



Musiikki 1/2003

Sisällys

1/2003 (33. vuosikerta)

Teemanumeron toimittaja Vesa Välimäki (vesa.valimaki@hut.fi)

Pääkirjoitus

Vesa Välimäki: Empiirinen musiikintutkimus..... 3

Artikkelit

Tuire Kuusi: Semanttisen differentiaalilin käyttö sointututkimuksessa 5

Tuukka Ilomäki: 12-sävelrivit ja etäisyysmitat..... 21

Hanna Järveläinen: Piirteiden havaitseminen näpättyissä
kielisoitinäänissä..... 32

Erkki Huovinen: Musiikinteoreettiset valintafunktiot
empiirisessä musiikintutkimuksessa..... 46

Minna Huotilainen ja Mari Tervaniemi: Suomalaisia tuulia
musiikin aivotutkimuksessa..... 67

Elvira Brattico: Towards a Neuroaesthetics of Music?
A Review of Recent Studies on the Neural
Bases of Musical Appreciation 82

Katsaukset, puheenvuorot ja arvostelut

Jukka Louhivuori: Pythagoras – musiikin ja äänentutkimuksen
tutkijakoulu osana valtakunnallista tutkijakoulujärjestelmää..... 91

Erkki Huovinen: GTTM:n jalanjäljillä (Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space*,
David Temperley, *The Cognition of Basic Musical Structures*) 93

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti/Musiikkitiede, Arwidssoninkatu 1, rak. 12, 20014 Turun yliopisto, fax (02) 333 6677; **Päätoimittaja:** Taru Leppänen, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 5839, taru.leppanen@utu.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Mauri Kaipainen, Taru Leppänen, Alfonso Padilla, Anne Sivuono-Gunaratnam, Ilkka Taitto, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Tuomas Eerola, Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 30 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa), Irtonumerohinta 6,70 euroa (kaksoisnumero 13,40 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116







Empiirinen musiikintutkimus

Tämä *Musiikki*-lehden teemanumero on kokoelma artikkeleita suomalaisilta musiikintutkijoilta, joita yhdistää moderni empiirinen lähestymistapa tutkimus-aiheeseensa. Empiirisessä tutkimuksessa on vahva kokeellinen ote, johon usein kuuluu musiikkiin liittyvien havaintojen keräämistä, kuten kuuntelukokeita, kyselyitä, äänityksiä, akustisia mittauksia tai aivovastemittauksia. Yksi vaihtoehto on tuottaa tutkittavaa materiaalia tietokonemallin avulla.

Teemanumeron lähtökohta on vuodesta 1999 toiminut Pythagoras-tutkijakoulu, jonka toinen nelivuotiskausi käynnistyi tämän vuoden alussa. Tutkijakoulun piirissä empiirisen musiikintutkimuksen jatko-opiskelijat ja muut alan edustajat ovat voineet vaihtaa ajatuksia ja oppia toistensa työstä. Pythagoras-tutkijakoulu on kiinnostunut musiikin- ja äänentutkimuksesta yleisesti, mutta sen erikoisaloina mainitaan mm. musiikkiakustiikka, psykoakustiikka, kognitiivinen musiikkitiede, aivotutkimus ja matemaattinen mallintaminen. Pythagoras-koulun toimintaan osallistuu viisi suomalaista yliopistoa: Jyväskylän yliopisto, Helsingin yliopisto, Sibelius-Akatemia, Taideteollinen korkeakoulu ja Teknillinen korkeakoulu. Mukana olleet henkilöt ovat mm. musiikkitieteilijöitä, psykologeja, aivotutkijoita, akustikkoja, matemaatikoita, musiikkiteoreetikoita ja multimedial tutkijoita. Pythagoras-tutkijakoulun verkkosivu sijaitsee osoitteessa <http://www2.siba.fi/pythagoras/>.

Tässä teemanumerossa kohtaavat useat Pythagoras-koulun yhteydessä toimivat ja muut samanhenkiset Suomessa toimivat tutkijat. Käsillä olevat kuusi artikkelia esittelevät eri näkökulmia empiiriseen musiikintutkimukseen.

Tuire Kuusi tarkastelee sointujen tutkimusta kuuntelukokeiden, sanallisten asteikkojen ja tilastollisen analyysin avulla. Hän väitteli ensimmäisenä Pythagoras-tutkijakoulusta vuonna 2001, ja nyt esiteltävät tulokset ovat jatkoa hänen väitöstyölleen. Tuukka Ilomäki aloitti Pythagoras-tutkijakoulussa vuoden 2003 alussa. Hän kirjoittaa 12-sävelrivien erojen numeerisesta mittaamisesta laatiin yhteenvedon useista menetelmistä, joilla voidaan esimerkiksi määrittää automaattisesti kuinka samankaltaisia Alban Bergin *Lyyrisen sarjan* eri rivit ovat. Työ liittyy Ilomäen väitöskirjatutkimukseen.

Hanna Järveläinen oli jatko-opiskelija Pythagoras-tutkijakoulun ensimmäisellä kaudella, ja hän väitteli Teknillisessä korkeakoulussa vuoden 2003 alussa. Tässä erikoisnumerossa hän esittelee väitöskirjansa tuloksia, jotka liittyvät ihmis-kuulon tarkkuuden rajallisuuden kielisoitinäänten piirteitä kuunneltaessa. Tässäkin työssä kuuntelukokeet ja tilastollinen analyysi ovat keskeisiä menetelmiä. Erkki Huovisen artikkeli koskee musiikin tuottamiseen ja kuuntelemiseen liittyviä valintafunktioita, jotka ovat malli siitä, miten ihmiset karsivat musiikista itselleen oleelliset piirteet.

Minna Huotilainen ja Mari Tervaniemi kertovat aivotutkimuksen soveltamisesta musiikin kuulemisen tutkimukseen. Molemmat ovat osallistuneet Pyt-





hagoras-tutkijakoulun toimintaan ohjaajan roolissa. Elvira Brattico valmistelee väitöskirjaansa Helsingin yliopiston kognitiivisen aivotutkimuksen yksikössä. Hänen artikkelinsa kuvailee musiikin neuroestetiikkaa, uutta tutkimussuuntausta, jossa aivotutkimuksen keinoin pyritään selittämään musiikin kuulemisen aiheuttamia tunteita. Bratticon artikkeli on kirjoitettu englanniksi, mikä on päätetty tarpeen vaatiessa sallia. *Musiikki*-lehti pyritään silti säilyttämään pääosin suomen- ja ruotsinkielisenä.

Lisäksi tässä numerossa Pythagoras-tutkijakoulun perustaja Jukka Louhivuori kirjoittaa tutkijakoulujärjestelmästä ja Pythagoras-koulun toiminnasta.

Espoossa 5.9.2003

Vesa Välimäki

Vesa Välimäki (vesa.valimaki@hut.fi), TkT, on professori Teknillisen korkeakoulun akustiikan ja äänenkäsittelytekniikan laboratoriossa. Hän on Suomen musiikkitieteellisen seuran puheenjohtaja ja toimii ohjaajana Pythagoras-tutkijakoulussa. Tutkimuksessaan hän keskittyy soittimien akustiikkaan, mallintamiseen ja äänisynteesiin.



Semanttisen differentiaalilin käyttö sointututkimuksessa¹

Tuire Kuusi

Johdanto ja tutkimuksen tarkoitus

Sellaisia tutkimuksia, joissa koehenkilöiden pitää kuulemalla arvioida muita kuin duurimollitonaalisen musiikin paljon käyttämiä sointuja, on vähän.² Useimmissa näistä tutkimuksista (Bruner 1984; Gibson 1986, 1988, 1993; Williamson ja Mavromatis 1997 ja 1999; Samplaski 2000; Kuusi 2001) soinnut on soitettu pareittain, ja koehenkilöitä on pyydetty arvioimaan joko kahden soinnun välistä läheisyyttä (samanlaisuutta) tai etäisyyttä (erilaisuutta, eroavaisuutta). Tutkimuksissa on useimmiten käytetty kolmi- tai nelisoituja, mutta joissain tutkimuksissa on testattu myös viisisävelisiä (Kuusi 2001), kuusisävelisiä (Williamson ja Mavromatis 1999) tai vieläkin monisävelisempiä sointuja (Gibson 1988).

Ajatus, että kaksinapaisia (bipolaarisia) semanttisia (sanallisia) asteikkoja voidaan käyttää ärsykkeiden arvioimiseen, on peräisin menetelmästä nimeltä *semanttinen differentiaali* (Osgood, Suci ja Tannenbaum 1957). Semanttiset asteikot hajoittavat kustakin ärsykkeestä saadun vaikutelman useiksi sanalliseksi ulottuvuuksiksi. Semanttista differentiaalia on käytetty myös musiikintutkimuksessa. Esimerkiksi Nordenstreng (1968) ja Tessarolo (1981) tutkivat sen avulla musiikkikokemusta; Bigand ja Tillmann (1996) tutkivat musiikillisen ilmaisuvoiman havaitsemista, kun taas Costa, Bitti ja Bonfiglioli (2000) pyysivät koehenkilöitä arvioimaan intervaleja semanttisilla asteikoilla (ks. myös Miller 1990). Vain kahdessa tutkimuksessa semanttisia asteikoita on käytetty siihen, että koehenkilöiltä kerätään arvioita erilaisista soinnuista. De la Motte-Haber (1971) keräsi arvioita kolmisävelisistä soinnuista ja Kuusi (2001) viisisävelisistä soinnuista.

¹ Tämä artikkeli perustuu kirjoittajan ESCOM5-konferenssijulkaisuun "The semantic differential as a method for collecting estimations of chords" (Hannover, syyskuu 2003).

² Termiä "sointu" voidaan käyttää kahdessa merkityksessä. Sillä voidaan tarkoitaa joko terssirakenteisuuteen perustuvia sävelyhdistelmiä, joita käytetään erityisesti duurimollitonaalisuuteen perustuvassa musiikissa, tai mitä tahansa usean yhtäaikaisen sävelen muodostamaa sävelyhdistelmää. Tässä tutkimuksessa termiä sointu käytetään jälkimmäisessä merkityksessä.





Semanttisen differentiaalinen käytön ongelmana on testauksen hitaus: jokainen ärsyke on arvioitava jokaisella asteikolla. Kun ärsykkeiden ja asteikkojen määrä kasvaa, myös testin kesto kasvaa. Suuri asteikkojen määrä takaa sen, että epäsopivilta vaikuttavat asteikot voidaan jättää pois kerätyn aineiston analyysistä ja jäljelle jää silti riittävä määrä asteikkoja, jotta aineisto voidaan analysoida ("suuri" määrä voisi olla esimerkiksi Solomonin käyttämä 50 asteikkoa; Solomon 1954). On kuitenkin mahdollista karsia epäsopivia asteikkoja pois jo etukäteen. Kuten Kuusi (2001, 100) totesi, sellaiset asteikot kuin 'kiittollinen–kiittämätön', 'oikea–väärä', tai 'hidas–nopea' eivät vaikuta sopivilta sointujen arvioimiseen.

Myös ne menetelmät, joita on tarkoitus käyttää aineiston analysoimiseen, kannattaa ottaa huomioon, kun sanallisten asteikkojen määrästä päätetään. Tutkimuksessaan de la Motte-Haber käytti 25 asteikkoa (de la Motte-Haber 1971, 109–110) ja Kuusi yhdeksää asteikkoa (Kuusi 2001, 131–133). Molemmilla tutkimuksilla aineiston analyysin tarkoitus oli valottaa koehenkilöiden arvioita ohjanneita taustatekijöitä. Paljastuneet taustatekijät vastasivat toisiaan, joten asteikkojen määrän ero ei vaikuttanut oleellisesti tutkimustuloksiin.

Nyt käsillä olevan tutkimuksen tarkoitus on saada lisää tietoa semanttisten asteikkojen käyttämisestä sointututkimuksessa. Tutkimuksessa semanttisia asteikkoja käytetään erilaisten viisisävelisten sointujen arvioimiseen. Tutkimuksella on kolme päämäärää. Ensinnäkin tutkimuksessa pyritään selvittämään, miten luotettavasti, johdonmukaisesti itsensä kanssa ja yhdenmukaisesti toisten kanssa koehenkilöt pystyvät arvioimaan sointuja käytetyillä semanttisilla asteikoilla. Tämän avulla tutkimuksessa selvitetään asteikkojen helppokäyttöisyyttä ja sopivuutta sointujen arvioimiseen. Toiseksi pyritään selvittämään, miten sointujen järjestys vaikuttaa soinnuista tehtyihin arvioihin. Kolmanneksi tutkimuksessa analysoidaan sointuhavainnon taustatekijöitä ja verrataan aiemmissä tutkimuksissa löytyneitä tekijöitä nyt löytyviin.

Testi

Semanttiset asteikot

Tutkimuksessa tehtiin testi, jossa koehenkilöiden piti arvioida sointuja semanttisilla asteikoilla. Testissä käytettiin kuutta asteikkoa, joiden ääripäissä olevat adjektiivit olivat toistensa vastakohtia. Asteikot olivat 'karhea–pehmeä', 'valoisa–synkkä', 'ärtynyt–leppoisa', 'värillinen–väritön', 'karu–rehevä' ja 'kirjas–samea'.³

Jokaisessa asteikossa oli kolme arvoa kummallekin adjektiiville ja arvo 0 asteikon keskellä (ks. esimerkki 1).⁴ Tällaista asteikkoa käyttäessään koehenkilön oli todennäköisesti helppo ajatella, että arvo 0 osoittaa asteikon keskikohdan, tilanteen, jossa kumpikaan adjektiivi ei kuvaa ärsykettä paremmin kuin toinen. Lisäksi oli todennäköistä, että tällaisella asteikolla kumpaakaan adjek-





tiivä ei voitu pitää arvokkaampana tai vähempiarvoisena (tai parempana tai huonompana) kuin toista. Kuitenkin siinä vaiheessa, kun koehenkilöiden arviot kirjattiin, oli pakko erotella asteikon eri päissä olleet arvot toisistaan. Tämä tehtiin siten, että asteikon vasemmalla puolella oleviin arvoihin lisättiin miinusmerkki. Vastedes kun asteikoista puhutaan, se adjektiivi, joka sai positiiviset arvot, mainitaan ensin (esimerkiksi 'kirkas–samea').

samea	3	2	1	0	1	2	3	kirkas
karu	3	2	1	0	1	2	3	rehevä

Esimerkki 1. Kaksi testissä käytettyä semanttista asteikkoa.

Testisoinnut ja testijärjestely

Testissä oli 24 viisisävelistä sointua. Kaikkien sointujen laajuus oli 14 puolisävelaskelta (eli suuri nooni). Kaikkiin sointuihin valittiin sama laajuus, sillä sointujen laajuuden on aiemmissa tutkimuksissa todettu ohjaavan koehenkilöiden soinnuista tekemiä arvioita (Samplaski 2000, 133–135, 141, 146; Kuusi 2001, 144–145).

Soinnut kirjoitettiin ensin Finale 2000 -ohjelmalla. Näin sointujen sävelet saatiin alkamaan ja loppumaan täsmälleen yhtä aikaa. Lisäksi jokaisen sävelen voimakkuus määrättiin yhtä suureksi. Tämän jälkeen soinnut soitettiin *Nemesys Gigastudio* -kokoelman pianoäänellä. Pianoääni valittiin, koska testissä käytetyn kaltaisia sointuja on mahdollista soittaa pianolla. Testisoinnut siirrettiin lopuksi tietokoneelta CD-levylle *Masterlist CD* -ohjelmalla.⁵

Testisoinnut äänitettiin kolmessa eri järjestyksessä, koska testissä haluttiin selvittää, miten sointujen järjestys vaikuttaa koehenkilöiden tekemiin arvioihin. Kaikissa kolmessa tapauksessa soinnut olivat sattumanvaraisessa järjestyksessä, kuitenkin siten, että sama sointu ei ollut kahdessa peräkkäisessä tehtävässä. Lisäksi kahdessa peräkkäisessä tehtävässä ei ollut samoja ääriääniä. Sointujen alin sävel oli joko h, c¹ tai cis¹ ja ylin sävel vastaavasti joko c#², d² tai d#². Kukin sointu oli testissä vain yhdessä transpositiotasossa. Testisoinnut ovat esimerkissä 2.

³ Myös Kuusi (2001) käytti näitä samoja asteikkoja, tosin niiden lisäksi kolmea muuta asteikkoa. Tästä tutkimuksesta jätettiin pois asteikko 'tiheä–harva', koska sen avulla näytti olevan vaikea arvioida sointuja, joiden laajuus ei vaihdellut ja joissa sävelmäärä oli vakio (Kuusi 2001, 131–133, 183). Asteikot 'vakaa–epävaka' ja 'pyöreä–kulmikas' jätettiin pois, koska ne näyttivät sointututkimuksessa olevan melko yhteneviä asteikkojen 'pehmeä–karhea' ja 'leppoisa–ärtynyt' kanssa (Kuusi 2001, 138, 140).

⁴ Vastaavanlaista asteikkoa käytti myös Kuusi (2001, 98–99).

⁵ Teemu Onterolle (Sibelius-Akatemia, Musiikkiteknologian osasto) esitän lämpimät kiitokseni avusta testisointujen äänittämisessä.





Esimerkki 2. 24 testisointua. Tässä esimerkissä soinnut ovat siinä transpositiossa, jossa ne soitettiin koehenkilöille.

Koko testi koostui 90 soinnusta, jotka oli jaettu kolmeen 30 soinnun sointuryhmään. Jokainen sointuryhmä koostui 24 testisoinnusta ja 6 kontrollisoinnusta. Jokaisen sointuryhmän aikana koehenkilöt arvioivat kaikki soinnut kahdella semanttisella asteikolla, joten koko testin kuluessa he arvioivat kaikki soinnut kuudella asteikolla.

Testaus suoritettiin tavallisessa luokkahuoneessa. Testisoinnut soitettiin CD-soittimella kaiuttimien kautta. Tämä helpotti ja nopeutti aineiston keräämistä. Ennen testiä koehenkilöille soitettiin testisointuja sattumanvaraisessa järjestyksessä, jotta käytetty sointuaineisto tulisi tutuksi ja jotta koehenkilöt tottuisivat semanttisten asteikkojen käyttämiseen. Koehenkilöt täyttivät myös kyselylomakkeen, jossa kerättiin tietoa heidän iästään, sukupuolestaan, opinnoistaan ja kuuntelutottumuksistaan. Kaiken kaikkiaan testi kesti noin 45 minuuttia.

Koehenkilöt

Koko testin tehneitä koehenkilöitä oli 44. Koehenkilöt eivät saaneet maksua osallistumisestaan. Kaikki koehenkilöt olivat opettajia tai musiikinopiskelijoita joko Sibelius-Akatemiasta tai Päijät-Hämeen konservatoriosta. Tutkimukseen valittiin ainoastaan musiikkikoulutusta saaneita koehenkilöitä osittain tutkimuksen pilottiluonteen vuoksi, osittain siksi, että testissä käytetyt soinnut olivat duurimollitonaaliselle traditiolle samoin kuin ns. kevyelle musiikille vieraita.

Koehenkilöiden ikäkeskiarvo oli 24,7 vuotta (ikävuosien määrä vaihteli 16:n ja 48:n välillä). Kaikki koehenkilöt olivat opiskelleet musiikkia vähintään 7 vuotta, ja musiikinopintojen keskiarvo oli 15,3 vuotta (vaihtelu oli 7:stä 32:een





[!]). Ammattiopintoja koehenkilöillä oli takanaan keskimäärin 3,58 vuotta (vaihtelu 0:sta 15:een). Koehenkilöiden oman ilmoituksen mukaan he joko soittavat tai kuuntelevat sellaista musiikkia, joka käyttää testissä käytettyjen kaltaisia sointuja, keskimäärin 3,8 tuntia viikossa (vaihtelu 0:sta 14:ään). Koehenkilöiden pääinstrumentti vaihteli seuraavasti: piano (13 koehenkilöä), harppu (2), kantele (1), kitara (1), harmonikka (1), viulu (6), alttoviulu (2), sello (2), viola da gamba (1), kontrabasso (3), huilu (3), saksofoni (1), käyrätorvi (4), pasuuna (2) ja laulu (2 koehenkilöä).

Tulokset

Koehenkilöiden arvioiden luotettavuus ja keskinäinen yhdenmukaisuus

Koehenkilöiden arvioiden luotettavuus analysoitiin ensin. Kaiken kaikkiaan testissä arvioitiin 1584 kontrollisointua (44 koehenkilöä arvioi kukin 6 kontrollisointua 6 asteikolla; $44 \cdot 6 \cdot 6 = 1584$). Koska asteikot olivat kaksinapaisia ja arvot välillä -3 ... +3, suurin mahdollinen ero soinnusta ja kontrollisoinnusta tehdyn arvion välillä oli 6 pistettä. Koko aineistossa sointu ja kontrollisointu arvioitiin täsmälleen samoin (siis ero oli 0 pistettä) 533 kertaa (tämä oli n. 33,7 % kaikista tapauksista); 1 pisteen eroja löytyi 594 kappaletta (37,5 %), 2 pisteen eroja 258 (16,3 %), 3 pisteen eroja 143 (9,0 %), 4 pisteen eroja 48 (3,0 %), ja 5 pisteen eroja 8 kappaletta (0,5 %). Kuuden pisteen eroja ei löytynyt ollenkaan. Näin ollen ero oli 1 piste tai vähemmän noin 71,2 %:ssa kaikista tapauksista.

Tämän jälkeen analysoitiin koehenkilöiden arvioiden keskinäistä yhdenmukaisuutta. Koehenkilöiden arvioiden keskiarvot ja keskihajonnat laskettiin kullekin soinnulle kullakin asteikolla. Näistä kahdesta keskihajonta on tärkeämpi yhdenmukaisuuden mittari, sillä se kuvaa koehenkilöiden arvioiden hajontaa. Mitä pienempi keskihajonta, sitä yhdenmukaisemmin koehenkilöt ovat sointua arvioineet.

Aineistossa, jossa $N = 44$ (kuten tässä testissä) ja arvojen on mahdollista olla välillä -3 ... +3, suurin mahdollinen keskihajonnan arvo on 3,03 (puolet arvoista olisi -3 ja puolet +3) ja pienin mahdollinen on 0 (kaikki arvot samoja). Sellaisessa tapauksessa, että kaikkia arvoja olisi tasaisesti, keskihajonta olisi 2,02. Sointututkimuksessa tällaista arvojen jakaumaa voidaan pitää suurena hajontana. Mikäli kaikki arvot olisivat tasaisesti jakautuneet välille 0 ... +3 (tai välille -3 ... 0), keskihajonta olisi 1,13. Sointututkimuksessa tällainen jakauma kertoo jo varsin suuresta koehenkilöiden keskinäisestä yhdenmukaisuudesta.

Korkein tässä testissä löytynyt keskihajonnan arvo oli 1,84 (sointu 3 asteikolla 'rehevä–karu'). Tämä tarkoittaa, että yhdestäkään soinnusta ei koehenkilöiden arvioissa ollut suurta hajontaa (jonka raja-arvoksi edellä määriteltiin 2,02). Matalin keskihajonnan arvo oli 0,55. Se saatiin soinnulle 22 asteikolla 'valoisa–synkkä', ja se osoitti, että arvioiden hajonta oli erittäin vähäinen. 29 tapauksessa (noin 20 % kaikista 144 tapauksesta) keskihajonnan arvo oli alle





1,13, minkä katsottiin kuvaavan koehenkilöiden arvioiden suurta keskinäistä yhdenmukaisuutta. Nämä tapaukset jakautuivat semanttisille asteikoille seuraavasti: 12 sointua asteikolla 'leppoisä-ärtynyt', 6 sointua asteikolla 'pehmeä-karhea', 5 sointua asteikoilla 'valoisa-synkkä', 4 sointua asteikolla 'kirkas-samea' ja 2 sointua asteikolla 'rehevä-karu'. Yhdellä asteikolla ('värillinen-väritön') ei ollut yhtään sointua, josta koehenkilöt olisivat tehneet yhdenmukaisia arvioita.

Käytetyillä asteikoilla keskihajonnat jakaantuivat seuraavasti: Asteikolla 'leppoisä-ärtynyt' keskihajontojen vaihteluväli oli 0,79–1,59, ja niiden mediaani (kahden keskimmäisen arvon keskiarvo) oli 1,135. Asteikolla 'pehmeä-karhea' vastaavat arvot olivat 0,75–1,67 ja 1,22, asteikolla 'valoisa-synkkä' 0,55–1,63 ja 1,265, asteikolla 'kirkas-samea' 0,59–1,62 ja 1,355, asteikolla 'värillinen-väritön' 1,20–1,77 ja 1,475 sekä asteikolla 'rehevä-karu' 0,89–1,84 ja 1,49. Näin ollen asteikoilla 'värillinen-väritön' ja 'rehevä-karu' keskihajonnat olivat kauttaaltaan hieman korkeampia kuin muilla asteikoilla.

Edellä kontrollisointutesti osoitti, että yleisesti ottaen koehenkilöt kykenivät arvioimaan sointuja semanttisilla asteikoilla varsin johdonmukaisesti ja että testiä näin ollen voidaan pitää luotettavana. Tämä luonnollisesti kertoo myös siitä, että koehenkilöt olivat motivoituneita testin tekemiseen ja että he jaksoivat keskittyä testin ajan. Keskinäisen yhdenmukaisuuden analyysin perusteella vaikutti siltä, että koehenkilöt kykenivät tekemään erittäin yhdenmukaisia arvioita testisointujen 'leppoisuudesta'. Tämä asteikko vaikutti siis erittäin helpokäyttöiseltä ja siten sopivalta sointututkimukseen. Asteikot 'valoisa-synkkä', 'pehmeä-karhea' ja 'kirkas-samea' vaikuttivat niinkään hyviltä ja sointututkimukseen sopivilta. Myöskään asteikoilla 'värillinen-väritön' ja 'rehevä-karu' arvioiminen ei vaikuttanut vaikealta, vaikka keskihajontojen vaihteluvälit ja mediaanit kertoivatkin, että näillä asteikoilla koehenkilöt eivät kyenneet yhtä yhdenmukaisesti arvioihin kuin muilla asteikoilla.

Testisointujen järjestyksen vaikutus koehenkilöiden arvioihin

Testisointujen järjestyksen vaikutusta koehenkilöiden arviointeihin tutkittiin myös. Kuten aiemmin todettiin, testisoinnut oli äänitetty kolmessa eri järjestyksessä. Koehenkilöt jaettiin kolmeen ryhmään sen mukaan, missä järjestyksessä he olivat kuulleet soinnut. Ryhmässä 1 oli 14 koehenkilöä, ryhmässä 2 ja 3 oli 15 koehenkilöä kummassakin.

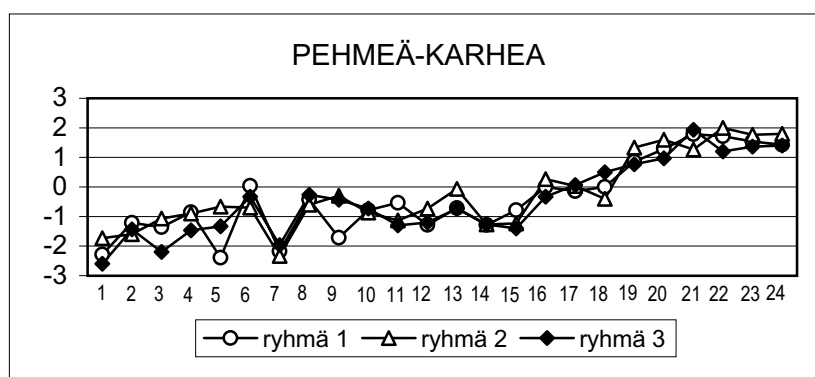
Järjestyksen vaikutuksen arvioimiseen käytettiin varianssianalyysia. Tällä menetelmällä on mahdollista tutkia useiden ryhmien keskiarvoerojen tilastollista merkitsevyyttä.⁶ Mikäli suurin osa kokonaisvaihtelusta on ryhmien välistä, ryhmät eroavat toisistaan. Varianssianalyysi paljastaa, että ryhmien välillä joko on eroa tai sitten ei. Se ei kuitenkaan kerro, missä ero on. Tämän vuoksi lasket-

⁶ Tilastollista merkitsevyyttä kuvataan p-arvon avulla. Jos $p < 0,001$, todennäköisyys, että tulos on syntynyt sattumalta, on pienempi kuin 1/1000, ja tulos on silloin tilastollisesti erittäin merkitsevä. Sama merkitsevyytaso voidaan ilmaista myös prosenttiarvona 0,1 %. Muita yleisesti käytettyjä merkitsevyytasoja ovat $p < 0,01$ (eli 1 %) ja $p < 0,05$ (eli 5 %).



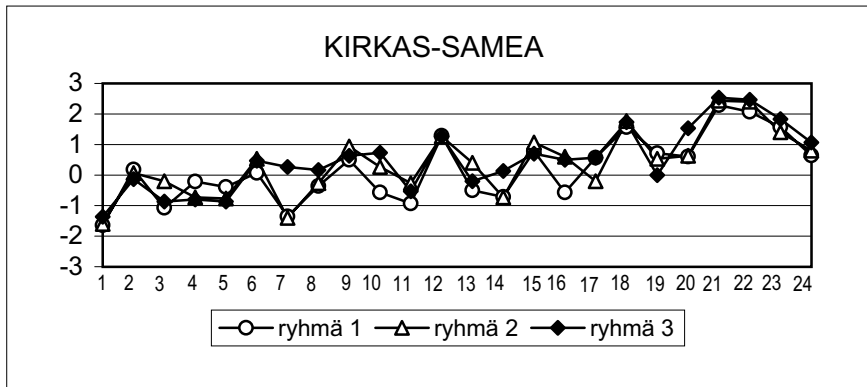
tiin myös jokaisesta soinnusta jokaisella asteikolla tehtyjen arvioiden keskiarvot, joita käytettiin mahdollisesti löytyvän eron paikallistamiseen. Tämän mahdollisesti löytyvän ryhmien välisen eron oletettiin johtuvan sointujen järjestyksestä, sillä kunkin ryhmän koehenkilöt olivat taustatekijöiltään (ikä, opinnot, kuunte-lutottumukset) mahdollisimman samanlaisia.

Asteikolla 'pehmeä–karhea' varianssianalyysi paljasti ryhmien välisen eron neljässä tapauksessa, nimittäin soinnuissa 1 ja 3 ($p < 0,05$) sekä soinnuissa 5 ja 9 ($p < 0,01$). Ryhmien aritmeettiset keskiarvot mainitulla asteikolla ovat kuviossa 1. Kuten kuviosta voi nähdä, soinnun 1 kohdalla ryhmän 2 keskiarvo poikkeaa ryhmien 1 ja 3 keskiarvoista, soinnun 3 kohdalla eroa on ryhmän 3 keskiarvon ja muiden ryhmien keskiarvon välillä. Soinnussa 5 keskiarvoeroa on kaikkien ryhmien välillä, kun taas soinnun 9 kohdalla ryhmän 1 keskiarvo poikkeaa kahden muun ryhmän keskiarvosta. Kun vain neljässä soinnussa oli eroa, eikä mikään näistä eroista ollut tilastollisesti erittäin merkitsevä ($p < 0,001$), voidaan sanoa, että sointujen järjestyksellä oli varsin vähän vaikutusta koehenkilöiden arviointeihin asteikolla 'pehmeä–karhea'. Tämän voi nähdä myös kuviosta 1: ryhmien keskiarvojen välillä ei yleisesti ottaen ole suuria eroja.



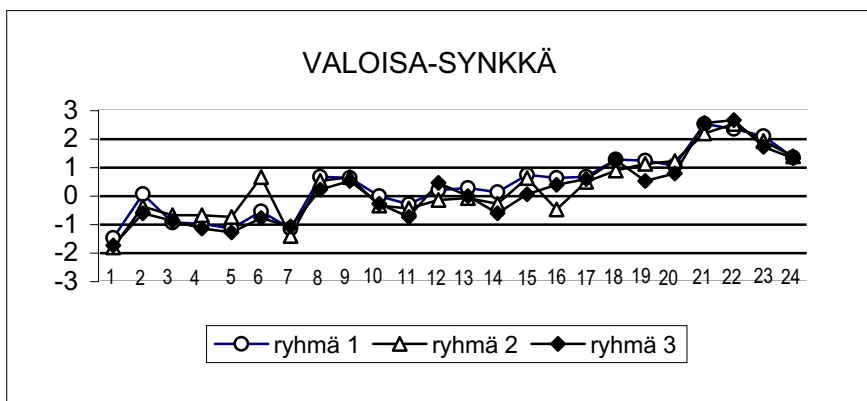
Kuvio 1. Kolmen ryhmän aritmeettiset keskiarvot sointuarvioista asteikolla 'pehmeä–karhea'.

Asteikolla 'kirkas–samea' varianssianalyysi paljasti vain yhden ryhmienvälisen eron, nimittäin soinnussa 7 ($p < 0,01$). Kuten kuviosta 2 voidaan nähdä, soinnun 7 kohdalla ryhmän 3 keskiarvo eroaa kahden muun ryhmän keskiarvosta. Näin ollen keskiarvoerojen määrä oli erittäin vähäinen (kuten myös kuvio 2 osoittaa), ja voidaan sanoa, että sointujen järjestyksellä ei näyttäisi olleen vaikutusta asteikolla 'kirkas–samea'.



Kuvio 2. Kolmen ryhmän aritmeettiset keskiarvot sointuarvioista asteikolla 'kirkas-samea'.

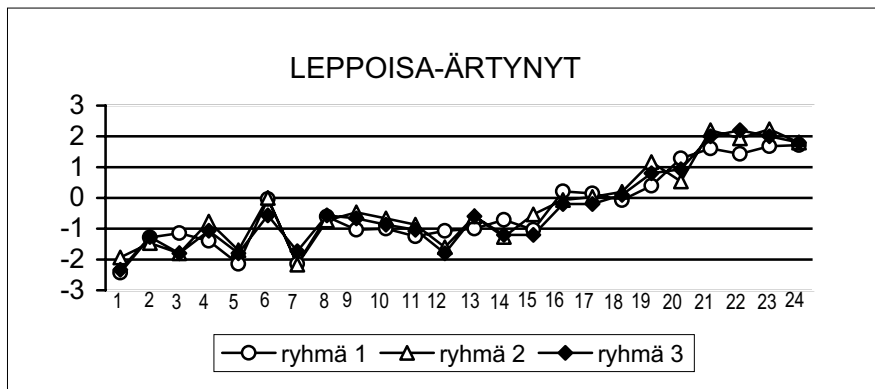
Asteikolla 'valoisa-synkkä' varianssianalyysi paljasti kaksi tilastollisesti merkitsevää keskiarvoeroa. Ne olivat soinnussa 6 ja soinnussa 16 (molemmissa $p < 0,05$). Molemmissa tapauksissa ryhmän 2 keskiarvo näytti eroavan muiden ryhmien keskiarvosta (kuvio 3). Näin ollen voidaan sanoa, että järjestys ei vaikuttanut koehenkilöiden arvioihin tälläkään asteikolla.



Kuvio 3. Kolmen ryhmän aritmeettiset keskiarvot sointuarvioista asteikolla 'valoisa-synkkä'.

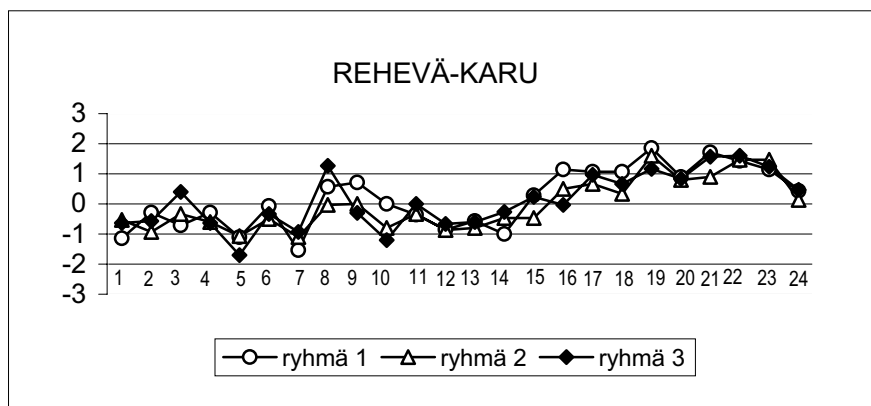
Asteikolla 'leppoisa-ärtnyt' ei ollut ainoatakaan tilastollisesti merkitsevää eroa ryhmien välillä. Tämän voi todeta myös kuviosta 4.





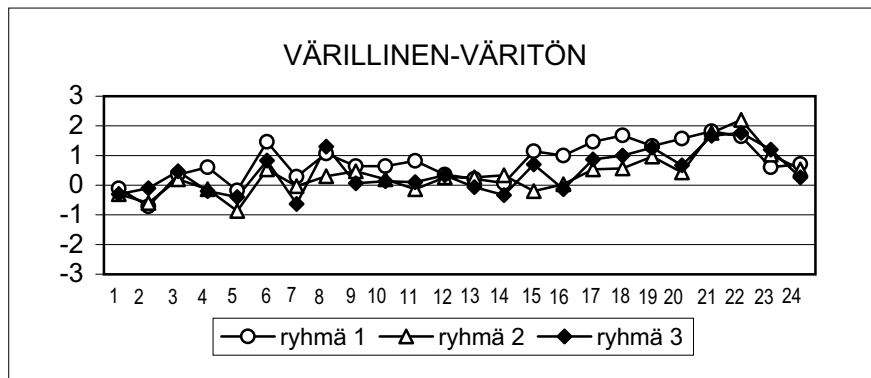
Kuvio 4. Kolmen ryhmän aritmeettiset keskiarvot sointuarvioista asteikolla 'leppoisa-ärtynyt'.

Kuviot 5 ja 6 osoittavat, että asteikoilla 'rehevä-karu' ja 'värillinen-väritön' ryhmien keskiarvojen välillä on eroja useissa soinnuissa. Koska, kuten aiemmin todettiin, näillä asteikoilla keskihajonnat olivat jonkin verran korkeampia kuin edellä tutkituilla asteikoilla, pienet ryhmien väliset erot eivät varianssianalysissa osoittautu tilastollisesti merkitseviksi. Asteikolla 'rehevä-karu' varianssianalyysi paljastikin vain yhden tilastollisesti merkitsevän eron, nimittäin soinnussa 16 ($p < 0,05$). Kuvioista 5 voidaan nähdä, että tässä soinnussa eroa on kaikkien ryhmien välillä.



Kuvio 5. Kolmen ryhmän aritmeettiset keskiarvot sointuarvioista asteikolla 'rehevä-karu'.

Asteikolta 'värillinen-väritön' löytyi niinkään vain yksi tilastollisesti merkitsevä ero (sointu 15, $p < 0,05$) (ks. kuvio 6). Myös tässä soinnussa eroa on kaikkien ryhmien välillä.



Kuvio 6. Kolmen ryhmän aritmeettiset keskiarvot sointuarvioista asteikolla 'värillinen-väritön'.

Kaiken kaikkiaan tilastollisesti merkitseviä eroja ryhmien väliltä löytyi vähän. Asteikolta 'pehmeä-karhea' löytyi 4 tapausta, asteikolta 'valoisa-synkkä' 2 tapausta, ei yhtään tapausta asteikolta 'leppoisa-ärtynyt' ja 1 tapaus muilta asteikoilta. Yhteenvetona voidaan todeta, että sointujen järjestyksellä ei näyttänyt juurikaan olevan merkitystä koehenkilöiden arvioille tässä tutkimuksessa.

Sointuhavaintoa ohjaavat taustatekijät

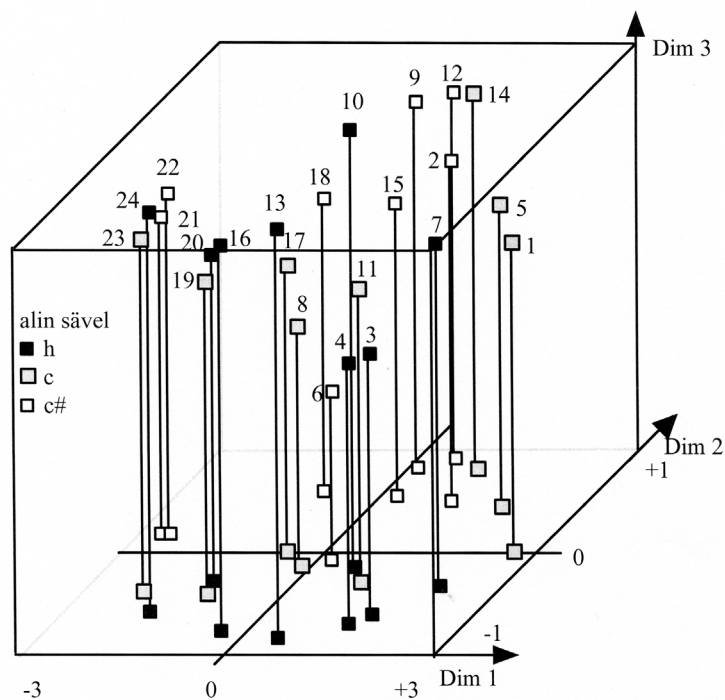
Koska edellä tehdyt analyysit osoittivat, että arvioissa ei eri ryhmien välillä ollut eroja, kaikkien koehenkilöiden arviot kustakin soinnusta kullakin asteikolla laskettiin yhteen. Näin saatiin jokaisesta soinnusta 6 arviota. Tämä aineisto analysoitiin, jotta saataisiin esiin koehenkilöiden arviointien taustatekijöitä. Analyysissa käytettiin SPSS 10.0 -ohjelman 'multidimensional scaling' -toimintoa (*Alscal*).⁷ Etäisyydet kustakin soinnusta kuhunkin sointuun laskettiin käyttämällä *Euclidian distance* -toimintoa.⁸

Mallin sopivuuden testi osoitti, että kolmiulotteinen ratkaisu oli paras, sillä kolmiulotteisessa ratkaisussa etäisyydet toteutuivat mahdollisimman vähäiä ulottuvuuksia käyttämällä. Etäisyyksien toteutuminen parani enää vain vähän lisä-

⁷ Multidimensional scaling (MDS) on menetelmä, joka käyttää lähtökohtanaan objektien välisiä etäisyyksiä (esimerkiksi todellisia mitattuja etäisyyksiä tai läheisyysarvioita). MDS:n avulla objektien väliset etäisyydet voidaan esittää n-ulotteisessa avaruudessa siten, että objektien väliset etäisyydet toteutuvat mahdollisimman tarkkaan ja ulottuvuuksia on mahdollisimman vähän. Sen, kuinka monta ulottuvuutta tarvitaan aineiston järkevään selittämiseen, määrää tutkija. Tässä hän voi käyttää apunaan stressi- ja RSQ-arvoja (ks. viite 9). Tutkijan on myös tulkittava ulottuvuudet. Tulkitseminen perustuu kunkin ulottuvuuden päässä olevien objektien ominaisuuksiin: mitkä ominaisuudet ovat tyypillisiä ulottuvuuden x toisessa päässä oleville objekteille ja erottavat ne po. dimension toisessa päässä olevista objekteista. Ulottuvuuksien nimeäminen objektien ominaisuuksien avulla kuuluu myös ulottuvuuksien selittämiseen.



ulottuvuuksien myötä. Kolmiulotteiselle ratkaisulle S-stressi oli 0,076, Kruskalin stressi oli 0,089 ja RSQ-arvo oli 0,97.⁹ Kolmiulotteinen ratkaisu on kuviossa 7.



Kuvio 7. Kolmiulotteinen ratkaisu.

X-akselilla (Dim 1 kuviossa 7) soitu 1 oli kauimpana akselin positiivisessa päässä, ja seuraavat soinnut olivat järjestyksessä 7, 5, 3, 4 ja 2. Akselin negatiivisessa päässä olivat soinnut 21, 22, 23, 24, 20 ja 19 kauimmaisesta alkaen.

Soinnuissa 1, 2, 3, 4, 5 ja 7 oli useita dissonoivia intervaleja (esimerkiksi

⁸ MDS-ohjelma tarjoaa useita eri menetelmiä objektien välisen etäisyyden laskemiseksi. Kahden soinnun välisen etäisyyden laskeminen Euclidian distance -menetelmällä tapahtuu seuraavasti (esimerkki keksitty):

arvio asteikolla	pehmeä	valoina	leppoisa	kirkas	rehevä	värillinen					
sointu A	1,3	1,7	1,2	1,8	0,6	0,7					
sointu B	0,3	-0,5	-0,2	-0,6	0,9	1,2					
etäisyyksien summa	1,0	+	2,2	+	1,4	+	2,4	+	0,3	+	0,5 = 7,8

(= Euclidian distance)

⁹ Stressiarvot osoittavat, kuinka hyvin alkuperäiset etäisyydet toteutuvat n-ulotteisessa ratkaisussa. Stressiarvot ovat 0:n (täydellinen yhtenevyys) ja 1:n välillä. RSQ-arvo puolestaan kuvaa selitetyn varianssin osuutta. Sen raja-arvot ovat 1 (kaikki varianssi selitetty) ja 0.



pieniä sekunteja, pieniä nooneja, tritonuksia ja suuria septimeitä). Nämä intervallit edustavat intervalliluokkia 1 ja 6. Soinnuissa 22, 23 ja 24 ei puolestaan ollut näitä intervaleja ollenkaan. Soinnuissa 19, 20 ja 21 oli yksi tritonus kussakin. Sen sijaan soinnuissa 19–24 oli suuria sekunteja, pieniä septimejä, puhtaita kvartteja tai kvinttejä (intervalliluokista 2 ja 5); lisäksi kussakin soinnussa oli osasointuna sekä duuri- että mollisointu (joskaan ei välttämättä vierekkäisten sävelten välillä) ja siten terssejä ja sekstejä (intervalliluokista 3 ja 4). Soinnut 19, 20 ja 21 olivat puolestaan dominanttinoonisoituja jossain muodossa, joten niissä oli osasointuna dominanttiseptimisointu.

Vaikutti siltä, että tämä akseli oli helpointa selittää konsonoivuuden ja dissonoivuuden eroilla. Dissonoivuus näytti olevan kytköksissä intervalliluokkien 1 ja 6 intervaleihin. Näiden intervallien kokonaismäärä laskettiin kustakin soinnusta (intervalliluokka 1 ja 6 -sisältö). Konsonanssia puolestaan oli mahdollista selittää muiden intervalliluokkien (2, 3, 4 ja 5) intervaleilla. Myös näiden intervallien kokonaismäärä laskettiin kustakin soinnusta (intervalliluokka 2–5 -sisältö). Näitä intervalliluokkasisältöjä verrattiin sointujen koordinaatteihin x-akselilla korrelaatiokertoimen avulla. Intervalliluokka 1 ja 6 -sisällön ja koordinaattien välinen korrelaatio oli niinkin korkea kuin 0,87 ($p < 0,001$). Intervalliluokka 2–5 -sisällön ja koordinaattien välinen korrelaatio oli luonnollisesti samansuuruinen, mutta negatiivinen.¹⁰

Sointujen sijaintia x-akselilla verrattiin myös Hutchinsonin ja Knopoffin (1978) dissonoivuusmalliin. Tämän mallin lähtökohtana ovat von Helmholtzin (1863) ajatukset siitä, että soinnun konsonanssin aste voidaan selittää osaaänessen taajuuserojen avulla. Mallissa on otettu huomioon myös Plompin ja Leveltin (1965) idea dissonoivuuden ja kuuloelimen ns. kriittisen kaistanleveyden välisestä yhteydestä. (Hutchinson ja Knopoff 1978, 1–5.) Malli määrittää jokaiselle intervallille dissonoivuustekijän, jonka suuruuteen vaikuttaa myös intervallin rekisteri (Hutchinson ja Knopoff 1978, 9, 14).

Tämän tutkimuksen kullekin soinnulle laskettiin dissonoivuusarvo siten, että ensin luettelotiin soinnun kaikki 10 intervallia (kustakin sävelestä kuhunkin säveleen), jokaiselle intervallille etsittiin mallin mukainen dissonoivuustekijä ja nämä dissonoivuustekijät laskettiin yhteen.¹¹ Sointujen koordinaatteja x-akselilla verrattiin sitten sointujen dissonoivuusarvoihin korrelaation avulla. Dissonoivuusarvojen ja koordinaattien välinen korrelaatio oli erittäin korkea, 0,90 ($p < 0,001$).

Kaiken kaikkiaan nämä korkeat ja tilastollisesti erittäin merkitsevät korrelaa-

¹⁰ Intervalliluokkia on kaikkiaan 6. Kun intervalliluokat 1 ja 6 näyttivät olevan kytköksissä dissonoivuuteen ja muut intervalliluokat konsonoivuuteen ja kun intervallien määrä viisisoinnuissa on vakio, intervalliluokka 1 ja 6 -sisällön ja koordinaattien välillä on samansuuruinen, mutta erimerkkinen korrelaatio kuin intervalliluokka 2–5 -sisällön ja koordinaattien välillä.

¹¹ Hutchinsonin ja Knopoffin mallin dissonoivuustekijät saatiin heidän taulukostaan (1978, Appendix). Hutchinson ja Knopoff ovat laskeneet mallinsa avulla dissonoivuusarvoja erälle soinnuille (1979). Myös Danner (1985) on käyttänyt Hutchinsonin ja Knopoffin mallia omassa sointututkimuksessaan.



tiot vahvistivat x-akselin selityksen: dissonoivat soinnut, joissa oli paljon intervalliluokkien 1 ja 6 intervaleja, olivat akselin positiivisessa päässä, kun taas konsonoivat soinnut, joissa oli paljon intervaleja intervalliluokista 2, 3, 4 ja 5, olivat akselin negatiivisessa päässä.

Kauimpana y-akselin (Dim 2 kuviossa 7) positiivisessa päässä olivat soinnut 12, 14 ja 9. Seuraavat kolme sointua olivat 18, 15 ja 2. Akselin negatiivisessa päässä kauimpana olivat soinnut 13, 16, 4, 3 ja 24. Näiden sointujen lähempi tarkastelu osoitti, että sointujen sijainti y-akselilla voitiin selittää soinnun alimman sävelen avulla. Kaikkiaan viidessä y-akselin positiivisessa päässä olevista soinnuista alin sävel oli cis^1 (des^1) (soinnut 2, 9, 12, 15, 18); soinnussa 14 alin sävel oli c^2 . Kaikissa y-akselin negatiivisessa päässä olevissa soinnuissa alin sävel oli h. Selitys kertoo siitä, että koska kaiken kaikkiaan vaihtelu soinnun alimassa sävelessä oli vähäistä tässä testissä, pienikin vaihtelu vaikutti voimakkaasti. Selitys vahvistettiin laskemalla korrelaatio kunkin soinnun y-koordinaatin ja alimman sävelen välille. Tämä korrelaatio oli melko korkea, 0,77 ($p < 0,001$), ja se vahvisti y-akselin selityksen.¹²

Kauimpana z-akselin positiivisessa päässä oli sointu 10 ja negatiivisessa päässä sointu 6 (Dim 3 kuviossa 7). Akselin positiivisen pään seuraavat kolme sointua olivat 13, 24 ja 14, kun taas negatiivisessa päässä seuraavat kolme sointua olivat 8, 4 ja 3. Näiden sointujen analyysi osoitti, että sointujen sijainti tällä akselilla oli selitettävissä soinnun sävelten asetelulla. Ensinnäkin soinnun kahden alimman sävelen välinen intervalli oli yleensä suurempi z-akselin positiivisen pään soinnuissa kuin akselin negatiivisen pään soinnuissa (tämä intervalli oli 6 puoliaskelta soinnussa 10 ja 5 puoliaskelta soinnuissa 13, 14 ja 24, mutta vain 1 puoliaskel soinnussa 3, 3 puoliaskelta soinnuissa 4 ja 6 ja 4 puoliaskelta soinnussa 8). Toiseksi z-akselin positiivisen pään soinnuissa näytti olevan pieni sekunti jossain kohtaa kahden väliään välillä (soinnut 10, 13 ja 14; myös soinnuissa 9 ja 12, jotka olivat seuraavina z-akselilla, oli pieni sekunti soinnun sisällä). Sen sijaan z-akselin negatiivisen pään soinnuissa pieni sekunti oli uloimman ja toiseksi uloimman äänen välillä (soinnut 3, 4 ja 6). Poikkeuksia olivat soinnut 24 (jossa ei ollut yhtään pientä sekuntia) ja sointu 8 (jossa negatiivisesta koordinaatista huolimatta oli pieni sekunti väliään välillä).

Yhteenveto

Tässä tutkimuksessa tarkasteltiin sitä, kuinka käyttökelpoisia semanttiset asteikot ovat sointuhavaintojen keräämiseen. Koska semanttisia asteikkoja on käytetty sointututkimukseen vähän, työssä pyrittiin paitsi sointuhavaintojen analysoimiseen, myös itse menetelmän ominaisuuksien arvioimiseen.

Kuten aiemmin todettiin, semanttisten asteikkojen käyttämisen ongelma on

¹² Kun tämä korrelaatio laskettiin, kunkin soinnun alimmalle sävelle määriteltiin numeroarvo: arvo 0 vastasi säveltä h, arvo 1 säveltä c^1 ja arvo 2 säveltä cis^1 .



testauksen hitaus. Jokainen ärsyke pitää arvioida jokaisella asteikolla erikseen. Mitä enemmän testissä on ärsykejä ja asteikkoja, sitä kauemmin testi kestää. Tästä syystä joko ärsykkeiden tai asteikkojen määrää on vähennettävä jollain järkevällä tavalla. De la Motte-Haber (1971) käytti sointututkimuksessaan 25 asteikkoa, Kuusi (2001) käytti yhdeksää asteikkoa, ja tässä tutkimuksessa asteikkojen määrä vähennettiin kuuteen. Näissä tutkimuksissa aineistoa käytettiin sointuhavaintoa ohjaavien taustatekijöiden analysoimiseen. Koska tutkimuksissa paljastuneet havaintoa selittävät tekijät olivat toisiaan vastaavia, voidaan todeta, että asteikkojen määrän ei välttämättä tarvitse olla kovin suuri. Monipuoliset sanavalinnat tuntuvatkin tärkeämmiltä kuin asteikkojen suuri määrä.

Tässä tutkimuksessa käytetyt asteikot osoittautuivat käyttökelpoisiksi. Vaikuttivat siltä, että koehenkilöiden oli helppo arvioida sointuja käytetyillä asteikoilla, sillä he pystyivät johdonmukaisuuteen suhteessa itseensä ja yhdenmukaisuuteen toistensa kanssa (tästä myös Kuusi 2001, 131–133). Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö muitakin toimivia asteikkoja voisi olla.

Testisointujen järjestyksen vaikutusta koehenkilöiden arvioihin tutkittiin myös. Koehenkilöt jaettiin kolmeen ryhmään sen mukaan, missä järjestyksessä he kuuluivat testisoinnut. Analyysi osoitti, että näiden ryhmien välillä ei juurikaan ollut eroja, joten voidaan sanoa, että sointujen esittämisjärjestys ei vaikuttanut arvioihin. Myös koehenkilöiden kyky arvioida sointuja johdonmukaisesti suhteessa itseensä ja yhdenmukaisesti muiden koehenkilöiden kanssa puhuu tämän tuloksen puolesta. Tämä tulos on merkityksellinen siksi, että testauksen järjestäminen ryhmätestinä on huomattavasti nopeampaa kuin jokaisen koehenkilön testaaminen yksitellen. Kun sointujen järjestyksellä ei näytä olevan vaikutusta koehenkilöiden arviointeihin, voidaan ryhmätestejä käyttää.

Analyysissa löytyi kolme sointuhavaintoa ohjaavaa tekijää. Näistä ensimmäinen oli sointujen konsonoivuuden aste. Tämän tekijän ja sointujen intervalliluokkaominaisuuksien väliltä löytyi selvä yhteys. Samoin löytyi selvä yhteys tämän tekijän ja Hutchinsonin ja Knopoffin dissonoivuusmallin välillä. Kaksi muuta tekijää selittyivät sointuasetteluun liittyvillä tekijöillä: alimman säveln korkeudella, alimman intervallin koolla ja pienen sekunnin sijainnilla soinnussa. Nämä tekijät olivat siis puhtaasti sointuun liittyviä. Erityisen kiinnostavaa oli se, että soinnulliset tekijät ohjasivat näinkin voimakkaasti sointuhavaintoa, vaikka sointuja tehtäessä pyrittiin kontrolloimaan sointuasetteluun liittyvien tekijöiden vaihtelua niin paljon kuin mahdollista. Onkin todennäköistä, että pienistä eroavaisuuksista tulee tärkeitä havaintoa ohjaavia tekijöitä testissä, jossa vaihtelua kaiken kaikkiaan on vähän.

Tämän tutkimuksen tuloksien ja aiempien tutkimusten tuloksien välillä oli selvä yhteys. Tutkimuksissaan de la Motte-Haber (1971), Bruner (1984), Williamson ja Mavromatis (1997, 1999), Samplaski (2000) ja Kuusi (2001) ovat osoittaneet, että sointuhavaintoa ohjaavat useat yhtäaikaiset tekijät. Jotkut näistä aiemmissa tutkimuksissa mainituista tekijöistä – esimerkiksi sointujen konsonoivuuden aste, sointujen assosiaatiot tuttuihin sointuihin, sointujen laajuus ja korkeus (rekisteri) – olivat samoja kuin tässä tutkimuksessa löytyneet. Näin siitä huolimatta, että aiemmissa tutkimuksissa ei yleensä ole käytetty viisisointuja



(poikkeuksena Kuusi 2001) ja että koejärjestelyt ovat vaihdelleet tutkimuksesta toiseen. Näin ollen voidaan todeta, että tämän tutkimuksen tulokset vahvistivat aiempien tutkimusten tuloksia. Lisäksi yhteys tämän ja aiempien tutkimusten tuloksien välillä osoittaa, että jopa näinkin vähillä semanttisilla asteikoilla sointuhavainnon useat yhtaikaiset taustatekijät voidaan saada esiin.

Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että semanttiset asteikot ovat erittäin käytökelpoisia sointuhavaintojen keräämiseen. Koska tällä menetelmällä kerätty aineisto voidaan analysoida monella tavalla, menetelmä yksinäänkin on riittävä. Jos tarvetta on, tällaiseen testiin on kuitenkin helppo liittää toinen osio, jossa samat soinnut soitetaan esimerkiksi pareittain, ja koehenkilöitä pyydetään arvioimaan sointujen keskinäinen samanlaisuus.

Viitteet

- Bigand, Emmanuel ja Barbara Tillmann 1996. Does Formal Musical Structure Affect Perception of Musical Expressiveness? *Psychology of Music* 24: 3–17.
- Bruner, Cheryl L. 1984. The Perception of Contemporary Pitch Structures. *Music Perception* 2: 25–39.
- Costa, Marco, Pio E. R. Bitti ja Luisa Bonfiglioli 2000. Psychological Connotations of Harmonic Musical Intervals. *Psychology of Music* 28: 4–22.
- Danner, Gregory 1985. The Use of Acoustic Measures of Dissonance to Characterize Pitch-Class Sets. *Music Perception* 3: 103–122.
- Gibson, Don B. 1986. The Aural Perception of Nontraditional Chords in Selected Theoretical Relationships: A Computer-Generated Experiment. *Journal of Research in Music Education* 34: 5–23.
- Gibson, Don B. 1988. The Aural Perception of Similarity in Nontraditional Chords Related by Octave Equivalence. *Journal of Research in Music Education* 36: 5–17.
- Gibson, Don B. 1993. The Effects of Pitch and Pitch-Class Content on the Aural Perception of Dissimilarity in Complementary Hexachords. *Psychomusicology* 12: 58–72.
- Helmholtz, Hermann von 1863. *Die Lehre von der Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Verlag F. Vieweg & Sohn.
- Hutchinson, William ja Leon Knopoff 1978. The Acoustic Component of Western Consonance. *Interface* 7: 1–29.
- Hutchinson, William ja Leon Knopoff 1979. The significance of the acoustic component of consonance in Western triads. *Journal of Musicological Research* 3: 5–22.
- Kuusi, Tuire 2001. *Set-Class and Chord: Examining Connection between Theoretical Resemblance and Perceived Closeness*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Miller, R. F. 1990. The Semantic Differential in the Study of Musical Perception: A Theoretical Review. *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning* 1: 63–73.
- Motte-Haber, Helga de la 1971. Konsonanz und Dissonanz als Kriterien der Beschreibung von Akkorden. Teoksessa *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz für 1970*: 101–127.
- Nordenstreng, Kaarle 1968. A Comparison between the Semantic Differential and Similarity Analysis in the Measurement of Musical Experience. *Scandinavian Journal of Psychology* 9: 89–96.
- Osgood, Charles. E., G. J. Suci ja P. H. Tannenbaum 1957. *The Measurement of Meaning*. University of Illinois Press.



- Plomp, R. ja W. J. M. Levelt 1965. Tonal Consonance and Critical Bandwidth. *Journal of the Acoustical Society of America* 38: 548–560.
- Samplaski, Arthur G. 2000. *A Comparison of Perceived Chord Similarity and Predictions of Selected Twentieth-Century Chord-Classification Schemes, Using Multidimensional Scaling and Cluster Analysis*. Ph. D. dissertation, Indiana University.
- Solomon, L. N. 1954. *A Factorial Study of Complex Auditory Stimuli (Passive Sonar Sounds)*. Ph. D. dissertation, University of Illinois.
- Tessarolo, M. 1981. The Musical Experience. The Semantic Differential as a Research Instrument. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 153–164.
- Williamson, Virginia ja Panayotis Mavromatis 1997. Similarity of Pitch Class Sets: A Perceptual Study. Paper presented at the Society for Music Theory Conference, Phoenix, Arizona.
- Williamson, Virginia ja Panayotis Mavromatis 1999. Categorizing Atonal Sonorities: Multidimensional Scaling, Tree-fitting and Clustering Compared. Paper presented at the Society for Music Perception and Cognition Conference, Evanston, Illinois.

Tuire Kuusi (tuire.kuusi@siba.fi), MuT, työskentelee yliassistenttina sävellyksen ja musiikinteorian osastolla Sibelius-Akatemiassa. Hänen väitöskirjansa käsitteli sitä, miten sointuhavaintoa voi selittää musiikin joukkoteorian avulla.

Using the semantic differential in chord studies

The present study aimed at examining the use of semantic scales for collecting ratings of chords. A test was made in which 24 pentachords were rated on 6 semantic scales. Three groups of subjects rated the chords; for each group the chords were played in different random order. The subjects' reliability and consistency with themselves was found to be high, indicating that the semantic scales were appropriate for measuring chords. The order of the test items was not found to affect the ratings. The multidimensional scaling analysis revealed three factors guiding the subjects' ratings: 'consonance-dissonance', 'the lowest pitch', and 'the arrangement of the pitches'.



12-sävelrivit ja etäisyysmitat

Tuukka Ilomäki

Johdanto

12-sävelrivien teorialle on tunnusomaista riviluokkien muodostaminen rivioperaatioiden avulla (Mead 1988, 99). Transpositiot, inversio, retroversio sekä näiden yhdistelmät tuottavat yhteensä 48 rivimuotoa, jotka ovat keskenään samanarvoisia (Hämeenniemi 1982, 129). Kirjallisuudessa on esitetty muitakin riviluokkien määritelmiä, mutta näiden 48 rivimuodon muodostamalle riviluokalle on vakiintunut erityisasema. Tässä tekstissä rivejä merkitään suuraakkosilla ja riviluokkia lihavoiduilla suuraakkosilla. Siten rivi X kuuluu riviluokkaan **X**.

Rivien jako riviluokkiin jättää kieltämättä kovin mustavalkoisen kuvan rivien välisistä suhteista. Kaksi riviä joko kuuluu tai ei kuulu samaan riviluokkaan. Säveltäjät eivät ole olleet näin mustavalkoisia. Monia sävellyksellisiä ja analyttisiä tarkoituksia palvelisi hienojakoisempi jaottelu.

Rivien samanlaisuutta on tutkittu perin vähän verrattuna säveluokkajoukkojen samanlaisuuden tutkimukseen, huolimatta siitä, että molemmat tutkimusalat saivat alkunsa suunnilleen samoihin aikoihin. Rinnastus säveluokkajoukkojen teoriaan on onnistunut siinä mielessä, että molempien lähtökohtana ovat tietyt (teoreettiset) samuuden kriteerit: säveluokkajoukkojen teoriassa samastetaan säveluokkajoukkojen transpositiot ja inversiot, rivien osalta samastetaan rivin transpositiot, inversiot, retroversiot sekä näiden yhdistelmät. Molemmissa tapauksissa työskennellään säveluokkien, ei säveltasojen kanssa.

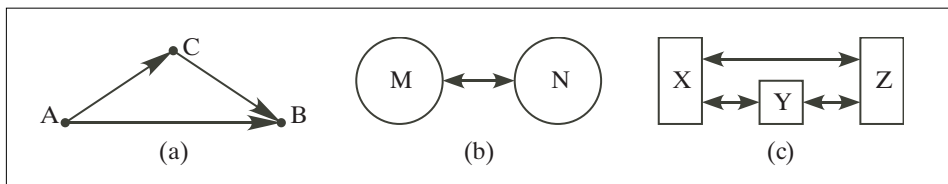
Tässä artikkelissa esittelen rivien samanlaisuuden tutkimusta etäisyyden näkökulmasta. Rivien samanlaisuutta voidaan arvioida kvantitatiivisesti laatimalla *etäisyysmittoja*, jotka määrittelevät rivien väliset etäisyydet numeerisesti. Samanlaiset rivit ovat "lähellä" toisiaan eli niiden välinen etäisyys on pieni, erilaiset rivit taas "kaukana" toisistaan eli niiden välinen etäisyys on suuri. Englanninkielisessä kirjallisuudessa etäisyysmitoista käytetään termejä *similarity measure* ja *similarity relation*. Etäisyysmitta on terminä parempi, sillä tarkasteltaessa rivien välistä etäisyyttä mitataan niiden erilaisuutta, ei niinkään samanlaisuutta.



Metriikka

Matematiikka tarjoaa etäisyysmittojen laadintaan ja analysoimiseen valmiit käsitteet ja menetelmät. *Metriikka*, joka on matematiikan vastine etäisyydelle (jota ei pidä sekoittaa musiikin teoriassa esiintyvään metriikan käsitteeseen), osoittautuu käyttökelpoiseksi käsitteeksi myös rivien samanlaisuutta tutkittaessa. Se antaa eksaktin muodon arkipäivän etäisyyden käsitteelle. Etäisyys on lyhimmän reitin pituus kahden pisteen välillä. Etäisyys voidaan määritellä eri kriteerein, jolloin reittien pituudet ja keskinäiset suhteet vaihtelevat. Erilaisten etäisyyksien olemassaolo on tuttua myös arkielämässä: autoilija mittaa kahden kaupungin etäisyyden eri perustein kuin veneilijä tai lentäjä.

Tässä yhteydessä ei ole tarkoituksenmukaista käsitellä metriikan formaalia määritelmää – se löytyy tarvittaessa mistä tahansa topologian oppikirjasta. Kuitenkin on hyödyllistä tarkastella joitakin etäisyyksien perusominaisuuksia. Etäisyydet ovat lukuarvoja, ja ne eivät voi olla negatiivisia. Etäisyys on nolla silloin ja vain silloin, kun "etäisyyttä ei ole" eli kun mitataan etäisyyttä pisteestä siihen itseensä. Etäisyydet ovat symmetrisiä: etäisyys pisteestä A pisteeseen B on sama kuin etäisyys pisteestä B pisteeseen A. Lisäksi etäisyydet toteuttavat ns. *kolmioepäyhtälön*: pisteiden A ja B etäisyys ei voi ylittää pisteiden A ja C ja pisteiden C ja B etäisyyksien summaa. Esimerkin 1 kuva (a) havainnollistaa kolmioepäyhtälöä: suora reitti on lyhin eli matka pisteestä A suoraan pisteeseen B on pienempi tai yhtä suuri kuin kuljettaessa pisteen C kautta. Toisaalta kolmioepäyhtälö kuvaa lähellä olemista seuraavassa mielessä: jos A on lähellä C:tä ja C on lähellä B:tä, A:n täytyy olla suhteellisen lähellä myös B:tä.



Esimerkki 1: Pisteiden A, B ja C välinen etäisyys, joukkojen M ja N etäisyys, sekä joukkojen X, Y ja Z etäisyydet.

Usein on tarpeen tarkastella pisteiden sijasta joukkojen välisiä etäisyyksiä. Tällöin on intuitiivisinta määritellä joukkojen etäisyydeksi niiden lähimpien alkioiden etäisyys.¹ Esimerkin 1 kuva (b) havainnollistaa joukkojen etäisyyttä kahden ympyrän avulla. Niiden välinen etäisyys on niiden lähimpien pisteiden välinen etäisyys.

¹ Äärettömällä joukoilla lähimpiä alkioita ei välttämättä ole, mutta äärellisillä joukoilla (kuten riviluokat) on aina lähimmät alkioita.



Rivien etäisyyksien mittaamisesta

Esimerkissä 2 on neljä riviä, joita Alban Berg käyttää *Lyyrisessä sarjassa* (Headlam 1996). Jotkut näistä riveistä muistuttavat toisiaan enemmän kuin toiset. Etäisyysmitoilla pyritään eksplikoimaan rivien samanlaisuuteen vaikuttavia tekijöitä. Etäisyysmitta on malli, joka kuvaa samanlaisuutta useimmiten yhteen näkökulmaan rajoittuen. Minkä tahansa mallin tavoin se voi onnistua tehtäväänsään paremmin tai heikommin. Yhden aspektin suhteen samanlaiset rivit voivat toisen aspektin suhteen erota. Koska mitta useimmiten keskittyy yhteen piirteeseen, saattaa johonkin toiseen piirteeseen perustuva samanlaisuus jäädä huomaamatta. Esimerkiksi kaaroksen (engl. *contour*) ominaisuuksiin perustuva mitta ei ota kantaa intervallisältöjen samanlaisuuteen. Sen vuoksi tarvitaan useita etäisyysmittoja tai useaan aspektiin perustuvia moniulotteisia etäisyysmittoja.

P: 5 4 0 9 7 2 8 1 3 6 10 11

Q: 10 9 5 11 0 7 1 6 8 2 3 4

R: 5 4 0 6 9 1 8 2 3 7 10 11

S: 5 6 9 8 10 11 4 0 1 2 3 7

Esimerkki 2: Rivit P, Q, R ja S ovat Alban Bergin Lyyrisestä sarjasta. Rivi P on siinä transpositiotasossa, jossa se esiintyy ensimmäisen osan alussa, Q on siinä transpositiotasossa, jossa se esiintyy kolmannen osan alussa. Rivit R ja S on transponoitu alkamaan sävelluokasta 5.

Rivien samanlaisuutta arvioitaessa tilanne on ongelmallinen siinä suhteessa, että toistaiseksi esitetyissä samanlaisuuden mittareissa ei oteta huomioon riviluokan käsitettä. Paradoksaalisesti kaksi saman riviluokan jäsentä saattavat jonkin etäisyysmitan mukaan olla maksimaalisen erilaiset, vaikka toisaalta rivi-



luokan jäseniä pidetään ekvivalentteina. Eräs ratkaisu on tutkia riviluokkien samanlaisuutta, ei yksittäisten rivien.

Etäisyysmitta määrittelee kahden rivin välisen etäisyyden. Kahden riviluokan välinen etäisyys voidaan määritellä samoin kuin joukkojen tapauksessa riviluokkien keskenään lähimpien rivien etäisyydeksi. Periaatteessa voitaisiin vaihtoehtoisesti määritellä kahden riviluokan etäisyys rivien keskimääräisen etäisyyden tai suurimman etäisyyden avulla. Kuitenkin osoittautuu, että nämä vaihtoehdot joko tuottavat triviaaleja tuloksia tai tuottavat saman tai käänteisen tuloksen kuin lähimpien alkoiden etäisyyden avulla määritelty riviluokkien etäisyys. Tämä määrittely on vastaava kuin kaarrosluokkien (engl. *contour segment class* tai lyhyesti *csegclass*) samanlaisuusfunktion määrittely (Marvin ja Laprade 1987, 237).

Tarkasteltaessa sitä, täyttääkö jokin etäisyysmitta metriikan ehdot, suurin kysymysmerkki on yleensä kolmioepäyhtälö. Muut ehdot ovat useimmiten voimassa melko triviaalisti. Vaikka kolmioepäyhtälö olisikin voimassa alkoiden välillä, se ei välttämättä ole voimassa joukkojen välillä. Esimerkin 1 kuva (c) havainnollistaa tällaista tapausta. Selvästi joukkojen X ja Z välinen etäisyys on suurempi kuin joukkojen X ja Y sekä Y ja Z välisten etäisyyksien summa. Riviluokat ovat joukkoja, joten kolmioepäyhtälö ei välttämättä ole voimassa. Voidaan kuitenkin osoittaa, että jos etäisyysmitta d määrittelee metriikan riveille, kolmioepäyhtälö on voimassa myös riviluokille silloin, kun etäisyydelle d ja mielivaltaiselle rivioperaatiolle F on voimassa yhtälö $d(P,Q) = d(FP,FQ)$ (Ilomäki 2003). Toisin sanoen vaatimuksena on, että sovellettaessa riveihin P ja Q mitä tahansa rivioperaatiota F on näin saatujen rivien FP ja FQ välisen etäisyyden oltava sama kuin alkuperäisten rivien P ja Q välinen etäisyys. Osoittautuu, että tämä ehto toteutuu varsin yleisesti eli kirjallisuudessa esitetyt etäisyysmitat, joita tarkastellaan jäljempänä, määrittelevät yleensä metriikan paitsi riveille myös riviluokille.

Tämä tulos osoittaa myös riviluokkien tärkeän piirteen: rivit sijaitsevat toisiinsa nähden symmetrisesti siinä mielessä, että jos riviluokan Q jokin jäsen Q_1 on riviluokan P jäsenistä etäisyyksillä x_1, x_2, \dots, x_{48} , niin riviluokan Q jokin toinen jäsen Q_2 on aivan samoilla etäisyyksillä riviluokan P jäsenistä. On riittävää tarkastella yhden riviluokan Q jäsenen suhdetta riviluokkaan P , ja tiedetään, miten kaikki riviluokan Q jäsenet suhtautuvat riviluokan P jäseniin.

Samanlaisuutta tutkittaessa on otettava huomioon, että rivit voidaan esittää sekä sävelluokkien että paikkanumeroiden avulla (Mead 1988).² Näin ollen voidaan tutkia samanlaisuutta molemmista näkökulmista. Jokaista sävelluokan aspektia mittaavaa etäisyysmittaa kohden on olemassa vastaava paikkanume-

² Paikkanumerorivi kuvaa kuinka monentena kukin sävelluokka esiintyy rivissä. Sävelluokkien 0, 1, ..., 11 paikkanumerot muodostavat paikkanumerorivin. Paikkanumerot aloitetaan nolasta, joten esimerkin 2 rivissä P sävelluokka 0 on kolmantena eli sen paikkanumero on 2, sävelluokka 1 on kahdeksantena eli sen paikkanumero on 7 jne. Rivi P on paikkanumerorivinä **2 7 5 8 1 0 9 4 6 3 10 11**. Erotukseksi sävelluokista paikkanumerot kirjoitetaan lihavoidulla.





roiden aspektia mittaava etäisyysmitta. Tähän palataan jäljempänä esimerkkien valossa.

Esimerkkejä

Rivien tai rivisegmenttien samanlaisuutta käsittelevää kirjallisuutta ei ole paljon. Milton Babbitt ja John Rothgeb ovat esitelleet käsitteen *order inversions* (Babbitt 1960, Rothgeb 1967). Robert Morris on esitellyt kolme samanlaisuusmittaa: *displacement*, *scattering* ja *correlation* (Morris 1987). David Lewin on Babbittin perusajatuksen pohjalta määritellyt käsitteen *badness of serial fit*, joka on sangen kekseliäs lähestymistapa rivien samanlaisuuteen. John Ward on väitöskirjassaan esitellyt joitakin uusia etäisyysmittoja (Ward 1992).

Kaikki kirjallisuudessa esitetyt samanlaisuusmitat on määritelty vain riveille tai rivisegmenteille. Seuraavassa tarkastelen lähemmin joitakin samanlaisuusmittoja kiinnittäen erityisesti huomiota niiden käyttäytymiseen riviluokkien suhteen.

Ensimmäinen tarkasteltava etäisyysmitta, *eroavat sävelluokat* tai *dpc* ("different pitch-classes") laskee, kuinka monessa kohtaa kaksi riviä eroavat toisistaan. Sen perusajatus on hyvin yksinkertainen ja siksi sen avulla voi helposti havainnollistaa riviluokkien etäisyyksien mittaamista. Sen formaali määritelmä etäisyysmitaksi on omani. *Dpc*:ssä sävelluokka- ja paikkanumeroaspekti yhdistyvät, koska tulos on sama riippumatta siitä, lasketaanko eroavia sävelluokkia vai eroavia paikkanumeroita. Voidaan osoittaa, että *dpc* määrittelee metriikan, joka on voimassa myös riviluokille. Kahden identtisen rivin välinen etäisyys on 0, ja maksimissaan etäisyys on 12, jos riveillä ei ole yhteisiä sävelluokkia samoissa kohdissa.

Tarkastellaan mitan *dpc* käyttöä. Alla on esimerkin 2 rivit P ja Q sekä rivin Q transpositio T_7Q kirjoitettu sävelluokkina.

P:	5	4	0	9	7	2	8	1	3	6	10	11
Q:	10	9	5	11	0	7	1	6	8	2	3	4
T_7Q :	5	4	0	6	7	2	8	1	3	9	10	11

Riveillä P ja Q ei ole yhteisiä sävelluokkia, joten niiden etäisyys on 12. Kuitenkin, transponoimalla rivi Q intervallilla 7 saadaan esiin rivien P ja Q samanlaisuus, sillä $dpc(P, T_7Q) = 2$. T_7Q on riviluokan Q jäsenistä lähimpänä riviä P, joten riviluokkien P ja Q etäisyys käyttäen mittaa *dpc* on 2.

Dpc havainnollistaa hyvin rivien ja riviluokkien samanlaisuuksien mittaamisen eroa. Yksittäisten rivien kohdalla *dpc* ei ole kovin informatiivinen, mutta riviluokkien tapauksessa on. Sen ominaispiirre on, että kaikki rivin transpositiot ovat keskenään maksimaalisesti erilaisia, koska niillä ei tietenkään ole yhtään yhteistä sävelluokkaa samassa kohden riviä. Kuitenkin riviluokkien tapauksessa



se osoittautuu käyttökelpoiseksi työkaluksi: jos kahdesta riviluokasta löytyy rivimuodot, joissa on paljon yhteisiä sävelluokkia, ovat riviluokat jossain määrin samanlaisia. Seuraavaksi on pohdittava, kuinka tärkeää rivien samuuden kannalta on se, että niissä on samoissa kohdissa samat sävelluokat. Rivien samanlaisuuden havaitsemisen kannalta eniten merkitystä lienee rivin ensimmäisillä tai viimeisillä sävelluokilla. Mittaa voisi kehitellä edelleen laatimalla painotetun version, jossa esimerkiksi joko alkupuolen tai sekä alkupuolen että loppupuolen sävelluokkien samuus saa enemmän painoarvoa kuin rivin keskellä olevien sävelluokkien samuus.

Ensimmäinen kirjallisuudessa esitetty etäisyysmitta tunnetaan nimellä *order inversions* eli *oi*. Sen esittivät ensimmäisenä Babbitt (1960) sekä Rothgeb (1967), ja sen perusajatus esiintyy jo Babbittin vuonna 1946 kirjoittamassa väitöskirjassa (Babbitt 1992). Sen perusajatus on tarkastella järjestystä, jossa sävelluokkaparit rivissä esiintyvät. Sävelluokat esiintyvät rivissä tietyssä järjestyksessä, joten jos on valittu kaksi sävelluokkaa, toinen on niistä rivissä ennen toista. Käsitteilyn helpottamiseksi otetaan käyttöön seuraava merkintätapa: $\langle x,y \rangle$ tarkoittaa, että sävelluokka x esiintyy rivissä ennen sävelluokkaa y . Tätä merkintätapaa käyttäen esimerkin 2 rivissä P on järjestetty pari $\langle 5,4 \rangle$ mutta ei järjestettyä paria $\langle 4,5 \rangle$.

Oi ilmaisee, kuinka monta erilaista järjestettyä paria esiintyy toisessa rivissä mutta ei toisessa. Voidaan osoittaa, että *oi* määrittelee metriikan sekä riveille että riviluokille.

Kaiken kaikkiaan rivissä on $11 + 10 + \dots + 2 + 1 = 66$ järjestettyä paria, mikä on puolet kaikista mahdollisista $12 * 11 = 132$ järjestetyistä pareista, joissa on 2 eri sävelluokkaa. Jos rivissä esiintyy pari $\langle x,y \rangle$ ei siinä voi esiintyä käänteistä paria $\langle y,x \rangle$. Mitan *oi* mielessä mahdollisimman erilainen rivi on sellainen, joka ei sisällä yhtään samaa järjestettyä paria vaan sisältää kaikki käänteiset 66 paria. Hieman paradoksaalisesti rivin retroversio on juuri tällainen: mitkään kaksi sävelluokkaa eivät esiinny retroversiossa samassa järjestyksessä kuin alkuperäisessä rivissä.

Oi havainnollistaa miksi ei ole mielekästä määritellä riviluokkien etäisyyksiä keskiarvojen perusteella. Jos rivi X on riviluokan Y rivistä Y etäisyydellä k , on se rivin Y retroversiosta etäisyydellä $66 - k$. Keskimääräinen etäisyys riviluokan Y jäsenistä on siis aina 33.

Mittojen *oi* ja *dpc* ero tulee selvimmän esiin, jos verrataan mitä tapahtuu, kun rivistä vaihdetaan keskenään kahden ensimmäisen tai ensimmäisen ja viimeisen sävelluokan paikkoja.

P:	5	4	0	9	7	2	8	1	3	6	10	11
P_1 :	4	5	0	9	7	2	8	1	3	6	10	11
P_2 :	11	4	0	9	7	2	8	1	3	6	10	5

Mitan *dpc* mukaan P_1 ja P_2 ovat molemmat etäisyydellä 2 rivistä P , mitan *oi* mukaan P_1 on etäisyydellä 2 ja P_2 etäisyydellä 21. *Oi* mittaa rivin kaikkien sävelluokkien välisiä suhteita. Vaihdettaessa kahden vierekkäisen sävelluokan paikat



keskenään, vain niiden keskinäinen järjestys vaihtuu, mutta ei niiden järjestys suhteessa muihin. Jos taas vaihdettavien sävelluokkien välissä on muita sävelluokkia, muuttuvat sävelluokkien väliset suhteet enemmän.

Seuraavat kaksi etäisyysmittaa havainnollistavat eroavuutta mitattaessa etäisyyttä paikkanumeroiden ja sävelluokkien perusteella. Kyseessä on saman perusajatuksen soveltaminen sekä sävelluokkiin että paikkanumeroihin. Ensimmäinen mittaa sitä, kuinka kauaksi sävelluokat ovat "kulkeutuneet" alkupe räisestä paikastaan, jälkimmäinen sävelluokkien välistä etäisyyttä. Voidaan osoittaa, että molemmat määrittelevät metriikan sekä riveille että riviluokille.

Morris on määritellyt mitan *displacement* tai *DIS* (Morris 1987, 119). Kirjoitetaan rivit P ja R paikkanumeroriveinä.

P:	2	7	5	8	1	0	9	4	6	3	10	11
R:	2	5	7	8	1	0	3	9	6	4	10	11

Laskemalla kunkin sävelluokan paikkanumeroiden erotuksen itseisarvot yhteen saadaan luku, joka kertoo, kuinka etäällä sävelluokkien paikat ovat toisistaan kahdessa rivissä. Rivien P ja R etäisyys käyttäen mittaa *DIS* on

$$DIS(P,R) = 0 + 2 + 2 + 0 + 0 + 0 + 0 + 6 + 5 + 0 + 1 + 0 + 0 = 16.$$

Mitan *DIS* maksimiarvo on 72 ja se voidaan saavuttaa usealla eri tavalla. Alla on esitetty paikkanumeroriveinä niistä kaksi: r_6P on rivin P rotaatio, jossa ensimmäinen ja jälkimmäinen heksakordi vaihtavat järjestystä, ja RP on rivin P retroversio.

P:	2	7	5	8	1	0	9	4	6	3	10	11
r_6P :	8	1	11	2	7	6	3	10	0	9	4	5
RP:	9	4	6	3	10	11	2	7	5	8	1	0

Tämänkin mitan tapauksessa kaksi saman riviluokan jäsentä – rivi ja sen retroversio – ovat maksimaalisen erilaiset.

Transposition count eli *tc* laskee yhteen kahden rivin sävelluokkien väliset intervalliluokat. Sen formaali määritelmä etäisyysmitaksi on omani. Se on muodostettu mitasta *DIS* vaihtamalla näkökulma paikkanumeroista sävelluokkiin. Mitä samanlaisempi kaarros tai hahmo riveillä on, sitä pienempi on niiden välinen etäisyys. Yksittäisillä intervalliluokilla ei ole suurta vaikutusta. Etäisyyden määrittelee se, minkä kokoisia intervalliluokat keskimäärin ovat. Tarkastellaan rivejä P ja R.

P:	5	4	0	9	7	2	8	1	3	6	10	11
R:	5	4	0	6	9	1	8	2	3	7	10	11



Rivien välinen etäisyys saadaan laskemalla yhteen kunkin sävelluokkaparin välinen intervalliluokka, eli

$$tc(P,S) = 0 + 0 + 0 + 3 + 2 + 1 + 0 + 1 + 0 + 1 + 0 + 0 = 8.$$

Mitat tc ja DIS havainnollistavat sävelluokkien ja paikkanumeroiden välistä yhteyksiä ja eroja. Niiden laskutavat ovat samanlaiset, eroavuus syntyy siitä, että sävelluokat muodostavat syklisen avaruuden, paikkanumerot eivät. Tarkasteltaessa kahden rivin sävelluokkien välisiä etäisyyksiä on tarkoituksenmukaista käyttää intervalliluokkia välillä $[0,6]$, koska kyse on järjestämättömästä sävelluokkaparista. Sen sijaan paikkanumeroiden etäisyydet ovat välillä $[0,11]$. Ensimmäinen paikkanumero on **0**, viimeinen **11** eli etäisyys suurimmillaan on $11 - 0 = 11$.

Analogisesti mitan DIS kanssa mitan tc maksimiarvo on 72, joka saadaan transpositiossa T_6P , mikä vastaa rotaatiota r_6 . Sen sijaan retroversion vastine eli inversio I_{11} ei tuota maksimaalista etäisyyttä.³

Eri etäisyysmittojen jakaumien vertaaminen keskenään tuo informaatiota siitä kuinka hyvin ne pitävät yhtä: kuinka paljon arvot keskimäärin ja enimmäkseen poikkeavat toisistaan. Mielenkiintoisimpia ovat usein ne tapaukset, joissa mitat tuottavat toisistaan poikkeavia arvoja. Eri etäisyysmitat tuottavat arvoja eri asteikolla, joten niitä vertailtaessa on kaikki mitat skaalattava esimerkiksi välille $[0,1]$.

Kaikki edellä esitetyt etäisyysmitat osoittavat sen, että esimerkin 2 riviluokat **Q**, **R** ja **S** erkaantuvat yhä kauemmaksi riviluokasta **P**. Alla on taulukoitu kunkin mitan antamat etäisyydet riviluokasta **P**.

	Q	R	S
dpc	0.1667	0.4167	0.7500
oi	0.1667	0.1970	0.3182
DIS	0.1667	0.2222	0.4167
tc	0.0833	0.1111	0.3611

Dpc antaa selvästi suurempia arvoja kuin muut, mutta muuten mittojen antamat arvot ovat varsin lähellä toisiaan. Ehkä mielenkiintoisin piirre taulukossa on tc :n varsin pienet etäisyydet riviluokille **Q** ja **R**. Riviluokkien **Q** ja **R** kaarrokset eivät ole muuttuneet yhtä paljon kuin sävelluokkien tai paikkanumeroiden arvot.

Tarkastellaan seuraavaksi samanlaisuuden mittaamista rivissä esiintyvien intervallien tai intervalliluokkien perusteella. Rivi, jossa on pelkkiä pieniä sekunteja, kuulostaa hyvin erilaiselta kuin rivi, jossa on pelkkiä kvartteja. Rivin peräkkäisten sävelluokkien välillä on 11 intervallia tai intervalliluokkaa. Rivin

³ Retroversio ja inversio I_{11} ovat analogisia operaatioita. Inversio I_{11} saadaan vähentämällä kukin sävelluokka luvusta 11, retroversio saadaan (paikkanumerorivinä) vähentämällä kukin paikkanumero luvusta 11. Retroversio on siten paikkanumerorivin inversio.



intervallisisällöllä (intervalliluokkasisällöllä) tarkoitetaan näiden 11 intervallin (intervalliluokan) joukkoa.

Perusajatus löytyy sävelluokkajoukkojen samanlaisuutta käsittelevästä kirjallisuudesta. Suuri osa sävelluokkajoukkojen etäisyysmitoista perustuu sävelluokkajoukkojen intervallisisältöihin. Samasta lähtökohdasta on johdettu monta eri etäisyysmittaa, jotka arvottavat intervallisisältöjen eroja eri tavoin. Lähinnä erot tulevat intervallien lukumäärien erojen suhteutumisesta toisiinsa: miten suhteutuvat toisiinsa monta pientä eroa tai muutama suuri ero?

Jos mitassa tarkastellaan pelkästään intervallisisältöä, ei sen erottelukyky voi olla kovin hyvä. Esimerkiksi rivejä, jossa jokainen intervalli esiintyy vain kerran (engl. *all-interval row*), on 46 272, eikä mitta erota näitä toisistaan (Morris ja Starr 1974).⁴ Erilaisia intervallisisältöjä on 301 666 ja erilaisia intervalliluokkasisältöjä on vain 4 129.⁵ Esimerkiksi sovellettaessa Morrisin mittaa *SIM* (Morris 1979–80) esimerkin 2 riveihin ovat kaikki rivit keskenään suunnilleen yhtä erilaisia.

Tarkemman kuvan antaa rivien vastaavissa kohdissa olevien intervallien vertaaminen keskenään. Tällöin merkitystä ei niinkään ole intervallisisällöllä vaan sillä miten rivien vastaavissa kohdissa olevat intervallit suhtautuvat toisiinsa. Alla on rivien P ja R peräkkäiset intervallit.

INT(P):	11	8	9	10	7	6	5	2	3	4	1
INT(R):	11	8	6	3	4	7	6	1	4	3	1

Tästä esitystavasta käy selvästi ilmi se, että rivien P ja R kaarrokset muistuttavat sängen paljon toisiaan. Alun kahden ensimmäisen (saman) intervallin jälkeen seuraa kolme suuremmin eroavaa intervallia, mutta kuusi viimeistä intervallia eroavat toisistaan vain vähän.

Intervallien tarkasteluun perustuvat etäisyysmitat muistuttavat etäisyysmittaa *tc*, mutta aivan samasta asiasta ei ole kyse. *Tc* mittaa kaarrostien keskimääräistä etäisyyttä, intervaleja vertailtaessa tutkitaan pikemminkin kaarrostien muutosten samanlaisuutta.

Etäisyysmitta voidaan muodostaa laskemalla eroavien intervallien lukumäärä samaan tapaan kuin mitassa *dpc* laskettiin eroavia sävelluokkia. Toinen vaihtoehto on laskea yhteen eriävien intervallien erot kuten mitoissa *DIS* ja *tc*. Kolmas vaihtoehto on arvioida intervallien erilaisuutta jollakin epälinearisella mittarilla: esimerkiksi pienen ja suuren terssin soinnillinen ero on pienempi kuin vaikkapa suuren terssin ja kvartin.

⁴ Eräs metriikan vaatimuksista oli, että kahden eri objektin välisen etäisyyden on oltava positiivinen. Intervallisisältöön perustuva ei voi määrittellä metriikkaa vaan ainoastaan nk. *pseudometriikan*.

⁵ Luvut on saatu generoimalla tietokoneella kaikki rivit ja laskemalla niissä esiintyvät intervallisisällöt. Hieman yllättäen intervallien tasainen jakauma, missä jokaista intervallia on tasan yksi, on kaikista tavallisin intervallisisältö. Mitään muuta intervallisisältöä ei esiinny yhtä paljon.



Näköaloja

Mahdollisuuksia erilaisten rivien etäisyysmittojen luomiseksi on paljon, mutta toistaiseksi niitä koskevaa tutkimusta on suhteellisen vähän. Helpointa on erilaisten etäisyysmittojen laatiminen, vaikeinta on tulosten tulkitseminen.

Samanlaisuusmittojen tuottamien arvojen jakautuma on mielenkiintoinen tutkimuskohde. Kirjoittaessaan sävelluokkajoukkojen samanlaisuuden tutkimuksesta Ian Quinn vertaa etäisyysmittojen tuottamia arvoja puihin, joista tunnetusti muodostuu metsä (Quinn 2001, 109). Etäisyysmittojen tuottamien arvojen jakaumien tutkiminen on työlästä verrattuna sävelluokkajoukkoihin, koska tutkittava avaruus on monta kertaluokkaa suurempi kuin joukkoluokkien: rivejä on 479 001 600 ja ne jakaantuvat 9 985 920 eri riviluokkaan (Reiner 1995), joukkoluokkia on määritelmästä riippuen vain 352 tai 224 (Castrén 1989). Jakaumien avulla voidaan tutkia etäisyyksien sijaan suhteellisia etäisyyksiä: kuinka paljon rivejä on enintään tietyn etäisyyden päässä halutusta rivistä tai riviluokasta.

Jonkin verran on tutkittu sitä, kuinka hyvin eri rivimuotoja tunnistetaan (Lannoy 1972, Krumhansl, Sandell ja Sergeant 1987). Toisenlainen lähestymistapa olisi tutkia rivien samanlaisuuden havaitsemista siitä lähtökohdasta, että samaan riviluokkaan kuuluvat rivimuodot voivat olla ominaisuuksiltaan erilaisia, kuten edellä esitellyt etäisyysmitat osoittavat. Riviluokka perustuu nimenomaan kanonisiin operaatioihin eikä siihen, että riviluokkaan kuuluvat rivit olisivat kaikkein samanlaisimmat. Sävelluokkajoukkojen samanlaisuutta kuvaavia mitta-reiden vastaavuutta havaittuun samanlaisuuteen on viime aikoina tutkittu Suomessakin (Kuusi 2001). Vastaavanlaista tutkimusta voitaisiin ajatella rivienkin osalta.

Sävelluokkajoukkojen ja kaarosten samanlaisuuden tutkimukseen on viime aikoina sovellettu nk. *sumeiden joukkojen* teoriaa (Quinn 1997, Quinn 2001). Tässä teoriassa houkuttelee mahdollisuus rivien ja sitä lähellä olevien rivien ryvästämiseen keskenään tai — Quinin metaforaa käyttäkseni — mahdollisuus siirtyä tarkastelemaan puiden sijasta metsää.

Viitteet

- Babbitt, Milton 1960. Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants. *The Musical Quarterly* 46(2): 246–259.
- Babbitt, Milton 1992. *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System*. Ph.D. dissertation, Princeton University.
- Castrén, Marcus 1989. *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Headlam, Dave 1996. *The Music of Alban Berg*. New Haven and London: Yale University Press.
- Hämeenniemi, Eero 1982. *ABO ~ Johdatus uuden musiikin teoriaan*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisusarja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.



- Ilomäki, Tuukka 2003. Similarity of Twelve-Tone Row Classes: A Metric Point of View. Teoksessa *Systems Research in the Arts, Vol V: Music, Environmental Design and the Choreography of Space*. The International Institute for Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics. (painossa).
- Krumhansl, Carol L., Gregory J. Sandell ja Desmond C. Sergeant 1987. The Perception of Tone Hierarchies and Mirror Forms in Twelve-Tone Serial Music. *Music Perception* 5 (1): 31–78.
- Kuusi, Tuire 2001. *Set-Class and Chord: Examining Connection between Theoretical Resemblance and Perceived Closeness*. Ph.D. dissertation, Sibelius-Akatemia.
- Lannoy, Christiaan de 1972. Detection and Discrimination of Dodecaphonic Series. *Interface* 1 (1): 13–27.
- Marvin, Elizabeth West ja Paul A. Laprade 1987. Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour. *Journal of Music Theory* 31 (2): 225–267.
- Mead, Andrew 1988. Some Implications of the Pitch Class/Order Number Isomorphism Inherent in Twelve-Tone System: Part One. *Perspectives of New Music* 26 (2): 96–163.
- Morris, Robert D. 1979-80. A Similarity Index for Pitch-Class Sets. *Perspectives of New Music* 18 (1-2): 445–460.
- Morris, Robert D. 1987. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven: Yale University Press.
- Morris, Robert D. ja Daniel Starr 1974. The Structure of all-interval series. *Journal of Music Theory* 18 (2): 364–389.
- Quinn, Ian 1997. Fuzzy Extensions to the Theory of Contour. *Music Theory Spectrum* 19 (2): 232–263.
- Quinn, Ian 2001. Listening to Similarity Relations. *Perspectives of New Music* 39 (2): 108–158.
- Reiner, David L. 1995. Enumeration in Music Theory. *American Mathematical Monthly* 102: 51–54.
- Rothgeb, John 1967. Some Ordering Relationships in the Twelve-Tone System. *Journal of Music Theory* 11 (2): 176–197.
- Ward, John 1992. *Theories of similarity among ordered pitch class sets*. Ph.D. dissertation, The Catholic University of America.

Tuukka Ilomäki (tuukka.ilomaki@siba.fi), MuM, FM, tekee jatkotutkintoa Sibelius-Akatemiassa.

Twelve-tone rows and similarity measures

The article concerns the measurement of the similarity of twelve-tone rows and row classes using the concept "metric", the mathematical formalization of distance. The article begins with a discussion of the general properties of the distances between twelve-tone rows. The distance between two row classes is defined as the minimum distance between the rows of the row classes. If a metric for twelve-tone rows satisfies a certain condition, it defines a metric for row classes, too. Many similarity measures satisfy the condition. Finally some challenges for future research are discussed.



Piirteiden havaitseminen näpättyissä kielisoitinäänissä

Hanna Järveläinen

Johdanto

Soitinäänten kuuleminen on kiinnostava ja yllättäen uusikin tutkimuskohde monelta kannalta. Musiikintutkimuksessa soitinäänet on aiemmin miltei sivuutettu, sillä esim. musiikinteorian ja musiikin kognition kannalta äänen fysikaalisiin ominaisuuksiin ei ole tarvinnut kiinnittää erityistä huomiota. Kuulon toiminnan kannalta taas soitinten äänet ovat olleet tutkimusmateriaaliksi liian mutkikkaita, ja sitä on kartoitettu pitkälti yksittäisten äänesten tai näiden yksinkertaisten yhdistelmien kautta. Digitaalisen äänisynteesin kehittyessä alettiin kuitenkin kiinnostua myös musiikkiäänten kuulemisesta, ja kuuloaistimus otettiin lähtökohdaksi esim. synteesiin tarvittavan tietomäärän karsimisessa. Varhaisia kokeiluja tekivät mm. Risset ja Mathews (1969) trumpetin äänellä. Myöhemmin on tutkittu esim. soitinten äänenväriin kuvausta ja syntetointia valikoitujen spektrin ominaisuuksien perusteella (Charbonneau 1981; Sandell ja Martens 1995; McAdams et al. 1999).

Tässä on kiinnostuksen kohteena tutkia äänen spektrin sijasta, kuinka muutokset itse ääntä tuottavan soittimen fyysisissä ominaisuuksissa tai soittotavoissa vaikuttavat kuultavaan ääneen. Äänen syntyminen soittimissa tunnetaan melko hyvin. Monien akustisten soittimien toimintaa voidaan mallintaa tietokoneella, ja näin saadaan tuotetuksi jokseenkin täysin alkuperäistä muistuttavaa mutta synteettistä ääntä. Esimerkiksi kielisoittimen tietokonesimulaatiossa tärkeimpänä on värähtelevän kielen malli. Myös kaikukopan ja soittimen muiden ominaisuuksien vaikutusta voidaan mallintaa. Mallien tarkoituksena on jäljitellä äänen syntyä akustisessa soittimessa. Ongelmana on varmistaa, että synteettinen ja akustinen ääni todella kuulostavat samanlaisilta; eihän oikeastaan tiedetä miten akustisiakaan soitinääniä kuullaan.

Tämä artikkeli pohjautuu väitöskirjatyöhön, jossa on tutkittu soitinäänten kuulemistä (Järveläinen 2003). Tietokoneella tuotettujen mutta luonnollista muistuttavien äänten perseptuaalisia (aistihavaintoon liittyviä) piirteitä on systemaattisesti muunneltu ja näin on tutkittu, mitä piirteitä äänessä havaitaan ja miten tarkasti. Tulokset antavat tietoa ylipäättään musiikkiäänten kuulemisesta mutta myös auttavat tehostamaan äänisynteesiä ja tukevat äänen parametristä esitys- ja siirtotapaa.



Tutkimusaihe ja -menetelmät

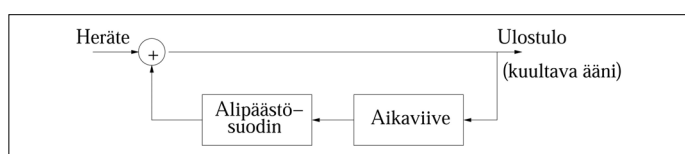
Tutkimuksen pääpaino on sellaisilla soitinäänillä ja niiden piirteillä, joita kyetään tarkasti jäljittelemään tietokoneella. Äänet on suureksi osaksi tuotettu käyttäen *fysikaalista mallinnusta*, joka on soitinten toimintaa simuloiva synteessimenetelmä (Jaffe ja Smith 1983; Smith 1992; Smith 1998). Fysikaalisen mallinnuksen avulla voidaan erikseen säätää äänten yksittäisiä ominaisuuksia, ja tutkimuksessa näille on kuuntelukokeiden avulla määritetty havainto- ja muutoskynnyksiä.

Tutkimus rajoittuu yksittäisiin näpättävien kielisoittimien ääniin. Musiikillinen konteksti jouduttiin tässä vaiheessa jättämään pois, sillä aluksi oli tärkeää tutkia ääniä ilman sointujen ja melodioiden tuomaa monimutkaisuutta. Tutkittavia piirteitä olivat äänten epäharmonisuus, vaimeneminen, äänenkorkeuden liukumat, vibrato ja värähtelyn polarisaation vaikutukset. Ne eivät suinkaan riitä täysin kuvaamaan äänenväriä mutta lukeutuvat kuitenkin näpättävien kielisoitinäänien tärkeimpiin ominaisuuksiin. Lisäksi niiden merkityksestä kuulohavainnon kannalta kaivataan kipeästi tutkimustietoa.

Näpätty kielisoitinäänet ja niiden syntetointi

Näpättyillä kielisoitinäänillä on pääpiirteittäin sama syntyperiaate ja paljon yhteisiä ominaisuuksia. Soittimilla on kuitenkin omia erityispiirteitä, joita aiheuttavat mm. erilaiset epälineaariset ja epäideaaliset ilmiöt. Kielen perusvärähtely on kaikissa näpättävissä kielisoittimissa sama. Näppäyksen jälkeen kieli jää vaimenevasti värähtelemään, kunnes se on jälleen levossa. Värähtely koostuu harmonisista moodeista eli perustaajuudesta ja sen kokonaislukukerrannaisista. Kaikki moodit eivät värähtele yhtä aikaa, vaan näppäyskohdasta riippuu, mitkä moodit heräävät. Moodien tiheydellä on vaikutusta äänenväriin, mutta käytännössä suurempi vaikutus on soittimen kaikukopalla, joka vahvistaa siihen johtuvaa värähtelyä. Vahvistus ei ole tasaisen voimakasta taajuuden suhteen, vaan ääni vahvistuu kopan resonanssitaajuuksilla. Kaikukopon resonanssitiheys on korkeilla ja matalilla äänillä tyypillisesti erilainen.

Fysikaalisella mallilla eli äänilähdemallilla simuloidaan tietokoneella äänen syntyä ja käyttäytymistä soittimessa. Värähtelevää kieltä voidaan mallintaa yksilotteisella digitaalisella viivelinjalla (kuva 1), joka koostuu kielen pituuden määäämästä aikaviiveestä. Toinen tärkeä osa mallissa on alipäästösuodin. Se vaimentaa näpätyn kielen värähtelyä siten, että matalat harmoniset moodit soivat pitempään kuin korkeat.



Kuva 1. Yksinkertaisen kielimallin lohkokkaavio. Mallin herätteenä on jokin signaali, esim. impulssi, ja näpätyn kielen ääni saadaan ulostulosta.



Yksinkertaisimmalla mallilla ei voida kuitenkaan tuottaa monia kielen värähtelyn erityispiirteitä. Malliin voidaan lisätä esim. kaikukopan ja näppäyskohdan vaikutus (Smith 1993; Karjalainen et al. 1993), äänenkorkeuden hienosäätö (Laakso et al. 1996), polarisaatioefektejä (Karjalainen et al. 1998) ja kielen jännityksen muutoksia (Tolonen et al. 2000). Malleissa kutakin ominaisuutta voidaan erikseen ohjata säätämällä niihin liittyviä parametrejä. Kuitenkin, mitä tarkemmin alkuperäistä akustista ääntä halutaan jäljitellä, sitä monimutkaisempi mallista tulee ja sitä vaikeampi mallia on ajaa tosiaikaisesti ilman, että laskennasta koituisi viivettä. Tällöin kannattaa pohtia, voitaisiinko joitakin piirteitä jättää synteettisestä äänestä pois kuulonmukaisen äänenlaadun kärsimättä tai voitaisiinko ohjausparametrejä säätää karkeammalla asteikolla. Tätä varten tarvitaan tietoa äänten kuulemisesta ja eri parametrien muutosten vaikutuksesta lopputulokseen eli kuulohavaintoon.

Kuuntelukokeet

Keskeisenä tutkimusmenetelmänä olivat kuuntelukokeet. Niiden avulla etsittiin havainto- ja muutoksenhavaitsemiskynnyksiä äänten eri piirteille. Tarkkaan ottaen ei voida olettaa, että signaalin voimakkuudella ylipäätään olisi jokin tietty kynnyсарvo, jolloin se olisi juuri ja juuri havaittava. Usein tarvitaan kuitenkin jokin mitta sille, miten helppoa signaalin havaitseminen on erilaisissa systemaattisesti muuttuvissa olosuhteissa. Tällöin kynnyсs sijoitetaan johonkin pelkän arvauksen ja täydellisen onnistumisen välimaastoon. Tässä tutkimuksessa kynnyскet määritettiin signaalien havaintoteorian avulla (Signal Detection Theory, SDT) (Green ja Swets 1988).

Kuuntelukokeissa tutkittavan piirteen voimakkuutta kasvatettiin asteittain ja kuuntelijan tehtävä oli tunnistaa piirre testiäänestä. Havaintokokeissa käytettiin kahta eri menetelmää. Ensimmäisessä kuunneltiin pareittain vertailuääntä ja testiääntä, ja tehtävänä oli tunnistaa, oliko testiäänessä mukana tutkittava piirre. Vertailuäänessä sitä ei koskaan ollut ja testiäänessäkin vain puolet kerroista. Toinen koemenetelmä perustui pakkovalintaan kahdesta vaihtoehdosta (Two-Alternative Forced Choice). Siinä koehenkilö kuuli kaksi ääniparia, joista toiset olivat vertailuääniä ja toisessa parissa oli vertailuäänen lisäksi tutkittavan piirteen sisältävä ääni. Tehtävänä oli päättää, esiintyikö tutkittava piirre ensimmäisessä vai jälkimmäisessä ääniparissa.

Muutamissa kokeissa kuuntelija sai itse arvioida vertailuäänen ja testiäänen samankaltaisuutta annetulla sanallisella asteikolla tai itse säätää testiääntä, kunnes se kuulosti samalta kuin vertailuääni.

Kokeet tehtiin hiljaisessa kuunteluhuoneessa yksi koehenkilö kerrallaan. Äänet tulivat kuulokkeiden kautta tietokoneelta, ja testeissä käytettiin GuineaPig-kuuntelukoeohjelmistoa (Hynninen ja Zacharov 1999). Ennen koetta koehenkilöt saivat jonkin verran harjoitella ja tutustua testimateriaaliin. Kuuntelijat olivat tottuneita psykoakustisiin kokeisiin ja useimmat olivat harrastaneet musiikkia. Kokeisiin osallistui useimmiten 6–10 koehenkilöä.

Kuuntelukokeiden perusteella laskettiin havaintokynnyksiä eri piirteille.



Kynnyksiä määritettiin useissa eri olosuhteissa, muuntelemalla jonkin synteetisiparametrin arvoa systemaattisesti. Näin tutkittiin, kuinka valitun piirteen havaitseminen muuttuu jonkin parametrin, esimerkiksi sävelkorkeuden, funktiona. Kaikkien kuuntelijoiden keskimääräisistä tuloksista pyrittiin laatimaan yksinkertaisia matemaattisia malleja ja helposti sovellettavia sääntöjä sille, miten eri piirteitä havaitaan, missä olosuhteissa kunkin piirteen syntetointi on äänenlaadun kannalta tärkeää ja kuinka tarkasti piirrettä pitäisi pystyä jäljittelemään.

Tulokset

Epäharmonisuus ja äänenväri

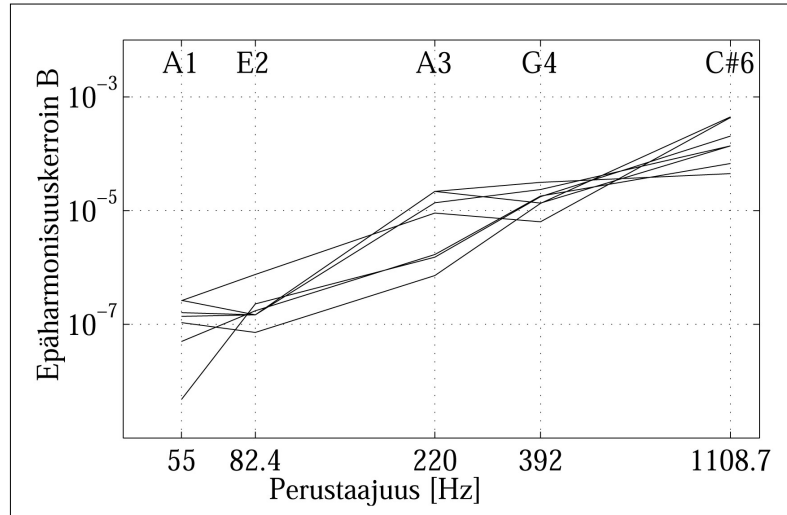
Käytännössä kielisoitinten ääni ei ole täysin harmonista, toisin sanoen näpätässä heräävät moodit eivät olekaan taajuudeltaan tarkalleen perustaajuuden monikertoja. Epäharmonisuus johtuu siitä, että kieleen syntyvän poikittaisen aaltoliikkeen nopeus on erilainen eri taajuisille moodeille. Paksut ja jäykät kielet ovat eniten epäharmonisia. Monille epäharmonisuus on tuttua pianon matalimmista koskettimista. Epäharmonisuus voidaan havaita äänenväriässä ja jopa äänenkorkeudessa. Ensin tutkittiin epäharmonisuuden vaikutusta äänenväriin (Järveläinen et al. 2001). Tavoitteena oli selvittää, kuinka paljon epäharmonisuutta näpättyssä kielisoitinäänessä sallitaan, ennen kuin sen vaikutus kuuluu äänenväriässä. Silloin kun vaikutus ei ole kuultava, epäharmonisuutta ei tarvitse tuottaa synteettisiin ääniin.

Epäharmonisuuden kuuluvuutta testattiin viidellä eri sävelkorkeudella sekä lyhyillä (300 ms) että pitemmillä (1,5 s) äänillä. Epäharmonisuus tuotettiin synteettisiin testiääniin tavalla, joka vastaa näpättyjä kielisoittimia. Silloin kunkin harmonisen todellinen taajuus voidaan laskea sen kertaluvun ja kielen materiaaliominaisuuksista saatavan epäharmonisuuskertoimen avulla. Korkeiden harmonisten taajuus poikkeaa nimellisestä harmonisesta taajuudesta enemmän kuin matalien harmonisten. Testiäänät sisälsivät kaikki harmoniset 10 kHz:iin asti.

Kokeeseen osallistui seitsemän kuuntelijaa, ja tehtävänä oli arvioida, olivatko pareittain esitetty harmoninen ääni ja mahdollisesti vastaava epäharmoninen ääni samat. Mittaus toistettiin kahdeksalla epäharmonisuuden arvolla, ja tulosten perusteella saatiin epäharmonisuudelle havaintokynnys eri sävelkorkeuksilla ja kestoilla.

Epäharmonisuus havaittiin helpoimmin matalissa äänissä: epäharmonisuuskerroin oli kynnyksellä tuhatkertainen korkeimmalla sävelellä kuin matalimmalla (kuva 2). Syyksi voidaan olettaa, että matalilla sävelillä kymmenen kilohertsin kaistalle mahtuu paljon enemmän harmonisia kuin korkeilla sävelillä. Tuloksiin sovittiin yksinkertainen matemaattinen malli. Mallin avulla voidaan arvioida epäharmonisuuden kuuluvuutta esim. pianon äänissä. Pianon matalimmat äänet olisivat epäharmonisuudeltaan selvästi havaintokynnyksen yläpuolella, kun taas

korkeiden äänten epäharmonisuus on joissakin soittimissa lähellä havaintokyn-
nystä ja saattaa siten jäädä kuulumattomiin.



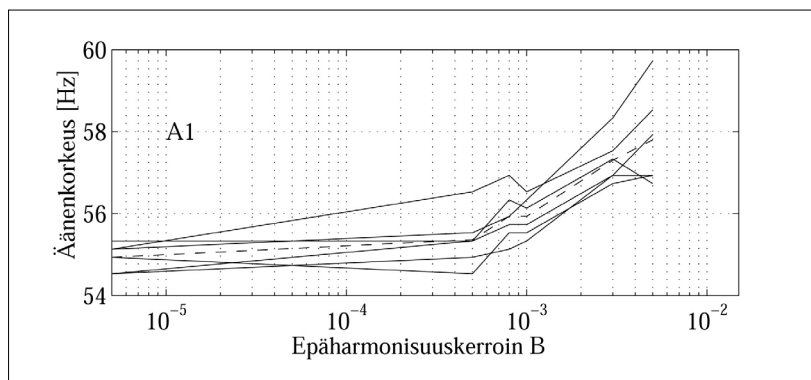
Kuva 2. Epäharmonisuuden havaitsemiskynnykset äänenväriin suhteen viidellä eri sävelkorkeudella seitsemälle koehenkilölle.

Epäharmonisuus ja äänenkorkeus

Epäharmonisuuden vaikutus äänenkorkeuteen huomattiin ensimmäisen tutki-
muksen aikana, ja korkeimpiin ääniin jouduttiin tekemään kuulonvaraisesti kor-
jauksia äänenkorkeuteen, jottei epäharmonisuutta olisi voinut havaita
korkeuseron perusteella. Tässä tutkimuksessa mitattiin epäharmonisten äänten
äänenkorkeuden muutosta neljällä eri sävelkorkeudella (Järveläinen et al.
2003). Kokeessa oli tehtävänä säätää epäharmonisen ja vastaavan harmonisen
äänen korkeudet samoiksi.

Äänenkorkeuden muutosta mitattiin epäharmonisuuden funktiona. Esimerk-
kinä on esitetty tulokset perustaajuudelle 55 Hz kuvassa 3. Huomattiin, että
äänenkorkeusaistimus perustui voimakkaimmin johonkin korkeammista harmo-
nisista. Epäharmonisuuden lisääntyessä perustaajuuden vaikutus kasvoi.

Tulosten perusteella laadittiin malli, jonka avulla epäharmonisten äänten
äänenkorkeutta voidaan äänisynteesissä helposti kompensoida. Malli on pitkälti
yhtäpitävä aiempien äänenkorkeuden aistimista koskevien tutkimusten kanssa,
joissa todetaan korkeusaistimuksen muodostuvan alimpien harmonisten perus-
teella (Terhardt et al. 1982; Moore et al. 1985; Dai 2000).



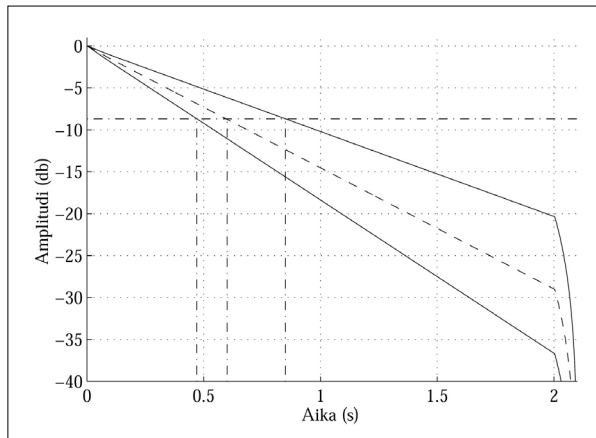
Kuva 3. Epäharmomisuuden vaikutus äänenkorkeuteen perustaajuudella $A_1 = 55$ Hz. Kuuden koehenkilön tulokset on esitetty kiinteällä viivalla ja näiden keskiarvo katkoviivalla.

Vaimeneminen

Näpätyn äänen vaimeneminen on oleellinen osa soivaa kokonaisuutta. Jos vaimenemisvaihe toteutetaan heikosti, syntetoitu ääni kuulostaa luonnottomalta. Vaimenemistutkimuksen tarkoituksena oli selvittää, missä rajoissa vaimenemista ohjaavien synteesisparametrien arvoja voidaan muuttaa ilman, että lopputuloksessa on kuuluvaa eroa.

Näpättyjen kielisoitinten äänilähdemalleissa vaimenemista ohjataan kahdella parametrilla: vaimenemisajan yleisellä aikavakiolla sekä taajuusriippuvalla parametrilla, joka saa eri korkuiset harmoniset vaimenemaan eri nopeuksilla. Näiden kahden parametrin vaikutuksia kuulohavaintoon tutkittiin erillisillä kuuntelukokeilla (Järveläinen ja Tolonen 2001). Riippumattomina muuttujina käytettiin kahta sävelkorkeutta, kahta äänen kestoa ja kahta kitaramallissa käytettyä herätettä, joista toinen otti huomioon soittimen kaikukopan vaikutuksen ja toinen oli pelkkä yksittäinen impulssi.

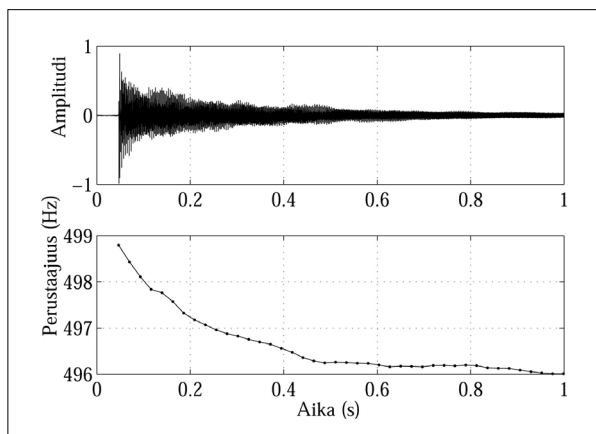
Varsin suuret vaihtelut vaimenemisparametreissa jäivät kuulumatta. Yleisen aikavakion toleranssi oli välillä 75 % ... 140 % käytetystä referenssiarvosta, joka oli mitattu akustisesta kitarasta. Äänisynteisiin sovellettuna tämä tulos kertoo, että yleinen aikavakio saa vaihdella n. 300 ms alueella ennen kuin ero yleisesti kuullaan (kuva 4). Taajuudesta riippuvan parametrin perseptuaalinen toleranssi oli 83 % ... 116 % mitatusta referenssistä.



Kuva 4. Referenssiaikavakion (katkoviiva) sekä toleranssin minimin ja maksimin (kiinteä viiva) mukaan vaimenevan äänen amplitudi. Aikavakion sallittu säätöalue on n. 300 ms.

Äänenkorkeuden liukumät

Kieli jännittyy, kun sitä näpätään. Vaimenevan värähtelyn aikana maksimijännitys pienenee jälleen, kunnes kieli on levossa. Kielen jännitys vaikuttaa syntyvän äänen korkeuteen, ja niinpä näppäyksen alussa kuullaan joskus äänenkorkeuden laskevan liukuvasti kohti perustaajuutta. Tällaisia liukumia kuullaan esim. kanteleen äänessä, mutta analyttisesti se voidaan havaita monissa muissakin soittimissa. Liukuma voi kuitenkin olla niin pieni, ettei sitä kuulla. Kuvassa 5 on sähkökitaran äänen perustaajuusestimaatti ajan funktiona, ja perustaajuuden liukuma nähdään selvästi.



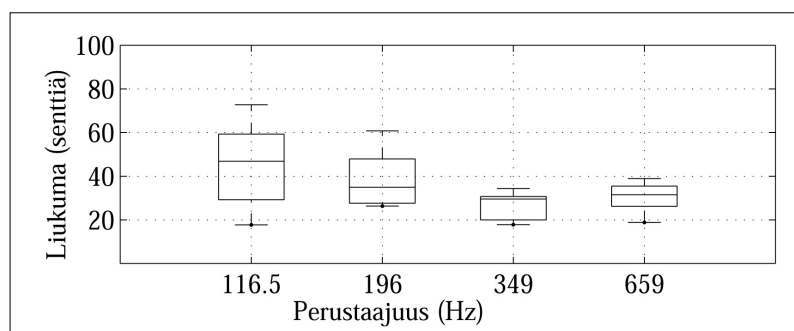
Kuva 5. Sähkökitaran äänen aikamuoto (yläkuva) ja perustaajuus ajan suhteen (alakuva).



Kuuntelukokeiden avulla tutkittiin, kuinka suuri liukuma äänenkorkeudessa on kuultavissa (Järveläinen ja Välimäki 2001). Kahdessa erillisessä kokeessa liukuman havaitsemista tutkittiin sävelkorkeuden ja värähtelyn yleisen vaimenemisnopeuden funktiona. Vaimenemisnopeus valittiin parametriksi sen tähden, että äänenkorkeuden liukuman nopeus on verrannollinen värähtelyn yleiseen vaimenemisnopeuteen, ja haluttiin tutkia, onko liukuman nopeudella vaikutusta sen havaitsemiseen.

Eri sävelkorkeuksia oli neljä. Liukuman suhteellinen havaitsemiskynnys pieneni sävelkorkeuden kasvaessa. Matalimmalla sävelellä (116,5 Hz) havaintokynnysten mediaani oli 52 senttiä (puolisävelaskelen sadasosaa), kun korkeimman sävelen mediaanikynnys oli vain 30 senttiä eli noin kuudesosasävelaskel (kuva 6). Senttiasteikkoa paremmin tulokset voidaan esittää kuulonmukaisella ERB-asteikolla, jota käytettiin myös tilastollisessa analyysissä. ERB-asteikolla tulosten välillä ei ole tilastollista eroa, joten kaikille sävelkorkeuksille sopiva havaintokynnys on n. 0,1 ERB.

Vaimenemisnopeudella ei ollut vaikutusta testituloksiin.

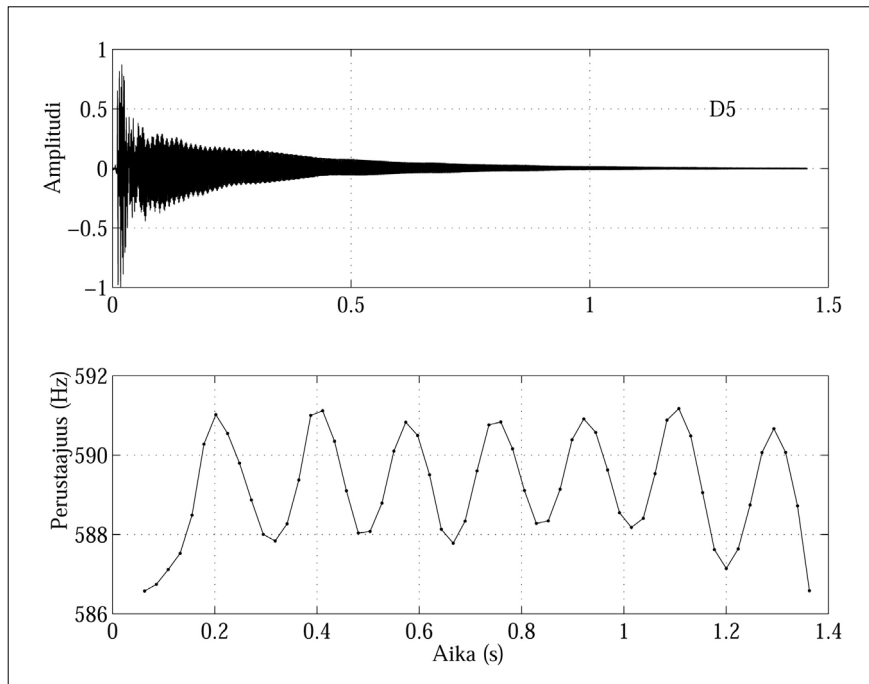


Kuva 6. Äänenkorkeuden liukuman havaitsemiskynnys perustaajuuden funktiona.

Vibrato

Synteettisessä äänessä voidaan säätää vibraton syvyyttä ja nopeutta ja näin vaikuttaa äänen perustaajuuden jaksolliseen muuttumiseen. Kuvassa 7 nähdään perustaajuuden vaihtelu akustisessa kitarassa vibraton aikana (Erkut et al. 2000). Tyypillinen vibraton nopeus (modulaatiotaajuus) on n. 5 Hz, ja perustaajuus vaihtelee kuvassa kaikkiaan n. 3 Hz.

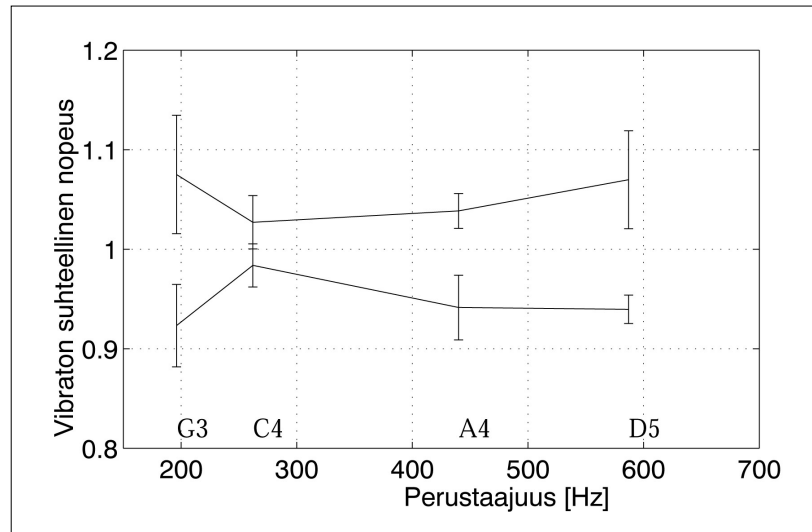
Vibraton tutkimuksen tekee ongelmalliseksi se, että kuuluvimman vaikutuksen tuottaa äänenvoimakkuuden vaihtelu, jonka perustaajuuden vaihtelu aiheuttaa (Melody ja Wakefield 2000). Perustaajuuden vaihdellessa harmonisetkin taajuudet muuttuvat samassa suhteessa ja siirtyvät kaikukopan resonansseihin nähden, jolloin ääni vahvistuu eri tavalla. Systemaattisesti vibratoa on siis suuritöistä tutkia, sillä eri harmonisten voimakkuus vaihtelee eri tavalla ja kokonaisuudessaan äänen modulaatio on hyvin monimutkaista.



Kuva 7. Kitaralla soitetun vibratoäänien aikamuoto (yläkuva) ja perustaajuusestimä ajan suhteen (alakuva), joka näyttää n. kolmen hertsin perustaajuusvaihtelun.

Vibraton havaitsemista tutkittiin kokeella, jossa tehtävänä oli arvioida kahden äänen vibraton samankaltaisuutta annetulla sanallisella asteikolla (Järveläinen 2002). Äänten vibraton nopeutta ja syvyyttä muutettiin systemaattisesti. Kokeen tulos osoittaa, että vibraton nopeuden tarkka jäljittely on luonnollisen lopputuloksen kannalta tärkeämpää kuin vibraton oikea syvyys. Tämän jälkeen vibraton nopeudelle mitattiin tarkempi muutoksenhavaitsemiskynnys. Keskimäärin noin kuuden prosentin vaihtelu viiden hertsin referenssinopeudesta ylös- ja alaspäin jäi havaitsematta (kuva 8).

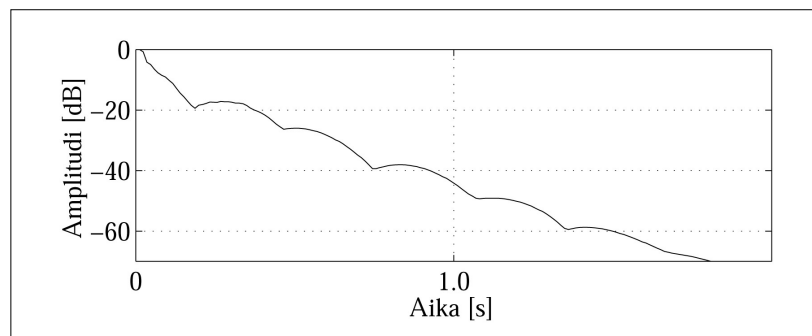




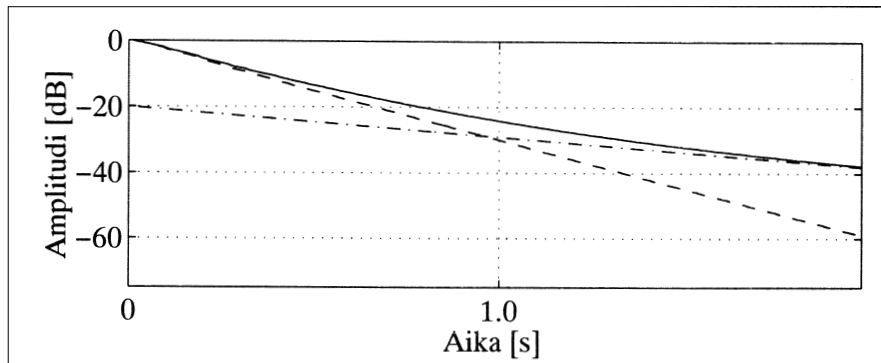
Kuva 8. Muutoksen havaitseminen vibraton nopeudessa (modulaatiotaajuudessa) eri sävelkorkeuksilla. Referenssinä käytettyä 5 Hz nopeutta vastaa pystyasteikolla luku 1. Katkoviiva kuvaa keskimääräistä havaintokynnystä ja pystyviivat tulosten hajontaa.

Värähtelyn polarisaation vaikutukset

Kielen värähtelyssä on mukana sekä kansilevyn suuntainen että sitä vastaan kohtisuora komponentti. Niiden väliset pienet erot perustaajuudessa aiheuttavat ääneen huojuntaa eli äänenvoimakkuuden jaksollista muuttumista (kuva 9). Komponenttien eriaikainen vaimeneminen taas tuottaa ääneen kaksivaiheisen vaimenemiskäyrän. Ääni vaimenee aluksi nopeasti ja sitten hitaasti (kuva 10). Esim. pianon äänessä tästä ilmiöstä on se hyöty, että ääni kuulostaa jatkuvalta, vaikka siinä on voimakas aluke.



Kuva 9. Polarisaation aiheuttama amplitudimodulaatio eli voimakkuusvaihtelu.



Kuva 10. Kaksivaiheinen vaimenemiskäyrä. Katkoviivat kuvaavat kummankin komponentin omaa vaimenemiskäyrää.

Huojunnan ja kaksivaiheisen vaimenemisen havaitsemista tutkittiin kahdella erillisellä kokeella (Järveläinen ja Karjalainen 2002). Huojuntakokeessa kasvatettiin toisen komponentin voimakkuutta nolasta lähtien niin kauan, että huojunta tuli kuuluviin. Parametreinä kokeessa olivat huojunnan nopeus ja äänen sävelkorkeus. Kaksivaiheisen vaimenemisen havaitsemista tutkittiin muuttamalla toisen komponentin vaimenemisnopeutta ja mittaamalla tälle muutoksenhavaitsemiskynnys. Ylimääräisellä kokeella tutkittiin myös yksi- ja kaksivaiheisen vaimenemisen aistittua samankaltaisuutta.

Polarisaation vaikutuksia havaittiin ylipäättään heikosti. Huojuntakokeessa todettiin, ettei ole tarpeen säätää polarisaatiokomponenttien voimakkuuseroa kovin tarkasti. Pienempi kuin seitsemän desibelin voimakkuusero jäi havaitsematta, kun vertailuäänessä molemmat komponentit olivat yhtä voimakkaat. Jos vertailuäänessä oli vain yksi polarisaatiokomponentti, huojunta jäi kuulumattomiin, jos testiäänän toinen komponentti oli vähintään 18 dB toista heikompi. Synteesissä voidaan siis käyttää joko vain yhtä komponenttia tai kahta yhtä voimakasta komponenttia. Huojunnan kannalta tarkempaa mallia ei tarvita.

Kaksivaiheista vaimenemista käsittelevässä kokeessa huomattiin, että vaikka ilmiötä ei myöskään havaita tarkasti, kaksivaiheinen vaimeneminen tuottaa luonnollisemman kuuloista ääntä. Tästä syystä polarisaatiota voidaan pitää äänisynteesin kannalta hyvin tarpeellisena.

Yhteenveto

Epäharmonisuuden, vaimenemisen, vibraton, äänenkorkeuden liukumien ja polarisaation havaitsemista koskevat tutkimukset muodostavat yhdessä kokonaisuuden, joka tähtää näpättyjen kielisoitinäänten kuulemisen tuntemiseen sekä äänisynteesin tehostamiseen. Psykoakustisen tiedon perusteella voidaan valita tarpeellisimmat synteesiparametrit ja niiden tarkkuus. Tutkimuksessa sel-



visi esimerkiksi, että kuulemme äänessä varsin vähäisenkin epäharmonisuuden, pieniä äänenkorkeuden liukumia ja muutoksia vibraton nopeudessa, mutta vaimenemista ja polarisaation vaikutuksia havaitaan melko heikosti. Tietoa musiikkiäänten kuulemisesta voidaan soveltaa myös syntetoitaessa kuvitteellisia ääniä, jotka kuitenkin perustuvat tunnettuihin akustisiin soittimiin.

Vaikka tutkimuksen taustalla ovat uusien äänisynteesimenetelmien myötä nousseet kysymykset musiikkiäänten kuulemisesta, uudentyyppisestä tiedosta on hyötyä myös yleisesti musiikintutkimuksessa ja psykoakustiikassa. Seuraava askel olisi laajentaa tutkimusta vielä muihin piirteisiin ja soittimiin sekä tutkia soitinten ääniä musiikillisessa yhteydessä, esim. melodioiden ja sointujen osina. Oleellista on kuitenkin, että äänten analyysi- ja parametrien estimointimenetelmät kehittyvät samanaikaisesti, jotta tutkittavia piirteitä voidaan säätää synteettisissä äänissä.

Kiitokset: Tutkimus on toteutettu Pythagoras-tutkijakoulun, Suomen Akatemian ja Nokian tutkimuskeskuksen rahoituksella. Taloudellisesta tuesta kiitetään myös eurooppalaista MOSART-tutkimusverkkoa ja Italian ulkoministeriötä.

Viitteet

- Charbonneau, Gérard 1981. Timbre and the perceptual effects of three types of data reduction. *Computer Music Journal* 5(2): 10–19.
- Dai, Huangping 2000. On the relative influence of individual harmonics on pitch judgment. *J. Acoust. Soc. Am.* 105(1): 536–545.
- Erkut, Cumhur, Vesa Välimäki ja Mikael Laurson 2000. Extraction of physical and expressive parameters for model-based sound synthesis of the classical guitar. *Proc. 108th Audio Engineering Society Convention*, Preprint 5114.
- Green, David M. ja John Swets 1988. *Signal Detection Theory and Psychophysics*. Los Altos, California: Peninsula Publishing.
- Hynninen, Jussi ja Nick Zacharov 1999. GuineaPig – A generic subjective test system for multichannel audio. *Proc. Audio Engineering Society 106th Convention*, Preprint 4871.
- Jaffe, David ja Julius O. Smith 1983. Extensions of the Karplus-Strong plucked-string algorithm. *Computer Music Journal* 7(2): 56–69.
- Järveläinen, Hanna 2002. Perception-based control of vibrato parameters in string instrument synthesis. *Proc. Int. Computer Music Conf.*, Göteborg, 287–294.
- Järveläinen, Hanna 2003. *Perception of attributes in real and synthetic string instrument sounds*. Väitöskirja, Teknillisen korkeakoulun akustiikan ja äänenkäsittelytekniikan laboratorion raporttisarjan julkaisu 68. <http://lib.hut.fi/Diss/2003/isbn9512263149/>
- Järveläinen, Hanna ja Matti Karjalainen 2002. Perception of beating and two-stage decay in dual-polarization string models. *Proc. Int. Symposium on Musical Acoustics*, December 9–13, Mexico City.
- Järveläinen, Hanna ja Tero Tolonen 2001. Perceptual tolerances for decaying parameters in plucked string synthesis. *J. Audio Engineering Society* 49(11): 1049–1059.
- Järveläinen, Hanna ja Vesa Välimäki 2001. Audibility of initial pitch glides in string instrument sounds. *Proc. Int. Computer Music Conf.*, Havana, Kuuba, 282–285.



- Järveläinen, Hanna, Vesa Välimäki ja Matti Karjalainen 2001. Audibility of the timbral effects of inharmonicity in stringed instrument tones. *Acoustics Research Letters Online (ARLO)* 2(3): 79–84. <http://ojs.aip.org/arlo/>
- Järveläinen, Hanna, Tony Verma ja Vesa Välimäki 2003. Perception and adjustment of pitch in inharmonic string instrument tones. *J. New Music Research* 31(3): 311–319.
- Karjalainen, Matti, Vesa Välimäki ja Zoltan Jánosy 1993. Towards high-quality sound synthesis of the guitar and string instruments. *Proc. Int. Computer Music Conf.*, 56–63.
- Karjalainen, Matti, Vesa Välimäki ja Tero Tolonen 1998. Plucked-string models: From Karplus-Strong algorithm to digital waveguides and beyond. *Computer Music Journal* 22(3): 17–32.
- Laakso, Timo, Vesa Välimäki, Matti Karjalainen ja Unto K. Laine 1996. Splitting the unit delay – tools for fractional delay filter design. *IEEE Signal Processing Magazine* 13: 30–60.
- McAdams, Stephen, James Beauchamp ja Suzanna Meneguzzi 1999. Discrimination of musical instrument sounds resynthesized with simplified spectrotemporal parameters. *J. Acoust. Soc. Am.* 105(2): 882–897.
- Melody, Maureen ja Gregory Wakefield 2000. The time-frequency characteristic of violin vibrato: modal distribution analysis and synthesis. *J. Acoust. Soc. Am.* 107: 598–611.
- Moore, Brian J., Brian Glasberg ja Robert Peters 1985. Relative dominance of individual partials in determining the pitch of complex tones. *J. Acoust. Soc. Am.* 77(5): 1853–1860.
- Risset, Jean-Claude ja Max Mathews 1969. Analysis of musical instrument tones. *Physics Today* 22(2): 23–30.
- Sandell, Gregory ja William Martens 1995. Perceptual evaluation of principal-component-based synthesis of musical timbres. *J. Audio Engineering Society* 43(12): 1013–1028.
- Smith, Julius O. 1992. Physical modeling using digital waveguides. *Computer Music Journal* 16(4): 74–91.
- Smith, Julius O. 1993. Efficient synthesis of stringed musical instruments. *Proc. Int. Computer Music Conf.*, Tokio, 64–71.
- Smith, Julius O. 1998. Principles of digital waveguide models of musical instruments. Teoksessa *Applications of Digital Signal Processing to Audio and Acoustics*. Toim. Mark Kahrs ja Karlheinz Brandenburg. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Terhardt, Ernst, Gerhard Stoll ja Manfred Seewann 1982. Pitch of complex signals according to virtual pitch theory: Tests, examples, and predictions. *J. Acoust. Soc. Am.* 71(3): 671–678.
- Tolonen, Tero, Vesa Välimäki ja Matti Karjalainen 2000. Modeling of tension modulation nonlinearity on plucked strings. *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing* 8(3): 300–310.

Hanna Järveläinen (hanna.jarvelainen@hut.fi), TKT, on tutkija Teknillisen korkeakoulun akustiikan ja äänenkäsittelytekniikan laboratoriossa.





Perception of attributes in plucked string instrument tones

The article explores the perceptual features of natural and synthetic string instrument sounds. Formal listening experiments were organized on the effects of inharmonicity on timbre and pitch, the perception of decay, audibility of initial pitch glides, and the perception of vibrato and dual-polarization effects. The main objective is to find answers to current questions in digital sound synthesis, such as parameter quantization. Another aim is to gain more general understanding of how we perceive musical sounds.



