

Milla Tiainen

Halun lauluja - ylenpalttisuus, affektit, ooppera

Niin sanottu uusi musiikkitiede on viimeiset viisitoista vuotta muotoillut musiikintutkimuksen kenttää uudelleen kysymyksillä musiikkien kytkennöistä ruumiillisuuteen, sukupuoleen, seksuaalisuuksiin ja haluun.¹ Oopperassa sitä on kiinnostanut taidemuodon väitetty ylenpalttisuus. Eksessiivisinä on pidetty milloin vokaalisen asteikon ylärajoilla liikkuvia naisääniä tai esitysten ruumiineleitä, ponnisteluja ja visuaalisia muuttujia, milloin oopperan kokijoissaan synnyttämiä emotionaalisia ja eroottisia ääri-investointeja.

”Oopperallisen” ylenpalttisuuden tarkastelua ovat siivittäneet erilaiset teoreettis-poliittiset päämäärät. Psykoanalyttisesti ilmiötä on lähestytty vokaalisena ja ruumiillisena momenttina, joka taivuttaa tai horjuttaa kielen, symbolisen valtaa. Esimerkiksi Peter Brooks on hahmotanut yhteyksiä 1800-luvulta juontavan *grand operan* ja teatterin melodraamojen välille. Molemmassa ruumiillisuus esitetään speaktaakkelinä ja hysteerisenä. Niin melodraamoissa kuin 1800-luvun oopperoissa ruumiiden tyyliteltyt eleet kielivät voimallisista affekteista – halusta, jota tietoisuus ja symbolinen eivät pysty suoraan artikuloimaan.

Brooks väittää, että myös ääni edustaa oopperassa

kieltä pakenevaa halua. Vaikka äänellisyys rikkoo oletusta hysterian mykästä ja pantomiimisesta luonteesta, oopperaäänten keinot suuresta volyyymista äärimmäisiin sävelkorkeuksiin ja koko laulamisen fyysisyyteen tekevät niistä lopulta enemmän affektien instrumentteja kuin kielellisen merkityksen kantajia.² Oopperan ylenmääräisyys onkin tulkittu symbolisen transgressioksi. Psykoanalyttinen (feministinen) tutkimus on kuunnellut korkeita ja virtuoosisia, hysteeriseksi leimattuja naisääniä kapinana kielen ja kulttuurin fallista järjestystä kohtaan.³ Oopperan kokemisen äänellistä ja ruumiillista erityisyyttä on lähestytty niin ikään *jouissance*na tai nautinnollisena

”Oopperalaulu tuo taiteellisen ja sosiaalisen alueelle toisinaan groteskia lähenevää mutta samalla erotisoitavaa lihallisuutta.”

rosona, joka syntyy kun ruumis ja kieli, symbolinen ja materiaallinen hankaavat toisiaan vasten lauluäänessä.⁴

Feministisessä ja *queer*-musiikintutkimuksessa oopperan eksessiä on lähestytty myös performatiivisuusteoreettisesti. Susan Leonardi ja Rebecca Pope esittävät ajatuksia, joiden sidos Judith Butlerin sukupuolen ja seksuaalisuuden teoretisointeihin on löyhyydessäänkin ilmeinen. He kirjoittavat näyttämödiivasta kulttuurisena hahmona, joka sekoittaa keskiluokkaisia sukupuolen kahtiajakoja. Suuriääninen diiva on 1800-luvulta asti konkreettisesti toimija, joka murtaa normia naisten hiljaisuudesta julkisen alueella.⁵

Diivan hahmon voi nähdä haastavan muutenkin kuin vokaalisesti niin kutsuttua pakkoheteroseksuaalista järjestystä ja hetero–homo-dikotomiaa. Leonardin ja Popen mukaan monet diiva-aiheiset romaanit korostivat sukupuolen rakentuneisuutta ja oopperan kumouksellisesti eksessiivisiä naiseuden ja mieheyden esityksiä jo paljon ennen kuin ilmiöille annettiin 1980-luvulta alkaen akateemisia nimiä. Naislaulajien ristiinpukeutuminen eli housuroolit, naispuolisten esiintyjien välinen erotiikka näyttämöllä, kastraatit sopraanotähtien historiallisina edeltäjinä ja moniin diivoihin liitetyt lesbovihjailut hämmentävät kaikki sosiaalisesti normatiivisia siteitä tietynlaisten ruumiiden, äänen, sukupuolisuuksien ja seksuaalisuuksien kesken. Performatiivisesti ja *queer*-teoreettisesti kuultuna oopperan ylenpalttisuus piilee sukupuolisessa häilyvyydessä ja seksuaalisessa monimuotoisuudessa.⁶

Laulamisen ruumiillisuus on oma erityiskysymyksensä. *Queer*-tutkijat Wayne Koestenbaum, Terry Castle ja Samuel Abel kirjoittavat kukin suunnattoman lihavaa diivaa koskevista fantasioista(an) ja naisäänten eroottisesta tunkeutumisesta kuulijoiden ruumiisiin. Tällaiset ylenpalttiset kokemukset ovat inspiroineet uusia tunteen, halun ja seksuaalisen identiteetin määrittelyitä ennen muuta homo- ja lesboyleisöjen parissa.⁷

Askelia affektien kulttuuriteoriaan

Psykoanalyttiset ja performatiiviset reitit oopperan eksessiivisyyteen ovat tuottaneet joukon teoreettisia oivalluksia ja osoittaneet musiikin tarkastelun annin sukupuolipoliittisille keskusteluille. Seuraavassa etsin kuitenkin näille lähestymistavoille vaihtoehtoisia näkemystä siitä, mikä oopperassa voidaan ajatella ylenpalttiseksi. Punnitsen uudesta suunnasta eksessiivisyyden ideaa, sen poliittista käyttövoimaa ja samalla uuden musiikkitieteen potentiaalisia tulevia väyliä. Kiinnostukseni kohdistuu

erityisesti (sukupuolittuneeseen) ruumiillisuuteen ja haluun tilanteissa, joissa ooppera soi; joissa sitä lauletaan, elehditään ja kuunnellaan.

Affekti-käsitteen avulla selvitan ruumiillisuuden suhdetta liikkeeseen ja muutokseen ja perustelen näin muotoutuvan ruumis-käsityksen kytkettävyyttä oopperaan. Toiseksi pyrin osoittamaan, miten Brian Massumin tekemä ero affektin ja tunteen välillä tarjoaa uuden kulman oopperaan vokaalis-ruumiillisena ilmaisuna; halun tuotannon ja yltäkylläisyyden kenttänä.

Massumi toteaa teoksensa *Parables for the Virtual* syntyneen haasteena kulttuurintutkimusta parhaillaan hallitsevalle ajatukselle mediaatiosta, todellisuuden välittyneisyydestä. Ongelmana on ajatuksen kyvyttömyys tavoittaa maailman immanenttia laadullista liikettä, aktiivista uusiutumista. Kulttuuriteorioiden vakioksi sementoitunut väite, että kohtaamme todellisuuden aina välittyneenä, nojaa signifiikaation, siis kielen – ja muiden siihen rinnastettavien symbolisysteemien – merkkien ja merkitysten oletettuun ylivaltaan. Maailma voidaan kokea inhimillisesti vain merkitsevien erojen läpi. Käsitys riistää aineelta, ruumiilta ja näihin liittyviltä aistimuksilta niiden välittömän, omaleimaisen roolin todellisuuden rakentumisessa: huomiotta jää niiden tapahtuminen ja voima myös diskursiivisten luokitusten ulkopuolella.⁸

Vastaukseksi merkityksen yksinvaltiutta korostavien mallien ongelmiin Massumi esittää sellaisten työkalujen kehittelyä, jotka tekisivät materiaalisuudesta ja kokemisen ei-signifioivista puolista ajateltavia. Tällöin ei voida pyyhäytyä näkemykseen ruumiin aineellisuudesta jonain yksinkertaisen konkreettisenä. Huomio tulee suunnata materiaalisuuden vaihtuviin tiloihin ja muutosalttiuteen, sen elävyyteen ja avoimiin potentiaaleihin.⁹ Tähän kartoitukseen affektin käsite on omiaan.

Miten affekti laittaa ruumiit ja materian liikkeeseen? Vastaus piilee käsitteen tavassa nivoa yhteen ruumiillisuus, liike ja muutos. Avainasemaan nousee Spinozan määritelmä ruumiista levon ja liikkeen suhteina sekä vaikuttamisen ja vaikuttumisen kykyjen muuntuvana kokoonpanona. Määritelmän osat kertovat yhdessä siitä erityisestä tyylisestä, jolla ruumiillisuuden liikkuvuus pitää nyt ymmärtää. Kuten Massumi toteaa, Spinoza ei viittaa niinkään ruumiiden tosiasiallisiin liikkeisiin ja liikkumattomuuksiin (ekstension), vaan niiden intensiivisiin laatuihin ja kykyihin: kapasiteetteihin toimia, kokea ja synnyttää kokemuksia, asettua erilaisiin vuorovaikutuksiin.¹⁰

Ekstensiivisen ja intensiivisen siisti erottelu lienee mahdotonta. Ne edellyttävät ja läpäisevät aina jossain

muodoin toisensa.¹¹ Joka tapauksessa affektin käsite liittyy ruumiiden intensiivisiin liikkeisiin, pysähdyksiin ja voimiin – siirtymiin intensiivisten aktiviteetin asteiden välillä. Affektit ovat intensiteetin muutoksia (muun muassa) ihmisruumiissa, joka toimii ja reagoi suhteessa itseensä ja ulkopuoleensa, todellisuuden muihin toimijoihin ja prosesseihin.¹²

Laulavan ruumiin kyvyt ja liike

Ruumiillisuuden ylenpalttisuudesta ja mullistavan ilmaisuuden mahdollisuuksista oopperassa on siis kirjoitettu paljon. Keskusteluista uupuu yllä hahmoteltu ajatus laulavista ruumiista kykyjen ja voimien koosteina.¹³ Spinozan, ja Deleuzen, inspiroima affektiivinen ote voi jäsentää merkittävästi uusiksi tapaa, jolla musiikki ja ruumiillisuus leikkaavat toisiaan tai tapahtuvat toistensa kautta: miten ruumiit muotoutuvat eri tavoin, muuttuvat ja tuottavat aistimellisiä sekä sosiaalisia efektejä musisoinnin tilanteissa, etenkin vokaalisessa toiminnassa.

Lauluäänen tuottamista voi lähestyä jopa paraatiesimerkkinä ruumiillisuuden olemassaolosta intensiteeteinä, niiden jatkuvina ajallisina ja laadullisina vaihdoksina. Väitettä selventää seuraava vertailu: Leonardin ja Popen nimeävät oopperan ydinpiirteeksi ”todellisen materiaalisuuden ulottuvuuden. He tarkoittavat sitä toisinaan groteskia lähenevää mutta samalla erotisoitavaa lihallisuutta, jonka oopperalaulu tuo taiteellisen ja sosiaalisen alueelle. Tutkijoiden lista näistä lihallisuuden jäljistä ulottuu avoimista suista tilaviin keuhkoihin, pullistuneista kurkunkansista hieken ja sylkeen, joita äänenmuodostuksen ja elehdinnän tuoksinassa näyttämöillä roiskuu.¹⁴

Leonardille ja Popelle vokaalinen ruumiillisuus sitoo oopperan aina tiettyyn hetkeen, paikkaan, subjektien aineellisuuteen ja siten sukupuolittuneisuuteen. Näkemys tavoittaa tietyn puolen oopperan ja materiaalisuuden suhteista. Affektiivisesta kulmasta tulkinta on silti puutteellinen: se jää ääntä tuottavien ruumiillisuuksien ekstensiiviselle tasolle, aineellisen todellisuuden annettuuteen. Vaikka ruumiinosat ajateltaisiin fysiologis-kulttuurisesti muovattaviksi ja toiminnaltaan joustaviksi, pelkkä ekstensiivinen näkemys hahmottaa ruumiillisuuden ja sukupuolisuuden liian staattiseksi, valmiiksi ilmiöiksi.

Affektiivinen lähestymistapa auttaa ylittämään ongelman, sillä sen välinein voi tarkastella myös laulavien ruumiiden intensiivisyyttä – niiden materiaalisuuden energieettisyyttä ja tapahtumisen avointa liikettä.¹⁵ Massumia mukaillen liikkuva ruumis ei ole itseidenttinen ”aineklöntti”, vaan radikaalin eriytymisen tilassa, omaan variaatioonsa suhteutuvassa prosessissa. Välittömästi mutta koko ajan muuntuen se kiinnittyy omaan potentiaaliinsa: intensiteetin ja kyvyn ilmauksiin, jotka ovat virtuaalisina eli eriytymättöminä vasta tulollaan.¹⁶ Oopperan laulavat ja elehtivät ruumiilliset subjektit ovat juuri tällaista energieettistä materiaalia, jonka intensiivisyyden asteet alati vaihtuvat ja fyysis-affektiiviset, tai kinesteettis-dynaamiset¹⁷, potentiaalit pursuavat yli kustakin hetkittäisestä aktualisoitumisestaan.

Tähän liittyvää aiempaa väitettäni, että oopperaa laulavat ruumiit ovat erityisen intensiivisiä tai ehkä paremmin, että ne paljastavat intensiivisyytensä erityisen selvästi, voi perustella edelleen äänen ontologisella asemalla. Ääni kytkeytyy sitä tuottavaan ruumiiseen erottamattomasti olematta silti yhtä sen kanssa. Se on ruumiista, mutta ei ruumista. Yhtäältä ääni on tulos sitä laulavien ruumiiden liikkeistä (ekstensiivisistä ja intensiivisistä), mutta toisaalta juuri sen muodostus aktivoi nämä ruumiit erilaisten laatumien kokeiluun ja vaihteluun. Ääntä sinänsä voi lähestyä intensifioivana, virtuaalisena voimana. Toiseksi ääni syttyy sitä tuottavan ruumiin ja tämän ulkopuolen rajalla, molemmissa. Siksi sen ja siinä kuuluvan ruumiillisuuden intensiteetit vaikuttavat ja reagoivat poikkeuksellisen intiimisti niihin muihin ruumiisiin, subjekteihin ja intensiteetteihin (toiset musisoijat, kuulijat, ympäröivät akustiset olosuhteet), joiden kanssa ne tapahtuvat vuorovaikutuksissa.

Ooppera elämän lisääntymisenä

Oopperalaulu saa ruumiit varioimaan intensiivisesti. Se edistää (materiaalisen) maailman laadullista liikettä. Mutta miten merkittäviä nämä variaatiot kulttuurisesti taikka poliittisesti ovat? Onko oopperassa mitään radikaalia? Eivätkö sen ilmaisuja kangista pitkän aikajänteen konventiot, tiukka ruumiin ja äänen kontrolli sekä selkeät jaot vokaalisiin ja näyttämöllisiin mies-/nais(stereo)tyyppihin? Oopperakulttuuri sisältää eittämättä kodifioitua ja kodifioivaa ainesta. Äänen säveltaisoilla ja -kestoilla on useimmiten tarkoin määritelty side nuottiin. Äänityyppien nimeäminen nojaa kaksijakoiseen sukupuolen logiikkaan.

Toisaalta voidaan kysyä, mikä laulun alakulttuuri esimerkiksi jazzin ja popin lajeista ei sisällä tarkkoja esteettisiä vakiintumia, vaikkei klangeja ja soundeja eksplikoitaisi yhtä järjestelmällisesti kuin ääntä oopperassa. Niin ikään ruumiinkuri ja sukupuolen jähmettymät, ilmevät ne treenaamisen pakkona tai tanssityyliin toistuvuutena, ovat tuskin vieraita yhdessäkään populaarimusiikin intensiivisessä ekonomiassa. Siten kaikki *a priori*-jaot esimerkiksi akseleilla taide–korkea–hegemonia–kuri ja populaari–matala–vaihtoehtoisuus–vapaus ovat älyllisesti laiskoja. Affektiivinen näkökulma ehdottaa toista tutkimusetiikkaa: yleistysten kyseenalaistamista, jos ei täyttä hylkäystä, ja aloittamista kokeellisella asenteella ilmiöiden immanentilta mikrotasolta, kunkin ilmaisun ainutkertaisuudesta ja todellisuuden alueiden elävästä monimutkaisuudesta. Oopperan tapauksessa tällainen ote rohkaisee huomioimaan sen affektien moneuden ja radikaalit potentiaalit, jotka sekoittuvat määrättyneempään ainekseen.

Erilaiset vokaalisen virtuositeetin muodot – joita oopperasta ja muusta taidelaulumusiikista löytyy rikas kirjo vaikkapa Rossinin oopperoista Schönbergin *Pierrot Lunaireen*, puhumatta vielä mitään näiden esityksistä – tarjoaisivat yhden antoisan työosan affektien immanentille analyysille. Virtuosi-ilmausta leimaa usein hete-

rogeenisten säveltasojen ja nopeiden melodis-rytmisten kuvioiden tarkka toteutus, järjestyksen ja hallinnan ulottuvuus. Rosi Braidottin ajatusta lainaten on kuitenkin hedelmällistä kysyä, ei pelkästään, miten tällaiset musiikilliset ruumis–valta-käytännöt rajoittavat (vallan *potestas*-aspekti), vaan myös, mitä ne mahdollistavat ilmaisullisesti ja kokemuksellisesti, intensiivisesti, sekä laulaville että kuunteleville subjekteille (vallan *potentia*-aspekti).¹⁸

Potentian kannalta esimerkiksi Mozartin oopperoiden naisroolit *Taikaahuilun* Yön kuningatar ja *Così fan tutten* Fiordiligi generoivat alituisia intensiteetin muutoksia niitä laulavissa ruumiissa, koska niiden tekstuurit koostuvat äkillisistä, alleviivatuista säveltason, laululinjan, äänentuotantotyylin ja -nopeuden vaihtumista. Tällaiset musiikit voi kuulla kontrollin esitysten ohella eräänlaisina affektien runsaudensarvina, jotka korostavat ruumiin kykyjen moninaisuutta ja venyvyyttä. Histori-

allisessa katsannossa roolit ovat myös sukupuolisesti radikaaleja: niitä esittäessään naislaulajat eivät vain saaneet ääntään kuuluviin, vaan saattoivat kokea ”kohonneita” ilmaisukyvyyn ja eriytymisen tiloja ja vaikuttaa intensiteitillään ympäristöönsä.¹⁹ Silti monet oopperan äänellisuksiin käytännöt osoittavat yhä tänään sukupuolen kompleksista ja vasta tapahtuvaa, tulevaa luonnetta. Kun oopperaa lähestytään affektiivisesti, sen ylenpalttisuus ja sukupuolipoliittinen arvo eivät ehkä kiteydykään mies/nainen-stereotyyppien ristiin esittämiseen ja liioitteluun, normien ja niiden parodisen horjauttamisen lopulta melko rajattuun dialektiikkaan. Pikemmin on kyse laadullisesta moninaisuudesta ja liikkeestä, ”tuhansista pikuruisista sukupuolista”.²⁰

Koska affektit varioivat lakkaamatta olemista, ne eivät koskaan tyhjenny subjekteihin ja tilanteisiin, joissa niiden tuotanto tapahtuu. Samalla kun affektit voi ymmärtää laulavien ruumiiden kyvyiksi erilaisiin efekteihin ja in-

tensiivisiin siirtymiin, ne ylittävät jokaisen tällaisen erityisen ilmaisun. Affektit tulisikin käsittää viime kädessä virtuaalisuudeksi – kunkin nyt-hetken eksessiivisyydeksi – joka säestää toimiamme ja kokemuksiamme avaten ne tulevaan. Ne ovat sellaista liikettä ja potentiaalia, joka mahdollistaa, niin lattealta kuin sanonta voi kuulostaa, elämän jatkumisen. Jos mitään tämän hetken ylijäämää, ilmaisujen ja vuorovaikutusten uusiutuvaa horisonttia ei olisi olemassa, maailma olisi kuollut.²¹

Tähän potentiaalin karkaamiseen liittyy tarve erottaa affekti tunteesta ja kytkeä se pikemmin Deleuzen ja Guattarin halun käsitteeseen. Massumi pitää tärkeänä nykyistä kiinnostusta todellisuuden affektiivisiin voimiin ja niiden solmiutumiseen esimerkiksi politiikkaan, mutta hän näkee monien kartoitusten sudenkuopaksi affektien löyhän samastamisen tunteisiin, siis yksilöiden ja ryhmien sosiokielellisesti jäsentämiin kokemuksen(sa) laatuihin.

Samastamisen myötä maailman laadullinen ylenpalttisuus putoaa pois ajattelun kuvasta: kaikesta tulee aina jo diskursiivisesti ja sosiaalisesti määrittynyttä ja subjektiviteetin piiriin kaapattua.²² Affektin ja tunteen erottelu mahdollistaa dynaamisemman ymmärryksen siitä, miten kulttuurin eri alueet elävät. Siinä missä tunteita voitaisiin lähestyä affektiivisten liikahdusten yhdenlaisina aktualisointeina, affektiin liitetty avoimuus auttaisi teoretoimaan todellisuuden loputonta muutosta.

