

ONKO MUSIIKIN PRAGMATIIKKA MAHDOLLISTA?

SEMIOTIIKAN ERITYISKYSYMYKSIÄ

Yleisen musiikkitieteen
lisansiaatintutkielma

Helsingin yliopiston
musiikkitieteen laitos

Markus Lång
internet mlang@elisanet.fi

Huhtikuu 1996

Tarkistettu laitos
Elokuu 2007

*Ich lad' euch, schöne Damen, kluge Herrn,
Und die ihr hört und schaut was Gutes gern,
Zu einem funkelnagelneuen Spiel
Im allerfunkelnagelneusten Styl;
Schlicht ausgedrechselt, kunstlos zugestutzt,
Mit edler deutscher Rohheit aufgeputzt,
Keck wie ein Bursch im Stadtsoldatenstrauß,
Dazu wohl auch ein wenig fromm für's Haus:
Das mag genug mir zur Empfehlung sein,
Wem die behagt, der trete nur herein.*

SISÄLLYS

1. Johdanto	5
1.1. Tutkimuksen näkökulmia	6
1.2. Keskeisiä käsitteitä	8
1.3. Stukturalismi.....	12
1.3.1. Strukturaaliset ja ikoniset selitysmallit	16
1.3.2. Strukturaaliset ja kausaaliset selitysmallit	17
1.4. Analyysitulkingintojen oikeellisuudesta	21
1.4.1. Totuuskriteereistä	21
1.4.2. Sisäinen johdonmukaisuus	23
1.4.3. Tulkintastrategiat (Hall)	24
2. Lähtökohtia	26
2.1. Musiikkitieteen näkökulmat.....	27
2.2. Pragmatiikka.....	29
2.3. Musiikin ja kielen yhteyksistä ja eroavuuksista	32
2.4. Virheet ja tunnevaikutukset.....	36
2.5. Yksikköjen järjestely.....	39
2.5.1. Vastaanoton näkökulma (Perry)	39
2.5.2. Narratologia	40
2.6. Arkikielen filosofia	42
2.7. Fiktiivisen kerronnan ketju.....	45
2.7.1. Draamallinen ironia	51
2.7.2. Metafiktiivisyys	54
2.7.3. Kerronnan ketjun kuulijan tunnistaminen	56
2.7.4. Kerronnan ketju musiikissa	59
2.7.5. Johannes-passion subjekteista	63
2.8.Psykoanalyttisesta musiikintutkimuksesta	72
2.8.1. Tunteensiirtovaikutus	76
2.9. Toissijaisuuksien merkityksestä.....	80
2.10. Onko pragmaattinen analyysi analyysia?	84
2.11. Sävellyksen koherenttiudesta.....	94
2.11.1. Koherenttiuden ₂ luonnehdintoja	94
2.11.2. Mistä koherenttius ₂ syntyy? Päästäänkö siitä eroon?	96
2.11.3. Valta ja koherenttius ₂ (muusikoiden vaikutus)	100
2.11.4. Toisto koherenttiutta ₁ luomassa	101
2.11.5. Isotopiat (Greimas)	103
2.11.6. Koherenttiuden ₂ psykologista taustaa	104
3. Teoreettinen perusta.....	109
3.1. Musiikin välittämät emotiot ja merkitykset (Meyer).....	110
3.1.1. Hahmolait	112
3.1.2. Merkitysten muotoutuminen	114
3.2. Affektiivisen syntaksin paljastaminen (Yli-Vakkuri)	117
3.2.1. Kielen tehtävät	118
3.2.2. Tunnuksmerkkisyyksien järjestelmällisyys	119
3.2.3. Sovellettavuus musiikkiin	122

3.2.4.	Tasohierarkia	123
3.2.5.	Esimerkkianalyyseja	124
3.2.6.	Kolmikko rakenne-funktio-viestintä	125
3.3.	Morfologinen tunnusmerkkisyys (Hatten).....	128
3.3.1	Määritelmä	128
3.3.2.	Morfologisen tunnusmerkkisyyden ongelmallisuus	130
3.4.	Kohosteisuus (Mukařovský).....	131
3.4.1.	Vieraannuttamistekniikka	132
3.4.2.	Kohosteisuuden luokittelua	136
3.5.	Paula- eli koukkuanalyysi (Burns).....	140
3.6.	Näkemyksiä tyylinmuutoksesta	144
3.7.	Informaatioteoria.....	147
3.7.1.	Yleistä	147
3.7.1.	Taiteellisen informaation erityislaadusta	149
4.	Kielitieteellisiä erityisteorioita	152
4.1.	Onnistuneisuusehto.....	152
4.1.1.	Virheet ja valta	153
4.2.	Keskustelun periaatteet (Grice)	159
4.3.	Puhetoimitus (Austin).....	162
4.3.1.	Tosiasiajn luonteesta	164
4.3.2.	Puhetoimitusten vaikutus	167
4.4.	Koodinvaihto	168
5.	Musiikin pragmaattinen analyysi	172
5.1.	Dmitri Šostakovitšin As-duuri-preludi op. 87	173
5.1.1.	Historiallinen katsaus	173
5.1.2.	Šostakovitšin preludin analyysi	175
5.1.3.	Huomioita analyysista	183
6.	Musiikin myöhemmät merkitykset	185
6.1.	Musiikkiesitysten tutkimisesta	186
7.	Lopuksi.....	188
	Lähteet	189
	Julkaisuja	200
	Käytettyjä nuottilaitoksia	201
	Liite 1: Kan vi ha musikalisk pragmatik?	202
	Liite 2: Kas muusikapragmaatika on võimalik?	203
	Liite 3: Können wir musikalische Pragmatik haben?	204
	Liite 4: Can we have pragmatics of music?	205
	Henkilöhakemisto	206

1. JOHDANTO

Normittavan arkiajattelun kannalta ilmiö, joka rikkoo järjestelmän, on periaatteessa epäoleellinen ja mielenkiinnoton. Viestinnän kannalta on päinvastoin: kun aineksen tilastollinen todennäköisyys esiintymisym-
päristössään vähenee, sen viestivä arvo lisääntyy. Tämä lainalaisuus on tut-
kimukseni lähtökohta. Pyrin kiinnittämään huomion nimenomaan niihin ai-
neksiin ja ilmiöihin, jotka ovat järjestelmän ja sijaintinsa kannalta toissijaisia
eli tunnusmerkkisiä ja siksi odottamattomia. Jäsennän ongelmaa **ensi-** ja **tois-**
sijaisuuden käsitteen avulla. Koska musiikki ei luonteensa vuoksi pysty välit-
tämään käsitteellisiä eikä kouriintuntuvia merkityksiä, niin erilaiset tunnus-
merkkiset poikkeamat normeista tai odotuksista lienevät musiikille käytän-
nössä välttämättömiä, jotta se olisi mielekästä.

Ludwig Wittgensteinin (1889–1951) mielestä sekä täysin vanha että täy-
sin uusi informaatio ovat yhtä lailla hyödyttömiä: täysin vanha tieto on kuu-
lijalle tautofonista, täysin uusi tieto käsittämätöntä (Givón 1989: 24). Täy-
sin muotokaavoja noudattava musiikki onkin redundanttista ja tautofonista,
muotokaavoja riistävä musiikki taas informatiivista. Kaavoista täysin piittaa-
maton musiikki on kuitenkin jo kakofonista ja siksi mieletöntä (vrt. Tarasti
1994a: 42). Barney Childs havainnollistaa:

”Tottakai musiikki, joka täyttää välittömästi kaikki odotukset, käy pitkäveteisek-
si (kuuntele kokeeksi jotain paikallisradioasemaa!), yhtä lailla kuin loppumat-
tomiin yllättävä musiikki, jossa mitään ei voi arvata, käy pitkäveteiseksi (ku-
ten tietty musiikki Darmstadtin koulusta 50-luvulta). Odotusten rakentelu ja
yllättäminen on toki mahdollista kaikilla kuuntelutavoilla, alkaen seuraavasta
sävelestä (vähennetty septimi Beethovenin kvartetossa op. 74, sitä seuraa toi-
nen vähennetty septimi puolisävelaskelta ylempänä [kehittelyn tahti 93]) aina
suurmuotoihin (sivuteema kerrataan ensin Prokofjevin 6. sinfonian ensiosas-
sa). Mitä tutumpi on käytetty keinovarasto, sitä määräisempiä ovat kuulijan
odotukset ja siksi sitä helpommin ja kärkeämmmin säveltäjä päätyy leikittelemään
odotuksilla ja yllätyksillä.” (Childs 1977: 208.)

Jotta kuuliija voisi hahmottaa musiikkia, sen olisi ilmeisestikin sijaittava jos-
sain näiden kahden äärimmäisyyden välillä.

Kehitin näkökulmani puhekielen tutkimuksesta (Yli-Vakkuri 1986; Duf-
va 1992; Myers-Scotton 1993). Kielitiede piti pitkään puhekieltä vähempi-
arvoisena kuin kirjakieltä. Ferdinand de Saussure (1857–1913) jakoi kielen
(ransk. *langage*) kahteen tasoon: **kielijärjestelmään** (*langue*) ja **puhuntaan** (*pa-
role*). Saussure kylläkin piti puhetta ensisijaisena kirjoitukseen nähden, mutta

nk. 1960-luvun generativisteja edustava Noam Chomsky (1928–) pitää **kielikykyä** (engl. *competence*) tärkeämpänä kuin yksityistä, usein virheellistä **puhesuoritusta** (*performance*). Pintataso voidaan näet aina palauttaa syvätason säännöstöihin, ja se oli pintatason merkitys: pintatasolla on arvoa vain kun se viittaa syvätasoon; siihen, mitä kielellä tehdään ja saadaan aikaan, miten kieltä käytetään viestintätilanteissa, ei ole kiinnitetty huomiota. Tämä arvottava asennoituminen puhetta kohtaan on väistynyt oikeastaan vasta 1970–80-luvulla. (Ks. kuitenkin Nikanne 1992.)

Ilmaisun tasoa ovat ruvenneet tähdentämään vasta Jacques Derridan (1930–) johtamat **dekonstruktionistit**. Dekonstruktio ('hajottaminen') etsii teksteistä halkeamia (ransk. *rupture*), joiden kautta tekstiin pääsisi "sisälle". Se, mikä herättää tekstissä levottomuutta ja häiritsee, on nostettava esiin. (Vrt. Tarasti 1990: 34–35.) Halkeamien tarkastelu voi osoittaa jotain oleellista kokonaisuuden rakenteesta. Dekonstruktioonistinen tutkimus ei paljasta sanan, tekstin tai käsitteen "todellista" merkitystä vaan "avaruuden, joka mahdollistaa ilmaisun ja sisällön erottumisen" (Monelle 1992: 308). — Helsingin yliopiston suomen kielen laitoksessa keväällä 1993 aloitettu tutkimus käy esimerkiksi myös dekonstruktioista: tutkimuksen kohteena on, mitä ulkomaalaisten suomenopiskelijoiden "virheet" kertovat suomen kielestä. Monet suomen ongelmakohdat, kuten predikatiivin sijanmääräytyminen, ovat suomalaisille itsestäänselviä, ja vasta vieraskielisten opiskelijoiden ongelmien vuoksi olemme joutuneet niitä pohtimaan; ihmisenhän ei tarvitse "puhuessaan olla tietoinen niistä kielioppisäännöistä, joiden mukaan hän tiedostamattomasti muodostaa lauseensa" (Tarasti 1990: 12).

1.1. Tutkimuksen näkökulmia

Tämä tutkimus lähestyy tutkimuskohdettaan monitieteisesti: musiikkianalyysiin lainataan menetelmiä kahdesta tärkeästä aputieteestä, kielitieteestä ja kirjallisuustieteestä. Musiikin sisäistä merkitystä pyrin tavoittamaan psykoanalyttisen teorian avulla. En kuitenkaan aio ruveta leimaamaan säveltäjiä tai kuulijoita diagnoosein. Menetelmiä pyritään soveltamaan musiikin todellisuuden mukaisiksi, ja niistä esitetään varauksellisia huomioita silloin kun se on tarpeen. Silloin tällöin pohdin kysymyksiä, joilla on yleisempää esteettistä tai semioottista kiinnostusta ja joilla ei ole tekemistä nimenomaan musiikin kanssa. Pyrin luonnehtimaan tutkimuskohdettani erilaisten analogioiden avulla, koska sitä on muutoin varsin vaikea hahmottaa. Toisinaan selvennän laajaakin kysymystä esimerkillä, joka on otettu kirjallisuudesta tai elokuvasta. Luotan lukijan itse oivaltavan, kuinka ilmiö musiikissa näyttäiksen. Olen pyrkinyt valitsemaan taiteenlajin, joka kullakin kerralla parhaiten havainnollistaa ongelmaa, ja siksi musiikkia on välillä kieltämättä syrjitty esimerkkien aineksena.

Minua on ensi sijassa kiinnostanut pragmatiikan perinpohjainen selvittäminen. En ole kunnioittanut tieteiden välisiä raja-aitoja, koska ne ovat sovinnaisia jaotteluja. Näkökulmani ei sovi minkään perinnäisen tieteenhaaran rajoihin — ei musiikkitieteen, ei estetiikan, ei filosofian, ei historian, ei kieli-tieteen, ei kirjallisuus- eikä teatteritieteen. Olen lähtenyt siitä, että asioiden selvittäminen on tärkeämpää kuin tieteenhaarojen konventionaalisten raja-aitojen kunnioittaminen. Perinnäisen tieteen näkökulmasta tutkielmaani voidaan tietenkin pitää muodottomana kummajaisena, joka ei sovi annettuihin kehyksiin. Tätä voidaan kuitenkin pitää merkinä siitä, että perinnäiset tieteenhaarojen väliset rajat eivät sisälläkään tieteen kentän **lopullista** jaottelua. Jos tieteen raja-aidat haittaavat jonkin ilmiön tutkimista, se on merkki siitä, että raja-aitojen paikkaa on tarkistettava. Maailmaa ei pidä pakottaa johonkin ennalta määrättyyn muottiin.

Koska tutkimuskohteenani on sosiokulttuurillisen tiedon vaikutus siihen, miten hahmotamme uusia asioita, olen ottanut tutkielmaani mukaan arkistakin aineistoa. Arkiset asiat ovat vaikuttamassa siihenkin, miten vastaanotamme musiikkia. Haluan tähdentää sitä, että tutkin musiikkia kulttuurin osana, en irrallisena ilmiönä. Käytän myös arkista kieltä, koska en usko, että tekstin näennäinen tieteellisyys tekisi siitä luotettavampaa. Tekstin tiedolliset arvot piilevät muualla kuin sanavalinnoissa: esitetyissä propositioissa ja niiden loogisissa suhteissa. Pysin välttämään sitä, että kielen keinoin loisin itselleni auktoriteettiasemaa, johon lukija voisi tukeutua; haluan, että lukija joutuu kaiken aikaa itse arvioimaan, voiko tietty väitteeni olla perusteltu. Hän ei saisi sanoa: ”Kyllä tämän on oltava totta, koska Lång sen rikkeettömällä tieteellisellä kielellä esittää.” Tiede ei ole valmiiden vastausten luettelemista vaan osuvien kysymysten etsimistä.

Koska tutkin nimenomaan ns. klassista musiikkia eli länsimaista taide-musiikkia, näkökulmani voisi leimata musikologian eli yleisen musiikkitieteen edustajaksi (termistä **musikologia** ks. Heiniö 1992a). Musikologian lisäksi musiikkitiede jaetaan Helsingin yliopistossa **etnomusikologiaan** ja **tietokoneavusteiseen musiikintutkimukseen**. Etnomusikologiaa on joskus yleisen musiikkitieteen edustajien keskuudessa totuttu pitämään ”vain muiden musiikkien tutkimuksena”. Tämä jaottelu on kuitenkin jo vanhentunut; Pirkko Moisalan (1993) mukaan se perustuu 1950-lukua varhempisiin käytäntöihin ja määritelmiin. Nykyisin etnomusikologiaa hallitsee musiikin tutkiminen kulttuurina tai kulttuurissa, ja se on siis eksteroseptiivistä (vrt. Tarasti 1994a: 57). Etnomusikologiaa ei siis enää määritellä niinkään tutkimuskohteen vaan -menetelmien mukaan. Tällöin myös länsimainen taidemusiikki voi joutua etnomusikologisen tutkimuksen kohteeksi. Näin käy esimerkiksi tämän tutkiel-

man analyysiosiossa, jossa tarkastelen Dmitri Šostakovitšin* (1906–75) säveltämän pianokappaleen yhteyksiä siihen henkiseen ja ideologiseen todellisuuteen, jossa säveltäjä eli. En kuitenkaan tavoittele antropologista näkökulmaa; mieluummin voisi sanoa, että analyysi on vain etnomusikologisesti sävytynyt. Toki se on edelleen lähellä yleistä musiikkitiedettä, muun muassa siksi että analysoin sävellystä (nuottitekstiä) enkä esitystä.

Esittelemääni analyysimenetelmää voi nimittää myös **ko(n)tekstiherkäksi**. Koteksti tarkoittaa ensi sijassa saman sävellyksen muuta aineistoa, joka vaikuttaa tietyn kohdan tulkintaan. Siksi olisi parempi erottaa termit **koteksti** (engl. *co-text*) ja **konteksti**. Koteksti (eli kerateksti) tarkoittaa kielitieteessä tekstiyksikön sisäistä ainesta, kun taas konteksti on laajempi käsite ja siihen kuuluu myös esitystilanne, kulttuuripiiri ym. Kulttuurikontekstin vaikutusta ei kuitenkaan pidä eliminoida analyysistä, vaan siihen on vedottava tarpeen vaatiessa, silloin kun kerateksti ei riitä. Voidaan myös kohdata tilanteita, joissa ei pystytä päättelämään, vaatiiko jokin kohta selitykseen vain keratekstiä vai rakentuuko sen merkitys laajemman kontekstin avulla, siis tekstinulkoisesti. Jatkossa käytän termiä **konteksti**, ja koteksti sisältyy siihen.

1.2. Keskeisiä käsitteitä

Tämän tutkimuksen aiheena on musiikin aineiden toissijainen eli pragmaattisesti† tunnusmerkkinen käyttö. **Toissijainen** ja **pragmaattisesti tunnusmerkkinen** ovat likipitään samatarkoitteisia ilmauksia, mutta pieni ero on kuitenkin tehtävä: jotta voitaisiin sanoa, että muotoaines on toissijaisessa käytössä, sillä on oltava jokin ensisijainen käyttö.‡ Esimerkiksi Franz Schubertin (1797–1828) laulussa *Kuihtuneet kukat* (*Trockne Blumen*)§ op. 25 (1823) oleva surumarssin rytmi on toissijaisessa käytössä, koska surumarssin rytmillä on ensisijainen käyttönsä surumarsseissa; Schubertin laulussa tämä rytmi on toki myös

* Venäläisen sukunimen Шостакович suomalainen ja virolainen translitteraatio on Šostakovitš, ruotsalainen *Sjostakovitj*, saksalainen *Schostakowitsch*, puolalainen *Szostakowicz*, englantilainen *Shostakovich*, ranskalainen *Chostakovitch*, italialainen *Sciostakovič*, tšekkiläinen ja tieteellinen *Šostakovič* jne. (Translitteraatio = siirrekirjainnus.)

† Pragmatiikka 'oppi siitä, miten ilmaukset tulkitaan kontekstuaalisen päättelyn perusteella' < kr. *πράγμα* 'toimi(nta), työ'. Praksis 'käytäntö' < kr. *πράξις*. Pragmaattinen 'kokenut; käytäntöön sopiva; suhteet selvittävä (historiankirjoitus)'.

‡ Bernard Comrie (1985: 18–23) on asettanut kyseenalaiseksi, onko ensi- ja toissijaisen käytön erottelu mielekäs. Hänen mukaansa on epäilyttävää määritellä jollekin yksikölle, vaikkapa imperfektille, ensisijaista merkitystä, jonka ulkopuolelle muut käyttötavat lankeavat erikoistapauksiksi.

§ Sävelteosten nimien kirjoittamiseen sovelletaan periaatteita, jotka on esitelty artikkeleissa Kolehmainen 1981 ja Töysä 1991. Vieraskieliset teosnimet siis suomennetaan järjestään, ja alkukielinen nimi mainitaan vain teoksesta ensi kerran puhuttaessa, jos tarpeen. Tavoitteena on nk. joustokäännös.

pragmaattisesti tunnusmerkkisessä käytössä. Jos jollakin tunnusmerkkisellä ilmiöllä ei ole ensisijaista käyttöä, niin sitä ei voi nimittää toissijaisuudeksi — paitsi ehkä Ludwig Wittgensteinin perheyhtäläisyyskäsitteen mielessä — vaan on puhuttava vain pragmaattisesti tunnusmerkkisestä ilmiöstä. Esimerkiksi voidaan ajatella Dmitri Šostakovitšin As-duuri-preludin op. 87 nro 17 (1951) tahdin 16 äkkimodulaatiota pienen sekunnin verran ylöspäin ja takaisin (ks. analyysia jäljempänä). **Pragmaattisesti tunnusmerkkinen** on siis yläkäsite eli hyponyymi ja **toissijainen** alakäsite eli hyperonyymi. Yleisesti tunnusmerkkisyys voidaan määritellä karakteristisuudeksi tai silmiinpistävyydeksi. Greimasilainen semiootikko sanoisi, että tunnusmerkkisyydestä ilmenee *pouvoir* eli kyky ja *vouloir* eli halu.

Musiikki ja kieli eroavat siis toisistaan: koska kieli välittää merkityksiä, niin kielen pragmaattisesti tunnusmerkkiset ainekset on otettu käyttöönsä jostain toisesta viestimistehtävästä, mutta musiikissa tällaista rajoitusta ei ole, vaan tunnusmerkkiseen käyttöön voidaan valita paljon vapaammin mitä tahansa musiikillisia tapahtumia syntaktisuuden vaarantumatta. Musiikin ja kielen tärkeimpiä eroja onkin se, että musiikista periaatteessa puuttuu **deiksis** eli mahdollisuus ilmauksiin, jotka viittaisivat tekstistä ulos. (Äännemaalailu eli onomatopoesia on eri asia; myös syntaksin mahdollinen ikonisuus, josta puhutaan hieman jäljempänä, voi mutkistaa tuota käsitystä.) Joissakin yksityisissä tapauksissa sävelteos voi kuitenkin viitata lausumana eli syntagmana ulkomaailman asiointiloihin tai ehkä tarkemmin käsityksiimme niistä. Tämä ilmiö on eräänlainen analogia: lausuman rakenteilla on joitakin yhteisiä ominaisuuksia todellisuuden uskomusjärjestelmien kanssa. Musiikki ei siis luontevasti voi välittää tietoa ulkomaailman asiointiloista, mutta se voi **luonnehtia** käsityksiämme niistä oman kielensä rajoissa. (Salmenhaara 1989.) Tällaisia tapauksia ei voida ennustaa *a priori*. Ulkomaailman asiointiloilla tarkoitan tässä sekä ns. kylmiä tosiasioita (John R. Searle) että konventionaalisia tosiasioita (Eerik Lagerspetz). (Deiksiksestä ks. Lyons 1977: 589–.) — Alho Alhoniemi (1987) käyttää sanaa *tuntonmerkkinen* ’tunnusmerkkinen’, mutta en ole tätä sanaa omaksunut.

Kielellä on se erikoisominaisuus, että sillä voi ulkomaailman lisäksi kuvata sitä itseään (ks. Kuiri 1984: 257). Tuntuu selvältä, ettei musiikki voi kommentoida itseään ainakaan yhtä suorasti kuin kieli voi kuvata itseään. Korkeintaan hyvin ”myötätuntoisesti lähestyttäessä” voidaan olettaa, että ns. epäsuora metakielisyy* olisi musiikissa mahdollista (ks. Lång 1992: 8).

Itse **tunnusmerkkisyyden** käsite (termi on saksaksi *Markiertheit* tai *Merkmalehaftigkeit*, ruotsiksi *markör*, viroksi *tunnusmärgilisus*, englanniksi *markedness*, ranskaksi *marqué*) on Nikolai Trubetskoin (1890–1938) luoma. Taustana on Ferdinand de Saussuren ajatus, että kielen binaaristen jakojen puoliskoilla

* John Lyons (1977: 5) puhuu metakielisyyden sijaan refleksiivisyydestä.

on erilainen *valeur linguistique*; prahalaisten mielestä puoliskot eivät ole symmetrisiä (Givón 1990: 945–946). Voidaan sanoa, että sääntö vastaa taustaa ja se toteutuu melko yleisesti, kun kuvio (engl. *counter-norm*) on suhteellisen harvinainen ja vaikuttaa siksi tunnusmerkkiseltä. (”Tausta” ja ”kuvio” ovat tässä hahmopsykologian käsitteitä.) Tunnusmerkkisyyden eli kuvion havaitseminen perustuu säännön ja vastasäännön suhteelliseen esiintymistiheyteen. (Givón 1989: 8.) Roman Jakobson (1964) on kehittänyt käsitettä eteenpäin, ja omana aikanaan sitä on käyttänyt mm. Michael Shapiro (Hatten s.a.: 1). Larry M. Hymanin mukaan tunnusmerkkisyyden käsitettä on käytetty ainakin neljässä merkityksessä. Tunnusmerkkisyys voi edellyttää

- **additiota** (tunnusmerkkisessä muodossa on jotain mitä tunnusmerkittömyydessä ei ole)
- **esiintymistiheyttä** (vastakohtaparin tunnusmerkitön jäsen on yleisempi kuin tunnusmerkkinen)
- **neutraaliutta** (tunnusmerkkinen elementti on ympäristössään vaikuttava)
- **säännönmukaisuutta** (tunnusmerkkinen elementti ainakin vaikuttaa säännönvastaiselta tai on semmoinen). (Hyman 1975: 145–6.)

John Lyonsin mukaan tunnusmerkkisyyttä on kolmea lajia. (1) **Morfologinen** eli muodollinen tunnusmerkkisyys tarkoittaa, että jokin sana on morfeemirakenteensa puolesta tunnusmerkkinen, kuten englannin sana *hostess* ’emäntä’ on verrattuna sanaan *host* ’isäntä’ tai suomen sana *opettajatar* on verrattuna sanaan *opettaja*. (2) Ilmaukset voivat olla **jakaumansa** puolesta tunnusmerkkisiä. On myös havaittavissa korrelaatiota, että muodollisesti tunnusmerkkinen jäsen on yleensä harvinaisempi kuin muodollisesti tunnusmerkitön. (3) **Semanttisesti** tunnusmerkkinen ilmaus puolestaan on määräisempi kuin tunnusmerkitön. Esimerkiksi sanat *lehmä* ja *vasikka* ovat tunnusmerkkipäisempiä kuin *nauta*. Tässä ollaan tekemisissä ylä- ja alakäsitteitten kanssa. (Lyons 1977: 305–311; ks. myös Givón 1990: 947.) Roman Jakobson arvioi vuonna 1932: ”– – se, että kahden rinnakkaisarvon ero synnyttää aina vastakohtaparin **tunnusmerkkinen–tunnusmerkitön**, voisi olla huomionarvoista myös musiikintutkimuksessa” (Jakobson 1987: 457).

Carol Myers-Scotton (1993: 109–111) nojautuu hahmopsykologiseen perinteeseen huomauttaessaan, että ihmisellä on synnynnäinen tunnusmerkkisyydenmäärittämis- ja luokittelukyky. Kuitenkin vasta konkreettiset kielenkäyttötilanteet ja kokemus vahvistavat lopulliset jaottelut. Käsitys on hahmopsykologinen, sillä hahmopsykologit korostavat taustan ja kuvion merkitystä ihmisen havainnolle.

Niinpä oman tutkimukseni lähtökohtana on, että tunnusmerkkisyys ja tunnusmerkittömyys ovat määreitä, jotka ihminen liittää tiettyihin ilmiöihin, kun hän on ensin luokitellut ne vastakohtapariksi. Määrittämisperusteeksi olisi otettava vastakohtaparin jäsenten käyttö ja konteksti eikä olisi rajoituttava vain jäsenten olemuksen tarkasteluun. Bernard Comrie sanoo tunnusmerkkisyyden häilyvyydestä:

”Tähän asti on kaikessa rauhassa oletettu, että jos vastakohtaparia luonnehtii tunnusmerkkisyys, niin parin toinen jäsen on aina tunnusmerkitön. On kuitenkin aivan yhtä mahdollista, että tietynlaisissa oloissa vastakohtaparin toisesta jäsenestä tulee tunnusmerkitön, kun taas toisenlaisissa oloissa toisesta jäsenestä (tai joukon jostain muusta jäsenestä) tulee tunnusmerkitön.” (Comrie 1981: 118.)

Comrien mielestä tuo määritelmä pätee erityisesti äänneoppiin, koska äänteet ovat sinänsä suhteellisen neutraaleja. Oletan, että kontekstisidonnaisuusideaa voisi ruveta soveltamaan musiikkiinkin, koska se koostuu melko neutraaleista aineksista.

Kohosteisuus (tšekiksi *aktualisace*, englanniksi *foregrounding*) kuuluu osana Jan Mukařovskýn poetiikan teoriaan. Mukařovskýn mielestä runoilijat tavoittelevat aina mahdollisimman moniulotteista kohosteisuutta äännetason, kielioppitason ja merkitystason alalla. Kohosteisuus tarkoittaa, että jotakin runon rakenneosasta käytetään tavanomaisesta poikkeavalla tavalla ja se pistää siksi lukijan/kuulijan silmään. (Havránek 1964: 10; Mukařovský 1964; Peer 1986: 7.)

Tunnusmerkkiset piirteet vaikuttavat lukijan/kuulijan tunteisiin, koska hän pyrkii hallitsemaan tekstiä ja kokee erilaisia tunteita sen mukaan, miten teksti pettää ja täyttää hänen odotuksiaan. Termejä **tunne** (= **emootio**), **affekti**, **tuntemus** (engl. *feeling*) ja **sentimentti** käytetään usein samaa tarkoittaen. Affekti voi tarkoittaa myös voimakasta tunnetta, joka vaikuttaa koko psyykeen, ja affektiivinen tunteenomaista. Affektia on käytetty myös kaiken yläkäsitteenä. Emootiot, kuten pelko, viha ja inho, ovat voimakkaampia ja lyhytkestoisempia ilmauksia kuin mielialat, esimerkiksi iloisuus, onnellisuus ja jännittyneisyys. Emootioihin liittyy fysiologisia muutoksia. **Emotionaalinen vire** on lyhytkestoinen, elimistöä motivoiva tunnevaikutelma — yleensä joko myönteinen tai kielteinen. **Temperamentti** eli luonteenlaatu on melko pysyvä ominaisuus. **Affektiivinen sävy** kuvaa tunteen perusominaisuutta; se on mieluisa tai epämieluisa, introspektiivisesti saavutettava kokemus.

Tunteiden synnystä ja ilmaisusta on kehitetty lukuisia teorioita. Nykyään ehkä laajimmin sovelletaan Richard S. Lazaruksen kognitiivista tunneteoriaa. Sen mukaan emootiot voidaan erottaa toisistaan ja muista psykologisista ilmiöistä ensi sijassa reaktiotavan perusteella. Paitsi kognitiota hän ottaa huomioon myös biologiset ja kulttuuriset tekijät. Emootio ei johdu pelkästään fysiologisista muutoksista vaan kokonaistilanteen tulkinnasta. (Keltikangas-Järvinen 1981: 7328–9.) Ei ole täysin selvää, mitkä edellä luetelluista tunnevaikutuksista liittyvät musiikin vastaanottoon tai tarvittaisiinko kerrassaan uusia käsitteistyskäsitteitä. (Ks. yleiskatsaukseksi esim. Pesonen 1992 ja Wallin 1991.) Joka tapauksessa kokonaistilanteen tulkinta vaikuttaa musiikkikokemukseen: jokin yksityinen piirre ei välttämättä saa aina samaa tulkintaa, vaan tulkintaan vaikuttaa myös se, mitä **olisi voinut tapahtua**.

Narratiivisuus merkitsee 'kertovuutta' tai 'kerronnallisuutta'. Musiikissa kerronnallisuus tarkoittaa sitä, että kuulija ohjataan kokemaan erilaisia tunnetiloja tietyssä järjestyksessä (tätä voidaan nimittää **retoriseksi** näkökulmaksi). Tunnetilat synnytetään erilaisten modaliteettien avulla. Modaliteetteja on rajallinen määrä (esimerkiksi René Descartesilla kuusi: ihailu, rakkaus, viha, halu, ilo ja suru), ja tunnetilat (eli affektit tai passiot) muodostetaan näitä yhdistelemällä. Narraatiosta eli kerronnasta voidaan puhua, koska erilaisia affekteja järjestetään aikajatkumoksi. Eero Tarastin mukaan musiikin narratiivisuus edellyttää kolmea tasoa, joilla kaikilla on mahdollista keskipakoinen ja keskihakuinen liike: aika, avaruus ja toimijat (Tarasti 1994a: 73). Erityisesti musiikkiterapia käyttää hyväkseen musiikin kykyä liikuttaa tunteita (ks. esim. Lehtonen 1986). Narratiivisuus on myös vallankäyttöä, kun säveltäjä koettaa saada kuulijan kokemaan tiettyjä tunnetiloja tietyssä järjestyksessä (vrt. Canetti 1980) tai koettaa saada kuulijan arvaamaan, mitä tunnetiloja hän haluaa tämän kokevan. Tässä on kysymys säveltäjän vallasta, joka kohdistuu kuulijaan; säveltäjän valta voi kohdistua myös musiikkiaineeseen. Janet M. Levy mainitsi tällaisesta vallasta esimerkiksi Ludwig van Beethovenin bagatellin op. 33 nro 5 lopun.*

Tutkimus kohdistuu kaikkiin **musiikin muodontaviin voimiin** (engl. *the shaping forces in music* < saks. *die gestaltende Kräfte der Musik?*). Ilmaus on peräisin Ernst Tochilta (1887–1964), ja se tarkoittaa musiikin eri aineksia, kuten melodiaa, harmoniaa, rytmiä, soitinnusta, muotokaavoja ym. (ks. Toch 1977 [1948]†). Myös muodon rakentumisen eri tasoja — pienmuodoista suurmuotoihin — voidaan tarkastella.

Pragmaattisen eli käytäntöperusteisen tunnusmerkkisyyden ajatusta voidaan uskoakseni menestyksekkäästi soveltaa paitsi kielen- ja musiikintutkimukseen myös muihin ihmistieteisiin ja ehkäpä koko maailmankaikkeuden erittelyyn.‡

1.3. Strukturalismi

Tämän tutkielman lähtökohdat ovat tietenkin strukturalismissa: erilaisia teoksia tarkastellaan tietyn ”kaavan” avulla, ja se pyritään löytämään (”paljastamaan”) hyvinkin erilaisten sävellysten sisältä. Strukturalismissa uskotaan, että tuolla syvätason kaavalla on ratkaiseva merkitys musiikin merkityksen muotoutumiselle.

* Janet M. Levyn esitelmä ”Something Mechanical Encrusted upon the Living” Helsingin yliopistossa 7.4.1995.

† Lähde perustuu Harvardin yliopistossa v. 1944 pidettyyn luentosarjaan.

‡ Vrt. Laurikainen 1991.

Strukturalismin juuret ovat Ferdinand de Saussuren teorioissa ja ns. Venäjän formalismissa. Saussure esitteli ajatuksiaan luennoilla, joita hän piti vuosina 1906–11 (ne julkaistiin vuonna 1916 nimellä *Cours de linguistique générale*). Hän esitti seuraavat tärkeät periaatteet:

(1) Kieli (ransk. *langage*) jaetaan kahteen osaan, nimittäin kielijärjestelmään (*langue*) ja puhuntaan (*parole*). *Langue* tarkoittaa kielen järjestelmää ja kielen rakennetta, *parole* taas yksityistä puhe-suoritusta.

(2) Kieltä voidaan tutkia joko diakronisesti tai synkronisesti. Tutkitaan siis joko kielen historiallista kehitystä tai kielen koko järjestelmää tietyllä hetkellä.

(3) Merkin ja sen tarkoitteen suhde on sattumanvarainen. Niinpä on muotonsa puolesta ainoastaan käsittelytekninen asia (kuten lakimies sanoisi), että sana *porsas* viittaa tietynlaiseen eläimeen tai tämän eläimen kaltaiseen ihmiseen. (Käyttö on luonut sanalle tietyn historian ja odotusavaruuden.)

(4) Kieli perustuu vastakohtapareihin. Saneet muodostuvat äänteistä (foneemeista), ja yhtä foneemia vaihtamalla sanan koko merkitys muuttuu (*kassi-passi*). Kielessä on vain eroja.

(5) Puhekieli on tärkeämpi kuin kirjoitettu kieli.*

Saussuren kuoleman jälkeen strukturalismin keskuksiksi tulivat ensin Moskova ja Pietari ja sen jälkeen Praha. Keskeisin tutkija kummassakin maassa oli Roman Jakobson (Prahan kielitieteellisestä piiristä ks. ed.). Strukturalismi kohtasi monia vaikeuksia: Venäjän kommunistien painostus 1920–30-luvulla, natsien painostus, 2. maailmansodan puhkeaminen ja taloudelliset vaikeudet estivät ja viivästyttivät tutkimustulosten julkaisua ja itse tutkimustyötä.

Roman Jakobson pakeni Amerikkaan ja tapasi siellä ranskalaisen Claude Lévi-Straussin. Lévi-Strauss oli käynyt São Paulossa tutkimassa Etelä-Amerikan intiaaneja 1930-luvulla ja siirtyi New Yorkiin opettamaan. Siellä hän tutustui Jakobsoniin ja vuonna 1942 sai tältä vaikutteita ja tietoa mm. Saussuren ideoista. Lévi-Strauss vei sodan jälkeen aatteet mukanaan Ranskaan ja julkaisi tutkimuksia mm. sukulaisuusjärjestelmistä ja myyteistä. Hänen jälkeensä strukturalismista innostuivat Jacques Lacan (1901–81) 1950-luvulla ja Lacanin vanavedessä Roland Barthes (1915–80), Michel Foucault (1926–84) ja Jacques Derrida; kysymys oli vastareaktiosta eksistentialismille. 1960-lukua voidaan pitää strukturalismin kultakautena, ja se päättyi romahdukseen vuonna 1967. Tuolloin suuntauksen keskeisimmät hahmot Barthes ja Derrida rupesivat ottamaan etäisyyttä strukturalismista (syntyi ns. post- eli jälkistrukturalismi).

* Musiikkitieteessä on harjoitettu periaatteiden 1, 2, ja 4 mukaista tutkimusta.

Strukturalismi ei tietenkään lakannut olemasta vuoden 1967 jälkeen; se ainoastaan menetti asemansa Pariisin keskeisimpänä muotivillityksenä. A. J. Greimas (1917–92) uudisti strukturalismia 1970-luvulla ja nosti viestien tutkimisen etualalle. Hän kehitti modaliteetit ja myyttisen aktanttimallin. Tämän jälkeen näkökulma on edelleen siirtynyt kohti subjektia, ja nykyisin ollaan kiinnostuneita kognitiosta aivoissa; keskeisimpiä tieteenaloja ovat informaatiikka, logiikka, psykologia, kielitiede ja sokerina pohjalla kognitiotiede.

Suomeen strukturalismia toivat 1950-luvulla kielitieteilijät Paavo Siro ja Terho Itkonen ja 1970-luvulla Helsingin yliopiston strukturalistiryhmä, johon kuuluivat mm. Satu Apo, Johanna Enckell, Osmo Kuusi ja Eero Tarasti. Taidefilosofoista ensimmäisinä olivat asialla Irma Rantavaara ja Aatos Ojala.

Strukturalismin mukaan ilmiöt saavat merkityksensä suhteessa toisiin ilmiöihin, osana kokonaisuudesta ja vuorovaikutuksessa kokonaisuuden ja sen osain kanssa. Tärkeää ovat osien väliset suhteet ja kokonaisuuden yhtenäisyys ja — suuntauksen nimen mukaisesti — ilmiön paikka tietyssä **rakenteessa**. Merkitys muodostuu järjestelmässä. Strukturalismille on myös leimallista, että taideteoksia tarkasteltaessa leikataan pois yhteydet tekijään ja todellisuuteen. Strukturalismihan syntyi vastapainoksi eksistentialismille, joka piti subjektia (ihmisyksilöä) keskipisteenä. Strukturalistien mielestä subjekti on pelkkä illuusio ja struktuurit ne hänen kauttaan puhuvat. (Kysymys on siis anti-humanismista eli antirationalismista: ei uskota, että maailma on ihmisjärjen hallittavissa. Ihminen on vain struktuurien leikkauspiste.) Strukturalistit ovat keskittyneet muodon selvittämiseen vastareaktioksi tekijälähteiselle sisältöanalyysille. Koko kulttuuria pidetään tekstien kudelmanä ja uskotaan, että se voidaan hahmottaa. Huomiota ei kiinnitetä sanoihin tms. vaan sääntöihin. Nämä säännöt tai rakenteet ovat tiedostamattomia, ja ne tekevät merkityksen mahdolliseksi ja ohjaavat käyttäytymistä. Nämä säännöt ilmenevät vain osittain esimerkiksi yksityisistä sävellyksistä. Hyvä esimerkki on Vladimir Proppin kansansatuanalyysi: yksityinen satu käyttää vain osan mahdollisista funktioistaan (esim. Tarasti 1990: 22).

Kirjallisuustieteilijä Gérard Genetten mukaan kirjallisuustieteessä on jäänyt liiaksi taka-alalle se taso, joka eniten kuulijaan vetoaa: se tapa, jolla tapahtumat meille välitetään, kerronta-akti. Nimenomaan taiteellisen muodon voima se saa lukijan ottamaan vastaan teoksen sisällön, kuten psykoanalyttikot ovat huomauttaneet. Strukturalistien kannalta voi olla yhdentekevää, ovatko kertomuksen päähenkilöt sudenkorentoja vai New Yorkin juutalaisia, mutta kuulijaan tuolla seikalla saattaa olla suuri vaikutus (Lévi-Strauss ja Jakobson tarkastelevat runoutta kielenä, jonka ulkopuolelle ei ole meneminen). (Tarasti 1990; 1994a; Eagleton 1991; Jackson 1991; 1994; Alford 1992.)

Tässä tutkielmassa pyritäänkin kiinnittämään erityistä huomiota nimenomaan kerronta-aktin tasoon ja tarkastelemaan sitä strukturalismin viitoitta-

masta näkökulmasta. Oletan hieman Immanuel Kantin (1724–1804) tavoin, että ihmisen hahmottamisprosessien taustalla on muuttumattomia, universaalisia lakeja. Siinä mielessä tämä tutkielma ei ole peristrukturalistinen — eikä toisaalta jälkistrukturalistinenkaan. Pyrin myös välttämään sitä, mistä strukturalismia on arvosteltu: tahallista hämäryyttä ja luokitteluvimmaa. Tutkimukseni pyrkii myös olemaan tiedettä eikä kirjallisuutta. Toisin sanoen esittämäni väittämät pyrkivät korreloimaan todellisuuden kanssa ja mallintamaan havaintojamme (totuuden korrespondenssiteoriasta esim. Lammenranta 1993: 82–83). Seuraava näkökulma lienee lähempänä kirjallisuutta kuin tiedettä:

”Pitäisikö esimerkiksi eri kuuntelijaryhmillä suorittaa kokeita, jotta saataisiin selville, onko kappaleen modaliteetit määritetty moitteettomasti? Haluamatta mitenkään väheksyä kokeellisen tutkimuksen merkitystä selvitetessä musiikin tiedollisia prosesseja pidän tuota vaatimusta tässä yhteydessä turhana. (Onko kukaan kurittanut Lévi-Straussia siitä, että hän ei ole tehnyt Bororo-intiaaneilla kokeita ja varmistanut tulkinneensa näiden myytit oikein? Onko kukaan vaatinut, että Carl Dahlhausin olisi kokeellisesti tutkittava musiikin esteettisiä käsitteitään?)” (Tarasti 1994a: 50.)

Tuollainen tutkimus vaikuttaa enemmän kirjallisuudelta, koska siinä ehdotetaan uusia lukutapoja. Tieteessä puolestaan esitetään olettamuksia (hypoteeseja) ja tarkistetaan ne kokemuksen ja valvotun havaintojenteon avulla. — Suhtaudun hienoisin varauksin kahteen viimeiseen kysymykseen. Mitä mieltä on teorioissa, joita ei voi eikä edes saa empiirisesti tutkia? Tiede olisi silloin vaarassa muuttua eräänlaiseksi sosiaaliseksi peliksi tai jopa uskonnoksi. Siinä auktoriteetille annetaan *valta* (vrt. Canetti 1980; Niiniluoto 1980: 81), joka tieteessä kuuluu todellisuudelle ja kokemukselle. ”Tieteessähän me irtaudumme mielihyväperiaatteen ylivallasta siinä määrin kuin se henkisin ponnistuksin ylimalkaan on mahdollista”, kirjoitti Sigmund Freud (1971: 239. Suomenosta muutettu). Leonard Jackson (1991: 81–96) kritisoi Lévi-Straussia (tämä on Jacksonin mielestä tieteen ja jopa järjen vastainen idealisti).

Ei tietenkään voida olettaa, että Bororo-intiaanit pystyisivät arvioimaan myyttiensä analyyseja; kysymys on lähestymistasosta, joka heiltä todennäköisesti puuttuu. Mutta länsimaiset ihmiset pystyvät jo arvioimaan musiikin kuuntelusta tehtyjä tutkimuksia, sillä he pystyvät vaivattomammin siirtymään metatason tarkasteluun. Toisaalta on varsin kiistanalaista, kuinka ”väärin” ihmiset voivat kuunnella, jos estetiikan on tarkoitus hahmottaa nimenomaan ihmisten kuuntelutottumuksia. Jää hieman epäselväksi, kuinka relevantteja Lévi-Straussin tulkinnat ovat ja mistä ne oikeastaan kertovat.

Tässä tulee mieleen relativismi, jonka mukaan voidaan esittää hyvinkin erilaisia teoreettisia näkemyksiä eikä niiden tiedollisista perusteista voida keskustella. Relativismiin kuuluu kuitenkin oleellisesti se, että aivan millaiset ehdotukset tahansa eivät voi kelvata, vaan merkitysjärjestelmien puolesta ja niitä vastaan on voitava argumentoida. Näkemykset voidaan hyväksyä vasta tieteel-

lisen keskustelun ja kritiikin jälkeen. Kriittinen relativismi korostaakin ensi sijassa sitä, että tosiasiat **valitaan** todistettavaksi, ei niinkään sitä, että merkitysten muotoutuminen olisi anarkistista (kuten relativismin kritiikot väittävät). Ne kategoriat ja mallit, joihin toimintamme perustuu, ovat sovinnaisia, kiellemme ja kulttuurimme ohjaamia ja instituutioituneita, eivät niinkään absoluuttisia totuuksia.

Tarastin omaa tutkimusta *A Theory of Musical Semiotics* (1994) ei kuitenkaan vaivaa mainittu ongelma: hänen analyysinsä perustuvat nuottitekstien tarkkaan lähilukuun, ja ne on mahdollista verifioida ja niistä on mahdollista keskustella.

1.3.1. Strukturaaliset ja ikoniset selitysmallit

Strukturalistisia lähestymistapoja leimaa pienimpien merkitsevien yksiköiden tutkimus. Toinen näkökulma, nimittäin ikoninen lähestymistapa, puolestaan tähdentää, että musiikillinen ilmaisu, *niveau neutre*, sisältää kaiken informaation, joka tarvitaan musiikin sisällön analyysiin. ”Pieninkin muutos ilmaisun tasolla muuttaa myös sisältöä” (Tarasti 1994a: 11). Tämän tarkastelutavan piirissä on tehty kahdenlaisia virhepäätelmiä: Deryck Cooke oletti, että kahdella ikonisesti samankaltaisella musiikillisella ilmauksella olisi aina sama merkitys ja voitaisiin laatia ”musiikillisten ilmausten sanakirja”;* Nicolas Ruwet puolestaan väitti, että musiikin sisältö voidaan tavoittaa vain tutkimalla ilmiänsua (ilmaisua) mahdollisimman tarkoin. Cooke kuitenkin jätti huomiotta, että musiikillisen lausuman sijainti ja ympäristö vaikuttaa sen merkitykseen. ”Pelkkä paikoitus antaa merkitystä”, kirjoittaa Aarne Kinnunen (1989: 19; vrt. myös Bahtin 1991: 310). C-duuri-kadenssilla on erilainen merkitys C-duuri-sävellyksen ja b-molli-sävellyksen lopussa. Ruwet puolestaan jätti huomiotta sen, että läsnä olevien, annettujen, ainesten lisäksi merkitykseen vaikuttaa se, mikä on *in absentia* — siis ei ainoastaan se, mitä **on**, vaan se, mitä **olisi voinut olla** (Meyer 1989: 31–35). Niin muodoin kuulijan ja analysoijan pätevyys ja sosio-kulturaalinen tieto vaikuttavat analyysitulokseen. (Tällöin tutkijan pitäisi analyysissään tuoda esiin itse analyysiprosessi ja omat lähtökohtansa.)

Musiikin ikonista tutkimusta edustavat myös Manfred Clynesin *Sentics* (1978) ja Roland Barthesin *Kreisleriana*-analyysi. Niiden mukaan musiikin merkitys piilee sen ”herättämissä” fyysisissä ja psyykkisissä reaktioissa. (Tarasti 1994a: 5–15.)

Menestyksekkään analyysin ei pitäne ajautua kumpaankaan äärimmäisyyteen, vaan se voi muodostaa synteessin strukturaalisista ja ikonisista lähestymistavoista

* Dekonstruktio perustuu juuri tämäntyyppisten käsitysten kritiikkiin.

1.3.2. *Strukturaaliset ja kausaaliset selitysmallit*

Strukturaaliset eli reduktionistiset tutkimukset voidaan asettaa vastakkain myös kausaalisten selitysmallien kanssa. Strukturalistisia semiootikkoja on arvosteltu ”reduktionismista eli kaiken palauttamisesta abstrakteihin käsitekaavoihin” (Tarasti 1990: 238), mutta strukturalistista tutkimusta voidaan arvostella samasta seikasta kuin tiettyjä psykoanalyysin suuntauksia: taideteoksen välineellistämisestä. Immanuel Kantin kuuluisan imperatiivin mukaan meidän pitäisi kohdella omaa ja lähimmäistämme ihmisyyttä aina päämääränä sinänsä eikä koskaan välineenä. Sama vaatimus voitaisiin esittää myös taiteidentutkimukselle: emme saisi kohdella taideteoksia välineinä, joilla vain todistellemme tietyn rakennemallin olemassaolon, koska sillä tavoin lähestyttäessä ei ainutkertaisista ja yksilöllisistä taideteoksista saada eniten irti. Veijo Hietala huomauttaa psykoanalyttisesta elokuvantutkimuksesta:

”Kolmas – – linja sen sijaan tarkastelee usein myös yksittäisiä elokuvia, joskin on todettava, että siinä vaativat samat vaarat kuin yleensäkin klassisen freudilaisuuden soveltamisessa. Toisin sanoen psykoanalyysiä tulisi soveltaa siten, että se rikastuttaisi ja auttaisi ymmärtämään elokuvan sisältöä, jotta lopputulokseksi ei jäisi vain tuo ’kaiken takana on aina kuitenkin Oidipus’. [Alaviite:] Vastaavaa kritiikkiä voisi tosin esittää monia muitakin lähestymistapoja kohtaan: esimerkiksi useat ideologia-analyysin muodot marxilaisista feministisiin ovat usein tyytyneet vain paljastamaan elokuvasta toiseen samoja sorron ja manipuloinnin mekanismeja.” (Hietala 1994: 176.)

Erityisesti psykoanalyysi tuntuu todellakin joskus ajautuneen sellaiseen tutkimukseen, jossa taideteoksista on tullut psykoanalyysin peruskäsitteiden, kuten ”oidipuskompleksin ja kaikille yhteisten homoseksuaalisuusongelmien”, todistelukappaleita. Taideteoksia käytetään siis avuksi todisteltaessa näiden ilmiöiden olemassaoloa. Aikaisempaa psykoanalyttista taiteidentutkimusta heijastaa esimerkiksi Pinchas Noyn kysymys: ”Voiko musiikintutkimus lisätä yleistä psykoanalyttista tietämystä?” (Siteerattu Federin 1990b: 235 mukaan.) Taiteella oli arvoa sen mukaan, miten se sopi vahvistamaan psykoanalyysia; taide sinänsä ei kiinnostanut, vaan sen tuli ainoastaan tukea tiettyä teoriaa. Noyn kysymys pitäisikin kääntää pääläelleen: voidaanko musiikista, kirjallisuudesta ym. paljastaa uusia merkitystasoja psykoanalyttisen käsitteistön avulla ja millaisia ne olisivat? Muutoin emme opi taiteesta mitään — saamme vain tietää, miten se sopii Freudin kategorioihin. — Tällainen lähestymistapa liittyy erityisesti amerikkalaisen psykoanalyysin perinteeseen. Alun perin psykoanalyysin oli tarkoitus auttaa ihmisiä löytämään todellinen itseystensä ja toteuttamaan luontaisia mahdollisuuksiaan vähentämällä torjuntaa eli dissosiaatiota. Varinkin Yhdysvalloissa psykoanalyysista tuli kuitenkin nopeasti normaalistamisväline, jonka oli tarkoitus ohjata ihmisiä tiettyyn yleishyödylliseen muottiin. Jyrkästi kärjistäen voisi sanoa, että siinä missä Freudin tavoitteet olivat ”mar-

xilaisia”, siinä yhdysvaltalainen psykoanalyysi on leimallisesti kapitalistista. Oletan tässä, että kapitalismi osoittaa ihmiselle ensi sijassa hänen rajoituksensa; Freud ja nuori Karl Marx (1818–93) tavoittelivat tilannetta, jossa ihmiselle paljastuvat hänen yksilölliset mahdollisuutensa.