Musiikinteoreettiset valintafunktiot empiirisessä musiikintutkimuksessa

Erkki Huovinen

Johdanto

Lukemattomille musiikintutkimuksen menetelmille samoin kuin arkisillekin lähestymistavoille musiikkiin on yhteistä musiikillisen rakenteen representoiminen kaksiulotteisesti, säveltason muutoksina ajassa. Tuottaessaan, kuullessaan tai muistaessaan musiikkia, analysoidessaan sitä tai puhuessaan siitä ihminen itse ei silti varmastikaan ajattele musiikkia mielessään tällä tavoin, nuottikirjoituksen tai pianorullan kaltaisena täydellisenä kuvauksena säveltason muutoksista ajassa. Meillä on monesti säveltaso–aika-rakenteen ulkopuolista tietoa, jonka avulla osaamme kategorisoida musiikillisia objekteja kokonaisuudessaan, ja niinpä voimme ajatella tai puhua musiikillisista rakenteista viitaten niihin sen tapaisilla ilmauksilla kuin ”Nuoruustango”, ”tuo äskeinen säkeistö”, ”finaali” tai ”ekspositio”. Tällaisten nimilappujen käyttäminen ei kuitenkaan edellytä itse säveltaso–aika-rakenteen representoimista millään tavoin: on toki aivan eri asia muistaa, ”miten laulun kertosäe menee”, kuin vain yksinkertaisesti muistaa, että laulussa on kertosäe. Jos pystymme osapuilleen muistamaan, miltä kertosäe kuulostaa, meillä täytyy pelkän nimilapun lisäksi olla mielessämme jonkinlainen representaatio tuon osan musiikillisesta rakenteesta. Ajateltiinpa tätä rakennetta kokonaisuudessaan sitten kaikkien musiikillisten parametrien monimutkaisena kudoksena tai nuottikirjoituksen tapaisena kaksiulotteisena yksinkertaistuksena, muistissamme oleva representaatio siitä on tuskin aivan täydellinen. Jossakin kognitiivisen prosessoinnin vaiheessa on tapahtunut valintaa, ja saatamme muistaa kertosäkeen vain osittain. Vaikka muistaisimme jokaisen yksittäisen elementin, saatamme silti suorittaa valintoja nostamalla kokemuksessamme tietyt säveltasoelementit toisia elementtejä tärkeämpään asemaan. Tämän kirjoituksen lähtökohtana toimii yksinkertainen huomio siitä, että suurelle osalle ihmisen musiikillisista toiminnoista on ominaista jonkinlaisen valinnan, suodattamisen, priorisoinnin tai hierarkisoinnin kohdistaminen musiikillisten rakenteiden elementteihin, säveliin ajassa.

Jos musiikilliseen rakenteeseen kohdistuva valinta noudattaa jotakin tuosta rakenteesta edes osittain riippumatonta periaatetta, tapahtumaa voidaan kuvata *valintafunktion* avulla. Valintafunktio kertoo, millä tavoin musiikillisesta rakenteesta löydetään olennaiset piirteet. ”Olennaisilla piirteillä” voidaan toki tar-

ARTIKKELIT MUSIIKKI 1/2003 — 46



koittaa hyvin monia asioita, ja tästä syystä erilaisia valintafunktioitakin on lukemattomia. Tietokoneiden, eläinten ja ihmisen esitietoisien prosessoinninkin yhteydessä voidaan puhua musiikillisista valintafunktioista, mutta alkuperäisenä motivaationa valintafunktioiden tutkimukselle on kiinnostus ihmisen tietoisien musiikillisen kokemuksen ja musiikillisen rakenteen väliseen suhteeseen. Ihmisen musiikillisesta kokemuksesta tekee osaltaan rikkaan juuri se, että kuullessaan musiikkia hän suorittaa jatkuvaa valintaa ja tulkintaa, ja on näin itse muokkaamassa sitä, miltä musiikki sillä kertaa hänestä kuulostaa. Valintafunktion ajatus liittyy siten enemmän ihmisen musiikillisen toiminnan prosesseihin kuin yksittäisiin musiikkianalyttisiin tai musiikinhistoriallisiin faktoihin. Valintafunktion käsitteen avulla voidaankin ymmärtää yhteyksiä erilaisten empiirisesti ja systemaattisesti orientoituneiden musiikintutkimuksen suuntausten välillä, joista monet ovat kehittyneet voimakkaasti viimeisten kolmen vuosikymmenen aikana. Käsite auttaa kuitenkin myös huomaamaan, millä tavoin monet empiirisen musiikintutkimuksen ongelmista kytkeytyvät suoraan musiikin teorian perinteisempiin suuntauksiin.

Valintafunktiot nostavat musiikillisesta rakenteesta esiin keskeisiä elementtejä tai peräti redusoivat musiikillisen rakenteen harvemmista elementeistä koostuvaan rakenteelliseen kuvaukseen. On yksinkertaisinta rajoittaa tarkastelu tässä yhteydessä sellaisiin funktioihin, jotka valikoivat yksittäisiä säveltasoelementtejä kaksiulotteisesta, säveltasoa- ja aikaparametrien avulla ilmaistavasta musiikillisesta rakenteesta. Valintafunktion määrittelemisen kannalta ei ole olennaista, puhutaanko tällaisesta abstraktista rakenteesta oikean musiikillisen äänitapahtuman vai esimerkiksi graafisen representaation kuten nuotin yhteydessä. Valintafunktion ajatusta voidaan tarvittaessa soveltaa myös muiden musiikillisten parametrien (dynamiikka, sointiväri) tutkimukseen, mutta keskittyminen säveltason ja ajan kuvauksiin antaa tässä yhteydessä parhaat mahdollisuudet vertailla funktioiden roolia erilaisissa jo tehdyissä tutkimuksissa. Valikoitavat säveltasolliset elementit voivat olla yksittäisiä säveliä, sävelluokkia, kokonaisia sointuja tai muita laajempia rakenteita. Nämä esiin poimittavat elementit voidaan ymmärtää niin absoluuttiseksi kuin relatiiviseksi säveltasoinformaatioksi, ja niiden ajallisten suhteiden voidaan ajatella vastaavan alkuperäisessä rakenteessa esiintyneitä suhteita tai ne saatetaan esittää jollakin tavoin yksinkertaistetussa muodossa. Valintafunktioiden poimimille säveltasoelementeille on joka tapauksessa yhteistä se, että niiden katsotaan olevan jossakin suhteessa erityisen huomiotaherättäviä tai muuten rakenteellisesti olennaisia. Hieman yleistäen voitaneen sanoa, että kaikkien rakenteellista merkittävyyttä koskevien väitteiden mielekkyyttä tulisi arvioida tai ainakin on mielekästä arvioida suhteessa ihmisen musiikilliseen kokemukseen ja toimintaan. Seuraavassa olenkin käyttänyt valintafunktioiden luokitusperusteena juuri niiden suhdetta huomion kohteena olevaan musiikilliseen toimintaan.

Valintafunktiot musiikkianalyttisinä työkaluina

Valintafunktio on musiikinteoreettinen operaatio tai tällaisten operaatioiden muodostama järjestelmä, joka tuottaa reduktion jostakin musiikillisesta rakenteesta ja toimii siten välittäjänä musiikkiteoksen ja sitä koskevan yksinkertaistetun rakennekuvauksen välillä. Funktio siis käsittelee musiikkiteosta (sävellystä, improvisaatiota tms.) kaksiulotteisena säveltasoaika-rakenteena ja poimii siitä esiin tavalla tai toisella keskeisiä säveltasollisia elementtejä, joiden muodostamaa suppeampaa rakennetta voidaan kutsua alkuperäisen rakenteen reduktioksi. Valintafunktioiden tehtäviä on näin ollen mielekästä eritellä lähtien musiikkiteoksen, valintafunktion ja reduktion muodostamasta ketjusta. Musiikillisen teoksen tuottaminen, valintafunktion käyttäminen ja reduktion representoiminen ovat kaikki ihmisen musiikillista toimintaa, ja eri musiikintutkimuksen alueilla tarkastelun polttopisteeseen on nostettu eri osia tästä toiminnallisesta ketjusta. Perinteisessä musiikintutkimuksessa valintafunktioiden keskeisimpänä käyttötarkoituksena on ollut toimia musiikkianalyttisinä työkaluina, jolloin ihmisen rooli tutkimuskohteena on supistunut lähinnä kiinnostavan musiikillisen rakenteen tuottajaksi. Valintafunktioiden avulla on voitu nostaa tutkittavasta musiikillisesta rakenteesta esiin piirteitä, joiden avulla on saatu tietoa musiikin tuottajan kuten säveltäjän tai improvisoijan käyttämistä strategioista. Tässä asetelmassa itse valintafunktio on siis huomion kohteena olevan inhimillisen toiminnan ulkopuolella (kuva 1).



Kuva 1. Valintafunktion rooli perinteisessä musiikkianalyysissa.

Kaikkein tunnetuin musiikkianalyttinen valintafunktio lienee tonaalisharmonisen musiikin kolmi- ja nelisointujen pohjasäveliä eli perussäveliä etsivä funktio, joka sisältyy useimpiin tavallisiin sointuanalyysimenetelmiin. Yksinkertaisimmillaan tämä funktio järjestää sointumuodostelman sävellet oktaavisiirrosten avulla terssipinoksi ja nimeää alimmaiseksi jäänyttä säveltä vastaavan sävelluokan soinnun pohjasäveleksi. Kuten tiedetään, tähän yksinkertaiseen valintafunktioon voidaan yhdistää esimerkiksi ajatus siitä, että kukin valituista pohjasävelistä edustaa jotakin asteikon astetta hallitsevassa sävellajissa, minkä perusteella kunkin soinnun edustajana voidaan analyttisessä notaatiossa käyttää kyseistä sointuastetta edustavaa merkkiä. Sointukulkuja sävelluokkien

jonoksi redusoiva valintafunktio voidaan pyrkiä muotoilemaan myös muilla tavoin kuin käyttämällä perinteistä terssipino-ajatusta, esimerkiksi määrittämällä kullekin yksittäiselle intervallille perussävel ja sisällyttämällä valintafunktion ohjeet siitä, miten useita intervallien perussäveliä sisältävästä sointumuodostelmasta nostetaan yksi sävel (tai sitä vastaava sävelluokka) koko sointumuodostelman edustajaksi (ks. esim. Thomson 1993, Huovinen 2002, 80–91).

Sointujen intervalli- tai intervalliluokkasäilytöön keskittyneiden menetelmien sijasta jotkut teoreetikot ovat suosineet muitakin säveltasoinformaatioon keskittyviä valintafunktiota. Tärkeän ryhmän muodostavat säveltasoilmiöiden rekisterillisiin aspekteihin keskittyvät funktiot. Yksinkertainen esimerkki rekisterilliseen informaatioon perustuvasta valintafunktiosta on sellainen, joka poimii kaikista soinnusta esiin soinnun alimman sävelen. Tällaista funktiota on esimerkiksi suositeltu ei-tonaalisen musiikin kuulonvaraista analyysia helpottavaksi työkaluksi (Morris 1994, 102–103), ja joissakin musiikkityyleissä sen käyttäminen osana perinteisempääkin musiikkianalyysia voi tuottaa mielekkäitä tuloksia (Russom 1985, 62–101). Rekisterillisten ääripäiden lisäksi saatetaan olla kiinnostuneita myös säveltasoelementtien rekisterillisestä lähekkäisyydestä. Säveltasolliseen läheisyyteen perustuvat funktiot pyrkivät äänenkuljetuksellisten perusrakenteiden löytämiseen. Esimerkiksi melodialinjan löytäminen niin länsimaisen taide-musiikin piiriin kuuluvasta moniäänisestä teoksesta (vrt. esim. Selfridge-Field 1998, 12) kuin vaikkapa keskiafrikkalaisesta ksylofonimusiikista (Kubik 1983) vaatii usein sävelten ryhmittelemistä rekisterillisen läheisyyden nojalla. Säveltasollinen reduktio on tällöin polyfonisesta kudoksesta esiin saatu melodia.

Musiikin ajalliseen ulottuvuuteen keskittyvistä musiikkianalyttisistä valintafunktioista yksinkertaisimpia lienevät sellaiset funktiot, jotka poimivat esiin esimerkiksi kunkin tahdin ensimmäisen elementin (esim. Louhivuori 1988; tanskalainen kansanlaulutiedosto osoitteessa <http://www.dafo.dk>). Ajalliseen informaatioon keskittyvät funktiot kuitenkin esiintyvät tavallisemmin tukemassa säveltasokeskeisiä funktioita esimerkiksi määrittämällä tietyn ajallisen ”ikkunan” (esim. yksi tahti), jonka puitteissa säveltasoinformaatiosta kulloinkin etsitään keskeiset elementit (Berry 1987, 134 ff.; Schachter 1999, 54–117). Niin säveltasoinformaatioonkin nojaavissa musiikkianalyttisissä valintafunktioiden on usein kyse siitä, että oletetaan kyseisen funktion liittyvän olennaisesti ihmiselle luontevaan tapaan kuulla musiikkia. Esimerkiksi nuottitekstistä tahdien ensimmäisiä elementtejä poimivan valintafunktion mahdollinen käyttökelpoisuus perustuu siihen, että tahtijaon ajatellaan heijastavan kokemuksellisesti mielekästä metristä hierarkiaa. Jos musiikkianalyysin tehtävänä on tavalla tai toisella rikastaa musiikillista kokemusta ja ymmärrystä, niin valintafunktioita käytettäessä tätä päämäärää kohti pyritään korostamalla musiikin kuulijoille muutenkin ominaisia tulkinnallisia strategioita. Musiikkianalyttinen valintafunktio antaa siten mahdollisuuden ikään kuin siivilöidä musiikkiteos halutun kaltaisen kuuntelustrategian läpi, jolloin syntyvä reduktio valaisee teoksen rakennetta tarkkaan tunnetulla tavalla. Joka tapauksessa musiikkianalyttisen valintafunktion käyttämisen tarkoituksena on pääasiassa musiikkiteoksen (sävellyksen,



improvisaation jne.) rakenteen ymmärtäminen eikä yksittäisistä teoksista riippumattomia havaintostrategioita koskevien intuitioiden täsmentäminen.

Taidemusiikin perinteisiin analyysimenetelmiin verrattuna ihmisen musiikillisen toiminnan kuvaaminen musiikkianalyttisten valintafunktioiden yhteydessä on korostunut empiirisesti orientoituneessa musiikintutkimuksessa. ”Empiirinen” painotus musiikkianalysissa voi tässä yhteydessä merkitä lähinnä kahta asiaa. Ensinnäkin voidaan olla kiinnostuneita tietynlaisten musiikkiteosten luokista ohi yksittäisten teosten, jolloin musiikinteoreettiset valintafunktiot luontevasti yhdistyvät tilastolliseen tutkimusotteeseen. Taidemusiikin tutkimuksen piiristä voidaan esimerkkinä mainita erilaisten dissonanssityyppien esiintymien vertailu saman aikakauden säveltäjien tuotannossa (Andrews 1966, 154–155). Tällaisessa tutkimuksessa valintafunktio kylläkin poimii kustakin sävellyksestä tietynlaiset piirteet (annettua kuvausta vastaavat dissonanssit), mutta näiden piirteiden merkitys musiikillisen toiminnan kuvaukselle ei perustu siihen, että musiikin tuottaja olisi välttämättä käyttänyt niitä ”keskeisinä elementteinä” tuottamassaan musiikillisessa rakenteessa, vaan siihen, että tuloksena oleva kvantitatiivinen tyylipiirteiden analyysi antaa yleiskuvan tiettyjen musiikillisten toimijoiden käyttämästä musiikillisesta materiaalista kaiken kaikkiaan.

Toisaalta musiikinteoreettisten valintafunktioiden avulla päästään lähemmäksi musiikkia tuottavaa ihmistä myös sillä tavoin, että niitä käytetään ei-kirjallisten musiikkikulttuurien tarkastelemiseen, jolloin voidaan olettaa, että funktioiden esiin nostamat piirteet nojautuvat mahdollisimman suoraan ihmiselle luonteviin kognitiivisiin prosesseihin. Esimerkiksi Lerdahlin ja Jackendoffin (1983) esittämää metrisen rakenteen analyysimenetelmää on sovellettu myös improvisaatioon ja välittömään muistinvaraisuuteen perustuvien musiikkiperinteiden puitteissa musiikin ajallisen organisaation analyysiin (Temperley 2000; ks. myös Bar-Yosef 2001). Menetelmässä käytettävä valintafunktio perustuu ajatuksen kuulijan hahmottaman metrisen rakenteen ennustamisesta nk. preferenssisääntöjen avulla, joten tässä tapauksessa funktion poimimien elementtien oletetaan olevan keskeisiä musiikin rakennetta organisoivina tekijöinä. Näin aletaan jo lähestyä kuulijan mielensisäisten valintafunktioiden analyysia, mutta pääpaino on silti tietyssä kulttuurissa merkittävien musiikillisten artefaktien rakenneanalyysissa.

Kvantitatiivinen tutkimusote musiikkianalysissa on omiaan korostamaan tietyille musiikillisille toimijoille tyypillisiä musiikin tuottamisen tapoja häivyttäen esimerkiksi mestariteoksina pidettyjen teosten ainutkertaiset ominaisuudet. Ei-kirjallisten musiikkiperinteiden tutkimus puolestaan usein nostaa esiin sellaisia musiikillisia ilmiöitä, jotka eivät ole riippuvaisia esim. kognitiivisesti läpinäkymättömistä ”sävellyksellisistä kieliopeista” (ks. Lerdahl 1988). Näiden suuntausten yhdistyminen kvantitatiivisesti orientoituneessa vertailevassa musiikintutkimuksessa tuottaakin tuloksia, joita voidaan haluttaessa lukea musiikkipsykologisina tuloksina. Esimerkkinä voidaan mainita eri intervallikategorioita edustavien intervallien esiintymistodennäköisyyden kuvaaminen jossakin etnisessä musiikkikulttuurissa, jolloin yksittäinen valintafunktio voi olla yksinkertaisesti käsky etsiä kaikki tiettyyn intervallikategoriaan kuuluvat intervallit. On



selvää, että taaskaan valintafunktion tarkoituksena ei ole mallintaa ihmisen reaaliaikaista musiikillista toimintaa. Sen sijaan tällaisten funktioiden avulla voidaan oppia ymmärtämään paremmin tietyssä musiikkikulttuurissa käytettyä intervallivalikoimaa (Blacking 1995, 173–176) tai eri kulttuureille yhteisiä intervallien jakautumisen tapoja (Vos & Troost 1989), ja niihin nojautuen voidaan jopa etsiä parempia musiikinteoreettisia käsitteitä (von Hippel 2000). Toinen vastaava tutkimusala liittyy kansanmusiikkityyleissä käytettyjen runkosävelmelodioiden abstrahomiseen suuresta joukosta samaan sävelmäperheeseen kuuluvia melodioita (esim. Louhivuori 1988; Myers 1992; Rützel 1999). Kuten perinteisessä musiikkianalyyssissa kaikissa edellä mainituissakin tutkimuksissa itse valintafunktio on jotakin tutkittavien musiikillisten toimijoiden ulkopuolista, ja niinpä on aina mahdollista esittää kriittisiä kysymyksiä valintafunktiossa käytettyjen kategorioiden soveltumisesta kyseisen musiikkikulttuurin kuvaamiseen (intervallikategorioista ks. esim. Chenoweth 1972).

Suuri osa musiikkianalyyssissa sovelletuista menetelmistä noudattaa joitakin analysoitavasta teoksesta riippumattomia valinnan tai hierarkisoinnin periaatteita, jolloin jokin osa menetelmästä on ilmaistavissa valintafunktion avulla. Seuraavissa luvuissa esiteltävät empiirisen musiikintutkimuksen muodot voidaan haluttaessa nähdä musiikin teoriassa ja musiikkianalyyssissa sovellettujen periaatteiden tieteelliseksi testaamiseksi ja täsmentämiseksi. Esimerkiksi hajasävelen käsitteen merkitys on musiikkianalyyssin kannalta ennen muuta siinä, että se mahdollistaa musiikillisen tekstuurin redusoimisen rakenteellisesti keskeisimpiin elementteihinsä. Implisiittinen valintafunktio, jota noudattamalla identifioimme hajasäveliä, on nähtävissä myös käänteisesti valintafunktiona, jonka avulla näemme (ja kuulemme) hajasävelten *ohi* ja poimimme musiikillisesta tekstuurista esiin kaiken muun eli sen, mikä on tämän funktion valossa rakenteellisesti tärkeämpää. Musiikin teoreetikot ovat toki olleet hyvin tietoisia vaikkapa puoli- ja kokosävelaskelsuhteisten melodisten liikkeiden nivoutumisesta soinnulliseen kontekstiin ennen aiheeseen keskittyneitä empiiristä tutkimustakin (esim. Bharucha, 1984; 1996), mutta tällainen tutkimus voi kylläkin antaa teoreetikoiden väitteille uudenlaista syvyyttä. Empiirisen tutkimuksen menetelmiä soveltamalla voidaan parhaassa tapauksessa kriittisesti haastaa perinteisiä musiikillisten rakenteiden tarkastelun tapoja ja täsmentää musiikkianalyyssissa sovellettujen valintafunktioiden suhdetta tietyn kuulijapopulaation tyypillisesti soveltamiin kuuntelustrategioihin.

Valintafunktiot kuulijan toimintaa ohjaavina periaatteina

Musiikkianalyyttisillä valintafunktioilla pyritään usein tuottamaan reduktioita, jotka olisivat intuitiivisesti ymmärrettävissä kuulijan tekemiksi tulkinnoiksi musiikista. Tällaisten teoreettisten funktioiden tarkoituksena on siis tavallaan mallintaa tai simuloida kuulijan oletettuja mentaalisia valintafunktioita. Mielensisäiset

valintafunktiot nousevat tarkastelun keskipisteeseen musiikkipsykologiassa ja kognitiivisessa musiikintutkimuksessa, jossa ne toimivat sekä tutkimuskohteina että metodologisina apuvälineinä. Yhteistä on kuitenkin aina se, että valintafunktiot nähdään musiikin tulkitsijan – olipa sitten kyseessä ihminen tai kone – aktiivista toimintaa ohjaaviksi periaatteiksi tai skeemoiksi. Valintafunktiot ovat ”tulkitsijan sisällä” (kuva 2). Psykologisessa mielessä myös reduktio on oikeastaan tulkitsijan mielen sisäinen olio, mutta tutkimusmetodologian kannalta tarkateltuna reduktion on käytännöllistä katsoa muodostuvan esimerkiksi koehenkilön vastauksista tai reaktioista, joiden ”johtamiseen” alkuperäisenä ärsykkeenä toimineesta rakenteesta koehenkilön katsotaan käyttävän tietynlaista valintafunktiota.



Kuva 2. Valintafunktion rooli musiikkipsykologiassa.

Valintafunktion ymmärtäminen tulkitsijan toimintaa ohjaavaksi periaatteeksi on sovitettavissa yhteen monenlaisten tutkimusintressien kanssa. Musiikkikognition tutkimuksen episteemisiä päämääriä on tässä yhteydessä luontevaa luokitella sen mukaan, mitä tutkimuksen alussa tiedetään (tai oletetaan tiedettävän) ja mitä sen kuluessa pyritään saamaan selville. Valintafunktioiden näkökulmasta kaikkein ”puhtaimmalta pöydältä” lähdetään, kun ei tehdä mitään lähtöoletuksia käytettyjen kuuntelustrategioiden suhteen. Esimerkiksi Aiello, Tanaka ja Winborne (1990) pyrkivät kartoittamaan musiikin havaitsemisen yleisiä strategioita soittamalla koehenkilöille Mozartin g-mollisinfonian ensimmäistä osaa ja pyytämällä heitä kirjaamaan sitä koskevia havaintojaan. Voitaisiin sanoa, että tutkijoiden mielenkiinto kohdistui käytettyjen valintafunktioiden luonteeseen: tarkoituksena oli selvittää, millaisia asioita kuulijat ylipäätään poimisivat esiin kuulemastaan musiikista. On hyvä huomata, että vaikka kokeessa käytettiin yhtä ainoata teosta, tämän teoksen ajateltiin edustavan klassismin musiikkia laajemminkin. Ilman ajatusta siitä, että tutkimustuloksia voitaisiin yleistää koskemaan jotakin laajempaa musiikillisen kokemuksen aluetta, yhtä ainoata teosta koskevien havaintostrategioiden tutkimus olisi pikemminkin musiikkianalyysia kuin musiikkipsykologiaa. Samoin koehenkilöiden oli tarkoitus edustaa tyypillisiä länsimaisia muusikoita. Lähtökohtana on siis tietty musiikillisten rakenteiden luokka ja tietty kuulijoiden luokka, ja tutkimuksessa pyritään selvittämään, minkä tyypisiä valintafunktioita kyseisessä tilanteessa tyypillisesti esiintyy.

Ongelmana yllä kuvatun kaltaisissa tutkimusasetelmissä on saatavien tulosten suhteellisen huono vertailtavuus ja se, että kvantitatiivista tutkimusotetta ei

pystytä suoraan kytkemään musiikillisten rakenteiden kvantitatiivisiin aspekteihin. Lisäksi vapaissa sanallisissa kuvauksissa näyttäisivät tyypillisimmin tulevan esiin esimerkiksi äänilähteet (soittimet), vaikka musiikin kuuleminen muuten tapahtuisikin pääasiassa akustisten, ei-semanttisten piirteiden nojalla (Dibben 2001). Täsmällisempiin tutkimustuloksiin päästäänkin paremmin, kun otetaan jo lähtökohdaksi oletus siitä, että tulkitsijan toimintaa ohjaa tietyn tyyppinen valintafunktio, jolloin tutkimuksen päämääränä on selvittää, mikä funktio tarkalleen ottaen on kyseessä. Esimerkiksi tonaliteetti, metri, sävelten ryhmittely ja melodinen aksentti ovat perinteisiä musiikkipsykologian ongelmia, joihin kaikkiin liittyy kiinnostus sävelten ajallisesta jatkumosta yksittäisiä elementtejä poimivien valintafunktioiden täsmälliseen määrittämiseen. Valintafunktion määrittämisessä on kysymys valinnan kytkemisestä täsmällisemmin joihinkin musiikillisiin piirteisiin, tapahtuipa tämä sitten deskriptiivisesti tai jopa matemaattisen mallintamisen avulla.

Esimerkiksi tällaisesta tutkimuksesta voidaan ottaa Huronin ja Royalin (1996) laajoihin melodia-aineistoihin perustunut tutkimus, jossa vertailtiin erilaisiin melodian rakennepiirteisiin kiinnittyviä teorioita siitä, miten kuulijan havainnossa syntyy nk. melodisia aksentteja. Lähtökohtana oli ajatus, että jollakin prosessoinnin tasolla kuulija poimii musiikin pintarakenteesta suhteellisen painokkaina koettuja tapahtumia, fenomenaalisia aksentteja, jotka ainakin osittain muodostavat perustan metrisen rakenteen päättelylle (vrt. Lerdahl & Jackendoff 1983). Huronin ja Royalin tuloksissa nähtiin verrattain tyypillinen ilmiö: yksinkertaiset, musiikin teoriasta peräisin olevat valintafunktiot (esim. "aksentti muodostuu erityisen matalien sävelten kohdalle" tai "aksentti muodostuu suurien intervallihyppyjen jälkeisille sävelille") eivät korreloineet yhtä hyvin nuottikuvan kertoman metrisen rakenteen tai laulutekstin tavarakenteen kanssa kuin monimutkaisempi, empiirisen tutkimuksen kautta johdettu ja useita kriteerejä yhdistävä valintafunktio (Thomassen 1982). Tämä teoreettinen valintafunktio siis selitti tutkijoiden tarkastelemaa empiiristä ilmiötä parhaiten tuottaen likipitään saman lopputuloksen kuin tutkittavan ilmiön taustalla olevat mentaaliset valintafunktiot. Tyypillisessä kokeellisessa tutkimusasetelmassa teoreettisella funktiolla approksimoidut mentaaliset funktiot olisivat koehenkilöinä toimineiden kuulijoiden *havaintoa* ohjaavia mekanismeja. Huronin ja Royalin tapauksessa teoreettista valintafunktiota kuitenkin itse asiassa käytettiin selittämään kansanlaulu-, taidemusiikki- ja kirkkomusiikkimelodioiden *tuottajien* (tai nuottintajien) intuitioita siitä, miten tahtiviivat tai laulettavat tavut tulisi sijoittaa suhteessa melodiaan. Tutkijat eivät kuitenkaan pyrkineet musiikkianalyysin hengessä nostamaan näistä melodioista esiin niiden rakennetta valottavia piirteitä melodioista itsestään riippumattomien kriteerien avulla, vaan päinvastoin he pyrkivät löytämään sellaisia periaatteita, jotka parhaiten sopisivat yksin melodioiden annetun rakenteen kanssa. Vaikka tällainen tutkimus on hyvin lähellä edellä kuvattua, kvantitatiivisesti orientoitunutta vertailevaa musiikintutkimusta, painopiste siinä ei siis ole musiikillisessa materiaalissa (ja sitä kautta musiikin tuottajissa) vaan pikemminkin musiikin tuottajissa ymmärrettyinä oman musiikkinsa "kuulijoiksi".



Edellisen esimerkin valossa on helppo ymmärtää, että musiikin tulkitsijan mentaalisen valintafunktion esille saamisessa ei ole kysymys ihmismielen toiminnan kuvaamisesta fysiologisella tai neurologisella tasolla vaan sellaisen teoreettisen selitysmallin aikaansaamisesta, joka parhaalla mahdollisella tavalla tuottaisi saman funktionaalisen lopputuloksen kuin kuulijoiden soveltamat mentaaliset operaatiot. Kun tällainen funktionaalinen selittäminen yhdistetään kokeellisen psykologian menetelmiin, huomio kiinnittyy helposti siihen, missä suhteessa oletetut mentaaliset funktiot ovat koehenkilöille annettaviin tehtäviin. Suhde on tyypillisesti epäsuora silloin, kun koehenkilön tehtävänä on antaa kyllä/ei-tyyppisiä vastauksia tai arvioida kuulemaansa jollakin numeerisella asteikolla. Esimerkiksi Eerola, Järvinen, Louhivuori ja Toiviainen (2001) pyysivät koehenkilöitä arvioimaan numeerisella asteikolla kuulemiensa melodiaparien samankaltaisuutta ja vertasivat koetuloksia erilaisiin teoreettisiin samankaltaisuuslaskelmiin, jotka nojautuivat eri tavoin melodioiden tilastollisiin piirteisiin kuten sävelluokkakajakaumiin, intervallijakaumiin jne. Tässä kukin teoreettinen samankaltaisuusmittari voidaan nähdä musiikinteoreettisena valintafunktiona, joka etsii melodioista systemaattisesti tietyt ominaisuudet, ja tutkijoiden tarkoituksena on selvittää, missä määrin koehenkilöiden samankaltaisuusarvostelmia voitaisiin selittää olettamalla näiden arvostelmien perustuvan tiettyjen valintafunktioiden noudattamiseen melodioiden rakenteen hahmottamisessa.

Toisena esimerkkinä valintafunktion epäsuorasta suhteesta koetehtävään voidaan ottaa tutkimus, jossa valintafunktiota koskeva hypoteesi on jo sisäänrakennettuna käytettyihin musiikillisiin ärsykkeisiin. Cohen, Trehub ja Thorpe (1989) soittivat koehenkilöille useita peräkkäisiä, toisiinsa transpositiosuhteessa olevia melodisia arpeggiokulkuja, joista viimeistä toisinaan muutettiin yhden sävelen osalta. Kokeessa havaittiin, että tällaisten murtosointukulkujen sarjassa viimeisen murtosoinnun tunnistaminen rakenteellisesti edellisiä vastaavaksi helpottuu peräkkäisten murtosointumelodioiden rakentuessa rekisterillisesti samansuuntaisena pysyvälle astekululle (verrattuna tilanteeseen, jossa peräkkäisten murtosointujen toonikat ovat satunnaisissa suhteissa toisiinsa). Tässäkin tapauksessa säveltasollinen reduktio, peräkkäisten murtosointujen toonikasävelten muodostama yksinkertainen "makrokontuuri", ei esiintynyt suoraan koehenkilöille annettussa tehtävässä ("Vastaako viimeinen melodia kolme kertaa edellä toistettua melodiaa"), vaan sitä käytettiin tulosten selittämisen perusteena. Murtosointujen toonikasävelistä koostuvia reduktioita vertailemalla voitiin siis jossain määrin selittää koehenkilöiden suoritustason vaihtelua, mikä antoi aiheen olettaa, että jollakin kognitiivisen prosessoinnin tasolla kuulijat abstrahoiivat musiikista tällaisia reduktioita vastaavia ominaisuuksia. Toisin kuin yllä mainitussa, melodioiden samankaltaisuutta tutkineessa kokeessa, tässä käytetyt ärsykkeet oli jo valmiiksi muodostettu hyvin täsmällistä, kolmisointujen pohjasäveliä valikoivaa valintafunktiota silmällä pitäen.

On myös mahdollista operationalisoida tietty valintafunktio siten, että se mainitaan suoraan koehenkilöille annettussa tehtävässä. Esimerkiksi musiikki-teoksen segmentoimista tutkivassa kokeessa voidaan pyytää koehenkilöitä heidän kuunnellessaan teosta samalla osoittamaan tietokoneen näppäintä pai-



namalla, missä heidän mielestään erottuu selkeitä rajakohtia (Deliège 1989). Metrisen havainnon tutkimuksessa on niin ikään mahdollista pyytää koehenkilöitä suoraan naputtamaan kuulemansa metri (esim. Drake, Penel & Bigand 2000; Snyder & Krumhansl 2001). Samoin tonaliteetin tutkimuksessa voidaan pyytää koehenkilöitä arvioimaan nk. koetinsävelen (engl. *probe-tone*) sopivuutta sitä aiemmin kuultuun sävelkontekstiin (ks. Krumhansl 1990) tai peräti itse tuottamaan kuultuun musiikilliseen ärsykkeeseen tonaaliseksi keskuukseksi sopiva sävel (Auhagen 1994; Huovinen 2002). Kaikissa näissä tapauksissa koehenkilöiden tehtävänä on poimia musiikista esiin elementtejä, joita kuulijoiden yleensäkin ajatellaan jollakin prosessoinnin tasolla valitsevan keskeisiksi tai erityisen ”stabiileiksi” elementeiksi. Suhde annetun tehtävän ja kuulijan toimintaa ohjaavan mentaalisen valinta- tai hierarkisointifunktion välillä voi olla myös käänteinen, jolloin koehenkilöiden saatetaan esimerkiksi pyytää painiketta painamalla osoittamaan ne sävelet, jotka heidän mielestään ”hyppäävät esiin” *epäsopivuutensa* vuoksi (Janata, Birk, Tillmann & Bharucha 2003).

Valintafunktion mainitseminen tehtävänannossa voi periaatteessa liittyä kahdenlaiseen tutkimusasetelmaan. Ensinnäkin kyseessä voi olla juuri yllä annettujen esimerkkien kaltainen asetelma, jossa halutaan täsmentää kuulijoiden mentaalisten valintafunktioiden kuvauksia. Tällöin ainoastaan valintafunktion yleinen luonnehdinta esimerkiksi metrisen pulssin löytäväksi funktioksi on selvillä tutkimuksen alussa, eikä sen katsota riittävän vielä kertomaan, minkä tyyppistä funktiota koehenkilö soveltaa naputtaessaan kuulemaansa pulssia. Toisaalta tutkijalla voi olla jo ennakkokäsitys siitä, millaisten musiikillisten ominaisuuksien ”esiin kuulemiseen” koehenkilön toiminta perustuu – esimerkiksi metrisen havainnon ongelmaa voidaan lähtökohtaisesti yrittää ratkaista vaikkapa harmonisen rytmien muutosten, rekisterillisten aksenttien tms. piirteiden avulla. Tällöin tutkija siis olettaa annetun tehtävän rajaavan kuulijoiden soveltamat valintafunktiot tarpeeksi kapealle alalle, jotta funktion tarkempi määrittely voidaan käytännössä jättää sivuun. Tässä jälkimmäisessä tilanteessa on mahdollista keskittyä kysymyksiin siitä, miten musiikillisen rakenteen tasolla esiintyvät muutokset vaikuttavat tulkitsijan kykyyn tuottaa asianmukaisia reduktioita tai mikä on iän, musiikillisen koulutuksen tai muiden vastaavien tekijöiden merkitys oletetun valintafunktion käyttämisvalmiudelle. Esimerkiksi yritys soveltaa koetinsävelmetodia dodekafonisen musiikin yhteydessä (Krumhansl, Sandell & Sergeant 1987) tuntuu nojautuvan oletukseen, jonka mukaan tonaaliseen kuulemiseen liittyvä, sävelluokkia hierarkisoiva valintafunktio olisi jo pääpiirteisään saatu selville, jolloin voidaan tarkastella kuulijoiden kykyä soveltaa tätä tiettyä funktiota vaikeisiin tai funktion käytön kannalta epätyypillisiin musiikillisiin tilanteisiin.

Mikäli musiikin tulkitsijana on ihmisen sijasta tietokone, voi tutkimuksen lähtöasetelmaan sisältyä tarkka tieto siitä, mikä valintafunktio ohjaa tulkitsijan toimintaa. Tällaisessa tilanteessa tutkimuksen episteemisenä päämäärä on tyyppillisesti valintafunktion (algoritmin) arvioiminen suhteessa johonkin ulkopuoliseen kriteeriin. Esimerkiksi musiikkiteoksen alkuperäiset sävellajitumerkinnot (Vos & Geenen 1996), enharmoniset kirjoitusasut (Temperley 2001, 134–136)



tai tahtijako (mts., s. 42–44) voivat toimia eräänlaisina oikeina vastauksina joihin suhteessa algoritmin toimintaa arvioidaan. Mikäli halutaan luopua tällaisista melko objektivistisista kriteereistä, algoritmia voidaan tarkastella myös siltä kannalta, vastaavatko sen tuottamat reduktiot tietyn kuulijapopulaation kannalta luontevia tulkintoja. Tavallisesti kuulijapopulaation ajatellaan koostuvan länsimaisista kuulijoista tai ns. kokeneista kuulijoista, jolloin olisi luontevinta arvioida tietokoneohjelman suoritusta suhteessa koehenkilöihin (ja tulosten tukiessa toisiaan voitaisiin puhua konvergenssista menetelmien välillä; ks. esim. Krumhansl, Louhivuori, Toiviainen, Järvinen & Eerola 1999). Lienee kuitenkin tavallisempaa vedota intuition: esimerkiksi Temperley (2001) esittää useita valintafunktioiksi luokiteltavissa olevia algoritmeja mm. metrisen ja harmonisen analyysin tarpeisiin ja arvioi algoritmiensa tuottamien reduktioiden osuvuutta paljolti omaan intuitionsa nojautuen. Intuition rooli muistuttaa siitä, että tällaiset algoritmit voisivat periaatteessa yhtä hyvin kuulua musiikkianalyttisten valintafunktioiden kategoriaan. Temperleyn tapaiset tutkijat ovat kuitenkin selvästi kiinnostuneempia funktionaalisten selitysten löytämisestä ihmisen musiikillisille havaintoprosesseille kuin teos- tai tyylianalyysistä perinteisessä musiikkianalyttisessä mielessä, ja huomion kohteena oleva musiikillinen toiminta on siten musiikin havaitseminen pikemmin kuin sen tuottaminen.

Musiikkikognition tutkimuksessa valintafunktioiden pääasialliset ongelmat liittyvät niiden kaksoisrooliin: yhtäältä teoreettisia valintafunktioita käytetään empiiristen tulosten selityksperusteena, mutta toisaalta tehtävänanto koetilanteessa saattaa edellyttää koehenkilöiltä jonkin valintafunktion tietoista soveltamista. Valintafunktion luonteva soveltuminen eksplisiittiseksi tehtävänannoksi koetilanteessa tai toisaalta sen soveltuminen tietyn musiikilliseen kognitioon liittyvän ilmiön selittämiseen ei aina takaa sen soveltuvuutta toiseen näistä kahdesta tehtävästä. Esimerkiksi metrin tai tonaliteetin kohdalla on ilmeistä, että kuulijat normaaleissakin kuuntelutilanteissa todella soveltavat jonkinlaisia mentaalisia valintafunktioita, mutta aina ei ole läheskään yhtä ilmeistä, miten näihin funktioihin päästäisiin kokeellisen tutkimuksen avulla mahdollisimman suoraan käsiksi. Behavioraalisten kokeiden avulla on erityisen vaikeaa tavoittaa kuulijoiden tonaalisen kuulemisen *prosessia*. Tonaliteetin tutkimuksessa sekä koetinsävelmenetelmää että tuottamismenetelmää (ks. yllä) on pyritty soveltamaan jatkuvan kuunteluprosessin tutkimiseen, mutta kummassakaan tapauksessa menetelmät eivät sinänsä ole olleet täysin tyydyttäviä (vaikka mielekkäitä tuloksia on voitu saadaakin). Koetinsävelmenetelmän sovelluksessa koehenkilö kuulee koko musiikkiteoksen kaksitoista kertaa, ja kullakin kerralla hän kuulee samanaikaisesti jatkuvana soivan koetinsävelen, joka vastaa yhtä kromaattisen asteikon säveltä ja jonka sopivuutta kulloiseenkin sävelkontekstiin hänen tulee arvioida käyttämällä liukusäädintä (Krumhansl & Toiviainen 2000). Menetelmän ongelmana on kuitenkin se, että on mahdotonta sulkea pois jatkuvasti soivan koetinsävelen häiritsevä vaikutus arvion kohteena olevaan musiikkiesimerkkiin, eivätkä tulokset siten välttämättä kuvaa normaalia kuunteluprosessia, jossa kuulija kuulisi vain varsinaisen esimerkin. Tuottamistehtävän sovelluksessa musiikkiärsykykeisiin on jätetty taukoja, joiden aikana koehenkilön tehtävänä on



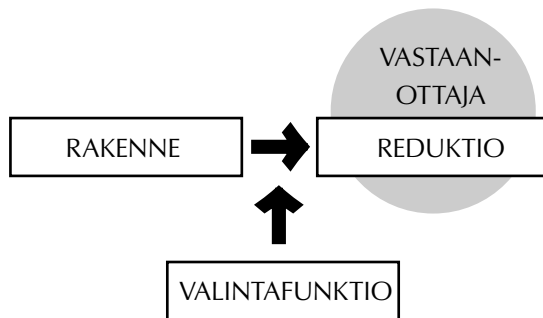


laulaa edelliseen kuulemaansa katkelmaan sopiva, tonaalista keskusta edustava sävel. Tämäkään menetelmä ei ole ongelmaton: koehenkilön edellä laulamat sävelet saattavat myös vaikuttaa joko eräänlaisen ”tonaalisen fokusoimisen” tai yksinkertaisesti lihasmuistin kautta seuraavaksi laulettuun säveleen. (Huovinen 2002, 295–322.) Musiikillisesti kaikkein ilmeisimpienkin mentaalisten valintafunktioiden kohdalla metodologinen peruskysymys odottaa vielä vastaustaan: miten päästä mahdollisimman suoraan ja luontevasti käsiksi mentaaliseen prosessiin, jossa kuulija ”tarttuu” tiettyihin musiikillisiin elementteihin ja organisoii kuulemaansa näihin kiintopisteisiin nojautuen?

Valintafunktiot sensoristen prosessien kuvaajina

Kolmas mahdollisuus teoreettisten valintafunktioiden soveltamiseen empiirisessä musiikintutkimuksessa on käyttää niitä musiikin kuulijan havaintokapasiteetin rajoitusten kuvaajina. Yksinkertaistettuna asetelma on kuvan 3 mukainen: musiikin kuulijaa ei ajatella niinkään aktiivisena tulkitsijana kuin enemmänkin passiivisena vastaanottajana, jonka taipumus tuottaa reduktioita johtuu siitä, että hän ei kykene käsittelemään kaikkea tarjolla olevaa informaatiota. Musiikintutkimuksen kannalta olennaisinta ei ole se, selitetäänkö ihmisen havaintokanavan rajoituksia perinteiseen tapaan ”suodattumisena” vai esimerkiksi lyhytkestoisen muistin rajoitusten tai habituaation avulla (ks. esim. Cowan 1997): psykologista mekanismia olennaisempaa on selvittää rajoitusten luonnetta suhteessa musiikilliseen materiaaliin. Täsmällinen ero aktiiviseen valintafunktioiden käyttöön on toki jossain määrin keinotekoinen: tarkkaavaisuuden tutkimus on osoittanut, että pitkäkestoiseen muistiin tallennetut, opitut kognitiiviset rakenteet ohjaavat myös automaattisia havaintoinformaatioon kohdistuvia valintaprosesseja (Cowan 1988), ja siinä mielessä ihminen ei liene musiikinkaan vastaanottajana milloinkaan täysin passiivinen. Myös musiikillisen havainnon tutkimuksessa on todettu, että opittuja skeemoja hyödyntävän *top-down*-prosessoinnin ja automaattisen *bottom-up*-prosessoinnin välillä tapahtuu interaktiota (esim. Parncutt & Bregman 2000), mutta useimmat tutkijat tuntuvat silti hyväksyvän jonkin tällaisen erottelun ainakin tutkimuksellisenä apuvälineenä. Musiikintutkimuksen lähitieteistä etenkin psykoakustiikka, neuromusikologia sekä musiikin kehityspsykologia tutkivat sellaisia musiikillisen informaation valintaa koskevia prosesseja, joissa huomio kiinnittyy sensoriseen *bottom-up*-prosessointiin. Tällaisissa yhteyksissä valintafunktio on yksinkertaisesti se teoreettinen malli, jonka avulla kuvataan kuulijan aistimellisista rajoituksista johtuvaa ääni-informaation ”suodattumista”.





Kuva 3. Valintafunktion rooli sensoristen prosessien tutkimuksessa.

Tyypillisessä psykoakustisessa koeasetelmassa varioidaan auditiivisen ärsykkeen ominaisuuksia automaattiseen valintaan liittyvien ”kynnysten” selvittämiseksi. Valintafunktion ajatus soveltuu ehkä parhaiten käytettäväksi sellaisten tutkimusten yhteydessä, joissa auditiivisten ärsykkeiden ominaisuuksien muuttaminen vaikuttaa koehenkilöiden kykyyn kohdistaa tarkkaavaisuutta eri taajuuskais-toille (säveltasohavainnon kannalta relevantteja esimerkkejä tarjoavat mm. Green & McKeon 2001; Woods, Alain, Diaz, Rhodes & Ogawa 2001). Keskeinen huomio näissä tutkimuksissa on se, että äänen taajuudella on auditoriselle valikoivalle tarkkaavaisuudelle (myös ei-voluntaaristen, automaattisten prosessien osalta) vastaava merkitys kuin spatiaalisella sijainnilla on visuaalisen tarkkaavaisuuden osalta. Tähän liittyy myös kaikille Bachin sooloviulumusiikin ystäville tuttu ilmiö, jota musiikin teoreetikot joskus kutsuvat piilopolyfoniaksi: melodian peräkkäisten sävelten ajallisen etäisyyden ollessa kohtalaisen pieni ja niiden välisen säveltaasoerotuksen ollessa suuri melodia halkeaa kahteen rekisterillisesti toisistaan erottuvaan melodiaan. Tällöin kuulija pystyy kiinnittämään tarkkaavaisuutensa kunnolla vain toiseen melodioista, eli hän soveltaa automaattisesti tiettyä valintafunktiota. Psykoakustinen tutkimus, jossa selvitetään sävelsarjan rekisterillisen halkeamisen edellytyksiä varioimalla sävelten ajallista kestoa ja niiden välisten säveltaasointervallien kokoa (Beauvois, 1998; Bregman, Ahad, Crum & O’Reilly 2000), pyrkii siis saamaan selville niitä auditiivisen ärsykkeen rakenteelle asetettavia ehtoja, joiden toteutuessa tällainen valintaprosessi toteutuu automaattisesti normaaleilla kuulijoilla.

Automaattisia havaintoprosesseja koskevien rajoitusten kanssa ollaan tekemisissä myös silloin, kun tutkitaan pienten lasten kykyä havaita erilaisia aikuisten musiikillisen havainnon kannalta olennaisia musiikillisiä ominaisuuksia. Musiikin kehityspsykologiassa vauvaikäisiä tutkitaan yleisimmin käyttämällä jotakin sellaista menetelmää, jonka avulla voidaan kunkin ärsykkeen kohdalla rekisteröidä, onko vauva huomannut ärsykkeessä tapahtuneen muutoksen vai ei. Tavallisimmassa menetelmässä vauvan pään kääntyminen äänilähteen suuntaan tulkitaan ikään kuin ”kyllä”-vastaukseksi kysymykseen ”kuulitko mitään” tai kysymykseen ”kuulitko mitään eroa aiemmin kuulemaasi nähden”. Tulosten avulla pyritään tunnistamaan niitä ikäkausia lapsen kehityksessä, joiden aikana



tietyt musiikkiin liittyvät havaintovalmiudet kehittyvät. On esimerkiksi osoitettu, että alle vuoden ikäiset vauvat pystyvät erottamaan musiikillisessa ärsykkeessä tapahtuvia puolen sävelaskeleen kokoisia muutoksia, mutta että diatonisten ja ei-diatonisten ärsykkeiden havaitsemisessa vauvaikäisillä ei vielä ole samanlaisia eroja kuin aikuisilla tai jopa 4–6-vuotiailla lapsilla (Trehub, Cohen, Thorpe & Morrongiello 1986; Trainor & Trehub 1992).

Samaa pään kääntämiseen perustuvaa menetelmää on käytetty myös sovellettaessa vauvoille edellisessä luvussa mainittua tutkimusasetelmaa (Cohen, Trehub & Thorpe 1989), jossa koehenkilöiden piti tunnistaa peräkkäisissä murtosointumelodioissa tapahtuvia muutoksia (Trainor & Trehub 1993). Edellä kyseinen asetelma toimi esimerkkinä siitä, miten kuulijan mentaalisia valintafunktioita voidaan pyrkiä päättelemään operationalisoimatta keskeisten sävelten valintaa osaksi itse koetettavaa. Tuolloin huomio siis kiinnittyi peräkkäisten sointujen toonikasävelten muodostamaan reduktioon, jonka ajateltiin syntyvän kuulijan toimintaa ohjaavan, opitun *top-down*-skeeman tuloksena. Jos kuitenkin katsotaan vain annettua tehtävää itseään, sen käyttäminen etenkin vauvojen yhteydessä on ymmärrettävissä ennen muuta sensorisen, ei-voluntaarisen prosessoinnin rajoitusten kartoittamiseksi. Tässä tulee esille se, miten voi lopulta olla vaikeaa vetää rajaa sensorisen "valinnan" ja korkeamman kognitiivisen tason rakenteita hyödyntävän valinnan välille: jos koehenkilö suoriutuu annetusta tehtävästä (eli huomaa tietyn muutoksen yhdessä transponoiduista arpeggiokuluista), hän saattaa suoriutua siitä nimen omaan käyttäen pitkäkestoiseen muistiin tallennettua skeemaa, jonka kanssa aisti-informaatio pääsee kontaktiin jo varhaisen, esitietoisien prosessoinnin aikana (vrt. Cowan 1988).

Tiettyä kuvausta vastaaviin musiikillisiin ärsykkeisiin kohdistuvaa automaattista valintaa tarkastellaan niin ikään musiikin aivotutkimuksessa eli neuromusiikologiassa, joka saattaa tulevaisuudessa olennaisesti helpottaa musiikinteoreettisten valintafunktioiden formuloinnissa tehtäviä ratkaisuja. Aivojen tapahtumasidonniaisista jännitevasteista mittaamalla esimerkiksi Granot ja Donchin (2002) ovat todenneet, että tonaalisessa kontekstissa epätyypilliset sävelet saavat aikaan poikkeavia reaktioita aivoissa jo kymmenien tai satojen millisekuntien kuluttua sävelen alkamisesta. Tämän pohjalta he päättelevät, että tonaalinen syntaksi ei voi olla vain musiikin teorian sisäinen konstruktio, vaan että se on psykologisesti reaalin ilmiö, joka vaikuttaa kuulijoiden tapaan koodata vastaanottamaansa musiikillista informaatiota. Vastaavanlaisia tuloksia on saatu myös musiikillisesti kouluttamattomilla koehenkilöillä (Koelsch, Gunter, Friederici & Schröger 2000). Tällainen tutkimustyö luo pohjaa musiikinteoreettiselle argumentaatiolle: yllä mainitut tutkimukset tuntuisivat viittaavan siihen, että tonaalisessa kontekstissa epätyypillisiin säveliin liittyvää esiinpistävyttä ei voi "kytkä pois" pelkästään esteettisin perustein. Kun esimerkiksi Dahlhaus (1978, 146) argumentoi, että "dissonanssin emansipaation" tulkitseminen dissonanssikokemuksen häviämiseksi tai intervallien muuttumiseksi pelkiksi etäisyyksiksi perustuu tätä käsitettä käyttäneiden 1900-luvun säveltäjien väärinymmärtämiseen, voisimme nyt sanoa väärinkäsityksen olleen myös havaintotutkimuksen näkökulmasta heikolla pohjalla. Dissonanssia ei saa häviämään



päättämällä olla välittämättä siitä. Ei-tahdonalaisia sensorisia reaktioita koskeva tieto saattaa tulevaisuudessa joillakin tällaisilla tavoilla auttaa asettamaan reunaehjoja musiikinteoreettisille tai musiikkiesteettisille spekulatioille.

On kuitenkin hyvä huomata, että aivotutkimus voi nykyisellään lähinnä kertoa, minkä tyyppisiin musiikillisiin ärsykkeisiin reagoidaan milläkin intensiteetillä, missä osissa aivoja ja millä ajallisella resoluutiolla. Kaikki tätä täsmällisempi tieto valintafunktioiden luonteesta perustuu silti yhä teoreettiseen päättelyyn aivan kuten behavioraalisessakin tutkimuksessa. Aivotutkimuksen menetelmin voidaan siis tuottaa kuvauksia tietynlaisten musiikillisten tapahtumien aiheuttamista reaktioista, mutta vastaus kysymykseen ”mikä funktio se on” jää ilman vastausta. Naturalistisen tutkimusotteen omaksuminen ei siten näillä näkymin merkitse luopumista musiikin prosessointiin liittyvien mentaalisten tapahtumien funktionaalisesta selittämisestä (vrt. funktionalistiset näkemykset mielenfilosofiassa, esim. Braddon-Mitchell & Jackson 1996). Toiseksi on syytä huomauttaa, että tähän mennessä neuromusikologisissa tutkimuksissa ärsykemateriaalin tasolla tehtävät erottelut ovat olleet melko yksinkertaisia. On saatettu esimerkiksi erottaa toisistaan ”tutut” (diatoniset) ja ”oudot” (aritemeettisesti määritellyt ei-diatoniset) ärsykkeet (Brattico, Näätänen & Tervaniemi 2001) tai oletettujen tonaalisen syntaksin sääntöjen ”vahvasti rajoittamat” ja ”heikosti rajoittamat” ärsykkeet (Granot & Donchin 2002). Näistä lähtökohdista saatujen tulosten perusteella voidaan saada vasta summittaisia viitteitä siitä, missä määrin tavanomaisia musiikinteoreettisia käsitteitä voitaisiin käyttää mentaalisten valintafunktioiden esittämiseen.

Yleisiä valintafunktioita koskevia huomioita

Valintafunktioita tarvitaan musiikintutkimuksessa niissä tilanteissa, joissa tutkijalla on yksittäisistä musiikillisista rakenteista riippumattomia syitä pyrkiä poimimaan esiin musiikin ajallisesta jatkumosta tiettyä kuvausta vastaavia piirteitä. Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että kysymys on miltei aina ihmisen *mentaalisten* valintafunktioiden kuvaamisesta, selittämisestä tai jäljittelemisestä käyttäen hyväksi jotakin *teoreettista* valintafunktiota. Musiikintutkimuksen näkökulmasta *kuvaamisen* aspekti tulee selvimmin esiin verrattain automaattisten sensoristen prosessien yhteydessä, jolloin musiikintutkijaa kiinnostavat erityisesti havaintokapasiteetin rajoitukset suhteessa musiikilliseen materiaaliin ja kuulijatyyppiin. *Selittäminen* taas nousee esiin sellaisten kognitiivisten valintaprosessien yhteydessä, joiden voidaan nähdä edellyttävän kuulijalta musiikinteoreettisia abstraktioita vastaavien kognitiivisten skeemojen omaksumista. Kuulijan suorittaman valinnan selittäminen vaikkapa kvinttiympyrän kaltaisten musiikinteoreettisten välineiden avulla menee siten pitkälle pelkän valintaprosessin *kuvaamisen* ohi: usein selityspäätteeksi käytetty musiikinteoreettinen konstruktio voisi olla korvattavissa toisilla vastaavilla konstruktioilla (esim. kvinttiympyrästä





ks. Huovinen 2002, 270–275). Musiikkianalyttisilla valintafunktioilla puolestaan pyritään tavallisesti *jäljittelemään* tai simuloimaan joitakin aspekteja ihmiselle tyypillisistä valintaprosesseista. Esimerkiksi sointujen pohjasäveliä poimivat valintafunktiot olisivat merkityksettömiä ilman yksinkertaisten musiikin kuulemista koskevien käsitysten tarjoamaa motivaatiota. Kognitiivisten toimintojen jäljittely ei kuitenkaan ole musiikkianalyysin ainoa eikä monien mielestä edes keskeisin päämäärä. Mikään ei siten estä kognitiivisesti perusteltujenkaan musiikkianalyttisten valintafunktioiden käyttämistä osina analyysimenetelmissä, jotka intellektuaalisina rakennelmina menevät pitkälle yli sen, mikä on musiikkia havaitsevalle ihmiselle ilmeistä.

Olemme nähneet, miten musiikinteoreettiset valintafunktiot voivat empiirisessä musiikintutkimuksessa toimia kolmessa eri roolissa: musiikkianalyttisinä työkaluina, kuulijan toimintaa ohjaavina kognitiivisina periaatteina sekä sensoristen prosessien selittäjinä. Nämä kolme valintafunktioiden kategoriaa eivät sulje toisiaan pois, vaan niitä voi joskus olla jopa vaikea erottaa toisistaan. Tämä johtuu yhtäältä siitä, että musiikillisiin elementteihin kohdistuvassa valinnassa sensoristen ja kognitiivisten prosessien välille on vaikeaa vetää selvää rajaa, ja toisaalta siitä, että jotkut tutkimusasetelmat voivat olla kiinnostavia sekä musiikillisten rakenteiden ymmärtämisen että ihmisen musiikillisen havainnon ja kognition kannalta. Karkeaa erottelua tukee kuitenkin myös se, että kaikissa kolmessa tapauksessa valintafunktiot tyypillisesti kohdistuvat ajalliselta kestoltaan erilaisiin musiikillisiin tapahtumiin. Sensorisen tason valinnassa kysymys on verrattain automaattisista valintaprosesseista suhteellisen pienillä aikaväleillä. Kehittyneitä kognitiivisia skeemoja edellyttävissä valintaprosesseissa ollaan tekemisissä keskimittaisten, tavallisesti joitakin sekunteja kestävien ajanjaksojen kanssa, joiden puitteissa kuulijan musiikista poimivat elementit liittyvät esimerkiksi metrin tai tonaliteetin abstrahoimiseen niin sanotusti *paikallisella* tasolla (musiikillisen havainnon ajallisista rajoituksista ks. esim. Snyder 2000). Sen sijaan pitkälle menevät teoriat esimerkiksi metristen suhteiden kokemuksellisesta merkityksestä pitkällä aikavälillä (Epstein 1995) kuuluvat musiikkianalyysin piiriin, eikä niillä ilmeisesti ole juurikaan psykologista merkitystä (ks. esim. Franek & Mates 1997). Sama koskee tonaalisten sävellajisuhteiden havaintoa pitkällä aikavälillä (Cook 1987; Edlund 1997; Marvin & Brinkman 1999).

Nämä negatiiviset tulokset eivät silti estä kehittämästä valintafunktioita, jotka tarjoavat tietoa musiikillisten rakenteiden säännönmukaisuuksista ajallisesti toisistaan etäälläkin olevien tapahtumien välillä. Esimerkiksi eri sävelluokkien ajallisen jakauman on esitetty vaikuttavan ainakin paikallisella tasolla tonaliteetin kokemukseen (Castellano, Bharucha & Krumhansl 1984; Kessler, Hansen & Shepard 1984), mutta kognitiivisesta näkökulmasta *koko musiikkiteoksen* sävelluokkajakauman pohjalta teoksen sävellajin määrittämiseen pyrkivä algoritmi (Ng, Boyle & Cooper 1996) vaikuttaa silti melko epäilyttävältä. Musiikkianalyttisina työkaluina tällaisetkin menetelmät saattavat silti puolustaa paikkaansa – ”lintuperspektiivistä” katsottaessa tutkijan huomio vain kohdistuu enemmän säveltäjän käyttämiin strategioihin kuin kuulijan strategioihin. Tällaisen erottelun tekemistä kognitiivisten ja musiikkianalyttisten tutkimusintressien välillä on





osaltaan haitannut se, että musiikkiteoksen tarkasteleminen ikään kuin staat-
tisessa lopputilassa sisältyi Lerdahlin ja Jackendoffin (1983) vaikutusvaltaiseen
teoriaan, jossa samankaltaisten valintaprosessien soveltaminen peräkkäin eri
musiikillisen rakenteen tasoille esitettiin teoriana kuulijan kognitiosta eikä teo-
riana musiikillisesta rakenteesta. Musiikkianalyysin ja musiikkipsykologian käyt-
tämät musiikinteoreettiset valintafunktiot eivät välttämättä eroa toisistaan mil-
lään laadullisella tavalla, ja tämä on tietysti hyvä asia siinä mielessä, että se on
omiaan ruokkimaan hedelmällistä tieteidenvälistä tutkimusta. Samalla on oltava
myös varovainen: valintafunktion menestyksekkäs soveltaminen musiikkiteosten
rakenteiden tai musiikillisen kognition tutkimukseen ei automaattisesti merkitse
sen soveltumista myös toiseen näistä tehtävistä.

Mihin tarkoitukseen musiikinteoreettisia valintafunktioita sitten halutaan-
kaan käyttää, on tärkeää muistaa, että poimiessaan musiikista esiin tärkeinä
pidettyjä ominaisuuksia ne ovat samalla sokeita kaikelle partikulaariselle. Esi-
merkiksi musiikkianalyttisten säveltasoreduktioiden lähtökohdaksi ei aina sovi
kysymys siitä, *miten* musiikillisesta tekstuurista saadaan esiin olennaisina pidet-
tyjä piirteitä: toisissa tilanteissa lähtökohtana voi toimia kysymys siitä, *mikä*
yksinkertaisempi rakenne muodostaa olennaisen rungon musiikkiteokselle –
esimerkiksi silloin, kun tiedetään teoksen perustuvan *cantus firmus* -tekniikkaan
tai vaikkapa motiiviseen variaatioon (Huovinen 2003). Musiikillisen havainnon
ja kognition tutkimuksessa teoreettiset valintafunktiot niin ikään rajoittuvat
nostamaan esiin *tyypillisiä* valintastrategioita, jolloin kuulijoiden persoonalliset
kuulemistavat jäävät sivuun. Tästä on helposti seurauksena ”deterministinen”
ote musiikinteoreettisten valintafunktioiden käyttöön: kuulijoiden toiminnan
selittämisen sijaan pyritään *ennustamaan* heidän tapaansa valita elementtejä
musiikillisesta rakenteesta, jolloin itse asiassa lähestytään musiikkianalyttisten
valintafunktioiden jäljittelevää tehtävää. Ajoittain tämä voi olla perusteltuakin,
mutta alan tutkijoilta on kuitenkin monesti jäänyt huomaamatta se, että musii-
kinteoreettisilla käsitteillä ilmaistut valintafunktiot ovat vain yksi tapa mallintaa
musiikillista kognitiota.

Kuvatessaan, selittäessään ja jäljitellessään ihmisen toimintaa teoreettiset
valintafunktiot ovat aina *musiikinteoreettisia* valintafunktioita siinä määrin kuin
ne voidaan ilmaista vain puhumalla suoraan tietynlaisia kuvauksia vastaavista
musiikillisista elementeistä. Toinen mahdollinen tapa olisi käyttää yleisempiä
psykologisia malleja, ilman viittauksia musiikillisiin elementteihin – tämä jät-
täisi tarvittaessa tilaa yksilöllisille valintastrategioille suhteessa tiettyä musii-
kinteoreettista kuvausta vastaavaan äänitapahtumaan. Olisi ainakin voitava
esittää kysymys, ovatko ihmisen musiikillisessa havainnossa ja kognitiossa esiin-
tyvät valintaprosessit sittenkään pohjimmiltaan kuvattavissa musiikinteoreetti-
sin käsittein, ”sokeiden” musiikkianalyttisten valintafunktioiden tapaan. (ks.
Huovinen 2002, 33–45, 223–235.) Lopulta on hyvä muistaa, että musiikinteo-
reettinen valintafunktio on empiirisesti orientoituneelle musiikintutkimukselle
hyvä renki, mutta huono isäntä: se mahdollistaa systemaattisen tutkimusot-
teen kysymyksissä, jotka liittyvät inhimillisen toiminnan ja musiikillisen raken-
teen välisiin suhteisiin, mutta se saa myös tutkijan helposti unohtamaan, että



puheena olevissa ilmiöissä itsessään – musiikissa ja sen kokemisessa – kaikki ei ole systemaattista.

Viitteet

- Aiello, Rita, J. S. Tanaka & Wayne C. Winborne 1990. Listening to Mozart: Perceptual Differences among Musicians. *Journal of Music Theory Pedagogy* 4(2): 269–293.
- Andrews, H. K. 1966. *The Technique of Byrd's Vocal Polyphony*. Lontoo: Oxford University Press.
- Auhagen, Wolfgang 1994. *Experimentelle Untersuchungen zur auditiven Tonalitätsbestimmung in Melodien*. Kassel: Gustav Bosse Verlag.
- Bar-Yosef, Amatzia 2001. Musical Time Organization and Space Concept: A Model of Cross-Cultural Analogy. *Ethnomusicology* 45(3): 423–442.
- Beauvois, Michael W. 1998. The Effect of Tone Duration on Auditory Stream Formation. *Perception & Psychophysics* 60(5): 852–861.
- Berry, Wallace 1987. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications.
- Bharucha, J. P. 1984. Anchoring Effects in Music: The Resolution of Dissonance. *Cognitive Psychology* 16: 485–518.
- Bharucha, J. P. 1996. Melodic Anchoring. *Music Perception* 13(3): 383–400.
- Blacking, John 1995 [1967]. *Venda Children's Songs. A Study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago ja Lontoo: The University of Chicago Press.
- Braddon-Mitchell, David ja Frank Jackson 1996. *Philosophy of Mind and Cognition*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Brattico, Elvira, Risto Näätänen & Mari Tervaniemi 2001. Context Effects on Pitch Perception in Musicians and Nonmusicians: Evidence from Event-Related-Potential Recordings. *Music Perception* 19(2): 199–222.
- Bregman, Albert S., Pierre A. Ahad, Poppy A. C. Crum & Julie O'Reilly 2000. Effects of Time Intervals and Tone Durations on Auditory Stream Segregation. *Perception & Psychophysics* 62(3): 626–636.
- Castellano, Mary A., J. P. Bharucha, & Carol L. Krumhansl 1984. Tonal Hierarchies in the Music of North India. *Journal of Experimental Psychology: General* 113: 394–412.
- Chenoweth, Vida 1972. *Melodic Perception and Analysis. A Manual on Ethnic Melody*. Ukarumpa: Summer Institute of Linguistics.
- Cohen, Annabel J., Sandra E. Trehub & Leigh A. Thorpe 1989. Effects of Uncertainty on Melodic Information Processing. *Perception & Psychophysics* 46(1): 18–28.
- Cook, Nicholas 1987. The Perception of Large-Scale Tonal Closure. *Music Perception* 5(2): 197–205.
- Cowan, Nelson 1988. Evolving Conceptions of Memory Storage, Selective Attention, and Their Mutual Constraints Within the Human Information-Processing System. *Psychological Bulletin* 104: 163–191.
- Cowan, Nelson 1997. *Attention and Memory. An Integrated Framework*. New York ja Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl 1978. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Delège, Irène 1989. A Perceptual Approach to Contemporary Musical Forms. *Contemporary Music Review* 4: 213–230.
- Dibben, Nicola 2001. What Do We Hear when We Hear Music?: Music Perception and Musical Material. *Musicae Scientiae* 5(2): 161–194.



- Drake, Carolyn, Amandine Penel & Emmanuel Bigand 2000. Tapping in Time with Mechanically and Expressively Performed Music. *Music Perception* 18(1): 1–23.
- Edlund, Bengt 1997. Tonal Closure—Fact and/or Fiction. *Third Triennial ESCOM Conference. Proceedings*. Toim. A. Gabriellsson. Uppsala yliopisto. 140–144.
- Eerola, Tuomas, Topi Järvinen, Jukka Louhivuori & Petri Toiviainen 2001. Statistical Features and Perceived Similarity of Folk Melodies. *Music Perception* 18(3), 275–296.
- Epstein, David 1995. *Shaping Time. Music, The Brain, and Performance*. New York: Schirmer Books.
- Franek, Marek & Jiri Mates 1997. Tempo Relations: Is there a Psychological Basis for Proportional Tempo Theory? *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. Toim. M. Leman. Berliini, Heidelberg ja New York: Springer-Verlag. 253–62.
- Granot, Roni & Emanuel Donchin 2002. Do Re Mi Fa Sol La Ti—Constraints, Congruity, and Musical Training: An Event-Related Brain Potentials Study of Musical Expectancies. *Music Perception* 19(4): 487–528.
- Green, Tim J. & J. Denis McKeon 2001. Capture of Attention in Selective Frequency Listening. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 27(5): 1197–1210.
- von Hippel, Paul 2000. Redefining Pitch Proximity: Tessitura and Mobility as Constraints on Melodic Intervals. *Music Perception* 17(3): 315–327.
- Huovinen, Erkki 2002. *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity. (Acta Musicologica Fennica 23.)* Turku: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huovinen, Erkki 2003. Principles of Selection and Evaluation for Structurally Important Pitches. Esitelmä 29.3.2003, *Colloque international: La notion de syntaxe en langage et en musique*, Université Paris-Sorbonne.
- Huron, David & Matthew Royal 1996. What is Melodic Accent? Converging Evidence from Musical Practice. *Music Perception* 13(4): 489–516.
- Janata, Petr, Jeffrey L. Birk, Barbara Tillmann & Janshed J. Bharucha 2003. Online Detection of Tonal Pop-out in Modulating Contexts. *Music Perception* 20(3): 283–305.
- Kessler, Edward J., Christa Hansen & Roger N. Shepard 1984. Tonal Schemata in the Perception of Music in Bali and the West. *Music Perception* 2: 131–165.
- Koelsch, Stefan, Thomas Gunter, Angela D. Friederici & Erich Schröger 2000. Brain Indices of Music Processing: ‘Nonmusicians’ are Musical. *Journal of Cognitive Neuroscience* 12(3): 520–541.
- Krumhansl, Carol L. 1990. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York ja Oxford: Oxford University Press.
- Krumhansl, Carol L., G. J. Sandell & Desmond C. Sergeant 1987. The Perception of Tone Hierarchies and Mirror Forms in Twelve-Tone Serial Music. *Music Perception* 5: 31–78.
- Krumhansl, Carol L., Jukka Louhivuori, Petri Toiviainen, Topi Järvinen & Tuomas Eerola 1999. Melodic Expectation in Finnish Spiritual Folk Hymns: Convergence of Statistical, Behavioral, and Computational Approaches. *Music Perception* 17(2): 151–195.
- Krumhansl, Carol L. & Petri Toiviainen 2000. Dynamics of Tonality Induction: A New Method and a New Model. *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition* (CD rom). Toim. C. Woods, G. Luck, R. Brochard, F. Seddon ja J. A. Sloboda. Keele University.
- Kubik, Gerhard 1983. Die Amadinda-Musik von Buganda. *Musik in Afrika*. Toim. A. Simon. Berliini: Museum für Völkerkunde. 139–165.
- Lerdahl, Fred 1988. Cognitive Constraints on Compositional Systems. *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Toim. J. A. Sloboda. Oxford: Clarendon Press. 231–259.



- Lerdahl, Fred & Ray Jackendoff 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (MA) ja Lontoo: The MIT Press.
- Louhivuori, Jukka 1988. *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distributio ja kognitiiviset toiminnot. (Acta musicologica Fennica 16.)* Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Marvin, Elizabeth West & Alexander Brinkman 1999. The Effect of Modulation and Formal Manipulation on Perception of Tonic Closure by Expert Listeners. *Music Perception* 16(4): 389–408.
- Morris, Robert D. 1994. Recommendations for Atonal Music Pedagogy in General; Recognizing and Hearing Set-Classes in Particular. *Journal of Music Theory Pedagogy* 8: 75–134.
- Myers, John E. 1992. *The Way of the Pipa. Structure and Imagery in Chinese Lute Music*. Kent (Ohio) ja Lontoo: The Kent State University Press.
- Ng, Kia, Roger Boyle & David Cooper 1996. Automatic Detection of Tonality Using Note Distribution. *Journal of New Music Research* 25: 369–381.
- Parncutt, Richard & Albert S. Bregman 2000. Tone Profiles Following Short Chord Progressions: Top-Down or Bottom-Up? *Music Perception* 18(1): 25–57.
- Russom, P. W. 1985. *A Theory of Pitch Organization for the Early Works of Maurice Ravel*. Julkaisematon tohtorinväitöskirja, Yale University.
- Rüütel, Ingrid 1999. Some Results of a Computerized Comparative Analysis of the Balto-Finnish Runotunes. *Etnomusikologian vuosikirja 11*. Toim. J. Niemi. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 27–45.
- Schachter, Carl 1999. *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. New York ja Oxford: Oxford University Press.
- Selfridge-Field, Eleanor 1998. Conceptual and Representational Issues in Melodic Comparison. *Melodic Similarity. Concepts, Procedures, and Applications (Computing in Musicology 11)*. Toim. W. B. Hewlett & E. Selfridge-Field. Cambridge, MA ja Lontoo: The MIT Press. 3–64.
- Snyder, Bob 2000. *Music and Memory. An Introduction*. Cambridge (MA) ja Lontoo: The MIT Press.
- Snyder, Joel & Carol L. Krumhansl 2001. Tapping to Ragtime: Cues to Pulse Finding. *Music Perception* 18(4): 455–489.
- Temperley, David 2000. Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory. *Etnomusicology* 44(1): 65–96.
- Temperley, David 2001. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge (MA) ja Lontoo: The MIT Press.
- Thomassen, Joseph M. 1982. Melodic Accent: Experiments and a Tentative Model. *Journal of the Acoustical Society of America* 71(6): 1596–1605.
- Thomson, William 1993. The Harmonic Root: A Fragile Marriage of Concept and Percept. *Music Perception* 10(4): 385–416.
- Trainor, Laurel J. & Sandra E. Trehub 1992. A Comparison of Infants' and Adults' Sensitivity to Western Musical Structure. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 18(2): 394–402.
- Trainor, Laurel J. & Sandra E. Trehub 1993. Musical Context Effects in Infants and Adults: Key Distance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 19(3): 615–623.
- Trehub, Sandra E., Annabel J. Cohen, Leigh A. Thorpe & Barbara A. Morrongiello 1986. Development of the Perception of Musical Relations: Semitone and Diatonic Structure. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 12(3): 295–301.
- Vos, Piet G. & Jim M. Troost 1989. Ascending and Descending Melodic Intervals: Statistical Findings and Their Perceptual Relevance. *Music Perception* 6: 383–396.



Woods, David L., Claude Alain, Rodney Diaz, Dell Rhodes & Keith H. Ogawa 2001. Location and Frequency Cues in Auditory Selective Attention. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 27(1): 65–74.

Erkki Huovinen (erkhuo@utu.fi), FT, Turun Yliopiston musiikkitieteen yliassistentti. *Huovisen väitöskirja (Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity. Suomen musiikkitieteellinen seura, 2002) käsitteli tonaliteetin havaintoa melodisissa konteksteissa yhdistellen toisiinsa kokeellisen musiikkipsykologian sekä sävelluokkajoukkoteorian menetelmiä.*

Music-theoretical selection functions in empirical music research

The article introduces the concept of selection function, which is seen as a common denominator for various empirically oriented sub-disciplines of musicology. A selection function is a music-theoretical operation that produces a simplified reduction from a musical structure. In musical analysis, such selection functions operate as analytical tools, highlighting certain properties of a musical structure in a systematic fashion. Music-analytical selection functions may be motivated by their resemblance with respect to the actual listeners' mental selection functions that are studied within music psychology and cognitive musicology. In some disciplines such as psychoacoustics and neuromusicology, selection functions can be understood as descriptions of the limitations in human perceptual capacities. Briefly, the purpose of music-theoretical selection functions is to describe, explain, or imitate the mental selection functions of human beings. Their usefulness and also their limitations are due to their generality as well as to their exclusive reliance on music-theoretical rules in the attempt to capture some of the general features of human musical understanding.





Suomalaisia tuulia musiikin aivotutkimuksessa

Minna Huotilainen ja Mari Tervaniemi

Magnetoenkefalografia (MEG) ja elektroenkefalografia – aivojen aiheuttamat sähkö- ja magneettikentät kertovat, mitä aivoissa tapahtuu kun kuulemme musiikkia

Magnetoenkefalografia eli MEG voitaisiin suomentaa vaikkapa sanoilla *magneettinen aivosähkökäyrä*. Kun tavallisessa aivosähkökäyrässä (elektroenkefalografia eli EEG) mitataan aivojen sähköisen toiminnan aiheuttamia pieniä potentiaalinvaihteluita pään iholta, MEG:ssä mitataan aivotoiminnan aiheuttamia pieniä magneettikenttiä pään ulkopuolelta (Hari, 1985, 1989, 2001). Käytännössä tutkittavan henkilön kannalta tämä merkitsee sitä, että EEG-tutkimuksessa hänen päähänsä kiinnitetään johtavalla tahnulla muutamia tai muutamia kymmeniä johtoja, MEG-tutkimuksessa hänen päähänsä asetetaan kypäränmallinen magnetometri eli magneettikenttää mittaava laite.

Kun EEG-vahvistimessa päästään suoraan sähköisesti vahvistamaan pään pinnalta mitattua jännitettä, täytyy MEG-laitteessa ensin muuttaa magneettikenttää jännitteeksi. Tämä on periaatteessa mahdollista millä tahansa johtavasta aineesta kiedotulla renkaalla, joka sijoitetaan mitattavaan magneettikenttään. Käytännössä MEG-tutkimus on kuitenkin tullut mahdolliseksi vasta SQUIDin keksimisen jälkeen. SQUID (superconducting quantum interference device eli suprajohtava kvantti-interferenssilaitte) on pieni suprajohtavasta metallista muodostettu silmukka, joka vaatii toimiakseen nestemäisen heliumin -269 Celsius-asteen lämpötilan. Koko MEG-laite eli magnetometri onkin kuin kypäränmuotoinen termospullo, jonka sisällä erittäin kylmä helium pysyy nestemäisenä mahdollisimman pitkään.

SQUID kehitettiin Amerikassa alunperin sotateollisuuden tarpeisiin – onhan helppo arvata, että ison metallisen esineen (kuten sukellusveneen) liikkuaan aiheuttamat pienet muutokset magneettikentässä saattavat olla kiinnostavia mitattavia. Hyvin pian keksinnön jälkeen ryhdyttiin SQUIDia kuitenkin jo soveltamaan lääketieteelliseen tutkimukseen, ensin sydämen sähköisen toiminnan tutkimiseen ja pian jo aivojen sekä monien muiden elinten aiheuttamien magneettikenttien mittaamiseen.

Suomessa professori *Olli V. Lounasmaan* pitkään johtamassa Teknillisen korkeakoulun kylmälaboratoriossa tehtiin kylmäfysiikkaan liittyvää tutkimusta ja myös suprajohteet olivat laboratoriossa tuttuja, joten uusi MEG-menetelmä



soveltui laboratorion tutkimusaiheeksi erinomaisesti. Laboratoriossa ryhdyttiinkin rakentamaan MEG-laitteita lisäten mittauskanavien määrää kerta kerralta. Ensimmäiset laitteet mittasivat magneettikentän muutoksia vain yhdestä kohdasta yhden SQUIDin avulla. 1980-luvulla päästiin jo laitteisiin, joilla pystyi mittaamaan suunnilleen yhden aivolohkon alueen kerralla. Tällöin asetettiin kunnianhimoiseksi tavoitteeksi rakentaa koko pään kattava MEG-laite, jossa olisi yli 100 mittauskanavaa. Monet alan ihmiset pitivät tuolloin tavoitteen saavuttamista mahdottomana ja osasivat luetella montakin syytä, miksei hanke onnistuisi. Niin monta kallista SQUIDia ei saataisi mistään, ne eivät voisi mitenkään toimia kaikki yhtä aikaa, kukaan ei osaisi valmistaa kypäränmuotoista termospulloa, jne. Kylmälaboratoriossa työskenteli kuitenkin kourallinen erittäin pystyviä ja hankkeeseen uskovia tekniikan tohtoreita ja diplomi-insinöörejä, jotka onnistuivat ensimmäisen kypärämallisen 122-kanavaisen kypärämagnetometrin rakentamisessa. Tätä laitetta prototyypinään käyttänyt, MEG-menetelmän ympärille perustettu Neuromag Oy on tuonut markkinoille jo uuden laitteen, joka sisältää 306 kanavaa (ks. kuva 1). Laitteita on Suomessa tällä hetkellä kaksi; toinen sijaitsee kylmälaboratoriossa ja toinen Helsingin yliopistollisessa keskussairaalassa Meilahdessa BioMag-laboratoriossa. BioMagissa sijaitsee lisäksi 99-kanavainen litteäpohjainen magnetometri, jolla voidaan mitata jopa sikiön aivotoimintaa.



Kuva 1. BioMag-laboratoriossa Helsingissä sijaitseva suomalaisen Neuromagin valmistama 306-kanavainen VectorView-kypärämagnetometri (vasemmalla) soveltuu aikuisten ja lasten, jopa vastasyntyneiden aivotoiminnan tarkkaan tutkimiseen. Tasapohjaista 99-kanavaista magnetometriä (oikealla) voidaan käyttää sikiön aivotoiminnan tutkimiseen äidin vatsan läpi.

Mitä MEG:llä ja EEG:llä voidaan tutkia?

Sekä EEG- että MEG-menetelmällä voidaan tutkia aivotoimintaa havainnoimalla mitatussa signaalissa esiintyviä *taajuuksia* ja niiden jakaumaa pään eri osissa. Joidenkin aivotoiminnan taajuusalueiden toiminnasta ymmärretään niiden vastineet ihmisen käyttäytymisessä, joten muutoksia taajuusalueissa voidaan tulkita näitä toimintoja vastaavaksi. Esimerkiksi *alfa-rytmi*, joka esiintyy aikuisella taajuusalueella 8–13 Hz, on tulkittavissa ihmisen rentoutuneisuuden mittariksi, sillä silmät auki oltaessa alfa-rytmin teho pienenee, jos henkilö on jännittynyt tai hänen olonsa on epämukava. Tällöin voidaan tutkia esimerkiksi erilaisten musiikkityylien vaikutusta henkilön kykyyn rentoutua. Vastaavasti esimerkiksi *beta-rytmi*, joka esiintyy taajuusalueella 13–25 Hz, on aiemmissa tutkimuksissa yhdistetty muistiin ja henkisesti vaativiin tehtäväsuorituksiin kuten päässä laskutehtäviin. Uusissa tutkimuksissa on havaittu, että *gamma-rytmi*, joka esiintyy taajuusalueella 25–80 Hz, liittyy eri piirteiden yhdistämiseen ja jonkinlaisen koherentin havainnon luomiseen. Näiden rytmien hyödyntäminen on musiikin aivotutkimuksessa vielä aika vähäistä mutta tulee varmasti tulevaisuudessa antamaan kokonaisvaltaisemman kuvan aivotoiminnasta musiikin havaitsemiseen liittyen. Nämä rytmiset ilmiöt ja erityisesti niiden rooli korkeammassa aivotoiminnoissa on tutkimusaiheena kiehtova ja avaa mahdollisuuden verrata musiikin havaitsemista moniin muihin aivotoimintoihin aina matemaattisesta tehtävänratkaisusta rentoutumiseen asti.

EEG- ja MEG-signaalia voidaan tutkia myös matemaattisesti vaativammilla menetelmillä. Esimerkiksi koherenssia eri aivoalueiden välillä voidaan tutkia suhteessa soitettuun musiikkiin. Jos alueiden välillä esiintyy paljon koherenssia eli aivoalueiden sähköinen toiminta on samankaltaista, voidaan ajatella, että kyseiset alueet ovat toisiinsa vahvemmin yhteydessä kuin jos koherenssia ei esiinny. Koherenssin laskentaa on käytetty musiikin tutkimuksessa jonkin verran. Erityisen kiinnostavaa on lihaksen sähköisen toiminnan ja sitä ohjaavan aivoalueen välinen koherenssi, jota Suomessa tutkitaan esimerkiksi TKK:n kylmälaboratoriossa. Tällä menetelmällä voidaan seurata lihaksen ja sitä ohjaavan aivoalueen ”keskustelua” keskenään. Nämä motoriset toiminnat ja niiden erityinen lahjakkuus ja tarkkuus ovat välttämättömiä edellytyksiä esimerkiksi lahjakkaalle soittajalle.

Jos tahdotaan selvittää erityisesti aivojen reaktioita tietyn äänen kuulemiseen, voidaan mittaustarkkuutta parantaa *keskiarvoistamalla*. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että esimerkiksi sama ääni soitetaan tutkittavalle henkilölle useita kertoja, ja keskiarvoistetaan pala mitattua signaalia tarkasti suhteessa äänen alkamishetkeen. Näin päästään tutkimaan ilmiöitä, jotka tapahtuvat aivoissa samanlaisina joka kerta tämän äänen alkamisen jälkeen. Keskiarvoistamalla saatuja potentiaaliheilahduksia kutsutaan jännitevasteiksi (engl. event-related potential) ja vastaavia magneettisia signaaleja magneettisiksi aivovasteiksi (engl. event-related magnetic field). Keskiarvoistaminen yksinkertaistaa tutkimuksia huomattavasti, sillä silloin pois jäävät kaikki vaihtelevat ilmiöt, ja tutkija voi keskittyä yksinkertaisimpiin ja selkeimpiin aivotoiminnan muotoihin. Toi-



saalta keskiarvoistaminen rajoittaa tutkimusta, sillä suuri osa signaalista väistämättä jää keskiarvoistettaessa pois. Voidaankin ajatella, että keskiarvoistaminen sopii tutkimusmenetelmäksi silloin, kun tahdotaan tutkia toistettavia ja toistuvia ilmiöitä, jotka eivät katoa tai muutu oleellisesti, vaikka sama asia tapahtuisi sata tai tuhat kertaa. Ainutkertaisen ilmiöiden tutkiminen aivotoiminnan tasolla onkin sitten jo hankalaa.

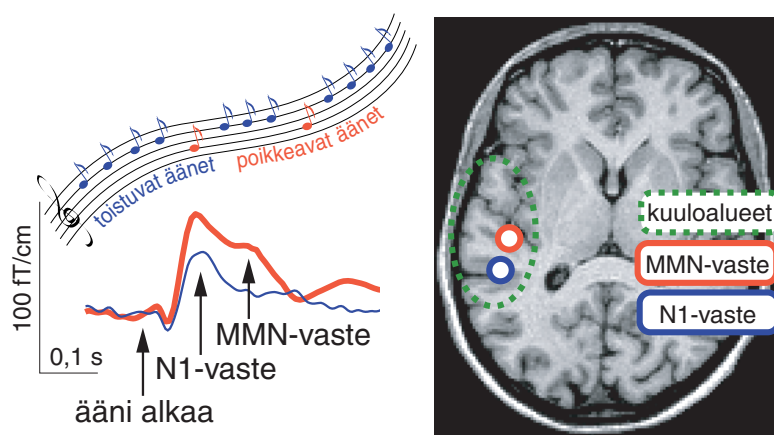
Mitä tutkimustuloksista voidaan päätellä: Mitä aivojen aluetta musiikin havaitsemiseen käytettiin? Miten prosessi eteni aivoissa?

MEG- ja EEG-menetelmillä saaduista tuloksista voidaan laskennallisesti päätellä, mitkä osat aivoissa ovat mitatun signaalin aiheuttaneet. Tätä kutsutaan aivotoiminnan *paikantamiseksi* (ks. kuva 2.). Paikantaminen on helpompaa MEG- kuin EEG-menetelmällä, sillä pään kudokset ovat magneettikentälle kuin läpinäkyviä eivätkä vääristä signaalia, kun taas EEG-menetelmällä mitattu signaali vääristyy voimakkaasti esimerkiksi kallon hyvän sähköneristävyyden vuoksi. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että useimmiten EEG-menetelmää käytetään tuottamaan millisekunnin tarkkaa tietoa aivotoiminnan eri vaiheiden ajallisesta järjestyksestä ja nopeudesta, kun taas sen tuottama tieto kyseisten ilmiöiden sijoittumisesta aivoissa jää epäselvemmäksi. MEG-menetelmällä aikatarkkuus on sama kuin EEG:ssä ja paikantaminen yltyä hyvässä tapauksessa jopa muutamien millimetrien tarkkuuteen.

Äänien havaitsemiseen ja käsittelyyn liittyvät aivoalueet tunnetaan pääpiirteittäin. Tiedetään esimerkiksi, että korvasta kuulohermoja pitkin tulevat äänien alkamisesta ja jatkumisesta kertovat impulssit etenevät aivorungon tumakkeisiin, joista ne kohta kohdalta etenevät aivojen sivustalla korvan yläpuolella sijaitseville kuuloaivokuorille. Suurin osa oikeaan korvaan tulleesta äänestä käsitellään vasemmalla kuuloaivokuorella ja vasempaan tulleesta oikealla, eli kuuloradat risteävät aivorungossa. Aivoissa tunnetaan myös runsaasti alueita, jotka käsittelevät monista eri aisteista tulevaa tietoa. Musiikin havaitsemiseen liittyvät aivoalueet tunnetaan vielä puutteellisesti, mutta uusimmat musiikin aivotutkimuksen tulokset tuovat koko ajan lisää tietoa siitä, mitkä aivoalueet osallistuvat musiikin käsittelyyn erilaisissa koetilanteissa.

Aivojen toiminnan ymmärtämiseksi on välttämätöntä pohtia kysymyksiä, jotka liittyvät aivoalueisiin ja niiden tarkkaan paikkaan, erityisesti siihen, mitkä aivoalueet ovat osallisina tietynlaisessa tehtävässä. Tällöin saatuja tuloksia voidaan verrata muunlaisissa tehtävissä saatuihin tuloksiin ja löytää mielenkiintoisia yhteyksiä siitä, miten samat aivoalueet osallistuvat erityyppisiin tehtäviin. Tällaista tietoa saadaan MEG- ja EEG-tutkimusten lisäksi esimerkiksi positroniemissiotomografiasta (PET), jossa taas seurataan radioaktiivisen merkkiaineen avulla esimerkiksi veren happipitoisuutta tai verimäärää aivojen eri osissa. Menetelmä antaa tarkkaa paikallista tietoa aivojen aineenvaihdunnan kasvusta, josta voidaan päätellä myös aivotoiminnan kyseisillä alueilla kasvaneen. Tarkimpaan paikalliseen tietoon päästäänkin yhdistämällä PET:illä saatua tutkimustietoa MEG- ja EEG-tuloksiin.





Kuva 2. Aivojen toimintaa pyritään ymmärtämään tutkimalla aivojen reaktioita esimerkiksi äänien muutoksiin. Toistamalla samaa ääntä useita kertoja havaitaan aivojen reagoivan voimakkaasti noin 100 ms (0,1 sekuntia) äänen alkamisen jälkeen ns. N1-vasteen muodossa (musta käyrä vasemmalla). N1-vasteen havaitaan syntyvän kuuloaivokuoren välittömässä läheisyydessä. Muuttamalla esimerkiksi äänen korkeutta havaitaan, että N1-vasteen lisäksi aivot reagoivat noin 150 ms kuluttua äänen alkamisesta ns. MMN-vasteen muodossa (harmaa käyrä). MMN-vasteen havaitaan syntyvän lähellä kuuloaivokuorta, noin 10 mm taaempaa kuin N1-vaste. Vasteet synnyttäneitä lähteitä on mallinnettu pistemäisillä dipoleilla (musta ja harmaa ympyrä) ja löydetty lähteet on esitetty aivojen rakennetta kuvaavan magneettikuvan päällä.

Aivotoiminnan kokonaiskuvan kannalta on kuitenkin myös erityisen tärkeitä esittää kysymyksiä, jotka liittyvät aivotoiminnan ajalliseen kulkuun. Näin voidaan saada tietoa siitä, miten kyseisen tehtävän suoritus etenee, mitä osaprosesseja tehtävä sisältää, mitkä asiat käsitellään sarjamuotoisesti ja mitä asioita prosessoidaan useilla alueilla samanaikaisesti. Edessämme on kuitenkin vielä pitkä tie, ennen kuin ymmärrämme aivojen toiminnan tärkeitä periaatteet musiikin havaitsemiseen liittyen. Suomessa hyvin korkealla teknisellä tasolla oleva MEG avaa tässä mahdollisuuden päästä seuraamaan vierestä aivojen toimintaa ajallisesti tarkalla menetelmällä ja yrittää ymmärtää toiminnan etenemistä prosessi prosessilta ja hetki hetkeltä enemmän.

MMN-vaste kertoo havaitsemisen tarkkuudesta ja automaattisesta kuulomuistista

Kun ihminen kuulee saman äänen useita kertoja peräkkäin, ääneen ei enää tarvitse kiinnittää huomiota vaan voi aivan hyvin keskittyä esimerkiksi lukemiseen. Mutta jos jokin piirre toistuvassa äänessä muuttuu, esimerkiksi samanlaisina jat-



kuneet askelten äänet muuttuvatkin toisenlaisiksi kävelijän astuessa asvaltilla soralle, tarkkaavaisuutemme kääntyy väistämättä hetkeksi ääntä kohti. Tätä samaa ilmiötä laboratoriossa tutkittaessa on löydetty MMN-vaste (mismatch negativity, Näätänen 1992).

MMN voidaan havaita äänisarjan poikkeavaan ääneen keskiarvoistetuissa sähköisissä ja magneettisissa vasteissa. Soitettaessa äänisarjaa, jossa samalla instrumentilla soitetuista äänistä 90 % on äänenkorkeudeltaan c1, mutta satunnaisesti valitut 10 % ovatkin äänenkorkeudeltaan e1, voidaan näiden kahden äänen aiheuttamissa aivovasteissa havaita selvä ero (vrt. kuva 2). Äänien perusprosessointiin ja havaitsemiseen liittyvät vasteet näihin kahteen ääneen ovat samankaltaiset. Näiden perusvasteiden joukossa havaitaan esimerkiksi N1-vaste, jonka katsotaan heijastavan äänen piirteiden tunnistamista sekä äänen esitietoista tai tietoista käsittelyä tilanteesta riippuen. Perusvasteet on nimetty niiden päälaelta mitatun sähköisen potentiaalin (P positiivisille ja N negatiivisille) mukaisesti ja numeroitu järjestysnumeroin ajallisessa esiintymisjärjestyksessä. Perusvasteiden lisäksi havaitaan kuitenkin poikkeavalle e1-sävelle myös MMN-vaste. Vasteen esitetään muodostuvan seuraavalla tavalla. Kun sävel c1 toistuu, aivot muodostavat kuuloaivokuorelle tai sen välittömään läheisyyteen automaattisesti mallin toistuvasta sävelestä. Malli sisältää tiedon kaikista sävelen toistuvista piirteistä, esimerkiksi äänenkorkeudesta, instrumentista, kestosta, voimakkuudesta jne. Kun sävel c1 toistuu uudelleen ja uudelleen, tämä muodostunut muistijälki tarkkenee entisestään. Kun yllättäen soitetaankin sävel e1, aivot havaitsevat sen poikkeavan c1:n muistijäljestä sävelkorkeuden osalta. Tällöin MMN-vaste syntyy tehtävänään pyrkiä kääntämään henkilön tarkkaavaisuus ääniin ja tiedottamaan havaitusta muutoksesta äänien säännöllisyydessä. Järjestelmän voidaankin katsoa olevan erittäin tehokas resurssien säästäjä: toistuvat äänet käsitellään esitietoisesti, jolloin tietoista prosessointikapasiteettia säästyy tärkeimpiinkin tehtäviin. Toisaalta järjestelmä toimii tehokkaasti tiedottaessaan muutoksista, sillä muutos voi aina merkitä vaaraa. MMN-vaste onkin kehityksellisesti varhainen, sillä sen on havaittu toimivan hyvin samantyyppisesti jo vastasyntyneillä sekä ihmisen lisäksi myös eläimillä, kuten apinoilla ja kissoilla.

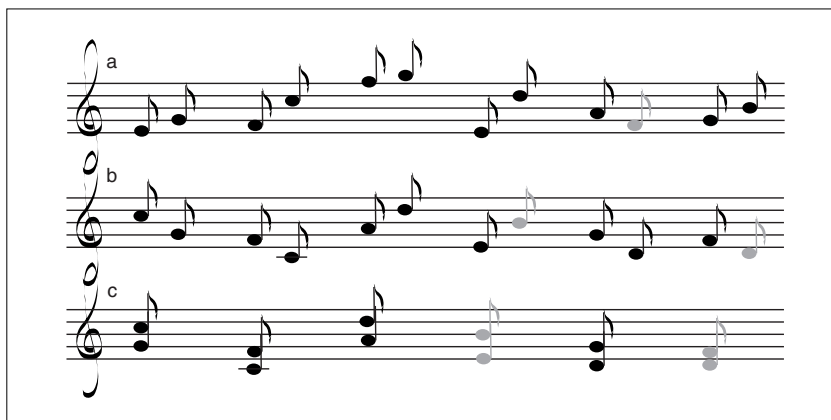
Helsingin yliopiston psykologian laitoksella Kognitiivisen aivotutkimuksen yksikköä vetävä akatemiaprofessori *Risto Näätänen* löysi MMN-vasteen 1970-luvulla ja raportoi ilmiön heti kansainvälisen aivotutkimusyhteisön tietoon. 1980-luvulla ilmiötä tutkittiin perusteellisesti sekä EEG- että MEG-menetelmillä ja sen tärkeimmät piirteet selvitettiin tarkasti. MMN-vasteen synty paikka on pystytty selvittämään. Vaste syntyy kuuloaivokuorella tai sen välittömässä läheisyydessä molemmilla aivopuoliskoilla, joskin äänistä riippuen toisen aivopuoliskon MMN-vaste saattaa olla voimakkaampi tai aikaisempi kuin toisen. Lisäksi vasteella on syntyalue myös otsalohkossa. Tämän alueen katsotaan liittyvän tarkkaavaisuuden kääntymiseen havaitun muutoksen yhteydessä.

Systemaattisissa tutkimuksissa havaittiin, että lähes mikä tahansa ajateltavissa oleva äänien piirre tallentuu muistijälkeen. MMN-vasteen voi siis aiheuttaa muuttamalla äänien korkeutta, kestoja, voimakkuutta, äänenväriä, tai äänien



välillä olevan hiljaisuuden kestoakin tietyissä rajoissa. Viimeaikaisissa tutkimuksissa on selvinnyt, että melko monimutkaisetkin toistoon liittyvät säännöt tallentuvat muistijälkeen (ks. kuva 3.). On esimerkiksi havaittu, että jos toistetaan useita kertoja kahden äänen pituista nousevaa sävelparia, esimerkiksi c2-e2, g1-h1, e3-f3, h1-e2, c1-g1, jne, myös tämä sääntö ”jälkimmäinen on aina korkeampi kuin ensimmäinen” saadaan muistiin. Rikkomalla sääntöä esimerkiksi sävelparilla a1-d1 saadaan aikaan MMN-vaste, joka osoittaa, että sääntö oli tallentunut muistijälkeen. Tällaiset *alkukantaista älykkyyttä* (primitive intelligence) sisältävät prosessit ovat todennäköisesti musiikin ja puheen havaitsemisen pohjana (Näätänen ym., 2001).

Automaattisesti toimivan lyhytkestoisen muistin kapasiteettia ollaan parhaillaan testaamassa Suomessa alkukantaista älykkyyttä vaativissa tehtävissä esimerkiksi vertaamalla muusikoiden ja ei-muusikoiden kykyä havaita säännönmukaisuuksia rytmitehtävissä. Näitä kokeita esitellään tarkemmin tämän artikkelin kolmannessa luvussa. On mahdollista, että alkukantainen älykkyys ja sen kapasiteetti osoittautuu perustavaa laatua olevaksi mittariksi, kun tutkitaan musiikin omaksumiskykyä ja musiikin oppimista. Samoin esimerkiksi äidin kielen oppiminen lapsuudessa ja myöhempi vieraan kielen oppiminen saattaa olla vahvasti riippuvainen kunkin henkilön kuulomuistin alkukantaisesta älykyydestä.



Kuva 3. Esimerkkejä tehtävistä, joissa aivoissa on havaittu alkukantaista älykkyyttä. Tehtävissä toistuu tietty sävelkulku tai intervalli (mustat sävelet), joka seuraa aina samaa sääntöä. Kun säännön rikkova sävel tai intervalli (harmaa) esitetään, aivot reagoivat säännön rikkomiseen MMN-vasteen muodossa. On huomattavaa, että aivojen toimiessa, etsiessä sääntöä sävelkulkujen ja intervallien joukosta, ihmisen ei tarvitse tietoisesti osallistua tehtävään vaan hän voi esimerkiksi lukea kirjaa tai katsoa videota. Kuvassa esitetyt säännöt ovat seuraavat: a) nouseva sävelpari, b) samana pysyvä intervalli sävelparin välillä ja c) samana pysyvä intervalli kahden yhtäaikaisen sävelen välillä.



Mihin MMN-vastetta käytetään?

1990-luvulla MMN alkoi näyttää lupaavalta monia sovelluksia ajatellen (katkaus: Näätänen, 2000). Havaittiin esimerkiksi, että Alzheimer-potilaiden heikentyvää muistia voidaan seurata käyttämällä pitkää väliä (esimerkiksi 4 sekuntia) esitettyjen äänien välillä. Tällöin potilaan automaattinen kuulomuisti joutui haasteellisen tehtävän eteen: pystyykö järjestelmä vielä ylläpitämään äänen piirteet automaattisessa muistissa näin pitkän ajan. Havaittiin, että MMN-vaste näin hitaasti esitetyille äänille oli heikentynyt potilailla, joilla oli Alzheimerin taudin aiheuttamia muistiongelmia.

Samoin MMN-vasteen huomattiin olevan tärkeä mittari ennustettaessa koomaan vaipuneen potilaan toipumista. Havaittiin, että vaikka suurella osalla koomapotilaista MMN-vastetta ei esiintynyt, ne potilaat, joilla vaste esiintyi, heräsivät yleensä vasteen ilmaantumisesta seuraavien 3–7 vuorokauden kuluessa koomasta. Tuloksen tulkittiin tarkoittavan sitä, että MMN-vasteen syntyminen vaatii tietynlaisen tajunnantilan, vaikkei se suoranaisesti tarkkaavaisuutta vaadikaan.

Monien muiden lupaavien kliinisten löytöjen lisäksi MMN-vastetta ryhdyttiin käyttämään myös musiikin aivotutkimuksen välineenä. MMN-vasteen avulla voidaan nimittäin tutkia useita äänien havaitsemiseen ja kuulomuistiin liittyviä piirteitä, jotka ovat erityisen kiinnostavia tutkittaessa vaikkapa musiikin havaitsemista tai erilaisten instrumenttien soittamisen vaikutusta äänien havaitsemiseen.

Erityisen mielenkiintoiseksi MMN-vasteen tekee sen automaattisuus: tutkitavan henkilön ei tarvitse yrittää ymmärtää, mikä sääntö tai toisto ääniin kätkeytyy, vaan MMN-vasteen avulla voidaan selvittää, havaitsevatko hänen aivonsa tämän säännön automaattisesti. Esimerkiksi jännitevasteissa näkyvä P3-vaste, joka heijastaa etsityn äänen valikoitumista tarkkailtavaksi ja äänen tunnistamista etsittäväksi ääneksi, on vahvasti tarkkaavaisuuden tasosta riippuvainen. Samoin N400-vaste, joka heijastaa ristiriitaisuuden havaitsemista kielellisessä merkityksessä, edellyttää tutkittavalta henkilöltä vahvaa paneutumista tehtävän suorittamiseen ja tekstin tai puheen ymmärtämiseen. Myös musiikissa tapahtuvien epäloogisuuksien tai odottamattomien käänteiden havaitsemista heijastavan P600-vasteen mittaamisessa tutkitavan henkilön on seurattava musiikin kulkua keskittyneesti.

Muihin jännitevasteisiin verrattuna MMN-vasteen mittaaminen on siis sekä tutkitavan henkilön kannalta helppoa että myös tulosten tulkinnan kannalta yksinkertaisempaa; voidaanhan tulkinnassa jättää huomiotta sellaisia seikkoja kuin henkilön motivaatio suorittaa tiettyä tehtävää tai henkilön kyky ylläpitää tarkkaavaisuuttaan äänissä, jotka molemmat varmasti vaihtelevat suuresti esimerkiksi muusikoiden ja ei-muusikoiden välillä.

Mikäli aivot muodostavat säännön rikkoneelle äänelle MMN-vasteen, voidaan ajatella kyseisen säännön havaitsemisen automatisoituneen ja siten helpottavan ja vauhdittavan äänien havaitsemista ja käsittelyä, jotta tietoinen prosessi voidaan jättää muihin tehtäviin ja siten havaita ääniin liittyviä kor-



keamman tason ilmiöitä. Musiikin oppimisessa voidaankin ajatella kysymyksen olevan osittain tästä: jos musiikin olennaisten piirteiden havaitsemiselle välttämättömät taidot (kuten harmoniataju tai yhden soittimen sävelkulun seuraaminen muiden joukosta) osittain automatisoituvat, voidaan päästä käyttämään kapasiteettia korkeamman tason taitojen oppimiseen (kuten suurten rakenteiden tai monimutkaisten muunnosten ymmärtämiseen). Tämän vuoksi automaattisten taitojen ja havainnon automaattisen perustan tutkiminen, johon MMN-vaste on mitä sopivin työkalu, lisää tietämystämme musiikin havaitsemisesta ja oppimisesta.

Suomalaista musiikin aivotutkimusta ja muita uusia tutkimustuloksia

Kognitiivisen aivotutkimuksen yksikössä Helsingin yliopiston psykologian laitoksella on musiikkiääntä ja muusikkoutta käsittelevissä tutkimuksissa edetty viime vuosien aikana kohti yhä monimuotoisempia ääniympäristöjä ja eriytyneempiä koehenkilöryhmiä. Vertailun vuoksi: kun vuonna 1990 valmistunut Mari Tervaniemen pro gradu -työ absoluuttisen sävelkorvan aivoperustasta oli aikansa pioneeri käyttäessään EEG-tutkimuksessa ensimmäistä kertaa siniääntä monimutkaisempaa äänimateriaalia (ts. syntetisoituja pianon ääniä), suunnitellaan parhaillaan tutkimusta, jossa tullaan hyödyntämään satoja erilaisia luonnollisiin soitinääniin pohjautuvia ääninäytteitä MEG-tutkimuksessa. Vastaavasti useiden aiempien tutkimusten ”muusikko/ei-muusikko”-asetelma on korvautumassa esim. eri tyyppisten instrumenttien tai eri musiikkilajien taitajien vertailemisella toisiinsa. On toki myönnettävä, että vaikka tutkimusalueen kehitys onkin ollut nopeaa sekä kansallisissa että ulkomaisissa laboratorioissa, on luonnollisissa oloissa tuotetun, kuullun ja koetun musiikin aivoperustan tuntemiseen vielä pitkä matka. Edellä esitellyt aivotutkimuksen metodiset ja teoreettiset edistysaskeleet ovat tällä tiellä välttämättömiä, mutta eivät vielä itsessään riittäviä. Avainasemassa on tieteenalojen raja-aidat ylittävä yhteistyö eri asiantuntijaryhmien välillä.

Mitä tällä hetkellä oikeastaan tiedetään musiikin ja aivojen suhteesta? Mihin tutkimusotteisiin ja tutkimusmetodien hyödyntämiseen nämä löydökset perustuvat? Seuraavassa esittelemme kaksi perinteisintä ja keskeisintä musiikin aivotutkimuksen aihealuetta sekä niillä saatuja tuloksia: puhutun kielen ja musiikin havaitsemiseen ja käsittelyyn liittyvän aivotoiminnan vertailun ja muusikkojen aivotoiminnan tutkimisen.

Puheen ja musiikin havaitsemiseen liittyvä aivotoiminta

Jo 1800-luvun lopussa huomattiin, että niillä aivovauriopotilailla, joilla vauriot olivat vasemman ohimolohkon alueella, oli häiriöitä puheen tuottamisessa ja/tai ymmärtämisessä. Tästä pioneerityöstä voidaan laajan puheen ja musiikin aivoperustaa selvittäneen tutkimustradition katsoa saaneen alkunsa. Aluksi oletet-





tiin, että oikealla ohimolohkolla olisi vastaavanlainen rooli musiikkitiedon tuottamisessa ja ymmärtämisessä. Oletukselle ei kuitenkaan saatu vahvistusta ainakaan samassa määrin kuin vasemman ohimolohkon roolille puheen suhteen. 1900-luvulla aivopuoliskojen eriytymistä puhe- ja musiikkitiedon käsittelyn suhteen tutkittiin lisäksi kuuntelukokeiden avulla nimenomaan potilailla, joilla oli toispuoleinen aivovaurio.

1980-luvulla virisi aihetta kartoittava aivotutkimus. Sen ansioksi voidaan laskea, että ryhdyttiin tutkimaan terveiden koehenkilöiden tehtäväsuoriutumista ja aivotoimintaa. Onhan epäselvää, häiritsikö solutuho aiemmin suoritetuissa tutkimuksissa aivovauriopotilailla suoranaisesti havaintotapahtumaan osallistuvia vai ehkä osittain myös sitä seuraavien (kuten äänten erilaisuuden suhteen päätöstä tekevien) aivoalueiden toimintaa. Näin ollen tarkkojen johtopäätösten tekeminen kunkin aivoalueen erillisestä roolista äänten havainnossa jäi aiemmillä menetelmillä puutteelliseksi.

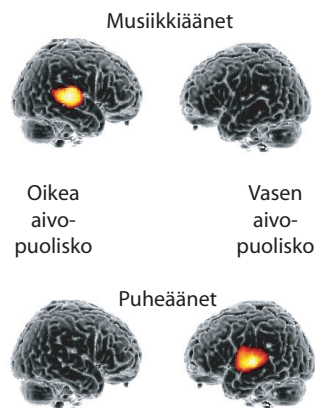
Tutkimuksissa osoitettiin, että koehenkilöiden keskittyessä kuuntelemaan ääniä ja osoittamaan niiden samankaltaisuutta tai erilaisuutta, oikea aivopuolisko aktivoitui vasempaa enemmän musiikkiaänten suhteen ja vasen aivopuolisko vastaavasti puheäänten suhteen (Mazziotta ym., 1982). Lisäksi ilmeni, että vaikka äänimateriaali pidettiin samana vaihtaen ainoastaan tehtävää äännerottelusta äänenkorkeuserotteluun, aivoaktivaatio siirtyi vasemmasta ohimolohkosta oikean aivopuoliskon otsalohkoon (Zatorre ym., 1992). Näiden tulosten pohjalta näkemykset aivopuoliskojen eriytyneestä työnjaosta erilaisen äänitiedon (musiikki/puhe) käsittelyn suhteen saivat vahvistusta.

On kuitenkin huomattava, että aivopuoliskot ovat eriytyneet myös sen suhteen, kuinka ne ylläpitävät ääniä kohtaan suunnattua tarkkaavaisuutta – oikea aivopuolisko on vasempaa tärkeämpi ainakin tarkkaavaisuudessa äänilähteen paikantamiseen (Mesulam, 1981). Näin ollen voidaan kysyä, ovatko Mazziottan ja Zatorren tulokset osittain seurausta oikean aivopuoliskon yleisestä aktivaatiosta tarkkaavaisen kuuntelun aikana, ts. mikäli tarkkaavaisen kuuntelun aiheuttama aktivaatio voitaisiin karsia pois tutkimustuloksista, voitaisiinko edelleen nähdä vastaava aivopuoliskojen eriytyminen erilaiselle kuulotiedolle.

Käyttäen MMN-paradigmaa sekä MEG- ja positroniemissiotomografiteknikkaa (PET) selvitimme sointujen (A-duuri ja a-molli) ja vokaaleiden (/e/ ja /o/) erottelua ja tähän erotteluun osallistuvia aivoalueita (Tervaniemi ym., 1999, 2000). Tutkimusten aikana koehenkilöt katsoivat videoelokuvaa tai suorittivat tietokoneruudulta esitettyjen sanojen luokittelutehtävää ts. eivät kuunnelleet heille esitettyjä ääniä. Tulokset osoittivat, että ei-muusikoilla (koehenkilöillä, jotka eivät ole koskaan opetelleet minkään instrumentin soittamista) sointujen vaihtuminen yllättäen duurista molliksi aktivoi vahvemmin oikean kuin vasemman kuuloaivokuoren. Lisäksi vokaalierottelu aktivoi vahvemmin vasemman kuin oikean kuuloaivokuoren ja sointu- ja vokaalierottelun havaittiin tapahtuvan eri osissa kuuloaivokuorta sekä vasemmalla että oikeassa aivopuoliskossa. Nämä tutkimustulokset varmentavat ja laajentavat aiempia löydöksiä osoittaessaan, että kuuloaivokuoren hermosoluverkostot ovat paikallisesti eriytyneet

sekä aivopuoliskojen välillä että niiden sisällä puhe- ja musiikkiäänten käsittelyyn myös silloin, kun ääniä ei aktiivisesti kuunnella.

Musiikillisen ja kielellisen tiedon aivoedustuksia on tutkittu myös vertailemalla aivojen vasteita tuttujen laulujen lopukkeissa esitettyihin ”vääriin” ts. odotusten vastaisiin ääniin tai sanoituksiin (Besson ym., 1998). Tutkimus perustui aiempiin tutkimustraditioihin, joissa oli osoitettu odotuksista poikkeavan semanttisen (kielellisen) lopukkeen aiheuttavan N400-vasteen ja odotuksista poikkeavan (musiikillisen) lopukkeen aiheuttavan P600-vasteen. Besson työtovereineen tutki ensimmäisenä näitä molempia vasteita samassa koetilanteessa. Ammattimuusikoille esitettiin ooppera-aarioiden osia, joissa joko viimeinen sävel, sillä laulettu sana tai molemmat olivat väärä. Mikäli N400- ja P600-vaste ilmenisivät toisistaan riippumatta näihin ”vääriin” lopukkeisiin, voitaisiin musiikin ja lyriikan päätellä olevan edustettuina toisistaan erillisten hermoverkostojen kautta. Tulokset tukivat tätä oletusta: ”väärät” sävelet ja sanoitukset aiheuttivat erilaiset vasteet (P600 odotusten vastaisille sävelille, N400 odotusten vastaisille sanoituksille), näiden molempien yhdistelmien aiheuttaessa sekä N400-että P600-vasteet. On kuitenkin syytä huomioida, että ko. tutkimuksen perusteella ei voida paikantaa musiikin säveltasojen tai sanoitusten arviointiin osallistuvia aivoalueita eikä myöskään osoittaa sitä, mitkä musiikin havaitsemisen osat alueet ovat automaattisia ja universaaleja, eli riippumattomia koehenkilön kuuntelemisesta tai jopa hänen musiikillisesta taustastaan.



Kuva 4. PET-menetelmällä (positroniemissiotomografia) havaittiin, että ei-muusikoilla soinnun vaihtuminen duurista molliksi aiheutti oikean kuuloaivokuoren voimakkaan aktivoitumisen (ylemmät kuvat), kun taas vokaalin vaihdos aktivoi vasemman kuuloaivokuoren (alemmät kuvat). Kuvassa aivojen oikea puoli näkyy katsottuna oikealta sivulta (vasemmanpuoleiset kuvat) ja vasen puoli katsottuna vasemmalta sivulta (oikeanpuoleiset kuvat). Aivojen poimuinen pinta näkyy kuvassa harmaana, ja PET-tutkimuksen tulos on esitetty sen päälle piirrettynä värikarttana, jossa keltainen osoittaa voimakkaimman aktivoitumisen kohdan (Tervaniemi ym., 2000).



Muusikkouden aivoperusta

Muusikkojen aivotoiminnan tutkimusten tavoitteena on tutkia, minkä aivoalueiden toiminta on erityisen tehokasta muusikoilla, ts. mihin aivoalueisiin musiikillisen osaamisen voidaan katsoa nojautuvan (aihetta käsitellään useissa artikkeleissa teoksessa Zatorre & Peretz, 2001). Näyttää siltä, että ääniä vastaanottavat ja ensimmäiseksi käsittelevät aivojen osat, kuten kuuloaivokuori, toimivat muusikoilla tehokkaammin kuin ei-muusikoilla. Aivotoiminnan on osoitettu erityisesti tehostuneen muusikoille tutuimpiin äänen ominaisuuksiin, esim. heidän pääinstrumenttinsa ääneen. Myös odotusten vastaisten melodialopukkeiden herättämät P600-vasteet ovat muusikoilla voimakkaammat kuin ei-muusikoilla. On myös osoitettu, että myös tunto- ja kuuloaivokuoren alueet toimivat muusikoilla tehokkaammin kuin ei-muusikoilla.

Absoluuttinen sävelkorva eli äänen korkeuden nimeämiskyky meille tutun säveljärjestelmän nimillä on puolestaan yhdistetty vasemman aivopuoliskon *planum temporale* -nimisen alueen laajuuteen ja tehostuneeseen toimintaan (Schlaug ym., 1995; Hirata ym., 1999). Päätelmät ovat osaltaan mielekkäitä, onhan vasemmalla kuuloaivokuorella huomattavan tärkeä rooli kielellisissä toiminnoissa, jollaiseksi absoluuttinen sävelkorvakin voidaan luonnehtia. Toisaalta näyttäisi myös siltä, että oikean aivopuoliskon *planum temporale* -alue on pienempi absoluuttisen sävelkorvan omaavilla (Keenan ym., 2000). Tämän tuloksen vuorostaan voitaisiin alustavasti tulkita tarkoittavan, että oikean, ”sävelkorkeuden käsittelyyn erikoistuneen” aivopuoliskon pienempi edustusalue saattaisi johtaa osan muusikoista käyttämään kielellisiä strategioita sävelkorkeuden suhteen, mikä johtaisi absoluuttiseen sävelkorvaan. Tämä tutkimusaihe edellyttää kuitenkin lisätutkimuksia ennen lopullisten johtopäätösten tekemistä.

Eräänä syynä lisätutkimusten tarpeeseen voidaan myös pitää edellä jo useaan otteeseen esitettyä kritiikkiä siitä, kuinka aivotutkimusten suorittaminen kuuntelukoeasetelmassa saattaa vaikeuttaa lopullisten johtopäätösten tekemistä. Tämä kritiikki on valitettavasti aiheellista myös useiden muusikkoutta selvittäneiden tutkimusten suhteen.

Viime vuosina onkin Kognitiivisen aivotutkimuksen yksikössä käynnistetty useita tutkimuksia, joissa on pyritty minimoimaan koehenkilön mahdollisuus suunnata tarkkaavaisuutensa tutkimuksen aikana esitettyjä ääniä kohtaan. Näissä tutkimuksissa on selvitetty muusikkojen ja ei-muusikkojen aivotoimintojen mahdollisia eroavaisuuksia sävelkorkeuden havaitsemisessa eri ääninympäristöissä (Brattico ym., 2001), transponoitujen minimelodioiden hahmottamisessa (Tervaniemi ym., 2001), tonaliteetin rakentumisessa sekä äänijatkumoiden ajallisessa hahmottamisessa (tutkimukset valmisteilla). Tulosten mukaan muusikoiden aivotoiminta eroaa selkeimmin ei-muusikoiden aivotoiminnasta sävelkorkeuden havaitsemisen suhteen. Sen sijaan esim. transponoitujen, noin puolen sekunnin mittaisten minimelodioiden muunnosten havaitsemisen suhteen muusikkojen ryhmä jakautui karkeasti jaoteltuna kahteen. Niiden muusikoiden, jotka enimmäkseen tai ainoastaan soittivat musiikkia korvakuulolta, aivot havaitsivat automaattisesti melodian muunnokset. Sen sijaan muusikoiden, jotka enimmäkseen





tai ainoastaan soittivat musiikkia nuoteista, sekä ei-muusikoiden aivot eivät melodian muunnoksia havainneet. Tulos osoittaa, että tarkkaavaisuuden suunnasta riippumatta melodian kaaroksessa tapahtuva muutos on riittävän suuri tullakseen neuraalisesti koodatuksi osalla mutta ei kaikilla muusikoilla. Lisäksi voitaneen päätellä, että muusikkous/ei-muusikkous on liian dikotominen jaoteltu jatkotutkimuksissa käytettäväksi.

Voidaan siis todeta, että muusikoilla laajat hermosoluverkostot aktivoituvat tehokkaasti heille tuttujen musiikkiäänten ja sävelkulkujen esittämisen aikana. Sen sijaan on epäselvää, onko tämä hermosoluverkostojen synkroninen toiminta seurausta musiikillisesta harjaantuneisuudesta, synnyntäisestä valmiudesta vai näiden kahden yhteisvaikutuksesta (yhdistettynä ehkä vielä musiikkiharrastusta tukevaan sosiaaliseen ympäristöön). Tätä kysymystä voidaan lähestyä vain seurantatutkimuksen keinoin eli rekisteröimällä toistuvasti samojen koehenkilöiden aiovasteita heidän musiikkiharrastuksensa aikana ja vertaamalla tätä musiikkia harrastamattomiin koehenkilöihin.

Yhteenveto

Suomalainen näkökulma musiikin aivotutkimuksessa on hyvin vahva. Tähän on olemassa useitakin syitä. Ensinnäkin Suomessa on hyvä kokemus MEG:n eli magnetoenkefalografian soveltamisesta vaativissa aivotutkimushankkeissa, sillä menetelmän juuret ovat osittain Suomessa. Edelleenkin alan johtava laitevalmistaja on suomalainen, ja Suomessa sijaitsee kaksi maailman parhaimpiin kuuluvaa MEG-laboratoriota. Toiseksi, Suomessa on harrastettu maailmanlaajuisesti arvioiden korkeatasoista kuulojärjestelmän perustutkimusta jo 1980-luvulta lähtien akatemiaprofessori Risto Näätäsen johdolla. Erityisesti professori Näätäsen löytämä MMN-vaste on osoittautunut erittäin hyödylliseksi myös musiikkiin liittyvien ilmiöiden tutkimisessa. Suomi edustaakin musiikin aivotutkimuksessa ehdotonta kansainvälistä kärkeä.

Musiikin aivotutkimuksesta kokonaisuudessaan voidaan todeta, että se on uusi, mutta sekä maailmalla että Suomessa nopeasti nousussa oleva ala. Koko aivotutkimuksen kentällä siirrytään nykyisin entistä enemmän pois laboratorio-olosuhteista ja käytetään yhä luonnollisempia ääniä ja koetilanteita. Musiikin tutkijalle tämä avaa uusia mahdollisuuksia, sillä musiikki jos mikä on moniulotteinen ja vaativa tutkimuskohde, jossa konemaisten siniäänien käyttö ei enää tunnu riittävän. Tulevaisuudessa musiikin aivotutkimus tuleekin yhä enemmän eriytymään muusta aivotutkimuksesta omaksi erityisalakseen, jossa toki käytetään muussakin aivotutkimuksessa käytettyjä menetelmiä, mutta jonka tutkimuskysymykset tulevat yhä enemmän lähestymään muuta musiikin tutkimusta.



Viitteet

- Brattico, Elvira, Näätänen, Risto, & Tervaniemi, Mari. (2001). Context effects on pitch perception in musicians and non-musicians: evidence from ERP recordings. *Music Perception*, 19, 199–222.
- Hari, Riitta. (1985). Magnetoenkefalografia, uusi aivotutkimusmenetelmä. *Arkhimedes*, 37, 139–158.
- Hari, Riitta. (1989). Magnetoenkefalografia: tutkimusta fysiologian ja fysiikan välimaastossa. *Dimensio*, 53, 36–40.
- Hari, Riitta (2001). Magnetoenkefalografia aivotutkijan työkaluna. *Duodecim*, 117, 681–688.
- Hirata, Yoshihiro, Kuriki, Shinya & Pantev Christo. (1999). Musicians with absolute pitch show distinct neural activities in the auditory cortex. *NeuroReport*, 10, 999–102.
- Keenan, Julian Paul, Thangaraj, Ven, Halpern, Andrea, Schlaug, Gottfried (2001). Absolute pitch and planum temporale. *NeuroImage*, 14, 1402–1408.
- Näätänen, Risto (1992). *Attention and Brain Function*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Publishers.
- Näätänen, Risto (toim.) 2000. Mismatch negativity and its clinical applications. *Audiology & Neuro-Otology*, Special Issue, 5, 105–250.
- Näätänen, R Risto, Tervaniemi, Mari, Sussman, Elyse, Paavilainen, Petri, & Winkler, Istvan (2001). 'Primitive intelligence' in the auditory cortex. *Trends in Neuroscience*, 24, 283–288.
- Schlaug, Gottfried, Jäncke, Lutz, Huang Yanxiong, & Steinmetz, Helmuth (1995). In vivo evidence of structural brain asymmetry in musicians. *Science*, 267, 699–701.
- Tervaniemi, Mari, Kujala, Anu, Alho, Kimmo, Virtanen, Juha, Ilmoniemi, Risto, & Näätänen, Risto (1999). Functional specialization of the human auditory cortex in processing phonetic and musical sounds: A magnetoencephalographic (MEG) study. *NeuroImage*, 9, 330–336.
- Tervaniemi, Mari, Medvedev, Sviatoslav., Alho, Kimmo, Pakhomov, Sergei, Roudas, Marina, van Zuijen, Titia & Näätänen, Risto (2000). Lateralized automatic auditory processing of phonetic versus musical information: a PET study. *Human Brain Mapping*, 10, 74–79.
- Tervaniemi, Mari, Rytönen, Mika, Schröger, Erich, Ilmoniemi, Risto, & Näätänen, Risto (2001). Superior formation of cortical memory traces for melodic patterns in musicians. *Learning & Memory*, 8, 295–300.
- Zatorre, Robert, Evans, Alan., Meyer, Ernst, & Gjedde, Albert (1992). Lateralization of phonetic and pitch discrimination in speech processing. *Science*, 256, 846–849.
- Zatorre, Robert & Peretz, Isabelle (Toim) 2001 *The Biological Foundations of Music*. New York Academy of Sciences, New York.

Mari Tervaniemi on psykologian tohtori ja musiikkipsykologian dosentti, joka työskentelee Helsingin yliopiston psykologian laitoksella Kognitiivisen aivotutkimuksen yksikössä akatemiattutkijana ja varajohtajana. Hänen oma tutkimuksensa keskittyy musiikin havaitsemisen ja muusikkouden neuraaliseen perustaan. Minna Huotilainen on Teknillisen korkeakoulun Akustiikan laboratoriosta valmistunut tekniikan tohtori, joka työskentelee tutkijana Helsingin yliopiston Tutkijakollegiumissa sekä toimii Kognitiivisen aivotutkimuksen yksikön Kehityksellisten tutkimusten laboratorion vetäjänä. Hänen oma tutkimuksensa käsittelee erityi-



sesti kuulojärjestelmän ja kuulomuistin kehittymistä sikiöajasta aina kouluikään asti.

The Finnish view to neuroscience of music

In this article, we review the brain research tools that are available for studies concerning different issues related to music. In addition, we review some results on brain functioning in music perception, musical aptitude, the effects of music exposure, and musical performance. The review has a strong emphasis on brain research methodological development in Finland and on results of Finnish researchers of neuroscience of music.





Towards a Neuroaesthetics of Music?

A Review of Recent Studies on the Neural Bases of Musical Appreciation

Elvira Brattico

Introduction: The neurosciences of music

In this article I will review studies that lead to the definition of a new research current of the neurosciences of music that could be termed the ‘neuroaesthetics of music’.

Neurosciences belong as a discipline to physiology, focusing the final aims to the investigation of the neural bases of human behaviour. An increasingly popular field of research within neurosciences is the musical phenomenon. Scientists’ justifications for this popularity are multifold. First, the complexity of music performing with its online integration of sensory and motor information renders musicians as a valuable model for the study of neuroplasticity in the brain, i.e., the neural changes (measurable non-invasively with sophisticated brain imaging tools) following intensive and prolonged experience or exposure to a specific stimulus environment (Münte et al., 2002). Moreover, the study of music, which is a multidimensional complex stimulus different from language in that it is not equally familiar to all humans (if we consider musical expertise, which is easier to discern than language expertise) and it carries a milder semantic level, may allow us to tease apart the effects of training or exposure from those of innate predispositions. Lastly, music has always existed in human societies (as testified from the prehistoric musical instruments found by palaeontologists), and this makes it different from any other entertainment human activity without clearly evident survival functions.

Studies on the neural bases of pitch, timbre, and rhythm perception are numerous and employ the most modern techniques of brain imaging (see, for example, Peretz & Zatorre, 2003). In addition, in the neurosciences of music, investigations focus on how humans perceive musical sounds vs. speech sounds (Tervaniemi, et al., 2000; Patel et al., 1998; Janata, 1995; Koelsch et al., 2000; Zatorre et al., 1992), on which areas of the brain are activated during musical sound processing (Zatorre et al., 1996; Sergent et al., 1992), on how musical information is stored into the different memory subsystems (sensory memory: Tervaniemi, 1999; working memory: Verleger, 1990; long-term memory: Besson et al., 1994; Besson & Faita, 1995), on how neural circuits are

ARTIKKELIT MUSIIKKI 1/2003 — 82



plastically forged by passive listening or active musical practise (Elbert et al., 1995; Pantev, et al., 1998; Brattico et al., 2001).

Combined research in the neurosciences of musical appreciation and production might then scientifically justify not only how sounds are processed in the central nervous system but also how they are organized, understood and 'felt' by each individual as the coherent unity which is called music. In other words, we could add to the anecdotic evidence and to the brilliant philosophical arguments suggesting us music power of cohesion and expression (Kivy, 1993), the scientific reasons that probably became hardwired in our body (brain) after the long evolutionary history of music for the mankind.

New life for experimental aesthetics

The words of the German physiologist H. von Helmholtz written in the nineteenth century well illustrate how music is liable to be studied with biological tools, more than any other figurative art: "[I]n music, the sensations of tone are the material of the art. – When in hearing a concert we recognize one tone as due to a violin and another to a clarinet, our artistic enjoyment does not depend upon our conception of a violin or clarinet, but solely on our hearing of the tones they produce, whereas the artistic enjoyment resulting from viewing a marble statue does not depend on the white light which it reflects into the eye, but upon the mental image of the beautiful human form which it calls up. In this sense it is clear that music has a more immediate connection with pure sensation than any other of the fine arts, and, consequently, that the theory of the sensations of hearing is destined to play a much more important part in musical aesthetics, than, for example, the theory of *chiaroscuro* or of perspective in painting" (Helmholtz, 1954, p.3). Translating these words in modern neuroscientific terms, we could say that to better understand the factors determining musical appreciation we need to understand the neural bases of sound perception.

The nineteenth-century ambitions to scientifically found the theory of art, originating from the 'return to Kant' of the German physiologists of that period (Gardner, 1985), led to the experimental aesthetics, the oldest branch of experimental psychology. In this discipline, Fechner played a crucial role, suggesting the laws of visual art appreciation (Fechner, 1876), while Helmholtz had an important but indirect role, his research being mainly focused on the biological foundation of music theory (Helmholtz, 1954). After the wide contribution given later by Berlyne (1971) in the line of both Fechner's and Helmholtz' tradition, the experimental aesthetics' approach was largely neglected. Aesthetical discussions returned to the humanistic departments and dealt purely by means of philosophical speculation with important questions, such as the representational value of music (e.g., Kivy, 1984), the self-referent symbolism of the musi-





cal “language” (e.g., Langer, 1942), its meaning transferred to the listener by emotional expression (Levinson, 1998; Kivy, 1993; Meyer, 1956) or by understanding its formal underlying structure (Hanslick, 1953).

The diminished interest in understanding “how” music arouses “the garden variety emotions” rather than in demonstrating “that it does” (Kivy, 1993, p. 22) probably coincided with the growing influence of the cognitive revolution, stemming directly from information processing theory and computational linguistics (Neisser, 1967; Gardner, 1985), which turned attention toward the structural aspects of music and how to prove their innateness and universality. This cognitivist paradigm has been so strong to be partially imported into neuroscience, originating the “cognitive neuroscience” subfield (Peretz & Zatorre, 2003). Nevertheless, very recently, in the context of neuroscientific studies of vision a small group of scientists started investing efforts to determine the neural bases of aesthetic appreciation of the figurative arts (Zeki, 1999; Livingstone, 2002).

In the context of the neurosciences of music, some recent efforts have been made to fully understand the neural underpinnings of the musical emotions, as it will be illustrated in the following paragraphs. However, in spite of the general dynamism present in the field, especially regarding the investigations about perceptual and cognitive aspects of music, to my knowledge, no scientist before now have tried to sum up the common efforts likewise to the neuroscience of vision and to explicitly discuss the scientific results in terms of their aesthetic implications. This would help to formulate new hypothesis to test by future experiments, which would directly address the important and longstanding questions of the aesthetic field. A first attempt in this direction, to be read as a preliminary proposal, will be formulated in the limited space of this review.

Familiarity and musical preference

Everyone has experienced how we like a musical piece more when we listen to it the second time. This phenomenon has been called by psychologists the ‘mere exposure’ effect (Berlyne, 1971). In search of the neural bases of this phenomenon, researchers have found that the human brain processes familiar sounds in a different way than acoustically matched unfamiliar sounds.

This was demonstrated both with isolated sounds and with tonal patterns. For instance, even when subjects were engaged in a task distracting them from listening to the sounds, harmonic tones evoked event-related potentials (ERPs) in the brain of a larger voltage than loudness-matched sinusoidal tones (Tervaniemi, et al., 2000). Additionally, a frequency change within the familiar context of equal-tempered ascending tones generated potentials with larger amplitudes than the same change within an unfamiliar context of tones spaced by arithmetically defined intervals (Brattico et al., 2001).

Musicians become very familiar with the sounds of the instrument they play, and the neural representations of these sounds in their brain are consequently affected. For instance, in violinists brain responses to sound change were recorded even when this sound change was a tiny mistuning of a tone in a musical chord, suggesting the presence of specialized networks for fine tuning in this type of musicians (Koelsch et al., 1999). Furthermore, the cortical representations of a trumpet sound is larger than a violin sound in trumpeters while the opposite is true for violinists, due to the neural changes caused by the familiarity that these musicians have acquired with their own instruments (Pantev et al., 2001).

By means of functional magnetic resonance imaging (fMRI), it was demonstrated that musicians show a predominant activity in the secondary auditory areas of the left cerebral hemisphere whereas non-musicians show a predominant activity in the right hemisphere during processing of the same sounds (Ohnishi et al., 2001). These results suggest that not only larger neural populations might respond to sounds that have become familiar through passive exposure but also that active practice of a musical instrument might modify the macroscopic cerebral organization for musical sound processing.

In a recent study performed with the technique of magnetoencephalography (MEG) (Patel & Balaban, 2000), magnetic fields elicited by sounds and generated in specific brain regions, followed the temporal dynamics of the melodic contour of the musical sequences produced by the computer on the basis of statistical rules. Moreover, the temporal synchronization between cerebral regions (in particular, between the left posterior hemisphere and the rest of the cerebral cortex) was more prominent when the spectral content of the pitch-time patterns of the experimental melodic sequences had probabilistic properties ($1/f^2$) that rendered the melodies similar to those used in Western music. According to Elbert & Keil (2000), "Generalizing this outcome, the *Prelude in C Major* [by Bach] should produce higher inter-channel phase coherence than the same tones in random sequence".

The above-reviewed findings help to clarify the perceptual neural mechanisms underlying preference for musical structures of our culture or for certain musical pieces rather than others. However, contributions addressing the emotional outcomes of those mechanisms that will be introduced in the next paragraph are still limited in number.

Emotional responses and sound percepts

Since the nineteenth century the psychoacoustic phenomenon of tonal dissonance or roughness, to be distinguished from musical dissonance (occurring with a deviation from the established harmonic context) more dependent on the cultural taste of the epoch than the tonal one (Tenney, 1988), has been



related to the amplitude fluctuations (beats) in sound combinations that interfere in the basilar membrane of the inner ear and cause an unpleasant sensation (Plomp & Levelt, 1965). More recently, tonal dissonance has been linked to locked cortical oscillations in primary auditory area with the same frequency of the beats (Fishman et al., 2001). Moreover, a change from psychoacoustically consonant to dissonant sound pairs causes larger neural responses, likely also triggering an involuntary attention switch, than a change from consonant to other consonant sound pairs (Brattico et al., 2000). Besides those neural responses underlying perceptual processes, dissonant sounds may activate cerebral areas controlling emotions. Blood et al. (1999) employed positron emission tomography (PET) to study cerebral responses to dissonant and consonant sounds produced by shifting by a semitone the accompaniment of tonal melodies. The authors found significant correlations of dissonance and unpleasantness with brain activity in the right parahippocampal gyrus and in the right precuneus regions.

More remains to be done in order to clarify what is the role of passive and active exposure to dissonant sounds in determining their physiological response. Since even listening responses to tonal dissonance have changed in the course of the centuries (Tenney, 1988), one could hypothesize that musicians used to perform and to listen to atonal or electronic music would respond differently even to psychoacoustically dissonant sounds presented in isolation. Few laboratories are currently investigating on this topic, but results are now in a too preliminary stage to be divulged.

In a recent PET study, the intensely pleasurable experiences of subjects while listening to their favourite music was associated with metabolic activity in the cerebral regions usually devoted to motivation, emotion, arousal, and reward (Blood & Zatorre, 2001). This result is especially interesting in the view of aesthetic theories since it demonstrated how the emotional reactions produced by music, and often debated as to be either direct (Meyer, 1956) or indirectly similar to the emotional dynamics (Langer, 1942), are hardwired in the brain.

From emotional responses to judgment processes

The studies reviewed above provided scientists with a good ground for further investigations on the physiological mechanisms underlying aesthetic judgments (Gagnon & Peretz, 2000; Brattico et al., 2003). In an experiment by Gagnon & Peretz (2000), using the dichotic listening method, it was found that judgments about the affective connotation of atonal melodies (the subject had to judge whether the melodies were sad or happy) were quicker when those melodies were presented in the left ear (controlled by the right cerebral hemisphere) than when they were presented in the right ear. On the contrary, when using tonal





melodies, those sent to the right ear (controlled by the left hemisphere) were facilitated as compared to the left ear. This difference did not hold when the melodies were classified as correct or incorrect.

A subsequent study had subjects judging whether the same chord cadences were either correct or incorrect (descriptive judgments), or whether they were liked or disliked (evaluative judgments; Brattico et al., 2003). It was found that the auditory cortex brain waves to evaluative (aesthetic) judgments were larger and more lateralized to the right cerebral hemisphere than those to the descriptive (rational) judgments, indicating distinct cortical mechanisms for these two types of music listening processes.

Conclusions

Recent developments of brain imaging techniques permitted to study not only the perceptual stages of sound information processing in the brain, but also more complex processes involving music cognition, emotion, and evaluation. Notwithstanding the complexity inherent in the philosophical topics dealt by the theory of art, further studies in the neuroaesthetics of music might in future help us to clarify the neural correlates of subjective and inter-individual preference for certain musical styles or genres, exporting the experimental method to topics that have been traditionally considered as cultural and allowing to overcome the still largely predominant cognitivist paradigm by fruitfully combining the psychological, philosophical, and biological levels of knowledge.

References

- Berlyne, D. E. 1971. *Aesthetics and Psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Besson, M., Faita, F., & Requin, J. 1994. Brain waves associated with musical incongruities differ for musicians and non-musicians. *Neuroscience Letters*, 168: 101–105.
- Besson, M., & Faita, F. 1995. An event-related potential (ERP) study of musical expectancy: Comparison of musicians with nonmusicians. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 21: 1278–1296.
- Blood, A. J., & Zatorre, R. J. 2001. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 98: 11818–11823.
- Blood, A. J., Zatorre, R. J., Bermudez, P., & Evans, A.C. 1999. Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions. *Nature Neuroscience*, 2: 382–387.
- Brattico, E., Näätänen, R., & Tervaniemi, M. 2001. Context effects on pitch perception in musicians and non-musicians: Evidence from ERP recordings. *Music Perception*, 19: 1–24.





- Brattico, E., Näätänen, R., Verma, T., Välimäki, V., & Tervaniemi, M. 2000. Processing of musical intervals in the central auditory system: An event-related potential (ERP) study on sensory consonance. *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*, Keele (UK): Keele University, pp. 1110–1119.
- Brattico, E., Tervaniemi, M., De Baene, W., Nakai, N., & Jacobsen, T. in press. Electrical brain responses to descriptive vs. evaluative judgments of music. *Annals of the New York Academy of Sciences*. 999.
- Elbert, T., Pantev, C., Wienbruch, C., Rockstroh, B., & Taub, E. 1995. Increased cortical representation of the fingers of the left hand in string players. *Science*, 270: 305–307.
- Elbert, T., & Keil, A. 2000. Imaging in the fourth dimension. *Nature*, 404: 29–30.
- Fechner, G. T. 1876. *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf und Hartel.
- Fishman, Y. I., Volkov, I. O., Noh, M. D., Garell, P. C., Bakken, H., Arezzo, J. C., Howard, M. A., & Steinschneider, M. 2001. Consonance and dissonance of musical chords: Neural correlates in auditory cortex of monkeys and humans. *Journal of Neurophysiology*, 86: 2761–2788.
- Gagnon, L., & Peretz, I. 2000. Laterality effects in processing tonal and atonal melodies with affective and nonaffective task instructions. *Brain and Cognition*, 43: 206–210.
- Hanslick, E. 1957 (originally published in 1854). *The Beautiful in Music*. New York: Liberal Arts Press.
- Helmholtz, H. L. F. v. 1954 (originally published in 1863). *On the Sensations of Tone* [transl. by A. J. Ellis]. New York: Dover Publications.
- Janata, P. 1995. ERP measures assay the degree of expectancy violation of harmonic contexts in music. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 7: 153–164.
- Kivy, P. 1984. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kivy, P. 1993. *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Koelsch, S., Schröger, E., & Tervaniemi, M. 1999. Superior pre-attentive auditory processing in musicians. *NeuroReport*, 10: 1309–1313.
- Koelsch, S., Gunter, T. C., & Friederici, A. D. 2000. Brain indices of music processing: “Non-musicians” are musical. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 12: 520–541.
- Gardner, H. 1985. *The Mind’s New Science: A History of the Cognitive Revolution*. New York: Basic Books.
- Langer, S. 1942. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Levinson, L. 1998. *Music in the Moment*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Livingstone, M. 2002. *Vision and Art: The Biology of Seeing*. New York: Harry N. Abrams.
- Maess, B., Koelsch, S., Gunter, T. C., & Friederici, A. D. 2001. Musical syntax is processed in Broca’s area: An MEG study. *Nature Neuroscience*, 4: 540–545.
- Meyer, L. B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Münste, T. F., Altenmüller, E., & Jäncke, L. 2002. The musician’s brain as a model of neuroplasticity. *Nature Reviews Neuroscience*. 3: 473–478.
- Neisser, U. 1967. *Cognitive Psychology*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Ohnishi, T., Matsuda, H., Asada, T., Aruga, M., Hirakata, M., Nishikawa, M., Katoh, A., & Imabayashi, E. 2001. Functional anatomy of musical perception in musicians. *Cerebral Cortex*, 11: 754–760.
- Pantev, C., Oolstenveld, R., Engelien, A., Ross, B., Roberts, L.E., & Hoke, M. 1998. Increased auditory cortical representation in musicians. *Nature*, 392: 811–814.




