

MUSIIKKI 1/2019 | musiikki.journal.fi

Anna-Elena Pääkkölä: Nykysuomalaisia idylliäänimaisemia, symboleja ja kipupisteitä populaarimusiikissa: tapausesimerkkeinä Lauri Tähkä, Vesala ja Tiisu



Esa Lilja ja Timo von Creutlein: SDT-sointukulun oppikirjamuoto suomalaisen musiikinteorian oppikirjallisuuden ja neljän ohjelmistoaineiston valossa

Tuomas Auvinen: Tuottaja on musiikin tuotantoprosessin avainhenkilö

MUSIIKKI MUSI

Milla Tiainen, Tuire Ranta-Meyer ja Laura Wahlfors: <i>Musiikki</i> -lehden uusi elämä ja elämällisyys verkossa	5
---	---

Artikkelit

Anna-Elena Pääkkölä: Nykysuomalaisia idylliäänimaisemia, symboleja ja  kipupisteitä populaarimusiikissa: tapausesimerkkeinä Lauri Tähkä, Vesala ja Tiisu	11
Esa Lilja ja Timo von Creutlein: SDT-sointukulun oppikirjamuoto  suomalaisen musiikinteorian oppikirjallisuuden ja neljän ohjelmistoaineiston valossa.....	43

Puheenvuorot, arvostelut, lehtiöt

Tuomas Auvinen: Tuottaja on musiikin tuotantoprosessin avainhenkilö	96
--	----

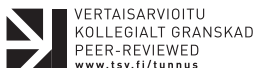
Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Etusisäkansi** 200 €, muut sivut **1/1 s.** 180 €, **1/2 s.** 100 €, **1/4 s.** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat harmaasävyisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Milla Tiainen (Helsingin yliopisto)

Laura Wahlfors (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkiteollinen seura ry, Sibelius-Akatemia (T-talo), PL 30, 00097 TAIDEYLIOPISTO. **Päätoimittajat:** Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), FT Milla Tiainen (milla.tiainen@helsinki.fi) sekä dos. Laura Wahlfors (laura.wahlfors@uniarts.fi). **Taittaja:** Henri Terho (henri.terho@live.fi). **Toimitusneuvosto:** Marjukka Colliander, Janne Koskinen, Markus Mantere, Juha Ojala, Tuire Ranta-Meyer, Milla Tiainen, Juha Torvinen, Kai Tuuri ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja arkistotunnukset:** Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Minna Karppanen (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkojulkaisu) ISSN 2669-8625**

Musiikki-lehden uusi elämä ja elämällisyys verkossa

Milla Tiainen, Tuire Ranta-Meyer ja Laura Wahlfors

Musiikki-lehden numeron 3–4/2018 esipuheessa sanoimme jäähyväiset lehden miltei 50 vuotta yhtäjaksoisesti ilmestyneelle painetulle versiolle. Samalla ilmaissimme toiveikasta ja innostunuttakin luottamusta siihen, että lehti löytää yhä lukijansa ja saavuttaa jopa laajenevan lukijakunnan uudessa muodossaan: verkossa ilmestyvänä musiikintutkimuksen kausijulkaisuna. Nyt on aika toivottaa lämpimästi tervetulleiksi kaikki te, jotka olette verkkoselainhaun, nettiosoitteen kopioinnin tai sähköpostilistoilla jaetun suoran linkin kautta avanneet näyttöpäätteillenne *Musiikin* ensimmäisen virtuaalisen numeron ja päätyneet lukemaan tätä esipuhetta.

Avas kohti avointa tiedettä

Useiden muiden suomalaisten tiedelehtien tapaan *Musiikki* muuntui verkkojulkaisuksi vastauksena Tieteellisten seurain valtuuskunnan ja Kansalliskirjaston yhteishankkeeseen *Kotilava – Kotimaiset tieteelliset lehdet avoimiksi ja vaikuttamaan* (2015–2017). Tämä hanke pyrki suunnittelemaan uuden rahoitusmallin kotimaisten lehtien open access -julkaisemisen tueksi. Tällä hetkellä hankkeen rahoituskauden jälkeisenä päämääränä on sen aikana hahmotellun konsortio-pohjaisen rahoitusmallin toimeenpano (ks. esim. Koikkalainen 2018).

Ylipäänsä *Musiikin* siirtyminen verkkoon kytkeytyy nykyiseen tiedepoliittiseen trendiin, joka perää tiedejulkaisujen ja -aineistojen avointa saatavuutta. Niin kutsutun avoimen tieteen käsitteestä ja tavoitteista, kuten myös näihin tavoitteisiin sisältyvistä tieteellisistä, tutkimuseettisistä ja taloudellisista ongelmista, on keskusteltu viime vuosina vilkkaasti niin kansainvälisesti kuin kotimaassa. Suomessa esimerkiksi Jyrki Ilvan ja Johanna Liljan laatima raportti *Kotimaiset tieteelliset lehdet ja avoin julkaiseminen: selvitys mahdollisista rahoitusmalleista* (2014), jota käytettiin Kotilava-hankkeen suunnittelutyön pohjana, korostaa näkökohtia, jotka koskettavat myös *Musiikin* muuttumista avoimeksi verkkojulkaisuksi. Heti raporttinsa alussa Ilva ja Lilja (2014, 3–4) huomauttavat, että valtaosa suomalaisista tiedelehdistä on tieteellisten seurojen julkaisemia ja että näiden seurojen talous perustuu valtionavun ja yksityisiltä säätiöiltä saadun tuen ohella merkittävästi jäsenmaksuihin. Näin on toki myös *Musiikki*-lehteä julkaisevan Suomen musiikkitieteellisen seuran tapauksessa. Jäsenmaksua vastaan saatavana tärkeimpänä etuna monet ovat perinteisesti pitäneet kyseessä olevan tiedeseuran julkaisemaa painettua lehteä. Tästä syystä yksi haaste avoi-

men tieteen käsitteeseen keskeisesti liittyvälle avoimelle julkaisemiselle on ollut seurojen ymmärrettävä pelko jäsenmaksutulojen menetyksestä, mikäli paperisesta lehdestä luovutaan. Ilva ja Lilja korostavatkin (ibid.), että samalla kun on tarpeen toimeenpanna kotimaisten tiedelehtien jatkuvuutta turvaava uudennainen rahoitusmekanismi, myös seurojen jäsenmaksuja tulisi ajatella uudella tavalla kyseisten seurojen ja niihin liittyvien tieteenalojen toimintaa tukevana kannatusmaksuna mahdollisine etuineen eikä suoraan lehden tilausmaksuna.

Suomessa tehtävän musiikintutkimuksen piirissä muun muassa Mikko Ojanen on pohtinut kiinnostavasti, miten viime vuosien keskustelut ja toimenpideoitteet avoimen tieteen puolesta ovat synnyttäneet tutkijoiden keskuudessa vastarintaa kenties osittain siksi, ettei käsite ”avoin tiede” kuvaa parhaiten meneillään olevaa kehitystä. Tutkimusprosessien ja -tiedon läpinäkyvyys sekä niiden saattaminen mahdollisimman laajan (tiede)yhteisön ulottuville ovat olleet tieteen peruseriaatteita tai ainakin ihanteita jo vuosikymmenten, ellei jopa vuosisatojen, ajan. Tämän vuoksi nykyinen avoimen tieteen käsite voi vaikuttaa sisällöllisesti tyhjältä muotitermiltä. Ojanen esittääkin, että radikaalisti uuden avoimuuden sijaan kyse on pikemmin tarpeesta pohtia systemaattisesti tutkimustoiminnan kaikissa vaiheissa niitä tiedollisia, eettisiä ja teknistaloudellisia potentiaaleja ja haasteita, joita ”digitaalisen esitysmuodon mahdollistama tiedon, datan ja aineistojen lähes reaaliaikainen globaali tavoitettavuus luo” tietenteolle. Eettisesti arkaluontoisen tutkimusaineiston suojaaminen tällaiselta tavoitettavuudelta voi toisinaan olla yhtä tärkeää kuin tutkimustulosten ja -materiaalien jakaminen joissain muissa tilanteissa. Huomioidensa pohjalta Ojanen ehdottaa avointa tiedettä korvaavaksi termiksi ”vastuullista tiedettä” digitaalisten teknologioiden luonnehtimalla aikakaudella. (Ojanen 2018.)

Ojasen puheenvuoro tarjoaa esimerkin siitä, miten musiikintutkijatkin voivat, ja heidän tulee, osallistua kriittiseen keskusteluun nykyisten avoin tiede -termiin liittyvien trendien merkityksestä tietentekemiselle – etenkin musiikintutkimuksen esittämiseksi, tallentamiseksi ja jakamiseksi. *Musiikin* verkkojulkaisemisen mahdollistavan Journal.fi-palvelun teknisten ominaisuuksien lisäksi me lehden toimituksessa pohdimme parhaillaan sellaisia lehden sisällön päivityksiä, jotka voisivat olla mielekkäitä nyt kun *Musiikki* on kenen tahansa musiikista ja Suomessa tehtävästä tutkimuksesta kiinnostuneen lukijan saatavilla. Yksi tuleva päivitys on todennäköisesti erilaiset musiikkia koskeviin kysymyksiin tarttuvut katsaukset, joita pyydämme muuallakin kuin tiedemaailmassa vaikuttavilta musiikkitieteellisen tai lähialan koulutuksen saaneilta toimijoilta. Samalla vertaisarvioituiden tiedeartikkelit säilyvät ehdottomasti *Musiikin* pääsisältönä.

Toimituksessa vastaanotamme mielellämme kommentteja ja kehittämissideoita lehden uuteen digitaaliseen muotoon ja saavutettavuuteen liittyen! Ajateltaessa laajemmin avoin tiede -termiin kytkeytyviä kehityskulkuja musiikintutkijoiden kannattaa ilmaista näkemyksensä niistä esimerkiksi kommentoimalla luonnosta tutkimusjulkaisujen avoimen saatavuuden kansallisesta strategista. Luonnos löytyy tällä hetkellä Avoin tiede -sivuston etusivun kautta.

Väline osana viestiä

Samalla kun tutkimusjulkaisujen avoimeen saatavuuteen liittyvät tiedepoliittiset ja taloudelliset linjanvedot ovat tärkeitä musiikintutkijoillekin, yksi kiehtova kysymys *Musiikin* verkkoon siirtymisessä koskee tämän siirtymän mahdollisesti aiheuttamia muutoksia lehden lukukokemuksiin. Kuten jo kanadalainen filosofi ja mediateorian pioneeri Marshall McLuhan (1911–1980) esitti alun perin vuonna 1964 julkaistussa tunnetussa teoksessaan *Understanding Media*, väline tai media on itsessään viesti (engl. "the medium is the message"). McLuhanin ajattelussa tämä tarkoittaa, että ne teknologiat, joiden kautta ihmiset vastaanottavat ja tulkitsevat erilaista dataa, vaikuttavat teknisten piirteidensä ja niihin liittyvien ilmaisuominaisuuksien kautta suoraan inhimilliseen havaintoon, ajatteluun ja toimintaan: niiden rytmiin, mittakaavaan ja käytäntöihin. Esimerkiksi elokuvan kehittyminen vaikutti merkittävästi ihmisten tapoihin kokea ajallisuutta ja tapahtumien välisiä yhteyksiä. (McLuhan 1994.) Graafisen suunnittelijan Quentin Fioren kanssa vuonna 1967 julkaisemassaan teoksessa *The Medium is the Massage* McLuhan kehitti mottoaan eteenpäin. Viesti-sanan (*message*) korvaaminen hieronnalla (*massage*) tämän teoksen nimessä oli osittain tarkoitettu McLuhanin alkuperäiseen mottoon kohdistuvaksi pilaksi ja toimi keinona leikitellä sillä, miten ajatus välineestä viestinä oli jo tuolloin muodostumassa suosituksi hokemaksi, ellei peräti kliseeksi. Samalla väline "hierontana" viittaa teoksessa myös siihen, että kukin mediamuoto stimuloi kokijoiden aisteja tai aistijärjestelmää erityisillä tavoilla (ks. McLuhan & Fiore 2008).

McLuhanin ajattelua voidaan kritisoida mediamuotojen tarpeettoman tiukasta erottamisesta toisistaan ja ehkä myös jonkinasteisesta teknologisesta determinismistä eli teknologioiden ihmiselämää muovaavan kyvyn ylikorostamisesta. Näistä varauksista huolimatta hänen ajatuksiaan on pidetty monelta osin relevantteina myös suhteessa digitaalisiin teknologioihin ja Internetiin, vaikka hänen teoretisointinsa edelsivätkin esimerkiksi Internetin syntyä usealla vuosikymmenellä (ks. esim. Kember & Zylinska 2012, 12–13). McLuhanin ideoiden pohjalta voidaan miettiä *Musiikki*-lehdenkin kohdalla, miten lehden uusi medialuonne – siis sen tekstien ja muiden materiaalien sijaitseminen verkossa – potentiaalisesti vaikuttaa lukijoiden kokemuksiin aistimastaan ja lukemastaan. Tarjoaako *Musiikin* verkkomuotoisuus tilaisuuksia sellaisiin ideoiden ja tekstien välisiin nopeisiin ajattelua ruokkiviin yhteyksiin, joita etenkin hyperteksti-teorioissa ja muissa Internetin varhaisvaiheen keskusteluissa visioitiin, sikäli kuin lehden näkökulmat innostavat lukijoita avaamaan näytölleen esimerkiksi toisia samaa kysymystä koskevia artikkeleita tai saman kirjoittajan muita analyyseja? Vaihtoehtoisesti: oppoavatko lehden materiaalit nyt osaksi lukijoiden päivittäin kohtaamaa digitaalisesti välittyvää informaatiotulvaa, jonka psykofyysisestä kuormittavuudesta aivotutkijat nykyään säännöllisesti varoittelevat? Linkittykö *Musiikki*-lehden lukeminen enenevästi ilmiöön, jota kutsutaan englanniksi termillä *continuous partial attention*? Termi viittaa monille nykyajan ihmisille tyypilliseksi väitettyyn tapaan hajauttaa huomiotaan alituisesti ja keskeytysten

rytmittämänä eri kommunikaatiokanaviin, media-alustoihin, tietokoneen näytöllä auki oleviin ikkunoihin ja asiasisältöihin (ks. esim. Rose 2011).

Pohdinnat uuden median merkityksestä *Musiikin* lukukokemuksille ja siten tieteellisen sisällön vastaanotolle tuovat mieleen myös mediatutkijoiden Sarah Kemberin ja Joanna Zylinskan muotoileman käsitteen medioiden elämällisyys (engl. *the lifeness of media*). Tämä McLuhanin ja muiden teorioille rakentava käsite korostaa medioiden aktiivista ja osin ennalta-arvaamatonta roolia uudenlaisten käytäntöjen sekä elämisen ja kokemisen potentiaalien synnyssä. (Kember & Zylinska 2012, 24.) Kemberin ja Zylinskan käsitteeseen nojaten vaikuttaa selvältä, että *Musiikki*-lehden muutos digitaaliseksi verkkojulkaisuksi siivittää sekin väistämättä uusia tapoja kohdata ja kokea lehden sisältöjä.

Ei ole kuitenkaan syytä toistaa erilaisiin teknologioihin usein liitettyä kärjistävää ajattelutapaa, jonka mukaan jollain (tietyissä kontekstissa) uudella teknisellä medialla on joko yksinomaan myönteisiä tai pääosin kielteisiä vaikutuksia. Lehden toimituksessa uskomme *Musiikki*-lehden verkkopohjaisen elämällisyyden moniin muotoihin ja mahdollisuuksiin. Samalla kun väline kietoutuu erottamattomasti sisältöön, tieteellisten puheenvuorojen sisältö koostuu aina myös muista olennaisista elementeistä, kuten tärkeistä aihevalinnoista, oivaltavista kysymyksenasetteluista ja analyyseistä sekä uusista teoreettisista ja metodologisista avauksista. Tällaiset tieteellisen tiedonmuodostuksen ja viestinnän piirteet vangitsevat *Musiikki*-lehden lukijakunnan huomiota varmasti tulevaisuudessaakin siitä huolimatta, että lehden uuden tyyppinen tekninen välittyminen myös muuttaa lukukäytäntöjä.

Yksi *Musiikki*-lehden verkkoon siirtymisen parhaita puolia on eittämättä, että se aidosti helpottaa lehteen sisältyvien puheenvuorojen ja tutkimustulosten saattamista erilaisten lukijoiden ulottuville, kun voimme kaikki jakaa linkkiä lehden numeroihin kollegoille, opiskelijoille, lähialojen tutkijoille ja muille kiinnostuneille. Täten *Musiikin* digitaalinen esitysmuoto saattaa hyvinkin vahvistaa Suomessa tehtävän musiikintutkimuksen kuuluvuutta, vaikutuksia ja merkitystä. Toivomme menestyksekkäitä vaiheita *Musiikki*-lehden uudelle elämälle ja elämällisyydelle verkossa!

Tähän numeroon sisältyvät tekstit ovat jälleen oiva osoitus suomalaisen musiikintutkimuksen moninaisista kohteista, suuntauksista ja teoreettis-metodologisista otteista. Anna-Elena Pääkkölä tarkastelee artikkelissaan suomalaisuuden esityksiä ja niitä koskevia asenteita aivan viime vuosina ilmestyneessä suomenkielisessä populaarimusiikissa. Pääkkölän analyysin kohteena on erityisesti kolme vuosina 2015–2017 julkaistua populaarimusiikin kappaletta, jotka hän on valinnut eri menetelmin kerätystä ja huomattavan laajasta aineistosta artikkelissa eritellyin perustein. Pääkkölä tulkitsee näitä Lauri Tähkän, Vesalan ja Tiisun kappaleita valaisevina, mutta samalla toisistaan poikkeavina esimerkkeinä siitä, miten nykyisessä populaarimusiikissa on mahdollista käsitellä ja myös kyseenalaistaa suomalaisuuteen liittyviä ideaaleja, symboleita sekä ongelmallisiksi näh-

tyjä piirteitä. Artikkelin uudenlainen analyysiote yhdistää alun perin taidehistoriassa kehitetyn idyllimaiseman käsitteen musiikin luomien tilavaikutelmien lähikuunteluun ja musiikkituotannon kulttuuriseen analyysiin. Pääkkölä myös tarkastelee kappaleiden soivia tapahtumia, tuotannollisia piirteitä ja sanoituksia suhteessa kansallisuuden jokapäiväisiä symboleja koskeviin teorioihin sekä itse kehittämänsä ajatukseen suomalaisuuden kipupisteistä. Pääkkölän tavoitteena on paitsi tarjota uusia tulkintoja tuoreesta musiikillisesta aineistosta myös edistää populaarimusiikintutkimuksen kytköstä ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin.

Esa Liljan ja Timo von Creutleinin artikkeli käsittelee kolmesta tonaalisesta tehosta – toonikasta, subdominantista ja dominantista – muodostuvaa SDT-sointukulkua. Suomalaisessa musiikinteorian oppikirjallisuudessa se esitetään yleensä soinnutuksen ja harmonisen ajattelun lähtökohtana, jonkinlaisena kadenssin valiomuotona. Kirjoittajat ottavat tehtäväkseen selvittää, kuinka yleinen tämä niin sanottu oppikirjakulku tosiasiaassa on niissä musiikkityyleissä, joita suomalaisen musiikkikoulutuksen piirissä tavataan soittaa ja opettaa. Tutkimuksen analyysiaineisto koostuu neljästä eri musiikkityylistä: W. A. Mozartin kaikki klaveerisonaatit, 52 jazzstandardia vuosilta 1918–1953, Robert Johnsonin (1911–1938) koko säilynyt tuotanto sekä 52 Yhdysvalloissa vuosina 1958–1963 julkaistua pop-hittiä. Musiikinteorian oppikirjat, joista artikkelissa on esimerkkejä 150 vuoden ajalta, nostavat Liljan ja von Creutleinin mukaan perusteettomasti vain yhden SDT-kulun ohi muiden musiikissa esiintyvien toonikalle johtavien sointukulkujen. Lilja ja von Creutlein pohtivat kriittisesti tyylinmukaisuutta ja musiikinteorian oppikirjallisuuden asemaa musiikinopetuksessa. He korostavat, että tarvittaisiin sellaista systemaattiseen analyysiin perustuvaa oppikirjallisuutta, joka huomioi kunkin musiikkityylin erityispiirteet. Jos SDT-oppikirjakulun kaltaisia asioita kuitenkin opetetaan, tulisi painottaa, että kysymys on pelkistetyistä mallista, jota ei elävästä musiikista sellaisenaan löydy.

Lisäksi tämä *Musikki*-lehden numero sisältää Turun yliopiston musiikkitieteestä hiljakkoin väitelleen Tuomas Auvisen lektion. Auvisen teksti tarjoaa selkeän johdatuksen hänen väitöskirjaansa, jonka ajankohtaisena aiheena on musiikin tuottajien toiminta ja luova tekijyys eri musiikinlajeihin kuuluvissa tuottamiskäytännöissä. Luovalla tekijyydellä Auvinen viittaa toimintamahdollisuuksiin sekä kykyyn aikaansaada jotain uutta käsillä olevien musiikkityylien puitteissa. Auvisen väitöskirjan kolme tapaustutkimusta koskevat kotistudiossa toimivan pop-tuottajan työtä, nykyistä klassisen musiikin tuottamista ja rock-tuottajan työskentelyä perinteiseksi luonnehdittavassa äänitysstudioissa. Näiden erilaisten esimerkkien kautta Auvinen valottaa sekä tuottajan keskeistä roolia nykyisissä musiikeissa klassisen musiikin perinteestä populaarimusiikkeihin että ihmisten toimintamahdollisuuksien tiivistä suhdetta musiikkiin liittyviin teknologioihin. Väitöskirja kuuluu äänitetuotannon kulttuurisen tutkimuksen alaan.

- Ilva, Jyrki ja Johanna Lilja. 2014. *Kotimaiset tieteelliset lehdet ja avoin julkaiseminen: selvitys mahdollisista rahoitusmalleista*. Tieteellisten seurain valtuuskunnan verkkojulkaisuja 2. Helsinki: Tieteellisten Seurain Valtuuskunta.
- Kember, Sarah ja Joanna Zylińska. 2012. *Life After New Media: Mediation as a Vital Process*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Koikkalainen, Riitta. 2018. "Kotilava – Hemvett", julkaistu 23.10.2018. Tarkistettu 29.5.2019 <https://www.kiwi.fi/pages/viewpage.action?pagelId=58493505>
- McLuhan, Marshall. 1994. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- McLuhan, Marshall ja Quentin Fiore. 2008. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. London: Penguin Books.
- Ojanen, Mikko. 2018. "Avoin tiede on huono otsikko". *Musiikin suunta* 40 (1). Tarkistettu 29.5.2019 <http://musiikinsuunta.fi/2018/01/avoin-tiede-on-huono-otsikko/>
- Rose, Ellen. 2011. "Continuous Partial Attention: Teaching and Learning in the Age of Interruption". *Antistasis: An Open Educational Journal* 1 (2): 17–19.

Nykysuomalaisia idylliäänimaisemia, symboleja ja kipupisteitä populaarimusiikissa: tapausesimerkkeinä Lauri Tähkä, Vesala ja Tiisu

Anna-Elena Pääkkölä



Johdanto

Kansallisuutta koskevia merkityksiä ja käsityksiä (esim. Anderson 1983) rakennetaan jatkuvasti paitsi julkisessa keskustelussa myös kulttuurin ja taiteen eri käytännöissä sekä niiden tutkimuksessa. Kuten Tuula Gordon (2002, 38) asian ilmaisee, "[K]ansakunnan tila on [...] imaginaarista, symbolista ja resentoitua. Kansakunnat kerrotaan yhä uudestaan, jolloin sosiaalinen tila muuttuu mentaaliseksi tilaksi, representaatioiden paikaksi". Varsinkin Suomen itsenäistymisen satavuotisjuhlan aikoihin sekä populaarimediassa että tieteellisissä keskusteluissa tarkasteltiin nykysuomalaisuuden tilaa monista näkökulmista. Tähän liittyen on paikallaan tutkia myös sellaisia populaarimusiikkikappaleita, jotka kuvasivat ja täten rakensivat suomalaisuutta näihin aikoihin. Tässä artikkelissa tarkastelen, millaisia suomalaisuuden esityksiä ja rakentamisen tapoja on löydettävissä erityisesti vuosina 2015–2017 julkaistuista suomalaisista populaarimusiikkikappaleista.

Suomalaisen musiikin suomalaisuutta – sitä, mikä tekee musiikista oletettavasti nimenomaan suomalaista – on pohdittu suhteessa moneen musiikinlajiin ja monenlaisissa teoreettis-metodologisissa viitekehyksissä. Vaikka on mahdollonta luetella kaikkia aihetta koskevia tutkimuksia viime vuosikymmeniltä, tutkimusta on tehty ainakin klassisen musiikin (esim. Tarasti 1999; Aho et al. 1996, Heiniö 1999), kansanmusiikin ja populaarimusiikin (Kärjä 2005, 2007; Skaniakos 2013), äänimaisematutkimuksen (Ampuja & Kilpiö 2005), suomalaisten vähemmistöjen tarkastelun (Donner, Kurkela & Lahtinen 1981; Kärjä 2014; Westinen & Lehtonen 2016) sekä musiikin historian (Kurkela 2010) saralla. Kaikille näille tutkimuksille sekä niille monille, joita en tässä luettele, lienee yhteistä yksi tulos: suomalaisuus musiikissa on pitkälti sopimuksenvaraista, semioottista ja yhteisöllisesti neuvoteltua, ja se on liitetty erilaisiin, paikoin jopa vastakkaisiin, musiikinlajeihin ja piirteisiin.

Tämä artikkeli rakentaa aiemmille ymmärryksille suomalaisuudesta alati tuotettuna ja kontekstisidonnaisena ilmiönä pyrkien samalla uudenlaiseen analyttiseen tulokulmaan. Useiden edellä mainittujen tutkimusten tavoin en keskity niinkään siihen, mikä musiikissa voisi olla olemuksellisesti suomalaista, eli kysymykseen siitä, mitä suomalainen musiikki ”on” tai miltä se tyypillisesti kuulostaa. Tämän sijaan tarkastelen, miten suomalaisuutta kuvataan, kuvitellaan ja myös kriittisesti työstetään erilaisissa viime vuosien populaarimusiikin kappaleissa. Uutta tietoa artikkelini tuottaa ensinnäkin aineiston tuoreuden kautta. Keskityn tuonnempana perusteltujen tapausesimerkkien kautta siihen, millaisia erilaisia suomalaisuuksia vuosien 2015–2017 suomenkielisissä populaarimusiikkikappaleissa kuvailtiin ja mitä vakiintuneita sekä kenties uusia suomalaisuuden teemoja näissä kappaleissa ilmenee. Osaltaan tätä rajausta perustelee Suomen satavuotisjuhlan ajallinen läheisyys. Suomalaisuuden ja musiikin välisiä suhteita koskevan tutkimuksen kannalta on hedelmällistä tarkastella, millaisia suomalaisuuksia populaarimusiikissa esitettiin juuri Suomen valtion 100. vuoden paikkeilla. Toiseksi kehitän uudenlaista analyttistä lähestymistapaa suomalaisuuden musiikilliseen tarkasteluun. Tutkin suomalaisuuden populaarimusiikillisiä kuvauksia otteella, joka yhdistää taidehistoriassa alun perin kehitetyn ”idyllimaiseman” käsitteen (esim. Ollikainen 2014; Palin 1999) musiikkiteknologian kulttuuriseen tutkimukseen (Moore 1993) sekä kansallisuuden ja kansallisen identiteetin muodostumista koskeviin teorioihin (esim. Lehtonen, Löytty & Ruuska 2015). Idyllimaiseman käsitteellä on kuvattu sellaisia ennen kaikkea luonnonmaisemia, jotka esittävät suomalaisuutta ihannoivalla tavalla. Sovellan ja kehitän tätä käsitettä edelleen musiikissa luotujen ja siinä kuultavissa olevien tilavaikutelmien analyysiin vastatakseni kysymykseen, miten suomalaisuutta rakennetaan äänellis-tilallisesti. Yleisesti ottaen analyysitapani asettuu kulttuurisen musiikintutkimuksen ja musiikin kulttuurisen lähiluvun kattokäsitteiden alle (ks. esim. Bal 2002; Middleton 2012; Richardson 2016; Pääkkölä 2016).

Tutkimuksen tausta ja pääteemat

Aloittaessani käsillä olevaa tutkimusta suomalaisuuden musiikillisista rakentumisista prosessin ensimmäinen vaihe oli relevantin tutkimusmateriaalin haaroikoinen sekä edustavien tapausesimerkkien etsiminen. Vuosien 2015–2017 aikana julkaistiin taustatyöni mukaan 18 Suomessa tehtyä ja suomenkielistä populaarimusiikkikappaletta, joissa käsitellään suomalaisuutta jollain tapaa siten, että kappaleet sisältävät tunnistettavia, perinteisesti suomalaisiksi miellettyjä teemoja lyriikoissaan tai kappaleen nimen tasolla (ks. liite 1). Laulut löytyivät pääasiassa kollektiivisen muistin sekä Spotifyn hakusanojen selauksen kautta. Materiaalin löytymisessä auttoivat tutkijakollegojen lisäksi Facebook-ryhmän *Geek Women Unite!* jäsenet (kollektiivinen muisti), joiden ehdotusten perusteella valikoimaan päätyi lauluja, joiden lyriikoissa toistettiin, kommentoitiin tai toisinaan vaikkapa vain sivulauseessa kritisoitiin suomalaista kulttuuria. Hakusanoina Spotifyssa käytin termejä ”Suomi”, ”suomalainen” ja ”kotimaa”. Spotify-etsintä rajasi pois automaattisesti ne laulut, joiden nimiin ei näitä sanoja kuulunut, mutta etsintä tuotti joka tapauksessa noin viisi kappaletta tutkimusmateriaaliin. On mahdollista, että tutkimusmateriaalin etsinnän ensimmäisessä vaiheessa joitakin indie-musiikkia edustavia kappaleita tai omakustanteisesti julkaistuja lauluja jäi otannan ulkopuolelle, mutta kun otetaan huomioon *Geek Women Unite!* (Finland) -ryhmän laajuus (yli 5000 jäsentä) sekä se, että Spotify on yksi tärkeimpiä uuden musiikin levityskanavia Suomessa (ks. Tervonen et al. 2018), otantaa voi pitää sisällöltään ja laajuudeltaan melko luotettavana.

Näistä eri keinoin tehdyistä löydöistä rajasin tämän artikkelin ensisijaiseksi aineistoksi kolme kappaletta kolmen kriteerin pohjalta. Näiden kriteerien mukaan valittujen kappaleiden tulisi a) keskittyä lyriikoissaan pääsääntöisesti suomalaisuuden kuvaamiseen (siten, että ne eivät esimerkiksi vain ohimennen sivulauseessa mainitse sanaa ”suomalainen” käsittelemättä suomalaisuutta tämän enempää) ja b) osallistua kansallisuuden neuvotteluun tavoittamalla laajan kuulijakunnan. Tämän jälkimmäisen kriteerin toteutumisen varmistin tarkastelemalla kappaleiden Spotify- tai radiosoittoääriä ja niiden osakseen saamaa muunlaista julkisuutta (muun muassa kappaleiden medianäkyvyyttä saaneet esitykset). Kolmantena kriteerinä toimi se, että c) laulut eivät keskity suomalaisiin vähemmistöihin ja heidän oloihinsa nyky-Suomessa. Tämä aspekti valikoitui viimeiseksi karsintakriteeriksi, koska katsoin aiheenrajaussyistä parhaaksi tarkastella tämän aineiston puitteissa ainoastaan valtavirtaisempia käsityksiä suomalaisuudesta. Aineistoni perusteella on kuitenkin näyttöä siitä, että tutkimus nykysuomalaisuudesta populaarimusiikeissa nimenomaan erilaisten vähemmistöjen näkökulmasta tuottaisi runsaasti hedelmällistä uutta tietoa musiikin, kansallisuuden ja etnisyyden suhteista. Näiden kolmen kriteerin perusteella tässä artikkelissa tarkastelluiksi kappaleiksi valikoituivat:

1. Lauri Tähkä: ”Minun Suomeni” (2016)
2. Vesala: ”Tytöt ei soita kitaraa” (2016)
3. Tiisu: ”Suomalaisen suurin riesa on sisu” (2015)

Valitut laulut muodostavat sangen hyvän otannan suomalaisesta populaarimusiikista muun muassa siksi, että mukana on yksi miesartisti, yksi naisartisti ja yksi bändi. Artistit ovat myös kotoisin eri puolilta Suomea (Vaasa, Kärsämäki, Somero). Kappaleet tarjoavat varsin moni-ilmeisen otannan myös musiikkityyliensä suhteen (iskelmäpop, taidepop, moderni suomirock), erilaisten musiikki-tuotannollisten ratkaisujensa kautta sekä siten, että niissä ilmenee keskenään erilaisia asenteita suomalaisuuteen liittyviin teemoihin, kuten analyysini pyrkii osoittamaan. Muunlaiset kappalevalinnat olisivat kenties tuottaneet tematiikaltaan tai painotuksiltaan erilaisia tuloksia suomalaisuuden musiikillisen kuvaamisen nykytilasta (muun muassa Antti Tuiskun ”Mä hiihdän” -kappaleen voisi tulkita käsittelevän nykyistä uusliberaalia suoritusyhteiskuntaa mielenkiintoisella tavalla). Tässä artikkelissa tarkasteltuja kappaleita kuitenkin yhdistää esimerkiksi se, että niiden lyriikoista ja äänimaailmoista on tunnistettavissa varsin perinteisiä suomalaisuuden symboleja, jotka tuodaan nykykontekstiin erilaisin, osin uusin painotuksin. Täten kyseiset kappaleet sekä jatkavat suomalaisuuden kuvaamisen perinteitä että osallistuvat aktiivisesti suomalaisuuden uudelleen-neuvotteluun.

Materiaalin keräämisen ja esimerkkikappaleiden valinnan jälkeen tutkimukseni seuraava vaihe oli selvittää, millaisia suomalaisuuksia kolmessa analysoidussa kappaleessa tarkemmin esitetään. Kappaleiden toistuvan kuuntelun ja lähitarkastelun perusteella jaan niistä löytyvät suomalaisuuden esitystavat kolmeen eri teemaan, jotka kytkeytyvät aiempaan suomalaisuuden kulttuuriseen tutkimukseen samalla edistäen ja laajentaen sen näkökulmia. Ensimmäinen teemoista liittyy analyysitapaan, jossa musiikkia kuunnellaan taidehistoriassa aiemmin kehitetyn ”idyllimaiseman” käsitteen avulla. Suomalainen ideaalimaisema ”esitetään parhaassa mahdollisessa valossa, epärealistisesti kaunisteltuna, kunkin aikakauden esteettistä tyyliä ja makua noudattaen” (Ollikainen 2014, 20), ja se on perinteisesti jakautunut kahteen ääripäähän, eurooppalaiseen kulttuurimaisemaan sekä valloittamattomaan erämaamaisemaan (Palin 1999, 220). Tehtävänäni on analysoida, millaisia tilallisia maisemia Tähkän, Vesalan ja Tiisun kappaleissa esitetään musiikkituotannollisten ratkaisujen kautta: siis millaisia tilavaikutelmia kappaleisiin on rakennettu musiikin tuotantovaiheessa, ja miten ne osaltaan tukevat tai tuottavat suomalaisuuden kuvauksia. Toisin sanoen kysyn, minkälaisia suomalaisia äänimaisemia – ja, kuten itse asiaa käsitteellistän, ideaaliäänimaisemia – lauluissa mahdollisesti rakentuu. Lähtöargumenttina esitän, että samalla tavoin kuin visuaaliset idyllimaisemat ja yhteiskunta ovat sidoksissa ja vaikuttavat toisiinsa (ks. esim. Maaranen 2002, 100), myös ne äänimaisemat, joita kuulemme ympärillämme muun muassa paljon soitetun populaarimusiikin kautta, sekä heijastavat olemassa olevia yhteiskunnallisia käsityksiä (suomalaisuudesta) että osaltaan vaikuttavat niihin.

Toisena teemana tarkastelen suomalaisuuden rakentumista näissä kappaleissa käyttäen teoreettisena lähtökohtana lähinnä Michael Billigin ”nationalismin liputuksen” käsitettä (”flagging”; Billig 1995, 8). Tutkin, millaisia suomalaisuuden symboleita analysoimissani kappaleissa ”liputetaan” eli tuodaan esiin ja korostetaan sekä millä äänellisillä ja sanoituksellisilla keinoilla tämä tapahtuu.

Kolmantena teemana tarkastelen mahdollisia kipukohtia, joita kappaleissa nostetaan esille liittyen suomalaisuuteen tai Suomen nykytilaan. Mahdollisten kipukohtien identifiointi on itse kehittämäni näkökulma, jonka kautta pyrin tarkastelemaan suomalaisuuden nykkykuvauksiin potentiaalisesti sisältyvää kritiikkiä kansallisuutta koskevia käsityksiä tai suomalaisuuden vakiintuneita merkkejä ja merkityksiä kohtaan. Kaikki kolme analyysien teemaa käsitellään niin kappaleiden sanoitusten, niiden musiikin (lauluääni, instrumentaatio, sovitus) kuin musiikin tuotannon kannalta. Koska tällainen analyttisten tulokulmien yhdistelmä on verrattain uusi musiikin ja suomalaisuuden välisten suhteiden tutkimuksessa, erittelen kyseisiä tulokulmia tarkemmin seuraavassa osiossa.

Analyttiset tulokulmat: tilallisuus, symbolit ja kipupisteet

Tutkimukseni tulokset esitellään artikkelin mittaan perustuen tulostaulukkoon. Taulukko pohjaa Lori Burns (2015) musiikkivideoanalyysimetodille, jonka avulla hän tarkastelee musiikkivideon ääntä, visuaalisia elementtejä sekä sanoituksia selvittääkseen videoiden narratiivisia ja diskursiivisia mahdollisuuksia. Koska vain yhdestä valitsemistani kappaleista on tehty musiikkivideo, sovellan Burns (2015) lähestymistapaa korvaamalla visuaalisten ulottuvuuksien tarkastelun tilavaikutelmiin keskittyvällä kuuntelutavalla sekä erittelemällä musiikista ja lyriikoista suomalaisuuden teemoja. Tehtävänäni on kuunnella valittujen kappaleiden musiikillisia aineksia, kuten sovituksellisia valintoja ja instrumentaatiota, lyriikoita ja niiden intertekstuaalisuutta sekä musiikin tuotantoa analyttisin korvin. Taulukossa 1 esittelen (toistaiseksi ilman tuloksia), kuinka tutkimuksen päätulokset, eli valitut temaattiset tulokulmat, käsitellään artikkelin lopussa suhteessa kuhunkin kappaleeseen.