Strukturalististen tulkintojen voi toisinaan yhtä lailla havaita pitävän taideteoksia todistelun apuvälineinä. Taideteoksilla on arvoa, koska puhuvat tietyn konstruktion, vaikkapa veridiktorisen eli semioottisen neliön tai kultaisen leikkauksen tai Schenkerin *Urlinien*, olemassaolon puolesta. Ilkka Oramo (1982: 265) arvostelee tällaisia tutkimuksia siitä, että niissä otetaan huomioon ”vain teoreettista lähtökohtaa tukevat tosiasiat ja laiminlyödä[än] sitä vastaan puhuvat”. Epäilemättä mainitunlaisia rakennelmia tai vaikkapa Greimasin myyttinen aktanttimalli useimmista taideteoksista löytyy, mutta onko se jokaisessa tapauksessa taideteoksen omin merkitys? (”Omin merkitys” tarkoittaa tässä mm. ideaa, jonka välittämiseksi taiteilijat ovat teoksen valmistaaneet.) Ovatko taiteilijat todellakin halunneet joka kerran välittää vastaanottajille tietyn ajattoman perusrakenteen, vai ovatko he **käyttäneet** ja **riistäneet** sitä jonkin uuden merkityksen välittämiseksi? Tällöin syntyisi uusi merkitys hieman samalla tavoin kuin **metaforassa** (ks. jäljempänä). (Tässä siis oletetaan, että taiteilijain intentioilla on **jotain** väliä.)

Havainnollistaakseni asiaa esitän seuraavaksi kaksi analyysia televisiosarjan *Star Trek: Uusi sukupolvi* jaksosta ”Schisms”, joka esitettiin Suomessa PTV-kanavalla 22.5.1995. Ensimmäisen analyysin laadin itse 23.5.1995, ja pyrin siinä osoittamaan, että jakso kuvasi vertauskuvallisessa (symbolisessa) muodossa lapsen seksuaalista hyväksikäyttöä. Toisen analyysin laati vastaukseksi Matti O. Jokinen Turun yliopistosta 24.5.1995.* Kun oma analyysini koettaa tavoittaa jakson varsinaisen merkityksen, syvätason, siis sen, miksi taiteilijat ovat tehneet jakson juuri sellaiseksi kuin ovat, niin Jokisen analyysi enemmänkin tarttuu pinnallisiin yksityiskohtiin ja koettaa niiden avulla todistella tiettyjen (vanhentuneiden) käsitysten olemassaoloa. Barney Childs huomauttaakin:

”Saattaa syntyä sekaannuksia, kun symbolijärjestelmään suhtaudutaan kuin sen rakenteet olisivat todellisuutta eivätkä pelkkä keino, jonka avulla tullaan toimeen todellisuuden kanssa – –” (Childs 1977: 197).

Kysymys on siis nominalismin ja realismin keskinäisestä kiistasta: ovatko yleiskäsitteet ja mallinnukset (vaikkapa psykoanalyttikkojen ”tiedostumaton” tai eläinlajit sinänsä) olemassa vai eivät (ks. Niiniluoto 1980: 123–130).

* Olen vuoden 1995 alusta analysoinut *Star Trek* -sarjan jaksoja semioottisesti tai psykoanalyttisesti internetissä (keskusteluryhmissä *sfnet.keskustelu.psykologia*, *finet.harrastus.startrek* ja *hy.harrastus.sf*). Jokinen laati oman analyysinsä samaten internetiin kommentoimaan omaa tulkintaani.

Kirjoituksia on jonkin verran lyhennetty ja poistettu toisteiset jaksot, al-lekirjoitukset ym. — Tässä siis oma analyysini:

”Jälleen kerran *Star Trekin* jaksossa tuntui piilevän merkittävä psykologinen sisältö. Sarjan etuna on se, että vaikeitakin asioita voidaan käsitellä tutussa ja turvallisessa ympäristössä (tarkoiton päähenkilöiden joukkoa, joka pysyy sa-mana, sekä jaksoiden rituaalinomaista luonnetta).

Viime jaksossa muutamat miehistön jäsenet tunsivat olonsa väsyneek-si huolimatta siitä, että he olivat näköjään nukkuneet koko yön. Vähitellen heille alkoi tulla muistikuvia jonkinlaisesta tutkimuspöydästä, jolla he olivat maanneet ikään kuin unessa; pöydän muotoa etsittiin kekseliäästi holokan-nella. Useat henkilöt olivat kokeneet saman, ja yhdessä he pystyivät ennal-listamaan ’unensa’. Selvisi, että eräässä rinnakkaisessa ulottuvuudessa elävät avaruusolennot ’lainasivat’ miehistön jäseniä jonkinlaisiin tutkimuksiin; näi-den tutkimusten kammottava luonne selvisi vähitellen: Rikerin käsi oli leikat-tu irti ja istutettu takaisin, ja eräs miehistön jäsen kuoli.

Avaruusolennot olivat saaneet yhteyden Enterpriseen erään normaalis-ta poikkeavan tutka-ajon takia: se oli muodostanut jonkinlaisen aliavaruus-yhteyden eri ulottuvuuksien välille, ja olennot pitivät sitä yllä. Yhteys saatiin katkaistuksi ’ravistelemalla’ painovoimataajuutta.

Kuinka juonta pitäisi ymmärtää? Tulkinnessa olen kiinnittänyt huomiota seu-raaviin seikkoihin:

- henkilöt luulivat nukkuvansa, mutta väsymyksestä näkyi, että uni oli ol-lut riittämätöntä
- henkilöillä ei ollut muistikuvaa yön tapahtumista, mutta heillä oli jon-kinlaisia *déjà-vu*-kokemuksia, ja tapahtumia kyettiin palauttamaan mie-liin vähitellen
- henkilöt joutuivat outoon ympäristöön, outojen olentojen keskelle, ja heille tehtiin epämiellyttäviä ’kokeiluja’
- henkilöt vietiin tavallisesti vuoteesta (paitsi Data), ja Rikerin tapaukses-sa tämä näytettiin erityisen selvästi: hänet ’imaistiin’ sängystä, eikä hän mahtanut tapahtumalle mitään
- avaruusolentojen ulkomuoto ja kosketus esitettiin epämiellyttävinä, ja heidän asunsa toi mieleen aamutakin tms. yöllä käytettävän asusteen
- avaruusolennot käyttivät valtaa, ja Enterprisesen henkilöt joutuivat totte-lemaan
- Riker juoksi pakoon.

Psykoanalyttista tulkintaa ei tarvinnut kauan miettiä: jaksossa kuvattiin ver-tauskuvallisesti lasten seksuaalista hyväksikäyttöä. Huomionarvoista oli, että henkilöt eivät kyenneet muistamaan öisiä kokemuksiaan. Siinä on kysymys torjunnasta, joka saattaa tuskallisten kokemusten yhteydessä todellakin olla näin täydellistä (dissosiaatio, joka ilmenee amnesiaa). Kokemus pystyttiin muistamaan toisten kanssa, ja se palautui mieleen vähitellen. Psykoanalyysi pitää tätä mieliinpalauttamista tärkeänä: ’Psykoanalyysi syntyi aikoinaan ha-

vainnoista, että on olemassa tietoisuudesta kokonaan pois eristettyjä aineksia, jotka voivat aiheuttaa psyykkisiä häiriöitä. Pois eristetyn integroiminen psyykkiseen kokonaisuuteen vaikuttaa parantavasti’, kirjoittaa Eero Rechart [1984: 84]. (Tapauskertomukseksi käy Truddi Chasen kirja *Jänis ulvoo* [Hki 1988].)

Datan runonlausunta saa tätä kautta mielekkyyttä: kun hän lausui oodia kissalleen Täplälle, se toimi merkinä siitä, että henkilöiden toimia olisi tulkittava **lasten** toimintana. Olikin osuvaa, että öiset ’abduktiot’ kuvattiin keskeisimmin juuri Rikerin kautta, sillä Enterprisen henkilögalleriassa hän edustaa kategorialla **minä itse isän poikana isän rinnalla** (Picard on isä, tri Crusher äiti ja Troi ’sallittu’ kumppani).

Voidaan tietysti arvella, että valikoimalla sopivia kohtia pystytään jaksolle antamaan vaikka minkälainen tulkinta. Väitän kuitenkin, että olen keskittynyt relevantteihin piirteisiin. Voidaan myös syyttää kehäpäätelmästä: minulle syntyi ensin epämääräinen vaikutelma siitä, että jaksossa kuvattiin lasten seksuaalista hyväksikäyttöä; sitten vain vaikutelmani ohjaamana poimin sopivia piirteitä ja jätin muun huomiotta. Väitän kuitenkin, että tämä menetelmä (ns. hermeneuttinen kehä) ei mahdollista aivan minkälaisia tulkintoja hyvänsä; tässäkin hypoteesi joko verifioituu tai diskonfirmoituu (viimeistään lukijan toimesta).”

Näin kuului siis oma analyysini. Matti O. Jokinen vastasi:

”Nyt olet kyllä täysin hakoteillä. Jakson symboliikka viittaa ihan toisenlaiseen tulkintaan.

Kaikkein selvin symboli oli Rikerin irti leikattu (ja sittemmin uudelleen kiinnitetty) käsi. Se viittaa tietenkin kastaatiopelkoon. Sama teema toistui hiukan verhotummin Worfin tukanleikkuukohtauksessa: Worf menetti malttinsa, kun joku yritti leikata jotain irti hänen ruumiistaan. Merkillepantavaa on, että juuri Riker ja Worf ovat ne päähenkilöt, jotka yleensä esiintyvät vahvimmin maskuliinisina. Kastaatiopelko liittyi kiinnostukseen naissukupuolta kohtaan. Tämä tuotiin nokkelasti esille nostamalla sakset yhdeksi jakson avainsymboleista. Sakset edustavat samanaikaisesti sekä uhkaavaa leikkuria että feminiinistä seksuaalisymbolia: aukeavat terät kuvaavat naisen reisiä. Sama teema — seksuaaliaktiin liittyvä vaara — esiintyi kohtauksessa, jossa Riker imeytyi pitkittäin aukkoon, joka johti tuntemattomaan. Kysymyksessä oli siis klassinen oidipaalin konflikti, jossa poikalapsen alkava mielenkiinto vastakkaista sukupuolta kohtaan herättää pelon isän puolelta tulevasta rangaistuksesta. Vieraiden hiukkasten aiheuttama kontaminaatio aluksen rakenteissa, La Forgen näköhermossa ja Rikerin kädessä viittasi konfliktin aiheuttamaan anaaliseen regressioon. Kun ymmärtäväinen isähahmo kapteeni Picard oli antanut tukensa, Riker pystyi osittain voittamaan pelkonsa: jakson lopussa aikaisempi seksuaalifantasia toistui siten muuttuneena, että Riker meni nyt omasta aloitteestaan aukon läpi. Rikerin loppusanat antoivat kuitenkin ymmärtää, ettei konflikti ollut lopullisesti selvitetty.”

Näitä analyyseja verratessa voi havaita, että siinä missä oma tulkintani pyrkii olemaan kausaalinen, siis kyseisen jakson virittämä, siinä Jokisen analyysi keskittyy käyttämään tiettyjä peruskäsitteitä ja todistamaan ne relevantiksi. Hänen ”vapaasti leijuva tarkkaavaisuutensa” ei keskity jakson olennaisen sisällön tarkasteluun vaan ensi sijassa irrallisiin, pinnallisiin yksityiskohtiin, joiden koherenttiutta pyrittiin löytämään teoksen **ulkopuolelta**. (Tällaista tunnistamiseen keskittyvää taiteen ymmärtämistä on Mikko Heiniö nimitänyt ”pikkuporvarilliseksi sielunjäynäksi”.) Taiteidentutkimuksessa pitäisi kuitenkin tarkoituksen mukaan keskittyä teoksen **sisäiseen** koherenttiuteen, koska muutoin teoksista tulee vain tuon ulkoisen (apriorisen) koherenttiuden todistelukappaleita. Taideteosten olisi oltava päämääriä sinänsä.

1.4. Analyysitulkintojen oikeellisuudesta

Tulkinnassa on oikeastaan kysymys siitä, että tarina korvataan toisella tarinalla. Voiko tällainen toiminta olla mielekästä ja perusteltua?

Taideteoksissa luodaan tavallisesti tarina, jossa kuvataan yksityistä tapahtumaa ja osallistujia. Taideteosten tekijät pyrkivät usein yleisestä yksityiseen: he luovat tarinan, jolla on yhteyksiä itsensä ulkopuolelle, moniin tarinoihin — siis yleispätevyyttä. Hermeneuttinen tulkinta (Niiniluoto 1983: 166–176) kulkee päinvastaiseen suuntaan: tulkitsija pyrkii paljastamaan tekstin laajemmat yhteydet, kartoittamaan yhtäläisyydet ja erot suhteessa muihin tarinoihin (niitä voitaisiin nimittää **piiloteksteiksi** tai **peruteksteiksi** Julia Kristevan tapaan). Yleensä taideteosten toiminta on luonteeltaan synteettistä (ja eksperientialistista: ei puhuta asioista vaan koetaan ja eletään ne). Analyysi (erittely eli tulkinta) kulkee päinvastaiseen suuntaan.

Seuraavaksi käsittelen tulkitsemisen totuuskriteereitä ja korrespondenssi- ja koherenssiteoriaa (esimerkkinä on Susan McClaryn kohuttu Beethoven-tulkinta). Sitten pohdin, kuinka hyvin perusteiden voidaan lähteä siitä, että sävellys on koherentti; se tuntuu olevan moderni ennakko-olettamus. Jakson lopuksi esittelen Stuart Hallin kolme tulkintastrategiaa. Pyrin huomioillani osoittamaan, että tulkintatapoja on monia mutta jotkin voidaan asettaa etusijalle. ”Ainoaan oikeaan” tulkintaan en usko, mutta kun tulkintojen ennakko-olettamukset ja tulkintojen kulku julkistetaan, voidaan tulkintoja verrata ja arvottaa.

1.4.1. Totuus-kriteereistä

Kun punnitaan kuvailevia ja hermeneuttisia analyysitulkintoja, kohdataan joskus ongelmia, jotka liittyvät tulkintojen ”oikeellisuuteen”. Siitä on tunnetusti olemassa erilaisia näkemyksiä. Jotkut tutkijat ovat valmiita hyväksymään kaikenlaiset tulkinnat, toiset taas puolustelevalti tiukasti jotain tiettyä (omaa)

näkemystä. Ilmeisesti olisi pyrittävä välttämään molempia ääripäitä: sekä ehdotonta normatiivisuutta ("Minun tulkintani on ainut oikea") että perustetonta sallivuutta ("*laissez-faire*"). Tärkeää on se, että näkemysten perusteet on tuotava esiin ja niistä voitava keskustella: makuasioista voidaan kiistellä. Taiteidentutkimuksen perusongelmahan on se, että taideteokset voivat luonteensa vuoksi sisältää henkilökohtaisia eli persoonallisia merkityksiä, eikä niiden esittäminen esimerkiksi tieteellisessä tutkielmassa voi muuttaa niitä objektiivisiksi. Tätä seikkaa ei saisi unohtaa, kun teosanalyysseja punnitaan. Esimerkiksi Susan McClary kirjoitti eräässä artikkelissaan, että Beethovenin 9. sinfonian 1. osan kertaus kuvaa raiskaajaa. Väite herätti laajan kiistelyn, jossa unohdettiin korostaa tämän tulkinnan henkilökohtaisuutta. McClary voi sanoa, että musiikki kuvaa raiskaajaa, eikä hän ole "väärässä"; joku toinen voi sanoa, että musiikki ei kuvaa raiskaajaa, eikä hänkään ole "väärässä". McClary pystyi sitä paitsi perustelemaan tulkintansa, mikä on paljon tärkeämpää: hänen tulkintansa on hänen näkökulmastaan käsin sisäisesti johdonmukainen. Vaikka emme hyväksyisi kaikkia hätkähdyttäviä tulkintoja ("Sibeliuksen 4. sinfonia kuvaa yksinomaan säveltäjänsä sairastumista syöpään"), voimme ymmärtää ja käsittää ne ja niiden keinoin laajentaa (itse)ymmärrystämme ja muiden ymmärtämistä. (Ks. Niiniluoto 1983: 174; Bókey 1994.) Eräiden tutkimussuuntausten piirissä ei puhutakaan "teosanalyysistä" vaan vaatimattomammin **tutkijaluennasta** (ks. esim. Törrönen 1994).

Tässä on vastakkain kaksi totuusteorian näkemystä: korrespondenssiteoria ja koherenssiteoria (ks. Niiniluoto 1980: 108–115; Lammenranta 1993: 82–88). Korrespondenssiteoria tarkoittaisi musiikin tulkinnassa sitä, että sävellystä koskevat uskomuksemme liittyvät sävellykseen ja ne ovat siksi tosia, ja koherenssiteoria sitä, että sävellystä koskevat uskomukset olisivat keskenään ristiriidattomia, koherentteja, ja siksi tosia. Pyrin jäljempänä osoittamaan, että taiteen vastaanottaja tuo itse teokseen omaa koherenttiuttaan, ja siksi olen itse kallistunut korrespondenssiteorian puoleen mutta tietyn varauksin. Voimme näet esittää sävellyksestä tulkinnan, joka kyllä on yhtäpitävä ja koherentti kollegojen tulkintojen kanssa, mutta emme voi ongelmattomasti luottaa siihen, että **tulkinnan** koherenttius (joka siis olisi totuuskriteerinämme) olisi välttämättä **samaa** koherenttiutta kuin itse sävellyksessä on (vrt. Niiniluoto 1980: 110). (Hieman vastaavanlainen ongelma on se, onko todellisuus Turing-laskettava, vaikka todellisuutta koskevat mallimme ovat Turing-laskettavia [Pylkkö 1995].) Olisiko T. W. Adornon Sibeliuksen kritiikki asianmukaista siksi, että hän on samaa mieltä kuin kollegansa? Niinpä tulkinnan olisi vastattava sävellyksen havaittavia yksityiskohtia — ongelmana onkin se, että eri ihmiset näkevät ja kuulevat sävellyksen hieman eri lailla ja ainakin johonkin rajaan asti löytävät sieltä sen mitä hakevatkin. Tämä ei kuitenkaan ole voittamaton vaikeus: sävellyksen aineellinen runko, ihmisen aistielimien ja havaintokyvyn rakenne ja yhtenäistävä musiikkikasvatus takaavat sen, että voim-

me saavuttaa jonkinasteisen yksimielisyyden. Eroavuudet johtuvat ihmisten yksilöllisyydestä ja erilaisista elämänhistorioista, eikä niitä missään nimessä saisi pitää kielteisinä asioina. Muutoin voisimme johtua toteamaan, että McClary on elänyt vääränlaisen elämän, koska hän tulkitsee Beethovenin musiikkia noin omintakeisesti ja jopa ”väärin”.

Myös Leonard Jackson pohtii eri tulkintojen kelpoisuutta — musiikintutkijat voinevat korvata Shelleyyn Saint-Saënsilla, Popen Schumannilla ja Henry Jamesin Sibeliuksella:

”Koska todelliset lukijat eroavat toisistaan, niin muodoin eri tuntemusten välillä vallitsee kaikessa hiljaisuudessa sota. Jos yleisen käsityksen mukaan tiedyt tuntemukset — vaikkapa Shelleyyn herättämät — ovat epäkypsiä ja nautinnonhaluisia, niin se, joka haaveilee tutkijankelpoisuudesta, tuntee painetta näiden tulkintojen torjumiseen ja joko tukahduttaa ne pois tai jakaa tutkijanpersoonallisuutensa kahtia toisaalta epäkypsään minuuteen, jolle kenties kelpaa Shelleyä pahempi — tieteiskirjallisuus, salapoliisitarinat, rakkauskerromukset —, ja toisaalta virallisesti ylläpidettyyn kriittiseen minuuteen, joka koostuu alun perin paljon laimeammista tutkijanvärityksistä Popen ja Henry Jamesin edessä. Suuri määrä tunne-energiaa kuluu nyt tämän keinotekoisen kriittisen minuuden ylläpitoon ja omien aitojen reaktioiden kuolettamiseen.

Painajaistahan tuommoinen on. Kiipijöiden yhdenmukaistuminen on kaikkina aikoina ollut sisältäpäin katsoen painajaista ja sivusta seuraten komeediaa. Nykyajan teoreetikko on usein yhtä tukalassa tilanteessa, kun hän uhraa aikaansa teoriaan, joka hänen pitäisi havaita valaisevaksi, vaikka hän itse asiassa ei ymmärrä sitä ja siitä painavasta syystä, että teoria ei sisällä järjen hiventä – –.” (Jackson 1994: 17.)

Olennaista tässä on siis tulkintojen ”sosiaalistuminen”: tulkintoja ei esitetä siksi että saataisiin uutta tietoa vaan siksi että voitaisiin osoittaa oma kelpoisuus tiedeyhteisön jäsenenä. (Taideteoksesta on tullut väline.) Tässä valta kohdistuu taideteokseen. Jäljempänä käsittelen sitä valtaa, jonka taideteos kohdistaa vastaanottajaan.

1.4.2. Sisäinen johdonmukaisuus

Kirjallisuudentutkija ja fenomenologi Wolfgang Iserin (1989) ongelmana tuntuu olevan se, että hänen lukemiskäsityksensä mukaan teksti on aina sisäisesti johdonmukainen ja siksi arvokas kokonaisuus ja lukijan on konstruoitava se sellaiseksi ja löydettävä tuo johdonmukaisuus. Tällainen tulkitseminen hävittää vähitellen tekstin monimuotoisuuden. Taustalla on moderni usko lukevan subjektin yhtenäisyyteen ja pelko, että jos tekstin pirstoutuneisuuden annetaan kulkea loppuun saakka, meille ei jää objektiivista sanataideteosta lainkaan. Jälkimodernistit ovat kuitenkin kyseenalaistaneet yhtenäisen subjektin niin painokkaasti, että pirstoutuneen tietoisuuden olemassaolo tuntuu väistä-

mättömältä.* Kirjallisuudentutkija Stanley Fish onkin sanonut, että lukeminen ei ole tekstin merkityksen löytämistä vaan sen kokemista, mitä teksti lukijalleen tekee. (Eagleton 1991: 100.) Sigmund Freud huomautti jo vuosisadan vaihteessa, että unet sinänsä ovat sekavia, katkelmallisia ja kaoottisia ja niistä tehdään johdonmukaisia vasta kerrottaessa. Psykoterapeutin pitäisi kiinnittää huomiota siihen, millaisin keinoin potilas tätä johdonmukaisuutta tavoittelee. Taiteidentutkimuksessa johdonmukaisuuden ongelma on vaikeampi: onko teoksista tosiaan etsittävä johdonmukaisuutta, vai onko meidän koettava sen katkelmallisuus? Ainakin taidearvostelijat pitävät rapsodisia ja katkelmallisia teoksia arvottomina. — Käsittelen koherenttiuden ongelmaa laajemmin jäljempänä ja päädyn siihen tulokseen, että koherenttius on viime kädessä taiteoksen vastaanottajan ominaisuus ja taiteilija voi käyttää sitä hyväkseen ja peukaloida sitä saadakseen aikaan haluamansa vaikutuksen.

Tämä tutkielma kallistuu joka tapauksessa tietoisesti normatiivisuuteen päin. Tekstien (ja sävellysten) ominaisuuksiin kuuluu, että ne ohjaavat lukijan reaktioita tiettyyn suuntaan, ne ”valvovat tiukasti lukijan huomiota, rajoittavat hänen valinnanvapauttaan mahdollisten lukemisten välillä” (Riffaterre 1993: 85). Voidaankin sanoa, että tekstit edellyttävät lukijansa olemassaolon hieman erikoisella tavalla: Tekstissä on erilaisia vääristymiä, odotusten vastaisia poikkeamia yms., ja ne edellyttävät, että niitä tarkastellaan tietystä näkökulmasta, jotta niistä tulisi mielekkäitä. Tällaiset objektit edellyttävät havaitsi-
jaa, sillä ne sisältävät metakognitiivisen strategian. (Mts. 86–87; ks. myös Iser 1989: 229 ja Jackson 1991: 268–274.) Lopullista ja ainoaa oikeaa näkökulmaa ei tietenkään ole, koska rikas teos sallii useita erilaisia, jopa ristiriitaisia tulkintoja ja jokainen lukija lukee tavallaan ja vaihdellen. ”Ei ole objektiivista tapaa, jolla ympäristö esittyisi agentille [yksityiselle ihmiselle]” (A. Hautamäki 1993: 55). Nils-Erik Enkvist havainnollistaa: ”– – eri henkilöt voivat erilaisten tietojensa ja kokemustensa perusteella löytää samasta tekstistä erilaisia yhteisviitteisiä sidosjäseniä” (Enkvist 1975: 42). Immanuel Kantin tavoin voisi sanoa, että jokainen pyyteetön tulkinta on ”oikea”.

1.4.3. Tulkintastrategiat (Hall)

Stuart Hall (1992: 145–148) erottaa kolme eri tapaa, joilla vastaanottajat voivat suhtautua saamaansa informaatioon. Hänen mallinsa on kehitetty ensi si-

* Jälkimodernistien huomio tuntuukin olevan neljäs vakava isku ihmisen itsekeskeisyydelle. Ensin kopernikaaninen vallankumous paljasti, että maapallo ei olekaan maailman-
kaikkeuden keskus. Sitten darwinistit osoittivat, että ihminen polveutuu eläimistä. Seuraavaksi psykoanalyttikot osoittivat, että ihminen ei ole herra omassa talossaan vaan hän elää monien tiedostamattomien yllykkeitten armoilla. Nyt jälkimodernistit ovat huomauttaneet, että ihmisen tietoisuus ei olekaan yhtenäinen; myöskään absoluuttista totuutta ei voida tavoittaa moitteettomin argumenttiketjuin: logiikan perustelu on logiikan ulkopuolella, ja sinne me emme pääse. (Vrt. Hietala 1994: 171.)

jassa televisionkatselun tutkimusta varten, mutta sitä voi soveltaa myös taiteiden ja siis musiikin vastaanottoon.

(1) Ensimmäiseksi voidaan erottaa ns. **hallitseva eli hegemoninen asema**.

”Kun katsoja ottaa vaikkapa tv-uutisten tai ajankohtaisohjelman konnotoiman merkityksen täydestä kuin väärän rahan ja koodaa sanoman ulos sitä viitekoodia käyttäen, jonka avulla se on sisäänrakennettu, hänen voidaan sanoa toimivan *hallitsevan koodin sisällä*” (mts. 145).

Tämä on siis melko idealistinen vastaanottamisen muoto, ja se toteutuu lähinnä aineiston tuottajien katsoessa omaa ohjelmaansa.

(2) Seuraava mahdollisuus on **neuvoteltu tulkinta**. Se yhdistää sopeutuvat ja vastustavat ainekset. Hegemoniset määrittelyt vastaavat laajoista merkityksenannoista (abstraktisti), kun taas paikallisella tasolla laaditaan omat perussäännöt; vastaanottaja sovittelee omaa kokemustaan sanomaan. Neuvoteltu versio voi olla ristiriitainen, mutta ristiriitaisuudet nousevat vain harvoin päivänvaloon. (Jäljempänä käsittelen lähemmin tekstien ”lumoa”, joka saa meidät ummistamaan silmämme aukoilte ja ristiriitaisuuksille.)

(3) Vastaanottaja voi turvautua myös **vastustavaan tulkintaan**. Silloin tapahtumat luetaan vastustavassa sävyssä. Vastaanottaja voi ”hajottaa” tekstin ja ”rakentaa sen uudeksi kokonaisuudeksi jonkin vaihtoehdoisen viitekehyksen pohjalta” (mts. 147). — On kuitenkin huomattava, että täysin dominoivan (hegemonisen) tulkinnan ja toisaalta täysin vastustavan tulkinnan luominen on kovin harvinaista ja ehkä jopa mahdotonta; vastustavan näkökulman luominen edellyttää myös dominoivan tulkinnan ymmärtämistä. Vastustavaa tulkintaa luotaessa siirrytään siis metatason tulkitsemiseen. Jos tätä pidetään vastustavan tulkinnan välttämättömänä ehtona, siinä tapauksessa esimerkiksi Theodor W. Adornon Sibelius-kritiikki ei edusta vastustavaa tulkintatapaa vaan hallitsevaa asemaa, koska hän vain toistaa vallitsevan keskieurooppalaisen käsityksen. Dominoiva tulkitseminen on vaikeaa silloin kun kysymys on historiallisesta teoksesta (olisi tunnettava teoksen syntyolot erittäin tarkkaan). Useimmat tulkinnat kuuluvat siis neuvoteltujen tulkintojen luokkaan, ja vastustavan ja mukautuvan aineksen osuus vaihtelee tapauskohtaisesti. (Kangasniemi 1994: 137–138; vrt. myös Kinnunen 1994: 143.)

2. LÄHTÖKOHTIA

En koeta selittää sävelteosten merkityksiä yksityisistä merkeistä lähtien vaan lausuman, syntagman, perusteella. Merkki voi syntagmassa saada tavanomaisesta käytöstä poikkeavan merkityksen. Tiedämme hyvin, mitä sana *kiltti* merkitsee; voimme katsoa sen sanakirjasta. Mutta kun joku lyö meitä laimin ja puuskahdamme: ”Oletpa sinä kiltti!”, niin sana saa päinvastaisen, ironisen merkityksen. Jos tarkastelemme vain yksityisiä merkkejä, emme tavoita viestinnän koko rikkautta.

En pidä mielekkäänä aikaisemmin esittämäni rajoitusta, että tutkisin vain ns. absoluuttista musiikkia. Sanat tuovat musiikkiin oman ongelmallisen ulottuvuutensa, mutta näiden vaikeuksien ratkaisemiseen olisi syvennyttävä alusta pitäen. Laulumusiikissa voidaan analyysiin soveltaa kirjallisuustieteen lähestymistapoja — Susanne Langer (1895–1985) on tosin sitä mieltä, että laulumusiikissa musiikki nielaisee sanat —, teatteri- ja oopperamusiikissa mukaan voidaan ottaa teatteritieteen näkökulmia ja elokuvamusiikissa filologiaa. Kielitieteen tunnusmerkkisyys-käsitettä voidaan uskoakseni soveltaa kaikkien näiden ”alatieteiden” tutkimuksessa; näitäkin taiteenlajeja edustavista teoksista voidaan erottaa syntagman ja paradigman taso, ja se löytyy syvätasolta. — Tässä ei tietenkään ole kysymys lingvistiksestä imperialismista. Tunnusmerkkisyyttä voi pitää semioottisena käsitteenä, ei niinkään vain kielitieteellisenä. Tunnusmerkkisyyden yleinen semioottinen määritelmä on väljempi kuin kielitieteellinen, ja kielitiedettä on pidettävä vain sovelluksena; semioottisesta määritelmästä ei sinänsä voi ennustaa erikoisalojen, kuten musiikintutkimuksen, sovelluksia.

Valma Yli-Vakkurin (1986: 130–146) esittämässä novellianalyysissä on tunnusmerkkisyys-käsitettä sovellettu pintatasoon, puhekielen analyysiin. Myös novellin syvätasoa voitaisiin analysoida, vaikka se ei Yli-Vakkurin kielitieteellisen väitöskirjan aihepiiriin toki kuulunut.

Tässä laajahkossa jaksossa esittelen tutkimukseni tärkeimmät lähtökohdat sekä muutamia kiinnostavia kysymyksenasetteluja. Aluksi sijoitan tutkimukseni musiikkitieteen yleiseen kenttään. Esittelen pragmatiikan keskeisiä piirteitä ja näytän, miten pragmatiikka suhtautuu semiotiikkaan. Sitten pohdin musiikin ja kielen sekä musiikin ja emotioiden välisiä yhteyksiä, sillä ne ovat tärkeitä lähtökohtia. Niistä siirryn tarkastelemaan, kuinka narratiivisuus toimii musiikissa. Ensin pohdin sitä, miten asioiden kertomisjärjestys vaikuttaa musiikkikokemukseen. Käsittelen myös lyhyesti arkikielen filosofiaa, sillä

sen toteavuus on tärkeää musiikin pragmaattiselle analyysille. Sitten esittelen tärkeimmät taustatieteen ja niiden olennaiset sovellukset: kirjallisuustieteen narratologisen kuvion ja psykologian psykoanalyttisen teorian. Narratologinen kuvio eli fiktiivisen kerronnan ketju aiheuttaa paljon ongelmia, kun sitä sovelletaan musiikintutkimukseen. Narratologiseen analyysiin sovelletaan myös psykoanalyysia ja pohdin, miten transferenssi (tunteensiirto) näkyy taiteen vastaanotosta. Jakson lopussa siirryn tarkastelemaan analyysimenetelmääni metateoreettisesta näkökulmasta. Pohdin aluksi toissijaisuuksien filosofista merkitystä, sitten tunnusmerkkisyysanalyysin vajavaisuuksia ja lopuksi uskoa taideteoksen yhtenäisyyteen.

2.1. Musiikkitieteen näkökulmat

Musiikkitieteessä voidaan nykyään erottaa useita erilaisia lähestymistapoja. Niitä voi koettaa kuvata seitsemän laajemman luokan avulla. (1) **Konservatorioanalyysi** keskittyy muoto-oppiin (esimerkiksi Kalevi Ahon kirjoitukset). (2) **Historiallis-kriittinen tutkimus** keskittyy nimensä mukaisesti historialliseen tutkimukseen; kohde nähdään historialliseksi ilmiöksi, ja teorianmuodostus on katkelmallista (esimerkiksi Carl Dahlhausin, Ilkka Oramon ja Tomi Mäkelän kirjoitukset). (3) **Semioottis-teoreettisen näkökulman** taustana on strukturalismi ja filosofia, ja se hyödyntää semantiikan ja logiikan teorioita (esimerkiksi Boris Asafjevin, Kari Kurkelan ja Eero Tarastin tutkimukset). (4) **Dynamistinen muototeoria** korostaa musiikin prosessiluonnetta ja lineaarista näkökohtaa (esimerkiksi Ernst Kurthin ja Heinrich Schenkerin kirjoitukset). (5) **Informaatio- ja joukkoteoria** pyrkivät formalisointiin ja korostavat sävel-taso-organisaatiota; niillä on selvästi matemaattinen tausta (Suomessa Eero Hämeenniemi ja Marcus Castrén). (6) Erilaiset atk-pohjaiset ja **tietokoneavusteiset järjestelmät** ovat luonteeltaan generatiivisia, ja ne keskittyvät musiikin syntaksiin. (7) **Etnomusikologinen analyysi** tutkii musiikkia eri tavoin kuin ns. yleinen musiikkitiede, ja se tarvitsee erityisiä (usein antropologisia) analyysimetodeja. — Nämä näkökulmat eivät sulje toisiaan pois, vaan kaikki ovat aina musiikin tutkimuksessa läsnä. On kysymys enemmänkin painotuksista.*

Tämä tutkimus keskittyy tutkimaan musiikkia semioottisesta ja teoreettisesta näkökulmasta. Pyrin häivyttämään elämäkerrallisen lähestymistavan taka-alalle, koska tarkoitukseni ei ole esimerkiksi diagnosoida säveltäjää hänen teostensa perusteella. Huomio kiinnittyy kylläkin sävellyksen syntyoloihin, koska tuo tieto väistämättä ohjaa meidän 1990-luvun suomalaisten tulkintaa; siksi analyysissa on myös etnomusikologista sävyä ja historiallinen ja etnometodologinen näkökulma voivat käytännön musiikkianalyysissa olla avuksi. En tavoittele universaalista teoriaa vaan tyydyn luonnostelemaan teo-

* Apul.prof. Erkki Salmenhaaran luento musiikkitieteen analyysiseminaarissa 3.10. 1991.

riafragmentteja. En tarkoita kumota tai edes uudistaa historiallis-kriittistä analyysia. Koetan tarjota sen käyttöön suppea-alaisen erikoistyykalun.

Aarne Kinnunen kuvaa, millaisilta tasoilta lukijat voivat tarkastella samaa tekstiä. Historiallisella tiedolla on tärkeä merkitys, mutta menneisyyden tunteminen ei tarkoita, että meidän pitäisi pyrkiä lukemaan teoksia **niin kuin** aikalaiset ja koettaa sulkea kaikki muu pois havaintopiiristämme, koska se on yksinkertaisesti mahdotonta ja itsemme huiputusta: emme voi millään ilveellä muuttua 1990-luvun suomalaisista vaikkapa 1770-luvun englantilaisiksi tai 1950-luvun neuvostoliittolaisiksi. Kinnunen kuvaa tasojen monitahoisuutta näin:

”[Jonathan] Swiftin *Gulliverin retkissä* on lukijalla kaksi asemaa joista hän tarkkailee tapahtumia: *kertojan lukija-kuulija* [KUULIJA] joka seuraa vaihe heelta retkeä lilliputtien (ja myöhemmin muiden) maassa ja *kirjailijan lukija* [sisäislukija], joka seuraa edellistä kokonaisuutta sovitettuna Englannin oloihin noina aikoina. Jälkimmäinen vaatii hieman eri tiedot kuin edellinen ja enemmän tietoa. *Kolmas asema* lukijalle muodostuu nyt 1994: näemme sen harmin ja ihastuksen, minkä lilliputtien ja muiden tarinain sovittaminen ja tähtäminen Englannin oloihin tuolloin aiheutti [YLEISÖ]. Kuinka paljon satiiri menettäisikään mehuaan, jos emme tietäisi sen tuottaneen harmia ja riemua aikanaan, eritoten Englannissa.” (Kinnunen 1994: 143; vrt. Tarasti 1994a: 171; Hall 1992: 144–146.)*

Wolfgang Iser kiinnittää huomiota samaan ilmiöön. Vaikka sanataideteoksen välittämä historiallinen kokemus ei koskaan voi olla konkreettinen, se tarjoaa meille näkökulman muiden kokemukseen. Miksi ikivanhat taideteokset ylipäättään kiinnostavat meitä, missä piilee niiden ”*ästhetische Gegenwärtigkeit*”, kuten Carl Dahlhaus sanoisi, siihen Iser vastaa **viestinnän** käsitteen avulla (ks. jäljempänä). Teksti ja lukijat ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Teksti hahmottuu prosessiksi, hieman samoin kuin totuus psykoanalyttisessä terapiassa. (Freud 1977; Iser 1989: 228–229; Felman 1989.) Carol Myers-Scottonia (1993) mukaillen voisi sanoa, että tällaiset teokset sisältävät onnistuneen metakognitiivisen strategian, joka ohjaa mielekkäästi arvailuamme. Huolimatta siitä, että teokset on luotu kauan sitten, ne pystyvät aktivoimaan muistitamme keskeisiä, yleisinhimillisiä tietokehyksiä.

Anakronismien ongelma onkin sosiaalinen eikä tiedollinen. Jos saisimme analysoida tekstejä vain sellaisilla merkitysjärjestelmillä, jotka ovat olleet tekijöiden hallinnassa, se olisi johdonmukaisuuden vuoksi ulotettava koskemaan myös aikalaisten tekstejä: emme saisi analysoida Einojuhani Rautavaaran teoksia semioottisesti, koska Rautavaara ei käsittääkseen semiotiikkaa juuri tunne, emmekä voisi tutkia Stravinskin *Sinfonioita puhaltimille* tuokiomuodon avulla (vrt. Kramer 1988). Jos toisaalta tutkisimme jotain, mistä säveltäjä on kertonut — esimerkiksi kultaisia leikkauksia Joonas Kokkosen oopperasta

* Hakasulkeissa olevat käsitteet selitetään jäljempänä.

Viimeiset kiusaukset —, niin tulokset jäisivät melko vaatimattomiksi. Taiteilija on kuitenkin saattanut sijoittaa teokseen jotakin sellaista, josta hän ei ole itse ollut tietoinen ja jota varten on ehkä rakennettava kokonaan uudenlainen analyysijärjestelmä. Se on pidettävä mielessä kaikkien historia-aiheisten tieteiden piirissä — kun tarkastellaan esimerkiksi 1700-luvun musiikin sosiologiaa: sosiologisia ilmiöitä oli jo 1700-luvulla, vaikka niitä ruvettiinkin tieteellisesti tarkastelemaan vasta 1800-luvulla.

2.2. Pragmatiikka

Lausumien tilannekohtaisten merkitysten ja päättelyprosessien selvittäminen kuuluu **pragmatiikan** tehtäviin. Tässä mielessä pragmatiikka on semiotiikan osa-alue. Filosofit Charles S. Peirce, Charles Morris (1901–) ja Rudolf Carnap (1891–1970) jakoivat semiotiikan tunnetusti kolmii: pragmatiikan ohella ovat syntaktiikka eli lauseoppi ja semantiikka eli merkitysoppi. Semantiikka tutkii ilmausten suhdetta niihin ilmiöihin, joihin ne viittaavat, ja syntaktiikka näiden ilmausten keskinäisiä suhteita. Pragmatiikka tutkii ilmausten suhdetta käyttäjiinsä ja sitä, miten kieli sopeutuu käyttötilanteisiinsa ja vastavuoroisesti sopeuttaa niitä. Semiotiikka tutkii yleensä merkkijärjestelmiä ja niillä viestimistä. (Morris 1971: 17–54; Crystal 1991: 312; Verschueren 1995.) Moderniin pragmatiikkaan ovat vaikuttaneet erityisesti filosofit, kuten John L. Austin, John R. Searle ja Herbert Paul Grice (1913–88).

Musiikin semiotiikkaa edustaa Suomessa erityisesti Eero Tarasti (1990; 1994a ym.), musiikin syntaktiikkaa Kalevi Aho (1992: 242–279 ym.) ja musiikin semantiikkaa Kari Kurkela (1986a). Musiikin pragmatiikka on toistaiseksi jäänyt vähemmälle huomiolle.

Morrisin ym. jaottelun rinnalle haluaisin kuitenkin esittää kieliopin eli grammatiikan jaottelun siinä muodossa kuin Geoffrey N. Leech (1983) on sitä täsmentänyt. Leechin mukaan kielioppi jakaantuu fonologiaan eli äänneoppiin, syntaksiin eli lauseoppiin sekä semantiikkaan; kielioppi on suhteissa pragmatiikkaan nimenomaan semantiikan kautta. Semantiikka tutkii *lauseiden* merkitystä; lauseet ovat kielioppijärjestelmän tuottamia yksikköjä. *Lausumat* puolestaan ovat näiden lauseiden yksityisiä esiintymiä; ja pragmatiikka tutkii niiden merkityksiä. Lausuman merkitystä nimitetään sen illokutiiviseksi sävyksi (engl. *illocutionary force*; John L. Austinin käsite, joka selitetään jäljempänä). Pragmaattinen eli tilannemerkitys eroaa semanttisesta siinä, että pragmaattinen merkitys määritellään suhteessa kuhunkin puhetilanteeseen. (Leech 1983: 12–15.)

Pragmatiikkaa on koetettu määritellä useilla tavoin. (1) Stephen Levinsonin (1983) näkemys on suppeimpia, sillä siinä pääpaino on kielen ja kontekstin kieliopillistuneiden suhteiden tutkimisessa. (2) Erään toisen määritelmän

mukaan pragmatiikka kuvaa niitä kielen ja kontekstin suhteita, jotka ovat välttämättömiä kielen ymmärtämiseksi. Tätä käsitystä on pidetty liian laajana, koska se kattaa koko psykolingvistiikan. (3) Transformaatiokielioppi varasi pragmatiikalle vain selvitysmiehen osan: pragmatiikka saa selvittää, mitkä lauseet ovat hyväksyttäviä minkäkinlaisessa tilanteessa. Pragmatiikasta tulisi näin jonkinlainen ”oikeiden” lauseiden kuvauksen kylkiäinen. (4) Tutkielmani näkökulmasta kiinnostavin määritelmä sanoo, että pragmatiikka tutkii kielen käyttöä kontekstissa ja vuorovaikutuksessa; puhujan tavoitteilla ja sanoman vaikutuksella (konatiivisilla näkökohdilla) on keskeinen merkitys. Myöskään kieliopillista järjestelmää ei pidetä kielen kuvauksessa ensisijaisena.* (Leiwo-Luukka-Nikula 1992: 16–17.) Vaikuttaa siltä, että musiikin pragmatiikkaa — eli sävelteoksen sisäistä ekspressiivisyyttä — voisi ryhtyä hahmottamaan neljän määritelmän pohjalta.

Nils-Erik Enkvist liittää pragmatiikan maailmankuvaan. Voidaan näet muodostaa lauseita, jotka ovat syntaktisesti ja semanttisesti moitteettomia mutta **pragmaattisesti** poikkeavia:

”Isoäiti kuoli syyskuussa 1941. Syön hänen kanssaan lounasta huomenna.”

”Soitanpa sinulle uuden sonaattini. Sitä aion ryhtyä säveltämään ensi kesänä.”

”Nyt murskaan tämän jääpalan. Se sulii toissapäivänä.” (Esimerkit Enkvistin 1975: 13 mukaan.)

Näiden tekstien **maailmankuva** poikkeaa tavanomaisesta. Tätä ei kuitenkaan voida päätellä kielioppien tai sanakirjojen avulla, eikä voida ennustaa *a priori*, millaisia pragmaattisia anomalioita voidaan esittää. (Sanakirjat ja kieliopit voivat kuvata vain sen, miten kieltä on tähän asti käytetty.) Voidaan vain sanoa, että niiden esittäminen on kyllä mahdollista. Lausumien kelpoisuus voidaan määrittää vain lukijan tai kuulijan asiantuntemuksen ja kompetenssin avulla. Tämän asiantuntemuksen ja kompetenssin tieteellinen kuvaus on hyvin visainen ongelma (ks. jäljempänä).

Oman aikamme kielitieteessä pragmatiikka on lähes jokapäiväinen tuttavuus, mutta sen voittokulku alkoi vasta 1970-luvun vaihteessa. Sitä ennen pragmatiikka oli lähinnä jonkinlainen lumppusäkki, jonne uppiniskaiset ilmiöt työnnettiin unohtumaan. Nykyään noita lumppuja kaivetaan kunnioittavan hartauden vallitessa puhdistettavaksi ja tarkasteltavaksi: tieteen para-

* Sivistyskielet sisältävät puhe- ja kirjakielen. Kirjakieli on muodollista ja säänneltyä, puhekieli taas alati muuttuvaa. Kun pohditaan, onko ”musiikin kieli” puhe- vai kirjakieltä, niin sanoisin, että sävellyksen FIKTIIVISEN MAAILMAN näkökulmasta käsin musiikin diskursusi muistuttaa ensi sijassa puhekieltä. Jos sitten kysytään, mikä olisi ”musiikillista kirjakieltä”, niin voinee sanoa, että sellaista ei tarvitse välttämättä olla; jos pitää valita, muistuttaako musiikin kieli enemmän puhe- vai kirjakieltä, niin olettaisin, että se on lähempänä puhekieltä ja soveltuu puhekielen käsittein analysoitavaksi.

digma on muuttunut (vrt. Kuhn 1994). Ilmiökokonaisuuden olemusta voi helpommin tarkastella sen lohkeamista käsin (Leech 1983: 1–2); esimerkiksi Michel Foucault kehottaa tutkimaan valtasuhteiden verkostoja siitä käsin, miten tätä valtaa vastustetaan (Foucault 1982: 210–211). — Prof. Eero Tarasti kirjoittaa samasta aiheesta:

”Viittaus Vinteuil’n sonaattiin merkitsee jälleen, että astutaan itse musiikkiobjektin ulkopuolelle, pikkuteemaa käytetään eräänlaisena tulkitsimena, jonka avulla ’teksti’ avautuu kuulijalle; se on *rupture*, ’halkeama’, josta pääsee sisälle itse kyseiseen kohteeseen. Olennaista on, että vaikka kuulija tuntee olevansa kuin tuntemattomassa maassa, auttaa sonaatin pikkuteema häntä suunnistautumaan siinä eli voittamaan spatiaalisen poiskytkennän. Koska pikkuteema on sinänsä esteettiseltä informaatioarvoltaan — tietämiseltään — kerroksellisuudeltaan loppuunkulutettu, se saa toisaalta uuden merkityksen tässä aiemmin tuntemattomassa kontekstissa.” (Tarasti 1992: 50.)

Pragmatiikan tehtävänä on selvittää ne keinot, joiden avulla taideteokset voivat elää elämäänsä. Huomio kiinnittyy tällöin teosten kontekstisidonnaisiin piirteisiin ja näennäisvuorovaikutukseen, jota teos käy ympäristönsä kanssa. Taideteos ei ole elävä organismi, mutta monesti taideteoksia on verrattu eliöihin. Taideteosten elämä on loiselämää ja näennäiselämää, joka sammuu heti kun ihmiset lakkaavat suhtautumasta taideteoksiin tavalla, joka pitää ne elossa. Taideteokset käyttävät hyväkseen ihmisten stereotyyppisiä uskomuksia ja psyykkisiä ominaisuuksia ja sosiaalisia käytänteitä. Tämäkin on vertauskuva: eivät taideteokset varsinaisesti käytä niitä hyväkseen, mutta meistä tuntuu siltä (olemme itse aktiivisia, mutta se tapahtuu automaattisesti ja tiedostamatta), ja se on taideteoksen luoja ja muiden mainitsemiä seikkojen yhteisvaikutusta. Ihmiset voivat esimerkiksi **samastua** (ks. Lång 1995) taideteosten ominaisuuksiin ja sitä kautta antaa niille elämää ja valtaa. Taiteilija on tietoisesti tai tiedostamattaan pystynyt luomaan metakognitiivisia rakenteita, jotka pystyvät houkuttelemaan ihmisiä vuorovaikutukseen kanssaan, osallistumaan (nämä rakenteet edellyttävät tietenkin ainesta, jota muovataan). Tällaista prosessia kuvaa David Lidov (1995: 16–17): musiikki houkuttelee kuvittelemaan, ja me koemme samastumiselämyksen: ”Minä voisin keksiä/ilmaista tuon!” Eri sävellykset saavat sen aikaiseksi hyvin erilaisin tavoin. (Musiikin vallasta ks. jäljempänä.)

Musiikin kuunteleminen kuuluu sosiaaliseen todellisuuteemme. Meillä on tavat ja tilaisuudet, jotka edellyttävät musiikkia. Olemme oppineet kuuntelemaan musiikkia, koska se on hyödyllistä, kehittävä, rentouttavaa jne. (Musiikin elämää edesauttaa se, että tuo on ainakin osin totta.)

Kielitieteellisen pragmatiikan tutkijat ovat kehittäneet lähestymistapoja, joita voidaan soveltaa myös taiteiden- ja musiikintutkimukseen. Tässä tutkielmassa käsitellään laajasti tunnusmerkkisyyttä sekä suppeammin koodinvaihtoa, onnistuneisuusehtoa, keskustelun periaatteita ja puhetoimituksia. Nämä

kaikki edellyttävät, että varsinaisen koodin lisäksi viestijällä on muistissaan useita viestintätilanteita (eli viestinnän sosiokulttuurista historiaa) ja niistä pelkistettyjä viestintämalleja, joiden perusteella hän joka hetki muodostaa ja tarkistaa odotuksiaan ja tulkintojaan. Tätä historiaa ja sen luomia tilanneherkkiä tulkintaennakointeja on vaikea kuvata abstraktisti, ja ne voidaan oppia vain osallistumalla viestintään. Konventioiden ”tunnistaminen on jo sinänsä merkki siitä, että viestijä on osallistunut aktiivisesti suhdeverkoston toimintoihin” (Gumperz 1982: 49).

Sävellys tuntuu käyvän dialogia kuulijan kanssa, toisten teosten kanssa ja itsensä kanssa. Pragmaattinen analyysi tarkastelee tämän dialogin olemusta ja luonnetta mm. koodinvaihto-käsitteen avulla (lähemmin jäljempänä).

2.3. Musiikin ja kielen yhteyksistä ja eroavuuksista

Olen omaksunut sen näkökannan, että tietyiltä osin musiikki muistuttaa kieltä; voisi sanoa, että musiikki on ”puolikieltä” (sillä on syntaksi mutta ei denotaatiota). Toisin kuin Susanne K. Langer oletan, että musiikilla on kielioppi ja ”sanasto” — tosin ne eivät ole sillä tavoin normatiiviset kuin kielen alalla, mutta kielen sanaston ja kieliopin sääntelevyyskin on ihmisyyhteisöjen tekemien lausumattomien sopimusten tulosta. Kielet ovat muodostuneet käytännön toimissa, ja kielioppien syntyyn on vaikuttanut niiden hyödyllisyys ja edullisuus sekä eräänlainen luonnonvalinta. ”Tuonpuoleista kieltä” ei ole olemassa. Kieliopin ja sanaston olemuksesta ei vielä seuraa mitään normatiivista (se olisi aivan liian teleologinen oletamus); se on käytännön tarpeitten sanelemaa, ”pragmaattisesti ankkuroitunutta valtaa” (Esa Saarinen). Musiikin ”säännöt” ja vakiintuneet käytännöt ovat samanlaisia käytännön synnyttämiä konventioita: niiden avulla viestintä ja säveltäminen on helpompaa, ja siksi ne ovat olemassa. Ne ovat instituutioituneet (ks. Berger–Luckmann 1994; Lång 1996). — Musiikkia tekstinä on pyrkinyt lähestymään Erkki Pekkilä (1988). Hänen taustaoletuksenaan on kuitenkin ensi sijassa kielijärjestelmien generoivuus. Pekkilä on tutkinut kansansoittajan ohjelmistoa ja koettanut löytää ne toistuvat peruskuviot, joiden pohjalta muusikko luo jokaisen erillisen esityksensä. Jos tästä järjestelmästä pitäisi löytää normatiivinen näkökohta, se tarkoittaisi kai sitä, että esitykset eivät saa olla samanlaisia; toisaalta niissä on käytettävä esimerkiksi ”oikeita” bassokuvioita ja harmonioita.

