajatelluille laulajille.

## Lähteet

Bacilly, Bénigne de (1974/1679). *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter Et particulièrement pour ce qui Regarde Le Chant François*. Paris. Näköispainos. Genève: Minkoff Reprint.

Barthes, Roland (1990/1977). “The grain of the voice.” Teoksessa Barthes, Roland (trans. Stephen Heath) 1990 (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.

Eidsheim, Nina Sun (2008). *Voice as a technology of selfhood: Towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. Dissertation. University of California, San Diego. Moniste.

Eidsheim, Nina Sun (2011). Sensing Voice: Materiality and the Lived Body in Singing and Listening. *The Senses and Society*, 6 (2), 133–155.

Henry, Michel (1990). *Phénoménologie matérielle*. Épiméthée – Essais philosophiques. Paris: Presses Universitaires de France.

Henry, Michel (2000). *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Éditions du Seuil.

Henry, Michel (2003). *I am the Truth. Toward a Philosophy of Christianity* (trans. Susan Emanuel). Stanford, Ca.: Stanford University Press. [*C'est moi la vérité: Pour une philosophie du christianisme* 1996.]

Henry, Michel (2004a). "Dessiner la musique: théorie pour l'art de Briesen." Teoksessa Henry, Michel (2004). *Phénoménologie de la vie. Tome III. De l'art et du politique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Henry, Michel (2004b/1987). *La barbarie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Heuillon, Joël (1999). *Musique, rhétorique et passions. Fondements socio-anthropologiques de*

*la musique du premier baroque (Florence et Mantoue 1580–1620)*. Dissertation. Université Paris VIII: Département de Musique. Moniste.

Himanka, Juha (2002). *Se ei sittenkään pyöri. Johdatus mannermaiseen filosofiaan*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Jankélévitch, Vladimir (2003). *Music and the Ineffable* (trans. Carolyn Abbate). Oxford: Princeton University Press. [*La Musique et l'Ineffable* 1961.]

Poizat, Michel (1992). *The Angel's Cry. Beyond Pleasure Principle in Opera* (Trans. Arthur Denner). Ithaca: Cornell University Press. [*L'opéra, ou, Le cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra* 1986.]

Potter, John (2000/1998). *Vocal Authority. Singing, Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Varto, Juha (2008). *Tanssi mailman kanssa. Yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin.