

Musiikin koherenttius subjektiivisena ilmiönä

Reseptioesteettinen katsaus

Johdanto

Teoskeskeisessä musiikkianalyysissä teoksen yhtenäisyyttä ja koherenttiutta pidetään melkeinpä itsestään selvänä.* Yhtenäisyys ei kuitenkaan ole niin mutkaton ominaisuus kuin ensi alkuun näyttää, sillä yhtenäisyys lähtee muualtakin kuin teoksesta: kuulijat odottavat löytävänsä yhtenäisiä teoksia ja lähestyvät musiikkia tämän ennakkokäsityksen vallassa. Säveltäjät voivat käyttää kuulijain ennakkokäsityksiä ja odotusten rikkoutumista hyväkseen.

Musiikintutkimuksessa koherenttius-sanaa käytetään ainakin kolmella eri tavalla, ja osoitan käyttötavat alaindeksinumeroin aina tarpeen vaatiessa. Kolmijako on saanut virikkeitä Charles S. Peirceltä (2001: 415–422) ja Karl R. Popperilta (Popper–Eccles 1977), mutta se ei vastaa esikuviaan täysin. Koherenttius₂ on seuraavassa kiinnostavin merkityshaara.

Koherenttius₁ tarkoittaa seuraavassa jatkuvuutta, joka johtuu musiikillisten yksiköiden (a) ajallisesta tai avaruudellisesta lähekkäisyydestä tai (b) toistumisesta. Tätä voitaisiin kutsua **aineelliseksi koherenttiudeksi** tai **välittömäksi koherenttiudeksi**. Tämä koherenttius on luonteeltaan objektiivista, sikäli kuin lähekkäisyys ja toistuminen on objektiivista, ja se voidaan liittää hahmopsykologisiin havaitsemislakeihin.

Koherenttius₂ on kuulijalle syntyvä psykologinen (subjektiivinen) vakaus yksiköiden yhteenkuuluvuudesta. Koska musiikki on aikataidetta, koherenttius ilmenee musiikissa ennen kaikkea **jatkuvuutena** (lineaarisuutena). Tätä koherenttiutta voitaisiin kutsua **psykologiseksi** tai **kuulijan luomaksi koherenttiudeksi**.

Koherenttius₃ on arvottava käsite: taideteos on hyvä, koska se on kiinteä, johdonmukainen ja yhtenäinen ja voimme jossain määrin ennakoita musiikin kulkua. Tätä puolestaan voitaisiin kutsua **esteettiseksi** tai **arvottavaksi kohe-**

* Artikkelin perustuu lisensointityöhöni (Lång 1996). Kiitän kollegoita, jotka auttoivat tuomaan tekstiin hiukan lisää koherenttiutta₁.

renttiudeksi. Karl Aschenbrennerin (1985: 7) määritelmä tarkoittaa läheisimmin juuri tätä merkityshaaraa: ”osatekijät kuuluvat ainutlaatuisella tavalla taideokseen ja oikeuttavat paikkansa”. (Jos ihanteena on hajanaisuus ja avoimuus, tämä laji jää pois.)

Koherenttius₂ ei välttämättä edellytä koherenttiutta₁, koska vastaanottaja voi itse täydentää aukkoja ja katkokset mielessään. Koherenttius₃ tuntuu edellyttävän, että kuulija joutuu kyllä täyttämään aukkoja mutta kohtuullisessa määrin.*

Näkökulmia yhtenäisyyteen

Leonard B. Meyer kuvaa musiikin ykseyttä (eli yhtenäisyyttä tai koherenttiutta) seuraavasti:

”Mitä sen perustana sitten pidetäänkin, ykseys ei ole objektiivinen piirre niin kuin taajuus tai intensiteetti eikä määrittelyalainen suhde niin kuin täyslopuke tai *crescendo*. Se on enemmänkin psykologinen teho — asianmukaisuuden, eheyden ja täydellisyyden vaikutelma —, ja se riippuu paitsi havaituista ärsykkeistä myös kulttuuriperäisistä uskomuksista ja asenteista, jotka ovat syöpyneet kuulijain mieleen tiedollis-käsitteellisen tyydytyksen mittapuiksi.” (Meyer 1989: 326; vrt. esim. Beardsley 1981: 196–.)

Vaikka Meyer erottaa määritelmässään aineelliset seikat psykologisista, hän ei tee kovin selvää eroa koherenttiuden₂ ja koherenttiuden₃ välille. Tämä heijastaa sitä, ettei analyttisiä ja arvottavia kuvauksia aina eroteta riittävästi toisistaan.

2

Usko teoksen yhtenäisyyteen on usein ollut musiikkianalyysin piilevänä oletuksena, ja analyysi on jopa ollut tuon yhtenäisyyden paljastamista näennäisen katkelmallisuuden ja epäjatkuvuuden takaa. Lähestymistapa on pohjimmiltaan funktionalistinen: osien on sopeuduttava johdonmukaisesti kokonaisuuteen. Jonathan D. Kramer pitää koherenttiususkoa yhtenä tutkijain tärkeimmistä ja levinneimmistä olettamuksista:

”– – tapaamme pitää itsestään selvänä, että jokainen analyysin arvoinen teos on yhtenäinen, ja niinpä pidämme automaattisesti hyödyllisenä metodologiaa, joka tähtää yhtenäisyyden paljastamiseen (kuten käytännössä kaikki tavallisesti käytettävät analyysimenetelmät tekevät)” (Kramer 1988: 221; vrt. Childs 1977: 207–209).

Ei juuri ole kysely, pitäisikö meidän kokea musiikkiteoksen katkelmallisuus sellaisenaan, vaan on pidetty itsestään selvänä, että teos on yhtenäinen kokonai-

* Artikkelissa käsitellään vain soitinmusiikin lineaarista yhtenäisyyttä. Yhtä lailla voitaisiin tarkastella esimerkiksi musiikin ja laulutekstin (Beardsley 1981: 339–352; Aschenbrenner 1985: 153–196) tai musiikin ja elokuvakohtauksen (Boltz 2001; Vitouch 2001) tai musiikin ja tanssiesityksen (Mitchell–Gallaher 2001) muodostamaa ykseyttä.

suus tai että säveltäjä on sitä ainakin tavoitellut.* Tomi Mäkelä (1995: 498) kylläkin pohtii eräessä analyysissään: ”On myös tulkintakysymys, voiko katkelmallinen rooli olla rooli ensinkään, vai onko se vain fragmenttiryväs vailla jatkuvuutta.”

Jatkuvuuden yleisestä psykologisesta tärkeydestä on oltu perillä:

”Epäilemättä ihmisen perustarpeisiin kuuluu jatkuvuuden ja ennustettavuuden tuominen elämään, entropian epävakaan tilan korvaaminen toistuvuudella” (Tarasti 1994a: 67).

Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin (1994: 174) mukaan katkokset ”ovat jo itsessään uhka subjektiiviselle todellisuudelle”, ja Elias Canettin (1998: 485–491) mukaan ihminen haluaa karttaa liiallisia ”muodonmuutoksia”. Etsimme arkitodellisuuden pirstaleisen kokemusmaailman takaa kattavampia merkityskokonaisuuksia. Mahdollisesti ”tämä pyrkimys merkitysten yhteennivomiseen perustuu psykologiseen tarpeeseen, jolla puolestaan saattaa olla fysiologinen perusta (toisin sanoen ihmisen psykofyysisessä rakenteessa saattaa olla sisäsyntyinen ’tarve’ johdonmukaisuuteen)” (Berger–Luckmann 1994: 77).

Yhtenäistävä tulkinta hävittää vähitellen teoksen monimuotoisuuden. Taustalla on moderni usko kuuntelevan subjektin yhtenäisyyteen ja pelko, että jos tekstin pirstoutuneisuuden annettaisiin kulkea loppuun saakka, meille ei jäisi objektiivista sävelteosta lainkaan. Toisaalta myös säveltäjät ovat — ainakin ennen romantiikan aikaa — tavoitelleet sisäistä johdonmukaisuutta ja teoksen elimellisyyttä, orgaanisuutta (ks. esim. Kerman 1981; Murtomäki 1990). Barokin aikana yhtä teoksen osaa hallitsi tietty affekti. Kun klassismin hillitty sävelkieli vapautui romantiikan aikana ja teokset muuttuivat rapsodisemmiksi, otettiin käyttöön kirjallinen ohjelma, joka ”pelasti” teoksen koherenttiuden (Meyer 1989: 201). Sinänsä ei tietenkään ollut uutta, että musiikin merkitystä haettiin musiikin ulkopuolelta.