- Pantev, C., Roberts, L. E., Schulz, M., Engelen, A., Ross, B. 2001. Timbre-specific enhancement of auditory cortical representations in musicians. *NeuroReport*, 12: 169–174.
- Patel, A. D., & Balaban, E. 2000. Temporal patterns of human cortical activity reflect tone sequence structure. *Nature*, 404: 80–84.
- Patel, A. D., Gibson, E., Ratner, J., Besson, M., & Holcomb, P. J. 1998. Processing syntactic relations in language and music: An event-related potential study. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 10: 717–733.
- Peretz, I. & Zatorre, R. J. 2003. *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Plomp, R., & Levelt, J. M. 1965. Tonal consonance and critical bandwidth. *Journal of the Acoustical Society of America*, 38: 549–560.
- Sergent, J., Zuck, E., Terriah, S., & Brennan, M. 1992. Distributed neural network underlying musical sight-reading and keyboard performance. *Science*, 257: 106–109.
- Tenney, J. 1988. *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. London: Routledge.
- Tervaniemi, M. 1999. Pre-attentive processing of musical information in the human brain. *Journal of New Music Research*, 28: 237–245.
- Tervaniemi, M., Ilvonen, T., Sinkkonen, J., Kujala, A., Alho, K., Huotilainen, M., & Näätänen, R. 2000. Harmonic partials facilitate pitch discrimination in humans: electrophysiological and behavioral evidence. *Neuroscience Letters*, 279: 29–32.
- Verleger, R. 1990. P3-evoking wrong notes: Unexpected, awaited, or arousing?. *International Journal of Neuroscience*, 55: 171–179.
- Zatorre, R. J., Evans, A. C., Meyer, E., & Gjedde, A. 1992. Lateralization of phonetic and pitch discrimination in speech processing. *Science*, 256: 846–849.
- Zatorre, R. J., Halpern, A. R., Perry, D. W., Meyer, E., & Evans, A. C. 1996. Hearing in the mind's ear: A PET investigation of musical imagery and perception. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 8: 29–46.
- Zeki, S. 1999. *Inner Vision - An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

Elvira Brattico (elvira.brattico@cbru.helsinki.fi), MA, is a graduate student of the Department of Psychology, University of Helsinki. She obtained her Masters degree in Philosophy at the University of Bari and in piano playing at the Conservatory of Bari. Her PhD thesis will deal with the neurophysiological correlates of musical sound perception.

Towards a Neuroaesthetics of Music? A Review of Recent Studies on the Neural Bases of Musical Appreciation

In this article I discuss results that lead towards the definition of a new research current of the neurosciences of music, the 'neuroaesthetics of music'. With the recent developments of the brain imaging techniques, scientists can now study non-invasively the brain in action, revealing the neural bases of music listening and aesthetic appreciation. For instance, experimental findings show that familiar sounds produce larger neural activations than unfamiliar sounds, even when





subjects are distracted from listening carefully to the sounds. Furthermore, the sound predictability in tone sequences generated according to the probabilistic rules of the Western music evoked a larger synchronization of bioelectric activity between cerebral cortex areas as compared to other rules. If these studies contribute to clarify the neural mechanisms underlying preference for the music of one own culture, we are still at the beginnings of research about the related emotional responses. Dissonant sounds produce larger and more synchronized neural responses in the auditory cortex than consonant sounds, and also activate cortical and subcortical areas of the limbic system devoted to emotional control. These results justify more recent projects to investigate the physiological mechanisms underlying aesthetic judgment processes vs. descriptive ones.



Pythagoras – musiikin ja äänentutkimuksen tutkijakoulu osana valtakunnallista tutkijakoulujärjestelmää

Jukka Louhivuori

Suomalaista tutkijakoulutusjärjestelmää ryhdyttiin 1990-luvun puolivälissä uudistamaan perustamalla perinteisen tutkijakoulutuksen rinnalle tutkijakouluja, joiden esikuvana toimi nk. graduate school -järjestelmä. Tutkijakoulujärjestelmän tavoitteeksi asetettiin tohtorikoulutuksen tehostaminen selkeyttämällä ohjausvastuita ja suunnitelmallisuutta, selkeyttämällä ja lisäämällä kansallisia ja kansainvälisiä yhteyksiä, takaamalla opiskelijoille vähintään neljän vuoden yhtäjaksoinen tutkimuskausi ja monipuolistamalla koulutusta. Tutkijauraa pyrittiin edellä mainituin keinoin viemään aikaisempaa ammatillisempaan suuntaan. Opintojen edistymistä ryhdyttiin tukemaan opiskelijavaihtoon ja ulkomaisiin kongressimatkoihin tarkoitettulla rahoituksella.

Ensimmäiset tutkijakoulut aloittivat nelivuotisen toimintansa vuonna 1995, jolloin yli 700 tutkijakoulutettavaa aloitti opintonsa lähes 70 tutkijakoulussa eri puolilla maata. Vuoden 2002 alussa tutkijakouluja oli maassamme 108, ja niissä opiskeli noin 1500 tutkijakoulutettavaa. Kaiken kaikkiaan väitöskirjaa valmistelevia arvioidaan tällä hetkellä olevan yliopistoissa lähes 4500, joten edelleen valtaosa tohtoreista valmistuu tutkijakoulujen ulkopuolelta.

Tutkijakouluille asetetut tavoitteet ovat toteutuneet varsin hyvin. Tohtoriksi valmistuvien keski-ikä on saatu laskemaan: tutkijakouluista valmistuneiden keski-ikä on 32 vuotta, kun se muilla tohtoriksi valmistuneilla on keskimäärin 37 vuotta. Vuonna 2000 valmistuneesta raportista ilmenee, että ohjausjärjestelmiin ollaan kohtalaisen tyytyväisiä (Tutkijakoulut 2000): yli puolet (53 %) on pitänyt ohjausta joko hyvänä tai erinomaisena. E erityisen paljon kritiikkiä on kohdistunut vaatimattomaan palkkaukseen, joka on keskimäärin 1600 euroa kuussa. Ongelmia on ilmennyt myös tutkijakausten pituudessa, sillä monissa tapauksissa työsopimukset on neljän vuoden sijasta solmittu vain vuodeksi kerrallaan.

Tutkijakoulut ovat luonteeltaan sangen erilaisia riippuen mm. niiden koosta ja tieteenalasta. Osa tutkijakouluista toimii vain yhden yliopiston sisällä, mutta valtaosa on nk. verkostotutkijakouluja, joiden toiminta on hajautunut useisiin yliopistoihin. Useimmat tutkijakouluista ovat kooltaan suhteellisen pieniä eli alle kymmenen tohtoriopiskelijan yksikköjä. Suurimmat tutkijakoulut kykenevät rahoittamaan useita kymmeniä tohtoriopiskelijoita.

Suomessa toimii tällä hetkellä kolme musiikintutkimukseen joko suoraan tai välillisesti liittyvää tutkijakoulua: Pythagoras – musiikin ja äänentutkimuksen





tutkijakoulu, Kansanmusiikin ja populaarimusiikin tutkijakoulu ja VEST – valtakunnallinen esittävän taiteen tutkijakoulu.

Tässä *Musiikki*-lehden numerossa olevat artikkelit perustuvat yhtä poikkeusta lukuun ottamatta Pythagoras-tutkijakoulun piirissä vuodesta 1999 lähtien suoritettuun tutkimukseen. Tutkijakoulu on ottanut nimensä antiikin Kreikassa n. 500 eKr. vaikuttaneen filosofin ja matemaatikon mukaan. Pythagoraksella on ollut merkittävä vaikutus musiikintutkimuksen synnylle ja myöhemmälle kehitykselle. Lisäksi hänen kiinnostuksensa yhtä hyvin filosofisiin kuin matemaattisiin ja fysikaalisiin musiikkiin liittyviin ilmiöihin toimi nimen valinnan innoittajana. Pythagoras-tutkijakoulu pyrkiikin ennakkoluulottomasti yhdistämään ja lähentämään humanistisia ja luonnontieteellisiä lähestymistapoja toisiinsa. Tutkijakoulun muotoutumisen taustalla on vahvasti vaikuttanut 1990-luvun alussa alkanut kognitiotieteellinen tutkimus, joka toi yhteen eri puolilla maata ja eri tutkimustraditioita edustavia tutkijoita (Suomen Akatemian tutkimushankkeet: Musiikin vastaanottaminen, oppiminen ja tuottaminen kognitiivisena prosessina; Konnektionismi, fysikalismi ja representaatio; Tacit knowledge in complex mind environment systems).

Pythagoras-tutkijakoulu järjestää vuosittain keskimäärin neljä tutkijatapaamista, joissa kussakin perehdytään tiettyyn ydinteemaan. Seminaareissa tohtoriopiskelijat raportoivat tutkimuksensa edistymistä, heillä on tilaisuus keskustella eri yliopistoissa toimivien ohjaajien kanssa ja luonnollisesti vaihtaa ajatuksia toisten opiskelijoitten kanssa tutkimuksen tekoon liittyvistä kysymyksistä. Tutkijakoulu rahoittaa vuosittain ulkomaisten huippututkijoitten vierailuja, mutta koulun toiminnassa pyritään hyödyntämään myös muita tutkijakoulun toiminnassa mukana olevien yliopistojen vierailijoita. Kansainvälistymistä tuetaan lisäksi myöntämällä matkarahoja kansainvälisiin kongresseihin tai pitempiaikaisiin vierailuihin kansainvälisesti merkittäviin tutkimusyksiköihin. Lisätietoa Pythagoras-tutkijakoulusta saa www-osoitteesta <http://www2.siba.fi/pythagoras/>. Yleistietoa tutkijakouluista saa osoitteesta <http://www.aka.fi/>. Tietoa löytyy kohdan Tutkijankoulutus alakohdasta Tutkijakoulut.

Viite

Tutkijakoulut 2000: toiminta, tulokset, tehokkuus. Helsinki: Opetusministeriö, koulutus- ja tiedepolitiikan osasto, 2000.

Jukka Louhivuori (jukka.louhivuori@jyu.fi) on professori Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella. Hän on Pythagoras-tutkijakoulun johtaja ja Suomen musiikkikasvatusseuran puheenjohtaja.





GTTM:n jalanjäljillä

Erkki Huovinen

Lerdahl, Fred 2001. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press.

Temperley, David 2001. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge, MA ja Lontoo: The Mit Press.

Fred Lerdahlin ja Ray Jackendoffin (1983) Generatiivinen Teoria Tonaalisesta Musiikista (GTTM) lukeutuu epäilemättä 1900-luvun lopun vaikutusvaltaisimpiin musiikkia koskeviin teorioihin. Esittäessään, miten kokeneet kuulijat oletettujen mielensisäisten sääntöjärjestelmien avulla kykenevät päättelemään tonaalis-harmonisen taidemusiikin rakenteita, Lerdahl ja Jackendoff vaikuttivat olennaisella tavalla paitsi musiikin teorian kehitykseen myös kognitiivisena musiikintutkimuksena tunnetun tutkimusalan vakiintumiseen. Heidän teoriaansa on kahden vuosikymmenen aikana opetettu, testattu, sovellettu ja kritisoitu runsaasti, ja tämän seurauksena monet siihen liittyvistä menetelmistä ovat vakiintuneet osaksi tutkijayhteisön yhteistä työkalupakkia. Ihmisen musiikillisen kokemuksen tutkimus on toki edistynyt melkoisin harppauksin sitten teoksen ilmestymisen. Musiikillisen kognition ei-symbolista ja dynaamista luonnetta korostavien tutkimussuuntien näkökulmasta GTTM:n kuva musiikin kuulijasta staattisilla musiikirepresentaatioilla operoivana sääntöjärjestelmien noudattajana vaikuttaakin jo ehkä vanhahtavalta. Vaikka kaikkia GTTM:n tekemiä oletuksia ei nykyään sellaisinaan hyväksyttäisikään musiikkia kuulevan ihmisen mentaalisten prosessien kuvauksiksi, monet niistä näyttävät silti oikeansuuntaisilta, kun niitä tarkastellaan ikään kuin musiikkia kokevan henkilön ja musiikillisen kokemuksen ajallisen kontekstin ulkopuolelta käsin. Tällaisesta ”kolmannen persoonan näkökulmasta” tarkasteltuna sääntöjärjestelmät tavoittavat jotakin olennaista siitä, millaisten reunaehtojen puitteissa kuulijan mentaalisten operaatioiden on toimittava, jotta ne voisivat tuottaa tonaalisesta musiikista jossain mielessä korrekkeja metriin, ryhmittelyyn, harmoniaan liittyviä tulkintoja. Musiikin teorian kannalta GTTM:n herättämä peruskysymys tulee varmasti aina säilymään ajankohtaisena: missä määrin kuulijoiden yhteisiä intuitioita musiikin rakenteellisista hierarkioista on mahdollista esittää eksaktisti, yhtenäisten formaalien järjestelmien avulla?

Tämän kaltaisiin kysymyksiin voi etsiä uudella tutkimustiedolla päivitettyjä vastauksia David Temperleyn kirjasta *The Cognition of Basic Musical Structures* samoin kuin Lerdahlin uudesta *Tonal Pitch Space* -teoksesta. Molemmissa teoksissa kehitellään GTTM:n ajatuksia edelleen, ja kumpikin teos kokoaa kirjoittajansa artikkelituotannosta tuttuja ajatuksia yhtenäisen kokonaisuuden muotoon. Voidaan ehkä sanoa, että nämä teokset ovat laajimpia tähän mennessä nähtyjä yrityksiä aikaansaada GTTM:n herättämistä ajatuksista jonkin-





laista uutta synteesiä. Temperleyn ja Lerdahlin näkökulmat ovat silti kovin erilaisia. Temperley keskittyy GTTM:stä tuttuihin preferenssi- eli suosituimmuussääntöihin esittäen kuusi sääntöjärjestelmää erilaisten musiikin kuulemiseen liittyvien tehtävien suorittamiseen. Lerdahlin ja Jackendoffin alkuperäisen teoksen tavoin myöskään *The Cognition of Basic Musical Structures* ei tarjoa sisältämiensä väitteiden tueksi behavioraalisia koetuloksia, mutta sen sijaan Temperley testaa sääntöjärjestelmiensä toimivuutta tietokonealgoritmien avulla. Lerdahl puolestaan keskittyy säveltasollisen stabiliteetin käsitteen täsmentämiseen ja esittää laskennallisia menetelmiä, joiden avulla GTTM:ssä käytettyjä säveltasoreduktioita voidaan suorittaa täsmällisesti. Molemmille teoksille on yhteistä musiikkianalyttinen ote, jossa yhdistyvät kiinnostuksen kohdistaminen ennen muuta musiikin säveltasolliseen ja ajalliseen organisaatioon, analyttisten periaatteiden muotoilu kvantitatiiviseen asuun sekä analyysitulosten pätevyyden arvioiminen omaan intuitioon nojautuen. Molemmat teoreetikot kuitenkin esittävät väitteensä muodossa, joka periaatteessa mahdollistaa myös niiden empiirisen testaamisen. Kumpikin myös pyrkii laajentamaan menetelmiensä sovellusaluetta tonaalis-harmonisesta taidemusiikista käsin, mutta siinä missä Temperley etsiytyy rockin tai afrikkalaisen perinnesävelmusiikin pariin, Lerdahl laajentaa tutkimuskenttäänsä myöhäisromanttisen ja jälkitonaalisen taidemusiikin suuntaan.

Preferenssisäännöt ja musiikillinen infrastruktuuri

Temperley siis esittää kuusi erilaista preferenssisääntöjen järjestelmää, joiden tarkoituksena on GTTM:stä tutulla tavalla tuottaa kokeneen kuulijan intuitiota vastaavia analyyseja ennen muuta länsimaista tonaalista musiikkia edustavista sävellyksistä. Kukin sääntöjärjestelmä koostuu 2–5 verrattain yksinkertaisesta säännöstä, joiden avulla tietty musiikin ymmärtämiseen liittyvä ongelma pyritään ratkaisemaan. Algoritmisissa sovelluksissa syötteinä käytetään pianorullan tapaisia, säveltaso- ja aikainformaatiosta koostuvia representaatioita. Useimmissa tapauksissa preferenssisääntöjen avulla pyritään tuottamaan tuloksia, jotka olisivat mahdollisimman yhteensopivia perinteisen nuottikuvan antaman lisäinformaation kanssa. Temperley ei siis pyri perinteisen musiikkianalyysin tavoin sävellyksen rakennetta valaiseviin rakenteellisiin yleistyksiin, vaan hän on kiinnostunut verrattain perustavista musiikillisen kuulemisen strategioista kuten metrin päättelemisestä tai sävelten ryhmittelystä. Temperley vertaa tutkimuskohdettaan yhteiskunnan infrastruktuuriin, sähkö-, vesijohto- ja viemäriverkostoihin: myös musiikillinen infrastruktuuri koostuu useista osista, joiden vaikutukset ulottuvat kaikkialle, mutta joilla sinänsä ei ole itseisarvoa tarkasteltuna erikseen, irrallaan musiikillisesta kokemuksesta. Kysymys on siis siitä, miten kuulija poimii musiikista metriä, sävelten ryhmittelyä, sävellajia ja muita sen kaltaisia asioita koskevan informaation, joka on monilta osin luettavissa jo



pelkästä nuottikuvasta ilman varsinaisia musiikkianalyttisiä toimenpiteitä. Esi-tetyistä preferenssisääntöjärjestelmistä oikeastaan vain harmonisen rakenteen päättelevä järjestelmä tuottaa tuloksia, joiden pätevyys perinteinen nuotti-kirjoitus ei suoranaisesti ota kantaa.

Preferenssisääntö on suositus, joka useampien tulkintavaihtoehtojen ilmaan-tuessa neuvoo valitsemaan tiettyä kuvausta vastaavan rakenteen. Kaikkien suo-situsten ei ole tarkoituskaan olla sovellettavissa kaikkiin musiikillisiin tilanteisiin, vaan ne olisi luettava konditionaalisesti: jos musiikissa esiintyy tietynlainen rakenne, tulkitse se mieluiten näin. Sääntöjärjestelmien luonne ja perimmäinen yksinkertaisuus käy ehkä parhaiten ilmi lyhyen yhteenvedon avulla. Seuraavassa kuusi preferenssisääntöjen järjestelmää on esitetty hieman yksinkertaistettuina ja kunkin säännön numero on ilmoitettu sulkeissa itse säännön jälkeen:

Metrisen rakenteen eri tasoilla esiintyvien iskujen päättelemiseksi annetut säännöt vastaavat pääpiirteissään GTTM:ssä esitettyjä. Vahvat iskut tulisi analysissa sijoittaa mieluiten sävelten alkujen kohdalle (1) ja erityisesti pitkien sävelten alkuihin (2). Niin ikään vahvojen iskujen tulisi sijoittua mieluiten lähelle useiden sävelten muodosta-mien ryhmien alkua (4). Kullakin metrisellä tasolla iskujen olisi oltava maksimaalisen tasavälisiä (3), ja vierekkäisten metristen tasojen tulisi olla mieluiten 2-jakoisessa suhteessa toisiinsa (5).

Melodian säerakenteen analysissa säerajat olisi sijoitettava pitkien taukojen koh-dalle tai sinne, missä sävelten "atakien" välit ovat pitkiä (1). Säkeiden pituuden tulisi mieluiten olla osapuilleen kahdeksan säveltä¹ (2), ja peräkkäisten säkeiden olisi hyvä alkaa vastaavista kohdista suhteessa metriseen rakenteeseen (3).

Kontrapunktisen rakenteen määrittelyssä on kyse polyfonisen tekstuurin jakamisesta erillisiin ääniin tai linjoihin. Erillisiä kontrapunktisia linjoja tulisi olla mahdollisimman vähän (2), ja niiden sisällä olisi vältettävä suuria intervallihyppyjä (1) sekä pitkiä tau-koja (3). Yksittäinen sävel ei mieluiten saisi kuulua useampaa kuin yhteen linjaan (4).

Sävelten kirjoitusasun ratkaiseminen tarkoittaa sitä, että sävelille pyritään antamaan enharmonisesti korrekkit sävelnimet (jolloin siis sävelluokkien sijasta käytetään nk."tonaalisia sävelluokkia"). Tämän aikaansaamiseksi sävelet olisi pyrittävä asetta-maan mahdollisimman lähekkäin nk. kvinttisuoralle (*line of fifths*) eli esimerkiksi C:n jälkeen tulisi mieluiten kirjoittaa F eikä Eis, koska edellinen on yhden ja jälkimmäi-nen yhdentoista askeleen päässä peräkkäisten kvinttien muodostamassa jonossa (1). Ajallisesti vierekkäiset, puolissävelaskelsuhteiset sävelet tulisi kvinttisuoralla sijoit-taa viiden askelen päähän toisistaan (2), ja sävelten kirjoitusasujen olisi tuotettava hyviä harmonisia representaatioita (3).

Harmonisen rakenteen analysissa musiikki segmentoidaan "sointualueisiin" (*chord-spans*), ja kullekin tällaiselle segmentille etsitään perussävel. Tällöin olisi pyrittävä siihen, että suhteessa perussäveleen tietyn sointualueen sisään jäävät sävelet edus-taisivat tavallisia sointusäveliä, Temperleyn antamassa järjestyksessä (1). Ellei näin

¹ Luku voi vaihdella käytetyn musiikkiaineiston mukaan. Tässä kohdassa Tem-perley on analysoinut länsimaisia kansanlaulumelodioita.





tapahdu, kyseessä on ornamentaalinen dissonanssi, jonka tulisi joko liittyä puolisävelaskeluosittain seuraavaan säveleen tai sijoittua metrisesti heikolle tahdinosalle (4). Segmenttien tulisi mielellään alkaa metrisesti vahvalta iskulta (2), ja lähekkäisten segmenttien perussävelten tulisi sijoittua lähelle toisiaan kvinttisuoralle (3).

Sävellajin määrittäminen perustuu Krumhansl–Schmuckler-sävellajinmäärittämisalgoritmin muunnelmaan (vrt. Krumhansl 1990). Kunkin teoksen segmentin (esim. tahdin) kohdalla tulisi suosia sävellajivalintaa, joka tämän algoritmin mukaisesti on yhteensopiva segmenttiin sisältyvien säveluokkien kanssa (1). Segmenttien väliset sävellajivaihdokset olisi pyrittävä minimoimaan (2).

Näin Temperley siis pyrkii ratkaisemaan koko joukon erilaisia musiikilliseen havaintoon liittyviä ongelmia soveltamalla samaa ratkaisumallia, preferenssisääntöjärjestelmää. Intuitiivisesti mielekkäiden sääntöjen löytäminen ei kuitenkaan vielä takaa samalla tavoin mielekkäitä musiikkianalyttisiä tuloksia, koska eri preferenssisääntöjen keskinäisiä painotussuhteita muuttamalla sama sääntöjärjestelmä saattaa tuottaa erilaisia analyyseja samasta musiikkikappaleesta. Temperleyn ratkaisut tällaisiin ongelmiin ovat paljolti *ad hoc* -luonteisia: sääntöjen painotussuhteita muutetaan ja uusia sääntöjä esitellään tarpeen mukaan, kunnes järjestelmä tuottaa tutkijaa itseään tyydyttäviä analyysituloksia tietystä musiikillisesta materiaalista. Menettelytapaa voitaisiin kritisoida, mutta toisaalta on opettavaista seurata askel askeleelta, millaisia ongelmia ilmaantuu pyrittäessä toimimaan mahdollisimman rajoitetuilla sääntöjoukoilla, ja millaiset muutokset riittävät näiden ongelmien ratkaisemiseen. Yritysten ja erehdysten seuraaminen on erityisen hyödyllistä niissä kohdissa, joissa musiikillisen infrastruktuurin eri osat vaikuttavat toisiinsa. Esimerkiksi säerakenteenanalyysiin tarvittavan järjestelmän kolmas sääntö edellyttää, että metrinen rakenne on jo selvitetty etukäteen – tämä metrisen parallelismin sääntö auttaa esimerkiksi motiivisin perustein säkeiksi hahmottuvien melodiakulkujen analyysia. Eri sääntöjärjestelmien vuorovaikutussuhteista puhuttaessa ehkä omaperäisin ja samalla kyseenalaisin ratkaisu liittyy sävelten enharmonisen kirjoitusasun ratkaisemiseen ennen harmonista analyysia. Temperleyn harmonia-analyysi edellyttää sävelten asettamista kvinttisuoralle, mikä voidaan tehdä vasta sävelten enharmonisen kirjoitusasun myötä. Tätä ratkaisua on aivan oikeutetusti kritisoitu: käytännössä vasta harmoninen konteksti mahdollistaa sävelten enharmonisten kirjoitusasujen ratkaisemisen (Meredith 2002, 294).

Säveltasotila ja säveltasolliset reduktiot

Temperleyn ajatus sävellyksen infrastruktuurista on sukua Lerdahlin ja Jackendoffin (1983) teorialle, jossa musiikkiteoksen rakenteellisia ominaisuuksia eriteltiin neljän erilaisen teoksesta abstrahoitavan hierarkkisen rakenteen avulla. Temperley käsittelee omassa teoksessaan näistä kahta ensimmäistä, metristä rakennetta ja ryhmittelyrakennetta. Lerdahlin teos *Tonal Pitch Space* puolestaan



keskittyy kahden jälkimmäisen GTTM:ssä esitetyn rakenteen, ajanjaksoreduktion (*time-span reduction*) ja prolongationaalisen reduktion (*prolongational reduction*) perusteiden lujittamiseen. Ajanjaksoreduktio yhdistää säveltasojen ja aikaulottuvuudet etsien musiikkiteoksen rytmisten segmenttien sisältä rakenteellisesti tärkeimmät säveltasotapahtumat. Prolongationaalinen reduktio muodostetaan edellisen pohjalta, ja se kuvaa tapahtumien jännitteisyyttä suhteessa toisiinsa. Lyhyesti sanoen ajanjaksoreduktio palauttaa musiikkiteoksen rakenteen pienempään määrään säveltasollisia elementtejä (vrt. Huovinen, tässä numerossa), ja prolongationaalinen reduktio liittää nämä elementit toisiinsa tavalla, jota voidaan kuvata hierarkkisesti esimerkiksi puukaavioilla. *Tonal Pitch Space* -teoksessa Lerdahlin tavoitteena on esittää yleinen teoria koskien tällaisten reduktioiden johtamista säveltasotilan (tai "-avaruuden") hierarkisoitumista koskevista periaatteista.

Säveltasotilan hierarkisoitumisella tarkoitetaan diatonisen tonaalisen musiikin kontekstissa sitä, että säveltasomateriaalin voidaan ajatella muodostuvan useista, eri hierarkkisia tasoja edustavista "aakkosista", joita ovat kromaattinen asteikko, diatoninen asteikko sekä kolmisoinnut (Deutsch & Feroe 1981). Lerdahl olettaa lisäksi erillisen kvintti/kvartti-tason. Kukin diatoninen sointu voidaan nyt esittää graafisesti, säveltasotilaa kuvaavana kaaviona (tämä tehdään yleensä sävelluokkanumeroita apuna käyttäen, jolloin $C = 0$, $Cis/Des = 1$ jne). Kuva 1(a) näyttää, miten C-duurasteikon tarjoamassa kontekstissa C-duurikolmisoinnun sävelet esiintyvät diatonista asteikkoa edustavan *d*-tason lisäksi myös sointutasolla *c*, ja soinnun sävelet hierarkisoituvat vielä kvintti- ja toonikatasojen (*b* ja *a*) avulla. Näitä säveltasotilan hierarkisoitumista koskevia oletuksia voidaan ajatella tonaalisia hierarkioita koskevien psykologisten tulosten (esim. Krumhansl 1990) yksinkertaistuksina. Kuvassa 1(b) on asteikkotasolla tapahtunut modulaatio G-duuriin (sävelluokka 5 on vaihtunut 6:ksi), ja tässä kontekstissa hallitsevana sointuna on G-duurin dominanttia edustava D-duurisointu.

	(a)											(b)												
taso a	0											0												
taso b	0						7						0						2					
taso c	0			4			7			0			2			6			9					
taso d	0	2	4	5	7	9	11	0	2	4	6	7	9	11	0	2	4	6	7	9	11			
taso e	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Kuva 1. Esimerkkejä säveltasohierarkioiden esittämisestä: (a) I/C, (b) V/G.

Lerdahlin perusajatus on se, että kahden soinnun välistä psykologista etäisyyttä voidaan mitata vertaamalla sointujen representaatioita yllä esitettyjen kaltaisissa säveltasotilakaavioissa.² Esimerkiksi siirryttäessä kuvan 1(a) tilanteesta kuvan 1(b) tilanteeseen uudessa kaaviossa esiintyy seitsemän elementtiä, joita ei ole edellisessä kaaviossa. Nämä uudet numerot on alleviivattu kuvassa 1(b).

² Tältä osin teorian keskeiset ajatukset sisältyvät jo melko vanhaan, nyt käsillä olevan teoksen kanssa samannimiseen artikkeliin (Lerdahl 1988).



Koko Lerdahlin teoksen ydin on kahden soinnun etäisyyttä mittaava sääntö, jossa tällaiset laskutoimitukset ovat keskeisessä asemassa. Kahden soinnun x ja y välinen etäisyys, $d(x \rightarrow y)$, lasketaan kaavalla

$$\text{(Sointuetäisyyssääntö)} \quad d(x \rightarrow y) = i + j + k,$$

missä k on juuri soinnun y säveltasotilassa esiintyvien uusien elementtien lukumäärä verrattuna soinnun x säveltasotilaan. Kaksi muuta parametriä i ja j liittyvät diatonisten alueiden (*regions*) sekä sointujen lähekkäisyyteen kvinttiympyrällä. Parametri i kertoo, kuinka monta kertaa sointua x tukeva diatoninen sävelluokkajoukko on transponoitava kvartilla alaspäin tai kvintillä ylöspäin, jotta päästäisiin sointua y tukevaan diatoniseen sävelluokkajoukkoon. Esimerkiksi kuvien 1(a) ja 1(b) välisessä siirtymässä C-duuri- ja G-duurasteikkojen etäisyyttä kuvaava parametri i saa arvon 1, koska ensimmäisen kuvan diatoninen sävelluokkajoukko saadaan muutetuksi toisen kuvan joukoksi siirtämällä sitä yhden kerran kvintillä ylöspäin eli siirtämällä sitä ylös seitsemän e -tason yksikön verran. Parametri j kertoo vastaavien siirtymien lukumäärän, kun säveltasotilan tasoilla a – c esitettyjä kolmisointurakenteita liikutetaan kvinttisuhteisesti (eli neljä askelmaa ylös- tai alaspäin tasolla d). Kuvan tilanteessa sointujen välinen kvinttiketju C–G–D koostuu kahdesta siirtymästä, joten j saa arvon 2. Kaiken kaikkiaan tätä sointusiirtymää kuvaava etäisyyslaskelma on siis $d(I/C \rightarrow V/G) = 1 + 2 + 7 = 10$.

Jo tämä yksi esimerkki riittää osoittamaan, että Lerdahlin käyttämät laskukaavat ovat yhtäältä verrattain yksinkertaisia, mutta toisaalta melko työläitä käyttää, koska ne edellyttävät uusien elementtien laskemista graafisissa säveltasotilan representaatioissa. *Tonal Pitch Space* esittelee myös koko joukon muita sääntöjä mm. säveltasollisten tapahtumien koetun jännitteisyyden (*tension*) arvioimiseksi, peräkkäisten elementtien keskinäisen yhteenkuuluvuuden (*attraction*) mittaamiseksi jne. Yleisesti ottaen Lerdahlin sääntöjä yhdistää se, että laskennalliset operaatiot on yksinkertaistettu mahdollisimman pitkälle: empiirisistä kokeista johdettujen parametrien arvojen sijaan hän operoi pelkästään säveltasotilan idealisoidusta mallista ja muista vastaavista teoreettisista yleistyksistä johdetuilla kokonaisluvuilla. Nähtäväksi jää, riittävätkö tällaiset yksinkertaistukset tekemään Lerdahlin säännöistä tarpeeksi helposti lähestyttäviä ja toisaalta kuvausvoimaisia, jotta jotkut niistä voisivat jäädä elämään musiikintutkijoiden parissa GTTM:n periaatteiden tavoin.

Tonal Pitch Space -teosta lukiessa huomio ei kuitenkaan saisi kiinnittyä yksinomaan lukuisten sääntöjen pieniin detaljeihin. Toisin kuin Temperley, joka keskittyy musiikilliseen infrastruktuuriin, Lerdahl pyrkii ennen muuta johtamaan sävellykselliseltä mikrotasolta käsin uskottavia analyyseja laajemmista musiikillisista rakenteista. Oltiinpa erilaisten sääntöjen yksityiskohdista sitten mitä mieltä tahansa, ainakin ne antavat mahdollisuuden tuottaa säveltasollisia reduktiota tavalla, jossa kukin analyyttinen valinta nojautuu eksplisiittisesti julki tuotuun periaatteeseen. Tämä on erityisen huomionarvoista prolongaation teorian kohdalla, missä Lerdahlin ajattelu on omaperäisimmillään. GTTM:n esitykseen



verrattuna uutta on tässä kohdin käsitys harmonisesta funktiosta prolongationaalisenä asemana. Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi soinnun subdominanttifunktio (S) ei määräydy soinnun säveluokkasisällön mukaan, vaan tämä funktio yksinkertaisesti yhdistetään prolongaatiota kuvaavassa puukaaviossa tietyllä tavalla sijoittuviin säveltasollisiin tapahtumiin (niihin, jotka puukaaviossa edustavat dominantista vasemmalle päin lähtevää haaraa). Kaiken kaikkiaan Lerdahlin funktioita on seitsemän: toonikan (T), dominantin (D) ja subdominantin (S) lisäksi määritellään erikseen lähtöfunktio (*departure*, Dep), paluu-funktio (*return*, Ret), sivufunktio (*neighboring*, N) ja lomafunktio (*passing*, P). Jo nimitysten perusteella on helppo ymmärtää, että näissä uusissa funktioissa on vähemmän kyse sointujen säveluokkasisällöstä kuin niiden suhteesta funkti-naalisesti hallitsevampiin tapahtumiin. Lerdahlille prolongaatio ei ole säveltasotapahtumien prolongaatiota, vaan funktioiden prolongaatiota. Tällainen käsitys prolongaatiosta välttää perinteiselle Schenker-analyysille tyypilliset ongelmat koskien sitä, voidaananko pitkällä aikavälillä esiintyviä prolongationaalisia suhteita *kuulla*: esimerkiksi teoksen lähtö- ja päätössävellajit saattavat Lerdahlin teoriassa erota toisistaan ilman, että tällä olisi ratkaisevaa merkitystä teoksen sisäisten jännitteiden kuvaamiselle prolongaatiopuun avulla.

Kognitiivista musiikkitiedettä vai musiikin teoriaa?

Sekä Temperleyn ja Lerdahlin teoksista voidaan kysyä, edustavatko ne enemmän musiikillisen kognition tutkimusta vai musiikin teoriaa (vrt. Dannenberg 2003). Meredith (2002) argumentoi, että Temperleyn algoritmit eivät ole täysin konsistentteja musiikillisen havainnon tutkimuksen kanssa: kaikki preferenssijärjestelmien käyttämä informaatio ei välttämättä ole kyseessä olevia tehtäviä suorittavien auditorisen järjestelmän osien käytettävissä. Samoin London (2002, 216) on todennut, että Lerdahlin teorian ongelmana ovat monet sellaiset ennako-oletukset, joiden ei voida katsoa täyttyvän ihmisen musiikillisessa havainnossa. Tällainen kritiikki on toki oikeutettua siinäkin tapauksessa, että teoreettisten laskelmien tulokset olisivat verrattain hyvin yhteensovitettavissa muilla menetelmillä aikaansaatuja, musiikillista havaintoa kuvaavien tulosten kanssa.³ Toisaalta myös perinteisemmän musiikin teorian edustajat saattavat vierastaa Temperleyn ja Lerdahlin menetelmiä, koska kummassakaan tapauksessa ei ole kysymys suoraan nuottipaperille tehtävistä analyyseista: Temperleyn preferenssijärjestelmien soveltaminen edellyttää käytännössä tietokoneen apua, ja Lerdahlin laskelmat edellyttävät melko lailla teoreettista abstraktiota – siirtymistä nuottipaperilta säveltasotilan teoreettisten mallien tarkasteluun. Ei

³ Krumhansl (2003) on todennut Lerdahlin etäisyyslaskelmien olevan tällä tavoin yhteensopivia omien tonaliteettia koskevien psykologisten tutkimustulostensa kanssa.



ole siten erityisen yllättävää, että esimerkiksi Nattiez (2002) on kritisoinut Lerdahlin "luonnontieteellistä" musiikin teoriaa kovin sanoin.

Itse näkisin asian niin, että molemmat tässä esitellyt teokset edustavat sekä hyvässä että pahassa tutkimusalaa, jota voidaan kutsua systemaattiseksi musiikin teoriaksi. Systemaattinen musiikin teoria pyrkii ottamaan vakavasti empiirisen – vaikka "luonnontieteellisenkin" – musiikintutkimuksen tarjoamat haasteet, mutta se on silti ennen muuta *musiikin*, eikä musiikkia tuottavan tai kokevan ihmisen teoriaa. Systemaattisuuden voidaan tässä katsoa merkitsevän sitä, että sopusoinnussa empiirisen tutkimustiedon kanssa pyritään rakentamaan eksaktisti ilmaistavissa olevia musiikinteoreettisia järjestelmiä, joiden onnistumiset ja epäonnistumiset musiikillisten ilmiöiden selittämisessä auttavat meitä paremmin ymmärtämään musiikillisia rakenteita sekä niiden suhdetta inhimilliseen kokemukseen. Sekä Temperleyn että Lerdahlin teoksissa onkin kiinnostavaa juuri se, miten pitkälle musiikin teoriassa voidaan päästä soveltamalla systemaattisesti yhtä peruskäsitettä – Temperleylelle tämä keskeinen käsite on preferenssisääntöjärjestelmä ja Lerdahlille se on säveltasotila. Jotain ihailtavaa on esimerkiksi siinä itsepäisyydessä, jolla Lerdahl soveltaa etäisyyslaskelmiaan oktagoniseen ja jopa atonaalisena pidettyyn musiikkiin, vaikka on selvää, etteivät kaikki hänen tekemistään kognitiivisista oletuksista voi näillä alueilla pitää paikkaansa. Systemaattisena teoreetikkona hän pyrkii soveltamaan valitsemiaan välineitä järjestelmällisesti myös tällä alueella ja tuo siten myös niiden mahdolliset puutteet selvästi lukijan nähtäville.

Viitteet

- Dannenberg, Roger B. 2003. David Temperley, The Cognition of Basic Musical Structures. *Music Perception* 20(3): 327–331.
- Deutsch, Diana & John Feroe 1981. The Internal Representation of Pitch Sequences in Tonal Music. *Psychological Review* 88: 503–522.
- Krumhansl, Carol L. 1990. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press.
- Krumhansl, Carol L. 2003. Tonality Eludes Acoustics, Cognition, Culture, Music Theory, and Brain Science. Esitelmä 9.8.2003, *Stockholm Music Acoustics Conference*, Kungliga Tekniska Högskolan.
- Lerdahl, Fred 1988. Tonal Pitch Space. *Music Perception* 5(3): 315–350.
- Lerdahl, Fred & Ray Jackendoff 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA ja Lontoo: The MIT Press.
- London, Justin 2002. Fred Lerdahl, Tonal Pitch Space. *Music Perception* 20(2): 203–218.
- Meredith, David 2002. David Temperley, The Cognition of Basic Musical Structures. *Musicae Scientiae* 6(2): 289–302.
- Nattiez, Jean-Jacques 2002. Analysing Music of the Oral Tradition: From Structural Models to Hermeneutic Constructions. Esitelmä 5.4.2002, *5th European Music Analysis Conference*, University of Bristol.



Erkki Huovinen (erkhuo@utu.fi), FT, Turun Yliopiston musiikkitieteen yliassistentti. Huovisen väitöskirja (Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity. Suomen musiikkitieteellinen seura, 2002) käsitteli tonaliteetin havaintoa melodisissa konteksteissa yhdistellen toisiinsa kokeellisen musiikkipsykologian sekä sävelluokkajoukkoteorian menetelmiä.





Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle kahtena kappaleena paperilla. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Toimitustyön alaiseen artikkeliin ei voi tehdä lisäyksiä tai muutoksia ilman, että niistä on erikseen sovittu päätoimittajan kanssa. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli lähetetään päätoimittajalle levykkeellä sekä paperitulosteena.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. MacWrite, Claris, Word, WP). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös RTF-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto. Kirjoitukset toimitetaan 3,5 tuuman levykkeellä (korppu). Kirjoittajan nimi ja yhteystiedot merkitään levykkeen etikettiin.

Tekstin muotoilu

Tekstin muotoilun olisi hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja ja tavutusohjeita (soft hyphens) ym. 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, se kannattaa mieluummin toimittaa taittavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "-" (ei "-." eikä "-"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Jos tekstissä on erikoismerkkejä (normaaliin kirjaimistoon kuulumattomia merkkejä, esim. muita kuin ranskan ja espanjan diakriittikirjaimia), niiden toteutuksesta on sovittava taittajan kanssa. Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia).

Samoin kursiivilla pitäisi merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Lainausmerkkeihin sijoitetaan pääsääntöisesti vain lainaukset. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi).

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviit-





teiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Bowers, Jane M. 1989. *Feminist Scholarship and the Field of Musicology: I. College Music Symposium* 29 (3): 81–93.

Bowers, Jane M. ja Judith Tick (toim.) 1986. *Women Making Music, the Western Art Tradition 1150–1950*. Illinois: Illini Books.

Jezic, Diane Peacock 1988. *Women Composers. The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press.

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY.

Lähdeluetteloa ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja "Musiikki 1/1995" tai vain "Musiikki 1". Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan "Teoksessa teoksen nimi". Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym., toimitetaan sekä disketillä että julkaisukuntoisena paperilla. Ne tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 ppi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale- nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 x 250 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esim. heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa lehden julkaisukuntoon saamista ja takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylipääsemättömiä vaikeuksia, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden taitajaan.

Musiikki-lehden toimitus





Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €



Musiikkitieteen kirjasto

- 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980, 134 s. — Loppuunmyyty!
- 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982, 268 s. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2002 6,70 € numero

Musiikki 1984–1992 5,00 € numero

Musiikki 1980–1983 3,40 € numero

Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta. Tarkista *Musiikki*-lehtien saatavuus ja sisällys seuran verkkosivuilta <http://www.jyu.fi/musica/mts/>.



Musiikki 2–3/2003

Sisällys

2–3/2003 (33. vuosikerta)

Taru Leppänen: Sibelius täällä, tänään 3

Artikkelit

Sanna Iitti: *En ce dous temps d'esté* in BN MS français 146 and
Medieval Discourse on Women as Injurious Speech..... 5

Yrjö Heinonen: Tango vai markkinat? Median etukäteissuosikkien
semifinaalisuoritukset tangolaulukilpailussa 2001
lavaesiintymisen näkökulmasta 28

Susanna Välimäki: Psykoanalyttinen lähestymistapa
musiikintutkimuksessa II. Psykoanalyttisen
musiikintutkimuksen suuntauksista ja tutkimustyypeistä 52

Katsaukset, puheenvuorot, arvostelut

Johannes Brusila: Världsmusikdiskursen som forskningsobjekt och
musiketnologisk självreflexion..... 100

Antti-Ville Kärjä: Rock ja sosiologia, populaarimusiikki
ja musiikintutkimus 105

Jaana Utrainen: Johdatus musiikin filosofiaan (Peter Kivy, *Introduction to a
Philosophy of Music*) 107

Pekka Gronow: Kunnianhimoinen mutta keskeneräinen (Haapakoski –
Heino – Huttunen – Lampila – Maasalo, *Suomen musiikin historia*)..... 111

Helena Saarikoski ja Petri Hoppu: Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus
musiikkitieteen tutkimuskohteena (Hanna Väätäinen, *Rumbasta rampaan.
Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa*) 118

Alfonso Padilla: Poleeminen kannanotto musiikinhistorialliseen
tutkimukseen (Jukka Sarjala, *Miten tutkia musiikin historiaa...*) 121

Elina Paukkunen: Afrikan nykypäivää musiikin välittämänä
(Palmberg & Kirkegaard (eds.), *Playing with Identities...*) 127

Juha Torvinen: Musiikintutkimisen taide (Arho, Järviö & Vuori (toim.),
Musiikin vierestä. Polkuja tekemisestä tutkimiseen) 130

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti/Musiikkitiede, Arwidssoninkatu 1, rak. 12, 20014 Turun yliopisto, fax (02) 333 6677; **Päätöimittäjä:** Taru Leppänen, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 5839, taru.leppanen@utu.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Mauri Kaipainen, Taru Leppänen, Alfonso Padilla, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Ilkka Taitto, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sanna Qvick, Turun yliopisto, Musiikkitieteen laitos, 20014 Turun yliopisto; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 30 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa), Irtonumerohinta 6,70 euroa (kaksoisnumero 13,40 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116







Sibelius täällä, tänään

Sankarihahmoilla on tyypillisesti sellaisia ominaisuuksia, joita tavallisilla ihmisillä ei ole. Eräs näistä on se, että he jäävät kuoltuaankin vaikuttamaan muita ihmisiä voimakkaammin. Muutama viikko sitten törmäsin Sibeliukseen tuhansien muiden suomalaisten tavoin, kun kävin katsomassa Timo Koivusalon *Sibelius*-elokuvan. Tämän päivän *Helsingin Sanomissa* puolestaan kerrottiin Jean Sibeliusen liittyneen Helsinkiin suunnitteilla olevan Musiikkitalon kannattajiin.

Jean Sibeliusista koskeva tutkimus on vähintäänkin Erik Tawaststjernan mittavasta elämäntyöstä lähtien ollut suomalaisen musiikkitieteen lippulaiva. Yhden ihmisen elämä ja teokset näyttävät tarjoavan ehtymättömän aineistoartereen, josta riittää runsaasti tutkittavaa yhä uusille tutkijasukupolville. Musiikkitieteilijät ja suomalainen mediajulkisuus jaksavat sitkeästi kiinnostua kaikesta Sibeliusista koskevasta tiedosta, jota nykyään tosin on tarjolla enää vain pieninä murusina siksi, että viimeisinkin säveltäjäsankarin sikarintumppi lienee jo tieteellisesti puhkianalysoitu. Tästä huolimatta varmaa kuitenkin on, että Sibelius-tutkimuksella tulee vielä pitkään tulevaisuudessakin olemaan vankka asema suomalaisen musiikintutkimuksen kentällä. Tähän viittaavat usein esitetyt lausunnot, joissa suomalaiset musiikkitieteilijät puolustavat Sibelius-tutkimuksen merkitystä itsestäänselvänä tosiasiana.

Sibeliukseen liittyvät asiat ja ilmiöt ovat suomalaisessa kulttuurissa ja musiikintutkimuksessa arkoja asioita, joita tulee käsitellä asiaankuuluvalla varovaisuudella, ellei puhuja tieteen tahtoen halua kerjätä verta nenästään. Myönnän kärsiväni tästä varovaisuuden vaateesta tätä pääkirjoitusta kirjoittaessani: Sibeliuksesta on – jopa musiikkitieteilijän, ja ehkä juuri erityisesti hänen – vaikea kirjoittaa. Monumenttia ei ole helppo lähestyä. Jokaisen tutkimuksellisen perinteen on kuitenkin tieteen tekemisen peruseräpäälle kuuluvan kriittisyyden nimissä syytä kysyä itseltään myös sellaisia kysymyksiä, jotka saattavat horjuttaa jopa sen itsensä olemassaoloa.

Hiljaisuus monumenttien lähistöllä ei ole mitenkään poikkeuksellinen kokemus. Kansallissankareita, ja erityisesti korkeakulttuurisia kansakunnan merkikihenkilöitä koskevaa tiedontuotantoa on tapana varjella varsin ankarasti verrattuna kansallisesti vähempiarvoisiksi määrittyviin tutkimus- ja keskustelukohteisiin. Jotain suomalaisesta keskustelukulttuurista kertoo varmasti se, että ensimmäinen Sibeliusista käsittelevä koko illan draamaelokuva nähtiin elokuva-teattereissa vasta tänä vuonna.

Hiljaisuus monumenttien ympärillä on tietysti myös paradoksi. Erilaiset valtakoneistot, joiden osia akateemiset käytännöt ovat, kannustavat tutkijoita valitsemaan tutkittaviksi nimenomaan kansallisesti merkittäviä aiheita. Musiikkitieteessä tällaisen listan kärkeen sijoittuu itsestäänselvästi Sibelius. Jopa niin selvästi, että tämän alan edustajat ovat joutuneet usempaan kertaan vastaa-





maan kysymykseen: voiko Suomessa olla musiikkitieteilijä, jollei ole tutkinut Sibeliusta?

Sibeliuksen elämäntarinassa riittää kerrottavaa yhä edelleen. Toista viikkoa sitten *Helsingin Sanomien* musiikkitoimittaja Vesa Sirén iloitsi kirja-arviossaan uudesta Aino ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihdosta koostuvasta julkaisusta. Kirjaan tutustuneen on vaikea yhtyä iloon, sillä kirjekokoelma kierrättää pitkälti samaa tietoa Sibeliuksesta, joka on ollut asiasta kiinnostuneiden saatavilla jo useamman vuosikymmenen ajan. Lisäksi kirjeiden kirjoittajat eivät ole kovin kirjallisesti suuntautuneita ihmisiä, josta ilmeisesti johtuu, että kirjeet ovat melko puuduttavaa luettavaa. Sirénin artikkelin perusteellakaan kirjekokoelman merkittävyys ei aukene: itsestäänselvyyden ideologiaan sitoutumattomalle lukijalle arvio näyttää innostuneen friikin intoilulta, jossa ei ole sijaa miksi-kysymysten tekemiselle.

Sibeliuksen elämäntarinan kierrättämisessä erilaisissa folkloren muodoissa on kyse sankarihahmon aseman jatkuvasta uusintamisesta. Sankari ei pysy jalustallaan, ellei hänen asemastaan meitä jatkuvasti muistuteta. Hänen elämänsä kautta kerrotaan tarinaa, joka on ammoisista ajoista lähtien toistunut länsimaisessa kerronnassa lukemattomina eri versioina. Länsimaisen kulttuurin stereotyyppinen sankaritarina ei kuitenkaan yleisyydestään huolimatta ole täysin viaton. Sankari- ja neromyytit ovat jo vuosikymmenien ajan saaneet kyytiä kriitisten äänten toimesta ihmistieteellisessä keskustelussa. Sankaritarina asettaa paikoilleen länsimaisen kulttuurin keskeisimmät valta-asetelmat; suhteet sukupuolten, etnisyyksien, kansallisuuksien ja eri ikäryhmien välillä.

Kansallisen identiteetin keskeisimmille tarinoille on tyypillistä se, että ne esittävät "koko kansan" yhteiseksi omaisuudeksi sellaisia asioita, jotka eivät tarkemman tarkastelun perusteella mitenkään voi kaikkia kansalaisia yhdistää. Olisikin perin mielenkiintoista lukea tutkimus Sibeliuksen paikasta maamme historiassa ja nykypäivässä ihmisten arkipäivän ja siihen sisältyvän juhlan kanalta tarkasteltuna. Osoittautuisikohan tämäkin kansallinen uskomus, Sibeliuksen keskeinen sija "suomalaisia" yhdistävänä tekijänä, vain yhdeksi myytiksi muiden nationalististen tarinoiden joukossa?

Turussa Jean Sibeliuksen syntymäpäivänä 2003

Taru Leppänen
Musiikin päätoimittaja





En ce dous temps d'esté in BN MS français 146 and Medieval Discourse on Women as Injurious Speech

Sanna Iitti

Introduction

This essay will present an analysis of a major secular vocal work, the lai *En ce dous temps d'esté*, in the early 14th-century manuscript Paris, Bibliothèque Nationale français 146. *En ce dous temps d'esté* is the most extensive of the four lais of the manuscript and presents a Maytime scene, in which twelve noble ladies judge about whether it is foolish or wise to love. There are no published studies of this song well worth scholarly attention, not least because *En ce dous temps d'esté* presents an early example of a formal structure that became commonplace in Guillaume de Machaut's lais. Furthermore, *En ce dous temps d'esté* is the central musical work in the section of BN MS fr. 146 that presents Fauvel's wedding night, illustrated by commonly quoted pictures in discussions of fr. 146 and its historical significance. I propose to uncover some compositional means by which musical figures relate to the poetic text and character representation in this lai. I nonetheless regard it as an example of a misogynist medieval discourse on women and interpret the metaphors we encounter both in *En ce dous temps d'esté* as well as the manuscript with Judith Butler's notion of injurious speech.

In the Fauvel story, women are dehumanized and idealized. They symbolize both good and evil. We encounter textual representations, which compare women to moral characteristics and thereby deprive them of individual personality, an inherently male privilege. *En ce dous temps d'esté* furthermore constitutes a male performance of women's debate about courtly love, carried out as part of a carnivalesque procession by men in disguise. As Rosenberg and Tischler observe (eds. 1991, 4), the Fauvel songs were mostly performed by men. The fact that men presented opinions attributed to noble women suggests that men in fact performed their own ideals of womanhood, expressing them as metaphors and allegories. Women commonly became inscribed in medieval literature as character types or mythological figures. We may continue to exam-





ine how and why allegories, such as those encountered in *Le Roman de Fauvel*, or in Guillaume de Lorris's and Jean de Meun's *Le Roman de La Rose*, felt alienating to women already in the Middle Ages.

The feminist response of a late-14th-century author, Christine de Pizan, suggests the falsity of such allegories. In her writings, De Pizan set out to fight against the misrepresentation of women in *Le Roman de la Rose*, and the literary debate around the *Rose* led into another long-lasting argument concerning women's nature.¹ De Pizan was clearly aware of the fact that language injures and offends by situating us socially, either according to or against our expectations. For her, much of the literature about women harmed the female sex by representations that seemed untrue as compared to reality.² Like *Le Roman de la Rose* and other parts of BN MS fr. 146, *En ce dous temps d'esté* treats women as metaphors of moral characteristics. This lai offers images which serve to idealize women according to the mannerisms of courtly love. This song stands out because of its elaborate and artful nature and its female images are not particularly misogynist or offensive. Those images rather illustrate a broader discourse on women and the song, as I suggest, relates to other parts of the manuscript as well as to the politics of its day.

The Fauvel-story is attributed to Gervès du Bus, whose name is inscribed in the second of the two books of his *Le Roman du Fauvel* (see for example line 3277 in Långfors, 1968). The compiler of BN MS fr. 146 has been identified as Chaillou de Pesstain, possibly a pseudonym referring to a clerk of the royal chancery. (Bent and Wathey 1998, 2) The compiler altered the text slightly, added about 30 lines to the first book and nearly 3000 to the second. Altogether 77 images and 169 musical works, which were often revised or

¹ De Pizan attacked *The Romance of the Rose* in various ways. Rosalind Brown-Grant describes: "She had already begun to engage directly with this text in 1399 in an earlier poetic work, the *Dieu d'Amours*, as well as indirectly in 1400 in the *Othéa*. However, it was only in 1401 that she became involved in a highly polemical exchange of letters with notable intellectual figures of her day on the question of the *Rose*. This exchange, generally referred to as the 'querelle de la Rose', ultimately turned out to be the first phase of a broader tradition of literary debates on women, known as the 'querelle des femmes', which extended into the Renaissance." (Brown-Grant 1999, 7–8)

² In her *The Book of the City of Ladies*, Christine de Pizan describes her sentiments in encountering literary personifications of women as vices: "Thinking deeply about these matters, I began to examine my character and conduct as a natural woman and, similarly, I considered other women whose company I frequently kept, princesses, great ladies, women of the middle and lower classes, who had graciously told me of their most private and intimate thoughts, hoping that I could judge impartially and in good conscience whether the testimony of so many notable men could be true. To the best of my knowledge, no matter how long I confronted or dissected the problem, I could not see or realize how their claims could be true when compared to the natural behavior and character of women." (de Pizan 1982, 4) Representing women as vices is central in *Le Roman de Fauvel* and in BN MS fr. 146.





transformed from pre-existing sources, were interpolated in the manuscript. (Roesner et alii 1990, 3) MS fr. 146 therefore narrates the story of Fauvel more extensively than any other of the altogether fourteen manuscript sources. The Fauvel story is situated in fols. 1^r–45^r, and MS fr. 146 also contains an anonymous *complainte d'amour* and an index (fols. A-B); eight *dits* by Geffroi de Paris that deal with political events (fols. 46^r–55^v); 34 musical pieces by Jehannot (Jehan) de Lescurel mainly in the *formes fixes* (fols. 57^r–62^v); and a metrical chronicle that narrates events in France between 1300 and 1316 (fols. 63^r–88^r). The facsimile edition of fr. 146 edited by Edward Roesner, François Avril and Nancy Regalado in 1990 has facilitated and fueled *Fauvel* studies.

The central concerns of early 14th-century French society were the hypocrisy and corruption of the clergy and secular society. (Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 1) The protagonist of *Le Roman de Fauvel* is an evil horse, and the powerful chamberlain Enguerran de Marigny of Philip the Fair's court inspired this character (Brown 1998, 55; Roesner et alii 1990, 50–52). Nancy Freeman Regalado directs our attention to the motives of the compilers of the manuscript. She claims that the manuscript builds on a socially critical agenda and very likely was conceived as good counsel or advice for Philip V in particular. As Freeman Regalado describes (1993, 469),

...compilers and first readers [of MS fr. 146]... were also counsellors and servants of princes, schooled in rhetoric and deeply concerned with moral and political issues of good government. The well-trained *clercs* in the circles that produced fr. 146 would have recognized everywhere in this compilation the devices of an epideictic and a deliberative rhetoric offering counsel and advice to the ruler... The advice is addressed to three kings – Philip IV, Louis X, and Philip V – but directed to the last, Philip the Tall, as he ascended the throne in January 1317.

The story of Fauvel transmits a sense of social concern caused by political upheaval. The quickly shifting rulers and unpredictable power relationships evoked unease in every social class, not only in the clergy. Marigny's misuse of power caused great concern, but his power nonetheless began to decline after the death of Philip IV in November 1314. Marigny was finally hanged on April 30, 1315, and his persecutor Charles de Valois, Philip IV's brother, may also have supported the undertaking to write a narrative of Marigny's fate. (Bent and Wathey 1998, 9–10, 14) The choice of an animal figure suggests that Marigny symbolized degraded humanity for those who were involved in creating the story and the manuscript.

According to the principles of allegory, already the name Fauvel refers to deceit. This is made explicit in the text in vv. 247–257 that state

De Fauvel descent Flaterie,	Fauvel is sire to flattery
Qui du monde a la seignorie,	Who holds dominion o'er the world,
Et puis en descent Avarice,	And Avarice who spreads his taint
Vilanie et Varieté,	Then Villainy, Variety,
Et puis Envie et Lascheté.	Next Envy, lastly Laziness.
Ces six dames que j'ai nommees	These worthies six that I have named





Sont par **FAUVEL** signifiees:
Se ton entendement veus mestre,
Pren un mot de cescune letre.

Serve truly to define their sire
If this you fail to understand,
Write the first letter from each name.³

The name Fauvel also refers to “veil of falseness” (*faus-vel*) and to Fauvel’s deceptive appearance. The name also presents an intertextual link to the *Roman de la Rose*, finished in circa 1268. The *Rose* contains a character entitled Faus Semblant, or “false seeming,” that associates with Fauvel. Furthermore, the color *fauve* commonly connoted evil and deceit in the Middle Ages, according to Bent and Wathey. (1998, 1)

Although Fauvel is male, his name refers to vices gendered feminine. Frank Didisheim’s translation does not convey this fact. Yet the vices entitled “six dames” are thereby embodied in female figures. Presenting women as vices, but also as virtues such as chastity or virginity, illustrates some commonplace social expectations directed towards women in the Middle Ages. Particularly in the section entitled *The Tournament of Vices and Virtues* which follows *En ce dous temps d’esté* and Fauvel’s wedding night, women stand for moral qualities. Christian virtues, such as Piety or Penitence, serve to combat sexually inflicted vices, Carnality and Adultery among others. The noble ladies of *En ce dous temps d’esté* are entitled in a somewhat similar fashion, yet names such as Modesty, Haughty or Thoughtful suggest virtues only, such as consideration or good temper, implying their femininity. In order to interpret the debate of love the lai presents, let us consider its surroundings in the manuscript.

The manuscript, its context and the identity of the composer

En ce dous temps starts in folio 34v, placed in the famous *charivari* passage that follows Fauvel’s wedding night, illustrated by two prominent pictures in folios 34r–36v (Figure 1). Folio 36v illustrates the ending of *En ce dous temps*, followed by three short folk-like *sotes chansons* (above and below the picture; at the top of the right column). In the Middle Ages, *charivaris* were held in order to protest against inappropriate marriage occasions.⁴ Both pictures depict a ritual procession and protesting people with musical instruments. The placement of the refined courtly *lai* in the middle of twelve grotesque *sotes chansons*, character-

³ Quoted in Switten 1995, 5–6 (translation by Frank Didisheim). See also Långfors 1968, 12–13.

⁴ Lorraine K. Stock characterizes medieval *charivaris* as follows: “The typical impetus for enacting this ritual was perceived marital disorder. In rural areas remarrying widows or widowers were the most frequent victims of *charivari*, especially if there was a gross disparity between the age of the bride and groom.” (Stock 2000, 159–160).



Figure 1. BN MS fr. 146, folio 34r.
From Regalado 1998.

BN MS fr. 146, folio 36v.

ized by obscene nonsense lyrics,⁵ intrigued Dahnk among others (1935, 191) and led to asking whether *En ce dous temps d'esté* was specifically composed for the manuscript, by whom, and for what purpose.

En ce dous temps d'esté is entitled as “the lai of the Hellequin,” and the lais are grouped together with the Latin conducti in the index. This piece belongs to a literary genre called “court of love,” which originates in such Classical texts as Ovid’s *Amores*. (Neilson 1899, 11) According to Roesner et alii (1990, 15), *En ce dous temps d'esté* reveals a debt to such “learned” works as Andreas Capellanus’s *De arte honeste amandi* (The Art of Courtly Love), *Le Jugement d’amour*, and Adam de la Hale’s *Jeu de la feuillée*. Therefore the lai presents a refined form of courtly entertainment and “serves to transform the ritual charivari into a festive royal procession...” (Ibid.)

⁵ According to Roesner et alii (who also refer to an earlier study by Långfors) “...if these twelve compositions are not traditional charivari pieces, they are not typical of the *sotte[sic]* *chanson* genre either: they do not resemble the *sottes chansons* in other manuscripts either in formal structure or in content.” (Roesner et alii 1990, 13). Further, the *sotes chansons* of BN MS fr. 146 have some generic points of connection with both the *fatrasies* and the *fatras*. Like those of the *sotes chansons*, the *fatrasies*’ texts were absurd. The *fatras* were probably spoken rather than sung. See Roesner et alii 1990, 13–14. See also Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 126–31 and 142–44.



En ce dous temps d'esté presents certain features, which associate with the sixth chapter of the first book of Capellanus's *The Art of Courtly Love*. This chapter contains lengthy dialogues between men and women of varied social classes (simple nobility, higher nobility, middle class) vividly debating about love's matters. Their arguments follow each other in a manner somewhat similar to the one that prevails in *En ce dous temps d'esté*. In both cases, the speakers cleverly continue each other's train of thought by commenting or opposing the argument presented by the previous speaker. In the *Art of Courtly Love*, men offer their love to women, who either accept or reject their courtship, whereas in *En ce dous temps d'esté* women of nobility form a court that judges about the desirability of love. In both texts, the speeches are rhetorically skilled and persuasive and the arguments develop in a formal yet entertaining manner.

Since *En ce dous temps d'esté* survives only the BN MS français 146, nothing can be established about its composer or circulation. Leo Schrade nevertheless suggests that along with the other three lais, *En ce dous temps d'esté* was composed by Philippe de Vitry. (Quoted in Fallows 2001, 125) According to Roesner, some relatively new features in *En ce dous temps* support Schrade's argument, but De Vitry may not have been the only talented young composer of the time. Roesner, however, considers it reasonable to assume that the same person composed all the four lais.⁶ To summarize: we do not know who composed *En ce dous temps d'esté* and whether the piece was adopted to the manuscript from a pre-existing source.

While other source documents cannot help neither to establish the composer, nor explain the placement of *En ce dous temps d'esté*, both problems must be solved by considering the information rendered by BN MS français 146 alone. It is therefore crucial to trace the thematic links among the different parts of the manuscript. Ultimately, one must choose between two epistemological standpoints: either to assume that the very different components of the manuscript do not intertwine (and were not intended to interconnect) or that the manuscript creates a purposeful whole and presents several intra- and intertextual links. Since careful and purported measurements and formal calculations often characterize the aesthetics of the Middle Ages, the latter approach seems credible enough. The allegorical nature of the Fauvel story and the symbolism of its many characters both lead to considering the manuscript as a functional whole instead of a compilation created by chance or indifference.

Regarding the principles of *semiosis* in the manuscript, I shall propose a contemporary metaphor. The world wide web resembles a network comparable to BN MS français 146. The manner in which the folios combine text, different languages, pictures and music in the manuscript associates with the customary layout of a web page. The various signs produce a narrative about Fauvel, but occasionally they also refer to other instances in the manuscript. We might

⁶ In conversation.





therefore treat the manuscript as a kind of hypertext,⁷ and this might help to explain some seemingly arbitrary combinations, such as the placement of *En ce dous temps d'esté*. Only by following the various clues and thematic links each folio opens up can we strive towards interpreting the musical works of the manuscript. Without such an interpretive process they may remain but partially grasped or even undecipherable.

Contextual factors: units of twelve plus one

In the manuscript layout, *En ce dous temps d'esté* belongs to a group of thirteen musical works, introduced by a short verse at the bottom of fol. 34r: "*Ci s'ensivent sotes chansons que ceus qui font le chalivali chantent parmi les rues. Et puis après trouva on le lay des hellequines*."⁸ *En ce dous temps d'esté* is placed after the first nine *sotes chansons* which start at Fauvel's wedding night. Three more will follow: there are altogether twelve *sotes chansons*. The number twelve is also significant regarding the form and structure of *En ce dous temps d'esté*. The lai consists of twelve stanzas and provides an early example of a form that became the standard in Guillaume de Machaut's lais.⁹ Unlike in these, however, the rhyme scheme of the first stanza does not recur in the final stanza. The twelve stanzas include altogether one hundred and twenty lines, which is twelve multiplied by ten. What could the number twelve signify? It may hint to the twelve hours of the wedding night, the narrative context of both the lai and the *sotes chansons*, and thereby function as a signifier of time. One may even assume a simultaneous performance of these musical works during the twelve hours of the wedding night, and this would create a musical discord, well matching the *charivari*.

Another discord, the clashing of opinions, is the key situation in *En ce dous temps d'esté*, introduced in the first stanza, which reads as follows in English translation.

⁷ Regalado's description (1998, 473) points to this direction: "...[the manuscript's] compilers and first readers were interested in complex juxtapositions of works in different genres...They liked mixed, hybrid forms and were adept at what we call intertextualities: they manipulated the polyphonic symmetries of motet texts; they were familiar with the practice of lyric insertions into vernacular romance and allegory." See also Brown 1998, 53–54.

⁸ "Here follows the foolish songs [*sotes chansons*] that are sung in the streets by those that take part in the *charivari*. And after these, there follows the song of the Hellequins [*En ce dous temps d'esté*]." Quoted in Switten, ed. 1995, 106. Note that "*charivari*" is written as "*chalivali*" in BN MS fr. 146.

According to Roesner et alii (1990, 14), "The Hellequines, followers of the Hellequin, are presumably the ladies shown in the miniature at the bottom of fol. 34v, col. b [middle column], a picture of five female figures borne on litters."

⁹ Fallows 2001, 122.





In this mild summer, right in the month of May,
when the thought of love brings dismay to many a heart,
The Erlking's ladies composed this sweet and gay descort.
I, the White Princess, invited them to do so
and wished them, as they proceeded, to express their opinion
on whether it is sensible or foolish to attempt such a thing
as devoting one's heart to being in love.¹⁰

With the words 'sweet and gay descort,' *En ce dous temps d'esté* is described by a term that denotes a form similar to the lai. According to Fallows, *descorts* do not significantly differ from lais. Yet their poetic subject matter is "discordance, disagreement, or most characteristically severe disappointment in love." (Fallows 2001, 119) As Roesner et alii observe (1990, 14)

...the theme of strife undoubtedly provides a link between the *Lay des Hellequines* [*En ce dous temps*] and the charivari, the grace and sweetness of this 'descort dous et gay' (l, v. 3 [stanza 1, verse three] notwithstanding...

Further,

The heterogeneous elements that are brought together in the *Fauvel* charivari, the raucous 'sotes chansons' and the gentle *Lay des Hellequines* among them, generate a sense of dissonance and of a kind of polyphony, as it were, that is entirely in keeping with the underlying spirit of the charivari itself. It is an effect that might be seen as a response to the charivari call to shout long and loud, 'de bien crier et de fort braire'... (Roesner et alii 1990, 15)

The picture in fol. 34r illustrates thirteen masked characters with musical instruments protesting against Fauvel's wedding to Vaine Gloire. Twelve figures play instruments that lack definitive pitches, yet a single one the fiddle (comparable to modern violin). Thus again another unit of twelve plus one occurs, also suggesting a contrast between percussive sounds with indefinite pitch and melodious sounds with definite pitch. The division in twelve plus one is furthermore replicated in *En ce dous temps d'esté*, in which twelve ladies participate in the debate while the thirteenth lady acts as a narrator and moderator of opinions.

We may assume that the twelve noise-making musicians of the picture actually sing the twelve *sotes chansons*, and fiddler the melodic lai. As observed, men mostly performed these songs and a high falsetto voice was esteemed. (Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 4) As an elaborate and artful composition, *En ce dous temps d'esté* suggests a cultivated use of the voice, whereas the *sotes chansons* recitation, possibly even scream and shout because of their provoca-

¹⁰ En ce dous temps d'esté, tout droit ou mois de may
Qu'amours met par pensé maint cuer en grant esmay
Firent les herlequines ce descort dous et gay.
Je, le Blanche Princesse, de cuer les em priaï
Et vous qu'em le faisant deissent leur penser;
Se c'est sense ou folie de faire tel essay
Com de mettre son cuer en par amours amer.
Quoted in Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 137.



tive verbal content. The masked performers illustrated in the pictures above are courtiers, according to Susan Crane, and she directs our attention to the purpose of their protest. Despite the fact that *charivaris* were popular or low-class in origin, the *charivari* described in MS fr. 146 suggests instead a momentary subversion of elite social positions for the purpose of expressing discontent. (Crane 2002, 147–48; 150–51) Some of texts of the *sotes chansons* are the length of one sentence only, and even if the pieces are intended to discuss Fauvel's indecency, shouts of derision rather address the bride Vaine Gloire. "Lady, if your oven is hot," the ninth of the *sotes chanson*, or the fifth one entitled "Our ladies have lice in the ass" straightforwardly denigrate female sexuality in a manner which differs from their closest point of comparison: the *fatrasie*.¹¹

Excitable rhetoric and musical expressiveness

In her essay "On Linguistic Vulnerability" (In *Excitable Speech*, 1997), Judith Butler claims that naming results in the creation of social identities. She discusses "gangsta rap" as an example of a musical performance, which offends women by denigrating language. Butler points to J. L. Austin's and Mari Matsuda's ideas about so called illocutionary speech acts, which cause effects at the moment of the utterance. (Butler 1997, 13) A similar principle is active in musical and artistic performances that touch their audiences emotionally in real time and employ affective language. Thus song has the potential to injure here and now and thereby construct oppressive social structures instead of merely reflecting them. A contemptuous approach towards female sexuality is encoded in the language of present-day "gangsta rap" but also occurs in the *sotes chansons* of MS fr. 146. In both cases, straightforwardly vulgar remarks about the female body are recited or cried aloud. Thus women are taught through musical performances that they are "bitches" or that their bodies are dirty and their sexual desire illegitimate. Language thereby injures its addressees by forcing them into disadvantageous social positions. It shakes their self-perceptions and may destroy these altogether. In most societies women have traditionally struggled with figures of speech that force them to deal with their sexuality in male terms.

Besides the crude language of the *sotes chansons*, MS fr. 146 presents refined modes of injurious language, which serves to mythicize and alienate women. Several names in the manuscript illustrate commonplace notions about the female sex, and some of them originate in Classical times. Names such as "Venus", "Fortuna", "Countess Jupiter", or "Modesty" objectify women by turn-

¹¹ As Roesner et alii remark, "...the *fatrasie* does not make 'courtly' allusions to the fair sex in the manner of the obscene SC 5, 7, and 9 quoted above – a telltale hint that the *Fauvel* 'sotes chansons' stand somewhat apart from the *fatrasie* genre."



ing living beings into mythological figures. These figures are characteristically passed on along the succession of generations and serve the maintenance and stabilizing of particular social structures. As Butler claims, language makes us “recognizable” by sustaining images that precede (and follow) living subjects. (Butler 1997, 15) One mode of showing a place for the female sex is to deprive it of proper names. We encounter the feminine in MS fr. 146 as embodied in common nouns and adjectives.

The metaphorical names *En ce dous temps d'esté* presents furthermore suggest that women are observed in terms of social class and moral characteristics. What do we perceive in characters entitled “Thoughtful”, “Haughty”, “Giantess”, “Well-Loved”, “marquise”, or “duchess?” These names denote social class, position, type of temperament and physical appearance. Thus women are turned to various types which abolishes their individual subjectivity. Similarly, the rose in *Le Roman de La Rose* refers to an anonymous woman,¹² whose sex serves to mark her central quality. Womanhood furthermore turns her into the symbol of sexual love, which the rose also denotes. Further, the protagonist of the story encounters a feminized Reason as one of the obstacles of his amorous enterprise¹³ and in both the *Rose* and *Fauvel* a capricious woman with her wheel, Fortuna, provides the symbol of luck or chance. Women thereby signify abstract principles, sexuality, or things beyond our control.

In *En ce dous temps d'esté*, we encounter feminized supernatural beings besides feminized human characteristics. The name of the narrator, White Princess (*La Blanche Princesse*),¹⁴ refers perhaps to the fact that the noble ladies serve the frightening Erlking (Harlequin), a mythological figure associated with death. Other names include “Noble of the Enchanted Forest”, “Happy-the Fairy” and “Giantess”. Like in Classical mythology, femininity blends with nature

¹² See *ibid.* 23 and 31 for the beginning of the story, in which the protagonist describes: “Now I wish to tell this dream in rhyme, the more you make your hearts rejoice, since Love both begs and commands me to do so. And if anyone asks what I wish the romance to be called, which I begin here, it is the Romance of the Rose, in which the whole art of love is contained. Its matter is good and new; and God grant that she for whom I have undertaken it may receive it with grace. It is she who is so precious and so worthy to be loved that she should be called Rose.”

¹³ See for example chapter 4, p. 93 in Lorris and de Meun, in which the male narrator describes: “While I raved thus about the great sorrows I was suffering, not knowing where to seek a remedy for my grief and wrath, I saw fair Reason coming straight back to me; as she descended from her tower she heard my complaints.

‘Fair friend,’ said Reason the fair, ‘how does your dispute progress? Will you ever be tired of loving?...’ Although women have often represented the opposite of reason in the history of Western thought, the fact that in a discourse about love reason is personified as a feminine figure does not seem contradictory. Reason rather suggests the ability to judge about the consequences of courtly love.

¹⁴ I have translated the French names as indicated in Rosenberg and Tischer, eds. 1991.





and women are likened to imaginary creatures. The most striking moral allegories occur, however, in the section that follows Fauvel's wedding night entitled *The Tournament of Vices and Virtues*. This section was, according to Regalado (1993, 144), particularly motivated by social and political concerns. Huon de Méry's chivalric moral allegory, *Torneiment Anticrist* (The Tournament of the Antichrist, 1235) offered the main source for this interpolation. The verses 5403–5409 in MS fr. 146 describe how the league of the virtues sets out to attack the vices.

As those gathered there could see
All the ladies armed were,
Abstinence and Piety,
Chastity and Penitence,
Confessions and Honesty,
Repentance and Charity
And some hundred virgins true.¹⁵

Both the virtues and the vices, such as Carnality, Adultery and Fornication, have a feminine appearance but fight dressed as male knights. Such unconventional outfit signals transgression from customary gender roles but also leads to asking whether ethical issues inherently involve women. *The Tournament of Vices and Virtues* suggests that women relate to moral problems more directly than men. Since both worthy and despicable human characteristics are gendered feminine, these representations are obviously rooted to ideas about women as the cause of ethical concerns but also as the heavenly redemption from moral decline. Yet both attributions imply negative male projections, since men are thereby excused from committing sin and providing salvation. Both evil and good deeds occur in a feminine domain and are conceptualized in feminized terms. This fact leads us to considering the injurious traits of allegorical representations of womanhood in the Middle Ages.

Principles of composition

The feminine metaphors in *En ce dous temps d'esté* are secular instead of ecclesiastical. The portrayal of various characters and opposing opinions in the song occurs within the customary framework of medieval music, governed by the craft instead of art of composition. Various reversals create the most striking compositional techniques employed. The court's discussion begins in the second stanza, and the speakers present arguments in a systematic fashion: first we hear a speech against love, immediately followed by another speech which serves to defend love. Eight ladies debate and four act as jurors. Each stanza presents a different speaker, and this pattern dominates until the White Princess

¹⁵ Quoted in Switten, ed. 1995, 116.





returns in stanza ten. She asks for the verdict, which is rendered in stanzas eleven and twelve, and the court decides in love's favor. Formally *En ce dous temps d'esté* is thus designed as love's defense in anticipation of the final judgment.

One might argue that an emphasis on performance is already inscribed in the lai form. Lais consist of stanzas that differ from each other and consist of varying formal structures. In other words, each stanza characteristically presents new melodic material but nonetheless builds on the repetition and development of few basic phrase units only. A sense of continuous invention therefore prevails, nearly suggesting improvisation. The sixth stanza of *Vivacious-without-Love*, for example, contains altogether thirty-two measures, divisible in sixteen phrases, as transcribed in modern notation. The stanza presents two-measure phrases, and two slightly different phrases underlie the whole construction. It results from the restatement and slight development of these basic phrases that are relatively similar to each other because of the characteristic long-short (trochaic) opening figure common in both.

Example 1. En ce dous temps d'esté, Stanza VI, phrases 1–3. From Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 133–34.

The form of a stanza occasionally serves to illustrate the character or standpoint of the speaker. The strictest and simplest formal structure occurs in the eighth stanza, which presents an ascending sequence. Modesty, or *Simplete*, is illustrated by utmost simplicity and the melodic material's lack of variety. Modesty presents a reasoned argument against love, musically built from the repetition of a single four-measure phrase unit. This unit divides in two parts which each includes two measures. We hear the phrase altogether six times, ascending within a hexachord. Striking features include the prominent use of the second, iambic, rhythmic mode, as well as a large vocal range.



VIII

75. Cel - le de l'Il - le Blan - che, qu'on ap - pe - le Sim - ple - te,
 76. si a dit en ri - ant: "Da - moi - se - le Fie - re - te,
 77. d'a - mour lô - er vous voi un pe - tit trop as - pre - te.
 78. C'est a tort, ce m'est vis, que nus qui s'en - tre - me - te
 79. de la ser - vir ne faut a la trou - ver du - re - te.
 80. Pour ce tieng a fo - li - e que nul son cuer i me - te."

Example 2. *En ce dous temps d'esté*, stanza VIII. From Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 135.

The sequence above seems nearly monotonous. 'Modesty' refers to moderation but also shame or restraint in sexual matters. The restatement of the iambic rhythm in the final measure of each phrase (mm. 4, 8, 12, 16, 20 and 24) seems clumsy, if not pedantic, and appears to depict caution or withdrawal. Further, measure two (and the ones that restate its content) combines two rhythmic figures that are reversed in measure three (and in the ones that restate its content): the trochaic opening is reversed into an iambic one and the two sixteenths followed by an eighth-note appear respectively in a reversed order. Modesty is thus depicted by a progression systematically built from a very limited number of rhythmic and melodic elements.

The ascent in register increases the intensity of expression, while the higher progressions would prompt the (male) performer into the falsetto register. The ending might sound like a cry or a shout, while Modesty's argument ends to an observation about the cruelty of love and the folly of putting one's heart into it.¹⁶ Thus the final phrase presents strong or "heavy" words. As soon as the ascending sequence is complete, a descending one begins in stanza nine. Daufine, the Well-Loved, responds to Modesty with a series of sequences, less strictly structured than in the eighth stanza. The third restatement of the two-measure sequence unit restores the pitch level of the opening, possibly in order to avoid an emphasized tritone-triad, which would result from a continued descent, entailing a half step.

¹⁶ The text states: "...no-one who undertakes to serve love fails to find it cruel./ For that reasons I consider it folly for anyone to put/his heart into it." Quoted in Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 140.



IX

81. "Bien doi par - ler d'a-mours," ce a dit la dau - fi - ne,
88. leur hon - neur et leur bien a - croist et mon - te - ploi - e

82. "quar j'ai non Bien A - mee et ce non me des - ti - ne
89. et de leur de - sir - rer a - com - plir les a - voi - e,

83. que je doi - e sa - voir au - ques de son cou - vi - ne.
90. qui est de tout ce mont la sou - ve - rain - ne joi - e." fine

Example 3. En ce dous temps d'esté, Opening of stanza IX. From Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 135.

Tischler (1981, 175) remarks about the artful handling of rhythm in *En ce dous temps d'esté*, characterized by the change of rhythmic mode in each stanza. Accordingly, the fact that the iamb prevails in the eighth stanza and its reversed form, the trochee, in the ninth creates a rhythmic reversal, which expresses contrasting opinions. Opposing rhythmic modes thereby illustrate opposing views. Both the first and the second rhythmic mode are employed in the seventh stanza, which anticipates the eighth because of the prominent iambic mode. As David Fallows describes the *lais* of Roman de Fauvel: "...each section builds on the material with which the last ended, so the result is a constantly developing musical organism along the lines seen in the 13th-century *lai* but more continuous, more conscious of a thematic evolution." (Fallows 2001, 125–26) Although the sense of continuation is not always as clear as between stanzas seven and eight – stanza three, for example, grows less directly from stanza two – these two stanzas and the ninth which follows them build a continuing passage by means of thematic development.

The most eloquent melodies appear in stanzas in which the speaker persuades one to adopt a view in love's favor. Besides Daufine, the Well-Loved; Marquise Amorous-the-Beautiful; Haughty, Lady of the Castle of Love; and Lovely-Form, the Lady of the Fountain of Youth all defend love. The third stanza of the Marquise is built by transposing and modifying one single phrase. Ornament-like figuration occurs, while the Marquise claims that one should not reject good love without trying it.

Perhaps men who performed the gracious ornamentation, characteristic of the third stanza as well as the fifth, sought feminine appearance by imitating effeminate intonation and articulation. Imitation of the style and manners of the female sex may lead into irony or mockery, if consciously explored. Perhaps men made fun of both women and themselves by inventing and performing female standpoints. This attitude is in accordance with the basic agenda of the *charivari*, suggesting a playful vocal performance of femininity. The obscene remarks in the *sotes chansons* therefore address effeminate men alike, mocking and offending feminized sexuality.



III

21. La tres no - ble mar - qui - se si a dou - ce - ment ris,
 24. qui bonne a - mour a - vez si tres for - ment blas - me - e;
 27. Mais j'en doi bien par - ler, quar g'i ai mon cuer mis
 30. vous ont par grant fo - lour a ce di - re me - ne - e,

22. A - mou - reu - se la Bel - le, puis dist: "Il m'est a - vis
 25. si en a - vez ou - vré com - me des - a - vi - se - e,
 28. a touz jours sanz re - trai - re; si sai bien que les dis
 31. que la joi - e d'a - mours (c'est ve - ri - té prou - ve - e)

23. que vous a - vez, du - ches - se, un pe - ti - tet mes - pris,
 26. qu'on ne doit blas - mer cho - se qui ne l'a es - prou - ve - e.
 29. qu'a - vez au - cu - ne foiz en ces chan - çons o - is
 32. est plus grant que nulle au - tre, mes chier est a - che - te - e."

Example 4. *En ce dous temps d'esté*, stanza III. From Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 135.

We encounter Lovely-Form, who is The Lady of the Fountain of Youth, in stanza five which ties in with the two preceding ones. Stanzas three to five build another longer passage, characterized by florid figuration. The fifth stanza is the least balanced of all dues to the change of the rhythmic division in the middle section. Expressed in modern notation, there is a shift from 6/8 to 9/8 division and back again (mm. 17–19). This sudden switch from duple into triple division marks the fifth stanza as different from the others.

52. "Pour Dieu, ne vous veil - lez, dame, ain - si de - ce - voir
 54. mais a - mez par a - mours, quar je vous di pour voir d. c. al fine

53. de pen - ser qu'a - mours lait les siens en non - cha - loir,
 55. que c'est la grei - gneur joi - e que nus hons puist a - voir

Example 5. *En ce dous temps d'esté*, stanza V, middle section. From Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 133.

The shift in the division of time occurs on the following words:

For God's sake, Lady, please do not thus deceive yourself
 into thinking that love is indifferent to its followers,



but be in love, for I tell you truly
that it is the greatest joy that anyone can have.¹⁷

Addressing the speaker of the previous fourth stanza, the Lady of the Fountain of Youth announces these words by an intense melody. As Roesner et alii observe (1990, 8), her name refers to the scene and picture in folio 42r at the Fountain of Youth. We should therefore uncover the signification of this noteworthy reference.

After the *Tournament of Vices and Virtues* that ends to the victory of the virtues,

Fortune appears and predicts that one day, though not before doing considerable harm, Fauvel will fall. The virtues return to the good people who have lodged them in the city of Hope... The Virtues are warmly welcomed. Meanwhile, Fauvel has returned home with Vainglory, with whom he goes on to have many little 'fauvels,' as vice-ridden as himself. The author laments the establishment of Fauvel in 'le jardin de douce France [the garden of sweet France],' for which reason he now presents a 'motet'... He is further troubled by the fountain of youth in which Heresy wishes to bathe Fauvel and his family. (Rosenberg and Tischler 1991, 8)

The Fountain of Youth troubles the inner author of the narrative, while instead of wisdom or blessing this fountain harbors the future offspring of evil. Thus the ardent defense of love by the Lady of the Fountain of Youth gains a morally troublesome connotation because of the reference to the Fountain scene, which culminates the story anticipating the end. According to Roesner et alii, fountain displays were part of medieval urban festivities, and in MS fr. 146 the fountain occasionally symbolized political wisdom and power. (1990, 9)¹⁸ The Fountain of Youth, depicted in fol. 42r, however, is poisonous instead of beneficial.

The waters spewed by this fountain are not the waters of redemption that come from the beneficent *fons vitae*, but a miasma of stinking old sins...¹⁹ (Roesner et alii 1990, 9)

Furthermore,

The large miniature in fol. 42r depicting the Fountain of Youth shows eight beardless youths, the 'lignie' of Fauvel... bathing in a two-tiered fountain painted with an ornamental band... Water pours over the bathers from the upper basin through the mouths of five animal heads; two additional animal grotesques ornament the spire above the upper basin. It is in these animal heads that one can discern a visual analogue to the parody of religious themes in Chaillou's text. The animal faces are comparable in their function and disposition to images of the four Evangelists found at the basis of fountains in some late medieval paintings showing blood literally flowing

¹⁷ Quoted in Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 139.

¹⁸ Roesner et alii describe: "In time, fountain displays came to be associated not only with wealth, magnificence, and political allegiance, but also with moral allegories representing the attributes of royal power." Ibid. 8–9.

¹⁹ Ibid. 8.





from the wounds of Christ into a Fountain of Life in which repentant sinners are purified...The animal grotesques, the bathers, and the basin in the Fountain of Youth miniature thus constitute a black parody of the iconographic tradition of Christ as the Fountain of Life; they look ahead to Chaillou's presentation of Fauvel's most egregious sin, his drinking the Blood of Salvation... (Ibid.)

Martin Kauffmann further claims that "...the Fountain of Youth in fr. 146 acts simultaneously as a parody of the baptismal ritual and the climax to the mock-courtly sequence of courtship, wedding feast, and tournament." (Kauffmann 1998, 303) If so, the reference to the Fountain of Youth in *En ce dous temps d'esté* would highlight the surrounding *charivari* context and suggest parodying the tradition of courtly love which, according to Kauffmann, presents a form of worship. (Ibid.) Raising women to the pedestal and alienating them through idealization was central in such worship. Even if the compilers of fr. 146 meant not to criticize courtly love, they may at least have ridiculed some of its harmful traits, ultimately injurious for both men and women.

To paraphrase Roesner et alii, the central political theme of the *roman* is "France betrayed from within, and this theme is reiterated later in the 'additions' in the passage on the Garden of France infested by 'Fauveaux nouveaux' [little Fauvels] and poisoned by the Fountain of Youth." (Roesner et alii 1990, 10) Obviously, the Fountain scene relates to the central theme of deception the *roman* presents and like the *charivari* suggests criticism towards the ruling classes. In the following I shall situate some intriguing arguments about love in *En ce dous temps d'esté* within this context.²⁰

Roesner et alii (1990, 11) direct our attention to the study of Elizabeth R. Brown, observing that "while there is no second marriage in the *roman*, the *Fauvel* *charivari* may be an allusion to the hasty remarriage of Louis X to Clemence of Hungary, concluded in 1315, a mere three months after the death of his disgraced first wife, Marguerita." Since the fourth stanza of *En ce dous temps*

²⁰ One must note that several musical works in BN MS fr. 146 discuss specific political matters, even certain individuals. As Margaret Bent describes, "...it has long been known that several motets in BN fr. 146 relate to historical events of the 1310s: the Templar crisis, the death of the emperor Henry VII, and the reigns of the French kings Louis X and Philip V. At least three have specific references to Philip IV (the Fair) and the downfall of Enguerran de Marigny." Bent points to Roesner's listing of altogether nine topical motets in Fauvel. (Bent 1998, 35) According to Roesner et alii (1990, 24), "...the group of political motets in MS fr. 146 includes the following compositions: [1] *Jure quod in opere-Scariotis geniture vipereo-Superne matris gaudia*, p. mus. 9, fol. 34^r...[2] *Plange nostra regio-Nulla pestis est gravior-Vergente*, p. mus. 9, fol. 3^r...[3] *Qui secuntur castra-Detractor est nequissima vulpis-Verbum iniquum*, p. mus. 12, fol. 4^r...[4] *Que nutrios filios-Desolata mater ecclesia-Filios enutrivii*, p. mus. 27, fol. 8^v...[5] *Rex beatus confessor domini-Se cuers ioians-Ave*, p. mus. 32, fol. 10^v...[6] *O Philippe prelustris francorum-Servant regum misericordia-Rex regem*, p. mus. 33, fols. 10^v-11^r... [7] *Heu Fortuna subdola-Aman* (MS: 'Quoniam?') *novi probatur-Heu me tristis est anima mea*, p. mus. 71, fol. 30^r... [8] *Quoniam secta latronum-Tribum que non abhorruit-Merito hec patimur*, p. mus. 120, fols. 41^v-41^r...[9] *In nova fert-Garrigallus-Neuma*, p. mus. 129, fol. 44^v.





d'esté presents a salient reference to chess, a game genuinely connected to political power, I shall attempt to interpret the most intriguing passage of the lai in the light of Brown's hypothesis.

Criticism and good counsel: Louis X and *En ce dous temps d'esté* in the *charivari* scene

The fourth stanza unfolds in a relatively high register, which typically occurs in *En ce dous temps d'esté* in narrative sections. On the other hand, the high register may also characterize Thoughtful, *la tres plaisant Pensive*. Perhaps she is a young or inexperienced girl, because she has never been in love in her life. The name Thoughtful naturally refers to reason and thinking, qualities which lead to rejecting love because of the fear of its deception and betrayal. Thoughtful claims:

Love is indeed powerful and noble and lordly,
but the fear that I have of being duped by it
has certainly kept me away from its coterie.

I can with reason say, as if speaking of chess:
He who does not surrender what he loves, does not take
what he desires.²¹

And because I well know that love tends
not to develop very smoothly between the two lovers,
I have never desired to love, for a lady who grants
her love must try hard to have it treated well.²²

The comparison between love and chess game is striking. Chess constructs a royal family on the tournament board, placing the King and the Queen at the center. The game strives towards paralyzing the King of one's opponent, and for this purpose both players must sacrifice members of their own league and family. The King will sacrifice his subordinates and if necessary even the Queen. Therefore chess is a military game, which traditionally associates with political power. This fact leads to interpreting the reference to chess in the fourth stanza by considering the political background of BN MS fr. 146.

Elizabeth A. R. Brown has investigated the problems within the royal family and the marriages of Louis X. According to Brown, Marguerite of Burgundy and her sister-in-law, Blanche, committed adultery with two knights, whom the metrical chronicle describes as "jolie and gay."

²¹ According to Dahnk 1935, this latter sentence was a common medieval proverb.

²² Quoted in Rosenberg and Tischler, eds. 1991, 139.





Marguerite had avowed her guilt and sorely repented, lamenting, in the words of the metrical chronicle, that because her deeds ‘au royaume reprouchiees | Les roynes seront toziors mes.’ As a result of this tragedy, the chronicle says, Louis ‘nestoit pas molt esioys...por sa fame.’ Even before Marguerite died, providentially, in April 1315, Louis began wooing a prospective second wife, Clémence of Hungary, and his actions were widely known. While awaiting Clémence’s arrival during the summer of 1315, a contemporary reports, ‘he burnt with juvenile ardour and loosened the reins of continence’; during this time, he adulterously fathered an illegitimate daughter. (Brown 1998, 64–65)

Brown further argues that the hasty second marriage of Louis X that was odd enough to provide the subject for the “extremely curious” charivari of MS fr. 146. (Brown 1998, 65) Could it be possible that the insulted King sacrificed his wife after the humiliating scandal and the disgracing of his marriage?

It would be consistent with Brown’s claim about the *charivari* as a response to the remarriage of Louis X to think that the reference to chess hints to the sacrifice of Queen Marguerite and the King’s desire for a new lover. If such a claim seems extreme, at least the chess reference intensifies the debate in *En ce dous temps d'esté*. The topic of the Erlking’s ladies conversation might not deviate too far from royal issues, since it occurs as part of the protest. Perhaps the lai discusses what could happen – or had happened – to women whose reputation was damaged because of their love affairs.²³ As the *Tournament of Vices and Virtues* implies, virginity and chastity were indeed vital for ensuring dynastic succession, while carnality and adultery presented genuine political threats. Women’s sexual behavior was controlled and observed because of that fact. Therefore *En ce dous temps d'esté* may comment or warn about the consequences of amoral behavior.

According to Susan Crane, in *En ce dous temps d'esté* we hear expressions of “conventional sentiments: true love is virtuous, but the most loyal often suffer; eventually love rewards loyalty, reason, and restraint, so loving is on balance a good thing.” (Crane 2002, 151) Crane’s suggestion seems valid in considering the song itself, yet despite of her careful analysis of its performance context she fails to interpret the song in that very context. Instead of presenting a conventional account of love’s rewards, due to its placement *En ce dous temps d'esté* either suggests a lament or a parody. As Fauvel begins to rule, the world turns upside down, and the protesters dramatize this topsy-turvy state of affairs by appearing in the charivari as deviating masked figures. Their music, the lai and the *sotes chansons* present men imitating women, improvising obscene comments about female sexuality. Love should be respectable and noble but is instead scorned and denigrated, while the elegant melodic figures and subtle discursive moves in *En ce dous temps d'esté* drown to the boisterous noise and banging of the pots and kettles depicted in folios 34r and 36v. The *charivari* context claims the absurdity of courtly manners: is it possible to sing a lai in

²³ Like her sister Marguerite of Burgundy, Jeanne of Burgundy was accused of adultery in 1314, yet without grounds. See Brown 1998, 63.





the middle of a total chaos? This question, I suggest, is what the placement of *En ce dous temps d'esté* ultimately conveys to us. A musical imitation of noble behavior transforms into its parody, if its addressees, the nobility and the rulers, abandon good manners. Therefore *En ce dous temps d'esté* says perhaps exactly the opposite of what it means to say about courtly love. But if irony is an anachronistic notion alien to the Middle Ages, there is at least something odd in illustrating the degeneration of the social elite, or its love life in particular, by offering a refined praise of courtly love in this context. Therefore *En ce dous temps d'esté* may also suggest lamenting the loss of ideals as well as the wish to restore them. Yet the intertextual reference encountered in the song to the Fountain scene rather supports the idea of a parody, if both interpretations cannot coexist.

Whether or not *En ce dous temps d'esté* conveys a sense of a loss of ideals, demanding to restore good behavior, the responsibility is allocated to women. This tendency prevails also in the *Tournament of Vices and Virtues*, and one may therefore argue that BN MS fr. 146 feminizes moral discourse. Both the *Tournament* and *En ce dous temps d'esté* are filled with essentializing notions about women and present their supposed conceptions of love. Regarding marital purity, the imagery ranges from virgins to adulterers. Yet the male sex remains intact of both the typologizing as well as accusations. In the lai, love occurs as a subject matter inextricably bound to women as references to men are fully avoided. In other words, despite the fact that these women discuss love, they do not discuss men. Might this result from the fact that men themselves invented and performed these songs? Instead of exploring themselves as part of contemporaneous social and sexual reality, men projected their illusions of women to the realm of allegory.

Let us return to Butler's analysis of injurious speech. In her view, the greatest offense is to be deprived of linguistic representation and thus of social identity. She claims, "...one can be interpellated, put in place, given a place, through silence, through not being addressed, and this becomes painfully clear when we find ourselves preferring the occasion of being derogated to the one of not being addressed at all." (Butler 1997, 27) We should ask, who is silenced by the representations we encounter in BN MS fr. 146 – men or women? Women seem to be present, yet as metaphorical constructions only, whereas men seem to be absent despite the fact that they offer us their gendered notions about love and women. Both women and men are present in the discourse, either as subject matters or the productive agency. But both sexes are absent, too, because they lack direct self-presentation. Instead of an account related to the sexes, we encounter medieval gender roles illustrated, for example, by the imitation of feminine speech by the mannerisms of a courtly lai.

Considering the mechanisms of silencing, we may remind ourselves of the fact that the production of BN MS fr. 146 presents an elite project, which fully excludes the illiterate men and women of the lowest classes. Their discourse is not envoiced in this manuscript. The privileged male editors protected themselves by hiding their critical agenda behind the disguise of an allegory, which daringly enough refers to specific political matters. Yet the manuscript was



addressed as counsel for the royals, clergy and nobility, and the satire injures only those who identify with Fauvel. Philip V very likely did not want to adopt that position. Thus although the allegory is both cruel and nasty, the actual addressee(s) cannot get hurt by admitting their guilt.

Besides being about someone as well as addressed to someone, allegorical stories contain linguistic expressions which easily trigger conventional associations. Butler points to words that inevitably carry their contexts along with them, evoking certain connotations. (Ibid. 13) I suggest that representations which posit essentialist claims injure women most. Attributing the status of “virtue” to Virginity and that of “vice” to Carnality, for example, leads into establishing conventions and setting universal norms for womanhood. Thus the conventional chain of associations the notion ‘woman’ sets in motion often revolves around a restricting and somewhat negative axis. But it is quite as harmful to imply that women are either virtuous or vicious, because such a representation leaves no space for other claims. Long-lasting images and associations have taught and continue to teach us gender roles and gendered behavior. Goddess of love; virgin or whore; thoughtful or modest girl; princesses or duchess; fairy or amazon? All these representations have affected our culture since Classical times and continue to affect us when we adopt and act out feminine gender roles. Women cannot ignore the history of these images despite of their harmful or limiting traits. Medieval thought about courtship is of male origin. In *En ce dous temps d'esté* it is embodied in feminized discourse, which musically entails a loose improvisatory structure, imaginative uses of rhythm, deliberate ornamentation and specific intonations. This lai urges women to love love, for better or worse.

References

- Bent, Margaret 1998. “Fauvel and Marigny: Which Came First?” *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*. Edited by Margaret Bent and Andrew Wathey. Oxford: Clarendon Press, pp. 35–52.
- Bent, Margaret and Andrew Wathey 1998. “Introduction.” *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*. Edited by Margaret Bent and Andrew Wathey. Oxford: Clarendon Press, pp. 1–24.
- Brown, Elizabeth A. R. 1998. “Rex ioians, ionnes, iolis: Louis X, Philip V, and the Livres of Fauvel.” *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Français 146*. Edited by Margaret Bent and Andrew Wathey. Oxford: Clarendon Press, pp. 53–72.
- Brown-Grant, Rosalind 1999. *Christine de Pizan and the Moral Defense of Women: Reading Beyond Gender*. Cambridge Studies in Medieval Literature. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Judith 1997. “Introduction/On Linguistic Vulnerability.” *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge, pp. 1–41.



- Capellanus, Andreas 1970/1941. *The Art of Courtly Love*. With introduction, translation and notes by John Jay Parry. Third printing. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Christine de Pizan 1982. *The Book of the City of Ladies*. Translated by Earl Jeffrey Richards. Foreword by Marina Warner. New York: Persea Books.
- Crane, Susan 2002. *The Performance of Self: Ritual, Clothing and Identity During the Hundred Years War*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Dahnk, Emilie 1935. *L'Hérésie de Fauvel*. Inaugural-Diss., Universität Leipzig–Leipziger romantistishe Studien, II, 4. Leipzig: G. & E. Vogel.
- Fallows, David 2001. "Lai." *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. Eds. Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell. Macmillan Publishers Ltd, pp. 118–132.
- Guillaume de Lorris and Jean de Meun 1971. *The Romance of the Rose*. Translated by Charles Dahlberg. Princeton: Princeton University Press.
- Långfors, Arthur 1968. *Le Roman de Fauvel par Gervais du Bus*, Publié d'après tous les manuscrits connus. Paris: Librairie de Firmin Didot et C^{ie}. First reprint by Johnson Reprint Corporation.
- Neilson, William Alan 1899. *The Origins and Sources of the Court of Love*. New York: Russell & Russell.
- Regalado, Nancy F. 1993. "Allegories of Power: The Tournament of Vices and Virtues in Roman de Fauvel (BN MS Fr. 146)." *Gesta XXII/2. International Center of Medieval Art*, pp. 135–146.
- 1998. "The Chronique métrique and the Moral Design of BN fr. 146: Feasts of Good and Evil." *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Français 146*. Edited by Margaret Bent and Andrew Wathey. Oxford: Clarendon Press, pp. 467–494.
- Roesner, Edward H., François Avril, and Nancy Freeman Regalado 1990. "Introduction." *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain: A Reproduction in Facsimile of the Manuscript, Paris, Bibliothèque nationale, fonds francais*, New York: Broude Trust, pp. 3–53.
- Rosenberg, Samuel N. and Hans Tischler, editors, 1991. *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Stock, Lorraine K. 2000. "Charivari." *Medieval Folklore: An Encyclopedia of Myths, Legends, Tales, Beliefs and Customs*, Vol. 1. Edited by Carl Lindahl et alii, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, pp. 159–162.
- Switten, Margaret L. 1995. *The Roman de Fauvel*. Text after Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS f.fr. 146. English Translation by Frank Didisheim.
- Tischler, Hans 1981. "Die Lais in Roman de Fauvel." *Die Musikforschung* 34, pp. 161–179.

Ph.D. Sanna Iitti received her doctorate from New York University in September 2003. Her thesis The Feminine in German Song, 1830-1890 examines the significations of the feminine in 19th-century German musical culture. Iitti has carried out post-doctoral research at New York University (FAS), Center for the Study of Gender and Sexuality, during the Fall term 2003. She will commence as a Research Fellow of the Academy of Finland at the University of Jyväskylä in January 2004.





En ce dous temps d'esté in BN MS français 146
and Medieval Discourse on Women as Injurious Speech

Ph.D. Sanna Iitti analyzes the lai *En ce dous temps d'esté* in the manuscript BN MS français 146, which contains an expanded and illustrated narrative of *Le Roman de Fauvel*. Iitti focuses on metaphorical representations of women and compositional techniques employed in the lai. *En ce dous temps d'esté* encodes teachings of feminine gender roles, which are examined in relation to the genesis of the manuscript and its historical background. Essentialist views on women and femininity in *En ce dous temps d'esté* and the manuscript are criticized by Judith Butler's notion of injurious speech (1997).



Tango vai markkinat?

Median etukäteissuosikkien semifinaalisuoritukset tangolaulukilpailussa 2001 lavaesiintymisen näkökulmasta

Yrjö Heinonen

Seinäjoen Tangomarkkinoiden tangolaulukilpailu on yksi merkittävimmistä vuosittain toistuvista musiikkialan mediatapahtumista Suomessa. Pelkästään finaalia, jossa kruunataan vuoden tangokuningas ja -kuningatar, seuraa vuosittain television välityksellä noin miljoona suomalaista. Valinnoista taitetaan peistä niin kahvipöytäkeskusteluissa kuin lehtien palstoillakin. Erityisesti iltapäivälehdet (*Iltalehti*, *Iltta-Sanomat*) ja perhelehdet (*Apu*, *Seura*) ovat ottaneet tangolaulukilpailun omakseen, mutta viime vuosina myös sellaiset ”kulttuurilehdet” kuin *Helsingin Sanomat* ja *Suomen Kuvalehti* ovat käsitelleet tangolaulukilpailua. Tar kastelen seuraavassa neljän kilpailijan lavaesiintymistä vuoden 2001 tangolaulukilpailussa.¹ Tässä artikkelissa tarkoitukseni on ennen muuta testata lavaesiintymisen analyysiin soveltuvaa metodiikkaa. Oletan kuitenkin, että tulokset kertovat jotain olennaista myös tuomariston käyttämistä arvostelupe rusteista ja tangolaulun tilasta 2000-luvun alun Suomessa.

Tangolaulukilpailu 2001

Tangolaulukilpailu järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 1985, jonka jälkeen se on järjestetty vuosittain. Vuodesta 1992 alkaen kilpailuun on osallistunut joka vuosi yli tuhat kandidaattia (huippuvuosi oli 1996, jolloin osallistujia oli 1727). Kandidaattien suuresta määrästä johtuen karsintajärjestelmä on monimutkainen. Tangolaulukilpailu käsittää kolme päävaihetta: esikarsinnat, semifinaalit ja finaalit. Esikarsinnat järjestetään eri puolilla Suomea (osin myös ruotsinlaivoilla ja Ruotsissa) kevättalven aikana, semifinaalit Raisiossa helatorstai viikonloppuna ja finaalit heinäkuun toisena viikonloppuna Seinäjoella. Raision semifinaalit jakautuvat edelleen semifinaalin karsintaan (torstai) ja semifinaalin finaaliin (lauantai). Seinäjoen finaalit puolestaan jakautuvat finaalin karsintaan (perjantai) ja finaalin finaaliin (lauantai).² Vuonna 2001 esikarsintoihin osallistui 1083 kandidaattia, joista semifinaaleihin valittiin 135 kilpailijaa. Helatorstaina järjestetyssä semifinaalin karsinnassa näiden kandidaattien joukosta valittiin MTV3:n suorana lähetyksenä televisioimaan semifinaalin finaaliin

¹ Artikkelini on osa laajempaa tangomarkkinoita käsittelevää tutkimusta, joka valmistuessaan kattaa tangolaulukilpailun 2001 esikarsinnoista finaaliin.



10 naista ja 10 miestä. Vuoden 2001 tangolaulukilpailun vaiheet semifinaalin finaalista finaalin finaaliin käyvät ilmi taulukosta 1.

	SFF	ms	FK	FF
Katri Aapalahti	x			
Tuija Alatalo				
Annika Eklund	x		x	Tangoprinsessa II
Maria Juhola				
Hilkka Mäkitalo	x			
Johanna Pakonen	x	*	x	Tangoprinsessa I
Virpi Piippo	*			
Johanna Piipponen				
Mira Sunnari	x	*	x, *	TANGOKUNINGATAR
Kai Gideon	x			
Hannu Herranen				
Riku Lätti	x		x	Tangoprinsssi I
Mikko Mäkeläinen	*			
Pekka Punkeri	x		x	Tangoprinsssi II
Erkki Räsänen	x	*	x	TANGOKUNINGAS
Juha Simola				
Dimitri Sjöberg	x	*	*	
Kimmo Tuomaala				
Tommi Ääri				

Merkkien selitykset: SFF = semifinaalin finaali, ms = median suosikki, FK = finaalin karsinta, FF = finaalin finaali; x = jatkoon pääsijä, * = yleisöäänestyksen voittaja tai median suosikki.

Taulukko 1. Tangolaulukilpailun 2001 vaiheet semifinaalin finaalista finaalin finaaliin.

Paula Jaakkola (1999, 34) on tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuvaa käsittelevässä artikkelissaan esittänyt, että finalistit valitaan semifinaalistien joukosta nimenomaan heidän musiikillisten kykyjensä perusteella, minkä jälkeen lehdistö etsii tästä "finalistimassasta" persoonallisuuksia muiden kuin musiikillisten ominaisuuksien perusteella. Vuonna 2001 media nosti finalisteista esiin selkeästi neljä kilpailijaa: Erkki Räsänen, Mira Sunnari, Dimitri Sjöberg ja Johanna Pakonen.³

Tuomariston valinnat olivat pitkälti median esiin nostaman asetelman mukaisia mutta poikkesivat merkittävästi suuren yleisön suosikkiäänestysten tuloksista. Semifinaalin yhteydessä järjestetyn yleisöäänestyksen voittajat Virpi Piippo ja Mikko Mäkeläinen karsiutuivat finaaleista, ja semifinaaleista finaaleihin kes-

³ Käsitteet "semifinaalin karsinta", "semifinaalin finaali", "finaalin karsinta" ja "finaalin finaali" saattavat karsintajärjestelmää tuntemattomasta vaikuttaa epäselviltä, mutta ne ovat vakiintuneet osaksi tapahtumaorganisaation, kilpailijoiden ja median tangolaulukilpailua koskevaa kielenkäyttöä ja tässä kielenkäytössä niillä viitataan jokseenkin johdonmukaisesti ja yksiselitteisesti nimenomaan kilpailun tiettyihin ratkaiseviin vaiheisiin.



täneen yleisöäänestyksen miesten sarjan ylivoimainen voittaja Dimitri Sjöberg putosi finaalin karsinnassa.⁴ Erityisesti Sjöbergin pudottaminen finaalin finaalista herätti laajan polemiikin, jonka yhteydessä tuomaristoa – tai ainakin yhtä tai useampaa sen jäsenistä – epäiltiin jopa rasismista.⁵ Tuomariston puheenjohtaja Päiviö Pyysalo perusteli ratkaisua seuraavasti:

Dimitri Sjöbergillä on ollut jo monta mahdollisuutta. Hän on laulullisesti erinomainen, joten hän ansaitsi paikkansa Seinäjoen kilpailussa. Toivoimme, että hän olisi analysoinut esiintymistään Rasion karsinnan jälkeen, mutta näin ei käynyt. Etsimme valmista kokonaispakettia. Dimitrin esiintyminen ei ollut tarpeeksi ilmeikstä, kun taas Erkki Räsäsen ilmaisu ja tarinankertominen olivat viime vuodesta kehittyneet. Dimitrin karisma ei riittänyt. (Penttilä 2001, 30.)

Käyty keskustelu osoitti, että kilpailijoiden, suuren yleisön, tuomariston, median ja musiikkibisneksen edustajien käsitykset suomalaisesta tangolaulusta eivät ainakaan kaikilta osin käy yksiin. Ristiriita voidaan kärjistäen pelkistää asetelmaksi, jossa vastakkain ovat ”mediakelpoinen” lavaesiintyminen sekä eleettömän ja vakavan suomalaisen tangolaulajan myytti.

Tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuva

Paula Jaakkola (1999a, 1999b) on tutkinut tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuva diskurssianalyttisestä näkökulmasta aineistonaan aihetta koskeva lehtikirjoittelu ajalla 1985–1998.⁶ Tangofinalisteja koskevasta tutkimusaineistosta nousi hänen mukaansa (1999a, 31) esiin neljä selvää ja vahvaa diskurssia, jotka käsitelivät finalistien

- uraa, ammattilaisuutta ja tangolaulukilpailua
- musiikillisia taitoja

³ Räsänen ja Sunnari nousivat laivayleisön suosikeiksi Viking Linen ja Auraviihteen järjestämässä perinteisessä Tangogaalassa, jossa yleisön joukossa oli runsaasti median ja musiikkialan ihmisiä. Finaalin aattona *Iltalehden* Leena Ylimutka (2001a, A38) nosti kilpailijaesittelyssä esiin edellä mainitut neljä kandidaattia, kun taas *Ilta-Sanomien* Raija Vesala (2001a, A36) nosti kuningas- ja kuningatar-kandidaateiksi Räsäsen ja Pakosen.

⁴ Sjöberg sai yleisöäänestyksessä 7698 ääntä. Vesalan (2001b, 30) mukaan tämä oli yli 3000 ääntä enemmän kuin toiseksi sijoittuneella Erkki Räsäsellä.

⁵ Katso IS 19.7.2001, 30–31.

⁶ Diskurssianalyysin lähtökohtana on, että kielenkäyttö – tässä tapauksessa siis lehtikirjoittelu – luo ja rakentaa todellisuutta tietynlaiseksi. Kielenkäytöstä löytyviä toistuvia ja vahvoja diskursseja pidetään helposti itsestään selvinä totuuksina. Silti niiden esittämän sosiaalisen todellisuuden oletetaan olevan sillä tavoin kompleksinen, että siinä yhdistyy samanaikaisesti myös keskenään ristiriitaisia ominaisuuksia. (Jaakkola 1999a, 30.)



- esiintymisolemusta ja ulkomuotoa sekä
- yksityiselämää ja henkilökohtaista persoonaa.

Nämä diskurssit ilmaantuivat lehtikirjoitteluun suunnilleen yllä esitetystä järjestyksessä. 1980-luvulla aiheet käsittelivät lähinnä laulajien musiikillista lahjakkuutta, uraa ja ammatinvalintaa sekä kilpailutunnelmia. 1990-luvun alussa huomio alkoi kohdistua laulajien persoonaan, jolloin karismaattisuuden ja ulkoisen olemuksen merkitys alkoi saada painoarvoa. Valtakunnalliset lehdet – erityisesti iltapäivälehdet – kiinnostuivat tapahtumasta. Vuotta 1995 voisi Jaakkolan mukaan pitää jonkinlaisena käännekohtana. Tuolloin ilmestyivät lyhyet finalistiesittelyt iltapäivälehtiin ja samasta vuodesta lähtien alettiin myös julkaista yksittäisiin kilpailijoihin keskittyviä henkilöhaastatteluja. (Jaakkola 1999a, 31–32.)

Parin viime vuoden aikana kirjoitteluun näyttää ilmaantuneen uusi diskurssi, jota voisi nimittää mediakriittiseksi. Tätä diskurssia edustaa erityisesti vuoden 2002 Tangomarkkinoita koskeva *Helsingin Sanomien* kirjoittelu. Tangomarkkinaviikonloppua seuraavana tiistaina TV-kriitikko Jukka Kajava (2002, D7) tiivistä käsitteensä tapahtumasta seuraavasti: ”Tangomarkkinoilla ei ole enää kysymys tangoista. On kysymys markkinoista. Paino on siirtynyt sanalle markkinat.” Viikko Tangomarkkinoiden jälkeen populaarikulttuurin tutkija Markku Koski (2002, D5) puolestaan kritisoi koko sivun artikkelissaan tapahtuman tapaa tuoteistaa tangoa. Kirjoituksen ingressi kuului: ”Seinäjoen markkinoilla myydään valmiiseen muottiin pakattuja julkkiksia. Voittajien on osattava täyttää sekä pakkaus että yleisön odotukset.”

Myös tangokuninkaalliset itse, erityisesti megatähden asemaan nousseet Arja Koriseva ja Jari Sillanpää, ovat osaltaan määritelleet sen, mitä tangokuningattarelta ja -kuninkaalta odotetaan. Esimerkiksi Arja Korisevan kohdalla tällaisia ominaisuuksia ovat ”tumma ääni ja voimakas tulkinta” yhdistyneenä ”synnynnäiseen karismaan” ja ”valoisaan olemukseen”, jonka osatekijöitä ovat ”hersyvä ja tarttuva nauru”, peruspositiivinen asenne ja ”kyky jakaa aurinkoa ympärilleen” (Nyman 2002, 49). Jari Sillanpää puolestaan ”mullisti suomalaisen tangon tulkinnan” ja ”romutti eleettömän ja vakavamielisen tangolaulajan myytin ja tarjosi tilalle flirtin, keinuvat lanteet ja huumorin” (Nyman 2002, 115–116). Tangolaulukilpailijoita koskeva lehtikirjoittelu perustuu yhtäältä todellisuuteen mutta toisaalta luo ja rakentaa heidän julkisuuskuvaansa tietynlaiseksi. Epäilemättä myös Marja Nymanin mainitsema ”eleettömän ja vakavamielisen tangolaulajan” myytti on diskurssin tasolla olemassa, ja myös sen olemassaololle on perusteensa.



Eleettömän ja vakavamielisen tangolaulajan myytti

Sanotaan, että suomalainen tango sai ”sielun” sota-aikana. Tällöin se eriytyi kansainvälisestä ”salonkitangosta” omaksi suomalaisesta ja slaavilaisesta melankoliasta ammentavaksi musiikinlajikseen. Sota-aikana ja sen jälkeen sanoitusten tarinat erosta ja kaipuusta saivat aivan erityisen merkityksen, kun moni ihminen oli sodassa menettänyt läheisensä lopullisesti. Sodanaikainen tanssikielto kumottiin 1947, ja 1950-luvulla Suomessa olikin tanssipaikkoja enemmän kuin koskaan sitä ennen tai sen jälkeen. Aika 1940-luvun puolivälistä 1960-luvun puoliväliin oli suomalaisen tangon kulta-aikaa. 1950-luvulla myös monista kansainvälisistä tangoklassikoista tehtiin ensimmäiset aidosti kansallisen tyylin mukaiset tulkinnat, joista sanoituksellisesti, sovituksellisesti ja esityksellisesti tuli osa suomalaista tangoperinnettä.⁷

Tällöin syntyi se suomalaisen tangolaulajan imago ja elekieli, johon ”eleettömän ja vakavamielisen tangolaulajan myytti” perustuu. Tämä myytti on liitetty esimerkiksi Olavi Virtaan ja Reijo Taipaleeseen. Maarit Niiniluoto on kuvannut Virran esiintymistä seuraavasti:

Olavi Virta, jossa oli mustalaisverta oli laulanut loistokkaalla mustalaistyyllillä. Siinä tyyliä oli pidätettyä kiihkoa, paisuttelua ja vibratoa. Kuitenkin se oli eleetöntä ja aika vakavaa; ei heilumista, ei ilmehtimistä. Vain syvä ääni, joka kumpuaa tunnetta. (Siteerannut Åberg 2002, 199.)

Satumaa-tangolla vuonna 1962 läpimurtonsa tehnyt Reijo Taipale on siitä alkaen kuulunut suosituimpiin esiintyjiin suomalaisilla tanssilavoilla ja -ravintoloissa. Peter von Bagh ja Ilpo Hakasalo ovat luonnehtineet hänen lavaesiintymistään seuraavin sanoin: ”Reijo Taipale kuuluu niiden konstailemattomien, vilpittömien iskelmälaulajien ja tanssolistien joukkoon, jonka lavaesiintyminen perustuu pelkkään lauluun ja siihen, että edessä on tavallinen mies.” (Bagh & Hakasalo 1986, 465.) 1960-luvulla julkisuuteen nousivat myös ensimmäiset romanitangolaulajat Taisto Tammi ja Markus Allan.⁸ Romanitangolaulajien tyylin olennaisia osatekijöitä ovat tumma ääni, tunteikas ”mustalaisvibra” ja hillitty esiintyminen. (Åberg 197–216.)

Eleettömän ja vakavan tangolaulajan myytti on osa suomalaista tangoa koskevaa myyttistä diskurssia vastaavalla tavalla kuin käsitys, jonka mukaan suomalainen tango syntyi kansainvälisestä – erityisesti saksalaisesta – salonkitangosta yhdistämällä siihen aineksia venäläisten romanssien melodiikasta ja suomalaisesta luontoaiheisesta kansanrunoudesta. Tätä myyttiä voisi perustella viittaa-

⁷ Aidosti kansallisia piirteitä omaavan suomalaisen tangon syntyvaihteita ovat eri näkökulmista käsitelleet esimerkiksi Gronow 1987 ja 1995, Jalkanen 1992a ja 1992b, Suutari 1993 ja 1994, Kukkonen 1996 ja 1997, Ammond 1994, 1995 ja 1999, Numminen 1998, Jaakkola 2002 sekä Hakasalo 2002.

⁸ Taisto Tammen ja Markus Allanin jalanjälkiä ovat sittemmin seuranneet mm. Taisto Ahlgren, Taisto Saaresaho, Rainer Friman (Tangoprinsi 1986), Sebastian Ahlgren (Tangokuningas 1993) ja Dimitri Sjöberg (Tangoprinsi 1997 ja 1998).

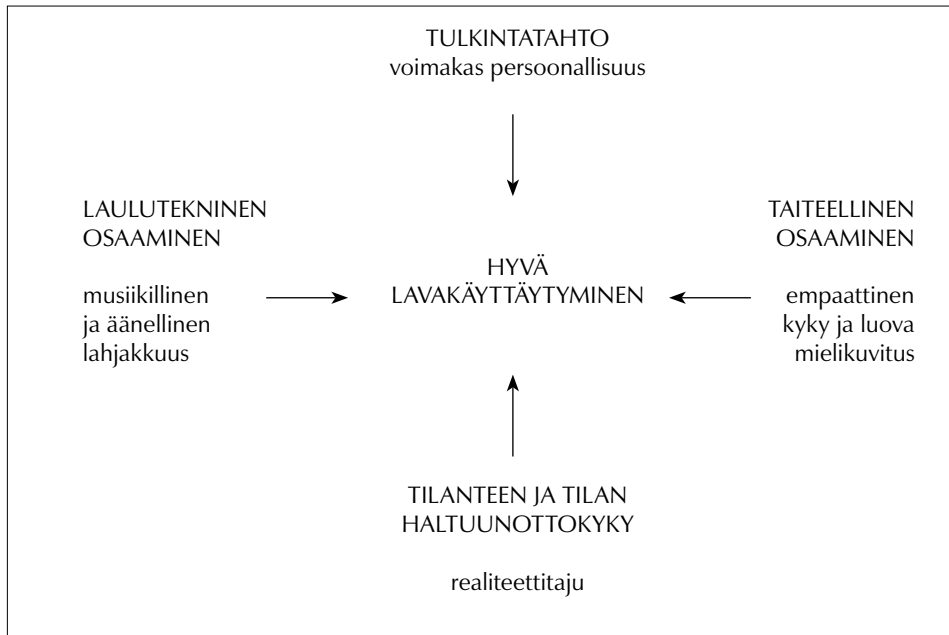
malla suomalaisen kansanluonteeseen, sodanjälkeisten vuosien ankaruuteen tai vaatimattomuutta arvostavaan protestanttiseen kulttuuriin. Tässä lähdän kuitenkin siitä, että myytti tulee ymmärrettäväksi tuonaikaisen suomalaisen tangon ensisijaisen funktion kautta.

1940-luvulta aina 1970-luvulle saakka suomalaisen tangon ensisijaisia esityspaikkoja olivat tanssilavat ja -ravintolat, joissa tapahtuman keskipisteessä oli ja on edelleen tanssi. Laulaja yhtyeineen tarjoaa musiikin, jonka tahdissa ihmiset tanssivat. Tanssin tahdittamisen lisäksi musiikki toimii ikään kuin äänikulissina, *soundtrackina*, joka luo ja tulkitsee paikan ja tilanteen tunnelmaa. Nimenomaan tangon suosiota onkin selitetty sillä, että se – erityisesti sanoitustensa kautta – kommentoi tanssijoiden tunteita: tangoa tanssittaessa ”saa olla lähellä ja siirtyä tangon sanojen näyttämölle, jolla saattaa kuunnella ja puhua rakkaudesta, kai-puusta, menetyksestä ja surusta” (Kukkonen 1997, 302). Tanssin aikana laulaja on läsnä äänensä kautta, enimmäkseen tanssijat eivät näe häntä eikä lavaesiintymisen visuaalisella puolella siten ole heidän näkökulmastaan suurtakaan merkitystä.

Sotienjälkeisen tanssilavakulttuurin merkitys alkoi vähetä 1960-luvun puolivälin jälkeen. Maaltamuuton seurauksena monet pienet lavat lopettivat toimintansa kokonaan. Rockmusiikin läpimurron myötä nuorisoidolien tähdittämä lavashow tuli osaksi tanssilavojen ohjelmistoa. 1970-luvulla iskelmämusiikki alkoi siirtyä myös konserttisaleihin ja viimeistään 1990-luvun laman myötä sinfoniaorkesterit alkoivat toimintaansa rahoittaakseen järjestää iskelmälaulajien tähdittämiä viihdekonsertteja. Konserttitangossa – jollaiseksi Seinäjoen Tangomarkkinoiden tangolaulukilpailussa esitetty tango on luettavissa niin esitystilanteen kuin -kokoonpanonkin kannalta – on tapahtuman keskipisteessä lavalla esiintyvä laulaja. Painopiste on solistisessa lavaesiintymisessä, jonka ymmärtäminen edellyttää laulukonserttitradition ja sen – implisiittisesti tai eksplisiittisesti – määrittelemän hyvän lavaesiintymisen edellytysten huomioon ottamista.

Lavaesiintymisen analyysimalli

Laulaja ja laulopedagogi Timo Honkonen (1988, 52) katsoo, että hyvä lavakäyttäytyminen on ”tilan ja tilanteen hallintaa siten, etteivät ne häiritse taiteellista suoritusta vaan toimivat kiihokkeena taiteilijan ja yleisön väliselle vuorovaikutussuhteelle”. Hänen mukaansa (1988, 54) hyvän lavakäyttäytymisen perusedellytyksiä ovat tulkintatahto, laulutekninen osaaminen, taiteellinen osaaminen sekä tilan ja tilanteen haltuunotto-kyky (kaavio 1).



Kaavio 1. Hyvän lavakäyttäjän perusedellytykset (Honkonen 1988).

Honkosen mallin pohjana on taidelaulun konserttikäytäntö ja sen tarkoituksena on auttaa laulajaa analysoimaan omaa lavaesiintymistään ja muuttamaan sitä hyvän lavakäyttäjän normien mukaiseksi. Mallin voi olettaa soveltuvan myös tangolaulukilpailuesitysten analyysin välineeksi, kunhan analyysissä otetaan huomioon populaari- ja erityisesti tangolaulun esityskäytäntö.

Tulkintatahto ja realiteettitaju

Tulkintatahdon taustalla on pohjimmiltaan halu laulaa ja jakaa musiikkiesitys toisten ihmisten kanssa. Tulkinta on aina kulttuuri- ja historiasidonnaista. Samassakin kulttuurissa tulkintatraditiot vaihtelevat eri aikoina saman genren sisällä ja samana aikana eri genrejen välillä. Onnistunut esitys edellyttää realiteettitajua, mikä Honkosen mukaan tarkoittaa sitä, että esiintyjällä on selkeästi tiedossa

- keille hän esiintyy
- mistä ohjelmistosta yleisö pitää
- miten hän tämän huomioiden valitsee ohjelmansa tilanteeseen sopivaksi
- mitä hän haluaa ohjelmallaan ja olemuksellaan yleisölle välittää

Musiikkikilpailussa keskeinen motiivi on voitto – tai ainakin menestyminen – ja sen myötä tuleva julkisuus, joten tulkintatahdon ohella tai sen asemesta voisikin



puhua voitontahdosta. Suorana lähetyksenä televisioitavassa musiikkikilpailussa yleisö rakentuu laulajan kannalta eri lailla tärkeistä ryhmistä: saliyleisöstä, TV-katsojista, tuomaristosta sekä median ja musiikkibisneksen edustajista. Eri yleisöryhmien odotukset menevät ristiin. Näissä ristipaineissa laulaja joutuu esittämään – ainakin tuomaristolle ja saliyleisölle – tutusta laulusta sellaisen ”omalta kuulostavan” tulkinnan, joka ei olisi ristiriidassa saliyleisön ja TV-katsojien odotusten kanssa mutta joka vetoaisi ennen muuta tuomaristoon sekä median ja musiikkibisneksen edustajiin.

Tulkinnan rakentaminen

Eino Grön on kuvannut omaa tapaansa rakentaa persoonallinen tulkinta tutusta laulusta seuraavasti:

Pyrin tärkeisiin lauluihini antamaan persoonallisen panokseni. Taka-alalla voi perehtymisvaiheessa usein tuntua vaikka jonkun Henry Theelin tai Olavi Virran tulkinta. Mutta sitten kappaleista kuitenkin pyrkii tekemään ihan oman version, joka on niin vahva etteivät entiset tulkinnat kummittele ja häiritse kokonaisuutta sillä hetkellä kuin minä teen työtäni. (Bagh & Hakasalo 1986, 316.)

Simon Frithin mukaan musiikkiesitys on eleiden retoriikkaa, jossa ”keholliset liikkeet ja merkit (äänenkäyttö mukaan luettuna) hallitsevat muita viestinnällisten merkkien muotoja kuten kieltä ja kuvallista symboliikkaa” (1998, 205). Tulkinta tarkoittaa sitä, että laulaja samastuu laulun päähenkilöön ja ”kertoo” sen tämän päähenkilön näkökulmasta ja äänenpainoin (Frith 1998, 198). Edward T. Cone (1973, 23 ja 27–29) on puolestaan esittänyt analyysimallin, jonka mukaan tulkinnan rakentaminen tapahtuu kolmella eri tasolla: sanoitus, laulumelodia ja säestys. Sanoitus koostuu tarinasta (semanttinen aspekti) ja säerakenteesta (syntaktinen aspekti). Melodialinja tulkitsee sekä sanoituksen säerakennetta että sen semanttista sisältöä. Säestys sekä korostaa sanoituksen ja melodian tunnelmaa että ”värittää” sitä soinnutuksen avulla. Laulajan tehtävänä on yhtäältä tulkita sanoituksen ja melodian muodostamaa vokaalilinjaa fraseerauksen ja artikulaation keinoin, toisaalta taas ”upottaa” melodialinja säestyksen tarjoamaan tekstuuriin.

Konserttiesityksessä laulajan liikkuminen ja elekieli ovat erottamaton osa tulkintaa. Paul Eckman (katso Frith 1998, 215–217) on jakanut laulajien musiikkiesitysten yhteydessä käyttämät kehon liikkeet neljään kategoriaan: kasvojen ilmeet, kuvailevat liikkeet, itsensä koskettaminen esityksen aikana sekä symboliset liikkeet. Kasvojen ilmeitä ovat esimerkiksi katsekontakti, hymy ja liikutus. Kuvailevia liikkeitä ovat ”käsillä puhuminen”, musiikin myötäileminen kehon avulla sekä sanamaalailu. Itsensä koskettaminen voi olla joko tietoinen retorinen tehokeino (esim. käsi sydämelle) tai tahatonta, jolloin se voi olla merkki jännittämisestä (esim. käsien hierominen). Symbolisiin liikkeisiin kuuluvat ennen muuta erilaiset käsimerkit (ristinmerkki, erilaiset tervehdykset jne.).



Tilan ja tilanteen haltuunotto

Tilan ja tilanteen haltuunoton kannalta keskeistä on estradille saapuminen ja sieltä poistuminen, ulkoinen olemus eli imago (erityisesti pukeutuminen, kamppaus, korut, meikki) sekä suhtautuminen esiintymisjännitykseen. Estradille saapumisesta Honkonen kirjoittaa seuraavasti:

Useimmin laiminlyöty elementti esitystilanteen harjoittamisessa on *fyysisen esiintymistilan* oikeanlainen hahmottaminen. Tila ei ole mikä tahansa halli, vaan *pyhä alue* jossa akti eli juhlatoimitus suoritetaan.

Esiintyjän olomuodossa on tapahduttava havaittava muutos hänen siirtyessään aktipaikalle. Se on jotain arkisen pois sulkemista. Sillä on yhtymäkohtia "hartautteen". Tämä edellyttää esiintyjältä tilan haltuunottokykyä. (Honkonen 1988, 51.)

Kilpailutilanne itsessään lisää esiintymisjännitystä. Christopher Small (1998, 31) onkin huomauttanut, että musiikkikilpailut suosivat tiettytyyppisiä esiintyjä toisten kustannuksella. Honkonen (1988, 51–52) on jakanut esiintyjät kolmeen päätyyppiin: narsistinen, itsetunnoton ja terve esiintyjä.⁹ Narsistisen tyyppin taiteen tekemisen motiivina on itsensä esittely: hän ei omasta mielestään saa esiintyä riittävästi. Suoritus on taikatempunomainen ja yleisön päähuomio kohdistuu esiintyjän teknisen suorituksen ihailuun. Esityksestä puuttuu taiteelta vaadittava syvin olemus ja satuttavuus. Itsetunnottoman tyyppin ongelmana on esiintymishalun, sanomanvälittämisenhalun, teknisen osaamisen ja esiintymiskyvyn välinen epätasapaino, jonka seurauksena saattaa olla kohtuuton esiintymispelko. Tämä puolestaan johtaa epäonnistuneiden esiintymisten sarjaan ja jatkuvaan itsensä alittamisen tunteeseen. Sinänsä esiintymisjännitys on terveen ihmisen reaktio. Terveen itsetunnon omaava esiintyjä kykenee kuitenkin muuntamaan esiintymisjännityksen esitystä rikastuttavaksi tekijäksi. Tässä auttaa oman tilan ja tilanteen tiedostaminen, mikä Honkonen mukaan tarkoittaa, että esiintyjän tulee olla pelkkä, rehellinen ja aito.

Tutkimuskysymykset, aineisto ja metodiikka

Analysoin seuraavassa neljän vuonna 2001 tangolaulukilpailun finaaliin valitun kilpailijan semifinaalisuorituksia lavaesiintymisen kannalta. Nämä neljä kilpailijaa ovat median etukäteissuosikeikseen nostamat Erkki Räsänen, Mira Sunnari, Dimitri Sjöberg ja Johanna Pakonen. Analyysin kohteena on laulajien esiintyminen (laulusuoritus, liikkuminen ja ulkoinen olemus) sellaisena kuin se on "luettavissa" Raison semifinaalin finaalin suorasta TV-lähetyksestä lauantaina 26.5.2001 nauhoittamaltani videonauhalla. Tutkimuskysymyksenä on, miten

⁹ Sanomattakin on selvää, että nämä esittäjätyypit ovat tarkoituksellisen kärjistytyssä muodossa esitettyjä stereotyyppioita.



nämä kilpailusuoritukset poikkeavat toisistaan lavaesiintymisen suhteen. Tämän selvittämiseksi kiinnitän systemaattisesti huomiota seuraaviin aspekteihin:

- lavalle tulo ja sieltä poistuminen
- pukeutuminen, kampausta ja korut
- fraseeraus ja artikulaatio
- kasvojen ilmeet, kädet ja muu liikkuminen
- vuorovaikutus yleisön kanssa

TV-taltiointiin käyttöön lähdemateriaalina liittyy tiettyjä ongelmia. Analyysin kannalta on ongelmallista, että laulaja ei näy kuvassa koko esityksen ajan, vaan kuva siirtyy välillä orkesteriin. Toinen ongelma on, että vaikka laulaja näkyisikin kuvassa, hän ei välttämättä näy kokonaan (hänen on joko lähi- tai puolikuva), tai sitten hän näkyy vain osana koko salia esittävää yleiskuvaa (mahdollisesti vielä sivusta tai jopa takaapäin). Tästä syystä osa laulajan ilmaisusta ja ”tarinan-kerronnasta” jää joko epäselväksi tai kokonaan tavoittamatta.

Laulusuorituksen osalta arvioin kutakin tulkintaa sekä suhteessa esitettävänä olevista tangoista tehtyihin levytyksiin että suomalaiseen tangolaulutraditioon ja muihin sen kannalta relevantteihin laulutraditioihin, joita ovat taidelaulu, argentiinalainen tangolaulu ja amerikkalainen populaarilaulu (erityisesti *crooning* ja *torch singing* -tyylit). Noin 1920-luvulle saakka taide- ja populaarilaulun välillä ei ollut olennaista eroa lukuun ottamatta sitä, että ooppera- ja liedlaulajilta vaadittiin täyteläisempää ääntä ja sen teknistä hallintaa kuin operetti- ja populaarisävelmien laulajilta. Taidelaulun artikulaatio- ja fraseeraushanteena oli – ja on edelleenkin – legato eli kokonaisten fraasien laulaminen ilman havaittavaa katkoa. Toinen taidelaululle ominainen artikulaatiotapa on pitkien yksittäisten sävelten elävöittäminen vibraton ja *mesa di voce* -tekniikan¹⁰ avulla. Käytännössä nämä tekniikat esiintyvät usein yhdessä siten, että vibrato kasvaa sitä mukaa kuin ääni voimistuu.

Mikrofonin käyttöönotolla oli olennainen merkitys uusien populaarilaulutyylien ja niille ominaisten artikulaatiotapojen syntyemisessä. *Crooning* ja *torch singing* -tyyleille¹¹ ominainen artikulaatio- ja fraseerauskäytäntö perustui paljolti

¹⁰ *Messa di voce* tarkoittaa äänen vähittäistä voimistamista sävelen loppua kohden ja nopeaa vaimentamista ennen siirtymistä seuraavaan säveleen.

¹¹ Käsitteet *crooning* ja *torch singing* vakiintuivat 1930-luvun alussa, ja niiden leviämistä yleiseen tietoisuuteen edesauttoivat Hollywood-musikaalit *Crooner* (1932) ja *Torch Singer* (1933). Molemmat laulutyyli-tyylit olivat 1930-luvulta 1950-luvulle sidoksissa Tin Pan Alley -tyyliseen rakkausaiheiseen balladiin, jonka muotona oli jokin standardimuodoista (erityisesti AABA tai ABAB). Termi *croon* kuvaa laulutapaa (*croon* = hyräillä), kun taas *torch song* tarkoitti alun perin yksinkertaisesti rakkauslaulua (*to carry a torch* = olla rakastunut). Sittemmin termiä *torch song* on käytetty ennen muuta naisvokalistin laulamasta jazzballadista, joka kertoo yksipuolisesta, päättyneestä tai muuten onnettomasta rakkaudesta. Frithin (1998, 200) mukaan näiden balladien merkitys ei ollut niinkään niiden kuvaamissa tilanteissa tai emootioissa vaan siinä tavassa, jolla laulaja reflektoi näitä tunteita esityksensä aikana.





puheen intonaation (äänen korkeuden vaihtelut), dynamiikan (voimakkuuden vaihtelut) ja rytmikan jäljittelylle. Tyypillistä oli sellaisten nyansointitapojen kuin *rubato*, fraasinsisäiset tauot, liu'utukset (*portamento*) ja korusävelet (*appoggiatura*, mordentti, kaksoishele) käyttö. (Jander & Pleasants 1981.) Näitä fraseeraus- ja artikuloititapoja tavataan myös argentiinalaisessa tangolaulussa, jossa on niin äänenmuodostuksen kuin eräiden yksittäisten artikulaatiotapojen (mm. *messa di voce*) osalta kuultavissa myös taidelaulun vaikutusta.

Perinteisen suomalaisen tangolaulun artikulaatio on niukkaa: sävelet lauletaan jokseenkin niin kuin ne on kirjoitettu nuottiin, ja yksittäiset sävelet elävöitetään lähinnä taidelaulussa käytettyjä tekniikoita (*vibrato*, *messa di voce*) hillitysti soveltaen. 1960-luvulta alkaen suomalaisen tangon fraseeraus ja artikulointi on monipuolistunut. Uranuurtajana tässä kehityksessä on toiminut ennen muuta Eino Grön.¹²

Erkki Räsänen: Kun yö on valoton

Esitettävä kappale

Kun yö on valoton, *A Media Luz*, on Edgardo Donaton ja Carlo Cesar Lenzin sanoittama tangoklassikko vuodelta 1925. Se kuuluu *El Choclon* (*Tulisuudelma*), *La Cumparsitan*, *Caminiton* (*Muistojen polku*) ja *Unon* (*Yksin*) ohella kaikkein tunnetuimpiin argentiinalaisiin tangoihin, ja sen ovat levyttäneen muun muassa Carlos Gardel ja Libertad Lamarque. Laulun alkuperäiset sanat kertovat realistisesti mutta aistillisesti Buenos Airesin Corrientes Avenue 348:ssa sijaitsevan iltatalon sisustuksesta, päivä- ja viikkorutiinista sekä siitä "samettisesta puoli-hämärästä, jossa pöytä on katettu rakkaudelle".