	Lauri Tähkä: "Minun Suomi on"	Vesala: "Työt ei soita kitaraa"	Tiisu: "Suomalaisen suurin riesa on sisu"
Idylliäänimaisema			
Suomalaisuuden symbolit			
Suomalaisuuden kipukohdat			

Taulukko 1. Tutkimuksen temaattiset ilmiöt ja valitut populaarimusiikkikappaleet.

Artikkelin ensimmäisen teeman, tilallisuuden tai "idylliäänimaiseman" kuuntelun, metodologia ammentaa musiikkituotannon kulttuurisesta tutkimuksesta tilan kuuntelun kautta. Tämä kuuntelu- ja analyysitapa perustuu vahvasti Allan F. Mooren (1993, 106) kehittämään *sound box* -ajatteluun, jossa soiva materiaali kuvitellaan tilalliseksi ilmiöksi (ks. myös Richardson 2012, 219–223; Moy-

lan 2012; Richardson 2005). Musiikin ja tilallisuuden tarkkaan harkittu yhteys tuotetaan sijoittamalla soittimet ja äänet miksausessa kuulijasta eri suuntiin panoroimalla instrumentit ja äänet horisontaalisesti vasen–oikea-jatkumolla sekä suhteessa kuulijaan lähellä–kaukana-jatkumolla (ks. esim. Veal 2007, 71; Moylan 2012, 165). Analyysissäni korostan myös äänen sijoittelua vertikaalisesti. Tätä ulottuvuutta voidaan työstää masterointivaiheessa korostamalla korkeita ääniä (korkea tila) tai matalia bassotaajuuksia (matala tila). Allan F. Mooren (1993) *sound box* -ajattelu hahmottaa populaarimusiikin kappaleiden tilaa kolmiulotteisesti kuvatussa neliössä, jossa soittimet on sijoitettu yksi kerrallaan abstraktion suhteessa siihen, missä kuulija (/analysoija) kokee ne kuulevansa. Tässä ajattelussa otetaan jonkin verran huomioon myös vertikaalisuus. Moylanin (2012) sekä Richardsonin (2012, 2005) kaavioissa samaa kuvataan niin sanotun *sound stage* -ajattelun kautta, jossa kappale hahmotetaan esiintymislavasta katosta alaspäin. Tässä tavassa ei ole paljolti kuvattu vertikaalista ulottuvuutta. Siksi laajennan tässä artikkelissa *sound stage* -ajattelua kuvaamalla myös vertikaalisuutta taidehistoriasta lainatuin keinoin: yritän ”katsella” kappaletta kuuntelun kautta kuten taulua tai maisemaa, horisontaalisesti ja vertikaalisesti, sekä paikoin myös syvyysakselilla aiempien *sound stage* -lähestymistapojen viitoittamana.

Tutkimuksessani erittelen kunkin laulun kohdalla, kuinka miksaus ja masteroinnin avulla luotu tilallisuus vaikuttaa kappaleen idylli(ääni)maisemaan (millainen tila kappaleelle on äänituotannollisesti rakennettu) ja millaisia suomalaisuuteen liittyviä kulttuurisia merkityksiä kappaleista voi tätä kautta tulkita esiin. Vaikka musiikillisen tilan luonti on pitkälti abstraktio, joka ei ole sidoksissa mihinkään aktuaaliseen fyysiseen tilaan, yritän havainnollistaa sekä tilallisin kuvioin että nuotti- tai kaavioesimerkein, miten kukin kappale luo tilaa, joko yksittäisissä kappaleen osioissa tai kokonaisvaltaisesti. Vaikka nämä havainnollistavat tilalliset kaaviot ovat abstraktioita tiloista, joita ei ole fyysisesti olemassa, ne mahdollistavat idylli(ääni)maiseman tulkinnan musiikissa. Kun näihin tulkintoihin yhdistetään taidehistorian käsityksiä suomalaisista idyllimaisemista, on mahdollista päästä käsiksi paitsi tilallisuuden myös kansallisuuden ja suomalaisuuden kysymyksiin suhteessa tutkittuihin populaarimusiikin kappaleisiin.

Olli Löytty (Lehtonen, Löytty & Ruuska 2015, 50) ja Mikko Lehtonen (ibid. 130) teoretisoivat suomalaisuuden tuottamista Michael Billigin (1995) arkipäiväisen nationalismin sekä Judith Butlerin (2006) kehittämän performatiivisuuden käsitteen kautta. Suomalaisuus tuotetaan näiden teoretisointien mukaan pienillä, toistetuilla tai performoiduilla koodeilla. Billig (1995, 8, 93) puhuu tiettyjen kansallisten symbolien performoinnin tai toistamisen sijaan niiden ”liputtamisesta” (”flagging”), jota tapahtuu jatkuvasti arkielämässä. Termi liputtaminen vie ajatukset lippuihin virallisina modernien kansallisvaltioiden tunnuksina ja liputtamiseen keskeisenä osana kansallisia juhlapäiviä. Tällaisenaan liputtaminen assosioituu kansallismieliseen ylpeyteen ja sen korostamiseen. Billigin teoretisoinnissa ”liputtaminen” kuitenkin tarkoittaa myös erilaisten kansallisten symbolien jokapäiväisempää rituaalinomaista toistamista ja kansallisuuden jatkuvaa, arkipäiväistä luomista tämän kautta (”banal nationalism”; Billig 1995).

Arkipäiväisenäkin kansallisten symbolien toistuva käyttö rakentaa helposti kollektiivista ”me”-ajattelua, jonka kautta suomalaista identiteettiä luodaan, tehdään tutuksi ja toistetaan jopa kliseiksi asti (ibid. 93). Tällaista liputusta tapahtuu muun muassa medioissa, joihin myös musiikki olennaisesti kuuluu. Suomalaisuuden musiikillisen liputtamisen prosesseja lähestytään tässä artikkelissa 1) arkipäivässä kuultujen (radiosta tuttujen, monia soittokertoja saaneiden) musiikkikappaleiden strategioina neuvotella suomalaisuutta; 2) suomalaisuuksien eri symbolien käyttönä esimerkiksi lyriikoiden tai musiikin intertekstuaalisuuden tasolla (musiikilliset tai lyriikoiden sanalliset viittaukset aiempiin suomalaisuuksista kertoviin kappaleisiin); sekä 3) musiikillisten viittausten kautta (esim. instrumenttivalinnat, genreviittaukset).

Analysoidessani kappaleiden liputusprosesseja eli niitä suomalaisuuden symboleja, joita kappaleissa esiintyy, yksi tärkeä tarkasteltava seikka on myös näiden symbolien käytön refleksiivisyys. Refleksiivisyydellä viitataan siihen, käytetäänkö jotakin suomalaisuuteen liittyvää symbolia kriittikkä kuin itsestään selvästi vai tuodaanko siihen uusia sävyjä. Tähän liittyy myös artikkelin kolmas analyttinen teema tai tulokulma, jonka olen nimennyt suomalaisuuden kipupisteiden tarkasteluksi. Tämän kehittämäni tulokulman kautta selvitän, tuodaanko analyysikohteina olevissa kappaleissa ilmi suomalaiseen identiteettiin, nyky-yhteiskuntaan tai -kulttuuriin liittyviä sosiaalis-poliittisia ongelmakohtia taikka kritiikkiä ja jos näin tapahtuu, miten niitä käsitellään. Tällaisten kipupisteiden analysointi kappaleissa on tärkeä näkökulma paitsi yleisesti suomalaisuuden nykytilan myös populaarimusiikin tutkimuksen ajankohtaisuuden kannalta. Etsin ja tarkastelen kaikkia kolmea teemaa laulujen kolmella tasolla: lyriikoissa, musiikissa sekä tuotannossa. Seuraavaksi tutkin kutakin laulua erikseen. Jokaisen osion lopussa kokoan havainnot tarkastellun kappaleen musiikillisista, sanoituksellisista sekä tuotantoon liittyvistä keinovaroista taulukkomuotoon suhteessa analyysin teemoihin. Varsinaisen yhteenvedon analyysin tuloksista teen artikkelin johtopäätöksissä.

Lauri Tähkän ”Minun Suomi” (2016)

Lauri Tähkän suomalaisuutta eksplisiittisesti käsittelevän laulun julkaisu vuoden 2016 syyskuussa johti moniin julkisiin esiintymisiin, mukaan lukien Tähkän esitys itsenäisyyspäivän Linnan juhlien jatkojuhlissa (ks. YleAreena 2016) sekä Senaatintorin uudenvuoden juhlassa. Näiden esitysten ja laulun tematiikan myötä kappaletta voitaisiin pitää yhdenlaisena musiikillisena lähtölaukauksena vuoden 2017 Suomen 100-vuotisen itsenäisyyden juhluvuodelle. Tähkä on itse kommentoinut kappaletta tavalla, joka nojaa kansallisuuden tutkimuksen näkökulmasta tarkasteltuna moneen jopa kliseisen perinteiseen suomalaisuuden symboliin:

Tämä laulu on kunnianosoitus Suomen luonnolle kaikessa kauneudessaan ja kaarudessaan, missä tunnen olevani omimmillani ja kotona. Tämä on kunnianosoitus suomalaisen ihmisen sitkeälle, hieman jäyhälle ja levottomallekin luonteelle. Kotiseutu asuu suomalaisen sisällä pienenä haikeutena, oli hän ajautunut minne päin maailmaa tahansa. Me olemme hiukan melankoliaan taipuvainen luonne, ollaan aina vähän haikeita, vaikka kaikki olisi hyvin. Ehkä se johtuu pitkästä valottomasta talvikaudesta, pienestä väestöstä ja kovasta menneisyydestä. (Warner Music Finland 2016, promotioteksti.)

Tähkän kommentit ilmentävät romanttista kuvaa suomalaisuudesta, jossa sekä melankolisuus että runollisuus nähdään suomalaisluontoa ja -luonnetta selittävinä tekijöinä, jopa hyveinä. Tällaisenaan Tähkän promotioteksti on jo itsessään mielenkiintoista materiaalia kansallisuuden tutkijoille: Tähkä toistaa kliseitä suomalaisuudesta kestävyytensä eli sisuna (ks. myös analyysi Tiisun kappaleesta alla), selviytymisestä vaikeuksien keskellä sekä luonnon keskellä elämisestä. 2010-luvun kaupunkikulttuurin asemesta hänen lausuntonsa resonoi pikemmin perinteisten agraariin elämäntapaan liittyvien suomalaisuuskäsitysten kanssa. Mikko Lehtonen kirjoittaa kaupunkilaisuuden ja agraarisuuden suhteesta suomalaisuuteen seuraavasti: ”Suomalaisuuden samaistaminen luontoon ilmenee nykyään muun muassa siinä, että pitkälle kaupunkilaistunutta suomalaisuutta tarkastellaan usein ikään kuin suomalaisten elämä olisi yhä agraarista” (ks. Lehtonen, Löytty & Ruuska 2015, 63). Sen sijaan että Tähkän laulu ja hänen sitä koskevat kommenttinsa huomioisivat esimerkiksi maaseudun ja kaupungistumisen tai urbaanin elämän väliset suhteet, laulu esittää puhtaan kansallisromanttisen kuvauksen agraari-Suomesta. Tarkoituksena lieneekin pönkittää ajatusta siitä, että suomalainen ihannemaisema on nimenomaan luonnonläheinen tai maaseutumaisema, ei suinkaan kaupunkimaisema (ibid. 64).

Tilallisuus. Kappaleeseen luodaan alusta asti erityinen, laajahko musiikillinen tila. Kappale alkaa kirkkaalla pianoliplatuksella, joka liikkuu mollikolmisoinnun säveliillä keski- ja yläkoskettimilla. Tähän yhdistyy Tähkän ääni ja myös korkeahko shimmer-tyyppinen (suom. hehku) syntetisaattorin pad-soundi, joka soi pitkänä sointuina luoden akustisen parin pianon kaiutetulle soundille. Ensimmäinen säkeistö kulkee instrumentaalisesti korkeassa rekisterissä a-mollissa, Tähkän ääni ainoana poikkeuksena matalalla. (Ks. kaavio 1.) Tuloksena syntyy tilavuuden vaikutelma sekä horisontaalisesti että avaruudellisesti. Tilaa luodaan kuulokokemuksen kannalta sivuille ja ylle, muttei tässä vaiheessa vielä juuri alapuolelle, siis alarekisteriin tai bassotaajuuksille; ainoa ”matala” elementti on Tähkän tenoriääni. Syntetisaattorin shimmer-soundi tuo myös kylmää sävyä äänimaailmaan. Ensimmäinen selkeästi matalaan rekisteriin ulottuva musiikillinen elementti on kertosäkeessä vahvalle iskulle putoava virveli-isku, joka on kaiutettu soinniltaan jyrkäksi, mikä luo jälleen tilan tuntua. Rumpujen komppi kertosäkeessä muodostuu bassorummun neljäsosasykkeestä sekä sen kanssa etenevästä, synkopoidusta virveli- ja tomtom-rumpukompista, jossa ei käytetä lautasia tai hi-hatia muuten kuin aksentoimisessa. Lautasten puuttuminen luo juurevan, matalataajuisen rytmin, joka laajentaa kuulokuvan alas ja sivuille. Rummun lisäksi basso



Kaaviot 1 ja 2. Lauri Tähkän "Minun Suomi" ja tuotannon tila-ajattelu: kaaviossa 1 kuvataan ensimmäisen säkeistön tilaa, kaaviossa 2 ensimmäisen kertosaakeen tilaa.

iskee kahdeksasosia vapaalla kielellä ilman kielen "demppeusta" näppäilevällä tai otelaudan kädellä, mikä saa basson jymisemään matalalla taajuudella. Demppeuksen puuttuminen puurouttaa kahdeksasosat, jolloin tuloksena on kaikuisa tilan tunne, joka avautuu lähinnä kauas alapuolelle. (Ks. kaavio 2.)

Näillä äsken kuvatuilla keinovarjoilla Tähkän kappale luo jylhää, kaikuisaa musiikkilista tilaa, joka assosioituu yhdessä lyriikoiden kanssa perinteiseksi muodostuneisiin käsityksiin suomalaisesta luonnosta. Suomalainen idyllimaisema topeliaanisessa merkityksessä tarkoittaa lähinnä suomalaisuuden rakentamista ennen itsenäistymistä (Ollikainen 2014, 14; Lukkarinen 2004, 41). Suomalaisuuskuvaa rakennettiin tuolloin paitsi maalaustaiteessa myös runoudessa ja musiikissa. Luonnonläheisyys, eritoten järvimaisemat, ovat merkittävässä roolissa sekä suomalaisen idyllimaiseman visuaalisissa kuvauksissa että kansanlauluissa. Topeliaanisen kuvaston ajatus perustuu Zacharias Topeliuksen (1818–1898) työlle, joka hahmotteli kokonaisvaltaista käsitystä suomalaisesta luonnosta. Topeliuksen ja runoudessa myös esimerkiksi J. L. Runebergin (1804–1877) tuotannon luomaa ideaalimaisemaa on sotien jälkeen kritisoitu yksipuoliseksi; suomalainen maisema halutaan nykyään mieltää moninaisena. (Ollikainen 2014, 13–17; Palin 1999, 221–222.)

Benedict Andersonin (1983, 36) mukaan modernin nationalismin synty 1800-luvulla oli seurausta muun muassa eurooppalaisesta tilallisesta ajan käsitteestä, jossa kosmologia ja historia nähtiin sidoksissa toisiinsa. Ympäristön ja historian erottamattomuus sekä tähän liittyvä tilan tuntu ja käsitys ajan pysähtyneisyydestä luovat kansallisuudesta näissä nationalistisissä käsityksissä Andersonin (ibid.) ajattelun mukaan ajattoman ja kohtalokkaan. Andersonia mukaillen historia ja suomalaisten kohtalo on sidottu Suomen alueen luontoon, kun taas luonto on kirjoitettu ajallisesti menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaan: näin on ollut, on, ja tulee aina olemaan. Ilmiötä kuvannevat myös Mikko Lehtosen (Lehtonen, Löytty ja Ruuska 2015) huomiot suomalaisen ihmisen ja luonnon suhteita koskevista käsityksistä, joissa subjekti ja objekti sekoittuvat:

Ideaaliksi suomalaiseksi maisemaksi kohosi 1800-luvulla kukkulalta tai lintuperspektiivistä kuvattu järvimaisema. Ihmiä maisemassa ei näkynyt. Poissaolonsa kautta suomalainen kuitenkin samastui kuvattuun luontoon. Hän oli yhtä kuin se mitä on.

Hän ei toisin sanoen ollut mitään erityistä, vaan jonkinlaista luonnollista ja puhdasta ihmisyyttä – silkkaa universaalisuutta. Maiseman tuottavana nollapisteenä, ei minään, hän oli kuitenkin samalla mystisesti myös silkkaa järkeä. *Hän oli samaan aikaan ei mitään ja kaikki*. Yhtäältä hän oli, kuten sanottu, pois maisemasta. Toisaalta hän oli kuitenkin sekä maiseman objekti (samastumisessaan maisemaan) että maiseman subjekti (maiseman tuottavana katsojana). (Ks. Lehtonen, Löytty & Ruuska 2015, 64–65; kursivi lisätty.)

Kyseessä onkin kollektiivisen minän ja luonnon sekoittuminen ”paikallaanpysyvä[ksi] sosiologi[seksi] maisema[ksi], joka yhdistää [laulun] sisäisen maailman sen ulkopuoliseen todellisuuteen” (Anderson 2006, 38). Lehtosen kuvausta ja Andersonin ajatuksia voi rinnastaa Tähkän kappaleen kertosaäkeessä syntyvään äänimaisemaan. Kertosäkeen aikana perkussioissa hyödynnetään reverb- tai kaikuefektin tilaa luovaa, ambienttia, luonnetta (ks. Veal 2007, 71); ”äänite on kyllästetty niin suurella reverb-tasolla, että puhtaasti atmosfäärinen ulottuvuus alkaa syntyä”. Perkussioissa käytettynä Michael Veal (2007, 72) kuulee ambient-kaikefektin yhdistyvän mielteiden tasolla tietynlaiseen tyhjyyteen ja ”anti-painavuuteen” (sic), kenties siis keveyteen. Tulkintani mukaan tällä efektillä luodaan Tähkän kappaleessa Lehtosen kuvailemaa avaraa, näennäisen itse-riittoista maisemaa. Näin muodostuu yllä olevan kuvauksen kaltainen suomalainen ideaali- tai idyllimaisema äänellisin keinoin. Toisaalta ”Minun Suomeni”-kappaleessa luodaan myös päinvastaisesti raskasta, rumpusoundin täyttämää tilaa, mikä monimutkaistaa kappaleen äänimaisemaa.

Suomalaisuuden symbolit. Kappaleessa haetaan erilaisin keinoin eepistä (so. epiikkaan kuuluvaa) historiallista jatkumoa ja myös maskuliinista uhoa. Ensimmäisen säkeistön säkeet ”*minun Suomeni on poika kastamaton / ei poijasta saa pois pakanaa antamalla nimen*” paljastavat kappaleessa rakentuvien suomalaisuuden merkitysten ja miessukupuolen välisen yhteyden. Suomalaisuuden erityisesti agraariseen mieskuvaan liittyy fyysinen ja henkinen lujuus, rehellisyys ja asketismi (Richardson 2006; ks. myös Löfström 1999). Tähkän kappaleessa miehekkyyys tuodaan esille kansanlaulumaisesti, kun ”poika” kääntyy ”poijjaksi”, veijarimaiseksi hahmoksi, jota kutsutaan myös ”pakanaksi” ikään kuin viittauksena esikristilliseen kulttuuriin, mutta joka kokee sublimoituja hetkiä ajatellessaan kotimaataan ja sen luontoa. Täten Tähkän ”Suomi-poika” ei juuri poikkeaa suomalaisen, talonpoikaisen miehen kuvauksista, joissa korostuu epäluulo auktoriteetteja kohtaan; tässä kristillistä jumalaa tai uskonnollista järjestystä sekä yleisemmin vallanpitäjiä kohtaan (ks. esim. Aho 2003, 220–224). Suomalaisuuden ja maskuliinisen voiman yhteys konkretisoituu myös musiikissa, eritoten Tähkän tiukan tenoriäänänen vibratossa sekä kertosaäkeen särkyvässä korkeassa belt-äänessä (*”tuol-la maailmalla”*; ks. esimerkki 1). Kertosäe moduloikin tässä kohtaa A-mollista D-molliin, kvartin verran ylöspäin, jolloin Tähkän tenoriääni venyy äärimmilleen symboloimaan miehistä (äänellistä) voimakkuutta.

Suomi-neidon hylkääminen marttyyrimaisena kansakunnan symbolina (ks. esim. Pääkkölä 2017, 8 – 10; Markkola 2002; Lehtonen, Löytty & Ruuska 2015, 115) veijarimaisemman Suomi-pojan hyväksi Tähkän kappaleen lyriikoissa voi-



Esimerkki 1. Lauri Tähkä: "Minun Suomi" (2016), detalji kertosäkeestä. D-molli.

daan nähdä suomalaisuuden ja miehisyyden välisen yhteyden pönkityksenä. Mitään parodista tai ironisen tiedostavaa (ns. queer-luennan mahdollistavaa) sävyä tästä symbolin vaihdoksesta on vaikeaa tavoittaa. Suomalaisuuden henkilöitymän sukupuolittumisen nimenomaan pojaksi voi tulkita kytkeytyvän myös Tähkän omaan imagoon: Tähkä ikään kuin asettuu suomalaisen veijarimiehisyyden jatkajaksi (ks. esim. Aho 2003, 220–224). Sikäli kuin Suomi-neito symbolina on liittynyt vahvasti valtiollisen itsenäisyyden puolustamisen diskursseihin, voidaan myös pohtia, tarkoittaako Suomi-pojan tai "poijjan" esiintyminen Tähkän laulussa sitä, ettei tällainen (uhattu) itsenäisyys näyttäydy erityisen olennaisena nykyisen suomalaisuuden elementtinä kappaleessa (vrt. Lehtonen, Löytty & Ruuska 2015, 115).

Vaikka laulu rakentuukin paljolti perinteiselle topeliaaniselle suomalaisuuskuvastolle sanallisesti ja osin myös musiikillis-äänellisesti, on merkittävää, ettei laulussa sinänsä tavoitella kansanmusiikkiestetiikkaa. Tämän sijaan kappale (kuten koko albumi, johon se sisältyy) on tuotettu iskelmäpopmusiikiksi. Topeliaanista kuvastoa laulussa on edellä käsitellyn tilallisuuden lisäksi mielekästä analysoida lyriikoiden tasolla. Laulun bridge-osio on tästä hyvä esimerkki:

Ja kun täällä kahlaan pientä elämäni
 Se on suonissani villi kuohuva
 Minun Suomi on sydämeni
 Minun Suomi on pääni
 Minun Suomi on taivas, se on maa
 (Lauri Tähkä, "Minun Suomi" 2016, bridge.)

Bridgen sanoituksessa esiintyy vesikuvastoa, joka voitaisiin yhdistää suomalaisen järvimaisemaan tai kesyttämättömään erämaamaisemaan (esim. kuohuva koski) keskeisinä kansallisromanttisina maisemina (Ollikainen 2014, 19; Palin 1999, 220). Intertekstuaalisesti ajatellen bridgen viimeinen rivi assosioituu muun muassa Dannyn "Tämä taivas, tämä maa" (1992, säv. & san. Jukka Kuoppamäki) -kappaleeseen, jossa suomalaisuus liitetään maahan, sen pysyvyyteen ja sukupolvien janaan. Bridgen muihin mahdollisiin viittauskohteisiin tai interteksteihin suomalaisessa populaarimusiikissa kuuluvat esimerkiksi Jasminen Euroviisu-edustajakappale vuodelta 1996, "Niin kaunis on taivas" (1995) ja Kari Rydmanin hengellinen kappale "Niin kaunis on maa" (1976). Suomalaisuuden ja luonnon suhde esitetään näin Tähkän kappaleessa keskeisenä ja ongelmattomana, ja sen esitystapa nojaa suomalaisuuden perinteiseen symboliikkaan.

Kipupisteet. Huolimatta Tähkän kappaleen perinteisestä suomalaiskuvastosta lauluun sisältyy myös viittaus erityiseen nykyisen suomalaisen yhteiskunnan kipupisteeseen. Tätä ilmentää seuraava katkelma kertosaäkeen lyriikoista:

Minun Suomi on tähtitaivaan alla
 Minun Suomi on auki kokonaan
 Ja sen löysin kun mä kuljeskelin tuolla maailmalla
 Minun Suomi on kaunein päällä maan
 (Lauri Tähkä, "Minun Suomi" 2016, kertosaä.)

Lienee merkittävää, että sana "auki" on asetettu huomattavalle paikalle kertosaäkeeseen. Tämän päivän kontekstissa on vaikeaa olla lukematta säettä "minun Suomi on auki kokonaan" suhteessa maahanmuuttovastaiseen Rajat kiinni! -aatteeseen. Näin ajatellen kappaleessa esitetään retorinen vetoamus: laulun "minä" korostaa, että hänen ihailemansa Suomi on auki maailmaan pikemmin kuin sulkeutunut itseensä. Avaraksi tuotettu äänikuva yhdistettynä edellä mainittuun suomalaisuuden topeliaaniseen (ja maskuliiniseen) idyllimaisemaan omalla tavallaan tukee tätä lyriikoiden ehdottamaa ihanteellista suomalaisuutta: Suomi kauneimpana paikkana "päällä maan" ei ole ahtaan nationalistinen, vaan haastaa sulkeutunutta ja maahanmuuttokriittistä tai -vastaista ajattelutapaa. Nykyisessä kahtiajakautuneessa ilmapiiirissä näen Tähkän laulun paitsi perinteisen ja maskuliinisen kansallisuusiideologian mukaisena isänmaallisena kappaleena myös mahdollisena yrityksenä muovata ja muuttaa nykyajan suomalaisuuskäsitteitä sekä Suomi-kuvaa.

Tulokset. Taulukko 2 havainnollistaa Tähkän kappaleen käsittelyn suhteessa artikkelin teemoihin:

	Sanoitus	Musiikki	Tuotanto
Idylliäänimaisema	Tähtitaivas, kuohuva, taivas, maa.	Shimmer- padsyntikka, kirkonkellot, juurevat rummut	Vertikaalinen tilan tuotto: korkeat ja matalat taajuudet masteroinnissa korostettuina
Suomalaisuuden symbolit	Poika kastamaton, lause lausumaton, pakana, sydän, pää, "olen liiankin suomalainen"	Mollivoittoisuus, melodiat, maskuliininen voima äänenkäytössä	Avaruuden tuntu ja pysähtyneen tilan, maiseman, tuottaminen pysyvänä symbolina
Suomalaisuuden kipukohdat	"minun Suomi on auki kokonaan"	Suomalaisuuden "avoimuuden" korostaminen toivottuna, maskuliinisena, voimakkaana tilana	

Taulukko 2: Lauri Tähkän "Minun Suomi on" (2016) laulun temaattiset käsittelytavat.

Yhteen vedettynä Tähkän kappaleen tilallisuus luo suurta maisemaa, pitkäkestoista suomalaisuuden kertomusta sekä hyvin perinteisiä topeliaanisia mielikuvia, joihin kuuluvat tietynlaiset suomalaiset luonnonmaisemat ja taivas.

Laulun sanat hahmottelevat myös konkreettisia elementtejä, joita voimme kappaleen idyllimaisemassa ”nähdä”. Laulun äänimaisema on mahdollista yhdistää Lehtosen edellä kuvaamiin kuvataiteen kansallismaisemiin. Laulussa maiseman avaruus ja ylhäältä alas -perspektiivi luodaan kaiuttamalla perkussiot sekä käyttämällä korkeita, shimmer-tyyppisiä syntetisaattoripadeja, jotka avaavat äänellistä tilaa korkealle ylös. Suomalaisuuden symbolien ”liputus” tapahtuu paljolti lyriikoiden tasolla, mutta instrumenttivalinnat sekä musiikkituotanto tekevät kansallisuudesta sekä historiallisesti jatkuvaa että sukupuolittunutta, vahvasti maskuliiniseksi määrittyvää. Suomalaisen yhteiskunnan mahdollisiin kipupisteisiin kappale tarttuu vain pienen retorisen vetoimuksen verran, mutta tämä sanoituksellinen elementti avaa silti tulkintamahdollisuuksia, jotka rikastavat kappaleessa rakentuvaa suomalaisuuden kuvaa.

Vesala: ”Tytöt ei soita kitaraa” (2016)

Vesalan kappale ”Tytöt ei soita kitaraa” on artistin debyyttialbumin toinen kappale, joka julkaistiin albumin toisena singlenä kesäkuussa 2016. Kappaleesta ei tehty musiikkivideota, mutta se soi ahkerasti radioiden soittolistoilla uudenaikaisena pop-kappaleena, jossa kerrotaan suomalaisuudesta varsin kuivahkolla, jopa nuivasävyisellä otteella.

Tilallisuus. Kappaleen tilallisuus rakentuu hitaasti, osa osalta. Jokainen kappaleen osio on sointikuvaltaan erilainen ja esittelee sovituksen kerroksittain jatkuvasti jotain uutta (ks. kaavio 1). Kukin näistä tekijöistä vaikuttaa kappaleen mahdollistamiin tilavaikutelmiin. Kaikki instrumentaation osatekijät eivät kuitenkaan soi yhtä aikaa missään vaiheessa kappaletta.

Kappaleen tilallisuus on huomattavasti kapeampi sekä horisontaalisesti että vertikaalisesti kuin Tähkän laulu. Vesalan kappaleen pääriffi luo biisiin rennon, tanssittavankin sykkeen ja tunnelman (ks. esimerkki 2). Riffi kulkee kappaleen säikeistö- ja kertosäe-osissa (verse, pre-chorus, chorus) rytmisesti samanlaisena, mutta kertosäkeissä sen kuviot ovat liikkuvampia (tummempi punainen kaaviossa). Äänellisesti etualalla riffissä on hiljainen, plektralla soitettu sähkö-

	Intro	Verse A	Pre-Chorus	Chorus	Verse A	Pre-Chorus	Chorus	Bridge	Chorus	Chorus 2	Outro
Elektroninen rytmialhio											
Rumpukoneen hälyäänät											
Riffi 2 (bs, guit)											
Lead-kitara											
Rumpukoneen lisäperc. ("yeah")											
Takapotkukomppi (guit)											
Lead-syntikka											
Syntikka											
Arpeggiokitara											
Vesala, stemmalaulu											
Fuzz-syntikkarytmi											
Vesala, lead											
Rumpukomppi											
Basso, riffi 1/muunneltu											
Aikakoodi	00:00	00:07	00:37	01:06	01:36	02:02	02:31	02:57	03:12	03:35	04:00-04:04
Tahdit	01 - 04	05 - 20	21 - 36	37 - 50	51 - 66	67 - 82	83 - 96	97 - 104	105 - 116	117 - 130	130 - 134

Kaavio 1. Vesalan ”Tytöt ei soita kitaraa” ja kerroksellisuuden rakennus.

kitara. Basso seuraa läheisesti kitarariffiä hieman melodisempana, mutta se on miksattu selkeästi kitaran alle luoden näin pohjaa kitaran kuivakalle soundille. Ensimmäisessä laulusäkeistössä Vesalan ääni sekä rumpukomppi liittyvät äänimaisemaan, jälkimmäinen kitaran lailla kuivasti äänitettynä ja yksinkertaisesti soitettuna 4/4-komppina. Rumpu tulee hieman kuuluvammaksi kuin kitaran ja basson yhdistelmä, mutta Vesalan ääni miksataan kovimmaksi ja lähelle kuulijaa, hieman sivulle eikä suoraan eteen. Vesalan laulu jatkaa ja täydentää kappaleen nuivaa äänimaailmaa: hänen äänenmuodostuksessaan sekoittuvat rintarekisteri- ja kurkkusointi, ja ääni on tuotettu kuin irvistäen. Lauluääni on hiukan kaiutettu, mutta muuten kuivasti ja läheltä äänitetty, ja sen melodia pysyttelee yhden nuotin, alakvintin, lähetyvillä. Riffin rytmisen yhtenäisyyden rikkoo fuzz-syntetisaattoriääni (kaavion tummansininen väri), joka toistuu laulufrasaalien lopussa.



Esimerkki 2. Vesala: "Työt ei soita kitaraa" (2016), verse-osien pääriffi kitaralla ja bassolla. E-molli.

Edellä kuvatun riffin toistuvan pyörityksen voidaan ajatella ilmaisevan tilallista ulottuvuutta ajallisuutensa kautta: esimerkiksi 1980-luvun disko- ja klubi-musiikin on todettu luovan euforista tai utopistista mielentilaa toistoon perustuvalla luonteellaan, koska tällainen toisto häivyttää matemaattisen ajan tunnun (ks. esim. Hawkins 2009, 101; Pääkkölä 2016, 123, 128). Mielentilan ja musiikki-tuotannon abstraktin tilan vertailu lienee vain osittain hedelmällistä: vaikka Vesalan kappaleen toistuvat riffit ja soundin kuivakkuus luovat vähemmän idyllistä ja kansallisromanttista suomalaisuuden maisemaa kuin Tähkän kappale, ne rakentavat omanlaistaan tunnelmaa, joka potentiaalisesti kiinnittää kuulijan huomion kappaleen kriittisempään suomalaisuuskuvaan.

Sähkökitara pudottautuu pääriffistä pois ensimmäisen säkeistön pre-chorus-osiossa ja aloittaa ilmeisemmin sointuarpeggiot, jotka muistuttavat kaikuefektinsä kautta hieman rautalankamusiikkia. Mukaan tulee tässä vaiheessa kappaletta myös korkea, hiljaiseksi miksattu syntetisaattoriääni, joka soi lähinnä kotisävel-lajin, e-mollin, kvintillä. Näiden elementtien myötä kappaleen äänimaisema muuttuu hieman pehmeämmäksi loittonemalla kuulijasta sekä avautumalla ylöspäin. Syntetisaattorin soundi muistuttaa jossain määrin ihmisääntä, ja sen eteerisyys tuo mieleen enkelikuoromaiset sävyt. Samalla kitaran arpeggio-sointu alkaa luoda tilaa paneroimalla jokaisen soinnin vasemmalta oikealle, korkein ääni oikealla korvalla. Kertosäkeen aikana puolestaan enkelikuoromainen syntetisaattorisoundi tuodaan rohkeammin miksausessa esille, ja se yhtyy Vesalan ääneen asettuen vastakkain basson ja kitaran jatkaman rytmisen riffin kanssa. Tilallisuus avautuu tässä vaiheessa korkealle ja laajalle ylös, mutta samanlaista jylhyyttä kuin Tähkän kappaleessa ei saavuteta, koska matalien taajuuksien li-

säksi korostetaan myös korkeampia. Kuivakka sähkörumpukomppi ja eritoten sähkövirvelin sämplätty isku korostavat korkeita taajuuksia rakentaen näin korkeutta kappaleen yleiseen äänimaisemaan.

Kappaleen tilallisuus nojaa siis kuiviin soundeihin ja tilavaikutelmaan, joka kasvaa mittasuhteiltaan hitaasti, muttei yllä minkäänlaiseen monumentaaliseen lakipisteeseen asti. Kappale ei tässä mielessä luo topeliaanista idylliäänimaisemaa. Yhdistettynä Vesalan lyriikoiden useisiin ilmauksiin, kuten ”grillikeidas” ja ”kapakka”, syntyy kuva vähemmän idealisoidusta ja nykyaikaisesta suomalaisesta urbaani- tai lähiömaisemasta. Toisen säkeistön maininnat Pohjantähdestä (ks. myös alla) ja jäätiköstä maalaavat perinteisempää suomalaisuuden kuvaa, mutta kappaleen äänimaailma ei tätä tue. Tämä havainnollistuu Vesalan hie-man nasaalissa äänentuotannossa sekä muuta äänimaailmaa rikkovassa fuzzi-syntetisaattorisoundin rytmisessä väliintulossa.

Suomalaisuuden symbolit. Vesalan oman lausunnon mukaan ”Tytöt ei soita kitaraa” -kappaleen syntytarina liittyy suomalaisuuden kokemiseen koti-ikävästä kautta yhdistelmänä nostalgiaa ja kriittistä epäilyä siitä, onko kaivattua lapsuudenmaisemaa edes todella olemassa. Vesala on todennut biisin syntymisestä seuraavasti:

Jotenkin siinä kuuluu ristiriitainen koti-ikävä ja paluu omaan lapsuudenmaisemaan, mutta mikä se rehellisyyden nimissä edes on? Mitä kuvia ja oloja sieltä kantaa mukanaan? (Vesala, Warnermusic.com 2016b, pressitiedote.)

Nostalgia ymmärretään usein ajallisenä käsitteenä (ks. esim. Heinonen 2005, 284). Vesalan kuvailema ja kriittisesti pohtima nostalginen lapsuudenmaisema on sekä ajallinen (lapsuus) että mielentila, ”joka on lähtöisin halusta palata kotimaahan” (Mononen, Pääkkölä & Qvick 2016, 8; ks. myös Boym 2001, 3–16). Kappaleen lyriikat viittaavat Vesalan kuvailemaan koti-ikävästä erityisesti toisen säkeistön alussa:

On Pohjantähti niin pieni kun kattelee jäältä
ja vaikka rakensin aidan, nään silti naapurin, pään.
Vie minut jonnekin lähelle täältä
tuu kuorimaan kermat mun kakun päältä.
(Vesala, ”Tytöt ei soita kitaraa” 2016, verse.)

Pohjantähti, yksi tärkeimpiä suomalaisuuden symboleita, näytetään laulussa kaukaisena utopiana, toisin kuin esimerkiksi Petri Laaksosen kappaleessa ”Täällä Pohjantähden alla” (1994) tai Kari Tapion laulussa ”Olen suomalainen” (1983) (”on Pohjantähden alla / tää koti mulla mainen”). Näissä kahdessa kappaleessa Pohjantähti kuvataan puoliuskonnollisena johdatuksen ja suomalaisuuden pysyvyyden symbolina. Vesalan kappaleen Pohjantähti on puolestaan kaukainen taivaankappale, jota ei mainita kuin lyriikoiden yhdessä säkeessä. Tätä säettä välittömästi seuraava banaali maininta naapurista siirtää huomion arkipäiväisempiin ongelmiin. ”Vie mut jonnekin lähelle täältä” -säe viittaa ikävöimisen tunteeseen, kenties Vesalan mainitsemaan nostalgiseen lapsuudenmaisemaan

ikävoimiseen. Tätä voi verrata esimerkiksi Katri Helenan ronskimpaan "Vie minut" -kappaleeseen ("Vie pian, äläkä tuo takaisin", 1995), jossa kuvataan romanttista kanssakäymistä ja eskapismia. Vesalan kappaleessa sitä vastoin kuvataan kodin, tai tietynlaisen suomalaisen (lapsuuden)maiseman, kaipuuta.

Tulkintani mukaan kappaleen kriittinen ote paljastuu paitsi säkeistöjen kuivakan soundin ja Vesalan rintarekisteripainotteisen sekä puristeisen äänenkäytön myötä myös musiikin riffiperusteisessa tyyliässä. Kappaleen toisteista riffimaailmaa voisi ajatella suorana musiikillisena vertauskuvana kansallisuuden symbolien toistamiselle eli "liputtamiselle" (Billig 1995, 8). Riffin toiston kappaleeseen luoma musiikillinen staattisuus ei synnytä vaikutelmaa mielihyvän täyteisestä kansallis- tai kotiseutuylpeydestä, vaan kuulostaa pikemmin banaaliuden kuvaamiselta, jokapäiväisen pärjäämisen symbolilta. Vesalan laulu muuttuu melodisemmaksi pre-choruksen aikana, mutta samalla siihen tulee myös ironinen sävy liioitellun, dramaattisen ja harmonisesti tuplatun äänenkäytön kautta:

Sä oot mun ainoa
kun ei oo toistakaan.
Nyt ei vaan haaveet riitä
mä kaipaen toimintaa.

(Vesala, "Tytöt ei soita kitaraa" 2016, 2. säkeistö, pre-chorus.)

Suomalaisten symboleiden "liputus" staattisina ja jopa stagnaatioon viittaavina saa pre-choruksessa ambivalentin sävyn: yhtäältä äänen dramaattisuus ja liioiteltu melodusuus assosioituvat nostalgiaan, mutta toisaalta sanoitus ("nyt ei vaan haaveet riitä / mä kaipaen toimintaa") kritisoi nostalgiseen koti-ikävän kokemukseen liittyvää toiminnan puutetta.

Kipupisteet. Kertosäkeessä kappaleen sävellaji vaihtuu pre-chorus-osioon verrattuna spontaanisti sävelaskeleen ylöspäin E-mollista F-duuriin. Vesalan tuplatu ääni on korkealla kurkussa ja nenässä, tahallisen tyttömäinen. Tuplattu ääni assosioituu täten kappaleen tekstissä mainittuihin "tyttöihin":

Mä synnyin siellä missä tytöt ei soita kitaraa
Missä ajatukset täytyy liittää jonkun agendaan
Uu-uu-uu-uu, lähdetään saunan taakse käymään
(Vesala, "Tytöt ei soita kitaraa" 2016, kertosäe.)

Laulussa ei vastata kysymykseen, miksi tytöt eivät soita kitaraa, joten oletus on, että suomalaisen kulttuurin jäsenet tunnistavat tämän asiointilan tai kliseen ilman selityksiäkin. Tyttö tutkimuksen yhtenä perusajatuksena on, että tyttöys sosiaalisena konstruktiona ja käytäntöinä korostaa perinteisesti passiivisuutta ja riippuvaisuutta paitsi miessukupuolesta, kenties merkittävämmiin aikuisista. Nämä ominaisuudet nähdään jopa vastakkaisina "aikuisen, itsenäisen naiseuden" käsitteelle. Vaikka naiseuskin on määrittynyt passiiviseksi suhteessa mieheyteen monissa perinteisissä heteroseksuaalisuutta ja heteroseksuaalista romanssia koskevissa diskursseissa, intersektionaalisesti tarkasteltuna aikuisuus, eli ikä, kuitenkin suo naisille enemmän aktiivista toimijuutta kuin tytöille eli lapsille

tai nuorille. Tästä sukupuolen ja iän intersektiosta juontuu ajatus ”tytöttelystä” vähättelynä, oli sanojana sitten mies (vähättely sukupuolta kohtaan) tai nainen (vähättely ikää kohtaan). (Currie, Kelly & Pomerantz 2009, 4–5.) Hyväksyttävät naiseus- tai tyttösydiskurssit liitettyinä suomalaisuuteen nojaavat perinteiseen tapaan esittää nationalistisia symboleita passiivisen feminiinisuuden kautta (ks. Gordon, Komulainen & Lempiäinen 2002, 13). Koska Vesalan kappaleen tekstissä tyttöjen toimijuus, tai sen puute, määrittyy kiellon kautta, ”tytöt ei”, tämän passivisuuden tehdyn viittauksen voi nähdä olevan kappaleen kritiikin ytimessä. Kritiikin voi nähdä kohdistuvan erityisesti muusikkouden sukupuolittuneisiin diskursseihin ja käytäntöihin. Kitaraa, ja varsinkin elektronista kitaraa, on pidetty konventionaalisesti miehekkäänä soittimena, miehen kehon fallisena jatkeena ja naisille liki saavuttamattomana instrumenttina. Vesalan kappaleen lyriikoissa suomalainen konservatiivinen ykseyden kulttuuri liittyen tyttöyteen ja muusikkouteen tuntuu sanelevan tarkkaan, mitkä musiikilliset harrastukset ja instrumentit ovat sopivia ja sopimattomia tytöille. (Ks. Esim. Bourdage 2010, 2–3; Bayton 2003, 120; Käpylä 2018, 121–122). Toteamus tyttöjen kitaran soiton olemattomuudesta lienee kuitenkin käsitettävissä laajemminkin kuin populaarimusiikin sukupuolittuneiden käytäntöjen tai suomalaisen sukupuolittuneen musiikkielämän kritiikkinä. Lausetta voi tulkita myös ”tavallisuuden” käsitteen kautta.

”Mä synnyin siellä missä tytöt ei soita kitaraa” -fraasi voidaan lukea muotoon ”on tavallista, että pojat ovat suomalaisessa musiikkikulttuurissa todennäköisemmin kitaristeja kuin tytöt”. Olli Löytty teoretisoi ”suomalaista tavallisuutta” eetoksena, jota täytyy seurata (Lehtonen, Löytty & Ruuska 2015, 53–60). Tavallisuus liittyy Löytyn mielestä ajatukseen suomalaisesta yhtenäiskulttuurista: ”Se, mikä näkyy ulospäin kansallisena omaleimaisuutena ja mikä voitaisiin tulkita itse-eksotisoinniksi, määrittyy sisäänpäin tavallisuudeksi” (ibid. 56). Tavallisuus neuvotellaan kulttuurisesti jokaisen kohdalla, ja kollektiivinen, joskin muun muassa sukupuolen ja sosiaalisen luokan mukaan eri tavoin määrittävä, ”tavallisuuden” käsite määrittää sen, kenen koetaan kuuluvan tai kenet hyväksytään tavallisuuden piiriin ja, mikä tärkeintä, kenet taas ei. Toisin kuin Tähdän kappaleen maalaama suomalaisuus, Vesalan laulun lähestymistapa on kriittinen ”tavallista” yhtenäiskulttuuria kohtaan, muttei toisaalta vahvasti haasta tätä suomalaisuuden narratiivia. Kyseessä on lannistuneesti hyväksytty kertomus suomalaisuudesta, jota laulun minä tarkastelee sekä kriittistä etäisyyttä hakien että suomalaisen kulttuurin sisältä, sen jäsenenä. Laulussa ollaan siis tietoisia suomalaiseen yhtenäiskulttuuriin liittyvästä yhdenmukaisuuden paineesta (ibid. 54). Tästä kielii jo kappaleen otsikko: tyttöjen ei ole tavallista soittaa kitaraa, siispä kitaraa soittava tyttö on silmiinpistävän ”erilainen”. Toisin sanoen kitaraa soittava tyttö ottaa riskin sosiaalisen hyljeksinnän kohteeksi joutumisesta.

Toisen ja kolmannen kertosaäkeen väliin jäävä instrumentaalinen bridge luo aiemmista osista radikaalisti poikkeavaa sointimaailmaa. Tämän voi tulkita tukevan lyriikoissa tässä kohdin esiintyvää säettä ”lähdetään saunan taakse käymään”. Säe liittyy perinteiseen suomenkieliseen sanontaan jonkun viemisestä saunan taakse, mikä viittaa alun perin tappamiseen tai teloittamiseen. Suh-

teutettuna Vesalan kappaleessa ilmenevään tavallisuuden vaatimuksen kritiikkiin säkeen voi nähdä vihjaavan siitä, että yhdenmukaisuuden ylläpitäminen ja suvaitsemattomuus erilaisuutta kohtaan voivat saada suomalaisessa kulttuurissa äärimmäisiäkin muotoja: erilaisuus tai normeista poikkeavuus saatetaan tukahduttaa jopa väkivallan keinoin. Musiikillisesti tämä kappaleen osio on ainoa, jossa kitaran ja basson yhteinen riffi pysähtyy ja vaihtuu toiseen (ks. esimerkki 3). Tämä sooloriffi toistuu neljä kertaa. Sen rinnalle ilmestyvä toinen, improvisoidumpi kitara-aihe sekä elektroniset rytmiaihiot (mukaan lukien säkeistöistä tuttu fuzz-ääniaihiot) nostavat volyymin meluisammaksi, kaoottisemmaksi. Kertosäkeen täyteläinen soundi, jossa soi sekä Vesalan tuplatu ja harmonisoitu ääni että soolokitara korkeat, kaikuisat nuotit, vaihtuu välkkeessä kuivaan, mekaaniseen ja vääristyneeseen kuuloiseen äänimaailmaan.



Esimerkki 3. Vesala: "Tytöt ei soita kitaraa" (2016), instrumentaaliosion kitarariffi. E-molli.

Soundimaailma muuttuu tässä vaiheessa kappaletta lataukseltaan puoliuhkaavaksi. Tämän voi yhdessä lyriikoiden "saunan taakse käymään" -katkelman kanssa tulkita kriittiseksi kuvaukseksi siitä, miten erilaisuutta usein kohdellaan suomalaisen yhtenäiskulttuurin ilmapiirissä: tavallisuutta varjellaan vaikka väkivalloin. Bridge luo näin soinnillisen dystopian, jonka merkitys jää hieman epäselväksi: kenties Vesalan kuvaama ahdistava, erityisesti tyttöjä säätelevä maskuliininen suomalaisuus ottaa hetkellisesti vallan. Paluu kertosäkeisiin on lähes lohduttava, mutta uhkan tuntu säilyy silti bridgen elektronisten fuzz-hälyänten jäädessä kuulumaan vasemmalle korvalle. Lyhyt outro toistaa kappaleen pääriffiä vielä muutaman kerran, ja syntetisaattorin kaiuttamat iskut katoavat hiljaisuuteen. Kappaleen ilmentämiä jännitteitä ei saada ratkaistua.

Tulokset. Esitän laulusta löydetty teemat ja niiden musiikilliset esitykset taulukossa 3.

Kokonaisuutena Vesalan kappaleen tilallisuus esittää suomalaisuutta arkisempana ja vähemmän idealisoituna kuin Tähkän laulu. Viittaukset kapakoihin, grillikeitaisiin ja saunan taakse menoon tukevat laulun musiikin luomaa kapeampaa, joskin koko ajan muuttuvaa suomalaisuuden äänimaisemaa. Laulu käyttää suomalaisuuden symboleita kriittisemmin kuin Tähkän laulu: tällaiset symbolit, kuten Pohjantähti ja rautalankakitarra, saavat parikseen eripuraisia musiikillisia tekijöitä Vesalan nasaalista äänenkäytöstä ja fuzz-syntetisaattori-soundista. Suomeen ja suomalaisuuteen liittyvään nostalgiaan suhtaudutaan myös kriittisesti, vaikka vaihtoehtoja nostalgialle ei tarjotakaan. Suomalaisen kulttuurin ja yhteiskunnan kipupisteinä esitellään suomalaisia tyttöjä rajoittavat sosiaaliset säännöt sekä väkivallan uhka erilaisuutta kohtaan. Lyriikoiden

n

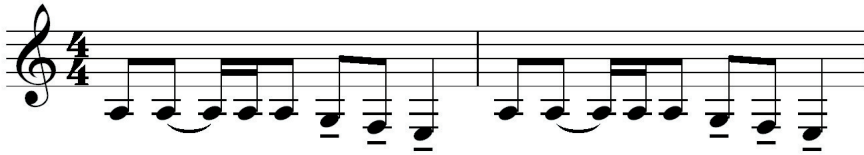
	Sanoitus	Musiikki	Tuotanto
Idylliäänimaisema	Harjun lavalta, grilikeidas, "kattelee jäältä", kapakka	Riffien toisteisuus, äänenkäytön kuivakkuus, kitaran ja basson kuivakka soundi, enkelikuoro	Asteittainen tilan kasvatus, kertosäkeissä tilan tuntu suurempi kuin säkeistöissä, bridge-osiossa läheisyys ja sähköisyys
Suomalaisuuden symbolit	Pohjantähti, kaukana siintävän maan, kohtalo, lepo jälkeen kaiken vaivan, sauna	Äänen stemmoitus pre-chorus-osioissa, leikillinen draamatisuus äänessä. Kitaran rautalanka-soundi pre-choruksessa	Kapea-alaisuus -> keskileveä tila, kitaran panerointi, elektronisten äänien panerointi vasemmalle viimeisessä kertosäkeessä
Suomalaisuuden kipukohdat	"tytöt ei soita kitaraa", "ajatukset täytyy liittää jonkun agendaan", "saunan taakse käymään", "nään silti naapurin pään"	Tyttömäinen äänenkäyttö kritiikkinä, elektroniset rytmiset "häly"äänet fuzz-syntetisaattorilla	Tilan tunnun pitäminen aisoissa kertosäkeiden aikana, äänen efektit, elektronisten äänien panerointi ja taka-alalle jättö

ohella tämä tapahtuu äänellisesti kapean kuulokuvan, tyttömäisen äänenkäytön sekä elektronisten rytmiaihoiden kautta, jotka rikkovat ja häiritsevät kappaleen muuta instrumentaatiota ja sointimaisemaa.

Tiisu: "Suomalaisen suurin riesa on sisu" (2015)

Tiisu on suomirock-bändi, jota johtaa somerolainen laulaja-lauluntekijä Henri Illikainen. "Suomalaisen suurin riesa on sisu" (tästä lähtien lyhennetyssä muodossa "Sisu") on bändin debyyttialbumin *Elämän koulu* (2015) avauskappale. "Sisu" esittelee yhtyeen humoristisena bändinä, jonka sanoitukset ja sävellykset kuitenkin edustavat terävää aikakaussatiiria.

Tilallisuus. Äänentuotannollisesti ja tilallisesti "Sisu" on perinteinen rock-kappale, joka alkaa laulaja Illikaisen sisäänvedetyllä hengityksellä sekä laulun ja haitarin eteen miksattulla, lähes liian lähelle kuulijaa tulevalla äänimassalla. Alun lauluääni ja haitari on aseteltu äänikuvan keskelle, ja niiden soundi on kuivakka. Haitarin pitkät soinnut, pienet improvisoidut fillit ja soundimaailma, joka on miksattu laulun alle, kuulostavat iskelmälliseltä ja vanhanaikaiselta folk-musiikilta. Illikaisen laulutapa vaihtuu kappaleen aloituksen viimeisessä fraasissa huutavaan äänenmuodostukseen, ja bändi lähtee mukaan rumpujen alkufillillä sekä



Esimerkki 4. Tiisu: "Suomalaisen suurin riesa on sisu" (2015), verse-osien pääriffi, kitara. A-molli.

pääriffillä (ks. esimerkki 4). Kertosäkeissä kitarat ja basso on eroteltu oikealle ja vasemmalle irti toisistaan; laulu asetetaan keskelle, ja taustalaulut on paneroitu oikealle sekä vasemmalle. Tilan tuntu rakennetaan pikemmin horisontaalisesti kuin vertikaalisesti.

Kitaraosuutta leimaa tietty rautalankasoundi, joka tekee äänimaailmasta vahvasti bassorekisteripainotteisen. Korkeampi rekisteri korostuu vain yläsävelsarjan ja satunnaisten ääniefektien kautta; kappaleen keski- ja bassorekisterin painotus jättää korkeiden taajuuksien roolin vähäiseksi. Kertosäkeessä Illikaisen ääni on miksattu keskelle ikään kuin suoraan kuulijan eteen, kun taas miesäänistä muodostuva taustakuoro on miksattu kuulijasta sekä vasemmalle että oikealle, Illikaisen äänen tueksi. Tässä vaiheessa ei ole hyödyllistä esittää laulun tilallisuutta korostaen vertikaalista rekisteriä, joten olen tehnyt kaavion 3 perustuen John Richardsonin (2005, 2012) ja William Moylanin (2012, 164) käyttämään *sound stage*- tai *perceived performance environment* -ajatteluun (havaittu esitysympäristö; ks. Moylan 2012, 164), jossa kulttu maisema kuvataan katosta alaspäin, jolloin nähdään soitinten asemointi suhteessa vasen–oikea- sekä kaukana–lähellä-akseleihin.



Kaavio 3. Tiisun "Suomalaisen suurin riesa on sisu", kuvattuna *sound stage* -ajattelun kautta. Laulu (Illikainen) sijaitsee suoraan kuulijan (vihreä piste) edessä. Ibanez-kitara kuvaa komppikitaraa, punainen taas Fender-soolokitaraa.

Huomattavaa onkin, kuinka kappaleen tilallisuus keskittyy enemmän kuulijan ja kunkin soittimen paneroinnin väliseen suhteeseen sekä eri soitinten läheisyyteen suhteessa kuulijaan kuin vertikaalisen tilan luomiseen. Kyseessä on siis erilainen tuotannollinen ja soinnillinen strategia kuin Tähkän ja Vesalan kappaleissa: tilaa ei luoda avaruudellisesti (Tähkä) tai ajallisesti (Vesala), vaan soundin tila pidetään tiiviinä ja paikoin jopa ahtaana. Laulun keskeisyys suhteessa kuulijaan korostaa myös sanoitusta ja sen sekä äänenkäytön luomia tilallisuuksia. Sanallisia vihjeitä suomalaisiin fyysisiin tiloihin tai idyllimaisemiin ei kappaleen lyriikoissa esitetä lukuun ottamatta muutamaa viittausta maaelementteihin, saveen ja kiveen, sekä lauantaiyöhön.

Suomalaisuuden symbolit sekä kipupisteet. ”Sisun” voi nähdä käsittelevän suomalaisuutta sekä parodisen, mustan huumorin sävyin että kriittisellä otteella. Sen vuoksi suomalaisuuden symbolien tarkastelu tässä kappaleessa erillään suomalaisuuden ”kipupisteistä” ei ole mielekäästä, vaan esittelen molempia samanaikaisesti. Keskeistä näiden aspektien yhdistymisessä on, että kappaleen humoristinen ote paljastuu kritiikiksi yhtä suomalaisuuden keskeisintä symbolia, sisua, kohtaan. Sisu on alkuperäiseltä merkitykseltään synonyymi sisukselle (suolistolle), mutta se ymmärretään vakiintuneesti ennen kaikkea luonteenpiirteeksi, jolla on sekä positiivisia (esim. sinnikkyys, rohkeus) että negatiivisia (kiivaus, itsepäisyys) ulottuvuuksia. (Ks. Länsimäki 2003; Tempora 2012; Lahti 2015.) Tiisun kappaleessa sisua kuvataan negatiiviseksi peräänantamattomuudeksi ja väkivallaksi, joka purkautuu pintaan erityisesti alkoholia nauttineiden suomalaisten miesten keskuudessa. Laulaja-lauluntekijä Illikainen on puhunut sisusta ja suomalaisuudesta irvikuvana, jota toteutetaan sokeasti:

Me kuvittelemme olevamme sellaisia. Vedetään pää täyteen, koska meidän pitää tehdä niin, me ollaan sellainen kansa. Me näytellään irvikuvia suomalaisuudesta. (Illikainen, siteerattu Thurén 2014.)

Illikaisen kommentissa ”me” on sukupuoleton määre, mutta kappaleessa it-sessään suomalaisuus, sisu, alkoholi, väkivalta sekä mieheys sekoittuvat tiiviiksi merkitysten vyyhdeksi ja samalla kipupisteeksi. Tätä vyyhteä kuvataan etenkin kappaleen sanoituksessa, jossa sisu rinnastuu tunteiden patoamiseen. Vastapainoksi sisun, väkivallan ja mieheyden välisten suhteiden kriittiselle käsittelylle kappaleen musiikilliset tekijät tuovat kokonaisuuteen myös humoristista latausta. Illikaisen laulutyyli tavoittaa camp-huumorin sävyjä teatraalisten, iskelmälle tyyppillisten korostusten kautta. Näin tapahtuu etenkin sanalla ”tunteet”, jolla Illikainen liioittelee melodiaa pitkällä glissandolla, joka tähtää fraasin varsinaiseen korkeaan säveleen:

Suomalaisen suurin riesa on sisu
Se laittaa tunteet uurnaun nukkumaan
Ne patoutuu ja purkautuu
Lauantaiyönä kun kello neljä lyö
(Tiisu, ”Suomalaisen suurin riesa on sisu” 2015.)

Sanoituksen suhteen laulua voi verrata esimerkiksi Eppu Normaalin kappaleeseen ”Murheellisten laulujen maa” (1982), jota Olli Löytty (Lehtonen, Löytty & Ruuska 2015, 45) tulkitsee ”kolkon ironisena” vaikkakin isänmaallisena kappaleena: ”Yksi selitys piilee siinä, että tyyliä ironia edellyttää tuon ironian kohteen tunnistamista. Vaikka laulun käsittelytapa onkin ironinen, aihe itsessään [...] on suomalaisina itseään pitävälle rakas.” (Ks. myös Nikunen 2002, 276–277.) Eppu Normaalin laulu käsittelee alkoholismia ja siitä kumpuavaa väkivaltaa eli samoja teemoja kuin Tiisun kappale, mutta ”Sisu” esittää näiden asioiden syy-seuraus-suhteen erilaisena. Kun Eppu Normaalin laulussa alkoholin käytön ja väkivallan syy-yhteyttä pidetään luonnollisena vaikka paheksuttavana, Tiisun kappaleessa alkoholin ja väkivallan välisen suhteen taustasyyksi nimetäänkin kansallinen sisu (tai myytti siitä). Kohtalonomaisten maan ilmapiiri, ”murheellisten laulujen maa”, joka vaikuttaa sen kansalaisiin, vaihtuu näin Tiisun kappaleessa suomalaisena pidettävän erityispiirteen viaksi. Tällöin isänmaallinen henki ei olekaan väkivallan ja alkoholin muodostaman vyyhden syynä (luonnollista vaikka paheksuttavaa), vaan väkivalta esitetään negatiivisena sisuna, muka-isänmaallisena piirteenä (paheksuttavaa mutta luonnollistettua).

Väkivallan sosiologisessa tutkimuksessa todetaan, että vaikka kaikki sukupuolet ovat kykeneviä väkivaltaan, usein väkivallan tekijä on nimenomaan mies. Miehillä markkinoitu viihde (urheilu, elokuvat, tv-sarjat, musiikki) rakentuu usein väkivallan esityksistä, joissa mieheys näyttäytyy kunniakkaana kestävytenä ja, suomalaisessa kontekstissa, sisuna. Näin miesten ja poikien väkivaltaisuutta tehdään sosiaalisesti hyväksyttävämmäksi kuin esimerkiksi naisten ja tyttöjen (tai sukupuolivähemmistöjen, vammaisten tai ikäihmisten). Kansallisuuden ja miehisen väkivallan yhteys on suomalaisuuden tutkimuksessa vahvasti läsnä: suomalainen väkivalta samastetaan helposti miesten tekemäksi väkivallaksi. (Ks. esim. Jokinen 2000, 29–30; Nikunen 2007, 284.) Alkoholin ja väkivallan kytkös suomalaisuuteen ja maskuliinisuuteen voidaan nähdä jo *Kalevalassa* Lemminkäisen hahmossa. Jokinen (2000, 63, 73–74) kuvailee Lemminkäisen tarinaa miehuuskokeena, johon kuuluu haasteen kohtaaminen, haasteen tietty toivottomuus, itsetuho tai masokismi sekä rangaistus ja nöyryminen. Tiisun kappaleen minä-hahmon voi ajatella pyrkivän kohti hieman vastaavanlaista miehuuskoetta, kun hän lähtee etsimään väkivaltaista kohtaamista alkoholin rohkaisemana ja suomalaisen maskuliinisuuskurssin pakottamana.

Alkoholin käyttö ja humala on kytketty suomalaisessa kulttuurissa perinteisesti paitsi oikeaan miehuuteen (Vilkuna 2014, 103) myös maskuliiniseen voimankäyttöön (Apo 2001, 189–190; Aho 2003, 225). Tiisun kappaleessa tämä maskuliinisuuden ”oikeanlaisuus” suomalaisessa kontekstissa kääntyy kritiikin aiheeksi; ”negatiivinen suomalaisuuspuhe liitetään usein suomalaiseen mieheen” (Nikunen 2007, 285). Oikeanlaisen maskuliinisuuden ja alkoholin suhde suomalaisena ihanteena (tai ainakin symbolina) esitetään kappaleessa parodisena karnevaalina, jonka rivien välistä paistaa myös kritiikki (kipupiste). Sisu kääntäminen toksiseksi maskuliinisuudeksi – tai sellaiseksi maskuliinisuudeksi, joka perustuu kapeaan kuvaan siitä, miten vain fyysinen voima, perinteisten feminiinisten piirteiden hylkääminen, peräänantamattomuus ja dominointi

määrittävät hyväksyttävää maskuliinisuutta (ks. esim. Jokinen 2000, 42–43; Banet-Weiser & Miltner 2015) – tapahtuu kappaleessa pääasiallisesti musiikillisin keinoin. Tämän suomalaisuuden symbolin ja kipupisteen voi tulkita konkretisoituvan musiikillisesti esimerkiksi siinä, millaista Illikaisen ja muun bändin välinen äänellinen vuorovaikutus on kappaleen sovituksessa. Varsin perinteinen kysymys–vastaus-tyyppinen vuoropuhelu muodostuu kollektiiviseksi maskuliinisuuden uhoksi mutta samalla myös sen kritiikiksi: kertosakeen aikana Illikainen laulaa patoutuvista tunteista, ja bändin ”hei, hei, hei, hei” kuulostaa poikaporkan suorittamalta yllytykseltä. Sama dynamiikka toistuu bridge-osiossa, jossa jokainen bändin jäsen laulaa vuorollaan rivin ”hampaiden läpi” pusertaen ja kurkkuaänellä uhoten:

Kosketinsoittaja Vuorenmaa: *Mäkin menen läpi vaikka harmaan kiven*
 Saksofonisti Aaltio: *Mäkin menen läpi vaikka harmaan kiven*
 Basisti Karjalainen: *No kyllähän määkin mutten sillon ku eessä on iso kivi*
 Kaikki: *Ai hiidenkivi? Hu!*
 Laulaja Illikainen: *No en mäkään sitten kulje läpi jos...*
 Kaikki: *Kivi on liian iso!*
 (Tiisu: ”Suomalaisen suurin riesa on sisu” 2015, bridge.)

Osiossa kuvataan maskuliinisen uhon sortumista. Päättäväiset iskulauseet sulaavat väistelevään repliikkiin ”no kyllähän määkin...”, joka esitetään hieman lallattavaan äänensävyyn, glissandomaisilla fraaseilla. Sisu loppuu kesken, ja Illikainen lainaa Säkkijärven polkan alkusäveliä laulaessaan sanat ”en mäkään sitten” (ks. esimerkki 5). Kappaleen komppi tipahtaa tässä vaiheessa pois, ja Illikaisen soolon lopuksi bändin fraasi ”kivi on liian iso” kuvailee haasteen suuruutta sanalle ”iso” laulettuun fermaatin kautta. Tämä fraasi on miksatettu laajasti vasemmalle (kuoro), keskelle (Illikainen) ja oikealle (kuoro). Kyseinen miksausratkaisu korostaa tulkintani mukaan miesporkan yksimielisyyttä laulun maailmassa: päätös on kollektiivinen eikä jää kenenkään yksilön vastuulle. Nykymaskuliinisuus myöntää hiidenkiven liian isoksi haasteeksi, toisin kuin veljekset Aleksis Kiven romaanissa *Seitsemän veljestä*. Sisun käsite saa tässä myös postmodernin ironisen ulottuvuuden, kun liian isot haasteet mieluummin kierretään kuin otetaan riski häviöstä ja koetaan siitä johtunut kärsimys sekä sosiaalinen häpeä. Toksiseen maskuliinisuuteen liittyvä uhkaava fyysinen voimannäyttö jää pelkän uhoamisen tasolle, kun taas ironia paljastaa, että realismi haasteen (hiidenkiven) koosta estää toksisen maskuliinisuuden saneleman eetoksen voittamisesta voimakeinoin. Päädytään siis retoriikkaan, joka paljastaa toksisen maskuliinisuuden hataruuden huumorin ja ironian keinoin.



Esimerkki 5. Tiisu: ”Suomalaisen suurin riesa on sisu” (2015), bridge-osan lainaus Säkkijärven polkasta. A-molli.

Tulokset. Taulukossa 5 kuvataan Tiisun kappaleen suomalaisuuden teemojen kuvaamistavat:

	Sanoitus	Musiikki	Tuotanto
Idylliäänimaisema	Lauantaiyö, savi, harmaa kivi, hii-denkivi	Kuivakat basso-voittoiset kitarat, Illikaisen äänen suoruus, kuoron käyttö viimeisessä kertosaäkeessä	Keskitetty ja muut-tumaton panerointi kuulijaan, kapea-alaisuus tilassa
Suomalaisuuden symbolit	Sisu, tuoppi, pyl-listys, ”menen läpi vaikka harmaan kiven”	Haitari, miesporu-kan huuto, Säkki-järven polkka-me-lodian siteeraus	Nostalginen soundi, miksauksen ja masteroinnin perin-teisyys
Suomalaisuuden kipukohdat	Tuoppi, tunteet uurna-n nukkumaan, miehen nyrkki	Kompin radikaali vaihtelu, mieskuo-ron rooli (uho vs. lällätys), mollivoit-toisuus, kuoron lamentaatio viimeisessä kertosaäkeessä, Illikaisen äänen-käyttö	Tuotannon muuttu-mattomuus, kapeus

Taulukko 4. Tiisun ”Suomalaisen suurin riesa on sisu” (2015) laulun temaattiset käsittelytavat.

Yhteenvedona voi esittää, että Tiisun kappaleen tapa käsitellä suomalaisuutta on kaksijakoinen, yhtäältä humoristinen ja energinen, mutta toisaalta toivottomuutta ja viiltävää kritiikkiä esittävä. Tilallisuuden esitys jää esimerkkikap-paleistani kapeimmaksi varsinkin avaruudellisuuden (yläreki, alin rekisteri) puuttumisen takia. Tällaisen kapeahkon äänellisen tilan voi tulkita ilmentävän synkkyyttä tai kolkkoutta, mutta toisaalta se nojaa myös suomalaiselle rock-musiikille varsin tavalliseen kuulokuvaan: soinniltaan kapeaksi ja bassovoittoiseksi tuotettu kappale toteuttaa perinteistä rock-estetiikkaa. Lyriikoissa on lyhyitä viittauksia maanläheisyyteen (savi, kivi). Suomalaisuuden symbolit, erityisesti sisu, ovat kritiikin kohteina ja kääntyvät myös suomalaisuuden kipupisteiksi. Perinteinen käsitys suomalaisesta sisusta nähdään riesana, mutta samalla musiikil-linen ilmaisu tuo lähestymistapaan huumoria. Alkoholin käyttö, yksi keskeinen mutta kyseenalainen suomalaisuuden symboli, esitetään kappaleessa toksisen maskuliinisuuden osatekijänä. Toksisen maskuliinisuuden kritiikki jää kuitenkin ohueksi eikä dekonstruoi rock-musiikin tai suomalaisuuden maskuliinista uhoa. Yksi ironian ja parodioinnin merkittävimmistä tekijöistä on, että viestin lukija (tässä esimerkiksi Tiisun yleisö) tunnistaa paitsi ironian tai parodioinnin koh-teen myös pyrkimyksen käsillä olevan aiheen ironiseen ja parodiseen kuvaa-miseen (ks. esim. Hutcheon 1991, 23, 31, 33–34). Vaikka alkoholin liikakäytön parodiointi on kappaleessa selkeää, suomalaisen maskuliinisuuden parodiointi jää kenties epäselväksi yleisölle ja ehkä jopa bändille itselleen; ”imitoidessaan, jopa kriittisen etäisyyden kautta, parodia vahvistaa kohdettaan” (ibid. 26). Tä-

ten maskuliinisuuden esitys jää kappaleessa lopulta varsin ehjäksi muutamia humoristisia elementtejä lukuun ottamatta.

Lopuksi

Tässä artikkelissa lähianalysoin kolmea vuosina 2015–2017 Suomessa julkaistua ja suomenkielistä populaarimusiikin kappaletta esimerkkeinä siitä, millaisia suomalaisuuden esityksiä populaarimusiikista ja sen eri tyylilajeista nykyään löytyy. Tarkastelu tapahtui kolmen teeman ja käsitteen kautta: idylliäänimäiseman, suomalaisuuden symbolien sekä suomalaisuuden kipupisteiden. Analyysin kokonaistulokset on koottu oheiseen taulukkoon.

	Lauri Tähkä: "Minun Suomeni on"	Vesala: "Tyttöt ei soita kitaraa"	Tiisu: "Suomalaisen suurin riesa on sisu"
Idylliäänimäisema	Vertikaalinen: korkeat ja matalat masteroidut tasot	Horisontaalinen/ajallinen: riffitoisteisuus, sovituksen kerroksellisuus	Tiivis ja kuivakka: kapea sound stage-asettelu, juureva soundi, korkeiden taajuuksien puuttuminen
Suomalaisuuden symbolit	Topeliaaninen kuvasto, avaruuden tuntu, ajattomuus	Nostalgian ja kotikävän jännitteisyys; nostalginen vs. futuristinen soundi	Haitarin ja Säkikjärven polkan lainaukset, Suomi-rock-vaikutteet
Suomalaisuuden kipukohdat	Rajat kiinni! -liikehdintä	Tyttöjen ja naisten asema Suomessa (ja musiikkialalla)	Alkoholin ja maskuliinisuuden toksinen suhde

Taulukko 5. Suomalaisuuden esittäminen ja kuvailu kolmessa musiikkikappaleessa.

Tilallisuus. Tilallisuus on tuotettu kappaleissa keskenään erilaisin strategioin, jotka osin selittyvät kappaleiden edustamien tyylilajien eroilla, mutta kertovat myös ylipäänsä erilaisista suomalaisuuden kuvaamisen tavoista. Tähtään kappaleen suomalaisuuskuva luottaa avariin äänellisiin tilavaikutelmiin, mikä vahvistaa myös kappaleen lyriikoiden viestiä: suomalaisuuden tarina esitetään suurena ja pitkälti historiallisesti muuttumattomana. Vesalan kappaleen äänimaailma on tilallisesti suppeampi, mutta sovitukseltaan monimutkaisempi. Kaiutettu lauluääni ei tähtää korkeisiin tiloihin. Kappaleen toisteiset riffit leikkivät kuulijan ajantajun kanssa tehden nykyhetkestä banaalin toiston tilan. Tiisun kappale on kolmesta esimerkistäni äänellisesti kuivin ja tilallisesti pienin. Tämä jättää kappaleessa muodostuvan äänimäiseman varsin kapeaksi ja jopa kolkoksi, mikä sävyttää kappaleen huumorin varjolla esittämän kritiikin suomalaisuuden, alkoholin ja maskuliinisuuden välisestä suhteesta sangen pessimistiseksi. Kappaleen sointikuvassa korostuvat keski- ja alarekisteri ja soinnin horisontaalisuus. Yläre-

kisterin poissaolo vahvistaa Tiisun rock-kappaleen tapaa kuvata suomalaisuutta pimeitä ja epätoivottavia ulottuvuuksia sisältävänä ilmiönä.

Siinä missä Tähkän kappaleen avarat tilat voi yhdistää perinteisen kansallisromanttisiin korpi- ja järvimaisemiin, Vesalan kappaleen korkeita ja Tiisun laulun matalia taajuuksia voitaisiin ajatella tuoreempina ja kriittisempinä suomalaisuuden äänimaisemina. Vesalan kappaleessa kriittinen ote ilmenee banaalin musiikillisen toiston kautta ja lyriikan grillikotakuvastossa. Tiisun kappaleessa taas lähes pakonomaisen humalahakuisen käyttäytymisen käsitteleminen yhdistyy maanläheiseen kuvastoon ja soundeihin sekä näihin liittyviin parodisiin ja synkkiinkin sävyihin. Analyysini osoittaa alun perin taidehistoriallisen idyllimaiseman käsitteen sovellusmahdollisuudet musiikin ja musiikkituotannon kulttuuriseen tutkimukseen. Tämä käsite auttaa havainnollistamaan, miten musiikin tilallinen toteutus rakentaa omia merkityksiään suomalaisuudesta (musiikin spesifin tyyllilajin puitteissa ja ohella). Tähän liittyen analyysini yksi tulos on, että perinteistä kansallista idyllimaisemaa ja suomalaisuuskäsityksiä voidaan rakentaa myös nykyisen populaarimusiikin tuotantoprosessissa: Tähkän kappaleen avarin musiikillinen tila yhdistyi kolmesta analyoimastani kappaleesta vahvimmin perinteiseen (1800-luvulta juontuvaan) ja idealisoituun Suomi- ja suomalaisuuskuvaan.

Suomalaisuuden symbolit. Analyysini osoitti, että Lauri Tähkän laulu käyttää varsin perinteisiä suomalaisuuden symboleita ilman mainittavaa kritiikkiä tai ironiaa. Näihin symbolisiin elementteihin kuuluvat muun muassa luontokuva, kappaleen tonaliteetin ja melodian mollivoittoisuus, laajan tilan vaikutelmien luominen musiikissa sekä ongelmattomana esitetty kiintymyssuhde suomalaisuuteen vakiintuneesti liitettyihin piirteisiin. Vesalan kappale esittää suomalaisuuden puolestaan ambivalentimmin. Se käsittelee nostalgian ja koti-ikävän tunteita ristiriitaisin sävyin: yhtäältä ei-toivottuina, mutta toisaalta lannistuneesti hyväksytyinä kokemuksina. Musiikillisesti tämä tapahtuu muun muassa kitaran nostalgisen rautalankasoundin sekä kovien, futurististen rumpukone- ja teknologisten ääniefektirytmien sekoittamisen kautta. Tiisun kappaleessa suomalaisuuden esittäminen kytkeytyy vahvasti maskuliinisuuteen, vaikkakin ironisesti tiedostaen: vanhoja normeja esitetään ja sitten horjutetaan humoristisella otteella (suomirock-soundi, haitari, Säkkijärven polkka -siteeraus), mutta varsinaisia uusia olemisen tapoja tai soundeja ei tarjota.