Normatiivisuuden käsite sinänsä on ongelmallinen. En tarkoita esimerkiksi kielellisellä normatiivisuudella tässä ”oikeakielisyyttä” — tätä sanaa pyritään muuten nykyään välttämään — vaan yleistä sopimuksenvaraisuutta ja sitä, että käyttöön vakiintuneissa normeissa on oltava jotakin edullista. Eräät kielitieteilijät, kuten Talmy Givón (1984, 1990) ja John Haiman, ovat esittäneet, että myös kielen syntaksi olisi ikoninen. Tämä ajatus on hyvin kiinnostava. Givón nimittäin pitää tunnusmerkkisyyttä ja ikonisuutta eräänlaisina

metateoreettisina käsitteinä (Givón 1990: 945). Ikonisuutta hän luonnehtii väljästi ei-sattumanvaraisuudeksi ja isomorfiaksi — ”ihanteellista yksiyksistä suhdetta ei koskaan saavuteta” (Givón 1984: 31). Givónin mielestä koodaussuhdetta voi sanoa ikoniseksi, jos koodin ja viestin väliltä voidaan osoittaa isomorfiaa (mts. 33). Charles S. Peircen (1834–1914) luokittelun mukaan Givónin ikonisuus olisi jonkinlaista indeksaalisuutta; Peircellä ikonisuuteen liittyy tietty samannäköisyys. Peircen ikonisuuden olemassaoloa on koetettu kiistää ”osoittamalla, että ikonisuuskin on pohjimmiltaan jotain käsitteellistä” (Tarasti 1990: 30). Givónin mielestä kielen ikonisuuden taustalla on eliöiden yleinen viehtymys isomorfiseen koodaamiseen (Givón 1990: 979). Ikonisuutta voi pitää eräänlaisena normatiivisuutena.

Jos lauseoppi olisi ikoninen (mts. 560–1), voisi ikonisuutta ruveta hakemaan myös musiikin syntaksista. Se voisi avata aivan uuden näköalan, kun pohditaan musiikin yhteyttä todellisuuteen: voiko musiikki viitata itsensä ulkopuolelle tai sisältämäänsä viestiin muutoinkin kuin äännemaalailun keinoin? Olihan jo Aristoteleskin (384–322 eKr.) sitä mieltä, että musiikki on *mimēsis*, jäljittelyä:

”Epos ja tragedia, samoin komedia ja dityrambi, enimmäkseen myös huilun- ja kitaransoitto ovat kaikki yleisesti ottaen jäljittelyjä –. Niinpä huilun- ja kitaransoitossa sekä muissa taiteenlajeissa, joilla on sama vaikutus, esimerkiksi syrinksinsoitossa, käytetään ainoastaan rytmiä ja harmoniaa, kun sitä vastoin tanssi jäljittelee vain rytmin avulla, ilman harmoniaa; erilaisilla rytmimuodoilla se jäljittelee luonteita, tunnetiloja ja tekoja.” (Aristoteles 1982: 11.)

Ruotsalaisen musiikintutkijan Nils L. Wallinin ajatus, että kielellä ja musiikilla olisi yhteinen alkuperä, tuntuu tässä yhteydessä ymmärrettävältä:

”– [kieli ja musiikki] ovat lähtöisin autonomisesta, avoimesta järjestelmästä, joka tietyssä lajinkehityksen vaiheessa jakautui kahdeksi päävirraksi — ’kieleksi’ ja ’musiikiksi’” (Wallin 1991: 502).

Musiikki olisi tämän tarkastelutavan mukaan syntynyt puheen intonaatioiden ja sävelkorkeuksien sekä erilaisten toistuvien rytmien ”itsenäistyessä” (vrt. Tarasti 1994a: 40). Aikojen kuluessa ja vastaavasti myös yksilönkehityksen edessä (symbolifunktion vallatessa alaa) kieli ja musiikki ovat loitonneet melko kauas toisistaan, mutta molemmilla on yhä tallella muuan perustavan tärkeä yhtenäinen piirre: voidaan erottaa **syntagma** ja **paradigma** (ks. esim. Tarasti 1990: 17–19). Kielellinen lausuma koostuu sanoista, ja sanat voivat jo kantaa merkitystä — yksityinen sane on jo sinänsä tietynlainen lausuma —, mutta musiikki voi ilmaista vain kokonaisena lausumana. (On silti muistettava, että saneet koostuvat edelleen morfeemeista, ja ne eivät kaikki, esimerkiksi sijapäätteet, voi samalla tavoin viitata mihinkään.) Sanataideteoksessa merkitsevä yksikkö voi koostua useasta virkkeestä, jopa tekstikappaleesta.

Juri Lotman (1990; 1991; 1995) on jakanut kulttuuriin sisältyvät viestit kahteen luokkaan: **diskreettisiin** eli epäjatkuviin ja **epädiskreettisiin** eli yhtenäisiin sanomiin. Kulttuuri on tällaisten viestien kaksikanavainen säilytys- ja välitysmekanismi. Diskreettiset viestit koostuvat yksityisistä ja erillisistä merkeistä, ja sanoma on ajan funktio; esimerkiksi käy morseaakkosista koostuva viesti. Epädiskreettiset viestit ovat enemmänkin tilan funktioita, eikä niitä voi jakaa erillisiksi merkeiksi niin kuin morseviestiä. Symboli, esimerkiksi maalaus tai runo, on symboli sinänsä. Lotmanin mukaan kulttuurin elinvoima johtuu näiden viestityyppien keskinäisestä jännityksestä (hän mainitsee esimerkiksi kirjallisuuden ja mytologian välisen jännitteen). Nämä viestityypit eivät juuri esiinny puhtaina, vaan esimerkiksi eri taiteenlajit ovat niiden kreolisoitumia. Musiikissa on sekä diskreettisiä (melodia, rytmi) että epädiskreettisiä (harmonia, sointiväri) aineksia.

Tunnusmerkkisyyden voi erottaa sekä diskreettisistä että epädiskreettisistä sanomista; olen keskittynyt tutkimaan diskreettisiä Aspekteja, koska se on helpompaa. Tässä yhteydessä ei ole mahdollista ruveta lähemmin pohtimaan, miten tunnusmerkkisyys on erotettava epädiskreettisistä teksteistä ja miten se musiikin analyysissä tapahtuisi. Keskityn tutkimaan lähinnä musiikin narratiivista, ajallista, ulottuvuutta ja muotoa, en harmoniaa enkä sointivärejä (koska ne ovat epädiskreettisiä).

Tämän tutkielman sisältämiä analyysinäkemyksiä voidaan moittia siitä, että musiikkia pidetään kielenä (jota se ei ole) ja analysoidaan sen mukaisesti. Tähän moitteeseen voin vastata kahdella tavalla. Ensinnäkään en pidä musiikkia kielenä. Kun lainaan kielentutkimuksesta muutaman käsitteen ja **sovellan** niitä musiikintutkimukseen, se ei merkitse, että musiikki olisi kieltä (yhtä hyvin voitaisiin moittia siitä, että pidän kieltä musiikkina). Olen arvioinut kielitieteen analyysimenetelmiä ja sivuuttanut useimmat — jos **pitäisin** musiikkia kielenä, minun pitäisi ottaa kielitieteen analyysimenetelmät musiikintutkimukseen varauksitta. Lisäksi olen muokannut valitsemiani menetelmiä (ennen kaikkea tunnusmerkkisyyttä ja koodinvaihtoa) musiikin erityisluonteen mukaiseksi. Pyrin myös erilaisten analogioiden avulla luomaan kuvan musiikin toiminnasta. Pidän tunnusmerkkisyyttä semioottisena yleiskäsitteenä, jota voidaan käyttää semiotiikan eri sovelluksissa. Se on kyllä kehitetty kielitieteen piirissä, mutta sen genesiksen (syntyhistorian) perusteella ei voida *a priori* sanoa, että se olisi tulokseton jonkin semiotiikan erityisalan, kuten musiikin semiotiikan, sovelluksina. Toisekseen ihmisten kulttuurimuodosteet eivät voi erota toisistaan aivan mielivaltaisesti vaan jotakin yhteistä niistä löytyy. Kielen ja musiikin tärkeimpiä eroja ovat niiden hyvin erilaiset käyttötavat ja -tarkoitukset ja se, että kielellä on merkitystä (engl. *meaning*) ja musiikilla merkitsevyyttä (*significance*), kuten Paavo Heininen on sanonut (Salmenhaara 1989: 52). Musiikin ”merkitykset” viittaavat ennen kaikkea muuhun musiikkiin ja

metaforan keinoin ehkä laajemmalle. Musiikin merkityksillä on ”oma olemistapansa” (mts. 61). Toisaalta kielessäkin on keinovaroja, joilla on merkitsevyttä, ei merkitystä (esimerkiksi ns. kontekstivihjeet). Tällainen kielen keinojen ”vapaus” tai ”epämääräisyys” on suuri etu viestinnälle, sillä näitä keinoja voidaan käyttää hyvin monella tapaa ja joustavasti ja kokonaisvaltaisesti ja niiden merkitys päätellään vasta yksityisissä viestintätilanteissa. Sen perustana on ihmisen havaintokyvyn holistisuus: esimerkiksi keskustelussa merkitykset päätellään ”viesteistä”, jotka saapuvat samanaikaisesti eri kanavia pitkin (sanat, prosodia, ilmeet, eleet). Tämä päättely on pitkälti automaattista ja tiedostamatonta. (Ikola 1979; Auer 1992.) Musiikin merkitsevyys on osin samanlaista: vasta kuuntelutilanteessa määräytyy musiikin mielekkyys kullekin kuulijalle. Tutkimuksen olisikin kuvattava ”oikeiden” merkitysten asemesta **merkitysavaruus**, joka mahdollistaa mielekkään kokemuksen — olipa kysymys kontekstivihjeistä tai musiikista. ”– – tutkijan on kuitenkin kyettävä tiedostamaan se pitkä askel, joka erottaa yksityisen kuulemisen ja yleispätevyyteen pyrkivän teorian esittämisen toisistaan” (Salmenhaara 1989: 58).

Merkitys ja mielekkyys ovat siis monitahoisia ilmiöitä. Jollakin ilmiöllä voi olla merkitys (denotaatio), eli se viittaa johonkin toiseen ilmiöön, referenttiin. Mutta voi olla myös sellaista merkitsevyttä, jolla ei ole varsinaista kohdetta. Tähän luokkaan voisi lukea tietyt kielelliset ilmiöt, nimittäin kontekstivihjeet, sekä musiikin (merkityksen ongelmallisuudesta lähemmin koodinvaihdon yhteydessä). Voidaan myös huomauttaa, että viestimme muillakin keinoin kuin sanoin: esimerkiksi eleillä. Silti kaikki eleet eivät ole elekieltä.

Merkitys kehkeytyy kielessä ja musiikissa eri tavoin. Kieli koostuu abstrakteista äänneistä, ja kuulija päättelee konkreettisen tai abstraktin merkityksen yhdistämällä näitä erillisiä abstrakteja äänneitä kokonaisuuksiksi. Sen sijaan musiikissa (ja vaikkapa elokuvassa) on lähtökohtana konkreettisia ääniä (tai eläviä kuvia), ja niitä yhdistelemällä kuulija (tai katsoja) tavoittaa jonkin abstraktin merkityksen. (Vrt. Andrew 1976: 209.) Tätä eroa ei ennen vanhaan oivallettu, vaan musiikkia käsiteltiin nimenomaan kielenä, joka koostuu abstrakteista osasista, ja osasten yhdistelmät tuottavat konkreettisen merkityksen (esim. barokin affektioppi, romantiikan ajan kertovat sinfoniset runoelmat). Kyllä tällaisinkin eväin toki saatiin jotakin soivaa aikaiseksi, mutta herää kysymys, tavoittiko se musiikin ”sisimmän olemuksen” ja toteuttiko sen omimmat mahdollisuudet.

Lisäksi musiikki ja kielenkäyttö eroavat toisistaan siten, että keskustelussa on vähintään kaksi osapuolta ja osallistujain repliikit kommentoivat sitä, mitä aikaisemmin on sanottu, mitä ympäristössä tapahtuu jne. (kysymys on siis aposteriorisesta ilmiöstä), mutta musiikin kuuntelija ei voi vaikuttaa musiikin kulkuun — se vain ”vyöryy” hänen ylitseen, ja hänen on parhaansa mukaan koetettava seurata mitä tapahtuu (kysymys on siis apriorisesta ilmiöstä) ja esi-

merkiksi samastuttava sävellyksen metakognitiivisiin strategioihin. Konkreettisen vuorovaikutuksen taso jää musiikinkuuntelusta näin ollen pois, mutta se saattaa olla mukana jatsi-improvisaatioissa, joissa muusikot reagoivat toistensa soittoon ja jopa yleisön reaktioihin. Yleensä musiikin vastaanotto on kuitenkin ”syrjästäkuuntelua”.

Musiikin merkitsevyys voitaneen johtaa esikielellisestä viestinnästä, siis siitä miten aivan pieni vauva ”vaistoa” äidin mielen tilan äänensävyä ym. (Noy 1990a; Rechart 1991). On varsin vaikea selvittää, miten tällainen ”päättely” tai ”tunteiden tarttuminen” perustuu. Äänensävyjen merkitykset voivat olla universaalisia, tai ne on opittu jo sikiöaikana (äiti puhuu vihaisella äänellä: verenpaine kohoaa ja sikiö kokee sen epämiellyttäväksi). Nämä pyrkimykset saattavat myös vahvistaa toisiaan.

Romantiikan perinteen vaikutuksesta musiikkia on tietenkin pidetty eräänlaisena kielenä:

”Laajoille kansankerroksille musiikki joka tapauksessa on kieli, sillä tapana on valittaa, ettei nykymusiikkia voi *ymmärtää* ja että se ei *kommunikoi*” (Heiniö 1991: 115).

Raymond Monellen teos *Linguistics and Semiotics in Music* (1992) esittelee lähemmin, kuinka musiikintutkimuksessa on sovellettu kielitieteen tekniikoita.

2.4. Virheet ja tunnevaikutukset

Pyrin osoittamaan, että niinsanotuilla virheillä eli pragmaattisesti tunnusmerkillä piirteillä on tärkeä osa musiikillisessa viestinnässä. On vaikea nopeasti sanoa, mitä musiikillisessa viestinnässä — säveltämisessä ja musiikin esittämisessä ja kuuntelussa — loppujen lopuksi välittyy (taiteellisen informaation erityislaadusta lisää jäljempänä). Arvioisin, että tällä alueella ehkä pätevät samat lainalaisuudet kuin muussakin esteettisessä viestinnässä ja tarinan kuuntelemissa: se on eräältä osalta unen kaltaista symbolitoimintaa ja käsittelemme sillä omia ongelmiamme.* Omakohtainen tilanteemme muuttuu ajan mittaan, ja niinpä samasta sävelteoksesta erotettavat merkityksetkin muuttuvat ja tekevät useat kuuntelukerrat mahdollisiksi. Tähän vaikuttaa myös se, että yksityiset taideteokset ovat rikkaita ja moniymmärteisiä ja mahdollistavat monenlaisia lukemisia ja tulkintoja emmekä välttämättä pysty muistamaan niitä aivan täydellisesti ulkoa vaan jokainen kuuntelukerta voi tuottaa pieniä yllätyksiä

* Erona on toki, että uni on kokonaan tiedostumatonta toimintaa ja unen lähettäjänä ja vastaanottajana on aina yksi ja sama ihminen (psykoterapeutit saavat vain toisen käden tietoa; ks. Freud 1981: 201 ym.). Musiikkielämään liittyy paljon tietoista toimintaa, ja siihen kuuluu oleellisesti ihmisten keskinäinen vuorovaikutus. — Christian Metz (1982: 109–119) tarkastelee niitä yhtäläisyyksiä ja eroja, jotka vallitsevat elokuvan katselemisen ja unennäön välillä.

(”Näinkö se menikin?”). Luotamme kuitenkin siihen, että teksti toistuu samanlaisena, ja se on tärkeä psykologinen turvallisuustekijä. Moniulotteisesta teoksesta kuitenkin huomaamme uusilla kuuntelukerroilla yhteyksiä, joita emme yksinkertaisesti osanneet etsiä tai panna merkille ensimmäisellä kuuntelukerralla. Teoksen ainekset saattavat saada varsinaisen merkityksensä vasta teoksen päätyttyä, sillä niitä ei kuulemishetkellä osata sijoittaa lopullisiin mitasuhteisiin ja yhteyksiin. Kuten Eero Tarasti (1994b) huomauttaa, kuuliija ei voi havaita tritonusta Sibeliuksen 4. sinfonian keskeiseksi motiiviksi ennen kuin on kuullut koko teoksen.

Taideteoksilla on totta kai muitakin funktioita kuin yksityinen ongelman käsittely. Pidän yhteisöllistä vivahdettakin tärkeänä. Elias Canetti (1905–94) on tutkinut ihmisten joukkoviettiä ja kirjoittanut siinä yhteydessä myös musiikista.* Kun menemme konserttiin kuuntelemaan musiikkia, niin musiikin lisäksi meille on tärkeää se, että salissa on paljon muitakin kuulijoita (vrt. Canetti 1980: 16). Canettin mukaan menemme tietoisesti kuulemaan soittoa, tiedostamattamme liittymään kuulijajoukon osaksi (tästä lisää jäljempänä).

Tässä yhteydessä voisi ottaa esille sen, mitä Nelson Goodman on todennut musiikin välittämistä emootioista:

”Meillä on kuulemma näkömielteitä, kuulomielteitä, makumielteitä ja liike-mielteitä, joten miksi ei yhtä hyvin tunne- tai tunnetilamielteitä” (Lammenranta 1988: 213).†

Charles S. Peirce puolestaan kirjoittaa eräässä esseessään: ”Tuntuu järkevältä ajatella, että jokaista tunnetilaamme vastaa ruumiin reaktio” (siteerattu Gorléen 1994: 103 mukaan). Peircen mielestä voimme oppia tuntemaan ”ajattelumerkit” (*thought sign*) ja niiden merkityksen tutkimalla, miten ne ”kääntyvät tuntemuksiksi, tunnetiloiksi ja teoiksi”; vastaavasti tunne- ja ruumiin tilat voivat kehittyä ja muovaantua ajattelumerkeiksi. Voi ehkä olettaa, että herättäessään meissä affektiivista vastetta tunnusmerkkisyydet käyttävät näitä tunteiden tai tunnetilojen mieli- tai muistikuvia ja voimme erityisesti musiikin kohdalla kokea niitä yksilöllisesti ja oppia myös hallitsemaan niitä, sillä musiikkihan ei välitä määräisiä merkityksiä. Kirjojen lukeminenkaan ei ole puhtaasti henkistä ja transsendenttista toimintaa, vaan kuten Andrew Bennett (1993) hauskaassa esseessään osoittaa, meidän ruumiimme lukevat myös. (Yrittäköönpä joku lukea eroottista kirjallisuutta tahi Stephen Kingiä viileästi ja filosofisesti!) Tämä huomio koskee varmasti myös musiikin kuuntelua: harva ihminen (paitsi kenties Lauri Otonkoski) pystyy kuuntelemaan jonkin

* Canetti loi joukkoteorianensa alun perin vastineeksi Sigmund Freudin (1986) teokselle *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921). Canettin mielestä Freud korostaa liikaa ihmisen seksuaalisuutta, ja hänen mielestään ihmisessä on erityinen joukkovietti, jota ei voi palauttaa seksuaalisuuteen. (Canetti 1985: 154–155.)

† *Mielle* ’aistiin perustuva mielikuva’.

teknokappaleen tai Dmitri Šostakovitšin sinfonian tyynenä, hikoamatta, puls-
sin kiihtymättä, verenpaineen nousematta... Ruumiimme reaktiot ovat yksi
osa taideteoksen tulkintaa ja elämyksen edellytys.* Eero Rechartin (1984)
mukaan musiikin merkitysskeemat ovat peräisin ei-sanallisesta ruumiillisesta
ymmärtämisestä (vrt. myös Friedrich Nietzsche: ”Ruumiissasi on enemmän
järkeä kuin parhaassa viisaudessasi” [*Zarathustra*-sitaatti lainattu Ihanuksen
1994: 148 mukaan]).

Ns. pitkäkestoisen muistin katsotaan nykyään jakaantuvan (1) verbaali-
seen, (2) visuaaliseen, (3) episodimuistiin, (4) semanttiseen muistiin ja (5) pro-
seduraaliseen muistiin. Viimeksi mainitun oletetaan tallettavan vaikeasti sanas-
tettavaa aineistoa, kuten taitoja ja refleksejä. (Ranta-aho 1992: 5.) Prosedu-
raalisella muistilla saattaa olla merkitystä musiikin kokemisessa: meidän on
tunnetusti vaikea kuvata täsmällisin sanoin, mitä koemme musiikkia kuun-
nellessamme, ja liian pitkälle menevä kuvausinto voi olla tuolle kokemuksel-
le vahingoksi. En kuitenkaan voi olla samaa mieltä kuin nuori Ludwig Witt-
genstein, jonka mukaan siitä mistä ei voi puhua, siitä on vaiettava (Wittgen-
stein (1984: 88). Vaikka emme voikaan näyttää elämystämme (emme nimit-
tään pääse sen ulkopuolelle), voimme kertoa siitä jotakin. — Koska meidän
on vaikea käsittää† musiikkikokemusta, se saattaa tuntua ahdistavalta, koska
emme pysty hallitsemaan sitä siinä paikassa. Ahdistusta voidaan torjua mm.
älyllistämällä affektit (Achte–Alanen–Tienari 1991: 164). Ilmari Krohnin
(1867–1960) kuuluisien ”*Stimmungsgehalt*-analyysien” taustana lieenee mm.
hallitseminen ja älyllistäminen, pelko siitä että Jean Sibeliuksen (1865–1957)
musiikin herättämät affektit kävisivät ylivoimaisiksi, karkaisivat valvonnasta.
Voidaan myös olettaa, että kysymys on vallan tavoittelusta siinä mielessä kuin
Canetti (1980) kuvaa: Krohn toivoo, että me tulkitsisimme Sibeliuksen sinfo-
niat samalla tavoin kuin hän ja että hänen tulkintansa näin osoittautuisivat
päteviksi, koska kaikki ajattelevat samoin ja liittyvät sen ansiosta hänen johta-

* Esimerkiksi Theodor W. Adorno (1973: 178–198) on tästä eri mieltä: taiteen todelli-
nen ja korkein ymmärtäminen tarkoittaa hänellä älyllistä, viileää, ulkopuolista tarkaste-
lua. Hän hyökkää yllättävän voimakkaasti ns. emotiivista kuulijaa vastaan: musiikki on
tälle vain ”järjettömyyden lähde”, musiikin avulla hän vapauttaa ”tukahdutettuja vietti-
liikkeitä”, ”häntä on helppo itkettää”, ”tämä tyyppi on myös yleisolemukseltaan naiivi”,
kuulijan reaktioilla on ”tuskin mitään tekemistä kuullun kanssa” jne. (mts. 186). On kyl-
lä totta, että musiikki saattaa laukaista kuuntelijassa uneksinnan, joka ei juuri liity kuun-
neltuun musiikkiin (näin sanoo Monroe C. Beardsleyn kuvainherättämisteoria), mutta
olen koettanut kuvata sellaista kuuntelutapaa, jonka herättämät mielenliikutukset ovat
peräisin kuunneltavasta teoksesta (ks. Lång 1995). (Adornokin myöntää, että asianmu-
kainen kuuntelu edellyttää affektiivista varausta.) Sitä paitsi emotiivinen kuuntelutapa
on keskeisen tärkeä musiikkiterapiassa ja sitä olisi niin muodoin arvotettava tulosten
eikä ”naiiviutensa” perusteella. (Lehtonen 1986; vrt. myös Murtomäki 1993b: 11; Kul-
ka 1995: 281; Adorno 1973: 187.)

† Teonsana *käsittää* on alun perin tarkoittanut konkreettista ’käsillä kiinni ottamista’, sa-
moin kuin esimerkiksi ruotsin *begripa*, saksan *begreifen* jne.

mansa joukon jatkoksi. (Sama moite voidaan kylläkin esittää tämän tutkimuksen sisältämille analyyseille.)

Vjatseslav Meduševski kritisoi älyperäistä, tunneköyhää musiikkinäkemystä näin:

”– – eikö analyyttinen asennoituminen, joka on luonteenomaista mykyiselle koulutusjärjestelmälle, synnytä eräänlaista intellektuaalis-motorista amusiaa, jossa muusikko huolehtii vain musiikin älyllisistä, analyyttisistä rakenteista ja jossa hän vähitellen menettää kykynsä käsitellä noita rakenteita intonaation ja koko persoonallisuutensa keinoin?” (Meduševski 1995: 195.)

Perinteisessä konservatorioanalyysissa, jossa on ainoastaan tutkittu melodiaa, rytmiä, harmoniaa, soitinnusta ym. (siis vain tunnistettu niitä eikä tarkasteltu niiden käyttöä), on ilmeisestikin *a priori* oletettu, että nämä tekijät ovat aina yhtä merkitseviä, vaikka niiden tärkeys varmastikin vaihtelee musiikin edetessä. Musiikki on dynaamista, eikä esimerkiksi melodia tai rytmi ole joka hetki yhtä tärkeä. Kun kokonaisesta musiikkikappaleesta tehdään kuitenkin vaikkapa itsepäinen motiivianalyysi, ei tulkitsija rohkene asettua tekemisiin tuntemattoman ja arvaamattoman todellisuuden kanssa; todellisuutta koetetaan hallita jäykkien kaavojen avulla *a priori*, vaikka analyysin olisi tarkasteltava toimintaa ja dynaamisuutta *a posteriori*. (Jotta eri analyysimenetelmiä voisi käyttää joustavasti, ne on tietenkin opeteltava ensin *sinänsä*.) Kun noita jänkkä kaavoja käytetään musiikinopetuksen perustana, niitä opitaan käyttämään säveltämisessä ja musiikin tuottamisessa ja siksi niitä voidaan musiikista löytää. Kysymys on kehämäisyydestä ja normatiivisuudesta. Ne voitaisiin välttää, jos tutkijoilla olisi rohkeutta **improvisoida** ja asettua todellisuuden armoille (vrt. Tarasti 1994b; 1995).

Virheiden ja emotioiden yhteyteen kuuluvat myös ns. väärin soittamisen efekti sekä felisiteetti- eli kelpoisuusehto. Kumpakin käsittelen jäljempänä.

2.5. Yksikköjen järjestely

2.5.1. Vastaanoton näkökulma (Perry)

Kirjallisuudentutkija Menakhem Perry toteaa artikkelissaan ”Literary dynamics” (1979), että kirjallisuudentutkimuksessa sanataideteosta lähestyttiin pitkään staattisena oliona, ikään kuin se otettaisiin kerralla vastaan kokonaisuudessaan. Tekstiä tarkasteltiin irrallaan lukutapahtumasta ja lukemisen ajallisuus jätettiin huomiotta. Tekstit voivat kuitenkin käyttää tehokkaasti hyväkseen sitä, että niiden aineisto otetaan vastaan yksikkö toisensa jälkeen, sukessiivisesti; Perry puhuu ”tekstijatkumosta” (vrt. myös Iser 1989: 10–11). Tekstin osasten järjestämisellä ja jakamisella on tärkeä vaikutus paitsi lukuprosessiin myös lopputulokseen. Jos tekstin komponentit järjestettäisiin toisin,

se herättäisi erilaisia vaikutuksia. Lukijalle voidaan esimerkiksi jättää aluksi kertomatta joitain seikkoja jostakusta henkilöstä, ja niin lukija asennoituu häneen eri tavoin kuin jos tieto olisi annettu heti ”ensitapaamisen” yhteydessä; kun tieto annetaan myöhemmin, se ei kenties enää pysty muuttamaan ensivaikutelmaa.

Voidaan siis erottaa kolme eritasoista näkökulmaa: (1) Ei kiinnitetä huomiota siihen, missä järjestyksessä asiat tulevat lukijan mieleen. (2) Kiinnitetään huomiota kertomisstrategiaan ja siihen, missä järjestyksessä asiat vastaanotetaan, mutta lukijaa ei oteta huomioon. (3) Tarkastellaan tiedonkehittelystrategioita ja tekstin metakognitiivista rakennetta; tässä kuvataan sekä tekstiä että sen edellyttämää lukutapaa (joita voi olla erilaisia).

Viktor Šklovski (1893–1984) kirjoitti:

”Taiteen on määrä levittää aistimusta sellaisena kuin oliot havaitaan eikä sellaisena kuin ne tunnetaan. Taiteen tekniikkana on ’vieraannuttaminen’, muotojen tekeminen mutkikkaiksi, havainnon hankaloittaminen ja pitkittäminen, sillä havaitsemisprosessi on esteettinen päämäärä sinänsä ja sitä on pitkitettävä. *Taide on tapa, jolla kohteen taiteellisuus koetaan; kohde ei ole tärkeä.*” (Šklovski 1989 [1917]: 58.)

Perryn mukaan tekstielementtien sijaintia voidaan perustella kahdella tavalla: on mallipainotteiset ja lukijapainotteiset perustelut. (1) **Mallipainotteisessa perustelussa** jokin tekstinulkoinen, lukijan tuntema kaava määrää osasen sijainnin tekstijatkumossa. Jos teksti poikkeaa kaavasta, lukija rupeaa hakemaan poikkeamalle perusteluja (se on kuin kontekstivihje, joita käsittelen jäljempänä). Lukija on ikään kuin lapsi, jolle on annettu lahja ja jolle äiti (tässä kirjailija) lausuu: ”Mitenkäs nyt sanotaan!” Jos lapsi ei olekaan saanut mitään, on kiittämiskäsky mieletön. Poikkeamalla pitää siis olla jonkinlainen merkitys ja perustelu; sen pitää liittyä elimellisesti tekstin kokonaisuuteen. (2) **Lukijapainotteisen perustelun** kohdalla järjestyksen oikeutuksena on sen vaikutus lukijaan. Lukuprosessia ohjataan tekstin kannalta toivottavaan suuntaan. — Nämä kaksi näkökulmaa eivät sulje toisiaan pois. (Perry 1979: 35–42.) Näkökulmat voidaan jakaa myös teoksen omiin, sisäisiin lakeihin sekä työstettävän aineksen lakeihin (vrt. Bahtin 1991: 101).

2.5.2. Narratologia

Musiikkianalyysit voivat kiinnittää huomiota siihen, missä järjestyksessä sävelteosten elementit seuraavat toisiaan. Järjestämisellä tuntuu olevan keskeinen merkitys mm. Franz Schubertin, Hector Berliozin (1803–69), Gustav Mahlerin (1860–1911), Igor Stravinskin* (1882–1971) ja Dmitri Šostakovitšin laa-

* Venäläisen sukunimen Стравинский suomalainen, virolainen ja ranskalainen translitteraatio on *Stravinski*, ruotsalainen ja tieteellinen *Stravinskij*, saksalainen *Strawinski*, eng-

joissa, ”kertovissa” sävellyksissä. Myös pienimuotoisissa teoksissa saattaa elementtien järjestyksellä olla merkitystä. Esimerkiksi Ludwig van Beethovenin (1770–1827) bagatelli nro 6 op. 126 (1823–24) **alkaa** lopukkeella (presto); kadenssi on tässä toissijaisessa, tunnusmerkkisessä käytössä. Saisimme kapaleesta aivan erilaisen vaikutelman, jos se alkaisi suoraan *andante amabile e con moto*. Samoin W. A. Mozartin (1756–91) *Jupiter-sinfonian*, sinfonian nro 41 C-duuri KV 551 (1788), menuetin trio alkaa täyskadenssilla (D–T C-duurissa). Leonard B. Meyerin (1989) mukaan tällaisen lopukealut olivat klassismin musiikissa loppujen lopuksi melko yleisiä. — Elementtien järjestämistä olisi siis tarkattava muodon hierarkian kaikilla tasoilla.

Kertomuksen kieliopin tutkiminen eli narratologia on musiikissa melko uutta; ensimmäinen suomalainen tutkimus lienee Eero Tarastin (1989) analyysi Frédéric Chopinin g-molli-balladista op. 23. Narratologiaa ovat kehittäneet erityisesti strukturalistit, muiden muassa Gérard Genette ja A. J. Greimas. Tarasti on kehittänyt Greimasin modaalilogiikan pohjalta erityisen analyysimenetelmän, joka käyttää Greimasin **generatiivista kulkua** (ransk. *parcours génératif*). Siihen kuuluu neljä jäsennostasoa:

(1) **Isotopiat** ovat alustavia jaotteluperusteita. Sonaattimuotoinen sävellys voidaan jakaa esittelyyn, kehittelyyn ja kertaukseen tai muutoin relevantteihin taitteisiin. Niitä voidaan haluttaessa nimittää kerrontaohjelmiksi (*programme narratif*), jotka muodostavat vähintään yhdestä tilanvaihdoksesta (aktori vaikuttaa toiseen). (Isotopia-käsitteen tulkintatavoista lisää jäljempänä.)

(2) **Spatiaalisuus** (tila), **temporaalisuus** (aika) ja **aktoriaalisuus** (toimija) tarkoittavat tarkempaa musiikkianalyysia, ja jokaista käsitettä on kahta lajia: sisäistä ja ulkoista. (1a) Sisäinen spatiaalisuus tarkoittaa harmonia-analyy-

lantilainen *Stravinsky* jne. — Jotkut yksityiset suomalaiset musiikkikirjoittajat ovat esittäneet, että suomenkielisessäkin tekstissä pitäisi käyttää muotoa ”Stravinsky” (tai jopa ”Strawinsky”), koska ”säveltäjä itse kirjoitti Amerikassa niin”. Kielitieteelliset perusteet eivät tuota käytännettä puolusta: ihminen ei voi vaikuttaa nimeensä eikä siihen, miten se kirjoitetaan ja eri kielissä translitteroidaan; kukaan ei voi yksipuolisesti määrätä tai muuttaa nimeään. Monissa maissa tämä periaate on kirjattu etunimi- ja sukunimilakiin. Suomessa on myös sellainen tapa, että emigranttien nimet säilytetään alkuperäisessä muodossaan (*Schönberg*, ei ”Schoenberg”; *Stamic*, ei ”Stamitz”). Ihmisen on hyväksyttävä se, että hänen nimensä on kielen aines ja noudattaa kielen sääntöjä. Meillä ei vastaavasti voi olla sanomista siihen, miten nimemme kirjoitetaan vaikkapa latvian kielessä; sen määräävät vain latvian kielen säännöt. Henkilönnimet siis ovat kielitieteen asia.

On myös väitetty, että ”Stravinsky” olisi vakiintunut kirjoitustapa, mutta *Stravinski*-muotoa käytetään Suomessa melko yleisesti. ”Stravinsky”-muodossa on myös se vika, että lopussa olevan ”y:n” takia nimeä ruvetaan taivuttamaan etuvokaalisena — ”Stravinskyä” —, vaikka ”y” on tässä *i*-äänteen merkinä eikä *i* voi muuttaa takavokaalisesti alkanutta sanaa etuvokaaliseksi: ei voida sanoa ”takkiä”.

Kun Stravinski kuulemma itse halusi, että hänen sukunimeensä pitäisi kirjoittaa *y*, siinä oli kyse korkeintaan jonkinlaisesta taiteilijanimestä: se ei kuulu tieteelliseen tekstiin. Stravinski ei myöskään osannut suomea.

sia ja (1b) ulkoinen äänialoja. (2a) Sisäinen temporaalisuus on paradigmaattista analyysia: kiinnostuksen kohteena ovat ”musiikillinen muisti” ja kuuli-
jan odotukset. (2b) Ulkoinen temporaalisuus puolestaan on rytmin ja metrin
analyysia. (3a) Sisäinen aktoriaalisuus tarkoittaa teema-aktoreiden modaalisa-
vyn määrittämistä ja (3b) ulkoinen niiden välisen suhdeverkoston selvittämis-
tä. Jokaisessa kohdassa voidaan erottaa keskihakuinen ja keskipakoinen liike:
esimerkiksi modulointi loitommalle toonikasta on keskipakoista sisäistä spa-
tiaalisuutta. Nämä piirteet takaavat myös musiikin koherenssin. Jos vaikkapa
spatiaalisella tasolla on epäjatkuvuutta, katkos (kuten Šostakovitšin As-duuri-
preludissa op. 87), muiden tasojen jatkuvuus pitää teoksen koossa.

(3) **Modaalisuus** tarkoittaa musiikin ”sävyjen” erittelyä. Kysymys on siis
musiikin ainesten luonteen määrittelystä. Analyysi ei ole subjektiivisen mie-
livaltaista, vaan siinä käytetään edellisen kohdan osa-alueita, joiden yleinen
sävy määritellään. Perusmodaliteetteja ovat **oleminen** ja **tekeminen**; voidaan
erottaa myös romantikkojen suosima **tuleminen**. Nämä voidaan yhdistää sivu-
modaliteetteihin **tahto**, **tieto**, **kyky**, **velvollisuus** ja **usko**.

Perusmodaliteetit ovat toistensa vastakohtia: **oleminen** tarkoittaa lepoa,
vakautta ja konsonanssia, **tekeminen** musiikillista tapahtumista, toimintaa,
dissonanssia. Sivumodaliteetit määrittävät niitä omalta osaltaan. **Tahto** viittaa
musiikin liike-energiaan ja sen liikkumisalttiuteen. **Tieto** on musiikin kogni-
tiivista ainesta. **Kyky** tarkoittaa musiikin näyttävyyttä ja teknisiä voimavaroja.
Velvollisuus taas tarkoittaa sitä, noudattaako musiikki laji- ja muototyyppisiä,
kuten sonaattimuotoa tai fuugaa, tai omaa sisäistä logiikkaansa. **Usko** viittaa
musiikin tietoarvoihin, narraation uskottavuuteen ja suostuttelukykyyneen.

(4) **Feemit** ja **seemit** ovat ilmaisen ja sisällön pienimpiä merkitseviä yksik-
köjä. Yhdessä modaliteettien kanssa ne muodostavat **figuureja** eli **kuvaelmia**
(figuuri ei tässä tarkoita sävelkuviota). Figuurit ovat toistuvia musiikillisia ti-
lanteita, ja niiden järjestyksen ja sisäisen hierarkian tutkiminen auttaa ymmär-
tämään säveltäjän strategioita. (Tarasti 1994a.)

2.6. Arkikielen filosofia

Tutkimukseni keskeisenä ajatuksena on pragmaattisuus. Se tarkoittaa, että
ensi- ja toissijaisuus määritellään praksiksen eli käytännön pohjalta. Taustalla
häämöttää Ludwig Wittgensteinin **arkikielen filosofia**: jotta voitaisiin määri-
tellä ilmauksen merkitys, on tarkasteltava, miten sitä käytetään. ”Sanan mer-
kitys on sen käyttö kielessä” (Wittgenstein 1981 [1953]: 49). Wittgensteinin
määritelmä on **toteava** määritelmä, ja siksi sitä voi hyvällä syyllä nimittää prag-
maattiseksi.

Arkikielen filosofia perustuu ensi sijassa Wittgensteinin myöhäisfiloso-
fiaan ja hänen kielipeli-käsitteeseensä (Wittgenstein 1981 [1953]: 27–); näke-

mykset kuuluvat ns. analyyttiseen filosofiaan. Se tutkii filosofisia kysymyksiä analysoimalla käsitteitä, joita nämä kysymykset koskevat. Analyyttisen filosofian esitaistelijoihin kuuluvat Gottlob Frege (1848–1925) ja Bertrand Russell (1872–1970). Frege piti loogisia ja semanttisia kysymyksiä filosofian tärkeimpinä.

Wittgensteinin näkemykseen voi suhtautua tietyin varauksin. Voimme ajatella George Orwellin (oik. Eric Blair, 1903–50) romaania *Vuonna 1984* (1948). Sen kuvaamassa yhteiskunnassa kieltä vääristellään erilaisilla propagandauseilla, sellaisilla kuten ”Sota on rauhaa!” jne. Näiden lauseiden on tarkoitus harhauttaa tavallisia ihmisiä, jotka eivät juuri lainkaan mietiskele kielen olemusta ja samastavat ilmauksen ja sen merkityksen (voidaan puhua naiivista ikonismista). Kielitieteilijä pystyisi tällaisessa tilanteessa melko nopeasti havaitsemaan, että sanalla *rauha* viitataan aggressioon ja vihanpitoon, mutta kadunmies ei välttämättä pysty näkemään, että ”rauha” olisi muuta kuin ”rauhaa”. Kielenhuolto koettaa pitää yleiskielen sanojen merkityksen mahdollisimman selväpiirteisenä ja -rajaisena **muun muassa siksi**, etteivät tavalliset ihmiset joutuisi kokemaan tarpeetonta hämmennystä, kun ”kieli vääntyy ihan oudosti”. Kielen vääntely on vallankäyttöä, on Jukka Kemppinen sanonut. — Wittgenstein toki täsmentää määritelmäänsä myöhemmin. On myös huomattava, että tieteellä ja käytännöllä on selvä ero. Tiede pyrkii neutraaliin kuvaukseen, mutta se ei pyri arvottamaan asiaintiloja (kuten praksis joutuu tekemään). Koska kuitenkin ”ihmisten maailmassa me elämme” (Martti Luther), joudumme jatkuvasti osallistumaan käytännön toimiin; emme voi eristäytyä. Käytännön toimia ohjaavat parhaassa tapauksessa tieteen saavuttama tieto ja toisaalta moraali. Tieteilijät ovat tavallaan kahden maailman kansalaisia. Jos sosiologi joutuu todistamaan pahoinpitelyä, hän voi toki tyytyä tarkkailemaan tapahtumia viileän analyyttisesti, suhteuttamaan niitä yhteiskunnan todellisuuteen ja vaikkapa sovittamaan tilannetta A. J. Greimasin myyttiseen aktanttimaliin. Moraalisesti tuo toimintamalli olisi kuitenkin kestävä: pahoinpitelyn sattuessa on joko mentävä väliin tai haettava apua. (USA:ssa on tosin olemassa kolmas mahdollisuus: voit kuvata tapahtumat videonauhalle ja myydä sen kovasta hinnasta kaupalliselle TV-yhtiölle. Ihmiset rakastavat ”aitoja tilanteita”.)

Jos Wittgensteinin väite otettaisiin kirjaimellisesti, valehtelu muuttuisi mahdottomaksi. Jos ”käyttö” tarkoittaisi vain kutakin käyttötilannetta erillisenä, **odotuksemme** jäisivät syrjään. Todellisuudessa sanat ovat kiteytyneet siihenastisen käyttönsä osoittimeksi (eli Peircen **indeksiksi**). Jos lapsi on särkenyt ikkunan ja kysyttäessä vastaa, että hän ei sitä rikkonut, emme voi sanoa, että ilmaus ”En ole” tarkoittaisi ”kyllä olen” — vaikka sitä käytettäisiin viittaamaan kyseiseen tosimaailman tapahtumaan. Sen sijaan ilmausta käytetään petkuttamaan ja sillä koetetaan luoda kuulijalle käsitys toisenlaisesta to-

dellisuudesta. Sanan merkitys ei siis ole vain sen ”käyttö kielessä”, vaan sanoilla luodaan myös vaihtoehtoisia maailmoja. Se on mahdollista, koska sanoilla on **historia**.

Terry Eagleton huomauttaa, että kieli on yksilöllisen tietoisuuden perusta:

”Vankkumaton porvarillinen usko siihen, että irrallinen yksilösubjekti on kaiken merkityksen alku ja lähde, sai [struktuurismin myötä] kovan kolhun. Kieli edelsi yksilöä, eikä se ollut niinkään yksilön tuotetta vaan yksilö on kielien tuote. – – kukin pystyi ilmaisemaan vain sellaisia merkityksiä, joita voi artikuloida hänen käyttämällään kielellä tai kirjoitusjärjestelmällä.” (Eagleton 1991 [1983]: 124. Suomennosta muutettu.)

Eagleton lähestyy sivumennen sanoen nk. Sapirin–Whorfin hypoteesia; sen esittelee prof. Pentti Leino eräässä artikkelissaan. Hypoteesin heikko muoto on kyetty osoittamaan osin paikkansapitäväksi (Leino 1983: 195).

Englantilainen analyyttinen filosofi John L. Austin (1911–60) lähti siitä, että määrätilanteessa esitetyllä lausumalla voidaan tehdä paljon muutakin kuin esittää väitteitä ulkomaailman asiointiloista. Hän otti käyttöön **puhetoimituksen** (engl. *speech act*) käsitteen (Austin 1980 [1962]); käsittelen sitä laajemmin jäljempänä. Puhetoimituksella voidaan tehdä tietynlaisia asioita, ja se saa erilaisia illokutiivisia sävyjä puhujan kunkin tarkoituksen mukaan. Tyypillisiä illokutiivisia sävyjä ovat esimerkiksi väite, varoitus, lupaus jne. Esimerkiksi lause *Meillä olisi kohta saunavuoro* voi esitystilanteen mukaan olla kutsu tai kieltäytyminen jne. (Hakulinen–Karlsson 1988: 55–56.)

Illokuutioiden eli intentioiden tutkiminen on arkikielessä perusteltua. Kun kaksi ihmistä keskustelee, he eivät esitä mitään YLEISÖLLE*, korkeintaan keventävät keskustelua huulenheitolla, jonka vastaanottajana on sisäis-tekijä. Jos rupeaa keskustelemaan toisten kanssa ikään kuin keskustelu sijoituisi valmiiksi naurettujen amerikkalaisten komediasarjojen FIKTIIVISEEN MAAILMAAN — siis ikään kuin keskustelulla olisi YLEISÖ eli kuin viestinnän vastaanottaja olisi YLEISÖ eikä puhekumppani —, niin sillä keinoin saa melko nopeasti hullun maineen.† Sama koskee vaikkapa kirjeen kirjoittamista. Aarne Kinnunen kirjoittaa tästä erottelusta:

”Kuvailemani [fiktiivinen] viestintä näyttäisi olevan ominaista ainoastaan kau-
nokirjallisuudelle. Kirjeessä ei ole vastaavia rakenteita. Kirje on välitön viesti lähettäjältä vastaanottajalle eikä se edellytä monimutkaista lähetyskomposi-
tiota.

* Kirjasinlajit ovat peräisin fiktiivisen kerronnan ketjusta, joka esitellään jäljempänä.

† Tällainen viestinnän anomalia tulee vastaan Charles Chaplinin (1889–1977) elokuvas-
sa *Kuningas New Yorkissa* (1957): kuningas Shahdov ei tiedä olevansa suorassa tv-mai-
noksessa, ja kun neiti Ann Kay alkaa ladella mainostekstejä, Shahdov ihmettelee, onko
nainen sekopää. (Vrt. myös Torop 1991: 91.)

Miksi kirjallisuudessa pitää olla toisin? Myyttinen selitys on selvä: priimaari[nen] lähettäjä, näkymätön muusa tai jumaluus antaa runon sekundaari[se]lle lähettäjälle eli kirjailijalle. Runous on ikään kuin jonkun toisen tekemää, ei sen jonka nimissä se ilmestyy. Runous ei ole tästä maailmasta.” (Kinnunen 1980: 14.)

2.7. Fiktiivisen kerronnan ketju

Otan käyttöön Aarne Kinnusen esittämän fiktiivisen kerronnan ketjun (narratologinen kuvio). Taideteos kulkee vasemmalta oikealle:

KIRJAILIJA – sisäistekijä – KERTOJA – TARINA – KUULIJA – sisäislukija – YLEISÖ.*

Muokkaan sitä musiikkiin sopivaksi seuraavalla tavoin:

SÄVELTÄJÄ – sisäistekijä – KERTOJA – SÄVELLYS – KUULIJA – sisäiskuuntelija – YLEISÖ.

Tässä KAPITEELEILLA† kirjoitettu alue on varsinainen FIKTIIVINEN MAAILMA, ja huomiomme kiinnittyy lähinnä siihen. Versaaleilla eli SUURAAKKOSILLA viitataan tosimaailman oikeisiin ihmisiin. Sisäistekijän ja -lukijan tason merkitsemiseen lankesi melkein itsestään gemena (pienaakkoset). Kirjasinlajien käytöstä pitäisi ilmetä ketjun symmetrisyys. Tätä FIKTIIVISTÄ MAAILMAA eivät näe eivätkä kuule muut kuin FIKTIIVISEN MAAILMAN henkilöt. KERTOJA on yhteydessä KUULIJAAAN mutta ei KIRJAILIJA YLEISÖÖN. FIKTIIVINEN MAAILMA koostuu yksinomaan niistä lauseista, joilla siihen viitataan. Tällainen erottelu tehdään, jotta vältettäisiin Monroe C. Beardsleyn ja William K. Wimsattin esittämä **intentioharha**. Tekijän aikomukset eivät nimittäin aina toteudu teoksessa, mutta teos saattaa silti olla hyvä. Toisaalta KERTOJAN aikomukset toteutuvat aina FIKTIIVISESSÄ MAAILMASSA, ja joissakin tapauksissa tämä maailma saattaa siksi olla kömpelö ja oman maailmamme kannalta mielenkiinnoton. KIRJAILIJAA ja KERTOJAA ei myöskään pitäisi samastaa: on syntynyt ongelmia jo tapauksissa, että mieskirjailija käyttää naiskertojaa tai päinvastoin. (Vrt. Wimsatt–Beardsley 1971 [1945] ja Wimsatt 1971.) Intentioharhan käsitettä musiikkitieteen alalla on Suomessa viimeksi käsitellyt Helena Tyrväinen (1991). — Käsitteellä **teos** tarkoitan tässä kokonaisuutta, joka ulottuu sisäistekijästä sisäislukijaan. Taiteen vastaanoton tutkimus eli reseptioestetiikka on kylläkin tähdentänyt

* Prof. Aarne Kinnusen luento ”Draaman teoria” 7. 10. 1991 ja Kinnunen 1980. — Terry Eagleton (1991 [1983]: 138–9, 143) on asettanut kyseenalaiseksi, voiko tällaista fiktiivisen kerronnan ketjua ylipäänsä soveltaa. Pekka Tammi (1992: 124–6) puolestaan käyttää fiktiivisen kerronnan ketjua mutta suhtautuu varauksellisesti Kinnusen toisintoon.

† Kapiteelit määritellään pienaakkosten (gemenan) korkuisiksi isoiksi kirjaimiksi.

vastaanottajan merkitystä taideteoksen kokemiselle. Niinpä YLEISÖN sulkeminen **teoksen** ulkopuolelle ei välttämättä ole perusteltua.

Aarne Kinnusen mukaan KIRJAILIJA voidaan tunnistaa fiktiivisen kerroksen ketjusta tutkimalla teoksissa toistuvia piirteitä. Kirjailija on myös se, joka nimeää tietyn sanataideteoksen kertomukseksi, runoksi tms. — KIRJAILIJA ja SÄVELTÄJÄ voidaan erottaa myös sen perusteella, että he käyttävät **valtaa** musiikkiaineeseen (samoin kuin kuulijoihin). Se näkyy mm. siten, että musiikki noudattaa muotokaavoja tms. lakeja, jotka eivät johdu itse musiikkiaineesta. SÄVELTÄJÄ voi toki myös häivyttää persoonansa ja vaikutuksensa sävellyksestä (ankarasti muotokaavoja noudattavaa musiikkiahan on totuttu arkikielessä nimittämään ”persoonattomaksi” tai ”hengettömäksi”). Tällöin rakenteet hahmottuvat vasta sillä hetkellä kun kukin ääni ensimmäisen kerran havaitaan; tällöin näyttää siltä, että musiikki on kirjoitettu nuotti kerrollaan (vrt. Charles 1995: 40).

SÄVELTÄJÄ voi käyttää valtaansa myös yleisöön nähden. Ivanka Stoianova kirjoittaa:

”Manipuloijan ominaisuudessaan säveltäjä pakottaa kuulijan (tai manipuloitavan sisäistekijän) toimintaan: riistäessään kuulijan vapauden esityksen ajaksi säveltäjä varmistaa, että kuulija ei voi enää ummistaa silmiään eikä voi välttää seurannaistoimenpiteitä. Vastaanottaja peukaloidaan hyväksymään säveltäjän esittämä tarjous.” (Stoianova 1995: 515.)

Modernistiset taiteilijat ovatkin pyrkineet ”aktivoimaan ihmisiä taiteen vastaanottajina” (Tarasti 1994a: 286) ja jopa improvisoimaan heillä (Tarasti 1994b: 10). Toisaalta SÄVELTÄJÄ voi ”etäännyttää itsensä diskurssista, salata läsnäolonsa tai tekeytyä poissaolevaksi” (Tarasti 1994a: 246).

Sisäistekijä on jonkinlainen toimittaja, ja teoksesta voi nähdä, jos se on toimitettu huonosti; tässä voisi ajatella Robert Schumannin (1810–56) sinfonioita. Sisäislukija taas on se, jota KIRJAILIJA ajattelee teosta kirjoittaessaan: hän ymmärtää kaikki hienoudet ja viittaukset, ja hän on käytännön YLEISÖÄ viisaampi, jonkinlainen toivelukija siis. Sisäislukijaa voidaan luonnehtia taideteoksen sisältämäksi metakognitiiviseksi vastaanottostrategiaksi. YLEISÖLLÄ on näköala ketjun kaikkiin edeltäviin jäseniin. — Pekka Tammi (1992: 124–125) on arvostellut tätä näkemystä. Hänen mukaansa Kinnunen samastaa sisäistekijän ja KERTOMUKSEN KUULIJAT keskenään sanoessaan, että ”sisäistekijä toistaa tarinan, ei aivan samana, vaan samassa hengessä” (Kinnunen 1980: 13). Sääntöä ei pitäisi muodostaa yksityistapauksen perusteella, kuten Kinnunen on Tammen mielestä tehnyt.