Ensimmäisen suomenkielisen version tästä tangosta levytti Henry Theel vuonna 1947. Sitten laulun ovat levyttäneet ainakin Erkki Junkkarinen (1955), Sauli Lehtonen (1994) ja Raimo Sirkkiä (1997). Suomenkieliset sanat ovat K. Saran käsialaa (kyseessä on nimimerkki, sanoittajan oikea nimi ei ole tiedossa), ja niissä alkuperäinen argentiinalainen realismi korvautuu suomalaista luontoa ja lempeä kuvaavilla ilmaisuilla. Käännösversion sanoitus käsittää vain osan säkeistöistä, ne korvaa säkeistöihin perustuva orkesterivälisoitto.

¹² M. A. Nummisen (1998, 22) sanoin: "Reijo Taipale on mies paikallaan. Hän laulaa, niin kuin suomalainen tangon kuulee: suoraviivaisesti. Eino Grön puolestaan herkuttelee tangon alkuperäisillä vivahteilla laulaessaan suomalaista tangoa. Hän 'jättää' toisinaan niin paljon, että säestävä orkesteri menee sekaisin, koska ei enää tiedä, missä tahdin ensimmäinen isku on. Toisinaan Grön kiihruuttaa eteenpäin sellaista vauhtia, että säestäjät ovat vasta parin tahdin kuluttua hänen kannoillaan. Silloinkin orkesteri on hätää kärsimässä." Edustava esimerkki Nummisen tarkoittamasta fraseeruksesta on Grönin klassinen tulkinta Toivo Kärjen ja Juha Vainion tangosta *Sä kuulut päivään jokaiseen* (1965).



Raisiossa 2001 kuullun version sovitus oli Finlanders-yhtyeen multi-instrumentalistin Lasse Paasikon käsialaa, ja tässä esityksessä kappaleen muoto oli seuraavanlainen (S = säkeistö, KS = kertosäe): Intro – S1 – S2 – välike – KS – KS – välisoitto – KS – KS*. Säkeistöt ja kertosäe ovat 8 tahdin mittaiset, S2:ta seuraava välike (”silta”) on 4 tahdin mittainen. Säkeistöt ja silta ovat mollissa, kertosäe on muunnosduurissa. Asteriski (*) viimeisen kertosäkeen kohdalla tarkoittaa sitä, että viimeinen kertosäe päättyy muista poiketen toonikan oktaavikertaukselle.

Esitys

Intron alkaessa Räsänen työntää verhot syrjään, astuu lavalle johtaville portaille, pysähtyy siihen hetkeksi ja alkaa sitten hitaasti kävellä kohti lavan etuosaa. Asuna hänellä on tumma puku, hopeanvärinen liivi, valkoinen paita ja hopeanvärinen solmio. Tummanruskeat hiukset on kammattu taakse, sivuilta ja takaa ne ovat lyhyet. Kampaus istuu hyvin suomalaiseen tangoperinteeseen – vastaavalla lailla hiuksensa ovat leikanneet ja kammanneet esimerkiksi ”tangomestarit” Olavi Virta ja Reijo Taipale. Imago on juhlallisen tyylikäs ja sisääntulo estraditaiteilijan roolin mukainen.

Laulaessaan Räsänen käyttää legatosta poikkeavaa, fraasinsisäisiä taukoja suosivaa artikulaatio- ja fraseeraustapaa. Pitkien sävelten kohdalla ääni aukeaa heti alukkeen jälkeen täyteläisenä, samoin vibrato tulee mukaan alusta alkaen. Tiettyjen sanojen tai tavujen kohdalla hän antaa äänensä avautua täyteen kantavuuteensa, toiset hän laulaa ohuemmalla äänellä, miltei kuiskaten. Näiltä osin Räsänen artikulaatio ja fraseeraus on lähellä amerikkalaista *crooner*-traditiota. Säkeistöjen rytmikan osalta tulkinta on perinteistä suomalaista tangoaulua, jossa ”tulisimmat” rytmikuviot ovat ”tangosynkooppi” ja neljäosatrioli. Kertosäkeessä hän sen sijaan pyrkii tavoittamaan argentiinalaisen tangon tulisuuutta varioimalla tavanomaisia kahdeksasosakulkuja synkopoiduilla kuu-destoistaosakuluilla (nuottiesimerkki 1). Tämä sopii hyvin argentiinalaisen tangoklassikon tulkintaan.

Kun yö on valo-ton ja var-jot vael-taa

Nuottiesimerkki 1. Erkki Räsänen: Kun yö on valoton (A Media Luz).

Ensimmäisen säkeistön aikana Räsänen jännittää selvästi mutta on sen jälkeen avoin ja tilanteen tasalla. Hän ottaa koko esityksen aikana vain pari kolme askelta pysyen muuten koko ajan samassa paikassa. Mikrofoni on koko ajan oikeassa kädessä, vasen käsi elää koko ajan tehden välillä tulkinnallisia kaaria, riippuen sitten vapaana sivulla ja avautuen taas sivulle tai kohti yleisöä. Kasvot



ovat koko esityksen ajan ilmeikkäät: suupielillä karehtii hymy, katse elää, silmät sulkeutuvat tulkinnallisista syistä, otsa rypistyy, kulmakarvat kohoavat.

Laulamaansa tekstiä hän tulkitsee erityisesti kasvojen ilmeiden ja käden liikkeiden avulla. Esitykseen sisältyykin runsaasti kehollista sanamaailua ja symboliikkaa. Ensimmäisen säkeistön alussa, sanojen ”ja lintu vaiennut on” kohdalla, Räsänen nostaa katseensa yläviistoon ja avaa kämmenensä siten, että sormet osoittavat katseen suuntaan. Välikkeen (”sillan”) viimeisen fraasin (”suorinnalleni suudelmin”) kohdalla hän nostaa vasemman kätensä rintaansa vasten. Ensimmäisen kertosäkeen puolivälissä (”Sua lemmin, vannon sen”) hän hakee katsekontaktin kameraan ja sitä seuraavien sanojen (”nyt alla tähtien”) kohdalla katsoo jälleen ylöspäin vasemman käden osoittaessa samaan suuntaan. Kontakti yleisöön on hyvä, joskin jonkin verran ulkokohtainen. Räsänen elehtii luotamuksellisesti, hymyilee ja flirttailee yleisön kanssa. Hän hakee katsekontaktia paitsi saliyleisöön myös kameran kautta TV-katsojiin.

Ennen viimeistä fraasia (”se mulle toista, armas, kun yö on valoton”) Räsänen kääntyy jälleen kohti kameraa. Toonikan oktaavikertaukselle johtavan ylöspäisen astekulun aikana hän sulkee silmänsä, ja päättäessään laulusuorituksensa samanaikaisesti orkesterin kanssa hän nostaa mikrofonia pitelevän käden ”tuli-esti” ylös ja vie samalla nyrkkiin puristetun vasemman käden ”kiihkeästi” vatsansa päälle. Hän jää hetkeksi tähän asentoon ja antaa sitten vapaan kätensä pudota sivulle. Dramaattisen kiihkeä päätös, joka – huolimatta pateettisuudesta – istuu argentiinalaiseen tangoklassikkoon. Syvä kumarrus, jonka jälkeen Räsänen kääntyy ja kävelee pois lavalta. Tuleva Tangokuningas on esiintynyt.

Mira Sunnari: Soi maininki hiljainen

Esitettävä kappale

Soi maininki hiljainen on taidemusiikinkin säveltäjänä tunnetun venäjänjuutalaisen Fridrich Brukin säveltämä ja Juha Vainion sanoittama tango, jonka Eino Grön levytti vuonna 1987. Tangomarkkinoilla tästä tangosta on tullut ”naisten tango”, ja sen ovatkin sittemmin levyttäneet Tangokuningattaret Eija Kantola (1992), Merja Raski (1993) ja Saija Varjus (1997). *Soi maininki hiljainen* on hidastempoinen mollitango, jossa on runsaasti kromatiikkaa (kaikki kromaattisen asteikon 12 säveltä sisältyvät laulumelodiaan). Sanoitus kuvaa myrskyisän rakkaussuhteen jälkimaininkeja.

Raisiossa 2001 kuullun version sovitus oli Finlanders-yhtyeen kapellimestarin ja pianistin Aku Toivosen käsialaa ja muoto seuraavanlainen: Intro – S1 – S2 – S3 – KS – S1 – S4 – S5 – KS – KS*. Asteriski (*) viimeisen kertosäkeen kohdalla tarkoittaa sitä, että muista kertosäkeistä poiketen siinä orkesteri soittaa neljä ensimmäistä tahtia ja laulaja tulee mukaan vasta kertosäkeen puolivälissä.



Esitys

Intro alkaa, Sunnari kävelee rauhallisesti lavalle mikrofoni oikeassa kädessään, pysähtyy, katsoo yleisöön, hymyilee ja asettaa molemmat kätensä vatsansa päälle. Hänellä on pitkä, maahan saakka ulottuva kullanhöyryinen oranssinvärinen puku, joka jättää olkapäät paljaksi olematta kuitenkaan erityisen avonainen. Puku on helmasta leveä, kellomainen, ja siinä on kaksi ohutta olkainta. Koruna Sunnarilla on kolmesta ketjusta koostuva kultainen kaulakoru, jossa on suuria helmiä. Pitkät, vaaleat hiukset ovat runsailla kiharoilla, otsa on paljas. Imago on lämpimän naisellinen, sisääntulo estraditaiteilijan roolin mukainen. Sunnari nyökkää yleisölle (mahdollisesti jollekin tuntemalleen henkilölle) ja alkaa laulaa.

Sunnari laulaa rubatomaisesti erotellen myös fraaseja suppeammat sävelryhmät taukojen avulla. Pitkien sävelten kohdalla ääni aukeaa heti täyteläisenä mutta vaimenee ja ohenee sitten; vibrato tulee mukaan alusta alkaen. Myös Sunnari laulaa tietyt sanat tai tavut täyteläisellä ja kantavalla äänellä, toiset taas ohuemmalla ja hiljaisella äänellä, miltei kuiskaten. Nuottitekstin mukaisesti ”tangosynkoopit” Sunnari esittää neljäsoatrioleina, joihin hän yhdistää *off beat*-fraseerausta¹³ (nuottiesimerkki 2). Hitaaseen tempoon yhdistyvä puheen rytmiiikkaa ja äänenpainoja korostava fraseeraus korostaa sanoituksen pohdiskelevaa ja reflektivoivaa tunnelmaa. Korvaamalla ensimmäisen säikeistön toisessa säkeessä (”kaipuusta mun ne kertoa saa”) sanan ”kaipuusta” sanalla ”tunteista” Sunnari korostaa laulun emotionaalisesti koskettavaa sisältöä entisestään. Tulkinna on lähellä amerikkalaista *torch singer* -perinnettä.¹⁴

Nuottiesimerkki 2. Mira Sunnari: Soi maininki hiljainen.

¹³ *Off beat* -tyyppisessä fraseeraustavassa laulajan laulama sävel alkaa hieman ennen tai hieman jälkeen vahvan tahdinosan.

¹⁴ *Torch singing* -tyyppisestä ilmaisusta voidaan suomalaisen iskelmän kohdalla puhua varauksin 1950-luvun puolivälistä alkaen, jolloin Scandian Harry Orvonna, Paavo Einiö ja Mosse Vikstedt ideoivat nuorten iskelmälaulajattarien (mm. Brita Koivunen ja Laila Kinnunen) modernin jazzyhtyeen säestämänä laulaman suomalaisen jazziskelmän. Erik Lindström ja Helena Siltala veivät tämän idean 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa päätökseen (Jalkanen 1992b, 89). 1960-luvulla *torch singing* -tyyppistä ilmaisua on löydettävissä esimerkiksi Laila Kinnusen (*Idän ja lännen tiet*, 1964) ja Carolan (*Rakkauten jälkeen*, 1968) tulkinnoista.



Sunnari on koko esityksen ajan samassa paikassa, mutta keho myötäilee intensiivisesti tulkintaa. Mikrofonin on koko ajan oikeassa kädessä, vasen käsi tekee laajoja tulkinnallisia kaaria ojentuen toisinaan kohti yleisöä. Kasvot ovat ilmeikkäät, ilmeet – hymy, eläytyvä silmien sulkeminen, kulmakarvojen rypistys – tukevat tulkintaa. Sunnari tekeekin laulun päähenkilön rooliin voimakkaasti samastuvan tulkinnan. Esityksessä on mukana kehollista sanamaailua, joskaan ei yhtä ilmeistä eikä yhtä paljon kuin Räsäsellä. Heti laulun alussa, sanojen ”taivas ja maa” kohdalla, Sunnari piirtää vasemman kätensä avokämmenellä taivaan ja maan piiriä kuvaavan kaaren ylävartalonsa edestä sivulle. Sama liike toistuu lopussa sanojen ”soi maininki hiljainen” kohdalla. Katsojalle jää vaikutelma, että hänen persoonansa on kokonaisvaltaisesti läsnä esitystilanteessa. Vuorovaikutus yleisön kanssa toimii: huolimatta Kerttulan hehtaarihallista¹⁵ Sunnarilla on välitön, intensiivinen ja intiimi kontakti yleisöön.

Viimeistä fraasia laulaessaan Sunnari katsoo yleisöön, hymyilee, sulkee silmänsä ja taivuttaa päänsä ”nöyrästi” alas. Hän kumartaa (molemmat kädet vatsan päälle asetettuina), nostaa molemmat kätensä huulilleen ja heittää yleisölle lentosuukon levittäen molemmat kätensä kuulijoita kohti. Ele on ehdottomasti estraditaiteilijan roolin mukainen, joskin hieman teatraalinen. Silti se on uskottavan tuntuinen ja kielii vahvasta eläytymisestä saliyleisössä istuvien kuulijoiden asemaan. Päätöseleen jälkeen hän kääntyy ja kävelee rauhallisesti pois ehtien verhojen eteen ennen kuin mainoskatko katkaisee lähetyksen. Tuleva Tangokuningatar on esiintynyt.

Dimitri Sjöberg: *Hurmio*

Esitettävä kappale

Hurmio (*Ecstasy*) on englantilaisen viihde- ja elokuvasäveltäjän Philip Greenin nimimerkillä José Belmonte julkaisema instrumentaalitango, jonka 1950-luvulla levytti useampikin kansainvälisesti tunnettu orkesteri (Geraldo, Victor Silverster, Otto Cesana, Three Suns). *Ecstasy* noudattaa 1900-luvun ”vanhaa” *verse-chorus* -muotoa. Verse on mollissa, chorus alkaa muunnosduurissa ja päättyy subdominanttiduuriin. Muodoltaan chorus on standardimuotoinen ABA'C (32 tahtia). *Ecstasy* on edustava esimerkki tangon kulta-ajan (1910-luvulta 1950-luvulle) kansainvälisestä ”salonkitangosta”.

Ensimmäisen suomenkielisen version *Ecstasy*-tangosta tekivät Juha Eirto ja Metro-tytöt vuonna 1955 nimellä *Hurmio*. Sittemmin *Hurmio*-tangosta on tehty useita versioita, joista tunnetuin lienee Olavi Virran ”klassinen” levytys vuodelta 1957. Sanoitus on Reino Helismaan käsialaa ja kuvaa hurmioituneen into-

¹⁵ Semifinaalien tapahtumapaikkana on perinteisesti Kerttulan liikuntahalli, jota tapahtuman ajan kutsutaan Kerttulan Tangohalliksi.

himoista eroottista kokemusta – toki silti 1950-luvun sovinnaisuussääntöjen sallimin sanakääntein. Verse koostuu kahdesta kahdeksan tahdin mittaisesta osasta, joista molempien neljä ensimmäistä tahtia ovat myös laulettu versiossa instrumentaaliosuuksia. Raisiossa 2001 esitetyn version sovitusta oli Finlanders-yhtyeen basistin Aarne Hartelinin käsialaa. Version muoto oli seuraava: *verse* – *chorus* (ABA'C) – välisoitto (*verse*) – *chorus* (ABA'C).

Esitys

Intro alkaa ja Sjöberg kävelee lavalle mikrofonin oikeassa kädessään, katsoen alaviistoon eteensä. Yllään hänellä on sähkönsininen takki, mustat housut, valkoinen paita ja sähkönsininen solmio. Hiukset ovat sivuilta ja takaa lyhyet mutta paksuhkot; edestä ne on kammattu sivulle, otsan paljaaksi jättävä jakausta on oikealla. Lisäksi Sjöbergillä on korvien alareunaan ulottuvat pulisongit. Ulkoinen olemus ja hiusten leikkaus ovat suomalaisen romanitangolaulajaperinteen mukaisia (vrt. esim. Markus Allan ja Rainer Friman). Imago on viileä, jäyhällä ja perinteisellä tavalla miehekäs, romanitaustaan perustuva, eleettömän ja vakavan tangolaulajan roolin mukainen. Sisäntulo on lyhyt ja eleeton: vielä kävellessään Sjöberg nostaa mikrofonin laulukorkeudelle, pysähtyy sitten ja alkaa laulaa.

Myös Sjöberg fraseeraa käyttäen fraasinsisäisiä taukoja. Pitkät sävelet hän kuitenkin artikuloi niin, että äänellä on taipumus tulla täyteläisemmäksi ja kantavammaksi sävelen loppua kohden (vrt. *missa di voce*), jolloin myös vibrato samanaikaisesti voimistuu. Huolimatta fraasien pilkkomisesta taukojen avulla Sjöberg pyrkii selvästi liittämään peräkkäiset säkeet yhtenäisiksi dynaamisiksi kaarrosiksi. Rytmikkansa puolesta esitys noudattaa pääosin suomalaisen tangolaulun perinnettä poiketen kuitenkin niin nuottikuvan antamasta ohjeesta kuin esimerkiksi Olavi Virran, Sauli Lehtisen ja Jorma Hynnisen tulkinnoistakin lievästi amerikkalaisen populaarilaulun suuntaan (nuottiesimerkki 3).

- taa, jos et vain tul - la pel - kää.

Nuottiesimerkki 3. Dimitri Sjöberg: Hurmio (Ecstasy).

Esityksen aikana Sjöberg ottaa muutaman askelen sekä eteen- että taaksepäin, kehon paino vaihtelee jalalta toiselle. Hän vaihtaa monta kertaa mikrofonin kädessä toiseen, jolloin vapaana oleva käsi riippuu kehon sivulla. Kasvot ovat ilmeettömät, silmät kuitenkin sulkeutuvat pari kertaa tulkinnallisista syistä. Chorusin kertauksessa, B- ja A'-osien rajalla, Sjöberg kääntää katseensa ylöspäin, luultavasti keskittyäkseen ja kootakseen itsensä vielä jäljellä olevia A'- ja C-osia varten. Valmistautuessaan laulamaan viimeistä C-osaa, joka alkaa oktaavi-



hyppäällä melodian lakisävelle (f1), Sjöberg asettuu hajareisin. Tämä ei liity keholliseen tekstintulkintaan mutta kylläkin äänen ja laulamisen perimmäiseen kehollisuuteen.

Laulun aiheena on hurmioitunut, intohimoinen rakkaus. Eläytymistä tai samastumista laulun päähenkilön tunnetilaan ei kuitenkaan ole havaittavissa esityksen visuaalisesta puolesta. Sinänsä Sjöberg on rauhallinen, tilanteen tasalla eikä jännitä (ainakaan silminnähden). Hän on varmasti täysin tietoinen siitä, että tulevalta Tangokuninkaalta odotetaan ”mediakelpoista” ilmaisua ja tekstintulkintaa, mutta kieltäytyy silti asettumasta tähän rooliin. Varsinaista vuorovaikutusta – flirttailua, katsekontaktin hakemista, hymyilyä – yleisön kanssa ei ole. Sjöberg on täysin keskittynyt esitykseensä.

Viimeisen fraasin päättyessä Sjöberg nostaa mikrofonin hetkeksi pänsä tasalle ja laskee sen sitten putoamaan sivulle. Ele on hillitympi versio Räsänen pateettisesta päätöseleestä. Sjöberg kumartaa syvään ja lähtee lavalta, katsoen jälleen alaviistoon eteensä. Kaksinkertaisen Tangoprinsin esitys riittää Seinäjoen finaalin karsintaan, jossa tie sitten jo nouseekin pystyyn.

Johanna Pakonen

Esitettävä kappale

Muistojen polku, Caminito, on jälleen argentiinalainen tangoklassikko. Sen sävelsi Juan de Dios Filiberto ja sanoitti Gabino Coria Peñaloza vuonna 1925. Myös tämän tangon ovat levyttäneet sekä Carlos Gardel että Libertad Lamarque. Laulu on surumielisellä tavalla nostalginen: päähenkilö saapuu viimeistä kertaa polulle (*caminito* = pieni polku), joka on joskus ollut hänen ja hänen rakastettunsa kohtauspaikka. Polku on nyt kasvanut miltei umpeen, ja myös päähenkilö tietää, että hänen aikansa on käynyt vähiin.

Huolimatta siitä, että *Caminito* on yksi kaikkein tunnetuimmista 1900-luvun alun argentiinalaisista tangoista, se on tullut pysyväksi osaksi suomalaista tango-ohjelmistoa varsin myöhään. Taito Vainion levyttämä instrumentaaliversio on peräisin vuodelta 1962. Ensimmäisen laulettuun suomenkielisen version levytti Kivikasvot vuonna 1974 nimellä *Muistojen polku* Olli Hämäläisen sanoihin. Kilpailevan version levytti Eino Grön vuonna 1975, nyt Saukin (Sauvo Puhtila) sanoittamana nimellä *Sinä tiedät syyn*. Vuonna 1987 Grön levytti laulun uudestaan, nyt Hämäläisen sanoittamana versiona, jota myös Tangomarkkinat käyttävät. Hämäläisen sanoitus on melko uskollinen käännos alkuperäisestä, osin yksittäisiä sanakäänteitä myöten. Polun umpeen kasvamisesta ja lähestyvistä kuolemasta ei kuitenkaan puhuta mitään. Laulun ovat Vainion, Kivikasvojen ja Grönin lisäksi levyttäneet Tangoprinsessa Essi Leppäkoski (Tangomarkkinat 5, 1992) ja Tangokuningas Risto Nevala (Samettiruusuja, 1993).

Raisiossa 2001 kuullun version sovitus oli jälleen Finlanders-yhtyeen multi-

instrumentalistin Lasse Paasikon käsialaa. Esityksen muoto oli seuraava: Intro – S1 – S3 – KS1 – KS2 – S3 – S4 – KS1 – KS2. *A Media Luzin* ja *Ecstasy*-tangon tavoin säkeistöt ovat mollissa, kertosäe muunnosduurissa.

Esitys

Intron alkaessa kamera näyttää yleisöä mutta siirtyy pian verhojen eteen pysähtyneeseen Pakoseen. Tämä alkaa kävellä lavalle pitäen molempia käsiään vatsansa päällä. Yllään hänellä on vaalean taivaansininen iltapuku, joka on ylhäältä tiukasti vartalonmyötäinen mutta levenee polvista alaspäin. Olkapäät ovat paljaina, olkaimia ei ole. Puvussa on hopeanvärisiä paljetteja (”jääkiteitä”), oikean rinnan päältä leviää tuulenpyörrettä muistuttava hopeanvärisen kuvio alas vasemmalle. Koruna on yksinkertainen hopeinen kaulaketju, jossa on pieni hopeinen riipus. Platinanvaaleat hiukset on laitettu pöyheäksi, pilvimäiseksi kampaukseksi. Jakaus on vasemmalla, hiukset laskeutuvat otsan poikki vasemmalta oikealle. Imago on viileän ladylike, estraditaiteilijan roolin mukainen. Vielä kävellessään Pakonen nostaa oikeassa kädessään olevan mikrofonin lauluetäisyydelle ja alkaa laulaa.

Fraseeraus ja artikulointi on lähellä legatoa: Pakonen laulaa sävelet pääsääntöisesti täyden keston mukaisesti ja siirtyy yleensä sävelestä toiseen ilman havaittavaa taukoa. Säkeistöjen kohdalla ääni aukeaa heti täyteläisenä, vibrato on mukana alusta alkaen. Kertosäkeiden pitkät sävelet Pakonen artikuloi *messa di voce* -tekniikan mukaisesti: ääni muuttuu täyteläisemmäksi ja kantavammaksi sävelen loppua kohden ja myös vibrato voimistuu samanaikaisesti. Peräkkäisistä säkeistä Pakonen luo taidelaulun fraseeraushanteen mukaisesti pitkiä, melodisesti jatkuvia dynaamisia kaarroksia. Sunnarin tavoin hänkin yhdistelee *off beat* -fraseerausta neljäsatrioleihin (nuottiesimerkki 4). Kokonaisuutena esitys on toimiva yhdistelmä taide- ja poplaulun artikulointi- ja fraseeraustapoja.

Pol - ku pie - ni sä kuu - lit kun rak - kaä ni lau - la - en

Nuottiesimerkki 4. Johanna Pakonen: *Muistojen polku (Caminito)*.

Aloitettuaan laulamisen Pakonen pysyy koko esityksen ajan samassa paikassa. Esityksen alussa hän jännittää selvästi. Mikrofonia hän pitää koko ajan oikeassa kädessään, vasen käsi siirtyy monta kertaa esityksen aikana sivulta vatsan päälle ja takaisin. Säkeistöjen välillä hän laskee mikrofonia pitävän oikean käden vasemman käden päälle vatsalle. Kasvot ovat melko ilmeikkäät: säkeistöjen aikana Pakosella on ”tuskainen” ilme (”epätoivoinen” katse, kulmat kurtussa), kertosäkeen aikana ilme on vapautunut ja hymykin löytyy. Kehollisuus on josain määrin tukahdutettua – jännitys näkyy vasemman käden maneerinomaisissa liikkeissä – eikä varsinaisesta tarinankerronnasta voi puhua. Säkeistöjen ja



kertosäkeiden välinen perusilmeen vaihtelu selittynee kuitenkin ainakin osaksi tulkinnallisilla syillä (säkeistöt ovat mollissa, kertosäkeet duurissa). Kontakti yleisöön on laulusuorituksen aikana melko etäinen.

Viimeisen fraasin jälkeen Pakonen antaa katseensa kiertää ympäri salia, puhkeaa aurinkoiseen hymyyn ja valmistautuu kumartamaan. Tässä vaiheessa TV-kuva siirtyy näyttämään yleisöä ja Pakonen poistuu lavalta TV-katsojilta näkymättömissä. Esitys riittää finaalin karsintaan, josta Pakonen etenee vielä finaaliin ja tulee lopulta kruunatuksi Tangoprinsessaksi. Kuningatar hänestä tulee vasta seuraavana vuonna.

Semifinaaliesitykset kilpailijoiden julkisesti esittämien kommenttien valossa

Esitetty analyysi koskee semifinaaliesityksiä, ei finaalisuorituksia. Kuitenkin jo semifinaalisuorituksissa löytyi selkeitä eroja voittajien (Tangokuningas Erkki Räsänen ja Tangokuningatar Mira Sunnari) ja "häviäjien" (finalistit Dimitri Sjöberg ja Johanna Pakonen) välillä sekä tilan ja tilanteen haltuunoton että lauluteknisen ja taiteellisen ilmaisun suhteen. Selkeimmät erot koskivat sisääntuloa ja päätöstä, kehollista ilmaisua ja elekieltä sekä vuorovaikutusta yleisön kanssa. Näiden aspektien kohdalla voittajien suoritukset olivat selvästi lähempänä "hyvän lavakäyttäytymisen" standardia kuin heidän kahden kanssakilpailijansa esitykset. Neljän kilpailijan suorituksen vertailun perusteella on sen sijaan mahdotonta arvioida, oliko ulkoista imagoa (pukeutuminen, kampaus, korut) tai fraaseerausta ja artikulaatiota koskevilla eroilla merkitystä lopputuloksen kannalta.

Kilpailijat itse olivat hyvin selvillä siitä, että tuomaristo ei arvioi esityksiä pelkästään laulusuoritusten vaan lavaesiintymisen muodostaman kokonaisuuden perusteella. Ei liene yllättävää, että voittajat pitivät "mediakelpoisen" lavaesiintymisen vaatimusta hyväksyttävänä ja tärkeänä. Erkki Räsänen julisti finaalin kynnyksellä, että hänestä yleisö saa tarvittaessa vaikka kameleontin: "Jos ei fiilis muuten nouse, niin hyppään vaikka pöydälle. Menon pitää olla rempeää ja särmää löytyy tarvittaessa." (Vesala 2001a, A36.) Mira Sunnari oli nöyrempi: "Teen tätä työtä sydämellä ja uskon sen näkyvän" (Ylimutka 2001b, 40). Muutamaa päivää myöhemmin hän lisäsi kuitenkin: "Nykyään tiedän, että katsekontakti yleisöön on tärkeää, eikä hymykään tee kipeää" (Väre 2001, 46). Häviäjäksi leimautunut Dimitri Sjöberg peräänkuulutti aitoutta: "Minusta tuntuisi tosi vaikealta jammailla lavalla. Se olisi yleisön pettämistä. Minun tapani tulkita tangoa on aika totinen. En yritä mitään, teen sen, mikä tuntuu hyvältä." (Ylimutka 14.7.2001, A38.) Finaalista pudottuaan hän totesi: "Sanoin Lintalan Lasselle, että käy itse vetämässä lavalla hymyssä suin vaikkapa tangon Tuhon tietä kuljen. En halua esittää mitään lavalla, olen nähnyt monen sortuvan teennäisyyteen. Jollen tällaisena kelpaa, niin antaa olla." (Vesala 2001a, A36.)

On kuitenkin ilmeistä, että hyvinkin erilaiset esitykset voivat omista lähtökohdistaan tarkasteltuina olla yhtä aitoja. Esimerkiksi sekä Mira Sunnarin että





Dimitri Sjöbergin esitysten lähtökohtana näyttäisi olleen asenne, jota Timo Honkonen pitää terveen itsetunnon omaavan esiintyjän ohjenuorana: olla pelkkä, rehellinen ja aito oma itsensä. Mutta siinä missä aitous Sunnarin kohdalla tarkoitti vuorovaikutukseen ja flirttiin antautumista yleisön kanssa, se Sjöbergin kohdalla merkitsi eleeöntä ja vakavaa tangon tulkintaa. Mitä Honkonen esiintyjätypologiaan muilta osin tulee, niin Räsäsen semifinaaliesityksestä saattoi löytää ”narsistisen” esiintyjätyypin suoritukselle tyypillisiä piirteitä, mitä myös yllä siteerattu kommentti tukee. Pakosen esityksessä taas oli havaittavissa ”itsetunnottoman” esiintyjätyypin suoritukselle ominaista epätasapainoa lauluteknisen osaamisen, tulkintatahdon sekä esiintymishalun, -pelon ja -kyvyn välillä. Pakonen näyttää tiedostaneen tämän itsekin. Hän arvioi jälkikäteen, vuoden 2002 Tangokuningattaren perspektiivistä, edellisvuotista kilpailuesitystään seuraavasti:

En kuitenkaan löytänyt sitä kultaista keskitietä. Kesän 2001 Tangomarkkinoita varten keskityin liikaakin ulkoiseen olemukseen, hain linjaani kuin pakottamalla. Alitajuisesti ajattelin, että olen ylivoimainen, jos vain näytän riittävän hyvältä. Unohdin tulkinnan, joka on tangon esittämisen tärkein lähtökohta. (Nyman 2002, 211.)

Neljän kilpailijan semifinaalisuorituksen sekä heidän itsensä ja tuomariston puheenjohtajan julkisesti esittämien lausuntojen perusteella näyttää joka tapauksessa siltä, että vuoden 2001 tangolaulukilpailussa erottavina positiivisina kriteereinä toimivat voimakas tulkintatahto, asianmukainen tilan haltuunotto, ilmaisu ja tarinankerronta sekä vuorovaikutus yleisön kanssa pikemmin kuin laulutekninen osaaminen sellaisenaan tai yhdistyneenä vahvaan voitontahtoon ja näyttävään ulkoiseen imagoon.

Tangolaulukilpailun tila ja tulevaisuus

Tangomarkkinoiden suosio on kestänyt nyt lähes 20 vuotta. Periaatteessa mistä tahansa tapahtumasta voidaan tehokkaan mainoskampanjan avulla tehdä hetkellisesti tunnettu ja suosittukin, mutta suosion säilyttäminen edellyttää todellista substanssia. Tangomarkkinoiden kohdalla tämä substanssi löytyy ennen muuta suomalaisesta tangosta, sen ”sielusta” ja yleisemminkin suomalaisten rakkaudesta iskelmämusiikkiin.

Tangomarkkinat tangolaulukilpailuineen on myös ilmeisen onnistunut formaatti. Tangolaulukilpailun voidaan nähdä jatkavan 1950-luvulta 1970-luvulle jatkunutta iskelmälaulukilpailuperinnettä. Tämä käytäntö tuotti aikanaan suuren joukon iskelmälaulajia, joista osa esiintyy ja levyttää aktiivisesti edelleenkin (mm. Eino Grön ja Katri Helena). Ulkoisilta puitteiltaan tangolaulukilpailu on kuitenkin jotain ihan muuta – se on toimiva yhdistelmä taidemusiikin solistikilpailuista (Sibeliuksen viulukilpailu, Maj Lind -pianokilpailu, Timo Mustakallio -laulukilpailu), viihdealan laulukilpailuista (erityisesti Eurovision laulukilpailu) ja





muista viihdealan kilpailuista (erityisesti missikilpailut kruunauksineen ja perintöprinsessoineen) tuttuja elementtejä.

1980-luvun lopulta 2000-luvun alkuun Tangomarkkinoiden tangolaulukilpailu on ollut nykyiskelmälaulajien tärkein ponnahtuslauta. Sittemmin megatähden asemaan nousseet Arja Koriseva ja Jari Sillanpää tekivätkin läpimurtonsa juuri Tangomarkkinoilla. Tangokuninkaallisten menestys Syksyn Sävel -kilpailussa on niinikään huomattava. Kilpailun ovat voittaneet Eija Kantola (kuningatar 1992, Syksyn Sävel -voitto 1994), Marita Taavitsainen (kuningatar 1995, Syksyn Sävel -voitto 1998), Ari Klem (prinssi 1987 ja 1998, Syksyn Sävel -voitto 1989) ja Rainer Friman (prinssi 1986, Syksyn Sävel -voitto 1990 ja 1992). Tämän lisäksi tangokuninkaalliset ovat saavuttaneet kilpailussa lukuisia finaaliapaikkoja.¹⁶ Tällä rintamalla tilanne on kuitenkin muuttumassa. MTV3 lopetti Syksyn Sävel -kilpailun vuoden 2001 jälkeen, ja sen tilalle ovat tulleet trendikkäämpiin formaatteihin perustuvat *Popstars* ja *Idols*. Tähän Tangomarkkinat näyttää jo varautuneenkin, sillä kuluvana vuonna (2003) järjestäjät käynnistivät tangolaulukilpailun rinnalle *Golden Star* -laulukilpailun, joka on sitä selvästi pop-henkisempi ja kilpailee ainakin osittain samassa sarjassa kuin selkeästi nuorisoidoleita metsästävät *Popstars* ja *Idols*.

Kuitenkin myös itse tangolaulukilpailun luonne on vuosien myötä muuttunut. Kuten Marja Nyman *Tangokuninkaalliset ja heidän taustansa* -kirjassaan (2002, 11) toteaa, laulukilpailusta on tullut viihdekilpailu ja laulajien sijasta etsitään nyt viihdyttäjiä. Tätä kehitystä on voimakkaasti kritisoitu viimeaikaisessa ”mediakriittisessä” kirjoittelussa. Jukka Kajavan sanoin:

Katselen televisiosta Seinäjoen tangomarkkinoita. Mikä ihmeen tilaisuus tämä on? Linnan juhlat Seinäjoella? Vaiko tangon hautajaiset?

Daamit huitovat kimaltelevissa tuppi-iltapuvuissaan, jonka kaltaisia tosiaankin saattaisi nähdä Linnan juhlissa, hieman iäkkäämpien daamien yllä. Miehet punottavat pönäköinä ja juhlallisina muodottomissa peruspuvuissaan.

Kun laulussa sanotaan sydän, niin käsi nousee sydämelle. Kun sanotaan rakkaus, niin taas käsi nousee sydämelle. Kun sanotaan suru, niin jälleen harotaan sinne rintataskun suuntaan. (Kajava 2002, D7.)

Kritiikkiä voidaan pitää perinteisen suomalaisen tangolaulutradition puolustuspuheena median ja musiikkibisneksen taholta tulevia muutospaineita vastaan. Suomalaisen tangolaulutradition tämänhetkistä tilannetta voidaan verrata alkuperäisen argentiinalaisen tangon tilanteeseen sen levitessä Eurooppaan 1900-luvun alussa. Carl-Gunnar Åhlenin mukaan tangon pysyvä jalansija Euroopassa oli nimittäin itse asiassa Pyrrhoksen voitto: eurooppalaistuessaan tango menetti alkuperäisiä afroamerikkalaisia piirteitään niin paljon, että sen

¹⁶ Eija Kantolan ja Marita Taavitsaisen lisäksi tangokuninkaan tai -kuningattaren tittelin voittaneista laulajista ovat Syksyn Sävel -finaaliin yltäneet Tiina Räsänen (kuningatar 1994, SS-finalisti 2000), Tomi Markkola (kuningas 1996, SS-finalisti 2001), Saija Varjus (kuningatar 1996, SS-finalisti 1999), Petri Hervanto (kuningas 1999, SS-finalisti samana vuonna), Taina Kokkonen (kuningatar 1999, SS-finalisti 2000), Antti Raiski (kuningas 2000, SS-finalisti samana vuonna) sekä Mira Sunnari (kuningatar 2001, SS-finalisti samana vuonna).



statusasolla saavuttama voitto olikin substanssitasolla tappio.¹⁷ Vastaavasti voidaan – siis ainakin symbolisessa mielessä – puhua suomalaisen tangon hautajaisista, kun upeaan ääneen yhdistyvällä suomalaisen tangolaulajan artikulaatiolla, imagolla ja elekielellä ei enää päästä finaalin karsintaa pitemmälle.

Edeltävässä analyysissä väljänä viitekehyksenä käytetty ”hyvän lavakäyttäytymisen” malli perustuu taidelaulun pitkäaikaiseen konserttikäytäntöön ja on lauluteknistä osaamista lukuun ottamatta olennaisilta osiltaan sovellettavissa myös muuhun estraditaiteeseen. Tällä perusteella Tangomarkkinoiden ja median kilpailijoilta edellyttämä lavaesiintymisen noudattaa vain lavakäyttäytymistä koskevia suhteellisen yleisesti hyväksytyjä normeja. ”Ongelma” on siinä, että nämä normit ovat osittain ristiriidassa suomalaiseen tangoon liittyvän ”eleettömän ja vakavan tangolaulajan” myytin kanssa ja että tämä myytti kiinnittyy vahvasti yleisempiin suomalaista mentaliteettia koskeviin mielikuviiin.

Epäilemättä tangolaulukilpailun suunnattoman suosion taustalla on edelleenkin suomalaisen tangon ”sielu” ja suomalainen tangolauluperinne. Edellä analysoitujen kilpailusuoritusten väliset erot ovat nimittäin – selkeydestään huolimatta – loppujen lopuksi melko marginaalisia. Aika näyttää, kuinka kauan Tangomarkkinoiden tangolaulukilpailu kykenee median ja musiikkibisneksen vaatimusten ja uusien kilpailuformaattien ristipaineissa säilyttämään suosionsa ilman, että suomalainen tango menettää liiaksi alkuperäisiä kansallisia piirteitään.

Lähteet

- Ammond, Jukka 1994. Suomalaisen tangolyriikan melankoliset ulottuvuudet. *Musiikin suunta* 3/1994, 41-52.
- Ammond, Jukka 1995. Kaiken vaihtaisin tangoon. Johdatus suomalaiseen tangoon ja sen kaihon maailmaan. Teoksessa *Tango d'Amor. Tangomarkkinat 10 vuotta*, s. 64-120. Seinäjoki: Tangomusiikin Edistämiskeskus ry.
- Ammond, Jukka 1999. Tango ja Rillumarei – Parantavat vastavoimat. Teoksessa *Tangosta Dingoön – 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia*. Toim. Yrjö Heinonen, Elina Niemelä & Pauliina Savolainen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, musiikkitehteen laitoksen julkaisusarja A 20.
- Bagh, Peter von & Hakasalo, Ilpo 1986. *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Cone, Edward T. 1973. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Frith, Simon 1998. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gronow, Pekka 1987. The Last Refuge for the Tango. *Finnish Music Quarterly* 1987/3-4, 26-31.
- Gronow, Pekka 1995. The Story of the Finnish Tango. *Finnish Music Quarterly* 1995, 25-31.
- Hakasalo, Ilpo 2002. Suomi-tango soi melankoliaa. *Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus: Populaarimusiikki*. URL: <http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/pages/mic712.htm>. Tavoitettu 21.11.2002.

¹⁷ Katso Suutari 1994, 26.





- Honkonen, Timo 1988. Esitystilanteen problematiikka. Voiko lavakäyttäytymistä opettaa? *Laulupedagogi* 1988, 50-55.
- Jaakkola, Jutta 2002. Suomalainen tango – tyylipiirteet ja historia. *Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus: Populaarimusiikki*. URL: <http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/pages/mic712.htm>. Tavoitettu 21.11.2002.
- Jaakkola, Paula 1999a. Tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuva ja tähteys. *Musiikin suunta* 4/1999, 34-35.
- Jaakkola, Paula 1999b. *Tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuva ja tähteys lehdistössä vuosina 1985-1998. Diskursseiteoreettinen lehdistöanalyysi*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, toukokuu 1999.
- Jalkanen, Pekka 1992a. Miksi populaarimusiikki on populaaria? *Musiikin suunta* 1992/1, 7-21.
- Jalkanen, Pekka 1992b. *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Luovan säveltaiteen edistämiskeskus/ Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus & Kirjastopalvelu Oy.
- Jander, Owen & Pleasants, Henry 1981. Singing. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Toim. Stanley Sadie. London: Macmillan.
- Kajava, Jukka 2002. Paino sanalla markkinat. *Helsingin Sanomat* 16.7.2002, D7.
- Koivusalo, Eija 1994. Tangon musiikillisia vaiheita Suomessa 1929-1961. *Musiikin suunta* 3/1994, 27-40.
- Koski, Markku 2002. Tuotteena tango. *Helsingin Sanomat* 21.7.2002, D5.
- Kukkonen, Pirjo 1996. *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Kukkonen, Pirjo 1997. *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poplorean*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Numminen, M. A. 1998. *Tango on intohimoni*. Porvoo: Schildts.
- Nyman, Marja 2002. *Tangokuninkaalliset – ja heidän taustansa*. Jyväskylä: Revontuli.
- Penttilä, Pia 2001. Päiviö Pyysalo: Dimitrin karisma ei riittänyt. *Iltä-Sanomat* 19.7.2001, 30.
- Small, Christopher 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press & University Press of New England.
- Suutari, Pekka 1993. Mikrotason analyysi tangon kehityksestä. *Musiikkitiede* 2/1993, 43-66.
- Suutari, Pekka 1994. Tangon akkulturaatio suomalaiskansallisen iskelmän avainsymboliksi. *Musiikin suunta* 3/1994, 15-26.
- Vesala, Raija 2001a. Kruunataanko Erkistä ja Johannasta tangon uudet kuninkaalliset? *Iltä-Sanomat* 14.-15.7.2001, A36.
- Vesala, Raija 2001b. Tangofinaalista pudotettu Dimitri Sjöberg: En kannan kaunaa. *Iltä-Sanomat* 19.7.2001, 30.
- Väre, Anna 2001. Tangokuningatar Mira Sunnari kiittää Dannya tärkeistä neuvoista ja kertoo imagonmuutoksestaan. *Iltalehti* 20.7.2001, 46.
- Ylimutka, Leena 2001a. Tänäpä jännitys laukeaa Tangomarkkinoilla: Kenen tango soi parhaiten? *Iltalehti* 14.7.2001, A38.
- Ylimutka, Leena 2001b. Mira ja Erkki hurmasivat varmalla otteella. *Iltalehti* 16.7.2001, 40.
- Åberg, Kai 2002. "Nää laulut kato kertoo mejän elämästä" – *Tutkimus romanien laulukulttuurista Itä-Suomessa 1990-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura (Julkaisuja 8).

TV-ohjelmat

Tangomarkkinat 2001: Raison semifinaali. MTV3 25.5.2001.





Äänitteet

- Grön, Eino. *Muistojen polku*. Levyllä 20 Suosikkia: Eino Grön – Soi maininki hiljainen. Warner Music Finland: F Records 3984-24657-2.
- Grön, Eino. *Soi maininki hiljainen*. Levyllä 20 Suosikkia: Eino Grön – Soi maininki hiljainen. Warner Music Finland: F Records 3984-24657-2.
- Grön, Eino. *Sä kuulut päivään jokaiseen*. Levyllä Tangomestarit – Olavi Virta, Eino Grön, Reijo Taipale. Warner Music Europe: F Records 8573-82327-2.
- Hynninen, Jorma. *Hurmio*. Levyllä *Hurmio*. Warner Music Europe: Finlandia 8573-81824-2.
- Junkkarinen, Erkki. *Kun yö on valoton*. Levyllä 20 Suosikkia – Suuret kansainväliset tangot.
- Lehtonen, Sauli. *Kun yö on valoton*. Levyllä Sauli Lehtonen – Parhaat 20 Suosikkisävelmää. MTV3: MTVCD 225.
- Taipale, Reijo. *Satunmaa*. Levyllä Tangomestarit – Olavi Virta, Eino Grön, Reijo Taipale. Warner Music Europe: F Records 8573-82327-2.
- Varjus, Saija. *Soi maininki hiljainen*. Levyllä Saija Varjus – Parhaat 40 Hittiä. Mediamusiikki CD 165.
- Virta, Olavi. *Hurmio*. Levyllä Tangomestarit – Olavi Virta, Eino Grön, Reijo Taipale. Warner Music Europe: F Records 8573-82327-2.

FT Yrjö Heinonen (yheinone@cc.jyu.fi) toimii Suomen Akatemian akatemiatiutkijana sijoituspaikkanaan Jyväskylän yliopisto. Artikkelin on osa akatemiatiutkijan virkaan liittyvää hanketta Historiallisuus, omaelämäkerrallisuus ja nostalgia aikamme suomalaisessa populaarimusiikissa.

Tango or festival? The Semifinal Performances of Media's Favorites in the Seinäjoki Tango Festival 2001 from the viewpoint of stage performance

The Tango Singing Contest is the main event of the Seinäjoki Tango Festival, one of the biggest annual festivals in Finland with an audience of more than 100.000 people yearly. The Tango Singing Contest is also a massive media event – for example, in 2002 more than 900.000 spectators witnessed the coronation of the New Tango King and Queen in a live TV broadcast. In this article I compare the stage performances of the winners (Tango King and Queen 2001) in the semifinals to those of the two other media's favorites in 2001. The comparison is based on the following aspects: (1) entering and leaving the stage, (2) dressing, hair-do, and jewels, (3) phrasing and articulation, (4) facial expressions, hands movements, and other movements, and (5) interaction with the audience. The analysis implies that the two winners succeeded better in taking these aspects into account than their fellow competitors. The public comments by the competitors and members of the jury support the results of the analysis. It has been suggested that, as for the name of the event, the emphasis has shifted from "Tango" to "Festival". The results of this study are in line with this opinion.





Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa II

Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen suuntauksista ja tutkimustyypeistä¹

Susanna Välimäki

Tässä artikkelissa tarkastellaan psykoanalyttisen musiikintutkimuksen suuntauksia ja tutkimustyyppjä sekä eritellään niiden taustalla vaikuttavia psykoanalyysin eri paradigmoja. Samalla tullaan valottaneeksi myös psykoanalyttisen musiikintutkimuksen historiaa, nykytilannetta ja keskeisiä piirteitä. Tehtävä on monihaaraaisuudessaan varsin ongelmallinen; kuten jo aiemmin todettiin (Välimäki 2002, 7–8), psykoanalyttinen musiikintutkimus ei ole yksi, ja eri perinteet eivät välttämättä kommunikoi keskenään. Artikkelissa pyritään kuitenkin huomioimaan hyvinkin erilaiset psykoanalyttisen musiikintutkimuksen suuntauksiset ja luomaan yhdenlainen integratiivinen yleiskatsaus psykoanalyttisen musiikintutkimuksen kenttään.²

6. Miten kuvata ja eritellä psykoanalyttista musiikintutkimusta?

Psykoanalyttista musiikintutkimusta on mahdollista esitellä ja eritellä monin tavoin. Erilaisia tutkimustyyppjä voisi hahmotella ja luokitella esimerkiksi tutkimuskohteiden tai käytettyjen psykoanalyttisten näkökulmien ja lähestymistapojen (koulukuntien, suuntausten) mukaisesti. Tällaisia esittelyjä ei kuitenkaan ole juurikaan tehty.

Eero Rechartin (1984, 83) ja Martin L. Nassin (1989, 165) esittämät ja – ehkä muiden vaihtoehtojen puutteessa – niin monesti siteeratut psykoanalyttisen musiikintutkimuksen yleisimpien tutkimustyyppien jaottelut ovat hyvin samankaltaiset ja voidaan tiivistää yhteen seuraavasti:

¹ Artikkelin ensimmäinen osa ”Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa I: Psykoanalyttisen teorian ja musiikkitehteen suhteesta” ilmestyi *Musiikin* numerossa 4/2002 (= Välimäki 2002). Alalukujen numerointi jatkuu siitä artikkelista.

² Huomautettakoon kuitenkin, että Carl G. Jungin analyttisen psykologian mukainen musiikillisen arkkisymboliikan tarkastelu on rajattu artikkeliin ulkopuolelle. Jungilaisen arkkityypeistä koostuvan konfliktittoman kollektiivisen tiedostamattoman käsitteen yhteys freudilaiseen psykoanalyysiin on lopulta varsin etäinen.



1. Säveltäjien ja muusikkojen elämäkertatietoja käsittelevät tutkimukset ja yritykset ymmärtää sävellyksiä elämäkertatietojen nojalla.
2. Tutkimukset, jotka käsittelevät muusikkojen ja säveltäjien kokemuksia psykoanalyttisesta hoidosta, sekä ylipäätään kliiniset kokemukset musikaalisten henkilöiden psykoanalyyseista valaisemassa yleisesti musiikillista ajattelua ja kokemista.
3. Tutkimukset, jotka pyrkivät psykoanalyttisen metapsykologian sekä psykoanalyttisen kehityspsykologian (lapsuuden kehityksestä saadun tiedon ja sille rakennetun psykoanalyttisen teorian) avulla ymmärtämään musiikin psykologisia merkityksiä sekä musiikkielämystä, -kokemusta ja musiikillista ajattelua yleensä.

Rechardt (1984, 83) erottaa lisäksi vielä neljännen tyyppin:

4. Musiikin herättämien elämyksien introspektiivinen tarkastelu psykoanalyysin viitekehyksessä. Tämä tarkoittanee psykoanalyysille keskeisen *itseanalyysin* perinteen hengessä tapahtuvaa musiikin tarkastelua.³

Tämän jaottelun lähtökohta on soveltavan psykoanalyysin⁴ perinteeseen kuuluva musiikkia käsittelevä kirjallisuus. Musiikkitieteen kannalta se ei kuitenkaan anna riittävää kuvaa psykoanalyttisen musiikintutkimuksen moninaisesta kentästä ja mahdollisuuksista; se ei kerro, miltä psykoanalyttinen musiikintutkimus näyttää musiikkitieteilijän kannalta eli miten psykoanalyysi sopeutuu musiikkitieteen metodologioihin, perinteisiin osa-alueisiin tai nykykeskusteluihin. On esimerkiksi vaikea nähdä, minne psykoanalyysia hyväksi käyttävät (ei-biografiset) teosanalyysit voisi tässä luokituksessa sijoittaa. Rechardtin ja Nassin tarkastelu rajoittuukin oikeastaan *psykoanalyttiseen musiikkipsykologiaan* ja sen metodologisiin mahdollisuuksiin (biografismi, kliiniset kokemukset, meta- ja kehityspsykologia, introspektio/itseanalyysi). Monet keskeiset musiikkitieteelliset mahdollisuudet jäävät siten huomiotta tai näkymättömiin kuten esimerkiksi musiikin psykohistoria, hermeneuttis-psykoanalyttinen teosanalyysi (vrt. uusi musiikkitiede) tai musiikkia ja musiikkiedettä läpäisevien ideologioiden tarkastelu psykoanalyysin valossa – vain muutamia mainitakseni. Onhan psykoanalyysi ennen kaikkea lähestymistapa ja näkökulma, jota voidaan soveltaa miltei millä vain musiikkitieteen – niin perinteisellä kuin uudellakin – osa-alueella, kuten jo aiemmin todettiin (Välimäki 2002, 9).

Sama seikka on ongelmana myös Pinchas Noy'n vuosina 1966–1967 julkaisemassa viisiosaisessa artikkelisarjassa "The Psychodynamic Meaning of Music" (Noy 1966, 1967a, 1967b, 1967c, 1967d), joka edelleen lienee laajin ja perusteellisin psykoanalyttisen musiikintutkimuksen historiallinen ja temaattinen

³ Vrt. esim. Theodor Reik (1983 [1953]). Rechardt itse mainitsee Desiderius Mosonyin sekä Kohutin & Levarien (1990 [1950]).

⁴ Soveltavan psykoanalyysin käsitteestä ks. Välimäki 2002, 6–7.



kokonaisesittely. Tämä huolellinen katsaus psykoanalyttiseen musiikintutkimukseen viime vuosisadan alusta 1960-luvun alkuun asti on kirjoitettu soveltavan psykoanalyysin näkökulmasta eikä juurikaan nivoudu tai ota kantaa musiikkiteollisiin perinteisiin. Noy kuitenkin pyrkii systemaattiseen esittelyyn tarkastellen psykoanalyttista musiikkikirjallisuutta paitsi historialliselta (kronologiselta) myös analyttisesti (temaattisesti) jäsentävältä kannalta. Psykoanalyttisen musiikkikirjallisuuden keskeisimmät aiheet ovat hänen mukaansa 1) musiikki kielenä ja kommunikaationa; 2) musiikki ja tunteet; 3) musiikin alkuperä ja musiikillisen ”kielen” kehittyminen (kehityopsykologinen näkökulma); 4) musiikin intrapsyykkiset lähteet (struktuurallinen ja viettienergeettinen näkökulma); 5) musiikin rakenne; 6) musiikin psykologiset funktiot (musiikki stimuluksena ja egofunktiona; struktuurallinen ja geneettinen näkökulma) sekä 7) muusikon (usein säveltäjän) persoonallisuus. Kaikki nämä Noyn mainitsemat problematiikat, johtuen myös hänen tavastaan käsitellä niitä, ovat lähinnä psykoanalyttista musiikkipsykologiaa ja -filosofiaa, ja muut keskeiset musiikintutkimukselliset alueet tuntuvat jäävän sen ulkopuolelle. Sama seikka vaivaa monia vastaavia psykoanalyttisen musiikintutkimuksen esittelijä. Ongelma on tuttu myös muilla taiteentutkimuksen aloilla. Esimerkiksi Shoshana Felman on nähnyt psykoanalyttisessa kirjallisuudentutkimuksessa ongelmallisena nimenomaan tutkimuksen, joka soveltaa psykoanalyysia kirjallisuustieteeseen eli tulkitsee yhdellä tiedon alueella toista, jolloin kirjallisuutta luetaan reduktiivisesti psykoanalyysin ehdoilla ilman, että kohteen erityisluonnetta otetaan huomioon. Felmanin mielestä soveltamisen sijasta psykoanalyttisessa kirjallisuudentutkimuksessa pitäisi olla kyse psykoanalyysin ja kirjallisuustieteen vuorovaikutuksesta. (Ks. Koskela & Rojola 2000, 93.)

Toisaalta taas musiikkiteorian piirissä tehtyjä psykoanalyttisen musiikintutkimuksen katsauksia vaivaa omanlaisensa suppean näköalan ongelma. Esimerkiksi Alastair Williamsin (2001, 71–75) psykoanalyttisen musiikintutkimuksen esittely hänen tämän päivän musiikkiteollisia muotisuuntauksia esittelevässä kirjassaan *Constructing Musicology* keskittyy vain 1990-luvun lacanilais-kristevalaiseen musiikin tarkasteluun, eikä hän mainitse kyseiseltä alalta muita tutkijoita kuin Lawrence Kramerin ja David Schwarzin. Tämä ongelma vaivaa siis viime aikoina musiikintutkimuksen nykykeskusteluihin kuten postmoderneihin tutkimussuuntauksiin liittyviä psykoanalyttisen musiikintutkimuksen katsauksia: ne eivät tunne muuta psykoanalyttisen musiikintutkimuksen perinnettä kuin viimeisten kymmenen vuoden aikana tehdyt lacanilaiset, kristevalaiset ja uushermeneuttiset lähestymistavat (vrt. Välimäki 2002, 19–21). Sen ja soveltavan perinteen välillä on kuilu, jota tämä artikkeli yrittää silloittaa.

Artikkeli rakentuu psykoanalyttisen musiikintutkimuksen tarkastelulle kolmesta eri näkökulmasta. Perusteluni kolmitahoiselle kuvaukselle on mainitun eri tutkimusperinteiden silloitusyrityksen lisäksi ennen kaikkea pragmaattinen: artikkeli pyrkii antamaan mahdollisimman monipuolisen ja systemaattisesti johdattelevan yleiskuvan psykoanalyttisen lähestymistavan mahdollisuuksista musiikintutkimuksessa.





Ensimmäisen tarkastelun (luku 7) lähtökohtana toimii psykoanalyysin klassi-
nen freudilainen teoria. Pääosassa on psykoanalyttinen (eikä musiikkitieteelli-
nen) metodologia: psykoanalyttisen teorian sovellusmahdollisuuksia musiikkiin
tarkastellaan psykoanalyysin ns. metapsykologisten mallien avulla. Tällöin kes-
kiössä on psykoanalyttisen teorian avaamat mahdollisuudet tarkastella musiik-
kia psykoanalyttisen teorian eri ulottuvuuksista käsin. Keskeisin kysymys on,
mitä musiikki on tai mitä se merkitsee psykoanalyysin tiedostamatonta sielun-
elämää mallintavien näkökohtien kannalta? Metapsykologinen tarkastelutapa
valaisee samalla monia psykoanalyttisen musiikintutkimuksen perusajatuksia,
taustaoletuksia ja keskeisiä lähtökohtia ylipäättäen. Tällainen lähestymistapa on
soveltavan psykoanalyysin piirissä sekä toisaalta psykoanalyttisesti orientoitu-
neen musiikkiterapian ja -psykologian teoriassa ehkä tavanomaisin tapa lähes-
tyä aihetta.

Toisen tarkastelun (luku 8) lähtökohtana on psykoanalyttisen ajattelupe-
rinteen ja kritismin keskeiset suuntauksiset: psykoanalyttisen teorian sovel-
lusmahdollisuuksia musiikkiin tarkastellaan psykoanalyysin eri paradigmojen
kautta. Tarkastelun lähtökohta on edellistä selkeämmin ”kulttuurisessa psyko-
analyysissa” eli psykoanalyttisessa kulttuurin ja taiteen tutkimuksessa yleensä
– ei niinkään psykoanalyysin kliinisessä hoitomuodon teoriassa tai psykoanaly-
ysin metapsykologiassa kuten edellä. Näin näkökulma on siirtynyt selkeämmin
taiteentutkimuksen alueelle. Tarkastelu on näkökulmakeskeinen.

Kolmannen tarkastelun (luku 9) lähtökohta on musiikki-ilmiöissä eli musi-
ikintutkimuksessa ja sen tutkimuskohteissa, joihin psykoanalyttista lähesty-
mistapaa on sovellettu useimmin. Kysymys kuuluu: minkälainen tutkimus on
ollut suosittua psykoanalyttisen musiikintutkimuksen piirissä? Mitkä ovat ne
musiikintutkimuksen alueet ja kohteet, joissa psykoanalyttista näkökulmaa
on ahkerimmin sovellettu? Tämä tarkastelu on pikemminkin kohde- kuin
näkökulmakeskeinen.

Jos ensimmäisen tarkastelun ensisijainen näkökulma on psykoanalyysissa
ja kolmannen musiikintutkimuksen kohteissa, voi toisen tarkastelun nähdä toi-
mivan eräänlaisena välittäjänä niiden välillä. Eri tarkastelutavat palvelevat eri
tarpeita. Useimmiten näkökulmakeskeinen tarkastelu on mielekkäämpi kuin
kohdekeskeinen, sillä psykoanalyttinen musiikintutkimus muodostaa lähesty-
mistavan, jonka kohteet voivat olla mitä tahansa musiikintutkimuksellisia koh-
teita. Kuitenkin kohdelähtöinen tarkastelu tuo omalla tärkeällä tavallaan esiin
psykoanalyttisen tutkimuksen monipuolisuutta. On kuitenkin selvää ja väistä-
mätöntä, että kyseiset kolme tarkastelutapaa limittyvät toisiinsa monin tavoin
ja synnyttävät kokonaistarkastelun kannalta päällekkäisyyksiä. Siten monet eri
yhteyksissä mainitut tutkimusesimerkit olisi voitu sijoittaa toisiinkin artikkelin
kohtiin jonkin toisen tarkastelutavan yhteyteen.





7. Psykoanalyttinen metapsykologia ja musiikki (Tarkastelutapa I)

Psykoanalyysin teoreettinen perusta ja lähtökohta on käsitys tiedostamattoman sielunelämän olemassaolosta. Tiedostamattoman käsitteellä voidaan kuitenkin tarkoittaa useita eri asioita niin psykoanalyysin teoriassa kuin sitä hyväksi käyttävässä musiikintutkimuksessakin. Freudilaisessa klassisen psykoanalyysin perinteessä puhutaan metapsykologisista näkökohdista (käsite on Freudin), jotka tarkastelevat tiedostamatonta eri lähestymiskulmista ja joiden katsotaan yhdessä muodostavan psykoanalyttisen ymmärtämisen kokonaisuuden. Kukin näkökohta esittää omanlaisensa kysymyksenasettelun tiedostamattomasta sielunelämästä ja siten painottaa sen eri puolia. Kyseiset näkökohdat avaavat näkökulmia myös musiikin eri funktioihin ihmisen psyydessä, siihen, miten musiikki on monipuolisesti yhteydessä koko persoonallisuuteen ja sen tiedostamattomiin perustuksiin. Metapsykologiset näkökohdat tarkoittavat psyykkiseen toimintaan suunnattuja ymmärtämisen ”sääntöjä”. Voi sanoa, että psykoanalyttinen metapsykologia tarkoittaa psykoanalyttista psykologiaa, joka yhdessä psykoanalyttisen kehityspsykologian (kehitysteorian) kanssa muodostaa psykoanalyttisen perusteorian kokonaisuuden (Sandler et al. 1997, 1, 5).⁵ Esimerkiksi Kari Kurkela soveltaa teoksessaan *Mielen maisemat ja musiikki* (1993) psykoanalyttista metapsykologiaa monin tavoin musiikin soittamisen, kuuntelemisen, opettamisen ja esiintymisen psykodynaamisten merkitysten tarkasteluun.

Esittelen seuraavassa psykoanalyttisen metapsykologian näkökohdat sekä niiden sovellusmahdollisuuksia musiikintutkimukseen.⁶ Olen tarkoitustani varten hieman muuntanut metapsykologisten näkökohtien perinteistä esitystapaa. Useimmiten näkökohtia esitetään viisi tai kuusi riippuen siitä, erotetaanko Freudin ns. topografinen malli kahdeksi, varhaiseksi ja myöhemmäksi eli I ja II topografiaksi. On huomattava, että I topografialle on kuitenkin vakiintunut nimenomaan ilmaisu topografinen näkökohta ja II topografialle ilmaisu strukturaalinen näkökohta, mitä käytäntöä tässäkin artikkelissa noudatetaan.⁷

⁵ Kuitenkin psyyken kehitystäkin (vrt. kehityspsykologia) tarkastellaan myös metapsykologisista näkökohdista. Sandler et al. (1997, 1, 5) kirjoittaa, että Freudin metapsykologia-termin voisi nykyään, psykoanalyysin kehittyttyä paljon Freudin ajoista, korvata ’psykoanalyttisellä psykologialla’. ’Metapsykologia’ on kuitenkin hyvin vakiintunut ilmaisu edelleen. Metapsykologian ja kehityspsykologian lisäksi keskeinen psykoanalyttisen teorian osa on tietenkin psykoanalyttisen hoitomuodon teoria.

⁶ Aiemmin esimerkiksi Pekka Falck (1997) on hahmotellut musiikin psyykkisiä funktioita psykoanalyysin metapsykologisten mallien avulla pohjaten tarkastelunsa Kohutin (1990 [1957]) esitykseen.

⁷ Topografisen ja strukturaalisen näkökohdan kohdalla puhutaan myös ”maleista” ja ”teorioista”. Nämä kaksi näkökohtaa ovat erityisasemassa psykoanalyysin teoriassa siinä mielessä, että niiden katsotaan edustavan kahta Freudin keskeistä teorianmallia. Jotkut (ego-psykologiset) psykoanalyttikot ovat jopa sitä mieltä, että strukturaalinen malli korvaa topografisen mutta tämä artikkeli edustaa toista kantaa.



Näkökohdat ovat: (1) dynaaminen, (2) ekonominen, (3) topografinen, (4) strukturaalinen (= II topografia), (5) geneettinen ja (6) adaptiivinen näkökohta. Näistä kolme ensimmäistä on Freudin nimeämiä, strukturaalinen on lisätty tarkoittamaan Freudin vuonna 1923 muotoilemaa id-, ego- ja superego-mallia ja kaksi viimeistä on erityisesti ego- ja self-psykologian piirissä kehitettyjä lisäyksiä.⁸ (Moore & Fine [eds.] 1990, 119–120; Laplanche & Pontalis 1988, 126–130, 249–250, 449–453; Tähkä 1970, 6–8; Wright 1998, 9–10.)⁹ Olen lisännyt joukkoon seitsemänneksi kohdaksi 7) systeemisen näkökulman, josta voitaisiin puhua myös logiikan ja symbolisuuden asteen näkökulmana sekä semioottisena eli merkityksenannon modaliteettien toimintaa hahmottavana mallina. Näkökohta toimii keskeisenä lähtökohtana – dynaamisen ja ekonomisen mallin ohella – psykoanalyttisessa semiotiikassa aina Jacques Lacanista Julia Kristevaan ja Kaja Silvermaniin.¹⁰ Psykoanalyttinen semiotiikka korostaa merkityksenannon tapahtuvan kahden eri komponentin, tietoisuuden ja tiedostamattoman logiikan yhteistoiminnassa. Tämä näkökohta korostaa varhaista Freudia (esim. 1992 [1900]; 1957a), joka unia tutkimalla muotoili kaikessa merkityksenannossa vaikuttavan tiedostamattoman logiikan toimintaperiaatteet. Tämä systeeminen malli on usein sisällytetty Freudin topografiseen näkökohtaan (tiedostamaton – esitietoinen – tietoisuus), mikä kuitenkin on ongelmallista siinä mielessä, että tällöin ei tiedostamattoman substantiivinen (systeeminen) ja adjektiivinen (deskriptiivinen) käsittäminen tule selkeästi erotetuiksi. Merkityksenannon tutkimisen kannalta erottelu on tärkeä. Olen tavallaan jakanut Freudin topografisen mallin kahdeksi: ”tietoisuuden asteen näkökulmaksi” (vrt. Tähkä 1970, 6–7) sekä ”systeemiseksi näkökulmaksi”.¹¹ Tätä ratkaisua – ja nimeämistä – tukee Freudin (1957a ja 1958; ks. myös P. Falck 1997, 46) huomio tiedostamattoman kolmesta eri merkityksestä hänen metapsykologisissa teksteissään: deskriptiivisestä, dynaamisesta ja systeemisestä merkityksestä.

1. *Dynaaminen* näkökulma tarkastelee psyykkistä toimintaa siinä vallitsevien ”voimien” tuloksena. Näitä voimia ovat muun muassa viettiperäiset yllykkeet, minän puolustuskeinot kuten torjunta, yliminän kiellot, konfliktit ja ulkomaailman huomioonottaminen. Tämän näkökulman mukaan jännitteet ja ristiriidat syntyvät kun viettiyllykkeet (ruumiin tarpeet) kohtaavat ulkoisen todellisuuden vaatimukset (sosiaalisen järjestyksen). Tässä mallissa tiedostamaton viittaa ns. *aktiivisesti dissosioituun* eli psyykkiseen ainekseen, jonka pääsyn tietoisuuteen torjunnan mekanismi estää (vrt. häiritsevät, kielletyt ja ahdistavat mielen sisällöt).

Tämän näkökulman mukaan musiikki voi toimia psyyken tiedostamattomia konflikteja esiin nostaen ja niitä työstäen. Tähän osaltaan perustunee musiikin

⁸ Geneettinen malli on Heinz Hartmannin, Ernst Krisin ja Rudolph Loewensteinin ja adaptiivinen malli David Rapaportin nimiin luettava lisäys.

⁹ Metapsykologisten mallien selitykset perustuvat esityksessään aina näihin samoihin lähteisiin, joita en toista erikseen jokaisen mallin esittelyn kohdalla.

¹⁰ Lacanin omia metapsykologisia malleja (esim. ”skeemoja”) ei artikkelissa ole mahdollista tarkastella.

¹¹ Ratkaisu on suuresti velkaa keskusteluilleni Jukka Välimäen kanssa.



terapeuttinen vaikutusmahdollisuus (ks. esim. Lehtonen 1986). Torjutut toiveet voivat musiikissa saada huomaamattoman sijaisen tavoin toimivan ilmaisuväylän. Dynaamisessa kehyksessä voi myös pohtia sitä, mikä ja miksi musiikissa on torjuttua tai miten torjunta vaikuttaa musiikillisissa ilmiöissä aina musiikin genreistä ja sävellyksistä musiikkimakuun ja musiikkitieteen ideologioihin asti. Esimerkiksi jonkun tietyn sävelmän itsepintainen soiminen mielessä – tai yllättävä mieleen putkahtaminen kesken toisen ajatuskulun – voi olla torjutun ajatuksen naamioitu ilmentymä eli torjutun paluuta, joka samalla sekä paljastaa että kätkee (vrt. Reik 1983 [1953], 10).

2. *Ekonominen eli energeettinen* näkökulma tarkastelee psyykeä ja tiedostamatonta Freudin lanseeramin energeettisin metaforin. Keskeisiä käsitteitä ovat psyykkinen energia, jonka muotoja seksuaalisuus ja aggressio ovat, kateksis (viettienergialla latautuminen), mielihyvä- ja realiteettiperiaate, elämän- ja kuolemanvietti (= eros ja thanatos) sekä narsismi. Viettitaloudelliseen näkökohtaan kuuluva sitomisen näkökohta liittyy ns. liikkuvan energian tiedostamatonta hallitsevaan primaariprosessiin sekä mielihyväperiaatteeseen ja ns. sidotun energian tietoisuutta hallitsevaan sekundaariprosessiin sekä realiteettiperiaatteeseen; kieli nähdään psyykkisen energian pääsijojana.

Musiikkia voidaan tarkastella vieteistä, seksuaalisuudesta ja aggressiosta seuraavien jännitteiden kanavoijana; sekä sitojana että vapauttajana (esim. Lehtonen 1993). Musiikin on nonverbaalina diskurssina nähty tehokkaasti mobilisoivan psyykkisen energian liikkuvuutta ja laukaisevan jännitteitä. Musiikki on myös liitetty mielihyväkokemuksen tavoitteluun, ja sitä voidaan tarkastella narsismin problematiikan kannalta (esim. Kurkela 1993).

3. *Tietoisuuden aste* eli topografinen *näkökulma* kertoo psyykkisen prosessin aseman tietoiseen tajuntaan nähden. Tiedostamatonta sanaa käytetään deskriptiivisesti ja adjektiivina. Musiikin suhteen voimme pohtia muun muassa: Onko musiikin kuuntelu ja muu musiikillinen työstäminen ja merkitysten muodostaminen tietoista, esitietoista vai tiedostamatonta? Millä tavoin ja minkälaista psyykkistä työtä tiedostamatta teemme musiikissa – niin musisoidessamme, kuunnellessamme kuin vaikka säveltäessämme tai tanssiessamme? Voiko musiikki tehdä tiedostamatonta tietoiseksi, ja jos niin mihin se perustuu ja miten se tapahtuu?

4. *Strukturaalinen näkökulma* eli Freudin vuonna 1923 muotoilema sielunelämän uusi malli jaottelee psyken kolmeen makrostruktuuriin: idiin, egoon ja superegoon eli yliminään (Freud 1993 [1923]). Psyken prosessien id-, ego- ja yliminä-aspektit kuvaavat sitä, miten mieli toimii motiivien ja viettien aiheuttamissa ristiriitatilanteissa (malli ei nimestään huolimatta liity lingvistiseen strukturalismiin). Kyse on siinä mielessä oidipuskompleksin lopullisesti muotouttamasta rakennekokonaisuudesta, että klassisesti yliminän on katsottu muotoutuvan vasta oidipuskompleksin ratkaisun yhteydessä, mutta toisaalta silläkin on varhaisemmat kehitysmuotonsa kuten tietenkin idillä ja egollakin (näistä seikoista eri koulukunnilla on ratkaisevastikin erilaisia näkemyksiä ja painotuksia).¹² *Id* koostuu libidinäärysten, seksuaalisten ja aggressiivisten ruumiillisista tarpeista syntyvien viettien psyykkisistä representaatioista ja edustaa psyykkisen elämän



mielihyvä-hakuista puolta. *Yliminä* syntyy vanhempien asenteiden ja arvojen (sosiaalisten sääntöjen ja tabujen) sisäistämisestä viettiperäisten – sekä seksuaalisten että aggressiivisten – pyrkimysten hillitsemiseksi. Se liittyy moraalisiin sääntöihin, kieltoihin ja sosiaalisiin pakkoihin ja edustaa psyyken tarkkailevaa ja rankaisevaa puolta. *Ego* viittaa minän hallintaan liittyviin toimintoihin. *Ego* kehittyy idistä ja huolehtii ihmisen suhteesta ulkomaailmaan ja sosiaaliseen todellisuuteen eli säätelee järjestäytyneesti psyykkistä elämää rakentaen kompromisseja viettien ja ulkomaailman vaatimusten välillä. Se toimii välittäjänä idin, yliminän ja ulkomaailman välillä ja erottaa sisäisen ja ulkoisen maailman toisistaan. Tässä säätelyssä epäonnistuminen johtaa ahdistuksen syntymiseen.

Id on tässä mallissa puhtaasti tiedostamattoman aluetta, *egolla* ja *yliminällä* on sen sijaan sekä tiedostamattomat että tietoiset puolensa. Termi 'tiedostamaton' viittaa tässä näkökohdassa usein viettipohjan mentaaliseen edustukseen (id) mutta ei kerro psyykkisen prosessin asemaa tietoiseen tajuntaan nähden kuten tietoisuuden asteen näkökulma: onhan niin *egolla* kuin *superegollakin* sekä tietoisia että tiedostamattomia puolia. Esimerkiksi puolustusmekanismit ovat tiedostamatonta *egon* aluetta.

Strukturaalista mallia on sovellettu varsin paljon musiikin psykoanalyttisessa tarkastelussa. Muun muassa jo edellä mainittu Kurkela (1993, erit. 437–458) on tarkastellut monipuolisesti musiikkia "psykostruktuuristen roolien ilmentäjänä". Keskeisimpänä tutkijana tällä alueella on monesti pidetty *ego-* ja *self-psykologian* traditioon lukeutuvaa Heinz Kohutia, joka on tarkastellut musiikin id-, *ego-* ja *superego-funktioita*. Hänen mukaansa musiikki toimii suhteessa idiin katarttisena, torjuttujen mielen sisältöjen luomien jännitteiden laukaisijana sekä transferenssi-ilmiönä¹³ ja sublimaationa¹⁴. *Egon* normaalisti uhkaavina kokemat torjuttujen toiveiden tuottamat, lähinnä seksuaaliset jännitteet voivat musiikissa

¹² Oidipuskompleksi viittaa lapsen vanhempiinsa kohdistamiin rakastaviin ja vihamielisiin toiveisiin, joihin liittyy toive kilpailijaksi koetun samaa sukupuolta olevan vanhemman syrjäyttämisestä ja seksuaalisesta halusta eri sukupuolta olevaan vanhempaan. Freud liittää tämän vaiheen falliseen, 2,5–6 vuoden ikävaiheeseen, mutta se myös muodostaa perustavan psyyken tiedostamattoman rakenteen, halun, torjunnan ja seksuaalisen identiteetin ytimen. (Laplanche & Pontalis 1988, 282–287.) Lacanilaiselle psykoanalyysille oidipuskompleksissa keskeisempää kuin aktuaalinen isä on kieleen astuminen ("isän nimi") ja sen merkitsemä "symbolinen kastratio" (perustava puute). Sekä Freudin että Lacanin käsityksiä oidipuskompleksista ovat kritisoineet esimerkiksi feministit patriarkaalisen ja fallosentristisestä ja Guattari ja Deleuze kapitalistisesta rakenteesta.

¹³ Transferenssi on eräs tiedostamattomien toiveiden aktualisaation prosessi, jossa alkujaan varhaislapsuuden tärkeään ihmiseen koetut tunteet ja ajatukset ym. sijoitetaan nykyhetken tärkeään henkilöön ja koetaan voimakkaasti tällä "uusvanhalla" psyykkisellä näyttämöllä. Kyse on siis eräänlaisen siirtymän tai projektion mekaniismista. Psykoanalyttisen kliinisen tekniikan tehokkuus perustuu pitkälti transferenssiin.

¹⁴ Sublimaatio tarkoittaa viettipohjaisen impulssin tai toiveen kanavoimista sosiaalisesti hyväksytyyn toimintaan, esimerkiksi seksuaalisen halun kanavoimista tieteelliseen tai taiteelliseen työskentelyyn.



saada vapauttavan sijaiskanavoinnin. Esimerkiksi suggestiivinen rytmikka voidaan kokea tiedostamatta katarttisena seksuaalisten jännitteiden laukaisijana tietoisien huomion kohdistuessa samanaikaisesti muualle, vaikkapa melodian temaattiseen variointiin. Mikä tahansa musiikki voi toimia id-funktiossa, ei pelkästään Ravelin *Boleron* tyyppiset ilmeisen seksuaalissältöiset musiikit; musiikin id-aspektit voivat olla varsin monimutkaisesti naamioituneita eli sitäkin tiedostamattomampia ja sublimoituneempia. (Kohut 1990 [1957], 22–23.)

Egolle musiikki merkitsee Kohutin mukaan hallinta-aktiiviteettia, joka vertautuu leikkiin (siinä mielessä kuin Freud käsitti leikin funktion eräänlaisena ”psykkisenä työnä”). Kohutin mukaan arkaaisimmalla – vauvan heikon psykkisen organisaation – tasolla äänet koetaan uhkana ja niihin reagoidaan ahdistuksella. Tämän tason auditiivinen hypersensitiivisyys aktivoituu uhkaavissa tilanteissa (esim. pimeässä yksin ollessa) ja psykkisissä sairauksissa kuten esimerkiksi skitsofreniassa (vrt. käskevien äänten kuuleminen). (Kohut 1990 [1957], 23–24; Kohut & Levarie 1990 [1950].) Musiikkikokemus voi vedota tähän mielenmaisemaan: musiikin järjestetyt äänet edustavat periaatteessa uhkaavan traumaattisen tilanteen helpottavaa ja siinä mielessä myös nautinnollista hallintaa.

Musiikin yliminäfunktioit taas liittyvät Kohutin mukaan esteettisten (tarkemmin ehkä sosiaalis-esteettisten ja ideologisten) normien ja ihanteiden tunnistamiseen ja noudattamiseen. Kohut puhuu ”esteettisestä” ja ”musiikillisesta yliminästä”. Muotoa ja harmoniaa ym. koskevat esteettiset säännöt voidaan nähdä moraalikoodien emotionaalisenä vastineena taiteessa. Kohutin mukaan esteettinen kokemus on yhteydessä varmuuden tunteen värittämään tyydytykseen, jota saamme alistuessamme musiikillisen yliminän vaatimukseen ja joka on siten lähellä moraalista tyydytystä siitä ”kun on tehnyt jotakin oikein”. (Kohut 1990 [1957], 25.)

Yliminämekanismit vaikuttavat musiikillisessa maussa, esteettisissä ideologioissa ja koulukuntakysymyksissä. Esteettinen yliminä voi esimerkiksi estää jostakin musiikista – tai vaikka sävellystekniikasta – nauttimisen tuomitessaan sen huonoksi, tyhmäksi, vääräksi, sopimattomaksi tms. Esteettiset yliminämekanismit ovat läheistä sukua uskonnollisille yliminä-representaatioille. (Vrt. Kurkela 1993, 443–447.)

André Michel (1951) on tarkastellut säveltäjää yhteiskunnan yliminävaatimusten taiteellisenä edustajana ja säveltäjän musiikillista tyyliä kompromissina yliminän vaatimukseen alistumisen ja sitä vastaan kapinoimisen välillä.¹⁵ Yliminärepresentaatio-ajatuksen valossa Michel tulkitsee esimerkiksi protestanttisen Bachin musiikin katolisen taiteen perinteen salaisena jatkamisena ja taiteellisenä sovitteluna. Schumannista puhuessaan Michel viittaa André Coeuroyn näkemykseen, jonka mukaan Schumann juuri ennen psykoosiin sairastumistaan tutki intensiivisesti Bachin töitä, minkä Michel tulkitsee ”yriytykseksi tehdä rauha

¹⁵ Periaatteessa voisi nähdä yhtymäkohtia Harold Bloomin (1973) kirjallisuusteoriaan vaikutusahdistuksesta (*anxiety of influence*), jonka mukaan kirjailijat käyvät eräänlaista oidipaalista taistelua edeltäjiään ja esikuviaan kohtaan. Vrt. luvut 9.3. ja 9.5.





isä-yliminän kanssa”. (1951, 100–101.) Kohutin (1990 [1957], 25) mukaan voimme esittää tälle toisenkin tulkinnan: egon hajoamisen kokeminen voi johtaa epätoivoiseen yritykseen parantaa itseään musiikillisella kontaktilla ja samastumisella omnipotenttina koettuun hahmoon.

On kiintoisaa, että yliminä jo sinänsä liittyy psykoanalyysin teoriassa erityisellä tavalla subjektin varhaiseen akustiseen sfääriin. Freud (1993 [1923]) kuvaa yliminän kehittyvän *vanhempien äänen kautta* välittyvistä käskyistä, laeista ja sensuurista. Sävyt ja nyanssit ratkaisevat: ääni voi olla esimerkiksi leikkaava tai pistävä, vihaisen kuuma tai lamauttavan etäinen ja kylmän tappava. Tämä yliminän alue ei siis rakennu vain ”sisällöille” (käyttäytymisen ja sensuurin säännöt ym.) vaan myös sävyille ja soinneille (Kohut puhuu ”muodoista”).¹⁶ Esimerkiksi Eugene O’Neillin näytelmässä *Keisari Jones* (*The Emperor Jones*) aina lähemmäksi ja lähemmäksi tuleva rummutus ei merkitse vain ulkoisen rangaistuksen lähestymistä, vaan se on myös sisäisen syllisyyden symboli. Kohutin mukaan yliminän sävyjen ja sointien taso liittyy tiiviisti esikielelliseen akustiseen sfääriin. Se on yhteydessä myös joidenkin musiikkien rauhoittavaan ja tyyntävään, melkein hypnoottiseen vaikutukseen, joka lähenee varhaista kokemusta äidin¹⁷ tuutulaulusta. (Kohut 1990 [1957], 27–28.)

Kohutin esittämät strukturaalisen mallin mukaiset musiikin funktiot voidaan tiivistää seuraavasti: (1) primitiivisten impulssien ja torjuttujen toiveiden emotionaalinen katharsis (= musiikin id-funktio); (2) traumaattisen uhan tyydytystä tuottava hallinta (= ego-funktio); (3) tyydytystä tuottava – sisäisen hyväksytyksitulemisen tunteen tuova – sääntöihin alistuminen (= superego-funktio). Musiikkiterapian teoreetikko Richard P. Wang (1968, 114; ks. myös P. Falck 1997, 50) puhuu id-, ego- ja superegomusiikeista: eri musiikit voivat eri ihmisille tietyissä tilanteissa muodostua musiikeiksi, joissa jokin aspekti erityisesti dominoi. Esimerkiksi id-musiikkina toimiessaan musiikki stimuloi fantasioita, auttaa saamaan kosketuksen tiedostamattomaan ja nostaa tiedostamatonta tietoisuuteen. Ego-musiikki auttaa henkilöä ylläpitämään ego-toimintoja, vahvistamaan realiteettitajua sekä egon suojautumiskeinoja (vrt. esim. rauhoittava musiikki). Superego-musiikki on moraalisia sääntöjä, käskyjä ja estoja representoivaa musiikkia kuten esimerkiksi kansallislaulut ja sotilas- ja kirkkomusiikki. (Wang 1968, 114.) Viimeksi mainittuihin liittyy myös keskeisesti narsististen tyydytyksien ulottuvuus.

5. *Kehityksellinen eli geneettinen näkökulma* tarkastelee mielen maailmaa psyyken kronologisten kehitysvaiheiden kautta eli ajallisen ulottuvuuden – oikeastaan psyyken ajallisen kerrostuneisuuden – huomioiden. Psykoanalyttisen kehityspsykologian mukaan (1) aikuista ei voida ymmärtää psykologisena olentona ilman hänen lapsuutensa ymmärtämistä ja toisaalta (2) kaikki subjektin kehityksen vaiheet ja niihin liittyvät psyyken mekanismit vaikuttavat myöhem-

¹⁶ Puheäänen sävyistä ja soinneista eli ei-leksikaalisista aineksista, ks. Piha & Jauhiainen 1993.

¹⁷ ”Äidillä” tarkoitetaan artikkelissa aina äidin funktiossa toimivaa lapsen läheisintä hoitajaa.





minkin koko ajan aikuisessa. Tämän viimeiseksi mainitun seikan takia psykoanalyttinen kehityspsykologia ei ole vain kehityspsykologiaa vaan myös (aikuisen) subjektin psyyken rakenteiden teoretisointia.

Lapsuusajan kokemusten vaikutusta psyyken muotoutumiseen, subjektin myöhempään elämään ja luovaan toimintaan on pohdittu erityisesti musiikkiterapian teoriassa sekä toisaalta säveltäjien elämäkertojen kohdalla. Sävellyksiä on tarkasteltu lapsuuden tai nuoruuden kokemusten musiikillisena käsittelynä. Toisaalta psykoanalyysin teoretisoimien kehityspsykologisten vaiheiden ja musiikillisen kokemuksen ja tekemisen yhteyksiä on pohdittu myös yleisellä psykologisella tasolla. Musiikilla voi eri elämänvaiheissa olla myös eri merkityksiä kasvu- ja kehitystekijänä (P. Falck 1997, 49; ks. myös Piha 1980; Kurkela 1993).

Freudin mukaan psykologisissa kriiseissä ja stressitilanteissa varhaiset psyyken mekanismit tulevat tavallista voimakkaammin hallitsemaan mielen toimintaa. Toisaalta psykoanalyttinen taiteentutkimus on aina korostanut taiteiden – ja erityisesti nonverbaalien taiteiden – yhteyttä varhaisiin psyyken mekanismeihin. Psykoanalyttinen taiteentutkimus on myös yhtä usein halunnut karistaa tältä ajatukselta siihen liian helposti ja ongelmattomasti liitetyn regressoivan ja psykopatologisoivan sävyn ja pyrkinyt korostamaan myös varhaisen psyyken mekanismien konstruktivistista roolia ja taiteellisen tekemisen ”eheyttävää” potentiaalia patologian sijasta. Viime vuosikymmenien aikana psykoanalyttinen kehityspsykologia on panostanut aivan pienen lapsen elämys- ja kokemusmaailman tutkimukseen, jota on innostuneesti sovellettu musiikintutkimukseen (esim. Rechartt 1992 ja 1998; Lehtonen 1996; Erkkilä 1997; Välimäki 1998).¹⁸

6. *Adaptiivinen eli integraation näkökulma* korostaa psyyken mukautumista ja sosiaalista sopeutumista ympäristöön. Se huomioi kulttuurin ja sosiaalisen ympäristön vaikutukset ihmiseen sekä ylipäätään vuorovaikutuksen merkityksen. Erityisesti liian yksinkertaista konfliktimallia (vrt. dynaaminen näkökohta) kritisoiva egopsykologia pitää adaptaation näkökohtaa tärkeänä, jottei kaikkea ihmisen toimintaa redusoidaisi viettipsykologiaan.

Myös musiikin voidaan nähdä heijastavan ja käsittelevän sopeutumisen problematiikkaa ja toimivan ympäristöön sopeutumisen tai sopeuttamisenkin välineenä. Identiteetin käsite on keskeinen niin nuorison kuin aikuistenkin musiikillista käyttäytymistä tarkasteltaessa. Voidaan esimerkiksi kysyä: Miten musiikilla käsitellään minän ja maailman suhdetta? Miten musiikki auttaa psyykkisessä integraatiossa? Miten musiikilla luodaan identiteettiä (yksilöllistä, sosiaalista ja ryhmäidentiteettiä)?

¹⁸ Kehityspsykologisista malleista musiikintutkimuksessa enemmän luvuissa 8 ja 9. Alue on laaja ja sen voidaan katsoa käsittävän niin mm. Freudin seksuaalisen kehityksen teorian kuin objektiuhdeteoriat Donald W. Winnicottista ja Melanie Kleinista Kohutiin ja Wilfred Bioniin. Myös semioottisia teorioita kuten Lacanin peilivaihe-teoriaa ja teoriaa psyykkisen konstituution rekistereistä, samoin kuin Kristevan teoriaa semioottisesta khorasta jne., voidaan pitää myös kehityspsykologisesti sävyttyneinä, vaikka ne nimenomaan korostavatkin psykoanalyysin luonnetta (aikuisen) psyyken struktuurien teoretisointia.



7. *Systeeminen näkökulma* viittaa tiedostamattomaan systeemisessä merkityksessä. Näkökulma korostaa varhaisen Freudin (esim. 1992 [1900]) näkemystä tiedostamattomasta toisena olemisen tapana, jota tietoisuuden kielellis-käsitteellisestä ajattelusta poikkeava logiikka hallitsee.¹⁹ Tiedostamattoman käsitettä käytetään substantiivisesti viittaamaan toiseen – tietoisuudesta erilliseen ja siitä poikkeavaan – ajattelun tapaan ja merkityksenannon modaliteettiin. Tiedostamattoman logiikkaa ja merkityksenantoa hallitsevia piirteitä ovat ensinnäkin primaariprosessimekanismit 1) tiivistymä (tihentymä, kondensaatio; esim. ajatus/objekti on tiivistymä joukosta ajatuksia/objekteja) ja 2) siirtymä (objekti korvataan toisella) sekä 3) negaation ja vastakohtien puuttuminen, 4) ajan puuttuminen ja 5) ulkoisen todellisuuden korvaaminen sisäisellä (Freud 1992 [1900]; 1957a [1915], 186–187). Tiedostamattoman logiikka ei tunne kieltoanoja, vastakohtia, osan ja kokonaisuuden eroa tai ajan kulkuun liittyviä käsitteitä. Se hakee loputonta samuutta ja perustuu loputtomalle korvautumiselle.²⁰

Tämä näkökulma on keskeinen esimerkiksi strukturalistisessa ja poststrukturalistisessa psykoanalyysin perinteessä. Freudin primaari- ja sekundaariprosessi vertautuvat muun muassa Kristevan semioottiseen ja symboliseen merkityksenannon komponenttiin. Lacanille tiivistymä ja siirtymä vertautuvat lingvistiin metaforan ja metonymian mekanismeihin; tiedostamaton on järjestäytynyt kielen tavoin, kompleksisesti ja tiettyjä periaatteita noudattaen eli systeemisesti.²¹ Merkityksenannon ”toista logiikkaa” Lacan tulee kuvanneeksi myös muun muassa *imaginaarisen* käsitteellään.

Myös musiikin merkitysvyyttä voidaan tarkastella näiden kahden toisiinsa erottamattomasti kietoutuneen tietoisuuden ja tiedostamattoman modaliteetin valossa. Voimme kysyä esimerkiksi, kuinka tiedostamattoman logiikka – primaariprosessi uni-, vitsi- ja lipsahdusmekanismeineen – ilmenee musiikissa (esim. Friedman 1960; Heinonen 1990; Sabbeth 1990; Klumpenhouwer 1994; Lewin 1995; Lyotard 1998; Klempe 1998; Lång 2003). Kyse on monimutkaisesta kaksoislogiikasta kaikissa musiikillisen merkityksenannon tekijöissä. On toki mahdollista pohtia yleisesti tiedostamattoman ja tietoisuuden osuuksia musiikissa, mutta on muistettava, että kukin musiikki, musiikin laji, tyyli ja itsenäinen teos jne. itsessään muodostaa erityistapauksen (erityisdiskurssin, oman merkkijärjestelmän), jossa esimerkiksi semioottinen ja symbolinen voivat olla jotakin aivan muuta kuin jossakin toisessa musiikissa. Esimerkiksi kantri-musiikin ja klassisen musiikin perinteiset äänenmuodostusihanteet poikkeavat toisistaan niin paljon, että semioottinen transgressio ilmenee niissä äänenmuodostuksellisesti ainakin osittain eri tavoin.

¹⁹ Tästä enemmän, ks. Välimäki 1998.

²⁰ Tähkä (1970, 15–16) selittää esimerkiksi siirtymää seuraavasti: “[T]iettyyn objektiin tai prosessiin liittyvä energiavaraus voidaan siirtää toista objekti tai prosessia koskevaksi sillä perusteella, että uudella objektilla tai prosessilla on jokin yhteinen ominaisuus alkuperäisen kanssa. Tähän saattaa riittää jokin täysin epäolennainen samankaltainen yksityiskohta.”

²¹ Enemmän tästä, ks. Silverman 1983, erit. 54–86.



Tämän luvun tarkastelun pääosassa on ollut psykoanalyttinen teoria ja sille perustuva psykoanalyttinen metodologia sinänsä, erityisesti metapsykologiset mallit joidenkin jälkifreudilaisten lisäysten ja tulkintojen kera. Seuraavassa luvussa tarkastellaan tarkemmin psykoanalyttisiä paradigmoja ja niiden tarjoamia lähestymistapoja.

8. Psykoanalyttiset suuntaukset ja musiikintutkimus (Tarkastelutapa II)

Psykoanalyttista musiikintutkimusta voidaan eritellä sen mukaan, minkä koulukunnan tai suuntauksen ajatuksiin tutkimuksissa tukeudutaan. Useinkaan rajat eivät ole kuitenkaan tiukkoja, vaan tutkimukset voivat ammentaa eri suuntauksista vapaasti yhdistellen. Seuraavassa valotetaan, miten psykoanalyysin keskeisten paradigmojen ja suuntausten ajatuksia on sovellettu psykoanalyttisessa taiteen- ja kulttuurintutkimuksessa yleensä ja erityisesti musiikintutkimuksessa. Näin myös keskeiset psykoanalyttisen kritismin suuntaukset ylipäätään tulevat valotetuiksi. Tarkastelutapa heijastaa osittain myös psykoanalyttisen ajattelun sekä psykoanalyttisen musiikintutkimuksen historiaa ja paradigmanmuutoksia sekä -eroja.²²

8.1. Id-psykologia: musiikki ja torjuttu konflikti

1900-luvun alkuvuosikymmenten psykoanalyttista taiteen- ja kulttuurintutkimusta hallitsi id- eli viettipsykologia (esim. Freud, Marie Bonaparte, Ernst Jones, Otto Rank). Se korostaa taiteen dynaamista – torjunnan takaista – sisältöä (vrt. dynaaminen näkökohta): neuroottista ja infantiilia toivetta, viettipohjaista halua ja regressiota. Se pohjaa Freudin ajatuksiin taiteellisesta tekemisestä tiedostamattomien ja tyydyttämättömien toiveiden ja ylipäätään sublimaation alueena. Keskeistä on luovuuden konfliktikeskeinen ymmärtäminen sekä – ajan taiteentutkimukselle tyypillisesti – usein tekijään (ja siten biografiaan) palautuva selittämismalli.

Musiikin suhteen id-psykologinen lähestymistapa tarkoittaa tiedostamattomien fantasioiden musiikillisen *mise-en-scène*n hahmottamista. Viettijohdannaisena musiikillinen merkitys ja musiikin kokeminen liittyy seksuaalisuuteen ja arkaaisiin ruumillisuuden lähteisiin. Musiikista etsitään psyykkisten konfliktien ilmentymiä ja torjuttujen toiveiden toteutumia, ja usein musiikki vertautuu uneen. Musiikin tarjoaman tyydytyksen katsotaan pitävän sisällään regressiota varhaisimpiin kehityksellisiin kokemuksiin ja narsistiseen mielihyvään, löyhän erottelun sisäisen ja ulkoisen maailman välillä ja egon rajojen suhteen, eriytymätöntä ”valtamereellistä kokemista”²³. Musiikkia on myös tarkasteltu jopa anaalisten äänien johdannaisena (Michel 1951) sekä ”seksuaalis-kinesteettisen energian

²² Psykoanalyttisen kritismin eri suuntauksista, ks. esim. Wright 1998; Minsky 1998.



purkautumisena” (Sterba 1946). Id-psykologia liittyy musiikin myös aggressioon. Musiikki nähdään väkivaltaisten, esimerkiksi oraalisuuteen liittyvien sadististen ja julmien viettien sublimaationa, joka samalla toimii maagisena puolustuksena itsessä koettuja vaarallisia ja destruktiivisia puolia kohtaan (Racker 1951; Sterba 1946; Reik 1983 [1953], 144–145). Racker (1951) ja Reik (1983 [1953], 144) ovatkin tulkinneet musiikkia ”primitiivistä aggressiota ilmaisevan huudon transformaattona”. Heidän mukaansa musiikki toimii siten väkivallan lievittäjänä ja oraalisen tyydytyksen antajana. Reik myös huomauttaa, että juuri se, että musiikki koetaan ja nähdään tietoisella kulttuurin tasolla ei-väkivaltaiseksi ja ylipäättään nimettävistä sisällöistä ja semantiikasta tyhjäksi, on psykoanalyttiselta kannalta tulkittavissa musiikin taivuttamiseksi emotionaaliseksi suojautumiskeinoksi aggressiivisten viettien valtaa kohtaan (1983 [1953], 144).²⁴

Monien psykobiografioiden lisäksi, joista esimerkkinä mainittakoon Edith ja Richard Sterban Beethoven-biografia (1954), tunnetuimpia id-psykologisia musiikkitutkielmia lienee jo mainitun Michelin teos *Psychanalyse de la musique* (1951), jossa hän hahmottelee musiikin psykoseksuaalisia funktioita Freudin seksuaaliteorian valossa. Michel tulkitsee reduktiivisessa mielessä liioittelevasti musiikillisille ilmauksille esi-genitaalisia viettipohjia ja myös yhdistää niitä yksittäisten säveltäjien teoksiin. Esimerkiksi musiikin oraalinen kokeminen liittyy Michelin (ibid., 36) mukaan varhaisten rytmisten ruumiinkokemusten kuten keinunnan ja imemiskokemusten kertautumiseen.²⁵ Musiikin anaaliset aspektit taas liittyvät ”puhkuisiin” (*flatulent*) musiikillisiin ääniin ja falliset esimerkiksi toistoon. Michel näkee Chopinin oraalissa, Ravelin anaalisessa ja Debussyn ja Bachin fallisessa kategoriassa. Stravinskyn musiikki kuuluu aggressiivisine rytmeineen sekä ”julmine” ja ”raakoine” harmonioineen anaaliseen kategoriaan. Michel (ibid., 51) kiinnittää huomiota myös Stravinskyn erikoiseen mieltymyksen lyömäsoittimiin sekä tapaan käyttää vaskisoittimia kaikkein suloisimpien melodioiden soitinnuksena, mitä hän vertaa ”destruktiivisten taipumusten maa-

²³ Valtamerellisen kokemuksen käsitteellä viitataan psykoanalyttisessä kirjallisuudessa tunteeseen primitiivisestä sulautumisesta suurempaan kokonaisuuteen, rajattoman omnipotenssin tunteeseen ajan ja paikan tuolla puolen, tunteeseen ”kosmoksen tuomisesta itsen hallintaan”. Sen ajatellaan olevan muistuma lapsen sulautumisesta äitiin aikana, jolloin ero subjektin ja objektin välillä ei ole vielä vakiintunut, varhaisesta narsimin tilasta, jossa aika ja paikka ovat yhtä egon kanssa. Freud (1982 [1930], 6) otti tämän Romain Rollandilta nappaamansa ilmaisun käyttöön kuvaamaan tiettyjä uskonnollisia tiloja. Graf (1947) näki musiikin yhtenä tärkeänä merkityksenä juuri sulautumisen kokemuksen. Ks. myös Kohut & Levarie (1990 [1950], 157) ja Kohut (1990 [1957], 245).

²⁴ Id-psykologiset tulkinnat musiikin väkivaltaisesta vietti-alkuperästä muistuttavat paikoin Jacques Attalin (1985) käsityksiä musiikin ja rituaalimurhan yhteyksistä. Attali ei kuitenkaan käytä eksplisiittisesti psykoanalyysia hyväkseen, mutta toki strukturalismin ja jälkistrukturalismin (esim. Lacanin, Lévi-Straussin sekä ylipäättään antropologian) kautta psykoanalyysin vaikutukset ovat ilmeiset Attalin ajattelussa.

²⁵ Hieman toisenlaisen tarkastelun musiikin oralisesta puolesta tarjoaa Reik 1983 [1953], 144–145.





giseen tyhjäksi tekemiseen”. Musiikkia tulkitaan myös oidipuskompleksin teoriaa vasten siten, että esimerkiksi Debussyn musiikki heijastaa oidipuskonfliktin ratkaisemattomuutta ja Bachin taas ratkaistua konfliktia.

Michelin kirja on kritisoitu paljon, myös psykoanalyttikkojen toimesta, joskin puutteistaan huolimatta sitä on pidetty myös oivaltavana, omaperäisenä ja innostavana (esim. Kohut 1951). Kritiikki on kohdistunut lähinnä riittämättömään dokumentaatioon sekä yksinkertaistavaan geneettiseen lähestymistapaan, joka luokittelee säveltäjät libidinääristen kehitysvaiheiden mukaan ja tekee geneettiset linkitykset biografisten tietojen pohjalta, mikä johtaa paikoin varsin villeihin tulkintoihin. Michelin ansiona on kuitenkin mielestäni pidettävä sitä, että Michel – 1950-luvulla – todellakin tarkasteli itse musiikkia (teoksia, nuottiesimerkkejä) psykoanalyttisessa viitekehyksessä ja siten osoitti, miten psykoanalyttista musiikkikritiikkiä on mahdollista tehdä myös teosten – ei vain yleisen psykologisoinnin ja filosofoinnin – tasolla. Suurin osa psykoanalyttisesta musiikintutkimuksestaahan kuitenkin oli edelleen 1950-luvullakin keskittynyt joko yleiseen psykologiseen pohdintaan tai säveltäjien biografioihin; spesifi musiikin tarkastelu teostasolla oli harvinaista.²⁶ Michel löytää uusia tapoja analysoida ja tulkita musiikkia, mutta kuvaukset olisivat vakuuttavampia ja ylipäättään musiikkitieteellisesti vakavammin otettavia jos analysoitavaa musiikkia ei yhdistettäisi niin kiinteästi – geneettisen näkökohdan mukaisesti – säveltäjien persoonallisuuksiin. 1950-luvun taiteentutkimuksessa ei kuitenkaan useinkaan vielä juurikaan harrastettu tekijästä riippumattomia *tulkintatapoja* uskriteihin, formalismin ja varhaisen strukturalismin pyrkimyksistä huolimatta. Myöhemmin, erityisesti jälkistrukturalismin myötä, on ymmärretty mahdollisuus analysoida musiikin psykoseksuaalisia ja muita libidinäärisiä аспекteja ilman että oletetaan niiden kertovan suoraan ja yksinkertaisesti niiden tekijöistä ja tekijöiden fiksaatioista eli libidon kiinnittymisistä (”geneettinen harha”; vrt. myös intentioharha). Tämä on kuitenkin ollut jatkuvasti yksi psykoanalyttisen musiikintutkimuksen – sekä sen vastaanoton – perusongelmia: miten päästä irti geneettisestä tekijään palautuvasta tulkinnasta? Samantyyppinen ongelma kummittelee tavan takaa uuden musiikkitieteen seksuaalisuuden ja musiikin kytköksiä pohtivissa tutkimuksissa: millä tavalla seksuaalisuus voisi olla relevantti asia musiikintutkimuksessa tai millä tavalla seksuaalisuutta voidaan tutkia musiikissa ilman että asiaa tarvitsee välttämättä palauttaa tekijään?

Juuri suhtautumisessa tekijään (säveltäjään) 1900-luvun alun psykoanalyttinen tutkimus poikkeaa myöhemmistä viettipsykologiasta ammentavista lähestymistavoista, kuten lacanilaisesta taiteentutkimuksesta, joissa viettipohjaista haluamista tarkastellaan teoksessa/tekstissä ilman tekijän psykoanalysointia eli sen sijaan kulttuurin ja ihmisen (subjektiivisen) problematiikan käsittelemällä yleensä.

Id-psykologian vaikeus irrottautua tekijään palautuvasta tarkastelutavasta

²⁶ Tätä kuvaa esimerkiksi se, että keskeinen – lähinnä soveltavan psykoanalyysin piiriin kuuluva – psykoanalyttisen musiikintutkimuksen 500-sivuinen antologia (Feder et. al [eds.] 1990) ei sisällä yhtään nuottiesimerkkiä.





liittyy ylipäätään luovuuden konfliktikeskeiseen ymmärtämiseen. Teokset ja luova työ nähdään tällöin joko tiedostamattoman konfliktin seurauksena tai yrityksenä käsitellä sitä. Sävellyksistä etsittävä paljastettava tematiikka samastuu säveltäjän piilotajuiseen motiiviin. Niinpä id-psykologisen musiikintutkimuksen tavanomaisimmaksi tutkimustavaksi vakiintui säveltäjän elämänvaiheiden ja luovan toiminnan välisten yhteyksien etsiminen. Id-psykologiset tutkimukset kuitenkin eroavat toisistaan sen suhteen, mikä on niiden käsitys konfliktin, tekijän ja teoksen suhteesta. Nähdäänkö kyseessä olevan esimerkiksi vain yhden erityisen aspektin valottaminen, yksi tulkinta muiden joukossa, vai antaako tulkinta ymmärtää, että rekonstruoitu konflikti olisi riittävä selitys [sic!] (vrt. psykkinen determinismi) koko teokselle eräänlaisen reduktionismin hengessä? Kyse on myös tutkimuksen tarkoituksesta: myötävaikuttaako se musiikin ymmärtämiseen kulttuurin alueella vai valaiseeko se pikemminkin psykoanalyttisia teorioita etsimällä esimerkkejä musiikista, jolloin tulkinta toimii oikeastaan psykoanalyysin tai psykiatrian demonstriivisena lisäkkeenä.

Id-psykologista tutkimusta on paljon kritisoitu myös psykoanalyysin sisällä erityisesti egopsykologian taholta (esim. Nass 1989). Kritiikin kohteita ovat esimerkiksi biografis-kausaalisen selittämisen diagnosoiva sävy, luovuuden yhdistäminen regressioon, taipumus reduktiivisuuteen sekä keskittyminen sairalloisuuksiin ja "tekijän psykoanalyysiin". Nass on tiivistänyt id-psykologisen tutkimuksen tavanomaisimmat metodologiset vaarat seuraavasti: 1) geneettiseen harhaan syyllistyminen; 2) teoksen tarkastelu ja arviointi taiteilijan oletetun (tutkimuksessa rekonstruoidun) motiivin perusteella ja 3) luovan prosessin näkeminen konfliktin dominoimana (1989, 177). Egopsykologia on halunnut kysyä, miten mielekästä on käsitellä musiikkia oireenkaltaisena ja säveltäjiä patografisesti. Onko taiteellisen tekemisen konfliktikeskeinen selittäminen relevanttia tai riittävää? Eikö yksinkertaistava konfliktikeskeinen tarkastelutapa ohita tarkasteltujen musiikkien kulttuuriset arvot varsinkin jos tutkimus on biografinen? Myös musiikintutkimuksellisen kompetenssin puute on suhteellisen usein toistuva ongelma id-psykologisessa musiikintutkimuksessa: psykoanalyttisessa musiikintutkimuksessa tulisi ymmärtää psykoanalyttisten teorioiden lisäksi musiikkia ja musiikintutkimusta. Tämä on yksi soveltavan psykoanalyysin perusongelma: piittaamattomuus tutkimuskohteena olevan taiteen lajin tutkimusperinteestä. Sitä vastoin uuden musiikkitieteen seksuaalisuuden representaatioita tarkastelevien tutkimusten yhteydessä taas psykoanalyttisen ajattelun ohittaminen tuntuu monesti yhtä oudolta.

En käsitelisi näin laajasti tämän vanhanaikaiselta kuulostavan tutkimustyyppin ongelmia ellen näkisi, että uuden musiikkitieteen sukupuolistavalla tutkimuksella on samankaltaisia ongelmia kuin id-psykologialla nimenomaan biografismin kanssa (vrt. Välimäki 2002, 10). Esimerkiksi Timothy Jacksonin Tšaikovski-tutkimuksessa (1999) biografia toimii varsin huojuvana siltana, jolla yhdistetään formaalianalyysi (lähinnä Schenker) ja homoseksuaalisuuteen liittyvät tulkinnat toisiinsa, vaikka muitakin vaihtoehtoja vakuuttavamman metodologisen sillan – ja sitä myöten myös mielekkäämpien, lähinnä intersubjektiivisempien homoseksuaalisten tai queer-tulkintojen – rakentamiseksi





poststrukturalismin ja sosiaalisen konstruktivismin aikoina olisi tarjolla.²⁷ Tämä kertonee osaltaan vaikeudesta ymmärtää musiikillinen merkitys todella fundamentaalisesti sosiaalisesti eli siitä, miten vaikeaa on dekonstruoida musiikkitieteilijän mieleen istutettu jako musiikin ”sisäiseen” (vrt. rakenneanalyysi) ja ”ulkomusiikilliseen” (kulttuuriseen, sosiaaliseen, biografiseen jne.) merkitykseen (myös muotoon ja sisältöön). Id-psykologian ja uuden musiikkitieteen ylilyönneissä molemmissa on usein kyse siitä, että niissä valmistellaan ja perustellaan liian niukasti suoritettu hyppy teoksista niiden seksuaaliseen, feministiseen tms. tulkintaan puhumattakaan säveltäjän seksuaalisen suuntautumisen relevanssin pohtimisesta. Anne Sivuoja-Gunaratnam (1994, 289) onkin huomauttanut tällaisten sukupuolistavien musiikintutkimusten yhteydessä siitä, että ”säveltäjän psykooseksuaalisen kehityksen ja teosten yhdistäminen ei pohjimmiltaan erkane kauas vanhasta tutusta, melko ongelmalliseksi osoittautuneesta biografisesta tutkimusnäkökulmasta”, jonka keskeisin puute on todistusvoimassa. Sekä psykoanalyttiset että sukupuolistavat ja feministiset musiikin tulkinnat ovatkin usein saaneet paremman vastaanoton keskittyessään musiikkiin kulttuurisina teksteinä eikä tekijöidensä psykologian, sukupuolisuuden tai seksuaalisuuden ilmentyminä (tosin nämä perspektiivit voi myös yhdistää). Mielestäni niin psykoanalyttisen kuin sukupuolistavan musiikintutkimuksen tulisi musiikkianalyysin alueella keskittyä ennen kaikkea musiikillisen (jaetun) kulttuurisen kuvaston analysointiin ja tulkintaan eikä musiikin tekijään persoonallisuutena.

Jotkin id-psykologian ylilyönnit biografis-kausaalisten teostulkintojen alueella ovat aika ajoin saattaneet psykoanalyttisen taiteentutkimuksen varsin negatiiviseen valoon. Freud itse tiedosti tämän ongelman ja puhui ylilyönneistä ”villinä analyysinä” (1957b [1910]).²⁸ Feder (1993a, 7) on arvellut villien psykoanalyttisten tutkimusten saattaneen olla yksi syy musiikkitieteen varovaiseen ja torjuvaan asenteeseen psykoanalyttista hermeneutiikkaa kohtaan. Mutta tämä ei selitä sitä, miksi villit analyysit eivät sitten herättäneet samaa varovaisuutta muilla taiteentutkimuksen (esim. kirjallisuustieteen ja elokuvatutkimuksen) aloilla. En pidä Federin selitystä kovinkaan todennäköisenä. Ovathan sellaiset musiikkitieteen keskeiset alat kuten musiikkianalyysi ja musiikinteoria olleet taipuvaisia torjumaan ylipäätään humanistisia ajattelun ja hermeneutiikan virtauksia, ei vain psykoanalyysia. Siten syyt lienevät psykodynaamisempia ja tiedostamattomampia kuin mitä Feder ajattelee.²⁹ On myös huomattava, että ylilyönnit eivät ole mitään erityisesti tai ainoastaan psykoanalyttiselle tutkimukselle tyyppillistä, vaan ylilyönnejä tapahtuu kaikkien tutkimussuuntausten alueilla silloin

²⁷ Jacksonin kirjassa kiinnittää huomiota myös yllättävä piittaamattomuus (viittaamattomuus) aiemmista *Pateettisen* sinfonian homoseksuaalisista tulkinnoista aina seksologi Havelock Ellisistä alkaen sekä piittaamattomuus homo- ja lesbotutkimuksesta ja queer-teorioista yleensä.

²⁸ Juhani Ihanus on huomauttanut, että patografiset villit analyysit voidaan nähdä jatkona romantiikan 1800-luvun lopun taidepsykologialle, jonka keskeinen selittävä idea oli taiteilijan ”degeneroituneisuus” (Ihanus 1987, 10).

²⁹ Enemmän tästä ks. Välimäki 2002, erit. 16–19.



kun metodologiasta tulee itse tarkoitus. Automaattitulkinat ovat tuttuja myös niin uudesta musiikkiteestä kuin Schenker-analyysistä ja joukkoteoriastakin.

8.2. Egopsykologia: musiikki minän kehityksessä

Näkemyksistä regressiivisenä kokemuksena oli hallitseva ajattelutapa aina 1950-luvun egopsykologiseen kritiikkiin asti. Egopsykologia (esim. Heinz Hartmann, Rudolph Loewenstein, Anna Freud) syntyi osittain vastareaktionä id-psykologialle ja sen konfliktikeskeiselle näkemykselle. Egopsykologia ammentaa Freudin strukturaalisesta mallista ja egon puolustusmekanismeja koskevista teorioista, pyrkii ottamaan psykososiaaliset tekijät huomioon ja näkemään psykoanalyysin pikemminkin yleisenä mielen psykologiana kuin vain dissosiaation (torjunnan) tiloja koskevana erityisteorianä. Siinä missä id-psykologia painottaa viettipohjaista ja torjuttua mielen sisältöä, egopsykologia korostaa tiedostamattoman työskentelyn tuomista kognitiivisen egon hallintaan sekä luovaan prosessiin kuuluvaa kykyä olla kontaktissa varhaisiin egon kehitysvaiheisiin.

Egopsykologien mielestä luovuuden näkeminen patologian valossa on väärinymmärrys, sillä arkaisten mielen toimintojen käyttö vaatii itse asiassa suurta *egokestävyyttä*. Id-psykologialle tavanomainen luovuuden ja psykopatologian yhdistäminen toisiinsa selittyy egopsykologian mukaan ainakin osittain sillä, että luovalla henkilöllä on suurempi kyky päästä varhaisempiin ja ruumiillisempiin ajattelun ja kokemuksen tapoihin kiinni. Egopsykologian mukaan tämä voi kuitenkin olla luonteeltaan nonkonfliktuaalista: taiteellinen tekeminen – autonomisine ja kognitiivisine egofunktioineen – voi toimia konfliktista riippumattomasti sekä vahvistaa ja rakentaa psyyken nonkonfliktuaalisia rakenteita. Egopsykologia siis korostaa, että *kognitiivista* toimintaa tapahtuu myös tiedostamattomasti ja että tiedostamattoman työskentelyllä on myös *ei-konfliktuaalisia* kognitiivisia funktioita. Egopsykologien mukaan taiteen nonkonfliktuaalinen ja formaaleihin aspekteihin keskittyvä tarkastelutapa on mielekäs, koska dynaamisille merkityksille ei ole saatavilla todellista kliinistä tietoa eikä vaadittavaa tulkinnan varmentavaa transferenssin tilaa. (Myöskään egopsykologia ei siis kykene irrottautumaan kliinisestä teoriasta ja sen vaatimuksista kulttuurisen psykoanalyysin ja psykoanalyttisen musiikkianalyysin alueelle.) Pikemminkin kuin psykopatologian ilmentymänä luova tekeminen nähdään monimääräytyneenä toimintana, jonka keskeinen funktio on olla psyyken rakenteen kasvussa ja rakentumisessa mukana. (Nass 1989, 160.)

Egopsykologia löysi nopeasti tiensä myös musiikintutkimukseen (esim. Kohut, Siegmund Levarie, Pinchas Noy, Martin L. Nass, joiltakin osin Anton Ehrenzweig) ja on siinä hallinnut soveltavan psykoanalyysin perinnettä (vrt. esim. Feder et al. [eds.] 1990 ja 1993). Egopsykologia tarkastelee musiikkia egotoimintana: infantiilin materiaalin hallinta-aktiiviteettinä (vrt. strukturaalinen näkökohta) sekä identiteetin ylläpidon ja sosiaalisen integraation välineenä (vrt. adaptiivisen näkökohta). Egopsykologia painottaa, että vaikka mielen neuroottiset tai jopa psykoottiset puolet vaikuttavat musiikillisessa toiminnassa, tulisi tarkasteluun kuitenkin ottaa pikemminkin ei-neuroottiset ja ei-konfliktuaaliset tekijät.



Vaikka musiikki on merkityksellistä varhaisten mielen toimintojen kannalta, on se samanaikaisesti myös ns. kypsemmän, aikuisen luovan egon tarpeiden ja vaatimusten palveluksessa. Egopsykologia muistuttaa musiikillisen ajattelun toimimisesta myös sekundaariprosessin alueella: musiikki sitoo tiedostamattomasta nousevia arkaaisia mentaalisiä sisältöjä. Arkaainen mielihyvä on olemassa samanaikaisesti ”kehittyneemmän” esteettisen tyydytyksen kanssa.³⁰ Ernst Kris (1952) ilmaisee tämän usein toistetulla sloganillaan ”regressio egon palveluksessa”. Tosin tähän voisi huomauttaa, että tällöinhän kyse nimenomaan ei ole regressiosta sanan varsinaisessa mielessä ja että koko termiä tulisi välttää: väljemmin strukturoituneiden tajunnantilojen saavuttaminen ei-konfliktuaalisessa mielessä ei merkitse regressiota vaan vain toisenlaista ajattelua. Tällöin esimerkiksi primaariprosessimekanismit vertautuvat säveltämisprosessiin kuuluvaan teemojen muokkaamiseen. Musiikin kuuntelusta tulee psykoanalyytikon vapaasti tarkkailevan kuuntelun kaltaista (vrt. Nass 1989, 160; Lång 1996, 77–78).

Kohut, jonka ajatuksia on jo edellä käsitelty strukturaalisen näkökohdan yhteydessä (luku 7), suuntaa päähuomionsa egopsykologian linjan mukaisesti vastaanottajaan: musiikin kuuntelijaa ei pidä tarkastella passiivisena kommunikaation vastaanottajana vaan aktiivisena toimijana, joka järjestää ja liittää – tiedostamattomasti – merkityksiä kyseiseen kommunikaatioon.³¹ Kohut korostaa musiikkia nonverbaalisena työstämisenä ja kognitiona. Freudin strukturaalisen mallin sovelluksellaan Kohut kuitenkin samalla korostaa, ettei musiikin merkityksiä ja funktioita voida redusoida yhteen selitysmalliin, vaan musiikki vetoaa mielen eri puoliin. Myös klassisen viettiteorian näkemys musiikista torjuttujen halujen paineiden ja seksuaaliperäisten jännitteiden purkamisena on yksi tekijä muiden, esimerkiksi ylimmän velvollisuuden vaatimuksen sekä egon hallinnan pyrkimyksen tai sisäisen/ulkoisen hallinnan kyvyttömyyden synnyttämän ahdistuksen rinnalla. (Kohut 1990 [1957], 24.)

Kohut teki yhteistyötä musiikkitieteilijä Siegmund Levarien kanssa tarkastellessaan musiikkia arkaasiin auditiivisiin ulottuvuuksiin liittyvänä kaoottisen äänellisen maailman hallinta-aktiiviteettina, jolla käsitellään psyyken jännitteitä ja ahdistusta. Kohutin ja Levarien mukaan mikä tahansa ääni on periaatteessa uhkaava ennen kuin se tunnistetaan eli voidaan ”attribuoida”, kokea mielekkäänä ja siten ottaa hallintaan. Arkaaisella auditiivisen kokemisen tasolla ääni on aina ensin uhka. Tätä Kohut ja Levarie perustelevat kehityspsykologisella näkemyksellä vauvan kokemusmaailmasta sekä kuuloaistin ja ylipäätään auditiivisen sfäärin erityisestä merkityksestä rytmeihin, liikkeeseen ja ääniin perustuvassa esikielellisessä kommunikaatiossa. (Kohut & Levarie 1990 [1950], 3–9.) Nassin mukaan varhaiset merkitykselliset kuulo- ja kuuntelukokemukset voivat jopa kehittää erityistä auditiivista herkkyyttä ja siten auditiivista (egon) kogni-

³⁰ Egopsykologian ongelma tässä tietenkin on, että voidaanko näitä erottaa toisistaan, ja jos niin miten?

³¹ Yksi nimenomaan Kohutin esille tuoma kiinnostava musiikin vastaanottoon liittyvä ilmiö on kuulijassa syntyvä vastarinta musiikin elävöittäessä pois painettuja muistoja.



tion tapaa adaptoitumisen ja ulkomaailman hallinnan välineenä. Tämä herkkyys voi näyttäytyä esimerkiksi säveltämisenä. (Nass 1990 [1971], 42.) Toisin kuin id-psykologeilla Kohutilla musiikin synnyttämä nautinto liittyy oleellisesti egon piiriin. Juuri ego torjuu ja yrittää kontrolloida ahdistusta, jota epäymmärrettävät ja pelottavat äänet aiheuttavat. Jos musiikki on liian hankalaa ja vierasta eli sen sisältöä ei kyetä hallitsemaan, se koetaan epämiellyttäväksi. Tällöin siihen saatetaan reagoida muun muassa pakonomaisella naurulla ja ylipäättään vastaään-ten tuottamisella (buaus, viheltely, pakonomainen yskiminen ja huokailu) tai paikalta pakenemisella. (Kohut 1990 [1957], 24.) Egopsykologiassa musiikki ja kuunteleminen ovat ennen kaikkea yritystä hallita (omaa) todellisuutta.

Kohut pohtii myös sitä, että vauvan ulkoisiksi ja uhkaaviksi kokemien äänten joukossa on myös vauvan oma ääni, itku, jota tämä ei kuitenkaan vielä ymmärrä itselle kuuluvaksi; itku ei ole "tahdottu" vaan automaattinen ja ilmenee nälän aiheuttaman turhautumisen yhteydessä. Kohutin mukaan tämä varhainen psykologinen assosiaatio värittää arkaaista kokemusta äänestä uhkana: hallittuun ääneen liittyvä mielihyvä sekä musiikin erityinen asema itsen ja ulkomaailman välissä "ei kenenkään maalla" liittyvät geneettisestä näkökulmasta katsottuna arkaaisimmalla tasolla nälän ja itkun ääniin sekä niiden muuntumiseen kyl-läisyyden ja tyyntymisen ääniksi (= hallituksi itkuksi). (Kohut 1990 [1957], 25.) Ajatus on sama kuin id-psykologian yhteydessä käsitelty ajatus musiikista "muunnettuna huutona". Markus Lång (1996, 77–78) on kritisoinut tämänkaltaisia psykoanalyttisiä teorioita "alkuperän harhaluuloon lankeamisesta". Samoin Nass (1990 [1971], 47) ja Noy (1990, 211) arvostelevat psykoanalyttikkojen – erityisesti id-psykologien – pyrkimystä palauttaa taiteen merkitys aina kehityspsykologisesti varhaisimpiin sisältöihin ja pelkistää piilevät merkitykset perusristiriitöihin. Harvemmin on huomautettu, että tämä vaara on missä tahansa psykoanalyysin suuntauksessa. Esimerkiksi myös lacanilaista kritisismiä voitaisiin arvostella vaarasta lipsua yksinkertaistavaksi tulkinta-automaatiksi, joka redusoi kaiken "olemisemme haavaan", tuohon subjektin perustavaan puutteen tilaan, lacanilaisen psykoanalyysin Ursatziin. Usein psykoanalyttisen teorian tai tulkinnan mielekkyys onkin yllättävän paljon esitetyn teorian tai tulkinnan esitys-sävystä ja ilmoitetusta varmuusasteesta kiinni. Ääripäiksi tällöin hahmottuvat yksinkertaistava reduktiivinen tulkinta sekä toisaalta tulkinta, jossa tutkittavaa ilmiötä tulkitaan jonkun psykoanalyttisen teorian tai idean läpi siten, että yksinkertaistamisen tai reduktiivisuuden sijaan pikemminkin nimenomaan ilmiön kompleksisuus tulee valaistuksi (vrt. Felmanin vuorovaikutuksellisuuden idea): psykoanalyysin mukaan psyykkiset ilmiöt ja ihmisen käyttäytyminen on aina monimutkaisempaa ja monikerroksellisempaa kuin miltä sen ilmiö vaikuttaa. Tämä psykoanalyttisen taiteentutkimuksen metodologinen ongelma on sama kuin monissa muissakin lähestymistavoissa: mitä tahansa teorioita voidaan soveltaa tai tuoda vuorovaikutukseen enemmän tai vähemmän reduktiivisesti ja mielekkäästi.

Nassin (1993, 37) mukaan "psykoanalyysilla on ollut pitkä matka kohti luovan prosessin tutkimista jotakuinkin makua osoittavalla tavalla", ja hänen mukaansa siihen on ilmeisesti päästy vasta egopsykologian nonkonfliktuaali-



sen lähestymistavan myötä. Tässä egopsykologit poikkeavat suuresti monista psykoanalyysin suuntauksista, jotka katsovat, että psykoanalyysi ja tiedostamaton koskee aina konflikteja ja ettei mitään non-konfliktuaalisia psyyken rakenteita ole olemassakaan. Tästä egopsykologiaa juuri on kritisoitukin. On esitetty (esim. Matte Blanco 1988 [1975], 10), että tällöin se kadottaa näkyvistään – itse asiassa torjuu – psykoanalyysin olennaisimman ajatuksen ja olemuksen. On kysytty, onko konfliktin sijaan kognitiota korostava egopsykologia enää psykoanalyysia. Esimerkiksi Lacanille egopsykologia merkitsee psykoanalyysista vieraantumista, koska varhaisen Freudin vallakumouksellista tiedostamatonta yritetään alistaa rationaaliselle minälle. Lacanin mielestä Freudin todellinen keksintö on tietoisuuden ja tiedostamattoman jatkuva konfliktin tila ja tiedostamattoman ylivalta tietoisuuteen nähden. Kärjistäen sanottuna Lacanille koko psyyke onkin oikeastaan yhtä oiretta ja ego väärintunnistamiseen perustuvaa. Strukturalistinen ja jälkistrukturalistinen psykoanalyysi ylipäättäänkin yhdistää kielitieteelliset formulointinsa pikemminkin id-psykologiseen ja myöhempiin viettipsykologisiin kehitelmiin (kuten Kleiniin) kuin ego-psykologiseen otteeseen. Id-psykologian viettipsykologiset teemat eivät siis kadonneet egopsykologian tai muidenkaan myöhempien paradigmojen mukana, vaikka id-psykologia yhdistetäänkin freudilaisuuden alkuvaiheisiin. Esimerkiksi kleinilainen, lacanilainen ja kristevalainen tutkimus korostaa vietillistä tiedostamatonta mutta poikkeaa tyypillisimmästä id-psykologiasta siinä, että päähuomio on käännetty tekijästä tekstiin (teokseen) kulttuurisena artikulaationa ja lukijaan (vastaanottajaan) tämän artikulaation prosessoijana ja koodaajana.

Ehkäpä egopsykologian musiikin muototekijöitä korostavassa otteessa ja dynaamisten sekä ylipäättään sisältöjen unohtamisessa on nähtävissä samantapainen huoli musiikin ”sisäisestä” merkityksestä kuin uuden musiikkitieteen uhkaamalla musiikkitieteilijöillä, jotka haluavat puolustaa modernistista ideologiaa musiikin ei-esittävydestä. Tämä liittyy myös siihen egopsykologisen lähestymistavan ongelmaan, että sitä on hyvin vaikea soveltaa muilla musiikintutkimuksen aloilla – esimerkiksi teosanalyyseissa – kuin musiikkipsykologiassa ja musiikkiterapian teoriassa. Modernismin ideologia näkyy myös sanojen ”taide” ja ”luovuus” ongelmattomassa käytössä egopsykologisessa ja objektisuhdeteoreettisessa tutkimuksessa – samoin kuin soveltavan psykoanalyysin perinteessä yleensä.

Siirtäessään painopisteen egohallintaan, kognitioon ja adaptaatioon egopsykologia siirsi samalla jossain määrin painopistettä taiteen sisällöistä (ja piilosisällöistä) muotoseikkojen tarkasteluun sekä tekijästä vastaanottajaan. Tämä on tärkeää siksi, että se merkitsee myös siirtymää oirepainotteisesta selittämisestä symboli-keskeisempään ymmärtämiseen ja taiteen sosiaalisten aspektien parempaan huomioimiseen. Vaikka egopsykologian ja id-psykologian suhteen monesti korostetaan näiden paradigmojen eroja, monet nykyiset psykoanalyttisen musiikintutkimuksen suuntauksukset kuitenkin yhdistelevät keskeisiä ajatuksia molemmista. Esimerkiksi musiikkiterapian alalla monet teoreetikot ovat perusnäkemyksissään kiinni sekä ego- että id-psykologiassa, koska musiikkiterapiassa on keskeistä minän eheyttäminen ja ego-hallinnan lisääminen musiikin



elävöittämiä torjuttujen konfliktien käsittelemisen kautta. On myös huomattava, ettei egopsykologia esimerkiksi Kohutin harjoittamassa muodossa mitenkään kiellä konfliktuaalista tiedostamatonta ja viettiaspektia, vaikka se sen sijaan kehittelee egon toimintojen teoretisointia. Egopsykologian kritiikki joskus unohtaa tämän samoin kuin sen, ettei egopsykologiakaan ole mikään yhtenäinen ja ristiriidaton oppi, koska egopsykologit ajattelevat ja painottavat asioita eri tavoin. Egopsykologisten näkemysten yhdistäminen objektisuhdeteorioihin on myös hyvin tavallista, jolloin vahvat viettinäkökulmat yhdistyvät adaptaation ja integroivaisen ego-kehityksen, vuorovaikutuksen ja sosialisointin näkökulmiin.

8.3. Objektisuhdeteoriat: musiikki, minä, maailma

Objektisuhdeteorioilla tarkoitetaan suppeassa mielessä ns. brittiläisen koulukunnan perinnettä (Melanie Klein, W. R. D. Fairbairn, Donald W. Winnicott, Michael Balint), mutta laajemmin käsitettynä erilaisia objektisuhdeteorioita ovat kehittäneet muutkin psykoanalytikot (esim. Kohut). Objektisuhdeteorioiden lähtökohtana ovat Freudin havainnot objektien merkityksestä egon kehityksessä. Pieni lapsi suhtautuu tärkeisiin objekteihin (äiti ja hoitavat henkilöt sekä osaobjektit kuten rinta) sisäistäen itseensä (internalisaatio) elementtejä objektien käytöksestä ja vuorovaikutuksestaan heidän (niiden) kanssa. Objektisuhteet hahmottelevat pienen vauvan kehitystä primitiivisistä objektisuhteista kompleksisempiin psyykkisiin toimintoihin ja aikuisempiin suhteisiin sekä ylipäätään ihmistä luonnehtivissa suhteissa (sekä omaan itseen, muihin ihmisiin että asioihin) piileviä arkaaisia objettiin suhtautumisen tapoja ja niiden motivaationaalista tekijöitä: subjektin ja objektin dynaamista dialektiikkaa ja objektin merkitystä yksilön (egon, minän, selfin) rakentumisessa. (Esim. Moore & Fine 1990, 131–132.) Kuten feministinen psykoanalyysi usein korostaa, kääntäessään perspektiivin paternaalisesta, oidipuskompleksi-keskeisestä ajattelusta äidin ja pienen lapsen vuorovaikutuksen tarkasteluun objektisuhdeteoriat ovat tuoneet psykoanalyysin keskiöön maternaalisen alueen – mikä on merkinnyt suurta kehitystä myös naiseuden psykoanalyttisen teoretisoinnin suhteen ylipäätään. Esimerkiksi Klein uskoi yliminän kehittyvän paljon oidipusvaihetta aikaisemmin ja oletti jo vastasyntyneellä olevan jonkinlaisen egon aiheen.

Objektisuhdeteorioiden taiteentutkimuksellisissa sovelluksissa pääkiinnostus on ego-psykologian tapaan useimmiten enemmänkin luovuuden ja taiteellisen tekemisen psykologiassa kuin teosten analysoinnissa ja tulkinnassa mutta sitä hahmotetaan id-psykologien tapaan viettipohjaisia motiiveja teoretisoimalla. Siinä missä egopsykologeilla taide vertautuu leikkiin ja hallintaan, objektisuhdeteoreetikoilla se vertautuu rankkaan työhön, jolla käsitellään varhaisia sisäisiä objektisuhteita ja niihin liittyviä affekteja. Taide representoi niin koko-objekteja kuin primitiivisempiä osa-objektejakin.

Tunnetuin objektisuhdeteoreetikko on Melanie Klein (esim. 1977). Kleiniläisessä perspektiivissä taide latautuu varhaisten konfliktien läpityöskentelyllä. Keskiössä ovat vietit, primitiiviset fantasiat, konfliktit, aggressiot, syyllisyys, kateus, ahdistus, maaniset defenssit ja depressio. Taideteoksen tekeminen kytketään





separaatioon liittyvien arkaaisten aggressiivisten ja destruktiivisten impulssien sekä niiden tuottaman syyllisyyden työstöön, reparaatioon eli yritykseen korjata tuhottu objekti (äiti/rinta) luomalla se uudelleen eheänä. Taidetta tehdään masennuksen ja hyvitysyrityksen kehyksessä ja se rinnastuu surutyöhön. Taide myös korjaa aggressiota. Kleinilaisen lähestymistavan mukaan taiteellinen luominen toistaa erityisellä tavalla tätä varhaista psyyken kehityskulkua, jota ihminen toistaa loputtomiin elämänsä ajan. Kyseinen konstellaatio ei siis ole ainutkertainen, vaan ihminen toistaa sitä psyyken rakenteillaan loputtomiin: sisäistetyt objektsuhteiden konfiguraatiot ovat psyyken toimintarakenteita.³²

Kleinin mukaan pienen vauvan aggressiiviset impulssit johtavat kahden (objektsuhde-)position konstellaatioon: *paranoidis-skitsoidiseen* ja *depressiiviseen* positioon. Juuri positio-termi viittaa siihen, että kuvatut ilmiöt eivät ole vain ohimeneviä psykologisia vaiheita vaan koko elämän kestäviä objektiin suhtautumisten, viettien, ahdistusten ja defenssien affektiivisia konfiguraatioita. Paranoidis-skitsoidista positiota luonnehtii halkominen (*splitting*), objektin (äidin rinta) jakautuminen hyväksi (tyydytystä antavaksi, rakastavaksi) ja pahaksi (turhauttavaksi, vainoavaksi, ahdistavaksi) objektiksi. Projektiivisen identifikaation kautta lapsi kokee nämä molemmat puolet itsensä osina (subjekti ja objekti ovat vasta eriytyessä), mihin liittyy maagisen omnipotenttiuden kokemus sekä kiistäminen ja idealisaatio. Depressiiviseen positioon taas kuuluu koko-objektien tunnistaminen, ambivalenssin hyväksyminen, konstruktivisen syyllisyyden ja katumuksen ilmeneminen sekä defenssien höltyminen. (Klein 1977.) Kleinilaisen estetiikan mukaan taiteellisen kokemuksen juuret ovat tilassa, jossa subjekti irrottautuu primaariobjektista, äidistä, sekä toisaalta luo tämän objektin uudestaan. Näin hän heiluu ratkaisemattomasti kahden position välillä, sadistisen tuhoavan ja katuvan (luovan) eheyttävän. Luova teko toistaa äidistä separoitumisen: ruumiillisen itsen erottautumisen.

Anton Ehrenzweigin (1953; 1967) psykoanalyttisessä taiteenteoriassa yhdistyvät egopsykologia ja kleinilaisuus. Ehrenzweig liittyy egopsykologiseen lähestymistapaan painottaessaan vastaanottajaa, tiedostamatonta kognitiota egon toimintona sekä taiteen formaaleja piirteitä. Hänen mukaansa psykoanalyysi on metodi, jolla voidaan selittää sekä kuvataiteiden että musiikin vastaanottamista keskeisesti luonnehtivaa esikognitiivista ja tiedostamatonta esteettistä havaitsemista. Ehrenzweig onkin Kohutin rinnalla ensimmäisiä musiikkia ei-kielellisenä ajattelun muotona hahmottelevia psykoanalyttisiä teoreetikoita. Ehrenzweig lähestyy taiteen vastaanottamisessa tapahtuvaa hahmottamista tiedostamattomana rakenteiden havaitsemisena, jota hän nimittää "skannaukseksi" (*unconscious scanning*) ja joka vertautuu primaariprosessiin.

Ehrenzweigin mukaan tiedostamattomalla on siis konstruktivinen rooli, vaikka sen työskentely vaikuttaa tietoisuuden kannalta epäloogiselta. Ehrenzweigin mukaan taiteet – esimerkiksi musiikin auditiivisen representaation maailma – voivat jopa auttaa psykoanalyysia ymmärtämään minkälaista kognitiivista

³² Kleinilaisesta taiteen- ja kulttuurintutkimuksesta, ks. esim. Minsky 1998, luku 3; sekä Wright 1998, 71–84.





toimintaa tiedostamaton ylipäättään harjoittaa. Ehrenzweig puhuu ”destrukturalisaatiosta” ja ”dedifferentiaatiosta”, joilla hän tarkoittaa prosessia, jolla tiedostamaton ego hajottaa ja painaa pois ”pintakuvaston” ja tavoittaa teoksen ”syvän” rakenteen eräänlaisessa ”synkretistisessä visiossa”. Modernismi, sekä kuvataiteissa että musiikissa, on keskeisellä sijalla Ehrenzweigin ajattelussa. Hänen mielestään juuri moderni (ei-esittävä; vrt. abstrakti ekspressionismi) kuvataide ja musiikki näyttää erityisen ilmeisesti dedifferentiaatioon liittyvän epäloogisuuden hyväksymisen tärkeyden. Ehrenzweig tulkitsee modernin taiteen myös hyökkäyksenä tietoista *gestalt*-havaitsemista vastaan. Ehrenzweigin teoria taiteellisesta vastaanottamisesta ja luomisesta *dedifferentiaation* ja *integraation* prosessina pohjaa oleellisesti Kleinille: Ehrenzweigin mukaan taiteellisen vastaanottamisen ja luomisen ensimmäinen vaihe koostuu paranoidis-skitsoidisen tilan fragmentaarista projektiosta ja vainoahdistuksesta. Toisessa vaiheessa tilalle tulee depressiivinen ahdistus: poispainettu, lohkottu (*split*) materiaali transformoituu symboliseksi materiaaliksi saaden uuden tulemisen ”depressiivisessä” sekundaarisessa uudelleenmuotoilussa, joka toimii eräänlaisena ”vastaanottavana kohtuna”³³. (Ehrenzweig 1967, 190–192.)

Separaatioproblematiikan yhdistäminen taiteeseen ja musiikkiin ei suinkaan ole kleinilaisten yksinoikeus, vaikka se kleinilaisuudessa nouseekin keskeisimmäksi ymmärtämisen horisontiksi ja käsitetään varsin hurjien ja konkreettisen tuntuisten aggressiivisten, depressiivisten ja itsetuhoisten affektien ja fantasioiden näyttämöksi. Klein on myös vaikuttanut varsinaisen kleinilaisuuden ulkopuolella voimakkaasti, muun muassa Lacaniin ja Žižekiin sekä erityisesti Kristevaan, jonka melankolianäkemyksessä (1998) separaatiosta eli primaariobjektin (äidin) menetyksestä johtuvasta surusta ja masennuksesta tulee suorastaan esiehto taiteelliselle tekemiselle.

Kleinin rinnalla toinen keskeinen brittiläinen lapsipsykoanalyysin ja objekti- suhdeteorioiden kehittäjä on Donald W. Winnicott. Winnicott hahmottelee äidin ja pienen lapsen välistä varhaista vuorovaikutusta kehittellen Lacanin peilivaihe-teoriankin vaikuttamana teoriaansa äidin kasvoista ja katseesta peilinä, jota vasten lapsen itseys (*self*) hiljalleen muotoutuu ja eheytyy ja subjektin ja objektin erottuminen voi tapahtua. Winnicott (1971, 4–6) teoretisoi erottautumisen prosessissa ns. *transitionaalitilan* ja *-objektin* merkitystä. Transitionaaliobjekti tarkoittaa esinettä tai asiaa, joka edustaa pienelle lapselle hänen suhdettaan äitiin (esim. nalle tai riepu) ja auttaa käsittelemään poissaolevaa läsnäolevana. Winnicottin mukaan tämä luo potentiaalisen tilan, joka myöhemmin laajenee ”kulttuurin alueeksi”; transitionaaliobjekti näyttäytyy itse asiassa taideteoksen protomallina. Kristevan (1993, 127) mukaan Winnicottin kuvaama potentiaalinen tila auttaa ymmärtämään ehtoja, jotka ovat välttämättömiä kaikelle semioottiselle toiminnalle.