Kipupisteet. Jokaisessa kappaleessa esitetään myös nyky-Suomen kulttuuriseen, poliittiseen ja/tai sosiaaliseen tilaan liittyviä kipupisteitä. Tähkän laulusta on löydettävissä hetkellinen poliittinen viesti, joka tulkintani mukaan kommentoi 2010-luvun monikulttuurista Suomea ja tähän kytkeytyviä äärioikeistolaisia reaktioita. Vesalan laulu ja Tiisun kappale esittävät suomalaisen maskuliinisuuden kriittisessä valossa, vaikkakin eri musiikillisin ja retorisin tavoin. Vesalan laulussa kritiikki ilmenee keskeisen toteamuksen ”tytöt ei soita kitaraa” kautta. Toteamus viittaa siihen, miten poikien toimintamahdollisuudet suomalaisessa musiikkielämässä ja kenties yhteiskunnassa yleensäkin ovat edelleen paremmat ja

vähemmän rajoitetut kuin tyttöjen. Tiisun kappaleessa alkoholin ja väkivallan risteys piirtyy toksisen maskuliinisen kritiikiksi, jossa miehisen voiman ja humalan välistä yhteyttä yhtäältä kyseenalaistetaan, toisaalta karnevalisoidaan huumorin kautta. Kaikista lauluista löytyy maininta suomalaisuudesta miesten kulttuurina, mikä lienee jossain määrin yllättävä tulos 2010-luvun Suomessa. Tähtkän laulussa traditionaalinen Suomi-neito jopa korvataan Suomi-pojalla. Täten kansallisuuden sukupuoli on aineistossani yhä voittopuolisesti miehinen ja maskuliininen (ks. Gordon, Komulainen ja Lempiäinen 2002, 14), vaikka tämä sukupuolittuneisuus tiedostetaankin ja siihen kohdistuu selvää kritiikkiä. Missään kolmesta kappaleesta ei käsitellä eksplisiittisesti trans- tai muunsukupuolisia henkilöitä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että laulut välttämättä tarkoituksellisesti poissulkisivat trans- tai muunsukupuolisuuden teemat (esimerkiksi Vesala on tunnettu transaktivisti); näiden teemojen mahdollinen löytäminen kappaleista vaatisi oman muun muassa queer-luentaan perustuvan analyysin, joka rajautuu tämän artikkelin fokuksen ja päätavoitteiden ulkopuolelle.

Kussakin kappaleessa kritisoidaan väkivaltaa, joko suoraan kommentoiden tai tulkinnanvaraisemmin. Tähtkän kappaleen maininta kokonaan avoimesta Suomesta voidaan lukea kommentiksi Rajat kiinni! -liikehdintään sekä sen edustamia (ääri)oikeistolaisia poliittisia agendoja vastaan. Myös Vesalan ”saudan taakse” -kommentin voi nähdä kritisoivan suomalaista väkivaltaistakin asennetta erilaisuutta kohtaan. Tiisun kappale sisältää selkeää kritiikkiä alkoholin, toksisen maskuliinisuuden ja väkivallan välisiä sidoksia kohtaan. Väkivaltaan kohdistuvan kritiikin ilmeneminen analysoimissani kappaleissa on yleisemmin kiinnostavaa suhteessa nykyiseen suomalaiseen yhteiskuntaan, jota leimaavat lisääntyneet äärikannat, kiristynyt ilmapiiri ja etenkin vähemmistöihin kohdistuva vihapuhe.

Johtopäätöksenä voidaan todeta, että vaikka perinteiset käsitykset suomalaisuudesta ovat läsnä kaikissa analysoimissani populaarimusiikin kappaleissa, niitä uskalletaan myös arvostella ja muokata. Väkivallan roolia suomalaisessa kulttuurissa ja yhteiskunnassa kritisoidaan, vähintään ohimennen, kaikissa esimerkeissäni, ja suomalaisuuden sitkeää sukupuolittumista (tai aktiivista sukupuolittamista) maskuliiniseksi kommentoidaan kahdessa esimerkissä kriittisin sävyin. Vaikka suomalaisuuden maisemat, symbolit ja kipupisteet liikkuvat hitaasti, ne ovat kuitenkin muutosalttiita ja muovautuvat suhteessa tämän päivän todelluuksiin. Suomi-kuva nykypäivän populaarimusiikissa näyttää analyysini perusteella varsin perinteisiin nojaavalta, mutta samalla monisävyiseltä, kriittiseltä ja uudistuvalla.

Aineisto

- Alanko, Ismo. 1990. "Kun Suomi putos puusta." Säv. & san. Ismo Alanko. Albumilta *Kun Suomi putos puusta*. Seal on Velvet.
- Danny ja Aikamiehet. 1992. "Tämä taivas, tämä maa." Säv. & san. Jukka Kuoppamäki. Albumilta *Tämä taivas, tämä maa*. Fazer.
- Eppu Normaali. 1982. "Murheellisten laulujen maa." Säv. Mikko Syrjä, san. Matti Syrjä. Albumilta *Tie vie*. Poko Records 15.
- Jasmine. 1995. "Niin kaunis on taivas." Säv. ja san. Timo Niemi. Albumilta *Soittaja*. Bluebird.
- Katri Helena, 1995. "Vie minut." Säv. Esa Nieminen, san. Sinikka Svärd. Albumilta *Vie Minut*. Fazer.
- Laaksonen, Petri. 1994. "Täällä Pohjantähden alla." Säv. Ja san. Petri Laaksonen. Albumilta *Täällä Pohjantähden alla*. Fazer.
- Rydman, Kari. 1976. "Niin kaunis on maa." Säv. ja san. Kari Rydman. Albumilta *Niin kaunis on maa*. Love Records.
- Tapio, Kari. 1983. "Olen suomalainen." Säv. Salvatore Cutugno, san. Raul Reiman. Albumilta *Olen suomalainen*. Scandia.
- Tiisu. 2015. "Suomalaisen suurin riesa on sisu." Säv. ja san. Henrik Illikainen. Albumilta *Elämän koulu*. Sony Music Entertainment Finland Oy.
- Tähkä, Lauri. 2016. "Minun Suomeni." Säv. Matti Mikkola, Timo Kiiskinen, san. Timo Kiiskinen. Albumilta *Vien sut täältä pois*. Warner Music Finland.
- Vesala. 2016. "Tytöt ei soita kitaraa." Säv. ja san. Paula Vesala. Albumilta *Vesala*. Warner Music Finland.
- YleAreena. 2016. Linnan jatkot. Tarkistettu 4.1.2019. <http://areena.yle.fi/1-3062914>

Tutkimuskirjallisuus

- Aho, Kalevi, Pekka Jalkanen, Erkki Salmenhaara ja Keijo Virtamo. 1996. *Suomen musiikki*. Helsinki: Otava.
- Aho, Marko. 2003. *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ampuja, Outi ja Kaarina Kilpiö, toim. 2005. *Kuultava menneisyys: suomalaista äänimaiseman historiaa*. Turku: Turun historiallinen yhdistys.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Anderson, Benedict. 2006 (1983). *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino.
- Apo, Satu. 2001. *Viinan voima. Näkökulmia suomalaisten kansanomaiseen alkoholiajatteluun ja -kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Banet-Weiser, Sarah ja Kate M. Miltner. 2015. "#MasculinitySoFragile: Culture, Structure, and Networked Misogyny." *Feminist Media Studies* 16 (1), 2016: 171–174. Tarkistettu 4.1.2019. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680777.2016.120490>
- Bayton, Mavis. 1997. "Women and the Electric Guitar." Teoksessa *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, toim. Sheila Whiteley. London: Routledge. 37–49.

- Bourdage, Monique. 2010. "A Young Girl's Dream': Examining the Barriers Facing Female Electric Guitarists." *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 1 (1): 1–16.
- Billig, Michael. 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage Publications.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Burns, Lori. 2015. "Popular Music Video Analysis. Genre, Discourse, and Narrative in Music, Words, and Images." Keynote-puhe Ann Arbor Symposium IV -tapahtumassa 19.11.2015. Online-videotallenne 8.1.2016. *Youtube.com*. Tarkistettu 2.11.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=RVga-QgY5HQ>
- Butler, Judith. 2006 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Currie, Dawn H., Deirdre M. Kelly ja Shauna Pomerantz. 2009. "Girl Power": *Girls Reinventing Girlhood*. New York: Peter Lang.
- Donner, Philip, Vesa Kurkela ja Matti Lahtinen, toim. 1981. *Suomen etnisten vähemmistöjen musiikki*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Gordon, Tuula. 2002. "Kansallisuuden sukupuolittuneet tilat." Teoksessa *Suomineitonen hoi! Kansallisuuden sukupuoli*, toim. Tuula Gordon, Katri Komulainen ja Kirsti Lempiäinen. Jyväskylä: Gummerus. 37–55.
- Hawkins, Stan. 2009 [2003]. "Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric." Teoksessa *Analyzing Popular Music*, toim. Allan F. Moore. Cambridge: Cambridge UP. 80–102.
- Heiniö, Mikko. 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä: kansalliset attributit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–1985*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Heinonen, Yrjö. 2005. "'Penny Lane', 'Rööperiin' ja nostalgian monikerroksisuus." Teoksessa *Ilmaisun murroksia vuosituuhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*, toim. Yrjö Heinonen, Leena Kirstinä ja Urpo Kovala. Helsinki: SKS.
- Hutcheon, Linda. 1991. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Routledge.
- Jokinen, Arto. 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus: mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere UP.
- Kurkela, Vesa. 2010. "Kansallismielisyys Suomen musiikin historian kirjoituksessa." *Musiikki* 40 (3–4): 24–42.
- Käpylä, Tiina. 2018. *Bändissä ja Vimmassa: sosiaalinen sukupuoli arjesta esiintymislavalla turkulaisten nuorten bändiharrastuksissa*. Annales Universitatis Turkuensis C 460. Turku: Turun yliopisto. Akateeminen väitöskirja.
- Kärjä, Antti-Ville. 2014. "Yxi tarpelinen neger-laulu: Neekerin kehtolaulu monikulttuurisessa Suomessa." Teoksessa *Säännelty vapaudet: tulkintoja toiseuden tuottamisesta*, toim. Marianne Liljeström ja Marko Gylén. Turku: Utu-kirjat. 41–60.
- Kärjä, Antti-Ville. 2007. "Sinivalkosaunderit mustavalkokuvien: suomalaiset musiikkivideot ja turvallinen toiseus." Teoksessa *Kolonialismin jäljet: keskustat, periferiat ja Suomi*, toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. 190–208.
- Kärjä, Antti-Ville. 2005. "Varmuuden vuoksi omana sovituksena": kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Lahti, Emilia. 2015. "The Origins of Sisu." *The Sisu Lab*. Tarkistettu 4.1.2019. <https://sisulab.com/2015/04/10/the-origins-of-sisu/>
- Lehtonen, Mikko, Olli Löytty ja Petri Ruuska. 2015 [2004]. *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino. Toinen painos.
- Lukkarinen, Ville. 2004. "Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila." Teoksessa *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan: Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*, toim. Ville Lukkarinen ja Annika Waenerberg. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965. Hämeenlinna: Karisto Oy.

- Länsimäki, Maija. 2003. "Suomalaista sisua." *Kotimaisten kielten keskus*. Tarkistettu 4.1.2019. [https://www.kotus.fi/nyt/kolumnit/kieli-ikkuna_\(1996_2009\)/suomalais-ta_sisua](https://www.kotus.fi/nyt/kolumnit/kieli-ikkuna_(1996_2009)/suomalais-ta_sisua)
- Löfström, Jan. 1999. *Sukupuoliero agraarikulttuurissa: "Se nyt vaan on semmonen"*. Vol. 757, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. Helsinki: SKS.
- Maaranen, Päivi. 2002. "Human Touch, Natural Processes: The Development of the Rural Cultural Landscape in Southern Finland from Past to Present." *Fennia* 180 (1–2): 99–109.
- Markkola, Pirjo. 2002. "Vahva nainen ja kansallinen historia." Teoksessa *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*, toim. Tuula Gordon, Katri Komulainen ja Kirsti Lempiäinen. Tampere: Vastapaino. 75–90.
- Middleton, Richard. 2012 [2003]. "Introduction: Music Studies and The Idea of Culture." Teoksessa *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, toim. Martin Clayton, Trevor Herbert ja Richard Middleton. New York: Routledge. 1–14.
- Mononen, Sini, Anna-Elena Pääkkölä ja Sanna Qvick. 2016. "Moniaistinen nostalgian ja kotiväkivallan kuvaus *Tumman veden päällä* -elokuvan musiikissa ja äänimaisemassa." *Etnomusikologian vuosikirja* 28: 1–29.
- Moore, Allan. 1993. *Rock: The Primary Text*. Buckingham: Open UP.
- Moylan, William. 2012. "Considering Space in Recorded Music." Teoksessa *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, toim. Simon Frith ja Simon Zagorski-Thomas. Farnham: Ashgate. 163–188.
- Nikunen, Minna. 2002. "'Viimeinen erhe' – suomalainen henkirikos ja itsemurha." Teoksessa *Suomineiton hoi! Kansallisuuden sukupuoli*, toim. Tuula Gordon, Katri Komulainen ja Kirsti Lempiäinen. Jyväskylä: Gummerus. 269–291.
- Ollikainen, Rauni. 2014. *Suomalainen ideaalimaisema näyttämön tyypikkulisseissa*. Helsinki: Aalto yliopisto. Akateeminen väitöskirja.
- Palin, Tutta. 1999. "Kuvissa tuotettu maisema ja kansa." Teoksessa *Suomi, outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äärien historiaan ja kulttuuriin*, toim. Tuomas Lehtonen. Porvoo: WSOY. 208–235.
- Pääkkölä, Anna-Elena. 2017. "Mahtava peräsin ja pulleat purjeet: Lihavuus, naiskuva ja seksuaalisuus kolmessa suomalaisessa populaarimusiikkikappaleessa." *Etnomusikologinen vuosikirja* vol. 29: 1–26.
- Pääkkölä, Anna-Elena. 2016. *Sound Kinks: Sadomasochistic Erotica in Audiovisual Music Performances*. Annales Universitatis Turkuensis B 422. Turku: Turun yliopisto. Akateeminen väitöskirja.
- Richardson, John. 2016. "Ecological Close Reading of Music in Digital Culture." Teoksessa *Embracing Restlessness: Cultural Musicology*. *Göttingen Studies in Music*, vol. 5, toim. Birgit Abels. Hildesheim: Olms. 111–142.
- Richardson, John. 2012. *An Eye for Music: Popular Music and The Audiovisual Surreal*. New York: Oxford UP.
- Richardson, John. 2006. "Intertextuality and Pop Camp Identity Politics in Finland: The Crash's Music Video 'Still Alive'." *Popular Musicology Online* 2 (2006). Tarkistettu 12.11.2018. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/richardson-01.html>
- Salmenhaara, Erkki. 1998. "Maamme-laulu kansallisena symbolina." Teoksessa *Siltoja ja synteesejä: esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*, toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuvoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 193–207.
- Skaniakos, Terhi. 2013. "Suomi-rockin suomalaisuus *Saimaa-ilmiö*-elokuvassa." Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 299–320.
- Tarasti, Eero, toim. 1999. *Snow, Forest, Silence: The Finnish Tradition of Semiotics*. Bloomington: Indiana UP.

- Tervonen, Kari; Susanna Perämaa, Tommi Kyyrä & Ano Sirppiemi. 2018. "Kuinka suomalaiset kuuntelevat musiikkia 2018." Teosto, Musiikintuottajat IFPI Finland. Tarkistettu 23.3.2019. <https://musicfinland.fi/fi/tutkimukset/tutkimuksen-naekoekulma-teknologinen-kehitys-tuo-musiikinkulutuksen-valtaa-nuoremmille>
- Tempora, Tuomas. 2012. "'Sisu': The Finnish for 'Stiff Upper Lip'?" Tarkistettu 4.1.2019. <https://emotionsblog.history.qmul.ac.uk/2012/10/sisu-the-finnish-for-stiff-upper-lip/>
- Thurén, Sofia. 2014. "Miksi sisu on suomalaiselle riesa? Tiisu avaa hittikappaleensa sanomaa." *Yle.fi*. Tarkistettu 4.1.2019. http://yle.fi/ylex/uutiset/miksi_sisu_on_suomalaiselle_riesa_tiisu_avaa_hittikappaleensa_sanomaa/3-7622224
- Veal, Michael. 2007. *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP.
- Vilkuna, Kustaa J. H. 2014. "Viina miehen mitta: Vapaa-ajalla rakennettu miehekkyyys 1550–1850." Teoksessa *Näkymätön sukupuoli: Mieheyden pitkä historia*, toim. Pirjo Markkola, Ann-Catrin Östman ja Marko Lamberg. Tampere: Vastapaino. 114–133.
- Warnermusic.com 2016. "Lauri Tähkä julkaisi tänään uuden singlen Minun Suomeni." Pressitiedote 2.9.2016. Tarkistettu 4.1.2019. <http://www.warnermusic.fi/2016/09/lauri-tahka-julkaisi-tanaan-uuden-singlen-suomeni/>
- Warnermusic.com 2016b. "Vesala julkaisee toisen singlen tulevalta debyyttialbumiltaan." Pressitiedote 3.3.2016. Tarkistettu 4.1.2019. <http://warnermusiclive.fi/2016/03/vesala-julkaisee-toisen-singlen-tulevalta-debyyttialbumiltaan/>
- Westinen, Elina & Sanna Lehtonen. 2016. "Mustan miehen etninen toiseus ja vastapuhe suomalaisessa populaarimusiikissa." *Kulttuurintutkimus* 33 (3–4): 15–28.

Idyllic soundscapes, national symbols and sore points in contemporary Finnish popular music: exploring the examples of Lauri Tähkä, Vesala and Tiisu

This article discusses current articulations of Finnishness in three different Finnish popular music recordings published during years 2015–17. Three songs were selected for close listening: Lauri Tähkä's song 'Minun Suomeni' (2016; "My Finland"), Vesala's 'Tytöt ei soita kitaraa' (2016, "Girls don't play the guitar"), and Tiisu's "Suomalaisen suurin riesa on sisu" (2015; "The greatest plague of a Finn is sisu/chutzpah/stamina").

These songs are discussed in the article from three different analytical angles: first, by a consideration of the sound recording using the so called "sound box" (Moore 1993) and "sound stage" design analysis (Moylan 2012; Richardson 2012) combined with art history's concept of the "idyllic landscape" (Palin 1999; Ollikainen 2014). Secondly, the songs are analyzed using Billig's (1995) concept of "flagging" nationality. Thirdly, some attention is drawn to critical issues, or "sore points", regarding the notion of Finnishness. My analysis shows that the "idyllic landscapes" rely on either epic proportions (Tähkä), repetitive flow (Vesala), or tight, rock-influenced staging (Tiisu). All three songs use similar "flagging" symbols, but relate to them in different ways: Tähkä's song with reverence, Vesala's song with a critical ear, and Tiisu with a high level of irony. The songs also reveal "sore points" in Finnishness. Tähkä's song mentions its opposition to far-right nationalism and xenophobia. Vesala's song offers a feminist

point of view while critiquing the concept of “nostalgia”. Tiisu’s song paints a bleak picture of Finnish alcohol culture and violence, inadvertently taking part in deconstructing as well as reaffirming the “laddish” masculinity cultures.

This article is a part of the project “Depictions of Finnishness in Finnish Popular Music from 2000 to Current Times”, funded in part by The Finnish Cultural Society.

Anna-Elena Pääkkölä (FT, KM, anna-elena.paakkola@utu.fi) on Turun yliopiston musiikkitehteen ma. yliopisto-opettaja ja musiikintutkija, jonka tutkimusintresseihin kuuluvat musiikin feministinen ja queer-tutkimus, musiikin kulttuurinen tutkimus, musiikkiteknologian tutkimus, musiikin ja median tutkimus musiikkivideoista elokuvamusiikkiin sekä populaarimusiikin ja klassisen musiikin tutkimus. Väitöskirja Sound Kinks: Sodomasochistic Erotica in Audiovisual Music Performances julkaistiin vuonna 2016 ja sai arvosanan ”kiittäen hyväksytty”. Pääkkölän postdoc-projekti, ”Me ei olla enää me’: Suomalaisuuden kuvauksia suomalaisessa pop-musiikissa 2000-luvulla”, keskittyy nykypopmusiikin esityksiin 2000- ja 2010-luvun suomalaisuudesta muun muassa feministisen lihavuustutkimuksen, äärioikeiston tutkimuksen ja LHBTQ+-seksuaalivähemmistöjen tutkimuksen näkö- ja kuulokulmista. Projektia on rahoittanut Suomen Kulttuurirahasto.

Liite 1: Taulukko lauluista, joissa käsitellään suomalaisuutta vuosina 2015–2017

Artisti	Laulu	Vuosi
Musta Barbaari	Kuka pelkää pimeet	2015
Laineen Kasper & Palava kaupunki feat. Ismo Alanko	Suomi-kräppii	2015
Haloo Helsinki	Kiitos ei oo kirosana	2015
Maija Vilkkumaa	Aja!	2015
Tiisu	Suomalaisen suurin riesa on sisu	2015
Petri Nygård	Pannaan Suomi kuntoon	2016
CMX	Laavaa	2016
Paleface	Emme suostu pelkäämään	2016
Prinssi Jusuf feat. Musta Barbaari	Vuoden mamu	2016
Lauri Tähkä	Minun Suomeni	2016
Vesala	Tytöt ei soita kitaraa	2016
Vesala	Tequila	2016
Portion Boys	Karjala takas	2017
Antti Tuisku	Mä hiihdän	2017
Kotiteollisuus	Varjoihmiset	2017
Ismo	Meidän kotimaa	2017
En kiellä enkä myönnä	Kotia	2017
Tiisu	Suomi on poliisivaltio	2017

SDT-sointukulun oppikirjamuoto suomalaisen musiikinteorian oppikirjallisuuden ja neljän ohjelmistoaineiston valossa

Esa Lilja ja Timo von Creutlein

Dominantti-kolmiainnunun yhdistyminen äännelaji-kolmiainnuntuun (V I) on sen laatuinen ettei korva sen jälkeen enää vaadi pitkitystä. Sitä käytetään sentähden joutujaksojen lopettamiseen ja nimitetään silloin, kun se käy korolliselle, tahtiosalle varsinaiseksi (autentis) lopuk= keeksi. Varsinaisen lopukkeen edelle sopii päätolmiainnunuista parhaiten aladominantti-kolmiainnuntu (IV V I), esim.



Kuva 1. Oppikirjamuotoinen IV–V–I-kulku selitteineen (Ronkainen 1889, 13).

Suomalaisessa musiikinteorian oppikirjallisuudessa kolmesta tonaalisesta tehosta muodostuva SDT-sointukulku – subdominantti–dominantti–toonika – esitetään yleensä soinnutuksen ja harmonisen ajattelun lähtökohtana. Erityisen tärkeänä referenssipisteenä mainitaan sointukulku IV–V–I, joka kuvan 1 muodossa tyypillisesti esitetään ikään kuin tärkeimpänä sointuyhdistelmänä ja kadenssin valiomuotona. Tutkimuksemme lähtökohtana oli selvittää, miten yleinen tämä niin sanottu oppikirjamuoto on eri tyylisessä elävässä musiikissa, jota suomalaisen musiikkikoulutuksen piirissä yleisesti soitetaan ja opetetaan.

Suomalaisessa oppikirjallisuudessa IV–V–I esiintyy johdonmukaisesti samanaikaisena aivan ensimmäisestä suomenkielisestä sointuoppikirjasta, Hiskias Ronkaisen *Sointu-opista* (1889, 13) aivan viimeaikaisimpaan, joka tätä kirjoittaessa on Rolf Grefvebergin *Pop/jazz-mappi* (2014, 165).

Oppikirjakululla on seuraavat piirteet:

- 1) soinnut IV, V ja I (tässä järjestyksessä)

- 2) basson liike $\hat{4}-\hat{5}-\hat{1}$
- 3) kaikki soinnut ovat kolmisointuja
- 4) ei pidätyksiä tai muuta koristelua
- 5) klassinen äänenkuljetus (so. ei rinnakkaisia kvinttejä/oktaaveja; ks. Mann 1971).

Analyysityön kuluessa paljastui nopeasti, että kaikki viisi kriteeriä selvästi täyttävää oppikirjamuotoista sointukulkua ei esiinny valituissa ohjelmistoaineistoissa lainkaan. Eri musiikkityylien kohdalla tulevat kyseeseen erilaiset soinnutusratkaisut, jotka tavalla tai toisella poikkeavat oppikirjamuodosta. Näin ollen päädyimmekin luokittelemaan ja tilastoimaan niitä muotoja, joita I asteelle päättyvät, kolme eri sointufunktiota sisältävät sointukulut saavat eri musiikkityyleissä sekä tarkastelemaan, miten nämä sointukulut suhteutuvat SDT-kulun oppikirjamuotoon. Kirjoituksessamme on kaksi keskeistä näkökulmaa. Ensinnäkin SDT-funktioista koostuvat sointukulut näyttäytyvät hyvin erilaisina eri tyyleissä. Toiseksi musiikinteoreettiset oppikirjat nostavat mielestämme perusteettomasti vain yhden SDT-kulun ohi muiden musiikissa esiintyvien toonikalle johtavien sointukulkujen.

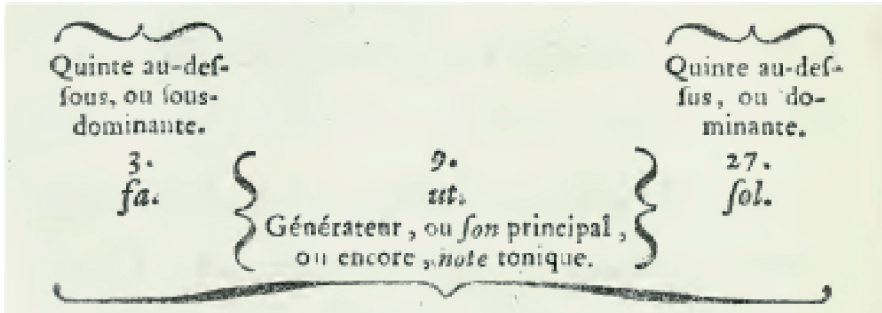
Käsittlemämme musiikkiohjelmistoaineistot ovat alun perin muuhun kuin pedagogiseen tarkoitukseen sävellettyä, esitettyä ja tallennettua musiikkia neljästä eri musiikkityylistä: Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) kaikki klaveerisonaatit, 52 jazzstandardia vuosilta 1918–1953, Robert Johnsonin (1911–1938) koko säilynyt tuotanto ja 52 Yhdysvalloissa vuosina 1958–1963 julkaistua pop-hittiä. Vaikka musiikkityylit on valittu lähinnä sattumanvaraisesti, näitä ohjelmistoja kuitenkin yleisesti soitetaan eri musiikkioppilaitoksissa, joten niitä on luonteva tarkastella teoriatunneilla käytettyä oppikirjallisuutta vasten. Oppikirjallisuuden osalta tutkimusaineisto käsittää 210 vuosina 1865–2015 suomen kielellä julkaistua nimekettä, jotka kahta lukuun ottamatta sisältyvät Timo von Creutleinin (2015) laatimaan suomenkielisen musiikinteorian oppikirjallisuuden bibliografiaan.

Kirjoituksen rakenne on seuraava. Teoreettisen viitekehysten lyhyen esittelyn jälkeen tarkastellaan SDT-kulun esitystapoja suomalaisessa musiikinteorian oppikirjallisuudessa. Tämän jälkeen esitellään, millaisia SDT-kulkuja neljä eri ohjelmistoaineistoa sisältävät ja mitä oppikirjakulun kriteerejä näiden aineistojen tyypillisimmät SDT-kulut toteuttavat. Kirjoituksen loppuun pohditaan kriittisesti tyylinmukaisuutta ja musiikinteorian oppikirjallisuuden asemaa musiikinopetuksessa.

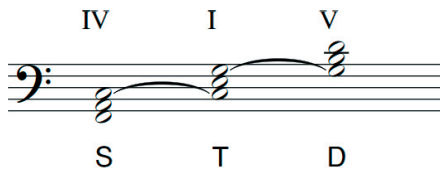
Teoreettinen viitekehys

Teoreettinen viitekehys, jonka avulla vertailemme eri musiikkiaineistoja, perustuu riemannilaiseen funktioteoriaan. Sointufunktioiden (suom. sointutehosen) nimitykset ovat peräisin Jean-Philippe Rameaulta (1683–1764). Hugo Rie-

mannista (1849–1919) alkaen on puhuttu harmonian kolmesta funktiosta tai ”harmonian kolmesta pilarista” (Riemann 1898, 466). Näitä edustavat soinnut rakentuvat perusmuodossaan sävellajin ensimmäiselle sävelle (toonika, T, keskussävel) ja siitä ala- ja yläpuolisen kvintin päässä oleville sävelille (kuva 2). Ylädominanttisointu (so. dominantti, D) rakentuu sävellajin viidennelle sävelle ja aladominanttisointu (so. subdominantti, S) sävellajin neljännelle sävelle (esimerkki 1). Nimitykset ylä- ja aladominantti (*Oberdominante*, *Unterdominante*) ovat esiintyneet erityisesti saksankielisessä kirjallisuudessa (esim. Weber 1824; Riemann 1873, 42–43; Louis & Thuille 1913, 9). Muut soinnut käsitetään pääsointujen muunnoksiksi tai sijaisoinnuiksi (esim. Riemann 1898, 508).



Kuva 2. ”Harmonian kolme pilaria” (kuva: Rameau 1750, 32; termi: Riemann 1898, 466).



Esimerkki 1. Toonikasointua (T) ympäröivät aladominantti (S) ja ylädominantti (D) C-duurissa.

Paljolti Riemannin harmoniateoriaan soinnullisen ajattelunsa pohjannut Ilmari Krohn (1923, 55) kuvaa sointufunktioiden keskinäistä suhdetta ja niiden muodostamaa kokonaisuutta seuraavasti:

Sointuliike T–S–D–T [...] on erinomaisen selväpiirteinen ja täyteläinen. Voimme verrata sitä keihäänheittäjään, joka tyyneen voimakkaasta perusasennostaan (T) ensin taipuu taaksepäin (S), vauhtia kootakseen, sillä sitten tarmokkaasti siirtyy heittoasentoon (D), päästään aseensa lentoon, ja vihdoin suoritaiksen rauhallisena alkuasentoonsa (T). Tällöisen liikesarjan tarkoituksenmukaisuuden jokainen oitis tajuaa. Siihen liikkeen ja levon keskinäiset suhtautumiset sisältyvät niin täyteläisiin pääpiirteihin, että ne selvästi edustavat koko tonaalisen sointujärjestön kaikinpuolisia mahdollisuuksia. Tämä sointuliike ilmaisee siis yksinkertaisimmalla lailla sen, mikä kaikessa harmonisessa virtauksessa on olennaista: alkua, kehittäminen, huipennus ja päätös. Sen vuoksi onkin oikeutettua nimittää sitä täyssointulopukkeeksi.

Toinen tai molemmat dominanteista (eli ylädominantti tai aladominantti) esiintyvät usein nelisointuina. Tuolloin subdominanttikolmisointuun lisätään suuri seksti (ns. lisäsekstisointu) ja dominanttikolmisointuun pieni septimi (ks. esimerkki 2). Funktiomerkinnoissä intervallinumerot tulkitaan suhteessa basson säveleen, joten esimerkiksi subdominanttilisäsekstisoinnussa numeroiden 5 ja 6 tarkoittamat sävelet ovat kvintti ja seksti bassosta lukien, eivätkä numerot siis viittaa sointukäännöksiin kuten astemerkinnessä (Motte 1987, 43–44). Äänenkuljetuksellisesti nämä ”karakteristiset dissonanssit” (Rameau 1737, 125–127; ks. myös Hyer 2002, 734) purkautuvat kumpikin toonikasoinnun terssiin. Käytännössä sekä S että D esiintyvät usein ilman kvinttiä. Esimerkin 2 kadenssit ovat Rameaun (1737, 125–127) ja funktioimerkinnyt Riemannin (1895, 55), joka ei vielä käyttänyt lisäsekstisoinnun symbolissa kvinttiä kuten vaikkapa Diether de la Motte teki myöhemmin.

cadence imparfaite *cadence parfaite*

S⁶ T D⁷ T

Esimerkki 2. Subdominantti ja dominantti sekä karakterististen dissonanssien purkaus toonikasointuun.

Sävellajin kaikkien sointujen funktiot ovat johdettavissa pääkolmisoinnuista eräänlaisten perheyhtäläisyyksien kautta (ks. Riemann 1898, 508). Neo-riemannilaisessa teoriassa sointujen sukulaisuussuhteita kuvataan Riemannin termien, mutta hieman alkuperäisiltä määrittelyiltään poiketen (Cohn 1997, 1–2): soinnun variantit (saks. *Variant*) jakavat yhteisen puhtaan kvintin, paralleelit (*Parallel*) yhteisen suuren terssin ja johtosävelvaihdokset (*Leittonwechsel*) yhteisen pienen terssin (ks. esimerkki 3). Tässä käytetyt funktiosymbolit noudattelevat muilta osin pitkälti Motten (1987) ja Wolf Burbatin (1988) merkintälogiikkaa, sillä erotuksella, että kumpikaan heistä ei sisällytä teoriaansa johtosävelvaihdossointuja. Funktiiosymboleissa duurisoinnut merkitään isoilla ja mollisoinnut pienillä kirjainsymboleilla. Yhdistelmäsymboleissa ensimmäinen kirjain viittaa ”alkuperäiseen” sointuun, jälkimmäinen muunnoksen tyyppiin. Esimerkiksi II asteen sointu Dm on IV asteen duurityyppisen subdominantin (F-duuri) molli-tyyppinen paralleeli, mistä merkintä Sp.

Eri musiikkityyleissä S, D ja T sekä niiden yhdessä muodostama kulku saavat varsin erilaisia muotoja, joissa samojen funktioiden edustajina voivat toimia monenlaiset sointumuodostelmat.

Ronkainen on siis kopioinut saksalaisten esikuviansa sointujenyhdistämisperiaatteet ja suurelta osin myös esimerkit (ks. esimerkki 4; vrt. kuva 1 edellä). Kiinnostavasti Richter (1853, 15) esittää myös V–IV-sointuyhdistelmän (vrt. blueskadenssi), jonka useimmat perinteiset harmoniaopit kieltävät.



Esimerkki 4. Richter'in (1853, 15) sointukulkuesimerkkejä.

Martin Wegelius (1897, 60–61) perustelee kolmisointuyhdistelmän IV–V–I merkittävyyttä seuraavasti:

Tärkeimmät kolmisoinnut sävellajissa ovat toonikalla, dominantilla ja alidominantilla. Yhteenotettuina sisältyy niihin sävellajin kaikki sävelet [...] Peräkkäin esitettyinä tekevätkin ne sen vuoksi sävellajin täydellisesti tajuttavaksi.

Max Loewengard (1905, 39) tarjoilee II asteen soinnun IV asteen kanssa tasa-vertaisena subdominanttina: ”Toonillisen kolmisoinnun edellä käy (jos se ajatellaan lopuksi, päämaaliksi), johdonmukaisessa järjestyksessä IV:s ja V:s, tahi II:n ja V:s.”

Axel Törnudd (1911, 5) palauttaa asian Wegeliuksen mukaiseen järjestykseen ja lisäksi toistaa jo Rameaulla (1722) esiintyneen näkemyksen siitä, että harmonia synnyttää melodian:

Toonikasoinnun lähimpinä ”apulaisina” ovat: dominanttisointu (V tahi V⁷) ja alidominanttisointu (IV)... Näihin kolmeen sointuun sisältyy koko sävellajin luonne, ja niihin kolmeen samalla perustuu jokaisen melodiankin rakenne.

Itsenäisyyden alkuvuosina Wilho Siukonen (1922, 179–180) esittelee käsitteen *luonnekolmisoinnut* (Fa–Sol–Do, so. IV–V–I) ja perustelee niiden ensisijaisuuden yksinkertaisilla värähdyslukusuhteilla. Tämäkin ajatus on alun perin Rameaulta (1722):

Fa-kolmisoinnun värähdyslukusuhteet – 4:5:6 – ovat samat, kuin Do- ja Sol-kolmisoinnun sävelten vastaavat suhteet. (muist. II sointu: 27-12-15) [...] Puheena olleet kolme kolmisointua ovat duuri-sävellajin kolmisoinnuista tärkeimmät; ne ovat sen ainoat itsenäiset, luonteeltaan aina samansuuntaisesti vaikuttavat kolmisoinnut. [...] Niihin sisältyvät kaikki duuri-asteikon sävelet ja, kuten tulemme näkemään, peräkkäin esitettyinä (esim. Fa-Sol-Do) ne muodostavat sointusarjan, joka selvimmin ja samalla lyhyimmin antaa käsityksen sävellajista.

Ilmari Krohn (1923, 55) esittelee käsitteen *kantasoinnut* ja perustelee näiden ylivoimaisuutta maalailevin sanakääntein:

Vielä edelleen kehittyvä sävelten soinnallinen järjestäytyminen, kuten luonnollista onkin, samojen tonaalisten lakien pohjalla, kuin melodinenkin. Kuten kantasävelet suhteessansa perussäveleen järjestäytyvät kolmeen ryhmään, joissa johtoasema on lepo, perus- ja huippusävelillä, samoin on harmonisessa suhteessa perustava asema niillä kolmella soinnulla, joiden pohjasävelinä nämä tonaalisen säveljärjestön sävelet esiintyvät. Perussoinnun [I] rinnalla ovat siis tärkeimmät huippu- [V] ja leposointu [IV]. Yhteisesti nimitetään niitä kaikkia kolmea kantasoinnuiksi [...].

Wilho Siukosen uudistettu laitos vuoden 1922 kirjasta seuraa Krohnia: ”Sävel-lajin tärkeimmät kolmisoinnut ovat peruskolmisointu, huippukolmisointu ja le-pokolmisointu” (Siukonen 1932, 208).