Kysymys oli siitä, että romantiikan säveltäjät halusivat purkaa, eivät kuvata, omia yksityisiä tunnetilojaan musiikin keinoin. He alkoivat riistää konventioita voidakseen ilmaista. Niinpä musiikin syntaksin keinot, joilla voitiin luoda ykseyttä, menettivät vähitellen merkityksensä, kun tonaaliset suhteet hämärtyivät, ja toistumisesta tuli tärkeämpi yhtenäisyyttä luova tekijä. Taustalla oli yleisön rakenteen muuttuminen 1800-luvun aikana: kuulijoilta puuttui erityinen musiikkikoulutus, eikä ”oppineista” muodoista ollut heille iloa; sen sijaan oppimatonkin yleisö pystyi havaitsemaan toiston. Lisäksi yhtenäisyyttä loivat ”tilastolliset huipentumat” teosten lopussa. (Meyer 1989: 326–328.) Toisaalta ”tarinankerronnasta” eli **narratiivisuudesta** tuli säveltäjille välttämättömän tärkeää. Ajateltakoon vaikkapa Felix Mendelssohnin *Hebridit*-alku-

* Me esimerkiksi oletamme, että *Tema con variazioni* -nimisessä teoksessa muunnellaan teemaa, joka ensin soitetaan. P. D. Q. Bachin ratkaisu — muunnellaan aivan toista teemaa kuin aluksi esitetään — osoittaa, ettei tämäkään oletus ole ongelmaton.

soittoa (*Fingalin luola* op. 26). Nimensä perusteella se voisi olla idyllinen ja staattinen maisemakuva, mutta Mendelssohn on sepittänyt vaiheikkaan ja draamaattisen musiikillisen tarinan, joka on hieno ja vaikuttava — ja liian vaatimattomasti otsikoitu.

Mistä koherenttius₂ syntyy? Päästäänkö siitä eroon?

Taidemusiikin yhtenäistävät tekijät ovat karisseet vähitellen: duuri–molli-tonaalisuus, tiettyjä sääntöjä noudattava harmoninen eteneminen ja modulointi vain lähisävellajeihin, soitinnuksen staattisuus (esimerkiksi soolo–tutti-vuorotellut olivat barokkimusiikissa varsin verkkaisia), vähän koko orkesterin taukoja (Anton Brucknerin ”taidepaussit” ovat verraten myöhäinen ilmiö), samojen melodia-ainesten toistelu ja kehittäminen jne. Tilalle on tullut soinnin ja sointiväriin korostaminen (*Tristan*-sointu, Claude Debussyn orkesteriteokset) funktionaalisen tonaalisuuden kustannuksella, melodiain kielto, musiikin ja soitinnuksen ”pistemäisyys” (Anton Webern), aleatorinen musiikki (Iannis Xenakis) ja sävellykset, joissa esittäjä saa tehdä mitä huvittaa (John Cage, La Monte Young) eli painopiste siirtyy teatterinomaisuuteen ja ”yleisöllä improvisointiin” (vrt. Tarasti 1994b: 10). Muutamat säveltäjät ovat tietoisesti tavoitelleet paikoittaista kaoottisuutta (Joseph Haydnin 60. sinfonia, W. A. Mozartin *Musiikillinen pila* KV 522, Charles Ivesin 2. ja 4. sinfonia, Kalevi Ahon 5. sinfonia, Arvo Pärtin varhaiset teokset). Perinteinen analyysi (mutta ei välttämättä yleisö) on ollut melko voimaton tällaisten teosten edessä (Kramer 1988: 221).

Sarjallisessa musiikissa rivien oli vielä tarkoitus taata teosten yhtenäisyys. Jotkut säveltäjät ovat kuitenkin pyrkineet luomaan musiikkia, joka olisi aidosti epäyhtenäistä. Aleatorisessa musiikissa samana pysyvä arpomismenetelmä takaa kuitenkin vielä jonkin verran yhtenäisyyttä. Viime kädessä epäyhtenäisessäkin tarkoitettun musiikin koherenttius₁ piilee siinä, että musiikki esitetään yhdessä paikassa rajattuna aikana (sillä on alku ja loppu ja yleensä yksi tekijä, ja esittäjät pysyvät samoina), ja kuulijalle syntyy helposti jonkinasteinen käsitys koherenttiudesta (vrt. Aschenbrenner 1985: 194; Gruber 1994: 27). Eero Tarasti mainitsee esimerkiksi John Cagen teoksen ”*Music of Changes*, joka koostuu pelkistä sointu- ja koputussarjoista; sointujen ja koputusten välillä on pitkiä taukoja. Taukojen aikana kuulijat ja esiintyjät unohtavat, miten he modalisoivat edellisen musiikillisen tapahtuman, ja heidän modalisointinsa muuttuvat” (Tarasti 1994a: 286). Musiikin yhtenäisyys ei ole tässä kadonnut kokonaan, vaan voisimme sanoa, että koherenttius₁ on muuttunut ilmeisen selvästi koherenttiudeksi₂, toisin sanoen se on siirtynyt Karl Popperin maailmasta 1 maailmaan 2 (Popperin kolmesta maailmasta ks. Popper–Eccles 1977: 36–; Niiniluoto 1990: 14–42.) Sen sijaan sarjallisuuden kulta-ajan jälkeen syntyneet teokset, joissa toistolla on keskeinen osa (György Ligetin *Continuum*,

Steve Reichin *Piano Phase*), tarjoavat kuulijalle korostuneen voimakkaan va-
kaumuksen yhtenäisyydestä.

Teokset ovat myös olleet originaalisia: kukaan ei ole ottanut esimerkiksi kokonaista Mozartin sinfoniaa ja kopioinut sitä nuotti nuotilta ja esityttänyt omana teoksenaan; vanhoja sävellyksiä on korkeintaan käytetty nykymusiikin osana (esimerkiksi Luciano Berion *Sinfonia*), ja siinä on kysymys paikallisesta intertekstuaalisuudesta.

Viime vuosisadalla musiikissa ja muussakin taiteessa siirryttiin kehittelevistä rakenteista kontrastoiviin. Esimerkiksi Gija Kantšelin 1. sinfoniassa (1967) asetellaan vastakkain dynaamisia ääripäitä sekä levollisia ja motorisia kuvaelmia; tulokseksi syntyy erilaisia rondorakenteita. Tässä on kysymys melko selväpiirteisestä montaaitekniikasta, jossa kehittelevyys on siirtynyt musiikista kuulijan harteille. (Vrt. Hasty 1986.)

Temaattisen musiikin analyysissa teeman samuus on tärkeä perusoletus. Perinteisen musiikkianalyysin olisi hyvin vaikea hallita tilannetta, jossa teema muuttuu toiseksi kesken kaiken, toisin sanoen **rooli** pysyisi samana vaikka teema vaihtuisi (vrt. Mäkelä 1995: 498);* yhtä lailla Jean Sibeliuksen katkelmalinen ”dominotekniikka” on tuottanut vaikeuksia keskieuropalaisille tutkijoille. — Jos säveltäjä kirjoittaa sonaattimuotoisessa sävellyksessä tai vaikkapa fuugassa yhden teemaesiintymän paikalle kokonaan toisen teeman, on analytiikon paljon vaikeampi hahmottaa teemoja yhtenäiseksi **rooliksi**, koska nuo sävellysmuodot perustuvat nimenomaan teeman identtisyyteen ja koherenttisuuteen₁. Voidaan hyvällä syyllä kysyä, onko mainitussa tapauksessa todellakin kyse siitä, että ”säveltäjä kirjoittaa yhden teemaesiintymän paikalle kokonaan toisen teeman”; se on saattanut olla säveltäjän tarkoitus (intentio), mutta jos kuulijat/analysoijat eivät sitä näin hahmota, niin kumpi osapuoli on oikeassa? Nykyään usein ajatellaan, että tekijän käsitys teoksestaan on vain näkemys muiden joukossa (esim. Gadamer 1990: 196).

Meillä on siis melko vahvoja, kyseenalaistamattomia ennakkokäsityksiä teoksen yhtenäisyydestä,† ja tämä näkyy muun muassa siitä, että musiikkianalyysia leimaa tietty kehämäisyys, jota Jonathan D. Kramer kuvaa näin:

”Analyysin väistämätöntä kehämäisyyttä ei pitäisi ylenkatsoa. Oletamme luonnostamme, että tietty sävellys on yhtenäinen, ja siksi analysoimme sen löytääksemme tuon yhtenäisyyden laadun. Analyysimenetelmämme löytävät sitä yllin kyllin, ja niinpä — *voilà!* — olemme ’todistaneet’, että sävellys on yhtenäinen. Sama koskee jatkuvuutta ja yhtäpitävyyttä: jos käytämme esimerkik-

* Roolin käsitettä voidaan havainnollistaa vaikkapa James Bondin avulla: Bond muodostaa tietyn roolin, ja hyväksymme sen, että eri elokuvissa eri näyttelijät esittävät Bondia, kukin omalla tavallaan. Roolin esittäjä ei kuitenkaan vaihdu kesken yksityistä elokuvaa niin kuin käy David Lynchin elokuvassa *Lost Highway*.

† Oma vaikutuksensa lienee silläkin, että analysoitavaksi päätyvät yleensä vain ns. hyvät teokset.

si schenkeriläisyyttä tutkiaksemme tonaalista sävellystä, ei pidä hämmästyä, kun jatkuvuutta löytyy; jos käytämme joukkoteoriaa, ei kannata ällistyä, jos joukkoja käytetään johdonmukaisesti.” (Kramer 1988: 221–222.)

Samaa kehämäisyyttä edustanee myös narratiivisten analyysimallien käyttö. Ei pitäisi olla mitenkään yllättävää, että kertomuksista löytyy A. J. Greimasin (1980) narratiivinen malli (joka voidaan pelkistää muotoon $S \vee O \rightarrow S \wedge O$), sillä olemme tottuneet nimittämään kertomuksiksi sellaisia kokonaisuuksia, myös sävellyksiä, joista tuollainen rakenne löytyy. Siksi on ”todella vaikeaa päästä eroon narratiivisesta mallista” (Tarasti 1994a: 69). Näitä tilanteita ei kuitenkaan voida nimittää kehäpäättelyksi (*circulus in demonstrando*), mikäli lähtöoletusta pidetään hypoteesina, jota voidaan analyysin edetessä tarkistaa. ”Ratkaisevaa ei ole päästä kehästä ulos, vaan oikea tapa tulla kehään” (Heidegger 2000: 197).

Samaan ilmiöön — ennakkokäsitysten vaikutukseen — kiinnitti huomiota myös Ludwig Wittgenstein:

”[Sigmund] Freud huomauttaa, miten uni näyttää analyysin jälkeen niin perin loogiselta. — Totta kai se näyttää siltä.

Voisit alkaa mistä tahansa tällä pöydällä olevasta esineestä — joka ei varmasti ole siinä unitoimintojesi johdosta — ja huomata, että nämä kaikki esineet voidaan yhdistää tällaisen mallin mukaan — ja tämä malli olisi samalla tavalla looginen.” (Wittgenstein 1974: 92.)

6

Voitaisiin pohtia, kuinka usein musiikkianalyyseissa on itse asiassa kysymys ”merkityksen antamisesta” eikä ”merkityksen kuvauksesta” (Niiniluoto 1983: 171), siinä mielessä kuin Wittgenstein kritisoi. Ihmismieli rupeaa melkein pä automaattisesti etsimään hahmoja ja kokonaisuuksia sellaisistakin keräelmistä, jotka ovat syntyneet sattumanvaraisesti (esimerkiksi tähtitaivaalta löydetään kuvioita), varsinkin jos päätämme pitää keräelmää tärkeänä, niin kuin sävelteoksia — jopa John Cagen ”aggregaatteja” — yleensä pidämme. Musiikkiteokseen sisältyy keräelmä säveliä, ja niiden välille voidaan esittää loogisia, merkityksellisiä suhteita ehkä loputtoman monin tavoin. Kaikilla loogisilla kokonaisuuksilla ei välttämättä ole mitään tekemistä säveltäjän aikomusten ja tarkoitusten kanssa, ja analyysissa olisi tarkkaan mietittävä, mihin tasoon ja maailmaan tutkijan tarjoama merkitys loppujen lopuksi kuuluu: onko kysymys (a) tekijän merkityksestä, (b) tiedostumattomasta merkityksestä, (c) tulkitsejan merkityksestä vai (d) teoksen merkityksestä? (Vrt. Niiniluoto 1983: 172–173.)

Valta ja koherenttius₂ (muusikoiden vaikutus)

Jotta voisimme saada paremman käsityksen syistä, jotka saavat kuulijan pitämään musiikkiteosta yhtenäisenä, voimme kiinnittää huomiota sosiaaliin

seikkoihin ja valta-asetelmiin. Elias Canetti (1998) on kuvannut, miten valta ilmenee musiikinharjoittamisessa ja musiikin kuuntelijat ovat muusikoiden vallan kohteena musiikin esittämisen ajan.* Tämä valta edistää ”esteettisen asennoitumisen” syntymistä, ja tuo asennoituminen edistää psykologisen koherenttiuden kokemista.

Ensimmäiseksi huomattakoon säveltäjän valta. Veijo Murtomäen (1995: 341) mukaan ”säveltäjän odotetaan näyttävän kykynsä ja solmivan vaihtelevat ainekset yhteneväksi kokonaisuudeksi”. Toisin sanoen lähdemme siitä, että säveltäjä ja hänen maineensa takaa tekstin yhtenäisyyden, ja tekijän kuuluisuus voi tuoda ryhtiä muutoin rönsyilevään teokseen. Meyer kirjoittaa seuraavasti koherenttiuden₂ syntymisestä:

”Säveltäjän psyyken yhtenäisyys on jossain määrin taannut yleisöille ja tutkijoille sävellyksen koherenttiuden. Niin muodoin usko koherenttiuteen ja yksilön ainutkertaisuuteen — erityisesti jos yksilö oli nero, sillä totuus ja aitous olivat niin sanoaksemme taatut — tarkoitti, että mitä epäjatkuvuuksia ja kontrasteja teoksessa esiintyikin, ne olivat yksityisen, syvätason psyykkisen prosessin ilmentymää.” (Meyer 1989: 201.)

Erityisesti fenomenologinen tutkimus pyrkii ymmärtämään teoksen elementilliseksi kokonaisuudeksi, jonka kokoavana tekijänä on tekijän tietoisuus. Esimerkiksi Wilhelm Dilthey etsi teoksista merkkejä ”elämänilmauksista”. Fenomenologit pyrkivät sulkemaan kaikki teoksenulkoiset seikat pois analyysista ja tutkimaan vain tekijän tietoisuuden niitä puolia, jotka teoksessa ilmenevät. (Eagleton 1991: 72; Gadamer 1990: 235–.)

Neron maineen synnyttämästä lumouksesta oli perillä jo Wilhelm Müller, joka kirjoitti artikkelissaan ”Lordi Byronin runoilijankritiikki”:

”Tavanomaisten lahjakkuuksien harha-askleet ja hairahdukset eivät herätä taiteen alalla paljonkaan pelkoa siitä, että heidän huono esimerkkinsä tarttuisi muihin ja jättäisi pysyviä jälkiä. Vain nero kykenee kiivailla sivalluksillaan ja kirkkaalla hehkullaan loihtimaan kaikki virheet ja epäkohdat näkyviltä ja himmentämään hetkeksi jopa aidon ja oikean, joka ei arvele kaipaavansa läheskään yhtä paljon loistetta.” (Müller 1830: 154.)