Jos Aarne Kinnusen näkemysten asemesta ottaisimme käyttöön Pekka Tammen teorian, niin nähdäkseni vain jotkin KERTOJAN ominaisuudet siirtyisivät sisäistekijälle ja vastaavasti KUULIJAN sisäiskuuntelijalle. Nämä muutokset eivät ole niin olennaisia, että musiikkianalyttisessä tutkimuksessa pitäisi aikaa

tällaiseen toissijaiseen kysymykseen uhrata. Riittää, että tehdään ero SÄVELTÄJÄN (ransk. *sujet d'énonciation*) ja sisäistekijä-KERTOJAN (*sujet d'énoncé*) välille. Ei Kinnusen eikä Tammen jaottelu ole kumpikaan epäjohdonmukainen, vaan molemmat ovat sinänsä käyttökelpoisia ja lopulta melko samansuuntaisia. Olen tukeutunut enemmän Kinnusen ajatuksiin lähinnä siksi, että ne on esitetty selkeämmin.

Kun Ludwig van Beethovenin *Pateettisen pianosonaatin*, sonaatin nro 8 c-molli op. 13 (1799), 3. osan otsikkona on ”Rondo. Allegro”, niin ”Rondo” on ns. kynnysteksti — remaattinen väliotsikko — ja ”Allegro” on itse musiikkitekstiä. Erottaisin, että ”Allegro” lausuu KERTOJA ja ”Rondo” sisäistekijä (kynnysteksteistä ks. Lyytikäinen 1991: 147–). SÄVELTÄJÄ nimeää musiikkitekstin ”sonaatiksi”, ja usein (mutta ei aina) YLEISÖ antaa sille lisänimityksen (esim. *Pateettinen*).

Semioottisesti tämä fiktiivisen kerronnan ketju edustaa musiikin aktoriaalista tasoa. Eero Tarasti (1994a) jakaa aktoriaalisuuden sisäiseen ja ulkoiseen. Ulkoinen aktoriaalisuus tarkoittaa hänellä teema-aktoreiden välisen suhdeverkoston selvittämistä ja sisäinen teema-aktoreiden modaalisyvyyden määrittämistä. Tässä suhteessa kerronnan ketju on lähempänä sisäistä aktoriaalisuutta.

Fiktiivisen kerronnan ketju ja Ingmar Bengtssonin (1920–89) esittämä musiikin viestintäketju (alla) eivät sulje toisiaan pois. Ne kuvaavat musiikin olemusta selvästi eri näkökulmista: Bengtsson tarkastelee lausumisen (ransk. *énonciation*) rakennetta, Kinnunen lausuman (*énoncé*) rakennetta. Informaatio välittyy siis kahdella jäsennyistasolla. Musiikin viestintäketju kulkee pääpiirteittäin seuraavasti:

Säveltäjä – nuotinnos – esittäjä/soitin – äänitapahtumat – kuulija

(ks. Bengtsson 1973a: 23). Tällaisten viestintäjärjestelmien taustalla on Claude Shannonin (1913–) kehittämä tilastollinen kommunikaatioteoria eli siis informaatioteoria (Niiniluoto 1979: 2068).

Voimme ajatella sävelteoksia, joista on olemassa useita laitoksia, esimerkiksi Modest Musorgskin (1839–81) oopperaa *Boris Godunov* (1872). Eri laistosten tekijät, kuten Nikolai Rimski-Korsakov ja Dmitri Šostakovitš, toimivat sisäistekijöinä, mutta he eivät saisi puuttua SÄVELTÄJÄN tai KERTOJAN osaan eli itse TARINAAN, FIKTIIVISEEN MAAILMAAN. — Kalevi Aho on käsitellyt aihetta laajemmin, ja hän toteaa: paitsi että soitintaja ”voi pyrkiä olemaan mahdollisimman uskollinen alkuperäisteokselle ja luonnehtimaan ja korostamaan tarkoin sen sävyjä ja tunnelmia”, hän voi myös pyrkiä ”uudelleenluovaan, subjektiiviseen instrumentaatioon, jolloin sovitusta saattaa saada suurestikin alkuperäisestä teoksesta poikkeavan ilmeen” (K. Aho 1992: 212).

Jos kirjallisuustieteilijä Gérard Genetten esittämää transtekstuaalisuuden (eli intertekstuaalisuuden) typologiaa sovelletaan tuohon erotteluun, niin neutraali soitinnus on Genetten luokittelun mukaan ns. muodollinen transpositio ja Ahon kuvaama subjektiivinen soitinnus puolestaan on sen erikoistapaus transfokalisaatio. Transpositio tarkoittaa samaa kuin vakava transformaatio, ja se jakautuu muodollisiin ja temaattisiin transpositioihin. (Lyytikäinen 1991: 161.) — Olen artikkelissa Lång 1992 koettanut selkeämmin soveltaa Genetten tyyppijakoa musiikkiin.

Dmitri Šostakovitšin oopperassa *Nenä* op. 15 (1928) on välisoitto, joka on kirjoitettu yksinomaan lyömäsoittimille. Kun oopperasta on tehty pianopartituuri, sovitus on tuonut FIKTIIVISEEN MAAILMAAN uuden elementin: säveltasot.

Kunuuttamusiikkiasyytetään siitä, että se on YLEISÖLLE liian vaikeatajuista tai aivoperäistä, niin voitaisiin sanoa, että SÄVELTÄJÄN kuvitteleva sisäiskuuntelija on tällöin älyllisesti liiaksi YLEISÖN yläpuolella. Eräs arvostelija totesi näin: ”Länsimainen rationaalisperäinen musiikki on usein uhannut jättää ihmisen kokonaisuutena huomaamatta. Kuulija on mielletty lähes tietokoneen tarkkuudella informaatiota vastaanottavaksi älypääksi” (Murtomäki 1992).* Myös Leonard B. Meyerille (1989) tämä on tärkeä tekijä: hän pitää modernin musiikin projektia mahdollisesti epäonnistuneena, koska joidenkin äärisuuntausten luoma musiikki ylittää tyystin kuulijain tiedonkäsittelymahdollisuudet. Samaa aihetta, säveltäjän ja kuulijan suhdetta sävelteokseen, on käsitellyt myös Jaan Ross (1991). Toisaalta sisäiskuuntelija ei saisi olla aivan YLEISÖN tasolla tai jopa sen alapuolella — kuten jossain mainosmusiikissa —, koska se johtaa kuulijan turhautumiseen; se ei aktivoi kuulijaa riittävästi (tosin kaikki eivät halua tullakaan aktivoiduksi vaan viihdytetyksi). Ilmeisesti on olemassa rajat, joihin sisäiskuuntelijan pitäisi sijoittua, jotta musiikin viestintä onnistuisi mahdollisimman hyvin. — Tätä oletusta voidaan tietenkin moittia liiasta normatiivisuudesta ja esteettisestä idealismista.

Tarkastelen SÄVELLYSTÄ siis viestinä, jonka KERTOJA esittää KUULIJALLEEN. Tämä SEPITETTY MAAILMA eroaa omasta maailmastamme siten, että FIKTIIVISESSÄ MAAILMASSA viesti on täysin ymmärrettävä. Voisimme jopa katsoa, että tässä SEPITETYSSÄ MAAILMASSA musiikki välittää merkityksiä, vaikka emme pystykään niitä erittelemään. (Voimme päätellä niistä yhtä paljon kuin kolmiulotteisen kappaleen muodosta kaksiulotteisen varjon perusteella.) KERTOJA ja KUULIJAKäyttäytyvät ikään kuin heidän viestintänsä olisi mielekästä, joten tällainen oletus voitaisiin tehdä.

* Jotkut säveltäjät, kuten Milton Babbitt (1916–), uskovat että korva oppii seuraamaan, kun järki näyttää tietä. David Lidov (1995: 12) nimittää tällaista asennetta romanttiseksi.

Ihmisten keskinäinen viestintä on oikeastaan arvailua ja riskinottoa, kuten Carol Myers-Scotton (1993) kuvaa oivaltavassa tutkielmassaan. Ennen kuin keskustelukumppanit alkavat viestiä toisilleen, heillä on jo odotuksia ja arvioita siitä, mitä viestinnässä tulee tapahtumaan; nämä odotukset perustuvat elämänkokemukseen ja kulttuurin suodattamaan sosiokulttuuriseen tietoon. Kun toinen keskustelukumppani alkaa sitten esittää asiaansa, niin itse asiassa hän koettaa kaikin keinoin — lausumiensa väitesisällön, prosodian, eleiden yms. kontekstualisointikeinojen avulla — auttaa kuulijaa **arvaamaan**, mitä hänellä on mielessään. Kuulijan seuruupalautteesta hän näkee, pystyykö kuulija arvaamaan oikein hänen tarkoituksensa, ja mukauttaa kommunikatiota siten kuin tilanne edellyttää. Moinen viestintäkäsitys ei kieltämättä ole kovin ylevä: emme pystykään välittämään sujuvasti viestejä toinen toisillemme, vaan pystymme ainoastaan ohjailemaan toistemme arvailua ja luottamaan rohkeasti siihen, että kuulija osuu arvauksissaan edes kohtuuetäisyydelle tarkoituksestamme. Omalla tavallaan musiikin vastaanotto esittää tätä viestinnän arvuuluonnetta: musiikki ohjaa arvailuamme ja asettaa sille omat mutta väljähköt rajoituksensa. Siksi on mielekästä olettaa, että musiikissa on KERTOJA — tarkasti ottaenhan kysymys on keskustelukumppanin taiteellisesta jäljittelestä. Tämä kumppani käyttää metakognitiivisia strategioita, sillä sävellys sisältää kuvauksen paitsi tekstistään myös kuulijasta. Siksi voidaan sanoa, että pelkät sävelet eivät luo musiikillista viestintää — vastakaiku luo viestinnän (vrt. Gumperz 1982: 1).

Juuri arvailumme tuo tilanteisiin mielekkyyttä. Sosiologit nimittävät arvailun tai ymmärtämisen menetelmää **etnometodologiaksi**. Tilanteisiin osallistujat koettavat löytää kontekstisidonnaisia ja paikallisesti mielekkäitä tapoja, joilla voidaan toimia ”oikein”. (Ks. läh. Heritage 1996.) Jäljempänä käsittelemme laajemmin sitä, kuinka itse osallistumme sävellysten koherenttiuden luomiseen.

Kun erotetaan toisistaan **kertomisen subjekti** (*sujet d'énonciation*) ja **kertomuksen subjekti** (*sujet d'énoncé*), voidaan tietysti kysyä, missä kertomuksen subjekti tulee esiin; selityksillähän ei voi olla arvoa, jos ilmiötä ei voi mistään havaita. Eero Tarasti arvioi kysymystä näin:

”– – musiikillinen subjekti ei ’asu’ missään tiettyssä ’osoitteessa’, vaan se on läsnä kaikkialla tekstissä, samalla tavoin kuin kaikki tuntevat Tartuffen läsnäolon Molièren näytelmän kahdessa ensimmäisessä näytöksessä, vaikka itse henkilö ei ole vielä itse astunut näyttämölle” (Tarasti 1994a: 108).*

* Esimerkeiksi voi mainita myös Carol Reedin elokuvan *Kolmas mies* (1949), jossa Harry Limen (Orson Welles) läsnäolo tuntuu koko ajan (mm. musiikin keinoin), vaikka hän itse on läsnä valkokankaalla vain lyhyen aikaa (ks. Juva 1995: 68), sekä puhekumppanin sanojen ennakoimisen Fjodor Dostojevskin ”dialogisissa” monologeissa (ks. Bahtin 1991).

Pitänee olettaa, että SÄVELTÄJÄ piilottelee KERTOJAN takana, eikä sitä voi sinänsä havaita, ellei SÄVELTÄJÄ etäännytä musiikin KERTOMUSTA itsestään esimerkiksi ironian keinoin. Olisikin koetettava tarkata sävellyksissä esiintyviä lohkeamia ja epäjohdonmukaisuuksia. Pintatason epäjohdonmukaisuudet voivat olla merkinä siitä, että sillä kohtaa noudatetaankin jonkin toisen tason johdonmukaisuutta. Camille Saint-Saënsin (1835–1921) *Eläinten karnevaalien* (1886) osassa *Pianistit* joutuvat pianistit soittamaan asteikkoja kehnonpuoleisesti. Tässä on kyse parodiasta. Voidaankin sanoa, että ainakin silloin kun sävelteoksessa tapahtuu jotain kömpelöä eli selvästi SÄVELTÄJÄN yleisen pätevyyden alittavaa, silloin SÄVELTÄJÄ ei ole itse vilpittömästi äänessä: SÄVELTÄJÄ voi panna marionettinukkensa (vrt. mts. 110–111) KERTOJAN (ja esittäjän usein) ”kompastumaan”, mutta hänen ei tarvitse kompastua itse. Näyttämötaiteessa tilanne on toisin: kun Lasse Pöysti haluaa saada esittämässä kuningas Learin kompastumaan, hänen on kompastuttava itse; toisaalta William Shakespearen ei tarvinnut kompastua. (Pöysti vertautuu siis musikkoon, ei säveltäjään. Toisaalta hänellä on merkittävä osuus Learin ”säveltämisessä”.)

Tiedemiesten tulisi noudattaa Occamin partaveitseksi nimettyä periaatetta (ks. Niiniluoto 1983: 290), jonka mukaan emme saisi postuloida ilmiöiden selittämiseksi olioita enempää kuin on tarvis. Niinpä ei ole mielekasta tehdä eroa SÄVELTÄJÄN ja KERTOJAN välille, jos on kysymys vaikkapa Mozartin pianokonsertosta — siinä säveltäjä näyttää taitonsa pätevänä käsityöläisenä ja sillä hyvä. Mutta jos siirrymme tarkastelemaan Mozartin *Musiikillista pilaa* (*Kylämusikantit* KV 522), erottelun tekeminen nousee ajankohtaiseksi, sillä teoksen koomisia piirteitä voidaan parhaiten tulkita siten, että virheet eivät ole Mozartin itsensä tekemiä, vaan siten, että Mozart pilailee ja luo fiktiivisen hahmon, jolle voimme nauraa. Kysymys on eräänlaisesta bahtinilaisesta ”tietoisuuksien polyfoniasta”. Tätä polyfoniaa ei kannata olettaa aina vaan ennen kaikkea silloin kun aihetta ilmenee.

Voimme siis havaita, että eri taiteenlajeissa voi FIKTIIVISEN MAAILMAN henkilöiden ja sitä synnyttävien TOSIMAILMAN ihmisten olla erilaisia suhteita; se riippuu taiteenlajin konkreettisuuden asteesta. Lisäksi tilannetta mutkistavat näyttämöilluusio ja trikkikeinot. Kenenkään ihmisen ei tarvitse kuolla näyttämöllä, mutta haluamme uskoa, että henkilö todella kuolee.* Elokuvissa kuolema voidaan lavastaa hyvinkin aidon näköiseksi.† Silti näyttelijä itse ei

* Juri Lotman on huomauttanut tähän liittyvästä vivahteesta: kun teatteriesityksen päätyttyä ilmestyvät näyttämölle kumartamaan myös näytelmässä ”kuolleet” näyttelijät, koemme helpotusta. Sen kouriintuntuvammin emme voi ylösnousemusta kokea. (Ks. Torop 1991: 95.) Elokuvissa tämä ei ole mahdollista muutoin kuin lopputeksteissä, joihin on kirjattu näyttelijäin nimet.

† Miksi ihmisten ylipäättään pitää kuolla elokuvissa? Elias Canettin (1980) mukaan ihmiset pelkäävät kuolemaa ja he voivat hallita pelkoaan mm. jäämällä itse eloon tois(t)en

vahingoitu. Näyttämökaatuminenkin on aina tyyllitelty. Erityisesti tällaisissa tapahtumissa IHMINEN ja HENKILÖ erottuvat toisistaan, ja niiden tarkastelu on ratkaisevan tärkeää.

Kuuluisa teatteriohjaaja Peter Brook on kirjoittanut sävel- ja näyttämötaiteen eroista:

”Musiikin väline on erillään itse musiikista. Musiikkiaines siis tulee ja menee aina samalla tavalla ilman että sitä tarvitsisi tarkistaa tai arvioida uudestaan. Draaman väline sitä vastoin on lihaa ja verta ja draamassa ovat vallalla aivan toiset lait. Välinettä ja sanomaa ei voi erottaa.” (Brook 1972: 18.)

2.7.1. Draamallinen ironia

Joutunen luopumaan toisaalla esittämästäni näkemyksestä, että ns. **draamallinen ironia*** ei olisi musiikissa mahdollista. Draamallinen ironiahan tarkoittaa, että YLEISÖN tietopiiri on laajempi kuin HENKILÖIDEN.† Draamallista ironiaa edustaa vaikkapa salapoliisitarina, jossa LUKIJAT ovat saaneet jo nähdä, kuka tekee rikoksen, ja voivat nyt seurata, kuinka salapoliisi koettaa saada selville sen, minkä LUKIJAT jo tietävät. Tällaisessa tapauksessa ironia toteutuu ajan mittaan (ajan funktiona), ja se onkin kirjallisuudessa luontevin tapa.

”Draamallista ironiaa on tietää tulossa olevan tapahtumasarjan käänne ennen päähenkilöä”, kirjoittaa Aarne Kinnunen (1994: 140). Hänen mukaansa draamallinen ironia on tiedon ja katseen ilmiö: ”Esiintymisujous johdetaan juuri välttämättä siitä, että katsoja näkee esiintyjästä aina enemmän kuin

kuollessa (ns. *überleben*-kokemus). Vaikka olemme järkyttyneet jonkun läheisemme kuolemasta, tunnemme samalla salaista riemua siitä, että *itse* olemme jääneet eloon (mts. 274–275). Jotkut voivat myös pyrkiä aktiivisesti surmaamaan ihmisiä ja siten pitämään kuoleman loitolla itsestään (mts. 249). Tässä on kysymys puhtaasti psykologisesta ilmiöstä: toisten surmaaminen ei pidennä elämäämme rahtuakaan, mutta meistä tuntuu, että joka kerta kuolema valitsi jonkun toisen (vrt. myös Alford 1992). Koemme helpotusta siitä, että emme ole nokkimisjärjestyksessä kaikkein alimpana. Myös nykyajan *action*-elokuvia voi tulkita tästä näkökulmasta: sivuhenkilöitä kuolee roppakaupalla mutta päähenkilö jää eloon; tässä tarjotaan *überleben*-kokemuksia paitsi päähenkilöön samastujille myös suoraan elokuvan katselijoille. — Mainittakoon että silvottuihin ihmisruumiisiin (esimerkiksi elokuvassa *Robocop*) kohdistuvan katseen uteliaisuus lienee pohjimmiltaan seksuaalista uteliaisuutta. Sen taustana on Yhdysvaltain puritaaninen seksuaalimoraali, joka ei salli pornografista esittämistä; silvotut ihmisruumiit ovat paras korvike, mitä siihen hätään löytyy. Ihmisruumiisiin kohdistuva väkivalta edustanee niin muodoin erilaisia sukupuolitoimintoja ja perversioita ja salapoliisitarinoiden ”pakollinen” vainaja edustanee kantanäkykohtausta (saks. *Urszene*).

* Ironia < kr. *ειρωνεία* ’teeskentely’.

† Prof. Aarne Kinnusen luento ”Draaman teoria” 7.10.1991 ja Kinnunen 1994: 140–.

tämä itse itsestään tässä tilanteessa” (mts. 141).^{*} Ilmiönä draamallinen ironia on neutraali, sitä löytyy niin komedioista kuin tragedioista, niin arjesta kuin taiteestakin. Tarinan kuulija-lukija tietää jo lukemaan ryhtyessään enemmän kuin tarinan henkilöt, nimittäin sen että ”heistä on olemassa tätä kertomus tapahtumien jälkeen” (mts 141). Romanttinen ironia tarkoittaa sitä, että henkilöt tietävät olevansa ”näytteillä”, mutta Kinnusen mukaan se ”ei muuta perustaa”. — Draamallinen ironia ei välttämättä pane liikkeelle komiikkaa:

”– – katsoja näkee henkilön kahden toiminnan osana samaan aikaan (joista itse henkilö ei näe toista) – –” (mts. 188).

Ironia voi siis olla myös samanaikaista. Buster Keatonin (1895–1966) elokuvassa *Kenraali* (1926) on kohta, jossa päähenkilö veturinkuljettaja koettaa pilkkoa puita liikkuvassa veturissa eikä huomaa, että hänen takanaan sotajoukko pakenee toisen ajamana ja hän joutuu rintamalinjan toiselle puolelle. Tämä on myös draamallista ironiaa (tilan funktiona), mutta YLEISÖ saa tiedon **yhtä aikaa** kuin HENKILÖ ei sitä saa. (Määritelmää voi tietysti moittia hie-man väkinäiseksi.)

Kun kirjallisuus voi käyttää luontevimmin eriaikaista draamallista ironiaa, niin teatteri ja elokuva voivat käyttää luontevasti sekä eriaikaista (suksessiivistä) että samanaikaista (simultaanista) ironiaa. Säveltaide voinee käyttää vain senhetkistä ironiaa, jos sitäkään. — Draamallisessa ironiassa on kyse siitä, että HENKILÖT eivät tiedä jotain FIKTIIVISEN MAAILMAN asiaintilaa mutta YLEISÖ tietää; draamallisesta ironiasta ei voi puhua, jos tietämättömyyden kohteena ovat vaikkapa kielen säännöt tms.

Esimerkin musiikin draamallisesta ironiasta voi haluttaessa löytää Ludwig van Beethovenin *Missa solemniksen* op. 123 (1823) Agnus Dei -osasta. Messun FIKTIIVISESSÄ MAAILMASSA on neljä HENKILÖÄ sekä KUORO ja TAUSTA (orkesteri). (LAULAJIA ei saisi samastaa HENKILÖIHIN, koska voimme ajatella, että HENKILÖT vaikkapa säntäilevät päätä pahkaa ympäriinsä mutta LAULAJAT seisovat paikallaan.) HENKILÖT ja KUORO toistelevat tässä osassa latinaksi sanoja ”Jumalan karitsa, joka pois otat maailman synnin, armahda meitä!” Emme saa tietää, että he pystyisivät sanomaan muuta. Näin rajoittunut itseilmaisuus tuo mieleen pakkoneuroosin ja skitsofrenian. Kun potilas toistaa jotain toimintoa epämääräisen ajan, siitä käytetään nimitystä stereotypia. Näennäisesti järjettömät pakkotoiminnot, kompulsiot, eivät ole vailla mielekkyyttä, vaan ne toimivat puolustuskeinona ahdistuneisuutta vastaan. (Achté–Alanen–Tienari 1990: 98–99.) Uskontojen tapauksessa niiden on määrä luoda ja ylläpitää ”sosiaalista todellisuutta”.

^{*} Silloin esiintyjän kannattaakin kuvitella, että kaikki muut ovat alasti (tv-sarjassa *Kon-nankoukkuja kahdelle* annettu neuvo).

Tahdissa 170 trumpetit esittävät ns. pelastusopperoista tutun kaukaisen trumpettifanfaarin (pianissimo); sen jälkeen orkesterissa soi jousilla nopea 1/16-tremolo ja crescendo; tahdeissa 180–181 soi septimisointu f-a-c-es, 182 b-molli-sointu ja 183 vähennetty septimisointu a-c-es-ges, kunnes tahdissa 186 tulee toonika, B-duuri-sointu (harmonian kulku: D⁷–t–D^v–T). Tällaista musiikkia käytetään kuvailemaan tapahtumia, jotka ovat tuttuja monista varhaisromantiikan pelastusopperoista: kun vääryys on suurimmillaan, kuuluu kaukaisuudesta torvisignaali ja ratsuväki saapuu oikeutta palauttamaan (Beethoven oli itsekin säveltänyt pelastusopperan v. 1805). Orkesteri ja harmonia voivat kuvata viitteellisesti muun muassa tällaista tapahtumakulkua.

Tässä voidaan puhua draamallisesta ironiasta. Messun HENKILÖT ovat niin toimitustensa pauloissa, etteivät huomaa, mitä taustalla (ympärillä) tapahtuu — hieman samoin kuin puiden pilkkominen vei Keatonin veturinkuljettajan huomion niin ettei hän huomaa taustalla ratsastavia sotaväenosastoja. Ironista on se, että YLEISÖ havaitsee taustan muuttuvan dramaattisesti mutta HENKILÖT eivät pysty muuttamaan toimintaansa siten kuin tilanne ehkä edellyttäisi (ns. agnosia): he kutsuvat yhä mytologista olentoa.

On tietysti totta, että solistien melodiat muuttuvat esitellyn katkelman kulessa, kun ”ratsuväki saapuu” eli toonikasointu saavutetaan; lisäksi Beethoven on määrännyt, että orkesterin on soitettava *colla voce*, solistien mukaan (t. 174, 179, 188). Voitaisiin tulkita, että HENKILÖT kyllä huomaavat, mitä heidän ympärillään tapahtuu, mutta koska ollaan messussa, ei sanoja sovi muuttaa. Katkelma mahdollistaa siis erilaisia tulkintoja: HENKILÖT eivät huomaa, mitä heidän ympärillään tapahtuu (draamallista ironiaa), tai he kylläkin tajuaavat ympäristöään mutta eivät pysty toimimaan tilanteen mukaan (satiiria). Sen sijaan todennäköiseltä ei vaikuta, että ”pelastuskäänne” kuvaisi ”Jumalan karitsan” saapumista, koska HENKILÖITTEN täytyy jatkaa toistelua kappaleen loppuun saakka. — Vaikka Beethoven tuskin lienee tarkoittanut musiikkiaan näin tulkittavaksi, se ei vielä sulje tällaisen kuvauksen johdonmukaisuutta pois. Korkeintaan hänet saadaan hieman väkinäisesti liitettyä kristinuskon dekonstruoijiin. Samanlaisesta analyysistä olisi kysymys myös silloin, jos W. A. Mozartin *Don Giovanni* -opperan (1787) Leporelloa väitettäisiin homoseksuaaliksi (tällainen tulkinta lienee libreton rajoissa mahdollinen). Siinä osoitettaisiin lähinnä se, että tekijät eivät pysty hallitsemaan taideluoman kaikkia merkityksiä. — Kysymys ei siis ilmeisestikään ole historiallisesti alkuperäisestä merkityksestä vaan piilevästä, tekijälle tiedostamattomasta merkityksestä tai jopa tulkitsijan merkityksestä (ns. anakronismi). Ehkäpä tätä merkitystä voitaisiin nimittää jopa teoksen sisäiseksi merkitykseksi, joka teoksella on ”oman muotonsa ja laatunsa perusteella ’itsessään’, kun sen synty- ja vaikutustapa on abstrahoitu pois tarkastelusta” (Niiniluoto 1983: 173). Tämä merkitys ilmenee kuitenkin meille itsellemme, eikä se riipu tekijäin tarkoitus-

peristä; se on tavallaan ominaisuus, jonka huono-onninen teos tahtomattaan kaivaa meistä esille.

Myös Veljo Tormiksen (1930–) teoksesta *Kohtaamisia Leninin kanssa* (*Mõtisklusi Leniniga*, 1982) voidaan haluttaessa erottaa draamallista ironiaa. Säveltäjä käyttää Vladimir Iljitš Leninin (1870–1924) tekstejä, mutta harmonia, melodiasitaatit ym. musiikin keinot kommentoivat niitä, usein ivallisesti. (Laajemmin teosta analysoi mm. Toomas Siitan [1991: 77–79].) Tässäkin voi katsoa, että HENKILÖT eivät tiedä, mitä TAUSTALLA (melodioissa, harmonioissa jne.) tapahtuu, vaan he toimivat hyväuskoisesti sanain tasolla ja esittävät ne totena. YLEISÖ sen sijaan huomaa, ettei kaikki olekaan niin kuin näyttää.

Jos aikaisemmin mainitussa Beethovenin bagatellissa op. 126 nro 6 oletetaan, ettei kappaleen KERTOJA tiedä yleisön kuulleen jo kadenssia vaan hän esittää sen hyväuskoisesti ja luulee lopun yllättävän KUULIJAN, niin siinäkin on kyse draamallisesta ironiasta, koska YLEISÖ tietää jotain, mitä KERTOJA ehkä ei tiedä. Tässä ehkä sisäistekijä tekee tepposet KERTOJALLE. Näin voidaan katsoa, jos oletetaan, että sisäistekijä on vastuussa kerronnan lopullisesta järjestyksestä (esimerkiksi takautumista). FIKTIIVISESSÄ MAAILMASSA KERTOJA vain kertoo TARINAN suoraviivaisesti alusta loppuun. Boris Tomaševski nimittää *fabulaksi* tapahtumain alkuperäistä järjestystä ja juoneksi (*sjužet*) sitä järjestystä, jossa niistä kirjassa kerrotaan (Lotman 1991: 106–107). Juoni olisi näin sisäistekijän tason ilmiö. Samoin esimerkiksi oopperassa laulaminen olisi niin muodoin sisäistekijän aikaansaannosta: henkilöthän eivät tiedä laulavansa, mutta he voivat esittää lauluja.

2.7.2. Metafiktiivisyys

Kun FIKTIIVISESTÄ MAAILMASTA viitataan sisäislukijaan tai -kuuntelijaan tai KIRJAILIJAAN tai YLEISÖÖN, siinä on kysymys **metafiktiivisyydestä**. (Aihetta on käsitellyt laajemmin Roman Jakobson [1987].) Metafiktiivisyys voi olla suoraa tai epäsuoraa, ja epäsuora metakielisyys voisi olla mahdollista musiikissakin. Metafiktiivisyys on näennäisesti järjenvastainen ilmiö eli paradoksi, koska emme ole tottuneet siihen, että FIKTIIVISESTÄ MAAILMASTA viitattaisiin ulos (ja vaikka olisimme tottuneetkin siihen, se säilyttää yhä viehätyksensä). Teatterissa tällaiset viittaukset rikkovat ns. näyttämöharhaa; erityisen tunnettu on Luigi Pirandellon (1867–1936) näytelmä *Kuusi henkilöä etsii tekijää* (1921); keinoa ovat toki käyttäneet jo 1800-luvun romantikot, kuten Ludwig Tieck (1773–1853) ym. (Kun näytelmän henkilöt tietävät olevansa ”näytteillä”, on kysymys romanttisesta ironiasta.) Aikamme teatteri on hyödyntänyt metafiktiivisyyttä yhä laajemmin, kun ”neljännen seinän sopimusta” on rikottu. (Neljännen seinän sopimus on näyttämötaiteessa suhteellisen uusi ajattelutapa; sitä ryhtyi peräänkuuluttamaan oikeastaan vasta Denis Diderot [1713–84] 1750-luvulla vaatiessaan todellisuuden realistista kuvausta.) Metafiktiiv-

syydet jos mitkä ovat tunnusmerkkisiä ilmiöitä. — Metafiktion perusta löytynee unennäöstä: olemme itse kukin nähneet unia, joissa tiedämme näkevämmme unta. Ne eivät ainakaan oman kokemukseni mukaan liene tyypillisimpiä unia, mutta niiden perustilanne on samanlainen kuin edellä mainituissa näytelmissä, elokuvissa jne. Siinä ikään kuin tiedetään ja uskotaan kaksi ristiriitaista asiaa yhtä aikaa.

Olen toisessa yhteydessä käsitellyt metafiktiivisyyttä ja metakielisyyttä laajemmin. Olen jakanut metafiktiivisyyden kahtia, suoraan ja epäsuoraan luokkaan. Epäsuora metafiktiivisyys voisi periaatteessa olla mahdollista musiikissakin, mutta se tuntuu olevan melko harvinainen ilmiö. (Lång 1992: 9.)

Metafiktiivisyyttä pohdittaessa voidaan ottaa avuksi Kaija Kuirin (1984) esittämä jaottelu. Hän huomauttaa aluksi ihmiskielen poikkeavan muista viestintäjärjestelmistä mm. siten, että sen avulla voidaan kuvata sitä itseäänkin. Hän jakaa metakielisen viestimisen neljään alaluokkaan. Viestimisen kohteena voi olla (1) kielellinen viestiminen ja (2) kielen järjestelmä, ja toisaalta kohteena voi olla (A) sama viestintätilanne ja (B) toinen viestintätilanne (ks. taulukko 1).

KOHDE	(A) sama viestintätilanne	(B) toinen viestintätilanne
(1) kielellinen viestiminen	1A	1B
(2) kielen järjestelmä	2A	2B

Taulukko 1. Metakielisyyys Kuirin (1984: 21) mukaan.

Tästä voidaan havaita, että esittämäni ”suora metakielisyyys” (Lång 1992: 9) kuuluu kohtaan 1A ja ”epäsuora metakielisyyys” kohtaan 2A. On myös muistettava, että intertekstuaalisuuskin on eräänlaista metakielisyyttä ja se sijoittuu kohtaan 1B. Esittämäni ”taiteellinen metakielisyyys” (mts. 9) kuuluisi ehkä kohtaan 2B. — Kuirin (1984: 21) mukaan kohdissa 1A ja 2A on kyse metakommunikaatiosta (refleksiivisyydestä), kohdassa 1B referoinnista* ja 2B metakielestä (deskriptiivisyydestä).

Olen ollut sitä mieltä, että tekstienvälisyydessä ei ole kysymys metafiktiivisyydestä sen syvimmissä merkityksessä (Lång 1992: 8), koska tekstienvälisyys edellyttää liian paljon teoksen ulkopuolista tietoa (sitaattien tunnistaminen). Metafiktiivisyyden tunnistaminenkin toki vaatii ennakkotietoa — on ensiksikin tajuttava, että ollaan seuraamassa FIKTIIVISTÄ KERRONTAA, ja ymmärrettä-

* Richard Wagnerin (1813–83) oopperoissa harrastetaan paljon referointia, sillä musiikissa ja aarioissa viitataan usein siihen, mitä aikaisemmissa näytöksissä tai näytösten välillä on tapahtunut. (Oopperoiden FIKTIIVISEN MAAILMAN näkökulmasta koko ooppera ei ole samaa viestintätilannetta, vaikka YLEISÖ toki käsittää oopperan yhdeksi kokonaisuudeksi.)

vä, mihin FIKTIIVISESSÄ KERRONNASSA kulloinkin viitataan —, mutta sitaattien tunnistaminen ei luonteensa vuoksi kiinnitä huomiota siihen, että FIKTIIVISESTÄ MAAILMASTA viitataan nimenomaan sen omiin perusteisiin. Metafiktiivisyys on ontologinen ilmiö, intertekstuaalisuus semanttinen (vrt. Kuiri 1984: 35). Vastaavasti Kaija Kuiri sanoo **referoinnista**, että sitä eivät ole ”(1) toisen kielen, murteen tai tyylin käyttö oman tekstin osana, (2) sanontojen, sananparsien ja fraasien käyttö — eivätkä (3) saman viestintätilanteen kielenkäyttöön kohdistuvat viittaukset” (mts. 21).

2.7.3. Kerronnan ketjun kuulijan tunnistaminen

Sanataideteoksesta ei ole helppoa erottaa, minkälaisen lukijan se itselleen olettaa, sillä siitä ei juuri puhuta suoraan. Walker Gibson ja Gerald Prince ovat pyrkineet kehittämään analyysimenetelmiä, joilla tämä lukija voitaisiin tunnistaa tekstistä. Tämä KUULIJA on ”tehty, valvottu, yksinkertaistettu ja abstrahoitu jokapäiväisen kokemisen kaaoksesta” (Gibson 1980 [1950]: 2).

Vaivattomimmin KUULIJAN voi tunnistaa suostuttelevista mainosteksteistä, jotka edustavat tyyliä ”Onko sinulla tätä? Täystuho ratkaisee ongelmasi!” ja ”Setä Samuli tarvitsee sinua!” KUULIJA hyväksyy aina kaiken, mitä KERTOJA esittää, ja tavallisesti YLEISÖ pyrkii samastumaan KUULIJAAN ja noudattamaan tämän reaktioita.* Tässä on kysymys nimenomaan mallien jäljittelystä: KUULIJA jäljittelee sitä, mitä TARINAN HENKILÖT tekevät. Psykologi Kirsti Lagerspetz kirjoittaa käyttäytymistieteilijän näkökulmasta käsin:

”Kun liikeyritys mainostaa deodoranttia televisiossa suurin kustannuksin, se luottaa siihen, että ihmiset jäljittelevät filmin henkilöiden toimintaa. Jäljittelyn lisäämiseksi esiintyjiksi valitaan viehättäviä ihmisiä —.” (K. Lagerspetz 1990: 53.)

Kun ajattelemme mainostekstejä, niiden KUULIJA on monesti niin lapsellinen, ettei juuri kukaan halua häneen samastua. KERTOJA asennoituu KUULIJAAN hyvin autoritaarisesti ja pitää itsestään selvänä, ettei KUULIJALLA ole omaa tahtoa vaan hän on aina valmis tekemään, mitä KERTOJA haluaa. KUULIJA on KERTOJAN jatke. — Stuart Hallin (1992: 145–146) luokittelun mukaan moinen KUULIJA edustaisi nimenomaan hallitsevaa eli hegemonista vastaanottotapaa. Siinä vastaanottaja hyväksyy tekstin sisältämän sanoman ”kuin väärän rahan”, hän toimii hallitsevan kielen sisällä. Sisäislukija voidaan jo houkutella huomamaan tuollaisen tilanteen keinotekoisuus, ja YLEISÖ voi suhtautua tekstiin aivan niin kuin haluaa.

* Jos mainoksia lähestytään kuin ne olisivat taideteoksia, niiden olisi katsottava kuvaavan ihmisiä, joiden pääasiallisena käyttäytymisenä on käskyautomatismi ja automaattinen tottelevaisuus eli ns. ekolalia ja ekopraksia (Achté–Alanen–Tienari 1990: 98). Se kuuluu skitsofrenian oireisiin. — Houkutteleva ihmiskuva mainosmiehillä.

On tärkeää kiinnittää huomiota siihen, miten KERTOJA tuo uusia asioita tekstiin mukaan ja miten hän olettaa KUULIJAN suhtautuvan niihin. Jos KERTOJA kuvaa vaikkapa pitsinnypläystä ja sen hienouksia poikkeuksellisen yksityiskohtaisesti ja olettaa lukijan voivan pitää niitä pitkän aikaa mielessään, se kertoo teoksen KUULIJASTA melko paljon (tai sitten KIRJAILIJASTA, joka on joko ironinen tai vain huono kirjailija). YLEISÖ voi ponnistella täyttääkseen KERTOJAN vaatimukset, mutta se voi myös kieltäytyä siitä (kuten ehkä tämän tekstin lukija). Samaten KERTOJAN esittämistä vitseistä ym. voi päätellä paljon: millaisista asioista KUULIJAN oletetaan huvittuvan — rivouksista, väkivaltaisuuksista, henkilökohtaisuuksista, kidutuksesta?

KERTOJA voi myös olla epäluotettava, mutta sitä ei voi sanoa yhden kohdan perusteella. Jos kertomuksessa esiintyy lentävä matto, se ei vielä ole osoitus epäluotettavuudesta vaan mielikuvituksesta. Uskomme mielihyvin lentäviin mattoihin, koska se mahdollistaa paljon suuremman luku- tai katselunautinnon. FIKTIIVISESSÄ MAAILMASSA lentävät matot saattavat olla aivan arkipäiväisiä asioita, ja se on pääteltävä siitä, miten tarinan henkilöt niihin suhtautuvat. Jos kertoja sen sijaan esittää jotain ristiriitaista (logiikan kielellä $p \vee \sim p$), silloin voitaneen puhua epäluotettavuudesta. Esimerkiksi Bret Easton Ellisin romaanissa *Amerikan Psyko* surmataa eräs henkilö; myöhemmin tämä tulee kadulla vastaan. Tätä lienee helpointa nimittää KERTOJAN epäluotettavuudeksi — KIRJAILIJA lienee asiaintilasta perillä. (Meidän lienee oletettava, että kirjassa käytetyt sanat tarkoittavat sitä mitä kielessä yleensä.) KERTOJA voi myös esittää moraalisesti täysin kestäättömiä arvostelmia niin että lukijan on pakko torjua ne ja ottaa niihin kantaa; niistä näkyy KERTOJAN oma asenne. (Iser 1989: 12–14.)

Walker Gibsonin (1980 [1950]) mielestä ”varjolukijan” analysointi auttaa meitä tulemaan paremmiksi ihmisiksi, sillä pystymme erottamaan paremmin myös sen, mitkä tekemme ovat ”vapaan tahtomme” tulosta ja milloin taas itse asiassa kuljemme yhteisömme odottamusten talutusnuorassa (vrt. Jürgen Habermasin emansipatorinen tiedonintressi):

”Niinpä huonon kirjan varjolukijan me havaitsimme henkilöksi, jonka kaltaiseksi kieltäydymme tulemasta, naamioksi jota kieltäydymme käyttämästä, rooliksi jota kieltäydymme esittämästä” (mts. 5).

Esimerkiksi viihdelukemistot saattavat olettaa lukijansa hyvinkin yksinkertaiseksi ihmiseksi; hänen oletetaan uskovan vakiomalleihin (stereotypioihin) ja ennakkoluuloihin ja ehkäpä ihmeisiinkin. Sellaisin eväin ei tosielämässä toki pitkälle pötkitä.

Jotta voisimme nähdä, kuinka ironia toimii, tarkastelemme seuraavaa sanomalehti uutista, erityisesti sen viimeistä virkettä:

”Suurtehohälytintä kokeillaan Helsingissä tiistaina aamupäivällä

Helsingissä Linnanmäen vesitornin katolla sijaitsevaa suurtehohälytintä kokeillaan poikkeuksellisesti tiistaina aamupäivällä. Hälyttimellä on tarkoitus antaa 5–15 sekunnin pituisia äänimerkkejä. Kokeilulla testataan sireenin kuuluvuutta, sillä se on vasta uusittu.

Hälytintä aiotaan kokeilla kello 9:n ja 12:n välisenä aikana. Suojaan ei siis tarvitse rynnätä, vaikka tällöin Linnanmäen suunnalta kuuluisikin hälyttimen ulinaa.” (Helsingin Sanomat 18.8.1992.)

Päällisin puolin tämän tekstin KERTOJA olettaa, että KUULIJAT syöksyvät automaattisesti etsimään väestönsuojaa, jos hälytyssireenit vähänkin ulvahtavat. Käytännössä helsinkiläiset ovat kuitenkin niin koe- ja vika-hälytysten turruttamia, ettei kukaan lotkauta korvaansa hälytyksen soidessa. Voimme olettaa tekstille kaksi kuulijajoukkoa: κ_1 on se, jolle teksti on päällisin puolin tarkoitettu ja joka juoksee kuuliaisesti pommisuojaan (ns. maalta muuttaneet); κ_2 on se, jota κ_1 :n herkkäuskoisuus huvittaa ja jota pyritään tuolla lausumalla naurattamaan. Tämän ironian havaitseminen vaatii tosiaankin pragmaattista tietoa. (Ks. P. Tammi 1992: 127.) Ajatuksen, että ironinen diskurssi edellyttää aina vähintään kahdella tasolla olevia vastaanottajia, esitti tässä muodossa ensimmäiseksi Wayne C. Booth v. 1961 (P. Tammi 1992: 127). Tosin jo Sigmund Freud kirjoitti tutkielmassaan *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan* (1905), että vitsin kertominen edellyttää vähintään kolmea ihmistä: kertojaa, kuulijaa ja vitsin kohdetta.

On toki kirjallisuutta, jossa lukijaa puhutellaan suoraan; tunnettu esimerkki on Honoré de Balzacin (1799–1850) romaanin *Ukko Goriot* (1834) alku:

”Sivistyksen riemuvaunut ovat kuin Juggernautin jumalankuvaa kuljettavat vaunut; jokin sydän, jota on vaikeampi murskata kuin muita, saa ne hetkeksi hidastamaan vauhtiaan ja voi jarruttaa niiden pyöriä, mutta pian ne sen murskaavat ja jatkavat voittoisaa kulkuaan. Niin teette tekin, jotka pidätte tätä kirjaa valkoisissa kätösissänne ja istutte pehmeässä nojatuolissa tuumien: ’Ehkäpä tuo minua huvittaa.’ Luettuanne ukko Goriot’n salaiset onnettomuudet syötte hyvällä ruokahalulla ja panette tunteettomuutenne tekijän laskuun, katsotte hänen liioittelevan ja ’panevan omiaan’. Ah, tietäkää: tämä draama ei ole mielikuvituksen tuote eikä romaani. *All is true*, se on niin todellinen, että jokainen voi sisimmässään, omassa sydämessään, tuntea sen vaikutukset.” (Balzac 1985 [1834]: 10.)

Tekstissä ei puhutella ketään todellista lukijaa, koska voimme kuvitella jonkun, joka lukee kirjaa puistonpenkillä tai vuoteessa, tai jonkun lukijan, jolla on punakat ahavoituneet kourat. Balzac ajattelee siis jonkinlaista sisäislukijaa.

Kertomuksen juonen rakenteesta voidaan päätellä esimerkiksi, että KUULIJA tai KERTOJA ei ymmärrä kieltä tai että hän kärsii muistinmenetyksestä. KUULIJAN voidaan olettaa reagoivan KERTOMUKSEN tapahtumiin samoin tai toisin kuin henkilöt niihin reagoivat. Retoriset kysymykset saatetaan esittää KUULI-

JALLE. Myös intertekstuaaliset viittaukset olettavat yleensä KUULIJAN tuntevan lähdetekstin. (Prince 1980 [1973]: 11–14.)

KUULIJA toimii usein lenkkinä KERTOJAN ja YLEISÖN välillä. ”Jos joitakin arvoja pitää puolustaa tai epä tietoisuutta hälventää, se käy helposti esittämällä kuulijalle pari sivuhuomautusta”, sanoo Gerald Prince (mts. 21).

On myös mahdollista, että teoksessa on useita KERTOJIA ja KUULIJOITA, kuten Adriano Banchierin (1558–1634) madrigaalissa *Venematka Venetsiasta Padovaan* (n. 1605), tai että KUULIJAA on hyvin vaikea erottaa. Princen mielestä olisi kuitenkin aina lähdeittävä siitä, että tekstillä on erityinen KUULIJA.

Keskusteluntutkimus eli diskurssianalyysi on havainnut, ettei keskustelun kaikista yksityisistä lausumista voi päätellä keskustelukumppanin olemassaoloa. Jossakin lausumassa saatetaan tuoda mukaan uusi keskustelunaihe eli topiikki, mutta lausuma ei useinkaan viittaa puhekumppaniin (ja suoraa viittaamista puhekumppaniin saatetaan kohteliaisuuden vuoksi erityisesti suomenkielisessä keskustelussa jopa välttää) vaan ennemminkin yleiseen keskustelun tietokehykseen eli skeemaan (eli keskustelun koodiin). Keskustelun koherenttiutta on siis etsittävä muualtakin kuin lausumista. Ainakin suomalaisessa keskustelussa tuntuu metakielinen funktio olevan tärkeämpi kuin faattinen. Kirjallisuuden diskurssi on vastaavasti katsottava KERTOJA(I)N ja KUULIJA(I)N väliseksi viestinnäksi ja koetettava epäsuorien lausumien ja viitteiden kautta päätellä, mikä on KUULIJAN asema tässä skeemassa.

2.7.4. Kerronnan ketju musiikissa

Kun ajatellaan sävelteoksia, on KUULIJAN erottaminen vieläkin vaikeampaa, koska musiikki ei voi viitata mihinkään kovin kouriintuntuvasti. Siksi voin esittää vain melko yleisiä huomautuksia.

Sävelteokset voivat aiheenvalintansa perusteella olettaa, että KUULIJA on kiinnostunut tai hänet voi saada kiinnostumaan tietynlaisista aiheista. (On vaikea kuvitella, millainen taideteos koettaisi vasiten ikävystyttää tai turhauttaa yleisönsä. Semmoisissa tapauksissa ei ehkä ole enää kysymys taiteesta vaan patologiasta. Mm. Bertolt Brecht pyrki aina ensi sijassa viihdyttämään.) Esimerkiksi Philip Glassin (1937–) ooppera *Satyagraha* (1980) olettaa, että KUULIJA on kiinnostunut Mohandas K. Gandhin (1869–1948) elämästä ja tuntee sen pääpiirteittäin. Richard Wagnerin oopperat olettavat, että KUULIJA on kiinnostunut tunnistamaan johtoaiheita ja seuraamaan, miten ne kulkevat teoksen sisällä. — KUULIJA tarkoittaa tässä yhteydessä teoksen omaa kuulijaa; voisimme puhua myös sisäiskuuntelijasta. Todellinen yleisö voi toimia kuten sisäiskuuntelija tai olla toimimatta. Kukaanhan ei voi ennustaa, miten taiteelliseen viestintään osallistuvat subjektit toimivat (Tarasti 1992: 42–43).

Philip Glassin teoksessa *Klasitehdas** (*Glassworks*, 1982) oletetaan, että KUULIJA on kiinnostunut seuraamaan, miten toisen osan (*Jäälohkare*) monimutkainen toistokuviointi rakentuu. Osan aluksi kaksi käyrätorvea esittää neljästi ostinatokuviotaan. Sitten mukaan tulevat sähköurut ja piccolo ja esittävät murtosointuaihettaan neljästi. Niiden päälle tulee kolme saksofonia: kukin esittää vuorollaan neljästi murtosointukuviotaan ja jää soittamaan sitä. Lopuksi mukaan tulevat sellot. KUULIJALLE on näin kädestä pitäen esitelty mutkikkaan toistokuvioinnin rakenne, ja ehkä hänen oletetaan tuntevan mielihyvää siitä, että hän pystyy osaa kuunnellessaan erottamaan aiheita sävelkudoksen lomasta. Vastaavanlaisen ”esittelyn” voimme löytää J. S. Bachin (1685–1750) 2. *brandenburgilaisesta konsertosta* F-duuri BWV 1047 (1721). Sen aluksi teoksen neljä solistia esitellään KUULIJALLE, ja KERTOJA olettaa, että ennen kuin mennään itse asiaan, KUULIJA haluaa erikseen nähdä, ketkä ovat TARINAN tähdet.

Glassin teoksessa KUULIJA ikään kuin ”otetaan leikkiin mukaan”†, mutta toki on musiikkia, joka tavallaan luovuttaa kuulijalle tietoa hyvin vastentahdoisesti ja jota kuunnellessaan joutuu tietoisesti ponnistelemaan, jotta pääsisi teokseen sisälle ja pystyisi hahmottamaan sen sisäisiä viittaussuhteita. Mainitsemisen esimerkiksi 12-sävelrivin käännöksen ja transpositiot; vain poikkeuksellisen harjaantuneet ihmiset pystyvät erottamaan ne (Ross 1991: 84). Riviteoksissa ja sarjallisessa musiikissa saattaa kuitenkin olla muita merkitystasoja (vrt. Sivuoja-Gunaratnam 1994).

Sergei Rahmaninovin (1873–1943) 2. pianosonaatin b-molli op. 36 (1913) 1. osan KERTOJA haluaa heti aluksi osoittaa, että hallitsee itsevarmasti ilmaisukanavan — tarkoitan loistokasta alaspäistä arpeggiota tahdissa 1.

Omaksi ryhmäkseen voidaan mainita tekstienväliset viittaussuhteet. Dmitri Šostakovitšin 8. jousikvartetto c-molli op. 110 (1960) tuntuisi oletttavan,

* Teoksen englanninkielinen nimi *Glassworks* tarkoittaa ’lasitehdasta’. Kyseessä on kuitenkin sanaleikki, sillä sanaan sisältyy säveltäjän sukunimi; sanasta siis ikään kuin ”viitataan ulos”, muuallekin kuin lasitehtaaseen. Jotta teoksen nimen suomennos pystyisi ilmaisemaan tämän ylimääräisen viittauskyvyn, käytän pohjalaismurteiden sanaa *klasi*. Sen avulla pystyy kyllä ilmaisemaan, ettei kyseessä ole mikä tahansa lasitehdas, mutta ei pysty viittaamaan nimenomaan säveltäjän nimeen. *Klasitehdas* tavoittaa vain osan alkukielisen nimen ilmaisusta. (Ks. myös Richardson 1994.)

Nimen kääntäminen ruotsiksi on paljon vaikeampaa. Lasitehdas on ruotsiksi *glasbruk*, mutta *glass* puolestaan tarkoittaakin ’jäätelöä’. Jos ruotsinnamme, että *Glassworks* on = ”Glassbruk”, niin se tarkoittaa ’jäätelötehdasta’; se tosin viittaisi säveltäjän nimeen, mutta merkitys olisi täysin virheellinen.

† Johan Huizingan (1984 [1944]: 181–197) mielestä taiteen taustana on ensi sijassa leikki. Leonard B. Meyerin (1989: 20) mukaan taide on lähempänä liikuntaa kuin urheilua, sillä urheilussa pyritään erilaisiin tuloksiin, mutta liikunta tuottaa iloa sinänsä. Juri Lotmanin (1991) mielestä leikki on ”ikään kuin toimintaa”, mutta taide on ”ikään kuin todellisuutta”.

että KUULIJA tunnistaa ne teokset, joihin kvartetossa viitataan sitaatein — säveltäjän 1., 5. ja 10. sinfonia, 1. sellokonsertto, 2. pianotrio ja ooppera *Mtsen-skin kihlakunnan lady Macbeth* —, kun Béla Bartókin (1881–1945) pianoteos *Allegro barbaro* (1911) taas ei tunnu vaativan, että KUULIJA tuntisi sen mahdolliset yhteyden Charles-Marie Alkanin (1813–88) pianomusiikkiin. Barokin-aikanakin oli lainaaminen yleistä, eikä lainaussuhde ole kaikissa tapauksissa keskeinen. — Leonard B. Meyer käsittelee viittausten ongelmaa teoksessaan *Style and Music* (1989). Kun jokin säveltermi toistuu eri teoksissa, sitä ei pidä aina luokitella transtekstuaalisuudeksi, vaan kyseessä saattaa olla vain arkki-tyyppinen ilmaisukeino. Joseph Haydn (1732–1809), J. S. Bach ja G. F. Händel (1685–1759) käyttävät kaikki samannäköistä fuugateemaa (siinä on septimihyppy alas), mutta kyseessä ei ole tekstienvälinen viittaussuhde vaan aika-kaudelle tyypillinen musiikillinen sanamuoto, formula (esimerkki 1). (Meyer 1989: 50–57).

a

b

Alla breve movimento

c

And with His stripes we are heal____ed.