Eino Linnala (1938, 280) toisintaa suureksi osaksi Krohnin ajatuksia, mutta hieman yksinkertaistettuina:

Niinkuin kaikki musiikillinen tapahtuminen, niin myös sointuvirtailu perustuu nel-jään vaiheeseen: alkuun, kehittelyyn, huipennukseen ja päätökseen. Sointumieles-sä näitä vaiheita luontevimmin ilmentävät perussointu, leposointu, huippusointu ja perussointu. Täten tulevat sävellajin kaikki eritehoiset soinnut edustetuiksi ja vielä mahdollisimman johdonmukaisessa järjestyksessä. Kutsumme tällaista lopuketta täyssointulopukkeeksi. Täyssointulopukkeen yksinkertaisin kaava on siis kirjaimin lausuttuna duurissa T–S–D–T, mollissa t–s–d–t sekä numeroin: duurissa I–IV–V–I, mollissa i–iv–v–i.

Sotavuosien jälkeistä aikaa leimaavat muutamien lyhyiden, tiivistettyjen mu-siikinteoriaoppaiden ilmestyminen sekä vanhojen tekijöiden ajatusten uudel-leenjulkaisut, joissa sisällöllisesti ei ole juurikaan uusia tuulia. Esimerkiksi Fe-lix Krohnin (1947) *Lyhyt musiikkioppi* esittää Ilmari Krohnin teorit tiivistetyssä muodossa, ja Eino Linnala (1947) julkaisee uudelleentoimitetun version Martin Wegeliuksen *Kenraalibassosta*. Vasta Seija-Sisko Raitio (1967) ja Erkki Salmen-haara (1968) ottavat jälleen II asteen mukaan tasavertaisena subdominanttina. Raitio (1967, 34, 40) esittelee viiden sivun verran IV asteen kanssa soinnutetta-via yksiäänisiä melodioita, joita tosin voisi yhtä hyvin soinnuttaa myös II:lla, ja vasta sitten II asteen terssikäänöksineen. Salmenhaara (1968, 72–73) perustaa käsityksensä paljolti Walter Pistonin kirjaan *Harmony* (1962) ja tarjoaa SDT-ka-densille lukuisia vaihtoehtoja:

Täyssointulopukkeessa esiintyvät kaikki tonaaliset tehot: I–IV–V–I. [Tämä lopuke-kaava ilmaisee vain lopukkeessa] esiintyvät tonaaliset tehot. Näitä tehoja saattavat periaatteessa edustaa mitkä tahansa a.o. tonaalisen tehon piiriin kuuluvat sointu-muodot [... esim.] II–V⁷–I, II⁶–V⁷–I, II⁷–V⁷–I [...].

Subdominanttia koskevassa selvityksessään Salmenhaara (1968, 71) on Rame-aun kanssa samassa linjassa:

Subdominanttitehoa I. -funktioita voivat edustaa subdominanttisointu sekä lisäseks-tisointu normaali- ja vajaamuodossaan. Jälkimmäisen muodon kanssa identtinen on II asteen kolmisoinnun terssikäänös, joka siis myös edustaa subdominanttitehoa.

Vuoden 1969 musiikkiopistolain (ks. Jurvanen 2005, 16) myötä vastaperustet-tut musiikkiopistot tarvitsivat valtakunnallisen opetussuunnitelman mukaista

oppimateriaalia. Tämän seurauksena musiikinteorian oppikirjallisuuden määrä kasvaa räjähdysmäisesti eri laajuisilla ja tasoilla kirjoilla. Suurimmaksi osaksi oppikirjat noudattelevat totuttuja sisältöjä sekä niiden esitystapaa ja -järjestystä. Jorma Kontusen kirjan *Soinnutus I* (1973) pohjana on Rimski-Korsakovin *Käytännöllinen harmoniaoppi* (1937 [1886]). Oppijakso alkaa I, IV ja V asteen kääntämättömien kolmisointujen yhdistämisen harjoittelulla. Kontunen (1973, 25) siis ”pakottaa” soinnuttamaan ensin vain soinnuilla I–IV–V ennen kuin esittelee II:n vaihtoehtoisena IV asteelle:

Toisen asteen sointua käytetään subdominanttisointuna IV asteen asemesta. Mollissa pyritään soinnun subdominanttiluonnetta korostamaan käyttämällä sitä vain sekstisointuna, jolloin lepotehoinen sävel saadaan bassoon. Leposävelensä takia II⁶ on duurissakin käyttökelpoisempi subdominanttisointu kuin kääntämätön II. Sitä käytetään nimenomaan kadenssaalisena sointuna.

Musiikkiopistojen valtakunnallisen opetussuunnitelman mukaiset oppikirjat ymmärrettävästi leviävät laajalti. Esimerkkinä mainittakoon *Säveltapailun ja musiikin teorian peruskurssit 1–3* (Creutlein 1977). Yleisradio tuottaa televisio-ohjelman *Virtasesta Vivaldiksi*, jonka oheismateriaaliksi julkaistu *Musiikinteorian kuntokoulu* (Creutlein & Louhivuori 1982, 125) esittelee pääsoinnut suurelle yleisölle seuraavasti:

Joskus kuulee puhuttavan kolmen soinnun soinnutuksesta. Ilmaisulla tarkoitetaan säästystä, jossa käytetään vain perustehoisia (I, IV ja V aste) sointuja.

Säveltapailu ja musiikin teoria I (Creutlein 1980, 21) sisältää otsikon ”Kadensseja: I–II⁶–V–I” ja sen alla nuottiesimerkin, jossa on ensin IV–V ja heti sen perään II⁶–V. Myöhemmässä teoksessaan *Musiikin kieli 1* myös Kontunen (1990, 96) tarjoilee soinnut IV ja II⁶ tasavertaisina ja nimittää niiden molempien muodostamia SDT-kadensseja täyssointulopukkeiksi:

Täyssointulopukkeeksi sanotaan sellaista autenttista kadenssia, jossa ovat mukana kaikki sointutehot: T–S–D–T. Yleensä tämä kadenssi esiintyy joko muodossa I–IV–V–I tai I–II⁶–V–I.

Kaj Backlundin *Improvisointi pop/jazz-musiikissa* (1983) on ensimmäinen ja pitkän aikaa myös ainoa suomalainen populaarimusiikkiin keskittyvä oppikirja. Backlund ei suoranaisesti käsittele soinnutuksen teoriaa, mutta käyttää esimerkeissään pääasiassa jazzille ominaisia ii7–V7–I-sointukulkuja. Backlund (1983, 71) esittelee myös kahdentoista tahdin bluesrakenteen, mutta ilman blueskadenssia.

Musiikkiopistolaki kumottiin 1998, minkä myötä musiikkioppilaitokset saivat itse tehdä opetussuunnitelmansa ja päättää oppisisältönsä (Jurvanen 2005, 23). Populaarimusiikin oppikirjoja julkaistaan kaksi: Max Tabellin *Jazzmusiikin harmonia* (2004) ”keski- ja ylemmän asteen oppilaitosten” käyttöön ja Pasi Heikkilän ja Veli-Matti Halkosalmen perustason teos *Tohtori Toonika* (2005). Molemmissa sointutehojen, kadenssien ja äänenkuljetuksen esittely heijaste-

lee populaarimusiikin käytäntöjä. Heikkilä ja Halkosalmi (2005, 160) esittelevät aluksi pääsoinnut (I, IV, V) ja niiden tehtävät sävellajissa:

[V aste: dominanttiteho] purkautuu yleensä toonikaan joko suoraan tai subdominantin kautta. [IV aste: subdominanttiteho] ohjaa harmoniaa kohti dominanttia tai toonikaa.

Myöhemmin kerrotaan, että II asteen sointua voidaan käyttää subdominantin tilalla (Heikkilä ja Halkosalmi 2005, 174). Tabellin kirjassa subdominanttifunktion esittely on hieman toisenlainen. Sekä II että IV esitetään samalla kertaa, nelisointuina ja tasa-arvoisina:

II^{m7}-sointu voi korvata IV⁷-soinnun, koska se sisältää yhteisiä sointusäveliä. Tällöin sitä kutsutaan IV:n submedianttikorvaukseksi. (Tabell 2004, 21.)

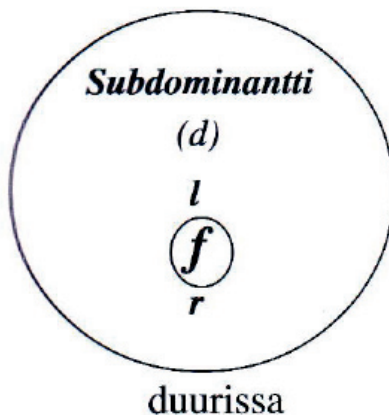
IV aste on II asteen medianttikorvaus (ibid. 23).

Myös bluesharmoniaa käsitellään molemmissa edellä mainituissa teoksissa. Blueskadenssi V–IV–I esiintyy molemmissa duurienseptimisointuina. Tabell (2004, 56) kuvailee blueskadenssia tavalla, joka asettaa V asteen dominanttifunktion kyseenalaiseksi, mikä ei vastaa tämän kirjoituksen tekijöiden näkemystä:

V asteen sointu ei ole dominanttifunktiossa vakiintuneessa blues-kierrossa, sillä se ei pura I asteelle, vaan sitä seuraa IV aste, joka tekee plagaalisen kadenssin I asteelle. [Vrt. kuitenkin samalla sivulla:] [...] V asteen soinnulla, joka purkautuu IV asteen kautta toonikaan.

Tabell (2004, 57) myös huomauttaa, että swing-kaudelta lähtien blueskadenssi useimmiten korvattiin II–V–I-kadenssilla. Taidemusiikin oppikirjassa II aste esitetään ensisijaisena subdominantin edustajana vasta 2010-luvulla (kuva 3):

Subdominantti on rauhoittava, lepuuttava sovittelija. Subdominanttitunteen saavat aikaan asteikon neljäs sävel ja sen ylä- ja alapuolinen terssi. (Creutlein & Haapasalo-Halme 2010, 65.)



Kuva 3. Subdominantin sävelasteet solmisaatiomerkein ($f = 4$, $r = 2$, $l = 6$, ja $d = 1$. sävelaste) (Creutlein & Haapasalo-Halme 2010, 65).

Rolf Grefvebergin *Pop/jazz-mappi* (2014, 192–198) ei aseta kadenssityyppejä mihinkään erityiseen järjestykseen vaan esittelee samalla kertaa valikoiman erilaisia klassisesta musiikista, jazzista, popista ja bluesista tuttuja sointukulkuja. Äänenkuljetusharjoituksissa IV–V-kulku käsitellään kuitenkin kolmisointuina klassisen oppikirjakulun tapaan rinnakkaisesta äänenkuljetuksesta varoittaen.

Yhteenvetona todettakoon, että subdominanttina IV aste dominoi selvästi aina Salmenhaaran *Sointuanalyysiin* (1968) asti. Sitä ennen II aste vain piipah-
taa lyhyesti tasa-arvoisena subdominanttina IV asteen rinnalla aivan vuosisa-
dan alussa (Loewengard 1905). Vastaavasti dominanttiseptimisointu esiintyy
välittömästi dominanttikolmisoinnun rinnalla vain lyhyesti samoihin aikoihin
(Törnudd 1911). Vaikuttaakin siltä, että vasta Salmenhaara on vakiinnuttanut
subdominantti- ja dominanttisointujen eri muodot suomalaisessa oppikirjalli-
suudessa tasavertaisiksi. On kuitenkin huomioitava, että myös hän esittää koko
kadenssien kirjon vasta huomattavasti kolmisointuja ja niitä koskevia analyysi-
harjoituksia myöhemmin. Salmenhaara (1968, 55–57) esittelee myös Rameaun
lisäsektisoinnun kaksoismerkityksen (*double emploi*); hän oli nähtävästi Suo-
messä ensimmäinen, joka sisällytti sen peruskadenssityyppeihin. Tämä on sikäli
erikoista, että Ilmari Krohn oli vahvasti riemannilainen (joka taas puolestaan
oli monien Rameaun teorioiden kannattaja), joten olisi voinut olettaa Krohnin
tehneen tämän jo aikaisemmin. Ymmärrettäväksi Krohnin esitysjärjestyksen toi-
saalta tehnee se, että myös Riemannin (1895) harmoniaoppi esittelee karakter-
istiset dissonanssit vasta huomattavasti kolmisointujen jälkeen. Toisin sanoen
he molemmat pitäytyivät sointutyyppeiden mukaisessa esitysjärjestyksessä, kuten
tuolloin oli usein tapana.

Vuoden 1969 musiikkiopistolaki ja sen myötä Suomen musiikkioppilaitosten
liiton laatimat valtakunnalliset opetussuunnitelmat ja kurssitutkintovaatimukset
sanelivat hyvin pitkälle opetuksen sisällön ja järjestyksen aina lain kumoami-
seen 1998 saakka. Oppikirjakulkua vaadittiin pitkään esimerkiksi pianonsoiton
kurssitutkinnoissa (ks. Suomen musiikkioppilaitosten liiton *Pianonsoiton perus-
kurssien tutkintovaatimukset*, 1980). Tämä on hieman erikoista, koska tunnetus-
sa pianonsoitonoppaassa oppikirjakulkua ei käytetä: monen sukupolven hyvin
tuntevan alkeisoppaan, Michael Aaronin *Pianokoulun* aivan ensimmäisestä
sointusäestyksellisestä kappaleesta lähtien dominantilla on septimisointu (Aa-
ron 1955, 34).

Seuraavassa analysoimamme musiikkiaineiston valossa näyttää siltä, että se
musiikinteorian pedagoginen malli, jossa pohjamuotoiset kolmisoinnut esite-
tään ensin, on ollut niin vahva, että eri sointuyhdistelmien yleisyys on jäänyt
esitysjärjestyksessä toiseksi. Salmenhaaran 1960-luvulla tekemää poikkeusta
lukuun ottamatta oppikirjakulku on säilyttänyt vahvan asemansa oppikirjojen
perussointukulkytystyyppinä aina 2000-luvulle saakka, jolloin myös populaarimu-
siikin harmoniset ilmiöt tulivat aiempaa kattavammin julkaistuiksi.

Ohjelmistoaineistot

Tarkastelemamme ohjelmisto käsittää Wolfgang Amadeus Mozartin kaikki 18 klaveerisonaattia vuosilta 1774–1789, kaikkiaan 52 jazzstandardia vuosilta 1918–1953, blues-kitaristi Robert Johnsonin koko tuotannon (41 ottoa 29 sävellyksestä, jotka on äänitetty vuosina 1936–1937) sekä 52 vuosina 1958–1963 julkaistua tunnettua amerikkalaista pop-hittiä (ks. liitteet 1–4). Aineistojen valinnassa on kiinnitetty huomiota siihen, että ne olisivat edustavia esimerkkejä kunkin musiikkiperinteen tyylillisistä konventioista ja että niiden voidaan ajatella suuresti vaikuttaneen myöhemmän sävelkielen kehitykseen. Mozartin sonaattien ja jazzstandardien analyysi on tehty nuottitekstuuriin ja analyttiseen kuunteluun perustuen, Johnsonin tuotanto ja pop-esimerkit on analysoitu ensisijaisesti kuolonvaraisesti ja nuotinnettu tarpeen mukaan.

Mozartin sonaatit ovat yhä edelleen keskeistä opiskelumateriaalia musiikkiopistoissa, konservatorioissa ja korkeakouluissa. Tutkimusaineistona sonaatit muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden, joka on yleisesti saatavilla ja lukijan helposti tarkistettavissa (esim. *Neue Mozart-Ausgabe: Digitized Version* 2019).

Jazzstandardi on muusikoiden ja yleisön hyvin tuntema ja arvossa pitämä sävellys, jota jatkuvasti esitetään ja levytetään eri aikakausina eri muusikoiden toimesta. Monia standardeja ei alun perin ole sävelletty jazziksi, vaan esimerkiksi musikaali- tai teatterikappaleiksi. Jazzstandardeja ja varsinkin niiden esitysversioita on lukematon määrä. Tähän tutkimukseen standardit on valittu siten, että ne löytyvät *JazzStandards.com*-sivuston sadan levytetyimmän standardin joukosta ja että ne on lisäksi julkaistu *The New Real Book* -nuottikirjasarjassa (lyh. *NRB*). Valitut kappaleet perustuvat 32 tahdin standardimuotoon, joka on kahdentoista tahdin bluesrakenteen ohella toinen yleinen jazzstandardien muotorakenne. Käytetyt levytystilastot perustuvat satojen tuhansien levytyksien otokseen 700 artistilta (ks. *JazzStandards.com* 2019), ja nuotinnokset ovat jazzsäveltäjien ja/tai kustantajien auktorisoimasta nuottijulkaisusta (*NRB 1–3* vuosilta 1988, 1991 ja 1995).

Populaarimusiikin (jazz mukaan lukien) niin sanottu alkuteksti on pikeminkin elävä musiikkiesitys tai äänite kuin nuotti. Tästä syystä myös analyysien tulisi ensisijaisesti perustua kuulokuvaan eikä nuottitekstiin (esim. Lilja 2014). Se miksi tässä on päädytty siitä huolimatta nuottitekstiin perustuvaan analyysiin, johtuu seuraavista syistä. Kustakin kappaleesta on olemassa niin lukuisia esityksiä ja levytyksiä, että olisi hyvin hankalaa esittää yhdenmukaiset perusteet kunkin version valinnalle (esimerkiksi valitaanko ensimmäinen esitys, säveltäjän esitys tai suosituin esitys ja miksi juuri se, vai tehdäänkö eri esityksistä eräänlainen keskiarvo). *The New Real Bookin* toimituskunta on koostanut nuotinnokset joko alkuperäisestä nuottijulkaisusta, jonkin äänitetyn version julkaisusta transkriptiosta, sävelmän kustantajan tuottamasta nuotinnoksesta, säveltäjän alkuperäisestä nuotinnoksesta tai varta vasten kyseistä julkaisusarjaa varten tehdystä transkriptiosta. Julkaistut nuotinnokset on mahdollisuuksien mukaan hyväksytetty säveltäjillä, jos he ovat olleet vielä elossa (Sher 1988, i, 1991, i;

julkaisujen periaatteista ja nuotinnosten lähteistä tarkemmin ks. myös *The New Real Book, Volume 1* 1988, 421–426). Transkriptiotyöhön liittyvä kuulonvarainen analyysi sekä eri versioihin perustuva sävelmien ”keskiarvoistaminen” on jo tehty ammattimuusikoista koostuvan toimituskunnan toimesta, joten emme katso tarpeelliseksi tehdä sitä tässä uudestaan. *The New Real Book* ja vastaavat nuottikokoelmat ovat vuosikymmeniä toimineet jazzharmonian tradition siirtämisen välineinä sekä jazzmusiikin kentällä että muodollisessa jazzkoulutuksessa (ks. Kernfeld 2003 ja 2006). Edellä mainituista syistä katsomme, että tässä käyttämämme nuotinnokset ovat tämän tutkimuksen tarpeisiin riittävän yksityiskohtaisia ja että niissä ilmenevät harmoniset seikat edustavat vuosikymmeniä vallalla olleita jazzin harmonisia käytäntöjä.

Robert Johnson (1911–1938) oli delta blues -kitaristi, jolla on ollut hyvin merkittävä vaikutus kaikkeen myöhempään rock-kitarismiin ja blues-pohjaiseen populaarimusiikkiin aina tähän päivään asti (esimerkiksi 1950-luvun Chicago blues ja rock ’n’ roll, 1960-luvun bluesrock, 1970-luvun heavyrock ja niin edelleen; esim. Keith Richardsin ja Eric Claptonin arviot Johnsonin merkityksestä ks. LaVere 1990, 25–27). Johnsonin tuotanto muodostaa kätevän aineistokokonaisuuden, koska koko hänen tuotantonsa on koottu yksiin kansiin kriittisen toimitustyön kautta (*The Complete Recordings* 1990).

Pop-aineistona on käytetty Philip Taggin tutkimus- ja opetuskäyttöön tekemää videota *Milksap Montage* (s.a.). Tagg on koostanut videoon katkelmat 52 laajalti tunnetusta pop-hitistä, joissa kaikissa jossain muodossa esiintyy erittäin yleinen ”Stand By Me” -sointukierto (I–vi–IV–V–I) tai sen variaatio. Jotkin videon kappaleet ovat ääneltään huonolaatuisia, jolloin sointukulut on tarkistettu parempilaatuisilta tallenteilta.

Sointujaksojen valinta ja merkintätavat

Erilaisia musiikkityylejä sisältävän aineiston tarkastelu yhtenä kokonaisuutena asettaa erinäisiä teoreettisia, terminologisia ja metodologisia haasteita, jotka liittyvät tarkastelun kohteeksi otettujen sointujaksojen valintaan sekä analyysissä käytettyyn käsitteistöön ja merkintätapoihin. Jotta voisimme tarkastella ja vertailla eri musiikkityyleissä käytettyjä ja joka tapauksessa monin osin toisiaan suuresti muistuttavia sointukulkuja, valitsimme analyysin kohteeksi SDT-tehot peräkkäin sisältäviä sointukulkuja. Sointukulut voivat päättyä joko pääsävellajin tai paikalliseen toonikaan (esimerkki 5), sisältää mitä tahansa sointutyyppisiä ja -muotoja ja olla muotoyksikön aloittavia, sulkevia tai sen keskellä.

Pääsääntöisesti sivuutamme tarkastelussamme kadenssin käsitteen, koska eri aikoina ja eri musiikkitraditioissa se on saanut hyvin erilaisia sisältöjä (ks. esim. Koch 1787, 342–343; Reicha 1814, 12, nuottiliitteen kohdat F–H; Schenker 1954, 224; Backlund 1983, 35; Progris 1986, 55–58; Blombach 1987; Harrison 1994, 91–93; Levine 1995; Caplin 2004; Tabell 2004, 159; Everett 2009, 228; Lilja 2009, 78–80; Terefenko 2014, 155; Juusela 2015, 30). Terminolo-

4

All The Things You Are

Music by Jerome Kern
Lyric by Oscar Hammerstein II

Med. Swing (Intro) $\text{♩} = 128$

(prn. w/ bc)

A

You are the prom-ised kiss of spring-time that
makes the lone-ly win-ter seem long.
You are the breath-less hush of eve-ning that
trem-bles on the brink of a love-ly song. You are the

Esimerkki 5. Eri kohteisiin tähtäviä II–V-kulkuja jazzstandardissa “All the Things You Are” (NRB 1 1988, 4). Paikalliset toonikat ja niihin tähtäävät II–V:t on ympyröity. Huomaa myös sulussa olevat vaihtoehtoiset soinnutukset.

gisista konventioista johtuen käytämme kadenssi-sanaa kuitenkin seuraavissa tapauksissa. Kahdentoista tahdin bluesrakenteen kolmannen fraasin V–IV–I-sointukulusta puhutaan usein *blueskadenssina* (“softened blues cadence”, Everett 2009, 228). Lisäksi jazzteoriassa ja -pedagogiassa puhutaan *turnaround-* eli *turnback-*kadenssista (esim. Backlund 1983, 35; Levine 1995, 21; Tabell 2004, 36; Terefenko 2014, 155). Se on sointujakso, joka johtaa osan kertauksen tai koko kappaleen alkuun. Kysymys on niin sanotusta *elliptisestä* kadenssista, jossa “kadenssin päätössointu on samalla uuden säkeen alkusointu” (Salmenhaara 1970, 239).

Ratkaiseva tekijä sointujaksojen valinnassa on siis sointujakson sisältö eikä niinkään sijainti, joten sivuutamme tarkastelussamme esimerkiksi kadenssin muotofunktion (vrt. Caplin 2004, 81–85). Näin ollen kyseeseen tulevat myös esimerkkien 6 ja 7 mukaiset jakson aloittavat sointujaksot. Harhapurkauksia ja dominanttiin päättyviä puolilopukkeita ei ole huomioitu – jazz-aineistossa ei myöskään niitä eri kohteisiin tähtäviä II–V-kulkuja, joissa kohdesointu ei ole tulkittavissa paikalliseksi toonikaksi. Näin ollen vaikkapa väldominantille C7 johtavaa Dm7–G7-kulkua (esimerkki 8) ei ole huomioitu analyyseissa. Do-

Blue Moon

Medium (or Ballad)

Lyric: Lorenz Hart
Music: Richard Rodgers

Blue moon, you saw me stand - ing a - lone

E^b : I vi⁷ ii⁷ V⁷ I

Esimerkki 6. II–V–I jazzstandardin "Blue Moon" (1935) alussa (NRB 3 1995: 47).

1. Sonate in C

KV 279 (1894)

Sonata I^o

Allegro

Entstanden in München, Anfang 1775^o

C: I ii⁶ V I

Esimerkki 7. Mozartin sonaatin KV 279 aloittava sointukulku.

B^b : IV^Δ iv⁶ b VII⁷

5

After You've Gone

Med. Ballad*

Creamer & Layton

Af - ter you've gone, and left me cry - ing,
Af - ter I'm gone, af - ter we break up,

Af - ter you've gone, there's no de - ny - ing, you'll feel blue,
Af - ter I'm gone, you're gon - na wake up, you will find

I^Δ ii⁷ ----- V⁷ / V⁷ / (V)

Esimerkki 8. VäliDominantille johtava II–V standardin "After You've Gone" (1918) tahdissa 4 (NRB 2 1991, 5).

minanttisoinnun käännökset on laskettu mukaan, vaikka edellytys dominantin esiintymisestä kadensseissa pohjamuotoisena sointuna esiintyi sekä Mozartin aikana (esim. Koch 1782, 240–44) että oman aikamme klassismin tutkimuksessa (esim. Caplin 2004, 70).

Eri aineistojen analyysit (liitteet 1–4) on tehty noudattaen kunkin musiikkityylin konventioita. Jazzstandardeissa kaikki soinnut ovat lähtökohtaisesti vähintään nelisointuja, jolloin esimerkiksi roomalainen numero V viittaa jazz-analyyseissa aina dominanttiseptimisointuun eikä -kolmisointuun kuten Mozartin tapauksessa. Populaarimusiikin reaalisoitumerkintöjen käytännössä on runsaasti variaatiota. Esimerkiksi C-duurisuurseptimisointu voidaan merkitä joko Cmaj7, CMA7 (ks. NRB-esimerkit) tai C^Δ, joista jälkimmäinen viittaa myös C-duurilisäsektisointuun (jolloin soittajan päätettäväksi jää, kumpaa hän käyttää). Populaarimusiikin ja jazzin yhteydessä sointuasteita ja niiden lisämerkintöjä on totuttu käyttämään pitkälti samoin periaattein kuin reaalisointuja. Lähtökohdana on aina duuriasteikko, mistä poikkeavat sointuasteet merkitään kromaattisin etumerkein. Esimerkiksi bIII viittaa Eb-duurisointuun sekä C-duurissa että C-mollissa. Mozart-analyyseissa intervallinumerot viittaavat sointukäännöksiin, mutta reaalisoitumerkeissä ja populaarimusiikin astemerkeissä ne tarkoittavat sointuun lisättyjä intervaleja. Ilman lisämerkintöjä numero 7 viittaa tällöin aina pieneen septimiin ja 6 suureen sekstiin soinnun pohjasävelestä lukien. Robert Johnsonin materiaalin analyysiin on täytynyt kehittää erityisiä merkintätapoja, joita käsitellään vastaavassa analyysiluvussa.

Analyyysien yhteenvedossa ja tyylien vertailussa merkinnät on pyritty yhdenmukaistamaan. Jollei erikseen ole mainittu, käytetään sointuastemerkinässä duuriyppisistä soinnuista isoja ja mollityppisistä pieniä roomalaisia numeroita. Toisen asteen soinnun merkintä (ii) kattaa sekä duurisävellajin mukaisen mollisoinnun että mollisävellajin mukaisen vähennetyt pienseptimisoinnun, koska tämän tutkimuksen tarpeisiin niitä ei ole ollut tarpeen eritellä. Isoja roomalaisia numeroita käytetään tekstissä myös merkitsemään yläkategorioita, jolloin esimerkiksi roomalainen numero II viittaa yleisesti kaikkiin toisella asteella esiintyviin sointumuotoihin. Funktiomerkitöjen intervallinumerointi noudattelee riemannilaista perinnettä, jolloin esimerkiksi numero 6 tarkoittaa sointuun lisättyä sekstiä eikä siis terssikäännöstä kuten tavanomaisessa asteanalyysissä (ks. esim. Motte 1987, 44). Tarpeen vaatiessa merkintöjä selvennetään tekstissä.

Aineistojen analyysi: Mozartin sonaattit

Seuraavassa esitetään ohjelmistoaineistojen analyysien (liitteet 1–4) tulokset tiivistetysti sekä kukin aineiston kannalta tarpeelliseksi katsomiamme lisähuomioita. Sointukuluista on poimittu S- ja D-funktioita edustavat soinnut sekä erilaisten SDT-yhdistelmien rakenteet. Kunkin ohjelmistoaineiston sointukulkuja verrataan oppikirjakulun viiteen rakenteelliseen kriteeriin.

Mozartin sonaateista analysoituja sointukulkuja on yhteensä 470 kappaletta. Taulukossa 1 on esitetty niiden esiintymiset pääpiirteissään (sointukulut sonaattikohtaisesti, ks. liite 1).

	Kaikki	S = II ⁵ ₃	S = II ⁷	S = II ⁶	S = II ⁶ ₅	S = IV	S = IV ⁶	S = N ⁶	D = V	D = V ⁷	D = V ⁶ ₄ ⁵ (7)
II-V-I	7	7							7		
II-V ⁷ -I	6	6								6	
II-V ⁶ ₃ -I	4	4							4		
II-V ⁶ ₄ ⁷ -I	2	2									2
II ⁶ -V-I	23			23					23		
II ⁶ -V ⁷ -I	40			40						40	
II ⁶ -V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	75			75							75
II ⁶ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	155			155							155
II ⁶ -V ⁶ ₄ ² -I ⁶	6			6							6
II ⁷ -V-I	4		4						4		
II ⁶ ₅ -V-I	14				14				14		
II ⁶ ₅ -V ⁷ -I	7				7					7	
II ⁶ ₅ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	10				10						10
II-V yhteensä	353										
IV-V-I	2					2			2		
IV-V ⁶ -I	2					2			2		
IV-V ⁷ -I	7					7				7	
IV-V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	22					22					22
IV-V ⁶ ₄ ⁷ -I	54					54					54
IV-V ⁶ ₄ ² -I ⁶	1					1					1
IV ⁶ -V-I	4						4		4		
IV ⁶ -V ⁷ -I	4						4			4	
IV ⁶ -V ⁶ ₅ -I	3						3			3	
IV ⁶ -V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	9						9				9
IV ⁶ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	6						6				6
IV-V yhteensä	114										
N ⁶ -V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	3							3			3
Muut yhteensä	3										
		S = II ⁵ ₃	S = II ⁷	S = II ⁶	S = II ⁶ ₅	S = IV	S = IV ⁶	S = N ⁶	D = V	D = V ⁷	D = V ⁶ ₄ ⁵ (7)
Kaikki yhteensä	470	19	4	299	31	88	26	3	60	67	343

Taulukko 1. SDT-kulut sekä subdominantin ja dominantin edustajat Mozartin klaverisonaateissa.

Subdominanttisointuna Mozart suosii ii astetta IV sijaan ja aivan erityisesti sen vajaalisäsektisointumuotoa. Rameausta (1737, 129–132) alkaen subdominanttilisäsektisoinnalla on ajateltu olevan kaksoismerkitys (*double emploi*) sen mukaan, eteneekö se toonika- vai dominanttisoinnulle. ST-kulussa sen todellisen pohjasävelen tulkitaan olevan $\hat{4}$ ja SD-kulussa $\hat{2}$. Lisäsektisointu toimii kätevästi toonikan ja dominantin välisenä linkkinä, koska se voidaan selittää kvinttisuhteisena kumpaankin nähden. Esimerkissä 9 on Johann Kirnbergerin (1773, 52) nimissä kulkeva kuvaus asiasta – Wasonin (1985, 156) mukaan Kirnbergerin kirjan on kirjoittanut Kirnbergerin oppilas J. A. P. Schulz. Suomalaisista musiikinteoretikoista lisäsektisoinnun kaksoismerkityksen on tuonut esille Erkki Salmenhaara (1968, 56–57), joka esittää soinnulle molemmat tulkinnat astemerkinnän keinoin: IV⁵⁺⁶ ja II⁶. Asia voidaan kuitenkin nähdä niin, että kysymys ei varsinaisesti ole kahdesta eri soinnusta (sointuasteen konsepti lanseerattiin vasta 1800-luvulla; ks. Vogler 1802; Weber 1851) vaan saman soinnun

kahdesta kontekstisidonnaisesta tulkinnasta eri sointukuluissa. Riemannilainen funktiomerkitä heijastelee tätä ajattelutapaa selvästi astemerkitöjä paremmin (ks. esimerkki 9).

Daher ist der Grundbaß von diesem Exempel nicht:



Esimerkki 9. *Double emploi*. (Teksti suomeksi: "Niinpä tämän esimerkin pohjassa ei ole: [ensimmäisessä nuottiesimerkissä kuvattu] vaan oikeammin: [jälkimmäisessä esimerkissä kuvattu]") (Kirnberger 1773, 52).

Useimmiten Mozartin SDT-kulku on joko muotoa $ii^6-V^{\frac{6}{4}-\frac{7}{3}}-I$ (33 %) tai muotoa $ii^6-V^{\frac{6}{4}-\frac{5}{3}}-I$ (15 %). Muut hyvin samankaltaiset tapaukset huomioiden yli puolet (52 %) sointukuluista sisältää sekä ii asteen sekstisoinnun ($S = ii^6$ tai $ii^{\frac{5}{3}}$) että dominantin kaksoispidätyksen (esimerkki 10). Subdominanttisoinnuista ii on selvästi yleisempi kuin IV. Yhteensä 470 sointukulusta 353:ssa on ii (75 %) ja 114 kulussa IV (24 %). II asteen sointumuodoista yleisin on sekstisointu ii^6 , joita on 299 kappaletta (64 % kaikista subdominanttisoinnuista). Subdominantin basson sävelenä asteikon 4. sävel on selvästi yleisin (421 kpl, so. 90 %). Dominanttisointu esiintyy paljon todennäköisemmin kaksoispidätyksen kanssa (73 %) kuin ilman sitä (27 %).

Mozart käyttää oppikirjakulun tarkkaa rakennetta ainoastaan kahdesti (0,4 % aineiston sointukuluista) ja silloinkin hyvin tulkinnanvaraisesti. Kulku esiintyy kaksi- eikä neljäänisessä melodisessa tilanteessa, joten tarkat sointurakenteet jäävät arvailujen varaan – erityisesti dominantti voidaan tulkita yhtä hyvin kolmisoinnuksi tai nelisoinnuksi (esimerkki 11). Kolmisointukulku ii^6-V-I esiintyy joitakin kertoja (5 %; ks. esimerkki 4 aiempana). Pohjamuotoisina kolmisointuina esiintyvä $ii-V-I$ on harvinainen (1,5 %).



C: $ii^6 V^{\frac{6}{4}} \frac{7}{3} I$

Esimerkki 10. Mozartin tyypillisin SDT-kulku; KV 280, osa I, *Allegro assai*.

RONDEAU
Allegro

B \flat : IV V I

Esimerkki 11. Oppikirjakulku Mozartin tapaan; KV 281, osa III, Allegro.

Oppikirjakulun rakenteellisista kriteereistä Mozartilla täyttyy säännönmukaisesti ainoastaan äänenkuljetussääntöjen noudattaminen. Pyrkimys mahdollisimman asteittaisten sävelkulkujen käyttöön näyttäisikin paljolti olleen käytettyjen sointukulkujen taustalla: dominanttiseptimi- tai lisäsektisoinnun käyttö (esimerkit 12b-c) ratkaisee oppikulun (esimerkki 12a) pohjamuotoisten kolmisointujen yhdistämisestä johtuvat hyppyt äänenkuljetuksessa. Yhteisten sävelten sitomisesta joudutaan luopumaan myös, jos S₆ esiintyy ilman kvinttiä ja D kolmisointuna (esimerkki 12d). Tällöin asteittainen äänenkuljetus onnistuu dominantin kaksoispidätyksellä (esimerkki 12e). Kun toonikasointu esiintyy kadenssissa kvinttikäännöksenä (T–S–T₅–D–T), se itse asiassa edustaa dominanttia, jossa on kaksoispidätys (T–S–D^{6/3}–T). Tämä *kadenssaalinen kvarttisektisointu* on dominanttitehon edustaja (esim. Linnala 1938, 289; Salmenhaara 1968, 41; Creutlein & Haapasalo-Halme 2010, 89). Ilmari Krohn (1923, 81) kirjoittaa tästä seuraavasti:

Erikoisen sävyn T₅ voi saada iskusointuna; vapautuen lomasointuisesta luonteestaan se esiintyy ilman basson säännöstelyä valmistusta, mutta vaikuttaa purkausta vaativan riitasoinnun tavoin, pyrkien välttämättömyyden pakolla D:hen. Riemann seilitteä, että tällaisissa tapauksissa sen varsinainen pohjasävel onkin bassossa eli siis huippusävel, johon terssin ja kvintin asemesta ja näihin purkautuvina riitasävelinä yhtyy kvartti ja seksti; sen nojalla hän tälle soinnulle antaa kvinttikäännöksen entisen nimityksen: kvarttisektisointu, ja merkitsee sen myös sointukirjaimin senmukaisesti. Riemannin käsitykseen yhdyimme ehdottomasti. Mutta koska D⁶ on täydelleen

[lomasävelisen] T_5 :n kaltainen, otamme harjoituksissamme molemmat käytäntöön samalla kertaa, käsitellen niitä vain eri tavoin, kummankin erikoisluonteen mukaan. Vaikuttavimpana sointuliike $D^{6\frac{5}{3}}$ (eli D^6-D) esiintyy lopukkeissa, etenkin tärkeimmissä ja ratkaisevimmissä, jotka sen purkausteho voimakkaasti värittää. Tästä seuraa myös, että D^4 :n edellä tulee olla joko S-tehoinen taikka ainakin T-tehoinen sointu. Siten sen vauhdikas vaikutus saa luontevan valmistuksensa. Sitä vastoin D-tehoinen sointu sen edelle sijoittuneena heikontaa mitättömäksi koko lopukkeen tunnun, ennakoiden sen ratkaisun. Kaksinnus tulee D^6 :ssä paraiten itse huippusävelen osalle, joka on soinnun basso- ja varsinainen pohjasävel (T_5 :ksi käsittäen taas sen kvintti).

a)	b)	c)	d)	e)
F G C	F G ⁷ C	F ⁶ G C	Dm/F G C	Dm/F C/G G C

IV V I	IV V ⁷ I	ii ⁶ V I	ii ⁶ V I	ii ⁶ V ⁶ $\frac{5}{3}$ I
S D T	S D ⁷ T	S ⁶ D T	S ⁶ D T	S ⁶ D ⁶ $\frac{5}{3}$ T

Esimerkki 12. SDT-kulun eri muotoja ja äänenkuljetuksia.