Musiikkia on tarkasteltu turvaa antavana ja minää eheyttävänä transitionaa-

³³ Ehrenzweig (1967, 173) on yhtä mieltä Otto Rankin kanssa siitä, että syntymäfantasia kohdun tuhoamisesta ja sinne paluusta on keskeinen kaikessa mytologisessa materiaalissa ja myös taiteessa.





liobjektina tai transitionaali-tilan representaationa sekä yleisellä tasolla (esim. Rechartd 1984, 85–87; Lehtonen 1986, 105–106; ja 1996; Ostwald 1989; Kurkela 1993, 459–460; ks. myös Piha & Jauhainen 1993, 2117–2118), spesifillä tuutulaulujen tasolla (McDonald 1990 [1970]) että musiikkianalyysin yhteydessä (E. H. Spitz 1991; Välimäki 2003b; Brummer 2003). Myös soittimia on pohdittu transitionaali-objekteina (Burrows 1987). Racker on tiivistänyt musiikin ominaisuudet transitionaaliobjektina seuraavasti: 1) Musiikki suojaa yksilöä paranoi-disissa tilanteissa. 2) Musiikki toimii mielihyvää tuottavana ja rakastettavana objektina suojaten yksilöä surullisuutta, yksinäisyyttä, syyllisyyttä ja hajanaisuutta vastaan. 3) Musiikki tarjoaa suojan epämiellyttäviltä tunnetiloilta antaen samalla kuitenkin psyykkistä voimaa niiden kohtaamiseen ja läpikäymiseen. 4) Musiikki voi auttaa pelottavissa ja ahdistavissa tilanteissa, esimerkiksi yksinäisyyttä edustavassa hiljaisuudessa. (Ks. Lehtonen 1986, 104.) Musiikista voidaan puhua myös *self-objektina* (käsite on Kohutin), psyyken ja minuuden jatkeena, joka ikään kuin tekee psyykkistä työtä minän puolesta toimien empaattisen ystävän tavoin (ks. esim. Kurkela 1993, 460–467).

8.4. Lacanilainen lähestymistapa: musiikki subjektiuden analyysinä

Akateemisessa humanistisessa tutkimuksessa psykoanalyttinen lähestymistapa useimmiten tarkoittaa lacanilaista perinnettä, poststrukturalistista ja feminististä psykoanalyysia (Lacan, Silverman, Žižek, Kristeva, Butler, Irigaray jne.). Soveltavan psykoanalyysin (vrt. esim. Feder et al. [eds.] 1990 ja 1993) perinteessä Lacanin ajatuksia taas ei välttämättä edes tunneta saati sovelleta. Lacanilainen musiikintutkimus, toisin kuin edellä käsitellyt lähestymistavat, on tyypillisimmillään musiikkianalyysia eli musiikillisten ”tekstien” tarkastelua.³⁴

Lacanin (esim. 1998 [1973]; 1977) psykoanalyysin kielitieteellisen käännök-sen myötä kieli (merkkijärjestelmä) näyttäytyy subjektin konstituutiolle ratkaisevana tekijänä. Lacanin mukaan tuleamme tuntemaan itsemme toisista ja maailmasta erillisinä ja erottuvina vain kielen (ja muiden representaatiosysteemien) kautta. Tämä itsetunnistus (subjektius) vaatii hinnakseen menetysten sarjan, minkä takia subjektiuden ydintä luonnehtii poissaolo, puute ja perustava vieraantuminen. Kieleen astuminen vaatii välittömästä – eriytymättömästä – äiti/maailma-yhteydestä ja sen luomasta täyteydestä luopumista. Tämä eriytyminen alkaa tapahtua *imaginaarisessa* tilassa, samastumisiin perustuvassa psyykkisessä järjestyksessä. Juuri imaginaarinen järjestys ilmenee subjektissa puutteen kokemuksena sekä täyteyden, yhteisyyden, yhtymisen ja täyden läsnäolon kaipauksena. Oidipaalisen kriisin kautta lapsi siirtyy *symboliseen* järjestykseen eli astuu kieleen. Kieli on poissaolon käsittelijä, joka lievittää subjektin peruspuutetta jatkuvalla symbolisaatiollaan. Imaginaarisen ja symbolisen rekisterin lisäksi subjektin psyykkistä rakentumista jäsentää vielä kolmas rekisteri, *reaali*, joka tarkoittaa

³⁴ Lacanilaisesta musiikintutkimuksesta, ks. esim. Williams 2001, 71–75; ja D. Falck 1996, 1998, ja 2000. Lacanilaisesta taiteentutkimuksesta yleensä, ks. esim. Wright 1998, luku 6; ja Silverman 1983. Feministit, muun muassa Irigaray ja Hélène Cixous, kritisoivat Lacanin subjektikäsitteiden miehisyyttä.





sitä mikä on ja aina jää signifikaation ulkopuolelle, "raakaa eksistenssiä". Lacanilaisessa taiteen- ja musiikintutkimuksessa käytetään keskeisinä metodologisina välineinä juuri näitä käsitteitä olemisen rekistereistä (reaali, imaginaarinen ja symbolinen) sekä teoriaa imaginaarisen yhteyteen asettuvasta peilivaiheesta.

Peilivaihe kuvaa mekanismia, jonka kautta subjekti astuu kieleen ja tulee alistetuksi sen tuomalle symboliselle kastratiolle ja subjektiutta luonnehtivalle vieraantumisen tilalle. Lacanin peilivaiheen käsite kuvaa kehittyvää subjektiakin noin 6–18 kuukauden ikävälillä. Peilivaiheessa vielä puhumaton ja ruumistaan motorisesti hallitsematon vauva löytää peilistä ehyen kuvan omasta ruumiistaan. Kaoottisen ja fragmentaarisen ruumiskokemuksen hallitsema vauva reagoi tähän yhtenäiseen kuvaan, illuusioon eheästä omasta ruumiista sitä jubiloimalla ja siihen identifioitumalla. Tämä sysää liikkeellä sen subjektiuden dialektiikan, jossa tunnistaminen on aina samalla myös väärintunnistamista (lapsi ei ole kuva peilissä) ja jonka vuoksi ego on perustavalla tavalla illusorisesti rakentunut ja subjekti aina vieraantunut. (Lacan 1977, 1–7; ks. myös Silverman 1983, 157–158.) Peilivaihe on eräänlainen subjektiuden metafora; kuvan ja kokemuksen väliin jää välttämätön rakenteellinen aukko.

Lacanille ihminen on siis aina jo traumatisoitunut, perustavan puutteen määrittämä, ei-ehyt ja epävakaa subjekti, joka ei voi koskaan tavoittaa halunsa perimmäisintä kohdetta. Subjekti liukastelee halunsa pakottamana merkitsijältä toiselle. Metonymian ketjun kulku ei koskaan pysähdy, koska halun lopullinen *objekti (a)* on aina saavuttamattomissa. Subjekti yrittää tukkia olemisensa aukkoa (perustavaa puutetta) loputtomilla korvikkeilla, esimerkiksi musiikilla. Musiikki näyttäytyy halun diskurssina. Lacanilaisessa lähestymistavassa musiikista etsitään epävakaa ja fragmentoituneen subjektiuden merkkejä, "tekstin" murtumia ja vääristymiä, ahdistusten, pelkojen ja mielihyvän monimutkaisia merkitysrakenteita. Siinä missä Freudille taide on ehkä jotakin, jota tulee analysoida, Lacanille se on pikemminkin jotakin, joka analysoi subjektiakin (Wright 1998, 7).

Muun muassa David Schwarz (1997a) ja Daniel Falck (1996) ovat kehittäneet Guy Rosolatoon (1974), Didier Anzieuhun (1979) ja Kaja Silvermaniin (1988) pohjaten akustisen peilin käsitettä akustisena vastineena Lacanin visuaaliselle peilivaiheelle. Voimme puhua *akustisesta peilivaiheesta* (Schwarz 1997a, 20; D. Falck 1996, 25), jonka musiikki konstituoii koskettamalla auditiivisen mielihyvän eroottisia ja infantileja lähteitä, pienen lapsen yhdessä äidin kanssa rakentamaa preverbaalista äänellisen vuorovaikutuksen tilaa³⁵ – tilaa, jota myös ei-lacanilaisessa psykoanalyysin perinteessä on runsaasti tutkittu ja teoretisoitu (vrt. luku 9.2.). Akustista – kuten visuaalistakin – peilivaihetta luonnehtii imaginaarisen järjestyksen binaaristen oppositioiden, kuten täysi/tyhjä ja läsnäolo/poissaolo, jäsentämä kokeminen (Schwarz 1997a, 16). Akustinen peili tarjoaa lapselle ensimmäisiä varhaisia "minuuskokemuksia", minuuden alkuastetta ylläpitävän systeemin, myöhemmin muotoutuvan psyyken protomallin. Akustista peiliä muistuttavia aspekteja musiikissa ovat esimerkiksi kaikenlaiset soivat kak-

³⁵ Enemmän tästä ks. Välimäki 2003a, 33–35; D. Falck 1996, 24–25.





soisrakenteet, kaiut ja kaikuefektit, äänten kaksinnukset, unisono, kaksiääniseksi kontrapunktiksi muuntuva unisono, kysymys ja vastaus -rakenteet, aihe ja vasta-aihe -rakenteet, inversiot, imitaatiot sekä teema ja muunnelma -rakenteet (Schwarz 1997a, 20–22). Musiikin akustista peiliä luonnehtii transitiivisuus, erilaiset siirtymät edestakaisin: imaginaarisen ja symbolisen rajankäynti, kielen ja esilingvistisen äänimateriaalin välisen kynnyksen ylitykset. Akustinen peili liittyy myös *jouissance*n sekä reaalin ja objekti a:n läheisyyden kokemuksiin (D. Falck 1996, 25).

Schwarz (1997a) on kehitellyt myös "akustisen katseen" ajatusta ja soveltanut sitä muun muassa Schubertin musiikin analysointiin. Schwarz (1997b) ja Naomi Cumming (1997) ovat tarkastelleet myös minimalistista musiikkia lacanilaisessa perspektiivissä. Michel Poizat (1992) pohtii erityisesti ääntä, vokaalista merkityksenantoa ja oopperaa lacanilaisessa perspektiivissä. Lawrence Kramer (1995; 1998) käyttää Lacanin teorioita sekä uushermeneuttisissa teosanalyseissa että musiikin ja musiikintutkimuksen ideologioiden tarkastelussa. Esimerkiksi musiikin feminiiniseksi toiseuttaminen ja toisaalta sen maskuliinisuuden puolustaminen näyttäytyy Kramerille (1995, 61) lohkoutumisena imaginaarisen ja symbolisen välillä. Elokuvamusiikkia lacanilaisessa perspektiivissä ovat tarkastelleet muun muassa Carol Flinn (1992) ja Daniel Falck (1996; 1998; 2000).

8.5. Kristevan semioottis-psykoanalyttiset teoriat: khora, abjekti, melankolia ja musiikki

Jos Lacan kielitieteellistää ja semiotisoi Freudia, Kristeva tekee saman objekti-suhdeteorioille: Kristeva on kiinnostunut preoidipaalisesta ja -verbaalisesta puolesta ihmisen olemisessa ja merkityksenannossa. Tätä hän teoretisoi *semioottisena* merkityksenannon modaliteettina sekä *khora*na. Vaikka Lacan hahmottelee esikielellistä imaginaarista rekisteriä, on hänen teoretisointinsa keskipiste kuitenkin kielessä. Siten esikielelliset alueet ovat jääneet muiden teoreetikkojen pohdittavaksi, kuten esimerkiksi Kleinin ja Kristevan, joille maternaalinen sekä naisen alue ylipäätään on keskiössä – toisin kuin "isän nimeen" keskittyvällä Lacanilla.

Kristevan (esim. 1993; 1998) psykoanalyttisia ja semioottisia teorioita on sovellettu musiikkiin useimmin soveltamalla hänen poettisen tekstin teorioitaan kahdesta merkityksenannon modaliteetista, *symbolisesta* ja *semioottisesta* sekä *abjektista* ja melankoliasta. Kristevan teoriat ovat saaneet vaikutteita paitsi psykoanalyysin monista suuntauksista (Freud, Lacan, Klein ja Winnicott ovat tärkeimmät) myös kielitieteestä, strukturalismista, semiotiikasta ja ylipäätään mannermaisesta filosofiasta. Tämän takia Kristevaa ei ole helppo sijoittaa yksiselitteisesti mihinkään psykoanalyttiseen suuntaukseen.

Kristevan tutkimuksen kohteena on jatkuvasti ollut merkityksenantoprosessi: se, miten ihminen muodostaa merkityksiä ja miten hänen subjektiutensa siinä jäsentyy ja tulee olevaksi. Kristevan teoriat kiertävät separaation problematiikan ympärillä. Kristevaa kiinnostaa subjektin konstituution hetket, ja konstituution protomalli on separaatio äidistä – subjektin ja objektin primaari erottuminen. Tähän mielen maisemaan kuuluvat khoran ja semioottisen lisäksi abjektio,



masennus ja melankolia. Tavallaan Kristevalle kaikki taide on subjektuuden kriisiä tai tämän kriisin ilmentymää: subjekti on aina *prosessinalainen subjekti* (1993, 98–99). Niinpä Kristevaa kiehtoo juuri subjektuuden tulemisen hetket eli merkityksenannon ehdot ikään kuin ennen merkin tilaa. Tätä hän on tarkastellut kehittämällä freudilais-lacaniilaista ajattelua esikielellisen materiaalin suuntaan.

Kristeva (1993) hahmottelee teorioissaan jakautuneen subjektin konstituutiota kahden systeemin vuorovaikutuksessa, oikeastaan niiden halkeamassa. Kristevan mukaan kaikessa merkityksenannossa on mukana kaksi komponenttia: *khoran* ja tiedostamattoman yhteyteen asettuva esikielellinen ja viettiperäinen semioottinen ja kieltä syntaksina, merkinä ja nimeämisenä tarkoittava symbolinen. Kristevan semioottisen ja symbolisen teoriaa on musiikkiin sovellettu sekä yleisellä (Välimäki 1998) että musiikkianalyttisellä tasolla (esim. Sivuvoja-Gunaratnam 1999; Hautsalo 2000; Välimäki 2001; Minkkinen 2003). Semioottisen ja symbolisen generoimista tekstuaalisista tasoista Kristeva puhuu myös geno- ja fenoteksteinä. Barthes (1985, 267–277) on laulua tarkastellessaan transponoinut nämä käsitteet *geno-* ja *fenolauluksi*, joita on myös käytetty musiikintutkimuksessa. Esimerkiksi Joke Dame (1998) on tulkinut Berion *Sequenza III*:a feno/geno-erottelua vasten tarkastellen samalla myös sukupuolen performatiivisuutta. Olen itse analysoinut genolaulua halun diskurssina k.d. langin musiikissa (Välimäki 2003a).

Tarkasteltaessa näiden modaliteettien rajankäyntiä musiikissa on kaksi tarkastelun tasoa erotettava toisistaan. Ensinnäkin musiikkia voidaan yleisesti tarkastella semioottisen dominoimana diskurssityyppinä (kuten Kristeva ajattelee musiikin olevan). Toiseksi voimme tarkastella semioottisen ja symbolisen erityistä dialektiikkaa jossakin tietyssä teoksessa musiikkianalyysin tasolla. Tällöin on oikeastaan tehtävä vielä toinen tärkeä lisäerottelu: ero primaarin ja sekundaarin semioottisen/symbolisen representaation suhteen. Käytännössä rajaa näiden välille on usein mahdotonta vetää – siis sanoa kumman representaation piiriin jokin musiikillinen ele kuuluu, koska todennäköisesti se kuuluu kumpaankin – mutta teoreettis-metodologisesti tämä huomio on tärkeä tehdä, sillä se liittyy psykoanalyttisen metodologian keskeiseen problematiikkaan musiikkianalyysissa. Primaari semioottisen representaatio ei ole niin laji- ja tyyli-sidonnaista kuin sekundaari: Gino Stefanin (1985) termin sanottuna primaari sijoittuu lähemmäksi yleisiä koodeja ja sekundaari tyylin ja yksittäisten teosten tasoa. Semioottisen ja symbolisen kategoriat on siis *suhteutettava* tarkasteltavan teoksen muodostamaan erikoisdiskurssiin, siihen mitä kyseisen teoksen sävelkielen ja -tyylin puitteissa voidaan pitää symbolisena ja mitä semioottisena. "Semioottinen" ja "symbolinen" eivät näillä kahdella tarkastelun tasolla viittaa samaan asiaan. Se, mitä jossakin sävellyksessä voidaan pitää semioottisena, ei välttämättä ole sitä jossakin toisessa.³⁶

³⁶ Olen kiitollinen Anne Sivuvoja-Gunaratnamille, joka alkujaan sai minut tämän erottelun tärkeyden ymmärtämään. Ylipäätään poststrukturalistisia tai dekonstruktivistisia teorioita kielen takaisesta mutta siinä vaikuttavasta tekstuaalisuudesta musiikkiin sovellettaessa tulisi vastaava erottelu huomioida.





Sama erottelu pätee myös Kristevan abjektin käsitteeseen (vrt. Schwarz 1997a, luku 7). Kuten Kleinille ja Winnicottille, samoin Kristevalle taiteellisen kokemuksen juuret ovat separaation tilassa, jossa Kristevaa kiehtoo abjektivolottuvuus. Abjekti on jotakin, mitä tarvitaan separaatiossa primaariobjektista (äidistä) oman itsen rajojen tuottamiseksi. Abjekti on subjektin ja objektin – oidipaalisien ja preoidipaalisien – välissä ja on sekä halun että inhon sija. Abjektia materiaalia ovat esimerkiksi kaikki ruumiista erittyvät nesteet kuten veri, sperma ja oksennus sekä kasvavat ylijäämät kuten katkenneet hiukset tai kynnet. Ne muodostavat eräänlaisen ”ei-minän” vyöhykkeen ja minuuden rajojen hämärty-misen tilan, oikeastaan sen aiheuttaman psyykkisen ahdistuksen (annihilaation kauhun) ja nautinnon materiaalisien edustuksen. Kristevan mukaan taiteellisessa tekemisessä on sekä kyettävä aktivoimaan esioidipaalinen maternaalinen abjek-tin tila että myös torjumaan tai irrottautumaan siitä. Kristevan mukaan taiteilija lumoutuu abjektin tilasta, jolloin kieli ja symbolinen merkkijärjestelmä vääris-tyy kuin arkaaisen lihallisen painovoiman johdosta. Taide on hänen mukaansa ”tapa puhdistaa abjekti”, se on äidin ruumiin torjunnan sublimaatiota, ”nimeä-mättömän nimeämistä”. (Kristeva 1993.) Kuvataiteen alalla feministisessä avant-gardessa ruumiin nesteitä ja muuta ylijäämää materiaalina käyttävä abjektitaide onkin suorastaan vakiintunut genre.

Kuten semioottisen ja symbolisen käsitteiden musiikkianalyttisessä käy-tössä, myös abjektin yhteydessä on erotettava kaksi analyttisen tason mahdolli-suutta. Ensinnäkin musiikki tai jokin musiikillinen ele kuten esimerkiksi erityisen kova tai muuten epämiellyttävä ääni voidaan sinänsä nähdä abjektina äänenä. Tällöin voidaan puhua primaarista abjektiosta (vrt. Schwarz 1997a). Toisaalta jokin musiikki tai musiikillinen ele voi toimia abjektion representaationa teos- ja tyyllisidonnaisella tavalla, kuten esimerkiksi Sibeliuksen *Kyllikin I* osan kehittely-jakson musiikki (ks. Välimäki 2001a, 29–33). Tällöin voidaan puhua sekundaarista abjektiosta. Abjektin musiikillisia representaatioita on hahmoteltu muun muassa Diamanda Galásin musiikissa (Schwarz 1997a, luku 7) ja Kundryn hah-mossa Wagnerin *Parsifalissa* (Sivuoja-Gunaratnam 1998; Hautsalo 1998) sekä yleisellä ideologisella tasolla (Kramer 1995).

Melankolian, depression, objektimenetyksen ja separaation yhdistäminen taiteelliseen tekemiseen ei ole vain Kristevalle ominaista vaan ylipäätään psy-koanalyttiselle taiteentutkimukselle koko sen historian ajan. Taiteellisen teke-misen ytimen on yleensäkin nähty olevan kadotetun primaariobjektin (äidin) suremisessa ja sen uudelleen rakentamisessa fantasiassa (vrt. esim. objektisuh-deteoriat). Kristevalainen – samoin kuin objektisuhdeteoreettinenkin – tarkas-telu kuitenkin ylittää biografismin ongelmat nähdessään kyseiset problematiikat ylipäätään subjektia ja tekstejä luonnehtivina seikkoina. Biografisten melan-kolia-tulkintojen piirissä on sen sijaan ajateltu (esim. Nass 1989, 166; Pollock 1990), että aktuaalit objektimenetykset elämässä eivät ole luovuudelle välttä-mättömiä, mutta jos niitä tapahtuu, on niillä merkitystä luovaan työhön, sen suuntautumiseen surutyöksi ja muisteluksi, kuten esimerkiksi Mahlerin kohdalla on monesti tulkittu tapahtuneen (esim. Pollock 1990). Kristevalla varhaislapsuuden objektimenetykset, jonka jokainen kieleen astuva subjekti kokee, riittää ”ak-



tuaaliseksi objektimenetykseksi”. Tässä kohtaamme psykoanalyttista melankolia-teoriaa luonnehtivan problematiikan, johon eri teoreetikot suhtautuvat hieman eri tavoin: mikä on melankolian objektin status?³⁷

8.6. Feministinen psykoanalyysi ja musiikintutkimus

Psykoanalyysin vaikutus feministisiin ajattelun perinteisiin sekä ylipäätään sukupuoleen huomiota kiinnittäviin tutkimuksiin on ollut ratkaiseva, vaikka psykoanalyysin ja feminismin suhteet ovatkin kompleksiset. Feministien toimesta on kritisoitu psykoanalyysia sen patriarkaalisista ja kolonialisoivista piirteistä sekä ylipäätään miesperspektiivistä. Huomio on kiinnitetty varsinkin siihen, että Freud ja Lacan näkevät naisen miehen muodostamaa normia vasten (samoin kuin homoseksuaalin heteroseksuaalin normia vasten), jolloin nainen määrittyy ei-mieheyden ja puutteen kautta. Tällainen naisen käsitys on kiintoisalla tavalla yhteydessä siihen romantiikan ja modernismin ideologiaan, joka näkee musiikin – naisen tavoin – kieleen verrattuna puutteen kautta määrittyvänä ja sanoin tavoittamattomana, mysteerisenä ”toisena”.

Toisaalta psykoanalyysi on Freudin ja Lacanin fallosentrismistä huolimatta monille feministeille tärkeä teoreettinen perspektiivi, ja psykoanalyttinen feminismi muodostaakin yhden keskeisen feminismin suuntauksen, joka on revisioinut ja kehittänyt perinteistä psykoanalyttista naista koskevaa teoriaa ja muokannut sitä sukupuolikkysymykselle sensitiivisempään suuntaan (esim. Juliet Mitchell, Nancy Chodorow, Jane Gallop, Kaja Silverman, Toril Moi, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Judith Butler, Teresa de Lauretis). Myös psykoanalyysin patriarkaalisuudesta on feministeillä erilaisia tulkintoja, joiden ääripäiksi voisi sanoa näkemyksen psykoanalyysista patriarkaalisena teoriana ja näkemyksen psykoanalyysista patriarkaalisen kulttuurin analyysina/analyysikeinona. Samantapainen vastakkaisten feminististen näkemysten spektri kohdataan helposti tarkasteltaessa esimerkiksi sukupuolen musiikillisiä esityksiä musiikkivideoissa: usein on vaikea sanoa, onko joku sukupuolen esitys, vaikkapa Madonnan musiikkivideoissa (vrt. Hallstein 1996; Cubitt 1997), patriarkaalista naiskäsitystä vahvistava vai kumoava, patriarkaalisia odotuksia täyttävä vai parodioiva ja kritisoiva.

Psykoanalyttiselle feminismille psykoanalyysi näyttäytyy tärkeänä kehyksenä, jossa sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden kysymyksiä on mahdollista pohtia riittävän monimutkaisesti ottaen huomioon sekä niihin liittyvät sosiaaliset rajoitteet että niiden murtamiset ja transgressiiviset mahdollisuudet. Freudilaisen perinteen feministiset nykymuotoilut tarjoavat esimerkiksi ns. ranskalaisen feminismin (Irigaray, Cixous, Kristeva) mielestä edelleen parhaan pohjan ja riittävän kompleksisen mallin kielen ja merkkijärjestelmän roolin ymmärtämiselle subjektiuden ja sukupuolisuuden psykologisessa ja sosiaalisessa rakentumisessa. Tällöin korostetaan Freudin ajattelussa niitä kohtia, joissa hän analysoi seksuaalisuutta ja sukupuolirooleja pikemminkin satunnaisina (arbitraarisina)

³⁷ Vrt. Välimäki 2001a, 35; ja 2001b, 152–154.



kuin "luonnollisina". Erityisesti ranskalaiset feministit, queer-teoreetikot (Butler) ja semiofeministit (de Lauretis, Silverman) ammentavat psykoanalyysistä sitä varsin radikaalistikin uudelleenmuotoillen. Ranskalaiset feministit ovat myös teoretisoineet naisen ei-fallosentristä paikkaa kielessä ja kulttuurissa sekä diskursiivista tyyliä, joka sisältää kirjoittavan naisen äänen, ruumiin ja vietin jälkiä (*feminine écriture*). Tässä suuntauksessa psykoanalyttinen feminismi joutuu erityisen monimutkaisesti taiteilemaan biologisen essentialismin ja sosiaalisen konstruktionismin välisessä kentässä.

Psykoanalyysin merkitys feminismille yleisellä tasolla on siinä, että psykoanalyttikkojen mukana seksuaalisuuden ymmärtäminen siirtyi pois biologisesta, lisääntymiseen perustuvasta käsittämisestä käsityksiin jo lapsuudessa kehittyvästä ja ilmaisujaan saavasta seksuaalisuudesta ja siihen liittyvien tiedostamattomien viettien muotoutumisesta. Voisi sanoa, että oivallettiin seksuaalisuuden psykologiset ja kulttuuriset ulottuvuudet. Biologisen sukupuolen (*sex*), sosiaalisen sukupuolen (*gender*) ja seksuaalisuuden kysymysten erottaminen toisistaan on ollut myös feministiselle ja sukupuolistavalle musiikintutkimukselle tärkeää, samoin kuin queer-teoreettiselle musiikintutkimukselle, joka Lacaniin nojaten näkee identiteettien muodostamiset epävakaina ja ambivalentteina peleinä. (Butleriin nojaavan queer-teorian mukaan myös erottelu *sex-gender* on kestävä, sillä myös "sex" tuotetaan kulttuurisesti.) Psykoanalyttinen feminismi on myös omalta osaltaan siirtänyt psykoanalyysin painopistettä preoidipaalisen ja prelingvistisen (myös presubjektiviisen) kokemusmaailman teoretisointiin (vrt. esim. Kristeva).

Psykoanalyttis-feministinen musiikintutkimus on näkyvintä poststrukturalistisessa oopperan (Clément 1999; Abbate 1991), elokuvamusiikin (Flinn 1992), musiikkivideoiden (Cubitt 1997), naisartistien (Suchet & Sand 1999; Hallstein 1996), lesboseksuaalisuuden (Suchet & Sand 1999) sekä ylipäätään naisen äänen ja lauluäänien tutkimuksessa (ks. esim. Dunn & Jones [eds.] 1994), jossa musiikki usein yhdistetään myös visuaalisiin aspekteihin ja johon on keskeisesti vaikuttanut feministinen elokuvateoria (esim. Silverman 1988; Doane 1980). Esimerkiksi Hallstein (1996) on tarkastellut Madonnan ristiriitaisia sukupuolirooleja feminismin ja skitsoanalyysin kannalta. Sean Cubitt (1997) on soveltanut Freudin teoriaa primaarinarsismista sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioiden tarkasteluun musiikkivideoissa. Toisaalta myös taidemusiikin analyysia harjoitetaan psykoanalyttisen feminismin perspektiivissä esimerkiksi musiikillisen narraation sukupuolittumista tarkastellen (Välimäki 2001a) tai erityistä feminiinin subjektiivisuuden, halun ja hekuman musiikillista diskurssia hahmotellen (Sivuoja-Gunaratnam 2003).³⁸

³⁸ Artikkelissa käsiteltyjen Lacanin, Kristevan ja feministisen psykoanalyysin ohella tärkeitä poststrukturalisteja, joilla on läheinen suhde psykoanalyysiin – ja joillakin myös musiikkiin –, ovat esimerkiksi Jacques Derrida, Roland Barthes, Harold Bloom, Gilles Deleuze ja Slavoj Žižek. Heidän teorioitaan ja niiden musiikintutkimuksellisia sovelluksia ei kuitenkaan käsitellä tässä artikkelissa lukuunottamatta joitakin mainintoja.



9. Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen kohteita ja tutkimustyyppejä sekä erityiskysymyksiä (Tarkastelutapa III)

Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen yleisimmät kohteet ja tutkimustyypit limittyvät toisiinsa monin tavoin. Seuraavalla jaottelulla on lähinnä kuvaileva funktio eli tarkoituksena on esitellä psykoanalyttisen musiikintutkimuksen keskeisiä alueita kohde- ja tyyppilähtöisesti.

9.1. Biografiset tutkimukset

Biografiset tutkimukset muodostavat varsin perinteisen psykoanalyttisen musiikintutkimuksen alueen. Siihen kuuluvat psykoanalyttiset biografiat säveltäjistä, muusikoista ja muista musiikkimaailman henkilöistä. Myös biografisesta näkökulmasta tehdyt teosanalyysit ja -tulkinnat voidaan sijoittaa niin tähän kategoriaan kuin myöhemmin käsiteltävään musiikkianalyysin kategoriaan. Biografisissa psykoanalyttisissa tutkimuksissa keskitytään yleensä lapsuuden kokemuksiin, erityisesti äiti- ja isäsuhteisiin (ja muihin merkittäviin ihmissuhteisiin isä- ja äitisuhteiden toistoina ja siirtyminä), sisaruussuhteisiin, nuoruuden fantasioihin ja perhe-konflikteihin. Tätä taustaa vasten pyritään hahmottelemaan musiikin tekemisen, tuotannon ja ylipäätään luovuuden tiedostamattomia lähteitä. Monesti sävellykset ja elämänvaiheet on pyritty yhdistämään toisiinsa, mutta tästä pyrkimyksestä huolimatta monia psykobiografioita vaivaa nimenomaan ”musiikittomuus” ja siten musiikintutkimuksellisen kiinnostavuuden puute (psykobiografisten tutkimusten keskeisiä ongelmia käsiteltiin id-psykologian yhteydessä luvussa 8.1.). Maynard Solomonin (2001) mukaan kuitenkin Adornon ”idiosynkraattiset” kirjoitukset Mahlerista, Bergistä, Wagnerista ja Bachista ovat rohkaisseet synteettisemmin psykoanalyysia ja musiikintutkimusta yhdistävään biografian malliin.

Psykoanalyttiset biografiat ovat keskittyneet kaikkein kanonisoiduimpiin ”suurmiehiin”, kuten Beethoveniin, Wagneriin ja Mahleriin (Max Graf aloitti tämänkin tendenssin). Tunnettu on muun muassa jo edellä mainittu Edith ja Richard Sterban Beethoven-biografia (1954) samoin kuin Solomonin Beethoven-tutkielmat (1978; 1990).³⁹ Enemmän kuin musiikki, psykoanalytikoita on kiehtonut säveltäjän väkivaltaiset ihmissuhteet ja kuurous. Toisaalta psykoanalyttinen musiikintutkimus on – Schenker-tutkimuksen rinnalla – kontribuoinut omalta osaltaan Beethovenin myöhäisten teosten mystisen auran myyttiä.

Useimmiten biografiset tarkastelut etsivät ja löytävät säveltäjien elämästä varhaisia objektimenetyksiä (esimerkiksi äidin tai isän kuoleman). Tämä seikka merkityksellistetään ja sitä vasten katsotaan säveltäjän elämää ja tuotantoa, joka siten näyttäytyy menetyksen, surun ja depression musiikkina. Mahler on yksi suosituimmista psykoanalyttisen musiikintutkimuksen säveltäjäkohteista

³⁹ Solomonin Schubert-tutkimusta käsiteltiin jo aiemmin (ks. Välimäki 2002, 10–12).



(esim. Feder 1978; 1981; Mooney 1971; Pollock 1990) varmaankin juuri siksi, että hänen elämänsä on täynnä objektimenetyksiä aina sisarten varhaisista kuolemista oman lapsen menetykseen, ja osaksi siksi, että Mahlerin musiikki houkuttelee kuoleman, surun ja depression pohdintoihin. Samoin Mahlerin omat teostensa omaelämäkerrallista sisältöä painottavat lausunnot ja miksei myöskään se, että Mahler konsultoi Freudia avio-ongelmissaan sekä toisaalta tutustui Max Grafiin, ovat vaikuttaneet tähän.⁴⁰ Objektimenetyksiä ja depression musiikillista työstämistä on kuitenkin yhdistetty melkein kaikkiin psykoanalyttisesti tarkasteltuihin säveltäjiin aina Mozartista (ks. Ostwald & Zegans [eds.] 1993) Rossiniin (D. W. Schwartz 1965). Mozartin isäsuhde on ollut erityisen kiinnostuksen kohteena, ja sitä on pohdittu esimerkiksi säveltäjän d-molli-teoksia vasten (Feder 1993b, 1993c). Charles Ivesin isäsuhde on myös sytyttänyt psykoanalyttikkojen mieltä, ja hänen teoksiaan on tarkasteltu epätäydellisen suruprosessin valossa tämän vaietessa säveltäjänä 30 vuoden iässä isänsä kuollessa (Feder 1991). Yrjö Heinonen (1995) on tutkinut Beatlesin tuotantoa psykoanalyttisbiografisesti ja objektimenetyksenkin valossa. Wagnerin elämää ja teoksia on taas hahmoteltu useimmiten oidipustematiikan valossa (esim. Pollock 1993).

Objektimenetysten ja depression konstruoinnin menetelmää voisi kritisoida siitä, että menetyksiä on liian helppo löytää ja joskus historialliset kontekstit kuten esimerkiksi 1700–1800-lukujen korkea lapsikuolleisuus, kulkutaudit ja keskimääräiset kuoliniät unohtuvat. Toisaalta mikäli objektimenetykset kuuluvat jokaisen ihmisen elämään jossakin muodossa (esimerkiksi separaatio äidistä ja kieleen astuminen merkitsevät paitsi subjektiivisen ehtoa myös aina objektimenetyksiä), voisi menetyksen maisemaa tarkastella musiikissa ilman oletusta tekijän erityisestä menetyshistoriasta eli ilman biografista perspektiiviä. Peter Ostwaldin (1993) tulkinta Schumannin liedistä *Ich Hab in Traum Geweinet* (*Dichterliebe*) on esimerkki tarkastelusta, joka toimii kummassakin kategoriassa: sekä biografisena teosanalyysinä että psykoanalyttisena tulkintana musiikista representoimassa yleistä psyyken mekanismeja objektimenetyksen maisemassa. Ostwald on kirjoittanut useita psykobiografioita. Niiden otsikot tuovat kyllä mieleen vuosikymmenien – tai vuosisadan – takaisen patologian ja nerouden yhdistävän luovuuspsykologian, jonka perinne ilmeisesti elää edelleen ainakin kustantajien toimesta: *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius* (1987), *Vasly Nijinsky: A Leap into Madness* (1991) ja *Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius* (1997).

Erityisesti viime vuosisadan alussa psykoanalyttisten biografioiden vaarana oli lipsuminen 1800-luvun lopun psykologian hengen mukaisesti sairauskertomusta muistuttaviksi patografioiksi, jolloin biografia saattoi muistuttaa pikemminkin biografian toiveen toteutumaa. Musiikintutkimuksellinen konteksti,

⁴⁰ Graf kirjoitti Mahlerista psykoanalyttisen tutkielman, jonka hän antoi säveltäjälle. Kiitokseksi tästä Mahler alkoi Graf in pojan (= ”pikku-Hans”; vrt. Välimäki 2002, 13 alaviite 19) kummisedäksi. Ilmeisesti siis psykoanalyttinen tulkinta miellytti Mahleria. Voisi jopa spekuloida Graf in tekstin mahdollisesta vaikutuksesta Mahleriin, joka halusi sisällyttää sinfonioihinsa ”kaiken”.





intressi tai jopa relevanssi on saattanut puuttua kokonaan. (Oikeastaan vasta poststrukturalismi toi nimenomaan musiikintutkijat psykoanalyttisen musiikintutkimuksen pariin teosanalyysin alueella, mikä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö kiinnostavia teosanalyyssejä olisi tehty jo aiemmin vaikkakin pikemminkin psykoanalyttikkojen kuin musiikintutkijoiden toimesta.) Psykoanalyttiset biografiset lähestymistavat ovat herättäneet monesti voimakasta kritiikkiä aivan kuten viime aikoina uuden musiikkitieteen biografiset lähestymistavat, jotka kiinnostuksessaan seksuaalisuuden kysymyksiin ovat tuoneet biografista tietoa hyväksikäyttävät tutkimukset ja teosanalyysit uudella tavalla musiikintutkimuksen valtavirtaan. Uuden musiikkitieteen biografisissa tutkimuksissa biografinen tieto toimii kuitenkin yleensä vain yhtenä näkökulmana muiden, esimerkiksi sosiohistoriallisen ja sukupuolta teoretisoivien näkökulmien rinnalla. Samoin mikrohistorian ja feministisen tutkimuksen myötä naismuotokuvat ja muiden aiemmin raportoimatta jääneiden musisoivien ryhmien edustajien biografiat ovat tulleet mahdollisiksi.

Elämäkerralliset lähestymistavat muodostavat yhden tärkeän mahdollisuuden lähestyä musiikkia sekä teosanalyysin että musiikin historian tarkoituksessa. Biografia voi toimia kiinnostavana hermeneuttisena ikkunana (Kramer 1990, 1) teokseen. Poststrukturalistisessa otteessa tekijä ja hänen elämänsä siten kuin se kulttuurisesti ymmärretään (vrt. esim. säveltäjäkuva; ks. Heiniö 1992) voi olla yksi ”teksti” muiden joukossa teoksen signifikatiivisessa tekstien verkostossa, josta analyttikko poimii haluamansa. Tällöin tekijästä puhutaan oikeastaan lainausmerkeissä: tekijä/säveltäjä on tutkimuksessa yhtä kulttuurinen konstruktio kuin sävelteoksetkin.

9.2. Psykoanalyttinen musiikkipsykologia

Psykoanalyttinen musiikkipsykologia metapsykologisine ja kehityspsykologisine teorioineen pyrkii selittämään musiikin psykologisia ilmiöitä suhteessa piilotajuntaan. Tällöin kysytään esimerkiksi, mitä musiikki edustaa ihmiselle ja yhteisölle tiedostamattomasti. Psykoanalyttinen näkökulma antaa tähän monia vastauksia. Tutkittavia ilmiöitä ovat muun muassa musiikillinen ajattelu, musiikin tunnevaikutukset, affektit, musiikillinen lahjakkuus, säveltämisen, improvisoimisen, musiikinopetuksen, opiskelun ja esiintymiskäytäntöjen psykodynamiikka jne. Erityisesti viime vuosisadan alussa suositusta musiikillisen ”luovuuden” ja ”nerouden” (poikkeuksellisuuden) tutkimuksesta, kuten myös ”Taiteen” tutkimisesta isolla T:llä ja muun musiikkikulttuurin ja musiikinharjoituksen kustannuksella, on yhä enemmän siirrytty (”tavallisen”) musiikillisen kokemuksen tarkasteluun laajalti ymmärrettynä. Musiikillisen kokemuksen ja sen osatekijöiden luonnetta pyritään ymmärtämään pienen lapsen elämysmaailmaa ja kehitystä koskevan psykoanalyttisen tietämyksen avulla. Lapsen varhainen elämysmaailma on nähty eräänlaisena musiikkikokemuksen prototyyppinä eli musiikillisessa ja preverbaalissa kokemusmaailmassa on nähty oleellisia samankaltaisuuksia.

Äänellä ja kuuloaistilla on katsottu olevan erityinen merkitys ja keskeinen





asema lapsen varhaisessa maailmassa, kuten jo aiemmin on todettu, ja tämän arkaaisen auditiivisen kokemusmaailman suhdetta musiikkiin on pohdittu runsaasti (esim. Isakower 1939; Kohut 1990 [1957]; Kohut & Levarie 1990 [1950]; Anzieu 1979; Rechartd 1984, 1992 ja 1998; Lecourt 1990 ja 1994; ks. myös Piha & Jauhiainen 1993). Ihmisen auditiivisen sfäärin, äänen ja kuuloaistin erityisyyttä on pohdittu niin klassisen psykoanalyysin, egopsykologian, psykoanalyttisen kehityspsykologian ja objektisuhteiden piirissä kuin lacanilaisessa ja feministisessä traditiossa. Musiikkikokemuksen on arkaaisimmilla tasoillaan ajateltu ankkuroituvan varhaiseen vuorovaikutukselliseen tilaan (äidin/hoitajan ja lapsen välillä), jota monet lapsipsykoanalyttikot ja kehityspsykologit ovat tutkineet, erityisesti 1960-luvulta asti (esim. Anna Freud, Donald W. Winnicott, René Spitz, Joyce McDougall). Ääntä on hahmoteltu kokonaisvaltaisesti ympäröivänä kokemuksena, joka ikään kuin kannattelee vastaanottajaa ja toimii eheyttävänä ja turvaa antavana objektina, musiikillisena minän jatkeena (vrt. transitionaali- ja selfobjekti sekä akustinen peili). Objektietäisyyden on ajateltu kapenevan auditiivisessa maailmassa. On myös todettu, että ääniltä on vaikeampi suojautua kuin esimerkiksi visuaalisilta ärsykkeiltä; silmät voi laittaa kiinni, mutta korvia ei. Musiikki näyttää edustavan eräänlaista ei-kenenkäänmaata (vrt. äidin/hoitajan ja lapsen *välinen* alue), jossa sisäisen ja ulkoisen erotelu on vähemmän tarkkaa.

Tätä tutkimusta on inspiroinut viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana varhaisinta lapsen elämysmaailmaa koskeva psykoanalyttinen kehityspsykologia, joka on saavuttanut uutta tietoa ns. vauvaobservaation avulla sekä vastasyntyneisiin ja muutaman kuukauden ikäisiin lapsiin kohdistuvista uudenlaisista kokeellisista tutkimuksista (esim. Stern 1985). Tätä uutta psykoanalyttista kehityspsykologiaa on runsaasti sovellettu musiikkipsykologiaan sekä musiikki-terapian teoriaan (esim. Rechartd 1992 ja 1998; Lehtonen 1986 ja 1996; Erkkilä 1997; Sinkkonen 1997; Välimäki 1998).

Musiikillista ajattelua ja kokemusta on tarkasteltu paljon metapsykologisia malleja vasten, kuten aiemmin luvussa 7 jo todettiin. On esimerkiksi hahmoteltu partituureja tarkastelemalla tiedostamattoman toiminnan formaaleja piirteitä kuten siirtymiä, tiivistymiä ja virhesuorituksia Freudin uni- ja vitsiteorioiden valossa (Friedman 1960; Sabbeth 1990; Heinonen 1990; Klumpenhouwer 1994; Klempe 1998). Freudin vitsiteoriaa on yritetty yhdistää myös Schenker-analyysiin; Daniel Sabbethin (1990) mukaan niille on yhteistä muun muassa nonverbaalisuus, ”pinnanalaisten” (latenttien) rakenteiden sekä tuttuuteen ja toistoon liittyvien seikkojen käsittely. Juuri nämä seikat Freudin teorioissa ovat vaikuttaneet musiikinteorioihin ja musiikkianalyysimalleihin, erityisesti motiivianalyyseihin, etenkin viime vuosisadan alkupuolella ja puolivälissä ajan havaintopsykologian hengessä. Keskeistä näissä teorioissa, kuten esimerkiksi Hans Kellerin näkemyksissä musiikin syvärakenteista, on ajatus tiedostamattoman havaitsemisen merkityksestä musiikillisessa ajattelussa.⁴¹

⁴¹ Tässä mielessä myös Schenkerin teorialat ovat ”freudilaisesti” sävyttyneitä (vrt. Cook 1987, 221).



Musiikin terapeuttisen vaikutuksen tutkiminen on keskeinen psykoanalyttisen musiikkipsykologian ala. Siihen kuuluvat sekä psykoanalyttisesti (tai psykodynaamisesti) orientoitunut musiikkiterapian tutkimus ja teoria että pohdinat musiikin itseterapeuttisesta funktiosta. Keskeistä on, että musiikki nähdään kanavana, jonka avulla voidaan tavoittaa torjuttuja, ahdistavia ja kielletyiksi koettuja mielen sisältöjä sekä työstää niitä. Musiikin tekeminen auttaa ratkaisemaan psyykkisiä ristiriitoja, kanavoi tiedostamattomia impulsseja ja toimii turvaa ja psyykkistä eheyttä antavana objektina (esim. Lehtonen 1986, 1996, 1998; Ostwald 1989; Erkkilä 1997). Tärkeä mutta vähemmän kehitelty tutkimusalue on soitonopiskelun ja esiintymisen psykodynaamikka (esim. Kurkela 1993).

9.3. Psykoanalyttiset musiikkianalyysit ja -tulkinnat

Viime vuosisadan alussa psykoanalyttiset teosanalyysit olivat usein biografis-peräisiä, mutta tämän rinnalle kehittyi nopeasti tapa kohdella teoksia yleisesti psyyken toimintaperiaatteita heijastelevina sosiokulttuurisina objekteina, ”teksteinä”. Tällöin musiikkia tarkastellaan psyykkisenä (merkitys)työnä. Sosiokulttuuristen aspektien painottuessa psykoanalyttiselle tutkimukselle aukeni myös mielekkäämpi mahdollisuus eri musiikinlajien ja alakulttuurien analyysiin.

Teosanalyseissa voidaan käyttää hyväksi mitä tahansa psykoanalyttisia teorioita ja käsitteitä, joilla avataan reittejä teoksen ymmärtämiseen ja niistä puhumiselle. Tämän päivän psykoanalyttiselle musiikkianalyysille on tyypillistä monien metodien ja näkökulmien yhdistäminen. Mainittakoon vielä joitakin esimerkkejä psykoanalyttisista teosanalyseista jo edellisissä luvuissa esille tulleiden lisäksi. Schwarz (1997a) on tarkastellut esimerkiksi Peter Gabrielin musiikkia miehisen katseen ja aggressiivisten fantasioiden kannalta. Chopinin preludeja ja nocturnoja on tarkasteltu melankolian ja halun saavuttamattomien tai mahdottomien objektien kannalta (Kramer 1990; Välimäki 2001a). Robert Fink (1998) on pohtinut sonaattimuodon seksuaalista politiikkaa Brahmsin 1. sinfoniassa yhdistäen freudilaiseen perspektiiviin sukupuolistavaa tutkimusta ja sosio-hermeneutiikkaa.

Teosten tarkastelu lacanalaisessa, kristevalaisessa ja feministisessä perspektiivissä lienee tutuinta akateemisessa musiikintutkimuksessa, mutta kiinnostavia analyysieja on tehty muidenkin teorioiden ja käsitteiden avulla. Esimerkiksi Ellen H. Spitz (1991) on tarkastellut George Crumbin *Ancient Voices* -teosta Winnicottin transitionaali-vaihetta koskevien teorioiden pohjalta. Joseph N. Straus (1990) ja Kevin Korsyn (1991) ovat tarkastelleet sävellyksiä Harold Bloomin (1973) freudilaista vaikutusahdistuksen (*anxiety of influence*) teoriaa vasten, jonka mukaan teokset ilmentävät esikuvia vastaan käytyjä oidipaalisia taisteluita ja ”väärinlukemisia”. Korsyn (1991) lukee esimerkiksi Brahmsin *Romanssia* op. 118 nro 5 Chopinin *Berceusen* op. 57 kautta.

Psykoanalyysia on pidetty nimenomaan länsimaisen kulttuurin subjektin analyysinä. Mutta voiko siitä olla mitään hyötyä ei-länsimaisten musiikkikulttuurien tutkimisessa? Ei-länsimaisten musiikkikulttuurien tutkijat ovat vierastaneet psykoanalyysia sen universalististen ja ahistoriallisten taipumusten vuoksi. Kri-



tiikki osuu ennen kaikkea strukturalistiseen ja muuhun konteksti-turtaan psykoanalyyysiin. Psykoanalyyysiä on kuitenkin humanistisissa ja sosiaalitieteissä ajan hengen mukaan ja muitten teorioiden tapaan kehitelty yhä kontekstisensitiivisemmäksi teoriaksi. Psykoanalyyttisessä kulttuurintutkimuksessa on viime vuosina kehitelty myös ns. *etnopsykoanalyyttistä* perspektiiviä ei-länsimaisten kulttuurien tutkimista varten. Toisaalta myös itseanalyysin välineenä eli refleksioon tukena psykoanalyyysi toimii missä tahansa tutkimuksessa, on kohteena sitten länsimainen tai ei-länsimainen kulttuuri. Rajoituksistaan huolimatta psykoanalyyysiä on jonkin verran sovellettu ei-länsimaisen musiikin tutkimuksessa. Esimerkiksi Bridget Connelly ja Henry Massie (1989) ovat tarkastelleet pohjoisafrikkalaista *arab sira* -musiikkia lohkoutumisen ja egon defenssimekanismien valossa ja Jean Doring (1997) on tarkastellut psykoanalyyysin valossa islamilaista uskonnollista kuulemisen käsittämistä.

9.4. Oopperan ja elokuvamusiikin psykoanalyyttinen tutkimus

Oopperan moninaisia elementtejä ja lajipiirteitä on pohdittu psykoanalyyttisten teorioiden avulla niin runsaasti, että sen voi erottaa omaksi alueekseen. Psykoanalyyttistä oopperatutkimusta on tehty aina oopperasalin ja lavastuksen tarkasteluista henkilöhahmojen problematiikkojen tai ihmisääneen, "akustiseen peiliin" (Rosolato 1974; Silverman 1988), liitettyjen merkitysten tarkastelemiseen saakka. Yksi kestoaihe on oidipus-ym. "psykoanalyyttinen" tematiikka Wagnerin teoksissa, erityisesti Ringissä (esim. Pollock 1993; Ostwald & Zegans 1997).

Oopperan tutkimus on saanut paljon inspiraatiota lacanilaisesta elokuva-tutkimuksesta, narratologiasta, semioottisesta ja feministisestä teoriasta (esim. Clément 1999; Poizat 1992; Abbate 1991). Myös elokuvamusiikin ja musiikkivideoiden tutkimuksessa nämä perspektiivit usein yhdistyvät, kuten jo aiemmin todettiin feministisen psykoanalyyttisen musiikintutkimuksen yhteydessä (luvussa 8.6.). Esimerkiksi Carol Ann Flinn (1992) on tarkastellut 1930–1940-lukujen Hollywood-elokuvien musiikkia yhdistäen teoreettisessa pohjassaan Barthesia, Kristevaa ja Adornoa. Daniel Falck on tarkastellut lacanilaisesti muun muassa Jane Campionin *Pianoa* (1996), Kieslowskin *Sinistä* (1998) sekä Scott Hicksin *Loistoa* (2000).

9.5. Musiikki ja ideologiat psykoanalyyttisestä näkökulmasta

Psykoanalyyysi on tärkeä teoria kulttuurin ideologioiden tarkastelussa, ja sen avulla voidaan tarkastella musiikkiin liittyvien käsitysten, uskomusten ja käytäntöjen – eli yhteisön musiikkiin liittämiä – tiedostamattomia merkityksiä ja ajattelutapoja. Niitä voidaan tarkastella missä tahansa musiikillisessä ilmiössä, esimerkiksi jossakin teoksessa, teoksen vastaanotossa tai musiikintutkimuksessa. Nykyinen musiikintutkimus on usein ideologioiden tutkimista samalla kun se on jotakin muuta, kuten vaikka musiikin historiallista tutkimusta tai musiikkianalyyysiä. Esimerkiksi feministinen psykoanalyyttinen tutkimus tarkastelee aina sukupuoleen liittyviä ideologioita. Feministisen psykoanalyyysin lisäksi

nimenomaan ideologioiden tarkasteluun keskittyviä psykoanalyysin suuntauksia ovat esimerkiksi Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin skitsoanalyysi sekä sosiaalisia instituutioita (myös psykoanalyttisia instituutioita) vastustava ja syyttävä antipsykiatria.

Ideologioiden psykoanalyttisessa tarkastelussa on kyse kollektiivisten fantasioiden ja niiden historiallisten muotoutumisten paljastamisesta ja analysoinnista psykoanalyttisten teorioiden valossa. Esimerkiksi ääriformalistista musiikinteoriaa ja estetiikkaa voi tarkastella musiikin emotionaalisen ja seksuaalisuuteen liittyvän puolen (myös ”feminiinisen”) torjuntaprosessina, samoin kuin modernin musiikkitieteen semantiikan vastaisuutta yleensäkin (esim. Kramer 1995). Musiikin historian tai -tutkimuksen tiedostamattomia ideologioita ja idealisatioita voidaan ajatella myös ”kollektiivisen yliminän” ilmauksina. Vastaavasti jonkin ajan tai koulukunnan sävellysestetiikkaa voidaan tarkastella ”esteettisenä yliminänä” (vrt. Kohut 1990 [1957]; Kurkela 1993, 445). Eric Zakim (2001) on soveltanut Bloomin (1973) vaikutusahdistuksen teoriaa musiikillisen modernismin ideologian tarkasteluun pohtien sen tonaalisuuden kieltoa. Zakim näkee vaikutusahdistuksen käsitteessä yhtäläisyyttä Lacanin ylijäämän ja Žižekin oikeen käsitteisiin: kyse on jostakin, joka kieltäytyy sisältymästä semioottisen rakenteen signifioivaan mekanismiin. Kuten aina psykoanalyttisten teorioiden kohdalla, myös bloomilaisen tutkimuksen kohdalla tutkija ei voi olla tekemättä myös itseanalyysejä: eikö vaikutusahdistus – oidipaallinen taistelu edeltäjiä kohtaan ja ”vanhan” musiikkitieteen väärinlukeminen – vaikuta mitä suurimmassa määrin myös musiikkiteorioiden?

Leo Treitler (1993, 53–54) ehdottaa, että psykoanalyttisen musiikintutkimuksen aluetta on nimenomaan sen pohtiminen, miten kysymykseen musiikin affektiivisuudesta ja ekspressiivisyydestä – musiikin kyvystä kommunikoida affekteja ja ideoita – on suhtauduttu kautta aikojen musiikintutkimuksessa ja myös sen ulkopuolella. Tämän pohtiminen valaisisi myös sitä, miksi psykoanalyttiselle musiikintutkimukselle on ollut musiikkitieteessä niin vähän tilaa. Treitlerin mukaan kyse on modernismille keskeisestä – ja samalla paradoksaalisesti romantiikalle jatkoa olevasta – *depersonaalisuuden* ideologiasta: subjektiivisuuden poissulkeminen musiikista tarjoaa turvaa kontrollin menettämisen pelkoa ja ahdistusta vastaan. Treitlerin mukaan tätä musiikin ideologista juonetta voitaisiin seurata aina Platonista nykypäivän musiikkitieteelliseen kirjallisuuteen saakka. Treitler tulkitsee musiikin signifikaation ja semantiikan välttelyn myös heijastumana yhtenäisen identiteetin puolesta taistelusta – proteusmaista identiteettiä vastaan. (1993, 57–59.) Treitler esittää mielenkiintoisen kysymyksen siitä, miksi hallinnan menettämisen pelko on ollut suurempi musiikissa ja musiikkitieteessä kuin kirjallisuudessa ja kirjallisuustieteessä. Voisiko vastaus olla siinä paradoksaalisessa asemassa, joka musiikilla on ollut länsimaisen ajattelun historiassa, jossa se on toisaalta yhdistetty aistillisuuteen ja intohimoihin, toisaalta korkeimpaan mahdolliseen rationaalisuuteen?⁴² Siten musiikissa olisi ”enemmän menetettävää”. (Treitler 1993, 61.)

⁴² Vrt. myös Kramer 1995 ja 2002, erit. 1–9 sekä Wright 1998, 162–166.



9.6. Muita kosketuskohtia psykoanalyysin ja musiikin välillä

Sen lisäksi, että psykoanalyysi on lähestymistapa musiikintutkimuksessa, voidaan psykoanalyysilla ja musiikilla nähdä olevan toisenlaistakin vuorovaikutusta: psykoanalyysi on teoria, joka on vaikuttanut musiikkiin ja sävellysetiikkaan ym. niin kuin mikä tahansa kulttuurinen ilmiö. Tämä pätee myös musiikinteoreetikoihin ja tutkijoihin. Esimerkiksi surrealistit omaksuivat ”psykoanalyttisen ikonografian” freudilaisine symboleineen ja unikuvastoineen (Kuusamo 1996, 73-75). Psykoanalyysi on aikansa aatteena vaikuttanut myös vähemmän ohjelmallisesti esimerkiksi ekspressionismissä ja ylipäättään musiikillisessa modernismissä. Erityisesti 1900-luvun oopperoiden libretot ovat psykoanalyysille herkkä alue. Joissakin teoksissa on selvä psykoanalyttinen topos. Psykoanalyysi voi esiintyä teoksessa myös aiheen – juonen – tasolla, kuten esimerkiksi Kurt Weillin musikaalissa *Lady in the dark*. Tällaisia teoksia ovat myös esimerkiksi Yizhak Sadain satiirinen kantaatti *Psykoanalyysi*, William Finnin musikaali *March of the Falsettos*, Schönbergin *Erwartung* ja Tauno Marttisen *Poltettu oranssi*. Toisaalta monet nykysäveltäjät (esim. Luc Ferrari ja Jani Christou) ovat halunneet tehdä ”psykoanalyttista musiikkia” metatason mielessä, jolloin psykoanalyysi toimii inspiraatiota ja ideoita tarjoavana teoriana samaan tapaan kuin jokin kirjallinen lähtökohta. Psykoanalyttinen teoria voi inspiroida sävellystä aivan kuten feministinen teoria on inspiroinut feminististä avantgardea taiteissa. Tutkittaessa tällaisia teoksia psykoanalyttisesti tulee ottaa huomioon niiden kaksoiskoodautuneisuus (termi on Altti Kuusamon) ja selvittää mitä ”psykoanalyttista” tasoa tutkimuksessa tavoitellaan. Olisi lyhytnäköistä analysoida tällainen teos tarkastelemalla sen pintatasoa ”psykoanalyttisesti”, sillä tällöin pysyteltäisiin vain toposten tunnistamisen – ei tulkinnan – tasolla. Psykyksen tiedostamattomasta puolesta tietoista ja sitä – psykoanalyysin kautta – pohtivaa teosta analysoidessa tulisi siis erottaa (1) ”teoria” teoksen aiheena (2) teoriasta teoksen analyysin apuna (vrt. Kuusamo 1996, 165–167).

Psykoanalyysi on voinut olla inspiroija myös tieteellisen kuten musiikkianalyttisen tai sävellysesteettisen teorian luomisessa. Tällöin kyse ei välttämättä ole niinkään psykoanalyttisesta lähestymistavasta musiikintutkimuksessa kuin pikemminkin lähestymistavasta, jonka design-tyyppisenä mallina on toiminut psykoanalyysi. Toisaalta tämä erottelu voi olla keinotekoinen joinakin aikoina johtuen eri aikojen erilaisista tieteenkäsityksistä. Esimerkiksi jo edellä mainitun Hans Kellerin ”sanaton funktionaalinen analyysi” liittyy paitsi Freudin syvärakenteiden paljastamisen ideaan myös modernismin ideologiaan ja sen mukaiseen musiikkianalyysin käsittämiseen. Samankaltainen psykoanalyttinen topos luonnehtii myös esimerkiksi Walkerin musiikinteoriaa, jossa motiivisen ykseyden ideaan liitetään freudilaiset repression ja esitietoisien assosiaation käsitteet.

Myös säveltäjien suhde psykoanalyysiin voi olla kiinnostava tarkastelun kohde – ainakin psykoanalyttikkojen mielestä, joita on aina kiinnostanut johonkin erityisryhmään kuuluvien ihmisten psykoanalyysit. Kirjoituksia säveltäjien ja muusikoiden psykoanalyttisesta hoidosta on laadittu aina Freudista alkaen. Esimerkiksi Nass (1989, 167–169) on tarkastellut kuvauksia muusikkojen ja



säveltäjien hoidoista. Tapauskertomukset muusikkojen psykoanalyysistä voivat antaa näköaloja esimerkiksi kilpailujen ja esiintymispelon psykodynamiikkaan ja hoitoon.

10. Lopuksi: psykoanalyttisen musiikkianalyysin pikaopas

Vaikka muilla taiteentutkimuksen aloilla tavanomainen poststrukturalistisesti orientoitunut psykoanalyttinen teosten analysointi ja tulkinta on musiikkitee-
teessä ollut vähäistä, on se moniperspektiivisen musiikkianalyttisen suuntauksen myötä 1990-luvun lopusta alkaen tullut selvästi yleisemmäksi ja suosittummaksi. Esimerkiksi musiikinteorian uusia tuulia luotaava antologia *Music/Ideology: Resisting the Aesthetics* (ed. Krims 1998) on tästä hyvä esimerkki. Lopetan artikkelini ohjeiden muotoon kirjoitettuun kuvaukseen siitä, mitä poststrukturalistinen psykoanalyttinen musiikkianalyysi pitää sisällään – metodologisia oppaita kun alalta ei vielä löydy. Ohjeita voi toki soveltaa muuhunkin psykoanalyttiseen musiikintutkimukseen kuin vain musiikkianalyysiin ja teostulkintaan.

Poststrukturalistinen psykoanalyttinen analyysi laajasti ottaen keskittyy aina siihen, kuinka subjektius, merkitys ja diskurssi muotoutuvat samassa signifi-
kaation prosessissa ja aina toisiinsa välttämättömästi yhteen liittyneinä. Psykoanalyttinen näkökulma tarkoittaa, että tämä prosessi on subjektin viettiperäisen ja tiedostamattoman halun tulosta. Poststrukturalistinen näkökulma tarkoittaa, että musiikin, esimerkiksi teosten, ei ajatella vain heijastavan sosiokulttuurista todellisuutta vaan osallistuvan sen – eli sitä koskevien käsitystemme – tuotamiseen, rakentamiseen, muokkaamiseen ja ylläpitämiseen. Tämän mukaan subjekti ja sen kokemus (subjektius) on diskursiivisen toiminnan (signifikaation) tulosta ja merkijärjestelmälle ja sen tiedostamattomille ulottuvuuksille alisteista (vrt. Välimäki 2002, 12 alaviite 17). Tällaisessa poststrukturalistisessa psykoanalyttisessä perspektiivissä musiikkia analysoitaessa voidaan noudattaa esimerkiksi seuraavia ohjeita:⁴³

1. Tarkastele musiikkia (teosta, kappaletta, genreä, tyyliä jne.) analogisena psyyken toiminnoille. Rinnasta teoksen tekstuaaliset mekanismit psyykkisiin mekanismeihin. Kuvaa musiikillista diskurssia – teoksen rakentumista ja retoriikkaa – psykoanalyttisin termein tai/ja psyykkisiä tapahtumia musiikillisen termein. Näe musiikki psyykenä ja psyyke musiikkina.
2. Tarkastele miten subjektius (siten kuin psykoanalyysi sen ymmärtää kehityksenalaisena, jakautuneena, prosessinalaisena jne.) muotoutuu musiikillisten representaatioiden kautta, eli miten musiikki konstruoi

⁴³ Tähän ohjeiston ideaan, malliin ja sisältöön on vaikuttanut oleellisesti Warren Hedgesin (2001) psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen opas.



subjektiutta ja identiteettiä. Esimerkiksi jokin keskeinen aihe kuten motiivi tai teema voi toimia teoksen "abstraktina subjektina". Näe subjektius musiikin tekstuaalisten mekanismien tuotteena eli tarkastele teosta subjektin tavoin rakentuneena.

3. Tarkastele musiikkia halun diskurssina ja etsi halun operaatioiden musiikillisia ilmentymiä kuten murtumia, lipsahduksia ja transgressioita musiikillisessa diskurssissa.
4. Tarkastele dissosiaation (torjunnan) tiloja sekä subjektuuden jakautumisia (lohkoutumisia).
5. Tarkastele merkitysten heterogeniaa: tiedostamattoman karnevalistinen työskentely synnyttää loputonta heterogeniaa. Etsi monimääräytyneisyyden perspektiivissä monia mielekkäitä syitä/merkityksiä/tulkintoja samalle musiikilliselle tapahtumalle.
6. Tarkastele miten musiikissa kuvataan ruumiillisuutta, sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta. Kiinnitä erityistä huomiota siihen, miten haluttavaa ja ei-haluttavaa ruumista kuvataan (vrt. eheys ja integriteetti sekä abjekti ja inho). Kiinnitä huomiota ruumiillisiin ja affektiivisiin ulottuuksiin musiikin vastaanotossa.
7. Pikemminkin kuin kommunikaation ilmisälttöön kiinnitä huomiota affektin, toiston, fantasian, retoristen keinojen, konfliktin, kriisin, trauman, aggression ym. ilmentymiin (vrt. piilomerkitysten taso). Kiinnitä huomiota myös hiljaisuuteen ja siihen mistä ei puhuta tai mitä ei voida ilmaista: psykoanalyysi teoretisoi hiljaisuutta muun muassa trauman merkinä tai symbolisaation kieltona tai mahdottomuutena.

Kirjallisuus

- Abbate, Carolyn 1991. *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Anzieu, Didier 1979. The Sound Image of the Self. Transl. Monique Meloche, ed., with the help of Judith Rothstein and Clifford Scott. *International Review of Psychoanalysis* 6: 23–36.
- Attali, Jacques 1985. *Noise. The political economy of music*. Manchester: Manchester University Press.
- Barthes, Roland 1985. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation* [L'obvie et l'obtus 1982]. Transl. Richard Howard. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bloom, Harold 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, NY: Oxford University Press.
- Brummer, Olli 2003. *Läsnäolon ja poissaolon musiikkia. Giacomo Puccinin Vecchia Zimarra -aaria (La Bohème) ja Edward Elgarin Nimrod (Enigma-variaatiot) psykoanalyttisen musiikkianalyysin näkökulmasta*. Painamaton pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, Musiikkitiede.
- Burrows, David 1987. Instrumentalities. *The Journal of Musicology* 1: 117–125.



- Clément, Catherine 1999. *Opera, or the Undoing of Women*. Transl. Betsy Wing. Third Printing. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Connelly, Bridget & Henry Massie 1989. Epic splitting: An arab folk gloss on the meaning of the hero pattern. *Oral Tradition* [Espanja] 4 (1–2): 101–124.
- Cook, Nicholas 1987. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cubitt, Sean 1997. Rolling and tumbling: Digital erotics and the culture of narcissism. *Sexing the groove: Popular music and gender*. Ed. Sheila Whiteley. London: Routledge: 295–316.
- Cumming, Naomi 1997. The horrors of identification: Reich's Different trains. *Perspectives of New Music* 35 (1): 129–152.
- Dame, Joke 1998. Voices Within the Voice: Geno-text and Pheno-text in Berio's *Sequenza III*. Ks. Krims (ed.) 1998. 233–246.
- Doane, Mary Ann 1980. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies* 60 (1), "Cinema/Sound": 33–50.
- Dunn, Leslie C. & Nancy A. Jones 1994. *Embodied voices. Representing female vocalicity in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- During, Jean 1997. Hearing and understanding in the Islamic gnosis. Transl. Max Peter Baumanns – Marianne Bröcker – Linda Fujie. *The World of Music* 39 (2) "Cultural concepts of hearing and listening": 127–137.
- Ehrenzweig, Anton 1953. *The Psychoanalysis of the Artistic Vision and Hearing*. London: Routledge.
- 1967. *Hidden Order of Art. A Study in the Psychoanalysis of Artistic Imagination*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Erkkilä, Jaakko 1997. *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista*. Jyväskylän yliopisto, Studies in the Arts 57. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Falck, Daniel 1996. Nautinnollisia ääniä. Lacanilainen tulkinta Jane Campionin elokuvasta Piano. *Etnomusikologian vuosikirja* 8: 23–43.
- 1998. Sinisiä säveliä. *Synteesi* 1: 47–65.
- 2000. Mielekästä musiikkia – lacanilainen tulkinta Scott Hicksin elokuvasta Loisto. *Musiikki* 1–2: 79–116.
- Falck, Pekka 1997. Sigmund Freudin psykoanalyysistä, psyykkisestä tiedostamattomasta ja musiikista. *Musiikkiterapia* 1: 43–54.
- Feder, Stuart 1978. Gustav Mahler, dying. *International Review of Psychoanalysis* 5: 125–148.
- 1981. Gustav Mahler: The music of fratricide. *International Review of Psychoanalysis* 8: 257–284.
- 1991. *Charles Ives, "My Father's Song": A Psychoanalytic Biography*. Durham: Duke University Press.
- 1993a. "Promissory Notes": Method in Music and Applied Psychoanalysis. Ks. Feder et al. (eds.) 1993. 3–19.
- 1993b. A Tale of Two Fathers: Bach and Mozart. Ks. et al. (eds.) 1993. 171–178.
- 1993c. Mozart in D Minor – Or, the Father's Blessing, The Father's Curse. Ks. Ostwald & Zegans (eds.) 1993. 117–132.
- Feder, Stuart – Richard L. Karmel – George H. Pollock (eds.) 1990. *Psychoanalytic Explorations in Music*. Madison, CT: International Universities Press.
- 1993. *Psychoanalytic Explorations in Music. Second Series*. Madison, CT: International Universities Press.
- Flnk, Robert 1998. Desire, Repression and Brahms First Symphony. Ks. Krims (ed.) 1998. 247–287.
- Flinn, Carol Ann 1992. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.



- Freud, Sigmund 1957a [1915]. The Unconscious. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (= Jatkossa SE) Volume XIV. Transl. James Strachey et al. London: Hogarth Press. 166–204.
- 1957b [1910]. 'Wild' Psychoanalysis. *SE XI*. 219–227.
- 1958. A Note on the Unconscious in Psychoanalysis. *SE XII*: 260–266.
- 1982 [1930]. *Ahdistava kulttuurimme*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- 1992 [1900]. *Unien tulkinta*. Suom. Erkki Puranen. Helsinki: Gummerus.
- 1993 [1923]. Minä ja "se". *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Suom. Mirja Rutanen. Valikoineet Ilpo Helén ja Mirja Rutanen. Helsinki: Love kirjat. 121–168.
- Friedman, Stanley M. 1960. One Aspect of the Structure of Music. A Study of Regressive Transformations of Musical Themes. *Journal of American Association of Psychoanalysis* 8: 427–499.
- Graf, Max 1947. *From Beethoven to Shostakovitch: The Psychology of the Composing Process*. New York, NY: Philosophical Library.
- Hallstein, D. Lynn O'Brien 1996. Feminist assessment of emancipatory potential and Madonna's contradictory gender practices. *Quarterly Journal of Speech* 82 (2): 125–141.
- Hautsalo, Liisamaija 1998. Toiseus – hysteria – kuolema. Kundryn levoton matka hiljaisuuteen. *Synteesi* 1: 66–79.
- 2000. *Semioottinen khora Richard Wagnerin Tristan ja Isolde -oopperan rakkauskohtauksessa: unisono – kuva illuusiosta? Painamaton pro gradu -tutkielma*. Helsingin yliopisto, Musiikkitiede.
- Hedges, Warren 2001. Some Useful Ways to Apply Psychoanalytic Tools to Literature. Internet-artikkeli osoitteessa: <<http://www.sou.edu/English/Hedges/Sodashop/Rcenter/Thoery/Howto/psytool.htm>> (29.10.2001).
- Heiniö, Mikko 1992. Säveltäjäkuva. *Musiikki* 4: 1–24.
- Heinonen, Yrjö 1990. Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa. Musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin. *Musiikintutkimuksen rajoilla*. Toim. Jukka Louhivuori. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A, tutkielmia ja raportteja 4. 95–147.
- 1995. *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, Studies in the Arts 48.
- Ihanus, Juhani 1987. *Kauneus ja kuvotus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Isakower, Otto 1939. On the exceptional position of the auditory sphere. *International Journal of Psycho-Analysis* 20: 340–348.
- Jackson, Timothy 1999. *Tchaikovsky: Symphony no. 6 (Pathétique)*. Cambridge, NY: Cambridge University Press.
- Klein, Melanie 1977. *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921–1945*. London: Hogarth Press.
- Klempe, Hroar 1998. A Freudian Perspective on Musical Signification. *Musical Signification. Between Rhetoric and Pragmatics. La Significazione Musicale, tra retorica e Pragmatica. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification*. Ed. Gino Stefani – Eero Tarasti – Luca Marconi. Bologna: Clueb and International Semiotics Institute. 259–267.
- Klumpenhouwer, Henry 1994. An Instance of Parapraxis in the Gavotte of Schoenberg's Opus 25. *Journal of Music Theory* 38 (2): 217–248.
- Kohut, Heinz 1951. *Psychanalyse De La Musique* [André Michelin kirjan arvostelu]. *Psychoanalytic Quarterly* 21: 109–111.
- 1990 [1957]. Observations on the Psychological Functions of Music. Ks. Feder et al. (eds.) 1990. 21–38.

- Kohut, Heinz & Siegmund Levarie 1990 [1950]. On the Enjoyment of Listening to Music. Ks. Feder et al. (eds.) 1990: 1–20. [On myös teoksessa Kohut, Heinz 1978: *The Search for the Self. Selected Writings of Heinz Kohut 1950–1978, Volume I*. USA: International Universities Press.]
- Korsyn, Kevin 1991. Towards a New Poetics of Musical Influence. *Music Analysis* 10: 3–72.
- Koskela, Lasse & Lea Rojola 2000. Tiedostamaton kieli – psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus. *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykysteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. 2. painos. Helsinki: SKS. 87–99.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice 1800–1900*. Berkeley, CA: University of California Press.
- 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, CA: University of California Press.
- 1998. *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2002. *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Krims, Adam (ed.) 1998. *Music/Ideology. Resisting the Aesthetic*. Amsterdam: G+B Arts.
- Kris, Ernst 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- Kristeva, Julia 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- 1998. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes. Helsinki: Nemo, Gaudeamus.
- Kurkela, Kari 1993. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja nro 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lacan, Jacques 1977. *Écrits: A Selection*. Transl. Alan Sheridan. London: Tavistock.
- 1998 [1973]. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques Alain Miller, transl. Alan Sheridan. London: Vintage.
- Laplanche, Jean & Jean Bertrand Pontalis 1988. *The Language of Psychoanalysis*. Transl. Donald Nicholson-Smith. London: Karnac Books.
- Lecourt, Édith 1990. The Musical Envelope. *Psychic Envelopes*. Ed. Didier Anzieu. Transl. Daphne Brigss. London: Karnac Books. 211–235.
- 1994. *L'expérience musicale: Résonances psychoanalytiques*. Paris: Harmattan.
- Lehtonen, Kimmo 1986. *Musiikki psyykkisen työskentelyn edistäjänä. Psykoanalyttinen tutkimus musiikkiterapian kasvatuksellisista mahdollisuuksista*. Turun yliopiston julkaisuja sarja C osa 56. Turku: Turun yliopisto.
- 1993. *Musiikki sitomisen välineenä*. Reports of Psychiatria Fennica 106. Helsinki: Psykiatrian tutkimussäätiö.
- 1996. *Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 16.
- Lewin, David 1995. Figaro's mistakes. *Current musicology* 57: 45–60.
- Lyotard, Jean-François 1998. "A few words to sing". Ks. Krims (ed.). 15–36.
- Lång, Markus 1996. *Onko musiikin pragmatiikka mahdollista? Semiotiikan erityiskysymyksiä*. Painamaton lisensiaatintutkielma. Helsingin yliopisto, Musiikkitiede.
- 2003. *Musiikki ja primaari prosessi*. Esitelmä Helsingin yliopiston Musiikkitieteen oppiaineen tutkijaseminaarissa 19.11.2003.
- Matte Blanco, Ignacio 1998 [1975]. *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic*. London: Duckworth.



- McDonald, Marjorie 1970. Transitional tunes and music development. *The Psychoanalytic Study of the Child* 25. New York, NY: International Universities Press. 503–520.
- Michel, André 1951. *Psychanalyse de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Minkkinen, Marja 2003. *Tekstin ja musiikin suhde Kaija Saariahon vokaaliteoksissa* Du gick, flög, From the Grammar of Dreams ja Miranda's lament. Painamaton pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, Musiikkitiede.
- Minsky, Rosalind 1998. *Psychoanalysis and Culture. Contemporary States of Mind*. Cambridge: Polity Press.
- Mooney, W. E. 1971. Gustav Mahler: A note on life and death in music. *Psychoanalytic Quarterly* 37: 80–102.
- Moore, E. Burness & Bernard D. Fine (eds.) 1990. *Psychoanalytic Terms and Concepts*. New Haven and London: The American Psychoanalytic Association and Yale University Press.
- Nass, Martin L. 1989. From Transformed Scream, through Mourning, to the Building of Psychic Structure: A Critical Review of the Literature on Music and Psychoanalysis. *The Annual of Psychoanalysis*. A Publication of the Institute for Psychoanalysis Chicago 17: 159–181.
- 1990 [1971]. Some Considerations of a Psychoanalytic Interpretation of Music. Ks. Feder et al. (eds.) 1990. 39–48. [Julkaistu aiemmin: *Psychoanalytic Quarterly* 40/1971: 303–316.]
- 1993. The Composer's Experience. Variations on Several Themes. Ks. Feder et al. (eds.) 1993. 21–40.
- Noy, Pinchas 1966. The Psychodynamic Meaning of Music – Part I. A Critical Review of the Psychoanalytic and Related Literature. *Journal of Music Therapy* 3 (4): 126–134.
- 1967a. The Psychodynamic Meaning of Music – Part II. *Journal of Music Therapy* 4 (1): 7–23.
- 1967b. The Psychodynamic Meaning of Music – Part III. *Journal of Music Therapy* 4 (2): 45–51.
- 1967c. The Psychodynamic Meaning of Music – Part IV. *Journal of Music Therapy* 4 (3): 81–94.
- 1967d. The Psychodynamic Meaning of Music – Part V. *Journal of Music Therapy* 4 (4): 117–125.
- 1990. Form Creation in Art: An Ego-Psychological Approach to Creativity. Ks. Feder et al. (eds.) 1990. 209–232. [Ilmestynyt aiemmin: *Psychoanalytic Quarterly* 48/1979: 229–256.]
- Ostwald, Peter & Leonard S. Zegans 1997. *The Threat to the Cosmic Order. Psychological, Social, and Health Implications of Richard Wagner's 'Ring of the Nibelung'* Madison, CT: International University Press.
- (eds.) 1993. *The Pleasures and Perils of Genius: Mostly Mozart*. Madison, CT: International University Press.
- Ostwald, Peter 1987. *Schumann – The Inner Voices of a Musical Genius*. UK: Northwestern University Press.
- 1989. The healing power of music: Some observations on the semiotic function of transitional objects in musical communication. *The Semiotic Bridge – Trends from California*. Ed. F. R. Wilson & F. L. Roehman: 279–296.
- 1991. *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. New York: Kensington Publishing Company.
- 1993. Communication of Affect and Idea Through Song: Schumann's "I was Crying in my Dream" (op. 48, no. 13). Ks. Feder – Karmel – Pollock (eds.) 1993. 179–194.
- 1997. *Glenn Gould. The Ecstasy and Tragedy of Genius*. New York and London: Norton.
- Piha, Heikki 1980. Musiikin merkitys nuoruusiässä. *Suomen nuorisopsykiatrisen yhdistyksen vuosikirja*. Jyväskylä: Gummerus. 84–120.



- Piha, Heikki & Tapani Jauhiainen 1993. Puheäänen sanattomat viestit. *Duodecim* 109 (22): 2114–2128.
- Poizat, Michel 1992. *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Transl. Arthur Denner. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Pollock, George H. 1990. Mourning through Music: Gustav Mahler. Ks. Feder et al. (eds.) 1990. 321–340.
- 1993. Notes on Incest Themes in Wagner's *Ring Cycle*. Ks. Feder et al. (eds.) 1993. 195–216.
- Racker, Heinrich 1951. Contribution to Psychoanalysis of Music. *American Imago* 8 (2): 129–163.
- Rechardt, Eero 1984. Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi. *Synteesi* 2: 83–94.
- 1992. Minuuden kokeminen musiikissa. *Mielen ulottuvuudet*. Toim. Esa Roos – Vesa Manninen – Jukka Välimäki. Helsinki: Yliopistopaino. 134–150. [Julkaistu myös *Musiikkitiede*-lehdessä 2/1991: 19–33.]
- 1998. Musiikin kokemus mielen eheyttäjänä. *Musiikki* 4: 394–403.
- Reik, Theodor 1983 [1953]. *The Haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music*. New York, NY: Da Capo Press.
- Rosolato, Guy 1974. La voix: entre corps et langage. *Revue française de psychanalyse* 38 (1): 75–94.
- Sabbeth, Daniel 1990. Freud's Theory of Jokes and the Linear-Analytic Approach to Music: A Few Points in Common. Ks. Feder et al. (eds.) 1990. 49–62.
- Sandler, Joseph – Alex Holder – Christopher Dare – Anna Ursula Dreher 1997. *Freud's Models of the Mind. An Introduction*. London: Karnac Books.
- Schwartz, D. W. 1965. Rossini: A psychological approach to the "Great Renunciation". *Journal of American Psychoanalytic Association* 13: 551–569.
- Schwarz, David 1997a. *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- 1997b. Listening subjects: Semiotics, psychoanalysis, and the music of John Adams and Steve Reich. *Keeping score: Music, disciplinarity, culture*. Charlottesville: University of Virginia. 275–298. [Varhaisempi versio lehdessä: *Perspectives of New Music* 31/2: 24–57.]
- Silverman, Kaja 1983. *The Subject of Semiotics*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- 1988. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Sinkkonen, Jari 1997. Musiikin merkitys lapsen kehityksessä. *Musiikki ja mielen mahdollisuudet*. Toim. Markku Kaikkonen ja Sari Mattila. Helsinki: Sibelius-Akatemian koulutuskeskus. 41–53.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1994. Feminiinejä ooppera- ja sointinmusiikissa. *Musiikki* 3: 278–291.
- 1998. Kundry objektina. Esitelmä Suomen musiikintutkijoiden 2. valtakunnallisessa symposiumissa Helsingin yliopistossa 25.4.1998.
- 1999. Secret of Whispers: Speech-acts in Kaija Saariaho's Music. Esitelmä 7th Doctoral and Postdoctoral seminar on musical semiotics -seminaarissa Imatralla (ISISS) 13.9.1999.
- 2003. Desire and distance in Kaija Saariaho's *Lonh*. *Organized Sound* 8 (1): 71–84.
- Solomon, Maynard 1978. *Beethoven*. New York: Schirmer.
- 1990. On Beethoven's Deafness. Ks. Feder –Karmel – Pollock (eds.) 1990. 287–290.
- 2001. Biography. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Online*. Ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com>> (7.1.2001).



- Spitz, Ellen H. 1991. A Cycle of Songs. Ancient Voices of Children by George Crumb. *Image and Insight. Essays in Psychoanalysis and the Arts*. New York, NY: Columbia University Press. 127–147.
- Stefani, Gino 1985. *Musiikillinen kompetenssi. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia*. Suom. Heikki Nylund. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no. 3. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sterba, Edith & Richard Sterba 1954. *Beethoven and his Nephew. A Psychoanalytic Study of their Relationship*. Transl. W.R. Trask. New York: Pantheon.
- Sterba Richard 1946. Toward the Problem of Musical Process. *The Psychoanalytic Review* 33 (1): 37–43.
- Stern, Daniel N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York, NY: Basic Books.
- Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. Cambridge, MA.
- Suchet, M. & S. Sand 1999. Performing desire: Musical expressions of female sexuality. *Psychoanalysis and contemporary thought* 22: 365–380.
- Treitler, Leo 1993. Reflections on the Communication of Affect and Idea Through Music. Ks. Feder et al. (eds.) 1993. 43–62.
- Tähkä, Veikko 1970. *Psykoteraapian perusteet*. Helsinki: WSOY.
- Välämäki, Susanna 1998. Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma. *Musiikki* 3–4: 371–393.
- 2001a. Subjektistrategioita Sibeliuksen *Kyllikissä*. *Musiikki* 3–4: 5–50.
- 2001b. Musiikkia menneessä aikamuodossa, nyt. Eli miten muistella sitä, mitä ei koskaan ollut. *Semiosis, merkkien virtaa*. Filosofian tohtori Altti Kuusamon juhla- ja toim. Sam Inkinen & Mauri Ylä-Kotola. Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunnan julkaisuja C 24. Rovaniemi: Lapin yliopistopaino. 146–167.
- 2002. Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa I: Psykoanalyttisen teorian ja musiikkitieteen suhteesta. *Musiikki* 4: 5–35.
- 2003a. k.d. langin vokaalinen signifiicance. *Synteesi* 2: 26–47.
- 2003b. Lehmus, käyrätorvet ja maternaalinen fantasia: Schubertin *Der Lindenbaum* akustisena peilinä. Tulee julkaistavaksi Martti Siiralan juhla- ja toim. kirjassa alkuvuodesta 2004.
- Wang, Richard P. 1968. Psychoanalytic theories and music therapy practices. *Journal of Music Therapy* 5 (4): 114–116.
- Williams, Alastair 2001. *Constructing Musicology*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Winnicott, Donald W. 1971. *Playing and reality*. London: Penguin.
- Wright, Elizabeth 1998. *Psychoanalytic Criticism. A Reappraisal*. Cambridge: Polity Press.
- Zakim, Eric 2001. Bloom and the Musicologists or, How Schoenberg Invited the (Lacanian) Symptom in Music. Internet-artikkeli osoitteessa <http://www.tau.ac.il/arts/musicology/INTERP/zakim.htm> (29.10.2001).

FL Susanna Välämäki (susanna.valimaki@helsinki.fi) työskentelee tutkijana ja tuntiopettajana Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksella musiikkitieteen oppiaineessa. Hän valmistee väitöskirjaa musiikillisen merkityksenannon problematiikasta psykoanalyttisissa ja semioottisissa viitekehyksessä.



Psychoanalytic Approach in Music Research I: On the research types and trends in psychoanalytic music research

In the present article different research types and trends in psychoanalytic music research are discussed. Different paradigms of psychoanalytic criticism (classical psychoanalysis, ego-psychology, object relation theories, Lacanian criticism, Kristevan engagements, feminist psychoanalysis) are outlined in their relation to music research. By this, also history, contemporary state of art, as well as central characteristics of psychoanalytic music research become illuminated.

Psychoanalytic music research is discussed in the article from three different angles: from the point of view of 1) psychoanalytic metapsychology, 2) paradigms of psychoanalytic criticism, and 3) most common objects of study in psychoanalytic music research. At the end, a “quick guide” for how to use psychoanalytic tools in (poststructural) music analysis is presented.



Världsmusikdiskursen som forskningsobjekt och musiketnologisk självreflexion¹

Johannes Brusila

Under de senaste åren har jag flera gånger fått höra frågorna: Hur kommer det sig att du intresserar dig för zimbabwisk musik? Varför har du valt just det här som forskningsobjekt? Som en forskare blir man lätt tagen på säng med sådana frågor. Det känns kanske som ett ingrepp på ens integritet, som ett ifrågasättande av meningen med det man sysslar med, och därmed ett betvivlande av hela ens forsknings existensberättigande. Det oaktat är det onekligen i högsta grad relevanta frågor. Inte bara för att det är bra att undra om det man gör i största allmänhet har något värde, utan för att man då kommer in på problemen med de underliggande intressen och premisser som ofta, som en osynlig hand, styr forskningen. I mitt fall kan man kanske säga att ett centralt drag i min avhandling är försöket att svara på just de här frågorna. Varför har jag överhuvudtaget intresserat mig för sådan här musik, hur kommer det sig att jag har börjat lyssna på den och vilken betydelse har den haft för mig då jag lyssnat eller spelat, i egenskap av musikentusiast, frilansredaktör eller forskare?

Inom kulturforskning har självreflexionen blivit allt viktigare under de senaste decennierna. Något karikerat kan man kanske säga att folkmusikforskningen i tiden bedrevs av lärda som rörde sig bland allmogen för att studera och samla in allmogens musik, och som en biprodukt härav skapades begreppen folk och folkmusik. Tillspetsat kan man kanske vidare fråga sig kritiskt om inte musiketnologins pionjärer, som ju var västerländska forskare, sysslade med en motsvarande aktivitet i så kallade icke-västerländska kulturer.

Nu har de här tidigare grundmurade förhållandena mellan forskare och objekt, oss och dem, vår kultur och deras kultur omvärderats och blivit i sig själv ett föremål för forskning. Man kan säga att den antropologiska forskningstraditionen introspektivt i allt högre grad har intresserat sig för kulturella uttryck som tidigare ansågs ingå i forskarens egen sfär, liksom också för forskarens eget jag som forskningsobjekt. Samtidigt har populärmusikforskare, samt mediaforskare och kulturforskare överlag, avslöjat komplexiteten i förhållandena mellan så kallade lokala, traditionella kulturer och globala strömningar. En central, genomgående insikt har varit att forskaren – genom att komma i kontakt med, beskriva och analysera ett kulturellt fenomen – inte bara i all sin enkelhet återger det och dess väsentliga drag, utan i själva verket också konstruerar sitt forskningsobjekt.

Det är mot bakgrunden av det här resonemanget som jag har valt att studera världsmusik som ett industriellt och kulturellt fenomen och genomfört arbetet

¹ *Lectio praecursoria* 12.4.2003, Humanistiska fakulteten vid Åbo Akademi.





med hjälp av en diskursanalytisk infallsvinkel samt tre zimbabwiska fallstudier: the Bhundu Boys, Virginia Mukwesa och Sunduza. För mig erbjuder fenomenet världsmusik, liksom mitt intresse för de tre zimbabwiska fallstudierna, en möjlighet att kritiskt granska de mera grundläggande föreställningarna om vem jag eller vi är, och hur tanken om någons, vår eller andras, musik återskapas i tal och skrift samt inte minst i musikalisk praktik.

'Local Music, Not From Here'

I min avhandling närmar jag mig världsmusiken som en marknadsföringskategori som skapades år 1987. Det här bör inte förstås som om musikindustrin och dens kategoriseringar skulle vara lösryckta från all övrig kulturell verksamhet, i stället är det fråga om en komplex diskursiv praktik, som existerar i förhållande till övriga samhälleliga meningssystem.

Den diskursanalytiska infallsvinkeln innebär att jag inte har velat inledningsvis definiera vad världsmusik är; jag har hellre koncentrerat mig på att se hur människor i branschen, till exempel i tal och skrift, har definierat begreppet och hur dess betydelse skapas genom handling. Analysen har sedan ställts i relation till de musikers arbete, vars musik klassificeras som världsmusik då den marknadsförs i västvärlden.

Ur materialet stiger ett centralt tema fram: världsmusiken signifierar för den västerländska lyssnaren lokal och traditionell musik i jämförelse med annan musik som uppfattas som modern och internationell eller på något sätt global. Det här återspeglas också till exempel i den definition på världsmusik som den brittiska världsmusiktidskriften *Folk Roots* huvudredaktör Ian Anderson har presenterat, nämligen: "Local music, not from here (wherever here is)" (fritt översatt: "lokal musik, inte härifrån (var än här är)"). Trots dylika definitioner och hela termens allomfattande karaktär är det bara en del av världens musik som klassificeras som världsmusik och hela begreppet saknar mening utanför den så kallade västerländska musikindustrin och kulturen. Världsmusik kan med andra ord sägas vara musik som för den västerländska moderna människan, Jaget, signifierar den Andre. Härmed bidrar kategoriseringen världsmusik också till tudelningen "the West and the Rest". För musikerna, vars ursprungliga diskursiva bakgrund kan vara mycket olik världsmusikdiskursen, innebär det här att de måste underhandla sig en position i förhållande till diskursens förväntningar om de vill skapa sig utrymme i branschen.

Det är dock viktigt att komma i håg att ingen diskurs i sig själv är sann eller falsk, även om den kan vara i högsta grad reell och påtaglig för den som är en del av den och överklig för den som står utanför den. Med det här vill jag inte förneka att det inte skulle finnas så att säga ekonomiska förhållanden, geografiska avstånd och historiska förlopp som är betydelsefulla för diskursen. På grund av frågeställningens karaktär ligger tonvikten helt enkelt mera i att försöka





se hur idén om dylika så kallade realiteter inverkar på diskursen än att tillskriva dem en essentiell existens som faktorer som enkelriktigt bestämmer den diskursiva formationen och praktiken.

Världsmusikdiskursen och musiketnologin

Ur musiketnologisk synvinkel är världsmusikfenomenet ett intressant forskningsobjekt som berör flera för vetenskapstraditionen centrala frågor, bl.a. om förhållandet mellan musik och kultur, kulturmöten, moderna musikmedias inflytande och förändringar i kulturen. Men det är också ett intressant ämne på grund av relationen mellan musiketnologin och världsmusikdiskursens formation och praktik.

Till exempel själva termen "world music" har en lång förhistoria inom musiketnologi, även om den i tidigare vetenskapliga sammanhang hade en något avvikande betydelse, som en term som syftar på världens musikaliska mångfald. Det är inte klart hur mycket den här aspekten explicit dryftades då termen valdes som namn åt marknadsföringskategorin. Det man däremot kan säga är att begreppet "world musics" betydelse i musikindustrin inte kontrasterade allt för mycket med termens tidigare konnotationer och denotationer. Det är förmodligen också en av orsakerna till att den, trots de inblandades ursprungliga mistro, fick en så stark ställning i musikindustrin.

Överlag kan man säga att musiketnologin var, vid sidan av folkmusiken och rocken, en viktig bakgrundsdiskurs då världsmusikdiskursen skapades. På 1980-talet blev det till exempel allt vanligare att den växande skaran av akademiskt utbildade musiketnologer, med ett intresse för folkmusikrevivals och ett tilltagande intresse för rock, började finna sina vägar i musiklivet och skapa sig mångsidiga jobb. Världsmusiken utgjorde ett av de centrala områdena för den här typen av aktivitet, där förhållandet mellan forskare, entreprenör och musiker fick nya former. Att spela, forska och skriva artiklar, frilansa som radioredaktör och vara involverad i konsertarrangemang eller skivutgivning ingår ofta i en och samma människas bakgrund i den här branschen, inklusive också min.

Med tanke på sambandet mellan musiketnologin och världsmusikdiskursen är det egentligen inte heller något under att så många zimbabwiska musiker upptogs av världsmusikindustrin. Redan på 1970-talet hade flera utländska, framför allt amerikanska musiketnologer gjort fältarbete i Zimbabwe. De skrev avhandlingar och höll kurser i ämnet vid sina universitet i hemlandet och med dem följde också flera zimbabwiska musiker. Som en följd av detta fick den zimbabwiska mbiran och marimba-musiken en central, nästan kanoniserad ställning i flera universitets musiketnologiska läroplaner, och studenter och andra entusiaster grundade egna ensembler. Den här verksamheten bidrog också för sin del till att de zimbabwiska musikerna lätt kunde etablera sig då världsmusikmarknaden lanserades i slutet av 1980-talet.



Förutom själva termen "world music" finns det också flera andra begrepp och allmänna frågeställningar samt infallsvinklar som är gemensamma för musiketnologin och världsmusikdiskursen, eller som åtminstone tangerar varandra. Diskussioner om till exempel vad som egentligen kan kallas för "tradition", eller om risken för att den kulturella egenarten suddas ut (d.v.s. så kallad "cultural grey-out") förekommer inom båda sektorerna. Det är inte oväntat med tanke på att flera musiketnologer bidrar till världsmusikpublikationer, skivutgåvor och debatter i samband med branschmässor. Ofta tillför musiketnologerna också kritiska frågeställningar i den allmänna diskussionen kring världsmusik. Det är skäl att komma i håg att världsmusiken, liksom alla diskurser, innehåller också starkt motsägelsefulla element och självkritik.

Beröringspunkterna mellan världsmusikdiskursen och den musiketnologiska diskursen är med andra ord många, men det finns också kontraster och konflikter mellan de två fälten. Man kan säga att världsmusikfenomenet har inneburit en större spridning av musiketnologiska publikationer och skivutgåvor, liksom mera abstrakta idéer, men att det här inte alltid har skett på ett sätt som tillfredsställt alla musiketnologer. Bland de mest omdebatterade frågorna är förmodligen upphovsrättsliga problem i samband med skivutgåvor, men också mera komplexa frågor om etik, ekonomi, kulturmöten och värdeomdömen väcker ofta diskussion. De spänningar och debatter som förekommer kan förmodligen också ses som ett led i de olika fältens sätt att skapa intern koherens och definiera sig i förhållande till andra diskurser. Då betonas ofta mera skillnaderna än likheterna, så att musiketnologins karaktär som problematiserande vetenskap och världsmusikens som industriell verksamhet lyfts fram.

Självreflexionens betydelse för forskningen

Jag är övertygad om att det är viktigt att iaktta förhållandet mellan musiketnologin och världsmusikdiskursen för att bättre kunna förstå världsmusikens formation och praktik, men också för att bättre kunna förstå vilka implicita värdeomdömen och premisser en musiketnologisk analys av världsmusikfenomenet innefattar. Som jag redan nämnde, har jag i mitt arbete undvikit att definiera begreppet världsmusik och i stället diskursanalytiskt granskat hur det, i ord och handlingar, har definierats av andra. Det är dock klart att också den här utgångspunkten, i ontologisk och epistemologisk mening, är problematisk, i och med att den ju i sig indirekt bestämmer hur begreppet världsmusik uppfattas i arbetet. Det innebär med andra ord att också min infallsvinkel och bakgrund bidrar till att konstruera mitt forskningsobjekt.

Vikten av att förstå betydelsen av forskningens och forskarens utgångspunkt betonas också av den diskursanalytiska infallsvinkeln, som ju utgår från att inte värdera diskursen som sann eller falsk. Således borde också jag, för att vara konsekvent och logisk, inte heller intressera mig av att bedöma om vare sig



världsmusikdiskursen, eller den musiketnologiska diskursen, är sann eller falsk, verklig eller överklig. Det här innebär i sin tur att jag måste medge att min diskursanalytiska beskrivning av världsmusik slutligen inte är sann eller falsk, utan så att säga bara är en tolkning av fenomenet, och som sådan konstruktion är den, än en gång, långt bunden till min musiketnologiska bakgrund och utgångspunkt.

Det här resonemanget bör naturligtvis inte uppfattas som om all kultur-analytisk forskning enbart skulle vara något slags högst personligt tyckande. Det är också skäl att ta avstånd från sådan extrem kulturrelativism som gör det omöjligt att överhuvudtaget uttrycka sig i frågor som berör olika kulturer och deras musikaliska uttrycksformer. Tvärtom önskar jag betona vikten av sådan vetenskaplig verksamhet, teoretisk debatt och metodologisk utveckling som medvetandegör vikten av självreflexion. Utan de här verktygen är risken stor för att vi helt enkelt rekonstruerar det forskningsobjekt som vi egentligen önskar dekonstruera och därmed överför sådana aspekter från forskningsobjektet till forskningen som vi ursprungligen önskade oss att kritiskt granska.

I musiketnologi har det numera allmänt accepterats att förhållandet mellan forskaren, som representerar västerländsk vetenskap, och det utomeuropeiska forskningsobjektet, är laddat med komplexa etiska, politiska och metodologiska problem. Ändå betonar man allt mera vikten av att studera utomeuropeisk musik, eftersom vi, utan sådan verksamhet, skulle ha ännu sämre förutsättningar att se hur kulturbunden vår egen musik är och vilken plats den har i världens musikaliska mångfald. I framtiden tror jag att det blir allt viktigare att inte bara så att säga granska "oss" och vårt förhållande till "dem" utan i allt större grad studera hela tanken om "oss och dem". En kritisk granskning av vår kulturella självuppfattning är nämligen allt viktigare om vi verkligen vill bidra till att göra "lokal musik, inte härifrån" känd och förstådd "varhelst här eller där", och göra det på ett sätt som tar hänsyn till alla inblandade parter och deras kulturer – en uppgift som jag alltid upplevt att är central också för musiketnologin.

Litteratur

Johannes Brusila (2003): *'Local Music, Not From Here' – The Discourse of World Music examined through three Zimbabwean case studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukwasha and Sunduza*. Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 10, Helsinki.

Johannes Brusila (jbrusila@abo.fi) är intendent för Sibeliusmuseum, Musikvetenskap vid Åbo Akademi.

Rock ja sosiologia, populaarimusiikki ja musiikintutkimus

Antti-Ville Kärjä

Helsingin yliopistossa järjestettiin maaliskuun 2003 lopulla vuotuiset sosiologia-päivät (ks. SPSV 2003). Yksi päivien työryhmä oli nimetty ”rockin sosiologiaksi”. Työryhmän aihe on epäilemättä kiinnostava kenelle tahansa nykyhetken populaarimusiikin tutkijalle, sillä eronteko tekstuaalisen (eli musiikkitieteellisen) ja kontekstuaalisen (sosiologisen) populaarimusiikin tutkimuksen välille on toistuva piirre esimerkiksi alan oppikirjoissa. Näin se tuntuu olevan laajemminkin tieteellisessä yhteisössä, mitä osoittaa ote työryhmän vetäjän Kimmo Saariston haastattelusta, joka ilmestyi *Yliopisto*-lehdessä pian sosiologipäivien jälkeen:

Myös musiikkitieteellinen tutkimus joutuu asettamaan tulkitsemansa musiikin aika-kauteen ja tiettyyn genreen. Musiikkitiede sortuu kuitenkin helposti tutkimuskoh-teenensa yliselittämiseen etsimällä jokaiselle nuotille merkitystä. (Rämö 2003, 26.)

Saariston näkemys musiikkitieteellisen rocktutkimuksen arvosta ei suinkaan ole ensimmäinen laatuaan. Varsinkin Beatles 2000 -projektin tutkijat muistanevat kulttuurihistorioitsija-toimittaja Kari Salmisen sanat *Suomen Kuvalehdestä*. Salmisen riepottelun aiheena tuolloin oli vastikään ilmestynyt Beatles 2000 -projektiä käsitellyt *Musiikin suunnan* (1/1999) teemanumero.

[R]okkiakin voi tutkia ja on myös tutkittu niin monin kiehtovin tavoin. Erilaiset historian ja sosiologian piiriin kuuluvat menetelmät ovat tuottaneet ihan oikeita tuloksia-kin eivätkä vain nuottikirjallisuuden ja miksauspyödyän lähilukua. (Salminen 1999.)

Näiden lausumien valossa onkin jokseenkin tragikoomista, että ”rockin sosiologia” -työryhmän luvassa olleista viidestä alustuksesta yleisölle esitettiin vain kaksi. Ensimmäisen piti Antti Gronow aiheenaan ”huumorirockin” (Sleepy Sleepers ja Eläkeläiset) suhde alkoholiin. Toinen, sosiologian rockkäsitykseen pureutunut alustus oli omani. Muut, sairastumisien ynnä muiden syiden takia peruuntuneet puheenvuorot olisivat käsitelleet rock sosiologin asemaa, rockin esineitä ja siirtymää popdiskurssista rockdiskurssiin. Omaani lukuun ottamatta alustukset ovat ilmeisesti jotakuinkin sellaisinaan kuitenkin saatavilla kirjallisessa muodossa tuoreessa artikkelikokoelmassa *Hyvää paha rock 'n' roll* (Saaristo 2003a).

Ponsi omalle puheenvuorolleni sikisi juuri musiikkitieteellisen ja sosiologisen tutkimusotteen vastakkainasettelusta. Oma merkittävä taustatekijänsä oli myös yleinen epävarmuus populaarimusiikin tutkimuksen sijoittumisesta jo vakiintuneiden akateemisten oppiaineiden joukkoon – tai pikemminkin rajankäynnistä niiden välillä. Vaikka olenkin saanut musiikkitieteellisen tai oikeastaan etnomusikologisen peruskoulutuksen, minun on kovin vaikeaa ajatella itseäni



”musiikkiteeilijänä”. Nähtävästi työskentely populaarimusiikkina yleisesti pidettyjen äänellisten ilmiöiden kanssa mutkistaa akateemista identifikaatioprosessia huomattavasti.

Yrityksissäni ymmärtää itseäni tutkimuksen tekijänä olen ajautunut ihmettelemään sitä, miksi ”populaarimusiikin tutkimuksessa” tutkimuksen kohteena olevia ääniä ympäröivien tekijöiden, olivatpa ne sitten yhteiskunnallisia, poliittisia, henkilöhistoriallisia, materiaalisia tai mitä vain, huomioon ottamista pidetään jokseenkin kategorisen tärkeinä – samalla kun mainittuja ääniä niiden omassa materiaalisuudessaan ei pidetä tarkastelemisen arvoisena. Erehdypäs vain analysoimaan ”pelkkää” musiikkia populaarimusiikin tutkimuksen konferenssissa.

Toisin sanoen kummeksuntani jo ennen sosiologipäiviä ja varsinkin niiden jälkeen koskee sitä, miksi ”musikologisen rock-tutkijan” on käytännössä usein pakko perehtyä sosiologian perusteisiin ollakseen ”kunnon” rock-tutkija, kun taas ”sosiologisen rock-tutkijan” ei nähtävästi tarvitse tietää mitään musiikin teoriasta tai edes yrittää alkaa selittämään ”jokaisen nuotin merkitystä” Saaristoa mukaillakseni. Tilanne on paradoksaalinen siinäkin suhteessa, että populaarimusiikin tutkimuksessa perinteisen musiikinteorian käyttökelpoisuuteen tai -kelvottomuuteen on kiinnitetty paljonkin huomiota, ja varsinkin ”saundin” tutkimuksen osalta vaikuttaa siltä, että niin musikologit kuin sosiologitkin ovat paljolti samalla viivalla, koska mitään vakiintuneita ”totuuden” asemaan nousseita käsitteitä tai metodeja ei ole olemassa.

The International Association for the Study of Popular Music (IASPM) -järjestön kansainvälisessä konferenssissa Turussa kesällä 2001 muistan erään kanadalaisen tutkijan tokaiseen ennen kommenttiaan eräästä esitelmästä, että koska hän on musikologi koulutukseltaan, hän kiinnitti huomionsa musiikkiin. Eli implikaatio on, että muut kuin musikologit eivät kiinnitä huomiota musiikkiin – näin en kuitenkaan usko asian olevan.

Suurena syyllisenä olen pitänyt ja pidän edelleenkin musiikkitehteen oppiainetta sekä musiikin koulutusjärjestelmää, jotka ovat onnistuneet tehokkaasti mytologisoimaan kohteensa. Näin niiden lanseeraama musiikillisen ”totuuden” käsitteistö ja ennako-oletukset muodostavat ylitsekäymättömän esteen mm. sosiologeille. Toisaalta oppiaineella kuin oppiaineella näyttää olevan omanarvontuntonsa, eikä omasta erityisyydestä pelkästään muodikkaan poikkitieteellisyyden nimissä haluta noin vain luopua. Näinä tulosvastuullisuuden ja laitosten yhdentymisten aikoina moinen saattaa tietysti olla yliopistopoliittisesti viisasta, mutta poikkitieteellisyydellä on muitakin avuja kuin muodikkaus. Olettaen, että tutkimusta tehdään muistakin syistä kuin sen tekemisen vuoksi ja rakenteiden ylläpitämiseksi – tai nimenomaan muista syistä kuin niistä.

Toinen, konkreettisempi asia on sitten se, että sosiologien rock- käsitys on grossbergiläistä ”rock-imperialismia” (Negus 1996, 162) parhaimmillaan: rockiksi kelpaa kaikki, eikä sen erityisyyttä todellakaan pohdita sen pidemmälle. Vain asenne on tärkeää, ei ääni. Tämän logiikan mukaan myös Saaristo (2003b, 14) nimeää (suomalaisen) hip-hopin/rapin ”omaperäisiä paikallisia muotoja” saa-

vaksi rockin lajiksi. Samaan rockin sosiologian jatkuvuutta puolustavaan henkeen Saariston haastattelu päättyy kaikkine välimerkkivirheineen näin:

Rock-kulttuuriin kuuluu, ettei jäädä tuleen makaamaan. Nyt kun rockin kapinallisuudelle ollaan taas oltu soittamassa kuolinkelloja, rap ja hip-hop -rockin perilliset ovat taas nostaneet vastarinnan pöydälle. Ja jälleen kerran me vanhukset kauhistemme, että eihän tätä musiikkia kestä kukaan! (Rämö 2003, 27.)

Itse tekisi mieleni – vaikken pidä itseäni (vielä) vanhuksena ja silläkin uhalla, että leimaudun (jälleen kerran) idealistiseksi maailmanparantajaksi – kauhistella, että eihän tällaista rocksosiologiaa kestä kukaan!

Lähteet

- Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Hanover & London: Wesleyan/New England.
- Rämö, Matti 2003. Ikinuori rock'n roll. *Yliopisto* 8/2003: 25–27.
- Saaristo, Kimmo (toim.) 2003a. *Hyvää pahaa rock 'n' roll. Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Tietolipas 194. Helsinki: SKS.
- Saaristo, Kimmo 2003b. Sittenkin vain rock 'n' rollia. Teoksessa *Hyvää pahaa rock 'n' roll. Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Toim. Kimmo Saaristo. Tietolipas 194. Helsinki: SKS.
- Salminen, Kari 1999. Tutkimus on pop. *Suomen kuvalehti* 45/1999: 81.
- SPSV 2003. *Sosiologiapäivät. "Sosiologian valta"*. Osoitteessa <http://www.valt.helsinki.fi/sosio/sosiologiapaivat/> (tarkistettu 26.9.2003).

FM Antti-Ville Kärjä (akarja@cc.helsinki.fi) on Helsingin yliopiston musiikkitieteen jatko-opiskelija.

Johdatus musiikin filosofiaan

Jaana Utriainen

Peter Kivy 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*. UK: Oxford University Press. 283 sivua.

Peter Kivyn mukaan filosofia on antiikin ajoista lähtien määriteltävissä ajatusten systeemiksi, johon kuuluu subjektin harjoittaminen. Musiikin filosofiassa musiik-



kin harjoittamisen tulee olla osa yhteistä elämää, ja siten se on pohdintoja, ajatuksia, ohjeita ja väittämiä musiikin harjoittamisesta, tuottamisesta ja reflektioista. Kivyn mukaan musiikkifilosofian käsitteen ymmärtääkin parhaiten esittelemällä taiteen harjoittamista. Hän toteaa filosofian sisältävän syvällistä, vaikeaa ja hyvin kompleksista aluetta, ja tämä näkemys heijastuu myös musiikin filosofisissa pohdinnoissa. Hän toteaa kirjan sisältävän hänen omia näkemyksiään asioista, joita ei voi todeta oikeiksi tai vääriksi, ja siten lukija voi tuoda teokseen oman kriittisen näkemyksen täydentämään musiikin filosofista kuvaa.

Teemat musiikki ja emootiot kirjoittaja toteaa olevan tyyppillisin aihe musiikin filosofisissa pohdinnoissa antiikin ajoista asti. Kivy toteaa muun muassa Platonin, Aristoteleen ja Cameratan olleen merkittäviä musiikin ja emootioiden suhteiden teoretisoijia. Descartes pohti mentaalisen ja fyysisen tunnekeskusten järjestelmää musiikin säveltämisessä ja Schopenhauer pohti musiikin ilmaisun teoriaa sekä universumin ja kosmisen ihmisen tahtoa. Musiikki nostatti tunteita, ja näitä emootioita tulkittiin eri aikakausina filosofisten näkemysten mukaisesti.

Kivy käyttää musiikin ilmaisuvoiman ja ihmisen tunteiden analyysissä termejä *arousal theory*, tunteen ja ilmaisun herättämisen teoria ja *disposition theory*, mielenlaadun teoria, jonka mukaan musiikki hallitsee emotionaalisia ominaisuuksia kuulijoissa. Tunteiden herättämisestä musiikissa kirjoittaja käyttää termiä *garden-variety emotions*, eli monimuotoisuuden emootiot, joita ovat syvästi liikuttavat ilo, suru, viha ja rakkaus. Kirjoittaja esittelee termit ja teoriat monipuolisin ja havainnollisin esimerkein.

Kivy pohtii musiikin emootioiden sijoittumista musiikissa, ja toteaa että ne sijaitsevat musiikissa vaan ei kuulijoissa. Hän pohtii esimerkiksi, miten emootiot voivat sijaita musiikissa ja miten musiikki voi olla representationaalinen ominaisuus. Kirjoittaja esittelee filosofeja (mm. Hartshorn, Cone, Levinson, Radford, Davies), jotka ovat pohtineet emootioiden ja musiikin representaatiota ja luoneet erilaisia näkemyksiä fanaattisuudesta astraalisiin ja järkeviin filosofisiin näkemyksiin. Kirjoittaja toteaa emotionaalisen laadun kompleksisuuden musiikissa ja painottaa, että musiikin iloisuus tai melankolisuus tekevät siitä sellaisen, ja määrittelee ne ”putkahtaviksi” (*emergent*) laaduiksi, jotka ovat erillistä laatua itsestään ja niistä, jotka voivat tuottaa ne. Kun musiikki on melankolista, niin kuulemme tuon laadun musiikissa, mutta musiikki myös nostattaa nuo emootiot meissä. Kivy määrittelee äänen/puheen, näkyvän käyttäytymisen ja musiikillisten ominaisuuksien ilmaisevan ekspressiivisiä ominaisuuksia, jotka ilmaisevat emootioita ja jotka kuulemme välittömästi, vaikka ne eivät representoisi mitään. Kirjoittaja luo näkökulman, jonka mukaan meillä on suuntaus nähdä musiikki pikemminkin elävinä (*animate*) kuin ei-elävinä (*unanimate*) kokonaisuuksina, ja hän pohtii, *miten* kuulemme äänet elävinä. Kirjoittaja vertaakin musiikkia mustaan laatikkoon, jonka sisäinen toiminta on tuntematonta.

Kivy toteaa teoksessaan modernin keskustelun musiikin emotionaalisuudesta käsittelevän musiikin ekspressiivisyyttä ja sen voimaa vaikuttaa emotionaalisesti. Muun muassa kirjoittajan *arousal*-teoria antaa vastauksia kysymyksiin, jonka mukaan musiikki, joka on kuvailtu melankoliseksi, saa kuuntelijat melankoliseen tilaan ja on sitä dispositionaalisella tavalla. Kirjoittaja selittää persoo-



nateoriassaan (*persona theory*) ja taipumusteoriassaan (*tendency theory*), miten melankolinen musiikki saa meidät siihen tilaan. Persoonateoriassa musiikki toimii Kivyn mukaan agenttina, musiikillisena persoonana, joka ilmaisee melankoliaa, ja se voidaan kuvitella persoonan fiktiivisenä ilmaisumuotona, joka ilmaisee emootioita. Kirjoittaja toteaa, että näitä emootioita voidaan tuntea, mutta ne ovat vain mielikuvituksen tuotetta ilman oikeita emootioita. Siten persoonateoria on kirjoittajan mukaan hämähä ja abstrakti, sillä siinä sukupuolta ei voida määrittellä, vaan fiktiiviset emootiot voidaan luonnehtia eläviksi ja hengittäviksi henkilöiksi, jossa vasta kieli ja kuvat luovat lihaa ja luita hahmoihin, joita musiikki yksin ei voi tuottaa. Taipumusteoria perustuu Kivyn mukaan puhtaasti musiikin ekspressiivisyyteen, jossa musiikin ekspressiivisillä ominaisuuksilla on yleinen suuntaus nostattaa emootioita meissä. Hän pohtii esimerkein myös kysymystä, miten epämiellyttäviä emootioita luova musiikki luo miellyttäviä kokemuksia (*pleasing melancholy*).

Formalismi on kirjoittajan mukaan epäsovellova määritelmä absoluuttiselle musiikille, ja hän toteaa, että Kant, Hanslick ja Gurney edustivat musiikin näkemystä, jossa musiikin relevantti aspekti on sen muoto. Kivy esittelee määritelmän *temporal pattern*, jossa muoto on ainoa taiteellinen relevantti aspekti, ja siinä musiikki on puhdas äänellinen rakenne, joka sisältää muodon elementit ja jossa aistilliset ominaisuudet ovat tärkeitä. Absoluuttinen musiikki sisältää kirjoittajan näkemyksen mukaan puhtaasti musiikillisia tapahtumia, jotka eivät ole narratiivisia tai ne eivät sisällä kuvitteellisia tapahtumia, vaikka ne luovat samoja ominaisuuksia kuin kuvitteellisessa taiteessa. Toisin sanoen, ajatella tapahtumia, joita koemme jotenkin samankaltaisesti. Kivy jaottelee absoluuttisen musiikin rakenteen syntaktiseen eli pieniin tapahtumiin ja formaaliseen tapahtumaan eli laajoihin ja suuriin musiikillisiin rakenteisiin. Hän jaottelee ne vielä ulkosiin (harmonia, sävellajit) ja sisäisiin odotuksiin (nostatetut emootiot). Kirjoittaja toteaa, että ne ovat osa säveltäjän taitoa luoda formaaleja ja syntaktisia odotuksia kuulijoissa, ja siten he ovat osallisena musiikillisessa kompetenssissa. Absoluuttisen musiikin muodot ovat ”juonia” (*plots*) ilman sisältöä, mutta ne voivat olla myös puhtaasti musiikillisia kertomuksia, jotka esittävät tapahtumia kuin fiktiot. Musiikilliset tapahtumat kirjoittaja toteaa usein olevan kuulijoiden semiotietoisia, unenomaisia äänellisiä kokemuksia. Mieli on kiinnitetty Kivyn mukaan musiikkiin, ja musiikki on siten intentionaalinen objekti. Kirjoittaja toteaa, että mitä enemmän tietoa ja kokemuksia kuulija tuo musiikkiin, sitä laajempi on intentionaalinen objekti, ja siten opimme tuntemaan myös enemmän musiikista.

Kivy käsittelee teoksessaan formalismin eri muotoja ja toteaa, että formalismi ei ole liitetty musiikin emotionaalisiin termeihin vaan että absoluuttinen musiikki on puhdasta abstraktia ja formaalia taidetta. Musiikki on äänien rakennetta ilman semanttista tai representatiivista sisältöä, vaikka emotionaaliset havainnot ovat osa sen rakennetta. Tästä ilmiöstä musiikissa kirjoittaja käyttää termiä laajentunut formalismi (*enhanced formalism*), jossa esimerkiksi surullisuus on vain musiikillisessa rakenteessa, ja siten se ei representoi tai merkitse mitään, vaan se on mitä se on musiikissa. Hän toteaa musiikin viittaavan sen



fenomenaalisiin ominaisuuksiin, siis jos musiikki on melankolista se viittaa rauhallisuuden ominaisuuteen. Siten laajentunut formalismi ei ole Kivyn mukaan aitoa formalismia, sillä puhdas formalismi perustuu historiallisiin tekijöihin, funktionaalisiin tekijöihin ja sosiaalisiin puitteisiin.

Formalismin ”viholliset” (foes) Kivy luokittelee selkeisiin merkityksiin, yksityisiin merkityksiin ja koodeihin sekä piilomerkityksiin. Kirjoittaja toteaa, että kieli kuvailee kertomuksia, kun absoluuttinen musiikki sitä vastoin ei sitä voi tehdä, ja johtopäätöksenä hän toteaa filosofian tarvitsevan selityksiä ja kielellisiä ilmaisuja asioista. Absoluuttinen musiikki ei ole kirjoittajan mukaan narratiivista taiteen muotoa vaan repetitiivistä muotoa ja toteaa, että absoluuttinen musiikki on kuin narratiivista fiktiota, jonka hän jaottelee heikoksi ja vahvoiksi narratiivisiksi tulkintoiksi. Heikot tulkinnat edustavat arkkityyppejä ja vahvat tulkinnat esimerkiksi psykoanalyttisiä tulkintoja musiikin sisällöstä.

Musiikin narratiivisuuden ja representaation Kivy jaottelee kuvallisiin ja rakenteellisiin representaatioihin. Hän toteaa, että voimme kuulla ja havaita musiikissa rakenteellista analogiaa selvittämällä niiden erilaisuuksia. Kirjoittaja pohtii teoksessaan myös, voiko musiikki luoda kuvallisia representaatioita ja ovatko ne autettuja (aided) vai ei-autettuja (unaided), siis vaativatko ne sanoja selittämiseen. Kuvallisessa representaatioissa näemme, mitä taideteos representoi, mutta musiikin kuvallinen representaatio representoi, mitä olemme kuulleet. Kivy tuo esille näkemysten ongelman representaatiosta, siis mitä taideteos representoi ja mitä kuulemme ja näemme taideteoksessa. Kirjoittaja toteaa, että musiikillinen representaatio musiikista on musiikkia, mutta musiikillinen representaatio on välillinen objektin representaatiolle (esim. linnunlaulu). Musiikki Kivyn mukaan liikuttaa äänimielikuvia illuusiomaisesti, toisin sanoen musiikki ei kerro tarinaa vaan sanat kertovat. Hän toteaaakin, että absoluuttinen musiikki on kuin puhdasta matematiikkaa, ja siten siihen on helppo sijoittaa fiktiot musiikista, jotka eivät ole tulkintaa vaan representationaalista tai kielellistä systeemiä.

Kirjoittaja käsittelee teoksessaan myös sanojen ja musiikin suhteita sekä musiikillisen työn määritelmiä, ja kirjan lopussa hän pohtii absoluuttisen musiikin kuuntelun syitä. Hän pohtii myös näkemyksiä taiteen vapauttavista ominaisuuksista, joiden mukaan taiteilija pystyy mystisesti kuvittelemaan ja kokemaan asioita ulkopuolisen silmin ja kykenee siten havaitsemaan asioiden takana olevia ikuisia ideoita. Taiteilija voi kirjoittajan mukaan representoida töissään näitä ideoita, ja me kuulijat voimme havaita ne vapauttavasti. Kivy toteaaakin, että sisältörikkaat taiteet antavat meille mahdollisuuden poistua elämästämme ja siirtyä havaituspaikoihin. Tavallisilla sanoilla emme voi ilmaista absoluuttista musiikkia, vaan ne ovat fenomenaalisia, kuultuja kokemuksia musiikista itsestään.

Kannustavana kritiikkinä Kivyn teoksesta toisin esille sen, että se sisältää hyvää ja monipuolista filosofista pohdintaa ja luo uusia näkökulmia musiikin filosofisiin teorioihin. Kirjoittaja muodostaa osuvia ja luovia teoreettisia määritelmiä ja osoittaa vahvasti tuntevansa musiikin filosofian kentän monipuolisilla esimerkeillä. Musiikkitieteen näkökulmasta analyysiesimerkit ovat selkeitä mutta suppeita, ja kirjan asiasisällössä ei ole paljon uutta (paitsi Kivyn omat termit). Kirjoittaja toistaa samoja asioita eri kappaleissa liiankin usein, ja musiik-





kitieteellisesti pohdinnat ovat hyvin yleisluontoisia. Kokonaisuudessaan Kivyn teos luo tieteelliset puitteet musiikin filosofisiin pohdintoihin.

Jaana Utriainen (jaana.utriainen@pp.inet.fi) viimeistelee musiikkitieteen väitöskirjaansa Jyväskylän yliopistossa. Tutkimus käsittelee hahmofilosofista musiikki-analyysia ja teoriaa.

Kunnianhimoinen mutta keskeneräinen

Pekka Gronow

Martti Haapakoski – Anni Heino – Matti Huttunen – Hannu-Ilari Lampila – Katri Maasalo. *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. WSOY, Helsinki 2002.

WSOY:n kunnianhimoisen *Suomen musiikin historia* -sarjan neljä ensimmäistä osaa olivat Dahlströmin, Salmenhaaran ja Heiniön monumentaalinen kokonaisesitys, jossa suomalaista musiikkia tarkasteltiin ensisijaisesti luovan säveltaiteen näkökulmasta. *Esittävä säveltaide* jatkaa sarjaa, ja tulossa (mutta tätä kirjoitettaessa ei vielä valmiina) ovat populaarimusiikkia, kirkkomusiikkia ja kansanmusiikkia käsittelevät osat. Nyt käsillä olevaa teosta joutuu siis pakostakin arvioimaan sekä sen omilla meriiteillä että koko sarjan näkökulmasta.

Esittävä säveltaide ei ole edeltäjiensä tavoin yhtenäinen esitys, vaan se koostuu kahdesta tavoitteeltaan hyvin erilaisesta osasta, jotka eivät nivelly kovinkaan hyvin yhteen. Kirjan ensimmäinen osa (s. 9–302) on hakuteos, jossa esitellään aakkosjärjestyksessä noin 230 suomalaista soittajaa, laulajaa ja kapellimestaria. Takakannen mukaan käsiteltävänä on ”nykyään aktiivisesti toimivia” muusikoita, mutta tämä kriteeri ei ole täysin toteutunut, koska joukkoon on mahtunut myös muutama kauan kuolleena ollut henkilö. Suppeampi jälkiosa (s. 303–435) on Matti Huttusen laaja essee suomalaisen esittävän säveltaiteen kehityksestä keskiajalta 1960-luvulle. Teos on monessa suhteessa ansiokas, ja itsenäisenä julkaisuna se saisi ehkä myönteisemmän arvion, mutta se ei täysin yllä niihin tavoitteisiin, joita pakostakin tulee asettaneeksi sarjalle Dahlströmin ja kumppaneiden suorituksen jälkeen. Käsitelen osia aluksi erillisinä, itsenäisinä toinä – mitä ne pitkälti ovatkin – ja tarkastelen lopuksi vielä teosta kokonaisuutena.

Hakuteoksena *Esittävä säveltaide* on monessa suhteessa mainio katsaus nykyisen muusikkopolven kärkijoukkoon. Kun teokseen on mahtunut vain 228 henkilöä, on väistämätöntä, että jokainen lukija pystyy esittämään nimiä, jotka olisivat myös voineet olla mukana, mutta silloin voi myös kysyä, kenet olisi





pitänyt jättää pois. Kokonaisuutena kirja on 1960-luvulla syntyneen musikkopolven näyttävä esiinmarssi. Kuusikymmenlukulaiset ovat hakemiston suurin ryhmä, joskin viisikymmenluvulla syntyneitä on mukana lähes yhtä paljon. Seitsenkymmenluvulla syntyneitäkin on yli kaksikymmentä, nuorimpina Mikko Frank ja Antti Siirala. Hyvä esimerkki ajan riennosta on se, ettei kumpikaan heistä ollut vielä syntynyt silloin, kun hakuteoksena muuten monessa suhteessa vieläkin käyttökelpoinen *Otavan iso musiikkietosanakirja* ilmestyi. Heitä on siis turha sieltä hakea.

Toki vanhempi polvikin löytyy kirjasta. Kolmi- ja nelikymmenluvuilla syntyneitä on mukana yli viisikymmentä, vanhempiakin puoli tusinaa. Erikoisinta on, että ”aktiivien” joukkoon on otettu viisi jo taivaalliseen soittokuntaan siirtynyttä henkilöä: Kim Borg, Martti Talvela, Walton Grönroos, Raili Kostia ja Pekka Nuotio. Borgin voisi vielä selittää kuolleen teoksen toimitusvaiheen aikana, mutta Martti Talvela ja Pekka Nuotio poistuivat keskuudestamme jo vuonna 1989, jolloin tätä kirjaa tuskin vielä edes suunniteltiin. Tässä ikäluokassa tulee helposti mieleen muitakin nimiä, joiden voisi ajatella olevan mukana. Jos Nuotio ja Kostia ovat mukana, miksi eivät esimerkiksi Timo Mikkilä ja Tapani Valsta? Olisi ollut tyylikkäämpää keskittyä selkeämmin todella tänään aktiivisesti esiintyviin taiteilijoihin tai sitten esitellä myös vanhempaa ikäluokkaa kattavammin.

Henkilöartikkelit ovat huomattavasti laajempia kuin tavanomaiset tietosanakirja- tai ”Kuka kukin on” -hakusanat. Suppeimmillaankin ne ovat vajaan sivun ja laajimmillaan useiden sivujen mittaisia. Kaikki artikkelit koostuvat kahdesta osasta: laaja henkilöesittely ja perässä tiivistetty faktaosa, josta löytyvät taiteilijan syntymäaika ja -paikka, opinnot, kiinnitykset, levytykset ja niin edespäin. Henkilöesittelyt ovat elävästi kirjoitettuja, ja niissä on usein lainattu myös taiteilijan omia kannanottoja. Voin hyvin kuvitella, että ne ovat erinomaista taustamateriaalia toimittajalle, joka saa tehtäväkseen arvostella kyseisen henkilön konsertin tai tehdä hänestä haastattelun.

Tiivistelmien laajuus ja taso sen sijaan vaihtelee yllättävän paljon. Täytyy tietenkin hyväksyä, ettei Karita Mattilan esittelyn yhteydessä voida tässä teoksessa kirjata kaikkia hänen esiintymisiään, eikä kaikkien ansioluettelo muutenkaan voi olla yhtä pitkä. Jotkut tiivistelmät ovat kuitenkin luvattoman lyhyitä ja ylimalkaisia, esimerkkinä Dilber, josta on lähes sivun mittainen artikkeli mutta vajaan kuuden rivin curriculum vitae. Kaikista levytyksistä on jätetty julkaisuvedet pois, ja vuosilukujen kanssa on muutenkin oltu turhan säästeliäitä. Katkerasta kokemuksesta tiedän, kuinka turhauttavaa tutkijoille on myöhemmin lukea, että *Tosca* Tarton oopperajuhlilla on Margareta Haverisen ”toistaiseksi tuorein” oopperaesintyminen, mutta mistään ei käy ilmi, minä vuonna – tai edes millä vuosikymmenellä – tämä tapahtui. Tietoja joudutaan myöhemmin keräämään pala palalta eri lähteistä, vaikka ne nyt olisivat olleet käden ulottuvilla. Suurempi tarkkuus lisäisi huomattavasti teoksen käyttöarvoa pitkällä aikavälillä.

Henkilökuvat eivät pyri olemaan muuta kuin henkilökuvia. Jokainen mukana oleva henkilö on kiistatta saanut julkista tunnustusta, heidän esittelynsä on sinänsä perusteltua. Näkökulma ei ole tutkimuksellinen vaan journalistinen. Tai-





teilijät esitellään yksilöinä, eivätkä kirjoittajat pyri itse tarkemmin arvioimaan heidän ansioittensa laatua. Arviot ja luonnehdinnat ovat yleensä joko taiteilijoiden omia tai sitaatteja muiden kriitikoiden tekstistä.

Luova ja esittävä

Matti Huttusen osuus on tavoitteiltaan aivan eri luokkaa. Kirjoittaja pyrkii samalla kertaa kirjoittamaan suomalaisen esittävän säveltaiteen historian 1960-luvulle asti sekä esittämään malleja siitä, mikä erottaa esittävän ja luovan säveltaiteen historian toisistaan. Hän tiivistää johdannossaan avainkysymyksen näin:

Mikä on musiikin primääri alkuperä: säveltäjä vai esittäjä (vai joku muu)? Kumpi on tärkeämpi tutkimuskohde? Onko musiikin olemistapa *teos* vai *esitys*? Kummalla on musiikkielämässä ratkaiseva arvovalta: säveltäjällä vai esittäjällä (vai jälleen jollakin kolmannella osapuolella)?

Kysymykseen ei tietenkään tarvitse vastata joko-tahi, koska vastaus riippuu mitä ilmeisimmin siitä, millaista musiikkia tutkitaan. Esimerkiksi jazzissa primääriä on selvästikin *esitys*, länsimaisessa taidemusiikissa *teos*. Mutta yhtä lailla on ilmeistä, ettei esittävän säveltaiteen historia ainakaan ole vain kokoelma kiinnostavia henkilöihahmoja, vaan siihen liittyy yleisempiäkin näkökulmia.

Tässä vaiheessa voi olla mielenkiintoista tarkastella asiaa toiselta puolelta. Miten musiikin historian luovaan säveltaiteeseen keskittyneiden osien kirjoittajat näkivät oman tehtävänsä? Sarjan johdantoluvussa Mikko Heiniö esittää kirjoittajien tavoitteet seuraavasti (Dahlström ja Salmenhaara 1995: 17):

Suomen musiikin historia keskittyy luovan säveltaiteen vaiheisiin Suomessa, ts. tekijöihin, teoksiin, tyyleihin, lajeihin, muotoihin ja esteettis-sävellysteknisiin ideoihin, pitäen silmällä myös suomalaisen musiikin esittämistä ja sen saamaa vastaanottoa. Suomalaisia musiikki-instituutioita kuten oppilaitoksia, orkestereita, kuoroja, yhteisöjä ja muita vastaavia, joista monet ovat julkaisseet oman historiansa, ei varsinaisesti käsitellä, joskin niitä usein sivutaan ja niiden perustamisvaiheita seurataan.

Myöhemmin (s. 18) Heiniö selventää, miksi nimenomaan taidemusiikin historiassa säveltäjiin ja heidän teoksiinsa keskittyvä tarkastelutapa on perusteltu: "Taidemusiikin ideologian taustalla on klassis-romanttinen taiteen ja teoksen käsite. Sävellyks edustaa tekijänsä vapaata itseilmaisua syvällisimmillään ja yksilöllisimmillään – – tietyssä mielessä musiikki on jo partituurissa eikä vasta elävässä esityksessä kuten useimmissa muissa musiikkikulttuureissa."

Tätä näkökulmaa Suomen musiikin historian neljän ensimmäisen osan kirjoittajat ovatkin seuranneet. Voidaan siis sanoa, että *esittävän* säveltaiteen historian keskeiseksi tehtäväksi jäivät ainakin musiikin esittämiseen ja esittämiskäytäntöön, laulamisen ja soittamisen tekniikkaan sekä muusikon ammattiin liittyvät kysymykset. Oppilaitoksia, orkestereita ja muita musiikki-instituutioita on





käsitelty jo säveltäjien näkökulmasta, mutta yhtä lailla ne ovat keskeisiä myös esittäväälle säveltaiteelle.

Heiniö ja kumppanit pohtivat myös kansallisen näkökulman merkitystä ja toteavat, ettei Suomessa sävelletyssä musiikissa ole yleensä sellaista kansallista luonnetta, joka erottaisi sen muusta eurooppalaisesta musiikista (s. 15). Mutta vaikka kirjoittajat eivät asiaa nimenomaan toteakaan, on ilmeisen järkevää, että musiikin historioita kirjoitetaan myös maakohtaisesti eikä vain yleiseurooppalaisesti. Samalla tavoin esittävässä säveltaiteessakaan ei yleensä ole erityisiä kansallisia piirteitä, mutta suomalaisten muusikoiden vaiheiden dokumentoimisen lisäksi Suomen esittävän säveltaiteen historiaan kuuluu ilmeisesti myös se, miten ulkomaista musiikkia on esitetty Suomessa.

Esiintyjien ja esityskäytännön tutkimus on Suomessa ollut melko vähäistä. Tältä kannalta onkin valitettavaa, ettei Huttunen viittaa missään kohdin muualla Euroopassa tehtyyn vastaavaan tutkimustyöhön. Hyviä, ja usein Suomeakin sivuavia esimerkkejä olisi löytynyt jo Ruotsista, jossa Carl-Gunnar Åhlén julkaisi vuonna 1977 Tukholman oopperan kaksisataavuotisjuhlien yhteydessä mielenkiintoisen tutkimuksen ”ruotsalaisten laulajakoulukuntien” kehityksestä (Åhlén 1977). Suomalaisessa oopperahistoriassa laulajat jäävät usein taka-alalle säveltäjien, ohjaajien ja oopperanjohtajien varjoon, mutta Åhlén lähestyy aihettaan nimenomaan laulajien, laulunopetuksen ja tulkinnan näkökulmasta ja nootittaa sen yhdeksälle LP-levylle kootuilla näytteillä. Myöhemmin hän on tutkinut muun muassa ruotsalaisia viulisteja (Åhlén 1999).

Ennen Sibeliusta

Käytännössä luovan ja esittävän näkökulman erottaminen musiikin historiassa ei ole aina yksiselitteistä, varsinkaan varhaisempia aikoja käsiteltäessä. Kuten tiedetään, Suomessa ei ennen Paciuksen aikaa kirjoitettu kovin suuria määriä taidemusiikkia. Kuitenkin Fabian Dahlström käyttää sarjan ensimmäisessä osassa tälle ajanjaksolle yli kolmesataa sivua, ja kokonaisuudessaankin Suomen musiikin historian ensimmäinen osa käsittelee laajalti myös esittävää säveltaidetta ja musiikkielämän instituutioiden kehitystä.

Huttusen historiikin kolmekymmentä ensimmäistä sivua ovatkin suurelta osin Dahlströmin tekstin tiivistämistä ja kertaamista, sillä uutta perustutkimusta ei sen jälkeen ole julkaistu paljoakaan. Esimerkiksi Crusellin vaiheet sekä Dahlström että Huttunen esittävät varsin yhtenevästi, joskus turhankin sanatarkasti. Niinpä Dahlström kertoo, että ”vuonna 1811 hän matkusti Leipzigiin ja solmi yhteyksiä Bureau de Musique -kustantamoon, jonka tuolloin omisti A. Kühnel mutta joka pian myytiin C. F. Petersille, millä nimellä se vieläkin tunnetaan” (s. 269). Huttunen kertoo saman asian näin: ”Vuonna 1811 Crusell kävi toistamiseen Saksassa. Nyt hän loi yhteyden Bureau de Musique -kustantamoon, joka pian myytiin kuuluisalle C. F. Petersille” (s. 329). Muusikko-Crusellin tutki-



jan näkökulmasta tieto säveltäjä-Crusellin kustantajasta ei ole kovinkaan tärkeä. Jos kyseessä olisi myöhemmin ilmestynyt itsenäinen teos, runsasta toistoa voisi puolustaa paremmin. Kun kyseessä ovat saman teossarjan osat, jotka ovat ilmestyneet vain muutaman vuoden aikaerolla, *Esittävän säveltaiteen* alkujaksoista olisi voinut reippaammin karsia asioita, jotka Dahlström on jo kertonut sarjan ensimmäisessä osassa.

Toki kirjoittajien painotukset poikkeavat toisistaan. Siinä missä Dahlström käsittelee laajasti Crusellin sävellyksiä, Huttunen painottaa Crusellia instrumentalistina:

Crusellin sävellykset eivät ole sormiteknisesti läheskään vaativinta, mitä hänen aikakautensa tuotti. Enemmänkin ne asettavat vaatimuksia äänentuottamiselle; esimerkiksi konserton nro 1 hidas osa sisältää vaativia kaikuefektejä. Juuri kaunista äänenmuodostusta kaikki vakavasti otettavat dokumentit Crusellin klarinetinsoitosta kehuvat. Näin hahmottuu kuva erinomaisesta muusikosta, jonka soitto oli musikaalista ja äänellisesti hienoa, mutta ei teknisessä katsannossa erityisen virtuoosista (s. 330).

Huttunen esittelee samalla tavoin Fabritiuksen, von Schantzin ja Paciuksen, jotka toimivat myös muusikkoina. Kaikkien toimintaa säveltäjänä käsitellään laajasti. Itsenäistä panosta *Esittävän säveltaiteen* tekstistä alkaa löytyä 1800-luvun puolivälin jälkeen, kun käsitellään oopperaa, laulajia ja pianisteja. Myös orkesteritoiminnan ja musiikinopetuksen kehitys käydään läpi. Sen sijaan on valitettavaa, ettei kirjoittaja tarkastele systemaattisemmin solistikonsertteja. Kuten teoksessa mainitaan, Suomessa vieraili 1800-luvulla kansainvälisiä huippumuusikoita kuten Hans von Bülow ja Teresa Carreño, ja monien kotimaisten laulajien tiedetään tehneen laajoja konserttikiertueita pikkukaupunkeja myöten. Nyt lukijalle ei synny kokonaiskuvaa siitä, miten paljon Suomessa 1800-luvulla kaiken kaikkiaan oli konsertoivia laulajia ja soittajia. On toki myönnettävä, että ilmiön yksityiskohtainen käsittely vaatisi vielä perustutkimusta.

Kansallisromantiikan aika ja sen jälkeen

1800-luvun lopulle saakka Suomessa näyttää olevan käytännössä vaikeaa – ainakaan tähänastisen perustutkimuksen pohjalta – erottaa luovan ja esittävän säveltaiteen historiaa toisistaan. Muusikot, laulajat ja instituutiot ovat vahvasti esillä myös Suomen musiikin historian ensimmäisessä osassa, ja suurin osa Huttusen käsittelemistä nimistä löytyy myös Dahlströmin henkilöhakemistosta. Kun päästään Suomen musiikin historian toiseen osaan, tiet alkavat selvemmin erota. Salmenhaara keskittyy nyt säveltäjiin, kun taas Huttunen seuraa kuorolaulun ja orkestereiden kehitystä sekä keskeisten soitin- ja laulupedagogien vaikutusta. Nyt tutkijan käytettävissä alkaa tietysti olla huomattavasti enemmän aineistoakin. Yksi kirjan mielenkiintoisimmista jaksoista on se, jossa Huttunen tarkastelee 1900-luvun alun laulajien esityskäytäntöjä varhaisten äänitteiden





varassa. Hän vertailee myös kilpailevien kapellimestareiden Kajanuksen ja Schneevoigtin tulkintoja aikalaisarvioiden ja äänitteiden pohjalta.