* Canettilla valta tarkoittaa viime kädessä sitä, että joku tottelee toista, koska tämä voisi tappaa hänet. Yhteiskunnallisessa elämässä uhka on lieventynyt niin että esimerkiksi konserttitilanteessa yleisö ei suinkaan pelkää kuolemaa vaan pelkää menettävänsä esiintyjien rakkauden, ja tämä antaa valtaa esiintyjien käsiin. Konserttivieraista voi muodostua yleisö (joukko), koska he voivat kuvitella esimerkiksi kapellimestarin rakastavan kaikkia yhtä lailla (vrt. Freud 1940: 102, 133). Samalla yleisö tietenkin rakastaa esiintyjää. Olen koettanut tarkastella tätä hämmentävää ideaa laajemmin lisensiaatintyössäni (Lång 1996: 159–165). — Canettin (1998: 360–362) mielestä kaikki valtasuhteet voidaan palauttaa fyysiseen hallitsemiseen ja valta eroaa väkivallasta vain pitkäjänteisyytensä vuoksi. Canettin jaottelu valta–väkivalta on lähellä Michel Foucault’n (1980) jaottelua kurinpitämisestä. Canettia voitaisiin kylläkin arvostella siitä, että hän samastaa vallan liian yksipuolisesti vain hallitsemiseen ja väkivaltaan eikä hoivaan ja opettamiseen (vrt. Gadamer 1990: 284 et passim).

Vaikka Müller näkyy pitävän mahtia neron itsensä ominaisuutena, kysymys on vain **koetusta** ominaisuudesta, jonka havainnoijat mielessään neroon liittävät ja sitten toimivat ikään kuin ominaisuus olisi nerossa heistä riippumatta.

Kuten Mario Baroni, Rossana Dalmonte ja Carlo Jacoboni huomauttavat, kuulijan on sopeuduttava siihen, mitä säveltäjä on säätänyt:

” – – koska musiikin kielioppi on myös kulttuuri-ilmiö, on musiikin kuuntelun ilmeisesti sopeutettava hierarkkis-paralleeliset toimintonsa niihin järjestyksiin, jotka säveltäjä suunnitteli” (Baroni–Dalmonte–Jacoboni 1995: 332).

Toisaalta säveltäjän on yhtä lailla toteltava niitä lakeja, joita mieleemme noudattaa, jos hän haluaa kuulijoiden ymmärtävän teoksen (Schönberg 1975: 259; Lerdahl 1988; Zbikowski 1999). Säveltäjän ja kuulijan valtasuhde ei siis ole yksisuuntainen, mutta koherenttiuden₂ ymmärtämiseksi kannattaa tarkastella säveltäjän valtaa.

Musiikkiesityksen yhteydessä säveltäjän valta jää abstraktiksi, ja **muusikoiden** valta vaikuttaa kuulijoihin konkreettisemmin. Muusikot soittavat usein **kapellimestarin** johdolla — hän on omalta osaltaan esityksen koherenttiuden₂ tae —, ja yleisö istuu niin hiljaa ja liikkumatta kuin suinkin. Yleisö ei voi vaikuttaa siihen, mitä se kuulee ja mitä sille esitetään; sävellys vaatii jotakin kuulijoilta, ei päinvastoin. Muusikot tai kapellimestari ovat esityksen ajan johtajia ja yleisö seuraa heitä. Musiikin kulku on tie, jota he kulkevat taukoamatta alusta loppuun. Kappaleen aikana maailma koostuu ainoastaan esitettävästä teoksesta. (Canetti 1998: 39–40, 503–506 et passim.)*

8

Teokseen voidaan syntyä koherenttiutta₂ myös satunnaisten, teoksenulkoisten seikkojen, kuten ennakkomainonnan, takia; ne aikaansaavat odotuksen ilmapiirin ja edesauttavat ”esteettisen asennoitumisen” syntyä. Esteettistä asennoitumista voisi luonnehtia tilapäiseksi lumoukseksi (regressioksi), joka saa meidät pitämään heikkojakin yhteyksiä kantavina ja ummistamaan silmämme aukoilta. Myös itse konsertti-instituutio tuottaa koherenttiutta₂, sillä toisten kuulijoiden tai katsojien innostus saattaa tarttua esitystilanteessa lähinnä ei-sanallisen viestinnän kautta ja yksilö näkee teoksen alttiimmin kokonaiseksi, koherentiksi₃, päämäärätietoiseksi, mukaansatempaavaksi, tasokkaaksi jne. Ilmeisesti tällaisissa tapauksissa välittyy sosiaalinen ja psykologinen merkitys varsinaisen musiikkiesityksen ohella. Jos ja kun suomukset putoavat silmiltämme ja muistelemme esitystä jälkeensä, voimme ehkä havaita sen huteruuden, jos sitä on ollut.

Jos Canettia on uskominen, on musiikissa, teatterissa, elokuvassa ym. tärkeää myös se, että ne kokoavat ihmisiä **joukoiksi** sekä erilaisiksi kilpaileviksi lahkoiksi ja sisäpiireiksi. Joukon tai ryhmän jäsenyys johtaa yksilöt rentoutu-

* Christopher Small (1995; 1998) on esittänyt samansuuntaisia ajatuksia musisoinnin (*musicking*) merkityksestä, mutta hän pitää yleisön roolia aktiivisempänä kuin Canetti, joka tuntuu ajattelevan ensi sijassa länsimaista taidemusiikkia.

maan, ja muusikot voivat nautita valtaansa rohkeammin. Luulemme menevämmekonserttiin ohjelman takia, mutta mukanaolijain määräkin ylentää meitä:

”Joka istui kuuntelemassa saarnaa, uskoi toki vilpittömästi tulleen paikalle saarnan takia, ja hän olisi ällistynyt ja ehkä närkästynyt, jos joku olisi esittänyt hänelle, että läsnä olleiden kuulijain suuri määrä tyydytti häntä enemmän kuin saarna konsanaan” (Canetti 1998: 17).*

Saarna ei ole sinfonia eikä taidemusiikki-instituutio uskonto, mutta Canettin huomio pätee musiikkiinkin. Kuvitelkaamme istuvamme konsertissa — vaikkapa Finlandia-talossa. Kuuntelemme kuinka Radion sinfoniaorkesteri soittaa Sibeliusta. Jos olin oikeassa, itse kukin kuvitteli istuvansa yleisön joukossa — tuskinpa kukaan kuvitteli istuvansa yksin tyhjässä konserttisalissa RSO:n ainoana kuulijana? Tämä ajatuskoe osoittaa ainakin sen, että konsertti-instituutio ja ihmisjoukot kuuluvat mielessämme erottamattomasti yhteen. — Musiikin kotikuuntelu toki haastaa sosiaaliset teoriat, mutta äänilevyjä kuunneltaessakin musiikkiin voidaan uppoutua, tosin eri tavoin kuin konserttisalissa, esimerkiksi tanssahdellen.

Musiikkiteosten koherenttius₂ heijastaa siis arkielämän piileviä valta-asetelmia. Voidaan kysyä, kuuluuko niiden tarkastelu musiikkianalyysiin. Joka tapauksessa analyytikon on oltava selvillä sosiaalisesta ulottuvuudesta. Kun tiedämme, miten valtasuhteet vaikuttavat havaintoomme, se lisää vapauttamme, sillä voimme päättää, kuinka suhtaudumme reaktioihimme, ja osaamme nähdä, kuinka esitystilanne ne tuottaisi.

9

Toisto koherenttiutta₁ luomassa (musiikkiaineuksen vaikutus)

Vaikka sanataide voi käyttää useita musiikillisia ilmaisukeinoja, musiikissa koherenttius₁ luodaan hieman erilaisia keinoja kuin kielessä ja sanataiteessa (joista kohta lähemmin). Musiikissa ei nimittäin ole esimerkiksi sidesanojen kaltaisia keinoja (joissa viittaussuhde perustuu tunnuksiin eli symboleihin), vaan koherenssi₁ luodaan kuvien eli ikonien ja osoittimien eli indeksien keinoja. (Viittaa Charles S. Peircen [2001: 423] semioottisiin käsitteisiin.) Musiikissa koherenttiutta₁ luo nimenomaan toisto, esimerkiksi motiivien, teemojen, rytmien ja sointivärien toisto (ks. Zbikowski 1999). Sävellyksen teema-aineisto on voitu johtaa yhteisestä idusta, ja se takaa hyvinkin kirjaviiden sävellysten yhtenäisyyden. Yhtenäisyyttä pidetään tavallisesti ”taloudellisena”.† (Meyer

* Tämä saa tietenkin kysymään, milloin joku voi tietää toisten mielentilat ja yllykkeet paremmin kuin nämä itse. Kysymys on ajankohtainen ja keskeinen esimerkiksi psykologian ja psykoanalyysin uskottavuuden kannalta. Joka tapauksessa yksityinen ihmismieli kuuluu järjestelmiin, jonka tyhjentävää kuvausta ei voi suorittaa sen sisältä käsin (ja jota ei ylimalkaan voitane tyhjentävästi kuvata).