Nuottiesimerkki 1. Haydnin, Bachin ja Händelin fuugateema: a) Haydnin jousikvartetto f-molli op. 20; b) Bachin fuuga f-molli BWV 881; c) Händelin kuoro kohtausta ”Ja hänen haavainsa kautta me olemme paratut” orat. Messias.

W. A. Mozartin musiikin viehätys piilee siinä, että hänen musiikissaan KUULIJALTA ei edellytetä erityisiä kykyjä eikä ponnistuksia vaan hänet kutsutaan musiikkiin (leikkiin) mukaan sellaisena kuin on.* Jos KUULIJALLA taas on erityisiä taitoja, häntä palkitaan silloinkin. (Tarkoitan tässä lähinnä nollalukijaa, joka toimii tyylinmurteiden mutta ei teoksen tasolla.) Tämä johtuu siitä, että ns. toopit (Leonard G. Ratnerin [1980] lkäsite) vaihtelevat Mozartin musiikissa melko vilkkaasti; siitä puuttuu toisaalta barokkimusiikin tyyniverisyys — koko osan ajan kuvataan vain yhtä affektia — ja toisaalta romantiikan mahtipontisuus — kaiken aikaa äärimmäisiä ja morbideja tunteita. Mozartin melodiat tuottavat mielihyvää sinänsä, samoin eri tooppien tunnistaminen. Jos kuuliija tuntee säveltämisen käytäntöä, hän voi huomata, että Mozart rat-

* Tämä kappale sisältää jälleen esteettis-idealistisia arvioita.

kaisee tavalliset ongelmat harvinaisen elegantisti. Mozartia voikin luonnehtia musiikin suureksi humanistiksi: tule sellaisena kuin olet. — On muistettava, että vaikka ei voisikaan hyväksyä taiteilijan (KERTOJAN) arvomaailmaa, hänen teoksiaan voi silti ihailla. Esimerkiksi ateistit voivat kunnioittaa J. S. Bachin musiikin uskonnollisuutta ja juutalaiset kuunnella Wagnerin oopperoita. (Vrt. Niiniluoto 1983: 174.)

Minkälaisia KERTOJIA sävelteoksissa sitten voisi olla? Tätä kysymystä on pohtinut venäläinen musiikkisemiootikko Vjatšeslav Meduševski (1990), ja hänen alustava typologiansa on hyvin kiinnostava. Se edustaa ”yleistä ja intentionaalista musiikin subjektiivisuutta” (Tarasti 1994a: 108). Meduševski toteaa ensiksikin, että kaikessa musiikissa on kätkeytynä mietiskelevä henkinen minä tai me. Selvimmin se näkyy keskiajan polyfonisesta musiikista (ns. organumeista). — Samoin kuin vastasyntynyt lapsi ei pysty erottamaan itseään ympäristöstä, samoin ehkä tietynlaisessa musiikissa ei KERTOJA pysty erottamaan itseään KUULIJASTA, vaan TARINA on jotain, mitä tehdään yhdessä, mikä on osa minua.

Meduševski erottaa myös, että on olemassa ekstaattis-motorinen minä tai me: sielu löydetään tanssin ja liikunnan kautta. Tähän ryhmään kuuluvat hänen mukaansa musta rock-musiikki, jatsi, kansantanssit, taidemusiikista Aleksandr Skrjabinin (1872–1915) tanssihurmio, Robert Schumannin C-duuri-toccatan op. 7 (1829) motorinen kuviointi, manauskuvio Igor Stravinskin baletista *Kevätuhri* (1913), juopuneiden kiihtymys Sergei Prokofjevin (1891–1953) baletista *Tuhlaajapoika* (1929).

Mietiskelyn ja sisäisen monologin subjektin voi erottaa Dmitri Šostakovi-tšin sinfoniain hitaista osista. Georges Bizet’n (1838–75) *Helmenkalastajain* (1863) Nadirin romanssissa on KERTOJANA lyyrinen sankari. J. S. Bachin c-molli-partitan BWV 826 (1727) alussa (Grave adagio) KERTOJANA on puhuja (saks. *Reder*), ja varsinaisen ”kertojan” Meduševski erottaa balladeista (Frédéric Chopin [1810–49] ym.). Prokofjevin *Pekan ja suden* op. 67 (1936) KERTOJA — siis ei tuon sävellyksen puheosan esittäjä — taas on Meduševskin mielestä persoona, saks. *er*. (Meduševski 1990: 9.)

Eero Tarasti kuvaa, millainen rooli näillä subjekteilla on musiikin narraatiossa:

”Toisin sanoin ilmaistuna tämä intentionaalinen subjekti syntyy säveltäjän, esiintyjän ja kuulijan yhteistyön tulokseksi, se elää näiden välisellä ei-kenenkään-maalla, ja se on varsinainen subjekti ja se ohjaa musiikin aktoreita [lähinnä teemoja] tekstin tasolla” (Tarasti 1994a: 111).

Tarastin kuvaama subjekti tarkoittaa suunnilleen samaa kuin edellä esitelty fiktiivisen kerronnan ketjun sisäistekijä-KERTOJA.

2.7.5. *Johannes-passion subjekteista*

2.7.5.1. Johann Sebastian Bachin *Johannes-passio* BWV 245 (1724?–39) sopii hyvin esimerkiksi, kun on havainnollistettava musiikin subjekteja. *Johannes-passion* henkilögalleria on runsas: on keskushenkilö (evankelista), sivuhenkilöitä sekä kuoro, joka esittää erilaisia rooleja (kansanjoukkoa, mietiskelevää subjektia).

Johannes-passio lienee esitetty ensimmäisen kerran pitkänäperjantaina 1724 Leipzigin Nikolauksenkirkossa. Verrattuna pari vuotta myöhempään *Matteus-passioon* se on dramaattisempi ja lakonisempi. Toisin kuin *Matteus-passio* se on yksikuoroinen passio niin kuin muutkin Bachin (osin kadonneet) passiosävellykset. Realistisilla *turba*-kuoroilla on teoksessa tärkeä osa. Evankelista kuvaa tapahtumia kiihkeästi ja kertoo vastustajien (siis roomalaisten ja juutalaisten) julmuudet yksityiskohtaisesti. Dialogit ovat pelkistettyjä ja keskitettyjä. Säveltäjälle tällainen libretto (joka pohjautuu Martti Lutherin raamatunkäännökseen ja eri runoilijain teksteihin) tarjosi runsaasti mahdollisuuksia tekstin hienovaraiseen modalisointiin; Bach lienee koonnut libreton itse.

Seuraavaksi käyn *Johannes-passion* läpi numero numerolta ja kuvaan, millaisia subjekteja teoksesta löytyy, kun käytetään Vjatšeslav Meduševskin (1990) jaottelua (analyysi on siis ensi sijassa kuvaileva). Esitän myös yleisiä esiteettisiä huomioita. — Numerointi noudattaa Arnold Scheringin toimittamaa partituurijulkaisua.

Nro 1 on orkesterin ja kuoron esittämä johdanto tai avausnumero (prologi). Musiikki on luonteeltaan dramaattista ja herättää odotuksia. Kuoron sanoma paljastuu vähitellen, sillä tekstiä toistetaan paljon: sanat ”Herra meidän Herramme, / joka kaikkialla tunnetaan!” (puhuttelu) toistuvat tahtiin 59 asti. Sen jälkeen kuoro jatkaa puhuttelua: ”Näytä kärsimystes kautta / että Isän Poika ainiaan / tuskissaankin antaa aiheen palvontaan.” Sen jälkeen alku (t. 1–59) kerrataan *da capo*.

Tässä numerossa kuoro edustaa aktiivista, tarkkailevaa katsojaa, joka odottaa tiettyä toimintoa, rituaalia. — Ulkopuolinen tarkkailija voi kiinnittää huomiota siihen kiihkeyteen, jolla kuoro vaatii verisen rituaalin toistamista: eikö riitä, että Kristus jo kerran surmattiin? Kristinuskon tämä puoli korostui myös liikehdinnässä, jonka pani liikkeelle Martin Scorsesen elokuva *Kristuksen viimeinen kiusaus* (1988). Elokuvassa kerrotaan, miten ristiinnaulittu Kristus uneksii avioliitosta ja elämästä Maria Magdaleenan kanssa; se kuvataan hyvin realistisena unena. Tämä herätti kristittyjen parissa suurta vastustusta ja mielenosoituksiakin: tällaista ei saisi esittää edes unen muodossa, Kristuksen **oli** kuoltava. — Kristuksen esikuvana on syyrialainen Tammuz-jumala (kreikkalaisilla Adonis), jonka jokavuotinen kuolema ja ylösnousemus kuuluivat keskeisimpiin rituaaleihin — kuten Kristuksen kärsimyshistoria kirkko-vuodessa. (Graves 1960: 71–72.)

Nro 2 on evankelistan resitatiivi. Evankelista on toki kertoja, mutta ei niinkään neutraali persoona, *er*, kuten *Pekan ja suden* vastaava osanen. Kysymys on Medušovskin termein kertojasta, joka **osallistuu** tapahtumiin ja kokee niiden herättämät tunteet, samastuu ja eläytyy. Musiikissa tämä ilmenee dissonoivina harmonioina ja puhelinan hyppyinä, kun tulee puhe Juudaan toimista (ks. resitatiivin tahti nro 5). Kun evankelista kuvaa vangitsijoiden saapumista, hän on hyvin kiihdyksissään (ks. nuottiesimerkki 2: melodialinja tahdissa 12, pieni seksti alas ja suuri ylös). Tahdeissa 16–17 Jeesus puhuu itse, mutta en pitäisi häntä ”subjektina” Medušovskin mielessä, vaan paremminkin kysymys on draamallisesta ja esitysteknisestä käytänteestä, joka vastaa kirjoitetun tekstin lainausmerkkejä. On ainoastaan käsittelytekeminen asia, että evankelistaa ei esitä noita sanoja itse; hän esittää kylläkin johtolauseet (”He vastasivat ja sanoivat”, ”Jeesus sanoi heille” jne.).

12 Evangelist

hin mit Fak - keln, Lam - pen und mit Waf - fen. Als nun

14

Je - sus wuß - te Al - les, was ihm be - geg - nen soll - te, ging er hin

16 Jesus Evangelist

aus, und sprach zu ih - nen: Wen su - chet ihr? Sie ant - wor - te - ten

Nuottiesimerkki 2. J. S. Bach: *Johannes-passio*, nro 2, t. 12–17.

Nro 3 on dramaattinen *turba*-kuoro, jossa kuoro esittää Jeesuksen kiinniottajia. Esitys ei ole realistinen, koska kuoro toistelee sanoja ”Jeesus Nasaretilaista!”; toistelun on tarkoitus ilmaista joukon suuruutta. Medušovskin luokittelussa tämä on lähellä ”ekstaattis-motorista me-subjektia”.

Nro 4 on evankelistan (osallistuvan kertojan) ja Jeesuksen resitatiivi. Evankelista kuvaa voitonriemuisesti, kuinka kiinniottajat peräytyvät ja kaatuvat maahan (laskeva resitatiivimelodia t. 6–7), niin että Jeesus joutuu uudelleen kysymään: ”Ketä te etsitte?”

Nro 5 on lyhennelmä nro 3:sta.

Nro 6 on lyhyt resitatiivi, jossa evankelista antaa Jeesuksen puhua itse. Jeesuksen omat sanat toistetaan hänen omalla äänellään voitonriemuisen tarkasti, sillä kertojan tarkoituksena on korostaa Jeesuksen jaloutta, uhrautuvaisuutta ja ylemmyyttä: ”Minähän sanoin, että se olen minä. Jos te todella etsitte minua, niin päästäkää nämä [opetuslapset] menemään.”*

Nro 7 on passion ensimmäinen ”mietiskelevä koraali”; se katkaisee toiminnan. Sen sävy on aivan erilainen kuin alkukuoron: nyt sävy on säälivä ja myötätuntoinen. (”Voi ääretöntä rakkautta / joka sinut marttyyriksi vie. / Itse nautin elämästä, / sinä joudut kärsimään.”) Tässä kuoro on ottanut mietiskeilyn ja sisäisen monologin subjektin osan. Jos alkukuoro korostaa maskuliinisuutta, velvollisuutta ja kärsimisen ”kunniakkuutta” ja subjektin ”katsetta” ja muistuttaa kristinuskon pakanallisesta puolesta, niin tässä sävy on feminiininen, osallistuva, äidillinen ja säälivä. Se tavallaan antaa luvan olla heikko.

Näillä myötäelävillä kohtauksilla (kuoroilla ja aarioilla) onkin eettistä arvoa, sillä ne **opettavat** (kr. *paideia*) kuulijoille myötätunnon kykyä ja suhdetta kärsimykseen (vrt. Alford 1992). Tuskaa ja kuolemaa ei oteta voitonriemuisen katseen alaiseksi (kuten vaikkapa yhdysvaltalaisissa *action*-elokuviissa), vaan se otetaan omakohtaisen työstämisen kohteeksi (S. Freud: *durcharbeiten*).

Nro 8 on evankelistan resitatiivi. Hänen eläytymistään ilmaisevat melodialinjan kromaattisuus ja intervallihypyt. Hän kertoo, kuinka Pietari sivaltaa ylipapin palvelijalta korvan. Jeesus nuhtelee häntä hieman kärsimättömästi. Hän ei ole pelkkä pateeminen subjekti, vaan hän kyllä voisi vaikuttaa kohtaloon. Hän kulkee itse sitä tietä, joka hänelle on määrätty. Jeesus kuvataan siis ihannoidusta näkökulmasta ja hänen itsenäisyyttään korostetaan.

Nrossa 9 kuoro mietiskelee Jeesuksen juuri esittämiä sanoja: ”Enkö minä joisi sitä maljaa, jonka isäni on minulle antanut?” Kuoro esittää oman vastauksensa: ”Tapahtukoon Sinun tahtosi, Herra Jumala, niin maassa kuin taivaissa – –.” Tässä kuoro on jälleen mietiskelevä, alistuva subjekti.

Nro 10 on evankelistan resitatiivi. Hän on edelleen eläytyvä kertoja. (Jeesus otetaan kiinni ja viedään Hannaan luo. Ylipappi Kaifas oli sanonut: ”Olisi hyvä, jos yksi kuolisi eikä koko kansa.”)

Nro 11 on passion ensimmäinen mietiskelevä aaria (”Vapauttaakseen minut synnin köysistä / lunastajani sidotaan – –”). Mietiskelevä subjekti tuntee olevansa vastuussa Kristuksen kärsimyksistä, ja aariaa leimaa enemmänkin syyllisyudentunto kuin helpottuneisuus. Kun aarian subjekti tuntee syyllisyyttä Kristuksen kärsimyksistä, voidaan olettaa, että hän on muodossa tai toisessa niitä toivonut tai pelkää ne aiheuttaneensa. — Aariassa on paljon sidottuja säveliä.

* Käytän suomennokseni pohjana Lutherin tekstejä enkä ota huomioon niiden yhteyttä Raamatun alkuteksteihin. — VAROITUS: Pyhä Henki ei ole innoittanut tätä käännöstyötä.

Nro 12 on hyvin lyhyt (3 tahtia) evankelistan resitatiivi. (”Simon Pietari kuitenkin seurasi Jeesusta, samoin kuin eräs toinen oppilas.”) Siitäkin jo näkyy hänen kiihtyneisyytensä ja ”läsnäolonsa”, sillä Johannes itse oli tuo ”toinen oppilas”.



Nuottiesimerkki 3. J. S. Bach: *Johannes-passio*, nro 12.

Nro 13 on sopraanoaaria, jossa kehitellään seuraamisen ajatusta: ”Seuraan sinua heti iloisin askelin.” (Bassolinja kuvaa askelia mutta melko eri tavoin kuin esimerkiksi rytmi Musorgskin *Näyttelykuivissa*.) Tässäkin aariassa subjekti pelkää kadottavansa arvo-objektin, jossa koko elämä on sanamukaisesti kiinni.

Nro 14 on laajahko resitatiivi, joka käsittää Johanneksen evankeliumin 18. luvun jakeet 15–23. Kertoja kuvaa, kuinka Pietari kieltää tuntevansa Jeesusta ja kuinka Jeesusta kuulustellaan; dramaattisuutta lisää se, että palvelijatar, palvelija, Pietari ja Jeesus puhuvat omilla äänillään. Jeesus saa korvapuustin, koska vastaa kärkevästi ylipapille, ja hän sanoo: ”Jos sanoin pahasti, niin todista että se oli pahasti; mutta jos minä puhuin oikein, mitä minua lyöt?”

Nro 15 on kuoro, jossa mietiskellään Jeesuksen saamaa lyöntiä ja todetaan: ”Ethän sinä ole rikollinen / niin kuin me ja lapsemme, / pahanteosta et mitään tiedä.” Sävy on lempeä, lohduttava, melkein kuin lapselle puhuttaessa (sävelmänä *O Welt, ich muß dich lassen*). Tämä kuoro ei ole enää yksinomaan mietiskelevä, sillä Jeesusta puhutellaan melko suoraan (vrt. nro 11).

Nrossa 16 siirrytään takaisin pihalle, jolla Pietari lämmittelee valkean ääressä (evankelistan resitatiivi).

Nro 17 on kuorokohtaus, jossa Pietarilta tivataan nyt joukolla, onko hän Jeesuksen oppilas. Tässä kuoro on kiihtynyt me-subjekti, kansanjoukko.

Nrossa 18 Pietari kieltää Jeesuksen. Tämä kohta on evankelistan, Pietarin ja palvelijan resitatiivi. Evankelista on osallistuva kertoja, ja hän modalsoi tekstiä voimakkaasti (”kiekaisu” tahdissa 8, itku tahdeissa 11–16).*

Nro 19 on tenoriaaria, jossa Pietari valittaa luonteenlaatuaan. Kysymyksessä on traaginen sankari.

* Itse asiassa jae on lainattu Matteuksen evankeliumista.

Nro 20 on koraali, eräänlainen vastaus Pietarille (”Ajattelematon Pietari / kielsi Herransa / mutta itkee katkerasti – –”). Kysymyksessä on synninpäästö (suvaitsevaiselta, äidilliseltä kertojalta), josta kuulijan tulisi ottaa vaarin: ”Jeesus, katso minuakin, / kun katua en tahdo; / kun väärin olen toiminut, / koske tuntoani.” — Tähän päättyy passion ensimmäinen osa.

Nro 21. Toinen osa alkaa kuorolla, jossa lyhyesti palautetaan mieliin aikaisemmat tapahtumat: ”Kristus, vapahtajamme, / rikosta ei ollut tehnyt, / hänet meidän edestämme / kuin varas yöllä vangittiin – –.” Kuoro on tässä kertoja mutta ei niin osallistuva kuin evankelista. Lopussa sävy lähenee mietiskelevää me-subjektia. Tässä ollaan kaukana alkukuoron ”verenhimoisesta” sävystä.

Nro 22 on evankelistan resitatiivi. Pilatus saa puhua omalla äänellään: ”Mistä te tätä miestä syytätte?”

Nro 23 on kuorokohtaus, jossa kuoro edustaa me-subjektia: ”Jos tämä ei olisi pahantekijä, ei häntä oltaisi sinulle tuomassa.” Huomiota herättää vastauksen kiivaus. Sen lienee tarkoitus yhtäältä ilmaista Pilatuksen ja juutalaisten huonoja välejä ja toisaalta korostaa juutalaisten kiihkoa, jolla he haluavat Jeesuksen tuhota.

Nro 24 on evankelistan ja Pilatuksen resitatiivi.

Nro 25 on kuorokohtaus (vrt. nro 23), jossa Jeesuksen vangitsijoiden ulkokultaisuus korostuu: he eivät lakiensa mukaan saa tappaa ketään, mutta he haluavat luovuttaa Jeesuksen roomalaisille surmattavaksi.

Nro 26 sisältää evankelistan lisäksi Jeesuksen ja Pilatuksen dramaattisen dialogin. Evankelistan eläytyminen näkyy (ks. *sterben*-sanon korostaminen tahdissa 4). Kun Jeesus toteaa: ”Minun valtakuntani ei siitä riipu [joutuu-ko vangituksi]”, dialogi keskeytyy lyhyen mietiskelevän kuoron takia.

Nrossa 27 kuoro ylistää Jeesuksen kuninkuutta (sisäisen monologin me-subjekti).

Nro 28: dialogi jatkuu.

PILATUS: Sinä siis olet kuitenkin kuningas?

JEESUS: Sinä minua kuninkaaksi sanot. Minä tulín maailmaan osoittamaan totuuden. Se, jota totuus kiinnostaa, kuuntelee minua.

PILATUS: Mitä on totuus?

Tässä näkyy, kuinka evankelista esittää vuoropuhelun mahdollisimman lakonisesti ja ytimekkäästi. Tässä ei kauan nokka tuhise!

Nro 29 on kuorokohtaus, jossa kuoro vaatii vapaaksi Barabbasta eikä Jeesusta (*turba*-kuoro, aktiivinen me).

Nro 30 on evankelistan resitatiivi. Kuvaus Jeesuksen ruoskimisesta on suorastaan pelottavan kiihkeä ja intohimoinen. Ruoskinnan yksityiskohtainen kuvittelu tuottaa tälle osallistuvalla kertojalla myös (sadistista?) nautintoa.

Nro 31 on balsamia haavoille: bassoarioso, jossa mietiskellään Jeesuksen haavoja. Jeesuksen kärsimys tuottaa kuitenkin myös salaista mielihyvää (oksymoronit ”tuskallinen tyydytys”, ”katkera ilo”). Tämä subjekti on siis enemmänkin alkukuoron maskuliininen kuin joidenkin aarioiden feminiininen (vrt. nro 11).

Nro 32 (tenoriaaria) jatkaa samaa linjaa: Kristuksen haavat aiheuttavat salaista nautintoa (niitä verrataan taivaankanteen). Subjekti on siis miehekäs, velvollisuudentuntoinen mietiskelijä.

Nro 33 on evankelistan resitatiivi.

Nro 34 on kuorokohtaus, jossa sotilaat pilkkaavat Kristusta: ”Terve, rakas juutalaisten kuningas!” Kuoro pyrkii ilmentämään sotilaiden ivaa musiikin sulokkuudella (sanoman sisällön ja esitystavan välillä vallitsee jyrkkä ristiriita).

Nro 35 on evankelistan ja Pilatuksen resitatiivi: Pilatus koettaa vedota juutalaisten oikeustajuun ja sääliin näyttämällä heille piestyn Jeesuksen. Pilatuksen sävy on melkein vetoava: ”Katsokaa tätä ihmistä!” (Tahti 11.) Voimme huomata, kuinka kertoja tekee Pilatuksesta vaivihkaa Jeesuksen puolustajaa, siis ”meikäläistä”.

Nrossa 36 kansanjoukko paljastaa oman raakuutensa: ”Ristille! Ristille! Ristille!” Kuoro esiintyy tässä ekstaattis-motorisena me-subjektina.

Nro 37 on evankelistan ja Pilatuksen resitatiivi. Pilatuksen äänensävy on lähinnä hämmentynyt: ”Viekää hänet sitten ja naulitkaa ristiin; mutta minun mielestäni hän on syytön!” Kertoja tähdentää tätä Pilatuksen lausuntoa (huom. melismantapainen tahdissa 3). Kertoja koettaa sijoittaa Pilatusta yhä tukevammin myyttisen aktanttimallin auttajan rooliin.

Nro 38 on jälleen *turba*-kuoro (fuugatekniikkaa). Tässä korostettaneen taas juutalaisten lainkuuliaisuutta, joka on kuitenkin sisäisesti ristiriitaista. He haluavat vastoin lakejaan surmata Jeesuksen, koska tämä on julistautunut Jumalan pojaksi. (Tässä kohden analysoijakin rupeaa innostumaan.)

Nro 39 on evankelistan, Jeesuksen ja Pilatuksen resitatiivi. Evankelista kuvaa Pilatuksen oikeamieliseksi ihmiseksi, joka pelkää juutalaisten kiihkoa mutta koettaa saada Jeesuksen vapaaksi. Kertoja kokee Pilatuksen liittolaisekseen ja tekee hänestä sellaisen; hän on ainut turva hädän hetkellä.

Nro 40 on mietiskelevä kuoro.

Nro 41 on äärimmäisen lyhyt evankelistan resitatiivi.

Nro 42 on *turba*-kuoro, jossa väkijoukko esiintyy uhkaavana, valtaa käyttävänä me-subjektina. Fuugatekniikka kuten nrossa 38.

Nro 43 on evankelistan ja Pilatuksen resitatiivi.

Nro 44 on *turba*-kuoro: ”Pois mokoma, ristille!” Kansanjoukko ilmaisee hyvin kiihtyneesti inhonsa. Kertoja näkee kansanjoukon mielipiteen hyvin yhtenäiseksi ja kiinteäksi.

Nro 45 on evankelistan ja Pilatuksen resitatiivi. Kertoja kuvaa, että Pilatus on hyvin hämmennyksissään pappien ja kansan vaatimuksesta (*e*-sävel *König*-sanalla tahdissa 2): ”Teidän **kuninkaanneko** minun pitäisi naulita ristiin?” (Lihavointi minun.) Keski-*c*:n ympärillä liikkuva resitatiivi kuvaa hämmennyttä mielialaa, koska kyseessä on tavallista korkeampi ääniala. Tämä modalisointi (sävytys) on KERTOJAN luoma, sillä siinä on monista intonaatiomahdollisuuksista valittu se, joka parhaiten täyttää taiteelliset tarkoitukset. (Pilatus saattaa myös olla ironinen.)

Nro 46 on kuoro, jossa ylipapit vastaavat: ”Meillähän ei kuningasta ole vaan keisari!” Tämän on tarkoitus korostaa ylipappien ristiriitaisuutta: päästäkseen Jeesuksesta eroon he ovat valmiit tunnustamaan vaikka Rooman keisarin. Kuoro on tässä autoritaarinen me-subjekti.

Nro 47 on resitatiivi, jossa kertojan asenne näkyy taas selvästi: tarkoitan pitkää valittavaa kromaattista melismaa *gekreutziget*-sanalla (t. 2–3) ja *Gol-gatha*-sanana maalailua (t. 8).

Nro 48 on teoksen ensimmäinen kuoroaaria. Traaginen subjekti (basso: ”Joutukaa sielut!”) puhuttelee joukkoa (kuoro: ”Minne?”). Siinä korostuu subjektin yksinäisyys ja erillisyys ihmisjoukon edessä, muista erillään.

Nro 49 on evankelistan resitatiivi. Siinä varsinainen ristiinnaulitseminen kuvataan lakonisesti, alistuneesti ja pieniin yksityiskohtiin puuttuen. Sitaatti esitetään adagiona.

Nro 50 on ylipappien kuoro (autoritaarinen me). Ylipappien häilyys saa lisävahvistusta: ”Älä kirjoita: ’Juutalaisten kuningas’, vaan niin että hän on sanonut: ’Minä olen juutalaisten kuningas!’” (Musiikki viittaa nroon 34.) Pilatuksen sanavalinnasta saa käsityksen, että hän olisi Jeesuksen puolella. Kertojan mielestä Jeesus on kuninkaallinen hahmo verrattuna näihin ylipappeihin — tämän kertoja välittää kernaasti eteenpäin.

Nrossa 51 (evankelistan ja Pilatuksen lyhyt resitatiivi) Pilatus sanoo kuuluisat sanansa: ”Minkä kirjoitin, sen kirjoitin.” Harmonia korostaa Pilatuksen järkkymättömyyttä: komea täyslopuke B-duurissa.

Nro 52 on mietiskelevä koraali.

Nro 53 on evankelistan resitatiivi. Kertojasta syntyy vaikutelma, että hän keskittyy sivuseikkoihin eikä aina pysty erottamaan niitä oleellisista asioista. Tässä hän kuvaa, kuinka sotilaat heittävät arpaa Jeesuksen vaatteista. Tämä pikku episodi pistää hieman silmään, vaikka kertoja muutoinkin välillä saivartelee (ilmeisesti hän haluaa lisätä tekstin vakuuttavuutta yksityiskohtain runsaudella). Tarkoituksena on tässä esittää oikeaksi vanha ennustus (ks. nro 55).

Tapahtumien kuvaus ei vaikuta kovin spontaanilta, ja syntyy vaikutelma, että evankeliumitekstin kirjoittaja ei ole itse ollut mukana kokemassa tapahtumia, joita hän kuvaa (teksti on siis väärennös); hän kyllä tuntee yksityiskohtia (tai sepittää niitä) ja eläytyy tarinaan intohimoisesti. Mutta tarina kulkee noiden hieman irrallisten yksityiskohtien varassa — kerronnan kaari on hauras.

Nrossa 54 sotilaat heittävät arpaa Jeesuksen kuteista. Kuoro on ekstaattis-motorinen me. Fuugatekstuuri (*chasse*) edustaa kilpailua ja leikin ilmapii-riä.

Nro 55 on evankelistan ja Jeesuksen resitatiivi. Tahdeissa 6–7 näkyy kertojan närkästynyt asenne: ”Niin tekivät sotamiehet!”

Nrossa 56 kuoro ihastelee Jeesuksen huolehtivaisuutta, kun hän ristillä riippuessaankin huolehti äidistään ja ”rakkaasta opetuslapsestaan”.*

Nro 57 on jälleen Jeesuksen ja evankelistan resitatiivi. Kertojan osallistuminen näkyy vain lievästi, levottomina oktaavi- ja septimihyppyinä ylöspäin.

Nro 58 on alttoaaria (mietiskelevä minä-subjekti), joka pohtii ja työstää Jeesuksen viimeisiä sanoja (*molto adagio*), sitten julistaa voitonriemua: ”Judean sankar’ voiton vei!” Vaikka Jeesus siis kuoli rikollisena, tälle voittoisalle sankarisubjektille häviö on voitto. Kysymys on äärimmäisestä draamallisesta ironiasta. Tällainen paradoksaalisuus on ominaista myyttiselle ajattelulle (Lotman 1995). Toisaalta tällainen ”häviämällä voittaminen” on hyvin huumaninen elämänasenne (vrt. Canetti 1980: 310–311).

Nro 59 on äärimmäisen lyhyt evankelistan resitatiivi.

Nro 60 on toinen kuoroaaria. Solisti (basso) on eksistentiaalisen epävarmuuden kalvama sankari, joka kyselee: ”Kallis vapahtaja, tahdon tietää, / kun nyt ristillä riiput / ja itse sanot: se on täytetty, / olenko kuolemasta vapaa?” Samaan aikaan kuoro (mietiskelevä me) kiittää Jeesuksen työn arvoa. Yksilö ja joukko eivät ole toisistaan tietoisia, aitoa dialogia ei synny.

Nro 61 on dramaattinen evankelistan resitatiivi: hän tähdentää kiihtyneesti mullistuksia, joita Jeesuksen kuolema aiheutti (erityisesti temppelin esirippu halkesi *ylhäältä alas asti*). Kertojan mielestä tarvitaan siis kuitenkin jonkinlainen merkki siitä, että Jeesuksen häviö-voitto on häviö vain nimellisesti. Kertojan kuvaamat tapahtumat vaikuttavat kylläkin ihmeellisiltä ja uskomattomilta, ja tämä kohta (joka on itse asiassa peräisin Matteuksen evankeliumista) esitetään vähintäänkin paisutellen, kuin tunnustaen että ne kuulostavat sepitetyiltä. — Kun brittiläis-amerikkalaiselta valtiofilosofilta Thomas Painelta (1737–1809) tiedusteltiin mielipidettä Raamatun ihmeistä, hän vastasi:

* Jotkut kirjailijat, kuten Pirkko Saisio (alias Jukka Larsson), ovat leikitelleet Jeesuksen ja Johanneksen välisen suhteen laadulla. Heidän oletuksensa ovat kuitenkin perustuneet ensi sijassa Johanneksen evankeliumin kirjoittajan lausuntoihin; tämä kyllä suhtautuu Jeesukseen intohimoisesti, mutta siitä ei voida päätellä, miten Jeesus ja todellinen Johannes ovat toisiinsa suhtautuneet, koska teksti siis lienee väärennös.

”Kumpi Teistä on todennäköisempää: että luonto poikkeaa kurssistaan vai että ihminen keksii valheen?” (Vrt. Hume 1938.)

Nro 62 on tenoriaaria, jossa lyyrinen sankari mietiskelee luonnon ja Jeesuksen kuoleman yhteyksiä.

Nro 63 on sopraanoaaria, jossa Jeesuksen kuolema vihdoin tajutaan. Subjekti on mietiskelevä minä, kärsivä, empaattinen, äidillinen.

Nro 64 on evankelistan resitatiivi. Kertojan osallistuminen näkyy *Kreuz*-sanana korostamisesta (*as*-sävel). Sulkeissa oleva teksti esitetään *piano*. Profeettain ennustuksia siteerataan *adagio*. Tämä korostaa teoksen kirjallisuudenomaisuutta.

Nro 65 on mietiskelevä koraali, joka tähdentää kristittyjen velvollisuuksia karttaa kelvottomia tekoja. Kuoro on tässä siis vallan alamainen, me-subjekti, velvollisuuksistaan tietoinen yhteisö.

Nro 66 on evankelistan viimeinen resitatiivi. Laajat intervallihypyt ja kromatiikka ilmentävät edelleen kertojan eläytymistä. — Tuntuu vaikealta selvittää, onko kertojan asenne enemmän **samastumista** vai **kohteenvalintaa**. Syntyy kylläkin vaikutelma, että Jeesus ja hänen kokemuksensa ovat kertojalle (evankelistalle) tärkeämpiä kuin Jeesuksen **toiminta**. (Samastumisen ja kohteenvalinnan erottelusta ks. esim. Freud 1986: 121 et passim; Dollimore 1991: 304, 321 et passim.)

Nro 67 on päätöskuoro. Kuoro on siinä ”kirkastettu” sankari. Ensin sävy on hellä ja äidillinen (”Unta, rauhaa, pyhä ruumis”), sitten korostetaan Jeesuksen kuoleman omakohtaista merkitystä: ”Hautas – – mulle avaa taivaan / ja sulkee helvetin.” Huomio kiinnittyy Jeesuksen ja itsen suhteeseen.

Nrossa 68 siirrytään pohtimaan omaa tilannetta. Kuoro on tässä viimeisessä koraalissa ”mietiskelevä henkinen me”.

2.7.5.2. Kuten kuvailustani voi havaita, kuoro omaksuu teoksessa hyvinkin erilaisia rooleja: se voi olla kiihtynyt kansanjoukko, mietiskelevä me, se siirtyy vaivattomasti oman ja vastapuolen välillä. Tällainen saattaa jo opettaa katsojille jotakin tapahtumien suhteellisuudesta. *Johannes-passiossa* vallitsee myös melkeinpä hätkähdyttävän jälkimodernilla tavalla moneus ja erillisuus: teos on paikoittain ristiriitainen.

Omaan analyysinäkemykseeni vaikutti paljon Peter Schreierin tekemä levytys.* Kun Schreier johti *Johannes-passion* Savonlinnan oopperajuhlilla keuhällä 1995, Hannu-Ilari Lampila kirjoitti:

* J. S. Bach: *Johannes-Passion* (Fassung 1725). Roberta Alexander (sopraano), Marjana Lipovšek (altto), Peter Schreier (tenori), Robert Holl (basso), Olof Bär (baritoni), Leipzigin radion kuoro, Dresdenin valtionorkesteri, johtajana Peter Schreier. Philips 422 088-1. © 1988.

”Schreier teki teoksesta hätkähdyttävän oikeusdraaman, oikeusmurhan, jossa syytön ihminen tuomitaan kuolemaan. – –

Schreier itse oli evankelista, joka eläytyi kiihkeästi kärsimystarinan tapahtumiin. Joka hetki ja repliikki olivat hänelle totisinta totta. Hän viritti Pontius Pilatuksen oikeussaliin tunnelman, jossa ei tunnettu armoa. Samalla Schreierin intohimona oli kertoa kuulijoilleen mahdollisimman tarkasti ja selvästi kaikki Jeesuksen vangitsemisen, tuomitsemisen ja ristiinnaulitsemisen vaiheet.

Kun Schreier lauloi Jeesuksen ruoskimisesta tai kansanjoukon raivosta, hänen äänestään purkautui hurjaa vimmaa. Hänen kiihtymyksellään ja järkytyksellään ei ollut rajoja. Evankelista ruoski itseään Jeesuksen tuskalla.

Näin aktiivisista [sic] roolia ei mikään kuoro ole Suomessa voinut ottaa Johannes-passion tapahtumissa. – – Resitatiiveillaan Schreier antoi sille nopeat, terävät iskut, jotka kiihdyttivät kuoron upeaan dramaattiseen tehoon.

Ylipappien ja kansanjoukon verenhimo ja halveksunta saivat toisinaan raa’an naturalistisia sävyjä. Näin Schreier teki kuorosta fanaattisen vainohälin ja vihan perikuvan. Kohteena oli syytön mies, Jeesus, jonka repliikit **Walton Grönroos** esitti.

Grönroos oli poikkeuksellisen tiukkasävyinen Jeesus, mikä oli osa Schreierin nerokasta dramaturgiaa. Epäilemättä Grönroosin oli helppo eläytyä Jeesukseen, joka joutuu kuuntelemaan suuren joukon perättömiä syytöksiä ja joka tietää puolustautumisen turhaksi. [!]

Kuoron koraalit ja solistien aariat erottivat täysilukuisen kuulijakunnan aina hetkeksi julman draaman hurjasta kuohunnasta. Schreier ei kuitenkaan tarjonnut kuulijoilleen varsinaisia lepohetkiä, sillä hän kytki aariat ja koraalit selkeästi kärsimystarinan kulloiseenkin vaiheeseen.” (Lampila 1995.)

2.8. Psykoanalyttisesta musiikintutkimuksesta

Psykoanalyysi* ei alkuaikoinaan ollut kovin kiinnostunut musiikin tutkimisesta. Tärkeimpänä syynä oli arvatenkin se, että psykoanalyysin uranuurtajat ei-

* Psykoanalyysi on psykiatrian ja psykologian suuntaus, jonka mielestä tiedostumattomat psyykkiset prosessit vaikuttavat olennaisesti ihmisen henkiseen elämään ja käyttäytymiseen. Psykoanalyysi sai alkunsa 1800-luvun lopulla wieniläisen neurologin Sigmund Freudin (1856–1939) tutkimuksista, jotka koskivat konfliktipohjaisten käyttäytymis- ja mielenhäiriöiden terapiaa. Hoitomenetelmä käyttää ns. vapaiden mielijohteiden menetelmää, ja se pyrkii tiedostamaan torjuttuja psyykkisiä ilmiöitä. Sana *psykoanalyysi* tarkoittaa siis sekä teoriaa psyyken rakenteesta että hoitomuotoa.

Psykoanalyttisesti painottuneet tutkijat ovat luoneet myös teorioita psyyken ja yhteiskunnan, psyyken ja uskonnon sekä psyyken ja taiteen yhteyksistä. Psykoanalyysi on tavoitellut kokonaisvaltaisempaa ihmiskäsitystä kuin esimerkiksi ns. akateeminen psykologia, vaikka se on usein johtanut epätieteelliseen spekulointiin ja perustelemattomiin tai jopa todellisuudenvastaisiin väittämiin. Monet Freudin seuraajista ovat olleet tässä suhteessa paljon huolettomampia kuin Freud itse, joka korosti menetelmänsä tieteellisyyttä (*La théorie c’est bon, mais ce n’empêche pas d’exister*, kuului hänen mielilauseensa). Psykoanalyysin vahvoin puoliin kuuluu joka tapauksessa se, että menetelmä perustuu (a) potilaiden tarkkailuun ja (b) introspektioon, joiden perusteet pyritään mahdollisimman selkeästi ilmaisemaan. (Ks. J. Aho 1995.)

vät olleet kovinkaan musikaalisia eivätkä he juuri joutuneet tekemisiin musiikin kanssa. Gustav Mahler kylläkin kävi Freudin vastaanotolla, mutta painopiste ei ollut musiikillisissa vaan avio-ongelmissa (Pollock 1990: 337–339; K. Aho 1992: 86). Peter Gay (1990: 217–218) kuvaa Freudin epämusikaalisuutta ja kieltämättä melko vaatimattomia tottumuksia: Freudin viiden suosikkioopperan joukkoon kuuluivat *Don Giovanni*, *Taikahuilu* ja *Nürnbergin mestarilaulajat...* (David M. Abrams [1993: 280–282] spekuloi Freudin ”sävelkuurouden” geneettisillä [historiallisilla] syillä.) Freud itse kuvasi tuntemuksiaan näin esseessä *Der Moses der Michelangelo* (1914):

”Haluan heti sanoa, etten ole mikään taiteentuntija vaan maallikko. Olen usein huomannut, että taideteoksen sisältö vetää minua puoleensa enemmän kuin sen muodolliset ja tekniset ominaisuudet, joita taiteilija kuitenkin eniten arvostaa. Monia taiteen keinoja ja vaikutustapoja en oikeastaan pysty lainkaan arvioimaan. Tämä minun on heti sanottava, jotta yritykseni saisi lempeän tuomion.

Silti taideteokset, varsinkin kirjallisuus ja kuvanveisto, vaikuttavat minuun voimakkaasti, maalaustaiteen teokset harvemmin. Olenkin joutunut vastaavissa tilanteissa viipymään pitkään taideteosten äärellä yrittäen ymmärtää niitä omalla tavallani, toisin sanoen saada selvää siitä, mihin niiden vaikutus perustuu. Silloin kun en pysty sitä asiaa selvittämään, kuten esimerkiksi musiikissa, olen melkein kykenemätön nauttimaan teoksesta. Rationalistinen tai ehkä analyttinen taipumus taistelee minussa sitä vastaan, että liikuttuisin jostakin teoksesta tietämättä miksi ja ymmärtämättä mikä minuun tekee vaikutuksen.” (Freud 1995: 193.)

Frank Kermode voikin hyvällä syyllä arvioida:

”– – mutta koska hänellä [Freudilla] oli hyvin perinpohjainen luonnontieteellinen koulutus, hän saavutti psykoanalyysin alalla parempia tuloksia kuin taiteen alalla. Siksi hän analysoi niin antaumuksellisesti mieluummin kirjailijoita ja taiteilijoita kuin tekstejä.” (Kermode 1983: 125.)

Taustalla oli aikakauden käsitys **tulkinnan** ja **lukemisen** erilaisuudesta. Taiteilijan nerous sinänsä oli pitkään keskeinen tutkimuskohde. Freudilta jäi kenties huomaamatta, että taideteoksen vastaanottaminen on merkittävällä ta-

Psykoanalyysi on jakautunut useisiin suuntauksiin, joista tärkeimpiä ovat klassinen psykoanalyysi (freudilaisuus), analyttinen psykologia (jungilaisuus), yksilöpsykologia, egopsykologia, kehityspsykologia ja uusfreudilaisuus. Merkittäviä psykoanalyttikkoja ovat olleet mm. Sándor Ferenczi, Anna Freud, Jacques Lacan, Melanie Klein, Donald W. Winnicott, Margaret Mahler, Daniel N. Stern ja Suomessa Eero Rechartt ja Veikko Tähkä.

Psykoanalyysi on vaikuttanut laajasti kulttuurimme eri ilmiöihin, kuten taiteeseen ja filosofiaan. Kirjailijoista psykoanalyysia ovat tunteneet ja hyödyntäneet mm. T. S. Eliot, Hermann Hesse, James Joyce ja Thomas Mann, elokuvaohjaajista Pier Paolo Pasolini, filosofi eksistentialisti Karl Jaspers, hermeneutikko Paul Ricœur, semiootikko Charles Morris, historioitsija Michel Foucault, frankfurtilaiset Jürgen Habermas ja T. W. Adorno, Suomessa psykohistorioitsija Juha Siltala ja musiikintutkija Kari Kurkela.

valla sen luomista. Lisäksi hänen asenteensa vaikuttaa varsin rationalistiselta, jopa älyllistävältä.

Muiden taiteiden — erityisesti kirjallisuuden ja kuvanveiston — psykoanalyttisella tutkimuksella oli tärkeä osuus psykoanalyysin kehitysvaiheessa, ja Max Graf julkaisi ensimmäiset musiikkia käsittelevät tutkimukset (Abrams 1993). Vuoteen 1950 mennessä musiikkiaiheisia tutkimuksia oli kuitenkin kirjoitettu vasta muutama, eikä niiden taso ollut häävi. Keskeisenä ajatuksena oli näkemys taiteen vastaanoton regressiivisyydestä: musiikinkuuntelija taantuu varhaisemmille kehitystasojille, aikaan jolloin sisäisen ja ulkoisen maailman välillä ei ollut rajaa. (Feder–Karmel–Pollock 1990: x–xiii.) Musiikki johdettiin huudoista ja ulostusäänistä.

Heinz Kohut ja Siegmund Levarie (1990) esittelivät vuonna 1950 leimallisesti psykoanalyttisia käsityksiä siitä, mitä musiikki merkitsee kuulijoille. Joku kuuntelija saattaa istua silmät kiinni ja juoda musiikkia ja kokea ”samaa nautintoa kuin imiessään äitinsä rintaa”; toinen nauttii rytmistä; kolmannelle musiikki merkitsee ryhmäkokemusta, josta saa ”helpotusta yksinäisyyteen”; neljäs voi tyydyttää jalostuneesti uteliaisuuttaan, jonka herättivät ”kantanäkykohtauksen rytmikkäät äänet”; viides samastuu säveltäjään tai esittäjään ja voi sitä kautta tyydyttää ”fallista ekshibitionisminhaluaan”.

Noissa kuvauksissa langetaan jonkinlaiseen alkuperän harhaluuloon, jota esimerkiksi Martin Nass (1990: 47) arvostelee: kokemuksia ei pitäisi pelkistää varhaisimpaan mahdolliseen sisältöön, jotta niistä voitaisiin tehdä mielekkäitä. Sigmund Freud (1986: 229) tuntuu edustavan samaa näkemystä, sillä hänen mielestään jokaisessa ahdistuskohtauksessa sielunelämä ei suinkaan toista syntymää, vaikka se Freudin mielestä onkin ahdistuksen alku ja juuri. Kari Kurkelan (1993a: 150) vertauksen mukaan kukkakaan ei ole ”oikeastaan vain” siemen ja multa, joista se on kasvanut. Oscar Parland huomauttaa:

”Reaalinen maailmamme, jossa elämme, rakentuu periaatteellisesti ja kvalitatiivisesti erilaisista *päällekkäisistä kerroksista* eli todellisuuden kategorioista. Alempi muodostaa aina ylempien perustan ja edellytyksen ja siinä vaikuttava syy-yhteysverkosto ulottuu aina yksipuolisesti ylempiin ja on edelleen voimassa niissä.” (Oscar Parland 1984a: 12.)

Niinpä Mario Bungen mukaan ”jokainen järjestelmä ja jokainen tapahtuma voidaan selittää – ensi sijassa oman tasonsa ja rinnakkaisten tasojen avulla” (Bunge 1969: 24).

Nykyaikainen musiikintutkimus ei toki ole kieltänyt Kohutin ja Levarien kuvaamien ilmiöiden olemassaoloa, vaan musiikkiesitysten tutkimisesta on viime aikoina esitetty oivaltavia arvioita (ks. esim. Räisänen 1992 ja siellä esitetty kirjallisuus). Ei voida kuitenkaan katsoa, että ulkomusiikillisilla piirteillä voitaisiin selittää musiikin koko merkitsevyys.

Kohut ja Levarie lisäävät jalomielisesti, että näiden ”ulkomusiikillisten” tekijäin lisäksi musiikkinautintoon kuuluu joitakin aidosti musiikillisia tekijöitä. He arvioivat ehkä hieman platonilaisittain, että kuulija samastuu musiikkiin, mutta niin tehdessään hän vajoaa ”alkukantaiselle egon kehitystasolle, joka sallii hurmioituneen musiikkinautinnon”. (Kohut–Levarie 1990: 7–19.)

Tuossa ajattelussa lienee takerruttu liian voimakkaasti Freudin käsityksiin, jotka selvästi kaipasivat tarkistusta; esimerkiksi Pinchas Noy hehkuttaa hieman kritiikittömästi:

”Freudin tärkein panos taiteidentutkimukseen oli se, kun hän osoitti *jokaisen* taideteoksen analyysin paljastavan, että teoksessa on piilevä merkitys ja se voidaan pelkistää kaikille ihmisille yhteiseksi perusmotiiveiksi ja -ristiriidoiksi: oidipuskompleksiksi, homoseksuaalisuusongelmiksi jne.” (Noy 1990b: 211.)

Lisäksi musiikin tutkijat olivat ensi sijassa kiinnostuneet sairaalloisista ja psykopatologisista ilmiöistä (erityisiä virikkeitä tarjosi Richard Wagnerin persoonana), ja Stuart Feder arvostelee sellaista tutkimusta oikeutetusti:

”Muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta on vaikea löytää psykoanalyttista tutkimusta, joka keskittyisi yksilön elämän ristiriidattomiin alueisiin tai ristiriidan vallitessa suhteellisen onnistuneeseen mukautumisratkaisuun; vielä harvemmin voi löytää tutkimuksen, joka käsittelee eheää persoonallisuutta tahi sen yksityiskohtia.” (Feder 1990a: 124.)

Tutkimukset ovat pääsääntöisesti kohdistuneet säveltäjiin ja tutkimus on siis ollut biografista (taustalähteistä). Psykoanalyttista tutkimusta, joka keskittyisi musiikkianalyysiin ja joka siis olisi sisälähteistä ja jättäisi säveltäjän persoonan sikseen, ei juuri ole harjoitettu. Poikkeuksiksi voidaan mainita Federin (1990b) oivallinen tutkielma Charles Ivesin laulusta *The Things Our Fathers Loved* (1917) ja oma analyysini Šostakovitšin As-duuri-preludista op. 87 (jäljempänä). Useimmiten tutkimus on kuitenkin ollut ”psykopatologista ja diagnostista”, kuten ns. somaattiseen lääketieteeseen nojautuva mielisairaalapotilaitten maalausten tarkastelu (vrt. Oscar Parland 1984b: 5). Taideteos on nähty ikään kuin siksi keinoksi, jonka avulla yksilö ”siirtää” tai ulkoistaa projektiivisessä identifikaatiossa tunteensa vastaanottajaan (ks. Ogden 1979: 362). Tämä tarkastelutapa edellyttäisi, että taideteos ja sen merkitys olisivat toisistaan riippumattomia olioita. Teksti vain ”kuvittaisi” merkitystä, joka sijaitsee itsenäisesti tekstin ulkopuolella. (Iser 1989: 5.)

Vasta viime vuosikymmeninä on psykoanalyttisen taiteidentutkimuksen painopiste siirtynyt idin psykologiasta egon psykologiaan. Varhainen egopsykologia oletti, että ego pystyi musiikin neuvoin hallitsemaan uhkaavia ääniä ja työstämään alkuperäistä uhkaa toistamalla sitä leikinomaisesti (Kohut 1990: 23). Martin Nass asettuu varovasti tukemaan tätä näkemystä, mutta hän tekee muutamia tärkeitä varauksia. Musiikin kuuntelu kylläkin mahdollistaa väl-

jemmin strukturoituja tajunnantiloja, mutta niissä ei ole kysymys regressiosta tai siitä, että egon rajat katoaisivat. Pikemminkin musiikinkuuntelu muistuttaa psykoanalyttikon ”vapaasti leijuvaa tarkkaavaisuutta” mm. siten, että valistunut musiikinkuuntelija ja psykoanalytikko koettavat pintatason takaa erottaa erilaisia syvätasoja ja mielekkyyttä; erona on mm. se, että musiikkia ei olisi luettava oireeksi (symptomiksi) vaan symboliksi. Kyse on siitä, että ego pystyy ”muistamaan” varhaisempia tilojaan ja että nämä ikään kuin säilyvät nykyisen tilan taustalla. Erityisesti luoville yksilöille on ominaista, että he pystyvät vaihtamaan egonsa tilaa. Tällaisen joustavuuden perustana on Nassin mukaan se, että egon varhaisemmat kehitysvaiheet eivät katoa mihinkään vaan ne säilyvät muistissa elävinä ja suhteellisen muuttumattomina. (Nass 1990.) Kari Kurkela kirjoittaa oivaltavasti:

”Psykkisen kehityksen myötä mielen varhaisemmat tasot eivät ilmeisesti katoa. Psykkinen varttuminen pitää paremminkin nähdä *mahdollisuudeksi* toimia myös korkeammilla itseyden tasoilla.” (Kurkela 1993: 259.)

Kaikkea normaalista poikkeavaa, esimerkiksi epätavallista luovuutta tai lahjakkuutta, ei siis pidä käsitellä sairaalloisena ilmiönä, koska kyseessä saattaa olla erityisen onnistunut sopeutuminen tai peräti — onnellinen ihminen (Feder 1990b: 248).

Tunnetuimpia suomalaisia musiikintutkija-psykoanalytikoita ovat Yrjö Heinonen, Kari Kurkela (1993), Kimmo Lehtonen (1986), Oliver Parland (1992), Heikki Piha ja Eero Rechardt (1984; 1991).