Yhteenvedona voidaan todeta, että Mozartin tyyppisessä SDT-kulussa subdominantti on sekstisointu, dominantti on septimisointu kaksoispidätyksellä ja basson liike on $\hat{4}-\hat{5}-\hat{1}$.

Jazzstandardit

Jazzstandardien sointukulkuja on analysoitu yhteensä 391 kappaletta (taulukko 2; liite 2). Standardeissa subdominantti ja dominantti esiintyvät poikkeuksetta nelisointuina tai sitä laajempina sointumuotoina. V on poikkeuksetta septimisointu, joten septimiä ei ole merkitty erikseen analyysihin. Toonika esiintyy duurisävellajeissa yleensä nelisointuna (Δ^7 tai Δ^6) ja mollisävellajeissa kolmisointuna. Sointujen mahdollisia laajennoksia ei ole tässä huomioitu, koska se olisi laajentanut variaatioiden lukumäärää tämän tutkimuksen tavoitteisiin nähden kohtuuttomasti. Samasta syystä myöskään toonikasoinnun eri muotoja ei ole eritelty.

Standardien selvästi yleisin SDT-kulku on ii^7-V^7-I . Näitä on analyysiaineistossa yhteensä 278 kappaletta (71 %) ne taulukon sointukulut sisältäen, joissa ii astetta edeltää IV^Δ tai II^7 . Subdominanttisointu on useimmiten ii asteen (72 %) ja selvästi harvemmin IV asteen sointu (13 %). Sen sijaan II asteelle rakentuva duurienseptimisointu ottaa toisinaan subdominantin paikan SDT-kulussa dominantin (DD) muodossa. Näitä tapauksia on hieman alle viidesosa (18 %). Toisinaan väldominantti ja sävellajin ii aste esiintyvät molemmat peräkkäin en-

	Kaikki	S = IV ^A	S = iv ⁷	S = iv ⁶	S = ii ⁷	S = bvi ⁷	DD = II ⁷	DD = bVI ⁷	D = V	D = bII ⁷	D = bVII ⁷
IV ^A -V-I	4	4							4		
iv ⁷ -V-I	3		3						3		
IV ^A -ii ⁷ -V-I	2	3			2				2		
IV ^A -bVII ⁷ -I	14	14									14
ii ⁷ -bVII ⁷ -I	2				2						2
iv ⁷ -bVII ⁷ -I	10		10								10
IV ^A -iv ⁶ -bVII ⁷ -I	9	9		9							9
ii ⁷ -V-I	261				261				261		
II ⁷ -V-I	48						48		48		
II ⁷ -ii ⁷ -V-I	15				15		15		15		
ii ⁷ -bII ⁷ -I	0										
II ⁷ -bII ⁷ -I	6						6			6	
bVI ⁷ -V-I	10							10	10		
bvi ⁷ -bII ⁷ -I	3					3				3	
bVI ⁷ -bII ⁷ -I	3							3		3	
Kaikki yht.	390	30	13	9	280	3	69	13	343	12	35

Taulukko 2. Jazzstandardien sointukulut ja eri funktioiden edustajat.

nen dominanttia (esimerkki 13). Dominantti on yleisimmän V asteella (88 %), ja siihen liittyviä kvarttipidätyksiä on aineistossa yksi kappale (0,3 %). Seuraavaksi yleisin dominanttisoitu on niin sanottu subdominantin subdominantti bVII7 (9 %). Useimmiten sitä edeltää mollimuotoinen subdominantti (iv7 tai iv6) ja sitä toisinaan duurimuotoinen IV^Δ7 tai IV6 (ks. "After You've Gone", esimerkki 5 aiempana). Aineiston harvinaisin dominanttisoitu on niin sanottu tritonuskorvausdominantti bII7 (3 %), jota ennen voi lisäksi esiintyä dominantin dominantti (esimerkki 14). Oppikirjasointukulku IV-V-I esiintyy vain yhdessä aineiston kappaleessa ja silloinkin nelisointuina (esimerkki 15).

there will nev - er be an - oth - er you. There

E^b: II⁷ ii⁷ V⁷

Esimerkki 13. VäliDominantti (II7) ja subdominantti (ii7) standardin "There Will Never Be Another You" (1942) tahdeissa 13–15 (NRB 1 1988, 355).

Speaks Lat - in, that Sat - in Doll. She's

C: II⁷ bII⁷ I^Δ

Esimerkki 14. VäliDominantti (II7) ja dominantin tritonuskorvaus (bII7-I) standardin "Satin Doll" (1953) tahdeissa 13–14 (NRB 1 1988, 308).

F^6 F^7/A B^b6 C^7 F^6 (C^7) F^6
 good - ness knows, Hon - ey - suck - le Rose.
 F: IV^6 V^7 I^6

Esimerkki 15. IV–V–I standardin ”Honeysuckle Rose” (1927) tahdeissa 14–15 (NRB 2 1991, 134).

II asteen soinnut ovat erityisen merkittävässä asemassa subdominanttifunktion edustajina. Hieman yksinkertaistaen, jos subdominantin lisäseksti (so. 2. sävelaste) sijoitetaan bassoon, rakentuu sointu dominantin dominantille (esimerkki 16a), joka Riemannista (1898, 508) alkaen on ajateltu myös subdominanttiparalleeliksi (Sp). Kun soinnun terssi korotetaan (esimerkki 16b), syntyy subdominanttiparalleelin duurivariantti (SP), joka tyypillisesti käsitetään dominantille tähtääväksi välidominantiksi (DD). Nelisointuharmonian äänenkuljulle tyypillisesti välidominantin terssi laskee dominanttisoinnun septimille.

a) Dm^7 G^7 C b) D^7 G^7 C
 ii⁷ V⁷ I II⁷ V⁷ I
 S_6 D^7 T \mathbb{D}^7 D^7 T
 Sp^7 \longrightarrow SP^7

Esimerkki 16. Subdominanttiparalleeli ja välidominantti.

Standardeissa toisinaan esiintyvä $bVII$ (esimerkki 17) voidaan tulkita mollidominantin paralleeliksi (dP). Se on sävyiltään $V7$ -sointua miedompi dominantin edustaja, koska johtosävelen tilalla on alennettu 7. sävelaste (ks. Motte 1987, 89; Henriksson 1998, 46–47; Harrison 1994, 49–53; Lilja 2009, 84–88; Lilja 2019 painossa). Joskus $bVII$ -sointu tulkitaan subdominantin subdominantiksi

(SS), koska se rakentuu subdominantin IV asteelle ja suhtautuu siis pohjasäveleltään subdominanttiin samoin kuin subdominantti toonikaan (esimerkki 17a; Ingelf 1982, 12–13; Motte 1987, 107–108; Burtat 1988, 83). Tämä tulkinta olisi luonteva vaikkapa Beatlesin kappaleen ”Hey Jude” lopussa, jossa $\flat VII$ edeltää IV astetta eikä päinvastoin kuten käsillä olevassa aineistossa. Jazzteoriakirjallisuudessa $\flat VII$ -soinnun on myös ajateltu muodostuvan hajasäveliikkeestä subdominanttifunktion sisällä (Ingelf 1982, 59; Progris 1986, 62; esimerkki 17b) tai katsottu olevan sukua vähennetylle septimisoinnulle (Henriksson 1998: 47; esimerkki 17c). Tässä tutkimuksessa on päädytty mollimuotoisen dominantin kautta syntyvään tulkintaan (esimerkki 17d). Yhtä kaikki, väli-dominantti ja väli-subdominantti eivät aina ole funktioltaan täysin yksiselitteisiä.

a) F B $\flat 7$ C
IV $\flat VII^7$ I
S \leftarrow SS 7 \nearrow T
dP 7

b) Fm 6 B $\flat 9$ B $\flat 7$ C 6
iv $\flat VII^{9-8}$ I
s 6 ————— T 6

c) B $^{\circ 7}$ B $\flat 7$
vii $^{\circ 7}$ $\flat VII^7$
sD v \rightarrow sD v $_{1\flat}$

d) Gm B \flat
v $\flat VII$
d \rightarrow dP

Esimerkki 17. $\flat VII$ -soinnun funktion tulkintoja.

Dominantin tritonuskorvaus on dominanttisoinnusta pohjasäveleltään tritonuksen päässä oleva dominanttiseptimisoitu. Esimerkiksi C-duurin dominanttisoitu G7 voidaan korvata D $\flat 7$:lla (esimerkki 18). Alkuperäisen dominanttisoinnun septimi ja johtosävel (jotka muodostavat tritonuksen) säilytetään, ja pohjasävel vaihdetaan tritonuksen päähän alkuperäisestä. Tällöin uusi pohjasävel on puoli sävelaskelta kohdesoinnun yläpuolella. Myös väli-dominantit voidaan tritonuskorvata toisella dominanttiseptimisoinnulla (esim. C-duurissa D7 \rightarrow A $\flat 7$). Dominantin tritonuskorvaus on enharmonisesti sama ilmiö, josta klassisen musiikin teoriassa käytetään nimitystä ylinouseva sekstisoitu: uuden pohjasävelen ja sävellajin johtosävelen välille syntyy ylinouseva seksti (joka jazzteoriassa ja reaalisointumerkeissä on tapana merkitä enharmonisesti pieneksi septimiksi). Funktioina ajatellen tritonuskorvaus on sukua paitsi dominantille (johtosävel ja dominanttiseptimi) myös subdominantille ($\hat{4}$ ja $\hat{b}2$). Tämän vuoksi siitä käytetään tässä yhdistelmämerkintää ND7, jossa N viittaa napolilaiseen subdominanttisointuun (vrt. Salmenhaara 1968, 112–113) ja D7 dominanttiseptimisointuun. (Sointu voidaan ajatella myös mollisubdominantin johtosävelvaihdoksen sL ja dominantin D7 yhteenliittymänä sLD7. Koska N ja sL ovat sama sointurakenne ja edustavat samaa funktiota, on tähän valittu lyhyempi merkintä.)

Jazzkäytännöissä voidaan myös subdominantti tritonuskorvata toisella molli-septimityyppisellä soinnulla (esim. Dm7 -> A \flat m7). Tritonuskorvaukset ovat tämän aineiston valossa selvästi harvinaisempia kuin jazzteoriakirjallisuuden painotuksista voisi päätellä (esim. Tabell 2004, 35–37). Syy on todennäköisesti se, että aineistossa ei ole varsinaisia bebop-kauden sävellyksiä, joissa kromaattisten II–V-kulkujen käyttö on hyvin yleistä. Esimerkiksi Juha Henrikssonin (1998, 168–177) tutkimissa Charlie Parkerin (1920–1955) sooloissa sellainen esiintyy joka kolmannessa (35 %).

G^7 $D\flat^7$ C
 V^7 $\flat II^7$ I
 $D^7 \longrightarrow \natural D^7$ T

Esimerkki 18. Dominantin tritonuskorvaus sisältää napolilaisen subdominanttisoinnun ja dominanttiseptimisoinnun piirteitä.

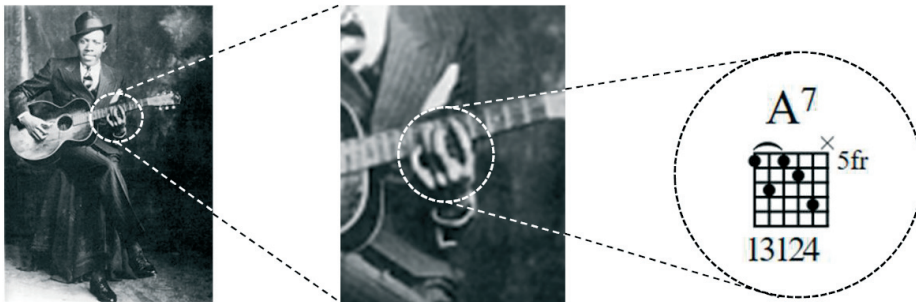
Yhteenvedon todettakoon, että aineiston soinnut ovat poikkeuksetta vähintään nelisointuja, tyypillisin SDT-kulku on ii–V–I (71 %) ja basson liike $\hat{2}$ – $\hat{5}$ – $\hat{1}$ (88 %). Analysoidun aineiston valossa standardit sisältävät myös huomattavan määrän harmonisia pääfunktioita edustavia sijaissointuja. Äänenkuljetuksesta ei nuottiaineiston perusteella voi sanoa oikeastaan mitään, koska harmonia on tapana merkitä reaalisointumerkein. Laajoihin sointuihin perustuvilla tyyleillä on kuitenkin ominaista, että esimerkiksi rinnakkaisia kvinttejä syntyy eikä niitä pyritäkään välttämään (esim. Tabell 2004, 99–101).

Robert Johnsonin tuotanto








Robert Johnsonilta on säilynyt 29 tallennettua sävellystä, joista eri ottoineen on julkaistu yhteensä 41 kappaleen aineisto. Kappaleet ovat säkeistömuotoisia, ja niistä kaikista on analysoitu ensimmäinen säkeistö (liite 3). Aineiston analyysi on vaatinut joidenkin erikoismerkintöjen käyttöä, joilla on pyritty kuvaamaan Johnsonille ominaisia sointumuotoja ja soinnutusratkaisuja. Johnsonin sointumuodot rakentuvat usein tietyn sormituksen ympärille, joka on nähtävissä myös harvinaisesta valokuvasta (kuva 4). Hän käyttää esimerkissä 19 kuvattuja sointumuotoja kaikilla sointuasteilla ja kaikissa kolmessa funktiossa. Etusormella tai

peukalolla sormitettu pohjasävel saattaa jäädä soinnusta pois, niin myös pikkusormella sormitettu septimi ylimmässä äänessä (esimerkit 19a-b). Terssi, septimi tai molemmat saattavat joskus jäädä kuulumattomiin (esimerkit 19c-d). Pikkusormella kaksi ylintä kieltä sormitettaessa tuloksena on 7[#]9 (esimerkki 19e). Joskus hajotuksesta käytetään ainoastaan ylimmät äänet eli soinnun sisältämä tritonus (esimerkki 19f), ja nimetöntä perussormituksen kvintiltä siirtämällä siihen saadaan lisättyä suuri nooni (esimerkki 19g).

Johnson käyttää paljon myös boogie-woogie -säestyskuviota, joka alun perin oli pianokuvio mutta josta myöhemmin tuli erityisen tärkeä rock 'n' roll -musiikille (esim. Scharfglass 2004; Muir 2012; Hamm et al. 2014). Johnsonin perussormituksen kanssa soittaessa pikkusormi hoitaa liikkuvan sävelen osuuden, jolloin perussormituksen yläseptimi jää pois (esimerkki 20). Boogie-säestyskuvio esiintyy muodoissa 17⁵⁻⁶⁻⁷⁻⁶ ja 17⁵⁻⁶⁻⁵⁻⁶, joissa molemmissa perussormituksen terssi ja septimi kuuluvat enemmän tai vähemmän tai eivät ollenkaan. Välillä näitä on hyvin hankala erottaa toisistaan, koska septimi saattaa kuulua myös perussormituksesta. Analyyseissa (liite 3) ne tapaukset, joissa boogie-kuvio on täysin selvästi jompaakumpaa muotoa, on tilastoitu merkinällä *boogie7-6* tai *boogie5-6*. Muussa tapauksessa merkintä on vain *boogie*.



Kuva 4. Robert Johnson ja A7-soinnun perussormitus noin vuonna 1935 (alkuperäinen kuva: ©1989 Delta Haze Corporation).

a)  b)  c)  d)  e)  f)  g) 

Maj-min7 Maj-min7 (Maj-)min7 Maj(-min7) 7[#]9 Trit7 Trit9

Esimerkki 19. A7-soinnun perussormitus ja sen variaatioita.

Analysoituja sointukulkuja, joissa S, D ja T esiintyvät peräkkäin, on yhteensä 66 (ks. taulukko 3). Tähän sisältyy kolme tapausta, joissa toinen tai molemmat funktioista on implikoitu, mutta sointua ei ole lainkaan soitettu (merkintä

A: I⁷ 5 - 6 - 7 - 6

Esimerkki 20. Boogie-säestyskuvio perussormituksen kanssa.

N.C., engl. *no chord*, ei sointua). Perussormituksen ylärakennetta hyödyntävät soinnut (trit7 ja trit9) on yhdistetty samaan sarakkeeseen. Toisinaan soinnut on toteutettu niin sanottua kämmenvaimennustekniikkaa (engl. *palm mute*, P.M.) käyttäen, jolloin tarkka sointurakenne on hyvin vaikeasti kuultavissa.

	Kaikki	S=IV	S=iv	S=IV ⁷	S=IV ^{PM}	S=IV ^{boos-6}	S=IV ^{1-ään.}	S=IV ^{trit}	S=ii ⁷	DD=II ⁷	D=V ⁷	D=V ^{PM}	D=V ^{boos-6}	D=V ^{1-ään.}	N.C.
V ⁷ -IV ⁷ -I	10			8							11				
V ⁷ -IV ^{trit9} -I	1							1			1				
V ⁷ -IV ^{trit7} -I	1							1			1				
V ^{PM} -IV ^{PM} -I	6				6							6			
V ^{boos-6} -IV ^{boos-6} -I	5					5							5		
V ^{boos-6} -IV ^{trit9} -I	1							1					1		
V-IV-I (yksiaään.)	1						1							1	
V-IV yhteensä	25														
IV-iv-V ⁷ (-I)	34	34	34								34				
IV-V yhteensä	34														
ii ⁷ -V ⁷ -I	2								2		2				
II ⁷ -V ⁷ -I	1									1	1				
II ⁷ (I)-IV ⁷ -I	1									1	1				
V/I-N.C.-I	1										1				1
N.C.-N.C.-I	2														4
Muut yhteensä	7														
Kaikki yhteensä	66	34	34	8	6	5	1	3	2	2	52	6	6	1	5

Taulukko 3. Johnsonin SDT- ja DST-kulut ja sointufunktioiden edustajat.

Johnsonin sointukulut jakautuvat funktioiden järjestyksen mukaan kahdentyyppisiin kulkuihin: SDT (56 %) ja DST (38 %). Soinnuttomia (N.C.) kadenssi-paikkoja on 4 % aineistosta. DST-kulut ovat aina muotoa V–IV–I (100 %). Näistä yhtä lukuun ottamatta kaikki (96 %) perustuvat perussormitukselle. SDT-kulut ovat suurimmaksi osaksi muotoa IV–iv–V–I (89 %). Dominanttisointu on aina V asteella, ja näistä 92 % perustuu perussormitukseen ja 9 % sisältää boogie-kuvion. Subdominanttisoinnuista (joita on aineistossa 97 kpl) perussormitukseen pohjautuvia IV asteen sointuja on 25 %, IV asteen duurikolmisointuja 35 % ja iv asteen mollikolmisointuja 35 %, ja II asteen sointu edustaa subdominanttia neljä kertaa (4 %).

Aineistosta 88 % perustuu niin sanottuun kahdentoista tahdin bluesraken- teeseen. Bluesrakenne standardoitui käsittämään tarkalleen 12 tahtia vasta 1940-luvulla, kun sitä ryhdyttiin käyttämään yhtymusiikissa (esim. jump blues, rhythm & blues, rock 'n' roll, bluesrock). 1900-luvun alun maalaisbluesille tyy- pillisesti Johnsonin tahdit saattavat usein olla toisiaan pidempiä tai lyhyempiä.

Koska Johnson varioi tahtien määriä ja pituuksia laulunsa rytmiä mukaillen, täytyy rakenteeseen suhtautua pikemminkin taustalla vaikuttavana viitekehyksenä kuin metrisesti tiukkana kaavana (Headlam 1997, 62–69). Bluesrakenne jakautuu kolmeen fraasiin, jotka joskus nimetään kunkin fraasin aloittavan tonaalisen tehon mukaan. Bluesrakenteen harmoniasta esiintyy lukuisia variaatioita (Merwe 1989, 189–199), joista tässä on kuvattu yksi (kuva 5). Valtaosa Johnson-aineiston analysoiduista sointukuluista keskittyy bluesrakenteen kolmanteen fraasiin, jossa usein esiintyy sekä blueskadenssi (tahdit 9–11) että turnback-kadenssi (tahdeissa 11–12).

phrase 1 (T):	: I	(IV)	I	I	
	T	S			
phrase 2 (S):	IV	IV	I	I	
	S		T		
phrase 3 (D):	V	(IV)	I	(V)	:
	D	S	T	D	

Kuva 5. Kahdentoista tahdin bluesrakenteen harmonia (Lilja 2009, 191).

Blueskadenssi on Johnsonilla aina V–IV–I-muotoinen. Sen variaatiot perustuvat lähinnä perussormituksesta johdettuihin muotoihin. Yleisimpiä dominantin ja subdominantin muotoja ovat duuripienseptimisointu (D: 52 %; S: 32 %), kämmenvaimennettu sointu (D: 24 %; S: 24 %) ja boogie-kuvio (D: 24 %; S: 20 %). Perussormituksen ylärakenne (trit7, trit9) ei esiinny dominanttifunktiossa lainkaan vaan ainoastaan muutamia kertoja subdominantilla (12 %) kuten kapaleessa ”When You Got a Good Friend” (esimerkki 21).

E: V^{boogie}5-6-7-6 IV^{trit9}

D⁷ S⁷

Esimerkki 21. Blueskadenssi kapaleessa ”When You Got a Good Friend” (take 1).

Yhtä lukuun ottamatta kaikissa kapaleissa Johnson käyttää niin sanottua Saints-kuviota, joka on nimetty gospel-klassikossa ”When the Saints Go Mar-

ching In” esiintyvän sointukulun I–I7–IV–iv–V7 mukaan (Lilja 2009, 188–190). Sointukulku on yleinen myös ragtime-musiikissa, esimerkiksi Scott Joplinin vuonna 1900 julkaistussa klassikossa ”The Entertainer” (tahdit 17–20; *Ragtime Showstoppers* 1987). Joskus puhutaankin myös ragtime-kulusta (Curry 2015, 266). Johnsonilla kuvio muodostuu useimmiten laskevasta bassolinjasta $\hat{1}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\flat\hat{6}-\hat{5}$ ja toonikaurkupisteestä, jotka implikoivat sointuja I–I7–IV–iv–V7 (esimerkki 22). Saints-kuviota seuraa aina joko uuden säikeistön aloittava tai kappaleen päättävä toonikasointu.

H: I I⁷ IV iv V -⁷

Esimerkki 22. Saints-kuvion ($\hat{1}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\flat\hat{6}-\hat{5}$) kaksiääninen perusmuoto kappaleessa ”Kind Hearted Woman” (Lilja 2009, 190).

Saints-kuvio tai sen variaatio esiintyy useimmiten bluesrakenteen kolmannen fraasin lopussa turnback-tehtävässä (25 kertaa eli 61 % kaikista aineiston kappaleista), joskus vain kappaleen alussa (30 %) ja harvemmin sekä alussa että lopussa (7 %) tai ainoastaan lopussa (5 %). Lähes puolessa aineiston kappaleista (49 %) blueskadenssi ja Saints-kulku esiintyvät peräkkäin. Turnback-kuvioissa Saints esiintyy useimmiten kaksiäänisenä perusmuotona (64 %), harvemmin arpeggiona (12 %) tai kolmiäänisenä (8 %) ja yhden kerran yksiäänisenä (4 %). Erilaisia kromaattisia variaatioita on kolme (12 %). Yhden kerran Saints-kulku on sijoitettu ylimpään ääneen ja harmonisoitu basson vastaliikkeellä. Tämä Saints-variaatio on sittemmin muotoutunut keskeiseksi blues-idiomiksi (esimerkki 23; ks. Lilja 2013, 72–73).

C C⁷ F A^b7 G⁷ C

Esimerkki 23. Idiomaattinen blues-lopetus (Lilja 2013, 72).

Aineiston sävellyksistä neljä (yhteensä viisi ottoa eli 12% aineistosta) noudattaa jotain muuta kuin bluesrakennetta. ”Come On in My Kitchen”, ”Last Fair

Deal Gone Down” ja ”Preaching Blues (Up Jumped the Devil)” perustuvat yksisointuiseen riffiin. Kahdessa ensimmäisessä on kaksiosainen kahdeksan tahdin rakenne ja jälkimmäisessä yksiosainen neljän tahdin rakenne. Aineiston poikkeavin kappale on ”They’re Red Hot”: se noudattaa AABA-rakennetta, joka on yleinen *Tin Pan Alley* -tyylisessä (ks. Hamm et al. 2014) amerikkalaisessa populaarimusiikissa ja sitä kautta myös jazzstandardeissa. Myös sen soinnutus noudattelee jazzstandardien dominanttisuhteisia sointukulkuja ja -muotoja. ”They’re Red Hot” ja ”From Four ‘Til Late” sisältävät myös *Tin Pan Alley* -tyylisiä sointukulkuja. Näistä ensimmäisen soinnutus muistuttaa läheisesti esimerkiksi George Gershwinin musikaalisävelmän ”I Got Rhythm” mukaan nimetyn *rhythm changes* -sointuformulan A-osaa (esim. Henriksson 1998, 108–109), ja jälkimmäinen sisältää lyhyen kvinttiketjun.

Yhteenvedona voidaan todeta, että Johnsonin aineiston SDT-kulkujen ja oppikirjakadenssin yhteisiä piirteitä ovat vain sointuasteet. Dominanttien järjestys on lähes yhtä usein DS kuin SD. Lähes kaikki SDT- ja DST-kulut esiintyvät kahdentoista tahdin bluesrakenteen kolmannessa fraasissa. Yleisimpiä ovat blueskadenssi ja Saints-kulku, jotka usein myös esiintyvät peräkkäin: tahdeissa 9–11 on blueskadenssi, johon tahdit 11–12 käsittävä turnback-kadenssi (”Saints”) nivoutuu elliptisesti. Basson liike on $\hat{5}-\hat{4}-\hat{1}$ (blueskadenssi), jota seuraa $\hat{1}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\flat\hat{6}-\hat{5}-\hat{1}$ (Saints). Sointumuodot perustuvat perussormitukselle (blueskadenssi) tai ovat kaksiaänisiä (Saints). Äänenkuljetus on kaikelle kitaravetoiselle musiikille ominaisesti rinnakkaista.

Pop-kierto

Tähän mennessä tutkitusta aineistosta ei ole löytynyt yhtään oppikirjakadenssin viisi kriteeriä selvästi täyttävää sointukulkua. Tämän vuoksi kävimme läpi vielä sellaisen ohjelmistoaineiston, jonka soinnutus olisi mahdollisimman lähellä oppikirjakulkua. Pyrkimyksemme oli löytää edes yksi oppikirjamuotoinen sointukulku, minkä vuoksi valitsimme aineiston, josta sellaisen voisi olettaa löytyvän mahdollisimman suurella todennäköisyydellä. Valitun pop-aineiston (ks. liite 4) kaikki kappaleet perustuvat joko sointukulkuun I–vi–IV–V tai I–vi–ii–V. Sointukulut tunnetaan hyvin esimerkiksi Ben E. Kingin esittämästä kappaleesta ”Stand by me” (1962) ja Gershwinin kappaleesta ”I Got Rhythm” (1930). Aineiston kappaleissa ne esiintyvät jatkuvasti muuttumattomina ja toistuvina säestyssointukiertoina, joita ei juurikaan ole koristeltu (näistä sointuformuloista ks. esim. Nikula 2008). Tilastoihin on otettu yksi sointukierto kappaletta kohti (taulukko 4). Ensisijaisena mielenkiinnon kohteenamme oli tarkistaa, esiintyykö V asteen sointu kolmisointuna. Tämä aineisto ei siis millään muotoa ole edustava esimerkki pop-musiikin harmonian moninaisuudesta.

Aineiston yleisin SDT-kulku on muotoa IV–V7–I (54 %), ja seuraavaksi yleisin on ii7–V7–I (31 %). Toisinaan subdominantin molemmat muodot ovat käytössä (10 %). Dominanttisointu on poikkeuksetta V7 (100%), johon ainoastaan yh-

	Kaikki	S = IV	S = IV⁶	S = ii⁷	D = V	D = V⁷	D = V⁶₄₋₇₋₃
IV-V-I	0				0		
IV-V⁷-I	28	28				28	
IV⁶-V⁷-I	2		2			2	
IV-V⁶₄₋₇₋₃-I	1	1					1
ii⁷-V⁷-I	16			16		16	
IV-ii⁷-V⁷-I	4	4		4		4	
ii⁷-IV-V⁷-I	1			1		1	
		S = IV	S = IV⁶	S = ii⁷	D = V	D = V⁷	D = V⁶₄₋₇₋₃
Kaikki yhteensä	52	33	2	21	0	51	1

Taulukko 4. Pop-aineiston sointukierrot ja funktioiden edustajat.

dessä tapauksessa liittyy kaksoispidätys. Subdominanttisoinnuista IV on selvästi yleisempi (69%) ja esiintyy lähes aina kolmisointuna. Sitä vastoin ii on aina nelisointu.

Aineisto edustaa yhdysvaltalaista teollista popmusiikkia aikakaudelta, joka tyylillisesti on monessa suhteessa *Tin Pan Alley* -tradition suora perillinen. Tämä on kuultavissa myös aineiston harmonian käsittelyssä, jossa on suuresti taidemusiikin klassisen kauden piirteitä. Tästä yksi esimerkki on aineiston käytetyin sointukulkutyyppi, joka asettuu piirteiltään jonnekin Mozartin ja jazz-aineiston välimaastoon. Oppikirjasointukulun kriteereistä toteutuu siinä jopa neljä viidestä: käytetyt soinnut, basson $\hat{4}-\hat{5}-\hat{1}$ -liike, koristelun puuttuminen ja säännönmukaisesti klassinen äänenkuljetus.

Tyypilliset SDT-kulut eri ohjelmistoaineistoissa

Käsite "oppikirjaesimerkki" tarkoittaa yleensä esimerkkiä, joka on niin yleinen, että se päättyy oppikirjoihin. Termi täytyy jatkossa määritellä uudestaan, koska ainakin tässä esitetyn lähes tuhat sointukulkua sisältävän aineiston valossa se on pikemminkin *esimerkki, joka löytyy vain oppikirjoista*. Oppikirjaesimerkin sijaan SDT-kulku saa aineistossa esimerkin 24 mukaisia muotoja. Oppikirjamuotoinen SDT-kulku (esimerkki 24a) ei esiinny aineistossa sellaisenaan lainkaan. Pop-aineiston yleisin kulku on oppikirjamuotoa lähimpänä, mutta dominantilla on aina septimisointu (esimerkki 24b). Mozartilla subdominantti on yleisimmin sekstisointu (esim. 24c) ja dominantilla on useimmiten kaksoispidätys (esimerkki 24g). Jazz-aineistossa ii⁷-V⁷-kulku dominoi selvästi (esimerkki 24d) ja väli-dominantti on hyvin yleinen subdominantin sijainen (esim. 24e). Dominantin sijaisena esiintyvät tritonuskorvaus (esimerkki 24f) sekä bVII-sointu, jota useimmiten edeltävät sekä duuri- että mollityyppinen subdominantti (esimerkki 24h). Robert Johnsonille tyypillinen on blueskadenssin ja Saints-kuvion yhdistelmä (esimerkit 24i-j).

a) b) c) d) e)

F G C F G⁷ C Dm/F G⁷ C Dm⁷ G⁷ C D⁷ G⁷ C

S D T S D⁷ T S⁶ D⁷ T Sp⁷ D⁷ T SP⁷ D⁷ T

f) g) h) i) j)

D⁷ Db⁷ C Dm/F C/G G⁷ C F^{A7} Fm⁶ Bb⁷ C⁶ G⁷ F⁷ C C⁷ F Fm G⁷ C⁷

SP⁷ "D⁷ T S⁶ D⁶ ⁷/₃ T S^Δ s⁶ dP⁷ T⁶ D⁷ S⁷ T₋₇ S₃ s₃ D⁷ T⁷

Esimerkki 24. Eri ohjelmistoaineistojen tyylinmukaisia SDT-sointukulkuja.

Tyylinmukaisuudesta oppikirjoissa ja musiikinopetuksessa

Oppikirjallisuudella on suuri valta siihen, minkä ajatellaan olevan hyvää, oikeaa ja normaalia. Suomalaisen musiikinteorian oppikirjallisuuden historia on hyvä esimerkki musiikinteorian opetuksen vaikutuksesta tähän ajatteluun. Suomen kokoinen pieni kansakunta ja kielialue on erityisen herkkä valtakunnallisille virallisille totuuksille. Konsensus-ajattelu on epäilemättä ollut tarpeen ja luonnollista itsenäisyyspyrkimysten, itsenäisen valtakunnan rakentamisen ja sotavuosien jälkeisen jälleenrakentamisen aikoina, jolloin yksi totuus oli kansaa yhdistävä tekijä. Musiikinopetuksen saralla tämä on näkynyt esimerkiksi siinä, että Wilho Siukosen kirjoitukset levisivät laajalti 1930-luvulla ja samalla Ilmari Krohnin vastaavat jäivät vähemmälle huomiolle. Siukonen toimi opettajaseminaarien lehtorina ja myöhemmin johtajana sekä Suomen musiikkiopistojen liiton johdotehtävissä. Krohn puolestaan toimi musiikin saralla korkeamman tason oppilaitoksissa kouluttaen musiikin ammattilaisia ja tutkijoita. Musiikin peruskoulutuksen tasolla toiminut Siukonen pystyi siis markkinoimaan kirjojaan Krohnia laajemmalle yleisölle, minkä seurauksena esimerkiksi sointufunktioajattelu jäi Suomessa verrattain marginaaliseksi. Viimeistään musiikkiopistolain mukanaan tuomat valtakunnalliset opetussuunnitelmat ja mallikokeet yhtenäistivät musiikinteorian opetuksen.

Oppikirjasointukulku toimii esimerkkinä siitä, miten sinänsä marginaalinen ilmiö muuttuu yleisesti hyväksytyksi totuudeksi. Koska oppikirjallisuudella on vahva vaikutus ihmisten totuuskäsityksiin, soisi niiden myös perustuvan todellisiin havaintoihin soivasta musiikista. Tarvittaisiin siis lisää systemaattista musiikin analyysia, ja sitten oppikirjat pitäisi kirjoittaa uudestaan. Analyysissa olisi hyvä

huomioida kunkin tyylin erityispiirteet. Jos musiikki ei sovi johonkin teoriaan, teoriaa pitäisi muuttaa eikä musiikkia pakottaa siihen.

Mozartin musiikki toimii osittain eri sääntövalikoimalla kuin jazz, pop tai blues, joilla kullakin on puolestaan omat säännöstönsä. Tämä voitaisiin huomioida jo oppikirjoja kirjoitettaessa, mutta aivan viimeistään opetustilanteissa. Oppikirjojen laatijat sekä teorian- ja soitonopettajat ovat epäilemättä olleet ja ovat edelleen tietoisia esittelemänsä musiikkityylin konventioista. Opiskelijoille olisi kuitenkin aiheellista tehdä selväksi, jos ja kun toimitaan jonkin tietyn musiikkityylin konventioiden puitteissa. Musiikkityylejä ja tyylinmukaisuutta joka tapauksessa tutkitaan jatkuvasti. Esimerkiksi Caplin (2004, 71) on jo aikaisemmin todennut, että ”oppikirjakulku I–IV–V–I ei ole klassisessa tyyliässä tyyppillinen”. Jos oppikirjakulun kaltaisia asioita kuitenkin opetetaan, olisi opiskelijalle syytä vähintäänkin kertoa, että kysymys on pelkistetystä mallista ja harmonisen ajattelun taustalla vaikuttavasta viitekehyksestä, jota ei elävästä musiikista sel-laisenaan löydy.

Suomeksi julkaistussa harmoniaoppikirjallisuudessa tyylinmukaisuuden tuovat selkeästi esille muun muassa Erkki Salmenhaara (1968, 1970), Diether de la Motte (1987), Timo von Creutlein (2004), Max Tabell (2004) sekä Edward Aldwell ja Carl Schachter (2015 [1989]). Näistä Motte ja Creutlein ovat jaksotaneet esittämänsä ilmiöt musiikin tyylikausien mukaan. Läpikäytyjen oppikirjojen kokonaismäärään (210 kpl) suhteutettuna tätä voi pitää poikkeuksellisenä lähestymistapana. Seuraavat sitaatit ovat hyviä esimerkkejä sellaisesta analyysiin perustuvasta musiikinteoriasta, jonka soisimme olevan kaiken oppikirjallisuuden pohja-ajatuksena:

[...] Bachin aikaan dominanttia ei koskaan seuraa pohjamuotoinen subdominantti [...] (Motte 1987, 31).

Harmoniaoppien yleinen näkemys, jonka mukaan soinnussa kaksinnetaan pääfunktiota edustava sävel, pitää paikkansa vain klassisessa musiikissa eikä sitä pidä ulottaa Bachin aikaan (ibid. 36).

[Esimerkiksi] rock- tai jazz-musiikissa rinnakkaisliikkeet ovat kuitenkin hyvin tyyppillisiä (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 206).

Vaikka Bachin aikaan pohjamuotoinen DST-kolmisointukulku ei ole mahdollinen, se on toisissa tyyleissä enemmän kuin yleinen, jopa tyyliä määrittävä tekijä. Tämä blueskadenssi on heikosti huomioitu oppikirjallisuudessa. Joissakin se esiintyy (esim. Salmenhaara 1970, 202; ks. myös Schenker 1954, 224), mutta useimmiten sen käyttö kielletään saman tien. Tarkastelluista oppikirjoista Motte (1987, 31) on ainoa, joka perustelee DS-kulun kieltämisen tyylinmukaisuuteen vedoten. Krohnilla (1923, 56–57) on erilainen, runollisempi strategia:

Tarkastellessamme päinvastaista liikettä: T–D–S–T [...] havaitsemme heti sen erikoisvaikutuksen, joko juhllisesti tai koomillisesti töksähtävän, mutta aina jonkun veran yllättävän. Siihen onkin syynsä. Vauhdin kokoamisesta luonnollisesti odotetaan siirryttävän voiman osotukseen, mutta ei suinkaan päinvastoin. Jos keihäänheittäjä heittonsa jälkeen vasta taipuu taapäin, ei se liike voi ilmaista muuta, kuin että hän

ihmettelee tai säikähtyy heittonsa tulosta. Vedämme siis johtopäätöksen sellaisen, että S–D-liike aina ja kaikkine muunnoksineen ilmaisee jotain odotettavissa ollutta, mutta D–S-liike, muunnoksineen, jotain odottamatonta.