Silti on mielenkiintoista lukea Salmenhaaran ja Huttusen tekstejä rinnakkain ja etsiä siltoja ”luovan” ja ”esittävän” välillä. Salmenhaaralla on kiinnostavia näkökohtia konserttomuodon, piano- ja salonkimusiikin kehityksestä. Jos esimerkiksi konserton lajiperinne Suomessa ennen Sibeliusta on fragmentaarinen, kuten Salmenhaara toteaa, se saattaa johtua paitsi säveltäjien vähäisyydestä myös siitä, ettei meillä ollut liiemmästi solistitehtäviin pystyviä instrumentalistejä – eihän Sibeliuksen konserton ensimmäinen solistikaan ollut suomalainen. Palmgrenin pianokonsertot taas liittyvät läheisesti Palmgrenin omaan pianistinuraan. Voisi olla mielenkiintoista selvittää lähemmin suomalaisen solistikunnan kehitystä ja sen yhteyttä säveltäjien soitinvalikoimaan sekä keskeisten suomalaisten soitinsävellysten esitystraditiota: missä niitä on esitetty ja kenen toimesta.

Koko ajan on tietysti muistettava, että luovan säveltaiteen historian kirjoittajilla on ollut käytettävissään verrattomasti enemmän pohjatyötä kuin esittävän musiikin tutkijalla. Mutta yksi yleisesityksen kirjoittajan tehtävistä voisi myös olla aukkopaikkojen tarkentaminen ja tutkimusasetelmien esittäminen. Tässä suhteessa Huttusella on liiankin defaitistinen näkemys tehtävästään. ”Kenellä tutkijalla olisi mahdollisuus – ja rahaa – seurata esimerkiksi 1800-luvun suomalaisten laulajien jälkiä Saksaan, Ranskaan, Italiaan, Venäjälle (mukaan luettuna Siperia), Yhdysvaltoihin ja Etelä-Amerikkaan. Näissä maissa olisi varmasti suomalaistaiteilijoita koskevia lähteitä, joita kukaan tutkija ei pysty ehkä koskaan kattavasti kokoamaan” (s. 306). Tämä on selvää liioittelua; Alma Fohströmin Siperian-kiertueen tiedot selviäsivät luultavasti penkomalla parin viikon ajan Helsingin yliopiston kirjaston slaavilaisen osaston vanhoja sanomalehtiä, tai ainakin Pietarissa, eikä tietojen etsiminen esiintyjistä ole sen vaikeampaa kuin säveltäjistäkään, jotka ovat myös matkustelleet ahkerasti.

Parhaimmillaan Huttunen on käsitellessään maailmansotien välistä aikaa. Hän käy läpi keskeisten instituutioiden kuten oopperan ja orkestereiden kehityksen, mukaan luettuna uusien orkestereiden synty Helsingin ulkopuolelle. Hän tarkastelee ensiesityksiä ja orkesterikonserttien ohjelmistossa tapahtuneita muutoksia. Hän noteeraa eri soitinten keskeisten pedagogien vaikutuksen ja heidän ”koulukuntiensa” synnyn, mukaan luettuna vähemmälle huomiolle jääneet soittimet kuten käyrätorvi (Holger Fransman) ja huilu (Michele Orlando). Hän huomioi vuonna 1926 perustetun Suomen Yleisradion ja radio-orkesterin vaikutukset musiikkielämälle. Huttunen tarkastelee myös tällä aikakaudella tapahtuneita esityskäytännön muutoksia käyttäen lähteenään muun muassa äänilevyjä. Jakso sopii hyvin malliksi siitä, miten tutkimusta pitäisi jatkossa kehittää, ja tekstistä voi poimia monia ideoita laajempia jatkotutkimuksia varten.

Esittävän säveltaiteen viimeiselle jaksolle toisesta maailmansodasta 1960-luvun puoliväliin on varattu vain parikymmentä sivua – mahdoton tehtävä. Rajaus kuusikymmenluvulle voisi sinänsä olla käytännön syistä järkevä, vaikka sellaisten instituutioiden kuin musiikinopetuksen ja orkesterilaitoksen kehitystä olisi-kin ollut luontevaa seurata saman tien 1900-luvun loppuun asti. Nyt sodan





jälkeisistä vuosista ei synny kokonaiskuvaa. Huttunen käsittelee ”kosmopoliittisen musiikkikulttuurin” leviämistä Suomeen ja esittää joitakin huomautuksia Neuvostoliiton vaikutuksesta maamme musiikkielämään. Hän tarkastelee paikoitellen yksityiskohtaisestikin kapellimestareita ja pianisteja, mutta jättää laulun ja muut soittimet vähemmälle huomiolle. Hän käsittelee sekä modernismin läpimurtoa että vanhan musiikin tuloa, mutta teksti jää pahasti kesken, eikä siitä löydy oikein linjaa sille, miten tutkimusta tulisi jatkaa. Osa taiteilijahakemisto-osastossa esitellyistä vanhemmista taiteilijoista olisi luontevammin soveltunut tähän jaksoon.

Miten eteenpäin?

Esittävä säveltaide on ehdottomasti lukemisen arvoinen ja paikoin haastava kirja, joka kuitenkin antaa kokonaisuutena tasapainottoman ja keskeneräisen vaikutelman. Pelkään että kustantaja on tehnyt Suomen musiikin tutkimukselle karhunpalveluksen laittamalla Huttusen kunnianhimoisen monia kysymyksiä herättävän historiikin samoihin kansiin ”aktiivisesti toimivien” muusikoiden henkilöesittelyjen kanssa. Ratkaisu on verrattavissa siihen, että Suomen musiikin historian neljäs, aikamme musiikkia käsittelevä osa olisikin koostunut vain säveltäjäbiografioista. 228 aakkosjärjestykseen laitettua taiteilijaesittelyä, jotka olisivat erillisenä julkaisuna muodostaneet mainion hakuteoksen, eivät mitenkään korvaa Suomen esittävän säveltaiteen historian kokonaisuutena. Sitä pitäisi oikeastaan saman tien ryhtyä suunnittelemaan uudestaan.

Kirjallisuus

- Dahlström, Fabian & Salmenhaara, Erkki 1995. *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Porvoo – Helsinki, WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta*. Porvoo – Helsinki, WSOY.
- Åhlén, Carl-Gunnar (toim.) 1977. *Röster från Stockholmsoperan på 100 år*. Kirja ja levykansio, EMI C 153-35350/8.
- Åhlen, Carl-Gunnar 1999. *Henri Marteau. Svenska elever & kolleger*. Kirja ja levykansio, Caprice CAP 21620.

Pekka Gronow (pekka.gronow@yle.fi) on Helsingin yliopiston etnomusikologian dosentti ja Yleisradion äänitearkistojen päällikkö. Hän on julkaissut useita teoksia ja artikkeleita äänilevyn historiaan liittyvistä kysymyksistä ja toimittanut 1900-luvun alun suomalaisten oopperalaulajien levytysten uusintajulkaisuja.





Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus musiikkitieteen tutkimuskohteena

Helena Saarikoski ja Petri Hoppu

Hanna Väätäinen 2003. *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikielipatanssissa*. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Hanna Väätäisen teos on kulttuurintutkimuksen kenttätöyömenetelmään perustuva ja usealle tieteenalalle sijoittuva tutkimus, yhtä hyvin musiikkitieteen tanssintutkimusta kuin naistutkimusta ja vammaisuuden tutkimustakin. Tutkimus on esitetty viitenä artikkelina, jotka ovat ilmestyneet vuosien 2000 ja 2003 välisenä aikana, ja yhteenvetolukuna.

Väätäisen päätutkimuskysymyksenä on, kuinka naistanssijan ruumis rakentuu pyörätuolikielipatanssissa vammaiseksi ja sukupuoliseksi. Analyysimenetelmänä on tanssiesityksissä ja -harjoituksissa esitettyjen liikkeiden ja tanssijan tanssia koskevan puheen yksityiskohtien kontekstualisoiva lähiluku, jossa yksityiskohdat sijoitetaan kulttuuriin yhteyksiinsä. Tanssiesitykset ja puhe tanssista tarjoavat empiirisen sovelluskohteen feministisille filosofisille teorioille. Vammaistutkimuksen näkökulmasta feministisiä teoreetikkoja myös kritisoidaan. Sukupuolta tuottavien normien pakonomaisen siteeraamisen ja imitoinnin sijasta tutkimuksessa keskitytään toisin toimimisen mahdollisuuksiin, jotka asetetaan karnevaaliteorian nojalla autoritatiiviseen asemaan. Tämä merkitsee sitoutumista vammaispoliittiseen näkökulmaan.

Ensimmäisessä artikkelissa ”Jäyhä, normaali ja vapautunut” lähdetään tutkimaan pyörätuolia käyttävän tanssijan identiteettiä, joka voi rakentua monista eri lähtökohdista käsin, esimerkiksi valkoisen suomalaisuuden, heteroseksuaalisuuden ja vammaisen naiseuden puhumisena. Artikkelin rakentuu kolmen haastattelussa käytetyn, tanssijan ruumista eri suhteissa kuvaavan sanan merkitysanalyysiksi.

Artikkelissa ”Sukupuolen esitys tangossa ja rumbassa” Hanna Väätäinen tarkastelee näiden kahden tanssin ruumiillisuutta erityisesti sukupuolisuuden representaatioiden osalta. Hän analysoi näiden erilaisuutta tangossa ja rumbassa mutta ei tyydy normatiiviseen tarkasteluun vaan nostaa esiin tutkittavansa tavat tulkita ja esittää tanssia, mikä hänen mukaansa toimii normatiivisuuden purkajana.

Kolmannessa artikkelissa ”Liukumisen juhlaa” Hanna Väätäinen siirtyy tarkastelemaan vammaisen tanssijan ”virheitä” Mihail Bahtinin karnevaaliteorian valossa. Hän analysoi tanssijan liikkeitä ja niiden aiheuttamia reaktioita tässä itsessä, erityisesti niissä tapauksissa, joissa tämä tietää tanssivansa toisin kuin



olisi tarkoitus. Nauru ja huumori nähdään keinoina purkaa asetelmaa, jossa tanssija on arvostelun ja ulkopuolisten auktoriteettien vaatimusten kohteena.

Neljäs artikkeli ”Lähentävän katseen jäljillä” on metodologinen ja tarkastelee havainnointiin liittyvää problematiikkaa tanssintutkimuksessa. Artikkelissa otetaan esiin tutkijan ja tutkittavien vaihtamien katseiden monia eri tasoja ja merkityksiä. Hanna Väätäinen kritisoi näkemyksiä, joiden mukaan tanssintutkimuksessa tutkijan omakohtainen tanssiminen olisi välttämätön osa työtä.

Viides artikkeli ”Pyöreiden muotojen puolesta” tarkastelee vammaisen tanssijan ruumiillisuutta ja toimijuutta valssissa. Hanna Väätäinen keskittyy tässä ennen kaikkea ruumiin materiaalisuuteen: sen muotoihin ja hahmoon. Artikkelissa tarkastellaan myös sellaista aineistoa, lehtikirjoituksia, joissa tanssijan sijasta joko musiikki tai apuväline, pyörätuoli, asetetaan aktiivisen toimijan osaan tanssissa.

Yhteenvetoluvussa on kuvattu tutkimuksen aineistonhankintamenetelmät, haastattelu, havainnointi ja tanssiin osallistuva havainnointi, ja arvioitu eri aineistojen käyttökelpoisuutta. Käytettyä kenttätyömenetelmää on kuvattu feministisenä etnografiana, joka keskittyy sukupuolen paikalliseen tuottamiseen ja sitoutuu feministisiin tavoitteisiin. Tulkintamenetelmä määritetään lähiluvuksi, joka poikkeaa kirjallisuudentutkimuksen samannimisestä menetelmästä kulttuurisen kontekstualisoinnin painotuksessaan. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys feministisessä filosofisessa teoriassa on kuvattu erittelemällä ja arvioimalla eräiden keskeisimpien tutkijoiden antia tälle tutkimukselle. Loppuyhteenvetossa tutkimusta on arvioitu musiikin ja tanssin vammaistutkimuksena ja ruumiillisuuden tutkimuksena näillä aloilla.

Hanna Väätäisen tutkimuksen kohde on tanssintutkimuksenkin kentällä erittäin harvinainen, ja tämä tutkimus on monessa suhteessa tervetullut. Ensinnäkin taidetanssin ulkopuolella tanssintutkimus on Suomessa ollut lähes olematonta ja kilpatanssin puolelta se puuttuu tällä tasolla kokonaan. Toiseksi tutkimuksen keskittyminen yhteen vammaiseen tanssijaan ja pyörätuolitanssiin tarjoaa aivan uusia näkökulmia ja avartaa myös tanssia koskevia käsityksiä.

Artikkeliväitöskirjojen vaarana on tutkimuksen pirstaloituminen ja yhtenäisen tematiikan puuttuminen. Hanna Väätäinen on onnistunut työssään varsin hyvin välttämään nämä karikat, ja hänen artikkelinsa muodostavat selkeän kokonaisuuden. Tanssia koskevien käsitysten ja näkökulmien kielellistäminen on usein vaikeaa, mutta Väätäinen onnistuu ilmaisemaan näkemyksensä selkeästi ja johdonmukaisesti. Tämän tekee erityisen ansiokkaaksi se seikka, että suomenkielisiä esikuvia ei tämänkaltaisessa tutkimuksessa juurikaan ole, vaan hän on joutunut tekemään monelta osin pioneerityötä alallaan.

Kenttäaineisto, johon tutkimus perustuu, on tutkijan itse kokoama ja osoittaa hyvän suunnittelun ohella mukautumista kentän ehdoilla toimimiseen ja kykyä joustaa tilanteiden mukaan. Kenttätyöllä on onnistuttu kokoamaan tutkimuskysymysten kannalta relevantti aineisto.

Metodologisella puolella Hanna Väätäinen perustelee varsin hyvin menetelmätarkkaisunsa ja herättää keskustelua (tanssin) antropologisen tutkimuksen havainnointiin perustuvasta tiedonhankinnasta. Hänen ratkaisunsa yhtäältä





noudattavat perinteisiä kenttätyömenetelmiä mutta toisaalta tuovat niihin uutta näkökulmaa. On sinänsä mielenkiintoista jo se, että Väätäinen lähtee liikkeelle pääasiassa yhden tanssijan (ja tanssiparin) observoinnista. Tämä ratkaisu on linjassa hänen teoreettisen ajattelunsa kanssa, sillä yleistämiskelpoisen tiedon sijasta hän tavoittelee spesifiä tietoa yhden ihmisen elämismaailmasta.

Työssä on lievää eksplikoimattomuutta, mitä tulee kuvattujen yksityiskoh-
tien valintaan, niiden kulttuuristen yhteyksien valintaan joissa ne tulkitaan, sekä tutkijan omien tanssimiskokemusten merkitykseen aineiston tulkinnassa. Mis-
sään tutkimuksessa ei kuitenkaan käytännössä voida tehdä sen kaikkia rakentu-
misperiaatteita täysin näkyviksi, vaikka tämä olisi tutkimuksen tieteellisyyden
kannalta ihanne. Hanna Väätäisen tutkimuksessa eksplikoimattomuus sijoittuu
pääosin aineiston käsittelyn alueelle, kun se kulttuurintutkimuksessa on tutki-
muksen vahingoksi hyvin usein sijoittunut teorianmuodostuksen alueelle. Tämä
puolestaan on Hanna Väätäisen työssä esitetty erinomaisen selkeästi ja perus-
teellisesti. Julkisessa tarkastuksessa Hanna Väätäinen on osoittanut myös aineis-
ton käsittelyn ratkaisujensa kuitenkin olevan tietoisesti perusteltuja, vaikka
perusteita ei ole ehkä täysin riittävästi kirjattu tutkimuksen sivuille.

Hanna Väätäinen osoittaa perehtyneensä huolellisesti tanssintutkimuksen
teoreettisiin suuntauksiin ja alalla tapahtuvaan keskusteluun. Hän ei tyydy vain
toistamaan tanssia koskevia teorioita vaan tarkastelee niitä kriittisesti. Hän
kyseenalaistaa useiden tanssintutkimuksen keskeisten hahmojen kuten Susan L.
Fosterin, Ann C. Albrightin ja Marta E. Saviglianon näkemyksiä ja tuo esille vaih-
toehtoisia tapoja tarkastella tanssia. Hän kiinnittää huomionsa kilpatanssin koh-
taamaan väheksyntään ja yleensä eri tanssilajien keskinäiseen arvottamiseen
tutkimuksessa, mitä hän aiheellisesti kritisoi voimakkaasti.

Naistutkimuksellinen viitekehys on sukupuolieron teoria, joka pyrkii yhdis-
tämään materiaalsen ja diskursiivisen tason tarkastelun. Tutkimuksessa sovel-
letaan kriittisesti Judith Butlerin performatiivisuusteoriaa ja Elizabeth Groszin
subjektiviteetin teoriaa. Vammaisuutta tarkastellaan relationaalisen materialis-
tisen feminismin kehyksessä, ennen muuta suhteena, joka on luonteeltaan
alistava. Alistavia suhteita tutkitaan vammaisuuden kokemusten kautta. Koke-
musten analyysi tekee näkyväksi naisen toimivallan tällaisissa suhteissa. Näin
tutkimuksessa luodaan toimijuuden teoriaa, joka tunnistaa sekä kulttuurin ja
materiaalsen ympäristön pakottavat rakenteet että yksilön toisin toimimisen
mahdollisuudet. Työssä omaksuttu vammaisuuden interaktionistinen malli aset-
tuu kritisoimaan sekä lääketieteellistä mallia ('vika on yksilössä') että sosiaali-
sen konstruoinnin mallia ('vammaisuus rakentuu sosiaalisen määrittelyn varassa
ja sijaitsee ympäristön esteellisyydessä'). Tehokkaasti kehitetyn vammaispoliit-
tisen argumentin kautta työ laajenee kilpatanssin tutkimuksesta uutta luovaksi
vammaispoliittiseksi ja feministiseksi tutkimukseksi. Tutkimuksen feministinen
ja vammaispoliittinen motivaatio on eksplikoitu ja hyvin perusteltu.

Kaiken kaikkiaan teoreettiset keskustelut, joihin tutkimus osallistuu, ovat
keskeisimpiä ajankohtaisia keskusteluja. Käytetty tutkimuskirjallisuus on kaut-
taaltaan uutta ja aiheen kannalta keskeistä tutkimusta. Teorian esitys on ansio-
kasta, jopa poikkeuksellisen ansiokasta. Korkean abstraktiotason teoreettiseen





viitekehukseen on yhdistetty vakuuttavan konkreettinen empiirinen analyysi. Kunnianhimoinen tehtävänasettelu on onnistuttu viemään läpi johdonmukaisesti. Työssä hahmottuu innovatiivinen näkökulma tanssiin ja sen ruumiillisuuteen. Hanna Väätäisen teos on aidosti uutta tietoa luova, itsenäinen ja kriittinen tieteellinen tutkimus useammallakin vähän tutkitulla, tärkeällä alalla.

Helena Saarikoski (helena.m.saarikoski@helsinki.fi) on vapaa tutkija, filosofian tohtori ja folkloristiikan dosentti Helsingin yliopistossa. Hänen erikoisalojaan ovat nykykulttuurin tutkimus, naistutkimus, nuorisotutkimus ja tanssintutkimus. Saarikosken tuorein julkaisu on hänen toimittamansa tanssintutkimuksen artikkelikoelma Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja (SKS 2003). Vuoden 2004 alusta alkaen Saarikoski johtaa Suomen Akatemian tutkimusprojektia Sanoin ja teoin kerrottu sukupuoli. Petri Hoppu (petri.hoppu@uta.fi) on filosofian tohtori ja tutkija Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksella erikoisalanaan tanssiantropologia. Hänen tutkimuskohteenaan ovat olleet suomalaiset ja ruotsalaiset kansantanssit sekä tanssifolklorismi. Hänen nykyinen tutkimuksensa kohdistuu suomalaiseen ja ruotsalaiseen polskaan.

Poleeminen kannanotto musiikinhistorialliseen tutkimukseen

Alfonso Padilla

Jukka Sarjala 2002: *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Tietolipas 188. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Jukka Sarjalan kirja *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin* on harvinaisia viime vuosina ilmestyneitä musiikin historiografian teoriaa ja metodologiaa koskevia kirjoja – suomen kielellä se on varmasti ensimmäinen lajissaan. Jopa ainoastaan tästä syystä se on tervetullut opus suomalaisen musiikintutkimuksen arenaalle. Toisaalta se ei ole ainoa kirjoitus, joka suomalaisessa musiikintutkimuksessa on aiheesta ilmestynyt. Tässä voi mainita mm. Mikko Heiniön (1984, 1992), Kari Kilpeläisen (1991), Matti Huttusen (1993, 1995, 2001) ja Erkki Salmenhaaran (1995) kirjoitukset. Sarjalan (mm. 1992, 1995, 1996, 1999, 2000a ja b sekä 2001) oma kirjallinen tuotanto on laajahko.

Kirja koostuu yhdeksästä luvusta, joista kolmas (Tutkimusongelman muotoilu), neljäs (Musiikin historioitsija tiedon lähteillä), kuudes (Historiallisen esi-





tyksen rakentaminen) ja yhdeksäs (Tutkimuksen julkaiseminen) ovat varmasti hyödyllisiä aloittelevalle opiskelijalle. Vaikka monet niissä esiintyvät seikat löytyvät kyllä monista muista metodologiakirjoista, niiden käyttökelpoisuus vahvistuu, sillä kyseessä on kompakti esitys musiikinhistorian tutkimuksen keskeisistä metodologisista kysymyksistä. Edellä mainituissa luvuissa ilmenee siellä täällä myös vahvoja tendenssimäisiä kannanottoja musiikinhistorian teoreettisista aspekteista, mutta valpas lukija kyllä ymmärtää ne sellaisinaan.

Kirjan ensimmäinen luku (Mihin musiikinhistoriaa tarvitaan), toinen (Metodologisia rajankäyntejä), viides (Historiantutkimuksen näkökulmaisuus) ja seitsemäs (Musiikinhistorian tutkimussuuntauksia) käsittelevät musiikinhistorian teoreettisia ja periaatteellisia lähtökohtia. Nämä luvut muodostavat kirjan keskeisin annin. Palaan tähän tuonnempana.

Jukka Sarjalan teoksen kahdeksas luku (Tutkimusesimerkkejä) sisältää kolme artikkelia, joissa kirjoittaja olettaa näkökulmansa ilmenevän konkreettisesti muodossa. Jos tekstit on valittu tähän tarkoitukseen, se antaa huonon kuvan tekijän musiikinhistoriallisista käsityksistä. Ensimmäinen (Athanasius Kircher ja musiikin ihmevaikutukset 1656) ja toinen (Konserttikuri 1800-luvulla) ovat esseenomaisia kommentteja erilaisista teksteistä, mutta niitä ei millään tavalla voi luokitella ”musiikinhistoriallisiksi tutkimuksiksi”. Niistä puuttuu mm. arkistotutkimusta, primaarimateriaalin keruuta ja analyysia sekä aiheiden kontekstuaalisuudesta mm. musiikkiteoksiin nähden. Luvun kolmannessa artikkelissa (Historia puhuu meissä – pianotaiteilijan haastattelu 1997) tekijä analysoi *Rondo*-lehdessä ilmestynyttä Matti Tuomiston tekemää haastattelua pianotaiteilija Eero Heinosesta. Tässäkään kyseessä ei ole musiikinhistoriallisesta vaan pikemminkin systemaattisesta tutkimuksesta, sisällönanalysista, jossa käsitteet lievästi historiallisoidaan.

Jukka Sarjalan kirja on hyvin poleeminen ensinnäkin siksi, että se on vahvasti puolueellinen. Sen lisäksi tekijä toistuvasti karrikoi ja jopa banalisoi muiden näkemysten keskeisiä väitteitä. Väärän tai vajavaisen kuvan antamisen jälkeen on helppo kumota näkökantoja. Kirja sisältää niin paljon perusteettomia väitteitä, että niihin vastaamiseen tarvittaisiin laajahko essee. Siksi keskityn tässä ainoastaan joihinkin tärkeisiin aiheisiin.

Musiikkitiedettä kritisoidaan kahdesta suunnasta. ”New Musicology”, ”Critical Musicology” ja meillä ”kulttuurinen musiikintutkimus” syyttävät musiikkitiedettä siitä, että se vain analysoi partituureja ja rakentaa diskurssia ”suurten kertomusten” ympärille. Toisaalta yhdysvaltalainen ”Contemporary Music Theory” syyttää musiikkitiedettä siitä, että se ei enää analysoi musiikkia eikä enää huolestu musiikista vaan ainoastaan epärelevanteista säveltäjistä ja musiikkia ympäröivistä ilmiöistä. Eräät mainituista suuntauksista ovat tehneet merkittäviä kontribuutioita musiikintutkimukseen, mutta niiden kritiikki ei ole aina paikkansa pitävä.

Edellä kuvattu tilanne taustana Jukka Sarjala rakentaa diskurssinsa muutamien perusideoiden ympärille. Niiden joukossa ovat seuraavat: 1) yleinen historia on objektiivinen (tai objektiivisempi) ja musiikinhistoria ei; 2) ”asiantuntevat” musiikinhistorioitsijat ovat yleensä epäpäteviä historian aineessa;





3) musiikinhistoria on rakennettu ”suuren kertomuksen”, suurten säveltäjien, autonomisen (mestari)teos-käsitteen avulla; 4) (taide)musiikinhistoria on unohtanut kulttuurin ja yhteiskunnan; 5) musiikin kulttuurihistoria ja yleisemmin kulttuurinen musiikintutkimus täyttää musiikkitieteen ja musiikinhistorian jättämiä aukkoja. Lähes sanatarkasti Sarjala (2003a ja b) toistaa teesejään kahdessa artikkelissaan, jotka ovat ilmestyneet *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjassa, sekin tendenssimäinen teos, jossa perinteisempi musiikkitiede ei ole saanut ansaitsemaansa tilaa.

Nämä ideat esitetään niin, että tekijälle kaikki tai lähes kaikki, mitä musiikkitieteessä ja musiikinhistorian kentällä on tähän asti tehty, on väärin. Kriitikki tuntuu ensinnäkin jälkiviisaudelta siksi, että siinä ei oteta huomioon, että kaikki tieteet ovat historiallisia ilmiöitä, oman aikansa ja paikkansa tuottamia konstruktioita. Mitä ja miten nykyiset musiikintutkijat olisivat tehneet, jos olisivat eläneet viisikymmentä, sata vuotta sitten? Toiseksi, tiede on itsekorjaavaa toimintaa, joten se jatkuvasti tarkastaa omia näkemyksiään ja tutkimustensa tuloksia. Myös näin on tapahtunut ja tapahtuu musiikkitieteessä. Kolmanneksi, kritiikki osoittaa, että tekijä ja monet muut kritiikot eivät tiedä – ei kukaan voikaan tuntea – kaikkea sitä, mitä musiikintutkimuksessa on tehty puolensadan vuoden aikana. Musiikintutkimuksen kenttä on niin laaja ja niin monimuotoinen mm. eri suuntausten kannalta, että kaikki yritykset redusoida se yksiselitteisesti ovat tuomit- tuja epäonnistumaan.

En väitä, että kaikki se, mitä on tehty musiikintutkimuksen areenalla – ja tarkoitan tässä ennen kaikkea musiikkitieteen ja etnomusiikologian puolella – olisi tehty oikein, tai sitä, että mitään korjattavaa ei olisi ollut. Mutta kriittinen suhtautuminen tieteenalan historiaan tarkoittaa, että punnitsemme sen merkittäviä saavutuksia ja myös puutteita, ja kontekstualisoimme kaikkea sitä muiden tieteiden, erityisesti yhteiskuntatieteiden, taiteen tutkimuksen ja filosofian kannalta. Näin katsottuna musiikintutkimus on alusta lähtien toiminut laajalla rintamalla tutkimuskohteiden, teorioiden ja metodien kannalta. Musiikkitieteen sisällä puolentoista sadan vuoden aikana syntyneet suuntauksukset eivät ole tehneet mitään muuta kuin laajentaneet sen rajoja, tuoneet uusia näkemyksiä ja rikastuttaneet oppiaineen tutkimuskenttää. Joka kerta kun uusi suuntaus on syntynyt ja yrittänyt ”syrjäyttää” tai ”korvata” musiikkitieteen, se on loppujen lopuksi integroitunut kenttään ja ottanut paikkansa tieteenalan traditiossa.

Kirjassa ilmenee joissakin kohdissa väite, että (yleinen) historia olisi objektiivinen tieteenala ja musiikinhistoria ei, tai ainakin, että jälkimmäinen on huomattavasti subjektiivisempi kuin ensimmäinen. Yhteiskunta- ja humanistisissa tieteissä ei ole olemassa tämänkaltaista hierarkiaa; jokainen tiede, jopa luonnontieteet, on sekoitus objektiivisia ja subjektiivisia lähtökohtia. Suomen lähihistorian tutkimus on hyvä esimerkki siitä, kuinka asenteellinen tutkimus voi olla.

Edelliseen kysymykseen liittyy Jukka Sarjalan usein toistama väite, että useimmiten musiikinhistorioitsijat eivät ole päteviä historianantajina, koska he eivät ole suorittaneet opintoja historiassa. Saattaa olla totta, että monet musiikinhistorioitsijat eivät ole opiskelleet aikoinaan historiaa, mutta sen tutkimus-





traditiota ja metodeja voidaan myös omaksua itseopiskelun avulla, erityisesti silloin, kun musiikintutkija on kokenut ja kriittinen tiedemies tai -nainen. Vai pitikö esimerkiksi *Suomen musiikin historian* tekijöiden lähteä koulunpenkille ennen teoksen tekemistä? Samantien Sarjala liian usein syyttää musiikinhistorioitsijoita siitä, että he ovat musiikin asiantuntijoita. Se on yllättävä väite. Itse asiassa musiikintutkimuksessa tilanne on pikemminkin päinvastoin: monet tutkijat, jotka tutkivat musiikkia ympäröiviä ilmiöitä eivät ole päteviä musiikin tuntemuksessa. Tämä seikka ei alenna niiden tutkimusten tarpeellisuutta ja kontribuutioiden arvoa. Huolestuttava seikka on se, että musiikin tietämättömyydestä tehdään jopa toivottava asiantila musiikintutkimuksen parissa. Sarjala on oikeassa, kun korostaa tutkijan paikantumista: kritiikissä on hyvin paljon kyse juuri tästä tilanteesta. Monet musiikkianalyysejä kritisoivat tutkijat ovat nimenomaan epäpäteviä musiikin tuntemuksessa – henkilökohtaisen ammatillisen puutteen (joka sinänsä ei ole syntiä) peittämiseksi konstruoidaan hienoja teorioita. Siis, paradoksaalisesti, Sarjalan kritiikki tarkoittaa sitä, että musiikkitie-teen ja (taide)musiikin historian vika on se, että ne ovat tutkineet musiikkia!

Kohdat 3–5 koskevat samaa ongelmaa: mitä musiikin historia tutkii, mitä kaikkea siihen kuuluu. Ensinnäkin on tehtävä ero taidemusiikin ja muiden musiikkialueiden historian välillä. Sarjala usein sekoittaa mm. populaarimusiikin ja taidemusiikin tarinat ja vaatii, että jälkimmäisen tulisi ottaa näkökohtia, jotka ovat luontevampia ensimmäiselle. Molemmilla on omat tutkimuskoh-teenensa, näkökulmansa, metodinsa ja traditionsa. Sen vuoksi on syytä tehdä ero niiden välillä. Olen sitä mieltä, että jako musiikkitieteen ja etnomusikologian (sekä musiikinteorian, -historian ja populaarimusiikintutkimuksen) välillä on kei-notekoinen (ks. mm. Padilla 1996, 1997a ja b). Silti tutkimuskohteita on lähes-tyttävä myös niiden omista lähtökohdista käsin.

Länsimaisen taidemusiikin historian keskeinen kohde oli alussa kartoittaa sen kehitystä keskiajalta saakka, jakaa se tyylikausiiin – niin kuin taidehistoriassa oli jo tehty seuraamalla poliittista historiaa – sekä nostaa esiin keskeisimpiä säveltäjiä ja merkittäviä teoksia, jotka vaikuttivat sävellystekniikan kehitykseen ja joilla oli esteettistä relevanssia. Musiikin historian perusedellytys oli tietää, mitä, missä ja milloin sävellettiin ja kuka sävelsi, joten arkistotutkimus, teos-luetteloiden laatiminen, kriittisten editioiden tekeminen ja teosten perusmu-siikkianalyyttinen tutkimus oli tarpeellista tehdä. Sarjalan kirjassa kaikkea tätä valtavaa työtä aliarvioidaan kevytmielisesti. Biografiatutkimus oli toinen edel-lytys musiikin historian kirjoittamiseksi. Kuten tiedetään, tällä alueella tulokset ovat vaihtelevia; silti ei niin erinomaisestikaan biografiat ovat paljastaneet jotain uutta tutkimuskohteestaan. Tälläkin alueella musiikintutkimus on korjannut paljon vääriä tietoja.

Totta on, että erityisesti romantiikan aikana syntyi kultti ”säveltäjänerosta”, ja se ilmeni myös musiikintutkimuksessa. Tämä näkemys esiintyy nykyäänkin, mutta harvemmin itse musiikintutkimuksessa; pikemminkin se löytyy popu-larisoivasta musiikkia koskevasta kirjallisuudesta. Samankaltainen ilmiö näkyy myös populaarimusiikkia käsittelevässä kirjallisuudessa ja jopa poliittisessa histo-riassa. Mutta nerokäsitteen hylkääminen on eri asia kuin merkittävien sävel-



täjien mitätöiminen taidemusiikin historiasta. Onko ”suurten” säveltäjien arvo ja rooli ainoastaan tutkijoiden keksimä kertomus vai todellinen asiantila? Mielestäni se on sekä että, mutta useimmiten tutkijoilla on ollut vahvoja argumentteja näkemystensä puolustamiseksi, kuten että säveltäjille annettu rooli (ja heidän keskeisimpien teostensa merkitys) on relevantti myös nyky maailmassa. Toisaalta, menneisyyttä arvioidaan uudelleen jatkuvasti: unohdukset tuodaan esiin ja ylilyönnit arvotetaan uudelleen.

Jos kyseessä on ”länsimaisen taidemusiikin” koko kenttää käsittelevä teos, epäilemättä siihen mahtuu luontevasti musiikin historian keskeisimmät vaikuttajat ja sävellykset. Yleensä näissä esityksissä ainoa mainittu suomalainen säveltäjä on Jean Sibelius, ja hänen tuotannostaan esitellään korkeintaan kymmenen teosta. Joissakin uudemmissa nykymusiikkia (esim. Griffiths 1995) käsittelevissä teoksissa mainitaan vain kaksi muuta, Kaija Saariaho ja Magnus Lindberg. Mutta yksittäisten maiden taidemusiikin historioihin mahtuu huomattavasti enemmän kyseisen maan säveltäjiä. *Suomen musiikin historia* -teossarjaan mahtuvat käytännöllisesti katsoen kaikki Suomessa toimineet säveltäjät – demokraattisempaa teosta kuin tämä on vaikea kuvitella. Ainoa kuviteltavissa oleva kritiikki tätä sarjaa kohtaan on se, että sen otsikko on totalitaristinen; onhan tutkimuskohteenä suomalaisen taidemusiikin eikä koko musiikin historia.

Sama problematiikka koskee myös rockin tai jazzin yleishistorioita: sinne pääsevät ainoastaan merkittävimmät muusikot, säveltäjät, yhtyeet ja sävellykset. Ja vaikka näillä alueilla teos-käsitettä ei ole olemassa, – tilanne on jazzmusiikissa hieman erilainen, sillä se sijaitsee nykyään taide- ja populaarimusiikin välimaastossa – merkittävät sävellykset ja niiden sisältämät innovatiiviset keinot ovat vaikuttaneet suuresti lajien olemassaoloon ja kehitykseen.

Tämän hetken tietojeni mukaan pian ilmestyvässä Suomen populaarimusiikin historiaa käsittelevässä teoksessa suomalainen rock ja jazz eivät ole laajasti esillä. Eräät arviot kertovat, että Suomessa toimii nykyään noin 5000 rockyhtyettä. Jos ryhdytään kirjoittamaan suomalaisen rockin historiaa, kuinka monet muusikot, säveltäjät ja yhtyeet tutkitaan tai edes mainitaan tutkimuksessa? Kuinka demokraattinen Suomi-rockin historiaa käsittelevä teos voi olla? Itse asiassa tämä ei ole mikään ongelma, koska musiikintutkimuksessa systemaattisuuden ja selektiivisyyden periaatteet kulkevat käsi kädessä. Jos tämä on suomalaisen rockiin liittyvä asiantila, miksi se olisi erilainen taidemusiikin tutkimuksessa?

Ongelma ydin on se, millaista pitäisi olla taidemusiikin historian. Mielestäni Carl Dahlhausin (1983) ehdottama tie – ja meillä Dahlström – Salmenhaara – Heiniö -akselilla toteutettu teossarja – on paras mahdollinen. Siinä keskeisen säveltaideteos-käsitteen ja siihen liittyvän säveltämisen historian lisäksi projektiin sisältyvät esteettiset ja muut aatehistorialliset elementit sekä reseptiohistoria, merkittävimmät instituutiohistorialliset ilmiöt sekä sosiokulttuuriset aspektit – mikäli ne ovat relevantteja ja asianmukaisia.

Voidaan myös kirjoittaa – ja se on tarpeellistakin – taidemusiikin sosiaalinen historia tai kulttuurihistoria, mutta kyseessä on pikemminkin taidemusiikkikulttuuria koskeva historiallinen tutkimus. Ja jos vielä halutaan kirjoittaa taidemu-





siikista historiallinen esitys ”kokonaisvaltaisesti” – kuten eräät etnomusikologit vaativat – on siihen mahduttettava myös teoksen ja säveltämisen historia. Kulttuurisen musiikintutkimuksen suomalaisilla kannattajilla on nyt mainiot mahdollisuudet paikata *Suomalaisen musiikin historia* -teoksen jättämät mustat aukot. Tietysti projekti vaatii tutkijoilta muun muassa Suomen taidemusiikin laajaa tuntemusta.

* * *

Kirjassa on häiritsevän paljon toistoja. Bibliografiassa ei voi olla koko *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vaan ainoastaan käytetyt hakusanat. Ohimennen, sanakirjasta ei ole olemassa ainoastaan kaksi versiota, kuten tekijä väittää (s. 18) – Grove-sanakirjan edeltäjä *Groves’s Dictionary of Music and Musicians* ilmestyi neliosaisena jo 1878–1889 ja seuraavat editiot 1900, 1927, 1940 sekä 1954. Joillakin niistä oli useita painoksia.

Kirjan kirjoitustyylistä ja sävystä voi saada helposti sellaisen kuvan, että tekijä suhtautuu jollakin tavalla vihamielisesti länsimaiseen taidemusiikkiin. Neljännesvuosisata sitten suomalaisessa musiikintutkimuksessa vaadittiin etnomusikologian kentällä, että tutkijoiden ja tutkimusten pitäisi olla ”kulttuurisensitiivisiä”. Olemmeko tulleet siihen pisteeseen, jossa pitäisi nyt toivoa, että musiikintutkijat ja -tutkimukset olisivat myös ”musiikkisensitiivisiä”?

Kieliasun tarkistaneet Juha Torvinen ja Liisamaija Hautsalo.

Kirjallisuus

- Dahlhaus, Carl 1983 [1967]. *Foundations of Music History*. Transl. by J. B. Robinson. Bath: Cambridge University Press.
- Eerola, Tuomas; Louhivuori, Joukko; Moisala, Pirkko (toim.) 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Acta Musicologica Fennica. Vaasa: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Griffiths, Paul 1995. *Modern Music and After*. Bath, Somerset: Oxford University Press.
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1: 1–78.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- 1995. Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma. Pohdintoja reseptiohistorian perusteista. *Musiikki* 3: 197–217.
- 2001. Teos, säveltäjä ja poliittisuus. Reunahuomautuksia Jukka Sarjalan artikkeliin. *Musiikki* 1: 80–85.
- Kilpeläinen, Kari 1991. Musiikillisten lähteiden tutkimisesta. *Musiikki* 1: 104–131.

ARVOSTELUT MUSIIKKI 2–3/2003 — 126



- Padilla, Alfonso 1996. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä I. *Musiikki* 2: 223–283.
- 1997a. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä II. *Musiikki* 2: 135–194.
- 1997b. Etnomusikologinen musiikkianalyysi. *Musiikin suunta* 2: 4–17.
- Salmenhaara, Erkki 1995. Suomen musiikinhistorian kirjoittamisesta. *Musiikki* 2: 132–141.
- Sarjala, Jukka 1992. Musiikki kulttuurihistoriassa: normi- ja arvotutkimuksen näköaloja. *Etnomusikologian vuosikirja 1991–1992*. Vol. 4. Toim. E. Pekkilä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 252–268.
- 1995. Musiikin käsite tutkimuskohteena. Käsitehistoria ja musiikin käsitteenmuuttuminen. *Musiikki* 2: 85–114.
- 1996. Musiikkitieteen ja kulttuurihistorian kohtaamisia: vieraudesta todellisuuden muuttuminen. *Musiikki* 3: 25–30.
- 1999. Musiikin kulttuurihistoria – lyhyt oppimäärä. *Musiikki* 2: 210–219.
- 2000a. Miksi musiikkihistoriaa kirjoitetaan? *Poikkیتela* 1: 8–9.
- 2000b. Dahlhausia lukiessa. Teoslähtöinen musiikinhistoria ja sen kätkeyty poliittisuus. *Musiikki* 3–4: 196–222.
- 2001. Teoslähtöisyydestä ja rationaalisuudesta. Vastaus Matti Huttuselle. *Musiikki* 1: 86–91.
- 2003a. Musiikinhistoria. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. T. Eerola et al. Acta Musicologica Fennica. Vaasa: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 13–29.
- 2003b. Musiikin kulttuurihistoria. Ks. ed. 217–223.

FT, dos. Alfonso Padilla (alfonso.padilla@helsinki.fi) on Helsingin yliopiston yliopistonlehtori. Hänen tutkimusalueitaan ovat musiikin filosofia, estetiikka ja sosiologia, etnomusikologia, nykymusiikki, musiikkianalyysi sekä Latinalaisen Amerikan musiikki.

Afrikan nykypäivää musiikin välittämänä

Elina Paukkunen

Playing with Identities in Contemporary Music in Africa, edited by Mai Palmberg and Annemette Kirkegaard. Nordiska Afrikainstitutet, Uppsala 2002. 182 s.

Lokakuussa 2000 pidettiin Åbo Akademiassa konferenssi *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, jossa pidetyistä esitelmistä osa on nyt julkaistu samannimisenä kirjana. Vaikka joitain kiinnostavia esitelmiä onkin jäänyt pois tästä kokoelmasta, tarjoaa se varsin monipuolisen katsauksen Afrikan monenlaisissa musiikkikulttuureissa viime vuosikymmeninä tapahtuneeseen kehityk-



seen. Kirjoittajina on sekä nimekkäitä afrikkalaisen musiikin asiantuntijoita että vähemmän tunnettuja tutkijoita niin Pohjoismaista kuin Afrikastakin.

Uppsalassa toimivan Nordiska Afrikainstitutetin julkaisema *Playing with Identities...*, kuten Turun konferenssikin, liittyy instituutin tutkimusprojektiin "Cultural Images in and of Africa". Juuri samasta aihepiiristä on kyse myös tässä artikkelikokoelmassa: Afrikan monenlaisista sosiaalis-kulttuurisista todellisuuksista, joita paikalliset musiikkityylit väistämättä heijastelevat, ovathan ne osa samaa jatkuvasti muuttuvaa kulttuurin kokonaisuutta.

Playing with Identities... painottuu pitkälti populaarimusiikkiin, kuten odottaa saattaa, onhan artikkeleiden identiteetti-teema totuttu yhdistämään nimenomaan populaarimusiikkiin. Toisaalta useassa artikkelissa tulee esiin se seikka, ettei länsimaisista lähtökohdista tehty jako populaarimusiikkiin ja perinteiseen musiikkiin aina ole käyttökelpoinen Afrikassa: perinteiset ilmaisutavat ovat vahvasti käytössä myös monissa moderneissa populaarimusiikkityyleissä. Osa kirjoittajista päätyykin käyttämään käsittelemästään musiikista sellaisia ensisilmäyksellä erikoiselta vaikuttavia määritelmiä kuin "moderni perinteinen musiikki" (Johannes Brusila, s. 35). Kirjan esipuheessa pureudutaan siis hyvästä syystä terminologiaan ja siihen, miten käsitykset afrikkalaisesta musiikista tulevat esiin tutkijoiden käyttämissä termeissä.

Siinä missä afrikkalaisten musiikkityyliin luonnehdinnat tuottavat päänvaihannaa lähinnä länsimaissa, aiheuttavat länsimaiset käsitykset esimerkiksi tekijänoikeuksista aivan todellisia ongelmia afrikkalaisille muusikoille. Koska kollektiivista tekijyyttä ei huomioida lainsäädännössä, eivät kansainvälisetkään julkaisut välttämättä paranna afrikkalaisten muusikkojen heikkoa taloudellista tilannetta (esim. Annemette Kirkegaard, s. 54). Toisaalta kappaleita on välillä leimattu perinteisiksi, vaikka säveltäjä olisi ollut tiedossa tai ainakin selvitettävissä (esim. David B. Coplan, s. 112) – näin levyjen tuotoista on jäänyt suurempi osa julkaisijalle.

Tutkijoiden on ymmärrettävästi vaikea pysyä puolueettomina kuvatessaan olosuhteita, joissa afrikkalaiset muusikot ammittaan harjoittavat. Monien yhteiskunnallisten ongelmien juuret johtavat eurooppalaisten valloituksen ja siirtomaavallan aiheuttamiin muutoksiin. Kantaottavuutta on lähes mahdollista välttää myös siksi, että musiikki on monissa Afrikan maissa – niin perinteisesti kuin nykypäivänäkkin – vahvasti poliittista. Omia näkemyksiä tuodaan esille yhtä lailla laulujen sanoituksissa kuin esiintyjien julkisen imagon tai musiikillisten mielikuvien välityksellä.

Harkitusta imagonrakennuksesta äärimmäinen esimerkki on Christopher Watermanin (s. 26–32) esittelemä nigeriläinen Lágbájá, joka esiintyy aina naamioituna. Naamiot kuten Lágbáján esittämät kappaleetkin sisältävät viittauksia joruba-perinteisiin. Identiteeteillä leikittely ei kuitenkaan ole poptähtien yksinoikeus – samalla tavalla vähemmän tunnetutkin muusikot käyttävät hyväkseen sekä ulkomaisiin tyyliin että paikallisiin perinteisiin yhdistettyjä mielikuvia. Monet kirjoittajat puhuvatkin uudenlaisista identiteeteistä, jotka ovat syntyneet uudenlaisessa, pirstaleisessa ja jatkuvasti muuttuvassa, urbaanissa ympäristössä. Useissa artikkeleissa tulee esiin myös suuri tarve konstruoida omaa, siirto-



maaisännistä riippumatonta historiaa itsenäistyneissä Afrikan valtioissa. Vaikka musiikki elää nyky-Afrikassa uusien haasteiden keskellä, muistaa John Collins (s. 60–61, 72) muistuttaa, ettei muutos sinänsä ole mitään uutta. Aina ennenkin on uusi sukupolvi luonut oman musiikkityylinsä ja tuonut sitä kautta esille omaa identiteettiään.

Niin kiinnostavia kuin *Playing with Identities...* -kokoelman artikkelit ovatkin, jää musiikista välillä kaipaamaan lisää tietoa. Musiikki esitetään tärkeänä välineenä nykyajan ongelmien käsittelemisessä, mutta mitä tämä tarkoittaa musiikin tasolla, jää joissain tapauksissa epäselväksi. Johdannossa kyllä huomautetaan (s. 15), ettei tarkoitus ole käsitellä niinkään musiikin rakenteita kuin ajatuksia, joita musiikin avulla välitetään. Mutta jos (kun) musiikki on kommunikaation väline, luulisi myös ”itse musiikin” olevan hyvinkin olennaista, liittyvähän musiikin välittämät ajatukset juuri tietynlaiseen musiikkiin – toisenlainen musiikki ei voisi sisältää samoja merkityksiä.

Kirjan kohderyhmä jää ylipäätään hieman epäselväksi, sillä aihepiiriin kannalta keskeisten käsitteiden selvittelyn lisäksi johdantoluvussa kerrataan varsin laajasti etnomusikologian oppihistoriaa. Tämä ei tunnu kovin tarpeelliselta, varsinkaan kun kaikki kirjoittajat eivät ole etnomusikologeja, vaan joukossa on antropologien lisäksi esimerkiksi historian ja politiikan tutkijoita. Afrikkalaisen musiikin monimuotoisuudessa riittää varmasti tutkittavaa myös muille kuin etnomusikologeille, mutta erilaisten lähestymistapojen etuja ja rajoituksia olisi kyllä tarpeen pohtia.

Playing with Identities in Contemporary Music in Africa on kuitenkin suhteellisen yleistajuinen kirja, joka teoreettisten pohdintojen sijasta keskittyy varsinaiseen aiheeseensa, Afrikan monenlaisiin musiikkeihin ja kulttuureihin. Ilmeisesti tarkoituksena onkin ollut tuoda tietoa näistä myös tieteelliseen diskurssiin tottumattomien lukijoiden ulottuville. Ehkä siitä johtuen *Playing with Identities...* on paikoitellen turhan kevyttä luettavaa musiikintutkijalle, mutta tarjoaa joka tapauksessa ainutlaatuisen katsauksen kirjassa esiteltyjen maiden nykytodellisuuteen.

FM Elina Paukkunen (elina.paukkunen@helsinki.fi) on Joensuun yliopiston musiikkitieteen lehtori ja Musiikin suunnan toinen päätoimittaja. Hänen Helsingin yliopistoon tekemänsä pro gradu -tutkielma käsitteli senegalilaista populaarimusiikkia, ja väitöstutkimuksessaan hän tutkii tanssin ja musiikin vuorovaikutusta Senegalissa.





Musiikintutkimisen taide

Juha Torvinen

Arho, Anneli & Järviö, Päivi & Vuori, Marja (toim.) 2002. *Musiikin vierestä. Polkuja tekemisestä tutkimiseen*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Anneli Arhon, Päivi Järviön ja Marja Vuoren toimittama *Musiikin vierestä: Polkuja tekemisestä tutkimiseen* -kirjoituskokoelma haluaa esipuheensa mukaan herättää ”keskustelua tutkimisen ja tutkijaksi kasvamisen erityispiirteistä Sibelius-Akatemiassa”. (7) Tällaiselle keskustelulle on tarvetta, sillä tutkimustraditio maamme ainoassa musiikkikorkeakoulussa on vasta muotoutumassa. Antologian kirjoittajina on 16 Sibelius-Akatemian tutkijaopiskelijaa, jotka kuvaavat teksteissään tämän muotoutumisvaiheen synnyttämiä kokemuksia sekä oman työnsä vaikeuksia.

Taidekorkeakouluissa tehtävästä tutkimuksesta käyty keskustelu olisi luultavasti paljon laimeampaa, mikäli taiteellisille jatkotutkinnoille olisi kehitelty omat nimityksensä. Kuten esimerkiksi Tuomas Nevanlinna on huomauttanut, tiedepoliittisen terminologian (”tohtori”, ”väitöskirja” jne.) soveltaminen taidekoulutuksen yhteyteen ei voi olla arvovapaata. Terminologia on antanut tieteelle aseman, jossa sen on mahdollista esittäytyä vuosisataisen perinteen turvin mitapuuna kaikenlaiselle tutkimukselle. Mutta onko tieteellisyys kaikenlaisen tutkimuksen malli? Pitääkö ja voiko tieteellä olla yksinoikeus tutkimukseen? Nämä ovat relevantteja kysymyksiä taidekorkeakoulujen tutkimustoiminnasta keskusteltaessa.

Musiikin vierestä -antologiassa kiinnostavinta ei ole niinkään yksittäiset tekstit, vaan kokonaisuus, joka kuvastaa Sibelius-Akatemiassa tehtävän tutkimuksen kirjavuutta: on tutkimuksia, jotka ovat lähempänä perinteistä musiikkitiedettä; on tutkimuksia, jotka ovat siitä kauempana, mutta kvalitatiivisen tutkimusotteensa kautta muistuttavat niin kutsuttuja käyttäytymistieteitä; on tutkimuksia, jotka pyrkivät etsimään kokonaan uutta, tieteen lähtökohdista osittain poikkeavaa tutkimisen tapaa. Kaikkia kuitenkin yhdistää taiteellisen kokemuksellisuuden korostaminen. Keskityn seuraavassa *Musiikin vierestä* -kokoelman kautta pääasiallisesti viimeiseen suuntaukseen, sillä se on kaikkein kiinnostavin ja haastavin. Se myös vastaa kieltävästi edellisiin kysymyksiin. On kuitenkin huomattava, että suuntausta ei voi sinällään liittää kaikkiin kokoelman teksteihin eikä luonnollisesti kaikkeen Sibelius-Akatemiassa tehtävään tutkimukseen.

Viimeaikainen kirjoittelu ja teoretisointi suomalaisten taidekorkeakoulujen piirissä on painottanut ”taiteellisen tutkimuksen” tieteestä poikkeavaa luonnetta.

ARVOSTELUT MUSIIKKI 2-3/2003 — 130





(Ks. esim. Kiljunen, Satu & Hannula, Mika (toim.). *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 2001 ja Varto, Juha & Saarnivaara, Marjatta & Tervahattu, Heikki (toim.). *Kohtaamisia*. Hamina: Akatiimi, 2003.) On korostettu tutkimisen tapaa, jonka lähtökohtana on nimenomaan taiteilijana oleminen: tutkimusta tehdään tiettyssä mielessä samaan tapaan kuin taidetta. Tähän näkemykseen sopivia metodologisia lähtökohtia on etsitty laadullisen tutkimusperinteen doktriineista kuten ainutkertaisuuden, henkilökohtaisuuden, osallistumisen ja kokemuksellisen demokratian (Tere Vadénin ilmaus) painottamisesta. Filosofista perustaa on haettu puolestaan fenomenologiasta ja hermeneutiikasta.

Taiteellisen tutkimuksen nojaaminen mannermaiseen filosofiaan ei ole pelkkää sattumaa, sillä tässä perinteessä korostettu ja kehitelty tutkimisen tapa on monelta osin yhteneväinen taiteellisen työskentelyn ja taiteilijana maailmassa-olemisen tavan kanssa. Varsin tuoreessa mannermaisen filosofian johdatusteoksessaan *Se ei sittenkään pyöri* (2002) Juha Himanka kuvaa fenomenologian tutkimuskohdetta termillä ”todellistuminen”. Todellistuminen on taso, jolla ilmiö kohdataan juuri välittömässä kokemuksellisuudessa. Tätä seuraten voitaisiin ajatella, että muusikko on taiteilijana kiinni musiikin todellistumisessa mutta musiikkitieteilijä pikemminkin *tieteellisyyden ja teorioiden* todellistumisessa, joka vain tapahtuu musiikin kautta. (Muusikko-musiikkitieteilijä on vertaus, jota myös Himanka itse hieman toisessa yhteydessä käyttää (Mts. 20).)

Sibelius-Akatemiassa ei ole ollut valmista institutionaalista tutkimusperinnettä käytäntöineen, mikä selittää osaltaan siellä tehtävän tutkimuksen kirjavuutta. Jokaisen tutkimuksen kohdalla on jouduttu erikseen etsimään perustaa. Radikaaleimmat ovat ryhtyneet soveltamaan mainittujen fenomenologian ja hermeneutiikan tutkimusmetodologioita. Tämä voi olla seurausta paitsi taiteellisen toiminnan luonteesta myös siitä, että on ehkä haluttu tietoisesti soveltaa sellaisia traditioita, jotka eivät muodosta valtavirtaa tieteen puolella. Niissä tapauksissa, joissa yhteys mainittuihin filosofioihin näkyy, se on toisaalta usein varsin yksioikoinen. Heideggerin äänenpainot näkyvät eniten, mikä voi tietysti olla seurausta siitä, että hänen varhaiskauden pääteoksensa *Sein und Zeit* on äskettäin suomennettu. Jotkut ovat laajentaneet perspektiiviään myös Merleau-Pontyyyn tai Gadameriin. Rohkeampi laajentaminen kohti esimerkiksi Derridaa tai Foucault’ta toisi tutkimuksia mielenkiintoisella tavalla kohti postmodernia tiedettä. Kaikki *Musiikin vierestä* -kokoelman kirjoittajat eivät kuitenkaan korosta yhteyttä mannermaisen filosofian perinteeseen.

Kokoelman kirjoittajista Anneli Arhon mukaan valmiin tutkimusperinteen puuttuminen on vain positiivinen asia: ”Oli ehkä sittenkin onni, ettei Sibelius-Akatemiassa ollut valmista tutkijayhteisöä, jonka puitteisiin olisin joutunut sovitautumaan.” (179) Hän hyökkää voimakkaasti perinteeseen sitoutunutta tutkimusta ja kielenkäyttöä vastaan. Arho kokee tällaisen muiden kirjoittajien ja tutkijoiden kanssa keskustelun myöntymisenä heidän pelisääntöihinsä. Tämä on hänen mukaansa kahlitsevaa ja estää todella uusien ajattelun tapojen syntymisen.

Ajattelu voi olla toki luovempaa ilman kahleita. Mutta pääseekö ennako-





asenteista, tulkinnan lukoista, irti hylkäämällä perinne? Eikö perinteen ja muiden kirjoittajien kanssa keskusteleminen johda pikemminkin siihen, että omien lähtökohtien vaikutuksen ymmärtäminen syvenee, jolloin opimme tunnistamaan, mikä ajattelussamme on *todella* uutta ja ennen ajattelematonta, mikä vain tradition heijastumaa? Toisaalta, nojaaminen esimerkiksi fenomenologiaan ei poista perinteen vaikutusta, sillä onhan sekin yksi mahdollinen perinne, vaikka ei valtavirtaa muodostaisikaan. Tietysti filosofinen argumentointi perinteen kahlitsevuudesta voidaan nähdä myös keinona selvittää siitä lukemisen ja tutkimisen vaivasta, minkä perinteen tunteminen vaatii.

* * *

Taiteellinen toiminta on kokonaisvaltaista osallistumista. Tämän siirtäminen myös tutkimukselliseen toimintaan on yksi läpi kokoelman toistuvista teemoista. Se nähdään sekä tutkimuksen kohteena että menetelmänä sekä kohdallisen taiteellisen tutkimuksen edellytyksenä. Esimerkiksi Päivi Järviö pohtii osallistuneisuuden ongelmakohtia heideggerlaisin pohjavirein:

Mikä ero on muusikon ja ei-muusikon välillä? En vielä osaa ilmaista asiaa muuten kuin toteamalla, että ei-muusikko ei musiikin tekemisessään ole ollut "siellä". Mutta mitä tuo "siellä" sitten merkitsee? Tuntuu siltä, että kaikki määrittely-yritykset banalisoivat "siellä-olemisen" kokemuksen. On kuitenkin selvää, että pelkkä musiikin esittäminen ei vielä avaa tuota "siellä". Tarvitaan paljon kokemuksia ennen kuin se avautuu. (89)

Osallistuminen tuo mukanaan myös tutkimuksen prosessiluonteen. Tärkeää ei ole pelkästään lopputulokset, vaan koko matka, kaikki tutkimuksen vaiheet. Emma Pihkala arvelee fenomenologisen tutkimuksen olevan juuri tätä: "Tutkija on itse osa tutkittavaa ilmiötä, ja näin ollen hän analysoi tutkimusraportissa myös omaa tutkimusprosessiaan." (120)

Paitsi tutkimisen tapa, myös päämäärä taiteellisessa tutkimuksessa eroaa tieteen vastaavasta. Siinä missä tieteellinen tutkimus ainakin jossain mielessä pyrkii yleistettävään, jaettavaan tai yhteisesti merkitykselliseen tietoon, taiteelliset tutkimukset pyrkivät subjektiivisuudellaan ja osallistumisellaan päinvastaiseen: yksilöllisen *ainutkertaisuuden* tavoittamiseen. Monien kirjoittajien laadullisen tutkimuksen periaatteita heijastavat näkemykset korostavat, kuinka yleinen on itse asiassa merkityksetöntä, sillä se ei synny suoraan kenenkään kokemuksesta. Näin ollen se ei kosketa ketään. Kokemuksellisuutemme on aina ainutkertaista, ja vain sellaisella voi olla merkitystä. Tuomas Mali pohtii, kuinka osallistuminen ja oman kokemusmaailman tutkiminen takaa, että tutkimuksesta ei tule tällä tavalla "ei-kenenkään". Mali moittii monia tieteenaloja siitä, että ne liikkuvat tällaisella ei-kenenkään maalla, jonka ongelmat ovat ei-kenenkään ongelmia, totuudet ei-kenenkään totuuksia. Taidemaailmassakin näitä "objektiivisia tulkit-sijoita" Malin mukaan esiintyy.

Ainutkertaisuuden esille tuominen voi Malin mukaan perustua vain ainutkertaiselle kielelle. Hän toteaa: "Kieli, jossa käyttäjän interventio ei ole radikaalilla tavalla näkyvää, on ei-kenenkään kieltä." (127) Mali näkee taiteen tohtorien



yhtenä potentiaalina juuri mahdollisuuden toimia etujoukkoina ei-kenenkään kieltä vastaan. Tosin hänen oman pääargumenttinsa kieli on *mutatis mutandis* Heideggerin kieltä, jossa ”käyttäjän interventio” näkyy ainakin tässä tapauksessa varsin vähän.

Filosofi Tere Vadén on toisaalla (Ks. mainittu *Taiteellinen tutkimus* -kokoelma) huomauttanut, kuinka ainutkertainen taiteellinen kokemus ei ole yhteismitalista eikä yleispätevää, mutta se on silti yhteisesti pohdittavissa. Sen laadussa on jotain, joka koskettaa myös muita, sillä ainutkertaisuuksia on maailma pullollaan. Koska käsitteet ovat luonteeltaan yleisiä ja yleispäteviä, on yksi taiteellisen tutkimuksen haasteista Vadénin mukaan käsitteellisen kielen ylittäminen. Ainutkertaisuutta kuvaavan kielen tavoite on ei-käsitteellisen ilmaisun yhteisyyden, avoimuuden ja kriittisyyden tavoittaminen.

* * *

Musiikin vierestä -kokoelma on tässä käsitellyiltä osiltaan paikka paikoin poleeminen ja kärjekäs, eikä monia kovia väitteitä tutkimuksen luonteesta paljon perustella. Tosin tämä ei ehkä ole ollut pääasiallinen tarkoituksaan. Kuitenkin kokoelman kiinnostavimmat tekstit nostavat esiin myös musiikkitieteen kanalta relevantteja teemoja kuten ainutkertaisuuden etsiminen, osallistuva ote sekä erilaisen tutkimusperinteen ja epistemologian mahdollisuus. Jos musiikkitiede on tänä päivänä väitteidensä mukaan pluralistista ja kriittistä, ei vaikutteiden ottamisen myöskään taiteellisesta tutkimuksesta pitäisi olla mahdotonta.

Taiteellista ja viimeaikaista tieteellistä tutkimusta yhdistää siirtyminen kohti korostetumpaa subjektiivisuutta. Ehkä musiikkitieteen painottama subjektiivisuus on kaikesta huolimatta enemmän *teoriakeskeistä*. (Se on ”löydetty” teoreettisesti ja se toteutuu teorioiden pluralismin kautta. Toki muitakin lähestymistapoja löytyy kuten esim. feministinen kehollisuus-epistemologia.) Loputon teoretisointi ja teoretisoinnin teoretisointi saattaa kuitenkin muuttaa musiikkitieteen entistä abstraktimmaksi, entistä hermeettisemmäksi teoreettisen leikin alueeksi, jossa musiikki ei ole enää tutkimuksen kohde, vaan ainoastaan käyttövoima ja pelikenttä.

Taiteellisten musiikintutkimusten tapauksessa tämä subjektiivisuus on paremmin *elämyksellistä*. Elämyksellisyyden ja kokemuksellisuuden koskettavuus (todellistuminen) nähdään taiteellisessa tutkimuksessa sinä lähtö- ja paluukohtana, johon kaiken tutkimuksen on asetettava, jotta sillä olisi ylipäänsä mitään merkitystä. Mitään ei voi tutkia tai mistään ei voi tietää, jollei ole samassa maailmassa kohteidensa kanssa sekä ennen että jälkeen tutkimuksen ja myös sen aikana. Taiteellinen tutkimus ei halua ponnistaa perinteen tarjoamasta valmiista teoreettisesta apparaatista, vaan teoria syntyy vasta ainutkertaisen tutkimustilanteen myötä - induktiivisesti. Tämä lienee yksi syy siihen, miksi koko tutkimusprosessin raportointi katsotaan tarpeelliseksi.

Tieteessäkin on paikkansa suoraan elettyyn kokemukseen ja tämän eritellyyn nojaavalle tutkimukselle. Sehän on vain yksi menetelmä muiden joukossa koko tieteen moniarvoisella kentällä. Tiede ei saa kuitenkaan omassa institu-





tionalisoituneisuudessaan olla niin ahdasmielinen kokonaisuus, jotta se ei voisi ottaa vaikutteita myös muualta kuin oman perinteensä sisältä. Ajattelu, jonka mukaan vain tiede voisi sanella mitä "tutkimus" saa olla, heijastaisi kaikkea sitä elitismää, mitä viimeaikainen musiikkitiede on itse asiassa kritisoinut.

Toivottavasti niin kutsuttu taiteellinen ja tieteellinen tutkimustapa löytävät tiensä hedelmälliseen vuoropuheluun omien tonttiensa linnoittamisen sijaan. Tutkimuskäytännölliset erot eivät saisi olla este vaan kannustin hedelmälliselle keskustelulle. Nyt kaivattaisiinkin suopeutta ja tahtoa järjestää esimerkiksi musiikkiseminaari, jossa nämä kaksi tutkimisen ja tietämisen tapaa antautuisivat aitoon keskusteluun.

FM Juha Torvinen (juha.torvinen@helsinki.fi) on tutkija, tuntiopettaja ja jatko-opiskelija Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa.





Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle kahtena kappaleena paperilla. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Toimitustyön alaiseen artikkeliin ei voi tehdä lisäyksiä tai muutoksia ilman, että niistä on erikseen sovittu päätoimittajan kanssa. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli lähetetään päätoimittajalle levykkeellä sekä paperitulosteena.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. MacWrite, Claris, Word, WP). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös RTF-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto. Kirjoitukset toimitetaan 3,5 tuuman levykkeellä (korppu). Kirjoittajan nimi ja yhteystiedot merkitään levykkeen etikettiin.

Tekstin muotoilu

Tekstin muotoilun olisi hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja ja tavutusohjeita (soft hyphens) ym. 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, se kannattaa mieluummin toimittaa taittavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "—" (ei "-" eikä "—". Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Jos tekstissä on erikoismerkkejä (normaaliin kirjaimistoon kuulumattomia merkkejä, esim. muita kuin ranskan ja espanjan diakriittikirjaimia), niiden toteutuksesta on sovittava taittajan kanssa. Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia).

Samoin kursiivilla pitäisi merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Lainausmerkkeihin sijoitetaan pääsääntöisesti vain lainaukset. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi).

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviit-





teiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun lueteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Bowers, Jane M. 1989. Feminist Scholarship and the Field of Musicology: I. *College Music Symposium* 29 (3): 81–93.

Bowers, Jane M. ja Judith Tick (toim.) 1986. *Women Making Music, the Western Art Tradition 1150–1950*. Illinois: Illini Books.

Jezic, Diane Peacock 1988. *Women Composers. The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press.

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY.

Lähdeluetteloa ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja "Musiikki 1/1995" tai vain "Musiikki 1". Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan "Teoksessa teoksen nimi". Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym., toimitetaan sekä disketillä että julkaisukuntoisena paperilla. Ne tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 ppi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale- nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 x 250 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esim. heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa lehden julkaisukuntoon saamista ja takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylipääsemättömiä vaikeuksia, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden taitajaan.

Musiikki-lehden toimitus



Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distributio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €



- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €
AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €
AMF 24 AMF 24. Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €

Musiikkitieteen kirjasto

- 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980, 134 s. — Loppuunmyyty!
- 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982, 268 s. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Suomen musiikkitieteellinen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (Sibelius-Akatemia, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Musiikkitieteen laitos, Arwidssoninkatu 1, 20014 Turun yliopisto, s-posti: sanqvi@cc.jyu.fi). Voit tilata julkaisuja myös kaavakkeella verkon kautta seuran sivuilta (<http://www.jyu.fi/musica/mts>). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2002 6,70 € numero

Musiikki 1984–1992 5,00 € numero

Musiikki 1980–1983 3,40 € numero

Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta. Tarkista *Musiikki*-lehtien saatavuus ja sisällys seuran verkkosivuilta <http://www.jyu.fi/musica/mts/>.





Musiikki 4/2003

Sisällys

4/2003 (33. vuosikerta)

Teemanumeron toimittaja Alfonso Padilla (alfonso.padilla@helsinki.fi)

Alfonso Padilla: Pääkirjoitus 3

Artikkelit

Heidi Westerlund: Musiikki päämääränä ja välineenä. Deweyn kasvun ja kokemuksen käsitteet musiikkikasvatuksessa 5

Erkki Huovinen: Mikä on intervalli? 22

Merja Hottinen: Uutuuden estetiikka Helsinki Biennale- / Musica nova Helsinki -festivaalilla 51

Marianela E. Calleja: Semiotics as a Model for a Temporal Musical Logic 74

Katsaukset, puheenvuorot, arvostelut

Markus Lång: Musiikin määritelmää etsimässä 90

Erkki Huovinen: Katsaus viimeaikaiseen antiikin Kreikan musiikkia koskevaan kirjallisuuteen (Andrew Barker, *Scientific Method in Ptolemy's 'Harmonics'* – Stefan Hagel, *Modulation in altgriechischer Musik* – Thomas J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages* – Egert Pöhlmann & Martin L. West (eds.) *Documents of Ancient Greek Music*) 95

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti/Musiikkitiede, Arwidssoninkatu 1, rak. 12, 20014 Turun yliopisto, fax (02) 333 6677; **Päätoimittaja:** Taru Leppänen, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 5839, taru.leppanen@utu.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Mauri Kaipainen, Taru Leppänen, Alfonso Padilla, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Ilkka Taitto, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sanna Qvick, Turun yliopisto, Musiikkitieteen laitos, 20014 Turun yliopisto; **Tilaushinnat:** Vuosikerta 35 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa), Irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116







Pääkirjoitus

Lähes kaikki musiikkia koskevat tutkimukset liittyvät tavalla tai toisella musiikin filosofian keskeisiin ongelmiin – silloinkin, kun tutkija ei tietoisesti pohdi tällaisia aiheita. Musiikkifilosofian peruskysymyksiä ovat muun muassa musiikin määritelmä, musiikin asema todellisuudessa, musiikin suhde ympäröivään sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiin, musiikin ilmenemismuodot sekä musiikin merkitys. Näihin kysymyksiin liittyvät monet muut ongelmat, kuten onko musiikki kieli, kommunikaatiomuoto, metafora tai symboli sekä merkitseekö musiikki jotain. Ja jos merkitsee, niin mitä ja miten? Edelleen, miten musiikki on olemassa: äänenä, partituurina, havaintona, mielensisäisenä ilmiönä, intentionaalisenä objektina vai kokemuksena? Muita musiikkifilosofian peruskysymyksiin liittyviä аспекteja ovat musiikki kognitiivisena, sosiaalisena ja psykologisena prosessina, musiikki kasvatuksellisenä elementtinä, musiikki esteettisenä objektina sekä taideteoksena. Lisäksi voidaan pohtia musiikin universaaleja. Onko niitä, ja jos on, mitä ne ovat? Oma problematiikkansa on myös se, missä mielessä musiikki on historiallisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti määrätynyt tai muovautunut?

Musiikin estetiikka on osa musiikkifilosofiaa. Toisaalta estetiikasta on kehittynyt oma vahva tutkimustraditionsa. Näin ollen on paikallaan puhua musiikin filosofiasta ja estetiikasta sekä yhtenäisinä että kahtena erillisenä tutkimuskenttänä. Musiikin estetiikka – kuten myös estetiikka kokonaisuutena – käsitteli pitkään kauneuden ja hyvyyden kysymyksiä. Viime vuosisadalla modernit taiteet toivat esiin monia uusia ongelmia, joiden myötä taiteen filosofian ja estetiikan kenttä laajeni valtavasti. Moderni käsitys kentästä on, että kaikki musiikkia koskeva teoreettinen reflektio kuuluu sen tutkimusalueeseen. Ainakin Theodor W. Adornosta lähtien musiikin filosofia ja estetiikka ovat saaneet myös sosiologisia värejä. Tämä suuntaus ei ole häviämässä, sillä yhä enenevässä määrin tutkimukset sisältävät myös musiikkisosiologisia konnotaatioita. Ja myös päinvastoin: musiikkisosiologia on omaksunut paljon musiikin filosofiasta ja estetiikasta.

On vaistomainen taipumus liittää musiikin filosofia ja estetiikka länsimaiseen taidemusiikkiin. Vaikka merkittävät etnomusikologit, kuten Charles Seeger ja Allan P. Merriam aikoinaan käsitelivät myös musiikin filosofis-esteettisiä aspekteja, etnomusikologiassa ja populaarimusiikin tutkimuksessa vierastettiin pitkään tällaisia kysymyksiä muun muassa ”poroporvarillisina” aiheina. Epäilemättä taidemusiikin historian rinnalla kulkee myös vahva musiikkifilosofinen ja esteettinen ulottuvuus, mutta jopa ennen Antiikin Kreikkaa Lähi-idän, Kiinan ja Intian korkeakulttuureissa käsiteltiin eksplisiittisesti musiikkifilosofisia probleemeja. Filosofis-esteettisiä käsityksiä ilmenee tietenkin myös heimo-, kansan- ja populaarimusiikkien konteksteissa. Itse asiassa ei ole olemassa musiikkikulttuureja ja -lajeja tai edes sävelmiä ja sävellyksiä, joissa ei olisi läsnä traditio, historia, musiikin teoria tai filosofis-esteettiset aspektit.

Musiikin estetiikan ja filosofian moninainen tutkimusalue ei valitettavasti





saanut ansaitsemaansa tilaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjassa. Ensi syksynä ilmestyvä ensimmäinen suomenkielinen musiikin filosofian ja estetiikan artikkelikokoelma pyrkii tuomaan musiikkifilosofisen tutkimuskentän laajemmin esiin.

Tämänkertainen *Musiikki*-lehden erikoisnumero sisältää neljä tekstiä, joiden aiheet ovat – ainakin näennäisesti – kaukana toisistaan, ja toisaalta myös vähän tutkittuja. Heidi Westerlundin artikkeli jatkaa hänen väitöskirjansa (2002) tutkimusta, jonka päämääränä on pohtia musiikin kasvatusta myös sosiaalisena kysymyksenä sekä musiikin tarkastelua välinearvon kautta. Erkki Huovinen pohtii erilaisia näkökohtia intervallin määrittelemisessä. Artikkelin antaa tilaa myös poleemisille väitteille. Intervalli- sekä konssonanssi- ja dissonanssi-käsitteiden tarkastelussa myös kulttuurisidonnaiset aspektit olisivat relevantteja, ja voisivat täydentää tässä ansiokkaassa artikkelissa ilmestyviä näkemyksiä. Merja Hottisen artikkeli tuo esiin sosiologis-esteettisen aspektin Helsinki Biennaleja ja Musica nova -festivaalien instituutioestetiikan pohdintaan. Hänen artikkelinsa jatkaa tietyllä tavalla Mikko Heiniön 1980- ja 1990-luvuilla aloittamaa suomalaisen nykymusiikin musiikkifilosofista tutkimusta. Argentiinalaissyntyinen Marianela Calleja, jolla on tekeillä väitöskirja musiikin temporaalisuudesta logiikan näkökulmasta, pohtii ongelmakenttäänsä semioottisista lähtökohdista.

Alfonso Padilla





Musiikki päämääränä ja välineenä

Deweyn kasvun ja kokemuksen käsitteet musiikkikasvatuksessa

Heidi Westerlund

Musiikkikasvatuksen filosofisen keskustelun eräs keskeinen tavoite on ollut musiikkikasvatuksen perusteiden määrittely (ks. esim. Swanwick 1988; Reimer 1989; Elliott 1995). Vaikka musiikki on osa lähes kaikkien elämää, ei ole lainkaan itsestään selvää, miksi sitä pitäisi opiskella esimerkiksi koulussa. Musiikki ei ole enää yhtä luontevasti osa koulunkäyntiä kuin se oli välineellisenä osana kristillistä tai nationalistista kasvatusta. Musiikin opiskelun on joidenkin tutkimusten mukaan todettu korreloivan esimerkiksi yleisen opintomenestyksen, hyvän itsetunnon tai matemaattisissa, visuaalis-spatiaalisissa ja spatiaalis-temporaalisissa testeissä menestymisen kanssa (ks. esim. MENC 2000; Rausher, Shaw & Ky 2002)¹. Musiikkikasvattaja ei kuitenkaan mielellään perustele musiikin asemaa sen mahdollisilla hyvillä oheisvaikutuksilla. Musiikki halutaan nähdä itsessään arvokkaana ja ainutlaatuisena inhimillisen elämän ja kasvatuksen osana, vaikka kysymys, miksi näin on, onkin tuottanut erilaisia vastauksia. Joidenkin mukaan musiikkikasvatuksen päämääränä on musiikkikokemus, jossa yksilö ylittää sosiaalisen ja praktisen elämän kontekstin ja kehittää subjektiivista kykyään kokea esteettisesti. Tällöin näkökulma on subjektin tietoisuuden ja taideteoksen ominaisuuksien välisessä vuorovaikutuksessa (esim. Reimer 1989). Tätä näkökulmaa ovat kritisoineet ne musiikkikasvatuksen tutkijat, jotka tarkastelevat kasvatuksen päämääriä sosiaalisen toiminnan ja musisoinnin näkökulmasta (mm. Alperson 2002; Regelski 1996, 2002; Elliott 1995). Tällöin musiikkikasvatuksen päämääränä voidaan nähdä esimerkiksi musiikillinen kokemus, jonka yksilö saavuttaa onnistuneen musisointinsa tuloksena (Elliott 1995). Riippumatta näkökulmasta, musiikkia ei yleensä ymmärretä pelkkänä välineenä johonkin muuhun kasvatuksen päämäärään pyrittäessä².

Esitän tässä artikkelissa hieman edellisistä poiketen näkökulman, jossa

¹ Tutkijat eivät ole vakuuttavasti demonstroineet musiikin ja kognition ja toisaalta esimerkiksi matemaattisen tai spatiaalisen päättelyn välillä *kausaalista* suhdetta, vaikka jotkut tutkimustulokset olisivatkin tässä suhteessa suuntaa-antavia (ks. Winner & Hetland 2002; Rausher, Shaw & Ky 2002).

² Vastakkaisiakin näkökulmia on esitetty, mutta ne eivät ole olleet varsinaisen filosofisen kehittelyn kohteena. Musiikin perustelu jollain ei-musiikillisella kriteerillä saatetaan hyväksyä musiikin julkiseksi perusteluksi poliittisena välineenä, muttei alan itsensä hyväksymäksi filosofiseksi näkökulmaksi musiikin merkityksestä kasvatuksessa. (Ks. esim. Austin & Reinhardt 1999).





musiikkia tarkastellaan sekä kasvun itsessään arvokkaana päämääränä että sen välineenä. Lähtökohtana on ajatus, että musiikkia ja musiikkikasvatusta tarkastellaan oppilaan/oppilaiden kokemuksen näkökulmasta ja että hyvässä kokemuksessa ja elämässä välineiden ja päämäärien tulee integroitua. Tällaisen keinojen ja päämäärien yhdyntymisen (*means-ends integration*) ajatuksen on esittänyt amerikkalainen filosofi John Dewey. Tarkastelen artikkelissa ensin Deweyn pragmatistista näkemystä kasvusta, tiedosta sekä mielen ja merkitysten välisestä yhteydestä siirtyen sen jälkeen taidekokemuksen käsitteen tarkasteluun Deweyn toiminnan ja aktiviteettien filosofiassa ja estetiikassa³. Tarkoituksena on osoittaa kasvun, merkitysten ja musiikillisen toiminnan välinen yhteys Deweyn ihmiskäsityksessä sekä soveltaa tätä ihmiskäsitystä musiikkikasvatukseen⁴. Esitettävä näkökulma ei pelkistä musiikkikasvatuksen kiinnostuksen kohdetta oppilas–teos-suhteeksi eikä myöskään vain kysymykseksi oppilaan musisoimisen onnistumisesta tai epäonnistumisesta. Se pyrkii huomioimaan musiikkikokemuksen sekä sosiaaliset että yksilölliset ulottuvuudet ja kasvun mahdollisuudet. Näkökulma ei kuitenkaan johda musiikin välineelliseen asemaan kasvatuksessa eikä välttämättä edes ns. kasvatustaiteen kautta -näkökulmaan (vrt. mm. Winner & Hetland 2002⁵). Mainittakoon myös, että käytän termiä musiikkikasvatusta yleisessä mielessä viittaamaan varsin erilaisiin kasvatustilanteisiin ja institutionaalisiin konteksteihin, joissa musiikkia opetetaan ja opiskellaan ehkä toisistaan poikkeavin tavoittein, menetelmin ja käytännöin.

1. Kasvu ja sosiaalinen elämä

Kasvatus pyrkii aina muutokseen. Sen tavoitteena on paitsi lisätä tietoa ja taitoa yksilötasolla laajimmillaan myös parantaa yhteiskunnallista tilannetta tai sosiaalisia suhteita (mm. monikulttuurisuus musiikkikasvatuksessa). Deweyn pragmatismien mukaan kasvatuksen tavoitteena on yleisesti ottaen kokemuksen transformaatio ja kasvu. Kasvu – tai kasvatus – ei tarkoita vain koulunkäyntiä tai koulutukseen liittyvää toimintaa vaan liittyy laajemmin uusien mahdollisuuksien

³ Filosofi John Dewey (1859–1952) on ansioitunut erityisesti kasvatustieteen filosofina. Viime vuosikymmeninä Deweyä on tutkittu paitsi kasvatustieteen filosofian myös laajasti filosofian eri alueilla. Richard Shustermanin (2000) pragmatistinen estetiikka, Hans Joasin estetiikka (2000) tai Lakoffin ja Johnsonin (1999) ”lihan filosofia” ovat tunnettuja esimerkkejä Dewey-viritteisistä tutkimuksista. Deweyn ajatuksia on sovellettu usein myös musiikkikasvatustutkimuksissa (ks. tarkemmin Westerlund 2002).

⁴ Käytän lähteenä Deweyn koottuja teoksia, joihin on viitattu käyttämällä lyhenneitä EW (Early Works), MW (Middle Works) ja LW (Later Works), ko. osan numeroa sekä osan sivunumeroa.

⁵ Esimerkiksi Winner ja Hetland (2002) ovat viitanneet musiikin mahdollisiin motivoiviin vaikutuksiin kouluissa, joissa akateemisia aineita opetetaan taiteiden, mm. musiikin, ”kautta” (ibid., 245).



sien avaamiseen inhimillisessä elämässä. Kasvu on paitsi kasvatuksen myös inhimillisen elämän päämäärä sinänsä (MW 9, 56). Deweyn ajattelussa tärkeä jatkuvuuden periaate ilmenee myös kasvun ajatuksessa. Kasvu on kasvatuksen yleinen päämäärä kuitenkin siten, että tietyn yksittäisen päämäärän saavuttaminen ei johda täydelliseen tilanteeseen, jossa yhä uutta kasvua ei enää voisi tapahtua. Musiikillisen kasvun päämääriä ei näin ollen tarkastella ikään kuin valmista musiikillista maailmaa vasten. Kasvulla ei sinänsä ole tiettyä määrättyä ja lopullista päämäärää, vaan päämäärät määrittyvät olosuhteiden mukaan. (MW 9, 55, 61.)

Koska kasvun määrittely on olosuhteisiin sidottua, ylittää se yksilön fyysisen olemuksen rajat. Inhimillinen kasvu, tässä tapauksessa musiikillinen kasvu, ei viittaa ihmisolioon sisäänrakennetun kasvuautomaatin tai suunnitelman toteutumiseen (ks. Pikkarainen 2000, 119), esimerkiksi geneettisen musikaalisuuden manifestoitumiseen. Vaikka kasvu tapahtuu myös fyysisten edellytysten ehdoilla (ja vaikka musiikin ammattilaiseksi kasvussa näillä edellytyksillä on huomattava merkitys), tarkastellaan yksilön elämää ja kasvua, vaikeuksia ja vaikeuksista selviämistä paljon laajemmasta vuorovaikutuksen näkökulmasta. Kasvu ja kasvatusta liittyvät olennaisesti kommunikaatioon ja sosiaaliseen elämään. Ne eivät tapahdu tyhjiössä. Dewey kirjoittaa: ”Sosiaalinen elämä ei ole vain identtinen kommunikaation kanssa, vaan kaikki kommunikaatio, ja näin ollen aito sosiaalinen elämä, on kasvattavaa (MW 9, 7–8; ks. myös MW 6, 422).”⁶ Kasvu tapahtuu sosiaalisen elämän ja sosiaalistumisen kautta. Ilman musiikillista sosiaalistumista yksilö ei löydä välineitä musiikilliselle ajattelulle.

Toisaalta kasvun päämääränä ei ole yksimielisyys tai sosiaalinen sopeutuminen sinänsä, eikä kasvavan toiminta elinympäristössään pysähdy johonkin oletettuun sosiaaliseen konsensukseen tai kulttuurisen kypsyyden tilaan. Sosiaalinen kasvu on sekä kasvatuksen päämäärä että sen väline (MW 5, 15; MW 6, 431). Kasvu voidaan nähdä prosessina, jossa yksilö toisaalta kykenee toimimaan omassa sosiaalis-materiaalisessa ympäristössään sen yhtenä jäsenenä ja toisaalta suuntautuu tulevaisuuden haasteisiin tutun kontekstin ylittävässä toimintaympäristössä, uskaltautuu kokeiluun ja uuden rakentamiseen (LW 1, 118). Musiikillisessa kasvussa on näin ollen kyse paitsi vakiintuneiden tapojen omaksumisesta, jopa rutinoitumisesta, myös tapojen muokkaamisesta kohti yhä uusia ja parempia toiminnan tapoja. Rutiini on välttämätön taitojen vahvistaja (esimerkiksi soittimen sormitusten oppimisessa tavoitteena on tiettyjen toimintojen vähittäinen automatisoituminen). Tässä mielessä myös rutiinilla on kasvatuksellinen vaikutus. (MW 9, 84.) Rutiini on kuitenkin samalla inhimillisen kasvun pahin vihollinen, sillä se ei johda uusiin näkökulmiin teon ja sen seuraamusten välisen yhteyden havaitsemisessa eikä näin ollen ota huomioon toiminnan mahdollisesti muuttuneita olosuhteita (ibid.; LW 14, 7; LW 13, 37). Muusikon toiminta ei parhaimmillaan ole automatisoitunutta, eikä aito musiikillinen kommunikaatio tarkoita olemassa olevan todellisuuden kritiiki-

⁶ ”Not only is social life identical with communication, but all communication, and hence all genuine social life, is educative” (MW 9, 7–8).



töntä kopiointia. Musiikkikasvatuksen tehtävänä on tämän kaksoisnäkökulman mukaan auttaa oppilasta toimimaan musiikillisessa ympäristössään mielekkäästi ja toisaalta kriittisesti tulevaisuuteen suuntautuen. Kasvatus ei parhaimmillaan vain reprodusoi yhteiskunnassa vallitsevia sosiaalisia käytäntöjä vaan myös rekonstruoi niitä jatkuvasti muuttuvien olosuhteiden ja ideaalien mukaisesti⁷.

2. Kasvu ja musiikillinen tietäminen

Deweyn mukaan musiikillista kasvua ja oppimista tulee siis tarkastella sosiaalisen toiminnan ja vuorovaikutuksen viitekehysessä. Oppiminen viittaa tällöin laajasti ymmärrettynä toiminnan kriittiseen kontrollointiin. Musiikillisten taitojen hankkimisessa, yhtä lailla kuin lukemisen ja kirjoittamisen opettelussa, yksilö kontrolloi toimintaansa tavoitteidensa näkökulmasta. Dewey kutsuu näitä oppimisen tuotoksia toiminnan tavoiksi. Tavassa (*habit*) irrallinen teko on kontrollin avulla muuttunut kapasiteetiksi ja herkkyudeksi toimia. Tapa on näin ollen spontaani kehon funktio, jossa kontrolli on muuttunut taidoksi. (EW 2, 327–328.) Taitava toiminta muodostuu periaatteessa monista jatkuvan muutoksen alaisista taidoista. Muutos tapahtuu yksilön käyttäessä ymmärrystään (*intelligence*). Ymmärtävän toiminnan ja muutoksen edellytyksenä on kuitenkin ongelma, joka on syntynyt toiminnan yhteydessä. Ongelman ratkaisu testaa toimintaa ja ajattelua johtaen parempaan toimintaan.⁸

Deweyn käsitys tiedosta sijoittuu myös tähän toiminnan viitekehukseen. Taitoa ja tietoa, samoin kuin tietoa ja tietämistä, ei kategorisesti eroteta toisistaan⁹. Tieto ei ole olemassa inhimillisen toiminnan ja käytön ulkopuolella, vaan se syntyy ja muuttuu toiminnassa tapahtuvan jatkuvan testaamisen kautta. (MW 3, 120.) Tieto on itse asiassa väline kokemuksen laadullisessa parantamisessa (LW 10, 294). Tieto, joka ei kytkeydy millään tavalla sen käyttöön, ei ole tietoa ainakaan missään inhimilliselle elämälle relevantissa mielessä (MW 3, 159; MW 10, 31, 33). Tämän käsityksen mukaan musiikillinen tieto syntyy tilanteissa, joissa oppilas/oppilaat kytkevät ongelmanratkaisun toimintaan ja todellisiin kokemuksiinsa omassa musiikillisessa ympäristössään. Tiedon ei ajatella olevan opettajan hallussa eikä opettajan ajatella siirtävän sitä oppilaan mieleen tai tietoisuuteen. Opettaja on ennemminkin ohjaaja, joka auttaa oppilasta ”syn-

⁷ Rekonstruktioilla Dewey tarkoittaa suurin piirtein samaa kuin parantaminen ja muokkaaminen. Rekonstruktio on toimintaa, jossa yksilö tai yksilöt muokkaavat toimintaa tulevien olosuhteiden näkökulmasta. (Ks. EW 4, 97; EW 5, 48.) Rekonstruktioilla voidaan viitata yhtä lailla yksilön persoonalliseen tai yhteisön kokemukseen (MW 9, 84). Deweylle myös filosofia on rekonstruktivistista, ns. kulttuurista kritiikkiä (esim. LW 13, 8; LW 17, 280).

⁸ Yksilön luovaa ymmärrystä (*intelligence*) ei siis tarkastella irrallaan toiminnasta, eikä se ole tässä mielessä puhtaasti subjektilähtöistä.

⁹ Dewey ei kuitenkaan välttämättä samaista taitoa ja tietoa. Myös informaatio on tietoa (ks. MW 6, 221).



nyttämään” tietoa vuorovaikutuksessa sosiaalisen ja materiaalsen ympäristönsä kanssa. Oppijan kasvu – eikä esimerkiksi ulkoapäin asetetut standardit – on kasvatuksen ensisijainen lähtökohta, sen keskus ja päämäärä, jota vasten kasvatustoimintaa reflektoidaan ja rekonstruoidaan (MW 2, 276, 284–286).

On huomattava, että vaikka Dewey toisaalta tarkastelee tietoa ja tietämistä suhteessa tiedon subjettiin (MW 6, 112), hylkää hän toisaalta näkemyksen, jossa tiedon ajatellaan olevan mielivaltaisen subjektiivista (EW 1, 33; MW 1, 130; MW 3, 153). Hän oli tietyllä tavalla sekä konstruktivistinen että realistinen (MW 3, 154). Käyttö, johon tieto liittyy, on aina reaalisesta maailmasta. Todellisuus on reaalisesti olemassa, mutta tietomme siitä on aina jollain tavoin tulkittua. (Ks. Shook 2000; Määttänen 2001.) Emme voi ’huomata’ mielestä riippumattomia asioita, sillä asioiden ’huomaamisen’ edellytyksenä on ihmismieli, ihminen toimijana (Cunningham 1996). Esimerkiksi ääniaallot ovat reaalisesti olemassa; voimme tarkastella niitä fysiologisesta, neuropsykologisesta, biologisesta tai geneettisestä näkökulmasta. Tämän realistisesti ymmärretyyn todellisuuden kautta ihminen manipuloi mm. esteettistä todellisuuttaan. Kuitenkin se, mitä kuuntelemme ja mitä tuotamme kuultavaksi musiikillisessa todellisuudessa, on inhimillistä todellisuutta.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että Todellisuus on vain ja ainoastaan sellainen kuin sen tiedämme ja koemme yksilöllisessä tietoisuudessamme. Tiedon hankkimisessa käytettävät ”tietoisuuden representaatiot” eivät ole transkendenttaalisia representaatioita (todellisuus yksilön tietoisuudessa) vaan käytännöllisiä ja toiminnan tehokkuuden kannalta representatiivisia symboleita, välineitä ja johtolankoja. (MW 3, 154–155.) Tieto liittyy siis sosiaaliseen toimintaan ja käytäntöihin. Dewey käyttää esimerkkinä kokemusta hevosesta, joka on reaalisesti ja objektiivisesti olemassa mutta jota koskeva tieto näyttyy erilaisena, mikäli tiedon subjektina on hevosten kasvattaja, ratsastaja, eläintieteilijä, paleontologi tai henkilö, joka tarvitsee kulkuneuvon (MW 3, 158–159).

Musiikillisessa oppimistilanteessa tieto ja siihen liittyvä kasvu liittyvät näin ollen aina toimijaan siten, että toimija ja hänen ominaisuutensa (esim. biologis-geneettiset ominaisuudet ja aikaisemmat kokemukset) määrittelevät toimintaa ja sen testaamista. Toiminnan testaaminen vahvistetaan kuitenkin materiaalisissa ja sosiaalisissa olosuhteissa, jolloin toiminnan kriteereistä voidaan keskustella ja kiistellä. Musiikillinen tieto ei ole vain materiaalsen äänen yksilöllistä konstruointia vaan kommunikointia tietynlaisten sosiaalisesti rakennettujen musiikillisten todelluuksien puitteissa. Näkemys ei siis johda subjektivismiin, koska tietoa tarkastellaan kommunikaation ja oppijan/oppijoiden toiminnan ohjautumisen näkökulmasta.

3. Mieli ja merkityksellistäminen

Miksi musiikillista kasvua tulisi sitten tarkastella toiminnan näkökulmasta? Miksi



esimerkiksi musiikillisten asioiden havaitseminen ei riitä tässä kuitenkin hyvin empiristisessä lähtökohdassa? Vastaus tähän kysymykseen edellyttää merkityksen käsitteen tarkastelua. Elämämme ja kokemuksemme ei ole pelkästään asioiden havaitsemista, tai edes tietämistä¹⁰, vaan myös aktiivista haltuunottoa (*transaction*) ja merkityksellistämistä. Tiedoilla ja taidoilla on välineellinen osa niissä elämänprosesseissa, joissa pyrimme ymmärtämään ja löytämään merkityksiä sekä myös muokkaamaan konkreettisesti todellisuutta.

Kuten kasvua ja kasvatusta, myös merkitystä tarkastellaan vuorovaikutuksen ja prosessien näkökulmasta. Merkitykset liittyvät mielen käsitteeseen. On huomattava, että Deweyn filosofiassa mieli (*mind*) ei ole kasvualusta eikä edes varsinaisesti – tai ainakaan yksinomaan – subjektin ominaisuus (MW 6, 440). Mieltä ei näin ollen myöskään samaisteta aivotoimintaan tai tietoisuuteen (*consciousness*) (MW 9, 346; LW 16, 323). Deweylle mieli on ensisijaisesti sosiaalinen asia¹¹. Mielen avulla ja sen kautta maailma näyttyy meille merkityksellisenä ja ”järkevänä”. Mieli ei ole siis yksityinen, sillä yksilöt toimivat maailmassa, joka on yhteinen ja julkinen (ibid., 306). Myös merkitykset (muutkin kuin kielelliset merkitykset) ovat tässä suhteessa jaettuja ja liittyvät sosiaalisiin käytäntöihin. Jaetut merkitykset viittaavat toiminnan tapoihin, joista seuraa odotuksia ja toiminnan ennakointia. Ne ovat sidoksissa taitoon ja erilaisiin inhimillisiin yrityksiin, joiden avulla pyritään kommunikaatioon eli juuri asioiden jakamiseen.

Deweyn lähtökohdista tarkasteltuna musiikillinen merkitys syntyy toiminnassa ja toiminnan kautta. Merkitykset eivät ole varsinaisesti objektien, esimerkiksi sävellysten, ominaisuuksia vaan inhimillistä käyttäytymistä ja käyttöä suhteessa näihin ominaisuuksiin. (LW 1, 141, 220; MW 9, 19.) Käytön kautta yksilö tulee osaksi käytäntöjä ja sosiaalisesti konstruoitua todellisuutta. Vaikka yksilön (musiikillinen) elämä muovautuu yksilöllisenä temporaalisena tapahtumana ja vaikka tietoisuuden suuntautuminen esimerkiksi musisoidessa on aina tietoisuuden subjektista (ja aivotoiminnasta) riippuvaista, selittyy yksilön ns. musiikillinen mieli ja merkityksellistäminen vain tarkastelemalla sitä osana sitä käytäntöä jossa yksilö toimii. Merkitykset muodostuvat musiikillisessa toiminnassa ja sen kautta syntyvässä käytännössä. (Ks. myös Määttänen & Westerlund 2001.)

Deweyn merkityksen teorian kautta ei kuitenkaan päädytä lopulliseen merkityksen määrittelyyn muutoin kuin merkitysten aktualisoitumisen mielessä.

¹⁰ Tästä asiasta voi tosin olla myös eri mieltä. Deweyn ajattelussa kaikki kokemus ei ole varsinaisesti tietämistä (ks. tarkemmin MW 3, 159–160).

¹¹ Samalla tavoin kuin kasvua myös mielen käsitettä voidaan tarkastella kahdesta eri perspektiivistä: yhtäältä sosiaalisena mukautumisena, toisaalta mukautumisen ylittävänä, joskin sitä hyödyntävänä rekonstruktiona. Tässä suhteessa Dewey erottaa käsitteellisesti toisistaan ”yksilöllisen mielen” ja kehollisen yksilön, jolla ”on mieli”. Jälkimmäisellä Dewey viittaa yksilön sosiaaliseen käyttäytymiseen, yksilöön ”osana kokonaisuutta” kun taas ensimmäinen liittyy yksilön kapasiteettiin ylittää todellisuuden ja jonkin paremman, ei-eksistävän, välinen kuilu. (LW 1, 170.) Yksilöllinen mieli liittyy käsitteenä sosiaaliseen edistykseen, kun taas mieli yleisesti viittaa sosiaaliseen mukautumiseen (MW 9, 306).





Merkityksellistämistä tarkastellaan prosessina, jossa ajattelu yhtäältä hyödyntää sitä merkitystä, joka on jo aikaisemmassa kokemuksessa otettu haltuun ja toisaalta etsii merkitystä siten, että se mikä ei ole läsnä, ohjaa ajattelun prosessia kohti konsistenssia ja ymmärtämistä. Kaikkeen reflektioon liittyy merkityksen jonkinasteinen poissaolo, jota pyrimme ajattelun avulla täyttämään ja jonka vuoksi välitön havaintomme ei ole merkitykseltään yksiselitteisen ilmeinen ja ongelmaton. (MW 6, 272–275; Shook 2000, 224.) Voidaan toisaalta ajatella, että oppilaan tulee ”löytää” ja keksiä musiikillista toimintaa ohjaavat toiminnan tavat sosiaalistuessaan tiettyyn musiikilliseen käytäntöön. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että jossain vaiheessa yksilö voi sanoa löytäneensä ko. musiikin *koko* merkityksen. Merkityksenantoprosessia suuntaavat tekijät ovat kontekstuaalisia, eikä mikään objekti tai toiminta ”luovuta” koko merkitystään sen käyttäjälle juuri siitä syystä, että merkitys on käyttöön sidottu, ja käyttö puolestaan ei ole vain subjektiivinen asia. Toisaalta myös yksilön omat edellytykset merkityksellistämiseen muuttuvat elämän aikana. Ilmeisen ja välittömän ja toisaalta poissaolevan ja ongelmallisen välisestä suhteesta johtuen inhimillisessä elämässä vallitsee tiedon suhteen spiraalinomainen liike (MW 6, 274).

Myös taiteen merkitystä tarkastellaan toiminnan eikä pelkkien taideobjektien näkökulmasta. Seuraava lainaus *Art as Experience* -teoksesta (1934) kiteyttää Deweyn estetiikan rekonstruktion pääkohteen, mielen ja ruumiin, mielen ja toiminnan, mielen ja ympäristön sekä taiteen ja elämän välisten suhteiden uudelleenarvioinnin:

Mieli on ensisijaisesti toimintaa. Sillä viitataan kaikkiin niihin tapoihin, joilla toimimme tiedostaen ja kohtaamiemme tilanteiden mukaisesti. Valitettavasti laajalle levinneessä ajattelutavassa nämä inhimillisen toiminnan eri tavat [modes of action] ovat muuttuneet toiminnan taustalla olevaksi kyseistä toimintaa suorittavaksi substanssiksi. Tässä ajattelutavassa mieli on nähty itsenäisenä entiteettinä, *jolla* on kyky osallistua, tarkoittaa, välittää, huomata ja muistaa. Se, että tapamme olla vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa on muuttunut entiteetiksi, joka vain ohjaa toimintoja, on valitettava, sillä sen myötä mieli eristetään sen luontaisesta yhteydestä kohteisiin, tapahtumiin, menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaisuuteen – ympäristöön, johon reagoiva toiminta on elimellisesti yhteydessä. Jos mieli erotetaan ympäristöstään, erotetaan se myös ruumiista. Mikäli mieli nähdään puhtaasti immateriaalisena (erottuna toiminnasta ja kokemisesta), nähdään myös ruumis vain lihakasana, joka on kadottanut elävyytensä. Tämä käsitys mielestä ympäristöstään eristettynä entiteettinä johtaa myös käsitykseen, jossa esteettinen kokemus on vain toiminnasta erillään oleva tapahtuma ”mielessä”. Se vahvistaa käsitystä, jonka mukaan esteettinen erotetaan niistä kokemisen tavoista, joilla ruumis osallistuu asioihin luonnossa ja elämässä. Tämä ajattelumalli irrottaa taiteen inhimillisestä elämästä. (LW 10, 268.)¹²

Musiikkia tarkastellaan siis kokemuksena, jossa musiikillinen mieli syntyy kehollisen organismin toimiessa sosiaalis-materiaalisessa ympäristössään; organismin hakiessa, valitessa, organisoidessa, tuottaessa, ylläpitäessä ja luodessa musiikillisia merkityksiä (LW 10, 251). Deweya soveltaen musiikillinen mieli ja merkitykset voidaan nähdä myös yhteydessä kasvun prosessiin (MW 1, 74; MW 3, 210; MW 6, 271; MW 10, 348–349; LW 10, 270–271).





4. Musiikillinen kokemus kasvun päämääränä ja välineenä

Deweyn filosofian tärkeimpiä tehtäviä olikin kokemuksen käsitteen rekonstruointi. Yksilöllistä kokemusta tarkastellaan kommunikaation (myös eikielellisen) ja vuorovaikutuksen näkökulmasta, jolloin kysymys, *missä kokemus tapahtuu*, johtaa kysyjän helposti väärille jäljille. Deweylle kokemus ei ole varsinaisesti subjektissa siten, että se – yhtä vähän kuin tieto, mieli tai minä – asetettaisiin vastatusten (kokemuksen ulkopuolisen) maailman kanssa (MW 9, 168; MW 10, 23; LW 2, 224). Kokemuksen käsite edellyttää aktiivisen subjektin mutta siten, että subjektin kokemus on kuitenkin samalla maailmassa ja maailmasta. Kokemus muodostuu ennen kaikkea inhimillisen aistijärjestelmämme puitteissa ja ehdoilla. Yksilön ja ympäristön vuorovaikutussuhdetta ei voi kuitenkaan palauttaa pelkäksi stimulus–response-suhteeksi, jossa yksilö havainnoitsi kovia faktoja (esim. tietynlaisia ääniaaltoja), sillä havainto tietystä aistiärsykkeestä suhteutuu paitsi havaitsijan aikaisempiin kokemuksiin myös kyseessä olevaan tilanteeseen. Yksilö valikoi ja kontrolloi havaintoärsykeitä. (LW 3, 33–35; LW 5, 34, 224.) Lisäksi vuorovaikutussuhteessa kokija paitsi muuttuu itse myös aktiivisesti muokkaa sosiaalis-materiaalista ympäristöään. Mielen toiminta kokemuksessa on jatkuvaa vuorovaikutusta ja ympäristön haltuunottoa, assimilaatiota sekä rekonstruktiota. Kokemuksella ei näin ollen tarkoiteta vain yksilön elämän temporaalista tapahtumaa, havaintoa tai elämystä, vaan laajimmillaan sillä voidaan viitata koko siihen tapahtumien sarjaan, joka muovaa tulevia havaintojamme ja jolla on vastineensa asioissa, joita kutsumme elämäksi, kulttuuriksi tai historiaksi (LW 1, 42). Yksilön kokemus on toisaalta ainutlaatuisen, toisaalta yksilön kokemuksella on jatkumo muiden yksilöiden kokemukseen sekä kokemuksen välittömän että välitetyn – kulttuurisen – luonteen perusteella.

Kokemuksen yleiset ehdot pätevät myös esteettiseen taidekokemukseen (LW 10, 278). Toisin kuin monissa musiikkikasvatuksen näkemyksissä (vrt. esim.

¹² "Mind is primarily a verb. It denotes all the ways in which we deal consciously and expressly with the situations in which we find ourselves. Unfortunately, an influential manner of thinking has changed modes of action into an underlying substance that performs the activities in question. It has treated mind as an independent entity *which* attends, purposes, cares, notices, and remembers. This change of ways of responding to the environment into an entity from which actions proceed is unfortunate, because it removes mind from necessary connection with the objects and events, past, present and future, of the environment with which responsive activities are inherently connected. Mind that bears only an accidental relation to the environment occupies a similar relation to the body. In making mind purely immaterial (isolated from the organ of doing and undergoing), the body ceases to be living and becomes a dead lump. This conception of mind as an isolated being underlies the conception that esthetic experience is merely something 'in mind', and strengthens the conception which isolates the esthetic from those modes of experience in which the body is actively engaged with the things of nature and life. It takes art out of the province of the live creature." (LW 10, 268.)



Reimer 1989), esteettinen ei Deweyn teoriassa viittaa mihinkään tiettyyn kognitiiviseen kykyyn tai alueeseen eikä myöskään subjektiiviseen tunteeseen, havaintoon sinänsä tai subjektin transkondenssiin vaan yleisesti kokemuksen intensiteettiin ja tietynlaiseen lopullisuuteen. Esteettinen käsitteenä artikuloi kokemuksen laadullista moodia. Se tarkoittaa yksinkertaisesti hyvää kokemusta, ”kokemuksen kliimaksia” (LW 1, 8). Deweylle mikä tahansa kokemus on esteettinen, silloin kun se on itsessään arvokas eikä herätä tarvetta toiseen kokemukseen (LW 4, 188). Se on, kuten Haskins (1998) kirjoittaa, ”kirjaimellisesti, aksiologisesti ja fenomenologisesti elämää parhaimmillaan” (ibid., 23)¹³. Musiikki esteettisenä kokemuksena (*an experience*) on täyttymys (*consummatory experience*), jolla ”ei ole ydintä eikä kuorta” (LW 10, 301). Aistisesta välittömydestään ja lopullisuudestaan huolimatta se edellyttää kuitenkin tietoa, kypsymistä ja asteittaisia vaiheita kohti täyttymystä. Se on yhtälailla merkitysten läpäisemää kuin mikä tahansa kokemus (ibid., 122).

Elämäämme jaksottaa tavoitteemme saavuttaa täyttymyksen kokemuksia, esimerkiksi hyviä musiikillisia kokemuksia. Täyttymyksen kokemuksilla on yksilön tai yhteisön elämän jatkumossa kuitenkin myös toinen asema. Esteettinen kokemus on sekä päämäärä sinänsä että välineellinen tulevien päämäärien suhteen (LW 1, 274). Sekä hyvät että huonot kokemukset saavat potentiaalisesti aikaan muutoksia elämässämme. Täyttymyksen kokemukset konstituivat merkityksellistä elämää ja vaikuttavat epäsuorasti tulevaan elämään silloinkin, kun aktuaalinen suora havaintokokemus, esimerkiksi konserttikokemus, on päättynyt. (LW 4, 188; LW 10, 144.) Myös esteettinen kokemus taidekokemuksena voidaan näin liittää kasvun ideaan, jossa keinot ja päämäärät yhdistyvät päättymättömäksi jatkumoksi. Vaikka Dewey ei varaa esteettisen kokemuksen käsitettä vain taiteelle, on taiteella erityinen paikka siinä mielessä, että se on kaikkein suurin ja täydellisin esteettisen kokemuksen manifestaatio (LW 10, 301). Deweyn kasvatustilofilosofia perustelee musiikin paikkaa kasvatuksessa siinä, että musiikki konstituoit hyvää elämää. Musiikki on potentiaalisesti elämää parhaimmillaan.

5. Musiikillinen aktiviteetti kokemuksessa

Dewey tekee käsitteellisen eron esteettisen (läpikäymisen) kokemuksen ja taiteellisen tekemisen välillä (LW 10, 53). Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että musisointi ja kuunteleminen erotettaisiin kokemuksessa (ibid., 54) tai että musiikissa tekeminen ja aktiviteetti olisivat vain välineellisiä toimenpiteitä tavoitteena olevan musiikillisen tuotoksen valmistamiseksi (vrt. *poiesis* tai *tekhne*; myös Reimer 1989¹⁴). Toisaalta musisointi ei ole myöskään vain aristoteelinen itsessään arvokas päämäärä, musisoimista musisoimisen vuoksi, josta välineellisyys,

¹³ “– – in a literal, axiological, and phenomenological sense, life at its fullest” (Haskins 1998, 23).



vaiva ja työnteko olisivat täysin hävinneet prosessin ja produktin yhdyntyessä (vrt. Elliott 1995). Deweyn tavoitteena oli nähdä aktiviteetit ja niihin liittyvä vaivannäkö tapoina parantaa inhimillisen elämän laatua, tehdä siitä merkityksellinen. Päämäärät, esimerkiksi nautinnolliset kokemukset, ovat inhimillisten yritysten täyttymyksiä. Musisoinnin ja siihen liittyvän harjoittelun merkitys korostuu näin ollen hänen estetiikassaan.

Millä tavoin musiikillinen aktiviteetti ja siihen liittyvä usein työläs ja aikaa vievä harjoittelu voidaan nähdä musiikkikasvatuksessa osana oppilaan kokemuksen transformaatiota ja kasvua? Musisoivan oppijan näkökulmasta musiikillinen aktiviteetti sinänsä voi olla palkitseva. Näin perustelee mm. David J. Elliott (1995) musiikillisen kokemuksen itseisarvoa. Elliottille musiikki on toimintaa, jossa sovelletaan kullekin musiikilliselle käytännölle ominaisia sosiaalisia sääntöjä. Musiikkikasvatuksen tavoitteena on taata, että toimija-oppija onnistuu musiikillisissa yrityksissään, sillä tällöin oppija kokee musiikin kognitiivisesti tyydytystä tuottavana toimintana. Elliottin tavoitteena on siirtää näkökulma esittämisen välinearvoisesta, teoksen teknisestä tuottamisesta, sen itseisarvoiseen asemaan eräänä minän tuottamisen muotona. Deweyn pragmatismi näyttäisi puoltavan Elliottin näkökulmaa. Deweylle aktiviteetteihin osallistuminen on sekä lapsen että aikuisen onnellisuuden ehto. Onnellisuus ei tarkoita samaa kuin nautinto tai nautintojen sarja, vaan siihen liittyy emotionaalisesti latautunut kasvu ja aikaansaannokset (MW 7, 169). Terve lapsi ei kysy, ”minkä nautinnon vois in nyt saada” vaan ”mitä vois in nyt tehdä” (MW 7, 170).

Deweyn pragmatismissa musiikin harjoittelu ja esittäminen eivät ole kuitenkaan vain aktiviteetteja niiden suorittajan kognitiivisen tyydytyksen itsetietoisesta ja itsekkästä näkökulmasta, jossa muusikon kokemus on eristetty kokemuksen laajemmasta kontekstista (vrt. Elliott 1995, 122). Musisoinnilla useimmiten on ja oletetaan olevan seuraamuksia myös muille kuin musisoijalle itselleen. Deweyn määritelmän mukaan ’taideteos’ pitääkin sisällään paitsi taiteellisen tuotoksen ja sitä edeltävän toiminnan myös sen mitä tuotos saa aikaan (myös kuulijan) kokemuksessa ja sen myötä (ks. LW 10, xv; ks. myös Määttänen & Westerlund 1999). Musiikillinen ilmaisu ei ole erillinen tapahtuma, joka rajautuu muusikkoon ja johonkin sattumanvaraiseen kuulijaan. Dewey väittääkin, että jos taide todella harjoittaa tehtäväänsä, synnyttää se myös yhteisöllisen kokemuksen, jossa vallitsee suurempi järjestys ja yhtenäisyys. (LW 10, 87.)

Voidaan ajatella, että myös musiikkikasvatuksen tavoitteilla on jatkumo taiteen yleiseen funktioon. Tällöin ei tyydytä behavioristiseen malliin, jossa oppilas ensin motivoidaan sopivan tasoisella tehtävällä, minkä jälkeen asetetun käyttäytymistavoitteen saavuttaminen automaattisesti muuttaa oppilaan minäkäsitystä. Oppilaan tulisi olla jollain tasolla ja tavalla aktiivisesti osallisena yhteisöllisen musiikillisen kokemuksen luomisessa. Toisaalta jo pelkät oppimistilanteet – aina-

¹⁴ Aristoteleen *tekhne* eli taito ja *poiesis* eli tekeminen tarkoittivat valmiuksia tuottaa jokin ennalta asetettu päämäärä. Taidon ja tekemisen alueeseen ei kuulunut pohtia, oliko asetettu päämäärä sinänsä hyvä vai huono (ks. mm. Sihvola 1994, 49, 69).





kin koulussa – ovat useimmiten sosiaalisia, jolloin oppilaat joutuvat tekemään musiikillisia päätöksiä tästä nimenomaisesta näkökulmasta. Tällöin kriteerinä on myös jonkinlainen yleinen toimivuus ja onnistuminen, jossa onnistumisen kokemukseen liittyy yhteisöllinen aspekti. Musiikilla voi näin ollen olla kasvatuksessa aidosti sosiaalisesti yhdistävä funktio samalla, kun se on itsessään arvokas päämäärä (Ks. myös Westerlund 2001, 2002, 2003).

Musiikkikasvattajia on perinteisesti kiinnostanut kuitenkin se, onko oppilaan musisointi loppujen lopuksi nähtävä vain välineellisenä suhteessa esitykseen tai jopa oppimiseen. Tällä argumentillahan esimerkiksi Bennett Reimer on perustellut kuuntelukasvatuksen ensisijaista asemaa kasvatuksessa¹⁵. Dewey näyttäisi antavan joitain välineitä tämän kysymyksen käsittelyyn. Musiikin esittämistä voidaan tarkastella keinojen ja päämäärien sekä vahvan että heikon integroitumisen näkökulmasta (Lachs 2003, 66). Eri näkökulmat perustelevat musisoinnin asemaa kasvatuksessa eri tavoin.

Vahvan yhdentymisen näkökulmasta musiikillisen teoksen välineelliset elementit ovat päämääränä olevan (esteettisesti koetun) teoksen välttämättömiä elementtejä (LW 1, 275–276; LW 10, 55). Tämä tarkoittaa sitä, että muusikon teot ja toiminta tulevat musiikillisen teoksen konstituiviksi osiksi, jolloin niillä on seuraamuksia tapahtumassa sekä muusikoille itselleen että kaikille musisointitapahtuman osallisille. Musisointi ja sitä edeltävä harjoittelu ovat välineellisiä paitsi konkreettisen tuotoksen kausaalina ehtoina myös suhteessa päämääränä (*end-in-view*) olevaan täyttymyksen kokemukseen. Toiminnan päämäärät ja keinot, joita päämääriin pyrittäessä käytetään, eivät viittaa kuitenkaan erillisiin (itseis- tai väline-) arvoihin perinteisessä mielessä, vaan ne ovat erilaisia ajallisia suhteita kokemuksessa (ks. myös Stuhr 2003:85). Muusikon keinot saavuttaa täyttymyksen päämäärä tulevat osaksi seuraamuksia, koska ne on valittu tarkoituksellisesti ja erityisellä huolella odotettujen seuraamusten valossa suhteuttaen teot laajempaan tilanteeseen ja kontekstiin. (LW 10, 55–57, 143, 275.) Muusikko ei toimi mekaanisesti vaan päämääränä oleva (koettu) taideteos on läsnä prosessin joka vaiheessa (LW 1, 280). Taiteellisen toiminnan ideaalit toimivat näin toimintaan sisältyvinä tavoitteina, joiden sisältö ja arvo määritellään yhä uudestaan kontekstuaalisesti kasvun ja (yleisön tai osallisten) hyvän kokemuksen näkökulmasta. Toisaalta taas musiikin kuuntelijan kokemuksessa tuotos ja sen generoinut toiminta yhdentyvät siten, että musiikillista toimintaa harjoittanut kuulee eri asioita ja eri tavoin kuin harjaantumaton henkilö (LW 10, 55; LW 10, 104).

Kasvatuksessa musiikilliset ideaalit määrittyvät sen mukaan, mikä saa aikaan kasvua tämän oppilaan tai näiden oppilaiden kohdalla näissä olosuhteissa tässä

¹⁵ Reimer väittää, että itsereflektio ja päätöksenteko, joita musisointi edellyttää, vaikuttavat negatiivisesti musiikkikokemukseen, minkä vuoksi syvät kokemukset – jotka ovat kasvatuksen tavoitteena – nousevat luultavimmin kuuntelutilanteissa (Reimer 1995, 15, 17). Musisointi on yksi monista keinoista, joiden avulla pyritään saamaan kokemuksia. Kuuntelulla tulee kuitenkin olla suurempi painoarvo kuin esittämisellä, Reimer kirjoittaa. (Reimer 1989, 185).





ja nyt. Musiikillinen toiminta ohjautuu tällöin käytännöllisin perustein suhteessa toimijoiden kapasiteettiin ja kykyihin sekä laajempaan toiminnan kontekstiin kasvun näkökulmasta. (Ks. myös Lekan 1998, 114, 135.) Oppilaan musisointi ei ole vain välineellinen keino musiikillisten elementtien opiskelussa ja ymmärtämisessä tai edes muiden musiikillisten esitysten arvioinnissa, vaan se voi parhaimmillaan tulla konstituivaksi osaksi päämääränä olevaa yhteisöllisesti koettua esitystä.

Heikompi ehto, jonka avulla Dewey näki keinojen ja päämäärien integroituvan, oli liittää keinot ja välineet kasvun jatkumoon. Musiikkikasvatuksessa aktuaaliset musiikilliset teot tapahtuvat kasvatuskontekstissa ja sen kautta, konkreettisesti 'tässä ja nyt' -tilanteesta ja -hetkestä kohti mahdollisuuksia. Musiikki on kasvatuksessa aina sekoitus mennyttä, aktuaalista ja potentiaalia, sillä jokainen kokemus johtaa väistämättä muihin kokemuksiin (LW 1, 85–86). Tällöin musiikin harjoittelua ja esittämistä kasvun aitona välineenä tai päämääränä ei tarkastella vain toiminnan hetkenä tai täyttymyksenä, jossa välineiden ja päämäärien yhdentyminen toteutuu oppijan itsensä ja/tai häntä ympäröivän yhteisön näkökulmasta. Musisointia tarkastellaan tällöin oppilaan yksilöllisen elämän jatkumon näkökulmasta. Jokainen harjoittelun tulos ja musiikillinen kokemus voi (potentiaalisesti) olla sekä tyydytystä tuottava hyvä päämäärä sinänsä että välineellinen ja hyödyllinen oppilaan tulevaisuuden näkökulmasta. Jos vahvan integroitumisen näkökulma tarkastelee oppilaan toiminnan merkitystä musiikillista taideteosta (hyvää kokemusta) tarkasteltaessa, määrittää heikompi ehto mm. toiminnan eri vaiheiden merkitystä oppilaan elämän jatkumossa ja kehityskaareissa. Musiikin omakohtainen tekeminen, onnistumisen kokemukset ja osallisuus yhteisöllisissä täyttymyksen kokemuksissa voivat tulla osaksi elinikäistä oppimisen jatkumoa.

6. Väline- ja itseisarvoinen kokemus musiikkikasvatuksen rekonstruktiossa

Edellä esitetyn mukaan musiikki ymmärretään sosiaalisena toimintana, jossa musiikillis-esteettisiin päämääriin pyritään tietyin useimmiten kulttuurisesti hyvinkin vakiintunein keinoin. Musiikillisissa käytännöissä toimijat oppivat eri tavoin etsimään aktiivisesti musiikillisia merkityksiä ja jakavat kokemuksia osallistuessaan toimintaan. Taidot ja tiedot kuuluvat käytännön oppimisen ja ylläpitämisen edellytyksiin. Deweyn lähtökohdan todettiin painottavan vaivannäön ja työn osuutta musiikillisessa toiminnassa, sillä inhimilliset ponnistukset nähtiin siinä kokemuksen transformaation olennaisina konstituujina.

Käytännössä transformatio ei kuitenkaan tapahdu automaattisesti. Oppilaat eivät aina koe musiikin harjoittelua mielekkäänä ja palkitsevana kokemukseksi (ks. mm. Green 2002). Hyvää kokemusta tulee tarkastella myös yksilön näkökulmasta. Deweyn pragmatismi vaatii myös kysymään, kenen kokemuksesta puhumme, kenen musiikillisesta kokemuksesta ja kasvusta on kyse, kenen



musiikista puhumme kasvatuksessa. Vaikka oppijan kokemusta ja kognitiota tarkastellaan sosiaalisen toiminnan ja kulttuurisen vuorovaikutuksen näkökulmasta, on kasvatustapahtuman status kasvavan elämän jatkumossa, sen temporaalisessa yksilöhistoriassa tärkeä onnistuneen musiikillisen kasvun kriteeri. Yhtäältä yksilön aikaisempien kokemusten (elämänä ymmärrettynä) tulee suhteutua oppimisen vuorovaikutustapahtumaan relevantilla tavalla. Toisaalta kasvatustapahtuman vuorovaikutuksen ja aktiivisen kokemuksen (*transaction*) tulee olla mielekäs yksilön tulevien kokemusten näkökulmasta. Sen sijaan, että yksilön musiikillista kasvua tarkasteltaisiin yksipuolisesti jonkinlaisia yleisiä normeja vasten tai ammatillisista näkökulmista, tulee kasvua ja siihen liittyvää harjoittelua ja työtä tarkastella ennen kaikkea kunkin oppijan omista lähtökohdista käsin, oppilaan merkityksellistämisen prosessina ja kokemuksena. Hyvässä oppimiskokemuksessa musiikillisen toiminnan (*doing*) ja läpikäymisen (*undergoing*) suhteessa musiikillinen kokemus manifestoi musiikin merkitystä ”täytenä elämänä” sekä viittaa samalla potentiaalsiin kokemuksiin oppijan tulevassa elämässä. Mielekäs oppiminen tulee näin osaksi oppilaan arkea ja elämää.

On itsestään selvää, että tiedon ja kasvun edellytyksenä on oppijan halu ja aktiivinen panos hänen soveltaessaan asioita käytäntöön ja kokeillessaan merkityksiä. Positiivinen haluun perustuva kokemus toimii välineellisesti oppilaan elämässä johtaen yhä uusien kokemusten ja merkitysten etsintään. Christopher Small (1996) vertaa oppilaan halua ja musiikin opetusta hevoseen ja suitsiin. Jos musiikillinen normisto ja harjoittelu ovat kasvatuksessa suitset ja kuolaimet, niin oppilaan itseluottamus ja halu ovat hevonen. Toinen on hyödytön ilman toista, vaikka toisaalta voidaan sanoa, että hevonen ilman suitsia on arvokkaampi kuin suitset ilman hevosta. (Ibid., 212.)

Ei ole kuitenkaan aina itsestään selvää, kuinka kasvatettavan halua oppimiseen varjellaan ja ylläpidetään. Käytännössä oppilaan halun säilyttäminen voi liittyä lukemattomiin asioihin, joita kasvattaja joutuu kohtaamaan ja ottamaan huomioon. Elliottin korostama onnistumisen kokemus on eräs tärkeä halun ja motivaation ylläpitäjä. Musiikkiopistossa opiskeleva oppilas saattaa esimerkiksi tunnilla kuulla opettajansa kommentoivan vain niitä seikkoja, joita hän ei hallitse, tai hän soittaa yksinomaan musiikkia, joka on hänen osaamisensa ääri-rajilla. Halu voi sammua myös, jos harjoitettava musiikki on *aina* opettajan valitsemaa eikä liity millään tavoin niihin merkityksellistämisen prosesseihin, jotka muutoin kuuluvat oppilaan musiikilliseen elämään. Positiivinen asenne musisointia kohtaan näyttäisi kehittyvän erityisesti sellaisten tilanteiden kautta, joissa oppilaille on mahdollisuus vaikuttaa musiikillisiin valintoihin (Lamont, Hargreaves, Marshall & Tarrant 2003). Kuten Sture Brändström (1999) kirjoittaa, oppilas, joka säännöllisesti aloittaa harjoittelun soittotuntia edeltävänä iltana ja silloinkin ehkä vanhempiensa patistamana, saattaa yllättäen kehittyä ennennäkemättömästi saadessaan omistautua ”omalle musiikilleen” (ibid., 27). Oppilaan tulisi kokea olevansa itsenäinen musiikillinen toimija.

Oppilaan halu oppia voi hiipua myös, jos kasvattajalla on ylenpalttisen tekninen näkökulma soittamiseen. Musiikin opiskelu muuttuu tietyn pakollisen tekniikkaa kehittävä ohjelmiston ja soittimen hallintaan liittyvien harjoitusten



opiskeluksi. Oppilaan kokemus musiikista muodollisessa kasvatuksessa ja elämässä yleensä muodostuvat eri asioiksi huolimatta mahdollisista onnistumisen kokemuksista. Tekniikan korostuminen ja kapea ohjelmisto ovatkin tutkimusten mukaan usein syynä soitonopiskelun lopettamiseen (ks. mm. Kosonen 1996; Green 2002). Deweyn mukaan ne oppiaineet, jotka perinteisesti ovat keskittyneet taidon hankkimiseen, käyttävät helposti lyhintä oikotietä teknisten tavoitteittensa saavuttamiseksi. Oppiaine muuttuu silloin mekaaniseksi ja menettää älyllisen voimansa. (MW 6, 220.) Tekniikka ja teoria ylikorostuvat helposti myös sellaisessa musiikin opetuksessa, jossa kasvattaja luottaa liian sokeasti oppimistilanteiden automaattiseen kognitiiviseen välinearvoon oppilaan tulevaisuudessa. Ajatus kokemuksesta aivoihin ”kirjoitettuna” vahvistaa välinearvoista lähtökohtaa. Oletuksena on, että kognitiivinen kartta, joka saadaan kasvatuksessa syntymään oppilaan aivoihin, synnyttää tulevaisuudessa automaatin tavoin oikeanlaisia kokemuksia musiikillisista stimuluksista. Tällöin oppilaan kognitio on vain mekaaninen väline sosiaaliselle käytännölle tai Taiteelle.

Kokemus musiikista toimii aitona välineenä kasvulle vain, mikäli se on myös oppijalle itselleen arvokas. Pelkkä suoritus ja siinä onnistuminen eivät välttämättä pidä yllä halua ja synnytä arvokasta kokemusta. On esimerkiksi syytä miettiä, millainen on oppilaan kokemus omasta musisoinnistaan ja sen merkityksestä sellaisessa oppimisympäristössä, jossa oppilas ei juuri koskaan kuule harjoittelemiansa musiikkikappaleiden musiikillista kokonaisuutta esimerkiksi säestyksen puuttuessa tai jossa oppilas ei koskaan soita ja esiinny ryhmässä. Musisoinnin merkitys pelkkänä suorituksena voi korostua myös, jos oppilas esiintyy opiskeluvuosiensa varrella yksinomaan opettajalleen tai oppilaan kehitystä arvioivalle raadille. Sovellettaessa keinojen ja päämäärien yhdentymisen vahvaa ehtoa esteettisessä kokemuksessa voidaan nähdä tärkeänä, että oppilas kokee (edes joskus) itsensä esteettisen todellisuuden rakentajana välittömässä sosiaalisessa todellisuudessaan. Jopa vaatimaton ryhmäesiintyminen jouluviiikolla musiikkikaupassa voi yllättäen motivoida ryhmän jäsenet harjoitteluun, kun yksilösuorituksen ja ”oikeinsoittamisen” tavoitteen sijaan harjoittelun päämääränä onkin oikealle yleisölle tarkoitettu laadullisesti hyvä esitys. Toisaalta työn merkityksen korostaminen ei tarkoita esimerkiksi leikin aspektien poissulkemista. Aloittelevan pianistin kokemus voi olla laadullisesti hyvinkin erilainen, jos hän soittaa arvosteluraadille tai jos musiikkiesitys on osa yleisölle tarkoitettua teatteriesitystä tai kertomusta. Cristopher Small (1998) onkin todennut, että ”monia ihmisiä opetetaan soittamaan, mutta vain hyvin harvoja rohkaitaan esiintymään” (ibid., 207)¹⁶. Tutkimusten mukaan näyttäisi myös siltä, että mielekkäät sosiaaliset musisoinnin hetket muistetaan yleensä jälkikäteen muita oppimistilanteita paremmin (ks. Muukkonen 1994). Oppilas kokee esiintymistilanteen itsessään arvokkaana päämääränä ja oman vaivannäkönsä, usein pitkällisen harjoittelun, mielekkäänä täyttymyksenä, jolla on seuraamuksia myös oppilaan välittömälle sosiaaliselle ympäristölle. Itsessään arvokas kokemus, jossa keinot ja päämäärät integroituvat, toimii tällöin aitona välineenä oppilaan elämän jatkumossa.

Musiikkikasvatuksen tavoitteena on kasvu, muttei välttämättä mikään sen



tietty empiirinen manifestaatio. Kokemuksen transformaatio, hyvä kokemus hyvän musiikillisen elämän mielessä, edellyttää, että kasvatuksen keinot valitaan sen mukaan, mitkä tavoitteet, toimenpiteet tai materiaalit missäkin tapauksessa, tilanteessa ja kasvatuskontekstissa johtavat transformaatioon. Deweyn keinojen ja päämäärien yhdentymisen periaate vaatii musiikkikasvatusta jatkuvasti refleктоimaan päämäärien ja välineiden välistä suhdetta sen sijaan, että se tarjoaisi vain kognitiivisia välineitä oletettua tulevaa käyttöä varten tai luottaisi sokeasti musiikkiteosten transkendentiaaliseen itseisarvoon opetuksen perusteena. Keinojen ja päämäärien integraation periaate ei sinänsä takaa hyvää musiikkikasvatusta. Keinojen ja päämäärien integraation periaate takaa kuitenkin, että musiikkikasvatusta tarkastellaan oppilaan kokemuksen näkökulmasta sen arkielämän sosiaalisessa kontekstissa, jossa menneen, aktuaalisen ja tulevan näkökulmat kohtaavat etsittäessä relevantteja keinoja musiikilliseen kasvuun.

Lähteet

- Alperson, Philip A 2002. A Praxial View. Teoksessa M. L. Mark (toim.) *Music Education. Source Readings from Ancient Greece to Today*. 2. painos. New York & London: Routledge, 206.
- Austin, James R. & Reinhardt, Deborah 1999. Philosophy and Advocacy: An Examination of Preservice Music Teachers' Beliefs. *Journal of Research in Music Education* 47 (1), 18–30.
- Brändström, Sture 1999. Musikaliskt lärande som special aktivitet. En kommentar till Herman J. Kaisers artikel Filosofiska grunder för musiklärarutbildning. *Nordic Research in Music Education Yearbook* 3, 23–30.
- Cunningham, Craig A. 1996. Really Living in Space-Time. *Philosophy of Education* 1996. Philosophy of Education Society, 30–33.
- Dewey, John 1934. *Art as Experience*. New York: Perigee Books.
- Dewey, John. *The Early Works: 1882–1898 (EW)*. *The Collected Works of John Dewey 1882–1953*. Toim. J. A. Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dewey, John. *The Later Works: 1925–1953*. *The Collected Works of John Dewey 1882–1953*. Toim. J. A. Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dewey, John. *The Middle Works: 1899–1924*. *The Collected Works of John Dewey 1882–1953*. Toim. J. A. Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Elliott, David 1995. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. Oxford: Oxford University Press.
- Green, Lucy 2002. *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Hampshire: Ashgate.
- Haskins, Casey 1998. Dewey, John: Theory of Expression. Teoksessa M. Kelly (toim.) *Encyclopaedia of Aesthetics*, Vol. 2. New York & Oxford: Oxford University Press, 20–25.
- Joas, Hans 2000. *The Genesis of Values*. Orig. 1997. Engl. Käännös G. Moore. Cambridge: The University of Chicago Press.

¹⁶ “Many people are taught to play, but very few are encouraged to perform” (Small 1998, 207).



- Kosonen, Erja 1996. *Soittamisen motivaatio varhaisnuorilla*. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Lisensiaatintyö.
- Lachs, John 2003. *A Community of Individuals*. New York & London: Routledge.
- Lakoff, George & Johnson, Mark 1999. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lamont, Alexander, Hargreaves, David J., Marshall, Nigel A. & Tarrant, Mark 2003. Young people's music in and out of school. *British Journal of Music Education* 20 (3), 229–241.
- Lekan, Todd M. 1998. Ideals, Practical Reason, and Pessimism: Dewey's Reconstruction of Means and Ends. *Transactions of the Charles S. Peirce Society* XXXIV (1), 113–147.
- MENC 2000. *Music Makes the Difference. Music, Brain Development, and Learning*. Reston, VA: MENC: The National Association for Music Education.
- Muukkonen, Minna 1994. *Musiikillinen maailmankuva. Musiikkia harrastaneiden nuorten aikuisten kuvauksia suhteestaan musiikkiin*. Julkaisematon tutkielma. Musiikkikasvatuksen osasto, Sibelius-Akatemia.
- Määttänen, Pentti 2001. John Dewey'n idealismista. *Tieteessä tapahtuu* 4, 55–58.
- Määttänen, Pentti & Westerlund, Heidi 1999. Tradition, Practice, and Musical Meaning. A Pragmatist Approach to Music Education. *Nordisk musikkpedagogisk forskning* 3, 33–38.
- Määttänen, Pentti & Westerlund, Heidi 2001. Travel agency of musical meanings? Discussion on music and context in Keith Swanwick's Interculturalism. *British Journal of Music Education* 18 (3), 261–274.
- Pikkarainen, Esa 2000. Kokemus ja kasvu: John Dewey'n kasvatustilfilosofia sivistysteoriانا. Teoksessa P. Siljander (toim.) *Kasvatus ja sivistys*. Helsinki: Gaudeamus, 109–127.
- Rausher, Frances H., Shaw, Gordon L. & Ky, Katherine N. 2002. Music and Spatial Task Performance. Teoksessa M. L. Mark (toim.) *Music Education. Source Readings from Ancient Greece to Today*. 2. painos. New York & London: Routledge, 237–238.
- Regelski, Thomas A. 1996. Prolegomenon To a Praxial Philosophy of Music and Music Education. *Finnish Journal of Music Education* 1 (1), 23–38.
- Regelski, Thomas A. 2002. The Aristotelian Bases of Praxis for Music. Teoksessa M. L. Mark (toim.) *Music Education. Source Readings from Ancient Greece to Today*. 2. painos. New York & London: Routledge, 211–212.
- Reimer, Bennett 1989. *A Philosophy of Music Education*. 2. painos. Alkuteos 1970. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Reimer, Bennett 1995. The Experience of Profundity in Music. *Journal of Aesthetic Education* 29 (4), 1–21.
- Shook, John R. 2000. *Dewey's Empirical Theory of Knowledge and Reality*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Shusterman, Richard 2000. *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. 2. painos. Lanham, Boulder, New York & Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Sihvola, Juha 1994. *Hyvän elämän politiikka. Näkökulmia Aristoteleen poliittiseen filosofiaan*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Small, Christopher 1996. *Music, Society, Education*. Alkuteos 1977. Hannover & London: Wesleyan University Press.
- Small, Christopher 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hannover & London: Wesleyan University Press.
- Stuhr, John J. 2003. *Pragmatism, Postmodernism, and the Future of Philosophy*. New York & London: Routledge.
- Swanwick, Keith 1988. *Music, mind, and education*. London & New York: Routledge.
- Westerlund, Heidi 2001. A Response to Charlene Morton, "Boom Diddy Boom Boom: Critical Multiculturalism and Music Education". *Philosophy of Music Education Review* 9 (1), 62–63.



- Westerlund, Heidi 2002. *Bridging Experience, Action, and Culture in Music Education*. *Studia Musica* 16, Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Westerlund, Heidi 2003. Reconsidering Aesthetic Experience in Praxial Music Education. *Philosophy of Music Education Review* 11 (1), 45–62.
- Winner, Ellen & Hetland, Lois 2002. The Arts and Academic Improvement: What the Evidence Shows. Teoksessa M. L. Mark (toim.) *Music Education. Source Readings from Ancient Greece to Today*. 2. painos. New York & London: Routledge, 240–246.

Mus. toht. ja VTM Heidi Westerlund (heidi.westerlund@siba.fi; heidiw@bu.edu) työskentelee vierailevana tutkijana Bostonin yliopistossa lukuvuonna 2003–2004. Westerlundin tutkimusalue on musiikkikasvatuksen filosofia.

Music as an end and a means—

Dewey's concepts of growth and experience in music education.

For a music educator, music is an end in itself in education. The article aims to show, however, that music can be seen as both an end and a means in human growth, and that this double perspective can be productive in reconstructing music education. Through John Dewey's philosophical tools, the article examines music as temporal experience in which action, work, and effort are central in the search of meaning and good experience. The means-ends integration is examined from the perspectives of aesthetic experience and musical life of an individual.



Mikä on intervalli?

Erkki Huovinen

Intervalli on ehkä kaikkein perustavin käsite musiikin teoriassa, koska se edustaa pienintä mahdollista säveltasollisten elementtien (sävelten, säveltasojen, sävel-luokkien tms.) yhdistelmää ja on siten pohjana kaikille laajemmille säveltasomuodostelmille. Tämän kirjoituksen tarkoituksena on yhtäältä analysoida musiikillisen intervallin käsitettä ja sen käyttöä musiikkia koskeissa teorioissa sekä toisaalta esittää huomioita intervallien ontologiasta ja tämän ontologian yhteydestä musiikinteoreettiseen toimintaan. Ensimmäisessä luvussa lähestyn intervallin käsitettä yleisellä tasolla vertaamalla sitä muihin musiikillisiin ja musiikkiteieteellisiin käsitteisiin. Toisessa luvussa esittelen lyhyesti viisi länsimaisen musiikillisen ajattelun historiassa esiintynyttä, keskenään erilaista teoreettista näkökulmaa intervalleihin. Kolmannessa luvussa pyrin kognitiiviseen semantiikkaan nojautuen selittämään näennäistä ristiriitaa yksinkertaiselta vaikuttavan intervallin arkikäsitteen sekä toisaalta teoreettisten intervallikäsitteiden moninaisuuden ja keskinäisen yhteensopimattomuuden välillä. Neljännessä luvussa pyrin ratkaisemaan intervallin käsitteeseen liittyviä ongelmia ontologisella tasolla nojautuen Popperin nk. kolmen maailman teoriaan. Viidennessä luvussa palaan lopulta musiikillisiin käsitteisiin yleisemmällä tasolla pyrkien osoittamaan, miten intervallin ontologinen analyysi valaisee olennaisesti myös tiettyjen muiden ”objektiivisesti kokemuseräisten” musiikkikäsitteiden käyttöä ja merkitystä. Esitetyllä ontologisella teorialla nähdään olevan tärkeitä seurauksia musiikin teorian metodologian kannalta – se mm. antaa meille kriteerin, jonka valossa voidaan arvioida musiikinteoreettisten operaatioiden tuloksille annettavien tulkintojen oikeutusta.

1. Deskriptiivis-systemaattiset ja kokemuseräiset musiikkikäsitteet

Musiikkitietosanakirjat antavat helposti käyttäjilleen sellaisen mielikuvan, että kaikki niissä hakusanoina esiintyvät musiikkitermit olisivat yhtä helposti määriteltävissä. Koko joukko musiikin kuvaamiseen käytetyistä sanoista onkin siinä mielessä mutkattomia, että niihin liittyvät merkitysongelmat saadaan ratkaimaan deskriptiivisin tai systemaattisin keinoin. Ensimmäisessä tapauksessa termin merkitykseen liittyvät ongelmat ratkeavat esimerkiksi tiettyyn musiikilliseen traditioon liittyviä konventioita ja dokumentteja tarkastelemalla. Vaikka siis termiä ”sonaatti” onkin eri tyyllisten traditioiden puitteissa käytetty eri tavoin, termiin sinänsä ei näyttäisi liittyvän suurempia filosofisia ongelmia, koska kukin sen käyttötavoista joka tapauksessa palautuu enemmän tai vähemmän samantapaisiin musiikillisten ja kulttuuristen käytäntöjen muodosteisiin.

ARTIKKELIT MUSIIKKI 4/2003 — 22





”Sonaattia” on siten mahdollista käsitellä teoreettisena terminä, jolle annettavan määritelmän tarkoituksenmukaisuutta voidaan tarkastella suhteessa tiettyyn ilmiökenttään.