2.8.1. Tunteensiirtovaikutus

Kirjailijoiden ja säveltäjien laatimat tekstit siis olettavat itselleen lukijan ja eräiden tutkijoiden, kuten Juri Lotmanin, mielestä **normittavat** häntä (P. Tammi 1992: 131; vrt. myös Canetti 1980). Tässä voidaan ottaa esille psykoanalyttisen teorian oletama **transferenssi** eli **tunteensiirto** (saks. *Übertragung*, kreik. μεταφορά).

”Transferenssilla tarkoitetaan sellaista reagoimista nykyhetken objekteihin ja tilanteisiin, ikään kuin nämä olisivat yksilön aikaisempaan elämään kuuluneita objekteja ja tilanteita. – Transferenssi on universaalinen ilmiö ja liittyy osatekijänä kaikkiin ihmissuhteisiin, sikäli kuin huomaamattamme siirrämme tunteita ja asenteita menneistä ihmissuhteista nykyisiin –.” (Tähkä 1988: 79–80.)

Voitaisiin olettaa, että luodessaan sisäislukijan kirjailijakin toistaisi aikaisemman elämänsä ihmissuhteita ja siitä voitaisiin päätellä hänen sielunelämänsä koskevia seikkoja, aivan samalla tavoin kuin psykoanalyttisessa hoitotilanteessa, jossa potilas ”siirtää” lääkäriin erilaisia tunteita ja asenteita aikaisemmista ihmissuhteistaan – pakonomaisesti ja tiedostamattomasti” (Achté–

Alanen–Tienari 1990: 188). Tämän transferenssisuhteen muodostuminen on ehdottoman tärkeää hoidon onnistumisen kannalta. Samaten kirjailijallakaan ei ole reaalisia käsityksiä lukijoista, vaan hän muodostaa heistä kuvan, joka vastaa hänen aikaisemmin kohtaamiaan ihmisiä.

On kuitenkin oletettava, että kirjailija on **tiedostanut** transferenssisuhteen olemassaolon ja peukaloi sitä. Transferenssi näkyy sellaisenaan vain joistakin huonoista, kömpelöistä televisiomainoksista* ja yleensä epäonnistuneista taideteoksista (hallitsevana on siis emotiivinen eikä poeettinen funktio). Voisi olettaa, että psyykkisiin häiriötiloihin kuuluva ”ajeeraus” ym. edellyttäisi itselleen YLEISÖÄ — lapsuuden isä- ja äitihahmon kaltaista kaikkivoipaa olentoa, joka pystyisi lievittämään yksilön sisäistä ahdistusta (vrt. Canetti 1980: 359–360).

Transferenssissa ihminen reagoi ”epätarkoituksenmukaisesti ja epärealistisesti nykyhetken ihmissuhteissaan ja toistaa automaattisesti ja pakonomaisesti tiettyjä suhtautumiskaavoja” (Tähkä 1988: 81), mutta onnistuneet taideteokset ovat tarkoituksenmukaisia ja sisäisesti hyvin realistisia. Kukaan meistä ei olisi kiinnostunut ”epätarkoituksenmukaisista ja epärealistisista, automaattisista ja pakonomaisista” taideteoksista (paitsi ehkä rock-fanit). Näin ollen esimerkiksi René Wellek ja Austin Warren (1969: 86–93) suhtautuvat melko varauksellisesti siihen, että sanataideteoksia käytettäisiin dokumentteina kirjailijan sielunelämästä.

Havaintojamme on sitä paitsi vääristämässä sekin, että ylipäänsä joudumme tekemisiin vain korkeatasoisten taideteosten kanssa; seula on jo karsinut epäonnistuneet pois. Esimerkiksi kirjankustantamoihin saapuneista käsikirjoituksista noin yksi prosentti ylittää julkaisukynnyksen. Kenties psykoanalyytinen teoria voisi käyttää jäljelle jäänyttä 99:ää prosenttia tutkimusaineistonaan ja päätellä *siitä*, millainen psyyken rakenne kirjoittajilla on. Niissä teoksissa KIRJAILIJA vaahtoa jatkuvasti itsestään, eikä KERTOJA saa suunvuoroa. Aristoteles toteaa tästä: ”Runoilijan tulee puhua mahdollisimman vähän omista nimissään, sillä se ei tee hänestä jäljittelijää” (Aristoteles 1982: 66). (Reino Rasilainen [1989] on tutkinut, millaisia käsikirjoituksia kustantamoon [WSOY:öön] on lähetetty. Oscar Parland [1984b; 1993] on puolestaan tutkinut Nikkilän mielisairaalapotilaiden taideteoksia. Hän on havainnut, että potilaiden elämänvaiheet kuvastuvat tekstistä hyvin symbolisella ja ehkäpä unenomaisella tavalla. Tieto voidaan saavuttaa eläytymisen kautta. Parland huomauttaa, että taiteilijoiden ja mielisairaiden kuvia on mahdotonta erottaa toisistaan laatupiirteiden perusteella.) Voisi näet olettaa, että nämä tekstit ovat jääneet julkaisematta juuri siksi, että ne paljastavat kirjoittajastaan hallitsemattomia puolia (ks. lisää jäljempänä). — En tiedä, onko todellisuudesta löy-

* Mainontaa hallitsee siis emotiivinen funktio eikä konatiivinen. Sen sijaan niitä toimia, joita yhteiskunnassamme nimitetään rikoksiksi, hallinnee konatiivinen funktio.

dettävissä kuitenkin näin ihanteellista korrelaationsuhdetta. On myös tunnettu tosiasia, että melkein minkäläinen sävellys hyvänsä esitetään Suomessa ainakin yhden kerran.

Erottaisinkin taideteoksen tuntomerkeiksi seuraavat:

- (1) asema eli status
- (2) artefaktius eli keinotekoisuus eli teennäisyys eli tehtyys eli tekoperäisyys
- (3) originaalius eli alkuperäisyys
- (4) tunteensiirtovaikutuksen muunnettuus.*

Kolme ensimmäistä kohtaa kuuluvat George Dickien määritelmään. (Ks. Sepänmaa 1981: 6900.)

Oliver Parland (1992: 2–5) on esittänyt, että Johannes Brahmsin (1833–97) musiikista voitaisiin löytää oidipaalisia konstellaatioita. Hän on kuitenkin jättänyt huomiotta, että Brahms on voinut muuntaa teoksen transferenssivaikutusta esimerkiksi etäännyttämällä (ironisoimalla tai muulla keinoin) FIKTIIVISTÄ MAAILMAA itsestään. Voimme vastaavasti kuvitella, että psykoanalyttisessä terapiatilanteessa joku taitavasti näyttelemällä johtaisi analyttikkoa harhaan; kyseeseen voisi tulla esimerkiksi näyttelijä tai psykoanalyttisen koulutuksen saanut ihminen. Tällaisen toiminnan mielekkyys on toki kyseenalaista: psykoanalyttinen hoito on tavattoman kallista, eikä analyttikon harhaanjohtamisella saavutettaisi mitään, koska hoitoon osallistuvat vain nämä kaksi ihmistä (YLEISÖ puuttuu). Psykoanalyysin vapaa assosiointi on aitoa itseilmaisua, mutta taiteilija siirtää ja etäännyttää ilmaisunsa yleispätevälle ja -inhimilliselle tasolle. Kun vauva itkee, se varmasti ilmaisee itseään — mutta kuka menisi konserttiin kuuntelemaan vauvan itkua? (Tähän aiheeseen palataan jäljempänä, kun tulee puhe virheistä ja vallasta.)

Susanne Langerin mukaan taideteos on symboli eikä symptom. Vaikka tätä näkemystä voi toki arvostella (ks. esim. Tarasti 1994a: 12), se on varmasti lähempänä totuutta kuin varhaisen psykoanalyysin käsitys. Langerin näkemystä voisi tarkentaa esimerkiksi sanomalla, että taideteokseksi nimitetty artefakti voi olla tunteiden looginen ilmaus; varsinainen taideteos ”tapahtuu” kuitenkin tunne-elämässä, eikä havainnon kohde ole tärkeä (vrt. Šklovski 1989 [1917]: 58).

Oliver Parland (1992: 2, 20) syylistyy argumentaatioissaan virheelliseen *ad hominem* -päätelmään (A arvostelee psykoanalyysia. B sanoo: ”Psykoanalyysin kritiikkisi on torjuntaa, ja se osoittaa, että olet itse analyysin tarpeessa” [Haaparanta–Niiniluoto 1986: 51]). Parland jättää myös huomiotta oidipuskompleksia arvostelevan kirjallisuuden (esim. Sanderson 1992: 15–20). Par-

* Sana *tehtyys* on johdettu verbinmuodosta *tehty* samalla tavoin kuin sana *tutuuus* on johdettu sanasta *tutuu* (verbinmuodon *tunnetuu* konsonanttivartaloinen variantti): -(U)Usjohtimen avulla. Sama pätee sanaan *muunnettuuus*. Vaikka nämä uudennokset saattavat aluksi kuulostaa vierailta, käytän niitä, koska ne ovat (1) suomalaisia ja (2) tiiviitä.

land viittaa Sigmund Freudin ajatukseen, että kaikissa meissä ”asuu potenti-aalinen murhaaja ja että koko sivilisaatiomme on yritys[tä] tulla toimeen tämän kauhun ja syyllisyyden kanssa” (siteerattu Oliver Parlandin 1992: 2 mukaan), mutta jättää huomiotta, että esimerkiksi Alice Miller on kovin sanoin arvostellut tätä asennetta (ns. aggressioviettä: ihminen muka on syntyjään paha). Sen taustana lienee juutalaisuuden ja kristinuskon perisyntiuskomus — jokainen syntyvä ihminen olisi vikapää Aadamin ja Eevan rikokseen — ja niin sanottu musta pedagogiikka: meidät kasvatetaan tuntemaan syyllisyyttä vanhempiemme virheistä ja ongelmista (vrt. Miller 1985). Ihminen ei kuitenkaan voi vaikuttaa esivanhempainsa tekemisiin tai sikiämiseensä. Syntiinlankeemusnäytelmää ei liene historiallisessa mielessä koskaan tapahtunut. Silti uskomus, että ihminen voisi olla syyllinen asioihin, joihin ei ole voinut vaikuttaa, on pitkään vaikuttanut oikeudenkäyttöön ja ihmisten elämään ylipäänsä (vrt. myös K. Aho 1992: 19).

Yleensäkin psykoanalyysin ihmiskuva on osin vääristynyt, koska se varsinkin alkuvaiheissaan perustui sielullisesti häiriintyneiden ihmisten tarkasteluun ja terveitäkin ihmisiä havainnoidaan sairaiden ihmisten perusteella muodostetun viitekehyksen läpi.* Kyseessä saattaisi olla jonkinlainen antiadultomorfinen projektio. Erik Ahlman (1892–1952) on kirjoittanut:

”Psykologiaa antautuvat useinkin tutkimaan henkilöt, joiden omassa psyyksessä on jotakin viallista, ja syvällisimmät psykologit ovat olleet sellaisia yksilöitä, joiden on ollut pakko reflektoida [tutkistella] omaa sielunelämänsä, koska he kärsivät sen vajavuuksista.” (Siteerattu Hämäläisen 1990: 132 mukaan.)

Olisi suhtauduttava kriittisesti psykoanalyysiin ja nähtävä, että se on tiettyssä ajassa syntynyt ja tietynlaisten ihmisten luoma teoria ja maailman kuvaimisen tapa. Kunnioitan suuresti psykoanalyysin saavuttamia tuloksia ja sen tietoteorian nykyaikaisuutta ja avoimuutta. Ne psykoanalyysin suunnat, jotka torjuvat fundamentalismin ja essentialismin, saavat varauksettoman kannatukseini (fundamentalismista ja essentialismista hermeneuttisessa yhteydessä ks. Åhlberg 1993). Karl Popperin mukaan psykoanalyysi on pseudotiede, koska sen propositioita ei voi diskonfirmoida; metafyyksille ajatusrakennelmille on ominaista, että ne suojautuvat kaikenlaista kritiikkiä vastaan. Freud oli tästä ongelmasta kylläkin hyvin tietoinen, ja hän käsittelee sitä artikkelissaan *Kon-*

* Toisaalta on täysin ymmärrettävää, että mikään uusi tieteenala ei voi kerralla ja ensi yrittämällä löytää totuutta kokonaan; inhimilliseen tietoon ja tieteeseen kuuluu aina tietty epävarmuus, ja tieteen ominaisuuksiin kuuluu se, että tieto tarkentuu **vähitellen**. Psykoanalyysi korostaa tätä erityisesti, sillä sen mielestä totuus on prosessi. Tätä käsittelee hyvin oivaltavasti Sigmund Freud esseessään *Die endliche und die unendliche Analyse* (Freud 1977: 167–201; ks. myös Felman 1989). Psykoanalyysi tuntuu kannattavan pragmatistista totuusteoriaa: totuuden perusteena on se, mitä väitteistä pragmaattisesti seuraa (vrt. Niiniluoto 1980: 111).

Sitä paitsi tervettä mieltä on kovin vaikea tutkia ilman negatiivisia määritteitä ja vertauskohtia.

struktionen in der Analyse (Freud 1977: 154–165). Logiikan kielellä ilmaistuna metafyyysiset, aukottomat järjestelmät tavoittelevat tilannetta $p \wedge \sim \sim p$, joka siis on tautologia: *Head I win, tails you loose* (’kruunalla voitan, klaavalla häviät’). Tässä merkki $\sim$ tuntuu kieltävän lauseen $\sim p$ (vrt. Wittgenstein 1984: 53–).

En ole vakuuttunut siitä, että Parlandin esittämä menetelmä voisi tavoittaa tieteellistä tietoa reaali maailmasta, vaan kyseessä saattaa olla nk. vasta-transferenssi (ks. Tähkä 1988: 245–261).

Juri Lotman arvostelee asennetta, että taideteoksia lähestytään pelkkinä analysointikohteina, sillä siinä menetetään pragmatiikka:

”Jos rajoitun analyysiin, asetan tekstin sellaisen ihmisen asemaan, joka halusi jutella ystävän kanssa mutta sen sijaan joutuikin keskustelemaan taudinmääritystä tekevän lääkärin kanssa. Hän keskustelee minun kanssani, mutta minä teen hänestä taudinmääritystä!” (Torop 1991: 91.)

Tällaisessa tutkimuksessa on kysymys siitä, että taideteosta tarkastellaan objektiivisesti, vaikka taideteosten luonteeseen kuuluu, että ne alkavat elää ja olla olemassa vasta katsomisen ja kuulemisen myötä. Tällaisia kokonaisuuksia tarkasteltaessa olisikin painotettava tarkastelun **eläytyvyyttä**:

”Itse subjekti on osa sitä realiteettiä, jota se koskee; kokemukseen liittyy väistämättömästi subjektin itsetuntemus ja tietoisuus omasta itsestään. – –

Tulkitseva, myötäelävä ja ymmärtävä asennoituminen näyttää olevan eräs tietämisaktin perusedellytyksiä. Toinen on kekseliäs ja rikas mielikuvitus.” (Oscar Parland 1984a: 8–9.)

Kirjallisuustieteessä katsotaankin nykyään, että sanataideteoksen ymmärtämiseen kuuluvat oleellisesti ne vaikutukset, joita teksti YLEISÖSSÄ herättää. On muistettava kysyä: ”Hei, kuka lukee?”

2.9. Toissijaisuuksien merkityksestä

Esseessään *Die endliche und die unendliche Analyse* (1937) Sigmund Freud kirjoittaa seuraavasti:

”Kun antelias mesenaatti yllättää meidät jollain irrallisella saituruuspuuskalla, kun muutoin kelpo ihminen muuttaihe yhtäkkiä vihamieliseksi, nämä ’jään-
nösilmiöt’ ovat korvaamattoman arvokkaita geneettiselle [psykoanalyttiselle] tutkimukselle. Osoittautuu että nämä kiitetyt ja arvokkaat ominaisuudet johtuvat kompensatioista ja ylikompensatioista, jotka — kuten voisi odottaa — eivät ole onnistuneet kokonaan eivätkä täydessä mitassaan.” (Freud 1977: 178.)

Psykoanalyttiselle tutkimukselle nuo ”poikkeamat” ovat siis tärkeitä, koska ne paljastavat, että pinnan alla piilee kätkössä toinen järjestelmä. Tällai-

nen on mahdollista, kun on kysymys ”kehittyvistä ja muuttuvista prosesseista” (mts. 178), kuten ihmisen psyykestä — tai vaikkapa musiikista tai puheesta (ks. myös Dufva 1992). Kun pyrimme älymme avulla hallitsemaan ympäröivää todellisuutta, turvaudumme mallintamiseen (ks. Lotman 1990; 1991). Se tarkoittaa säännönmukaisuuksien ja lainalaisuuksien etsimistä ja ilmiöiden kuvaamista tietyn rajallisen teorian käsittein. Tällöin yksinkertaistamme todellisuutta ja lyömme laimin erityisesti kvantitatiiviset tekijät, vaikka pyrimme hahmottamaan laadullista muutosta. Siksi teoria pakostakin keskittyy vain ilmiöiden tiettyihin puoliin. Todellisuuskäsityksemme muodostuu mustavalkoiseksi; ja mitä laajempi ilmiö on tarkoitus kattaa mallilla, sitä epätarkemmaksi kuvaus jää: sääntöjen poikkeuksia kasaantuu yhä enemmän, koska ”todellisuudessa siirtymät ja välivaiheet ovat paljon yleisempiä kuin tarkasti erotettavat, vastakkaiset tilat” (Freud 1977: 178). Fyysikkojen lempilause ”Mikä voimassa voitetaan, se matkassa menetetään” pätee omalla tavallaan täälläkin.

Poikkeamilla voi siis olla tärkeä ontologinen merkitys, koska ne paljastavat todellisuuden monikerroksisuuden. Jos sanomme: ”Pepsi Cola on parempaa kuin miltä se maistuu”, se on ymmärrettävä vitsiksi, koska virvoitusjuoman maun takana ei ole mitään aidompaa järjestelmää. Sen sijaan jonkun ystävällisen tuntuisen ihmisen freudilaisesta lipsahduksesta voi paljastua, että hän suhtautuukin meihin vihamielisesti. Sellaisessa tapauksessa voidaan luontevasti sanoa, että hän on ”vihamielisempi kuin näyttää”. Musiikki taas on juuri sellaista miltä se kuulostaa, ja siksi Mark Twainin letkautus on absurdi: ”Minulle kerrottiin, että Richard Wagnerin musiikki on parempaa kuin miltä se kuulostaa.” (Mutta tähänkin löytyy erikoistapaus: Andrew Lloyd Webberin musiikkia on moitittu siitä, että säveltäjä lainaa ja plagioi liikaa klassikoita. **Hänen** musiikistaan voisi sanoa: ”Lloyd Webberin musiikki on parempaa kuin miltä se kuulostaa.”) Jos luokittelemme jonkin ilmiön toissijaisuudeksi, se on jo merkki siitä, että on siirrytty kulttuuritoiminnan piiriin:

”– teot ja tapahtumat alkavat jäsentyä oikeudenmukaisuuden ja sitten laillisuuden näkökulmasta. Muotoutuu tietynlainen ilmapiiri, jossa oikein ja väärin tekeminen on mahdollista: maailma nähdään moraalisesti järjestyneenä. Yksittäisiä tekoja voidaan tarkastella silloin suhteessa järjestyksen käsitteeseen.” (Sepänmaa 1989: 283.)

Tässä on siis kysymys siitä, että **muisti** alkaa vaikuttaa ja jäsentää havaintojamme:

”Vain pieni osa kaikista yksilön kokemuksista säilyy tietoisuudessa. Ne, jotka säilyvät, kerrostuvat eli jähmettyvät muistiin tunnistettavina ja muistettavina kokonaisuuksina. Jollei tällaista kerrostumista tapahtuisi, yksilö ei voisi saada selkoa elämänsä elämänsä.” (Berger–Luckmann 1994: 81.)

Tämän muistin tieteellinen kuvaaminen on hyvin vaikeaa, sillä me tavallaan olemme itse tuo muisti*; tämän muistin kuvaaminen onnistuu parhaiten sen ulkopuolelta käsin, ja sinne me emme voi päästä. Korkeintaan voimme käyttää esimerkiksi tekoälysovellusten ongelmia eräänlaisena kuvastimena, ja siinä saamme **epäsuoraa tietoa** olemuksestamme. Tästä tiedosta ei voida sanoa mitään *a priori*!

Musiikin soivassa asussa ei siis voi olla poikkeamia (mikä soi, se soi), vaan ne on perusteltava musiikin kieliopin avulla. Musiikki ei esitä mitään, vaan se esittyy. Poikkeamat syntaksista ilmaisevat, että musiikkijärjestelmä on dynaaminen ja elävä ja että siinä on ainakin kaksi tasoa, sillä musiikkityylit muuttuvat ajan kuluessa ja sävellys saattaa herättää meissä odotuksia ja sitten pettää ne. Kysymys on siis siitä, että pintatason vaihtelu ja muuntelu otetaan keskeiseksi lähtökohdaksi. Musiikkitekstithän välittävät merkitystä nimenomaan konkreettisten, immanenttisten tekstien välityksellä — musiikki ei siis toimi niinkään abstrakteina muotokaavoina vaan näiden kaavojen reaalistumina (ja nämä reaalistumat voivat **riistää** abstrakteja muotokaavoja).

Sääntöjen ja poikkeamien ontologiasta kannattaakin huomata, että poikkeamat ovat väistämättä aina immanenttisia, ”tämänpuoleisia”, koska ne ai-neellistuvat vain kyseisenä ratkaisuna. Poikkeamista ei voida sanoa muuta kuin se, että niitä tulee. Säännöt sen sijaan ovat tietyssä mielessä transsendenttisia, ”tuonpuoleisia”, koska kaikki säännöt eivät voi aktualisoitua kerralla. (Lotman 1991: 365–385.)

Mihail Bahtin (1991: 122–123) arvostelee idealistista filosofiaa siitä, että sille **virhe** on ainut yksilöllisyyden periaate. Säännönmukaisilla tapauksilla ei ole merkitystä, sen ”moneus on ’tietoisuuden yleensä’ kannalta satunnaista ja ns. ylimääräistä lisää. Kaikki se, mikä tietoisuuksissa on olennaista ja totta, johtaa yhtenäiseen kontekstiin, ’tietoisuuteen yleensä’, jossa ei ole mitään yksilöllistä. – Totuuden näkökulmasta ei ole olemassa yksilöllisiä tietoisuuksia”. Niinpä ihmiset saattavat pitää omia ”erityisyyksiään” varsinaisena olemuksenaan:

”Nykyaikaisessa länsimaisessa kulttuurissa olisi vaikea yliarvioida rikkomusten merkitystä, kun ne tapahtuvat olennaisen itseyden nimissä; se on totuuden, todellisen (ja/tai luonnollisen) ja moraalisuuden synty ja valti, ja nuo kategoriat vastaavat länsimaisen kulttuurin tiedon kolmealohkoa: epistemologista, ontologista ja eettistä. Toisin sanoen itseydestä muodostetaan käsitys noiden osa-alueiden avulla.” (Dollimore 1991: 40; ks. myös mts. 284–285.)

Myös kirkkoisä Augustinukselle (354–430) tämä seikka oli tärkeä. Puhtaasti René Descartesia (1596–1650) ennakoiden hän kirjoitti:

* Pauli Pylkkö (1995) pitää kognitiotieteen ongelmana sitä, että siinä kognitio tutkii itseään.

”Jos erehdyn, olen. [*Si enim fallor sum.*] Sillä se, jota ei ole olemassa, ei voi erehtyä, ja sen vuoksi erheeni todistavat, että olen olemassa.” (Siteerattu Dolimoren 1991: 147 mukaan.)

Individualismi perustuu ”painostavan sosiaalisen järjestyksen uhmaamiseen”, ja sitä kautta pystymme löytämään (uudelleen) todellisen itsemme ja olemaan sille uskollisia (mts. 284).

Musiikillinen huumorikin käyttää hyväkseen erilaisia poikkeamia. Aarne Kinnusen mukaan koominen toiminta edellyttää vähintään kahden asian tekemistä **yhtä aikaa**:

”Ei siis riitä, että kävelee, juoksee, veistää veneen, kirjoittaa romaanin tai novellin tai pitää luennon tai puheen, pistää hatun päähänsä tai sanoo jotakin. Koomisen tekeminen on vähintään kaksinkertaista: kävellä ja heiluttaa keppiä, tervehtiä ja raapaista jalkaa (kuten Esko), nostaa hattua ja irvistää. Teko muuttuu näissä tapauksissa koomiseksi toisen simultaanisen teon myötä. Muistamme Chaplinin kävelyä: se on jo sinänsä omituista, mutta lisäksi keppi heilahtaa tai kävelijä kohentaa housujaan. Tekijällä tulee olla aavistus koomisesta, näkemys.” (Kinnunen 1994: 77.)

Kun kuulijoilla ja säveltäjillä on yhteinen musiikin kielioppi tiedossa, sitä on helppo hyödyntää tai riistää koomisiin tarkoituksiin. Silloinkin tehdään kah-ta asiaa samanaikaisesti: soitamme *Ukko Nooaa* ja matkimme nuoren Beetho-venin tyyliä (Oskar Merikanto: *Ukko Nooa -muunnelmia*); laulamme kaunis-ta melodiasia ja nau’umme kuin kissat (Gioacchino Rossini: *Kissaduetto*); tai soitamme samaa sävelmää ja koplaamme mukaan eri säveltäjien karakteristiisia formuloita (Siegfried Ochs: *Humoristisia muunnelmia saksalaisesta kansansävelmästä Tule lentäen lintu*).^{*} Tässä on kysymys aidoista toissijaisuuksis-ta. Sen sijaan esimerkiksi sarjallisessa musiikissa tämä ei ole mahdollista tai ei ainakaan yhtä helppoa; Janet M. Levy arvioi Helsingissä 7.4.1995, että sar-jallisessa musiikissa ei voisi olla huumoria, sillä sarjallisesta musiikista puuttuu odotusten taso ja jäljellä on vain soiva taso. Sarjallinen musiikki voi kuitenkin olla hauskaa esimerkiksi tahattomasti.

Kuten siis huomasimme, kuulijoilla ja säveltäjällä pitää olla tiedossa yhtei-nen kielioppi, jotta humoristinen ilmaisu olisi mahdollista. Leonard B. Meyer huomauttaa:

”– – yksilöllisyys hahmottuu aina normijoukon — erityisesti konventioiden — avulla. Jos tämä pitää paikkansa, siitä seuraa, että mitä väljemmät ovat tyy-lin rajoitteet, sitä vaikeammaksi yksilöllisen ilmaisun hahmottelu käy. Ja kun rajoitteet on tyystin hylätty, niin kuin jossain satunnaismusiikissa, yksilöllinen ilmaisu on mahdotonta.

^{*} Musiikin huumorista ks. Lång 1994.

Niinpä täydellisen omintakeisuuden ja yksilöllisen ilmaisun välillä on luonnostaan jyrkkä vastakohtaisuus, sillä jälkimmäinen edellyttää poikkeamista yhteisistä säännöistä voidakseen ilmetä.” (Meyer 1989: 344.)

Humoristisuus on ainoastaan yksi teho, joka tunnusmerkkisyyksillä saadaan kuulijoissa aikaan. On vaikea luetella kattavasti kaikkia vaikutuksia, mutta mainitsisin ainakin yllätyksen, järkytyksen ja paljastuksen. Joka tapauksessa näiden keinojen avulla kuulija otetaan mukaan musiikin merkitysten muovaamiseen, häntä aktivoidaan, hänelle annetaan tekemistä, ohjataan hänen arvailuaan (vrt. Iser 1989: 10). Ja tämä ei ole mahdollista esimerkiksi sarjallisessa musiikissa, jossa sääntöjä kyllä on mutta ne ovat niin sanoaksemme ihmisen havaintokyvyn tuolla puolen. Siksi olen tässä tutkielmassa keskittynyt musiikkiin, joka käyttää hyväkseen perinnäisiä sääntöjä.

Tässä voidaan vain viitata tunnusmerkkisyyksien sosiaaliseen puoleen. Vastakohtaparin alisteinen tai marginaalinen puolisko on hallitsevan puoliskon perusedellytys (Monelle 1992: 308). Alisteinen ”puolisko” joutuu ihmisyhteisön jäsenenä usein erilaisten projisointien kohteeksi, kun enemmistö rakentaa omaa identiteettiään reaktiivisesti sen varaan, mitä se itse ei ole. Siksi vaikkapa ulkomaalaisen tekemä rikos saa osakseen suhteetonta huomiota, kun taas suomalaisen tekemänä sama rikos saattaisi ehkä jäädä kokonaan vaille huomiota. Pohdiskellessaan ulkomaalaisen tekemää rikosta suomalainen voi ajatella: ”Noin **minä** en tee!” (Tiedostamattomasti hän voi kuitenkin toivoa tekevänsä kyseisen rikoksen, ja siksi sen kuvittelu ja kauhistelu tuottaa hänelle erityistä mielihyvää.)

Tunnusmerkkisyydet ovat joskus varsin kiusallisia, sillä ne paljastavat maanläheisellä tavalla aukon näennäisesti yhdenmukaisessa tuonpuoleisesta järjestelmästä. Esimerkiksi tielaitos sanoo palvelevansa kaikkia, kun se parantaa paikkojen saavutettavuutta (siis rakentaa teitä), ja parantavansa näin kaikkien hyvinvointia. Mutta kun joku alkaa valittaa, että tienrakennus on pilannut hänen kaivovetensä, hän onkin kiusallinen yksityistapaus, joka horjuttaa uskoa abstraktiin sepitteeseen.* Voimme olla **täysin** varmoja ainoastaan tämän konkreettisen tapauksen olemassaolosta, ja hahmotamme sen tunnusmerkkiseksi.

2.10. Onko pragmaattinen analyysi analyysia?

Musiikkianalyysia ei ole totuttu määrittelemään kovin tiukasti eikä lopullisesti. On pidetty tärkeämpänä, että erilaisia näkökulmia voidaan jatkuvasti kehittää. Samastakin teoksesta voi saada lukeakseen useita aivan erilaisia analyysieja. Tästä voidaan jo päätellä, että sama sävelteos voidaan nähdä eri tavoin.

* Fil. tri Pirjo Karvosen ja Ph. D. Pekka Saurin luento ”Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen” Helsingin yliopistossa 1. 12. 1995.

Ei voida järkevästi vaatia, että kaikkien olisi tavoitettava ja tunnustettava jokin tietty näkökulma. Veijo Murtomäki kirjoittaa:

”Musiikkiteos onkin käsitettävä monidimensionaaliseksi jännityskentäksi, jolloin tulkinnessa ei mikään tietty näkemys voi vaatia yksinoikeutta: kaikki tarkastelutavat yhdessä luovat vasta edellytykset sävelteoksen ymmärtämiselle” (Murtomäki 1993b: 8).

Tärkeää on se, että eri näkökulmat voi havaita osuviksi ja sisäisesti johdonmukaisiksi, vaikka itse olisikin tottunut kokonaan toisenlaiseen tarkastelutapaan:

”– – onnistuneen tulkinnan ja tulkitsijan *itseymmärryksen* välillä ei vallitse mitään välttämätöntä suhdetta: esimerkiksi Aristoteleen induktioteorian merkityksen selville saamisen ei tarvitse johtaa siihen, että me muutamme omaa käsitystämme induktion luonteesta” (Niiniluoto 1983: 174).

Tähän voi tietysti huomauttaa, että jos tutkija perehtyy vaikkapa Aristoteleen induktioteoriaan mutta ei muuta omaa käsitystään induktion luonteesta, hänen itseymmärryksensä kasvaa väistämättä. — Taiteidentutkimuksessa pluralismi ja verifiointin vaatimus lyövät kättä hieman eri tavoin kuin vaikkapa luonnontieteissä. Tieteeseen musiikkianalyysia lähentävät juuri nämä ominaisuudet: kootaan järjestelmällisesti uutta tietoa; tieto ja sen etsimisperusteet ovat julkisia; tieto syntyy tutkijan ja tutkimuskohteen vuorovaikutuksen tulokseksi; tiedon lähteenä on tutkimuskohteesta saatava kokemus; tutkijayhteisö voi olla yhtä mieltä tiedon laadusta; analyysissa tehdyt virheet voidaan vähitellen havaita ja poistaa; kuka tahansa asianmukaisen koulutuksen saanut voi ymmärtää tehdyt havainnot. (Ks. Niiniluoto 1983; Haaparanta–Niiniluoto 1986.)

Musiikkianalyysin ja erityisesti tulkitsevan kuvailun subjektiivisuus saa tietysti eniten epäilemään sen tieteellisyyttä. ”Toisin sanoen joudumme vaaaraan, että musiikista löytämämme subjekti ei ole kukaan muu kuin me itse” (Tarasti 1994a: 109). Kaikilta tutkimuskohteilta vaaditaan kuitenkin objektiivisuutta niin paljon kuin on edullista: kuvatus piirteiden on löydettävä teoksesta, mutta saamme tulkita sen jollakin johdonmukaisella tavalla; ks. esim. erilaisia analyyseja ns. *Tristan*-soinnusta (Meyer 1989: 282–283). *Tristan*-sointu on näet jo lähes banaali esimerkki taiteen monihahmotteisuudesta. Taideteokset voidaan tulkita monella tavoin, eikä kukaan voi sanoa viimeistä sanaa (ks. Åhlberg 1993); joku voi päinvastoin keksiä vielä uuden tulkinnan *Tristan*-soinnulle. Ei olisi kovin käytännöllistä vaatia musiikkianalyysilta positivistista, lopullista otetta (tämä on jo sinänsä romanttinen oletus, sillä tässä painotetaan **tulemista** eikä olemista), koska analyytikot ovat yksilöitä ja taide on viime kädessä yksilön ja teoksen kohtaamista. Jokaisella analyytikolla on toki paljon yhteistä toistensa kanssa — olemme kaikki lukeneet suunnilleen samat oppikirjat jne. —, mutta eroja on myös: luonteenlaadussa, painotuksissa, herkkyy-

dessä, taipumuksissa. Siksi voisi analogianomaisesti kuvata, että musiikkianalyttikot kiertävät omaa keskipistettään mutta kukin omanlaisella radallaan, kuka kaukana, kuka lähellä, kuka ympyrää, kuka ellipsiä, kuka kerran sadassa vuodessa pyyhältää komeetan lailla aivan keskipisteensä sivuitse. (On tietysti muistettava, että oikeastaan kiintotähti ja kiertolainen kieppuvat yhteisen painopisteen ympäri ja että merkitys on hajasijoitettu.)

Taiteen vastaanoton tutkimus on kiinnittänyt huomiota siihen, että taide-teos muodostuu lopullisesti vasta jokaisessa yksityisessä vastaanottotapahtumassa. Todellinen taideteos olisi siis tämän mukaan eräänlainen vaikeasti rajattava henkinen prosessi, johon kuuluu taideteoksen vastaanotto ja ehkä myös sen pohdiskelu jälkeensä.* Taideteoksen vastaanotto on merkittävällä tavoin sen luomista. Kun tällaista yksilöllisen luomisen ainutkertaista tulosta analysoidaan, ei positivistien ja realistien ankarimpia vaatimuksia voida yksinkertaisesti noudattaa. Analyysia voidaan moittia subjektiiviseksi, mutta perustavia korjauksia ei ole luvassa. Maailmamme on vajavainen, emmekä voi muuttaa sitä täysin mieleisemmeksi. Tässä tapauksessa on parempi ottaa kriittistä vaarin ja koettaa teroittaa havainnointikykyämme siinä määrin kuin tutkimuskohteen luonne antaa myöten; meidän ei esimerkiksi tarvitse luopua musiikkianalyysista sen vajavaisuuksien takia, vaan meillä on oikeus tutkia sitä, mistä olemme kiinnostuneet. Tiedon luonteen epävarmuus meidän on toki pidettävä mielessä, ja se varjellee pahimmilta ylilyönneiltä.

Sama ongelmahan vaivaa sivumennen sanoen psykoanalyttista tietoa: emme saa ihmisen psyykestä suoraa tietoa, emme edes avaamalla hänen kalloaan, vaan joudumme turvautumaan toisaalta itsetutkisteluun (introspek-

* Jos siis pitäisi määritellä, missä ja miten sanataideteos on, niin arvioisin Wellekin ja Warrenin (1969) tavoin, että se piilee kulttuurin muistissa sanajoukkona (painetut kirjat ja partituurit ovat vain muistiapuja, ”kognitiivisia artefakteja”). Romaanin lukeminen ja sinfonian esitys ovat tavallaan jäävuoren huippuja — silloin taideteokset ovat olemassa kaikkein konkreettisimmin. Ne kuitenkin jatkavat olemassaoloaan lukemisten ja esitysten välillä, kun mietiskelemme ja pohdiskelemme niitä ja mieleemme nousee katkelmia — tämä tapahtuu niin sanoaksemme pinnan alla. Olemassaoloa on siis monenasteista. Taideteosten ”hiljaiselo” näkyy myös mm. siitä, kuinka niiden fragmentit tulevat yhteisen viestimisen osaksi: Beethovenin ja Chopinin melodiakatkelmia käytetään Saksan ja Puolan radion väliaikamerkkeinä, ”Eskon puumerkki” leviää *Nummisuutareista* yleiseen kielenkäyttöön, mainoksissa käytetään Chaplinin ja Ohukaisen ja Paksukaisen hahmoja. Brittiläisen The Lewis Carroll Societyn lehdessä *Bandersnatch* seurataan konkreettisesti Lewis Carrollin kirjojen ”hiljaiselo”: seuran jäsenet lähettävät toimitukseen lehti-leikkeitä, joissa on vain jotenkin viitattu esimerkiksi *Liisan seikkailut* -kirjoihin. (Sitait voivat olla myös virheellisiä, ja ne herättävät ”carrolliaaneissa” suurta huvitusta ja ne kootaan otsikon *It’s Their Own Invention Dept.* alle.) Taideteosten olemassaolokin muodostaa siis jatkumon: se alkaa teoksen mahdollisimman täydellisestä ja häiriöttömästä esityksestä/esiintymisestä, kulkee fragmenttien kautta olemassaolemattomuuteen ja virheellisiin muistumiin. — Tässä ei voida ruveta pohtimaan, kumpi on vähempiarvoista olemassaoloa: että teosta ei ole olemassa vai että siitä muistetaan vain virheellisiä katkelmia. (Vrt. myös Huttunen 1995 ja siellä esitetty kirjallisuus.)

tioon), joka varmasti on subjektiivista — kukaan muu ei voi kurkistaa päämme sisään ja varmistaa, olemmeko tulkinneet mieleenjohtumiamme oikein tai olemmeko edes kertoneet ne totuudenmukaisesti —, ja toisaalta muiden toiminnan tarkasteluun (ekstrospektio). Kummassakaan tapauksessa emme voi suoraan havainnoida mielen voimia ja toimintaa, vaan meidän on ikään kuin tapahtumain seuraannosta koetettava päätellä, millaiset voimat asioita liikuttelevat. Toisaalta on myös syytä kysyä, kuinka pitkälle meidän on aina oletettava nimenomaan sitä, että toinen **valehtelee**. Eikö semmoinen ole jo jonkinlaisia hätävarjelun liioittelua ja vainoharhaa? Asialliseen argumentointiin kuuluu, että toisen osapuolen kommentit koetetaan tulkita mahdollisimman rationaalisesti (ks. Ollinheimo 1995). On kuin katselisimme marionetteja: joudumme katsomaan vain nukkejen liikkeitä, mutta jos itse asiassa haluaisimme päästä perille narulautojen liikkeistä, joudumme **päättelemään** ja mallintamaan pitkäaikaisen huomioonperusteella, miten narulaudat liikkuvat ja miten nukkejen liikkeet niistä johtuvat (vrt. myös Platonin kuuluisa luolavertaus).

Tämä asettaa melko suuria vaatimuksia yksityiselle musiikkianalyysitikolle: hänen olisi alttiisti paljastettava oma asemansa ja näkökulmansa, nostettava se tieteellisen tarkastelun kohteeksi. Tutkijan roolin merkitys tietenkin vaihtelee analyysin mukaan, mutta täysin merkityksetön se ei ole koskaan. Tätä asennoitumistapaa voi nimittää Mikko Heiniön tapaan **kriittiseksi reflektiivisyydeksi**:

”Kriittisellä reflektiivisyydellä tarkoitan ensinnäkin **vaihtoehtojen lähestymistapojen punnintaa** sekä sitten **oman lähestymistavan pohdiskelua**. Jälkimmäiseen kuuluvat mm. metodien eksplikointi, analyysin ja tulkinnan välisten suhteiden miettiminen sekä ’semioottisen relevanssin’ määrittely. ’Semioottisella relevanssilla’ Jean-Jacques Nattiez tarkoittaa sitä, tulkitaanko teos itsestään vai tekijästä vai vastaanottajasta käsin. Yleensä motiivianalyysitikot katsovat väitteidensä koskevan vain teosta itseään, mutta tosiasiallisesti he esittävät väitteitä myös tekijän sävellysteknisistä ratkaisuksista ja kuulijan tavasta hahmottaa ao. musiikkia. Edelleen tutkijan olisi hyvä tiedostaa, että valittu metodi heijastaa tiettyä käsitystä musiikin luonteesta – –.

En tarkoita, että kriittinen reflektiivisyys olisi ikään kuin obligatorinen ohjelma, jolla jokaisen analyysitutkielman teoreettinen ohjelma olisi rakennettava. Viime kädessä se on ajattelun tapa ja taso, jo[n]ka pitäisi olla tutkielmassa läsnä kautta linjan.” (Heiniö 1993: 26. Lihavoinnit minun.)

Esittämäni nukkevertaus on osuva myös käsillä olevan tutkielman kannalta. Kun aikaisemmin esittelin fiktiivisen kerronnan ketjun, siinä oli kysymys rakennelmasta, joka ei ”näy” musiikkikappaleista mitenkään. Sävellysten kerronnallista monimuotoisuutta selittämään voidaan kuitenkin rakentaa tällainen taustatason mekanismi. Siinä monimuotoisille ilmiöille etsitään mahdollisimman kompakti lähde. Koska sävellysten aikaluonne ja tapahtumakyläisyys ainakin jollain tavoin muistuttavat muuta ihmisen toimintaa, voidaan

olettaa, että se on teoksen sisäisen subjektin (*sujet d'énoncé*) aikaansaannosta. (Teoksen KERTOJA voi tehdä virheen, mutta KIRJAILIJA tai SÄVELTÄJÄ voi olla siitä tietoinen; romaanihenkilöiden mielipiteitä ei myöskään tulisi pitää KIRJAILIJAN mielipiteinä.) Varmuuden vuoksi tämä tapahtumain subjekti, ohjaaja, on syytä erottaa taideteoksen luojasta (*sujet d'énonciation*). Heitä on kieltämättä vaikea erottaa toisistaan, mutta esimerkiksi silloin kun taideteoksen sisäinen kertoja epäonnistuu, sen ei tarvitse olla tahatonta. Säveltäjä voi dramaturgisista syistä — esimerkiksi vitsin tai ironian aikaansaamiseksi — kirjoittaa sävellykseen jotain kömpelöä. Toisaalta on myös varauduttava siihen, että säveltäjän aikomukset eivät aina toteudu teoksessa. SÄVELTÄJÄN ja KERTOJAN erottaminen on siis varotoimi, joka tulee ajankohtaiseksi vain erityistilanteissa.

Edellä mainitsin muutamia piirteitä, joiden perusteella musiikkianalyysin tieteellisyyttä voidaan arvostella. Huomattiin kuitenkin, että tämä kritiikki on tavallaan redundanttia: esitetyt puutteet ovat tosia ja tuskallisia, mutta emme voi todellisuudelle mitään. Tavallisestihan kritiikkiä esitetään, jotta asiaintiloissa saataisiin aikaan parannusta. Tässä tapauksessa kritiikki ei voi siihen johtaa; silti se on hyödyksi.

Niin sanotun hermeneuttisen filosofian piirissä on pohdittu tulkintatilanteiden tieteellisiä kysymyksenasetteluja. Ilkka Niiniluoto (1983: 172–173) erottaa neljä tapaa, joilla merkitystä tutkitaan tulkintatieteiden piirissä.

(1) Voidaan tutkia teoksen tai toiminnan historiallisesti alkuperäistä merkitystä. Merkityksenantajana toimii joko tekijä tai hänen sosiaaliyhteisönsä. He voivat myös epäonnistua ”merkityksellistämisessään”. Kysymyksessä on siis tekstin ”tekijänpuoleisen mielen” ennallistaminen, ja tekijän oletetaan hallitsevan merkitykset. Tällainen tulkinta on sitä vaikeampaa, mitä enemmän toimijoiden ja tulkitsijoiden välillä on ajallista tai sosiaalista etäisyyttä.

(2) Toiseksi voidaan etsiä piilevää merkitystä, joka voi olla tekijälle tiedostumaton. Tutkija pyrkii ymmärtämään kohteen paremmin kuin sen tekijä. Esimerkiksi voidaan mainita ns. freudilaiset lipsahdukset, joille analyytikko koettaa löytää syvätason merkityksen (ja auttaa ja ohjaa potilasta löytämään tuon merkityksen sitten itse). Tekijää ei enää pidetä täysin suvereenina toimijana.

(3) Voidaan tutkia myös tekstin merkitystä tulkitsijalle. ”Sisältyykö Rooman valtakunnan häviöön jokin opetus meille? Mikä on oikea tapa tulkita ja soveltaa nykyisessä tilanteessa lakia, joka aiemmin on säädetty erilaisissa olosuhteissa?”

(4) Lopuksi voidaan tutkia kohteen sisäistä merkitystä, joka teoksessa on ”sinänsä”. Teoksen syntyhistoria ja vaikutukset on suljettava tarkastelun ulkopuolelle, ja teoksissa saattaa olla tahattomia piirteitä. Tällaista tutkimusta ovat harjoittaneet mm. strukturalistit ja uskriitikot.

Pragmaattinen analyysi keskittyy tutkimaan musiikin ja sen kontekstin tahi kontekstin suhdetta, ja se edustaa siksi ennen kaikkea kohdan 3 tutkimusta. Myös kohta 2 viittaa pragmaattisen tutkimuksen lähtökohtiin.

Musiikkianalyysiin ja erityisesti pragmaattiseen analyysiin liittyy piirre, joka saattaa joidenkuiden mielestä edelleen heikentää sen tieteellisyyttä. Pragmaattinen analyysi joutuu näet usein vetoamaan ns. musiikilliseen yleissivistykseen ja sitä on siksi hyvin vaikea todentaa. Erityisesti taidemusiikki on ns. sisäpiirin harrastus ja sen ”ymmärtäminen” vaatii tiettyä yleissivistystä ja perehtyneisyyttä, ehkä myös taidemusiikkiperinteeseen liittyvän suullisen ja ”puolisuellisen” perinteen tuntemista — siis sosiokulttuurialista tietoa. (”Puolisuellinen” tarkoittaa tässä juoruja ja anekdootteja ym., jotka on koottu kirjoihin mutta jotka voisivat elää ja erityisesti populaarimusiikin alalla elävätkin puhtaasti suullisena perinteenä. Ne on pantu kirjoihin ennen kaikkea siksi, että ne liittyvät taidemusiikkiin, sillä kaikki taidemusiikkiin liittyvä nauttii kulttuurisamme melko huomattavaa arvostusta. Kysymys on siis etnomusikologisesta näkökohdasta.) Jos esimerkiksi sanomme, että Šostakovitšin As-duuri-preludin äkkimodulaatio on epätavallinen ja yllättävä (ks. analyysia jäljempänä), niin mihin voimme vedota, jos joku kieltäytyy uskomasta? (Modulaatio kyllä kuullaan, mutta osataanko sitä tulkita?) Tässä tapauksessa voidaan huomauttaa, että (1) useimmat musiikintutkijat ovat asiasta yksimielisiä ja että väite yksinkertaisesti ”tuntuu todelta”. Tähän voidaan tietysti esittää vastaväite: kokonainen aikakausi voi olla väärässä. Esimerkiksi keskiajalla uskottiin, että aurinko kiertää Maata ja väite ”tuntui todelta” ajan tutkijain mielestä. (Mutta koska preludi ei ole kylmä vaan perustettu tosiasia, kuten John R. Searle sanoisi, ei oikeastaan ole ulkoista todellisuutta, jonka kanssa se olisi ristiriidassa: käsitys on tosi, koska sen yleisesti uskotaan olevan tosi.) Toisaalta voisimme vedota siihen, että (2) äkkimodulaatioista ei ennen puhuttu oppikirjoissa eikä niitä kielletty, koska oli itsestään selvää, ettei kukaan sellaisia kirjoittaisi. Tähänkin voidaan väittää vastaan: oppikirjat saattavat vaieta aivan yksinkertaisista asioista, koska niiden oletetaan olevan yleisesti tiedossa (esim. siitä että pianoa ei milloinkaan soiteta nenällä). Tästä käynee jo ilmeiseksi, että pragmaattinen analyysi, kuten muukin musiikkianalyysi, onnistuu parhaiten kulttuurin sisältä, sen jäseneltä. Se on siis eemistä tutkimusta. (Siksi analytiikon olisi aina esiteltävä oma lähtökohtansa ja taustansa mahdollisimman selkeästi, koska se on tavallaan osa analyysia ja lopputulos riippuu olennaisesti siitä. Tieteellisen tiedonhan kuuluu olla julkista.) Kysymys on ”sosiaalisesti rakentuneesta todellisuudesta”, jonka presuppositiot vaikuttavat lausumattomina oletuksina toimintamme taustalla. Toisaalta havaitsemisemme pohjautune aivan synnynnäisiin vaistoihin ja taipumuksiin, eikä niiden eksplikointi ole mahdollista. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että lähtökohdista sopisi vaieta tykkänään.

Musiikkianalyysin ja pragmaattisen analyysin ongelmaksi saattaakin nousta se, että se hyväksytään vain oman kulttuurinsa sisällä eikä se vakuuta ulkopuolisia, koska kulttuurin jäsenillä on suunnilleen sama lähtökohta ja analyytikon väitteet yksinkertaisesti ”tuntuvat todelta”. Pragmaattista analyysia pitäisikin pystyä puolustamaan myös todellisuuden havainnoinnilla.

(3) Voimme valita satunnaisia teoksia ja osoittaa, että niistä ei mainittunlaisia äkkimodulaatioita juuri löydy. Tällaiseen johdonmukaiseen havainnointiin perustuva (induktiivinen) tiedonkeruu on paras todiste minkä tahansa analyysin puolesta. Valitettavasti se ei ole aina helppo tie tai edes mahdollinen. Todistustaakka kuuluu kuitenkin aina väitteen esittäjälle, ja suhtaudun varauksin siihen, että jokin väite hyväksytään siksi, että se ”tuntuu todelta” — samaanhan pystyvät suostuttelu, meskaliini ja uskonnollinen ilmoitus. Ilkka Niiniluoto tähdentää tiedeyhteisön kollektiivista hyväksyntää:

”Yksityisen tutkijan saavuttamat tulokset voidaan katsoa päteviksi vasta siten, kun ne ovat läpikäyneet julkisen tieteellisen *keskustelun* ja kritiikin” (Niiniluoto 1980: 83).

Edellä mainitun yleisen muistin (vrt. Tarasti 1994a: 20) tutkimiseksi olisi-kin luotava oma erityinen tutkimusmenetelmä. Aihe on erittäin tärkeä huolimatta siitä, että sitä on vaikea tutkia. Tämä tieto on nimittäin läsnä meissä itsessämme, emmekä voi tuosta vain ilmaista sitä eheänä ja ristiriidattomana kokonaisuutena; emme pysty astumaan tajuntamme ulkopuolelle tarkastelemaan sitä objektiivisesti. Voimme tietenkin luoda metakielen, jolla voimme puhua tuosta tiedosta, mutta tuo metakielikin on vain meidän ihmisten tekoa ja sillä on omat vajavaisuutensa. Sitä voidaan käsitellä uuden metakielen, metametakielen, avulla, mutta sekään ei anna ”lopullista” kuvaa ihmisen tiedosta, vaan tason vaihtaminen voi jatkua periaatteessa äärettömyyksiin.

Emme välttämättä ole kaikesta muistista edes tietoisia, aivan kuten emme puhuessammekaan välttämättä ”tiedä” kieliopista mitään (vrt. Tarasti 1990: 12). Julia Kristeva nimittäisi muistin sisältämää informaatiota genotekstiksi eli perutekstiksi. Peruteksti on eräänlainen uskomus, joka ohjaa meitä ja jonka avulla voimme tulkita fenotekstejä eli ilmitekstejä. Perutekstit ovat tekstejä siinä mielessä, että ne näkyvät muiden tekstien ”läpi” (Kristevan intertekstuaalisuus onkin lähellä Bahtinia). Perutekstien merkitykset ovat ”uponneet” tiedostumattomaan; merkitys ei piile lauseessa tai rakenteessa, vaan se muo- vautuu käytössä. Tällainen tieto on positivistisesta näkökulmasta käsin vähintäänkin epäilyttävää ja arvotonta. Kuitenkin tämä muistitieto on olemassa ja vaikuttaa koko ajan ymmärtämiseemme. Sen ongelmallisuus on tieteen, ei tiedon itsensä ominaisuus (vrt. Adorno 1973: 179). Eero Tarasti kirjoittaa ongelmasta seuraavasti:

”Voimme edelleen olettaa, että musiikin edetessä jotkin kohdat ovat ratkaisempia kuin toiset, koska ne vaikuttavat voimakkaammin paradigmaan, joka

kuulijan mielessä muotoutuu. Siksi olisi jotenkin yritettävä kuvata niitä paradigmoja, jotka syntyvät musiikin semioosiin osallistuvan kuulijan mielessä.” (Tarasti 1994a: 19.)