† Kuten toinen artikkelini esilukijoista huomautti, sävellysohjelmateorioissa teoksen koherenttiutta etsitään pitkälle vietyjen formaalisten operaatioiden avulla eikä psykolo-

1989: 201–202; Kerman 1981.) Teoreetikot ja säveltäjät ovat käsitelleet koherenttiutta₃ kirjoituksissaan (Meyer esittelee Carl Czernyn analyysin Beethovenin 3. pianokonsertosta).

Voimme ottaa musiikkiesimerkin Hector Berliozin *Fantastisesta sinfoniasta* op. 14. Siinä koherenttiutta₁ luo saman johtoaiheen, *idée fixe* eli päähänpintymän, toistuminen kautta sinfonian. Johtoaiheen taas tekevät yhtenäiseksi (koherenttius₁) sen lineaarisuus ja säveltoistot sekä saman rytmin ja aiheilmien toisto. Teema laajenee hitaasti täyttämään sävelikköä, krooomaa. Teema kehittyneen on 40 tahtia pitkä, ja cis on krooman ainut sävel, jota ei käytetä. Sävelikkö pysyy siis pitkään suppeana, ja on helppo käsittää, että kuulemme koko ajan samaa teemaa. Olemme myös oppineet odottamaan sinfonioilta tämänkaltaisia teemoja. Nämä piirteet tuovat omalta osaltaan *Fantastiseen sinfoniaan* koherenttiutta₃. — Nuottiesimerkissä 1a on *Fantastisen sinfonian* johtoaihe, ja esimerkissä 1b on esitetty krooman sävelten ensimmäinen esiintymä tahtien mukaan.*

Fl., VI. 1
canto espressivo

9

17

25

poco sf

sf

dolce

animato - - - -

cresc. poco a poco

crescendo -

ritenuto

a tempo

3

sf

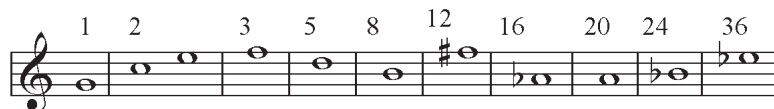
dim. - - - -

poco f > p

Nuottiesimerkki 1a. *Fantastisen sinfonian* 1. osa, johtoaihe, harjoitusnumeron 5 jälkeen.

gisella koherenttiudella ole paljonkaan merkitystä. (Sama pätee tietyissä rajoissa myös Schenker-analyysiin.)

* Sain idean tähän analyysiin (1b) Charles Rosenin luennolta.



Nuottiesimerkki 1b. Krooman sävelten ensiesiintyminen tahtien mukaan. Numerot tahteja teeman alusta.

Leonard B. Meyer (1956; 1989) on kuvannut, kuinka musiikissa merkitys syntyy säveltermien viittauksista muualle musiikkitekstiin. Musiikissa teemat ja rytmit ja soittimet ”panevat itsensä likoon”, toimivat idiofoneina, jos niiden on tarkoitus viitata edeltäviin tapahtumiin. Kielessä on tätä varten omat sanansa ja morfeeminsa (symbolisuus), mutta musiikissa kaikki on toistettava ainakin osittain ja ainakin melkein samalla tavalla (ikonisuutta tai indeksaalisuutta).

Voitaneen olettaa, että varhaisin rituaalimusiikki on ollut toisteista ja siis koherenttia (Popperin maailmassa 1), jotta se on voitu muistaa ja toistaa tarkasti kerran toisensa jälkeen. Nuottikirjoituksen kehittyminen ja musiikin vapautuminen, emansipaatio, muistettavuuden ja rituaalikäytön rajoituksista ovat johtaneet siihen, että aineellinen koherenttius ei enää ole musiikkiteoksille välttämätöntä; toisaalta sisäisesti eheä mutta sopivassa määrin epäjatkuva musiikki näkyy tuottavan ihmisille eniten esteettistä, ”puhtaasti” musiikkiläheteistä nautintoa (vrt. Childs 1977: 208; Aschenbrenner 1985: 194). Leonard B. Meyer (1989) arvioi, että tällainen musiikki soveltuu parhaiten ”ihmismielen tiedollisille viettymyksille”. Tästä ei pitäisi kuitenkaan tehdä liian pitkälle meneviä esteettis-idealistisia johtopäätöksiä *a priori*, niin kuin esimerkiksi Fred Lerdahl (1988: 254–247) tuntuu tekevän. Emme voi julistaa sarjallista musiikkia arvottomaksi sen takia, että se ylittää useimpien kuulijain hahmotuskyvyn (”ihmismielen tiedolliset viettymykset”), sillä siitä huolimatta tätä musiikkia **kuunnellaan** — jotain merkitystä sillä siis on. Kenties se tyydyttää ”ihmismielen sosiaalisia viettymyksiä” (vrt. Canettin [1998: 12–13] kuvausta suljetusta joukosta) tai teoreettis-älyllisiä viettymyksiä tai antaa meille esteettisen kokemuksen omasta rajallisuudestamme tai luo uudenlaisia sointivärikokonaisuuksia; emme voi kieltää merkitystä, joka sarjallisella musiikilla on viime vuosisadalle ollut. (Sarjallisuuden estetiikasta ks. Sivuoja-Gunaratnam 1994; myös Ross 1991.)

11

Kieli- ja kirjallisuustieteen soveltamista

M. A. K. Halliday (1970: 143) jakoi kielen tehtävät kolmiksi, ja yhdeksi tehtäväksi hän erotti tekstuaalisen funktion: kielen avulla luodaan suhteita, jotka yhdistävät lauseita niin että **tekstin** voi erottaa satunnaisten virkkeiden jou-

kosta* (lisäksi kielellä on ideationaalinen eli tietoa välittävä ja interpersoonallinen tehtävä). Suomen kielessä tähän tarkoitukseen käytetään mm. sellaisia sanoja kuin *taas(en)*, *sen sijaan*, *toisaalta*, *kuitenkin* ja liitepartikkeleita *-hAn*, *-kin/-kAAAn*; niiden avulla virkkeistä viitataan niiden ulkopuolelle ja asioita yhdistetään toisiinsa; ne **edustavat** muualla sijaitsevia lauseita ja toistavat niitä symbolisesti. Näiden keinojen avulla tekstiin luodaan yhtenäisyyttä ja koherenttiutta₁: tekstistä tulee jäntevä kaari, joka etenee alusta loppuun. Lisäksi lukija luo tekstiin koherenttiutta₂: hän olettaa, että teksti käsittelee koko ajan samaa asiaa, vaikka sitä ei suoraan, eksplisiittisesti, aina ilmaista (vrt. H. P. Gricen [1991] keskustelun periaatteet).

Kun joku lukee Eila Pennasen romaanista *Mutta* (1963) seuraavat kaksi virkettä, hän luo itse yhteyden niissä kuvattujen asioiden välille:

”Hän makasi olohuoneen sohvalla peitto korvissa ja seurusteli sieltä käsin Anjan kanssa. Pikkupöydälle oli laitettu lääkeputket ja kuumelasi ja pastillit ja mehu ja kirjat.” (Pennanen 1978: 125.)