Toisten termien kohdalla määritelmät edellyttävät ennen muuta tutkimusalan systematiikkaan liittyvien ongelmien ratkomista. Esimerkiksi ”sinkki”-nimellä tunnetun soittimen määrittelemisen puu- tai vaskipuhaltimeksi tuottaa kyllä pulmia, mutta nämä vaikeudet eivät ole missään mielenkiintoisessa mielessä filosofisia, ellei organologista luokittelua sitten haluta käyttää esimerkkinä kategorisointiin liittyvistä yleisemmistä ongelmista. Tässä tapauksessa pulmana on se, että kansanomaisessa puu- ja vaskipuhaltimien erottelussa luokituskriteerejä ei ole tarpeeksi hierarkisoitu, minkä seurauksena puinen trumpettisoitin on samalla luokituksen tasolla laskettava yhtäältä valmistusmateriaalinsa perusteella puupuhaltimeksi ja toisaalta äänentuottamistavan perusteella vaskipuhaltimeksi. Kun termien merkitysongelmat liittyvät tällä tavoin luokitteluun, niistä selvittää yksinkertaisesti hiomalla systematiikkaa paremmaksi, käyttämällä erottelukykyisempää luokitusjärjestelmää.

Sonaatin ja sinkin käsitteitä¹ ei voi kuitenkaan erottaa omiin kategorioihinsa, kuten ensinäkemältä saattaisi luulla. Sekä musiikillisia muototyyppisiä että soitimia koskevien käsitteiden hallinta edellyttää yhtäältä tietynlaisten yksittäisilmiöiden riittävää tuntemusta ja toisaalta näistä ilmiöistä muodostuvan ilmiökentän teoreettista systematisointia. Niinpä kelvollisen teoreettisen määritelmän antaminen sonaatin käsitteelle edellyttää jonkinlaisen tyylihistoriallisen systematiikan (ks. Seidel & Leisinger 1998) omaksumista, vaikka tämä saattaa joskus jäädä implisiittiseksi. Soitinluokitusten historia puolestaan osoittaa, että organologisten järjestelmien systemaattinen luonne on aina vahvasti sidoksissa siihen, miten luokiteltavat soittimet tietyssä kulttuurissa ymmärretään (ks. esim. Kartomi 1990). Monet musiikillisia ilmiöitä kuvaavat termit näyttäisivät siis olevan sellaisia, että niiden viittauskohteissa esiintyvät epäselvyydet voidaan ratkoa perinteisessä mielessä musiikkitieteellisillä menetelmillä: tutkimalla, kuvailemalla ja järjestämällä musiikillisten rakenteiden, musiikkiin liittyvien kulttuuristen prosessien ja näihin prosesseihin liittyvien välineiden ja esineiden muodostamaa ilmiökenttää. Tällaisia termejä on paljon: ”fantasia”, ”kaanon”, ”harmoninen molli”, ”wieniläisklassismi”, ”partituuri” jne. Näitä termejä – kuten myös kyseessä olevia kielellisiä termejä vastaavia abstrakteja käsitteitä – voitaisiin luonnehtia *deskriptiivis-systemaattisiksi*: niiden opettaminen edellyttää usein monimutkaistakin kielellistä kuvaamista ja/tai kuvattavien ilmiöiden suhteuttamista muihin vastaaviin ilmiöihin.

¹ Tässä artikkelissa oletan yksinkertaisuuden vuoksi käsitteiden ja kielellisten termien liittyvän toisiinsa siten, että käsitteen *a* omaaminen on tietoisuutta siitä, mitä on olla *a*. Henkilön voidaan siten katsoa omaavan käsitteen *a*, jos hän kykenee muodostamaan *a*:ta koskevia uksomuksia ja käyttämään termiä ”*a*” jossakin referenssipopulaatiossa hyväksytyllä tavalla. Joissakin teoreettisissa yhteyksissä käsitteellä voidaan tarkoittaa myös termien intensioita (vrt. esim. Niiniluoto 1980, 121), mutta tällä tavalla puhuessamme emme voi sanoa, että jollakin henkilöllä on tietty käsite yllä kuvatulla tavalla.





On kuitenkin olemassa toinenkin joukko musiikillisia termejä, joihin liittyy edellisten lisäksi myös toisentyypisiä ongelmia. Nämä termit ovat intuitiivisesti melko ongelmattoman tuntuisia, ja niitä on helppo käyttää puhuttaessa musiikista, mutta niiden määrittelemisen saattaa silti tuottaa yllättäviä vaikeuksia. Esimerkeiksi kelpaavat sellaiset sanat kuin "crescendo", "motiivi" ja "konsonanssi". Ballweg (2003) on aikamuotologiikan avulla osoittanut, että "crescendo"-termin intuitiivisesti selkeä merkitys on vaikea ilmaista loogisen täsmällisesti, mikäli määritelmän halutaan tavoittavan crescendona tunnetun ilmiön yhtä lailla yksittäisten sävelten kuin kokonaisten säkeiden tai monimutkaisempienkin musiikillisten kokonaisuuksien kohdalla. Motiivin käsitteeseen taas näyttäisi liittyvän ainakin todennäköisyysteoreettisia ongelmia. Tietyn melodisen kuvion kutsuminen motiiviksi epäilemättä edellyttäisi sen olevan jossakin määrin tunnistettavissa joko sellaisenaan tai muunneltuna kertautuvaksi hahmoksi, mutta tällaiselle tunnistettavuudelle on vaikea määritellä selkeää rajaa esimerkiksi tarvittavien toistojen lukumäärän avulla. Syynä tähän on se, että tunnistettavuus riippuu myös havaitsijasta sekä kyseessä olevalle musiikkityylille tyypillisistä piirteistä (käytetystä sävelvarastosta, tyypillisestä ambituksesta, syntaktisista keinoista). Erilaisten konsonanssimääritelmien historia puolestaan osoittaa, että tuttujen ja tavallistenkin musiikillisten ilmiöiden syiden analysoiminen saattaa olla hankalaa (esim. Cazden 1962; 1980; Terhardt 1984).

Nämä vaikeudet eivät tietenkään estä meitä tavallisessa musiikillisessa arkielienkäytössämme puhumasta crescendosta, motiiveista tai konsonanssista. Päinvastoin: tällaiset termit ovat kommunikaation kannalta usein jopa tehokkaampia kuin edellä kuvatut, käyttäjiltään paljon musiikkitieteellistä asiantuntemusta vaativat termit. Tämä näyttäisi johtuvan siitä, että konsonanssi ja muut vastaavat käsitteet ovat tietyssä mielessä *kokemusperäisiä*, subjektiivisesti motivoituja käsitteitä. Verrattuna aiemmin esiteltyihin deskriptiivis-systemaattisiin käsitteisiin niiden suhde subjektiiviseen musiikilliseen kokemukseen on paljon välittömämpi, ja niiden omaksuminen voi tapahtua vaikkapa vain muutamien esimerkkien perusteella. Siinä missä deskriptiivis-systemaattisten käsitteiden määrittely usein edellyttää välttämättömien ja riittävien ehtojen luettelemista, näyttäisi kokemusperäisiä käsitteitä olevan helpompi määritellä ostensiivisesti, antamalla esimerkkejä (vrt. Putnam 1975). Yleensä tämä tapahtunee siten, että musiikin opiskelija kuulee tiettyä termiä käytettävän jonkinlaisten perheyhtäläisyyksien avulla toisiinsa liittyvissä musiikillisissa tilanteissa, mahdollisesti yhdistettynä johonkin osittaiseen määritelmään tai vaikkapa vain toteamukseen "tämä on crescendo". Crescendon tapaisista kokemusperäisistä käsitteistä deskriptiivis-systemaattiset musiikkikäsitteet eroavat juuri siten, että niiden merkitystä ei voi kokonaan oppia ilman kielellistä kuvausta: kukaan ei omaksu sonaatin käsitettä pelkästään kuulemalla muutaman sonaatin.

Tässä kirjoituksessa keskityn tarkastelemaan *intervallin* käsitettä, joka vaikuttaa edellä esitetyssä mielessä kokemusperäiseltä: aloittelevan musiikinopiskelijan lienee mahdollista vain muutaman esimerkin perusteella omaksua intervallin käsite riittävän hyvin voidakseen itse soveltaa sitä uusiin käyttötilanteisiin. Kuten muidenkin kokemusperäisten musiikkikäsitteiden tapauksessa,



intervallin käsite ei ensi näkemältä vaikuta kovin pulmalliselta. Jokainen musii-kin harrastajakin osaa toki tarvittaessa antaa intervallille jonkin sen kaltaisen määritelmän kuin ”kahden sävelen etäisyys”, ja tämän ymmärryksensä avulla hän osaa mainiosti puhua intervalleista musiikissa. Äkkipäätä voisi luulla, että intervalleissa ei olisi muuta ongelmallista kuin intervallinimien monikäyttöisyys eri tyyppisten musiikillisten rakenteiden kuvaamisessa ja että tämä ongelma voitaisiin kiertää yksinkertaisesti tarkentamalla, minkä sävelten välisistä intervalleista kulloinkin on kyse. Toisin sanoen intervalli-käsitteen ongelmat saatetaan helposti paikantaa sen tapaisiin implisiittisiin oletuksiin, joita sisältyy vaikkapa Rameaun (1986, 58) lauseeseen ”tritonius muodostaa suuren sekstin, joka nousee puolisävelaskeleen oktaaviin”. Tavoittaakseen lauseen merkityksen lukijan on ymmärrettävä, että Rameau käyttää intervallinimiä kolmella eri tavalla. ”Tritonus” viittaa *sointuun sisältyvän harmonisen intervallin ylempään säveleen*. ”Suuri seksti” viittaa *jonkin sävelen suhteessa basson säveleen muodostamaan intervalliin*, ja lisäksi relatiivilauseessa se viittaa tämän intervallin ylempään säveleen. ”Puolisävelaskel” on *melodinen intervalli peräkkäisten sävelten välillä* ja ”oktaavi” tulkitaan samoin kuin ”suuri seksti”. Musiikillisten rakenteiden kuvaaminen täsmällisesti tuottaisi helposti hyvin monimutkaisia lauseita, ja Rameaun tavoin näitä on usein tapana yksinkertaistaa hyödyntämällä intervalliterminologian monikäyttöisyyttä. Tässä kirjoituksessa puheena olevat intervalli-käsitteen ongelmat eivät kuitenkaan liity käyttökontekstista ilmi tuleviin implisiittisiin oletuksiin, jotka voitaisiin haluttaessa kirjoittaa auki. Intervallin käsitteen monimerkitysisyyden juuret ovat paljon tätä syvemmällä.

Intervallien monimuotoisuudesta saadaan viitteitä jo antiikin musiikinteoreetikoilta, jotka ilmaisivat asian siten, että kaksi intervallia voi erota toisistaan useamman eri ominaisuuden suhteen. Kleonides (*Harmonica introductio*, 9.3; Solomon 1980, 122–123) mainitsee viisi intervalleja erottavaa ominaisuutta:

- (1) Koko (sävelten etäisyys)
- (2) Genus (kuuluminen diatoniseen, kromaattiseen tai enharmoniseen tetrakordiin)
- (3) Konsonanssi (sävelten sulautuminen yhteen)
- (4) Yhtenäisyys (rajoittuminen asteikkorakenteessa vierekkäisiin säveliin)
- (5) Rationaalisuus (”intervallin koko voidaan tietää”: lukusuhte tuottaa täsmällisen desimaaliluvun)

Vaikka osa näistä ominaisuuksista onkin selvästi kulttuurisidonnaisia, Kleonideen jaottelun avulla meidän on helppo ymmärtää, että intervalleilla voi tosiaan olla erilaisia ominaisuuksia, ja pelkän intervallikoon mainitseminen ei sen vuoksi tyhjennä intervallin käsitettä kokonaan. Esimerkiksi intervallin konsonoivuus on monesti jopa hallitseva piirre puhuttaessa intervalleista: tietyissä konteksteissa saatamme puhua intervalleista ”konsonansseina” tai ”dissonansseina” ottamatta niiden kokoa lainkaan huomioon.

Intervallin käsitteeseen liittyvät epäselvyydet eivät kuitenkaan ole sellaisia, että käytännön musiikillisissa tilanteissa olisi epäselvää, pitääkö tietystä oliosta



käyttää nimitystä "intervalli". Tämän tutkielman puitteissa voidaan hyvin olettaa, että musiikin kanssa tekemisissä oleva henkilö osaa käytännössä erottaa intervallit muista olioista. Intervalleihin liittyvät ongelmat ovat toisenlaisia. Leibniz (1990, 95–100) olisi voinut sanoa, että meidän ideamme intervalleista on "selvä", mutta se ei ole "tarkka": pystymme erottamaan intervallit ei-intervalleista, mutta emme lopulta osaa antaa intervallille kunnollista määritelmää. Alla tulenkin käsittelemään sen kaltaisia ongelmia, kuin mitä oikeastaan tarkoitetaan puhuttaessa intervalleista, millaisia ominaisuuksia niillä katsotaan olevan, ja miten nämä ominaisuudet liittyvät toisiinsa. Monet intervalleja koskevat käsitykset ovat luettavissa ikään kuin teorioiksi siitä, mitkä ovat intervallien primäärisiä ja mitkä sekundaarisia kvaliteetteja. Tällaiset käsitykset voivat kuitenkin olla keskenään huonosti yhteensopivia, mikä näyttäisi tekevän intervallin käsitteestä sisäisesti ristiriitaisen. Edempänä tulen esittämään tähän ongelmaan kaksi toisiinsa nivoutuvaa ratkaisua, joista ensimmäinen liittyy intervalli-käsitteen semantiikkaan ja toinen intervallien ontologiaan.

2. Viisi näkökulmaa intervalleihin

Pythagoralainen teesi, jonka mukaan intervallit ovat *lukusuhteita*, on siihen liittyvine legendoineen kuulunut länsimaisen musiikillisen ajattelun vakiokalustoon jo antiikista lähtien. Tämä teesi ei kuitenkaan ole mitenkään riippuvainen pythagoralaisen lukumystiikan muista oletuksista, jotka kytkevät musiikilliset intervallit lukujen kautta esimerkiksi kosmologiaan tai valtio-oppiin (ks. esim. Schulze 1980). Lukusuhteet ovat tavallaan yhä osa muusikoiden arkipäivää ja vieläpä samalla vanhanaikaisella tavalla kuin jo antiikissa: kielisoittimissa esimerkiksi kielen puolittaminen (1:2) tuottaa oktaavi-intervallin, vapaan kielen ja kielen 2/3-osan välinen intervalli tuottaa kvintin ja jousisoittimilla on tavallista tuottaa huiluaäniä koskettamalla soivaa kieltä siten, että se jakautuu suhteessa 1:4.

Länsimaisessa musiikin teorian historiassa lukusuhteet olivat pitkään keskeinen tapa käsitteellistää intervalleja. Intervallien määrittäminen lukusuhteiden avulla perustui aina renessanssialalle asti yllä kuvattujen tapaisiin havaintoihin kielten pituussuhteista (ks. esim. Herlinger 1987) ja 1600-luvulta lähtien enenevässä määrin värähtelytaajuuksien suhteisiin (ks. Bailhache 2001). Koska esimerkiksi kielten pituussuhde 2:3 vastaa käännteistä taajuussuhdetta 3:2 (kummassakin tapauksessa ensimmäinen luku assosioituu intervallin korkeampaan säveleen), niin edes siirtyminen modernimpaan fysikalistiseen näkökulmaan ei horjuttanut lukusuhteiden asemaa musiikillisten intervallien käsitteellistämisen välineinä. Päinvastoin: värähtelytaajuuksista puhuminen pikemminkin tekee lukusuhteajattelun lopullisesti riippumattomaksi todellisista värähtelevistä kielistä, jotka akustisina systeemeinä eivät loppujen lopuksi ole niin yksinkertaisia kuin muinoin oletettiin (Benade 1990, 91–123). Nykyäänkin melkoinen osa erityisesti säveljärjestelmiin kohdistuvasta tutkimuksesta on lukusuhteveetoista siinä





mielessä, että lukusuhteita käytetään konventionaalisesti intervallien *niminä* (esim. Chalmers 1993).

Tässä kuten jatkossakin on hyvä painaa mieleen Kuhnin (1970, 47) toteamus: mikäli tieteentekijä milloinkaan oppii käyttämiensä teoreettisten käsitteiden merkityksen, hän ei opi niitä niinkään tieteellisissä teksteissä esitettyjen teoreettisten määritelmien kautta kuin tarkastelemalla termien esiintymistä käytännön ongelmanratkaisussa. Lukusuhteiden riittävyys intervallin määrittelemiseksi riippuu siitä, soveltuuko lukusuhdetulkinta riittävässä määrin niihin musiikillisiin ja musiikkitieteellisiin tilanteisiin, joissa intervaleista puhutaan. Nykyään useimmat musiikintutkijat ja muusikot varmaankin vastaisivat tähän kysymyksen kieltevästi jo siitäkin syystä, että lukusuhteiden ajatteleminen ei tunnu vastaavan sitä tapaa, jolla tavallinen soittaja tai laulaja luontevimmin mieltää intervallit.

Länsimaisessa musiikin teoriassa intervallin käsitteen ongelmallisuus tuli esiin jo pythagoralaista teoriaa kritisoineen kreikkalaisen Aristoksenoksen (n. 330 eKr.) myötä. Siinä missä aiemmat teoreetikot olivat vedonneet lukusuhteisiin, Aristoksenos puhui intervallista säveltasojen rajoittamana *tilana*. Hän johdatti lukijansa intervallin käsitteeseen selittämällä ensin, että (laulu)äänen ”jännittyminen” merkitsee äänen jatkuva liikettä matalammasta paikasta korkeampaan ja ”jännityksen laukeaminen” liikettä korkeammasta paikasta matalampaan. Äänen pysähtymistä johonkin paikkaan tässä tilassa kutsutaan säveltasoksi (kr. *tasis*, ”jännite”). Tämän jälkeen Aristoksenoksen tekstissä seuraa intervallin määritelmä:

Intervalli on se, mitä rajoittaa kaksi säveltasoiltaan toisistaan poikkeavaa säveltä. Karkeasti ottaen intervalli näyttää olevan säveltasojen ero ja tila, joka kykenee ottamaan vastaan intervallia rajoittavista säveltasosta matalampaan nähden korkeampia ja korkeampaan nähden matalampia säveliä. Säveltasojen välinen ero on se, että ne ovat enemmän tai vähemmän jännittyneitä. (*De principiis*², 15.25–16; Macran 1902.)

Tässä tapaamme siis ensimmäisen kerran länsimaisen musiikintutkimuksen historiassa sellaisen määritelmän intervallille (kr. *diastēma*), jossa korostuu sittemmin latinalaisperäisessä ”intervalli”-termissäkin elämään jäänyt tila-aspekti (vrt. lat. *inter vallos*, ”linnoituspaalujen välissä”). Aristoksenoksen merkitys tulee esiin siinä, että vasta jokin tämän tapainen intervallikäsite mahdollistaa säveltasoilmiöiden kuvaamisen psykologisesti relevantilla tavalla ja auttaa eriyttämään musiikin teorian akustiikasta. Käsite intervallista psykologisena tilana tai *etäisyytenä* tällaisessa tilassa mahdollistaa intervallien yhteen- ja vähennyslaskun ja tuo siten musiikinteoreettisen argumentaation lähemmäksi muusikoiden arki-ajattelua. Lukusuhteethan ovat melko kömpelöitä käytännön musiikillisissa tilanteissa, koska esimerkiksi ylöspäinen ja alaspäinen asteikkokulku vastaavat asteikon sävelten välisiä intervaleja tarkoittavien lukusuhteiden kertomista ja jakamista keskenään. Etäisyystulkinta liittyy siten luontevasti etenkin melodiisiin

² Perinteisesti *Elementa harmonica* -teoksen ensimmäisenä kirjana tunnettua tutkielmaa (esim. Macran 1902) on syytä pitää erillisenä teoksena *De principiis* (Mathiesen 1999, 295–298).





intervalleihin, kun taas harmonisia intervaleja on ehkä vaikeampi mieltää etäisyyksiksi. Pedagogisessa kirjallisuudessa esiintyy vieläkin ajoittain käsitys, jonka mukaan additiivisen ja multiplikatiivisen intervallikäsitteistön valitseminen riippuu yksinkertaisesti siitä, halutaanko korostaa intervallien melodista vai harmonista aspektia. Esimerkiksi Mathieun (1997, 25) mukaan "asteikkokvintti on harmonisesti 3:2".³

Nykyään meille on toki selvää, että säveltasojen välisinä etäisyyksinä (puolisävelaskelten lukumäärinä, aristoksenolaisittain kokosävelaskeleen 1/12-osina, centeinä, millioктаaveina jne.) ilmoitetut intervallikoot ovat logaritmisessa relaatiossa taajuussuhteisiin, eivätkä aristoksenolainen ja pythagoralainen näkökulman sen vuoksi sulje toisiaan pois. Ennen logaritmien, yläsävelsarjan ja kategorisen havaitsemisen keksimistä Euroopassa ehdittiin kuitenkin tehdä pari tuhatta vuotta musiikin teoriaa, jossa etäisyyksiin ja lukusuhteisiin perustuvien intervallikäsitteiden joko oletettiin olevan keskenään ristiriidassa⁴ tai piirteitä näistä molemmista yritettiin sulauttaa toisen sateenvarjon alle. Esimerkkinä tällaisesta yhteensulautumisesta mainittakoon intervallien luokittelu lukusuhteilla olevien matemaattisten ominaisuuksien nojalla, joka välittyi Boethiuksen kautta keskiajan ja renessanssin teoreetikoille. Monet näistä myöhemmistä kirjoittajista olivat esikuvaansa enemmän kiinnostuneita musiikin tuottamisen käytännöistä, ja niinpä he joutuivat matemaattisten spekulatioiden lisäksi ottamaan huomioon myös käsityksen intervaleista etäisyyksinä. Lukusuhteita käsittelevässä tutkielmassaan Johannes Ciconia kirjoitti 1400-luvun alussa: "Lukusuhte on jokin kahden termin relaatio toisiinsa tai etäisyys kahden termin välillä" (Ellsworth 1993, 348). Tässä etäisyysaspekti on ikään kuin päässyt vuotamaan lukusuhteilla operoivaan teoriaan ilman, että teoreetikolla itsellään olisi ilmeisesti ollut kunnollista selitystä näiden näkökulmien väliselle yhteydelle.

Pääasiallisina vuotokohtina erilaisten intervallikäsitteiden välillä ovat toimineet *intervallikategorioiden* nimet. Esimerkiksi samaa termiä "kvintti" on voitu yhtä hyvin käyttää akustisessa tutkimuksessa puhuttaessa tietyistä lukusuhteista tai kontrapunktioppikirjassa puhuttaessa tietynlaisesta etäisyydestä, ja tämä on mahdollistanut muusikkojen keskinäisen kommunikaation ilman, että heidän olisi täytynyt sitoutua samaan intervalliteoriaan. Intervallikategorioiden merkitys ei kuitenkaan jää tähän välittäjän rooliin kahden edellä mainitun näkökulman välillä, vaan ne muodostavat myös oman, itsenäisen näkökulmansa intervaleihin. Osoitukseksi tästä kelpaa mikä tahansa musiikinteoreettinen konteksti, jossa intervalliin kuuluvien sävelten välisen etäisyyden annetaan vaihdella esimerkiksi yhdellä oktaavilla tämän vaikuttamatta käytettyyn intervallinimeen. Kun harmoniaopissa puhutaan vaikkapa kvinttömästä soinnusta, tällä tietysti

³ Yllättävää kyllä, Mathieu (ibid.) jopa tunnustaa, ettei osaa vastata kysymykseen siitä, "miksi asteikkoavaruus on additiivinen ja harmoninen avaruus multiplikatiivinen".

⁴ Vielä 1900-luvullakin esimerkiksi Harry Partch (1974, 365–367) otti kantaa pythagoralaisien puolesta ja näytti hyväksyvän oletuksen kahden intervallikäsitteiden yhteensopimattomuudesta.





tavallisimmin tarkoitetaan sointua, jossa ei kvintin lisäksi myöskään esiinny duodesimi-intervallia eikä muitakaan kvintin oktaavilaajennuksia (eikä tyypillisesti myöskään kvarttia ja sen oktaavilaajennuksia). Ahtaan ja hajallisen asettelun välisen eron sulkeistaminen edellyttää siten käsitystä intervalleista "säveltasointervalleina modulo 12" (Friedmann 1990, 11–12) – kategorioina, joiden jäsenet eivät välttämättä ole sidottuja tiettyihin etäisyyksiin tai lukusuhteisiin.

Tässä puheena oleva musiikinteoreettinen intervallikategorioiden järjestelmä on tietysti syntynyt rinnan duuri/molli-tonaalisen musiikin kanssa, eikä se tulisi kysymykseen puhuttaessa vaikkapa sellaisesta 1900-luvun modernistisesta taidemusiikista, jossa eri keinoin pyrittiin korvaamaan oktaavin rooli muilla intervalleilla (vrt. Wilson 1999). Nykyterminologiassa duuri/molli-tonaalisen musiikin vaikutus näkyy myös siten, että intervallinimet perustuvat intervallien sijaintiin asteikossa (esim. kuusi askelta asteikkoa pitkin: "seksti") ja tietyssä moodissa (molli: "pieni seksti"; duuri: "suuri seksti"). Lisäksi on huomattava, että intervallin absoluuttinen koko esimerkiksi puolisävelaskelten määränä ilmaistuna ei käyttämässämme kategoriajärjestelmässä ole edes riittävä ehto intervallin kuulumiselle tiettyyn kategoriaan, koska enharmonisesti ekvivalentit intervallit saattavat musiikissa saada erilaisia funktioita ja tässä mielessä jopa kuulostaa erilaisilta (vrt. Thomson 1988). Teoreettisen kategoriajärjestelmän ominaisuudet voivat siis monilla tavoin heijastaa kyseessä olevan musiikkikulttuurin erilaisten intervallisten funktioiden lukumäärää ja keskinäistä limittymistä (vrt. Ruhnke & Hesse 1996, 1070).

Intervallien teoreettinen kategorisointi ei toki edellytä *kvalitatiivisten* määreiden assosioimista yksittäisiin kategorioihin. Siitä huolimatta erikokoisten intervallien laskeminen saman kategorian jäseniksi perustuu useimmiten *kvalitatiivisiin* arvostelmiin, ja intervallien *kvalitatiivisen* aspektin korostaminen muodostaakin neljännen tärkeän näkökulman intervalleihin. Esimerkiksi oktaaviekvivalenssin, modaalisten varianttien tai käänteisintervallin käsitteiden kautta muodostuneiden intervallikategorioiden on helppo nähdä pohjautuvan jonkinlaiseen *kvalitatiiviseen* samankaltaisuuteen. Kokeellinen evidenssi on vakuuttavaa ainakin modaalisten varianttien (esim. pieni terssi vs. suuri terssi) tapauksessa: kaksi puolen sävelaskeleen verran kooltaan toisistaan eroavaa intervallia sekoitetaan keskenään helpoiten juuri silloin, kun ne ovat niin sanotusti *aste-ekvivalentteja* (engl. *scale-step equivalent*) (Killam, Lorton & Schubert 1975; Balzano 1977). Tämä valaisee myös osaltaan intervallinimien *informatiivisuutta*: "terssiarpeggioista" tai "terssi-suhteisista kolmisoinnuista" puhuminen viestittää musiikin tuntijalle jotakin olennaista musiikin *kvalitatiivisista* piirteistä, vaikka terssien kokoa ei täsmennettäisikään. Jopa niinkin matemaattisesti orientoituneessa teoriassa kuin sävelluokkajoukkoteoriassa voidaan nähdä piirteitä *kvalitatiivisten* arvostelmien konventionalisoitumisesta teoreettisiksi intervallikategorioiksi. Forten (1973, 14) *intervalliluokan* määritelmä on muodollisesti kvantitatiivinen, mutta kvinttien ja kvarttien, suurten terssien ja pienten seksien sekä muiden samanlaisten intervalliparien niputtamista samoihin intervalliluokkiin on lopulta vaikeaa perustella millään muulla tavoin kuin jonkinlaisen *kvalitatiivisen* samankaltaisuuden nojalla. Meidän on helppo hyväksyä interval-



liluokan käsite juuri sen vuoksi, että näiden käänteis- eli komplementaari-intervallien yhteenkuuluvuudelle on kokemuksellinen perusta.⁵

Intervallien kvalitatiivinen aspekti nousee esiin aina silloin, kun puhutaan vaikkapa puhtaan kvintin ontoudesta tai pienen noonin kirpeydestä. Tällaiset arvostelmat ovat niin tavallisia, että Cook (1959) uskoi pääsevänsä musiikin kielen ytimeen kartoittamalla eri intervalleihin liittyviä emotionaalisia kvaliteetteja. Cookin ajattelussa kullakin intervallilla on siten oma ja toisista erottuva kvaliteettinsa, vaikka joitain yleisempiäkin periaatteita voidaan nähdä: esimerkiksi pienet intervallit (pieni terssi, pieni seksti, pieni sekunti, pieni septimi) näyttäsivät hänen teoriassaan erottuvan suurista ilmaisemansa tuskan, melankolian tai ahdistuksen kautta. Ernst Cassireria (1964) mukailleen voitaisiin kuitenkin sanoa, että länsimaisen musiikillisen ajattelun historiassa on antiikista lähtien esiintynyt pyrkimys alistaa tällaisten yksilöllisten intervallikvaliteettien moninaisuus yhden funktionaalisen relaation, yhden suhdekäsitteen alaisuuteen. Kyseessä on tietenkin jo yllä mainittu konsonanssi/dissonanssi-erottelu. Tämän erottelun merkitys intervallien käsitteellistämässä tulee esiin mm. siinä, miten intervallien *ominaisuuksiin* viittaavia termejä ”konsonanssi” ja ”dissonanssi” on tavallista käyttää myös viitattaessa intervalleihin itseensä (esim. lauseessa ”tämä intervalli on konsonanssi”).

Edelleen Cassireria mukailleen saatetaan hieman vanhahtavasti todeta, että käsiteparissa konsonanssi/dissonanssi on tapahtunut sisäistä kehitystä: kahden toisilleen vastakkaisen kvaliteetin järjestelmästä on siirrytty erottelemaan useampia ryhmiä (esim. nk. täydelliset ja epätäydelliset konsonanssit)⁶, ja lopulta jotkut teoreetikot ovat pyrkineet asettamaan kaikki intervallityypit keskinäiseen konsonoivuusjärjestykseen (esim. Pousseur 1987, 27). Intervallikvaliteettien runsautta on pyritty hallitsemaan yhden mitta-asteikon avulla niinikään puhumalla konsonanssin sijaan harmonisen voiman (Hindemith 1940, 110–113) tai intervallin sävelluokkien keskinäisen samankaltaisuuden (Wellek 1957, 1332) kaltaisista ominaisuuksista. Vastaavasti myös Schönberg (1975, 216–217) ajatteli, että dissonanssit ja konsonanssit eroavat toisistaan vain suuremman tai pienemmän ymmärrettävyytensä nojalla: näin hänkin omalla tavallaan pyrki korvaamaan erilliset intervallikvaliteetit yhdellä järjestysasteikollisella muuttujalla, ymmärrettävyydellä. Kaikissa näissä tapauksissa on nähtävissä pyrkimys löytää jokin intervallien kvalitatiivisia ominaisuuksia järjestävä, empiirisesti mielekäs sääntö. Ajatus tällaisesta säännöstä merkitsi Schönbergille kaikkien inter-

⁵ Vertailun vuoksi voidaan mainita, että intervalliluokan käsite on käyttökelpoinen myös Intian varhaisessa musiikin teoriassa, mutta vain selvästi konsonoivien (pu4 ja pu5) sekä dissonoivien (p2 ja s7) intervallien kohdalla (Rowell 1992, 158–159).

⁶ Konsonanssien ja dissonanssien välinen kolmas kategoria näyttäisi länsimaisessa musiikin teoriassa esiintyvän ensimmäisen kerran kreikkalaisella Gaudentioksella (200- tai 300-luvulla jKr.), joka erottaa *symfonisten* (konsonoivien) ja *diafonisten* (dissonoivien) intervallien lisäksi näiden väliset *parafoniset* intervallit. Parafonisista intervalleista hän mainitsee esimerkkeinä kahden ja kolmen kokosävelaskeleen laajuiset intervallit. (Jan 1895, 338.)





vallien itsenäisyyttä ja siten dissonanssien riippumattomuutta niitä aiemmin sitoneista äänenkuljetussäännöistä (Dahlhaus 1978, 146-153). Hindemithille se taas merkitsi objektiivisen kriteerin löytymistä kaikenlaisten harmonisten ilmiöiden hallitsemiseen.

Erilaisissa teoreettisissa konteksteissa intervallit on siis mielletty ensisijaisesti milloin lukusuhteiksi, milloin etäisyyksiksi, kategorioiksi tai kvaliteeteiksi. Erilaisen intervallikäsitysten listasta lienee mahdotonta tehdä tyhjentävää, mutta on silti syytä nostaa esiin vielä viideskin näkökulma. Musiikin teoriassa intervallia on hyvin tavallisesti ajateltu yksikkönä, jonka identiteetti riippuu sen asemasta jossakin laajemmassa säveltasorakenteessa kuten säveljärjestelmässä tai asteikossa. Tämä tuli esiin jo Kleonideen nimeämissä intervallien ominaisuuksissa: genuksen tai "yhtenäisyyden" suhteen toisistaan eroavat intervallit saattavat hyvinkin olla identtiset täsmällisen kokonsa suhteen. Musiikin teoriaa, joka pyrkii tämäntapaisten relationaalisten ominaisuuksien kartoittamiseen (esim. Fuller 1972; Balzano 1982) voitaisiin kutsua strukturalistiseksi siinä mielessä, että intervallit nähdään ennen muuta laajempien säveltasollisten järjestelmien rakenteellisina elementteinä.

Relationaalisia piirteitä voitaisiin toki pitää irrelevantteina sen kannalta, mikä intervalli yksittäisoliona on, mutta on myös helppo ymmärtää, että intervallien merkitys osana musiikkia määräytyy suurelta osin juuri tällaisista ominaisuuksista käsin. Länsimaisen musiikkikulttuurin näkökulmasta esimerkiksi kvinttiympyrän muodostamisen mahdollisuus tekee osaltaan kvintistä sen, miksi se käyttökonteksteistaan käsin ymmärretään. Samoin vaikkapa intervallien esiintymistodennäköisyys tavallisissa asteikkorakenteissa on tärkeä relationaalinen ominaisuus, joka vaikuttaa ainakin tonaaliseen kuulemiseen (Browne 1981; Van Egmond & Butler 1997). Jos pragmatistista kielifilosofiaa mukaillen ajateltaisiin intervallien merkityksen muodostuvan käyttöyhteyksistään käsin, niin relationaaliset ominaisuudet olisi tosiaan laskettava mukaan kysyttäessä, mitä vaikkapa kvintti "merkitsee". Tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen piirissä Cambouropoulos (1996) onkin esittänyt, että intervaleja voitaisiin representoida vektoreina, joihin olisi kokoinformaation ohella koodattu mm. intervallin esiintymistodennäköisyys kontekstina toimivassa asteikkorakenteessa. Mutta pyrkiikö tällainen representaatio tuomaan esiin sen, mikä intervalli on, vai sen, millä tavoin jossakin kuulijapopulaatiossa tyypillinen kuulija kokee intervallit?

Pidettiinpä intervallia sitten lukusuhteena, etäisyytenä, kategoriana, kvaliteettina tai rakenteellisena elementtinä, kyse on joka tapauksessa tietynlaisesta intervallikäsituksesta eikä intervallin käsitteestä. Käsitteet ovat propositionaalisia, eli ne sanovat asioiden olevan tietyllä tavalla (Kivinen 1999, 122) – esimerkiksi että intervallit ovat lukusuhteita. Intervallin käsitteellä puolestaan tarkoitettaneen jotakin ei-propositionaalista kuten representaatiota, sääntöä tai funktiota, jonka omaavahenkilö ymmärtää sen, mitä tarkoittaa, että jokin on intervalli. Seuraavaksi onkin syytä tarkastella erilaisten intervallikäsitysten valossa intervallin käsitettä.





3. Arkikäsitteet ja teoreettiset käsitteet

Yllä lyhyesti esitellyt intervallikäsitteet eroavat toisistaan melkoisesti: ei näytetäisi olevan mitään yleisesti hyväksyttyä näkemystä edes siitä, onko intervallissa kyse pohjimmitaan yhdestä vai kahdesta oliosta, ja pitäisikö intervallia pitää lähinnä objektina, ominaisuutena, ominaisuuksien kimppuna, relaationa tai kenties joukkona. Intervalli lukusuhteena on ilmeisesti kahden objektin välinen relaatio, mutta etäisyydeksi mielletty intervalli voisi olla yhtä hyvin kahden olion välinen abstrakti relaatio kuin tila tai alue jossakin säveltasovaruuudessa. Terssin terssiyden ja kvintin kvinttiyden korostaminen saattaisi puolestaan johtaa näkemykseen, jonka mukaan intervalli on yhtenäinen, olennaisesti kvalitatiivinen objekti, jota ei ole mitenkään mahdollista riisua ominaisuuksistaan eikä jakaa osiin. Toisaalta intervallin mieltäminen useiden ominaisuuksien kimpuksi viittaisi siihen, että intervallia voitaisiin ajatella ikään kuin pisteenä moniulotteisessa käsitteellisessä tilassa (vrt. Gärdenfors 2000). Niinikään intervallia voitaisiin ajatella kahden alkion muodostamana joukkona, olivatpa nuo alkiot sitten säveliä, säveltasoja, sävelluokkia tai muita säveltasollisia objekteja. Lopulta intervalli kategoriaksi miellettyinä saattaisi olla kaikkien jäsentensä, yksittäisten intervalli-instanssien muodostama joukko.

Vaihtoehtoisten ja toistensa kanssa limittyvien intervallikäsitteiden moninaisuus antaisi ehkä aihetta epäillä, onko yhtä ja yhtenäistä intervallin käsitettä edes olemassa. Kuitenkin alussa huomasimme, että intervalleista on helppo puhua arkisissa musiikillisissa kommunikaatitilanteissa ja että tällä tasolla intervallin käsitteeseen ei näyttäisi liittyvän mitään ongelmallista. Miten tämä on selitettävissä? Yksi ratkaisumahdollisuus saattaisi löytyä kognitiivisesta semantiikasta, jossa kielellisten merkitysten nähdään olevan mentaalisia olioita.⁷ Lakoffin (1987, 74–75) tavoin voitaisiin hyväksyä toisistaan eroavat intervallimääritelmät osiksi intervallin mentaalista *klusterimallia*, jonka ajateltaisiin olevan kokonaisuutena psykologisesti yksinkertaisempi kuin mikään siihen kuuluvista *osamalleista*. Esimerkiksi *äiti* on Lakoffin mukaan käsite, joka koostuu tällä tavoin useista *idealisoituista kognitiivisista malleista*: äiti voi olla synnyttäjä, geneettisen materiaalin antaja, lapsen hoitaja ja kasvattaja, aviovaimo ja lähin naispuolinen vanhempi sukulainen. Luetellut piirteet eivät siis edusta ulkomaailman olioille asetettavia ehtoja, joiden tulisi enemmän tai vähemmän täytyä kaikkien äitien tapauksessa, vaan ne ovat yksinkertaistettuja mentaalisia malleja, jotka liitetään äitiyteen ja joissa tehdyt idealisoidut oletukset eivät läheskään aina sovi yhteen äitejä koskevien kokemustemme kanssa. Samoin myös intervallin käsite vaikuttaa monia siihen liitettäviä osamalleja yksinkertaisemmalta. Meidän on mahdollista tarpeen mukaan hyväksyä intervallin käsitteeseen liitettäviä täsmennyksiä tai erotella käsitteen osamalleja puhumalla vaikkapa Kleonideen tapaan inter-

⁷ Kognitiivinen semantiikka nähdään usein vaihtoehtona ”realistiselle” tai ”objektivistiselle” semantiikalle, jossa merkitysten muodostuminen selitetään malliteoreettisesti kielellisten ilmausten ja maailman (tai useiden mahdollisten maailmojen) välillä (ks. esim. Lakoff 1988; Gärdenfors 1999).



vallien erilaisista ominaisuuksista, mutta kaikkein helpointa on vain puhua intervaleista täsmentämättä käsitettä sen enempää. Musiikillisessa arkikielenkäytössä intervallin käsite on yhtä ongelmaton kuin äidin käsite puhuttaessa ihmisten välisistä suhteista.

Yllä esitetyt viisi intervallikäsitystä olisivat näin nähtävissä intervallin käsitteen klusterimalliin kuuluviksi osamalleiksi. Nämä osamallit ovat idealisoituja kognitiivisia malleja, koska kaikki niihin liittyvät oletukset eivät läheskään aina toteudu musiikillisessa kokemuksessamme. Esimerkiksi lukusuhte-osamalli voi olla käyttökelpoinen joissakin musiikillisissa tilanteissa kuten joskus kielisoitinten yhteydessä, mutta monet mallin oletuksista ovat suorastaan epätosia useimmissa käytännön tilanteissa. Empiirisen tutkimuksen myötä tämä on tullut entistä selvemmäksi. Intervallien kategorista havaintoa koskeva tutkimus (ks. Burns 1999) on systematisoinut sitä muusikkojen arkitietoa, jonka mukaan intervallien ymmärtäminen ei ole sidoksissa täsmällisiin lukusuhteisiin. Samoin esimerkiksi viulistien intonaation tutkimus näyttäisi osoittavan, että soittajat eivät tiedostamattaan pyri toteuttamaan mitään perinteisillä lukusuhteilla ilmaistavaa intonaatiostandardia (Fyk 1995).

Kognitiivisen semantiikan kontekstissa tästä kaikesta ei kuitenkaan tulisi tehdä sitä johtopäätöstä, että lukusuhdeteorian on oltava väärä, koska lukusuhteilla kuvatut intervallit eivät useinkaan vastaa luonnossa esiintyviä intervaleja. Oikea johtopäätös olisi sen sijaan se, että intervallien käsitteellistämässä käytettävä idealisoitu kognitiivinen malli sisältää oletuksia, jotka eivät aina vastaa todellisuutta. Useiden tällaisten osamallien käyttäminen tekee ajattelusta – tässä tapauksessa musiikillisesta ajattelusta – joustavaa, koska käsitteen käyttäjällä on käytettävissään useita keinoja tietyn ilmiökentän hallitsemiseen. Eri osamalleissa tehtävien idealisoitujen oletusten ei siten myöskään tarvitse olla keskenään yhteensopivia. Esimerkiksi pythagoralaisten ja aristoksenolaisten kiista siitä, voidaanko kvartti-intervallin katsoa muodostuvan kahdesta ja puolesta kokosävelaskeleesta (ks. esim. Mathiesen 1999, 327–329), selittyy nyt sanomalla, että intervallin klusterikäsitteeseen voi kuulua useampia matemaattisen tarkoiksi idealisoituja osamalleja, ja kaikissa niissä tehtyjen oletusten ei tarvitsekaan toteutua joka tilanteessa. Jos kiistana ollut intervallien yhteenlaskemista koskeva väittämä näyttääkin epätodelta, kun asiaa tarkastellaan kvarttia ja kokosävelaskelta vastaavien lukusuhteiden valossa, tämä johtuu vain lukusuhte-osamallin idealisoidusta luonteesta eikä estä soveltamasta mainittua yksinkertaista yhteenlaskutoimitusta käytännön musiikilliseen ongelmanratkaisuun.

Musiikinteoreettisesta kirjallisuudestakin on löydettävissä intervaleja koskevia esityksiä, jotka ovat luettavissa käyttäen hyväksi idealisoidun kognitiivisen mallin ajatusta. Esimerkiksi sopii Henri Pousseur'n (1987) esitys säveltasoyhdistelmiin liittyvistä neljästä funktiosta, jotka hän esittää ikään kuin erilaisina tapoina kuulla säveltasoilmiöitä tai suhtautua niihin. Funktiot järjestyvät sen mukaan, kuinka suuressa määrin ne perustuvat välittömään kokemukseen tai päinvastoin intellektuaaliseen abstraktioon:



- (1) Värifunktio: rekisterillisestä alasta riippuvat kirkkaus- keveys- yms.-assosiaatiot
- (2) Melodinen funktio: sävelten etäisyydet ”fiktiivisessä tilassa”
- (3) Harmoninen funktio: intervallien kvantitatiiviset ja etenkin proportionaaliset aspektit
- (4) Kombinatorinen funktio: matemaattiset (esim. sarjalliset) operaatiot

Intervallien kannalta kolme viimeistä funktiota ovat mielenkiintoisimmat. Melodinen ja harmoninen funktio eivät ole Pousseur’n mukaan riippuvaisia säveltasoelementtien peräkkäisyydestä tai yhtäaikaaisuudesta, vaan jaottelun tarkoituksena näyttää olevan ottaa saman teorian puitteissa huomioon sekä aristoksenolainen ajatus äänen liikkeestä tilassa että pythagoralainen käsitys lukusuhteista intervallien harmonisen identiteetin perustana. Melodinen funktio on siten ikään kuin idealisoitu kognitiivinen malli, jonka sisällä kaikki intervallien ominaisuudet liittyvät niiden kokoon, liikkeeseen paikasta toiseen ja esimerkiksi liikkeen koettuun jännitteisyyteen. Harmoninen funktio on puolestaan idealisoitu malli, jonka sisällä intervallien harmoniset ominaisuudet (konsonanssi ja dissonanssi) ovat johdettavissa perusvärähtelytaajuuksia kuvaavista lukusuhteista. Tämän osamallin sisällä intervallien kokoa ei oteta lainkaan huomioon, ja sen vuoksi mallin sisällä operoidaan sävelluokkien nimillä, mikä johtaa intervalliluokkien syntymiseen. Harmonisessa funktiossa Pousseur siten yhdistää elementtejä edellisessä luvussa esittelemistäni lukusuhte-, kvaliteetti- ja kategoria-aspekteista.

Pousseur’n esittelemä neljäs eli kombinatorinen funktio yhdistää lopulta kaikki sellaiset säveltasoelementtien yhdistelemiseen liittyvät abstraktit periaatteet, joilla ei ole välitöntä yhteyttä musiikillisten äänten kokemiseen. Kyseessä on siten idealisoitu malli, jonka puitteissa ”mikä tahansa intervalli voi täyttää minkä tahansa toisen intervallin kombinatorisen funktion” (Pousseur 1987, 17). Tällainen idealisoitu malli on epäilemättä ollut mallo hallitseva 1900-luvun sävellystekniikoiden historiassa. Annettakoon tästä yksi edustava esimerkki. Zagny (1999) osoittaa, miten jo verrattain yksinkertaisten matemaattisten funktioiden avulla voidaan tuottaa miltei loputtomasti erilaisia transformaatioita lähtökohtana olevasta melodiasta. Idealisoitun kognitiivisen mallin ajatus saattaisi selittää sitä yltiöpäistä optimismia, millä Zagny (mts. 185) ja monet muut ovat suhtautuneet matemaattisten transformaatioiden ”kuulemiseen ulos musiikista”. Idealisoitun mallin puitteissa kaikki tällaiset transformaatiot ovat yhtä oikeutettuja, ja malli itsessään ei välttämättä ole mitenkään käyttökelvoton – on vain eri asia, miten hyvin mallissa tehdyt oletukset vastaavat musiikillista kokemustamme. On tosin syytä epäillä, missä määrin tällaista idealisoitua mallia käytetään *intervalleja* koskevassa musiikillisessa arkijattelussa. On vaikeaa nähdä, missä mielessä intervallin yleisesti ajateltasiin olevan yksikkö, joka jonkin matemaattisen funktion kautta voisi vastata mitä tahansa muuta intervallia.

Kognitiivisen semantiikan näkökulmasta kiinnostavaa ei ole niinkään se, mikä intervalli on jossakin ontologisessa mielessä, vaan kiinnostavampaa on



se, millä tavoin käsitteen arkisempaan käyttöön liittyvät taustaoletukset voivat muodostua ja muuttua. Klusterimalleista puhuttaessa kuitenkin ohitetaan se tosiasia, että ”intervallia” pitäisi voida käyttää myös teknisenä terminä erilaisissa täsmällisissä teoreettisissa konteksteissa. Sen sijaan, että vain toteamme erilaisien idealisoitujen mallien olemassaolon, on syytä lähestyä erilaisia intervallikäsitteitä myös *teoreettisina määritelmänä*. Edellisessä luvussa annetut esimerkit erilaisista musiikinteoreettisista intervallikäsitteistä havainnollistavat sitä, miten tavallista on pyrkiä rajaamaan intervalli-käsitteen musiikinteoreettinen sisältö tiettyyn osaan kokonaisessa klusterimallissa esiintyvistä osista. Intervallin käsitteelle annetusta rajatumasta sisällöstä riippuen musiikinteoreettiset järjestelmät ja menetelmät saattavat muodostua keskenään hyvinkin erilaisiksi. Esimerkiksi mikrotonaalaisia säveljärjestelmiä koskevassa kirjallisuudessa intervallietäisyysajattelu johtaa luontevasti tasavireisten järjestelmien tutkimukseen (esim. Hall 1985; Fuller 1991), kun taas lukusuhdeajattelu johtaa nk. puhtaiden intonaatiojärjestelmien tutkimukseen (esim. Chalmers 1993). Toisaalta myös musiikinteoreettinen konteksti voi asettaa vaatimuksia käytetylle intervallikäsitteelle. Niinpä 1900-luvun sarjallinen musiikki on edellyttänyt teoreettista viitekehystä, jossa keskeinen intervallikäsite on pitänyt sisällään sekä oktaaviekvivalenssin ajatuksen että järjestetyn parin ajatuksen (Schuijjer 2002). Vaikutussuhteet intervallin käsitteen ja laajemman musiikinteoreettisen järjestelmän välillä näyttäisivät siis voivan olla molemmansuuntaisia.

Tiukasti rajattujen teoreettisten intervallimääritelmien suurimmat hyödyt ja samalla suurimmat ongelmat liittyvät intervaleja koskevien laskennallisten operaatioiden ja intervaleja koskevien kvalitatiivisten arvostelmien väliseen suhteeseen. Tämä käy hyvin esille Pousseur'n neljän funktion teoriasta, jossa intervallien kombinatorinen funktio on itsenäinen suhteessa sellaisiin muihin funktioihin, jotka liittyvät intervallien kokoon, liikesuuntaan, konsonoivuuteen ja muihin samankaltaisiin ominaisuuksiin. Matemaattiset operaatiot eivät välttämättä säilytä mitään intervallien kokemuksellisesti tärkeistä ominaisuuksista. Edellisessä luvussa esitetyn jaottelun puitteissa taas voitaisiin sanoa, että etenkin lukusuhde- ja etäisyys-osamallit voivat soveltua hyvinkin käytettäväksi tiettyjen laskennallisten operaatioiden yhteydessä, mutta jonkin tällaisen tiukennetun määritelmän alaisuudessa suoritettujen operaatioiden lopputulokset eivät välttämättä ole hyväksyttävissä muutoin kuin kyseisessä osamallissa tarkasteltuina. Esimerkiksi sävelluokkajoukkoteoriassa intervaleja ajatellaan puolissävelaskelten määrinä, ja tällainen kvantitatiivinen näkökulma sallii erilaisten transformaatioiden (transpositio, inversio, multiplikaatio) suorittamisen (ks. esim. Morris 1987, 41–45). Sävelluokkajoukkoteoreettisen operaation soveltaminen tiettyyn intervalliin tai useampien intervallien muodostelmaan tapahtuu siten ikään kuin etäisyys-osamallin sisällä, jolloin kvalitatiivisia tai muuten mainittuun osamalliin kuulumattomia määreitä ei oteta huomioon operaatiota suoritettaessa. Esimerkiksi nk. inversionaalinen ekvivalenssi eli kahden käänteisintervallin oletettu keskinäinen samankaltaisuus on tässä mielessä sävelluokkajoukkoteorian ulkopuolinen aksiooma, jonka pätevyyttä ei voida tarkastella sävelluokkajoukkoteoriasta itsestään käsin.



Toisena sävelluokkajoukkoteoreettisena esimerkkinä voidaan ottaa esiin nk. intervalliluokkavektori, jonka avulla esitetään sävelluokkajoukossa esiintyvien eri intervalliluokkien instanssien lukumäärät.⁸ Intervalliluokkavektoriin koodattua informaatiota on helppo käyttää erilaisissa laskennallisissa sovelluksissa, ja jotkut teoreetikot ovatkin pitäneet tärkeänä tällaisten menetelmien puhtaasti kvantitatiivisen luonteen korostamista (esim. Castrén 1994, 11). Jos nyt esimerkiksi kehitetään menetelmä kahden sävelluokkajoukon samankaltaisuuden arvioimiseen, syntyy kuitenkin ongelma tulokseksi saatavien samankaltaisuusarvoistelmien *tulkinnassa*, mikäli laskettavien intervalliyksiköiden katsotaan menettävän kvantitatiivisen merkityksensä heti, kun ne alistetaan jollekin matemaattiselle operaatiolle (vrt. Huovinen 2002, 72–73). On helppo ymmärtää, että hyvin monimutkaiset laskennalliset operaatiot helposti kadottavat intervallit näkyvistä, mutta koskeeko tämä myös vaikkapa soinnussa esiintyvien intervalliüksiköiden yhteen- ja vähennyslaskua. Tuskinpa sentään: useimmat kai olisivat Hindemithin (1940) kanssa yhtä mieltä siitä, että soinnussa esiintyvien tritonusten lukumäärä kertoo jotakin soinnun dissonoivuudesta. Intervalliluokkavektoreita vertaillessamme meillä on siten samanlaiset edellytykset ymmärtää, mitä yhteen- ja vähennyslaskun tulokset merkitsevät kuin tutkiessamme ruokalistaa päättääksemme, ottaisimmeko kolmen vai viiden munan munakkaan. Vaikea kysymys onkin se, millaisille operaatioille intervaleja ei voida alistaa, jos halutaan niihin liittyvien, minimaalisen ymmärryksen mahdollistavien kvantitatiivisten elementtien silti ”pysyvän mukana”. On tieteellisesti oikeutettua pyrkiä tekemään musiikin teoriaa matemaattisesti käyttökelpoisella intervallin käsitteellä, mutta jossain vaiheessa teoreetikon olisi epäilemättä voitava antaa myös tulkinta esittämilleen tuloksille.

Samanlaisia ongelmia kohdataan myös käytettäessä yksinomaan lukusuhteidosamallia. Myöhäisantiikin pythagoralaisen musiikin teorian vieraantuneisuus käytännön musiikista olisi ehkä ymmärrettävissä juuri niin, että yksinkertaisiin lukusuhteisiin helposti liitettävän kokemuksellisen tulkinnan ajateltiin itsesäänselvästi säilyvän mukana monimutkaisista laskutoimituksista huolimatta. Nykyaikaisempaan esimerkkinä saakoon toimia 1900-luvun alkuvuosien ns. Lipps–Meyer-laki (esim. Meyer 1900; Lipps 1903, 464–465) eli 2:n potenssi-teoria (ks. Thomson 1999), joka voidaan nähdä yrityksenä löytää intervaleille perussävelet (pohjasävelet) sovitamalla niitä yläsävelsarjan tarjoamaan muotiin. Täsmällisesti ilmaistuna teorian keskeinen väite on seuraavanlainen: jos kahta säveltasoa vastaavat taajuudet ovat ilmaistavissa lukusuhteena, jossa toinen luvuista on jokin 2:n potenssi, niin tätä lukua vastaava säveltasoa on intervallin perussävel. Meyerin (1900) tavoitteena oli aikaansaada tämän periaatteen kanssa yhteensopiva melodia-analyysimenetelmä, jossa melodian rakenteellisesti tärkeitä painopisteitä eriteltäisiin liittämällä kuhunkin melodiasäveleen

⁸ Esimerkiksi diatonista asteikkorakennetta vastaava intervalliluokkavektori on [254361], ja siitä on luettavissa, että asteikon sävelten välillä esiintyy kaksi intervalliluokkaan 1 kuuluvaa intervallia (pieniä sekuntia tai suurta septimiä), viisi intervalliluokkaan 2 kuuluvaa intervallia (suurta sekuntia tai pieniä septimiä) jne.





tietty luku. Monien muiden tapaan myöskään Meyer ei kuitenkaan rajoittanut väitteitään koskemaan pelkkiä sävellyksellisiä rakenteita: usko lukusuhteiden arvoon musiikillisen *kokemuksen* selittäjinä on silmiinpistävää jo sen vuoksi, että hän julkaisi artikkelinsa psykologian alan julkaisussa. Muiden lukusuhte-teorioiden tavallisten ongelmien (laskutoimitusten hankaluus, intonaation epä-tarkkuudet) ohi Lipps–Meyer-lain keskeiseksi pulmaksi nousee kysymys siitä, miten lukusuhteilla suoritetuista operaatioista päästään lopulta takaisin havainnon tasolle, musiikillisen kokemuksen kannalta relevantteihin intervallien perus-säveliin.

Yllä annetut esimerkit viittaavat yhtäältä siihen, että musiikin teoria voi edellyttää jollakin rajoitetummalla intervallin käsitteellä operoimista. Toisaalta olemme huomanneet, että tällaisissa tapauksissa muitakin klusterikäsitteeseen sisältyviä osamalleja saatetaan helposti tarvita tulkinnan antamiseksi teoreettiselle väittämälle. Jos siirtymiä erilaisten intervallikäsitteiden välillä ei voida kokonaan välttää, keskeiseksi kysymykseksi nousee nyt se, miten näitä siirtymiä tulisi käsitteellisesti hallita, jotta oikeutetut siirtymät voitaisiin erottaa ongelmallisista. Tässä ei ole kyse sen vähemmästä kuin jonkinlaisen tieteellisen statuksen varmistamisesta musiikin teorialle: tarvitaan intervallin käsitteellä operoimista säätelevät kriteerit, jotka estäisivät Lipps–Meyer-lain tapaisten kategoriavirheiden tekemisen. Tällaisia kriteerejä voi kuitenkin olla vaikea saada aikaan kognitiivisella tai episteemisellä tasolla: mikään ei nimittäin näyttäisi estävän uusien intervalli-käsitteeseen sopivien osamallien syntymistä ja toisten häviämistä kulttuurista riippuen. Tähän viittaa jo se, miten antiikinaikainen intervallien ominaisuuksien jaottelu (ks. edellä) eroaa myöhemmistä vastaavista systematisoimisyrityksistä (esim. Wellek 1963, 49–57) tai vaikkapa tässä artikkelissa esitetystä intervallikäsitteiden jaottelusta. Ratkaisua on pikemminkin etsittävä kysymällä, mistä intervallin käsitteen monimuotoisuus pohjimmitaan johtuu. Mikä on intervalli?

4. Intervallien ontologia

Edellisessä luvussa esitetty ajatus intervallin käsitteestä idealisoituna kognitiivisena klusterimallina tuntuu melko luontevalta, koska voimme nykyään helposti tunnistaa monia erilaisia intervallikäsitteitä ja nähdä kussakin niistä olevan mielekkyyden. Tietynlainen pluralistinen näkökulma näyttäisi nykykeskustelussa jäävän jäljelle silloinkin, kun kysymyksenasettelua tiukennetaan ontologiseksi rajaamalla pois erilaiset metaforiset tai selvästi yksittäisiin tieteellisiin teorioihin sidonnaiset käsitykset intervallien ominaisuuksista. Vaikka asiasta ehkä harvoin puhutaankaan eksplisiittisesti ontologisena kysymyksenä, vaikuttaisi siltä, että musiikintutkimuksessa yleisimmin hyväksytty intervallien ontologia olisi kaksiosainen. Tämä on yksinkertaista: intervallithan ovat olioita, joista voimme puhua joko fysikalistisin tai musiikillisin termein. Matemaattiset lukusuhteet





kuvaavat meille fysikaalisia taajuussuhteita, ja intervallinimien tai vaikkapa centien avulla voimme puhua musiikillisista säveltasointervalleista. Intervallien ontologiassa olisi näin kaksi erilaista tasoa: intervallit ovat samanaikaisesti sekä fysikaalisia että musiikillisia olioita.

Jonkin tämäntapaisen vaikkakin usein implisiittiseksi jäävän erottelun ymmärtäminen estää meitä joutumasta samaan umpikujaan kuin Klaudios Ptolemaios (2. vs. jKr.), joka yritti muokata pythagoralaista lukusuhteajattelua havainnon kannalta uskottavammaksi. Hän ajatteli lukusuhteiden kuvaavan *musiikillisten* elementtien, sävelten välisiä suhteita, eikä näistä erillisiä fysikaalisen tason ilmiöitä. Tästä syystä hänen oli ajateltava havaittavan säveltason itse asiassa olevan juuri lukusuhteen avulla esitettävä kvantitatiivinen attribuutti, jonka tosin vain järki voi ymmärtää sellaiseksi (ks. Barker 2000, 18). Näyttää siltä, että tässä pyrkimys pitää kiinni tietynlaisesta intervallikäsitteestä on pakottanut teoreetikon hyväksymään varsin omalaatuisen filosofisen teorian, jonka mukaan kvantitatiiviset attribuutit eivät ole pelkästään havaittavien säveltasojen syitä, vaan ne ovat *identtisiä* säveltasojen kanssa – siitä huolimatta, että säveltasoja ei kuulla tarkoitettulla tavalla kvantitatiivisina. Nykyään taas voisimme sanoa, että lukusuhteet ja intervallinimet kuvaavat kyllä samaa ilmiötä, mutta ensimmäiset fysikaalisella ja toiset musiikillisella tasolla. Kuulemamme sävelet ovat musiikillisia objekteja, eikä meillä ole mitään syytä väittää ihmisen havaitsevan niitä fysikaalisen kuvauksen mukaisina objekteina.

Fysikalistisen ja musiikillisen kuvauksen tason erottaminen ei kuitenkaan vielä selvennä yllä esitettyä ongelmaa intervallien kvalitatiivisten ominaisuuksien asemasta kvantitatiivisissa operaatioissa. Niinpä apua ei ole esimerkiksi Terhardtin (1984) esittämästä konsonanssin kaksikomponenttiteoriasta, jossa konsonanssikokemusta perustellaan kahdella osatekijällä (sensorinen konsonanssi ja ”harmonia”), joiden voitaisiin nähdä sijoittuvan yhtäältä fysikaalisen ja toisaalta musiikillisen tason tuntumaan. Ongelma on yhä sama: kummallakin kuvauksen tasolla näyttäisi olevan mahdollista suorittaa formaaleja operaatioita, joissa intervalleihin liittyviä kvalitatiivisia piirteitä ei oteta millään tavoin huomioon. Intervallikvaliteetit ovat yhtä vähän kotonaan musiikilliseen tasoon liittyvien intervallinimien tai centien kuin fysikaalista tasoa kuvaavien lukusuhteidenkin parissa. Mikä on mennyt vikaan?

Tässä vaiheessa on syytä muistuttaa siitä, että lukusuhteilla suoritettujen intervallien kerto- ja jakolaskut ovat pysyneet samanlaisina antiikin ajoista lähtien, vaikka näille operaatioille annettu ilmanpaineenvaihtelun taajuussuhteisiin liittyvä tulkinta on syntynyt vasta paljon myöhemmin. Lukusuhteet eivät itse *ole* fysikaalisia ilmiöitä, vaan tällaisia ilmiöitä voidaan ainoastaan kuvata niiden avulla. Tässä mielessä perinteiset intervallikategoriat eivät ole yhtään onnekkampia: myöskään intervallikategoriat eivät *ole* niitä musiikillisia olioita, jotka koetaan dissonoivina, onttoina, kirkkaina, murisevina, jännitteisinä. Kuten yllä on jo annettu ymmärtää, lukusuhteet ja intervallikategoriat samoin kuin cent-luvut tai vaikkapa millioiktaavit ovat kaikki musiikinteoreettisen kuvaamisen välineitä ja sellaisina kulttuurisia muodosteita. Ne kuuluvat abstrakteihin musiikinteoreettisiin järjestelmiin yhtä lailla kuin Kleonideen mainitsemat relationaali-





set ominaisuudet genus, yhtenäisyys ja rationaalisuus. Nämä musiikinteoreettiset abstraktiot eivät siis itsessään kuulu sen paremmin fysikaaliselle kuin musiikillisellekaan ontologian tasolle. Mutta jos lukusuhteissa, intervallinimissä ja muissa sellaisissa on kyse vain kielen avulla esitetyistä teoreettisista välineistä, mikä lopulta on itse intervalli? Ovatko intervallit niitä fysikaalisia objekteja, jotka saavat kuulijassa aikaan tietynlaisia aistimuksia? Vai ovatko intervallit fysikaalisten ärsykkeiden aiheuttamia mentaalisia objekteja, joihin liittyy erilaisia kvalitatiivisia piirteitä ja joiden kuvaamiseksi musiikinteoreettisia järjestelmiä rakennetaan? Vai onko intervalleista puhuminen mahdollista vasta sitten, kun musiikin tekijät ja kuulijat pyrkivät kulttuurissaan kommunikoimaan keskenään ja muodostavat teoreettisia käsitteitä kuvaamaan kokemuksiaan? Ovatko intervallit siis fysikaalisia, mentaalisia vai kulttuurisia olioita?

Viimeiset lauseet ovat tarkoituksella johdattelevia. Fysikaalinen, mentaalinen ja kulttuurinen taso vastaavat Popperin (1972; 1994; Popper & Eccles 1977) tunnettua *kolmen maailman ontologiaa*. Popperin mukaan todellisuus koostuu kolmesta erillisestä alueesta, kolmesta maailmasta: Maailma 1 käsittää fysikaalisen todellisuuden (luonnon), Maailma 2 subjektiivisen mielen (ihmisen ja korkeimpien eläinten tietoisuuden) ja Maailma 3 kulttuuriset muodosteet kuten kielen, teorian, ongelmat ja artefaktit. Toisin kuin kognitivistisissä kulttuuriteorioissa (esim. Talmy 1995) kulttuurisia ilmiöitä ei siis Popperin teoriassa voida palauttaa yksittäisten ihmisten kognitiivisiin toimintoihin, vaan ne muodostavat itsenäisen todellisuuden alueen. Tärkeä piirre tässä teoriassa on kahden vierekäisen maailman välinen vuorovaikutus: kausaalista interaktiota esiintyy molempiin suuntiin Maailmojen 1 ja 2 välillä samoin kuin Maailmojen 2 ja 3 välillä, mutta Maailmat 1 ja 3 ovat yhteydessä toisiinsa vain Maailman 2 välityksellä. Popperin ontologiassa esiintyy siis myös *alaspäistä kausaatiota*, jossa kulttuurin tuotteet kuten teorian voivat vaikuttaa ihmismieleen ja sitä kautta fysikaaliseen todellisuuteen. Esimerkiksi pullataikinan resepti voi Maailmasta 3 käsin vaikuttaa pullien syntymiseen Maailmassa 1, mutta vain leipurin mentaalisten prosessien kautta.

Popperin melko pluralistista ontologiaa on helppo kritisoida, jos oletetaan, että kunkin maailman sisällön tulisi tarkasti erottua toisten maailmojen sisällöstä ja että meillä pitäisi olla vastaus sen tapaisiin kysymyksiin kuin, "sisältääkö Maailma 3 myös kaikkien tieteellisten teorioiden kaikki loogiset seuraukset" (vrt. Cohen 1985). Kolmen maailman ontologia voidaan kuitenkin nähdä myös enemmänkin heuristisena apuvälineenä. Pihlströmin (1996, 250–260) käsityksen mukaan kolmen maailman välille ei voida vetää selviä rajoja juuri siksi, että maailmojen välillä esiintyy interaktiota, ja kolmen maailman ontologia toimii näin lähinnä pragmaattisena keinona välttää ontologista reduktionismia. Esimerkiksi tieteelliset teorian (Maailma 3) eivät ainoastaan synny joidenkin fysikaalisessa todellisuudessa (Maailma 1) esiintyvien monimutkaisten prosessien seurauksena, vaan ne myös vaikuttavat fysikaaliseen todellisuuteen inhimillisen tietoisuuden (Maailma 2) välityksellä. Riippumatta siitä, onko fysikaalinen todellisuus kausaalisesti suljettu, eli voitaisiinko nämä vaikutussuhteet periaatteessa kuvata jonkinlaisen idealisoidun fysiikan puitteissa, meille ihmisinä on





mielekkäämpää ajatella tietellisiä teorioita nimen omaan kulttuurin tuotteina, tieteellisinä teorioina yrittämättäkään palauttaa niitä johonkin materialistis-reduktionistiseen ontologiaan. Popperin ontologiaa voidaan lisäksi puolustaa myös korostamalla kolmannen maailman roolia kaiken kriittisen keskustelun edellytyksenä. Notturmo (2000, 144–145) on huomauttanut, että kritiikin mahdollisuus on riippuvainen ristiriitojen olemassaolosta eli siitä, että kaikki väittämät tietyssä väittämien joukossa eivät voi olla yhtä aikaa tosia tai yhtä aikaa epätosia. Väittämien joukot ja niissä havaitut ristiriitaisuudet eivät kuitenkaan kuulu sen paremmin Maailmaan 1 kuin Maailmaan 2, joten niiden on edustettava kolmatta todellisuuden aluetta, joka on intersubjektiivisesti koettavissa ja tässä mielessä objektiivinen mutta samalla ei-materiaalinen. Tämä on Popperin Maailma 3.

Intervallien ontologiaa koskeva kysymys voidaan nyt asettaa uudelleen kysymällä, mihin intervallit sijoittuisivat Popperin kolmen maailman ontologiassa. Vastausta on tosiaan syytä lähestyä pragmatistisesti, tavallisten musiikillisten käytäntöjen kautta. Kuvitellaan vaikkapa tilanne, jossa musiikinopettaja sanoo oppilaalle: "Soita kahden kvintin laajuinen intervalli!" Laskiessaan kvinttejä yhteen musiikinopiskelija selvästikin operoi Maailman 3 olioilla – laskutoimituksessa "puhdas kvintti + puhdas kvintti = suuri nooni" esiintyvät intervallit ovat teoreettisia objekteja, jotka ovat saman musiikkikulttuurin jäsenille yhteisiä. Tämän jälkeen oppilas soittaa suuren noonin, ja näin tehdessään hän tuottaa fysikaalista ääntä. Tuotettu intervalli kuuluu siis Maailmaan 1. Laskutoimitus ja sitä seuraava päätös soittaa intervalli tapahtuvat tietenkin oppilaan mielessä, joten mentaalinen Maailma 2 toimii Popperin vaatimalla tavalla tässäkin välittäjänä kulttuurisesti määräytyneiden teoreettisten olioiden ja fysikaalisen maailman välillä. Lopulta sekä oppilas että opettaja kuulevat soitettun intervallin: opettaja tunnistaa välittömästi itselleen tutun soinnin ja hyväksyy suorituksen, kun taas oppilas ehkä hieman yllättyy kuullessaan mielestään tuoreen ja jännittävästi dissonoivan intervallin. Molempien kuulijoiden intervallit kuuluvat nyt Maailmaan 2: ne ovat subjektiivisesti koettuja mentaalisia olioita. Yksi ja sama musiikillinen tapahtuma, jossa näyttää olevan kysymys samasta intervallista, edellyttää tämän intervallin tuottamista fysikaalisena ilmiönä, sen kokemista mentaalisenä objektina ja sen ajattelemista teoreettisena entiteettinä. Intervalli näyttäisi kuuluvan samanaikaisesti jokaiseen kolmeen maailmaan! Kuvatussa esimerkkitilanteessa intervallin ontologinen moniulotteisuus takaa kommunikation sujuvuuden sekä vaivattoman siirtymisen teoreettisen pohdinnan, havainnon ja äänen tuottamisen välillä.

Kolmen maailman ontologian avulla erilaisten intervallikäsitteiden eroja on helppo ymmärtää: perustavimmat erot liittyvät erilaisiin painotuksiin kolmen maailman suhteen. Useimmiten taustalla ovat erilaiset pragmaattiset lähtökohdat ja pyrkimykset. Soitinakustiikassa intervalleista puhutaan ymmärrettävästi painottaen Maailmaa 1, koska toiminnan käytännölliset päämäärät liittyvät ensisijaisesti fysikaalisen todellisuuden manipulointiin esimerkiksi soitinrakennuksessa (vaikka tällaisella manipuloinnilla pyritäänkin välillisesti tuottamaan tavalla tai toisella tyydyttäviä tai mielenkiintoisia Maailman 2 olioita). Maailma 2 puo-





lestaan korostuu vaikkapa seuraavassa esimerkissä. Eräs musiikillisesti kouluttamaton tuttavani on asiantuntijoita konsultoituaan päätenyt siihen, että kaikkea hänelle rakasta soul-musiikkia yhdistää runsas suurseptimisointujen käyttö. Olettaen, että hän tosiaan tunnistaa tämän intervallikombinaation kuullessaan sen, hän on oppinut yhden Maailmassa 2 sijaitsevia intervalleja koskevan asian. Maailmaan 3 kuuluvan nimilapun ”suuri septimi” omaksuminen mahdollistaa vain puhumisen itse pääasiasta, tietyissä musiikillisissa yhteyksissä koettavasta karakteristisesta soinnista, joka on tuttavani yksityinen mielensisältö. Lopulta myös kolmanteen maailmaan kuuluvat intervallit korostuvat monissa musiikillisissa toiminnoissa – etenkin länsimaisessa musiikkikulttuurissa, jonka pitkäaikaisimpiin ominaispiirteisiin kuuluu autonomisuuteen pyrkivän musiikin teorian harjoittaminen. Autonomisella musiikin teoriolla tarkoitan tässä yksinkertaisesti mitä tahansa sellaista toimintaa, jossa Maailman 3 intervalleilla ja muilla niistä johdetuilla teoreettisilla käsitteillä suoritetaan pitkälle meneviä symbolisia operaatioita. Kaiken kaikkiaan voidaan siis sanoa, että vaikka intervallien tunnustetaisiin kuuluvan kaikkiin kolmeen maailmaan, eri toimijat voivat käytännöllisten päämääriensä edistämiseksi painottaa käyttämässään intervallin käsitteessä tiettyyn maailmaan kuuluvia elementtejä.

Popperin kolmen maailman teoriaa voidaan näin myös käyttää ikivanhan pythagoralaisen ja aristoksenolaisten välisen kiistan uudelleenarvioimiseen. Perinteisen pythagoralaisen käsityksen painopisteinä ovat Maailmat 1 ja 3, fysikaalisen äänen ja sitä kuvaavien lukujen maailma. Maailman 2 rooli jää häviävän pieneksi: esimerkiksi konsonanssi/dissonanssi-erottelua käsitellään enemmänkin Maailmaan 3 kuuluvana teoreettisena dogmina kuin subjektiivisessa kokemuksessa varmennettavana havaintoilmiönä. Popperin vaatimus Maailman 2 välittävästä roolista kahden muun maailman välillä tekeekin ymmärrettäväksi pythagoralaisen intervallikäsitteen ongelmallisuuden. Fysikaaliset intervallit voivat toki pythagoralaisen ajattelijankin mielessä linkittyä teoreettisiin intervallikäsitteisiin mentaalisten prosessien eli Maailman 2 kautta, mutta *intervalliin* itseensä jää tavallaan aukko: lukusuhteet ja fysikaaliset tapahtumat yhdistetään toisiinsa teoreettisten oppilauseiden eikä inhimillisen intervallikokemuksen kautta. Toisin sanoen Maailmassa 1 oleva fysikaalinen intervalli ei pythagoralaisessa teoriassa yhdisty Maailmassa 2 olevan mentaalisen intervallin välityksellä teoreettiseen intervalliin Maailmassa 3.

Aristoksenoksen mukaan musiikkia koskevan tieteen ”harjoittaminen jakautuu kahteen osaan, kuuloon ja ajatukseen. Kuulolla arvioimme intervallien kokoja ja ajatuksella tarkastelemme [sävelten] funktioita” (*El. harm.* 1, 33.1–10; Macran 1902). Monimutkaisiakin symbolisia operaatioita edellyttävistä teoreettisista argumenteistaan huolimatta Aristoksenos haluaa perustaa nämä ajatuksen tuotteet subjektiiviseen kokemukseen, ”kuuloon”. Hän tunnustaa myös fysikalistisen kuvaustavan mahdollisuuden, mutta pitää sitä irrelevanttina musiikilliselle tieteelle (*De principiis*, 12.20–30; Macran 1902). Aristoksenoksen näkökulmaa voidaan tässä yhteydessä tulkita niin, että Maailmaan 3 kuuluvaa musiikinteoreettista argumentaatiota pidetään Maailmassa 2 esiintyvistä intervalleista koostuvien tapahtumien kuvauksena. Näillä tapahtumilla saattaa olla





vastineensa Maailmassa 1, mutta tätä musiikintutkijan ei Aristoksenoksen mukaan tarvitse ottaa huomioon.

Edellä esitin, että intervallin ontologinen kolmitahoisuus mahdollistaa yhden ja yhtenäisen intervallikäsitteen käyttökelpoisuuden tavallisissa musiikillisissa kommunikaatiotilanteissa. Intervalli-käsitteen yhtenäisyys näyttäisi nyt edellyttävän myös sitä, että käsitteessä otetaan huomioon Maailman 2 välittävä rooli Maailmojen 1 ja 3 välillä. Mikäli Popperin kolmen maailman ontologia hyväksytään, on varmasti syytä hyväksyä myös hänen vaatimuksensa, jonka mukaan Maailmat 1 ja 3 eivät voi vaikuttaa suoraan toisiinsa (vrt. edellä annettu pul-lataikinaesimerkki). Maailman 2 intervallit ovat kuitenkin osa musiikin kuulijoiden subjektiivista kokemusmaailmaa, ja niinpä eri musiikillisten toimijoiden omaamat intervallikäsitteet saattavat erota toisistaan sen suhteen, kuinka hyvin Maailmaan 2 kuuluvat intervallit voivat toimia välittävässä roolissaan. Tämä on tietysti tuttua jo musiikkikoulutuksesta: muusikon on esimerkiksi omaksuttava jonkinlaisia säveltapailutaitoja, joiden kautta nuottikirjoituksen symboleilla (Maailma 3) operoiminen yhdistyy fyysikaalisen äänen (Maailma 1) tuottamiseen. Mitä paremmin muusikko jo nähdessään kirjoitetun intervallin oppii odotamaan aivan tietynlaista subjektiivista havaintokokemusta, sitä kauemmas hän etäänny ilman tällaista kokemuksellista tulkintaa operoivasta tietokoneesta ja sitä yhtenäisempi ja vakaampi hänen käyttämänsä intervallikäsite on. Popperin ontologia antaa näin mahdollisuuksia eri tavoin osamalleista muodostuneiden klusterikäsitteiden arvioimiseen. Antamani ontologisen tulkinnan luomassa kontekstissa näyttää siltä, että intervallin käsitteessä erityisen keskeisiä ovat sellaiset osamallit, jotka edustavat Popperin Maailmaa 2.

Nyt saadaan myös jonkinlainen keino arvioida intervaleilla suoritettavien laskennallisten operaatioiden ongelmaa. Kaikki tällaiset operaatiot tapahtuvat musiikinteoreettisten järjestelmien puitteissa Maailmassa 3. Voidaan sanoa, että jokaisen Maailmaan 3 kuuluvilla intervaleilla suoritettujen laskennallisten operaation O_i jälkeen tämän operaation tuottamalle tulokselle olisi voitava antaa tulkinta suhteessa Maailman 2 intervaleihin. Mikäli tällaista tulkintaa ei pystytä antamaan operaation O_1 jälkeen, sellaista ei myöskään pidä antaa minkään operaation O_{1+n} jälkeen peräkkäisten operaatioiden muodostamassa järjestyksessä joukossa $\{O_1, O_2, O_3, \dots\}$. Musiikin teoria ei siten saisi koskaan muuttua täysin autonomiseksi, Maailman 3 sisäiseksi peliksi, mikäli sen puitteissa saavutetuille tuloksille halutaan löytää kokemuksellisesti mielekkäitä tulkintoja. Tämä ei toki sulje pois täysin autonomisenkin musiikin teorian harjoittamista Maailman 3 sisällä, mutta on syytä pitää mielessä, että tällöin voidaan varmuudella esittää väitteitä vain koskien musiikinteoreettisten järjestelmien ominaisuuksia. Tämä on tietysti sinänsä oikeutettu ja kunnioitettava päämäärä. Siitä huolimatta musiikinteoreettisten tutkimustulosten kokemuksellinen relevanssi voidaan taata vain huolehtimalla kokemuksellisen tulkinnan kuljettamisesta huolella mukana koko teoreettisen argumentin ajan.

Kolmen maailman avulla voidaan myös paremmin analysoida edellä mainittua kysymystä siitä, onko intervallissa kysymys pikemminkin yhdestä vai kahdesta oliosta. Kysymykseen tuntuu ehkä mielekkäältä vastata sanomalla, että



ainakin jossain mielessä yhtä aikaa soivista sävelistä muodostuva harmoninen intervalli on yksi olio mutta että peräkkäisistä sävelistä muodostuva melodinen intervalli on kahden olion muodostama järjestetty joukko. Tällaista erottelua on kuitenkin mahdoton tehdä pelkästään fysikaalisille äänitapahtumille Maailmassa 1. Vasta ihmisen tietoisuus Maailmassa 2 näyttäisi takaavan jonkinlaisen kriteerin, jonka avulla voimme puhua yhdestä tai kahdesta oliosta. Tuntuisi siis siltä, että ainakin jossain mielessä Maailmassa 2 oleva harmoninen intervalli on enemmän tai vähemmän yksi olio, kun taas Maailmaan 2 kuuluvassa melodisessa intervallissa on kyse enemmänkin kahdesta erillisestä oliosta. Mistä näin ollen johtuu, että me kuitenkin helposti rinnastamme melodisen ja harmonisen intervallin toisiinsa viitaten sanalla "intervalli" vain yleisesti joko melodiseen tai harmoniseen intervalliin? Kolmen maailman ontologia antaa tähän luontevan vastauksen: Maailmassa 3 muodostuu teoreettisia järjestelmiä, joiden puitteissa kaksi peräkkäistä, erillisiksi koettua säveltä voidaan tarvittaessa tulkita yhdeksi olioksi, melodiseksi intervalliksi, ja samoin yksi kompleksisempi koettu äänitapahtuma opitaan konventionaalisesti analysoimaan kahdesta komponentista muodostuneeksi harmoniseksi intervalliksi. Melodisen ja harmonisen intervallin rinnastuminen toisiinsa edellyttää siten alaspäistä kausaatiota kolmannesta maailmasta toiseen eli tässä tapauksessa sitä, että musiikin kuulijoina opimme abstraktin intervallin käsitteen, joka kattaa sekä peräkkäisistä että samanaikaisesti tuotetuista sävelistä koostuvat intervallit. Yhtenäistä intervallin käsitettä ja siten myöskään yhtä ja yhtenäistä *intervallia* ontologisessa mielessä ei näin voisi olla olemassa ilman teoreettisia käsitteitä Maailmassa 3.

Intervallien ontologian selvittely antaa välineitä myös musiikin teorian tieteellisen statuksen ymmärtämiseen. Tästä antavat viitteitä Brown ja Dempster (1989, 97), jotka puolustaessaan musiikinteoreettisten selitysten tieteellisyyttä toteavat, että musiikkia koskevien teorioiden *totuudesta* puhuminen edellyttää musiikinteoreettisten olioiden todella olevan olemassa. Ellemme pysty tarjoamaan uskottavaa ontologiaa teoreettisissa esityksissä mainituille olioille, voimme puhua vain teorioiden "empiirisestä adekvaattiuudesta" mutta emme niiden totuudesta. (Ks. myös Dempster ja Brown 1990.) Näin ollen intervaleja ja muita vastaavia musiikinteoreettisia olioita koskeva ontologinen teoria antaisi ainakin periaatteessa mahdollisuuden pitää kiinni realismista ja rinnastaa haluttaessa musiikin teoria sellaisiin tieteisiin, joita tarkastellaan tieteellisen realismin valossa.

On kuitenkin mielenkiintoista huomata, että Brownin ja Dempsterin (1990, 98) mukaan "voidaan triviaalisti nähdä" musiikinteoreettisen todellisuuden sijaitsevan "joko psykologisessa tai akustisessa todellisuudessa". Niinpä he myös päättelevät, että realismin kysymys tultaisiin musiikin teorian osalta ratkaisemaan psykoakustiikan tai musiikkikognition tutkijoiden parissa. Vaikka tässä kirjoituksessa puolustamani teoria olisi ehkä muuten yhteensovitettavissa Brownin ja Dempsterin peräänkuuluttaman "tieteellisen musiikin teorian" kanssa, heidän omat ontologiset oletuksensa näyttäytyvät sortuvan joko materialismiin (Maailman 1 "akustinen todellisuus") tai psykologismiin (Maailman 2 "psykologinen todellisuus"). Meillä ei ole mitään viitteitä siihen suuntaan, että



Popperin kolmanteen maailmaan kuuluvat teoreettiset objektit voitaisiin joskus tyhjentävästi palauttaa esimerkiksi subjektiivisiin mielensisältöihin. Maailma 3 toki rakentuu Maailmojen 1 ja 2 varaan, eikä ”kolmannen maailman intervalli” sen paremmin kuin koko Maailma 3 siten edes voisi olla olemassa ilman kahta muuta maailmaa. Kolmen maailman teoria nojaa kuitenkin siihen ajatukseen, että sosiaalisissa käytännöissä muodostuneet intersubjektiivisesti ymmärrettävät kolmannen maailman oliot ovat perustavalla tavalla jotain muuta kuin materiaa tai subjektiivisia mielensisältöjä. Musiikkikognition tutkija tutkii intervaleja Maailmassa 2, ja tässä työssä Maailmaan 3 kuuluva intervalli on hänelle välttämätön teoreettinen apuväline. Näyttää siten mahdottomalta, että kysymys realismista musiikin teoriassa voitaisiin ratkaista jonkin empiirisen tieteen sisällä.

5. Objektivisesti kokemuseräiset musiikkikäsitteet

Intervallin levittäytyminen jokaiseen kolmeen maailmaan ei sinänsä ole mitenkään erikoista. Myös luonnolliseen kieleen liittyy vastaavanlaisia ilmiöitä: kielellisten olioiden voidaan sanoa olevan olemassa niin fysikaalisina äänitapahtumina, subjektiivisina mielensisältöinä kuin kulttuurisesti määräytyneinä symboleinakin. Mikä intervallissa sitten on erityistä verrattuna muihin musiikillisiin olioihin? Tämän kirjoituksen alussa vertasin intervallin käsitettä deskriptiivisystemaattisiksi kutsumiini musiikkitieteellisiin käsitteisiin kuten sonaatin käsitteeseen. Nyt voitaisiin kysyä, eikö *sonaatti* sitten ontologisessa mielessä voi yhtä hyvin esiintyä jokaisessa Popperin maailmassa: ensinnäkin fysikaalisena äänitapahtumana tai painotuotteena, toiseksi mentaalisenä ajatuksen kohteena ja kolmanneksi kulttuurisena muodosteena? Vastaus on, että tietysti voi, mutta ei myöskään liene epäselvyyttä siitä, etteikö sonaatti kuitenkin ensisijaisesti olisi kotonaan Maailmassa 3: yksittäinen sonaatti artefaktina tai sonaatti yleisemmin kulttuurisena konventiona. Ilman sonaattia Maailmassa 3 sellaista ei löytyisi myöskään kahdesta muusta maailmasta. Erityisesti Maailmalla 2 ei ole tässä samanlaista välittävä roolia kuin intervallin kohdalla: vaikka joskus tulevaisuudessa kukaan ihminen ei enää tietäisi sonaateista mitään, ne saattaisivat silti säilyä Maailmaan 3 kuuluvina ”indikoituina rakenteina” (Levinson 1990, 79) vähintäänkin Maailmassa 1 olevien fysikaalisten objektien (painotuotteet, ääniteteollisuuden tuotteet) turvin.

Puuttumatta sen enempää musiikkiteosten ontologiaan voidaan todeta, että muutkin alussa deskriptiivisystemaattisiksi luonnehtimani musiikkikäsitteet liittyvät ensisijaisesti Maailman 3 olioihin. Niinpä esimerkiksi *harmoninen molli* on musiikinteoreettinen abstraktio, joka on epäilemättä syntynyt pyrkimyksestä jäsentää subjektiivisia musiikillisiä kokemuksia mutta ei abstraktina ajatuksen kohteena edellytä tällaisia kokemuksia. Tarkalleen ottaen harmonista mollia ei edes ole olemassa Maailmoissa 1 ja 2: mikään fysikaalinen tai mentaalinen objekti ei ole se idealisoitu, abstrakti systeemi, jota harmonisella mollilla tarkoi-



tetaan. Terminologian tasolla "harmoninen molli" viittaa yksiselitteisesti Maailmassa 3 olevaan rakenteeseen. Samalla tavoin "sonaatti" viittaa ensisijaisesti Maailmassa 3 sijaitsevaan objektiin, ja vaikka voimme käyttää tätä termiä myös fysikaalisten ja mentaalisten tapahtumien kuvaamiseen, löydämme tarvittaessa näiden tapausten erottelemiseen muitakin ilmaisuja ("partituuri", "esitys" jne.). Sen sijaan "intervalli"-termille ei näyttäisi olevan vaihtoehtoisia ilmauksia, vaan samaa termiä tosiaan käytetään yhtä luontevasti jokaiseen kolmeen maailmaan kuuluvien intervallien yhteydessä.

Monet intervallista sanotut asiat voidaan nyt yleistää koskemaan muitakin alussa kokemusperäisiksi kutsumiani musiikillisiä käsitteitä. Kokemusperäisyys merkitsee sitä, että käsite saa motivaationsa subjektiivisista musiikillisista kokemuksista Maailmassa 2. Esimerkiksi lukuisat erilaiset kokemukset musiikillisten dynamiikkaerojen vaihteluista voivat motivoida kuulijan mielessä jonkin subjektiivisen käsitteen *c*, joka Maailman 2 puitteissa vastaa meidän käyttämääme crescendon käsitettä. Tämän jälkeen kuulija pystyy *c*:n avulla oman kokemusmaailmansa puitteissa intuitiivisesti ymmärtämään samankaltaisuuksia tietyissä kohtaamiensa musiikillisten ilmiöiden ominaisuuksissa. Käsitteiden subjektiivinen motivointi ei kuitenkaan riitä synnyttämään intersubjektiivisessä kommunikatioissa hyödyllistä musiikillista käsitteistöä. Objektiivisuus edellyttää ajatusten artikuloimista kielen tai jonkin muun sellaisen välineen avulla, jota muutkin voivat ymmärtää. Tätä kautta syntyy käsitteellinen kategoria, jota ei enää voida pitää yksilön mielessä olevana mentaalisenä oliona. Kategoriarjestelmät ovat kulttuurin tasolla syntyviä muodosteita (vrt. Rosch 1978, 28) ja kuuluvat siis Popperin ontologiassa Maailmaan 3. Lopulta kategoriarjestelmien vakiintuminen ja stabilisoituminen edellyttää vielä sitä, että on olemassa joitakin fysikaalisen tason tapahtumia, joita kohdatessaan eri ihmiset voivat kuvata kokemuksiaan käyttämällä samoja käsitteitä.

Toisin kuin deskriptiivis-systemaattiset musiikkitieteen käsitteet, kokemusperäiset musiikkikäsitteet kuten intervalli, crescendo, konsonanssi ja motiivi edellyttävät siten kaikkien kolmen ontologisen tason yhteispeliä. Teoreettisina abstraktioina ne sijaitsevat Maailmassa 3, mutta niiden käyttäminen edellyttää niiden jatkuvaa uudelleenkeksimistä, motivointia mentaalisten kokemusten kautta. Tätä kulttuuristen käsitteiden soveltamista mentaalisen tasolla esimerkiksi fysikaalisen tason objekteihin kutsutaan kategorisoinniksi. On kuitenkin hyvä huomata, että puheena olevat kokemusperäiset musiikkikäsitteet eivät ole pelkkiä sääntöjä erilaisten äänten niputtamiseksi tiettyihin kategorioihin. Kokonaisten kategoriarjestelmien muodostuminen liittyy käsitteisiin myös aidosti Maailmaan 3 kuuluvia relationaalisia ominaisuuksia: esimerkiksi konsonanssin käsite ymmärretään oikealla tavalla vain suhteessa käsitejärjestelmään, johon kuuluu myös dissonanssin käsite. Kokemusperäisten musiikkikäsitteiden objektiivisuus perustuu siten paitsi niiden intersubjektiiviseen sovellettavuuteen suhteessa Maailman 1 olioihin, myös niiden asemaan Maailman 3 tasolla muodostuneissa teorioissa. Kaiken kaikkiaan voidaan sanoa, että käsite *a* on *objektiivisesti kokemusperäinen musiikkikäsite*, jos ja vain jos





- (1) termiä "a" voidaan mielekkäästi käyttää puhuttaessa fysikaalisista, Maailmaan 1 kuuluvista objekteista tai tapahtumista,
- (2) a:n käsite on mentaalisten, Maailmaan 2 kuuluvien tapahtumien motivoima ja
- (3) a:n käsitettä ei ole mahdollista määritellä tyhjentävästi mainitsematta ominaisuuksia, joita a:lla on sen nojalla, että se kuuluu johonkin abstraktiin musiikinteoreettiseen järjestelmään Maailmassa 3.

Objektiivisesti kokemusperäisten musiikkikäsitteiden kolmitasoinen ontologia selittää, miksi intervallin käsitteelle annetut tiukat teoreettiset määritelmät ovat helposti kariutuneet ja miksi intervalli musiikillisena arkikäsitteenä näyttäisi koostuvan monista eri idealisoiduista malleista. Ensinnäkin kaikkia intervalleihin liittyviä ominaisuuksia ei yksinkertaisesti voida ilmaista viittaamalla jollakin tavoin kaikkiin Popperin kolmea maailmaa vastaaviin ontologisiin tasoihin. Toiseksi intervallit "elävät omaa elämäänsä" kullakin ontologisella tasolla, ja niinpä esimerkiksi intervalleja koskevat subjektiiviset samankaltaisuusarvostelmat (Maailma 2) tai intervalliyksiköillä suoritettavat matemaattiset operaatiot (Maailma 3) eivät välttämättä säilytä intervallien identiteettiä samalla tavoin. Intervallin käsitteen ongelmallisuus ei johdu siitä, että se sijaitisi musiikinteoreettisessa kategorijärjestelmässä kognitiivisesti helpokäyttöisempiä *perustason kategorioita* (esim. suuri sekunti) korkeammalla tasolla (vrt. Rosch, Mervis, Gray, Johnson & Boyes-Braem 1976). Samat määrittelyongelmat koskevat myös yksittäisten intervallityyppien käsitteitä: suuri sekunti on kuvattavissa niin fysikaalista taajuussuhdetta tarkoittavan lukusuhteen, subjektiivista havaintokokemusta ilmaisevien kvalitatiivisten määreiden kuin jossakin säveljärjestelmässä syntyvien musiikinteoreettisten relaatioidenkin avulla. Intervallin käsitteen samoin kuin suuren sekunnin käsitteenkin erityisluonne perustuu niiden objektiiviseen kokemusperäisyyteen, joka Popperin kolmen maailman ontologiassa on ymmärrettävissä puheena olevien olioiden sijoittumiseksi kolmelle eri ontologiselle tasolle. On erikoista, että näinkin monimutkaiselta tuntuva oliota varten on kielessämme vain yksi termi: "intervalli". Kuten olemme nähneet, tämä käsitteellinen yhtenäisyys tuskin olisi mahdollista ilman subjektiivisten intervallikokemusten motivoivaa ja yhdistävää roolia kahteen muuhun maailmaan levittäytyvien intervallien välillä.

Haluan kiittää erityisesti dosentti Jussi Haukiojaa hänen esittämistään kriittisistä kommentteista.

Kirjallisuus:

Bailhache, Patrice 2001. *Une histoire de l'acoustique musicale*. Pariisi: CNRS Éditions.
Ballweg, Joachim 2003. Language and Music from a Set-theoretical Point of View – Verbs of Change and Crescendo. Esitelmä 27.3.2003, *Colloque international: La notion de syntaxe en langue et en musique*, Université Paris-Sorbonne.



- Balzano, Gerald J. 1977. *Chronometric Studies of the Musical Interval Sense*. Julkaisematon väitöskirja, Stanford University.
- Balzano, Gerald J. 1982. The Pitch Set as a Level of Description for Studying Musical Pitch Perception. Teoksessa *Music, Mind, and Brain. The Neuropsychology of Music*. Toim. M. Clynes. New York ja Lontoo: Plenum Press. 321–351.
- Barker, Andrew 2000. *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benade, Arthur H. 1990. *Fundamentals of Musical Acoustics*. 2. p. New York: Dover Publications.
- Brown, Matthew ja Douglas J. Dempster 1989. The Scientific Image of Music Theory. *Journal of Music Theory* 33(1): 65–106.
- Browne, Richmond 1981. Tonal Implications of the Diatonic Set. *In Theory Only* 5(6–7), 3–21.
- Burns, Erward M. 1999. Intervals, Scales, and Tuning. Teoksessa *The Psychology of Music*, 2. painos. San Diego: Academic Press. 215–264.
- Cambouropoulos, Emiliios 1996. A General Pitch Interval Representation: Theory and Applications. *Journal of New Music Research* 25: 231–251.
- Cassirer, Ernst 1964. *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Castrén, Marcus 1994. *Recrel. A Similarity Measure for Set-Classes*. (Studia Musica 4.) Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Cazden, Norman 1962. Sensory Theories of Musical Consonance. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20(3): 301–319.
- Cazden, Norman 1980. The Definition of Consonance and Dissonance. *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 11(2): 123–168.
- Chalmers, John H. 1993. *Divisions of the Tetrachord*. Hanover, NH: Frog Peak Music.
- Cohen, L. J. 1985. Third World Epistemology. Teoksessa *Popper and the Human Sciences*. Toim. G. Currie & A. Musgrave. Dordrecht, Boston ja Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers. 1–12.
- Cook, Deryck 1959. *The Language of Music*. Lontoo: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl 1978. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Dempster, Douglas ja Matthew Brown 1990. Evaluating Musical Analyses and Theories: Five Perspectives. *Journal of Music Theory* 34(2): 247–279.
- Ellsworth, Oliver B. 1993. *Johannes Ciconia: 'Nova musica' and 'De proportionibus'*. Lincoln ja Lontoo: University of Nebraska Press.
- Forte, Allen 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
- Friedmann, Michael L. 1990. *Ear Training for Twentieth-Century Music*. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
- Fuller, Ramon 1972. A Study of Interval and Trichord Progressions. *Journal of Music Theory* 16(1–2): 102–140.
- Fuller, Ramon 1991. A Study of Microtonal Equal Temperaments. *Journal of Music Theory* 35(1–2): 211–237.
- Fyk, Janina 1995. *Melodic Intonation, Psychoacoustics, and the Violin*. Zielona Góra: Organon.
- Gärdenfors, Peter 1999. Some Tenets of Cognitive Semantics. Teoksessa *Cognitive Semantics. Meaning and Cognition*. Toim. J. Allwood & P. Gärdenfors. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 19–36.
- Gärdenfors, Peter 2000. *Conceptual Spaces. The Geometry of Thought*. Cambridge MA ja Lontoo: The MIT Press.
- Hall, Donald E. 1985. A Systematic Evaluation of Equal Temperaments Through $N = 612$. *Interface* 14: 61–73.



- Herlinger, Jan (toim.) 1987. *Prosdocimo de' Beldomandi: 'Brevis summula propoertionum quantum ad musicam pertinet' and 'Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi'*. A New Critical Text and Translation. Lincoln ja Lontoo: University of Nebraska Press.
- Hindemith, Paul 1940. *Unterweisung im Tonsatz. Vol. I: Theoretischer Teil*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Huovinen, Erkki 2002. *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. (Acta Musicologica Fennica 23.) Turku: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Jan, Carl von 1895. *Musici scriptores Graeci*. Leipzig: B. G. Teubner.
- Kartomi, Margaret J. 1990. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago ja Lontoo: The University of Chicago Press.
- Killam, Rosemary N., Paul V. Lorton Jr. ja Earl D. Schubert 1975. Interval Recognition: Identification of Harmonic and Melodic Intervals. *Journal of Music Theory* 19(2): 212–234.
- Kivinen, S. Albert 1999. *Metafyysisiä Esseitä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kuhn, Thomas S. 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*. 2. p. Chicago ja Lontoo: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago ja Lontoo: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George 1988. Cognitive Semantics. Teoksessa *Meaning and Mental Representations*. Toim. U. Eco, M. Santambrogio ja P. Violi. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press. 119–154.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 1990. *Valda Skrifter*. Käännös K. Marc-Wogau. Lund: Natur och Kultur.
- Levinson, Jerrold 1990. *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca ja Lontoo: Cornell University Press.
- Lipps, Theodor 1903. *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*. Hampuri ja Leipzig: Verlag von Leopold Voss.
- Macran, Henry S. (toim.) 1902. *The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford: Clarendon Press.
- Mathiesen, Thomas J. 1999. *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln ja Lontoo: University of Nebraska Press.
- Mathieu, W. A. 1997. *Harmonic Experience. Tonal Harmony from Its Natural Origins to Its Modern Expression*. Rochester, Vermont: Inner Traditions International.
- Meyer, Max 1900. Elements of Psychological Theory of Melody. *Psychological Review* 7(3): 241–273.
- Morris, Robert D. 1987. *Composition with Pitch-Classes. A Theory of Compositional Design*. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
- Niiniluoto, Ilkka 1980. *Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teorianmuodostus*. Helsinki: Otava.
- Notturmo, Mark A. 2000. *Science and the Open Society. The Future of Karl Popper's Philosophy*. Budapest ja New York: Central European University Press.
- Partch, Harry 1974. *Genesis of a Music*. 2., laajennettu painos. New York: Da Capo Press.
- Pihlström, Sami 1996. *Structuring the World. The Issue of Realism and the Nature of Ontological Problems in Classical and Contemporary Pragmatism (Acta Philosophica Fennica, Vol. 59)*. Helsinki: The Philosophical Society of Finland.
- Popper, Karl R. 1972. *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*. Lontoo: Oxford University Press.
- Popper, Karl R. 1994. *Knowledge and the Body-Mind Problem. In Defence of Interaction*. Toim. M. A. Notturmo. Lontoo ja New York: Routledge.
- Popper, Karl R. ja John C. Eccles 1977. *The Self and Its Brain*. Berliini, Heidelberg, Lontoo ja New York: Springer International.



- Pousseur, Henri 1987. *Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Putnam, Hilary 1975. The Meaning of 'Meaning'. Teoksessa *Philosophical Papers 2: Mind, Language and Reality*. Cambridge: Cambridge University Press. 215–271.
- Rameau, Jean-Philippe 1986 [1722]. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Genève: Slatkine Reprints.
- Rowell, Lewis 1992. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago ja Lontoo: The University of Chicago Press.
- Rosch, Eleanor 1978. Principles of Categorization. Teoksessa *Cognition and Categorization*. Toim. E. Rosch ja B. B. Lloyd. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers. 27–48.
- Rosch, Eleanor, Carolyn B. Mervis, Wayne D. Gray, David M. Johnson ja Penny Boyes-Braem 1976. Basic Objects in Natural Categories. *Cognitive Psychology* 8: 382–439.
- Ruhnke, Martin ja Horst-Peter Hesse 1996. Intervall. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 4: 1069–1097.
- Schuijjer, Michiel 2003. *Settling the Score. A Conceptual History of Pitch-Class Set Theory*. Julkaisematon väitöskirjan käsikirjoitus, Haagin konservatorio.
- Schulze, Werner 1980. Logos – Mesotes – Analogia. Zur Quaternität von Mathematik, Musik, Kosmologie und Staatslehre bei Platon. Teoksessa *Festschrift Rudolf Haase*. Toim. W. Schulze. Eisenstadt: Elfriede Rötzer Verlag. 107–180.
- Schoenberg, Arnold 1975. *Style and Idea*. Toim. Leonard Stein. Lontoo: Faber & Faber.
- Seidel, Wilhelm ja Ulrich Leisinger 1998. Stil. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 8: 1740–1759.
- Solomon, Jon 1980. *Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ; Critical Edition, Translation, and Commentary*. Julkaisematon väitöskirja, University of North Carolina.
- Talmy, Leonard 1995. The Cognitive Culture System. *The Monist* 78(1): 80–114.
- Terhardt, Ernst 1984. The Concept of Musical Consonance: A Link Between Music and Psychoacoustics. *Music Perception* 1(3): 276–295.
- Thomson, William 1988. What Is an Interval? *Journal of Music Theory Pedagogy* 2(2): 321–324.
- Thomson, William 1999. *Tonality in Music. A General Theory*. San Marino: Everett Books.
- Van Egmond, René ja David Butler 1997. Diatonic Connotations of Pitch-Class Sets. *Music Perception* 15(1): 1–29.
- Wellek, Albert 1957. *Intervall. B. Psychologisch. Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 6: 1330–1333.
- Wellek, Albert 1963. *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt am main: Akademische Verlagsgesellschaft.
- Wilson, Charles A. 1999. *Pitch Spaces and their Transformation in European Music since 1945*. Julkaisematon väitöskirja, King's College London.
- Zagny, Sergei 1999. Imitation: Traditional and Nontraditional Transformations of Melodies. *Perspectives of New Music* 37(2): 163–187.

Erkki Huovinen (erkhuo@utu.fi), FT, Turun yliopiston musiikkitieteen yliassistentti. Huovisen väitöskirja (Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity. Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 2002) käsitteli tonaliteetin havaintoa melodisissa konteksteissa yhdistellen toisiinsa kokeellisen musiikkipsykologian sekä sävelluokkajoukkoteorian menetelmiä.



What is an interval?

This article seeks to elucidate the concept of musical interval and offer an ontological basis for evaluations between different definitions of intervals. Intervals occupy a central role in musical theories, because different intervallic conceptions may often lead to widely different theoretical problems and methodologies. Five such views are here differentiated: within different theoretical traditions, intervals have been primarily conceptualized as either ratios, distances, categories, qualities, or units within larger systems. Despite the apparent incommensurability between some of these views, it appears that the concept of musical interval presents no particular problems for its everyday use in practical musical contexts. The concept of interval appears to be what cognitive semanticists would call a cluster concept: it incorporates various different cognitive models, which are idealized in the sense that all of their features do not have to apply to actual musical situations in which intervals are encountered. Such a cluster concept facilitates communication, because it is cognitively more simple than any of its sub-models.

The cognitive account still leaves open what it is that underlies such diversity in the concept of musical interval. This question is addressed in an ontological analysis of intervals. Some peculiarities of the concept may already be explained with reference to a simple division between musical and physical domains. What this preliminary account still leaves unexplained is the relationship between intervallic operations within music theory, on the one hand, and intervals understood as either physical or musical objects, on the other. A more appropriate view concerning the ontological status of intervals is gained when it is realized that intervals, in fact, may appear in each of the so-called Three Worlds presented by Karl Popper. In one sense, intervals are thus denizens of the world of physical objects and events (intervals as sound), but they do also occupy the world of mental objects and consciousness (intervals as perceived objects), as well as the world of abstract, culturally determined theoretical objects (intervals in music-theoretical operations). It is argued that Popper's views concerning the causal relations between these three domains imply a criterion for the stability of the concept of musical interval as it is applied in musical theory. Briefly put, unless enough attention is given to the role of intervals as mental objects within World 2, the interpretability of some music-theoretical results will be lost. Similar conclusions may be drawn concerning other "objectively experiential musical concepts" that are not well understood without the interplay between the Three Worlds and, especially, the mediating role of World 2.



Uutuuden estetiikka Helsinki Biennale- / Musica nova Helsinki -festivaalilla

Merja Hottinen

Nyky musiikkifestivaaleilla on ollut keskeinen asema nykymusiikin historiassa erityisesti toisen maailmansodan jälkeen. Nimenomaan festivaalien kautta ovat monet säveltäjät saaneet musiikkiaan julkisuuteen, ja toisaalta nykymusiikin esittäminen on usein jäänyt jopa yksinomaan festivaalien ja muiden uuteen musiikkiin erikoistuneiden instituutioiden tehtäväksi. Näillä instituutioilla voi olettaa olleen paljon vaikutusvaltaa uuden musiikin arvomaailmaan, sillä ne ovat väistämättä toimineet portinvartijoina uudenlaisen estetiikan julkituonnissa. Arvomaailman pohjana on – ehkä itsestään selvästikin – ajatus uutuudesta, mutta uutuus ei ole välttämättä tarkoittanut vain viimeisintä tai mahdollisimman yllätyksellistä musiikkia, vaan se on saanut monia merkityksiä.

Tarkastelen tässä artikkelissa nykymusiikki-instituutioiden estetiikkaa ennen kaikkea yhden suomalaisen nykymusiikkifestivaalin, Helsinki Biennale- / Musica nova Helsinki -festivaalin¹ kautta. Käsittelem lähinnä sitä, miten eri tavoin uutuu- den arvo voidaan festivaalin perusteella määritellä. Vaikka valintoja festivaalilla ja festivaalia käsittelevässä mediassa tekevätkin yksittäiset toimijat, tarkastelen kuitenkin näiden valintojen kokonaisuutta institutionaalisesta näkökulmasta, yhteen nivoutuvana merkityksenantoprosessina. Instituutiolla on yhteys nyky- musiikin estetiikkaan kahdellakin tavalla: se heijastelee laajempaa estetiikkaa ja on samalla itse aktiivisesti sitä luomassa.

Artikkeli on osa laajempaa tutkimusta, joka käsittelee Helsinki Biennale- ja Musica nova Helsinki -festivaalin estetiikkaa vuosina 1981–2001. Aineistona olen käyttänyt festivaalin ohjelmakirjoja sekä tärkeimpien päivälehtien (*Helsingin Sanomat*, *Uusi Suomi*, *Hufvudstadsbladet*) artikkeleita. Tarkoitukseni on palata myöhemmin tarkemmin Helsinki Biennalen / Musica nova Helsingin historiaan ja sen estetiikan muuttumiseen, mutta tässä artikkelissa pohdin yleisemmin ajatusta festivaalin estetiikasta ja keskityn siihen, mitä merkityksiä uutuus on tämän festivaalin kontekstissa saanut. Kysymys uutuudesta on mielenkiin- toinen ennen kaikkea siksi, että festivaalit, kuten instituutiot yleisemminkin, tähtäävät jatkuvuuteen ja pysyvyyteen, kun taas uutuu- den ehdoton arvostus viittaisi enemmänkin erilaisen ja odottamattoman arvostamiseen. Uuden musiikin festivaali joutuukin siis tasapainoilemaan näiden kahden arvon välillä – toisaalta jatkamaan traditiota ja toisaalta murtamaan sitä uutuu- den nimissä.

¹ Vuonna 1981 Helsinki Biennale -nimellä perustettu joka toinen vuosi järjestetty festivaali muuttui vuonna 1997 jokavuotiseksi, ja tässä yhteydessä nimi muutettiin Musica nova Helsingiksi. Tarkemmin festivaalista ks. Hottinen 2003.





Institutionaalinen estetiikka: näkökulman taustaa

Institutionaaliset lähestymistavat musiikkielämään ovat nousseet musiikkisosiologiassa aika ajoin pintaan. Instituutioista puhutaan jo musiikkisosiologian klasikoissa (esim. Silberman 1963), mutta ennen kaikkea institutionaalisuus nousi pinnalle 1960–70-lukujen institutionaalisen taideteorian (erityisesti Danto 1964, Dickie 1974 ja 1984) myötä. Taideteoria antoi instituutionaalille näkökulmalle vahvasti ontologisen sävyn, mutta 1980-luvulla instituution käsite nostettiin jälleen esiin sen käytännöllisten ja materialististen ulottuvuuksien ansiosta (esim. Becker 1982, Wolff 1981/1992, Wolff 1983/1993). Nyt institutionaalinen lähestymistapa tuntuu jälleen yleistyvän; 1990-luvulla institutionaalista teoriaa on käytetty mm. IRCAMin tutkimiseen (Born 1995) ja teoreettisesti kysymystä on lähestytty Suomessakin (Sevänen 1998).

Institutionaalisuuden nouseminen esimerkiksi säveltäjä- ja teoslähtöisen estetiikan tutkimisen rinnalle johtuu varmastikin siitä, että tällaisen näkökulman koetaan pystyvän yhdistämään tarkastelutasoja, joiden suhdetta olisi muuten vaikea tutkia. Se ankkuroituu vahvasti musiikkielämän käytännön toimintaan, mutta antaa samalla mahdollisuuden tarkastella estetiikkaa ja ideologioita abstraktimmallakin tasolla. Tätä kautta se tarjoaa välittävän tason ”perinteisen” musiikkitieteen kohteiden – teosten, säveltäjien ja tyylien – sekä niitä kuluttavan yleisön ja laajempien kontekstien – kulttuurin – välille. Mikko Heiniön (1990, 11) sanoin: ”Musiikki-instituutiot yksinkertaisesti muodostuvat siihen kohtaan, jossa sävelteokset kohtaavat yhteiskunnan ja yhteiskunta sävelteokset – tai: vasta instituutiot tekevät tämän kohtaamisen ylipäätään mahdolliseksi.”

Instituutiotutkimuksen rajoitukset syntyvät pitkälti juuri samasta yleisyydestä, joka tekee siitä hyödyllisen. Käsitteelle on vuosisadan kuluessa kerääntynyt monenlaisia merkityksiä ja käyttötarkoituksia eri tieteenaloissa ja arkikielessä (ks. Scott 1995, xiv), ja sitä tunnutaan käyttävän usein pikemminkin metaforana kuin varsinaisesti analyttisenä käsitteenä. Merkitysten sekoittumisen vaara onkin suuri, kun jonkin tieteenalan tarpeisiin kehitettyjä institutionaalisia teorioita sovelletaan toisilla aloilla. Jopa saman tieteenalan sisällä merkityksiä voi olla monia: esimerkiksi musiikissa instituutiolla voidaan viitata monenlaisiin sosiaalisen elämän ilmiöihin yksittäisistä yhdistyksistä ja orkestereista orkesterilaitokseen ja korkeakoululaitokseen ylipäänsä, ja näiden lisäksi instituutioina pidetään myös hyvin abstrakteja ilmiöitä kuten musiikkikritiikkiä.

Kuitenkin instituution käsite on mielestäni erittäin hedelmällinen nimenomaan modernin ajan modernia estetiikkaa käsitellessä. Vaikka instituutioiden moninaisuus ei olekaan vain modernin länsimaisen kulttuurin erityispiirre, institutionaalista näkökulmaa voidaan soveltaa – ja on sovellettu – siihen erityisen perustellusti.² Kasvavaa rakenteellista ja institutionaalista eriytymistä on pidetty

² Useimmat institutionaaliset teoriat on kehitetty nimenomaan modernia länsimaista yhteiskuntaa ajatellen, toiset niistä vain ja ainoastaan länsimaita varten, toiset mahdollisen yleistämisen toivossa (Sevänen 1998, 21).





yhtenä modernin yhteiskunnan keskeisenä piirteenä (Sevänen 1991, 14–15 ja 1998, 20), ja nimenomaan modernia länsimaista taide-elämää leimaavatkin eriytyneet kulttuuri-instituutiot, organisaatiot ja monimutkaiset poliittiset ja taloudelliset järjestelmät. Nämä järjestelmät ovat nivoutuneet monella tavalla modernin musiikin kehitykseen 1900-luvulla, jopa siinä määrin että nykymusiikki on määritelty itsekin (instituutioista koostuvaksi) instituutioksi (Dahlhaus 1980, 147–148, Heiniö 1990, 11).

Instituution käsitettä voidaan käyttää periaatteessa kolmella eri tarkastelun tasolla. Ensinnäkin instituutiota voidaan pitää lähestulkoon synonyyminä sanalle *organisaatio* tai – instituution yleisen määritelmän mukaan – *sosiaalinen laitos*. Tässä mielessä voidaan esimerkiksi tutkia Helsinki Biennalen ja Musica novan rakennetta ja toimintaa, esimerkiksi sitä, miten festivaali valitsee siellä esitettävät teokset. Toisekseen instituutiota voidaan pitää *sosiaalisena järjestelmänä* ja näin tutkia esimerkiksi festivaali-instituutiota, konsertti-instituutiota tai nykymusiikkia instituutiona. Estetiikan suhteen voidaan nostaa esiin esimerkiksi kysymykset perinteestä, jatkuvuudesta, funktioista tai suhteesta taidemaailmaan laajemmin. Kolmanneksi voidaan mennä instituutiotutkimuksen filosofisimmalle tasolle ja tarkastella instituutioina yhteisön vakiintuneita *sosiaalisia tapoja ja käytäntöjä*. Vasta tällä tasolla instituution käsite oikeastaan nivoutuu suoraan kysymykseen sosiaalisista merkityksistä. (Määritelmistä ks. mm. Berger & Luckman 1994, 67, Douglas 1986, 46, Heiniö 1990, 7–8, Scott 1995, 30, Tuomela 2001, 117.)

Kolmijaon sijaan instituutiot on tyypillisemmin tapana jakaa kahteen kategoriaan, joista toisessa korostuvat instituution muodolliset, organisatoriset piirteet ja toisessa taas ideologiset, konventionaaliset ja normatiiviset piirteet. Lukuisista jaoista selkeimpiä on Jeffrey Wieandin (1981, 409–410) tekemä jaottelu henkilö- ja toimintainstituutioihin. Toimintainstituution käsitteessä korostuu instituutio konventiona, tapana ja toimintatyyppinä, ja olennaisen osan tällaisen instituution toimintaa muodostaa sääntöjärjestelmä. Henkilöinstituution käsite puolestaan korostaa instituutiota toimijana, vastuullisena ”kvasi-henkilönä”, jonka toiminnassa olennainen on kysymys siitä, miten instituutio saa valtutuensa toimia henkilön tavoin ja miten tämä valta jakautuu instituution jäsenille. Jakoa ei kuitenkaan pidä nähdä jyrkkänä, vaan monet ilmiöt sijoittuvat erilaisten kategorioiden rajalle tai useampiin näistä – kyse on enemmän näkökulmasta kuin tiukasta jaottelusta. Mikko Heiniö (1990, 10) esimerkiksi on tuonut rajatapauksena esiin musiikkikritiikin, jonka voi käsittää laajana toimintainstituutiona mutta josta maantieteellisesti ja historiallisesti rajattaessa tuleekin enemmän henkilöinstituution kaltainen. Toinen ongelmallinen tapaus on nykymusiikki, jota Heiniö pitää henkilöinstituutiona, vaikka sen edellyttämä henkilöstö onkin varsin laaja ja epämääräinen.

Institutionaalisen tarkastelutavan suurimpana hyötynä voi pitää nimenomaan sitä, että siinä monen eri tasoiset näkökulmat yhdistyvät. Kaikki nämä aspektit huomioon ottavia instituution määritelmiä on vaikea löytää, mutta itse pidän hyvänä W. Richard Scottin määritelmää, joka kattaa instituutioiden sisäl-





lön (kognitio, normit, säännöt), niiden funktion (pysyvyys, merkityksenanto) ja välittymisen (kulttuurit, rakenteet, tavat):

Instituutiot koostuvat kognitiivisista, normatiivisista ja regulatiivisista rakenteista ja toiminnoista, jotka antavat sosiaaliselle käyttäytymiselle pysyvyyttä ja merkitystä. Instituutioita välittävät monet kantajat – kulttuurit, rakenteet ja rutiinit – ja ne toimivat monilla tasoilla. (Scott 1995, 33)³

Tässä artikkelissa olen pyrkinyt yhdistämään institutionaalisen näkökulman eri tasoja tarkastellessani sitä, millaisena Helsinki Biennalen / Musica nova Helsingin estetiikka näyttäytyy. Vaikka pääkysymys liittyykin nimenomaan nykymusiikin yhteisölliseen estetiikkaan ja sitä kautta sosiaalisiin merkityksiin, estetiikkaan vaikuttaa myös festivaali organisaationa⁴. Esimerkiksi organisaation käytännölliset rajoitukset ja valinnat vaikuttavat siihen, miten teokset jaetaan esitettäviin ja ei-esitettäviin: instituutiot toimivat siis ”suodattimina”, jotka päästävät läpi vain joitain teoksia. Valintojen syyt eivät aina liity teosten taiteelliseen arvoon tai esteettisiin linjanvetoihin vaan teosten käytännön toteutettavuuteen ja siihen, miten rajallisia resursseja on järkevä jakaa. (Becker 1982, 26–28, 134–143.) On myös otettava huomioon, että esteettisyys ei välttämättä ole taidelaitosten ensisijainen päämäärä, vaan niillä on myös liiketaloudellisia pyrkimyksiä samoin kuin sosiaalis-poliittisia pyrkimyksiä tarjota kulttuuripalveluita mahdollisimman monelle (Sevänen 1991b, 174). Instituutioiden rajoitukset eivät kuitenkaan estä niinkään taiteen luomista vallitsevista käytännöistä poikkeavalla tavalla vaan tämän taiteen julkisuuteen pääsemistä. Käytäntöjä uhmaavaa taidetta tekevien teokset jäävätkin pääosin tuntemattomaksi, ja ne pääsevät vaikuttamaan yleiseen estetiikkaan vasta taidemaailman muututtua. Helsinki Biennalen ja Musica nova Helsingin kontekstissa tästä ilmiöstä on puhuttu erityisesti Giacinto Scelsin yhteydessä (esim. Suilamo HB85, 58, Nieminen HB87, 71, Halbreich MnH 12.3.1998, 2).

Merkitysten tasolla instituutiot ohjaavat estetiikkaa pääosin ohjaamalla odotuksia ja ajattelua: ne helpottavat yksilön kykyä käsitellä saamaansa tietoa ja auttavat uusien ilmiöiden kategorisoimisessa (Douglas 1986, 47, 55). Bergerin ja Luckmannin (1994, 65) mukaan instituutiot totunnaistavat inhimillisen toiminnan ilman, että se menettää rutinoitumisen myötä mielekkyyttään. Siten instituutiot ”vapauttavat valitsemisen ikeestä” niin, että jokaista vastaan tulevaa tilannetta ei tarvitse määritellä uudestaan. Mary Douglasin (1986, 4, 45, 111) mukaan jopa yksilön perustavimmat kognitiiviset prosessit perustuvat sosiaalisiin instituutioihin, ja hän toteaaakin kiinnostavasti, että esimerkiksi kriisitilan-

³ “Institutions consist of cognitive, normative, and regulative structures and activities that provide stability and meaning to social behavior. Institutions are transported by various carriers – cultures, structures, and routines – and they operate at multiple levels of jurisdiction.”

⁴ Sinänsä Helsinki Biennale / Musica nova on organisaatioltaan poikkeuksellinen: festivaalin toiminta on alusta asti perustunut pääkaupunkiseudun tapahtumajärjestäjien yhteistyöhön eikä omaan organisaatioonsa.



teessa yksilöt eivät tee elämän ja kuoleman ratkaisuja yksin vaan jättävät ne instituutioille.

Douglasia mukaillen voidaan ajatella, että myös taiteellisen ”selviytymisen” ratkaisut jätetään helposti instituutioille. Näin esimerkiksi taideinstituutiot auttavat antamaan tietyille asioille merkityksen taiteena ja opastavat etsimään tietynlaisesta toiminnasta taiteellista sanomaa. Ne siis yksinkertaistavat yksilöllistä informaation prosessointia antamalla kehykset, joiden avulla jokin ilmiö on suhteellisen helposti ymmärrettävissä. Taideinstituutioiden ulkopuolelle jääviä ilmiöitä on sen sijaan paljon vaikeampi merkityksellistää taiteena, koska niiden osalta katsoja tai kuulija joutuu tekemään kategorisoinnin taiteeseen tai ei-taiteeseen itse.

Uutuus ja jatkuvuus

Uutuus on uuden musiikin festivaalille lähes itsestään selvä ohjelmistovalintojen kriteeri, mutta uutuudella ei kuitenkaan tarkoiteta pelkästään mahdollisimman uutta tai mahdollisimman tuntematonta musiikkia; Helsinki Biennalissa ja Musica nova Helsingissä monissa rooleissa toimineen Risto Niemisen (27.3.2001) mukaan nykymusiikkifestivaalilla voi olla myös tuttua musiikkia, jos se saa kontekstinsa kautta uusia merkityksiä, kontrastoituu toisiin teoksiin tai antaa kuulijan tehdä vertailuja tutun ja tuntemattoman välillä. Uutuus saakin varsin monenlaisia ulottuvuuksia, ja ”uudeksi” nimittäminen tuntuu retorisuudessaan lähes taikasanalta, jolla on voitu festivaalin ohjelmistossa perustella lähes millainen musiikki hyvänsä uusimmista nykysävellyksistä 1900-luvun alkupuolen klassikoihin ja aina Claudio Monteverdiin, C. Ph. E. Bachiin tai ulko-eurooppalaiseen perinnesävellykseen asti.

Kysymys festivaalin uutuudesta tulee kiinnostavaksi, kun otetaan huomioon se, että instituutio sinällään pyrkii pikemminkin tuttuuteen ja jatkuvuuteen kuin odottamattomaan tai uuteen. Nykymusiikkifestivaali voidaankin siis hiukan kärjistäen nähdä instituutiona, joka pyrkii tekemään uutuudesta tuttua ja odotettavaa.

Toiminnallaan festivaali määrittelee uutta musiikkia kahdesta eri suunnasta. Ensinnäkin festivaalilla esitetty musiikki sijoittuu automaattisesti ”uuden musiikin” kategoriaan ja saa merkityksen uutena musiikkina. Toisaalta se, miten esitetty musiikki festivaalin yhteydessä – esimerkiksi ohjelmakommenteissa ja lehtikirjoituksissa – merkityksellistetään, kertoo, millaista uutta musiikkia on pidetty tai pidetään arvokkaana.

Näistä keskityn tässä jälkimmäiseen ja esittelen kuusi merkitystä, joita uutuus tässä kontekstissa – Helsinki Biennalen / Musica nova Helsingin ohjelmakirjoissa ja mediareseptiossa – on saanut. Uutuus on määrittynyt reflektiiviseksi traditioksi, persoonalliseksi ilmaisuksi, radikaaliksi uudenlaisuudeksi, tieteelliseksi kehitysajatuksiksi, ajankohtaisuudeksi ja itsessään institutionaa-



liseksi perinteeksi. Uutuuden arvoa on myös kritisoitu varsinkin lehdistössä, joten täysin legitimoitu uutuus musiikin arvona ei tässäkään kontekstissa ole. Uutuuden eri merkitysten perusteella festivaalin estetiikka hahmottuu varsin heterogeeniseksi, ja se yhdistyy paitsi modernin arvomaailmaan myös varsin traditionaaliseen länsimaisen taidemusiikin arvomaailmaan.

Traditio ja jatkumo

Festivaalin nykyisen taiteellisen johtajan Kimmo Hakolan sanoin uuden musiikin festivaalin roolina on "esitellä uutta, mutta myös vahvistaa vanhaa ja hyväksi koettua" (Hakola MnH99, 4). Uutuuden käsitteen taustalla onkin vahvasti myös tradition käsite: uusi määrittäytyy nimenomaan suhteessa vanhaan ja se myös muodostaa oman traditionsa.

Tyypillisesti traditio näyttäytyy Helsinki Biennalen / Musica nova Helsingin yhteydessä taustana, jota myönteisessä hengessä uudistetaan, problematisoidaan tai tuodaan esiin luovalla tavalla. Länsimaisen taidemusiikin traditioon viittaaminen ei tarkoita tradition kritiikitöntä hyväksyntää, vaan uusi on läsnä myös traditiosta puhuttaessa. Tällainen traditiosuhde onkin hyvinkin lähellä Mikko Heiniön (1984, 12) näkemystä tradition "apologiasta", tradition säilyttämisen ideasta, joka kuitenkin ei nouse suoraan perinteestä vaan saa motivaationsa vasta perinteen uudistamisesta ja reflektoinnista. Konservatiivisesta traditiosuhteesta ei siis ole kyse; konservatiivisuudesta puhuminen on pikemminkin Helsinki Biennalen / Musica nova Helsingin yhteydessä hahmottunut negatiivisena kritiikkinä ohjelmistoa kohtaan (esim. Kauko HS 9.3.1997, Isopuro HS 11.3.1997) toisin kuin muut viittaukset traditioon.

Helsinki Biennalen / Musica nova Helsingin traditiosuhteen voi karkeasti kiteyttää kolmeen metaforaan: traditio uusia oksia luovana puuna, traditio restauraationa eli eri aikojen musiikkien yhteen sovittamisena ja traditio kriittisenä "tuotekehittelynä". Neljänneksi voisi vielä nostaa huomionosoitukset edeltäjiä kohtaan, joista esimerkkejä ovat tiheään toistuvat esikuvia kunnioittavat *hommaget*.

Puumetaforasta oivan esimerkin antaa se, miten Sofia Gubaidulinan musiikkia on kuvattu vuoden 1995 Helsinki Biennalen ohjelmakirjassa. Säveltäjää itseään siteeraten kerrotaan, että hänen teoksiaan "voi luonnehtia uusiksi, mutta ne ovat siitä huolimatta osa lehvästöä, ja näin ymmärrettynä aina vanhoja ja perinteisiä" (HB95, 27). Traditio on läsnä luomassa ajallista perspektiiviä, taustana ja pohjana, joka tuottaa jatkuvasti uusia oksia. Gubaidulinan sanotaan olevan "tradition vanki", mutta hänen myös kerrotaan pyrkivän sitä pakoon "dramatisoimalla ja laajentamalla omat ongelmansa eräänlaiseksi nykyaikaiseksi eksistenssiproblematiikaksi". Näin hänen traditiosuhteensa modernisoidaan vetoamalla säveltäjän pyrkimykseen uudistaa ja olla nykyaikainen. Hänet myös legitimoidaan viittaamalla vahvaan kompetenssiin sekä "perinteisen" ja "uudenaikaisen" sävellystylin suhteen, joita hän kuitenkin käyttää luovalla tavalla. Säveltäjän omaa luonnehdintaa siteeraten:

Mielestäni ihanteellinen suhde perinteisen ja uudenaikaisen sävellystylin välillä on





sellainen, jossa taiteilija hallitsee molemmat, sekä vanhan että uuden, vaikkakin sellaisella tavalla, että näyttää siltä kuin hän ei ottaisi huomioon kumpaakaan. (HB95, 27.)

Gubaidulinan ei kuitenkaan voi katsoa kuuluneen festivaalin valtavirtaan tutkimieni vuosien 1981–2001 aikana; säveltäjän Suomessa saavuttamasta suosiosta huolimatta Helsinki Biennalen tai Musica nova Helsingin puitteissa on kulttuuri vain harvoja teoksia (ks. Hottinen 2003). Paljon enemmän festivaalin tyylilliseen valtavirtaan ovat kuuluneet sen sijaan esimerkiksi Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio ja Mauricio Kagel, joiden yhteydessä perinteeseen on viitattu hiukan toisella tavalla: enemmänkin postmodernina kaikkien aikojen yhtäaikaisena läsnäolona tai vanhan ”restauroimisena” kuin tradition suoraviivaisena jatkamisena. (Mm. HB81, 16, HB83, 3, HB85, 58–59, 139–141, HB91, 45.) Esimerkiksi Mauricio Kagelin kohdalla on puhuttu ”vanhan musiikin muuttamisesta uudeksi” ja ”vanhojen teosten pelastamisesta radikaalilla uusimisella museomaisen säilyttämisen sijasta” (HB83, 3). Luciano Berion puolestaan on sanottu näkevän mielessään ”historiallisten rakennuskeinojen varaston, jonka elementtejä voidaan käyttää yhä uudelleen” (Lampila HS 14.3.1991). Restauroinnista puhutaan myös Berion *Rendering*-teoksen yhteydessä. Teos perustuu Schubertin sinfonialuonnoksiin, mutta vanhaa katsotaan postmodernista näkökulmasta:

Berio on kuitenkin korostanut, ettei hän ole ollenkaan pyrkinyt Schubertin sinfonian rekonstruktioon. Hän ei pukeudu 1800-luvun asuun ja maailmankuvaan. Sen sijaan Berio on verrannut teostaan freskotaiteen restaurointiin modernein menetelmin: säilyneet värit ja muodot pyritään vahvistamaan ja kiinnittämään alkuperäisiin aseteleihin, mutta vuosisatojen nakertamat aukkokohdat jätetään näkyviksi nekin. (Otonkoski HB95, 20.)

Kolmantena tradition metaforana voidaan pitää ajatusta musiikin jatkuvasta uudistumisesta ja kehitymisestä. Se esittää tradition kuin tuotekehittelyä, joka perustuu vahvalle perinteelle mutta tähtää yhä uudempaan ja ajanmukaisempaan. Suhde vanhaan ei kuitenkaan ole radikaali tai kielteinen. Näin esimerkiksi Eero Hämeenniemi tuodaan esiin vuonna 1985 (HB85, 40) ”pa[r]haiden klassisten perinteiden jatkajan ja edelleenkehittäjän” roolissa. ”Tietynlainen perinnesuhde” on myös Jouni Kaipaisen *Sinfonia*-teoksella, jonka nimen taustaa säveltäjä on perustellut seuraavasti:

Ensinnäkin katson, että monella Sinfonian sisältämällä ilmiöllä on tietynlainen perinnesuhde, joka pyrkii kappaleen myötä käymään yhä määritetyimmäksi, ja ymmärtääkseni tällainen perinnesuhteen pohdinta on ikään kuin kotonaan tapahtuessaan ’sinfonia’-nimikkeen alla. Toiseksi on mielestäni ilmeistä, että teoksellani on enemmän yhteisiä piirteitä monien sitä ennen syntyneiden sinfonioiden kanssa kuin minään muun lajityypin edustajien. (Kaipainen HB85, 6.)

Neljäntenä tapana viitata traditioon voisi vielä mainita kunnioitussuhteen, joka ilmenee säveltäjien tavassa nimetä teoksilleen esi-isiä tai kummisetiä. Uudet teokset ovat kunnianosoituksia, *hommageja* vanhoille mestareille – näin esimer-





kiksi Thomas Adèsin teoksen kerrotaan olevan kunnianosoitus Debussylle ja Couperinille (MnH99, 26) ja Oliver Knussenin *Prayer Bell Sketchin* kunnianosoitus Takemitsulle (MnH99, 36). Kunnioitussuhde ei kuitenkaan ole vanhaa tyyliä toistava tai siteeraava, vaan suhde perinteeseen on syvämpi. Syy tällaisen *hom-magen* kirjoittamiseen tulee usein tradition syvästä kunnioittamisesta. Esimerkiksi vuoden 2001 säveltäjävieras Elena Kats-Cherninin kerrotaan säveltäneen teoksen Scarlattin teoksen pohjalle, ”koska tämä on vaikuttanut hänen omaan musiikkiinsa niin voimakkaasti”. Tiikkajan (MnH01, 59) mukaan Kats-Chernin suunnittelee säveltävänsä teoksia muidenkin säveltäjien kunniaksi: ”Se on kunnianosoitus niille säveltäjille, joiden ansiosta olen mitä olen. Jos heitä ei olisi ollut, en minäkään säveltäisi musiikkia näin”, Kats-Chernin toteaa Tiikkajan haastattelussa.

Kaiken kaikkiaan modernin retoriikka näkyy myös perinteestä puhuttaessa siinä, että samassa yhteydessä korostetaan säveltäjän vahvaa edistyksellisyyttä tai radikaalia uudistushenkeä. Kielikuvien tasolla tämä näkyy hyvin esimerkiksi Veijo Murtomäen (HS 21.3.1991) kirjoittamassa Ligetin musiikin kuvailussa. Traditionaalisuutta korostaa puhe ”palauttamisesta”, ”restauroimisesta”, ”uudelleen löytämisestä” ja ”aidosta konsertosta”. Vastavoimana kuitenkin kirjoituksessa näkyy aito radikaali, vastarintainen uudistushenki: Ligeti kulkee ”omalla tiellään”, ja teos on paitsi ”protesti konserttimuodolle” jopa ”epäkonsertto”. Moderni traditiosuhde tuntuukin löytyvän perinteen ja modernin persoonallisuudesta yhdistämisestä.

Uutuus persoonallisena luovuutena

Länsimaisen kulttuurin kontekstissa uutuuden arvostamisessa ei sinänsä ole mitään uutta: länsimaisen taidemusiikin arvoihin on kuulunut jo vuosisatojen ajan pyrkimys uuteen ja uudenaiseen, pyrkimys olemaan toistamatta vanhaa (ks. esim. Heiniö 1984, 141, Flotzinger 1996). Uutuus näin tulkittuna ei oikeastaan asetu vastakohtaksi vanhalle vaan keskivertotaiteelle (ks. Heiniö 1984, 12) – sillä tarkoitetaan taiteen arvoille ylipäänsä tyypillistä originaalisuutta, persoonallisuutta, luovuutta, innovatiivisuutta, erilaisuutta.

Omaperäisyyden suuri arvostus näkyy Helsinki Biennalessa ja Musica nova Helsingissä erityisesti siinä, miten se legitimoit myös festivaalin tyyllisestä valtavirrasta poikkeavan musiikin ja pätevöittää esiintyjät. Festivaalilla muuten suhteellisen harvakseltaan kuullun Einojuhani Rautavaaran ratkaisujen sanotaan olleen *Magnificatissa* ”kaukana totunnaisesta” (MnH99, 26), ja vuonna 1999 kuullussa silloin jo miltei 90 vuotta vanhassa Leoš Janáčekin *Sumussa*-teoksessa ”heittelehtivät harmoniat suistavat musiikin totuilta raiteiltaan” (MnH99, 37). Originaalisuus siis tavallaan ”modernisoi” tradition, mikä myös tuodaan suorasanaisesti esiin joissain ohjelmakommenteissa. Esimerkiksi intialaisen tanssijan Alarmel Vallin tyyliä kuvataan yhtä aikaa täydellisen moderniksi ja hyvin traditionaaliseksi: ”Suuri taiteilija uudistaa aina esittämänsä, luo jotain uutta. Valli tanssii *bharatanatyamia* hyvin perinteisesti, mutta hänen laillaan sitä ei tanssi kukaan.” (Hämeenniemi HB97, 7)





Vastaavin perusteluin pätevoidetään myös Jouni Kaipaisen musiikkia:

Modernin taiteen keskeinen arvokriteeri on originaalisuus, joten aidoimmin modernia Kaipaista – joskaan ei ehkä ”modernistista” – ovat nämä sävellykset, joissa säveltäjä ottaa omimmaksi omaisuudekseen sonaattimuodon ja sinfonisen teemaajattelun kaltaiset periaatteet, ei ulkoa annettuina nuotteina vaan sisäistettynä sävelajattelun hedelmöittäjänä. (Nuorvala HB97, 15.)

Ohjelmakommenteissa ja lehtiteksteissä luovan ilmaisun vaatimuksesta puhutaan yleensä nimenomaan säveltäjän – tai esiintyjän – *persoonallisuutena*. Säveltäjille tämä persoonallisuuden vaatimus on lähes ehdoton: ohjelmakommenteissa säveltäjät kuvataan mielellään persoonallisiksi, kun taas kriitikot voivat teilata sävellykset pelkästään pitämällä niitä epäpersoonallisina. Esimerkiksi vuoden 1999 Musica nova Helsingin päävieraan, säveltäjä Thomas Adèsin musiikillista ilmaisua kuvattiin ohjelmakirjassa ”ainutkertaisen persoonalliseksi” (Hakola MnH99, 3), ja hänen teostensa sanottiin olevan ”joka kerta myös hänen näköisiä” (Häyrynen MnH99, 48). Persoonallinen ilmaisu ei alistu totunnaisiin kategorioihin vaan on avointa ja ennakkoluulotonta: ”Adès on valoisa ja stimuloiva ilmestys, jota eivät perinteiset raja-aidat näytä kahlitsevan.” (MnH99, 7.)

Lehtikritiikeissä persoonallisuuden arvo määrittyy toisesta suunnasta kuin festivaalikirjojen kommentaareissa. Persoonattomuus antaa aiheen kritisoida ammattitaitoisenaakin pidettyä säveltäjää. Hannu-Ilari Lampila (HS 9.3.1993) totesi eräästä konsertista, että ”[s]uurin osa konsertin teoksista voisi olla lähtöisin yhden ja saman säveltäjän kynästä. – He tuntuvat käyttävän suurin piirtein samaa sävelkieltä, ja harmoniat kulkevat samantapaisia latuja”. Hufvudstadsbladetin Mats Liljeroos (Hbl 9.3.1993) moittii samaa konserttia siitä, että kaikki kuulosti samanlaiselta jälkisarjalliselta ”plinkplonkandelta”, mutta antaa tunnustuksen Kalevi Aholle, Mikko Heiniölle ja Erik Bergmanille: ”he ainakin yrittävät tuoda musiikkiinsa hitusen persoonallisuutta ja inhimillistä lämpöä”. Myös Lampila (HS 9.3.1993) piti Heiniön romanttiseen perinteeseen kytkeytyvää teosta ”persoonallisena poikkeuksena”.

Erityisen kiinnostava esimerkki persoonallisuuden arvostuksesta on lehtikirjoittelu vuonna 1993 Veli-Matti Puumalan sävellyskonsertin ympärillä. Lähes kaikissa Helsingin Sanomien ja Hufvudstadsbladetin Puumalaa käsitelleissä kirjoituksissa nostettiin esiin kysymys tämän sävellysten persoonallisuudesta. Helsingin Sanomien Seppo Heikinheimo (HS 11.3.1993) puhuu ”tunnollisuudesta” ja kertoo, että säveltäjä ”osaa yhdistellä sävelkorkeuksia, rytmejä ja soittimia kaikkien sääntöjen mukaan”. Heikinheimo kehuu Puumalan perusteellisuutta, mutta olennaisin puuttuu: ”persoonallista sanomaa ei ole”. Tämä puute on Heikinheimolle mitä ilmeisimmin musiikin kohtalonkysymys: ”siihen ratkaisevaan kysymykseen, tarvitaanko tällaista musiikkia, en valitettavasti pysty antamaan myönteistä vastausta”, Heikinheimo kirjoittaa. Helsingin Sanomien Hannu-Ilari Lampila (11.3.1993) on hyvinkin samoilla linjoilla: hän kuvaa Puumalan *Never again* -sävellystä ”modernien kuorokenttien tutkielmaksi”, joka on tyylikkäästi





sommiteltu, mutta Lampilan mukaan ”pelkkä sävellystekninen ammattitaito ei vielä auta löytämään kontaktia ympäröivään maailmaan”.