Ensimmäisessä virkkeessä tarkoitetaan siis sellaisia musiikin kohtia, jotka palautuvat vaivattomammin mieleemme, kun muistelemme sävellystä (niitä voitaisiin nimittää hieman väljässä mielessä **intonaatioiksi** [vrt. Boris Asafjev]). Myös sosiaalinen elämämme on tällaista: sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa on kohtia, jotka jäävät vaivattomasti mieleen ja joiden kautta ”elämme” tilanteet uudelleen. Esimerkiksi vihkiseremonioista me emme niinkään muista odottelua vaan ennemminkin papin ratkaisevat sanat. Näitä tihentymiä, joissa tapahtuu ”monta asiaa yhtä aikaa” tai ratkaisevia asioita lyhyen ajan kuluessa, voisi nimittää **semanttisiksi komplekseiksi** eli **merkitystihentymiksi**; näiden välillä puolestaan on **transitioita** eli **siirtymiä**. Jos nyt tarkastelemme tämän tiedon varassa Pier Paolo Pasolinin (1922–75) elokuvia *Sikolätti* (1969), *Medeia* (1969) ja *Salò eli Sodomian 120 päivää* (1975), voimme huomata, että Pasolini kohdistaa katseen nimenomaan erilaisiin transitioihin ja semanttiset kompleksit jäävät taka-alalle.* (Esimerkiksi *Salò* on ”tyypillinen eurooppalainen taide-elokuva”: siinä kuvataan paljon odottelua ja ovia.) Hän toimii siis päinvastoin kuin Hollywoodin elokuvantekijät, joille merkitystihentymät ovat **ratkaisevan** tärkeitä. Tuommoisessa tapauksessa muistikuvamme menneisyydestä vääristyvät: se olisi täynnään yleviä ja komeita (tai ainakin jonkinlaisia) merkitystihentymiä; tuo käsitys on varsinaiselle todellisuudelle vieras, ja sitä voinee pitää lievästi narsistisena. Pasolini tuhoaa illuusiomme loistokkaasta ja vauhdikkaasta menneisyydestä; hän harjoittaa jonkinlaista käytännön dekonstruktiota. Pasolini ei pyri liehakoimaan — hän näyttää todellisuuden sellaisena kuin se on tai jopa karumpana kuin se on. Pannessaan katsojan odottamaan (vrt. Canetti 1980: 315–317) Pasolini käyttää ohjaajan valtaa katsojaan nähden; ohjaajan valta elokuva-ainekseen nähden on paljon vaikeampi erottaa: Pasolini esittää *fabulan* sellaisena kuin se tuntuu olevan. Näin tehdessään hän kontrolloi katsojien ajattelua melko tarkkaan, sillä elokuvassa ei hypitä tapahtumasta toiseen eikä katsojan siksi tarvitse ajatella ”omiaan”, koska hänen ei tarvitse sepittää yhteyttä jyrkkien siirtymien välille (kuten vaikkapa Federico Fellinin elokuvien katsojien pitää). Sen sijaan perinteisissä oopperoissa keskitytään usein merkitystihentymiin ja pitkitetään niitä.

Musiikin merkitystä ei voi tavoittaa yksinomaan ilmiönsä perusteella, vaan kehittelymahdollisuudet ovat yhtä lailla merkitseviä (Tarasti 1994a: 11). Toisin sanoen musiikin merkitystä eivät ratkaise yksinomaan ainekset ja suhteet, jotka ovat läsnä (*in praesentia*), vaan myös ne, jotka ovat piilossa (*in absentia*). Tämä tuo mieleen Leonard B. Meyerin (1989: 34) huomion, jonka mukaan ilmiön merkitykseen vaikuttaa myös se, mitä **olisi voinut tapahtua**.

* Vrt. myös ehtoollisjaksoa Ingmar Bergmanin elokuvassa *Talven valoa* (1962).

On melkeinpä mahdotonta analysoida musiikin tätä ulottuvuutta tavalla, joka tyydyttäisi positivistia (kuten sanottua, emme pääse tietomme emmekä muistimme ulkopuolelle). Tämä tieto on ilmeisesti koetettava välittää elämyksellisesti (vrt. Oscar Parland 1984a). — Tätä ei pidä sekoittaa ns. Humen giljotiiniin: siitä mitä on ei voida päätellä, mitä pitäisi olla (Niiniluoto 1983: 316).

Analysoijan musiikintuntemus vaikuttaa siis paljon analyysin tulokseen. (millainen olisi ”oikea” musiikkisivistys? kuka sen määrittäisi?). Jos hän tuntee Beethovenin tavan käyttää samanlaisia äkkimodulaatioita napolilaisen soinnun sävellajiin (esimerkiksi 9. sinfoniassa ja 2. *Razumovski-kvartetossa*) kuin Šostakovitšin preludissa on, niin hän havainnee sen eri tavalla kuin jos hän ei niitä tuntisi — eikä hän ehkä osaisi kiinnittää koko modulaatioon ensinkään huomiota. Kari Kurkelan mukaan tutkijan esiteoreettinen tieto ja näkemys määräävät sen, mihin tutkija alun perin kiinnittää huomionsa ja millaisia kokonaisuuksia hän tutkittavasta teoksesta muodostaa, ja ennen kaikkea sen, millaisia taustarakenteita hän tulee analyysissään ja teorianmuodostuksessaan käyttämään. (Kurkela 1986b: 100.) Yleensä tutkija myös löytää sen mitä hän etsii — tuskin kukaan rupeaisi etsimään sarjallisia rakenteita Haydnin kvartetoista: niitä ei paljon löytyisi, ja etsijän kirjoittama tutkielma olisi melko pitkäväteistä luettavaa (vrt. Childs 1977: 209). Musiikkianalyysia leimaa tietty kehämäisyys: tutkimus vahvistaa tutkijan ennakko-oletuksia, ja siihen voidaan suhtautua varauksellisesti (Kramer 1988: 221). Voidaan tietysti kysyä, ovatko musiikintutkijat filosofeja ensinkään, koska he eivät ole valmiita muuttamaan käsitystään vaikka joka päivä vaan enemmänkin etsivät analysoitavakseen sellaisia teoksia, jotka vahvistavat heidän hypoteesinsa.* Tähän voidaan huomauttaa, että kyllä musiikintutkijakin ottaa kohteen huomioon ja tarkentaa olettamustaan analyysin kuluessa. Hermeneuttinen kehä on oikeastaan hermeneuttinen spiraali, joka ihannetapauksessa kiertyy yhä lähemmäs keski-

* Luonnontieteilijät suhtautuvat humanisteihin hieman ylenkatseellisesti siksi, että humanistien tieto ei ole samalla tavoin ”kovaa” kuin luonnontieteellinen tieto (joka koskee Popperin maailmaa nro 1) vaan se on tavallaan kehämäistä (ja koskee Popperin maailmaa nro 3). Kuitenkin myös luonnontieteellinen tieto perustuu tiettyjen diskurssimekanismien käyttöön (ks. Tarasti 1994a: 68; vrt. myös Niiniluoto 1983: 178 et passim), ja luonnontieteellinen tietokin on tietystä näkökulmasta kehämäistä: tutkija rupeaa tutki-
maan jotain biokemiallista ilmiötä biokemian menetelmin — ja saa tuloksia. Nyt tuli ainakin osoitetuksi, että kysymys **on** biokemiallisesta ilmiöstä — mistä lähdettiin liikkeelle. Olennaista on kuitenkin se, että biokemiallisen tiedon määrä lisääntyi, ei välttämättä niin kuin tutkija oletti. Siinä sivussa tuli tietysti osoitetuksi, että biokemiallinen lähestymistapa oli oikea. Samoin humanisti lähtee liikkeelle jonkin ennakkokäsityksen (hypoteesin) kera, ja tekstin kanssa seurustellessa se osoittautuu joko oikean- tai vääränsuuntaiseksi. Olisiko kaikki osuvat hypoteesit tuomittava kehäpäätelmiksi? Sitä paitsi humanistit etsivät enemmänkin **kysymyksiä** ja pyrkivät kyseenalaistamaan arkitotuuksia. Luonnontieteissä etsitään **ratkaisuja**.

Luonnontieteiden käyttämä induktiivinen päättely ei myöskään säilytä totuutta, ja siksi sitä voidaan verrata humanististen tieteiden ymmärtämiseen (vrt. Niiniluoto 1983; Vendler 1984).

pistettä ja tarkkuutta, vaikka ei niitä koskaan saavutakaan (Niiniluoto 1983: 176). Se on eräänlaista raja-arvon iteroimista. Musiikki ei myöskään ole kiinteä ja yhtenäinen kokonaisuus, josta kaikki voisivat olla yhtä mieltä, vaan se näyttäytyy itse kullekin omanlaisenaan; tavallaan se antaa sen mitä siltä odotetaan, jos sillä vain on siihen mahdollisuuksia. Kuten Jiří Kulka (1995: 280) huomauttaa, on ”usein vaikeaa määrittää raja musiikin semantiikan ja musiikin herättämän silkan fantasian välille”. Välinpitämättömälle kuulijalle musiikki saattaa toki olla samanlainen mielikuvittelun vauhdittaja kuin lämmin vaahtokylpy eikä musiikkivalinnalla juuri ole väliä. Veijo Murtomäki kirjoittaa:

”[Monroe C.] Beardsleyn ns. kuvanherättämisteorian (*the image-evocation theory*) mukaisesti samoin kuin kylpeminen saattaa laukaista henkilössä uneksisuuden — ilman että syntyvien assosiaatioiden mielivaltaisella kokonaisuudella olisi mitään tekemistä itse kylvyn kanssa — musiikki tarjoaa useimmille kuuntelijoille hyvän tilaisuuden vapaaseen fantisointiin, mikä sinällään (!) ei ole tuomittavaa, vaikkakaan tällaista käyttöä ei voi pitää ainoana tai ainakaan tärkeimpänä musiikin tehtävänä” (Murtomäki 1993b: 11).

Lienee kuitenkin vaadittava, että pragmaattinen(kin) analyysi on T. W. Adornon kuvaaman asiantuntijakuulijan toimintaa: musiikkivalinnalla on mahdollisimman suuri merkitys ja huomio kiinnittyy musiikkiin niin paljon kuin mahdollista. Tällaisen analyytikon olisi oltava täysin tietoinen teknisistä ja rakenteellisista viittauksista.* (Adorno 1973: 182.) Jos tutkimusmenetelmä näet valitaan sopivasti, sillä voidaan paljastaa melkein mitä halutaan (Childs 1977: 209–210).

Tällainen analyysiasenne, jossa oma lähtökohta otetaan tutkistelun kohteeksi, on arvokas jo sinänsä. Pauli Pylkön ratkaisuehdotus tuntuu siksi mielekkäältä:

”Sen sijaan, että tyytyisimme päivittelemään luonnontieteen tutkimusasenteen rajoituksia, voimme yrittää muuttaa tiedettä ja tiedekäsitystä sellaiseen epädogmaattiseen suuntaan, että tiede (myös luonnontiede) ikäänkuin alusta lähtien on valmis käsittelemään ihmisen kokemuksen, tietoisuuden, havainnon ja ajattelun ongelmia. Esimerkiksi epädogmaattinen fysiikka on sellaista, joka lähtee liikkeelle fysiikan kielen ja havaintotilanteen analyysistä, ei joistakin oletetuista ulkomaailman objekteista. Tietenkin voi käydä niin, että tuollainen epädogmaattinen käsitys tieteestä eroaa huomattavasti siitä tavanomaisesta tiedekäsityksestä, joka on vallalla tiedemaailmassa.” (Pylkkö 1995: 45.)

Toisaalta taas esimerkiksi Sigmund Freudin (1995: 101–175) Leonardo-tutkielma (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910) on kyllä arvokas, vaikka se perustuukin käännösvirheeseen; se opettaa kuitenkin psyko-

* On ironista sinänsä, että tällainen asenne ei näy kovin selvästi Adornon Sibeliuksen kritiikistä.

analyyttistä päättelyä sinänsä sekä tiettyä käännöstieteellistä huolellisuutta. Tieteenfilosofi William Whewell (1794–1866) kirjoitti:

”Hypoteesit voivat olla hyödyllisiä, vaikka ne sisältäisivätkin turhia ja virheellisiä osia, sillä ne voivat antaa tosiasioita yhteensitovan oikean yhteyden ja niiden turhat osat ja virheellisyydet voidaan myöhemmin korjata” (siteerattu Niiniluodon 1983: 131 mukaan).

2.11. Sävellyksen koherenttiudesta

Tässä jaksossa luodaan katsaus varhempisiin käsityksiin ja esitetään tulkintamahdollisuus. Tutkimus kohdistuu siihen koherenssiin, jonka kuulija tuo musiikkiin; muiden koherenssikeinojen olemassaoloa ei kiisteta. Koherenttius ei ole tässä arvottava vaan analyttinen käsite.

Koherenttius-sanaa käytetään tarkasti ottaen ainakin kolmella eri tavalla. **Koherenttius₁** tarkoittaa pelkkää jatkuvuutta, ja se johtuu yksinkertaisesti yksiköiden ajallisesta ja/tai avaruudellisesta läheisyydestä. **Koherenttius₂** on kuulijalle syntyvä psykologinen vakaumus yksiköiden yhteenkuuluvuudesta. **Koherenttius₃** on arvottava käsite: taideteos on hyvä, koska se on kiinteä, johdonmukainen ja yhtenäinen. Koherenttius₂ ei välttämättä edellytä aineellista koherenttiutta₁, koska vastaanottaja voi itse täyttää aukkopaidat sepitteillään. Koherenttius₃ tuntuisi edellyttävän, että kuulija joutuu kyllä sepittämään aukkopaidkoja mutta kohtuullisessa määrin. — Jatkossa käytän alaindeksinumeroita erottelemaan koherenttiuden eri näkökohtia, jos se on tarpeen. Ensi sijassa keskityn tarkastelemaan koherenttiutta₂.

2.11.1. Koherenttiuden₂ luonnehdintoja

2.11.1.1. Leonard B. Meyer kuvaa koherenttiuden₂ (eli koheesion tai koherenssin) seuraavasti:

”Mitä sen perustana sitten pidetäänkin, ykseys ei ole objektiivinen piirre niin kuin taajuus tai intensiteetti eikä määrittelynalainen suhde niin kuin täyslopuke tai *crescendo*. Se on enemmänkin psykologinen teho — oivallisuuden, eheyden ja täydellisyyden vaikutelma —, joka riippuu paitsi havaituista ärsykeistä myös kulttuuriperäisistä uskomuksista ja asenteista, jotka ovat syöpyneet kuulijain mieleen tiedollis-käsitteellisen tyydytyksen mittapuiksi.” (Meyer 1989: 326.)

Musiikkianalyysissä on ollut piilevänä oletuksena usko teoksen yhtenäisyyteen: usein analyysi on jopa ollut tuon yhtenäisyyden paljastamista näennäisen katkelmallisuuden ja epäjatkuvuuden takaa. Tomi Mäkelä (1995: 498) kylläkin huomauttaa: ”On myös tulkintakysymys, voiko katkelmallinen rooli olla rooli ensinkään, vai onko se vain fragmenttiryväs vailla jatkuvuutta.” Jo-

nathan D. Kramer pitää koherenttiususkoa kuitenkin yhtenä tärkeimmistä ja levinneimmistä olettamuksista:

”– – tuppamme pitämään 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).

Ei juuri ole kysely, pitäisikö meidän kokea teoksen katkelmallisuus sellaisenaan, vaan on pidetty itsestään selvänä, että teos on yhtenäinen kokonaisuus. tai että säveltäjä on sitä ainakin tavoitellut. Eero Tarasti kirjoittaa siitä, kuinka jatkuvuus on tärkeää ihmisille:

”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”. Ilmeisesti yksilöt etsivät arkitodellisuuden pirstaleisen kokemusmaailman ylittäviä kattavampia merkityksiä olemassaololleen. Mahdollisesti ”tämä pyrkimys merkitysten yhteennivomiseen perustuu psykologiseen tarpeeseen, jolla puolestaan saattaa olla fysiologinen perusta (toisin sanoen ihmisen psykofyysisessä rakenteessa saattaa olla sisäsyntyinen ’tarve’ johdonmukaisuuteen)” (mts. 77).

2.11.1.2. Tarastin mukaan ns. isotopiat takaavat musiikin jatkuvuuden (koherenttiuden₂). ”Isotopiat tarkoittavat semanttista luokkajoukkoa, jonka toisteisuus takaa minkä tahansa tekstijärjestelmän koherenttiuden ja analysoitavuuden” (Tarasti 1994a: 6). Isotopia voi olla ”enemmän tai vähemmän akrooninen ja abstrakti syvärakenne, kuten Schenkerin *Urlinie* tai Greimasin semioottinen neliö” (mts. 7), temaattisuus, musiikin lajityyppi, tekstuurityyppi tai tekstistrategia. Yhdistelmäisotopioissa puolestaan tietty kohta kuuluu kahteen eri muoto-osaan tai isotopiaan (vrt. teleskooppitekniikka). Myös käsitteet spatiaalisuus, temporaalisuus ja aktoriaalisuus voidaan liittää tähän. Jos jollakin tasolla (esimerkiksi spatiaalisella) tapahtuu katkos (kuten äkkimodulaatio Šostakovitšin As-duuri-preludissa), muiden tasojen jatkuvuus kannattelee teoksen koherenttiutta₂ (mainitussa preludissa aktoriaalinen taso).

Venäjän formalistien määrittelemä **dominantti** eli **hallitsin** kuulunee tähän yhteyteen. Se on taideteoksen hallitseva osatekijä, ja se takaa rakenteen yhtenäisyyden. Roman Jakobson kuvaa sitä 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. (Mts. 41–46; ks. myös Mukařovský 1964: 20.)

2.11.1.3. Taideteoksen yhtenäistävä tulkinta hävittää vähitellen teoksen monimuotoisuuden. Taustalla on moderni usko kuuntelevan subjektin yhtenäisyyteen ja pelko, että jos tekstin pirstoutuneisuuden annetaan kulkea loppuun saakka, meille ei jää objektiivista sävelteosta lainkaan. Toisaalta myös säveltäjät ovat ainakin ennen romantiikan aikaa tavoitelleet sisäistä johdonmukaisuutta. 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 koherenttisuuden (Meyer 1989: 201). Sinänsä ei tietenkään ollut uutta, että musiikin merkitystä haettiin musiikin ulkopuolelta.

Kysymys oli siitä, että säveltäjät halusivat esittää, eivät kuvata, omia yksityisiä tunnetilojaan. He hylkäsivät konventiot voidakseen ilmaista. Niinpä syntaksin keinot luoda ykseyttä menettivät vähitellen merkityksensä, kun tonaaliset suhteet hämärtyivät, ja toistosta 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” (Meyerin käsite) teosten lopussa. (Mts. 326–328.) Toisaalta ”tarinankerronnasta” eli narratiivisuudesta tuli säveltäjille välttämättömän tärkeä. Ajatelkaamme vaikkapa Felix Mendelssohnin *Hebridit*-alkusoittoa (*Fingalin luola* op. 26). Nimensä perusteella se voisi olla idyllinen ja staattinen maisemakuva, mutta Mendelssohn on sepittänyt vaiheikkaan ja dramaattisen musiikillisen tarinan, joka on kyllä hieno ja vaikuttava mutta liian vaatimattomasti otsikoitu.

2.11.2. Mistä koherenttius₂ syntyy? Päästääkö siitä eroon?

2.11.2.1. Sarjallisessa musiikissa rivien oli tarkoitus taata teosten yhtenäisyys. Jotkut säveltäjät ovat kuitenkin pyrkineet luomaan musiikkia, joka on epäyhtenäistä. Aleatorisessa musiikissa samana pysyvä arpomismenetelmä takaa kuitenkin vielä yhtenäisyyden. Viime kädessä epäyhtenäiseksikin tarkoitettun musiikin koherenttius₁ piilee siinä, että se esitetään yhdessä paikassa rajattuna aikana (sillä on alku ja loppu ja yksi tekijä ja esittäjät pysyvät samoina), ja kuulija tulkitsee sen helposti koherenttiuudeksi₂. Esimerkiksi voidaan mainita John Cagen ”*Music of Changes*”, joka koostuu pelkistä sointu- ja koputussarjoista; sointujen ja koputusten välillä on pitkiä taukoja. Taukojen aikana kuu-

lijat ja esiintyjät unohtavat, miten he modalisoivat edellisen musiikillisen tapahtuman, ja heidän modalisointinsa muuttuvat” (Tarasti 1994a: 286). Musiikin yhtenäisyys on tässä siirtynyt Karl Popperin maailmasta 1 maailmaan 2. (Popperin kolmesta maailmasta lisää jäljempänä.)

Klassisen musiikin yhtenäistävät tekijät ovat karisseet vähitellen: duuri–molli-tonaalisuus, tiettyjä sääntöjä noudattava harmoninen eteneminen ja modulointi vain ”läheisiin” sävellajeihin, soitinnuksen staattisuus (esimerkiksi soolo–tutti-vuorottelut olivat barokkimusiikissa varsin verkkaisia), vähän koko orkesterin taukoja (vrt. Anton Brucknerin ”taidepaussit”, jotka ovat verraten myöhäinen ilmiö), samojen melodia-ainesten toistelu ja kehittäminen. Niiden tilalle on tullut sonorisuuden korostaminen (*Tristan*-sointu, Claude Debussyn orkesteriteokset) funktionaalisen tonaalisuuden kustannuksella, melodiain kielto, musiikin ja soitinnuksen ”pistemäisyys” (Anton Webern ym.), 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 kaoottisuutta (esimerkkejä: Charles Ivesin monet teokset, mm. 2. sinfonia; W. A. Mozartin *Musiikillinen pila* KV 522; Kalevi Ahon 5. sinfonia; Arvo Pärtin varhaiset teokset). Perinteinen analyysi (mutta eivät välttämättä kuulijat) on ollut melko voimaton tällaisten teosten edessä (Kramer 1988: 221).

Teokset ovat myös olleet originaalisia: kukaan ei ole esimerkiksi ottanut jotain 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 *paikallises-ta* intertekstuaalisuudesta. Oman aikamme musiikissa ja muussakin taiteessa on siirrytty kehittelevistä rakenteista kontrastoiviin rakenteisiin. Esimerkiksi Gija Kantšelin 1. sinfoniassa (1967) asetellaan vastakkain dynaamisia ääripäitä sekä levollisia ja motorisia kuvaelmia; tulokseksi syntyy erilaisia rondorakenteita. Tässä on kysymys melko selväpiirteisestä montaasitekniikasta. Siinä kehittelevyys on siirtynyt musiikista kuulijan harteille.

2.11.2.2. Taiteen vastaanottajat voivat kuitenkin jyrkästi kieltäytyä tehtävästä, jonka taiteilijat koettavat heille sälyttää. (Tähän voivat vaikuttaa myös tekstinulkoiset, satunnaiset seikat, kuten kirjailijan persoonallinen viehätysvoima itse kuhunkin lukijaan.) Esimerkiksi voidaan ottaa Suomessa noussut kohu, jonka herätti Anja Kaurasen romaani *Pelon maantiede* (1995). Jari Tammi lähetti *Helsingin Sanomiin* melko provosoivan kirjeen (ks. hieman jäljempänä). Olen lihavoinut hänen tekstistään ne kohdat, joissa hän vastustaa koherenssin₂ lykkäämistä lukijain harteille. Kauranen oli mm. asetellut peräkkäin toisten tekstejä ja koettanut näin tavoittaa uuden merkityksen (vrt. metaforan toi-

mintatapa); pelkkä paikoitus riittää siis antamaan kummallekin rinnastetulle katkelmalle uuden vastavuoroisen mutta häilyvän merkityksen. Tämän merkityksen luominen jää kuitenkin yksityisten lukijoiden tehtäväksi. Tammi ei haluaisi myöntää kirjailijalle lupaa näin vapaan tekniikan käyttöön, vaan kirjailijan olisi näköjään esitettävä ainoastaan lopullisia merkityksiä; merkitystä ei saisi päästää ”karkaamaan” hallitsemattomasti ihmisten käsiin. Tammi tuntuu edustavan jokseenkin autoritaarista taidekäsitystä, ja hän tuntuu samastuneen hieman hallitsemattomalla tavalla taiteen valtaan (valta tarkoittaa tässä kaikkivaltiaasta läsnäoloa ja tulkinnanmäärittämismahtia):

”Ei kirjailijan vapaus ole sitä, että voi mennä **tonkimaan muiden biojätteitä ja levittelemään niitä mielin määrin**, luvatta ja salaa. Ei kirjailijan mielikuvi-
tus ole sitä, että **käytetään muiden ajatuksia ja ideoita ominaan**, tuhatta ja sataa.

— —

Jos sitaattia ei tunnista sitaatiksi, se ei ole sitaatti. **Ajatusten yhdistely ei voi olla omien ja toisten ajatusten peräkkäisnasettelu** [sic]. Sen on oltava h-
delmällinen fuusio: **uusi oma ajatus**. Miksikö? Koska kyse on taiteesta. Ja tai-
teella on etiikkansa. — —

Kautta aikain taiteilijat ovat imeneet vaikutteita, mutta ne suodattuvat **oman** ajatustensulatusjärjestelmän läpi ja ulostuvat **persoonallisina** hengen-
tuotteina. **Suora lainaus on henkistä laiskuutta** — —.

Tällainen **selkärangattomuus** paljastaa kylmän tosiasian: **mitä enemmän kirjailija plagioi, sitä vähemmän hänellä on omia ajatuksia**, tai ainakin Lebens-
raumia niille. Ja kirjailija, jolla ei ole omia ajatuksia tai joka ei uskalla käyttää omia ajatuksiaan, on **kauhistuttava keskonen**.

Pelon maantieteen tapaiset konstruktiot muistuttavat ainakin **peruslego-
jensa** osalta kirjallista Frankensteinia, hautausmaasta **haalittujen irto-osien
yhteenparsittua** miesmollamaijaa! — —

Sitä paitsi, eikö ole kirjailijalle nöyryyttävää käyttää tutkijoiden ajatuk-
sia, eikö taide ole tieteen yläpuolella — —? Eikö kirjailija, joka kykenee raken-
tamaan romaaninsa ideamaailman pitkälle **vain suorien ja epäsuorien laina-
usten varaan**, ole pettävällä pohjalla ja osoita itsestään vain oman ideamaail-
mansa köyhyyttä? — —

Ajatusvaras Kaurasen asenne kielii ja sutii **vastuuttomuutta** siinäkin, kun
hän arvottaa ajatukset sanojen tasoiksi ’huoranlapsina’ [sic]. Samansukuista
pätemisenhaluista, tiedollisella krääsällä kirjailijauskottavuuden rakentamista
ja pönkkäämistä *Pelon maantiede* noudattelee alusta loppuun.

— — tällainen sangen floppaava ja kirjailijoiden **yhteistä kunniaa häpäisevä**
’skandaali’.

— — romaanin uudistamista eettisestikin arveluttavaakin tietä pitkin kan-
nattaa yrittää aina, kunhan tuolla yrittämisellä saataisiin **valmista, jalostunut-
ta aikaan**.” (J. Tammi 1995. Lihavoinnit minun.)

Professori Auli Viikaria haastateltiin lehteen muutamaa päivää myöhem-
min. Hän esittää nykyaikaisen kirjallisuudentutkimuksen näkemyksen ja kom-
mentoi epäsuorasti Tammen kirjoitusta:

”Tämä keskustelu on paljastanut, millainen lukemiskulttuuri meillä Suomessa on juuri tällä hetkellä. Se on paljastanut sen, minkälainen romaanin täytyisi lukijoiden mielestä olla.’

Viikarin mielestä koko sitaattikeskustelu on mennyt siinä mielessä harhaan, että monissa puheenvuoroissa esiintyy ajatus siitä, että **romaanin pitäisi olla ehjä ja syvä**. Tämä on yllättänyt Viikarin.

’Romaani ei muka saisi olla kokoonkursittu Frankenstein, vaikka monet maailmankirjallisuuden klassikoista ovat juuri tällaisia Frankensteineja. Seka-aineksisuus on aina ollut kirjallisuuden perusta, eikä kyseessä ole toden totta mikään uusi ilmiö.’

Viikari huomauttaa, että **vasta lukija tekee romaanin ehjäksi**. ’Ehjyys on lukijan eikä romaanin asia. **Romaani vaatii lukijalta jotakin** eikä lukija romaanilta.’ –

Viikari viittaa venäläissemiootikko *Mihail Bahtinin* käsitykseen polyfoniasta, moniäänisestä romaanista. Samalle kannalle on kallistunut myös Matti Pulkkinen, joka on letkauttanut, että romaani on sika, joka on kaikkiruokainen.

Auli Viikaria on myös hämmentänyt se, että puheenvuoroissa on vaadittu kirjailijalta korrektiutta ja kohteliaisuutta. ’Nämähän ovat käsitteitä, jotka istuvat akateemiseen maailmaan, mutta harvoin niitä liitetään kirjailijoihin. Taas kerran **kirjailijoilta ja kirjallisuudelta vaaditaan jotakin**.’” (Petäjä 1995. Lihavoinnit minun. Alkutekstin lihavointi muutettu kursivoinniksi.)

2.11.2.3. Taidemusiikin alalla ei nykyään käydä näin kiivassanaisia väittelyjä eivätkä musiikinkuuntelijat vaadi musiikilta yhtä perustavaa koherenttiutta₃ ja originaalisuutta. Jonkinlaisia olettamuksia meillä kuitenkin on, ja se näkyy muun muassa siitä, että musiikkianalyysia leimaa tietty kehämäisyys. Jonathan D. Kramer huomauttaa:

”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 esimerkiksi 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 mallien käyttö. Ei pitäisi olla mitenkään yllättävää, että kertomuksista löytyy A. J. Greimasin narratiivinen malli (joka voidaan pelkistää muotoon $S \vee O \rightarrow S \wedge O$), sillä olemme tottuneet nimittämään kertomuksiksi sellaisia kokonaisuuksia, joista tuollainen rakenne löytyy. Siksi on ”todella vaikeaa päästä eroon narratiivisesta mallista” (Tarasti 1994a: 69).

Temaattisen musiikin analyysissä **teeman samuus** on tärkeä perusoletus. Perinteisen musiikkianalyysin olisi hyvin vaikea mallintaa tilannetta, jossa teema muuttuu toiseksi kesken kaiken. Samasta syystä Jean Sibeliuksen katkelmallinen ”dominotekniikka” on tuottanut keskieuropalaisille tutkijoille vaikeuksia. Havainnollistan kysymystä elokuva-aiheisella esimerkillä. — Erik Blombergin elokuvassa *Valkoinen peura* (1952) pääosaa näyttellee välillä Mirjami Kuosmanen, välillä valkoinen peura, jonka liikkuminen on lähinnä leikkauksen avulla saatu näyttämään teleologiselta (päämäärätietoiselta). Katsoja hahmottaa peura-Kuosmasen yhdeksi ja samaksi hahmoksi sen tähden, että (1) hän tietänee elokuvan kertovan naisesta, joka muuttuu välillä peuraksi, (2) peuraa ja Kuosmasta ei koskaan nähdä yhtä aikaa, (3) leikkauksen avulla pyritään viitteenomaisesti esittämään, kuinka Kuosmanen muuttuu peuraksi, ja (4) kerronnan funktioiden tasolla Kuosmanen ja peura tuuraavat vuoronperään samaa ”aktoriroolia”. Katsoja siis houkutellaan luomaan peura-Kuosmasen hahmolle koherenttius₂. Jos sen sijaan säveltäjä kirjoittaa sonaattimuotoisessa sävellyksessä tai vaikkapa fuugassa yhden teemaesiintymän paikalle kokonaan toisen teeman, analysoijien on paljon vaikeampi hahmottaa se yhtenäiseksi *rooliksi*, koska nuo sävellysmuodot perustuvat nimenomaan teeman identtisyteen ja koherenttiteuteen₁. Ja voidaan hyvällä syyllä kysyä, onko mainitussa tapauksessa todellakin kyse siitä, että ”säveltäjä kirjoittaa yhden teemaesiintymän paikalle kokonaan toisen teeman”; se on näet saattanut olla säveltäjän tarkoitus (intentio), mutta jos kuulijat/analysoijat eivät sitä niin hahmota, niin kumpi taho on oikeassa? Yleensä on päädytty siihen käsitykseen, että säveltäjän käsitys teoksestaan on vain yksi näkemys muiden joukossa.

2.11.3. *Valta ja koherenttius₂ (muusikoiden vaikutus)*

Kuinka mielekästä koherenttius₂ etsiminen sitten on? Tässä kannattaa ottaa avuksi Elias Canettin (1980: 35–36, 442–444 *et passim*) huomiot vallan esiintymisestä musiikissa. Musiikin kuuntelijat ovat muusikoiden **vallan** kohteena musiikin esittämisen ajan. Mario Baroni, Rossana Dalmonte ja Carlo Jacoboni huomauttavat:

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

Muusikot soittavat, usein **kapellimestarin** johdolla — hän on omalta osaltaan esityksen koherenttius₂ tae —, yleisö istuu niin hiljaa ja liikkumatta kuin suinkin (Canetti 1980: 35). Yleisö ei voi vaikuttaa siihen mitä se kuulee ja mitä sille (sillä) esitetään; sävellys vaatii siis jotakin kuuliijoilta, ei päinvastoin (vrt. edellä Petäjä 1995). Muusikot tai kapellimestari ovat esityksen ajan johtajia ja yleisö seuraa heitä. Musiikin kulku on tie, jota he kulkevat taukoamat-

ta alusta loppuun. Kappaleen aikana maailma koostuu ainoastaan esitettävästä teoksesta. (Nykymusiikki on koetellut näitäkin rajoja.)

Jos Canettia on uskomisen, musiikissa, teatterissa, elokuvassa ym. on tärkeää muun muassa se, että se kokoo ihmisiä joukoiksi ja erilaisiksi kilpailuviksi lahkoiksi ja sisäpiireiksi. Luulemme menevämme konserttiin musiikin takia, mutta mukanaolijoiden määräkin ylentää meitä:

”Joka istui kuulemassa saarnaa, uskoi toki vilpittömästi tulleen paikalle saarnan takia, ja hän ällistyisi ja ehkä närkästyisi, jos joku selittäisi hänelle, että läsnä olleiden kuulijain suuri määrä tyydytti häntä enemmän kuin saarna konsanaan” (Canetti 1980: 16).*

Saarna ei ole sinfonia eikä taidemusiikki-instituutio uskonto, mutta Canettin huomio ei ole musiikinkaan alalla täyttä harhaa. Kuvitelkaamme nyt konserttia, jossa istumme — vaikkapa Finlandia-talossa. Kuuntelemme kuinka Radion sinfoniaorkesteri soittaa Sibeliusta. Jos olen oikeassa, itse kukin kuvitteli istuvansa **yleisön joukossa** (vrt. mts. 35) — tuskinpa kukaan kuvitteli istuvansa yksin tyhjässä konserttisalissa RSO:n ainoana kuulijana? Tämä osoittaa ainakin sen, että konsertti-instituutio ja ihmisjoukot kuuluvat mielessämme yhteen (sinänsä melko latteaa huomio). Rohkenemmeko olettaa, että ainakin jotkut kuulijat tulevat RSO:n konserttiin nimenomaan nähdäkseen muita (samasta sosiaaliluokasta)? Ihmiset tulevat konsertteihin kuitenkin myös musiikin takia, ja musiikki koskettaa meitä silloinkin kun kuuntelemme sitä yksin äänilevyiltä. (Ei voitane väittää, että tuo vaikutus olisi vain ”kaikua” joukkoelämyksistä, joita olemme yleisön joukossa kokeneet, vaan sen synnyttää nimenomaan musiikki.)

Voisi arvella, että taidemusiikissa kuulijoita kiehtoo myös sen kuolematomuus. Canetti käsittelee myös tätä aihetta (mts. 310–311). Ihminen voi koettaa voittaa kuoleman paitsi jäämällä eloon muiden kuollessa (ns. *überleben*-kokemus) myös luomalla taidetta, joka elää hänen jälkeensä.

2.11.4. *Toisto koherenttiutta, luomassa (musiikkiaineuksen vaikutus)*

Musiikkiaineuksen koherenttiutus₁ luodaan hieman erilaisia keinoin kuin kielessä tai sanataiteessa (tosin sanataide voi periaatteessa käyttää samankaltaisia keinoja kuin musiikki). Musiikissa ei nimittäin ole sidesanojen kaltaisia keinoja (viittaussuhde on symbolinen), vaan koherenssi₁ luodaan ikonien ja indeksien keinoin. (Viittaa tässä Charles S. Peircen semioottisiin käsitteisiin.) Musiikissa koherenttiutta₁ luo nimenomaan toisto (yleensä motiivien, teemojen

* Tämä tietysti nostaa esille kysymyksen, milloin joku voi tietää toisen ihmisen mielen-tilat ja yllykkeet paremmin kuin tämä itse. Kysymys on erittäin ajankohtainen ja keskeinen psykologian ja psykoanalyysin uskottavuuden kannalta. Joka tapauksessa yksityinen ihmismieli kuuluu järjestelmiin, jonka tyhjentävää kuvausta ei voi suorittaa sen sisältä käsin.

ja rytmien toisto). Tämän lisäksi on tietenkin olemassa se koherenssi₂, joka kuulija on houkuteltu luomaan. Aihelmat on saatettu johtaa jostain yhteisestä idusta, ja se takasi hyvinkin kirjaviiden sävellysten yhtenäisyyden. Yhtenäisyyttä pidetään tavallisesti ”taloudellisena”. (Meyer 1989: 201–202.) Teoreetikot ja säveltäjät käsittelivät koherenttiutta₃ kirjoituksissaan (Meyer mainitsee Carl Czernyn analyysin Beethovenin 3. pianokonsertosta). Voimme ottaa esimerkiksi Hector Berliozin *Fantastisen sinfonian* op. 14. Siinä koherenttiutta₁ luo saman johtoiheen, *idée fixe*n eli päähänpintymän, toistuminen kautta sinfonian.

Fl., Vl. 1
canto espressivo

9

17

25

poco sf

sf

dolce

animato - - - -

cresc. poco a poco

crescendo -

ritenuto

a tempo

sf

dim. - - - -

poco f *p*

Nuottiesimerkki 4. Johtoihe Berliozin *Fantastisesta sinfoniasta*.

Johtoiheen taas tekevät yhtenäiseksi sen lineaarisuus ja säveltoistot sekä saman rytmin ja aihelmien toisto. Teema laajenee hitaasti täyttämään sävelikköä, krooomaa. Teema kehittyneen on 40 tahtia pitkä, ja seuraavassa taulukossa on kuvattu, milloin teemassa ensimmäisen kerran käytetään kutakin säveltä; numerot tarkoittavat tahteja teeman alusta.

1 2 3 5 8 12 16 20 24 36

Taulukko 2. Teeman sävelten ensiesiintyminen.

Cis on krooman ainut sävel, jota ei käytetä. Sävelikkö pysyy siis pitkään vakiona, ja on helppo käsittää, että kuulemme koko ajan samaa teemaa. Olemme myös oppineet odottamaan sinfonioilta tämänkaltaisia teemoja.

Leonard B. Meyer on huomauttanut, että musiikissa merkitys syntyy säveltermien viittauksista muualle musiikkitekstiin (siitä enemmän seuraavassa luvussa). Musiikissa teemat ja rytmit ja soittimet joutuvat tavallaan ”panemaan itsensä likoon”, toimimaan idiofoneina, jos ne haluavat viitata esimerkiksi edeltäviin tapahtumiin. Kielessä tätä varten omat sanansa ja morfeeminsa (symbolisuus), mutta musiikissa kaikki on toistettava ainakin osittain ja ainakin melkein samalla tavalla (ikonisuutta tai indeksaalisuutta).

2.11.5. Isotopiat (Greimas)

Semiootikko A. J. Greimasin esittämä **isotopian** käsite on hyödyllinen tarkasteltaessa sävellyksen koherenttiutta₂. Greimas lainasi käsitteen fysiikasta, ja hänellä isotopia tarkoittaa ”semanttisten kategorioiden joukkoa, joiden toisteisuus takaa minkä tahansa tekstin tai merkkirypään koherenssin ja analysoitavuuden” (Tarasti 1994a: 6). Musiikissa isotopiat tarkoittavat periaatteita, jotka jakavat musiikkitekstin yhteneviksi jaksoiksi. Heinrich Schenkerin *Ursatz* on eräänlainen Greimasin isotopian edeltäjä. Isotopioiden tärkeimpiin oivalluksiin 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.

Eero Tarastin (1994a) 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 muuttuminen koetaan helposti selväksi rajakohdaksi.
5. Tekstistrategia tarkoittaa, että esimerkiksi samaa teemaa esitetään eri valistuksessa (muunnelmateokset).

Isotopiat kuuluvat ”generatiivisen kulun” (ransk. *parcours génératif*) ensimmäiseen tasoon. Koherenttiutta₂ voidaan tarkastella myös toisen tason eli tila-, aika- ja tekijäulottuvuuden kautta. Jokaisen kohdalla voidaan erottaa sisäinen ja ulkoinen ulottuvuus, ja analyysissa tarkastellaan liikettä joko kohti keskustaa tai siitä pois päin. Sisäinen spatiaalisuus tarkoittaa tonaalisuutta, ulkoinen äänialaa ja rekistereitä. Temporaalisuus tarkoittaa musiikkielementtien vertailua aiemmin esiintyneisiin (sisäinen) ja rytmikuvioden analyysia

(ulkoinen temporaalisuus). Aktoriaalisuus puolestaan tarkoittaa teemojen tasoja. Nämä kolme ulottuvuutta kulkevat musiikissa koko ajan rinnan, ja niiden lineaarisuus takaa musiikin koherenttiuden₂. Ne myös täydentävät toisiaan, niin että yhden tason epäjatkuvuus ei katkaise musiikkia vaan muiden tasojen jatkuvuus pitää sen koossa. Yhden tason jatkuvuus (toisteisuus) mahdollistaa siis toisten tasojen katkeamat.

2.11.6. Koherenttiuden₂ psykologista taustaa

2.11.6.1. Taidemusiikki lienee alun perin kuulunut osana yhteisön riitteihin, joita esitettiin koko heimon voimin jumalien miellyttämiseksi. (Lisäksi oli olemassa työlauluja ym. käyttömusiikkia.) Kun yhteisö eriytyi, syntyi muusikkojen ammattikunta, joka huolehti rituaalien musiikista. Musiikki oli edelleen funktionaalista, sidoksissa käyttötarkoitukseensa, sillä sen oli tarkoitus miellyttää jumalia ja sitä kautta turvata sato, saalisonni, hedelmällisyys ym. Voinee olettaa, että tämä varhainen musiikki on jo ollut koherenttia (maailmassa nro 1), jotta se on voitu muistaa kohtuullisen hyvin ja toistaa mahdollisimman tarkasti kerran toisensa jälkeen (rituaaleille on tärkeää, että ne toistetaan mahdollisimman muuttumattomina; se luo turvallisuudentunnetta). Nuottikirjoituksen kehittyminen ja musiikin ”vapautuminen”, emansipaatio, ovat johtaneet siihen, että pintatason koherenttius₁ ei enää ole musiikille välttämättöntä; toisaalta sisäisesti eheä tai sopivassa määrin epäjatkuva musiikki näkyy tuottavan ihmisille eniten esteettistä, puhtaasti musiikkilähteistä nautintoa. Leonard B. Meyer (1989) arvioi, että tällainen musiikki soveltuu parhaiten ”ihmismielen tiedollisille viettymyksille”. Tästä ei kuitenkaan saa tehdä liian pitkälle meneviä esteettis-idealistsia johtopäätöksiä. Emme voi julistaa esimerkiksi sarjallista musiikkia arvottomaksi sen takia, että se ylittää roimasti kuulijoiden hahmotuskyvyn (”ihmismielen tiedolliset viettymykset”), sillä siitä huolimatta tätä musiikkia **kuunnellaan** — jotain merkitystä sillä siis täytyy olla! Kenties se tyydyttää ”ihmismielen sosiaalisia viettymyksiä” (vrt. Canettin [1980: 11] kuvausta suljetusta joukosta) tai teoreettis-älyllisiä viettymyksiä tai antaa meille esteettisen kokemuksen omasta rajallisuudestamme; emme voi kieltää sitä merkitystä, joka sarjallisella musiikilla on vuosisadallamme ollut.

Musiikin ei kuitenkaan tarvitse olla sarjallista, jotta se voisi antaa meille kokemuksen omasta rajallisuudestamme. Samankaltaisen vaikutuksen saavat aikaan sävellykset, jotka tuntuvat etenevän vääjäämättömän loogisesti, kuten esimerkiksi Sibeliuksen 4. sinfonia, Béla Bartókin sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille sekä Einar Englundin 3. sinfonia.

2.11.6.2. M. A. K. Halliday (1970: 143) jakoi kielen tehtävät kolmiksi (tästä enemmän seuraavassa luvussa), ja yhdeksi tehtäväksi hän erotti tekstuaalisen funktion: kielen avulla luodaan suhteita, jotka yhdistävät lauseita niin että *tekstin* voi erottaa satunnaisten virkkeiden joukosta. 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 (virkkeen rajan ylittäminen oli pitkään kielentutkimukselle vaikeaa, ja se keskittyikin tutkimaan vain virkkeen sisäisiä rakenteita). Näiden keinojen avulla tekstiin luodaan yhtenäisyyttä ja koherenttiutta₁: tekstistä tulee jännevä kaari, joka etenee alusta loppuun. Nämä keinot eivät kuitenkaan ole välttämättömiä, vaan myös lukija luo tekstiin koherenttiutta₂: hän olettaa, että teksti puhuu koko ajan samasta asiasta, vaikka sitä ei suoraan, eksplisiittisesti, aina ilmaista (vrt. jäljempänä esiteltävät keskustelun periaatteet). Kun joku lukee Eila Pennasen romaanista *Mutta* (1963) seuraavat kaksi virkettä, hän luo itse yhteyden niiden 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. Tämä kärsivällisyys ja usko ja luja luottamus kirjailijan valtaan ja siihen, että käsittämättömienkin asiayhdistelmien merkitys ennen pitkää paljastuu, luo tekstiin eräänlaisen tekstinulkoisen koherenttiuden₂ ja ilmentää kirjailijan valtaa (tämä koherenttius₂ on lukuhetkellä ikään kuin katarforista: se on vasta tulollaan). Kahden virkkeen oletetaan liittyvän yhteen sillä perusteella, että ne esiintyvät jäljekkäin (vrt. *post hoc propter hoc*); tietysti ne voivat käsitellä samaa aihepiiriä, kuten esimerkissämme. Sigmund Freud on kiinnittänyt 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 myötätuntonme. 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.)

2.11.6.3. Veijo Murtomäen (1995: 341) mukaan ”säveltäjän odotetaan näyttävän kykynsä ja solmivan vaihtelevat ainekset yhteneväksi kokonaisuudeksi”. Luotamme siis siihen, että viime kädessä kirjailijan intentio takaa tekstin yhtenäisyyden. Meyer kirjoittaa:

”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.)

Teokseen voidaan luoda koherenttiutta₂ myös satunnaisin, teoksenulkoin sin keinoin, kuten vaikkapa mainoksin; ne aikaansaavat regressiivisen odotuksen ilmapiiirin. Toisten kuulijoiden tai katsojien innostus saattaa tarttua esitystilanteessa lähinnä ei-sanallisen viestinnän kautta. Tällaisessa tilassa yksilö näkee tekstin alttiimmin kokonaiseksi, koherentiksi₃, päämäärätietoiseksi, mukaansatempaavaksi, tasokkaaksi jne. Myös esiintyjän kuuluisuus voi tuoda ryhtiä muutoin rönsyilevään esitykseen. Ilmeisesti tällaisissa tapauksissa välittyy enemmänkin jonkinlainen sosiaalinen ja psykologinen toiminto kuin varsinainen musiikkiesitys. Käsittelen jäljempänä sitä, että (a) puhetoimituksissa itse toimitus saattaa olla perustavampi kuin sanat, joilla se suoritetaan (tässä siis musiikki, jota esitetään), ja aikaisemmin huomautin, että (b) musiikin kuuntelijat ovat esittäjien vallan alaisia musiikkiesityksen ajan. Tällaisissa tilanteissa vaikuttaa jonkinlainen lumous (tai regressio), joka saa meidät pitämään heikkojakin yhteyksiä kantavina ja ummistamaan silmämme aukoilta. Jos ja kun lumo haihtuu ja muistellemme tilannetta jälkeinpäin, voimme ehkä havaita sen huteruuden. Maineen synnyttämästä lumouksesta oli perillä jo Wilhelm Müller (1794–1827), kun hän kirjoitti esseessään *Lordi Byronin runoilijankritiikki*:

”Tavanomaisten lahjakkuuksien harha-askelet 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.)

Kristityt ovat olleet regressiivisiä lukiessaan Raamattua. Siksi Raamatun monet epäjohdonmukaisuudet ovat jääneet sivuun ja Raamatusta on syntynyt lukijoilleen looginen kuva. Syynä on ihmisen työmuistin rajallinen kapasiteetti ja pitkäkestoisen muistin osittunut rakenne: kaikki muistitieto ei voi aktivoitua yhtä aikaa. Lukijoilla on ollut käytössä rajalliset metakognitiiviset resursit: heidän on ollut vaikea arvioida omaa toimintaansa lukemisen aikana, sillä heitä ei ole kannustettu siihen. Raamattua on pidetty pyhänä ja erehtymättömänä auktoriteettina, ja se on ohjannut enemmän regressiiviseen vastaanottoon kuin itsenäiseen, kriittiseen ajatteluun. — Myös tekstin kirjoittaja voi hurmioissaan luoda epäjohdonmukaista latua (kuten ehkä tämän tutkielman laatija). Jos hän ei kykene tartuttamaan hurmiotaan lukijoihin, hän on pahemmassa kuin pulassa.

Kuitenkin kirjailija saattaa vaikkapa pilailumielessä tai laiskuuttaan lyödä yhteen kaksi yhteensopimatonta virkettä tai asiaa ja jättää loput lukijan tehtäväksi; hän saattaa jopa nauraa partaansa, kun kirjallisuustieteilijät löytävät syvällisiä yhteyksiä, jotka eivät olisi tulleet hänen mieleensäkään. Yrjö Sepänmaa huomauttaa kirjailijan vallasta:

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

2.11.6.4. Tutkijoiden implisiittisenä, piilevänä oletuksena on joka tapauksessa pitkään ollut se, että kirjoittajalla on mielessään tietty ja ”oikea” koherenttiuden₂ peruste ja analyysi on vain tuon kriteerin ”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. (Tässä on tosin piilevänä oletuksena se, että taiteilijan epäjohdonmukaisuuskin olisi aktiivista ja tietoista.) Kuitenkin lukijan kokemukset näiden yhteenkuuluvuudettomien asiain yhteenkuuluvuudesta saattavat olla hyvinkin aitoja — mutta ne ovat lukijan, eivät tekstin ominaisuuksia. Rudolph Réti nimittäisi tätä ”temaattiseksi prosessiksi” (eri katkelmien koetaan kuuluvan yhteen). Claude Lévi-Straussin mukaan ”musiikki on merkkijärjestelmä, josta aina puuttuu jotain, [ja] me tunnemme 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”, huomauttaa Nils-Erik Enkvist, ”koska vastaanottaja voi saada tai johtaa tekstistä sellaista tietoa, jota viestijä ei ole tietoisesti siihen sisällyttänyt” (Enkvist 1975: 57).

Tämä lukijan usko teoksen koherenttiuteen₂ on yhä laajemmin joutunut taiteellisen peukaloinnin kohteeksi. Säveltäjän on kuitenkin vaistottava, kuinka paljon tehtäviä voi siirtää kuulijoiden harteille. Se vaatii taitoa ja kokemusta. Säveltäjän olisi pystyttävä astumaan teoksensa ulkopuolelle ja kuvittele-

maan, kuinka kuulija suhtautuisi musiikkiin, ja sommiteltava sävellysstrategi-ansa sen mukaan.

2.11.6.5. Koherenttiuden₂ perusteet saattavat siis vaihdella. ”Kommunikation laatu määrää kuitenkin sidostuneisuuden kriteerit”, kirjoittaa Enkvist (1975: 9). Kuulijoilla on pyrkimys etsiä tekstin ”yhteistä tekijää”, 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.

Edellä esittämieni perusteiden nojalla olisin valmis sanomaan, että koherenttiuden₁ yksioikoinen etsiminen ei aina ole perusteltua. Olisi kiinnitettävä huomiota myös siihen, että koherenttiuden₂ luominen on osin tai nykymusiikissa jopa kokonaan kuulijan harteilla ja että säveltäjä voi manipuloida kuulijain uskoa teoksen yhtenäisyyteen. Analyytikkojen ei pitäisi koettaa ”pelastaa” teosten koherenttiutta₁ hintaan mihin hyvänsä, vaan heidän olisi tutkittava, kuinka kuulijan koherenttiususkoa peukaloidaan ja käytetään hyväksi.

3. TEOREETTINEN PERUSTA

Tärkeimpiä lähteitani ovat Leonard B. Meyerin teos *Emotion and Meaning in Music* (1956) ja Valma Yli-Vakkurin väitöskirja *Suomen kieliopillisten muotojen toissijainen käyttö* (1986). Meyerin lähtökohta on hahmopsykologia*, ja hän toteaa tutkivansa ensisijaisesti niitä tunteuksia, joita taideteos vastaanottajassaan herättää (Meyer 1956: 276); hän liittyy siis reseptioesteettiseen tutkimussuuntaukseen. Hänellä on kuitenkin monia ajatuksia, joita voi soveltaa musiikin **tuottamiseen**. — Taustalla on myös uskriitiikin vaikutusta ja näkemys aikataiteiden ykseydestä (monismista).