Lukija olettaa, että virkkeiden kuvaamat asiat ovat yhteydessä toisiinsa; hän **luottaa** siihen, että koska kirjailija on valinnut ne mainittaviksi, niillä täytyy olla jotain merkitystä. Toisin sanoen virkkeiden lähekkäisyys (koherenttius₁) saa lukijan odottamaan, että virkkeissä mainitut asiat, joilla ei tunnu olevan mitään tekemistä keskenään (koherenttius₀), kuuluvat jollain tavoin yhteen, esimerkiksi niin että pikkupöytä on sohvan vieressä ja lääkeputket kuuluvat makaajalle (koherenttius₂). Koska lukijaa ohjataan katkelmassa varsin hienovaraisesti **keksimään hypoteesi, jonka avulla virkkeet voisivat liittyä yhteen** (makaaja potee vilustumista), katkelmaan voidaan liittää myös koherenttius₃. — Jo lukijan kärsivällisyys ja usko ja luja luottamus tekijän valtaan ja siihen, että käsittämättömienkin asiakeräelmien merkitys ennen pitkää paljastuu, tuo tekstiin koherenttiutta₂: kahden virkkeen oletetaan liittyvän yhteen sillä perusteella, että ne esiintyvät jäljekkäin (*post hoc propter hoc*). Tämä yhtenäisyys on lukuhetkellä kataforista, eli se on vasta tulollaan. Sigmund Freud kiinnitti huomiota kirjailijan erivapauksiin:

”Se [romaanihenkilön käytös] tuntuu meistä vielä toistaiseksi käsittämättömältä ja järjettömältä; me emme vielä aavista, mitä tietä hänen merkillinen hulluutensa liittyy inhimillisiin tunteisiin ja miksi hän ennen pitkää herättää myötätuntomme. Kirjailija voi etuoikeutettuna jättää meidät tällaiseen epävarmuuteen. Hänen kaunis kielensä ja älykkäät ideansa antavat meille toistaiseksi korvauksen luottamuksesta, jota hänelle osoitamme, ja myötätunnosta, jota olemme valmiit tuntemaan – –.” (Freud 1995: 27. Suomennosta muutettu.)

* Yhtä lailla voidaan puhua **musiikkitekstistä**: se on rajallinen joukko sävelaineiksia, jotka ovat suhteissa toisiinsa. Kuulija toki muodostaa nämä suhteet, mutta yleensä se on tehty hänelle hyvin helpoksi, ja koko prosessi on pitkälle automatisoitunut.

Kirjailijat ja säveltäjät saattavat pilan päiten tai laiskuuttaan lyödä yhteen kaksi yhteensopimatonta virkettä tai asiaa ja jättää loput lukijan tehtäväksi; he saattavat jopa nauraa partaansa, kun tutkijat löytävät syvällisiä yhteyksiä, jotka eivät olisi tulleet heidän mieleensä. Yrjö Sepänmaa kuvaa kirjailijan valtaa:

”Kansankertojakin leikkii yksinkertaisen kuulijansa johdateltavuudella — miksi siis ei kirjailija lukijansa, kriitikonsa, tutkijansa juoksutettavuudella?” (Sepänmaa 1989: 289.)

Klassinen musiikkiesimerkki löytyy Igor Stravinskilta, joka kuvaili *Orfeuksen* fuugan säveltämistä ystävälleen seuraavasti:

”Sitten kun Stravinski pääsi Epilogissa siihen kohtaan, jossa harppusoolo keskeyttää fuugan hitaan etenemisen, hän lakkasi soittamasta ja sanoi: ’Katsohan, tässä minä leikkasin fuugan saksilla poikki. – – Lisäsin väliin lyhyen harpunsäkeen ikään kuin pariksi säestystahdiksi. Sitten käyrätorvet jatkavat fuugaansa kuin mitään ei olisi tapahtunut. Toistan sen säännöllisin väliajoin.’ Virnistäen tavanomaiseen tapaansa Stravinski lisäsi: ’Poista harpun välisoolot, liitä fuugan palaset yhteen, niin siinä on ehjä kappale.’” (Nabokov 1949: 146.)*

Tutkijoiden implisiittisenä, piilevänä oletuksena on joka tapauksessa pitkään ollut se, että **tekijällä** olisi mielessään tietty ja ”oikea” koherenttiuden₂ peruste ja analyysi olisi vain tuon kriteerin (intention) ”paljastamista”. Nils Erik Enkvist kirjoittaa:

”– – olisi tarpeen ratkaista, kuinka laajoja osia tekstin laatija on suunnitellut yhdeksi kokonaisuudeksi. – – ei voi ilman muuta olettaa, että kaikki lauseet suunnitellaan aina kokonaan valmiiksi, ennen kuin niitä ryhdytään ilmaisemaan. Tekstin laatija voi ehkä muuttaa joitakin rakenteita tai lisätä niihin aineksia vielä sitten, kun rakenteen alku on jo sanottu tai kirjoitettu. Tästä ovat todisteina puhutussa kielessä yleiset rakenteiden katkot ja sekaannukset, anakoluutit. Toisaalta voi olettaa esiintyvän paljon tapauksia, joissa kirjoittaja tai puhuja on etukäteen suunnitellut ja muotoillut lausetta tai virkettä pitempiä tekstin osia.” (Enkvist 1975: 25.)

Arkiviestintää tutkittaessa tuollainen oletus on asianmukainen, mutta se ei päde kaikkeen taiteeseen, koska taiteen ei pidä olla vaan esittää. Sekaannukset ovat arkiviestinnässä paljon pelätympiä kuin taiteessa. Lukijan tai kuulijan kokemukset yhteenkuulumattomien asiain yhteenkuulumavuudesta saattavat olla taiteessa hyvinkin aitoja — mutta ne ovat lukijan, eivät tekstin ominaisuuksia. Rudolph Réti (1961) nimittäisi ”temaattiseksi prosessiksi” sitä, kuinka eri katkelmien koetaan kuuluvan musiikissa yhteen. Claude Lévi-Straussin mukaan ”musiikki on merkkijärjestelmä, josta aina puuttuu jotain, [ja] me tun-

* Stravinskin musiikista ks. myös Cone 1971; Hasty 1986; Kramer 1988; Tiilikainen 1995; Horlacher 2001.

nemme vastustamatonta halua *lisätä* siihen sen, mikä siitä puuttuu” (Tarasti 1990: 286). Alan A. Marsden (1995: 341) huomauttaa, että kuulijat ”arvioivat onnistuneensa, kun he löytävät tekstistä säännönmukaisuuksia”. ”Joskus tulkitun tiedon määrä voi – – nousta lähetetyn tiedon määrää osoittavan käyrän yläpuolelle”, kiteyttää Nils Erik Enkvist, ”koska vastaanottaja voi saada tai johtaa tekstistä sellaistaakin tietoa, jota viestijä ei ole tietoisesti siihen sisällyttänyt” (Enkvist 1975: 57). Tässä vilahtaa jo ero teoksen merkityksen ja vastaanottajan merkityksen välillä.

Koherenttiuden₂ perusteet saattavat vaihdella. ”Kommunikaation laatu määrää kuitenkin sidostuneisuuden kriteerit”, kirjoittaa Enkvist (1975: 9). Lukijat ja kuulijat pyrkivät etsimään teoksen ”yhteistä tekijää”, jota voitaisiin nimittää vaikkapa hallitsimeksi, ja se voidaan löytää hyvinkin kekseliäästi, eivätkä näennäisesti kaoottisetkaan lausejoukot hätkäytä meitä, jos ne esiintyvät totutussa yhteydessä (uutiskatsauksen alussa tai kieliopissa esimerkkeinä). Se on mahdollista, koska viestintätilanne, kuulijan ennakko-oletukset, viestin erilaiset kontekstualisointikeinot (ks. Gumperz 1982) sekä muut vastaavat seikat aktivoivat kuulijan muistista sellaisia stereotyyppisiä tietorakenteita, joiden avulla viesti voidaan lukea koherentiksi₂, ja samalla vahvistavat näitä tietorakenteita.

Kun jäsenämme tuota ”yhteistä tekijää”, tarjoutuu Venäjän formalistien määrittelemä dominantti eli **hallitsin** avuksi. Hallitsin on formalisteille taide-teoksen hallitseva osatekijä, ja se takaa rakenteen yhtenäisyyden. Roman Jakobson kuvasi hallitsinta näin:

”Hallitsin voidaan määritellä taideteoksen keskittäväksi osatekijäksi: se hallitsee, määrää ja muovaa jäljelle jääviä tekijöitä” (Jakobson 1987: 41).