Hufvudstadsbladetin toimittajat puolestaan kääntävät asetelman aivan pääläelleen. Johan Tallgrenin (Hbl 8.3.1993) jutussa Puumalasta säveltäjän persoonallisuus on tuotu esiin jo otsikossa (”Veli-Matti Puumala – personlig tonsättarröst”) ja Mats Liljeroos (Hbl 11.3.1993) on sitä mieltä, että Puumalan erottaa ”paperimusiikkisäveltäjistä” nimenomaan se, että hänellä on hedelmällisiä ideoita ja että hän on näiden käytössä johdonmukainen.

Vaikka kriitikot olivat vuonna 1993 Puumalasta eri mieltä, yhteistä heille tuntui olevan käsitys siitä, mikä on hyvää musiikkia: se rikkoo sääntöjä persoonallisesti ja siinä on ideoita ja sanomaa. Ammattimaisuus ei riitä, jos säveltäjä ei musiikillaan saa sanottua mitään tärkeää tai jos sävelkieli on liian tavanomaista (esim. Heikinheimo HS 16.3.1991 Beriosta, Kauko HS 19.3.1991 Knussenista). ”Kiinnostavuuden salaisuus” piilee Heikinheimon (HS 10.3.1993) mukaan ”yllättävissä ajatusyhtymissä ja absurdeissa päänäpintymissä” – esimerkiksi Lutosławskin Heikinheimo sanoi olevan ”asiansa suvereenisti hallitseva tärkeä säveltäjä, jolla ei ole puutetta ideoista”. Myös Johan Tallgrenin (Hbl 13.3.1993) mukaan Lutosławskin suuruuden säveltäjänä osoittaa selvästi se, että tämä ei sorru kliseisiin. Veijo Murtomäki (HS 18.3.1991) puolestaan piti Beriota aikamme eturivin säveltäjänä ja ”keksijänä”, joka ”on kyennyt luomaan oman äänimaailmansa, tunnistettavan tyylin, joukon teoksia, jotka ovat paitsi huolella laadittuja myös puhuttelevia, puoleensavetäviä ja mielihyvää tuottavia”.⁵

Persoonallisuuden arvostus tekee oikeutetuksi myös vahvemman erilaisuuden, jopa ”toisinsäveltäjyyden”, kuten Antti Häyrynen (MnH99, 10) kuvaa Jukka Tiensuun säveltäjäpersoonaa. Häyrynen pitää Tiensuuta ”oman tiensä kulkijana”, joka kuitenkin reagoi ympäristönsä kanssa ”pyrkimällä yllättämään sen aina uudestaan”. (Ks. myös Häyrynen MnH00, 49–50.)

Uudenlaisuus

Jouni Kaipainen (HB93, 25) kuvasi Anders Hillborgia vuoden 1993 ohjelma-kirjassa kertomalla, että säveltäjä on ”tullut tunnetuksi erikoisia ratkaisuja soveltavien sävellysten tekijänä”. ”Helposti käsille tarjoutuvat patenttiläkkeet eivät häntä kiinnosta”, Kaipainen kirjoittaa. Erilaisuus onkin uuden musiikin yhteydessä selvästi positiivinen arvo, ja erilaisuuden arvostus oikeuttaa musiikissa myös ”häiriköinnin” ja ”anarkistisuuden”, kuten esimerkiksi György Ligetin tapauksessa (Häyrynen MnH99, 41).

⁵ Keksijyyden arvostaminen tulee esiin myös kokonaisten tyyliuuntien pioneerien yhteydessä: Witold Lutosławski esitellään aleatorisen kontrapunktin keksijänä ja muodon kehittäjänä (mm. Kaipainen HB93, 8), ja tuntemattomampia säveltäjiä merkitään kertomalla näiden olevan ensimmäisiä tietokonesynteesin käyttäjiä (HB85, 22). Pioneeritekoja on löydetty myös itse säveltämisen ulkopuolelta, esimerkiksi lyömäsoittaja Sylvio Gualdasta kerrotaan, että ”hänen tiliinsä lasketaan myös musiikin historian ensimmäinen lyömäsoittajan yksin pitämä konsertti” (HB85, 50).





Uuden retoriikkaan kuuluu vahvasti pyrkiminen "määrätietoisesti pois perinteisistä asetelmista" (Häyrynen MnH99, 54 Marc-André Dalbaviesta). Uutuuden voimakkaan arvostuksen taustalla onkin tyypillisesti ajatus siitä, että vain kyllin oudot ja yllättävät tapahtumat voivat tunkeutua kuulijoiden kaavoittuneiden reagoimismallien läpi. Sisällöllisesti erilaisuuden arvostus on kuitenkin vienyt musiikin hyvinkin erilaisille teille. Paavo Heinisen ajatus siitä, että "taiteen pitää alkaa olemalla vierasta ja käsittämätöntä", olla "askel ulospäin" (HB83, 5), ei ole kovinkaan kaukana perinteisiä konserttinormeja kyseenalaistavasta happening-ideologiasta. Radikaalisti uutta on löydetty paitsi nykymusiikin parista myös aivan toisenlaisista ilmiöistä – on kuvaavaa, että esimerkiksi kiinalaisen Tan Dunin musiikin kerrottiin vuonna 1993 olevan "sensaatiomaisen erilaista" ja jotain "aivan uutta". (Folke Forsman Hbl 7.3.1993.) Erilaisuuden tavoittelemineen onkin ajanut usein etsimään virikkeitä yli musiikillisten rajojen: rajojen rikkomisen metaforaa käytetäänkin uuden musiikin yhteydessä huomattavan paljon (mm. Häyrynen MnH99, 7).

Jatkuvan kehityksen ja rajoja kunnioittamattoman liikkeessä pysymisen ideaali on koskenut myös konserttilämän normeja ja festivaalia itseään (esim. HB95, 98). Esimerkiksi konserttitilanteen teatralisoimisen on nähty pitävän musiikkielämän elävässä tilassa – siitä huolimatta, että siinä ei ole enää mitään uutta. "Nykymusiikki ei ainoastaan kestä, vaan riittävin väliajoin myös tarvitsee tällaisen kohtelun: kuulemisen ja konsertissaolemisen normeja ei saa päästää jähmettymään" (HB95, 98). Samasta puhutaan koko festivaalin mittakaavassa myös seuraavan, vuoden 1997 Helsinki Biennalen yhteydessä:

Helsinki Biennalen voi saada johtaakseen vain kerran elämässään. Yhtäkään taiteellista johtajaa ei ole valittu uudestaan, ja se on hyvä. Näin Biennale pysyy elossa, eikä jähmety paikoilleen. Kaiken uuden on alati pysyttävä liikkeessä. (Hämeenniemi HB97, 4)

Usein tällaisiin näkemyksiin on liittynyt myös ajatus musiikillisesta kehityksestä, tiestä kohti tulevaisuuden musiikkia. Suuria visionäärejä on kunnioitettu paljon (esim. HB95, 6, 14, 25–26, 81; Hbl 13.3.1993), ja visionäärisyys tuntuukin olevan selkeästi piirre, joka tekee vanhastakin musiikista uutta ja oikeuttaa sen esittämisen nykymusiikin kontekstissa. Hyvänä esimerkkinä tästä on Debussyn *Jeux*, joka esitettiin Helsinki Biennalessa 1993. Myös ohjelmakirjatekstin kirjoittaja Lauri Otonkoski (HB93, 15) huomasi ristiriidan siinä, että nykymusiikkifestivaalin avaa 80 vuotta aiemmin syntynyt teos. Otonkoski kuitenkin perustelee valintaa sillä, että teos oli syntyäkseen "monella tapaa tulevaisuutta kohti kallelleen". Otonkosken mukaan teoksen "yksilöllinen muotoratkaisu on osoittautunut profeetalliseksi", erityisesti siksi, että sen on katsottu ennakoivan elektronimusiikin estetiikkaa. Profeetallisuutta korostaa hänen mukaansa myös se, että teos oli kymmeniä vuosia lähes täysin unohduksissa. Visionäärisyyden lisäksi teos myös toteuttaa persoonallisuuden estetiikkaa: "teoksesta on karsitun kaikki kliseisyys tyystin pois", Otonkoski kirjoittaa.

Myös festivaali itsessään on pyrkinyt toimimaan tulevaisuuden suunnannäyttäjänä tai ainakin ennustajana. Vuonna 1999 Musica nova Helsingin ohjelmakir-





jassa julistettiin, että festivaalilla esitellään "ensi vuosituhannen tekijät tänään". Uuden aikakauden aloittamisen arvo näkyy myös ensimmäisyyden korostamisessa. Eero Hämeenniemi kuvaakin vuoden 1997 festivaalia luettelemalla uutuuksia:

Tarjoamme myös Biennalen historian ensimmäisen jazz-konsertin, ensimmäisen modernin tanssiesityksen ja ensimmäisen klassisen intialaisen soolotanssi-illan. Järjestämme myös ensi kertaa yleisöprojektin uusien kuulijoiden löytämiseksi Biennalen monipuoliselle musiikkitarjonnalle. (Hämeenniemi HB97, 4.)

Musiikki tutkimuksena: edistyksen arvo

Uutuuden arvostus pohjaa pitkälti modernin ajan tieteelliseen maailmankuvaan, josta tuttu kehityksen ja tieteen ihannoinnin estetiikka on välittynyt myös musiikkiin. Modernilla taiteella on monia samoja kriteereitä kuin modernilla tieteellä: teknologian, rationaalisuuden, objektiivisuuden, informatiivisuuden ja universaaliuden korostaminen. (Esim. Born 1995, 41–42.) Modernistisen estetiikan katsotaankin pohjautuvan vahvasti uutuuden, ajankohtaisuuden ja kehityksen arvostamiselle (esim. Heiniö 1995, 379). Monet spesifimmät esteettiset valinnat perustuvat tähän perusarvoon. Moderni musiikki pyrkii tyypillisesti välttämään toisteisuutta ja tavanomaisuutta, se pyrkii jatkuvasti tuomaan esiin jotain *uutta*. Sävellysmetodien tasolla maksimaaliseen informaatioon (minimaaliseen redundanssiin) on pyritty mm. dodekafonisten ja sarjallisten menetelmien avulla. Heiniön (1984, 112–114) mukaan monet säveltäjät ovat nähneet intuitioon nojaamisen tuottavan konventionaalista ilmaisua, kun taas tietoisien ajattelun kautta oli mahdollista välttää näitä "alitajunnan banaaliuksia".

Tiede on tarjonnut hyvän metaforan musiikilliselle luomiselle myös Helsinki Biennalen ja Musica novan ohjelmateksteissä: säveltäjän tehtävänä näyttäytyy usein erilaisten teoreettisten ideoiden toteutusmahdollisuuksien "tutkiminen" teoksissaan. Säveltäjän luomistyötä on legitimoitu usein tieteen kriteereillä ja menetelmillä. Säveltäjän esimerkiksi kerrotaan olevan myös tiedemies, joka tutkii esimerkiksi hahmopsykologiaa (esim. Tristan Murail / HB87, 114; György Ligeti / Nieminen HB91, 29–31), matematiikkaa (esim. Klarenz Barlow / Tiensuu HB83, 71) tai vaikkapa semiotiikkaa (esim. Thoresen / Nieminen HB87, 136). Tutkimisen tavoitteet ovat kuitenkin säveltämisessä, ei tieteessä: Tristan Murailin kerrotaan tutkivan psykoakustiikkaa "voidakseen kiihottaa kuuloaistiamme uusilla ja vaikuttavilla äänillä", ja tutkimisen viitataan myös tukevan säveltäjän persoonallista ilmaisua, tuovan hänen omimman äänensä kuuluville (HB87, 114). Säveltäjä tuokin uuden tietonsa julki sävellyksinä, ei tutkimuksina. Niinpä esimerkiksi Ligetin konsertto "kertoo, mitä uutta Ligeti on löytänyt tutkiessaan rytmin ja kuulopsykologian suhdetta". (Nieminen HB91, 29–31.)

Tieteellisyyden on koettu tuovan mukanaan myös musiikin tietynasteisen universaaliuden. Jukka Tiensuun (HB83, 85) mukaan esimerkiksi Iannis Xenakis "uskoo, ettei musiikin voima ja merkitys ihmiselle ole ohimenevissä muotivirtauksissa, kuten tonaalisuus tai modaalisuus, vaan äänten keskinäisissä fyysisissä





suhteissa, jotka ovat ajattomia, jotka säilyvät niin kauan kuin maailma säilyy”. Klarenz Barlow’n yhteydessä Tiensuu (HB83, 71) korostaa erityisesti tieteen mahdollisuuksia ylittää konventioiden asettamat rajat:

Tämän musiikin erikoisluonteeseen kuuluu vielä, että koska se pohjautuu havaintopsykologisiin perustotuuksiin, on sen perusolemuksen kokeminen suhteellisen riippumaton kuulijan musiikillisista tottumuksista (noista yksipuolisuuden peikoista, jotka aivan liian usein nousevat lähes ylittämättömäksi muuriksi aikamme alati uusia kokemisen maailmoja löytävän musiikin ja kuulijan välille).

Varsinkin lannis Xenakisin yhteydessä tieteellinen retoriikka toistuu ohjelma-kirjoissa kerta toisensa jälkeen. Xenakisin kerrotaan käyttävän stokastiikkaa ja symbolista logiikkaa ja luovan ”kompleksia ja virtuoosista” tekstuuria (Tiensuu HB83, 94). Xenakisin musiikissa ”improvisaatiolla ei ole minkäänlaista osuutta”, vaan ”Xenakis on yhdistänyt saamansa tiedemiehen koulutuksen säveltämiseen, ja musiikillisen materiaalin organisointitapa noudattaa hänen musiikissaan erilaisia matemaattisia teorioita”. (Nieminen HB85, 49.)

Tutkiminen määrittyy usein nimenomaan analyysiksi – todellisuuden akustiseksi analyysiksi sävelteoksissa tai musiikin analyysiksi ohjelmakommenteissa itsessään. Analyysin lisäksi teoreettisuus näkyy myös systemaattisten sävellysmetodien ihannointina ja esittelyinä. Tätä voidaan kuitenkin pitää ongelmallisempänä tapana rationalisoida nykymusiikkia. Varsinkaan 1980-luvun Helsinki Biennaleissa struktuurien ja sävellysmetodien esittelyä ei kuitenkaan ole ohjelmakommenteissa kaihdettu.⁶ (Esim. HB81, 16–17, 71–72, HB83, 78, 94, HB85, 6–7, 94–95, 141–142 jne.)

Edistyksellisestä asenteesta kertoo myös viimeisimmän teknologian käyttäminen teoksissa. Teknologian avulla on haettu uudenlaisia sointiyhdistelmiä, on analysoitu äänen spektriä, rakennettu uusia ääniä (Nieminen HB87, 123 Gérard Griseystä). Kuitenkin koneavusteisesta säveltämisestä puhumisen yhteydessä on ollut tyyppistä korostaa samalla musiikin intuitiivista puolta. Esimerkiksi Roger Reynolds – jonka taustasta puhuttaessa korostetaan sekä insinöörin pätevyyttä että vankkaa musiikkikoulutusta – kertoo kurkottavansa ”kohti laajennettua äänen havaitsemisen emotionaalista ja älyllistä kokemista” ottamalla liittolaisekseen ”ehkä epätodennäköisen seuralaisen, tietokoneen” (HB87, 124). Vastaavasti tieteellisyyttä ja intuitiivisuutta on pyritty yhdistämään Ligetin tapauksessa:

Ligeti on yrittänyt oman intuitionsa ja konstruktioitonsa kautta luoda musiikillisia analogioita fraktaalikuville, ilman matematiikkaa. Tässä hän poikkeaa esimerkiksi Xenakisin tavasta hyödyntää tieteellisiä teorioita musiikissa – ja hämmästyttävää

⁶ 1990-luvulla sävellysmetodien sijaan on alettu puhua kokemuksellisemmista asioista. Poikkeuksena täytyy kuitenkin mainita vuoden 1998 Musica nova Helsingin ohjelmalehtiset, joissa usein käydään teokset hyvinkin seikkaperäisesti läpi; tuona vuonna yhtenäistä ohjelmakirjaa ei ollut ja ohjelmakommentit oli selvästi poimittu muualla jo julkaistuista lähteistä, joten tämän vuoksi myös teosesittelyiden luonne oli usein toisenlainen.





kyllä Xenakisin metodi on sittenkin romanttisempi ja intuitiivisempi kuin Ligetin, jolla mikään ei ole summittaista tai sattumanvaraista. (Nieminen HB91, 35.)

Suomalaisista säveltäjistä etenkin Kaija Saariahoa käsitelleissä kirjoituksissa on tietokoneet nostettu toistuvasti esiin (esim. Nieminen HB85, 131, Nieminen HB87, 124, Lampila HS 20.3.1991). On kiinnostavaa, että kuvaukset Saariahon sävellystyöstä harvoin korostavat subjektiivisuuden tai luovuuden asemaa päinvastoin kuin monien muiden säveltäjien tapauksessa. Risto Nieminen (HB85, 131) kertoo *Jardin secret I* -teoksen yhteydessä, että Saariaho ”on keskittynyt tutkimaan tietokoneen avulla eri musiikillisten parametrien välisiä suhteita ja prosesseja”. Nieminen kertoo myös, että Saariaho on ”kehittänyt IRCAM-studiossa Pariisissa tietokoneohjelmaa”, jolla hän kykenee ”kontrolloimaan musiikin eri parametrejä samoista perusmalleista käsin”. Teknis-tieteellinen retoriikka on sen verran vahvaa, että kuvauksen perusteella Saariahon voisi kuvitella olevan pikemminkin insinööri kuin luovan työn tekijä.⁷

”Konsertit kertovat uutisia”

Vuonna 1989 Helsinki Biennalen yhteydessä nostettiin esiin termi ”sanomalehtikonsertti” nykymusiikkifestivaalin konserteista puhuttaessa. Kapellimestari Richard Bernasin lanseeraamalla sanalla viitattiin siihen, että konserttien huomion keskipisteeksi nousevat ”uutiset” – uudet tekijät ja uudet teokset. (Tuomisto US 16.3.1989, Tuomisto US 23.3.1989.) ”Sanomalehtikonsertin” voisi ajatella kuvaavan nykymusiikkifestivaalia yleisemminkin. Varsinkin festivaalin alkuvuosina teksteissä korostui ajatus ”uutisten” ja ”uutuuksien” esittelystä: 1981 festivaalin ohjelmisto valittiin uuden musiikin klassikoiden lisäksi ”aivan viimeaikaisimpien teosten” joukosta (Tiensuu HB81, 1) ja 33 teosta kuultiinkin ensimmäistä kertaa Suomessa. Vuonna 1983 puolestaan kuultiin ”aikamme monivivahteisen musiikin keskeisiä ilmiöitä” (Tiensuu HB83, 1). Myöhemminkin festivaalin ohjelmassa on ollut itsestään selvästi joka kerta joukko kantaesityksiä ja Suomen ensiesityksiä, jotka on myös uutisoinnissa usein tuotu esiin. Kantaesitykset ja tilausteokset ovatkin oikeastaan ainoa tapa päästä todelliseen ajankohtaisuuteen, koska festivaalin teemat ja ohjelmiston pääkohdat suunnitellaan jo vuotta tai kahta aiemmin. Joskus festivaalin ohjelmistossa saatetaan kuitenkin yltää äärimmäiseenkin uutuuteen. Hyvä esimerkki tästä nähtiin vuonna 1995, kun Kimmo Hakola faksasi Magnus Lindbergin peruuntuneen teoksen sijaan tarjoamansa uuden sävellyksen huilisti Mikael Helasvuolle vuorokautta ennen konserttia. (HS 9.3.1995.)

Uuden musiikin festivaalille ajankohtaisuudesta kiinni pitäminen on tärkeää, mutta ajankohtaisuutta on yleisestikin pidetty keskeisenä musiikilliselle uutuudelle. Uuden kuuluu olla aikaansa vastaavaa ja ajankohtaista – aikansa peili

⁷ On kiinnostava pohtia, miksi tällaista mielikuvaa halutaan antaa nimenomaan Saariahosta eikä muista hänen tietokoneita käyttävistä kollegoistaan – halutaanko naispuolinen säveltäjä legitimoida myös teknokraattisin termein. Vai eikö luovuutta ja herkkyyttä tarvitse tuoda esiin, kun säveltäjä on nainen?





(vrt. Heiniö 1984, 141, 273). Ajankohtaisuus edellyttää oman aikansa kanssa reagoimista, jatkuvaa valppaana olemista ja jopa yllättämistä. (Esim. Häyrynen MnH99, 10 Jukka Tiensuusta, Johan Tallgren MnH99, 67 Juha T. Koskisesta.) Modernille ajalle tyyppillinen ajan hermoilla pysymisen ajatus tulee esiin myös musiikillisen materiaalin tasolla: tyylien ja ideoiden nopeana omaksumisena ja leviämisenä, uusimman teknologian hyödyntämisenä ja vaikkapa kommunikaatiivisen yleisösuhteen merkityksen korostumisena.

Ajankohtaisuus on tullut esiin myös teosten poliittisuutena tai sosiaalisten merkitysten ilmaisemisena. Poliittisia merkityksiä on pitänyt sisällään esimerkiksi Bright Shengin teos *H'un* vuonna 1999, mutta poliittinen retoriikka näyttää kuitenkin olleen vahvemmassa asemassa 1980-luvulla. Esimerkiksi vuonna 1987 Giacomo Manzoniin kerrottiin tekevän "osallistuvaa musiikkia" (Nieminen HB87, 56), ja vuonna 1983 Mauricio Kagelin teoksen *Der Tribun* kerrottiin parodioivan diktaattorisuuden absurdiutta. Kagelin yhteydessä erityisesti korostuu poliittisuuden positiivinen arvo. Teoksen kerrotaan saaneen palkinnon yhteydessä perustelun, "josta mikä tahansa musiikkiteos voisi olla ylpeä: 'Teos auttaa meitä voittamaan menneisyytemme.'" (Tiensuu HB83, 95.)

Ajankohtaisuuden ideaalin kääntöpuolena on kuitenkin pidetty sitä, että uutuusarvon hävittyä musiikin pelätään muuttuvan epämuodikkaaksi, vanhanaikaiseksi, tai vähintäänkin se lakkaa kommunikoimasta yleisön kanssa. Tätä vivahdetta modernistinen ideologia on pyrkinyt välttämään, ja muodikkaus sotii edelleenkin taidemusiikin keskeisenä arvona olevaa ikuisuuden ajatusta vastaan. Mikael Koskin (Hbl 13.3.1993) kommentti siitä, että Stockhausenin *Klavierstück X* edustaa niin vahvasti omaa aikaansa, että sitä ei voi ottaa vakavasti enää tänä päivänä, onkin hätkähdyttävä ja pakko tulkita vahvaksi kritiikiksi teosta kohtaan.

Myös muodikkauteen liittyvä liian suuri mediahuomio ja yleisömenestys on aiheuttanut uskottavuusongelmia nykymusiikkisäveltäjille ja vaatinut tekstien kirjoittajilta lisävaluutteluja säveltäjien hyvyydestä (esim. Liljeroos Hbl 11.3.1993). Kuitenkin 1990-luvun aikana muodikkaus on selvästi lakannut olemasta niin suuri ongelma kuin festivaalin alkuvuosina. Vuonna 1999 menestys jo tuotiin esiin varsin avoimesti ja positiivisesti esimerkiksi teemasäveltäjä Adèsin tapauksessa. Säveltäjä nimettiin "muotisäveltäjäksi" ja levyjä sanottiin myyntimenestyksiksi (Häyrynen MnH99, 7). Mediaryöpytyksen kuvauksessa on kuitenkin paitsi ihailua myös lievää ironiaa mediaa kohtaan:

Adèsin menestystarina on ollut nopea ja näyttävä, ja se on kuumentanut angloamerikkalaisen median kohtalaisille ylikierroksille. Säveltäjää on verrattu Mozartiin ja Beethoveniin – ja hänen niskaansa on kaadettu hourupäisiä suurmieskuvauksia ja ylisanojen vyöryä. (Häyrynen MnH99, 7.)

Institutionaalinen uusi: nykymusiikin traditio

Seppo Heikinheimo kritisoi Helsingin Sanomissa vuonna 1991 sitä, että tietyt nykysäveltäjät nostetaan "tärkeiksi", vaikka musiikki ei olisi – Heikinheimon





mielipiteen mukaan – erityisen hyvää. Heikinheimon mukaan esimerkiksi Rahmaninov ja Stravinsky ovat kuuluneet nykymusiikin kannalta väärin leireihin, vaikka heidän musiikkiaan voi pitää hyvänä: sitä soitetaan edelleen. Joitain säveltäjiä taas nostetaan nykymusiikkipiireissä esiin aivan toisella tavalla: ”Tällä hetkellä et saa Suomessa intellektuellin papereita, ellet tunne ulkoa Charles Ivesin, Luciano Berion ja György Ligetin tuotantoa.” (HS 16.3.1991.)

Samana vuonna Esa-Pekka Salonen (HB91, 7) pohti Helsinki Biennalen ohjelmakirjassa nykymusiikin historiassa tehtyjä ”erehdyksiä”.

Estetiikan silmälaseissa oli yhä edelleen historiallinen taittovirhe. Uudesta Wienin koulusta peräisin oleva serialismi oli lähes kaiken vakavasti otettavan modernin musiikin perustana. Stravinsky oli epähenkilö (mikä karkea erehdys!), Debussyn ei katsottu opettavan meille mitään.

Heikinheimon ja Salosen näkemyksissä kuultaa läpi ajatus siitä, että on ollut tietty rajattu historiallinen linja, jota seuraamalla on päässyt osaksi ”uutta musiikkia”. Molemmat kritisoivat tätä institutionaalista esteettistä rajausta, mutta kritiikistä huolimatta tämä perinne on selvästi nähtävissä Helsinki Biennalen ja Musica nova Helsingin yhteydessä. Nykymusiikilla on omat ”uranuurtajansa” (esim. Berio, HS etusivu 14.3.1991) ja ”Grand Old Maninsa” (Lutosławski, Forsman Hbl 12.3.1993), joiden musiikki kuuluu itseoikeutetusti festivaalille, kuvattiin sitä erikseen uutena tai ei.

Historian lisäksi erityisesti tyyli on legitimoinut esitettävää musiikkia, esimerkiksi Marc-André Dalbavien kerrottiin edustavan ranskalaista ”spektraalikoulukuntaa” (Häyrynen MnH99, 54). Koulukunta-ajattelu tuntuu lievästi ristiriitaiselta suhteessa ajatukseen persoonallisesta, jatkuvasti kehittyvästä tai radikaalista uutuudesta. Modernismin traditioon voikin selvästi suhtautua eri tavoin. Johan Tallgren (Hbl 8.3.1993) kertoo selvästi positiivisessa hengessä Veli-Matti Puumalan lähtökohtina olleen ”modernismin” ja ”postserialismin” tradition, kun taas Mats Liljeroos (Hbl 11.3.1993) kuvaa Puumalan esteettisinä ja teknisinä lähtökohtina olleen ”säilyttävä ja sisäänpäinlämpiävä [konserverande och inåtvärmande] modernistinen keskieuropalainen traditio”. Vastaavasti esimerkiksi Mikko Heiniön traditionaalinen tyyli legitimoitiin vuonna 1983 sillä, että Heiniö oli ”liittänyt arsenaaliinsa yhä enenevässä määrin myös viime vuosikymmenien keski-eurooppalaisen avant-garden ilmaisumuotoja”, erityisesti ”soittimellisia tehoja ja aleatorista kontrapunktia”. (Tiensuu HB83, 52.)

Myös säveltäjien institutionaalinen kehys tuntuu usein tekevän musiikista ”uutta” riippumatta sen soivasta ilmiästä. Huomattavan monissa ohjelmakirjateksteissä mainitaan säveltäjien ja teosten institutionaalinen tausta. Myös kantaesityspaikat tai säveltäjän merkitys vaikkapa Darmstadtin kesäkurssien toiminnassa antavat valistuneelle yleisölle takeita siitä, että musiikki on oikeanlaista ”uutta” musiikkia. Säveltäjät meritoituvat esimerkiksi tutkimuslaitosten johtajina tai kuuluisille nykymusiikkiyhtyeille säveltäneinä. Esimerkiksi amerikkalaisesta Tod Machoverista kerrotaan, että hän on toiminut IRCAMin musiikin tutkimuksen osaston johtajana, MIT:n Media Laboratoryn professorina, hänen tuoreimman sävellyksensä kantaesittää Ensemble InterContemporain ja





että hän valmistelee video-oopperaa Pariisin Pompidou-keskuksen kymmenvuotisjuhliin (HB85, 22). Uuden musiikin instituutioihin liittyminen tuntuukin toimivan jonkinlaisena uuden esikarsintana ja oikeuttavan sitä kautta musiikin esittämisen myös tämän festivaalin puitteissa.

Nykymusiikki-instituutioiden vahvasta merkityksestä kertovat erityisesti esimerkit säveltäjistä, jotka ovat jääneet unohduksiin pysyttäytyttyään "ismien" tai instituutioiden ulkopuolella. Tunnetuin tapaus lienee Giacinto Scelsi, jonka ulkopuolisuutta on pohdittu useaan otteeseen myös Helsinki Biennalen ja Musica nova Helsingin ohjelmakirjoissa. Vuonna 1985 Scelsin teoksia esitettiin Helsinki Biennalessa ensimmäisen kerran, ja tuolloin Harri Suilamo (HB85, 58) esitteli Scelsin "varsin eksentrisenä ilmiönä" eurooppalaisessa musiikkikulttuurissa. Suilamo piti ulkopuolella pysyttäytymisen positiivisena puolena "omaperäisyyttä ja rikkautta", mutta negatiivisena vaikutuksena "välipitämättömyyttä ja suoranaista tietämättömyyttä tämän rikkauden olemassaolosta". "Tänä nopean tiedonkulun ja kaikenlaisen musiikin mekanisoinnin aikakautena ei ole helppoa löytää toista vakavasti otettavaa säveltäjää, jonka musiikkia levitetään ensimmäistä kertaa säveltäjän ollessa 76-vuotias", Suilamo kirjoittaa.

Risto Nieminen (HB87, 71) kirjoittaa puolestaan kahta vuotta myöhemmin, että Scelsin teoksista vielä suuri osa on löytämättä ja että joitain Scelsin 1950–1960-lukujen teoksista on kantaesitetty vasta 1980-luvulla. Nieminenkin pitää syynä säveltäjän tuntemattomuuteen tämän haluttomuutta osallistua julkisuuspeliin. "Hän ei ole pyrkinyt mainostamaan itseään ja tekemisiään: hän ei hyväksy haastatteluja eikä valokuvia", Nieminen kirjoittaa.

Uutuuden kritiikki

Uutuutta musiikin ehdottomana arvona ei varsinkaan lehdistössä ole nieltä purematta. Uutuuden arvostuksesta puhutaan myös negatiivisena ominaisuutena, tai ainakaan sen puute ei säveltäjää ole useinkaan pahentanut. Esimerkiksi Hannu-Ilari Lampila (HS 20.3.1991) kertoo, että Kaija Saariahoa "ei kuitenkaan elähdytä varsinaisesti usko uuden löytämiseen", eikä uusi materiaali ole tälle "arvo sinänsä". Tällainen kriittinen suhtautuminen uutuuteen puhtaana arvona tuodaan Lampilan jutussa esiin varsin positiivisessa sävyssä.

Myös ohjelmakirjoissa etäännytetään aika ajoin "uutuus" ja "moderni" varsinaisista arvolatauksista. Jouni Kaipainen (HB93, 9) esimerkiksi kirjoittaa Lutoslawskin *Musique funebre*sta:

Aikanaan kappale lienee ollut "modernein" sosialistisen maan säveltäjän kirjoittama. Villivarsat ohittivat sittemmin tämän pisteen virstoilla, mutta "modernius" ei toki ole mikään arvokriteeri.

Ennen kaikkea uutuuden kritiikki on kuitenkin tullut esiin lehtikirjoituksissa tietynlaisena "uuden musiikin" ja aidon "musiikin" vastakkainasetteluna. Esimerkiksi uuden musiikin retoriikkaan kuuluva "tutkiminen" on mielletty usein vastakkaisena ns. aidolle säveltäjyydelle. Esimerkiksi Seppo Heikinheimo (HS 13.3.1993) kirjoitti lahjakkaana pitämästään Magnus Lindbergistä, että tämä "ei





nyherra eikä 'utki', vaan panee heti toimeksi". Jo aiemmin Heikinheimo (HS 17.3.1991) kirjoitti Lindbergistä: "Tekniikat unohtuivat, selityksiä ei tarvita. Lindberg on Säveltäjä!"

Heiniön (1984, 114) mukaan lehtikritiikissä sanoilla "teoreettinen" ja "teoretisoiva" onkin jo vanhastaan vahvasti pejoratiivinen vivahde. On katsottu, että teorian pitäisi syntyä vasta luomisen jäljessä, analyysin pohjalta. Toisaalta rationalismin ja intuitiivisuuden välillä on Heiniön (1984, 98) mukaan ollut selkeä vastakkainasettelu. Rationalismia on kritisoitu luonnehtimalla "tietoisin konstruktioihin pohjautuvaa musiikkia" sanoilla "tehty" ja "keinotekoinen", kun taas intuitiivisesti sävellettyä musiikkia on kuvattu sanoilla "luotu", "luonnollinen" ja "aito".

Älyllisyyttä onkin kritisoitu ja pidetty aidon musiikin arvoille vastakkaisena. Esimerkiksi Hannu-Ilari Lampila (HS 11.3.1993) kritisoi Harrison Birtwistlen *On the sheer* -teosta "kuivan akateemiseksi aivopainajaiseksi" ja Olli Kortekankaan *Verbumia* sanomalla, että "se vaikutti pikemminkin käsitetaiteelta kuin elävältä musiikilta". Seppo Heikinheimo (HS 22.3.1991) puolestaan pitää György Ligetin musiikkia "mahdollisimman selkeästi aivosyntyisenä" ja on sitä mieltä, että ajan mittaan tällaisen musiikin kiinnostavuus häviää. Älyn ja musiikin ristiriita näkyy myös keskustelussa ns. paperimusiikista. Esimerkiksi Seppo Heikinheimo (HS 10.3.1993) jakoi erään konsertin säveltäjät kahteen luokkaan, "niihin, joiden pääpursuilee ideoita ja niihin, jotka tekevät musiikkia paperilla".

Heikinheimo (HS 9.3.1993) myös haluaa Lutosławskia siteeraten erottaa "modernistiset kokeilut" "puhtaasta musiikista": "yleisö on väsynyt kaikenlaisen modernistiseen kokeiluun ja ennustaisinkin, että seuraavan tärkeän tyyli-vaiheen tunnuksena on paluu puhtaan musiikin säveltämiseen". Lutosławskin oman musiikin yhteydessä Mats Liljeroos (Hbl 13.3.1993) kehuukin säveltäjää siitä, että tämän on onnistunut yhdistää älyllisyys ja emotio. Siksi ainakin Liljeroosia henkilökohtaisesti musiikki liikuttaa syvästi ja voimakkaasti, ja jokainen Lutosławskin kirjoittama ääni vaikuttaa merkitykselliseltä ja tarpeelliselta. Emotio nouseekin selvästi monissa kirjoituksissa älyn yläpuolelle hyvän musiikin kriteereissä (esim. myös Murtomäki HS 21.3.1991, Liljeroos Hbl 11.3.1993).

Yhtäältä kokeilevuuden ja älyllisyyden ja toisaalta musiikillisuuden ja tunteiden yhdistäminen on koettu ongelmalliseksi myös Helsinki Biennalen ohjelmakirjojen kirjoituksissa. Vuonna 1991 Lauri Otonkoski (HB 91, 11) kysyykin, "kuinka voisi yhtä aikaa tutkia ja kokeilla, vetäytyä kammioon etäälle kuulijoistaan, ja samalla säilyttää yhteys musisoinnin ytimeen, elävään esitykseen ja kuulijaan". Samassa ohjelmakirjassa Esa-Pekka Salonen (HB91, 9) ennustaa sensuaalisuuden palaamista:

Nyt, 90-luvun alussa, näyttää siltä, että dodekafonialähtöinen kirjoitustapa ei tullut jäädäkseen. Tuo aikoinaan säveltäjän elimistä poroporvarillisin, korva, on taas nousemassa kunniaan. Perussyy muutokseen lienee yksinkertainen tympääntymisen taiteista sensuaalisimman taantumiseen serebraaliseksi jumpaksi. (Salonen HB91, 9.)



Uuden estetiikan legitimaatio

Georgina Born (1995, 22) on esittänyt, että avantgarde pyrkii tuottamaan teoksia, jotka olisivat "shokeeraavan erilaisia" ja joita ei voisi luokitella taiteen perinteisten luokittelujen mukaan, mutta pyrkimyksistään huolimatta avantgarde ei silti pääse eroon sidoksestaan taiteen käsitteeseen. Ollakseen merkityksellistä yleisölle myös avantgardetaide on oltava luokiteltavissa taiteeksi – tai vaihtoehtoisesti "taiteen negatioksi", jolloin se myös saa merkityksensä taiteen käsitteen kautta. Tässä mielessä ei olekaan yllätyksellistä, että suuri osa uutuuden merkityksistä Helsinki Biennalen / Musica nova Helsingin kontekstissa ovat tuttuja perinteisemmästä taidekäsityksestä. Jotta nykymusiikki ylipäättään voisi kommunikoida vanhemman taiteen arvoihin tottuneen yleisön kanssa, sen on jaettava osa tämän arvoista ja merkityksistä.

Ymmärrettävää on myös se, että taideyhteisö on tuntenut tarpeelliseksi uuden musiikin festivaalin kohdalla kyseenalaistaa siellä esitetty musiikki "aitona musiikkina", "taiteena". Juuri tämä kyseenalaistus mahdollistaa nykymusiikin rajojen vetämisen ja sen liittämisen – hyväksyen tai kieltäen – taiteen jatkumoon.

Liittymällä yhtä aikaa taiteen perinteeseen ja toisaalta nykyaikaisen ideologiaan ja uudenlaiseseen estetiikkaan nykymusiikki-instituutiot voivat osallistua estetiikan muuttamiseen. Born (1995, 27) pitääkin avantgarden tärkeimpänä tehtävänä legitimoida uutta taidetta. Koska avantgardeinstituutiot toimivat erilaisten arvojen ja normien pohjalta kuin perinteiset porvarilliset kulttuuri-instituutiot, ne voivat Bornin mukaan antaa taiteen arvon sellaisillekin ilmiöille, jotka eivät mahdu perinteisten porvarillisten instituutioiden markkinataloudellisiin normeihin.

Bornin näkemys liittyy suoraan Erkki Seväsen (1998, 16) tekemään jakoon ns. vahvasti institutionalisoi-tuihin sekä marginaalisiin, heikosti institutionalisoi-tuihin ilmiöihin. Vahvasti institutionalisoi-tuja ovat esimerkiksi vakiintuneiden ja arvostettujen taidelaitosten toimintamuodot, heikosti institutionalisoi-tuja taas taide-elämän sisäiset vaihtoehto- ja kapinaliikkeet sekä hegemonisesta taidekäsityksestä poikkeavat taidekäsitykset. Bornin avantgardeinstituutiot ovat siis Seväsen termein tyyppillisiä heikosti institutionaalistuneita ilmiöitä, taidemaailman "toisia", jotka ajan mittaan voivat muuttaa taidemaailman painopistettä ja uudistaa kulttuuria. Ne voivat tuoda julkisuuteen vahvojen instituutioiden hylkimiä teoksia ja siten muokata maaperää niiden pääsulle valtavirtaan.

Myös Helsinki Biennalen / Musica nova Helsingin estetiikassa ja siitä käydystä keskustelussa näkyy se, että instituutiot muuttuvat hitaasti. Yhtä aikaa on läsnä monenlaisia arvoja, joita instituution toiminnassa testataan. Päteviksi koettuja normeja, sääntöjä ja rooleja ylläpidetään erilaisten tehosteiden avulla, eikä uudenlaiselle estetiikalle välttämättä jää kovin paljon toimintatilaa. Vanhoja arvoja ylläpitämällä instituutioilla voi olla siten jopa halvaannuttava vaikutus musiikkielämään. Silti instituutiot ovat yhteistoiminnan onnistumiseksi jopa välttämättömiä, ja tiettyjen arvojen ja normien säilyttäminen ja sitä kautta kult-



tuurisen merkityksenannon ohjaaminen onkin juuri se syy, miksi instituutiot ovat olemassa. Instituutioilla on välittävä rooli, kun yksilöt sisäistävät kulttuurin ja sen symboliset järjestelmät (Scott 1995, 11–13).

Institutionalisoitumisen termein ajateltuna on helppo ymmärtää myös uuden musiikin festivaalien sosiaalinen tarve. Ne ovat ainakin alkuvaiheissaan selvästi heikosti institutionalisoituneita, ja ne pystyvät nostamaan esiin ilmiöitä ja teoksia, jotka jäävät vanhojen musiikki-instituutioiden rajojen ulkopuolelle. Samalla ne voivat edesauttaa estetiikan muuttumista päästäessään myös marginaalisen musiikin jonkinlaisen institutionaalisen suodattimen läpi, taidemaailman julkisesti arvioitavaksi.

Taidemaailma on kuitenkin dynaaminen ja muuttuva. Kun nykymusiikkifestivaali vakiintuu ja vahvistaa institutionaalista statustaan, sen on vähintäänkin vaikeaa, jollei jopa mahdotonta, pitää yllä vaihtoehtoista asemaansa. Uutuudesta voi siten itsessään tulla instituutio, jota osataan ennalta odottaa ja jonka muutokseen tarvitaan taas uusia taidemaailman "toisia".

Lähteet

- Becker, Howard S. 1982. *Art worlds*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.
- Berger, Peter L. & Luckman Thomas 1994. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suomentanut ja toimittanut Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudemus. [Alkuteos *The Social Construction of Reality*, 1966.]
- Born, Georgina 1995. *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.
- Dahlhaus, Carl 1980. Nykymusiikki tänään. *Musiikki* 1980: 3.
- Danto, Arthur C. 1964. The Artworld. *The Journal of Philosophy* 61 (1964): 571–584.
- Dickie, George 1974. *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Dickie, George 1984. *The Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven Publications.
- Douglas, Mary 1986. *How Institutions Think*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Flotzinger, Rudolf 1996. Moderne Musik – Musik der Moderne. Ausgangsüberlegungen und -hypothesen. *Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne*. Toim. Rudolf Haller. Wien & Köln & Weimar: Böhlau. 199–269.
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulmia aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heiniö, Mikko 1990. Aatteen vallassa. Näkökohtia musiikki-instituution käsitteeseen. *Etnomusikologian vuosikirja 1989–90*: 7–37.
- Heiniö, Mikko 1995. *Aikamme musiikki 1945–1993*. Suomen musiikin historia 4. Porvoo & Helsinki & Juva: WSOY.
- Hottinen, Merja 2003. *Instituutio ja uudistuminen. Uuden musiikin rajankäyntiä Helsinki Biennale- / Musica nova Helsinki -festivaalilla 1981–2001*. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, musiikkitiede.
- Liotard, Jean-Francois 1985. *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino. (Alkuteos *La condition postmoderne*.)





- Scott, W. Richard 1995. *Institutions and organizations*. Thousand Oaks, California: Sage.
- Sevänen, Erkki 1991a. Johdanto: taiteensosiologian suuntauksista ja tutkimustraditioista – *Taide modernissa maailmassa*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus. 7–19.
- Sevänen, Erkki 1991b. Nikol-koulukunnan teoria taiteesta sosiaalisena järjestelmänä – *Taide modernissa maailmassa*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus. 157–179.
- Sevänen, Erkki 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Silberman, Alphonse 1963. *The Sociology of Music*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Tuomela, Raimo 2001. Collective Acceptance and Social Reality. *On the Nature of Social and Institutional Reality*. Toim. Eerik Lagerspetz, Heikki Ikäheimo & Jussi Kotkavirta. Jyväskylä: SoPhi, University of Jyväskylä. 102–135.
- Wieand, Jeffrey 1981. Can There Be an Institutional Theory of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4/1981: 409–418.
- Wolff, Janet 1981/1992. *The Social Production of Arts*. London & Basingstoke.
- Wolff, Janet 1983/1993. *Aesthetics and the Sociology of Art*. London: Macmillan.

Aineisto

- Nieminen, Risto. Haastattelu 27.3.2001.
- Helsinki Biennale, ohjelmakirjat 1981, 1983, 1985, 1987, 1989, 1991, 1993, 1995 ja 1997.
- Musica nova Helsinki, ohjelmalehtiset v. 1998, ohjelmakirjat v. 1999, 2000 ja 2001.

Siteeratut lehtiartikkelit

- US 16.3.1989 Matti Tuomisto: Kapellimestari Richard Bernas luottaa Helsinki Biennaleen. Konsertit kertovat uutisia
- US 23.3.1989 Matti Tuomisto: Uusi musiikki keräsi 10 päivässä ennätysyleisön. Esa-Pekka Salonen halutaan Biennalen johtoon
- HS 14.3.1991 Berio luo nykymusiikkia afrikkalaisin maustein [Etusivu]
- HS 14.3.1991 Hannu-Ilari Lampila: Luciano Berion soiva Jerusalem. Helsingin biennaalissa vierailleva uuden musiikin mestari etsii salattuja yhteyksiä eri musiikkikulttuurien väliltä
- HS 16.3.1991 Seppo Heikinheimo: Liian pitkä sointikaramelli. Luciano Berion Coro ei sisältänyt kantavaa voimaa
- HS 17.3.1991 Seppo Heikinheimo: Historiallinen konsertti. Lindbergin ranskanpullea, selittelemätöntä Heinistä
- HS 18.3.1991 Veijo Murtomäki: Satumaisen kaunista Luciano Beriota. Lyhyet sävellykset viestivät väriaistista, joka on nykyään tuiki harvinaista
- HS 19.3.1991 Olavi Kauko: Pianisti Paul Crossley on oivaltava tulkitsija. Debussy pääsi moderniin seuraan
- HS 20.3.1991 Hannu-Ilari Lampila: Kaija Saariahon uusi teos saa tänään kantaesityksensä. Sävellykset syntyvät lukukokemuksista
- HS 21.3.1991 Veijo Murtomäki: Musiikkia suoraan sydämeen
- HS 22.3.1991 Seppo Heikinheimo: Ruumenia ja korvan mannaa. Biennaali päättyi vauhdikkaaseen huipennukseen





- Hbl 7.3.1993 Folke Forsman: Helsinki Biennale: Öppningskonsert med klass
Hbl 8.3.1993 Johan Tallgren: Veli-Matti Puumala – personlig tonsättarröst
HS 9.3.1993 Seppo Heikinheimo: "Raitiovaunun alle tuollainen säveltäjä!" Witold Lutoslawski katsoo silti päässeensä vähällä Prokofjeviin ja Shostakovitshiin verrattuna
- HS 9.3.1993 Hannu-Ilari Lampila: Pasunistien klovneriasta voi löytyä myös ilmaisuvoimaa. Christian Lindberg on paitsi koomikko, myös virtuoosi
- Hbl 9.3.1993 Mats Liljeroos: Den skrattande trombonen
HS 10.3.1993 Seppo Heikinheimo: Soivia ideoita ja paperimusiikkia
HS 11.3.1993 Seppo Heikinheimo: Veli-Matti Puumalan musiikista puuttuvat vielä riittävän omaperäiset ideat. Nuotit paikallaan
- HS 11.3.1993 Hannu-Ilari Lampila: Kamarikuoro on ilmeikäs soitin. Radion kamarikuoro teki vaihtelevan musiikkimatkan
- Hbl 11.3.1993 Mats Liljeroos: Färg – form – ljus
Hbl 12.3.1993 Folke Forsman: Energi och tragik
Hbl 13.3.1993 Mats Liljeroos: Intellekt och emotion
HS 13.3.1993 Seppo Heikinheimo: Lutoslawski kruunasi onnistuneen biennaalin. Nykysäveltäjä, jolta ajatus ei lopu kesken
- Hbl 13.3.1993 Johan Tallgren: Från ljus till mörker
Hbl 13.3.1993 Mats Liljeroos: Intellekt och emotion
Hbl 13.3.1993 Mikael Kosk: En kvasikonsert
- HS 9.3.1995 Vesa Sirén: Mikael Helasvuon faksista putkahti Kimmo Hakolan kantoesitys
- HS 9.3.1997 Olavi Kauko: Biennaali alkoi kauhealla melskeellä.
HS 11.3.1997 Jukka Isopuro: Kaipainen jenkkinyyhkyn vastakohtana

FM Merja Hottinen (merja.hottinen@helsinki.fi) on amanuenssi ja jatko-opiskelija Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksella musiikkitieteen oppiaineessa. Hän on aloittelemassa väitöskirjaansa nykymusiikin estetiikasta 1980–90-luvun musiikki-instituutioissa.

Aesthetics of novelty in the Helsinki Biennale / Musica nova Helsinki festival for contemporary music

Contemporary music festivals are considered to have an important role in the performance of new music, and in the formation of its aesthetics. In this article I use an institutional theory of music life to examine and interpret the concept of "novelty" in a Finnish festival for contemporary music, known by the names Helsinki Biennale and Musica nova Helsinki (established 1981). I have analysed the meanings of the concept "new" in the context of this festival, that is, in the discourse of program booklets and press coverage. In my analysis I have been able to extract six different ways in which the concept is used. Of these, some are familiar from the aesthetics of western art music in general; for example,





“new” as a creative continuation of tradition, or as an original and personal way of expression. Other, however, are more specific for the aesthetics of modern or avantgarde music; for example, novelty as radical innovation or otherness, as topicality, or as a step in the historical and technological progress of music. A clear institutional meaning for novelty can also be found, as well as some very critical views to the aesthetics of novelty. These differing meanings of novelty relate interestingly to the dynamics of musical life: a festival for contemporary music can act as a vehicle for change, as it addresses both traditional and modernistic values for western art music, and can thus introduce new kinds of music and new aesthetic values to a public discourse.





Semiotics as a Model for a Temporal Musical Logic¹

Marianela E. Calleja

Introduction

The purpose of the present paper is to apply Morris' tripartite conception of semiotics² to the logical-philosophical analysis of musical temporality³. The project of a 'temporal musical logic' attempts to study philosophical conceptions of time in music through the application of a formal language. The path of study followed to obtain this objective could be explained through a relational syllogism *lato sensu* or deduction rule (See Fig. 1). This means that on one hand, there is a relationship between 'philosophical time' and 'logical time'. In this case, the logical time serves the philosophical one, clarifying its propositions⁴. On the other hand, there is a correspondence between 'logical time' and 'musical time'. This means that some systematised time structures like linear, circular, and branching temporal logic are analogous to those used in musical composition. As a consequence, philosophical ideas of time have repercussions in the conception of the nature of musical time, not only in that they influence the objective-subjective nature of music⁵, but also having influence on the structure of musical time, as will be especially seen in this article.

The reason for showing this type of analysis as a semiotical one is owed to

¹ 'Model' must be understood here neither in a platonic sense of paradigm or reality, nor in its ethical and aesthetic connotation. It must be understood as a system from which one attempts to present a theory; in this case the model would be the reality that the theory attempts to explain. J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994, pp. 2432–2434.

² Morris CH. W., *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, Illinois, International Encyclopedia of Unified Science, The University of Chicago Press, 1938, vol. I, N 2.

³ Inspired at first by the brief presentation of Mc Arthur R. P., *Tense Logic*, Dordrecht/Boston, Reidel, 1976, unless its classical expositions are in Prior A. N., *Past, Present and Future*, Oxford, Clarendon Press, 1967, and Rescher N. – Urquhart A., *Temporal Logic*, Wien/New York, Springer, 1971.

⁴ Metaphysical ideas of time such whether or not it has an end, whether it is linear or circular, determined or not, can be clarified in light of temporal logic. Logical interpretations to the philosophical theory of time (especially in Aristotle, Augustine, Hume, Kant and Heidegger) belong to the first part of the short thesis *Time and Music: a Philosophical-Logical Problem* (2000–2002).

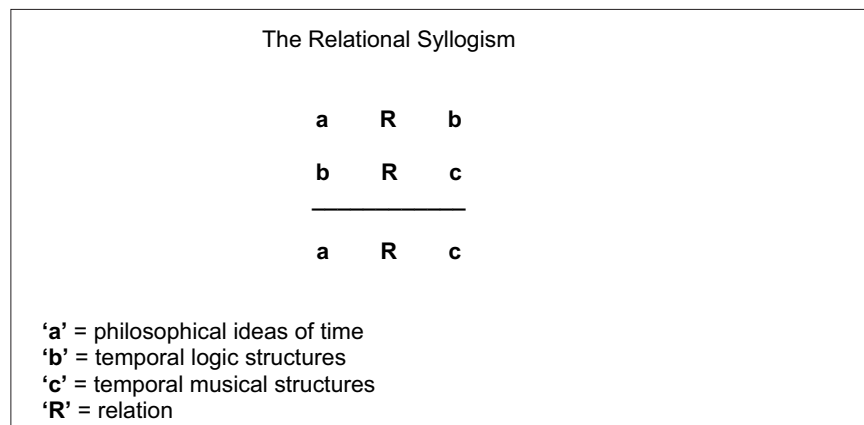


Figure 1.

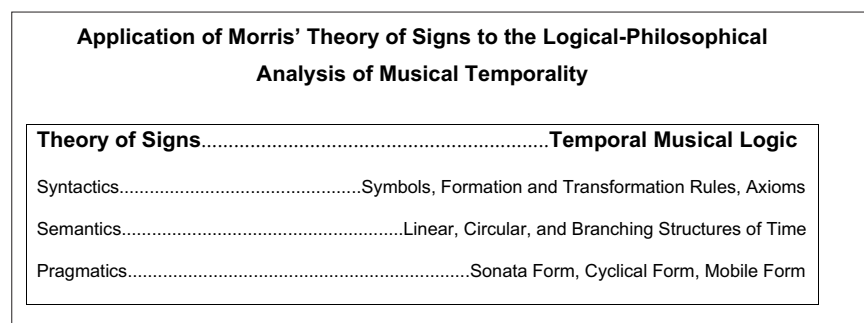


Figure 2.

the fact that semiotics is able to deal with the vast complexity of signs, including the aesthetic ones, and not only with those which follow a confirmable truth, as logic does, that are principally useful for the sciences. In this sense, the project of a musical temporal logic will be studied in the light of syntactical, semantical, and pragmatological dimensions of semiosis (See Fig. 2). In fact, axiomatic systems of temporal logic contain syntactical implications; linear, circular and branching structures of time are considered as its semantical designations. Finally, the effective use of these structures of time in the process of composition would be presented as its pragmatological expressions. Accordingly, the present paper will be exposed afterwards in three separate sections entitled: 1) Temporal

⁵ Calleja M., "The Problem of the Ambivalence of Time in Music", Files of the X Congress of Philosophy organized by A. F. R. A., Córdoba, Argentina, 1999 (edited in CD-Rom). In this paper I presented the double nature of musical time from both aristotelian and augustinian objective and subjective ideas of time.

Logic Syntactics, 2) Temporal Logic Semantics, and 3) Temporal Musical Logic Pragmatics.

It is necessary to clarify that the following semiotical study of the logic of musical temporality will be applied to the parameter of musical form (See Fig. 3). The present paper assumes that musical form has logic⁶, and that the kind of logic able to demonstrate it is temporal logic, seeing that musical form is a form which unfolds in time. Another point to address is that at the moment, and as a point of departure, only examples of the Western music production will be dealt with in this study.

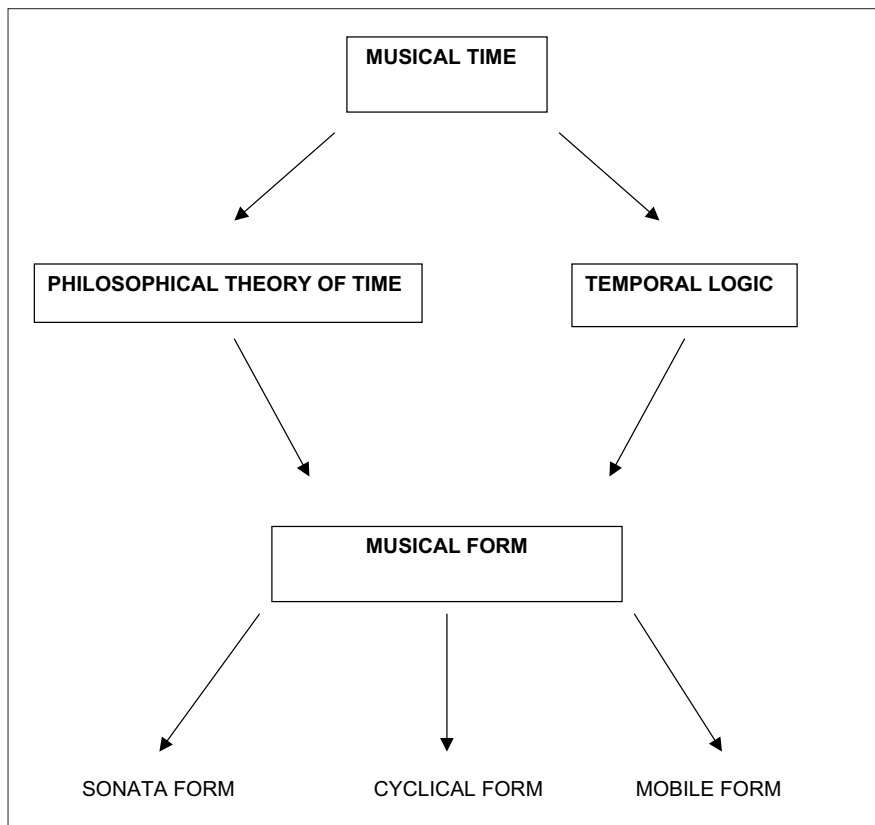


Figure 3.

⁶ The *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol., pp. 709–710), defines ‘form’ as ‘the constructive or organizing element in music’. Afterwards it juxtaposes the traditional ideals of wholeness, unity, logic and coherence born in Aristotle’s *Poetics* and modern conceptions of formlessness. The present article supports the idea that not only unity, but also modern discontinuity in music, are given in a determined logical temporal structure; this means that form in music is the same as logical structure of time, as a consequence, there is form present in both unity and discontinuity.

Temporal Logic Syntactics

According to Morris, in terms of the three correlates of the triadic relation of semiosis (sign vehicle, *designatum*, interpreter), a number of other dyadic relations may be abstracted for study. The first one may study the formal relation between signs themselves; this will be referred to as the syntactical dimension of semiosis. The study of this dimension will be named syntactics⁷.

Logical syntax has both precisely suggested the name for the syntactical dimension of semiosis, and has been the most highly developed part of syntactics⁸. However, in spite of the importance of the logical syntax, it cannot be equated with syntactics as a whole⁹. That is why logical syntax has limited its investigation of syntactical structure to the type of sign combinations dominant in science, called 'statements'. Morris argued that syntactical problems in the field of aesthetics have not been treated within the framework of what today is regarded as logical syntax¹⁰. These words supported the idea of developing a logical syntactical analysis in the field of musical aesthetics.

Logical syntax is concentrated on the logical-grammatical structure of language. Here 'language' is any set of things related in accordance with two classes of rules: 'formation rules', which determine permissible independent combinations of the members of a set creating sentences, and 'transformation rules', which determine the sentences which can be obtained from other sentences¹¹.

The version of temporal logic with which this work is concerned is that presented in an abridged form in Mc Arthur's *Tense Logic*¹². This temporal logic consists of formalising the triad 'past-present-future' in the syntax¹³. As a formal language, then, it has a table of symbols, formation and transformation rules. Its symbols are 1) statement letters: p, q, r, etc.; 2) schemes of propositions – schemes of an infinite number of statements- or metavariables: A and B; 3) connectives: \sim (negation) and \supset (conditional); 4) tense operators: F ('in at least one moment in the future it is true that an event will happen') and P ('in at

⁷ Cfr. (2), II.3, p. 6.

⁸ Cfr. (2), III.5, p. 15.

⁹ Cfr. (2), III.5, p. 16.

¹⁰ Cfr. (2), III.5, p. 16.

¹¹ Cfr. (2), III.5, p. 14.

¹² Cfr. (3).

¹³ The fact that the syntax is from the beginning interpreted or related to a specific content (here meaning the triad 'past, present and future'), leads to the idea according to the simply termed 'temporal logic', is seen by some authors more as a formalized or formalizing theory of time, but not strictly as a logic, interested only in the formal implication between statements. See Roetti, J. A., "Algunos temas de lógica temporal", *Escritos de Filosofía*, Buenos Aires, 1984, N 7, p. 57. Other opinions support, for instance, Haack, S., *Philosophy of Logics*, Cambridge University Press, 1978, Ch. 1 and 9.



least one moment of the past it is true that an event happened') will be used as future and past operators; in the same way G ('in all moments in the future is true that an event will happen') and H ('in all moments in the past is true that an event happened') for indicating 'always in the future' and 'always in the past' respectively; and 5) parentheses as punctuation.

Formation rules are considered the following: i) $\sim A$, ii) $(A \supset B)$, iii) FA , and iv) PA . As a consequence, other signs can be introduced, for example the conjunction: $A \wedge B = \sim(A \supset \sim B)$.

With respect to the transformation rules, they are: 1) the mirror image rule (RMI), that means the result of simultaneously replacing each occurrence of F in A by P and, conversely, each occurrence of P in A by F (The same is valid in the case of the tense operators G and H). For instance, $A \supset HFA$ is the mirror image of $A \supset GPA$; 2) the *modus ponens* rule (RMP) that means 'if A and $A \supset B$, then B'; and 3) the rule of the G operator (RG): 'if $\{ A$, then $\{ GA$ ', with its converse the rule of the H operator (RH): 'if $\{ A$, then $\{ HA$ '¹⁴.

The axioms of the temporal logic consist in a set of axioms of the classical logic plus the necessary axioms to reflect the properties of each sort of time such as linear, circular, and branching. (See Fig. 4, second column). Afterwards, the temporal axioms corresponding with the main systems of temporal logic are presented in successive enumeration:

1. Linear system:

A.1. $FFA \supset FA$. Transitivity: if an event is followed by two events, and if it is true from the first the future of the third event 'A', then from the second it will also be the true future of 'A'.

A.2. $(FA \wedge FB) \supset (F(A \wedge B) \vee (F(A \wedge FB) \vee F(FA \wedge B)))$. Linearity to the right: if an event 'A' is given in the future and an event 'B' is also given in the future, then they are identical, given at the same moment in the future, or one of them occur in a posterior future with respect to the other.

A.3. $(PA \wedge PB) \supset (P(A \wedge B) \vee (P(A \wedge PB) \vee P(PA \wedge B)))$. Linearity to the left: if an event 'A' is given in the past and an event 'B' is also given in the past, then they are identical, given at the same time in the past, or one of them occurs in an anterior past with respect to the other.

2. Circular system:

A.4. $GA \supset A$. Reflexivity: if always in the future an event 'A' is true, then 'A' is true.

A.5. $GA \supset HA$. Symmetry: if an event 'A' is always true in the future, then 'A' is always true in the past.

¹⁴ Where $\{A$ means 'is deducible' (syntactic consequence).

3. Branching system (presenting three main types):

3.1. Basic branching system:

A.1. (See the above-named axiom of transitivity). This system is defined on one hand negatively, as a non-linear system, on the other hand, as a system that possesses an order that allows branches; because it is not prohibited for two different moments to happen at the same time. It allows branches to the future as to the past (this last idea being intuitively more strange for us¹⁵).

3.2. Branching modal system to the future:

The most important characteristic of this sort of system is the impossibility of the application of the mirror image rule (MIR), in that past and future are not symmetrical; in fact, the past is interpreted as linear (see the above A.3 of connexity to the left) whereas the future is branching. In this system emerges a new formulation of the operators: FA will mean 'It is *possible* that it will be the case that A', and G 'Necessarily it will be the case that A'. Note that modal notions of 'possibility' and 'necessity' were incorporated into the definition of the temporal operators. However, the problem with this system is that it is not able to explain that finally the chosen branch to the future will change into a simple line, resulting in a linear system.

3.3. Branching both modal and linear system to the future:

This third type of branching system makes possible the expression of a linear temporal future and a branching temporal modal one with the same system of temporal logic. This system being linear to the past as the above mentioned, interprets also in the future 'necessity' and 'possibility' as branching, but whereas F and G are kept as linear. To construct a branching model, understanding it as a set of partial linear models would lead to a linear conception of time; however, this system avoids this situation, arbitrarily choosing a future branch to be the *prima facie* future branch of the actual moment. As a consequence, one of the future branches from the origin will be the actual, but the question is that one cannot know previously which of them it will be. And it is precisely this situation that leads to preserve the notion of branching.

It is necessary to clarify at this point that certain formulas in temporal logic seem not to be valid in the case of musical time. This situation is due probably because musical time is in a sense related to practical time; such a time does not admit formulas like the following: (definition) $FA = \sim G\sim A$ –the future of an event is equivalent to the fact that this event will never be false-, (axiom)

¹⁵ The idea of a branching time to the past can be illustrated from three sources according to Roetti, J. A., Cfr. (13), pp. 70–71. The philosophical one, represented by Lukasiewicz, which refers to the idea of those past things that have not yet had effects in the present, and in that seem to belong to the domain of possibility. The second is taken from history, and is related to the rational reconstruction of the possible compatible pasts with the present. Finally, the idea is present in literature; Borges (Argentinian author) wrote that the expiry of memory and the influence of the imagination give place to an alteration of our personal past.



$A \supset HFA$ –if some event is true, then ever will be the case that this event will happen-, (theorem) $\sim HFA \supset \sim A$ –if it never has been the case that in the future an event will happen, then it will not happen-, among others¹⁶. These formulas express the determined state of situations not compatible with the free range of action of the human being, in this case, the free play of the imagination of the composer. In fact, contrary to the first formula, it is not true in music that the possibility of a certain ‘musical event’ is equivalent to its effective realisation; sometimes the reality of a musical piece does not coincide with what is expected (indeed, composers play with this situation as an expressive effect). In the case of the second, it is false in music that if an event happens, its future repetition is always true; this formula could be applied only to a reduced portion of music, but usually music changes and, moreover, there is music that changes all the time as its principal premise. Finally, in music it seems false that if an event never happened, it will not happen; a sudden change in the apparent undisturbed continuity of a musical piece can occur.

We are ready to move now to the semantical interpretation of the syntax developed in this section.

Temporal Logic Semantics

According to Morris’ theory of signs, a second dyadic relation that may be abstracted for study from the three correlates of the triadic relation of semiosis is the relation of signs to the objects to which the signs are applicable. This is the semantical dimension of semiosis, and the study of this dimension will be called semantics¹⁷.

Morris noticed that the precise analysis of semantical terms, their formal systematisation, and the question of applicability of semantics to domains other than the language of science –for example aesthetics signs- were not possible in his introductory book¹⁸. This article aims to follow the line of these studies.

Temporal logic formalises in semantics the ‘before-after’ relation that will be denominated from this moment as relation ‘R’. The different systems of temporal logic will depend on how this relation operates or the properties that it assumes. To define the properties that R can assume, x, y and z will be used, that will mean ‘moments of time’. Firstly, if the relation is transitive (that is, if x is before y and y before z, then x is before z) and connected (a relation is connected on a set ‘S’ if for two whatever x and y of S, x is before y or y is before x), the system will be linear (to the past or to the future, or in both directions).

¹⁶ Interesting conclusions about the relation between temporal logic and the question of practical time or the time of the action are given in Roetti, Cfr. (13), pp. 55–73.

¹⁷ Cfr. (2), II.3, p. 6.

¹⁸ Cfr. (2), IV.8, p. 29.

Secondly, if the relation is transitive, reflexive (x is before itself) and symmetric (x is before y and y is before x), the system will be circular. Thirdly, if this relation is defined as transitive and unconnected, the system will be branching (to the past, to the future or in both directions). (See FIG. 4, third column). Afterwards, the principal semantical properties belonging to the axioms are presented in the section below:

P1. $(\forall x) (\forall y) (\forall z) ((R(x,y) \& R(y,z)) \supset R(x,z))$. This is the semantic property of transitivity according to the statement that if an event ' x ' is before an event ' y ' and this event ' y ' is before an event ' z ', then the event ' x ' is before the event ' z '.

P2. $(\forall x) (\forall y) (\forall z) ((R(x,y) \& R(x,z)) \supset ((z=y) \vee (R(y,z) \vee R(z,y))))$. The semantic property of the connexity to the right demands that respecting an event ' x ', two events ' y ' and ' z ' are posterior, then either are identical, or one of them is posterior respecting the other.

P3. $(\forall x) (\forall y) (\forall z) ((R(y,x) \& R(z,x)) \supset (y=z) \vee (R(z,y) \vee R(y,z)))$. The semantic property of connexity to the left demands that respecting an event ' x ', two events ' y ' and ' z ' are anterior, then either are identical, or one of them is anterior respecting the other.

P4. $(\forall x), R(x,x)$. This is the property of reflexivity that means that an event ' x ' is before itself.

P5. $(\forall x) (\forall y) (R(x,y) \supset R(y,x))$. This is the property of symmetry that means that given two events ' x ' and ' y ', x is before y and y is before x .

The application of this formal language to the analysis of time in music will be presented afterward.

Temporal Musical Logic Pragmatics

The term 'pragmatics' comes from the term 'pragmatism', that is a branch of philosophy, which has paid attention to the relation of signs to their users. 'Pragmatics' is the science of the relation of signs to their interpreters¹⁹. In this sense, the use of the different linear, circular and branching structures of time would represent the pragmatic version of temporal logic, uncovering philosophical conceptions of time in the act of composition.

Three kinds of forms corresponding with the different structures of time presented by temporal logic are going to be distinguished. 1) Linear, whose prototype is found in the classical sonata form; 2) Circular, presented in cyclical forms; 3) Branching, whose prototype was found in mobile forms (See Fig. 4, fourth column). The chosen examples for this article are Beethoven's *String Quartet No.7 in F Major, op. 59, n.1* ("Rasumovsky"); César Franck's cyclical *Sonata* for violin and piano; and Stockhausen's *Momente* for soprano, four

¹⁹ Cfr. (2), V.9, p.29.



TEMPORAL MUSICAL LOGIC	SYNTACTICS	SEMANTICS	PRAGMATICS
LINEARITY 	A1. FFA \supset FA A2. (FA \wedge FB) \supset (F (A \wedge B) \vee (F (A \wedge FB) \vee F (FA \wedge B))) A3. (PA \wedge PB) \supset (P (A \wedge B) \vee (P (A \wedge PB) \vee P (PA \wedge B))) A4. GA \supset A A5. GA \supset HA	P1. $(\forall x)(\forall y)(\forall z)((R(x,y) \ \& \ R(y,z)) \supset R(x,z))$ P2. $(\forall x)(\forall y)(\forall z)((R(x,y) \ \& \ R(x,z)) \supset ((z=y) \vee (R(y,z) \vee R(z,y))))$ P3. $(\forall x)(\forall y)(\forall z)((R(y,x) \ \& \ R(z,x)) \supset ((\forall z) \vee (R(z,y) \vee R(y,z))))$ P4. $(\forall x), R(x,x)$ P5. $(\forall x)(\forall y)(R(x,y) \supset R(y,x))$	Sonata Form Beethoven's <i>String Quartet N.7</i> in F Major I- EXPOSITION 1. Unstable triad II- DEVELOPMENT 2. Theme B in F Major as tonic in first inversion 3. Theme A in tonic III- RECAPITULATION Cyclical Form César Franck's <i>Violin Sonata</i> 1 st movement, m. 5 etc. ... 1 st movement, m. 19 y (variation of x) 1 st movement, m. 31 and 32 ... variation of x
BRANCHING 	A1. FFA \supset FA	P1. $(\forall x)(\forall y)(\forall z)((R(x,y) \ \& \ R(y,z)) \supset R(x,z))$	Mobile Form Stockhausen's <i>Momente</i> Moments: M, K, D. Possibilities for the performance: I- M-K-D II- D-K-M I- M K D K-M-D D-K-M M-K-D M I- D K M K-D-M D-M-K M-D-K D-K-M ...

Figure 4.

Mc Arthur's Temporal Logic	Tarasti's application of von Wright's Logic of Change	Kramer's Theory of Musical Time
<p>Linear System</p> <p>I-Transitivity (x is before y and y is before z, then x is before z)</p> <p>II- Connexity (for two whatever x and y of a set S, x is before y or y is before x)</p>	<p>Paradigm of Progression</p> <p>1) pTq 2) pTTq 3) pTT(q)x</p>	<p>Linearity</p>
<p>Linear Finite System</p> <p>III- Endingness (given x and y, it is false that for all occurrences of x, y follows)</p>	<p>(teleological)</p> <p>4) pTTq (p)</p>	<p>- Tonal (teleological) (Predictable/Non-predictable)</p> <p>- Atonal (Non-teleological) (Predictable/Non-predictable)</p>
<p>Circular System</p> <p>IV- Reflexivity (x is before itself)</p> <p>V- Symmetry (x is before y and y is before x)</p>	<p>Paradigm of Retrospection</p> <p>5) pTTq (1)</p>	<p>Vertical Time</p>
<p>Branching System</p> <p>VI- Unconnexity (x and y can occur at the same time)</p>	<p>Paradigm of all choices</p> <p>6) pTT(q) r [q, r, s]</p>	<p>Mobile Forms</p> <p>'moment' /'multiply-directed'</p>

Figure 5.

as 'pTr'. The same property can be shown with the rest of the sentences replacing the case.

On the other hand, connexity can also be shown easily: from the sentence 'pTq', 'p' is before 'q', or 'q' is before 'p' (unless they are identical -so they are not 'p' and 'q' separately-), and there is not a third option (for example that 'p' and 'q' take place in the same moment). In this sentence, the first case is given. The rest of the sentences in the paradigm are shown replacing the case.

Tarasti notices the case of a teleological progression in the sentence 'pTTq(p)', that means 'q is a musical unit that is at the same time expected and refers to the element preceding it'. It is possible to interpret that in Mc Arthur's terms; linearity could also appear in a teleological form as a temporal finite order, an order that has a determined conclusion in time represented by the property of 'endingness'. Saying that in a given moment, x will be the last event,

choirs and thirteen instrumentalists. However, any work employing similar musical forms can be considered.

From a musicological point of view, an antecedent of these logical applied studies could be in Tarasti's application of von Wright's logic of change²⁰ (See Fig. 5, second column). It is interesting to briefly show a translation between it and the version of a temporal musical logic designed in this article from Mc Arthur's *Tense Logic*.

In fact, proper expressions of Tarasti's 'paradigm of progression' like 'pTq' or 'pTTq' and 'pTT(q)x', that mean respectively 'a motif or section p is followed by a motif or section q', 'after p, q is expected and q follows' and 'after p, q is expected, but x follows', show the semantic properties of transitivity and connexity belonging to the linear temporal system presented above. In the case of the first sentence presented by Tarasti one can join two pairs of similar sentences, resulting from this: 'pTq' and 'qTr', where transitivity easily follows

²⁰ Tarasti E., *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pp. 20–22.



representing with this expression a linear finite order, is close to saying that an event p will appear to be the teleological end. The apparent difference would be in the fact that the first is referring to finiteness, whereas the second is putting emphasis in a process that has an irreversible end that resembles the beginning (Compare in Fig. 5, first and second column).

Then, the expression belonging to the 'paradigm of retrospection' mentioned by Tarasti as ' $pTTq(1)$ ', meaning that 'after p one expects q , which follows and refers to an earlier element 1', could be expressed in apparently different terms, but similarly, by Mc Arthur's temporal circular system. This expression could be translated in the following way: to say that ' q ' is an expected element which refers to an earlier element in time, is similar to saying that ' q ' is before itself, so the property of reflexivity is given. Then the property of symmetry can be also shown: ' q ' is considered as following ' p ' but in certain aspects ' q ' (in that is related to an earlier element) could be considered symmetrically before ' p '.

Finally, Tarasti presented a third kind of situation as proper of the 'paradigm of all choices', that could be translated into the language of the branching systems of Mc Arthur's tense logic: ' $pTT(q) r [q, r, s]$ ', that means, 'if after p , q is expected but r occurs and after p : q , r or s is possible'. Branching systems were defined negatively as non-linear systems, and positively, as systems which possess an order that allows branches, because it is not prohibited for two different moments to happen at the same time. The sentence presented by Tarasti in his characterisation of musical time from von Wright's logic of change shows the same case: at least three elements can appear after ' p ', all at the same time, from which only one will be actualised.

Returning to the direction of our present study, logical linearity was defined as a process in which chains of events occur. This situation corresponds both to transitivity and connexity between moments in time, this last defined by the fact that one event necessarily precedes the other, and that the occurrence of them at the same time is not possible. How this structuring of time is developed by composers, and what varieties of it exist, will be addressed afterwards.

Kramer presents linearity as appearing in music in a variety of ways: tonal teleological and atonal non-teleological, both predictable and non-predictable²¹ (See Fig. 5, third column). Only an example of the first tonal teleological predictable type, from Beethoven's *String Quartet No. 7 in F Major*, op. 59, will be studied here.

With respect to teleological linearity, western music has created a sophisticated system called 'tonality'. Tonal motion is always goal directed, to the arrival of the tonic; and even pieces that end with keys other than the tonic

²¹ Kramer J. D., *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York, Schirmer Books, 1988, pp. 25–40. This author addresses the main temporal structures in music from a musicological point of view, in this sense, this analysis aims to provide logical-philosophical justifications for this type of study.



depend on the denial of this expectation as an expressive effect, according to Kramer. Moreover, composers can play on the expectation of a recapitulation as a structural downbeat, and the process of choosing when and how to undercut the recapitulation downbeat depends on implications set up earlier in the piece.

Let us refer to the example of Beethoven's *String Quartet No. 7*, 1st movement. After the development, the composer presents a sequence of five attempts at reaching the recapitulation. He shapes the recapitulation in this particular way because of implications from the beginning of the piece: an unstable harmony that could never serve as a clear point of arrival at the beginning of the recapitulation. This situation defines the essence of tonality: the wait for the explanation of what one heard in the beginning. That is also the reason for the manner in which op. 59, n.1 approaches its recapitulation is to some degree logically predictable.

It is now possible to develop a formal analysis with the assistance of the tools of temporal logic. In fact, properties of transitivity and connexity to the future and to the past can be found in this type of musical discourse by now replacing individual variables 'x' and 'y', which signified 'events in time', with 'musical events', for example motives, themes, etc. The fact that previous events implicate posterior ones, and that posterior events are determined by the formers, refers to a linear structure of time. This situation only can exist if there are two events, one of them necessarily in the past of the other (connexity), and a chain of relative events happen (transitivity). In the example, 'x' could be represented by the unstable triad of the beginning; 'y' by the first attempt for reaching the recapitulation, i.e. the return of the F Major chord as tonic in first inversion with the second theme of the first theme-group in measure 242; and 'z' could be represented as the second attempt, where the main theme returns in the tonic in measure 254. In this sense, connexity is given when, by the fact that 'x' implicates 'y' and 'y' is determined by 'x', the former must occur before the latter. Also, transitivity is given by the fact that 'x' implicates 'y', and 'y', 'z', so that as a consequence 'x' implicates 'y'. Thus, the main properties of linearity are demonstrated.

Secondly, another main temporal structure, circularity, was defined in logical terms as having the properties of reflexivity and symmetry. Note that circularity must be understood as a metaphor or just an evocation of the resource of the composer of using the same mother cell or other musical event throughout an entire piece or movement, this means that we are not speaking about a strict circularity, opposed to time. Kramer clarifies this type of situation, quoting Clifton's distinction between 'used' and 'evoked' time in music²².

The more closed temporal structure, in respect to what is understood here as circularity in Kramer's analysis, is called 'vertical time'²³, unless it describes an extreme situation. In fact, in the twentieth century, some pieces seem to adopt

²² Cfr. (21), p. 7.

²³ Cfr. (21), pp. 54–57.



the requirements for 'moments' (according to Kramer, self-contained entities via stasis or process) as their entire essence. The phrases that had pervaded all Western music were the last remnant of linearity. New works demonstrated that phrases (at least understood as linear teleological ones) were not necessary components in music. The result was a single present, a potentially infinite 'now'. A vertical piece does not begin, merely starts, does not build to a climax, does not propose internal expectations, does not build or release tension, and does not end, but merely stops.

However, it is not necessary to choose an extreme case of circularity, as there are still cases of cyclical forms that exhibit fruitful considerations of the manipulation of musical time according circular principles. Let us analyse César Franck's cyclical *Sonata*.

For this purpose, semantical properties of the circular system will again help. The first of them, reflexivity, according to the statement 'an event is before itself', can serve to explain how the same mother cell ('motive' or 'theme') appears constantly through all the movements in the form of variations. In this case, the chain of variations would be interpreted as reflexive, in that the first one is prefigured or contained in the main theme, the second one in the first one and so on. According to this situation, each of them is before itself. The second property, symmetry, according to the statement 'if one thing is before the latter, the latter is at the same time before the first', can contribute in explaining the procedure by which a mother cell 'x' is stated, followed by a variation of it called 'y'; now x is before y, but y will be before, with respect to the ulterior variations of x, creating symmetrical structures.

Finally, branching processes, were defined as the particular situation of presenting at least two moments or more at the same time. First, branching structures could be interpreted in a realistic way, as well as in a non-realistic manner²⁴. Realistic or actual branching structure of time is related to the idea of parallel worlds as being realised actually, by which our world is the accessible real one, and the others are the possible worlds. Non-realistic or potential branching structure is related to the idea of an alternative in events and action. This last notion of branching is closer to the interpretation of the example that will be presented afterwards.

Kramer referred a rather similar situation as 'multiply-directed' linearity²⁵: pieces whose direction of motion is frequently interrupted by discontinuities, in which the music goes so often to unexpected places that goal-directed linearity, though still a potent structural force, seems reordered. There are examples of tonal multiply-directed linear time, as well as examples of non-tonal multiply-directed linear music. In terms of Mc Arthur's branching structure of time, a multiply-directed time, as understood by Kramer, could be represented as having at least two options, one of them being linear teleological (or finite) and the other being any other branch. In other words, there can be an order

²⁴ Cfr. (13), p. 71.

²⁵ Cfr. (21), pp. 46–49.

implied by the teleological branch, but this order is interrupted and time can take other paths in a sudden moment.

However, what in this article is understood as a branching model of composition is closer to what Kramer calls as the extreme of ‘moment form’²⁶. Mobile forms, in which the order of moments is arbitrary, represent this extreme situation. Here the composer indicates that the sections of the piece may be put together in any of a number of possible orderings from one performance to the next, perhaps with certain constraints. An example of this procedure is in Stockhausen’s *Momente*, 1961–72²⁷.

A ‘moment’ according Stockhausen²⁸ is a segment of music determined by constant characteristics of register, dynamic, tempo, and so on; a transition accomplished between moments can be slowly or abrupt. The moment-forming is the act of composing a certain degree of change that can vary from zero to a defined maximum. In the work, there are three principal groups of moments: the M-moments (melodic, heterophonic, represented by a speaking soprano and brass instruments); here a central moment is a pure M flanked on either side by moments M (d) or M (k) and each of them in turn give rise to further combinations. Then there is a second group: the K-moments (from the German *Klang*: sound quality), characterised by timbre and homophony and represented by male voices and percussion. Finally, the third group is represented by the D-moments (from the German *Dauer*: duration), that are characterised by durations, silence and polyphony, and represented by singing female voices and electric organs. In addition there are moments further from these pure centres, which share elements with the others to a greater or lesser degree. For instance, an M (k) moment is a M-moment with a precise component of K.

What is interesting for the purposes of this article is the idea of controlled randomness or mobility of form that the work presents. Mobility functions as follows: the K-moments must be always in the centre of the work in the performance. However, the conductor may decide on the order of the other moments for a particular performance. This means that D and M- moments, which are on either side of K, can be interchanged. The same occurs within each subsequent group raised from each branch. This procedure makes the

²⁶ The author calls ‘moment time’ such time that does not possess fundamental linearity and is markedly discontinuous. Cfr. (21), pp. 50–52.

²⁷ According to Kramer, one might expect to find mobile forms in multiply-directed, as well as in moment time, since the linearity in multiply-directed time should be susceptible to various reorderings. An example of this case is Stockhausen’s *Zyklus*, 1959. There is also another case of mobile form in multiply-directed time: several directional processes initiated in one section, but each of them completed in a different section. Only one of these different sections can immediately follow the initial section in a given performance.

²⁸K. Stockhausen, *Stockhausen on Music*, Robin Maconie (comp.), *Lectures and Interviews*, London-New York, Marion Boyard, 1989, pp. 63–75, “Moment-forming and Momente”.



work like a mobile, a large number of possibilities of combining these musical moments into a fixed version for a particular performance.

Branching systems, which allow branches because they do not have the axioms of linearity, can contribute in clarifying this kind of proceeding. Here a translation from individual variables (x, y) into 'moments' is necessary. Then, there are a large variety of possible sequences in the disposition of the moments that are given, at the same time, in different branches of possibilities for the performers (For instance at the beginning: M-K-D or D-K-M). The precise definition of 'possibility' could be analysed in greater detail. By the second type of branching system it is known that, to the past, performers do not have more than a simple line as a resultant of their choices, but that the future can afford several possibilities. Finally, the third presented branching system is useful. This system allows the presence of branches to the right, incorporating modal notions to the definition of the temporal operators. It chooses a certain moment to be the *prima facie* future branch, in that one of them inevitably will become the actualised, but one cannot know previously which of them it will be. This roundabout route preserves the sense of the branching. For instance, in the Europe Version of this work recorded in 1972, the actualised version was D-K-M, and in each moment group K-D-M, M-K-D, and D-M-K respectively.

Conclusion

As a conclusion, some enlightening points should be noted. Firstly, the three temporal structures that have been schematically exposed are only predominant structures in a musical work, and they do not give an absolute or exhaustive explanation of all temporal phenomena that can be found in it. That is, a musical piece whose development is predominantly linear, for example does not dismiss proceedings that can be called as circular like repetitions or variations. In the case of the cyclical forms, it is true that they are strictly developed in a linear process. Finally, mobile forms that were described as predominantly branching forms can include at the same time linear or circular proceedings.

The study of temporal structures in music will not be limited to the mere translation of a few main axioms from logic to music. The idea is to observe the wider implications of each temporal system linking them with philosophical developments concerning temporality. These studies can probably answer questions such as why, in contemporary era, a lighter conception of the form, branching, has predominated, whereas in earlier eras stronger forms of conceiving time (where light and strong are measured from the base of the comparison between logical systems) are the norm²⁹. It could also be interesting to see what

²⁹ A system in logic is called stronger than other when the former has more constraints than the latter.



kind of connections are established in cyclical conceptions of time, that is predominantly related with the figure of a mythological time.

The present inquiry has as its main objective not a pragmatic aim, for instance, developing a calculus of time in music for being utilised as a computational method for style-recognition. Rather, its main objective is to present a theoretical approach to a topic not strictly developed. If this kind of approach can be useful, it is intended to be so only in a theoretical way at the moment: for example, providing a method of analysis, and as counterpart, for composing.

To conclude, a question that requires further inquiry remains from the above type of analysis. It asks whether other types of truth exist, apart from that pursued by logic, one that can address aesthetic issues, giving them a place in the field of knowledge. Actually, the interrelation studied in this article between logic and aesthetic languages, marked that there is a bridge between these two traditionally, but not necessarily, opposite fields, and that semiotics has the future task of illuminating these relations.

Marianela E. Calleja (calleja@mappi.helsinki.fi) obtained her first academic degree in Argentina: Lic. of Philosophy at the National South University. Also she is next to obtain her Guitar diploma at the Official Conservatory of Bahía Blanca. Now, she is undertaking doctoral studies at the University of Helsinki. Her Ph.D. project has an interdisciplinary nature. She focuses on questions of time in music from a philosophical-logical point of view. She approaches musical time via theories in history of philosophy; on the other hand she investigates temporal structures as they manifest in musical forms. She applies there ideas from modern temporal logic and tries to elaborate a model on musical time, for further analyses of musical discourse. Her main interests are concentrated on her instrument, Aesthetics, Metaphysics and Philosophy of Logics.

Semiotics as a Model for a Temporal Musical Logic

The project of a 'temporal musical logic' attempts to study philosophical conceptions of time in music through the application of a formal language. However, the purpose of this paper is to present this logical-philosophical analysis of musical temporality through Morris' tripartite conception of semiotics. In fact, axiomatic systems of temporal logic contain syntactical implications; on the other hand, linear, circular and branching structures of time are considered as its semantical designations. Finally, the use of these structures of time in the process of composition will be presented as its pragmatological expressions. For this aim, temporal logic can contribute in clarifying three sort of musical forms used in music: 1) Linear forms, whose prototype was found in the classical sonata form. 2) Circular forms, uncovered in cyclical sonata forms. 3) Branching forms, whose prototype was found in mobile forms.





Musiikin määritelmää etsimässä

Markus Lång

Määriteltäessä musiikki-käsitteen merkitysalaa (ekstensiota) on ensimmäisenä ongelmana käsitteen ilmeinen realismi, joka vihjaa uhkaavasti platonilaiseen ideaoppiin: on olemassa jokin ylimaallinen (transkendentiaalinen) musiikin perikuva ja mittapuu, johon maallisia ilmiöitä voidaan tarvittaessa verrata ja tarkistaa, ovatko ne ”musiikkia”. Terve nominalistinen varovaisuus kuitenkin muistuttaa, että vaikka meillä on konkreettisia musiikkiteoksia, joita voidaan tutkia, on musiikin lajiolemuksen laita kyseenalainen. Yksityisten musiikkiteosten (artefaktien) lisäksi meillä on musiikinharjoittamista (tekoja), ja tätäkin voidaan tutkia, mutta itse musiikki-käsite on olemassa vain yksityisten teosten ja tekojen kautta eikä sitä voisi olla ilman teoksia ja tekoja; toisaalta teoksia ja tekoja ei voitaisi tulkita musiikiksi ilman tuon käsitteen olemassaoloa. Musiikin käsite on siis enemmänkin epistemologinen kuin ontologinen ilmiö.¹ Pysin seuraavassa noudattamaan Occamin partaveitiksi kutsuttua periaatetta ja oletta- maan vain sellaisia ilmiöitä ja olioita, joiden olemassaoloon voidaan järkevästi sitoutua. Tarkastelukohteenani ovat *musiikkiteokset* ja *musiikinharjoittaminen* – se mistä Christopher Small (1998) käyttää nimitystä *musicking* –, ja kun käytän sanaa ”musiikki”, tarkoitan näitä molempia sitoutumatta silti metafysiisiin, yli- maallisiin ennako-oletuksiin. Pääpaino on musiikinharjoittamisessa, mukaan luettuna reseptiossa, koska kaikissa kulttuureissa ja kaikissa musiikeissa ei teok- sen käsitettä tunneta eikä niissä välttämättä myöskään esiinny mitään teoksen- omaista.

Kun koetetaan vastata kysymyksiin mikä on musiikkia (ekstensio) ja mitä musiikki on (intensio), silloin yleensä etsitään *musiikkiteosten ”universaaleja”* eli yleisiä piirteitä eli täsmällisesti sanoen *musiikkiteosten välttämättömiä ehtoja* (ks. Padilla 1995). Tehtävä on haastava, sillä oletamme löytävämme yhden tai useampia seikkoja, joita ilman musiikkiteoksia ei voisi olla ja joihin säveltaiteen voisi jopa ajatella pelkistyvän (redusoituvan), ja esittämiemme seikkojen täytyy löytyä maailman kaikkien kulttuurien musiikeista, sikäli kuin joku voi perus- tellusti niitä musiikiksi nimittää. Pelkkä musiikinharjoittaminen ei välttämättä kuitenkaan edellytä yhteisöltä musiikin käsitettä. – Musiikeista puhuminen monikossa tuntuisi jo viittaavan siihen, ettei ole vain yhtä täsmällisesti rajattavaa musiikin käsitettä vaan se, mikä välttämättä pätee yhteen musiikkiin – vaikkapa länsimaiseen taidemusiikkiin –, ei välttämättä päde enää toiseen musiikkiin – vaikkapa inuiittien musiikkiin. Niinpä on ehkä ajateltava, että eri musiikit muodostavat *perheyhtäläisyyden* (ks. Wittgenstein 1981, 64–68).

¹ Musiikin essentialisoinnista varoittaa Philip V. Bohlman (1993). Hänen mukaansa tärkeimpiä essentialisoinnin keinoja ovat 1. nuotinos, 2. analyysi, 3. autenttisuuden tavoittelu, 4. relativismi.



Vaistonvaraisesti tuntuu kuitenkin selvältä, että *ääni* on sävelteoksen välttämätön ehto ja vieläpä tahallinen ääni. On kuitenkin heti huomautettava ns. lukumusiikin (*Augenmusik*) olemassaolosta. Lukumusiikissa ei ääntä ole kouriintuntuvasti läsnä, vaikka ääni on tietenkin yhä jäljellä luovuttamattomana taustaedellytyksenä (esimerkiksi Dieter Schnebel, *Musik zum Lesen*; lisäksi Mauricio Kagel, *Con voce*; John Cage, 4'33"). Joudummekin tarkistamaan intuitiotamme ja toteamaan, että sävelteoksella on välttämätön ehto – ääni joko todellisena ilmiönä tai ainakin kuviteltuna taustaedellytyksenä, jota kommentoidaan² –, mutta se ei liene niin täsmällinen määritelmä kuin olisimme ehkä toivoneet.

Myöskään runonlausunta ei ole musiikkia, sillä runoa kuunnellessa huomiomme ei kohdistu ääneen sinänsä vaan diskursiiviseen sisältöön (Levinson 1990, 272). Musiikin ja lausunnan välistä rajaa on kuitenkin vaikea vetää *a priori*: vieraskielistä runonlausuntaa tai Lewis Carrollin ”Pekoraalia” voidaan kuunnella musiikillisena ilmiönä, koska sanoja ei ymmärretä. Lausuntaa voidaan myös käyttää musiikkiteoksen osana niin kuin mitä tahansa ääntä (Karlheinz Stockhausen, *Nuorukaisten laulu*; Steve Reich, *Come Out*).

Seuraava intuitiomme on vielä helpompi kumota: musiikki on *kaunista* järjesteltyä ääntä. Vaikuttaa nimittäin selvältä, että musiikissa ei käsitellä vain kauniita ääniä silloin kuin ääniä käsitellään. Vaikka soittimet *valitaan* niiden äänimomaisuuksien perusteella ja soittimilla tuotetaan säveliä, joiden laatu on tavalla tai toisella viimeistelty ja hiottu, ei äänen tarvitse olla kaunis vaan esimerkiksi lyömäsoitinten ääni voi olla rujo.³ Muusikot käyttävät tavoitteidensa toteuttamiseen erilaisia ja vaihtelevia ääniä. (Kaunis ja rujo ovat tietenkin yksilö- ja kulttuurisidonnaisia makuarvostelmia.) Ei myöskään voitane puolustaa sellaista käsitystä, että musiikissa pyritään esimerkiksi järjestämään tasapainoisesti kauniita ja rujoja ääniä, vaan taiteilija voi tavoitella jompaakumpaa ääripäätä.

Myöskään äänien *järjesteleminen* ei voi olla musiikin välttämätön ehto, koska on olemassa satunnaista eli stokastista musiikkia, jossa musiikkiaineusten järjestys jätetään esityskohtaisen sattuman varaan. Toki tässäkin *säveltäjä* asettaa vaihtelulle rajat ja suorittaa jonkinlaisen *valinnan* – samoin kuin taiteilijat, jotka tekevät luonnonesineistä ja ympäristöstä taidetta. Äänien tahallisuuskaan ei voi toimia välttämättömänä ehtona, jos otamme huomioon futuristien musiikkiestetiikan; vain teoksen rajaaminen on tahallista. Kysymys on *teosta* eikä tapahtumasta (Davidson 1980). Teosta ja tekijyydestä ei siis päästä musiikin määrittelyssä eroon. – Kuten on selvää, musiikinharjoittaminen ja teosten tekeminen voi perustua myös kollektiiviseen päätöksentekoon, vaikka esimerkiksi länsimaisen musiikkikulttuurin piirissä kunnioitetaan ”suuria yksinäisiä mestareita” (Lång 1998, 87).

Voitaisiin ehdottaa, että stokastinen musiikki suhtautuisi tavanomaiseen järjestettyyn musiikkiin samalla tavoin kuin lukumusiikki soitettuun musiikkiin ja

² Kapinoiden on sidoksissa ilmiöön, jota vastaan hän kapinoi, ja radikaaleinkin kriitikko joutuu nojaamaan perinteestä lainaamiinsa käsitteisiin (Lehtinen 2000, 55).

³ Silti *Siegfriedin* esitysten alasiemetkin lienee *valittu*.



niin muodoin kommentoisi sitä ja käyttäisi välttämättömänä taustaedellytyksenä, mutta tällainen ajatus ei vaikuta perustellulta, koska kaikkeen musiikkiin sisältyy satunnaisuutta ja vaihtelua. Voidaan vain sanoa, että yhdessä musiikissa järjestely on viety äärimmäisyyksiin (esimerkiksi tarkoin konstruoidussa sarjallisessa teoksessa), toisessa taas sattumanvaraisuus ja tahattomuus (esimerkiksi John Cagen *Radio Music*). (Ks. Maegaard 1984, 95; Huttunen 1990.) – Olenaista tuntuu kuitenkin olevan se, että vaikka ääniä ei välttämättä järjestellä, on niiden eteneminen kuitenkin *ajallista* ja musiikki on niin muodoin *aikataidetta* (Levinson 1990, 273).

Voimme ottaa avuksi myös institutionaalisen taideteorian tarjoamat huomiot (Dickie 1981, 83–91). Musiikkiteos on aina jokin *artefakti*, jota tarkastellaan *musiikkina* eikä muuna. Joku ihminen – säveltaiteilija – valitsee tai valmistaa artefaktin ja asettaa sen ehdolle arvostamisemme kohteeksi.⁴ *Tekijyys* eli teko-peräisyys on siis yksi musiikin välttämättömistä ehdoista, ja se, kuka yhteisön jäsen tekijäksi kelpaa, määräytyy monimutkaisessa sosiaalisessa suhdeverkostossa, jossa muutkin seikat vaikuttavat kuin vain taiteelliset ansiot. Tekijyys edellyttää yleisöä, mutta tekijä voi toimia itse omana yleisönään, eikä erillinen yleisö siksi ole musiikin välttämätön ehto. Niinpä voidaan huomauttaa, ettei voi olla olemassa musiikkia, joka olisi musiikkia, vaikka kukaan ei sitä musiikkina pitäisi: musiikki tehdään, vaikka sitten itselle.⁵ – Eräänlaiseksi poikkeukseksi voidaan mainita elokuvien (esim. *Macbeth*, *Kymmenen käskyä*) saliinsaapumis- ja salista-poistumismusiikki, joka osan aikaa soi tyhjäin saliin, sekä jännityskohtausten taustalla soiva musiikki, jota elokuvankatsoja ei välttämättä tietoisesti huomaa.

Elokuvamusiikkia ei siis välttämättä *kuunnella tietoisesti*, ja näytelmäelokuviissa musiikkiosuus tenhoaa parhaiten silloin kun musiikkiin ei kiinnitetä huomiota. Yleisö pitää kyllä elokuvamusiikkia musiikkina, vaikka ei sitä tietoisesti kuuntele, ja tekijät suhtautuvat siihen musiikkina; yleisö ei ala ihmetellä, miten sinfoniaorkesteri voi soittaa avaruudessa, vaan tunnistaa tiedostamattaankin esittämiskonvention. (Cohen 2001, 249–.)

Vaikka musiikkiteoksia itseään tarkastelemalla ei musiikille siis löytyne kovin tarkkarajaisia ehtoja, voitaneen yhdystekijä löytää siitä, *kuinka teoksiin suhtaudutaan*; teokset voivat vangita esimerkiksi kuuntelijain ”ei-käytännöllisen mielenkiinnon” (Mandelbaum 1965, 221) tai kuuntelija voi ”uppoutua leikkiin”

⁴ Jerrold Levinson (1990, 65–73) huomauttaa, että klassiset musiikkiteokset eivät ole sävelrakenteita vaan sävelrakennelmia.

⁵ Vaikka eläinten elämään liittyy musiikinomaista käyttäytymistä (esimerkiksi linnut ”laulavat”), vasta ihminen nimeää sen musiikiksi analogiapäätelyn ja näävien projektoidensa myötä. Eläin ei voi esittää menettelyään musiikiksi – tai vaikkapa maalauksiaan taideteoksiksi –, eikä se voi siksi olla musiikinharjoittamista. (Ks. Martinelli 2000; Voigt 2000.) Lintu tai valas ei myöskään voi lakata laulamasta niin kuin ihminen voi, vaan aina kun lintu avaa nokkansa ja äänтелеe, me sanomme sen ”laulavan”. Zoomusikologien esittämä ”funktionaalinen määrittely” ei tavoita musiikin olemusta, koska musiikkisuus ei ole olemuksen vaan määrittelyn ja suhtautumisen ilmiö (ks. jälj.).





(Gadamer 1990, 107–116).⁶ Tällöin musiikki määritellään jonkin ei-näkyvän (suhteuttavan) piirteen avulla, joka liittyy teoksen johonkin todelliseen tai mahdolliseen (käyttö)yhteyteen. Tämä tuntuisi kuitenkin edellyttävän, että asianomaisessa kulttuurissa olisi musiikin käsite ja tuommoisen suhtautumisen mahdollisuus. Olisi varmaankin todettava, että ilmaus ”mahdollinen yhteys” viittaa ongelmatapauksessa vaikkapa johonkin toiseen kulttuuriin, jolla on asianmukainen musiikin käsite. – Inuiitit eivät pidä *katajjaq*-peliään musiikkina (Nattiez 1990, 56), koska heidän kulttuuristaan musiikin käsite puuttuu, eivätkä muslimit Koraanin resitoimista musiikkina (Bohlman 1993, 427–429), mutta jonkin muun kulttuurin edustaja haluaisi epäilemättä tunnistaa nämä oitis ”musiikinharjoittamiseksi”. Eikö tämä kuitenkin uhkaa johtaa joko kulttuuri-imperialismiin ja -kolonialismiin, jos väitämme nimenomaan länsimaisten etnomusikologien musiikkikäsitteistä oikeaksi, tai kulttuurirelativismiin, joka vain luettelee erilaisia musiikkikäsitteitä (niiden joukossa musiikki-käsitteen puuttumisen) osaamatta asettaa niitä paremmuusjärjestykseen?⁷ Ongelma voidaan ratkaista vetoamalla *tarkoituksenmukaisuuden* käsitteeseen, niin epämääräiseltä kuin se vaikuttaakin. Tarkoituksenmukaisuus merkitsee ennen kaikkea sitä, ettei musiikki-käsitteen merkitystä lyödä lukkoon *a priori* vaan sitä muokataan idiomaattisesti ilmiöiden mukaan. Näin käsite säilyttää joustavuutensa ja neuvokkuutensa ja sitä voidaan muovata kuvaamaan sellaisiakin ilmiöitä, joita ei alkujaan tunnettu. Tutkimuksen edetessä käsitteeseen voidaan yhdistää mahdollisimman ristiriidattomasti eri kulttuureiden parhainta antia, eikä tieteen käsitteiden tarvitse olla sidoksissa johonkin yksityiseen kulttuuriin. Sekä tutkijan että kulttuurin on oltava aina valmiit oppimaan jotakin täysin uutta (Wittgenstein 1982, 48). Lankeaisimme sanamagiaan, jos ajattelisimme, että *musiikki*-käsitteen puuttuminen merkitsisi väistämättä myös musiikinharjoittamisen puuttumista. Joka tapauksessa tutkijan on aina erikseen selvitettävä, mitä hän tarkoittaa käyttämillään käsitteillä, ja käsitteen merkitysalan laventaminen tai supistaminen kokemuksen karttuessa kuuluu tieteen normaaliin kehitykseen: tiede lähtee arkisesta ajattelusta mutta jalostaa sitä.

⁶ Kantilaisesta estetiikasta ovat peräisin *pyyteettömyyden ja välineellistämättömyyden* kriteerit. Taideteokseen suhtaudutaan pyyteettömästi, ja sitä kohdellaan päämääränä sinänsä, ei välikappaleena. *Opus pulchrum non est opus utile*. Olisiko näistä kriteereistä apua musiikin määrittelyyn? – Ajatelkaamme nuorukaisia, jotka laulavat serenadia neidon ikkunan alla. Aivan varmasti musiikkia käytetään tässä *välineenä*, herättämään neidon huomiota. Silti kutsumme laulua epäroimättä *musiikiksi*, vaikka se toimii huomion herättämisen välikappaleena. Välineellisyydestään huolimatta musiikkiteos itsessään tulee yhdessä päämääräksi: jotta nuorukaisten laululla olisi toivottu vaikutus, heidän on laulettava serenadi mahdollisimman hyvin ja kauniisti, ja yhtenä päämääränä heillä on mahdollisimman laatuista musiikkikappale tai -esitys sinänsä. Tämä päämäärä ei ehkä ole päällimmäisenä serenadilaulajien mielessä, mutta tenhoavaa lauluesitystä ei ilman sitä syntyne.

⁷ Tämä liittyy *eemisen* ja *eettisen* näkökulman väliseen kiistaan: voidaanko kulttuurin ilmiöitä tarkastella muutoin kuin kulttuurin omin käsittein? (Ks. Kusch 1986, 158–163.)





Havaintamme, että musiikilla voidaan ajatella olevan kuusi välttämätöntä ehtoa. Ehdot eivät olleet niin selkeitä ja ehdottomia kuin olisimme kenties voineet toivoa. (1) Kaikki musiikkiteokset käyttävät ääntä – joko konkreettisesti tai luovuttamattomana taustaedellytyksenä. (2) Musiikinharjoittaminen edellyttää aikaa. (3) Kuuntelijat suhtautuvat musiikkiin *musiikkina*. (4) Musiikinharjoittaminen vangitsee kuuntelijain *ei-käytännöllisen mielenkiinnon*. (5) Joku ihminen valitsee tai valmistaa musiikkiteoksen tai -esityksen; valitseminen tai valmistaminen voi tapahtua joukolla. (6) Valitseminen tai valmistaminen on *tahallista*, eli kysymys on *teosta* eikä tapahtumasta.

Kirjallisuus

- Bohman, Philip V. 1993. Musicology as a Political Act. *The Journal of Musicology* 11 (4): 411–436.
- Cohen, Annabel J. 2001. Music as a source of emotion in film. *Music and emotion: Theory and research* (toim. Patrik N. Juslin & John A. Sloboda). Oxford University Press, Oxford. 249–272.
- Davidson, Donald 1980. *Essays on Actions and Events*. Oxford University Press, New York.
- Dickie, George 1981. *Estetiikka. Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia*. Suomentanut Heikki Kannisto. Tietolipas, 86. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. [*Aesthetics. An Introduction*, 1971.]
- Gadamer, Hans-Georg 1990⁶. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. [1960.] *Gesammelte Werke* I. J. C. B. Mohr, Tübingen.
- Huttunen, Matti 1990. Teoksen käsitteestä nykymusiikissa. Avantgarde-musiikin sävellystyyppien analysointia Nelson Goodmanin notaation teorian avulla. *Musiikkitiede* 2 (1): 149–158.
- Kusch, Martin 1986. *Ymmärtämisen haaste*. Pohjoinen, Oulu.
- Lehtinen, Markku 2000. Totuuden kaksiselitteisyys. Aktiivisuus ja passiivisuus Heideggerin taidefilosofian ongelmana. *Synteesi* 19 (3): 54–68.
- Levinson, Jerrold 1990. *Music, Art, and Methaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Cornell University Press, Ithaca.
- Lång, Markus 1998. Teksti metakognitiivisena artefaktina. Sanataiteen ja säveltaiteen ontologiaa. *Synteesi* 17 (4): 82–94. <URI:<http://www.helsinki.fi/~mlang/metakognitio.html>>
- Maegaard, Jan 1984. *Musiikin modernismi 1945–1962*. Suomentanut Seppo Heikinheimo. Taskutieto, 12. WSOY, Helsinki. [*Musikalisk Modernisme*, 1964.]
- Mandelbaum, Maurice 1965. Family Resemblances and Generalization concerning the Arts. *American Philosophical Quarterly* 2 (3): 219–228.
- Martinelli, Dario 2000. Merenneidon laulut, laiskiaisen skaalat ja muita tarinoita. Lyhyt katsaus ihmisajattelun ja eläinten äänten välisiin yhteyksiin. Suomentanut Nina Saalismaa. *Synteesi* 19 (4): 14–32.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton University Press, Princeton. [*Musicologie générale et sémiologie*, 1987.]
- Padilla, Alfonso 1995. Musiikin määritelmää etsimässä. *Musiikki* 25 (4): 311–337.
- Small, Christopher 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press, Hanover



- Wittgenstein, Ludwig 1981. *Filosofisia tutkimuksia*. Suomentanut Heikki Nyman. Taskutieto, 155. WSOY, Helsinki. [*Philosophische Untersuchungen*, 1953.]
- Wittgenstein, Ludwig 1982. *Huomautuksia väreistä*. Suomentanut Heikki Nyman. Taskutieto, 157. WSOY, Helsinki. [*Bemerkungen über die Farben*, 1977.]
- Voigt, Vilmos 2000. Apinamaalauksen oppitunteja. Suomentanut Mirka Taleva. *Synteesi* 19 (4): 65–88.

Markus Lång (mlang@elo.helsinki.fi). Fil. lis., Helsingin yliopisto.

Katsaus viimeaikaiseen antiikin Kreikan musiikkia koskevaan kirjallisuuteen

Erkki Huovinen

Barker, Andrew 2000. *Scientific Method in Ptolemy's 'Harmonics'*. Cambridge: Cambridge University Press. – Hagel, Stefan 2000. *Modulation in altgriechischer Musik*. Frankfurt am Main: Peter Lang. – Mathiesen, Thomas J. 1999. *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln ja Lontoo: University of Nebraska Press. – Pöhlmann, Egert & Martin L. West (eds.) 2001. *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford ja New York: Oxford University Press

Länsimaisen musiikin historian opetus aloitetaan usein antiikin Kreikasta. Jos ei käytännön musiikinopiskelijan, niin ainakin musiikintutkijan näkökulmasta tätä on helppo perustella: länsimaisen musiikintutkimuksen voidaan katsoa syntyneen juuri Kreikassa 300-luvulla eKr., ja antiikin tradition tuntemus luo siten pohjaa paitsi yleisemmän musiikillisen aatehistorian myös musiikkitieteen historian ymmärtämiselle. Joku voisi silti kysyä, eikö ”antiikista aloittaminen” ole ristiriidassa sen kanssa, että opetuksen tulisi perustua uusimmalle tutkimukselle. Eikö kaikki olennainen ole jo kauan sitten sanottu antiikin musiikillisista dokumenteista? Tähän on onneksi helppo vastata kieltävästi ainakin kahdella perusteella: dokumentteja on jatkuvasti löydetty lisää ja niiden tulkintaa ohjaavat periaatteet ovat kehittyneet objektiivisemmiksi. Näistä seikoista voi vakuuttua tarkastelemalla muutamien viime vuosien aikana ilmestynyttä antiikin Kreikan musiikkia käsittelevää kirjallisuutta.





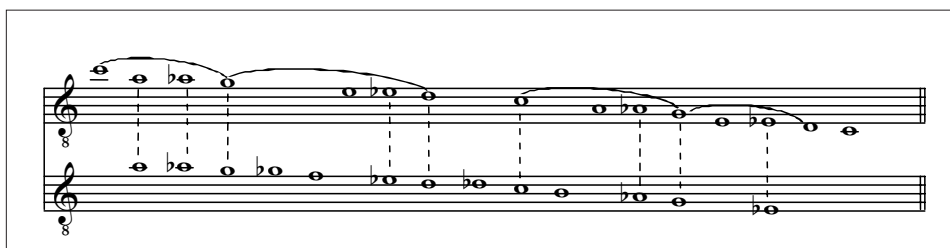
Kreikkalaiset musiikkifragmentit ja niiden tulkinta

Usein kuulee väitettävän, että meillä ei ole tietoa siitä, miltä antiikin musiikki on kuulostanut. Monilta osin tämä onkin totta: vaikka esimerkiksi tiedämmekin laulettua musiikin olleen etupäässä monofonista, melodioiden säveltämisen periaatteita tai niiden säestystä koskevat tiedot eivät ole kovin yksityiskohtaisia (säestyksestä ks. kuitenkin esim. Barker 1995). Tunnettujen musiikkifragmenttien määrään pysyi pitkään varsin vaatimattomana. Esimerkiksi Janin (1899) toimittama musiikkifragmenttien editio sisälsi vain seitsemän laulua: Euripideen Orestes-fragmentin (3. tai 2. vs. eKr.), Athenaioksen ja Limenioksen paiaanin (128/7 eKr.), Seikilos-epitafin (2. vs. jKr.) sekä Mesomedeen hymnit Muusalle, Auringolle ja Nemesikselle (2. vs. jKr.). 1900-luvun aikana erityisesti papyruslöydöt ovat kuitenkin kasvattaneet tunnettujen fragmenttien määrää niin, että Pöhlmannin ja Westin hiljattain ilmestynyt *Documents of Ancient Greek Music* käsittää yhteensä 61 fragmenttia.

Pöhlmannin ja Westin toimittamassa kokoelmassa kukin fragmentti esitetään rekonstruoituna aukeaman vasemmalla puoliskolla alkuperäisine notaatio-symboleineen ja aukkoineen; aukeman oikealla puoliskolla on annettu transkriptio, jossa käytetään nykyaikaista viivastonotaatiota ja jossa alkuteksti on editoitu normaalisti luettavampaan muotoon ja varustettu diakriittisillä merkeillä. Kokoelma noudattaa papyrologiassa ja epigrafiikassa käytettyjä toimituksellisia periaatteita, ja sen vuoksi teoksesta puuttuu joitakin tavallisen musiikkitieteilijän kaipaamia apuneuvoja kuten ohjeet kreikkalaisten notaatio-symbolien lukemiseen ja kreikankielisten tekstien käännökset. Kummassakin tapauksessa apu löytyy kuitenkin helposti esimerkiksi Westin (1992) antiikin musiikkia koskevasta yleisesityksestä. On ehkä hyvä vertailun vuoksi mainita, että Westin antamassa kattavassa fragmenttikokoelmassa myös kreikankieliset laulutekstit on litteroitu roomalaisille aakkosille, mikä saattaa auttaa esimerkiksi metriikasta kiinnostunutta musiikintutkijaa, ellei hän hallitse kreikkaa. Pöhlmannin ja Westin kokoelma tekstikriittisine apparatteineen on suunnattu enemmän antiikintutkijoille, mutta vaikka musiikintutkijaa eivät kiinnostaisikaan esimerkiksi huolellisesti eritellyt käsikirjoitustradition yksityiskohdat, hän saattaa silti hyötyä kunkin fragmentin yhteydessä tehdyistä analyttisistä – myös musiikkianalyttisistä – huomioista. *Documents of Ancient Greek Music* on merkittävä ja huolellisesti toimitettu musiikinhistoriallinen lähde-teos, jonka avulla eurooppalaisen musiikin historian varhaisiin vaiheisiin on entistä helpompi saada otetta.

Säilyneiden musiikkifragmenttien ymmärtämistä on suuresti vaikeuttanut se, että monin paikoin ne eivät tunnu lainkaan mukautuvan antiikin teoreetikkojen kuvaamiin säveljärjestelmiin. Kreikkalaisen musiikin teorian perustava säveljärjestelmä ei sinänsä riitä kaikkien musiikkifragmenteissa esiintyvien melodioiden tuottamiseen. Esimerkiksi Athenaioksen paiaani näyttäisi aluksi olevan kirjoitettu fryygiseen tonokseen eli transpositioasteikkoon. Kuvan 1 ylemmälle viivastolle on kirjoitettu tämä sävelvarasto siten, että kukin kaarella merkityistä

tetrakordeista on ns. kromaattinen tetrakordi eli koostuu kahden vierekkäisen puolisävelaskeleen muodostamasta tihentymästä eli *pyknonista* ja sen yläpuolisesta pienestä terssistä. Kokonaisuudessaan itse paiaani kuitenkin sisältää alemmalle viivastolle kirjoitetun sävelvalikoiman, joka yhtäältä jättää käyttämättä osan sävelistä (tetrakordien genukset jäävät pääosin epäselviksi) ja toisaalta sisältää useita asteikkoon kuulumattomia säveliä. Antiikin musiikin ymmärtämisen suurimpia ongelmia on juuri se, miten sovittaa yhteen teoreetikoiden esittämät järjestelmät ja säilyneet musiikkidokumentit.



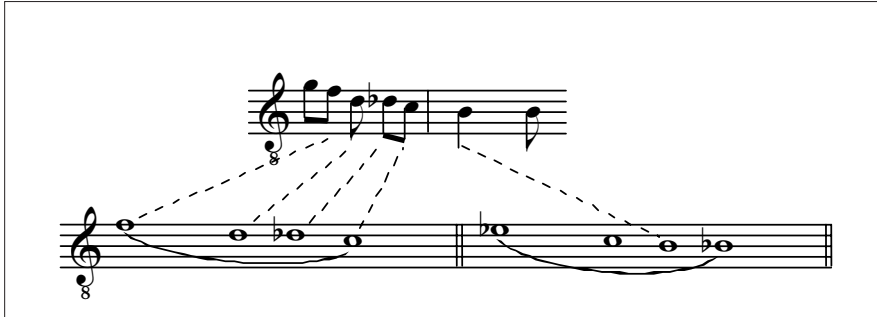
Kuva 1. Ylempi viivasto: nk. suurempi täydellinen järjestelmä transponoituna fryygisen tonoksen mukaisesti (kromaattiset tetrakordit). Alempi viivasto: Athenaioksen paiaanin (Pöhlmann & West 2001, 62–73) käyttämä sävelvarasto.

Tähän ongelmaan on tarttunut Stefan Hagel teoksessaan *Modulation in altgriechischer Musik*, jossa hän keskittyy analysoimaan juuri Athenaioksen paiaanin säveltasojen organisaatiota. Säilyneiden melko hajanaisen tietojen perusteella Hagel pyrkii rekonstruoimaan antiikin kreikkalaisen musiikin modulaatiota (*metabolē*) koskevan teorian, jonka avulla paiaanin sävelvarasto voitaisiin selittää. Lähtökohtana toimii yleisesti tunnettu oppilause, jonka mukaan yllä kuvatussa säveljärjestelmässä kaksi ylintä tetrakordia saatettiin korvata nk. yhdistetyllä tetrakordilla $\{f^1, d^1, des^1, c^1\}$. Näin saadaan aikaan tarvittavat sävelet f^1 ja des^1 . Näin on kuitenkin samalla jo tavallaan siirrytty uuteen tonokseen eli transpositioasteikkoon. Hagel argumentoi, että tonosten keskeinen tarkoitus ei ole niinkään ollut säveljärjestelmän sävelten siirtäminen toiseen rekisterilliseen alaan, vaan niitä on tarvittu nimen omaan modulaatioiden toteuttamiseksi yhden sävellyksen sisällä. Yllä mainittu yhdistetty tetrakordi kuuluu siten kvarttia ylempään, nk. hyperfryygiseen tonokseen. Tämän tonoksen kautta voidaan vastaavasti siirtyä jälleen kvinttisuhteisesti seuraavaan tonokseen. Osa paiaanissa esiintyvistä ongelmallisista sävelistä voidaan selittää juuri tällaisten modulaatioketjujen avulla.

Toisaalla etenkin h-sävel kuitenkin esiintyy niin yllättäen, että aiempi selitys ei enää kannata. Tässä Hagel nojautuu melko rohkeaan Aristoksenen-tulkintaan, jonka mukaan (i) kunkin tetrakordin alapuolelle olisi mahdollista sijoittaa kokosävelaskel ja (ii) tämän kokosävelaskelen alempi sävel voisi puolestaan muodostaa uuden pyknonin alimman sävelen. Niinpä esimerkiksi kuvassa 2 esitetty laskeva melodiakulku olisi selitettävissä niin, että yllä mainitun $\{f^1, d^1, des^1,$



c¹}-tetrakordin alapuolelle muodostetaan kokoaskel, jonka päälle rakentuvasta uudesta tetrakordista otetaan käyttöön vain toiseksi alin sävel. Tämä uusi tetrakordi kuuluu jälleen uuteen tonokseen, johon päästään nyt hyppäämällä yli yksi asteikko kvinttisuhteisten asteikoiden sarjassa.



Kuva 2. Kolmen peräkkäisen puolisävelaskeleen selittäminen Athenaioksen paiaanissa (muokattu teoksesta Hagel 2000, 59).

Yhdistämällä omaperäisesti tarkkaa musiikkifragmenttien analyysia ja teoreetikoiden kirjoituksia Hagel päätyy näkemykseen, jonka mukaan antiikin kreikkalaisessa musiikissa modulaatiolla olisi ollut keskeinen asema jo Aristoksenoksen aikana (300-luvulla eKr.) ja ehkä sitäkin ennen. Modulaatio näyttäytyy keskeisenä musiikillisena rakenneperiaatteena, jonka kautta musiikkifragmentit ja teoreettiset kirjoitukset voivat antaa toisilleen lisävalaistusta. Monet esitetyistä väitteistä jäävät väistämättä pelkiksi oletuksiksi. Silti lienee oikeutettua todeta, että tällaisten tutkimusten myötä antiikin musiikkia voidaan ymmärtää jo aivan toisella tavalla kuin se oli mahdollista vaikkapa renessanssin ajattelijoille, joiden tietämys antiikin musiikista oli usein vain toisen käden teoreettisten lähteiden varassa (ks. esim. Palisca 1985, 23–50).

Kreikkalainen musiikin teoria

1900-luvun viimeisellä vuosikymmenellä ilmestyi useita antiikin musiikin yleisesityksiä. Tällaisia on toki julkaistu aiemminkin, mutta yleisesti ottaen lukijan kannattaa mieluiten ottaa käteensä jokin uudemmista teoksista. Verrattuna esimerkiksi 1800-luvun lopun vastaaviin teoksiin nykykirjallisuus näyttää melko lailla objektiivisempänä: tekstikriittiset periaatteet ovat kehittyneet ja kirjoittajat eivät enää sorru esimerkiksi Riemannin tavoin tulkitsemaan antiikin lähteitä oman aikansa musiikkia varten kehitettyjen teorioiden valossa. Niinpä etenkin Westin (1992) *Ancient Greek Music* lienee jo kehittynyt jonkinlaiseksi alan standarditeokseksi: kirja tarjoaa tasapainoisiksi temaattisiksi kokonaisuuksiksi





annostellun johdannon tärkeimpään antiikin kreikkalaista musiikkikulttuuria ja ennen kaikkea musiikin teoriaa koskevaan tietoon. Ehkä vieläkin hieman helpommin lähestyttävä teos on Landelsin (1999) *Music in Ancient Greece and Rome*, joka nimensä mukaisesti ulottaa tarkastelun myös roomalaiseen kulttuuripiiriin.

Varsinainen merkkitapaus on kuitenkin ollut Thomas Mathiesenin (1999) *Apollo's Lyre* -teoksen ilmestyminen. Tämä ensyklopedisiin mittoihin kohoava 800-sivuinen järkäle on rakenteeltaan selkeän kolmiosainen. Ensimmäinen, hieman toistasataa sivua pitkä osa käsittelee antiikin Kreikan musiikkikulttuuria musiikillisen typologian näkökulmasta eli eri tarkoitusta varten syntyneiden sävellystyyppien (hymni, paiaani, nomos, dithyrambi jne.) kautta. Tämän taitavan fokuosoinnin avulla esitys pysyy jäntevänä ja sallii silti mm. musiikkifragmenttien ja laulurunouden metriikan käsittelyn samassa yhteydessä. Toinen vastaavan pituinen osa käsittelee antiikin kreikkalaisia soittimia. Soittimia koskevan osan kohokohtana ovat aulos-ruokolehdyksoitinten rekonstruktioiden avulla tehdyt soittotekniset havainnot, joiden avulla Mathiesen pystyy antamaan hyvin uskottavia tulkintoja soittimien käyttöön liittyvästä kirjallisesta evidenssistä. Kielisoittimienkin kohdalla Mathiesen on toki vakuuttava, vaikka ei selvästi yritäkään syrjäyttää Maasin ja Snyderin (1989) laajaa perusteosta.

Valtaosaltaan *Apollo's Lyre* on kuitenkin omistettu musiikin teorialle, jonka suhteen Mathiesenin saavutus on tavallaan ylittämätön: hän esittelee ja kommentoi koko kreikankielisen musiikinteoreettisen kirjallisuuden Ateenasta 300-luvulta eKr. Bysanttiin 1300-luvulle jKr. Tässä kuten aiemmissakin osissa Mathiesenin teoksen sivumäärää lisäävät runsaat sitaatit, jotka on vielä lisätty alkukielellä alaviitteisiin. Sitaattien paljous tuntuu kuitenkin perustellulta jo siinä mielessä, että läheskään kaikki kommentoitu kirjallisuus ei sisälly esimerkiksi Barkerin (1989) toimittamaan laajaan käännöskokoelmaan. Siteerattujen tekstikohtien samoin kuin kaiken terminologian esittäminen sekä englanniksi että alkukielellä saattaa viedä tilaa mutta tekee teoksesta käyttökelpoisen apuneuvon niin antiikintutkijalle kuin musiikkitieteilijällekkin. Käännökset ovat kauttaaltaan sujuvia, ja tarpeen tullen Mathiesen myös huolellisesti perustelee poikkeamisensa aiemmasta käännöstraditiosta.

Useimpien käsittelemiensä musiikinteoreettisten tekstien kohdalla Mathiesen esittää tiivistetyn sisällysluettelon tai listan käsitellyistä aiheista, mikä yksittäiskysymyksissä helpottaa eri auktorien välistä vertailua ja antaa samalla hyvän yleiskuvan antiikin musiikinteoreetikoiden kiinnostusten kohteista. Mathiesen myös rekonstruoi suuren määrän erilaisia jaotteluita, taulukoita ja diagrammeja, jotka kertovat kreikkalaisten teoreetikoiden pyrkimyksestä systemaattisiin luokitteluihin ja koherentteihin teoreettisiin järjestelmiin. Antiikin musiikin teorian luonnetta kuvaa hyvin se, että asteikkorakenteita tai säveltasoteoreettisia argumentteja kuvaavien diagrammien ja notaatiosymbolien taulukoiden lisäksi saamme nähdä sielun ja maailmankaikkeuden osien luokittelua sekä geometrisiä ja astrologisia diagrammeja. Mathiesenin esitystapa on asiallista: hän näyttää lähinnä pyrkivän antiikin teoreetikoiden oppien kirjaamiseen ymmärrettävässä muodossa ja näiden oppien erityispiirteiden valottamiseen keskinäisen vertailun





kautta. Suuria tulkinnallisia yllätyksiä teos ei näiltä osin tarjoa, mutta 115-sivuisen kirjallisuusluettelonsa turvin se antaa lukijalle yleisvaikutelman siitä, että tulkinnoissa seisotaan tukevasti koetellulla maaperällä. Mathiesenin teos on siten parhaimmillaan käsikirjana, jonka tarjoamalle perustalle tutkijoiden on helpompaa rakentaa antiikin musiikkia koskevia tulkintojaan.

Kreikkalaisen musiikin teorian suuntauksista puhuttaessa muistetaan yleensä mainita karkea jako pythagoralaiseen rationalismiin ja aristoksenolaiseen empirismiin. Tämä luokittelu ei tosiasiaa tee oikeutta etenään Aristoksenokselle, joka toki piti havaintoilmiöitä musiikintutkimuksen lähtökohtana, mutta hyvin tietoisesti nojasi ”järkeen” muotoillessaan aksiomaattista musiikin teoriaansa (mm. *El harm.* 33.4–33.9, ks. Macran 1902). Silti on totta, että monissa kysymyksissä kaksi koulukuntaa erosivat toisistaan (vrt. Huovinen, tässä numerossa). Vasta 100-luvulla jKr. elänyt Klaudios Ptolemaios onnistui luomaan synteesiä abstraktiin lukusuhdejatteluun orientoituneen pythagoralaisuuden ja musiikillisen kokemuksen roolia korostaneen aristoksenolaisuuden välille. Ptolemaioksen kunnianhimoinen projekti on aiheena Andrew Barkerin teoksessa *Scientific Method in Ptolemy's 'Harmonics'* joka saattaa kiinnostaa paitsi musiikinhistorioitsijoita myös yleisemmin tieteen historiasta kiinnostuneita. *Harmonica*-teoksessaan Ptolemaios nimittäin kehittää musiikintutkimukseen kokeellista menetelmää – ennen kuin sellaista käytettiin luonnontieteissä.

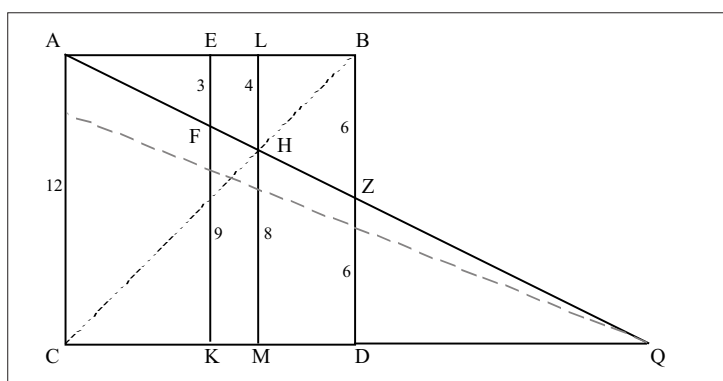
Ptolemaioksen ”harmonisen tieteen” tarkoituksena oli ensinnäkin erottaa säveljärjestelmiin kelpaavat intervalliset rakenteet tähän tarkoitukseen kelpaamattomista rakenteista ja toisaalta selvittää, mihin periaatteisiin tällainen erotelu voisi perustua. Jo kysymyksenasettelukin on siten tarkkaan rajattu, mutta Ptolemaios erottuu aiemmista kreikkalaisista musiikintutkijoista ennen muuta sen suhteen, miten paljon vaivaa hän käyttää tutkimusmetodiensa hiomiseen. Barker (30–31) näkee Ptolemaioksen tieteellisen projektin koostuvan neljästä vaiheesta:

- (1) Selvitetään äänen fysikaalisten ominaisuuksien suhde havaittaviin säveltasoilmiöihin.
- (2) Muotoillaan matemaattisia, rationaalisesti konsistentteja periaatteita (Ptolemaioksen kielellä ”hypoteeseja”) koskien säveljärjestelmissä hyväksyttäviä intervaleja sekä näiden intervallien organisoitumista harmonisiksi virityksiksi.
- (3) Johdetaan edellä muotoilluista periaatteista yksittäisten intervallien ja näistä muodostuvien säveljärjestelmien kvantitatiivisia kuvauksia.
- (4) Testataan kohdassa (3) johdettuja intervaleja ja säveljärjestelmiä audiitiivisesti kohdassa (1) saatujen tulosten mukaisesti rakennetuilla välineillä. Kohdassa (2) muotoillut periaatteet voidaan lopullisesti hyväksyä vain siinä tapauksessa, että kuulija voi kokeessa hyväksyä kvantitatiivisten kuvausten soivat vastineet täydellisiksi esimerkeiksi harmonisesta virityksestä.

Ptolemaioksen tieteellisiä kokeitaan varten tarvitsema instrumentti oli tietysti



monokordi. Itse asiassa hän kuitenkin *Harmonica*-teoksessaan esittelee kaksi erilaista välinettä, joista kumpikaan ei ole sanan varsinaisessa mielessä monokordi. Ensimmäisestä, liikuteltavilla talloilla varustetusta instrumentistaan Ptolemaios kyllä käyttää nimitystä "harmoninen *kanōn*" - tämä on monokordin kreikkalainen nimi - mutta siinä on peräti 15 kieltä kahden oktaavin pituisen asteikon tuottamiseksi. Toinen instrumentti on *helikōn*-nimellä tunnetusta matemaattisesta kaaviosta johdettu väline, jossa itse kielet ovat siirrettävissä sivusuunnassa niin, että ne voivat leikata soittimen halki kulkevan vinon tallan eri kohdista. Kuvassa 3 janat AC, EK, LM ja BD kuvaavat tämän instrumentin kieliä, jotka ulottuvat yhdeltä instrumentin kiinteistä talloista (AB) toiselle (CD). AZ on liikuteltava talle, jonka toinen pää tässä tapauksessa osuu kielen BD puoliväliin. Kieli EK sijoittuu täsmälleen kiinteiden tallojen puoliväliin ja kohta, jossa kieli LM leikkaa liikuteltavan tallan, on määrätynyt neliön kulmasta kulmaan piirretyn apuviivan BC perusteella. Kuvioon on merkitty Ptolemaioksen esimerkin vuoksi antamat kielten pituuksia kuvaavat numerot, ja on helppo nähdä, että kielten välisillä suhteilla saadaan demonstroiduksi kaikki konsonansseina pidetyt intervallit sekä kokosävelaskel. Esimerkiksi kvintti syntyy kielipareista AC:HM, FK:ZD ja BZ:LH. Lisäämällä instrumenttiin useampia kieliä sen avulla voidaan demonstroida mitä tahansa asteikkorakenteita, kun kielten pituusuhteet ovat aina määritettävissä sivusuunnassa liikuteltavien (ja tätä varten erityisiin tankoihin päättyvien) kielten keskinäisen välimatkan avulla. Tätä voidaan havainnollistaa kuvittelemalla tallan AZ jatkuvan pisteeseen Q, jolloin $CD = DQ$. Pisteestä Q kahden kielen (janalle QC sijoittuviin) päihin mitattujen etäisyyksien suhde on nyt sama kuin näiden kielten soivien pituuksien suhde. Kun tietty asteikko on saatu aikaan, koko instrumentin voi jopa virittää eri sävelkorkeudelle kääntämällä liikuteltavaa tallaa pisteen Q varassa, jolloin asteikon intervallisuhteet pysyvät silti samoina. Ptolemaioksen "viritysmittari" voidaan näin esimerkiksi säätää tietyn soittimen sävelkorkeudelle soittimen virityksen tarkistamiseksi.



Kuva 3. Kaavio *helikōn*in pohjalta suunnitellusta soittimesta (muokattu teoksesta Barker 2000, 207–209).



Yllä kuvattu esimerkki havainnollistaa Ptolemaioksen esitystapaa, joka yksityiskohtaisuudessaan antaa Barkerille aiheen päätellä, että Ptolemaioksen olisi todella rakentanut kuvaamansa välineet ja käyttänyt niitä. Myös välineillä suoritettujen operaatioiden kuvaukset erottuvat puhtaasti matemaattisista esityksistä empiiriseen havaintoon viittaavalla kielenkäytöllään. Lisäksi Barker osoittaa, että näissä operaatioissa on kyse tieteellisistä testeistä sanan varsinaisessa merkityksessä: Ptolemaioksen esittää hyvin yksityiskohtaisesti askel askeleelta, miten hänen välineillään on mahdollista joko varmistua hänen teoreettisten väitteidensä pätevyydestä tai todeta niiden olevan virheellisiä. Ongelmana näyttäisi olevan se, että Ptolemaioksen projektissa keskeisiä rationaalisia "hypoteeseja" ei kuitenkaan päästä suoraan testaamaan tällä tavoin. Eräs säveljärjestelmien rakentamisen peruseräite kuuluu, että tetrakordin ensimmäisen kahtiajaon tulisi tapahtua nk. *epimorisessa* (eli "superpartikulaarisessa") suhteessa eli siten, että molemmat syntyvät intervallit olisivat kuvattavissa kahden peräkkäisen kokonaisluvun suhteena (esim. $7/6 \times 8/7 = 4/3$). Tällaisten periaatteiden kannalta tärkeimmät argumentit eivät kuitenkaan ole todellisia testejä vaan demonstraatioita, joiden on tarkoitus osoittaa, että periaatteiden mukaisesti muodostetut asteikkorakenteet ovat kriittisen kuulijan hyväksyttävissä – että nämä asteikot kuulostavat musiikillisilta. Ptolemaioksen siis nojaa hieman kyseenalaiseen oletukseen, jonka mukaan tiettyjen asteikoiden rakentamisessa käytetyt matemaattiset periaatteet tulisi yleisemminkin hyväksyä kaikkien asteikkojen rakentamisen perustaksi, mikäli nämä ensin muodostetut asteikot voidaan musiikillisessa mielessä hyväksyä. Vasta tämän jälkeen hän etenee varsinaisiin testeihin, joissa instrumenttien avulla asetetaan lukijan suoraan arvioitaviksi sen kaltaisia väitteitä, kuin että tietty epimorinen lukusuhde tuottaa suuremman intervallin kuin jokin toinen lukusuhde. Kokeellinen menettely liittyy vain epäsuorasti tutkimuksen kannalta keskeisiin "hypoteeseihin".

Vaikka Ptolemaioksen harmoniaoppi onkin länsimaisessa musiikintutkimuksessa (ja jopa yleisemminkin tieteessä) kokeellisen menetelmän pioneeri, teoksessa siis nojataan moniin nykynäkökulmasta ongelmallisiin oletuksiin. Silti nykyäänkin musiikintutkijoiden on menetelmiään valitessaan tehtävä ratkaisuja samojen kysymysten suhteen, joihin Ptolemaioksenkin ottaa kantaa. Hän esimerkiksi antaa ymmärtää, että arvioidessaan säveljärjestelmien "hyvyyttä" musiikintutkija käyttää samaa "harmonisen järjen kykyä", joihin muusikon ja musiikin kuulijankin toiminnan sanotaan perustuvan. On ilmeistä, että meidänkin aikamme musiikkitieteessä osa tutkijoista nojautuu menetelmällisesti enemmän käytännöllisiin musiikillisiin valmiuksiinsa toisten taas korostaessa periaatteellista eroa musiikintutkimuksen menetelmien ja musiikin tuottamisen tai kuuntelemisen tapojen välillä. On opettavaista tarkastella, miten jo antiikin aikana musiikintutkijat joutuivat painiskelemaan saman kysymyksen kanssa: miten taiteesta voi tehdä tiedettä?



Kirjallisuus

- Barker, Andrew 1995. "Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody." B. Gentili ja F. Perusino (toim.), *Mousike. Metrica ritmica e musica Graeca in memoria di Giovanni Comotti*. Pisa ja Rooma: Institut Editoriali e Poligrafici Internazionali. 41-60.
- Jan, Carl von 1899. *Musici scriptores Graeci. Supplementum. Melodiarum reliquiae*. Leipzig: B. G. Teubner.
- Landels, John G. 1999. *Music in Ancient Greece and Rome*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Macran, Henry Stewart 1902. *The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford: Clarendon Press.
- Maas, Martha ja Jane McIntosh Snyder 1989. *Stringed Instruments of Ancient Greece*. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
- Palisca, Claude V. 1985. *Humansim in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
- West, M. L. 1992. *Ancient Greek Music*. New York: Oxford University Press.

Erkki Huovinen (erkhuo@utu.fi), FT, Turun yliopiston musiikkitieteen yliassistentti. Huovisen väitöskirja (*Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 2002) käsitteli tonaliteetin havaintoa melodisissa konteksteissa yhdistellen toisiinsa kokeellisen musiikkipsykologian sekä sävelluokkajoukkoteorian menetelmiä.



Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle kahtena kappaleena paperilla. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Toimitustyön alaiseen artikkeliin ei voi tehdä lisäyksiä tai muutoksia ilman, että niistä on erikseen sovittu päätoimittajan kanssa. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli lähetetään päätoimittajalle levykkeellä sekä paperitulosteena.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. MacWrite, Claris, Word, WP). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös RTF-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto. Kirjoitukset toimitetaan 3,5 tuuman levykkeellä (korppu). Kirjoittajan nimi ja yhteystiedot merkitään levykkeen etikettiin.

Tekstin muotoilu

Tekstin muotoilun olisi hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja ja tavutusohjeita (soft hyphens) ym. 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, se kannattaa mieluummin toimittaa taitettavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "–" (ei "-" eikä "—". Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Jos tekstissä on erikoismerkkejä (normaaliin kirjaimistoon kuulumattomia merkkejä, esim. muita kuin ranskan ja espanjan diakriittikirjaimia), niiden toteutuksesta on sovittava taittajan kanssa. Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia).

Samoin kursiivilla pitäisi merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Lainausmerkkeihin sijoitetaan pääsääntöisesti vain lainaukset. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi).

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviit-



teiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun lueteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Bowers, Jane M. 1989. Feminist Scholarship and the Field of Musicology: I. *College Music Symposium* 29 (3): 81–93.

Bowers, Jane M. ja Judith Tick (toim.) 1986. *Women Making Music, the Western Art Tradition 1150–1950*. Illinois: Illini Books.

Jezic, Diane Peacock 1988. *Women Composers. The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press.

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY.

Lähdeluettelo ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisu, tutkimusraportti ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja "Musiikki 1/1995" tai vain "Musiikki 1". Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan "Teoksessa teoksen nimi". Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym., toimitetaan sekä disketillä että julkaisukuntoisena paperilla. Ne tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 ppi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale- nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 x 250 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esim. heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa lehden julkaisukuntoon saamista ja takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylipääsemättömiä vaikeuksia, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden taitajaan.

Musiikki-lehden toimitus



Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €



AMF 24 AMF 24. Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €

Musiikkitieteen kirjasto

- 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980, 134 s. — Loppuunmyyty!
- 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982, 268 s. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Suomen musiikkitieteellinen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (Sibelius-Akatemia, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Musiikkitieteen laitos, Arwidssoninkatu 1, 20014 Turun yliopisto, s-posti: sanqvi@cc.jyu.fi). Voit tilata julkaisuja myös kaavakkeella verkon kautta seuran sivuilta (<http://www.jyu.fi/musica/mts>). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2002 6,70 € numero
Musiikki 1984–1992 5,00 € numero
Musiikki 1980–1983 3,40 € numero
Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta. Tarkista *Musiikki*-lehtien saatavuus ja sisältö seuran verkkosivuilta <http://www.jyu.fi/musica/mts/>.