Affekti, potentiaali ja todellisuuden tuleminen voidaan summata Deleuzen ja Guattarin halun käsitteellä. Poiketen valtaosasta länsimaista metafysiikkaa (ja psykoanalyysistä) halu ei kytkeydy heillä saavuttamattoman kaipuuseen, subjektin fantasioihin tai oletukseen olemistamme määrittävästä perustavanlaatuisesta puutteesta. Halu on positiivista tuotantoa, vitaalisuutta. Se on todellisuuden loputtoman synnyn moottori. Se ei sijaitse

transsendenttina periaatteena näiden syntyprosessien ulkopuolella, vaan on olemassa vain tuotannoissaan ja niiden alituisissa ylittymisissä.²³

Affektin ja tunteen erottaminen ja halun tulkinta monimuotoiseksi tuotannoksi jäsentävät uusiksi sitä, mitä ooppera on tai voi olla – millaisia kuuntelun, kokemisen ja ajattelun potentiaaleja siihen kiinnittyy. Arjen hokeman mukaan ooppera ilmaisee ”suuria tunteita”. Alan tutkimussanastossa vilisevät termit passio, affekti, tunne ja halu ilman, että näiden eroja läheskään aina tarkennetaan. Mielestäni oopperan kartoitus emotionaalisisina kaappauksina *ja* affektiivisina ylijääminä edustaisi kohteelleen huomattavasti herkempää ja teoreettisesti kiehtovampaa lähestymistapaa kuin sellaiset, joissa oopperan ruumiillisuus ja kokemuksellisuus redusoidaan jo tunnistetuiksi tunteiksi, kuten kuuntelevan yksilön seksuaaliseksi mielihyväksi.

Ooppera voi toki kiihdyttää seksuaalisesti, mutta ennen kaikkea sen äänten ja ruumiiden liikkeet, retoriset purkaukset, eleet ja rytmit tuntuvat julistavan, että olemisemme on – ainakin se voisi olla – alati muuttuvista intensiteeteistä tiheää. Vaikka jokaista affektin kaappausta

säestää sen pakeneminen, tuloksena on juuri tästä syystä avoin joukko ruumiillisuuden, musiikin, sukupuolen ja aistimuksen tulemisia. Johdattakoon tämä ajatus ”elämän mahdolluttamaan lisääntymiseen” oopperassa,²⁴ sen tutkimiseen ylenpalttisen halun lauluina.

Viitteet

1. Uuden musiikkitieteen käsitteestä, kysymyksistä ja vaikutusalueista ks. esim. Cook & Everist 1999; Clayton et al. 2003.
2. Brooks 2000, 120–123.
3. Esim. Bronfen 2001. Adriana Cavarero (erit. 2005, 117–130) lähestyy oopperan (nais)ääniä psykoanalyttisesti laajemminkin vokaalisuuden ja ruumiin voiton ”miehisestä” symbolisesta. Psykoanalyttisia käsityksiä subjektista, symbolisesta ja sen (menetetystä) ulkopuolesta ovat käyttäneet oopperan tutkimuksessa myös Žižek & Dolar 2002, Dolar 2006; Poizat 1992; Castarède 2002; Kramer 2004. Psykoanalyttiseen äänen tulkintavälineistöön liittyy kuitenkin teoreettisen umpikujan vaaroja. Tyypillinen fokus korkeisiin naisääniin ja niiden symbolista horjuttavaan voimaan kääntyy helposti essentialisoivaksi, tapausten erot ohittavaksi ”huudon” ylistykseksi. Äänet kuullaan melko yksioikoisesti subjektin ensihuudon, primaarisen tilan representaatioiksi, joissa reaalinen, tai ainakin vahva kuvitelma siitä, välähtää (ks. Smart 2000, 6–7). Cavareron itsestään selvänä esittämä jako mies/miehinen/symbo-