Tyylinmukaisuuden kannalta on yllättävää, että suhteellisen tuoreissa populaarimusiikin oppikirjoissa blueskadenssi jää lähinnä maininnan tasolle (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 206; Grefveberg 2014, 156–159), vaikka blueskadenssi ja muut V–IV-kulut ovat merkittävässä osassa pop- ja rockmusiikkia (esim. Everett 2009, 228–230). Kattavimman selvityksen bluesharmoniaista ja sen kehittymisestä antaa Max Tabell (2004, 54–64), joka myös huomioi, minkä tyylisestä ja minkä aikakauden bluesista milloinkin on kyse.

Jos tekijänoikeudelliset seikat estävätkin kokonaisten kappaleiden julkaisemisen, voisivat reduktiot ja lyhyet nuottiesimerkit olla kätevä apuväline populaarimusiikin ilmiöiden käsittelyssä vaikkapa seuraavaan tapaan: Otis Reddingin kirjoittaman ja Aretha Franklinin tulkitseman soul-klassikon ”Respect” (1967) säkeistö rakentuu V–IV-sointukulun varaan (ks. esimerkki 25). Kertosäkeistö perustuu sointukulkuun IV–I, ja kaikki soinnut ovat duurienseptimisointuja. Taustalauluharmonian äänenkuljetus on kiintoisa verrattuna oppikirjallisuuteen, jossa johtosävel viedään aina ylös ja septimi alas. Tässä kumpaisenkin soinnun terssi ja septimi kuljetetaan kromaattisesti lähimpiin ääniin. Käytäntö heijastelee epäilemättä instrumenttitekniikkaa – pianolla ja kitaralla tällainen äänenkuljetus on erittäin luontevaa ja intuitiivisempaa kuin vastaliike (vrt. esim. Bill Withersin soul-klassikko ”Lean on me”, 1972). Ylipäätään rinnakkainen äänenkuljetus on popmusiikissa enemmän sääntö kuin poikkeus, kitaravetoisessa musiikissa instrumentin luonteesta johtuva välttämättömyys ja tyylinmukaisuustekijä (äänenkuljetuksesta heavy-musiikissa, ks. Lilja 2009, 91–100). Joissakin tyyleissä myös lauluharmoniat saatetaan toteuttaa rinnakkaisissa kvinteissa (esimerkki 26).

verse chorus

D⁷ S⁷ T⁷ S⁷ T⁷

Esimerkki 25. Kappaleen ”Respect” taustalauluharmonian reduktio ja funktiot.

Useimmat oppikirjat erityisesti 1900-luvun puoliväliin asti vaikuttaisivat olevan melkoisen ohjelmallisia julistuksia, eikä sitä ole edes pyritty peittelemään. On ilmeistä, että kirjoittajat pitivät tietynlaista musiikkia ja sen lainalaisuuksia joitakin muita merkittävämpänä. Ymmärrettävää tämä on sikäli, että myös saksankielisten esikuvien sävy on ollut vastaava. Ylipäätään tässä sävyssä heijastuu se 1800-luvun Euroopassa yleinen ajattelutapa, jossa länsimaista kulttuuria



Esimerkki 26. Iron Maidenin kappaleen "Running free" (1980) [2:46–2:51] kitara- ja laulustemat (Lilja 2009, 96).

ja sen (taide)musiikkia pidettiin yliverlaisena muihin nähden. Samankaltainen sävy on siirtynyt – varmasti osittain myös tahattomasti – myös lähes kaikkiin 1900-luvun jälkipuoliskon oppikirjoihin, eikä tämä ole 2000-luvulla juuri muuttunut.

Suomen musiikkioppilaitosten liiton laatimat musiikinteorian peruskurssien mallikokeet ohjasivat musiikinteorian sisältöä ja opetusta valtakunnallisesti aina 1990-luvun lopulle asti (esim. Jurvanen 2005). Vähitellen mallikokeet saivat osakseen kasvavaa kritiikkiä, mistä esimerkkinä Outi Leppäsen (1997) mallikoikeita käsittelevä tutkimus:

SML:n mallikokeiden suuntaama musiikinteorian opetus ei peruskurssitasolla edistä musikaalisen kudoksen ymmärtämistä ja säveltämisilmiön ilman validia teoreettista tietoa edesauttaa sitä vain niukasti, tiedostamattomaksi jäävällä tasolla. Musiikinteorian kokeesta selviytyy sellaisenaan varastoidulla arkkitiedolla ja jopa ilman mitään varsinaisen musikaalisen kognition muotoja. (Leppänen 1997, 30.)

Kriittiset äänenpainot edesauttoivat sitä, että musiikkiopistolaki kumottiin ja korvattiin lailla taiteen perusopetuksesta vuonna 1998. Tämän jälkeen musiikkioppilaitokset ovat itse saaneet laatia opetussuunnitelmansa (ks. esim. Jurvanen 2005, 23). Valtakunnallisten tutkintovaatimusten lakkauttamisen myötä oppisisällöiksi valikoituva materiaali on siis ollut pitkälti oppilaitoskohtaisista tutkintovaatimuksista riippuvaista. Tämä kehitys on tarjonnut sen mahdollisuuden, että oppilaitokset voivat halutessaan suunnitella oppisisältönsä myös tyylinmukaisuus huomioiden. Niin sanottujen peruskurssikirjojen painosten ja nimikkeiden määrä väheni 2000-luvun alussa, vaikka oppilasmäärä ei musiikkioppilaitoksissa suinkaan pienentynyt. Tästä voitaneen arvailla, että opettajat siirtyivät käyttämään itse laatimaansa ja oppilaitokseensa sopivaa oppimateriaalia. Tämä materiaali monistettiin ja käytettiin oppilaitoksen sisällä eikä sitä kustannettu, mikä ainakin populaarimusiikin oppilaitoksissa oli oppikirjojen puutteen vuoksi normaali käytäntö jo aikaisemmin. Nykyään tilanne lienee pitkälti se, että Etelä-Suomessa ei välttämättä tiedetä, mitä ja miten Pohjois-Suomessa opetetaan.

Oppikirjojen lisäksi myös opettajan arvostukset ja arvoalinnat vaikuttavat väistämättä opetuksen tapaan, sisältöön ja järjestykseen. Nuorempi opettajakunta korvaa vähitellen vanhemman polven, mikä saattaa johtaa myös tyylinmukaisuuden selkeämpään huomioimiseen. "Jos opetuksessa keskitytään

pelkkään loppusuoritukseen, [...] jätetään silloin huomioimatta oppilaan tarve ymmärtää oppimaansa, yhdistää se muihin kokemuksiinsa ja tarve kyetä soveltamaan oppimaansa” (Jurvanen 2005, 20). Kristian Wahlströmin (2013) mukaan soitonopettajalla olisikin oltava laajan analyttinen musiikillinen tietämys, jotta hän voisi opettaa kutakin oppilastaan tämän omista musiikillisista lähtökohdista käsin. Sanna Haapasalo-Halmeen (2013) artikkeli ”Teoslähtöinen ja tyylinmukainen opetustapa” puolestaan kiteyttää tämän pedagogisen suuntauksen johtopäätöksillä.

Johtopäätökset

Suomalaisen musiikinteorian oppikirjallisuuden esittämä versio SDT-sointukulun arkkityypistä on ollut varsin muuttumaton viimeiset 150 vuotta. Tässä käsitellyn musiikkiaineiston perusteella tuota arkkityypistä oppikirjakulkua ei elävästä musiikista sellaisenaan löydy. Mielestämme tämä herättää vakavia kysymyksiä musiikinteoreettiseen opetukseen ja erityisesti sen tyylinmukaisuuteen liittyen. Olemme tietoisia siitä, että analyysiaineiston valintaamme ja sen käsittelytapaa voidaan monin osin kritisoida. Esimerkiksi klassisista harmonisista käytännöistä piirtyisi varsin erilainen kuva, jos tarkastelun kohteena olisi Mozartin sijaan tai ohella ollut esimerkiksi Robert Schumann. Vastaavasti jazzmusiikin ja sen eri tyylien käytänteistä saisi huomattavasti todenmukaisemman kuvan, jos analyysi perustuisi eri esittäjien versioihin eikä keskiarvoistettuun nuottimateriaaliin, joka musikalille usein toimii ainoastaan musiikkiesityksen valmistamisen lähtökohdina. Selvää on, että jatkotutkimuksia ainakin näiltä osin tarvitaan. Lähes tuhat sointukulkua sisältävän aineistomme kautta uskomme kuitenkin antaneemme edes jonkinlaisen kuvan siitä, miten musiikinteorian oppikirjallisuus ja eri tyylien musiikilliset käytännöt oppikirjasointukulun osalta kohtaavat vain valikoiduin osin. Sen sijaan musiikkiaineistoja keskenään vertaillaessa voi tulla siihen tulokseen, että länsimaisen musiikin harmoniakäytännöt ovat tyylijajista riippumatta monin osin varsin läheistä sukua keskenään.

Lähteet

Äänitteet

- Beatles, The. 1968. ”Hey Jude” [single]. Apple.
Franklin, Aretha. 1967. *I Never Loved a Man the Way I Love You*. Atlantic.
Iron Maiden. 1980. *Iron Maiden*. EMI.
Johnson, Robert. 1990. *The Complete Recordings*. Columbia.
King, Ben E. 1962. *Don't Play That Song!* Atco.
Withers, Bill. 1972. *Still Bill*. Sussex Records.

Videotalenne

The Milksap Montage [s.a.]. Pop-hittien katkelmia vuosilta 1958-1963, koostanut Philip Tagg. <http://tagg.org/Clips/HTML5/MilksapOnly_VP8.webm> (tarkistettu 6.5.2019).

Nuottijulkaisut

Mozart, Wolfgang Amadeus. 1977. *Klaviersonaten, Band I Urtext*. München: G. Henle Verlag.

Mozart, Wolfgang Amadeus. 1977. *Klaviersonaten, Band II Urtext*. München: G. Henle Verlag.

Neue Mozart-Ausgabe Online. 2019. <<https://dme.mozarteum.at/nmaonline/>> (päivitetty 12.3.2019).

The New Real Book, Volume 1. 1988. Compiled & edited by Chuck Sher & Sky Evergreen. Petaluma: Sher Music.

The New Real Book, Volume 2. 1991. Compiled & edited by Chuck Sher & Sky Evergreen. Petaluma: Sher Music.

The New Real Book, Volume 3. 1995. Compiled & edited by Chuck Sher & Sky Evergreen. Petaluma: Sher Music.

Ragtime Showstoppers. 1987. Miami: Beam Me Up Music.

Kirjallisuus

Aaron, Michael. 1955 [1947]. *Pianokoulu I*. Suomeksi toimittanut Matti Rautio. Helsinki: Musiikki Fazer.

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 1989 [1979]. *Harmony and Voice Leading*. Second edition. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich.

Backlund, Kaj. 1983. *Improvisointi pop/jazzmusiikissa*. Helsinki: Musiikki Fazer.

Blombach, Ann. 1987. "Phrase and Cadence: A Study of Terminology and Definition". *Journal of Music Theory Pedagogy* 1 (1987): 231.

Burbat, Wolf. 1988. *Die Harmonik des Jazz*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle & Co.

Caplin, William E. 2004. "The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions". *Journal of the American Musicological Society* 57 (1): 51–117.

Cohn, Richard. 1997. "Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations". *Journal of Music Theory* 41 (1): 1–66.

Christensen, Thomas. 1992. "The 'Règle de l'Octave' in Thorough-Bass Theory and Practice". *Acta Musicologica* 64 (2): 91–117.

Creutlein, Timo von. 1977. *Säveltapailun ja musiikin teorian peruskurssit 1–3, työkirja*. Helsinki: Otava.

Creutlein, Timo von. 1980. *Säveltapailu ja musiikin teoria I*. Keuruu: Otava.

Creutlein, Timo von. 1998. *Kenraalibasso*. Helsinki: Otava.

Creutlein, Timo von. 2004. *Forza*. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Creutlein, Timo von. 2005. *Punctus contra punctum*. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Creutlein, Timo von. 2015. "Suomenkieliset musiikin teorian, analyysin, harmoniaopin, kontrapunktin ja säveltapailun oppikirjat vuosilta 1865–2015". *Musiikin suunta* 37 (4): 56–61.

Creutlein, Timo von ja Sanna Haapasalo-Halme. 2010. *SKILLS*. Helsinki: Sulasol.

Creutlein, Timo von ja Jukka Louhivuori. 1982. *Musiikinteorian kuntokoulu*. Helsinki: Fazer.

- Curry, Ben. 2015. "Blues Music Theory and the Songs of Robert Johnson: Ladder, Level and Chromatic Cycle". *Popular Music* 34 (2): 245–273.
- Everett, Walter. 2009. *The Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"*. Oxford: Oxford University Press.
- Frosterus, Leonard B. 1878. *Perustus-Tieto Soitanton.* Turku: G. W. Wilén.
- Grefveberg, Rolf. 2014. *Pop/jazz-mappi: Pop/jazzmusiikinteorian ammatillinen oppi- ja tehtäväkirja*. 3. korjattu painos. Helsinki: Annamedia.
- Höijer, J. Leonard. 1878. *Musik-Ordbok (Musiikki-sanakirja)*. Turku: G. W. Wilén.
- Haapasalo-Halme, Sanna. 2013. "Teoslähtöinen ja tyylinmukainen opetustapa". *Musiikin suunta* 35 (4): 13–23.
- Hamm, Charles, Robert Walser, Jaqueline Warwick ja Charles Hiroshi Garrett. 2014. "Popular music". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2259148>> (julkaistu 31.1.2014).
- Harrison, Daniel. 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Headlam, Dave. 1997. "Transformations in the Music of Cream". *Understanding Rock*, toim. John Covach & Graeme M. Boone. New York: Oxford University Press. 59–92.
- Heikkilä, Pasi ja Veli-Matti Halkosalmi. 2005. *Tohtori Toonika. Musiikin teorian, säveltapailun ja nuottikirjoituksen oppikirja*. Helsinki: Otava.
- Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Hyer, Brian. 2002. "Tonality". *Cambridge History of Western Music Theory*, toim. Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press. 726–152.
- Ingelf, Sten. 1990 [1982]. *Jazz & popharmonik*. 4:e upplagan. Stockholm: Reuter & Reuter.
- JazzStandards.com* 2019. <<http://www.jazzstandards.com/>> (tarkistettu 6.5.2019).
- Jurvanen, Hanne. 2005. *Musiikin teoriaa vai käytäntöä[?]. Musiikin perusteiden opettajien näkemyksiä aineensa kehitysuunnasta*. Musiikkikasvatuksen tutkielma, Sibelius-Akatemia.
- Juusela, Kari. 2015. *Berklee Contemporary Dictionary of Music*. Boston: Berklee Press.
- Kernfeld, Barry. 2003. "Pop Song Piracy, Fake Books, and a Pre-history of Sampling". Konferenssiesitelmä. *Copyright and the Networked Computer: a Stakeholder's Congress*. University of California Washington Center, Washington, DC, 6.11.2003.
- Kernfeld, Barry. 2006. *The Story of Fake Books: Bootlegging Songs to Musicians*. Lanham: Scarecrow Press.
- Kirnberger, Johann Philipp. 1773. *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*. Berlin: G. J. Decker und G. L. Hartung.
- Koch, Heinrich Christoph. 1782. *Versuch einer Einleitung zur Composition, vol. 1*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Koch, Heinrich Christoph. 1787. *Versuch einer Einleitung zur Composition, vol. 2*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Kontunen, Jorma. 1973. *Soinnutus I*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Kontunen, Jorma. 1990. *Musiikin kieli 1, Perustiedot*. Juva: WSOY.
- LaVere, Stephen C., toim. 1990. *Robert Johnson: The Complete Recordings* [CD-vihko]. Columbia.
- Leppänen, Outi. 1997. "Musiikinteorian ja säveltapailun opetus – mitä se on ja mitä sen pitäisi olla?" *Sävellys ja musiikinteoria* 7 (2): 19–40.
- Levine, Mark. 1995. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music.
- Lilja, Esa. 2009. *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Vantaa: IAML Finland.

- Lilja, Esa. 2013. "Idiomaattiset kuviot musiikin kuulemisen apuvälineenä, osa 3: Harmoniset idiomit". *Musiikin suunta* 35 (3): 71–74.
- Lilja, Esa. 2014. "Populaarimusiikin transkriptio ja analyttisen kuuntelun kehittäminen". *Etnomusikologian vuosikirja* 26, toim. Saijaleena Rantanen, Meri Kytö ja Kim Ramstedt. 162–191.
- Lilja, Esa. [painossa] "Harmonic Function and Modality in Classic Heavy Metal." *Metal Music Studies*.
- Linnala, Eino. 1938. *Yleinen musiikkioppi I*. Jyväskylä: Gummerus.
- Loewengard, Max. 1905 [1892]. *Sointuoppi*. Suom. Heikki Klemetti. Helsinki: Osakeyhtiö Weilin & Göös.
- Louis, Rudolf ja Ludwig Thuille. 1913 [1907]. *Harmonielehre*. Fünfte unveränderte Auflage. Stuttgart: Verlag von Karl Grüniger (Klett & Hartmann).
- Mann, Alfred, toim. 1971. *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. Revised edition. Käännös Alfred Mann. New York: W. W. Norton.
- Merwe, Peter van der. 1989. *Origins of the Popular Style*. Oxford: Clarendon.
- Motte, Diether de la. 1987 [1976]. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Muir, Peter C. 2012. "Boogie-woogie (i)". *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2228520>> (julkaistu 4.10.2012).
- Nikula, Markku. 2008. *Kvinttisekvenssi-sointukierto 1900-luvun amerikkalaisessa populaarimusiikissa*. Musiikkitieteen pro gradu, Helsingin yliopisto.
- Piston, Walter. 1962. *Harmony*. Third edition. New York: W. W. Norton.
- Progris, Jim. 1986. *The Basic Elements of Jazz*. Miami: Studio 224.
- Raitio, Seija-Sisko. 1970 [1967]. *Lectio sonorum. Sävel- ja rytmitapailun oppiakso I*. Helsinki: Fazer.
- Rameau, Jean-Philippe. 1737. *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*. Paris.
- Rameau, Jean-Philippe. 1750. *Démonstration du principe de l'harmonie, Servant de base à tout l'Art Musical théorique et pratique*. Paris.
- Rameau, Jean-Philippe. 1971 [1722]. *Treatise on Harmony*. Kääntänyt Philip Gosset. New York: Dover.
- Reicha, Antoine. 1814. *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*. Paris: J. L. Scherff.
- Richter, Ernst Friedrich. 1853. *Lehrbuch der Harmonie*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Rischbieter, Wilhelm. 1876. *Aufgaben und Regeln für Harmonieschüler*. 3. Auflage. Berlin: Ries & Erler.
- Riemann, Hugo. 1873. *Musikalische Logik: Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musik-systems*. Leipzig: C. F. Kanth.
- Riemann, Hugo. 1895. *Harmony Simplified, or the Theory of Tonal Functions of Chords*. London: Augener.
- Riemann, Hugo. 1898. *Geschichte der Musik Theorie im IX–XIX Jahrhundert*. Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Rimski-Korsakov, Nikolai. 1937 [1886]. *Практический учебник гармонии [Käytännöllinen harmoniaoppi]*. 16. painos. Moskova: Steinberg.
- Ronkainen, H. 1889. *Sointu-oppi*. Leipzig: C. G. Röder toimittajan ja J. Mennun kustannuksella.
- Salmenhaara, Erkki. 1968. *Sointuanalyysi*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki. 1970. *Soinnutus*. Helsinki: Otava.
- Scharfglass, Matt. 2004. "Steppenwolf 'Born to Be Wild'". *Guitar World* 25/5: 111.
- Schenker, Heinrich. 1954 [1906]. *Harmony*. Toim. Oswald Jonas, käänt. Elisabeth Mann Borgese. Chicago: University of Chicago Press.

- Sher, Chuck. 1988. "Publisher's foreword". *The New Real Book, Volume 1*, toim. Chuck Sher & Sky Evergreen. Petaluma: Sher Music. i.
- Sher, Chuck. 1991. "Publisher's foreword". *The New Real Book, Volume 2*, toim. Chuck Sher & Sky Evergreen. Petaluma: Sher Music. i.
- Siukonen, Wilho. 1922. *Musiikki-oppi musiikkikouluja, seminaareja ja yksinopiskelijoita varten*. Porvoo: WSOY.
- Siukonen, Wilho. 1932. *Musiikki-oppi musiikkikouluja, seminaareja ja yksinopiskelijoita varten*. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Suomen musiikkioppilaitosten liitto 1980. *Pianonsoiton peruskurssien tutkintovaatimukset*. [s.l.]: Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry.
- Tabell, Max. 2004. *Jazzmusiikin harmonia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Terefenko, Dariusz. 2014. *Jazz Theory: From Basic to Advanced Study*. New York: Routledge.
- Törnudd, Axel. 1911. *Yksiaänisten laulujen sävellysoapas*. Helsinki: Otava.
- Vogler, Abbé. 1802. *Handbuch zur Harmonielehren und fuer den Generalbaß*. Prague.
- Wahlström, Kristian. 2013. "Oppilaan oikeat hakusanat. Oppilaslähtöisyyden ja opettajan asiantuntijuuden yhteensovittaminen soitonopetuksessa". *Musiikin suunta* 35 (4): 24–38.
- Wason, Robert R. 1985. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Weber, Gottfried. 1824. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*. Zweiter band. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage. Mainz: B. Schotts Söhne.
- Weber, Gottfried. 1851. *The Theory of Musical Composition*. Translated from the third, enlarged and improved, German edition [1830–1832], with notes by James F. Warner, edited, with additions drawn from the German original, by John Bishop. London: Robert Cocks and Co.
- Wegelius, Martin. 1897. *Yleinen musiikkioppi ja analyysi*. Suom. Armas Järnefelt. Helsinki: G. W. Edlund.
- Wegelius, Martin ja Eino Linnala. 1947. *Kenraalibasso*. Porvoo: WSOY.

Textbook form of the SDT chord progression in music theory textbooks and four musical styles

In Finnish music theory textbooks for the past 150 years the triadic IV–V–I progression has been presented as the standard form of the SDT chord progression. However, after reviewing around 1000 chord progressions in four different musical styles (W. A. Mozart, jazz standards, Robert Johnson, pop hits) it seems evident that this chord progression in its textbook form is virtually non-existent. This raises serious issues regarding the relation of music theory textbooks with style sensitive music pedagogy.

FT Esa Lilja (esa.lilja@helsinki.fi) on Helsingin yliopiston musiikkitieteen dosentti, muusikko ja säveltäjä, joka toimii sekä taide- että populaarimusiikin kentällä. Tällä

hetkellä hän toimii Helsingin yliopiston musiikkitieteen yliopistonlehtorina vasta-
ten erityisesti musiikinteorian opetuksesta ja ohjauksesta.

MuT, FL Timo von Creutlein (tcreut@gmail.com) on toiminut lehtorina Sibelius-
Akatemiassa, Helsingin ja Jyväskylän yliopistoissa sekä musiikinteorian yliopet-
tajana Helsingin konservatoriossa. Hän on julkaissut kymmeniä musiikinteorian
oppikirjoja.

Liite 1. Mozartin klaveerisonaateista poimitut sointukulut

Yhteenveto sointukuluittain

(D = duurisävellaji, m = mollisävellaji; astemerkinnot luetaan duuri- ja mollisä-
vellajien mukaisesti.)

II-V-I	D: 7 kpl	
II-V ⁷ -I	D: 6	
II-V ⁴ ₃ -I	D: 4	
II-V ⁶ ₄ ⁷ -I	D: 2	
II ⁶ -V-I	D: 21	m: 2
II ⁶ -V ⁷ -I	D: 39	m: 1
II ⁶ -V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	D: 60	m: 15
II ⁶ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	D: 146	m: 9
II ⁶ -V ⁶ ₄ ² -I ⁶	D: 6	
II ⁷ -V-I	D: 4	
II ⁶ ₅ -V-I	D: 12	m: 2
II ⁶ ₅ -V ⁷ -I	D: 5	m: 2
II ⁶ ₅ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	D: 10	
	D: yht. 322	m: yht. 31
	II-V yht. 353 kpl	

IV-V-I	D: 2 kpl	
IV-V ⁶ -I	D: 2	
IV-V ⁷ -I	D: 7	
IV-V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	D: 17	m: 5
IV-V ⁶ ₄ ⁷ -I	D: 47	m: 7
IV-V ⁶ ₄ ² -I ⁶	D: 1	
IV ⁶ -V-I	D: 4	
IV ⁶ -V ⁷ -I	D: 4	
IV ⁶ -V ⁶ ₅ -I	D: 3	
IV ⁶ -V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	D: 6	m: 3
IV ⁶ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	D: 6	
	D: yht. 99	m: yht. 15
	IV-V yht. 114 kpl	

N⁶-V-I m: 3

Kaikkiaan 353 + 114 + 3 = 470 SDT-kulkua

Harhalopukkeet:

V-VI

D: 8 m: 1

V-IV⁶

D: 1

Teoskohtainen luettelo sointukuluista

(Suluissa sävellaji: tahtinumerot.)

KV 279, C-duuri

I Allegro

II⁶-V⁽⁷⁾-I (C: 2-3, 59-60, 93-94, 95-96; G: 32-33, 34-35)

II⁶-V⁶₄⁷-I (G: 29-31; C: 90-92)

II-(V⁶₅)-V⁷-I^{4-3 9-8} (C: 97-98)

II Andante

II⁶-V⁶₄⁷-(IV⁶) (F: 3-4)

II⁶-V⁶₄⁷-I (F: 5-6, 60-61, 62-63; C: 20-21)

IV-V⁶₄⁷-I (C: 16-17; F: 56-57, 71-72)

III Allegro

II⁶-V-I (C: 9-10, 95-96)

IV-V⁶_{4 3}-I (G: 37-38; C: 123-124)

II⁶-V⁶_{4 3}⁽⁷⁾-I (G: 44-46, 48-50, 52-54; C: 130-132, 149-151, 153-154)

KV 280, F-duuri

I Allegro assai

II⁶-V-I (F: 12-13, 94-95)

II⁶-V⁶₄⁷-I (C: 42-43, 130-131)

IV-V⁴⁻³-I (C: 47-48; F: 135-136)

II⁶-V⁴⁻³-I (C: 52-54; F: 140-142)

II Adagio

IV-V⁶₄⁷-(VI) (As: 17-19)

II⁶-V⁶₄⁷-I^{9-8 4-3 7-8} (As: 23-24)

II⁶₅-V⁷-(VI^{6-5 4-3}) (f: 2-4, 38-40)

IV-V⁶₄⁷-I⁽⁶⁾ (f: 51-53, 57-58)

III Presto

IV-V⁶_{4 3}-I (F: 14-16)

II⁶-V⁶_{4 3}-I (C: 61-62, 65-66; F: 121-123, 172-173, 176-177)

IV⁶-V⁷-I (C: 69-72; F: 180-183)

KV 281, B-duuri

I Allegro

II⁶-V⁶_{4 3}⁽⁷⁾-I (B: 7-8, 76-77, 98-99, 102-103; F: 29-30, 33-34, 47-48)

II-V⁶₄⁷-I (F: 35-36, 37-38; B: 104-105, 106-107)

II Andante amoroso

II⁶-V⁷-I (Es: 10-12, 68-70)

IV-(II⁶)-V⁶₄⁷-(VI) (B: 33-35; Es: 93-95)

III Allegro (Rondeau)

IV-(IV⁶)-V⁴⁻³-I (B: 7-8, 50-51, 78-79, 149-150)

IV-V⁷-I (B: 11-12, 82-83)

IV-V⁶₄⁷-I (B: 15-16, 86-87, 155-156, 157-158)

II⁶₅-V⁴⁻³-I (F: 38-39; B: 135-136)

KV 282, Es-duuri

I Adagio

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (B: 12-13; Es: 30-32)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{9-8\text{ }7-8\text{ }4-3}$ (Es: 35-36)

II Menuetto

$\text{II}^6\text{-(II)-V}^7\text{-I}$ (B: 31-32)

III Allegro

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (B: 21-23; Es: 82-84, 94-96)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^5\text{-I}$ (B: 29-31; Es: 90-92)

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (B: 33-35)

$\text{II}^6\text{-(II)-V-I}^6$ (B: 36-37, 38-39; Es: 99-100)

KV 283, G-duuri

I Allegro

$\text{IV}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (G: 8-10, 14-16, 117-118)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (D: 37-38, 42-43, 50-51; G: 104-105, 109-110)

$\text{II}^6\text{-(II)-V}^{(7)}\text{-I}$ (D: 47-48; G: 114-115)

$\text{II}^6\text{-V-I}$ (D: 61-62)

II Andante

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{7-8\text{ }4-5\text{ }2-3}$ (C: 4)

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^5\text{-I}$ (G: 13-14; C: 36-37)

$\text{IV-V}^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3\text{ }7-8}$ (C: 39)

III Presto

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (D: 70-73; G: 241-244)

$\text{II}_5^6\text{-(II}^7\text{)-V-I}$ (D: 80-81; G: 251-252)

KV 284, D-duuri

I Allegro

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (A: 39-41, 42-44; D: 111-113, 114-116)

II Andante (Rondo en Polonaise)

$\text{IV}^{(6)}\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3}$ (A: 15-16, 45-46, 90-91)

$\text{IV-V}^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3}$ (E: 29-30)

III Andante (Thema con Variazioni)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^5\text{ }^{(7)}\text{-I}$ (A: 143-144; D: 67-68)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3}$ (D: 7-8, 16-17, 24-25, 92-93, 101-102, 152-153; A: 58-

59, 194-195)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3\text{ }7-8}$ (D: 33-34)

$\text{IV-V}^7\text{-I}$ (A: 75-76; D: 84-85)

$\text{II-V}^7\text{-I}^{9-8\text{ }7-8}$ (A: 160-161; D: 169-170)

$\text{II}^6\text{-V}^7\text{-I}$ (D: 186-187, 210-211, 219-220, 258-259)

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^5\text{-I}^{9-8\text{ }4-3}$ (A: 202-203)

KV 309, C-duuri

I Allegro con spirito

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^5\text{ }^{(7)}\text{-I}$ (C: 7-8, 20-21, 100-101, 115-116; G: 51-54, 145-148)

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (G: 44-46)

$\text{II}^6\text{-V-I}$ (G: 57-58; a: 85-86; C: 151-152)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^5\text{-I}$ (C: 112-113)

II Andante un poco adagio

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (C: 39-40; F: 75-76)

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3\text{ }7-8}$ (F: 51-52)

$\text{IV-(II}^6\text{)-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (C: 59-60)

III Allegro grazioso (Rondeau)

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (C: 15-16, 18-19, 107-108, 203-204, 206-207, 220-221)
 $\text{II}^6 - \text{V}^7 - \text{I}$ (G: 80-81, 84-85; C: 216-217)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (F: 130-131)

KV 310, a-molli

I Allegro maestoso

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (a: 8-9, 87-88, 114-116; C: 33-35, 44-45)
 $\text{II}^{(6)} - \text{V}^7 - \text{I}$ (C: 24-26; a: 105-107)
 $\text{II}^6 - \text{V} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} - \text{I}$ (C: 30-31)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} - \text{I}$ (C: 39-40; a: 120-121)
 $\text{II}^6 - \text{V} - \text{I}$ (C: 48-49; a: 132-133)

II Andante cantabile con espressione

$\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} - \text{I}$ (F: 7-8, 60-61)
 $\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (C: 21-22, 24-25, 36-37; F: 76-77, 79-80)

III Presto

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} - \text{I}$ (a: 19-20, 133-134, 141-142, 193-194, 237-238, 243-245;
C: 43-44; E: 156-158)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} - \text{I}$ (e: 77-79, 85-86; a: 216-218)
 $\text{II}^6 - \text{V}^{4-3} - (\text{VI})$ (a: 188-190)

KV 311, D-duuri

I Allero con spirito

$\text{II}^7 - \text{V} - \text{I}$ (D: 6-7)
 $\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (A: 23-24, 31-32, 35-36; G: 65-66; D: 94-95, 98-99)
 $\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I} |^{7-8} \text{---} |^{4-3} \text{---} |^{2-3} \text{---} |^{7-8}$ (A: 38-39; D: 111-112)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (D: 107-109)

II Andante con espressione

$\text{IV}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} - \text{I}$ (G: 7-8, 45-46, 81-82)
 $\text{II}^6 - \text{V}^7 - \text{I}$ (G: 11-12, 49-50, 85-86, 89-90)
 $\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I} |^{2-3} \text{---} |^{7-8}$ (D: 31-32; G: 67-68)
 $\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (D: 35-38; G: 71-74)

III Allegro (Rondeau)

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (D: 14-16, 100-102, 187-189, 254-256; A: 76-77, 78-79)
 $\text{II}^6 - \text{V} - \text{I}$ (D: 25-26, 115-116, 265-166; G: 111-112; e: 113-114)
 $\text{IV} - \text{V}^7 - \text{I}$ (A: 55-56; D: 220-221)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (A: 62-64, 73-75; D: 227-229, 238-240)
 $\text{II}^6 - \text{V} - \text{I}$ (D: 266-268)

KV 330, C-duuri

I Allegro moderato

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (G: 32-34, 41-42, 46-47, 53-54; C: 119-121, 128-129,
134-135, 140-141)

II Andante cantabile

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (C: 7-8, 47-48; As: 27-28)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} - \text{I}$ (f: 35-36)

III Allegretto

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (C: 15-16, 17-18, 19-20, 110-111, 112-113, 114-115, 140-
142, 144-146)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (G: 41-43, 45-47)
 $\text{IV} - \text{V}^7 - \text{I}$ (C: 170-171)

KV 331, A-duuri

I Andante grazioso (Var.)