Esimerkiksi romantiikan ajan runoudessa säerakenne tavoittelee musiikillisuutta — musiikista tulee näin runouden hallitsin, ja se muovaa olennaisesti runon rakennetta. Hallitsinta voidaan etsiä paitsi yksityisen runoilijan teksteistä myös tietyn suuntauksen ja aikakauden taiteesta. Runous puolestaan voidaan tunnistaa runoudeksi siitä, että esteettinen funktio on sanallisen viestin hallitsin. (Jakobson 1987: 41–46; ks. myös Mukařovský 1964: 20.)

Koherenttiusoletus piilee myös niin sanotun **hermeneuttisen kehän** taustalla. Tämä menetelmä tarkoittaa, että pyrimme ymmärtämään tekstin osia suhteuttamalla niitä kokonaisuuteen ja kokonaisuutta osien kautta (Gadamer 1990: 270–). Voidaan kysyä, kuinka mielekästä tällainen menettely on silloin kun kokonaisuus on syntynyt vailla merkityksenluomistarkoitusta, vaikkapa siten kuin esineet ovat levinneet pöydälle (vrt. Wittgenstein) tai musiikki on koottu leikkaa & liimaa -menetelmällä (vrt. Stravinski) tai se on syntynyt alea-

toristen prosessien tulokseksi.* Onkin mietittävä, pidetäänkö hermeneuttisen kehän määritelmää kuvailevana vai normatiivisena. Hans-Georg Gadamerin (1990: 300) mukaan hermeneutiikan ”tehtävänä ei ylipäänsä ole ymmärtämisen kehittämisen vaan niiden ehtojen kuvaaminen, joiden vallitessa ymmärtäminen tapahtuu”. Näin ollen hermeneutiikan ulkopuolelle jää se, pitäisikö jotain tiettyä tekstiä koettaa ymmärtää **hermeneuttisesti**.

Viimeisenä kielitieteen sovelluksena tarkastelemme semiootikko A. J. Greimasin (1980) luomia **isotopian** ja **generatiivisen kulun** käsitteitä koherenttiuden₂ näkökulmasta. Greimas lainasi isotopia-käsitteen fysiikasta, ja musiikkianalyysiin isotopioita on soveltanut Eero Tarasti (1994a). Greimasilla isotopia tarkoittaa ”semanttisten kategorioiden joukkoa, joiden toisteisuus takaa minkä tahansa tekstin tai merkkiryppään koherenssin ja analysoituvuuden” (Tarasti 1994a: 6), ja Tarastilla isotopiat tarkoittavat periaatteita, jotka jakavat musiikkitekstin yhteneviksi jaksoiksi. Isotopioiden kiinnostavimpiin ominaisuuksiin kuuluu se, että musiikkitekstissä voi olla useita päällekkäisiä isotopioita, jotka turvaavat tekstin jatkuvuuden ja yhtenäisyyden. Tällaisia ”kompleksi-isotopioita” esiintyy muun muassa polytonaalisissa ja polyrytmisissä kohdissa ja ns. teleskooppitekniikassa (Sibeliuksen ”orkesteripedaali”).

Tarastin mukaan musiikin isotopiat voidaan tulkita mm. seuraavilla viidellä tavalla:

1. Isotopia on ajaton syvärakenne, kuten Schenkerin *Ursatz* tai Greimasin semioottinen neliö. Musiikki saa mielekkyytensä, kun **kuulija** yhdistää sen näihin syvätasoihin.
2. Temaattiset yhteydet eri osain välillä luovat teokseen yhtenäisyyttä.
3. Tuttu lajityyppi (genre) voi toimia isotopiana (fuuga, sonaatti jne.).
4. Tekstuurityyppi luo lujan yhtenäisyyden, ja tekstuurin vaihdos koetaan helposti selväksi rajakohdaksi.
5. Tekstistrategia tarkoittaa, että esimerkiksi samaa teemaa esitetään eri valaistuksessa (muunnelmateokset).

Isotopiat kuuluvat merkitystä synnyttävän ”generatiivisen kulun” (*parcours génératif*) ensimmäiseen tasoon. Koherenttiutta₂ voidaan tarkastella myös toisen tason kautta, joka sisältää tila-, aika- ja tekijäulottuvuuden eli spatiaalisuuden, temporaalisuuden ja aktoriaalisuuden. Jokaisen kohdalla voidaan erottaa sisäinen ja ulkoinen ulottuvuus, ja analyysissä tarkastellaan, onko liike keskihakuista tai -pakoista. Niinpä sisäinen spatiaalisuus tarkoittaa tonaalisuutta, ulkoinen äänialaa ja rekistereitä. Temporaalisuus tarkoittaa musiikki-elementtien vertailua aiemmin esiintyneisiin (sisäinen) ja rytmikuvioiden analyysia (ulkoinen temporaalisuus). Aktoriaalisuus puolestaan tarkoittaa teemo-

* ”Voisimme esimerkiksi ajatella tietokoneohjelman, joka arpoo jonkin sävellajin soitinsoin-
tuja satunnaisissa järjestyksissä. Harmonisen pelkistyksen avulla löytäisimme *Ursatzin*
tuollaisestakin sävellyksestä.” (Tiilikainen 1995: 118.)

jen tasoa. Nämä kolme ulottuvuutta kulkevat musiikissa koko ajan rinnan, ja niiden lineaarisuus takaa musiikin koherenttiuden₂. Ne myös täydentävät toisiaan, niin että yhden tason epäjatkuvuus (esimerkiksi äkkimodulaatiot Dmitri Šostakovitšin As-duuri-preludissa op. 87*) ei katkaise musiikkia vaan muiden tasojen jatkuvuus pitää sen koossa. Yhden tason jatkuvuus (toisteisuus) mahdollistaa siis toisten tasojen katkeamat.

Lopuksi

Kuten olemme saaneet tuta, kuulijan usko musiikin yhtenäisyyteen joutuu yhä laajemmin manipuloinnin kohteeksi. Säveltäjän on kuitenkin vaistottava, kuinka paljon tehtäviä voi siirtää kuulijan harteille. Ratkaisu vaatii taitoa ja kokemusta. Säveltäjän on osattava astua teoksensa ulkopuolelle ja kuvitella, kuinka kuulija suhtautuu musiikkiin, ja sommiteltava sävellysstrategiansa sen mukaan.

Koherenttiuden₁ etsiminen musiikkiteoksesta ei siis ole aina perusteltua, eikä analyytikkojen pitäisi koettaa ”pelastaa” teosten koherenttiutta₁ hintaan mihin hyvänsä, vaan heidän olisi tutkittava, kuinka kuulijan koherenttiususkoa peukaloidaan ja käytetään hyväksi — toisin sanoen erotettava toisistaan teoksen oma koherenttius₁ ja kuulijan tuoma koherenttius₂.

KIRJALLISUUS

- Aschenbrenner, Karl 1985: *The Concept of Coherence in Art*. D. Reidel, Dordrecht.
- Baroni, Mario — Dalmonte, Rossana — Jacoboni, Carlo 1995: The Concept of Hierarchy: A Theoretical Approach. — Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music (edited by Eero Tarasti), s. 325–334. *Approaches to Semiotics*, 121. Mouton de Gruyter, Berlin.
- Beardsley, Monroe C. 1981²: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Hackett, Indianapolis. [1958.]
- Berger, Peter — Luckmann, Thomas 1994: *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suomentanut Vesa Raiskila. Gaudeamus, Helsinki. [*The Social Construction of Reality*, 1966.]
- Boltz, Marilyn J. 2001: Musical Soundtracks as a Schematic Influence on the Cognitive Processing of Filmed Events. — *Music Perception* 4 (18. vsk.), s. 427–454.
- Canetti, Elias 1998: *Joukko ja valta*. Suomentanut Markus Lång. Loki-Kirjat, Helsinki. [*Masse und Macht*, 1960.]
- Childs, Barney 1977: Time and Music: a Composer’s View. — *Perspectives of New Music* 2 (15. vsk.), s. 194–220.
- Cone, Edward T. 1971: Stravinsky: erään metodin kehitys. [1962.] Suomentanut Ilkka Oramo. — *Musiikki* 1 (1. vsk.), s. 16–29.