- linen–nainen/naisellinen/materiaalinen ylläpitää puolestaan sukupuolen kaksinaisuuden totaliteettia, jota feministinen psykoanalyysi-kritiikki on laajalti arvostellut.
4. Poizat 1992, 7–8, 201–206; Barthes 1977. Välimäki 2005 kehittää Barthes'n ruumis–ääni–kieli–hahmotusta tulkinnassaan k.d.lingin varhaisuotannon laulutyylistä, joka lomittaa psykoanalyysia, semiotiikkaa ja uutta musiikkitiedettä.
 5. Leonardi & Pope 1996, 16–17, 21. Tutkijat mainitsevat tässä kohdin muun muassa Butlerin analyysin lesbisestä falloksesta.
 6. Mt. 11–23.
 7. Koestenbaum 1993; Castle 1993; Abel 1996.
 8. Massumi 2002, 1–4.
 9. Mt. 4–6.
 10. Mt. 15.
 11. Ks. esim. Gatens 2000, 68–69.
 12. Massumi 2000, 15.
 13. Abbaten puheenvuorot (1993; 2004) oopperan tapahtumallisuudesta, sen aktualisoitumisesta ruumiillisina ääнинä esityksen hetkellä edustavat omaperäisiä ja musiikintutkimuksen kokonaisken-
tässä yhä melko harvoja askelia tähän suuntaan.
 14. Leonardi & Pope 1996, 8.
 15. Vrt. Massumi 2002, 5.
 16. Mt. 4.
 17. Deleuze 1988, 123–124; Gatens 2000, 62–63.
 18. Ks. esim. Braidotti 2002, 2.
 19. Vrt. Braidotti 2001 kestävästä intensiivisestä subjektiviteetista.

20. Deleuze & Guattari 1987, 213; Grosz 2001.
21. Massumi 2002, 35.
22. Mt., 27–28.
23. Ks. esim. Deleuze & Guattari 1977, 26.
24. Brooks 2000, 122.

Kirjallisuus

- Abbate, Carolyn, Opera; or, the Envoicing of Women. Teoksessa *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Toim. Ruth A. Solie. University of California Press, Berkeley 1993.
- Abbate, Carolyn, Music – Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry*, Vol. 30 (spring), 505–536, 2004.
- Abel, Samuel, *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*. Westview, Boulder 1996.
- Barthes, Roland, *Image – Music – Text*. Käänt. Stephen Heath. Fontana, London 1977.
- Braidotti, Rosi, How to Endure Intensity: Towards a Sustainable Nomadic Subject. Teoksessa *Micropolitics of Media Culture: Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*. Toim. Patricia Pisters. Amsterdam UP, Amsterdam 2001.
- Braidotti, Rosi, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Polity, Cambridge 2002.
- Bronfen, Elisabeth, The Language of Hysteria: A Misappropriation of the Master Narratives. *Women: A Cultural Review*, Vol. 11, No.1/2, 8–18, 2001.

- Brooks, Peter, *Body and Voice in Melodrama and Opera*. Teoksessa *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Toim. Mary Ann Smart. Princeton UP, Princeton 2000.
- Castarède, Marie-France, *Les vocalises de la passion. Psychoanalyse de l'opéra. Colin, Paris 2002*.
- Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian*. Columbia UP, New York 1993.
- Cavarero, Adriana, *For More than One Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression*. (A più voci: Per una filosofia dell'espressione vocale, 2003). Käänt. Paul A. Kottman. Stanford UP, Stanford 2005.
- Clayton, Martin & Herbert, Trevor & Middleton, Richard (toim.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Routledge, New York 2003.
- Cook, Nicholas & Everist, Mark (toim.), *Rethinking Music*. Oxford UP, Oxford 1999.
- Deleuze, Gilles, *Spinoza: Practical Philosophy*. (Spinoza. Philosophie pratique, 1970). Käänt. Robert Hurley. City Lights, San Francisco 1988.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. (L'Anti-Oedipe, 1972). Käänt. Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane. University of Minnesota Press, Minneapolis 1977.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (Mille plateaux, 1980). Käänt. Brian Massumi. University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*. The MIT Press, Cambridge 2006.
- Gatens, Moira, Feminism as 'Password': Re-thinking the 'Possible' with Spinoza and Deleuze. *Hypatia*, Vol. 15, No. 2, 59–75, 2000.
- Grosz, Elizabeth, *A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics*. Teoksessa *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers Vol. III*. Toim. Gary Genosko. Routledge, New York 2001.
- Koestenbaum, Wayne, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. GMP, London 1993.
- Kramer, Lawrence, *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*. University of California Press, Berkeley 2004.
- Leonardi, Susan J. & Pope, Rebecca A., *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics*. Rutgers UP, New Brunswick 1996.
- Massumi, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke UP, Durham 2002.
- Poizat, Michel, *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. (L'Opéra, ou Le Cri de l'ange, 1986). Käänt. Arthur Denner. Cornell UP, Ithaca 1992.
- Smart, Mary Ann, Introduction. Teoksessa *Siren Songs*.
- Välimäki, Susanna, *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. The International Semiotics Institute, Imatra 2005.
- Žižek, Slavoj & Dolar, Mladen, *Opera's Second Death*. Routledge, New York 2002.