$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} \text{ (7) } - \text{I}$	(A: 7-8, 25-26, 43-44, 53-54, 79-80, 125-126, 141-142)
$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} - \text{I}^{2-3 \ 7-8}$	(A: 15-16, 33-34, 51-52)
$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} \text{ (7) } - \text{I}$	(A: 17-18, 35-36, 87-88, 89-90)
$\text{IV}^6 - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} - \text{I}$	(a: 61-62, 69-70, 71-72)
$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{7}{4} - \text{I}^{9-8 \ 7-8 \ 4-3}$	(A: 98-99)
$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} - \text{I}^{2-3 \ 7-8 \ 4-3}$	(A: 105-106, 123-124, 133-134)
$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{7}{4} - \text{I}^{9-8 \ 7-8 \ 4-3}$	(A: 107-108)
$\text{II}^6 - \text{V} - \text{I}$	(A: 116)

II Menuetto

$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{7}{4} - \text{I}$	(A: 9-10; D: 99-100)
$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{7}{4} - \text{I}$	(E: 17-18; A: 47-48)
$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} - \text{I}$	(A: 40-41)
$\text{II}^6 - \text{V}^7 - \text{I}$	(A: 62-63, 63-64; E: 33-34)
$\text{II} - \text{V} - \text{I}$	(D: 95-96)

III Allegretto (Alla Turca)

$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} - \text{I}$	(a: 22-23, 86-88)
$\text{II}^6 - \text{V} - \text{I}$	(A: 31-32, 47-48, 63-64, 95-96)
$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} \text{ (7) } - \text{I}$	(cis: 37-40; fis: 54-56)

KV 332, F-duuri

I Allegro

$\text{II}^6 - \text{V}^7 - \text{I}$	(F: 11-12, 143-144; C: 55-56, 99-101, 107-109)
$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{6}{4} \text{ 2} - \text{I}^6$	(C: 81-82; F: 217-218, 219-220)
$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} - \text{I}$	(C: 75-76, 85-86; F: 211-212, 221-222)

II Adagio

$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{6}{4} \text{ 7} - \text{I}$	(f: 7-8, 27-28)
$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} \text{ (7) } - \text{I}^{\text{pic}}$	(F: 17-19; B: 36)
$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{6}{4} \text{ 7} - \text{I}^{(2-3 \ 7-8)}$	(F: 12; B: 32, 37-39)

III Allegro assai

$\text{II}^6 - \text{V}^7 - \text{I}$	(F: 13-14, 160-161)
$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} \text{ (7) } - \text{I}$	(F: 30-32, 208-210, 240-242; C: 72-74)
$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{6}{4} \text{ 7} - \text{I}$	(c: 63-65)
$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{6}{4} \text{ 7} - \text{I}^{\text{pic}}$	(C: 83-85; F: 220-222)
$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{6}{4} \text{ 2} - \text{I}$	(F: 218-220)

KV 333, B-duuri

I Allegro

$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} \text{ (7) } - \text{I}$	(B: 9-10, 102-103, 141-142, 154-156, 158-161; F: 45-46, 52-54, 56-59, 69-71)
$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} - \text{I}$	(F: 37-38; B: 133-134)
$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{6}{4} \text{ 7} - \text{I}^{9-8 \ 4-3}$	(F: 62-63; B: 164-165)
$\text{II}_5^6 - \text{V} - \text{I}$	(B: 151-152)

II Andante cantabile

$\text{IV} - \text{V}_4^6 \frac{6}{4} \text{ 7} - \text{I}$	(Es: 7-8, 57-58, 70-71; B: 20-21)
$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{6}{4} \text{ 7} - \text{I}^{2-3 \ 7-8 \ 4-3}$	(B: 24-25; Es: 74-75)
$\text{II}^6 - \text{V} \text{ (7) } - \text{I}^{9-8 \ 4-3}$	(B: 30-31; F: 34-35; Es: 80-81)
$\text{II}^6 - \text{V}^7 - \text{I}$	(B: 28-29; As: 42-43; Es: 78-79)

III Allegretto grazioso

$\text{II}^6 - \text{V}_4^6 \frac{5}{3} \text{ (7) } - \text{I}$	(B: 7-8, 15-16, 47-48, 55-56, 118-119, 157-164; F: 33-36)
--	---

$II^6-V^6_4 7-I$ (F: 20-22; B: 126-127, 154-156)
 II^6-V-I^6 (B: 208-209)
 $II^6-V^6_4 7-I$ (B: 205-206, 210-213; F: 33-36)

KV 457, c-molli

I Molto Allegro

$II^6-V^6_4 7-I$ (c: 17-19, 116-117)
 $IV-V^6_4 7-I$ (Es: 61-62, 66-67; c: 143-145, 163-164))

II Adagio

$II^6-V^6_4 7-I$ (Es: 48-49)
 $IV^6-V^6_4 7-I$ (Es: 53-54)

III Allegro assai

$II^6-V^6_4 \frac{5}{3}-I$ (c: 29-30, 43-44, 132-133, 202-205, 261-262; Es: 79-82, 87-90)

KV 533, F-duuri

I Allegro

$II^6-V^6_4 7-I$ (C: 56-57, 91-92, 94-95, 96-97, 98-99; F: 183-184, 228-229, 231-232, 233-234, 235-236)

II Andante

$IV^6-V^6_5-I$ (B: 3-4, 13-14, 75-76)
 $II-V^6_3-I^{9-8 4-3 7-8}$ (F: 9-10, 81-82)
 $IV-V^6_4 7-I$ (F: 31-33; B: 99-101)
 $II^6-V^6_4 7-I$ (f: 40-42; B: 119-120)
 $N^6-V^6_4 7-I$ (pic) (b: 108-109)

III Allegretto (Rondo)

$II^6-V^6_4 7-I^{7-8 4-3}$ (F: 11-12, 49-50, 93-94; d: 65-67)
 $II^6-V^6_4 7-I^{9-8 4-3}$ (f: 115-116; As: 101-102)
 $II^6-V^6_4 7-I^{2-3}$ (C: 25-26)
 $II^6-V^6_4 7-I$ (C: 29-30)
 $II^6-V^6_4 7-I^{7-9 4-3}$ (F: 130-131)
 $IV^6-V^6_4 \frac{5}{3}-I^{4-3 2-3 7-8}$ (F: 138-139)

KV 545, C-duuri

I Allegro

$II^6-V^6_4 7-I$ (G: 23-26)
 II^6-V^7-I (F: 41-42)

II Andante

$II^6-V^6_4 7-I^{9-8 7-8 4-3}$ (G: 15-16, 31-32; D: 22-24; B: 39-40; g: 47-48)
 $II^6-V^6_4 7-I$ (G: 63-64)

III Rondo

II^6-V^7-I (C: 7-8, 27-28, 59-60, 62-64, 66-68)
 $IV-V^6_4 7-I$ (G: 15-16)
 $N^6-V^6_4 \frac{5}{3}-I$ (a: 47-48)

KV 570, B-duuri

I Allegro

$II-V^7-I$ (C: 33-35; F: 163-165)
 $II^6-V^6_4 \frac{5}{3}-I$ (F: 56-57; B: 186-187)
 $II^6-V^6_4 2-I^6$ (F: 64-65, 71-72; B: 194-195)

II Adagio

$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I^{9-8 \ 7-8 \ 4-3}$	(Es: 4, 12, 31)
II^6-V-I	(g: 16; c: 24)
$N^6-V_4^6 \text{ } ^5-III$	(c: 20-21)
$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I$	(Es: 35, 53)
$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I^{9-8 \ 4-3}$	(As: 39)

III Allegretto

$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I$	(B: 7-8, 21-22, 69-70)
$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I^{9-8 \ 4-3}$	(F: 29-30; B: 41-42)
$IV-V^6-I$	(Es: 45-46, 53-64)

KV 576, D-duuri

I Allegro

$II^6-V-I^{9-8 \ 4-3}$	(D: 7-8, 105-106)
$II-V^7-I$	(D: 15-16)
$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I$	(A: 39-41)
$IV^6-V_4^6 \text{ } ^7-I^{9-8 \ 7-8 \ 4-3}$	(D: 128-129)

II Adagio

$II-V_3^4-I^{9-8 \ 4-3}$	(E: 11-12; A: 54-55)
$IV-V_4^6 \text{ } ^7-I^{9-8 \ 4-3}$	(A: 15-16, 58-59)
$IV_{\text{mod}}^6-V^7-I$	(A: 42-44)

III Allegretto

$II^6-V_4^6 \text{ } ^5-III^{(7)}-I$	(D: 15-16, 79-80, 148-149, 177-178; A: 57-58)
$IV-V_4^6 \text{ } ^7-I$	(A: 49-50; D: 140-141)
$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I$	(D: 182-184)

Liite 2: Jazzstandardien sointukulut sävellyskohtaisesti

		Kaikki	IV ^Δ -V-I	iv7-V-I	IV ^Δ -ii7-V-I	IV ^Δ -3-VII7-I	ii7-3-VII7-I	iv7-3-VII7-I	IV ^Δ -iv6-3-VII7-I	ii7-V-I	II7-V-I	II7-ii-V-I	ii7-3-II7-I	II7-3-II7-I	3-VII7-V-I	3-VII7-3-II7-I	3-VII7-3-II7-I	3-VII ^Δ -3-II ^Δ -I	IV-3-II ^Δ -I
1	After You've Gone	6						2	2	1	1								
2	Ain't Misbehavin'	8								6	2								
3	All of Me	2								2									
4	All the Things You Are	11								8						3			
5	Angel Eyes	15								6	6						3		
6	Autumn Leaves (Les Feuilles Mortes)	5								5									
7	Blue Moon	13								12	1								
8	Body and Soul	7								7									
9	Caravan	3													3				
10	Cherokee (Indian Love Song)	10				3				7									
11	Darn That Dream	7								7									
12	Do Nothin' Till You Hear from Me	7						3			4								
13	Don't Blame Me	6								6									
14	Ghost of a Chance, A	5								5									
15	Here's That Rainy Day	5								5									
16	Honeysuckle Rose	6	3							3									
17	I Got It Bad (and That Ain't Good)	5								2	3								
18	I Should Care	6						2		4									
19	In a Sentimental Mood	8		3						5									
20	It Don't Mean a Thing	5								2	3								
21	Just Friends	6						2	2	2									
22	Just You, Just Me	6				2				4									
23	Laura	8								7	1								
24	Lush Life	0																	
25	Mean to Me	12				2				8	2								
26	Memories of You	7								2	4	1							
27	Misty	10							3	6	1								
28	More Than You Know	8								8									
29	My Romance	8				2				6									
30	On Green Dolphin Street	10								8	2								

		Kaikki	IV ^Δ -V-I	iv7-V-I	IV ^Δ -ii7-V-I	IV ^Δ - ₃ VII7-I	ii7- ₃ VII7-I	iv7- ₃ VII7-I	IV ^Δ -iv6- ₃ VII7-I	ii7-V-I	II7-V-I	II7-ii-V-I	ii7- ₃ II7-I	II7- ₃ II7-I	₃ VII7-V-I	₃ VI7- ₃ II7-I	₃ VII7- ₃ II7-I	iv- ₃ II ^Δ -I	
31	On the Sunny Side of the Street	6								2		4							
32	Over the Rainbow	11			3					4	4								
33	Perdido	6								6									
34	Polka Dots and Moonbeams	11								11									
35	Prelude to a Kiss	7								7									
36	Satin Doll	3											3						
37	September Song	2									2							3**	
38	Skylark	8								2	3	3							
39	Sophisticated Lady	10								4		3		3					
40	Star Dust	6					1	2	2	2	1								
41	Star Eyes	15								11				4					
42	Stompin' At the Savoy	5								3		1			1				
43	Sweet Lorraine	6								5				1					
44	Take the "A" Train	4								4									
45	Tenderly	6				2				3		1							
46	There Will Never Be Another You	9			2					6		1							
47	These Foolish Things	13								6	6	1							
48	Way You Look Tonight, The	15			2					13									
49	What's New?	10								10									
50	Willow Weep for Me	9								8				1					
51	Yesterdays	8								6	2								
52	You Stepped Out of a Dream	5	1							4									
		Yht.	IV ^Δ -V-I	iv7-V-I	IV ^Δ -ii7-V-I	IV ^Δ - ₃ VII7-I	ii7- ₃ VII7-I	iv7- ₃ VII7-I	IV ^Δ -iv6- ₃ VII7-I	ii7-V-I	II7-V-I	II7-ii-V-I	ii7- ₃ II7-I	II7- ₃ II7-I	₃ VII7-V-I	₃ vi7- ₃ II7-I	₃ VII7- ₃ II7-I	₃ VI ^Δ - ₃ II ^Δ -I	iv- ₃ II ^Δ -I
	*) V7sus4-3 esiintyy yhden kerran	390	4	3	2	14	2	10	9	261	48	15	0	6	10	3	3	3**	1**
	**) Plagaaleja S-S-T-kulkuja, joita ei huomioida tilastoissa, koska D puuttuu.																		

Jazzstandardien julkaisu- ja tekijätiedot

Lyhenteet

- JSC rank# = JazzStandards.com-ranking (järjestysnumero levytysten määrän mukaan)
- NRB vol. = The New Real Book -sarjan osa

		Julk. vuosi	Tekijät	JSC rank#	NRB vol.
1	After You've Gone	1918	Creamer & Layton	34	2
2	Ain't Misbehavin'	1929	Thomas "Fats" Waller & Harry Brooks / Andy Razaf	32	2
3	All of Me	1931	Seymour Simons & Gerald Marks	71	1
4	All the Things You Are	1939	Jerome Kern / Oscar Hammerstein	2	1
5	Angel Eyes	1946	Matt Dennis / Earl Brent	67	1
6	Autumn Leaves (Les Feuilles Mortes)	1947	Joseph Kosma / Johnny Mercer	11	1
7	Blue Moon	1934	Richard Rodgers / Lorenz Hart	94	3
8	Body and Soul	1930	Johnny Green / Edward Heyman, Robert Sour, Frank Eyton	1	2
9	Caravan	1936	Duke Ellington / Irving Mills & Juan Tizol	17	3
10	Cherokee (Indian Love Song)	1938	Ray Noble	39	2
11	Darn That Dream	1939	Jimmy Van Heusen / Eddie DeLange	70	1
12	Do Nothin' Till You Hear from Me	1943	Duke Ellington / Bob Russel	93	1
13	Don't Blame Me	1932	Jimmy McHugh / Dorothy Fields	38	3
14	Ghost of a Chance, A	1932	Victor Young / Bing Crosby & Ned Washington	66	3
15	Here's That Rainy Day	1953	Jimmy Van Heusen / Johnny Burke	100	1
16	Honeysuckle Rose	1929	Thomas Waller / Andy Razaf	15	2
17	I Got It Bad (and That Ain't Good)	1941	Duke Ellington / Paul Webster	61	3
18	I Should Care	1944	Sammy Cahn & Axel Stordahl & Paul Weston	47	1
19	In a Sentimental Mood	1935	Duke Ellington / Irving Mills & Manny Kurtz	19	3
20	It Don't Mean a Thing	1932	Duke Ellington / Irving Mills	84	2
21	Just Friends	1931	John Klenner / Sam M. Lewis	85	3
22	Just You, Just Me	1929	Jesse Greer / Raymond Klages	90	3
23	Laura	1945	David Raksin / Johnny Mercer	35	3
24	Lush Life	1949	Billy Strayhorn	36	1
25	Mean to Me	1929	Roy Turk & Fred E. Ahlert	75	2
26	Memories of You	1930	Eubie Blake / Andy Razaf	83	2
27	Misty	1954	Errol Garner / Johnny Burke	56	1
28	More Than You Know	1929	Vincent Youmans / William Rose & Edward Eliscu	72	2
29	My Romance	1935	Richard Rodgers / Lorenz Hart	91	1

30	On Green Dolphin Street	1947	Bronislau Kaper / Ned Washington	25	3
31	On the Sunny Side of the Street	1930	Jimmy McHugh / Dorothy Fields	55	2
32	Over the Rainbow	1938	Harold Arlen / E.Y. Harburg	63	3
33	Perdido	1942	Juan Tizol / H.J. Lengsfelder, Ervin Drake	58	2
34	Polka Dots and Moonbeams	1940	Van Heusen / Johnny Burke	79	1
35	Prelude to a Kiss	1938	Duke Ellington / Irving Gordon, Irving Mills	46	3
36	Satin Doll	1953	Duke Ellington & Billy Strayhorn / Johnny Mercer	45	1
37	September Song	1938	Kurt Weil / Maxwell Anderson	76	2
38	Skylark	1941	Hoagy Carmichael / Johnny Mercer	62	1
39	Sophisticated Lady	1933	Duke Ellington / Irving Mills, Mitchell Parish	31	2
40	Star Dust	1929	Hoagy Carmichael / Mitchell Parish	12	2
41	Star Eyes	1943	Don Raye & Gene dePaul	87	3
42	Stompin' At the Savoy	1936	Benny Goodman, Chick Webb & Edgar Sampson / Andy Razaf	48	3
43	Sweet Lorraine	1928	Cliff Burwell / Mitchell Parish	37	3
44	Take the "A" Train	1941	Billy Strayhorn / Lee Gaines	23	1
45	Tenderly	1946	Walter Gross / Jack Lawrence	26	1
46	There Will Never Be Another You	1942	Harry Warren / Mack Gordon	43	1
47	These Foolish Things	1936	Jack Strachey & Harry Link / Holt Marvell	28	1
48	Way You Look Tonight, The	1936	Jerome Kern / Dorothy Fields	27	1
49	What's New?	1939	Bob Haggard / Johnny Burke	14	1
50	Willow Weep for Me	1932	Ann Ronell	13	1
51	Yesterdays	1933	Jerome Kern / Otto Harbach	9	1
52	You Stepped Out of a Dream	1940	Nacio Herb Brown / Gus Kahn	96	3

Liite 3: Robert Johnsonin sointukulut kunkin sävellyksen ensimmäisessä säkeistössä

	12 tahdin kolmiosainen rakenne	CD/raita	Kesto	Äänitetty	Fraasi 1				Fraasi 2				Fraasi 3				Saints, huomio
					I	IV	I	I	IV	IV	I	I	V	IV	I	V	
1	"32-20 Blues"	I/14	2:51	1936	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Saints	Maj-min7	2-ään.
2	"Dead Shrimp Blues"	I/16	2:30	1936	Maj-min7	Maj-min7	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints	Maj-min7	2-ään.
3	"Drunken Hearted Man" (take 1)	II/10	2:24	1937	Maj-min7	Maj-min7	riff	Maj-min7	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints (var.)	Maj-min7	var. I7-iii7-bii7-V7
4	"Drunken Hearted Man" (take 2)	II/11	2:19	1937	Maj-min7	Maj-min7	riff	Maj-min7	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints (var.)	Maj-min7	var. I7-iii7-bii7-V7
5	"Malted Milk"	II/09	2:17	1937	Maj-min7	Maj-min7	riff	Maj-min7	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj P.M.	P.M.	Saints	Maj-min7	var. I7-iii7-bii7-V7
6	"Sweet Home Chicago"	I/04	2:59	1936	Boogie-7-6	Boogie-7-6	Boogie-7-6	://:	Boogie-7-6	://:	Boogie-7-6	://:	Maj-min7	Trit9	Saints	Maj-min7	arpeggio
7	"When You Got a Good Friend" (take 1)	I/07	2:37	1936	Boogie-5-6	Boogie-7-6	Boogie-7-6	://:	Boogie-7-6	://:	Boogie-7-6	://:	Boogie-5-6	Trit9	Saints	Maj-min7	arpeggio
8	"When You Got a Good Friend" (take 2)	I/08	2:50	1936	Boogie-7-6	Boogie-7-6	Boogie-5-6	://:	Boogie-7-6	://:	Boogie-5-6	://:	Maj-min7	Trit7	Saints	Maj-min7	arpeggio
					I	I	I	I	IV	IV	I	I	V	IV	I	V	
9	"Honeymoon Blues"	II/17	2:16	1937	Maj (P.M.)	://:	://:	://:	Maj (P.M.)	://:	Maj (P.M.)	://:	Maj (P.M.)	Maj (P.M.)	Saints	Maj-min7	2-ään.
10	"I Believe I'll Dust My Broom"	I/03	2:56	1936	Boogie-5-6	://:	://:	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Saints	Maj-min7	2-ään.
11	"If I Had Possession Over Judgment Day"	II/02	2:34	1936	I-riffi	://:	://:	://:	IV (bIII-IV)	://:	I-riffi	://:	Maj-min7	Maj-min7	I-riffi	://:	vain alussa
12	"I'm a Steady Rollin' Man"	II/04	2:35	1937	Maj-min7	://:	://:	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Maj-min7	I7	alussa & lopussa
13	"Kind Hearted Woman Blues" (take 1)	I/01	2:49	1936	Maj-min7	://:	://:	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints	Maj-min7	2-ään.
14	"Kind Hearted Woman Blues" (take 2)	I/02	2:31	1936	Maj-min7	://:	://:	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints	Maj-min7	2-ään.
15	"Little Queen of Spades" (take 1)	II/07	2:11	1937	Maj (P.M.)	(dim)	I- (krom. alas ja ylös)	://:	I/IV (P.M.)	://:	I	://:	P.M.	I P.M.	Saints	Maj-min7	2-ään.
16	"Little Queen of Spades" (take 2)	II/08	2:15	1937	Maj (P.M.)	(dim)	I- (krom. alas ja ylös)	://:	I/IV (P.M.)	://:	I	://:	P.M.	P.M.	Saints	Maj-min7	2-ään.
17	"Me and the Devil Blues" (take 1)	II/12	2:37	1937	Maj (P.M.)	Maj (P.M.)	P.M.	://:	P.M.	://:	P.M.	://:	P.M.	(vi-)IV P.M.	Saints	Maj-min7	2-ään.
18	"Me and the Devil Blues" (take 2)	II/13	2:29	1937	Maj (P.M.)	P.M.	P.M.	://:	P.M.	://:	P.M.	://:	P.M.	(vi-)IV P.M.	Saints	Maj-min7	2-ään.
19	"Phonograph Blues" (take 1)	I/12	2:37	1936	Maj-min7	://:	://:	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints	Maj-min7	2-ään.
20	"Phonograph Blues" (take 2)	I/13	2:35	1936	Boogie-5-6	://:	://:	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Saints	Maj-min7	2-ään.
21	"Ramblin' on My Mind" (take 1)	I/05	2:51	1936	Boogie-5-6	://:	://:	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Saints	Maj-min7	3-ään.
22	"Ramblin' on My Mind" (take 2)	I/06	2:20	1936	Boogie-5-6	://:	://:	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Saints	Maj	3-ään.

Liite 4. Soinnut ii, IV ja V pop-aineiston ”Stand by Me” -sointukierrossa

	esittäjä	sävellys	julk.	IV	ii7	V7	instr.	Huomio
1	Pat Boone	Speedy Gonzales	1962	1		1	gtr	
2	The Elegants	Little Star	1958		1	1	voc	
3	Dion	Donna Prima Donna	1963	1		1	voc	
4	The Drifters	There Goes My Baby	1959	1		1	voc/gtr	
5	Ben E. King	Stand By Me	1961	1		1	gtr/voc	
6	The Drifters	Up On The Roof	1963	1		1	keys	
7	Ketty Lester	Love Letters	1962	1		1	pno	
8	The Shirelles	Dedicated To The One I Love	1963		1	1	voc/pno	
9	Del Shannon	Runaway	1961	1		1	pno	
10	Barry Mann	Who Put The Bomp	1961	1		1	voc	
11	Neil Sedaka	Breaking Up Is Hard To Do	1962	1		1	voc	
12	Sam Cooke	What A Wonderful World It Would Be	1960	1		1	voc	
13	Mark Dinning	Teen Angel	1960	1		1	voc/gtr	V64-73
14	The Four Seasons	Sherry Baby	1962		1	1	voc	
15	Dave ”Baby” Cortez	Rinky Dink	1962	1		1	org	
16	Bobby Darin	Dream Lover	1959	1		1	voc/mel	
17	Little Peggy March	I Will Follow Him	1963	1		1	voc	
18	Shelly Fabares	Johnny Angel	1962	1	1	1	voc	IV-ii-V-I
19	Rosie and the Originals	Angel Baby	1961	1		1	pno	
20	Little Anthony & the Imperials	Tears On My Pillow	1958		1	1	pno	
21	Ricky Nelson	Poor Little Fool	1958	1		1	gtr	
22	Tab Hunter	Young Love	1957	1		1	voc	
23	Del Shannon	Little Town Flirt	1963	1		1	voc/gtr	
24	Dion & the Belmonts	Why Must I Be A Teenager In Love?	1959	1		1	voc	
25	Dion	Runaround Sue	1961	1		1	gtr/voc	
26	Beach Boys	Surfer Girl	1963	1		1	voc	
27	Connie Francis	Frankie	1959		1	1	gtr	
28	Everly Brothers	Dream	1958	1		1	voc	
29	Percy Faith	A Summer Place	1960		1	1	pno	
30	Don & Juan	What’s Your Name?	1962		1	1	pno	

31	Barbara Lynn	You'll Lose A Good Thing	1962		1	1	pno	
32	Linda Scott	Don't Bet Money, Honey	1962	1		1	str/orch	
33	Bobby Vee	Devil Or Angel	1960		1	1	pno/voc	
34	Gene Chandler	Duke Of Earl	1962	1		1	voc	
35	Doris Troy	Just One Look	1963	1		1	gtr/voc	IV6
36	Lou Christie	Two Faces Have I	1963		1	1	pno	
37	Steve Lawrence	Pretty Blue Eyes	1960	1		1	orch	
38	Neil Sedaka	Stairway to Heaven	1960	1		1	voc	IV6
39	Bobby Vee	Take Good Care Of My Baby	1961	1	1	1	voc	IV-ii-V-I
40	The Diamonds	Little Darling	1957		1	1	voc	*
41	Shep & The Limelights	Daddy's Home	1961		1	1	voc	
42	The Marcells	Blue Moon	1961	1		1	voc	
43	Bobby Bare	500 Miles	1963	1	1	1	gtr	ii-IV-V-I
44	Little Caesar & The Comas	Those Oldies But Goodies	1961	1		1	pno	
45	Paul & Paula	Hey! Paula	1963		1	1	org	
46	Sunny & The Sunglows	Talk To Me	1963		1	1	voc	
47	Rays	Silhouettes	1957	1	1	1	voc	IV-ii-V-I
48	Claudine Clark	Party Lights	1962	1		1	voc	
49	The Echoes	Baby Blue	1961	1		1	voc	
50	The Chordettes	Lollipop	1958		1	1	voc	
51	Brenda Lee	I Want To Be Wanted	1960	1	1	1	gtr	IV-ii-V-I
52	Johnny Tillotson	Poetry In Motion	1960		1	1	voc	
	*) videolla vain kappaleen nimi, soiva esimerkki puuttuu; soinnut tarkistettu äänitteeltä			IV	ii7	V7		
	instr. = soitin, jossa soitto on kuultavissa		Yht.	36	21	52		

Tuottaja on musiikin tuotantoprosessin avainhenkilö¹

Tuomas Auvinen

Arvoisa kustos, arvoisa vastaväittäjä, arvoisat kuulijat, me kaikki kuuntelemme tai kuulemme musiikkia. Suurin osa meistä joka päivä. Toisin kuin ennen 1900-lukua, nykypäivänä kuulemamme musiikki tulee suurimmaksi osaksi ulos sähköllä toimivista kaiuttimista. Tämä on totta riippumatta genrestä tai musiikkityylistä.

Arkipäivän musiikinkuuntelijoille saattaa kuitenkin olla epäselvää se, miten musiikki kaiuttimeen päätyi. Mitä pitää tapahtua, jotta ihmisen päässä syntynyt musiikillinen idea päätyy sähkölaitteeseen, joka toistaa tätä äänellisessä muodossa? Niitä prosesseja, jotka tämän mahdollistavat, kutsutaan musiikin tuotantoksi.

Musiikin tuotanto taas on läpeensä teknologinen prosessi. Ilman sähköisiä, ja ehkä nykyään jopa digitaalisia, teknologioita suurinta osaa nykyisin tuntemastamme musiikista ei olisi olemassa. Musiikkia kuitenkin tuottavat ihmiset. Ainakaan vielä tekoäly ei ole kaapannut musiikin tekemisen keskeisiä prosesseja itselleen. Teknologia tarvitsee aina ihmisen toimintaa voidakseen tehdä ja välittää musiikkia. Tai ehkä pikemminkin toisin päin: ihminen tarvitsee teknologiaa voidakseen tuottaa ja levittää musiikkia. Teknologia on siis musiikin tuotannon keskeinen rakenne, joka rajaa ja mahdollistaa musiikin tuottamista. Musiikin tuotannon keskeinen toimija taas on tuottaja. Nyt tarkastettavassa väitöskirjassani tutkin nimenomaan tuottajan tekijyyttä eli toimintamahdollisuuksia.

Mitä tuottaja oikeastaan tekee? Tämän yleisen kysymyksen kuulee joskus jopa musiikkialan ammattilaisten suusta. Vastaus riippuu paljon siitä, mistä genrestä, musiikkityylistä tai tuotantoprojektista on kysymys. Yleisesti ottaen tuottajan rooli nykyisellään on taiteellinen. Tuottajan pääasiallinen tehtävä on ottaa kantaa musiikin esteettisiin seikkoihin ja yhdessä taiteilijoiden kanssa tehdä tuotettavasta musiikista mahdollisimman hyvää. Tähän päättyykin se, mikä kaikille tuottajille on yhteistä; se, millä tavoin tuottaja harjoittaa esteettistä arvostelukykyä ja pyrkii tekemään musiikista mahdollisimman hyvää, vaihtelee suuresti

¹ Lectio praecursoria. FM Tuomas Auvinen puolusti väitöskirjaansa *The Music Producer as Creative Agent: Studio Production, Technology and Cultural Space in the Work of Three Finnish Producers* Turun yliopiston humanistisessa tiedekunnassa 19.1.2019. Vastaväittäjänä toimi professori/PhD Mark Katz ja kustoksena professori/FT John Richardson. Väitöskirja on julkaistu sarjassa *Annales Universitatis Turkuensis*, Sarja B, sekä osoitteessa <https://www.utupub.fi/handle/10024/146576>.

eri tuottajien välillä. Tähän vaikuttavat muiden muassa teknologiset käytännöt, käytettävissä olevat studiotilat sekä yhteistyökumppanit.

Väitöskirjassani tutkin musiikkituottajan luovaa tekijyyttä kolmen tapaustutkimuksen kautta. Luovuus viittaa uuden tuottamiseen, tekijyys taas toimintamahdollisuuksiin. Musiikkistudion ja konkreettisen tekemisen tasolle vietyjen tapaustutkimusten kautta pystyin tuottamaan tietoa siitä, miten tuottajan tekijyys ja rooli rakentuvat ruohonjuuritasolla. Tutkimalla hyvin erilaisia tuotantoprojekteja hyvin erilaisissa genreissä pystyin vertailemaan sitä, miten erilaisten tuotantoprojektien erilaiset genreodotukset ja esimerkiksi eri musiikkiperinteissä vallitsevat arvot vaikuttavat tuottajan tekijyyteen ja rooliin. Lisäksi erilaiset studiotilat vaikuttavat tuottajan toimintamahdollisuuksiin merkittävästi.

Työni ensimmäisessä tapaustutkimuksessa tutkin kotistudiossa toimivan pop-tuottajan työtä. Tämä tapaus oli relevantti laajemmassa tarkastelussa juuri siksi, että teknologian halpenemisen, pienenemisen ja pehmenemisen vuoksi yhä useampi kaupalliseen levitykseen päätyvä musiikkikappale – tai ainakin osa siitä – tuotetaan kotistudio-olosuhteissa. Lisäksi, kuten tutkija Timothy Warner on sanonut, kotistudio on esivaatimus jokaiselle pop-muusikoksi haluavalle. Kotistudio ei enää ole vain demojen tekemistä tai puhdasta harrastustoimintaa varten. Koti ei kuitenkaan välttämättä ole paras paikka tavoitteelliseen työskentelyyn. Koti tilana pitää sisällään arvoja, kuten lepo, yksityisyys ja vapaa-aika, jotka eivät sovi yhteen työskentelyn kanssa. Musiikin tuottamisen tapauksessa ongelmaksi saattavat myös muodostua tilan akustiset ominaisuudet. Tässä tutkimuksessa tärkein tähän tapaukseen liittyvä tulos oli kuitenkin trækker-tuottajan käsite, jota aiemmasta tutkimuskirjallisuudesta ei löydy huolimatta siitä, että käsite on musiikkiteollisuuden toimijoille tuttu. Trækker-tuottaja työskentelee työparina toplinerin kanssa, joka saattaa myös olla kappaleen esittävä artisti. Trækker-tuottajan vastuulla on pääsääntöisesti luoda kappaleen raidoista kaikki melodiaa lukuun ottamatta. Trækker-tuottaja säveltää, sovittaa, editoi, tekee soundeja, antaa taiteilijalle palautetta ja mahdollisesti myös mikkaa kappaleen. Digitaalisesta tuotantostudiosta ja äänitysohjelmistoista tulee kiinteä osa kaikkia musiikin tekemisen osa-alueita. Tuottaja osallistuu siis tapauskohtaisesti kaikkiin musiikin tuottamisen osa-alueisiin masterointia lukuun ottamatta. Tämän näen suorana tuloksena siitä, että musiikin tuotantoprosessi erityisesti popmusiikissa on lähes täysin digitalisoitunut.

Työni toisessa tapaustutkimuksessa tutkin klassisen musiikin tuottamista. Tässä tapauksessa yksi tärkeimpiä huomioita oli se, miten voimakkaasti perinteet, konventiot ja musiikin itsensä filosofia vaikuttavat tuottajan rooliin. Klassisessa musiikissa teos on säveltäjän säveltämä. Sävellystyö tapahtuu ennen äänitteen tuotantoa ja erillään siitä. Jokaisen instrumentin osuudet on kirjoitettu nuottiviivastolle ja sijoitettu allekkain. Tätä kirjallista tuotosta kutsutaan partituuriksi. Äänitetuotannon tavoitteena on siirtää tämä kirjallinen tuotos soivaan muotoon. Tästä tuottaja on ensisijaisesti vastuussa. Äänitysten aikana tuottajan tärkeimpiä tehtäviä on antaa palautetta muusikoille ja kapellimestarille sekä pitää huolta siitä, että muusikot soittavat oikeat, partituuriin kirjoitetut nuotit. Tuottajan ehkä suurin tehtävä on kuitenkin editointi. Editoinnissa tuottaja koos-

taa kokonaisuutensa kymmenistä äänitetyistä pätkistä, joita kutsutaan otoiksi. Lopputuloksena on illuusio esityksestä, jota koskaan ei tapahtunut todellisessa elämässä. Tämä on loistava esimerkki siitä, miten vallitsevat arvot ja konventiot ohjaavat tuottajan toimintaa. Klassisen ääniteen tulee kuulostaa siltä kuin kuullu istuisi konserttitilanteessa salin parhaalla paikalla. Ääniteen tuotanto on sävellyksestä ja sovitukselta erillinen prosessi ja keskittyy esityksen tuottamiseen. Tässä on selkeä ero popmusiikin tuottamiseen, jossa tuotantoa, sävellystä ja sovituksia ei voi erottaa toisistaan. Lisäksi klassisen musiikin tuotannossa suhtautuminen teknologian luomiin mahdollisuuksiin on populaarimusiikkia konservatiivisempi. On täysin eettisesti hyväksyttävää koostaa esitys, vaikka sadasta eri äänitetyistä pätkästä niin kauan kun yksittäisiä ottoja ei muokata esimerkiksi digitaalisilla virittimillä. Tämä on toinen suuri ero klassisen musiikin tuotannon ja populaarimusiikin tuotannon välillä. Populaarimusiikissa, erityisesti konemusiikkipohjaisessa popissa, kaikki teknologian suomat keinot ovat sallittuja, kunhan musiikista vain tulee paremman kuuloista.

Kolmannessa tapaustutkimuksessani tutkin rocktuottajan työtä studiossa, jota voisi kutsua perinteiseksi äänitysstudioksi. Jos konemusiikkipohjaisessa pop-tuotannossa tuottaja osallistuu kaikkiin musiikin tekemisen osa-alueisiin ja klassisessa musiikissa tuottajan tehtävä on varmistaa äänityksen laatu sekä koostaa esitys, on rocktuottajan tehtävänä auttaa taiteilijoita pääsemään parhaaseen tulokseen muuttamatta liikaa artistin omaa soundia. Tässä tapauksessa korostuvat tuotantoprosessin sosiaaliset ulottuvuudet. Tuottajan tärkeimpiin tehtäviin kuului pitää huolta siitä, että yhtyeen muusikot pysyivät motivoituneina. Tässä tärkeää on pitää yllä yleisesti leppoosaa ilmapiiriä, hauskanpitoa unohtamatta, huolimatta deadlineista ja kovasta työtahdistä. Ehkä hieman yllättäen digitaalisten teknologioiden suomat mahdollisuudet tarjoavat työkalun motivaation ylläpitämiseen. Digitaalisen editoinnin avulla tuottaja voi äänitysprosessin edetessä jatkuvasti editoida äänitetyt raidat valmiin kuuloisiksi. Näin muusikoille tulee tunne siitä, että projekti etenee ja työn jälki kuulostaa hyvältä ennen kuin projekti on kokonaan valmis. Tämä on malliesimerkki siitä, miten teknologiset käytännöt vaikuttavat sosiaaliseen kanssakäymiseen.

Musiikkitieteellinen väitöstutkimukseni sijoittuu tarkemmin ottaen kulttuurisen musiikintutkimuksen alaan. Sen lisäksi se kuuluu erottamattomasti jo omaksi oppialakseen muodostuneen äänitetuotannon tutkimuksen alaan. Tutkimukseni merkittävin kontribuutio tieteenalaan on sen klassista ja populaarimusiikkia vertaileva näkökulma tuottajan rooliin ja toimintamahdollisuuksiin liittyen. Laajemmasta yhteiskunnallisesta näkökulmasta toivon tutkimukseni valottavan sitä, miten toimintamahdollisuudet muodostuvat teknologisissa prosesseissa yleisesti. Vähintäänkin olen tarjonnut yhden mallin siihen, miten ihmisten toimintaa teknologisissa prosesseissa voidaan tutkia.

Ohjeita kirjoittajalle

Musiikki-lehdessä julkaistaan suomen-, ruotsin- sekä perustellusta syystä englanninkielisiä artikkeleita. Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkielisiltä käsikirjoituksilta edellytetään kielentarkastus ennen vertaisarviointikierrosta. Käsikirjoitusten maksimipituus on 60 000 merkkiä, välilyönnit mukaan laskien. Maksimipituus voidaan poikkeuksellisesti ylittää, jos esimerkiksi artikkelin sisältö tai argumentaatorakenne sitä vaativat. Artikkelikäsikirjoituksen loppuun lisätään englanninkielinen, noin kahden lyhyen kappaleen mittainen tiivistelmä artikkelin sisällöstä sekä muutaman rivin mittainen kirjoittajakuvaus ja sähköpostiosoite. Tiivistelmää, kirjoittajakuvausta sekä sähköpostiosoitetta on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Englanninkielisissä artikkeleissa tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus ja siihen välittömästi kuuluvat liitteet (esimerkiksi kuvatiedostot) toimitetaan ensin lehden toimitukseen (eli yhdelle lehden päätoimittajista) sähköpostin liitetiedostoina. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja lähdeluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä "N.N." (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi "[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]" **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehden kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetty samanaikaisesti julkaistavaksi muulla sellaisenaan tai käännöksenä.**

Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa siitä kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen vertaisarvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin. Julkaisukuntoon saatettu käsikirjoitus toimitetaan jälleen toimitukseen vastaavasti kuten ensimmäinen versio.

Viimeistään siinä vaiheessa, kun käsikirjoitus on viimeistelty julkaistavaksi artikkeliksi, lehden ja kirjoittajan välillä allekirjoitetaan kustannussopimus.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Tekstin muotoilun on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyönnejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja tai tavutusohjeita (*soft hyphens*) on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaattikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, sekin kannattaa toimittaa taitettavaksi erillisenä kuvatiedostona (katso jäljempänä "Visuaalisoinnissa aineisto"). Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "–" (ei "—" eikä "—"). Lainausmerkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset (sävel)teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten

osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot voi halutessaan lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi viitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidemmät lainaukset erotetaan omiksi kappaleiksi, jotka sisennetään. Tällaisissa lohkolainauksissa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta-sivulle)". Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon "(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)" tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa "Kurkelan (2013, 154) mukaan...". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi "[viite 10]"). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esimerkiksi silloin, kun visualisoivaa aineistoa on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

- Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.
- Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Jukka Tolonen Quartet. "Mountains" (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tarkistettu 10.10.2017 <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.
- Kurkela, Vesa. 2013. "Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Melartin, Erkki. 2016. *Traumgesicht, Marjatta, Music from the Ballet The Blue Pearl*. Esittää Radion sinfoniaorkesteri, solistina Soile Isokoski, johtaa Hannu Lintu. Ondine ODE 1283-2. CD.
- Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Tarkistettu 10.10.2017. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>.
- Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. "The Role of Practice in the Development of Performing Musicians". *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.
- Wahlfors, Laura. 2012. "Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa". *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa, tutkimusraportissa tai kokoomateoksessa), kirjoituksen nimen ympärille lisätään lainausmerkit. Julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut yhdysviivalla erottaen ja piste. Näin menetellään myös tässä lehdessä julkaistujen artikkeleiden ja kirjoitusten kanssa eli lähdetiedoissa tulee olla ”*Musiikki* vuosikerran numero (lehden numero): sivulta–sivulle”. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa *teoksen nimi*” ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste. Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia käytetään kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 2013, 8. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press). Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne voidaan eritellä arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. Valokuvat voi toimittaa skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 pistettä tuumaa kohti (dpi), mieluummin enemmän. On suositeltavaa laatia nuottiesimerkit Finale-nuotinkirjoitusohjelmalla. Tallennettaessa visuaalisovaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa artikkelidokumenttiin mutta se tulee myös jättää toimitukseen erillisinä tiedostoina. Yhtenäisyyden vuoksi kaikkia visualisoivia aineistoja kutsutaan tekstissä ”kuviksi” (ei esimerkiksi ”nuottiesimerkeiksi”, ”taulukoiiksi” tai ”kaavioiksi”). Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin esimerkiksi ”<Kuva 1>”. Kuviin tulee viitata tekstissä, ne tulee nimetä, ja kunkin kuvan nimen perässä on oltava kuvaa selittävä kuvateksti. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on mustavalkoinen sekä laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu. **Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja.** Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisemista sekä takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylitsepääsemättömiä haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimitukseen.

Musiikki-lehden toimitus

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones* -sävelmien lähdetutkimuksia.
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*.
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun ongelma*.
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola*.
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali*.
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*.
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*.
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*.
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*.
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria: tutkimus Bartokin kromatiikasta*.
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*.
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*.
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*.
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*.
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation*.
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distributio ja kognitiiviset toiminnot*.
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*.
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*.
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds*.
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*.
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*.
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns*.
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity*.
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen*. 35 €.
- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. 25 €.

- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Loppuunmyyty.
- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatte”.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

Musiikki 2002–. 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

AMF-sarjan teokset 1–23, MK-sarjan teokset 1–4 ja raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 on enimmäkseen loppuunmyyty. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempiä teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.