* Analyysiyrittäjä: Lång 1996: 184–.

- Eagleton, Terry 1991: *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Suomentaneet Yrjö Hosiainluoma ym. Vastapaino Tampere. [*Literary theory*, 1983.]
- Enkvist, Nils Erik 1975: *Tekstilngvistiikan peruskäsitteitä*. Gaudeamus, Helsinki.
- Foucault, Michel 1980: *Tarkkailla ja rangaista*. Suomentanut Eevi Nivanka. Otava, Helsinki. [*Surveiller et punir*, 1975.]
- Freud, Sigmund 1940: Massenpsychologie und Ich-Analyse. [1921.] — *Gesammelte Werke* XIII, s. 71–161. Imago, London.
- Freud, Sigmund 1995: *Uni ja isänmurha. Kuusi esseetä taiteesta*. Suomentanut Mirja Rutanen. Love Kirjat, Helsinki. [*Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*, 1907, & *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910, & *Das Motiv der Kästchenwahl*, 1913, & *Der Moses des Michelangelo*, 1914, & *Eine Kindheitserinnerung aus „Dichtung und Wahrheit“*, 1917, & *Dostojewski und die Vätertötung*, 1928.]
- Gadamer, Hans-Georg 1990⁶: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. [1960.] *Gesammelte Werke* I. J. C. B. Mohr, Tübingen.
- Greimas, A. J. 1980: *Strukturaalista semantiikkaa*. Suomentanut Eero Tarasti. Gaudeamus, Helsinki. [*Sémantique structurale*, 1966.]
- Grice, H. P. 1991: Logic and Conversation. [1968.] — *Pragmatics: a reader* (edited by Steven Davis), s. 305–315. Oxford University Press, Oxford.
- Gruber, Gernot 1994: *Zwei Vorüberlegungen*. — *Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen* (herausgegeben von Gernot Gruber & Siegfried Mauser), s. 13–46. *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, 1. Laaber-Verlag, Laaber.
- Gumperz, John J. 1982: *Discourse Strategies*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Halliday, M. A. K. 1970: Language Structure and Language Function. — *New Horizons in Linguistics* (edited by John Lyons), s. 140–165. Penguin Books, London.
- Hasty, Christopher F. 1986: On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music. — *Music Theory Spectrum* (8. vsk.), s. 58–74.
- Horlacher, Gretchen 2001: Running in Places: Sketches and Superimpositions in Stravinsky's Music. — *Music Theory Spectrum* 2 (23. vsk.), s. 196–216.
- Jakobson, Roman 1987: *Language in Literature*. Edited by Krystyna Pomorska & Stephen Rudy. Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Kerman, Joseph 1981: The State of Academic Music Criticism. — *On Criticizing Music: Five Philosophical Perspectives* (edited by Kingsley Price), s. 38–54. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Kramer, Jonathan D. 1988: *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Schirmer, New York.
- Lerdahl, Fred 1988: Cognitive Constraints on Compositional Systems. — *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (edited by John A. Sloboda), s. 231–259. Clarendon Press, Oxford.
- Lång, Markus 1996: Onko musiikin pragmatiikka mahdollista? Semiotiikan erityiskysymyksiä. Lisensiaatintyö. Helsingin yliopiston musiikkiteiden laitos.
- Marsden, Alan A. 1995: Musical Pragmatics and Computer Modelling. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (edited by Eero Tarasti), s. 335–348. *Approaches to Semiotics*, 121. Mouton de Gruyter, Berlin.
- Meyer, Leonard B. 1989: *Style and Music: Theory, History and Ideology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Mitchell, Robert W. — Gallaher Matthew C. 2001: Embodying Music: Matching Music and Dance in Memory. — *Music Perception* 1 (19. vsk.), s. 65–85.

- Mukařovský, Jan** 1964: Standard Language and Poetic Language. Translated by Paul L. Garvin. — *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (edited by Paul L. Garvin), s. 17–30. Georgetown University Press, Washington. [*Jazyk spisovný a jazyk básnický*, 1932.]
- Murtomäki, Veijo** 1990: *Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa*. Diss. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Murtomäki, Veijo** 1995: The Problem of Narrativity in the Symphonic Poem *En saga* by Jean Sibelius. — Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music (edited by Eero Tarasti), s. 471–494. *Approaches to Semiotics*, 121. Mouton de Gruyter, Berlin.
- Müller, Wilhelm** 1830: Kritik Lord Byron's als Dichter. — *Vermischte Schriften 5* (herausgegeben von Gustav Schwab), s. 154–203. Brockhaus, Leipzig.
- Mäkelä, Tomi** 1995: Orchestration and Form in Leos Janáček's Concertino: An Analysis of Intratextual Interaction. — Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music (edited by Eero Tarasti), s. 495–509. *Approaches to Semiotics*, 121. Mouton de Gruyter, Berlin.
- Nabokov, Nikolai** 1949 = Nicolas Nabokoff: Christmas with Stravinsky. — *Igor Stravinsky* (edited by Edwin Corle), s. 123–168. Duell, Sloan and Pearce, New York.
- Niiniluoto, Ilkka** 1983: *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Otava, Helsinki.
- Niiniluoto, Ilkka** 1990: *Maailma, minä ja kulttuuri. Emergentin materialismin näkökulma*. Otava, Helsinki.
- Peirce, Charles S.** 2001: *Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia*. Valinnut ja suomentanut Markus Lång. Vastapaino, Tampere.
- Pennanen, Eila** 1978: *Mutta* [1963]. *Mongolit* [1966]. *Valitut novellit* [1973]. WSOY, Helsinki.
- Popper, Karl R.** — **Eccles, John C.** 1977: *The Self and Its Brain*. Springer, Berlin.
- Réti, Rudolph** 1961: *The Thematic Process in Music*. Oxford University Press, Oxford. [1951.]
- Ross, Jaan** 1991: Säveltäjän ja kuulijan suhteesta musiikilliseen teokseen. Suomentanut Outi Jyrhämä. — *Synteesi* 4 (10. vsk.), s. 83–87. [*Helilooja ja kuulaja erinevast suhtest muusikateosesse*, 1990.]
- Schönberg, Arnold** 1975 = Arnold Schoenberg: *Style and idea: Selected Writings*. Translated by Leo Black. St. Martins Press, New York.
- Small, Christopher** 1995: Musicking: A Ritual in Social Space. A Lecture at the University of Melbourne, June 6, 1995. — <URI:<http://www.musekids.org/musicking.html>>.
- Small, Christopher** 1998: *Musicking: the meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press, Hanover
- Sepänmaa, Yrjö** 1989: Kirjallisuus taiteenlajina. — *Parnasso* 5 (39. vsk.), s. 283–293.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne** 1994: Sarjallisuuden estetiikkaa. — *Musiikkitiede* 1–2 (6. vsk.), s. 89–117.
- Tarasti, Eero** 1990: *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmästä*. Gaudeamus, Helsinki.
- Tarasti, Eero** 1994a: *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press, Bloomington.
- Tarasti, Eero** 1994b: Improvisaation merkkikieli. — *Musiikkitiede* 1–2 (6. vsk.), s. 1–21.

- Tiilikainen, Jukka** 1995: Musiikin ajallisuus määrittelyn ja musiikkianalyysin ongelmana. Pro gradu. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Vitouch, Oliver** 2001: When Your Ear Sets the Stage: Musical Context Effects in Film Perception. — *Psychology of Music* 1 (29. vsk.), s. 70–83.
- Wittgenstein, Ludwig** 1974: Keskusteluja Freudista. [1942–46.] Toimittanut Rush Rhees. Suomentanut Heikki Nyman. — *Parnasso* 2 (24. vsk.), s. 85–93.
- Zbikowski, Lawrence M.** 1999: Musical Coherence, Motive, and Categorization. — *Music Perception* 1 (17. vsk.), s. 5–42.
-

The Coherence of Music as a Subjective Phenomenon

The unity of a musical work is partly illusory, a creation of the listener. Several authors have already pointed out the circularity of the analysts' presuppositions: we suppose that a composition is coherent, and then proceed to reveal that coherence. Ideas from reception theory, linguistics, literature criticism, and sociology are here combined to give a multiangular view to the listener's willing submission and coöperation which render a musical work coherent.