Olen kiinnostunut siitä, mitä tunnusmerkkiset ratkaisut tekijästään kertovat, kuinka ne toimivat viestimiskeinona, ja tässä suhteessa Yli-Vakkurin edustama näkökulma on hyvin hedelmällinen. Hän on väitöskirjassaan pyrkinyt kartoittamaan suomen kielen affektiivisen kieliopin, ja hän on kiinnostunut erityisesti arkipäivän affektiivisesta ilmaisusta: hän on erottanut kielen välittämiksi sellaisia emotionaalisia asenteita kuin paheksunnan, hyväksynnän, ihailun, ihastuksen, pahoittelun, leikillisyyden, ivailun, suuttumuksen, hämäännöksen ja välinpitämättömyyden (Yli-Vakkuri 1986: 310). Kirja- ja puhekielen erosta hän toteaa:

”Puhetilanteen kieli on konventionaalisempaa – –, joten subsemanttisten merkitysten potentiaalinen esiintyminen ja luonne ovat usein ennustettavissa puhetilannetta hallitsevien yleisten psykologisten ja sosiaalisten tekijöiden pe-

* Hahmopsykologia on Saksassa v. 1912 syntynyt psykologian koulukunta. Sen perustajiin kuuluvat Max Wertheimer (1880–1944), Kurt Koffka (1886–1941), virolaissyntyinen Wolfgang Köhler (1887–1967) ja Kurt Lewin (1890–1947). Koulukunta syntyi Saksassa, mutta perustajat joutuivat siirtymään Yhdysvaltoihin 1930-luvun puolivälissä. Hahmopsykologia on kiinnostunut erityisesti ongelmanratkaisusta, ja se katsoo tunnetusti, että kokonaisuus on enemmän kuin osainsa summa. Ajattelua ja havaitsemista hallitsevat tietyt rakenteet eli ns. hahmolait.

Toisen maailmansodan jälkeen hahmopsykologia on menettänyt kannatustaan, koska se ei ole kiinnostunut esimerkiksi kehityopsykologiasta. Myös Leonard B. Meyer toteaa, että hän on kyllä omaksunut hahmopsykologien löytämät lainalaisuudet ja kokeiden havainnot mutta ei hahmopsykologien hypoteettisia selityksiä (Meyer 1956: 83). — Oiva Ketonen tekee eron kokeellisten lakien ja teoreettisten lakien välille. Kokeellinen laki on kokemuksessa havaittu säännönmukaisuus, ja se ilmaisee olioiden tai ominaisuuksien välisen suhteen. Teoreettisen lain eli teorian yhteys kokemukseen on epäsuora. Kokeelliset lait säilyvät, vaikka niitä selittävät teoriat vaihdetaan toisiin. (Ketonen 1976: 21–24.)

Monissa kielissä hahmopsykologian nimitykseen kuuluu saksan sana *Gestalt* ’hahmo’, esimerkiksi ruotsin *gestaltpsykologi*, viron *geštaltpsühholoogia*, ranskan *théorie de Gestalt*, englannin *Gestalt psychology* jne.

rusteella. Se, mitä nämä konventionaaliset (ennustettavat) sentimenttiset sisällöt ovat ja miten ne esiintyvät erilaisissa kielenkäyttötilanteissa, antaa viitteitä niistä affekteista (laajassa mielessä tarkoitettuna = emootiot ja sosiaaliset tunteet), joiden vallassa yhteisö kommunikoi.” (Mts. 308.)

”Koska puhe on spontaania ja toteutuu sosiaalisessa ympäristössä, puhujan affektit ovat vaimentamattomampina läsnä kuin kirjoituksessa. Että kirjoittajallakin on affektiivista asennoitumista, näkyy siitä, että normatiivisissa tyylioppaisissa on ’turhien sanojen’ luetteloja, jotka sisältävät lähinnä sanottavaa korostavia tms. affektiivisia pikku sanoja.” (Mts. 304.)

Paitsi puhekieltä hän on analysoinut myös erään Maria Jotunin (1880–1943) vuoropuhelunovellin (*Annastiina*) ym. kaunokirjallisuutta. Koetan soveltaa Yli-Vakkurin näkökulmaa musiikkianalyysiin.

Yli-Vakkurin lähtökohtana on ollut Prahan kielitieteellisen piirin jäsenen Roman Jakobsonin kehittämä tunnusmerkkisyyden käsite, eikä Prahan kielitieteellisen piirin vaikutus siihen lopu: tässä tutkielmassa sovelletaan myös **kohosteisuuden** käsitettä. Sen tunnetuin kehittäjä on ollut Jan Mukařovský. Willie van Peer on käsitellyt kohosteisuuden historiaa melko tyhjentävästi teoksessaan *Stylistics and psychology* (1986). Kohosteisuuden sukulaiskäsitteisiin kuuluu myös **vieraannuttaminen**. Sivuan sitä lyhyesti. Kohosteisuutta lähellä on myös Gary Burnsin ”paula-analyysi”. Se on kehitetty ensi sijassa populaarimusiikin tutkimukseen, joten se ei ole kovin keskeinen valitsemani musiikkiaineiston — länsimaisen taidemusiikin — kannalta.

Robert S. Hatten on soveltanut tunnusmerkkisyyden käsitettä musiikkianalyysiin artikkelissaan *On the Concept of Markedness as Applied to Music* (1985?). Hattenin lähtökohtana ovat semiootikko Michael Shapiron näkemykset ja äänneoppi. Hänen näkemyksensä edustaa kuitenkin jonkinlaista muoto-opillista eli morfologista tunnusmerkkisyyttä, ja tyydyn ainoastaan esittelemään hänen teoriansa. Samoin informaatioteoriaa käsitellään melko lyhyesti.

3.1. Musiikin välittämät emootiot ja merkitykset (Meyer)

Leonard B. Meyer esittää kirjassaan *Emotion and Meaning in Music* kiinnostavan teorian siitä, mitä musiikin merkitykset ovat ja kuinka musiikki tunteita välittää.

Jotta voitaisiin pohtia musiikin välittämiä merkityksiä, on tietenkin ensin määriteltävä, mitä **merkitys** on. Meyer lainaa loogikko Morris R. Cohenin (1880–1947) määritelmää: ”– – mikä tahansa saa merkitystä, jos se liittyy tai viittaa tai osoittaa johonkin, mikä on sen ulkopuolella, niin että sen tosi olemus viittaa tähän yhteyteen ja paljastuu siitä” (siteerattu Meyerin 1956:

34 mukaan).^{*} Merkitys ei siis ole olioiden ominaisuus, eikä se sijoitu yksin ärsykkeeseen. Meyer puhuukin kolmikantaisesta järjestelmästä (vrt. Charles S. Peirce): (1) kohde tai ärsyke, (2) se, mihin ärsyke viittaa, (3) tietoinen havainnoija (s. 34). (Peircellä kolmijako on seuraava: merkin määrittelemiseksi tarvitaan [1] kohde, johon merkki viittaa, [2] itse merkki sekä [3] tulkinno, eräänlainen toisen asteen merkki [Tarasti 1990: 29]. Robert S. Hatten nojaa Michael Shapiron näkemykseen, että tunnusmerkkisyys olisi eräänlainen tulkinno [Hatten s.a.: 1].)

Marvin Misky huomauttaa, että merkitys on perustaltaankin moneudellinen (pluralistinen) käsite:

”Olio tai ajatus tuntuu merkitykselliseltä vasta kun voimme esittää sen useilla eri tavoilla — eri näkökulmista ja erilaisin miellelyhtymän. Silloin voimme niin sanoaksemme pyöritellä sitä mielessämme: miltä se tietyllä hetkellä näyttääkin, voimme nähdä sen toisella tavalla, eivätkä mahdollisuudet koskaan lopu kokonaan. Toisin sanoen voimme *ajatella* sitä. Jos voisimme kuvata tuon olion tai idean vain yhdellä tavalla, emme kutsuisi tuota kuvaamista ajatteluksi.

Niinpä jollakin on ’merkitystä’ vasta kun merkityksiä on muutama; jos ymmärtäisimme jotakin vain yhdellä tavalla, emme ymmärtäisi sitä ensinkään. Tämänpä vuoksi ’todellisten’ merkitysten etsijät eivät niitä koskaan löydä.” (Minsky 1981: 29.)

Ärsyke voi viitata tapahtumiin tai seuraamuksiin, jotka ovat joko erilaisia kuin itse ärsyke tai samankaltaisia kuin itse ärsyke. Esimerkiksi sana *yliolkain* on erilainen kuin tarkoitteensa, mutta onomatopoeettiset sanat, kuten *kukkuu*, varsinkin kuvailevasti lausuttuna, viittaavat itsensä kaltaisiin tarkoitteisiin. Nimitän edellistä merkityksen lajia ulkoviitteiseksi (designatiiviseksi) ja jälkimmäistä sisäviitteiseksi.[†] Meyerin mukaan musiikilliset tapahtumat ovat sisäviitteisiä: niiden tarkoitteet ovat hyvin usein muita musiikillisia tapahtumia.[‡] ”Jos jokin musiikillinen ärsyke saa menneen kokemuksemme pohjalta meidät odottamaan jotakin tulevaa musiikillista tapahtumaa, niin tällä ärsykkeellä on merkitys”, sanoo Meyer (mts. 35). Ärsykettä voidaan nimittää myös musiikilliseksi eleeksi tai säveltermiksi (mts. 45). Jos oletamme, että erilaiset

^{*} Heinrich Gomberz on esittänyt jo v. 1908 osin samansisältöisen määritelmän.

[†] Apul.prof. Päivi Huuhtanen on ehdottanut käyttöön sanoja *sisälähteinen* ja *ulkolähteinen*.

[‡] Adolf Tarski totesi v. 1931, että jos formaalinen kieli sallii itseensä viittaavat ilmaukset, se antaa mahdollisuuden ristiriitaisuuksiin ja paradokseihin. Umberto Eco on todennut, että kielellä voi ilmaista vain, jos sillä voi myös valehdella ja harhauttaa; jos merkillä toisin sanoen ei voi valehdella eikä harhauttaa, se ei ole merkki vaan itse olio. Nikolai Gogolin mukaan ihminen näyttäytyy valehdellessaan sellaisena kuin hän todella on (Lotman 1991: 106). Aleksandr Kolmogorov on huomauttanut, että kieli, josta puuttuu synonyymit, ei kelpaa runokieleksi (mts. 270). (Ks. myös Yaqūb 1993.)

syntaksit voivat olla ikonisia, niin musiikilliset tapahtumat voisivat ainakin jossain vertauskuvallisessa mielessä olla ulkoviitteisiä.

3.1.1. *Hahmolait*

Musiikin tunneilmaisun perustana on Meyerin mielestä poikkeama (deviaatio) normista tai tavallisesta käytänteestä. Se tarkoittaa, että kun jokin säveltermi on saanut meidät odottamaan jotain musiikillista tapahtumaa ja se ei tulekaan siinä muodossa kuin odotettiin, niin tämä aiheuttaa meissä affektiivisen vasteen (reaktion).^{*} Poikkeamat Meyer määrittelee hahmolakien perusteella. Perustavan tärkeä on pyrkimys valiomuotoon (pregnanssiin): se on ”tietyn hahmovaihtoehdon suosituimmuutta, milloin ärsykkeenvaraisesti on tarjolla useita rinnakkaisia hahmotusmahdollisuuksia” (von Fieandt 1979: 1566). Ihmismieli pyrkii aina hahmojen täydellisyyteen ja vakauteen, ja kun järjestelmä, vaikkapa muisti, jätetään omilleen, niin se pyrkii ajan mittaan säännönmukaistumaan (eli karsimaan pois tunnusmerkkiset piirteet) lämpöopin toisen pääsäännön mukaisesti.

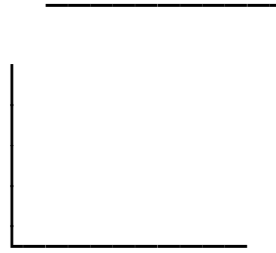
Deviaation ajatus tuo mieleen venäläisen formalismin esittämän **vieraannuttamisen** käsitteen (venäjäksi *ostraneniye*). Viktor Šklovskin mukaan oliot siirretään tavanomaiselta paikaltaan ja ne esitetään ikään kuin ne havaittaisiin ensimmäistä kertaa (Peer 1986: 2; Šklovski 1989). Ajatus on esitetty jo Aristoteleen *Runousopissa*. (Vieraannuttamisesta lisää jäljempänä.)

Meyerin näkemysten taustalla on toki John Deweyn (1859–1952) kehittämä tunteiden ristiriitateoria: kun yksilöä pommittavat useat erilaiset ärsykkeet ja hänen on valittava niiden väliltä, tunteet syntyvät tästä ristiriidasta. Tämä teoria lienee kuitenkin liian yksipuolinen laajan tunneteorian perustaksi. Nils L. Wallin moittii Meyerin teoriaa ankaran behavioristiseksi ja siksi vanhentuneeksi (Wallin 1991: 306–308).

Hyvän jatkon laki tarkoittaa, että hahmo pyrkii jatkumaan alkuperäisessä muodossaan (musiikista voidaan ajatella esimerkiksi rytmiä tai aiheensiirtoa, ks. Meyerin [1956] analyysia Frédéric Chopinin a-molli-preludista op. 28 nro 2 [s. 93–95]).

Umpinaisuuden laki tarkoittaa, että vajavainen hahmo pyritään näkemään täydellisenä. Esimerkiksi seuraava avoin kuvio hahmotetaan eheäksi neljäksi:

^{*} Neurofysiologisella tasolla lienee kysymys Mari Tervaniemen (1993) esittelemästä poikkeavuusnegatiivisuudesta.



Tämän lain kohdalla on kahdenlaista epätäydellisyyttä. (1) Hahmosta voidaan jättää jotakin pois, ja silloin on puhuttava rakenteen aukosta. (2) Hahmon esiintymisen aikana kuulijalla on tunne, että loppua ei ole vielä saavutettu, ja hän kaipaava päätöstä, lopetusta. Melodiikassa rakenteen aukkoja syntyy esimerkiksi seuraavanlaisessa tapauksessa (esimerkki 2):



Nuottiesimerkki 5. J. S. Bach: *Brandenburgilainen konsertto nro 5*, 1. osa.

Yllä oleva melodia käyttää ensin kolmisoinnun sävelet, ja sitten esitetään asteikon puuttuvat sävelet (ns. *gap-fill*-melodia). Tällä kertaa aukot täytetään välittömästi, mutta voimme toki kuvitella melodian, jossa aukkojen täyttämisen lykkääntyy.* Semmoinen melodia lienee jo jossain määrin affektiivinen (Meyer 1956: 130–135). Umpinaisuuden laki pätee melodiaan, harmoniaan ja rytmiin.

Kyllästymisen periaate on yhteydessä hyvän jatkon ja umpinaisuuden lakiin sekä kuulijan uskomuksiin. Kun siis kuulemme samaa kuviota toistettavan kerran toisensa perään, niin alamme yhä voimakkaammin odottaa muutosta (mts. 135). Esimerkiksi minimalistisen sävellyksen kuunteleminen voi tuntua hyvin tuskalliselta, jos kuulija yrittää soveltaa teokseen romanttisen tms. tyylin malleja.

Paluun periaate on tärkeä kaikissa musiikkikulttuureissa. Se tarkoittaa, että johonkin hahmoon palataan sen jälkeen kun siitä on erottu. Yksinkertai-

* On kiinnostavaa havaita, että esimerkiksi psykoanalyysi katsoo tyydytyksen lykkäämisen tärkeäksi henkisten toimintojen kehittymiselle. Stig Björk (1910–93) kirjoittaa: ”Alussa lapsi kokee ulostamisen nautintoa tuottavaksi, mutta ulostuksen joskus kovettuessa se saattaa tuottaa kipua. Tähän liittyvä ahdistus pakottaa lapsen pidättämään ulostustaan. Hän saattaa tällöin huomata, että myös ulostuksen pidättämiseen saattaa liittyä nautintoa ulostusmassan toimiessa peräsuolen limakalvon ärsykkeenä. Tämä synnyttää halua pidättää ulostusta nautinnollisessa tarkoituksessa. – – Tämä loppusuorituksen ainainen lykkääminen saattaa ilmetä myös henkisen toiminnan alalla.” (Björk 1962: 110.) Psykoanalyysissa oletetaan, että lapsuuden kehitys vaikuttaa myöhempiin henkisiin toimintoihin (mts. 102–; ks. myös Freud 1981).

sin esimerkki on muotorakenne A B A. ”Paluu itsessään ei edusta jännitystä vaan kokonaisliikkeen lientymisvaihetta. Se luo päätöksen ja tunnun täydellisyydestä”, sanoo Meyer (mts. 152). Tehokkaimmin paluun periaate tuntuu toimivan silloin, kun säveltermi on jätetty avoimeksi, loppua vaille. Myös teeman esiintyminen pääsävellajissa modulaatioiden jälkeen koetaan selvästi paluuksi (esimerkiksi fuugassa).

Hahmon hämärtämisen keinoihin kuuluu mm. yhdenmukaisuus. Se tarkoittaa, että jokin hahmo toistuu toistumistaan. ”Kuulija ei tule levottomaksi ja epävarmaksi sen takia, että hän ei tietäisi, millainen ärsyke seuraavaksi tulee — hän tietää esimerkiksi, että jos sarja on kromaattinen asteikko, niin seuraava sävel on puolisävelaskelen etäisyydellä parhaillaan soivasta —, vaan sen takia, että hän ei pysty näkemään, mihin sarja loppuu, hallitsemaan sen kohdaloa henkisesti”, huomauttaa Meyer (mts. 163). Levottomuus ja epävarmuus on jo melko voimakas affekti ja herättää melko nopeasti toiveen paluusta ymmärrettävämpään ilmapiiriin. (Ks. myös Meyer 1989: 14.) Yksiköiden välille ei voi muodostua merkitseviä suhteita.

Olisi tarkemmin tutkittava, missä määrin musiikilliset hahmolait pohjautuvat oppimiseen ja missä määrin psyykkisiin fysiologisiin lainalaisuuksiin (ks. Wallin 1991) eli missä määrin ne ovat ikonisia Talmy Givónin kuvaamassa mielessä.

3.1.2. Merkitysten muotoutuminen

Meyer erottaa merkityksiä kolmea lajia. (1) **Oletetut merkitykset** pohjaavat kuultavaan säveltermiin ja seuraajan odottamiseen. Kunkin tyylin rajoissa musiikilla on useita jatkumismahdollisuuksia, ja kuulija asennoituu odottamaan todennäköisintä. Tällöin oletettu merkitys on selvä. Mutta jos useat vaihtoehdot ovat keskenään yhtä todennäköisiä, kuulija on selvästi epävarmempi samoin kuin oletettu merkitys. Kun jatko on kuultu, puhutaan (2) **ilmeisistä merkityksistä**. Edeltäjän ja seuraajan välinen yhteys on tällöin tajuttu, ja seuraaja voi käynnistää edeltäjän merkityksen uudelleenarvioinnin, jos seuraaja on ollut epätodennäköinen (eli tunnusmerkinen). (3) **Lopulliset merkitykset** syntyvät ”useilla arvojärjestyksen tasoilla olevien suhteiden kokonaisuudesta hypoteettisen merkityksen, ilmeisen merkityksen ja myöhemmän sävelkulun välillä” (Meyer 1971 [1968]: 162). Tämä edellyttää, että teos on ajattomana muistissa, että se on siis symboli. (Meyer 1956: 37–38; Meyer 1971 [1968]: 160–2.) Nämä merkitykset eivät kuitenkaan ole pysyviä eivätkä lopullisia, vaan ne muokkautuvat kokemuksemme karttuessa.

Meyer painottaakin kokemustekijäin osuutta esteettisen elämyksen syntyyn ja toteaa muotokäsityksistämme mm. seuraavan:

”Tällaiset ihannetyypit eivät kuitenkaan ole kiinteitä ja lopullisia. Ne ovat muovautuvia kahdesta näkökulmasta. Jokainen kosketuksemme johonkin muoto-tyyppiin muokkaa luokkakäsitystämme tuosta muodosta. Joka kerran kun kuulemme esimerkiksi uuden teoksen, jonka voimme yhdistää käsitykseemme sonaattimuodosta, tai tutun teoksen uudesta näkökulmasta, niin yleiskäsityksemme sonaattimuodosta muuttuu, joskin vähän. Osin juuri tämä muotokäsitysten (samoin kuin tyylikäsitysten) jatkuva muovautuminen tekee mahdolliseksi, että voimme kuunnella jonkin sävellyksen useita kertoja. Sillä koska malli, johon käsillä olevaa teosta vertaamme, on muuttunut sitten edellisen kuuleman, niin mallin herättämät odotuksetkin ovat muuttuneet ja uusi kuuntelu tuo muassaan uusia havaintoja ja uusia merkityksiä.” (Meyer 1956: 58.)

Tätä näkemystä merkitysten muotoutumisen kehityksenomaisuudesta voisi nimittää dialektiseksi (vrt. G. W. F. Hegel, Karl Marx, Bertolt Brecht ym.).

Omalle näkökulmalleni ominainen pragmaattisuus tulee esiin Meyerilläkin. Hän käsittelee melko valaisevasti Richard Straussin (1864–1949) sinfonista runoelmaa *Sankarin elämä* op. 40 (1898):

”Juuri ennen harjoitusnumeroa 77 – – kuullaan Es-duurissa täysin säännöllinen kadensoiva sointukulku: II–I₄–V. Sata vuotta aikaisemmin kirjoitetussa teoksessa se olisi saanut meidät odottamaan toonikasointua. Tässä tämä kulku saa meidät kuitenkin odottamaan melkein mitä tahansa muuta kuin toonikaa; ja kun toonika sitten tulee, se todella koetaan poikkeamaksi.” (Mts. 66; ks. myös Meyer 1989: 16.)

Toonikasointu ei olemuksensa eikä morfologiansa puolesta ole millään muotoa tunnusmerkkinen — kaikkea muuta! Tunnusmerkkiseksi sen tekee ympäristö, siis yleensä se, että tässä kohden odotetaan jotain muuta. Tunnusmerkisyttä analysoitaessa ei siis kannata keskittyä tarkastelemaan ilmiöiden olemusta, koska tällöin moni olemuksensa puolesta neutraali tunnusmerkkisyys jää sivuun; on kiinnitettävä huomiota myös sosiokulttuuriseen tietoon.

”Musiikki ei ole ’yleismaailmallinen kieli’”, sanoo Meyer (1956: 62). Hän tarkoittaa tällä, että useimmat vasteet musiikillisiin ilmiöihin, kuten esimerkiksi mollisävellajiin, eivät ole ”luonnollisia tai yleismaailmallisia vaan opittuja” (mts. 223). Hän siis torjuu ajatuksen musiikin universaalisuuksista, ja se tukee näkemystäni, että tunnusmerkkisyyden kategoria käyttää ensi sijassa hyväkseen sitä, mikä on opittu ja instituutioitunut, eikä niinkään ilmiön muotoa eli pelkkää pintatasoa:

”– – olennaista ei ole vain merkin koostumus, vaan myös sen asema kontekstissa. – – Merkityksessä on aina kysymys kokonaiskentästä, kontekstista. Kaikki riippuu siitä, mihin yhteyteen merkki kuuluu, mikä on sen suhde muihin merkkeihin — saman ajatuksen kohtaamme – – Juri Lotmanin semiosfäärin ideassa.” (Tarasti 1990: 16–17.)

Venäjän formalistit ovat muutenkin korostaneet tätä seikkaa: ympäristön muuttuminen riittää muuttamaan merkitystä. Mihail Bahtin kirjoittaa Dostojevski-tutkimuksessaan:

”Kumpaankin ideaan (Raskolnikovin ja Ivan Karamazovin) kohdistuvat toisten ideoiden heijastumat, aivan kuten maalauksen tietyt sävyt menettävät ympäröivien sävyjen heijastumisen vuoksi puhtautensa ja alkavat sitten elää maalauksessa aitoa elämää. Jos nämä ideat irrotettaisiin niiden elämän dialogisesta sfääristä ja niille annettaisiin monologisesti lopullinen teoreettinen muoto, millaisia näivettyneitä ja helposti kumottavia ideologioita rakennelmia niistä tulisikaan!” (Bahtin 1991: 134. Suomennosta muutettu.)

”Dostojevskin perusmenetelmä onkin sanojen siirtäminen yksiltä huulilta toisille; sanojen sisältö pysyy samana, mutta niiden sävy ja perimmäinen merkitys muuttuu. – – kaikkien niiden ehyt ja lopullinen merkitys muuttuu, ja ne alkavat kuulostaa parodialta tai ivalta.” (Mts. 310.)

Tunnusmerkkisyys ei siis varsinaisesti ole merkki, sillä sen ei tarvitse aineellistua mitenkään. Taideteokset ja niiden rakenne-elementit — samoin kuin vaikkapa sanat, raha, kunniamerkit jne. — ovat symboleja, merkkejä, ja kuten Juri Lotman huomauttaa, niiden tulee aineellistua jotenkin: sanataideteosten sanajoukoiksi kulttuurin muistiin, sävellysten ääniksi, rahan seteleiksi, kolikoiksi tai sykäysjonoiksi tietokoneen muistiin, sanojen äänne- ja kirjainjonoiksi (niitä voidaan nimittää **kognitiivisiksi artefakteiksi**). Tunnusmerkkisyys ei ole symbolien sinänsä ominaisuus, vaan kysymys on syntaksin ilmiöstä (symboli on oudossa paikassa tai toissijaisessa käytössä, kuitenkin niin ettei ensisijaista käyttöä tarvitse olla). Morfologisessakin tunnusmerkkisyydessä on viime kädessä kysymys samasta ilmiöstä: tunnusmerkkinen symboli voidaan useimmiten hajottaa tunnusmerkittömiksi elementeiksi, ja tunnusmerkkisyys johtuu näiden osasten epätavallisesta järjestyksestä — siis viime kädessä syntaksin ilmiöstä. Robert S. Hatten lankeaa ansaan olettaessaan, että tunnusmerkkisyys toimii ”muodon eikä substanssin tasolla”, kun ilmaukseen liitetään ”jokin selvä merkki”. Tunnusmerkkisyys ei tarvitse mitään aineellistunutta kantajaa; Hattenin esimerkki *man–woman* on korkeintaan erikoistapaus. (Vastaavasti luonnontieteessä langettiin aikoinaan virheelliseen analogiaan, kun uskottiin radioaaltojen tarvitsevan eetteriä väliaineekseen ja kulkevan sitä pitkin — tarvitsevathan laineetkin vettä ja ääniaallot ilmaa, jotta ne voisivat olla olemassa! Sähkömagneettiset aallot etenevät avaruudessa kuitenkin väliaineesta riippumatta. Laineet ja ääniaallot ovat tavallaan väliaineensa funktioita, mutta sähkömagneettiset aallot käsittävät sekä väliaineen että energian.)

Jo sijoituksella pystyy siis ratkaisevasti vaikuttamaan ilmauksen merkitykseen.* ”Pelkkä paikoitus antaa merkitystä”, sanoo Aarne Kinnunen. ”Tien-viitta ’Hanhijärvi 10’ merkitsee toista oikealla paikallaan kuin esimerkiksi 250 km[:n] päässä Hanhijärvestä – –.” (Kinnunen 1989: 19.) Robert S. Hatten osuikin oikeaan, kun hän arvioi tunnusmerkkisyyttä eräänlaiseksi **tulkinnokseksi** (Charles S. Peircen käsite), ”toisen asteen merkiksi – –, joka viriää vastaanottajan tajunnassa hänen mielessään ensiksi havaitun merkin johdosta” (Tarasti 1990: 29). Venäjän formalismi (Viktor Šklovski ym.) nimitti vieraannuttamiseksi sitä, että oliot siirretään tavanomaiselta paikaltaan ja esitetään ikään kuin ne havaittaisiin ensimmäistä kertaa (Peer 1986: 2; Šklovski 1989).

3.2. Affektiivisen syntaksin paljastaminen (Yli-Vakkuri)

Valma Yli-Vakkurin väitöskirja *Suomen kieliopillisten muotojen toissijainen käyttö*† on muutamassa vuodessa noussut suomalaisen kielitieteen siteeratuimpiin tutkimuksiin. Teos on laaja-alainen ja avoin: Yli-Vakkuri on pyrkinyt sieppaamaan ”mitä erilaisimmista kielenkäyttötilanteista kuvauksen kannalta tarpeelliset esimerkit” (Alhoniemi 1987: 102). (Tekstiä leimaakin hienoinen *sattuma korjaa satoa* -tunnelma.) Myöhempi tutkimus, eritoten keskusteluntutkimus, viittaa usein hänen esittämänsä affektiiviseen syntaksiin.

* Filosofit ovat erottaneet toisistaan analyttiset ja synteettiset lauseet. **Analyttiset** lauseet ovat tosia niiden sisältämien käsitteiden vuoksi: *Veli on miespuolinen sisarus, Vanhat pojat ovat naimattomia miehiä*. Tällaiset lauseet ovat ihmisten keskinäisessä viestinnässä melko harvinaisia, sillä niissä ei loppujen lopuksi sanota mitään uutta (ellei kysymyksessä ole kielen opettaminen: tiedätkö, mikä on *nata*?); niiden totuudellisuus ei ole tästä maailmasta. **Synteettisten** lauseiden totuusarvo sen sijaan määräytyy sen mukaan, vallitseeko niiden kuvaama asiointi ns. tosimaailmassa vai ei (”todellisuuden” luonteen liittyä tunnetusti koko joukko filosofisia ongelmia). Varsinkin jos lauseessa on deiktisiä ilmauksia *Alppilassa sataa nyt*), niiden totuus riippuu siitä, miten ”paikoitamme” ne aika-avaruuteemme; niissä lauseissa ei sinänsä ole mitään sellaista, minkä perusteella ne olisivat tosia tai epätosia. (Taiteen deiksis olisikin kiinnostava tutkimuskohde.) Jos siirrämme tämän jaottelun analogianomaisesti musiikin alueelle, voimme huomata, miksi Hattenin näkökulmaa on vaikea hyväksyä sellaisenaan: hän pitää musiikillisia lausumia ”analyttisinä”, eli niiden merkitys ja totuus- tai tunnusmerkkisyysarvo määritetään vain niistä itsestään käsin. Pidän tuota näkökulmaa on liian kapeana, sillä monesti tunnusmerkkisyyden perustana on täysin arkinen musiikillinen ilmaus, joka vain on **sijoitettu** epätavalliseen paikkaan.

Analyttisuutta ja synteettisyyttä ei voi pitää kahtena toisensa poissulkevana periaatteena, vaan kumpikin on arkikielen mutkikkaissa lausumissa alati läsnä; niiden suhteellinen osuus vaihtelee tapauskohtaisesti. (Lausumat kannattaa purkaa propositioiksi ja määrittää erikseen kustakin propositiosta, onko se analyttinen vai synteettinen.) Sama kannattaa pitää mielessä musiikkia analysoitaessa.

† Koska Yli-Vakkurin näkökulma on nimenomaan semioottinen, tuntuu hiukan epäoikeudenmukaiselta, että hänen väitöskirjansa puuttuu Tarastin (1990: 36–37) luettelosta.

Yli-Vakkuri määrittelee, missä mielessä hän puhuu toissijaisuudesta: ”– – muoto on toissijaisessa käytössä silloin, kun se vain muodollisesti täyttää kieliopillisen tehtävänsä (= asianomaisen kohdan funktionaalisessa ketjussa) mutta sisällöltään edustaa muuta kuin potentiaalista perustavaa kommunikatiivista funktiotaan” (Yli-Vakkuri 1986: 3). Ei voida kuitenkaan ongelmattomasti määritellä, mikä funktio on nimenomaan ”perustava”. (Käsittelen tätä ongelmaa lähemmin morfologisen tunnusmerkkisyyden yhteydessä.) ”Toissijaista käyttöä ei voi tyydyttävästi perustella, ellei ensin määrittele ensisijaista käyttöä kunkin kieliopillisen entiteetin kohdalta” (Kangasmaa-Minn 1986: 216).

3.2.1. Kielen tehtävät

Yli-Vakkuri ottaa esiin Michael Alexander Kirkwood Hallidayn esittämän kielen tehtävien kolmijaon. Kielellä on hänen mukaansa ensinnäkin **ideationaalinen** tehtävä; se tarkoittaa, että kieli välittää ulkomaailmaa koskevia asiain-tiloja. Toiseksi kielellä on **interpersonaalinen** funktio; se tarkoittaa, että kieli vakiinnuttaa ja ylläpitää yhteisöllisiä suhteita. Kolmanneksi kielellä on **tekstuaalinen** funktio; se tarkoittaa, että kielen avulla luodaan yhdistäviä suhteita lauseiden välille, niin että **tekstin** voi erottaa satunnaisten virkkeiden joukosta. (Halliday 1970: 143.) Musiikin kielessä on tekstuaalinen funktio hyvin korostunut.

Saksalainen Karl Bühler taas esitti toisenlaisen jaottelun. Kielellä ja yleensäkin yksilöidenvälisellä viestinnällä on ensiksikin **ilmaiseva** (*Ausdruck*) tehtävä; se ilmaisee puhujan suhdetta sanomaansa. Toiseksi kielellä on **kuvaava** (*Darstellung*) tehtävä ja kolmanneksi **vetoava** (*Appell*) tehtävä; se tarkoittaa suuntautumista sanoman vastaanottajaan. (Bühler 1934: 28.) Jan Mukařovský erotti näiden rinnalle vielä neljännen: taiteen kieltä hallitsee **esteettinen** funktio.

Roman Jakobson esitti v. 1958 täydellisemmän erottelun ja määritteli kuusi funktiota. Onnistuneessa puhetapahtumassa on hänen mukaansa seuraavat perustekijät:

- tietty **koodi** eli merkkijärjestelmä
- sen keinoin saavutettu kahden ihmisen välinen **kontakti** eli kosketus
- viestin **lähettäjä**
- **vastaanottaja**
- **viesti**
- **tekstiyhteys** eli konteksti.

Viestintätapahtuman luonne määrittyy sen mukaan, mitä tekijää painotetaan:

- koodi → metakielinen funktio
- kontakti → faattinen funktio
- lähettäjä → emotiivinen funktio

- vastaanottaja → konatiivinen funktio
 - viesti → poeettinen funktio
 - konteksti → referentiaalinen funktio.
- (Jakobson 1987:62–94.)

Yli-Vakkurin mukaan toissijaisessa käytössä oleva muotoaines ”täyttää grammaattisen kategoriansa muodollisen tehtävän mutta ilmentää interpersonaalisia tai tekstuaalisesti poikkeavia seikkoja” (Yli-Vakkuri 1986: 3). Hän keskittyy tutkimaan sellaisia muotoaineksia, jotka ovat henkilöidenvälisissä tehtävissä. Nämä interpersonalliset funktiot tarkoittavat, että asiantiloja koskevien tietojen lisäksi tuodaan esiin ”puhujan persoonallisia tunteita ja asenteita itsensä, kuulijan tai puheenaiheen suhteen” (mts. 3); mukaan luetaan kielen **sosiaalinen** funktio ja ilmauksen sosiaalinen merkitys sekä kielen **ekspressiivinen** funktio ja ilmauksen ekspressiivinen, affektiivinen tai emotionaalinen merkitys. Geoffrey Leech puhuu näitä tarkoittaen **affektiivisistä** merkityksistä (Leech 1974: 18). Leech on niistä määritellyt, että nämä affektiiviset merkitykset ovat loiskategoria, koska tunteenilmaisu nojaa lähinnä muihin merkityskategorioihin. Yli-Vakkuri toteaaakin, että pragmaattinen merkkisuhde vaatii psykologista ja sosiologista tarkastelukulmaa (Yli-Vakkuri 1986: 4–5).

3.2.2. Tunnusmerkkisyyksien järjestelmällisyys

Yli-Vakkuri on päätenyt siihen tulokseen, että kieliopillisten muotojen toissijainen käyttö ei ole mikään hajanainen ilmiö: ”– – [se] näyttää muodostavan **subsystemin**, joka suhtautuu grammaattiseen systeemiin kuin peilikuva” (mts. 7). Eeva Kangasmaa-Minn kuitenkin katsoo, ettei Yli-Vakkuri ole pystynyt täydellistä peilikuvajärjestelmää osoittamaan: ”Koska toissijaisia käyttöjä on monta ja ne ovat riippuvaisia kustakin tilanteesta ja kustakin käyttäjästä, heijastimena pitäisi olla monisärmäpeili” (Kangasmaa-Minn 1986: 216).

On tutkittava, voiko musiikin kieliopista löytää vastaavaa ”varjojärjestelmää”. Kielessähän pragmaattisia lisämerkityksiä tuotetaan ”hyödyntämällä kielen elementtien ja struktuurien syntagmaattisia ja paradigmaattisia oppositioita” (Yli-Vakkuri 1986: 8), ja tämä olisi periaatteessa mahdollista musiikissakin. — Syntagmaa voi kuvata, että se on tietyn tilan (spatio) täyttävä, syntaksin mukainen merkkiyhdistelmä. Paradigma taas on kunkin yksityisen merkin mahdollisten vaihtokaiden varasto. (Tarasti 1990: 17.)

Kielen viestintäjärjestelmää hallitsevat rakennesäännöt ja käytösäännöt, ja Yli-Vakkuri sanoo käytösäännöistä, että erityyppiset ilmaukset ovat sopimuksenvaraistuneet ja niille on tätä kautta vakiintunut tietty pragmaattinen

merkitys, joka eroaa kielen rakennesääntöjen tuottamasta merkityksestä (Yli-Vakkuri 1986: 9–10).*

On huomattava, että pragmaattinen merkitys ei näy ilmauksesta itsestään vaan se on ominaisuus, jonka lausumaan liittyy yhteisön muisti. Esimerkiksi lause *Onko Teillä kelloa?* tarkoittaa: ”Kertokaa minulle, paljonko kello on!” Kysymys on toisen asteen sovinnaisuudesta, koska sanajonolle annetaan konventionaalinen, sopimuksenvarainen, merkitys (ei siis kysytä, omistaako keskustelukumppani kellon). (Ensimmäisen asteen konventionaalisuutta on se, että äännejono *k-e-l-l-o* viittaa ajannäyttimeen.) Vieraita kieliä opiskeltaessa pragmaattisen ilmaisun hallinta saavutetaan viimeiseksi, koska sitä on vaikein oppia. Tietokoneille pragmaattisen ilmaisun saloja on melkein pä mahdotonta opettaa.†

Tässä yhteydessä voisi ajatella baronkinajan soveltamaa affektioppia esimerkiksi sellaisena kuin se esiintyy Antonio Vivaldilla (1675?–1741) ja Jean-Philippe Rameaulla (1683–1764) — luonnon kouriintuntuva jäljittely — ja Johann Sebastian Bachilla — lukumystiikka, figuurit (Benestad 1978: 116–121; Forsblom 1985). Olisi tietysti tarkemmin pohdittava musiikin rakenne- ja käytösääntöjen suhdetta. Musiikissahan ei varsinaisesti ole ensimmäisen asteen sovinnaisuutta, koska musiikillisilla lausumilla ei ole samanlaista määräis-
tä (ensimmäisen asteen) merkitystä kuin kielen lauseilla. Musiikin toisen asteen sovinnaisuus on siksi tavallaan myös ensimmäisen asteen sovinnaisuutta.

Monesti affektien purkaminen ei onnistu normaalisti rakennetussa kantalauseessa (tai musiikillisessa lausumassa), vaan se edellyttää tietoista säännönrikontaa. Tämä **tietoinen** säännönrikonta — toisin kuin kielivirheeseen johdava tahaton rikkominen — ”noudattaa tarkkoja pelisääntöjä” (Yli-Vakkuri 1986: 12).

* Mainittakoon esimerkki englannin kielestä. Päällisin puolin katsoen *social disease* tarkoittaisi ”yhteisöllistä sairautta”; se tarkoittaa kuitenkin ’sukupuolitautia’; tämä merkitys on kehittynyt ehkä kiertoilmauksen (eufemismin) tietä. Ulkomaalaisille sattuu tämän ilmauksen kanssa usein erehdyksiä, ja syntyperäinen kielenpuhuja pitää niitä humoristisina. Esimerkiksi Leonard Bernsteinin (1918–90) musikaalissa *West Side Story* (1957) pilaillaan ”Euroopasta emigroituneen psykiatrin” kustannuksella. Hän muka tavoittaa sanoa: ”Nuorisorikollisuus on vain yhteisön sairaus”, ja kääntää sen englanniksi: ”*Juvenile delinquency is purely a social disease.*” Siitä remakka syntyy, koska lause tarkoittaa: ”Nuorisorikollisuus on vain sukupuolitauti.” (On syytä huomata, että vaikka puhuja tarkoitti muuta, se ei pysty muuttamaan lausuman merkitystä muuksi, koska kukaan ei voi yksipuolisesti määritellä sanojen merkitystä — paitsi ehkä Tyyris Tyllerö.)

Vastaavan tapauksen huomasin tv-uutisesta, joka käsitteli saarnaaja Billy Grahamin Suomen-käännytystä. Graham julisti, mitä kaikkea kauheata synti tullessaan tuo — muun muassa ”*social diseases*”. Tulkki, saarnaaja Kalevi Lehtinen, puhui ”yhteisöllisistä sairauksista”.

† Tällä on tärkeä merkitys Isaac Asimovin romaanissa *Alaston aurinko*.

Olisi kuitenkin otettava huomioon kieliopin **sääntöjen** ja pragmatiikan **periaatteiden** välinen tärkeä ero: kieliopin säännöt ovat sopimuksenvaraisia ja kieliopin luokat määräisiä ja selvärajaisia; pragmatiikan periaatteet ovat keskustelun päämäärien ohjaamia, ja pragmaattisia arvoja kuvattaessa on käytettävä jatkumon käsitettä. Kun kieliopin kuvaus on siis ensi sijassa muodollista (formaalista), niin pragmatiikka on toiminnallista (funktionaalista). (Leech 1983: 5.) Pragmatiikka tarkoittaa siis periaatteita, jotka ohjaavat päättelyä kontekstien perusteella — **sääntöjä** löytyy kieliopeista.

Olisi siis syytä pohtia, voiko tällaisessa yhteydessä puhua lainkaan ”säännönrikonnasta”, jos kyseiset muodot täyttävät viestimistehtävänsä moitteettomasti. Tällaisista rikkomuksista on hyötyä, ei vahinkoa. On kyseenalaista nimittäin jotain tarkoituksenmukaista ja kitkatonta ilmiötä säännönvastaiseksi; jotain sääntöä on niin tehtäessä sovellettu rajojensa ulkopuolelle, ja menettely lähentelee ylikorrektiutta (muodossa ”mutteivat” on vokaalisointua sovellettu ylikorrektisti: oikea muoto on *mutteivät*). Kyky ylikorrektiuteen kuuluu lähinnä ihmisen lajiominaisuuksiin, ja siinä lienee kysymys jonkinlaisesta sääntöihin samastumisesta. — Myös Stephen C. Levinson (1983: 26–27) on sitä mieltä, ettei pragmatiikkaa voi perustaa asianmukaisuuden ja normaalikäytännön käsitteeseen. Pragmatiikan pitäisi tutkia sitä, miten puhuja näitä konventioita hyväksikäyttäen (riistäen) pystyy sanomaan muuta kuin tai enemmän kuin itse asiassa sanoo ja kuinka kuuliija sen päättelee.

Yli-Vakkuri koettaa siis selittää pragmaattiset ilmiöt semantiikan keinoin. Pragmaattiset ilmiöt ovat luonteensa vuoksi sidoksissa kuhunkin yksityiseen tekstiyhteyteen eli kontekstiin ja siksi tavallaan ainutkertaisia, mutta Yli-Vakkuri koettaa määritellä kunkin ”toissijaisen käytön” lopullisesti. Geoffrey N. Leechin määrittelyn mukaan hän olisi ”semantisisti”. Semantiikkahan käsittelee merkitystä kaksinapaisena suhteena (”Mitä X merkitsee?”), mutta pragmatiikassa suhde on kolmikantainen (”Mitä tarkoitat X:llä?”). Semantiikan näkökulmasta merkitys on vain ilmauksen ominaisuus — se on eristetty yksityisistä tilanteista, puhujista ja kuulijoista.* (Leech 1983: 5–6.)

* Saman asenteen voimme sivumennen sanoen löytää monista unienselitysoppaista: unille koetetaan yhdellä kertaa määritellä jokin tietty ja lopullinen merkitys, vaikka samat unisymbolit merkitsevät eri yhteyksissä ja eri elämäntilanteissa ja eri ihmisillä varmasti-kin eri asioita. Unientulkintakirjojen selitykset ovat semanttista tulkintaa ja psykoanalyttisessa hoitotilanteessa tapahtuva unien käsittely pragmaattista tulkintaa. Unen luonteen vuoksi tuntuu semanttinen lähestymistapa virheelliseltä. Vielä kiteytyneemmässä muodossa voidaan ”semantisistista” asennetta tavata horoskoopeista ym. humpuukista. (Vrt. Freud 1981: 128–.)

On vaikeaa näin nopeasti sanoa, mistä semantisistinen asenne on syntyisin. Psykoanalyttinen teoria on osoittanut, että ihmisellä on taipumus samastua ulkomaailman objekteihin, muihinkin kuin ihmisiin; asianosainen haluaa ”olla objektin kaltainen siinä ja siinä asiassa” (Tähkä 1982: 30). Samastuminen eli identifikaatio on tärkeimpiä varhaislapsuuden objektisuhteen muotoja. ”Lapsi pyrkii samastamaan itsensä objekteihin, joihin hän on sijoittanut vahvan viettienergialatauksen” (s. 47). Myös vihattuun objektiin

Voidaan erottaa myös toinen kielenmanipulointitapa: ympäristön perusteella ennustettava eli redundantti muoto vaihdetaan toiseksi tiettyjen sovinnaisten sääntöjen mukaan. Vaikutuksen ”sisällöllisen puolen synnyttävät ne assosiaatiot, jotka liittyvät tekstiin yleensä tai asianomaiseen tekstin kohtaan”, sanoo Yli-Vakkuri (1986: 13) ja jatkaa: ”Koska viestinnässä on aina jokin tarkoitus, kuulijan mielikuvitus suuntautuu sen ratkaisemiseen, miksi puhuja **rikkoi sääntöjä** – –” (mts. 14. Lihavointi minun). Kuulija voi ruveta etsimään muun muassa intertekstuaalisia kytkentöjä (vrt. Lyytikäinen 1991: 168).

Yli-Vakkuri on kuitenkin jättänyt huomiotta, että tervehdykset, toivotukset ja haistattelut ovat aina affektiivisesti värittyneitä — minkälaista olisi ensisijainen haistattelu? (Kangasmaa-Minn 1986: 217.)

Tässä ”herätteessä” piilee tunnusmerkkisyyksien viestivyyden ydin. Kielenhuolto nojaa tähän, sillä se pyrkii karsimaan neutraalista asiaproosasta pois (tahattomat) tunnusmerkkisyydet eli kielivirheet, jotta niiden tutkisteleminen ei suotta tuhlaantuisi energiaa. Referentiaalinen funktio on tieteellisessä tekstissä tärkein (ks. kuitenkin Salmi-Tolonen 1992: 380–383 ja siellä esitetty kirjallisuus). Tieteellisessä perinteessämme tutkijan oletetaan häivyttävän persoonansa tekstin taustalle, koska erityisesti luonnontieteemme pyrkii olemaan havainnoitsijasta riippumatonta. Yhteisön ideologia vaikuttaa kuitenkin siihen, mitä ylipäättään otetaan tarkastelun kohteeksi, eikä luonnontiede siksi väistämättä kuvaa mitään ”todellista” ilmiömaailmaa (tätä on nimitetty tieteen objektiivisuusharhaksi). Humanistisissa tieteissä tutkijan odotetaan kuitenkin tekevän lähtökohtansa ilmeisiksi, mutta sekin onnistunee moitteettomalla yleiskielellä.

3.2.3. *Sovellettavuus musiikkiin*

Yli-Vakkurin esittämä lainalaisuus manipuloinnista ja näennäisestä säännönrikonnasta pätee melko suoraan musiikin vastaanottoon. Esimerkiksi Kalevi Aho sanoo, ettei odotusten normaali täyttäminen kuulu dramaturgisesti tehokkaisiin periaatteisiin. Kuulija kadottaa nopeasti mielenkiintonsa vaarattomaan sävellykseen. Aho katsoo, että teoksen on aktivoitava kuulijaa henkisesti asettamalla hänet esimerkiksi vaikeisiin ristiriitatilanteisiin. (K. Aho 1992: 262–277, 339–343.) Harhalopuke on esimerkki kaikkein koruttomimmasta tunnusmerkkisyydestä: kadenssissa T–S–D–Tp ei Tp ole sinänsä mitenkään

voidaan samastua, jos se koetaan voimakkaaksi ja mahtavaksi; näin päästään osalliseksi sen voimasta. (Niin sanotusta hyökkääjään samastumisesta ks. S. Hautamäki 1988: 86–.) Objektista tulee tavallaan yksilön persoonan jatke; toisaalta Marshall McLuhanin (1911–80) mukaan ihmisestä voi tulla tuon objektin jatke, sillä hän nimittää ihmisiä ironisesti ”konemaailman sukuelimiksi” (McLuhan 1984 [1964]: 68). Voidaan olettaa, että semantismin tapauksessa ihminen samastuu merkitykseen ja toivoo sen toteutuvan mahdollisimman täydellisesti ja vallitsevan kaikkialla; ensitapaaminen yleistetään tuleviakin tapauksia koskevaksi.

tunnusmerkkinen — se on tavallinen mollisointu —, mutta **symbolina** tuo kadenssi on tunnusmerkkinen, koska VI asteen mollisointu on siinä toissijaisessa käytössä. Se on sijoitettu sellaiseen paikkaan, että se saa ”toisen asteen merkitystä” (vrt. Heiniö 1992a: 37).

Selvästi tunnusmerkkisiä ovat toki myös vieraalla kielellä esitetyt lausumat (ne eivät ole mahtuneet Yli-Vakkurin tutkimuksen piiriin). Esimerkiksi voidaan ajatella tapausta, että suomenkielinen helsinkiläinen miesopiskelija pitää naisopiskelijalle ovea auki ja lausuu: ”Damerna först!”, vaikka heidän keskustelunsa on kulkenut yksinomaan suomen kielellä. (Toissijaisuus pyrkii ehkä vähättelemään eleen kohteliaisuutta; se liittyy siis kohteliaisuusstrategioihin ja kasvojen suojeluun. Kielen vaihtamista voidaan pitää **kontekstivihjeenä** ja **koodinvaihtona**; esittelen näiden käsitteiden musiikkianalyttisiä sovelluksia jäljempänä. Hyvä ja tiivis suomenkielinen selvitys Brownin–Levinsonin kasvojensuojelun strategioista löytyy esimerkiksi lähteestä Rantamäki 1984: 66–73.) Samoin voi ajatella monien Fjodor Dostojevskin (1821–81) romaanihenkilöiden ranskankielisiä lausahduksia.

Musiikin alalta tässä voisi ajatella sitaattitekniikkaa. Kun siis Dmitri Šostakovitš lainaa 8. sinfoniassaan c-molli op. 65 (1943) Pjotr Tšaikovskin *Manfred-sinfonian* op. 58 (1886) johtoaihetta, niin tämä toisesta FIKTIIVISESTÄ MAAILMASTA lainattu säveltermi tuntuisi vastaavan lähinnä vieraskielistä lausahdusta. (Ei pidä toki ajatella, että kaikki musiikin intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys olisi välttämättä tunnusmerkistä. Aihetta ei ole tutkittu kovin paljon, koska tutkimusalue on kirjallisuustieteessäkin uusi. Musiikin intertekstuaalisuudesta ovat kirjoittaneet mm. Robert S. Hatten [1985], Mikko Heiniö [1988: 17–20] ja Tomi Mäkelä [1991: 143–163]; itse olen soveltanut Gérard Genetten transtekstuaalisuuden luokittelua musiikkiin [Lång 1992: 9–11].)

3.2.4. Tasohierarkia

Tavallisesti tunnusmerkkisiä muotoja esiintyy tekstissä yksittäin ja harvakseltaan ja niiden tunnusmerkkisyys on ongelmatonta. Mutta voimme kuvitella tekstin (tai sävelteoksen), jossa tunnusmerkkisyyksiä on vilisemällä, enemmistönä. Kadottavatko ne tuolloin tunnusmerkkisyytensä, vai mitä oikein tapahtuu? Yli-Vakkuri vastaa:

”Sellainen **teksti** taas, jossa esiintyy enemmän **muodollisesti** tai **semanttisesti** tunnusmerkkisiä muotoja, on **tunnusmerkistä** sellaiseen tekstiin nähden, jossa esiintyy vähemmän tunnusmerkkisiä, enemmän tunnusmerkittämiä muotoja” (Yli-Vakkuri 1986: 17).*

* Eeva Kangasmaa-Minnin (1986: 218) mielestä tämän itsestäänselvyuden mainitsemisen on jo ”eräänlaista ylikuntoisuutta”. Charles Rosen kuitenkin huomautti eräällä luenollaan, että käytännössä tutkijan on mainittava myös perustavanlaatuisia pikkuseikkoja — muutoin arvostelijat pääsevät sanomaan: ”Näettekös, hän ei tiennyt edes **tuota!**”

”– – intuitio tuntuu toimivan universaali[se]mman säännön mukaan ja asianomainen piirre käsitetään tiheästikin esiintyessään stilistiseksi keinoksi” (mts. 18).

Tunnusmerkkisyys on siis käsitehierarkian useita tasoja koskeva ominaisuus. Havainnollistan tätä seuraavalla esimerkillä. Äidinkielenään ruotsia puhuva ihminen on Suomessa tilastollisesti tunnusmerkkinen. Täsmällisemmin voimme sanoa, että ruotsinkielisessä perheessään tuo ihminen ei ole tunnusmerkkinen mutta Suomessa kylläkin; samoin ruotsinkielinen perhe on maassa tunnusmerkkinen. Lisäämme esimerkkiin kaksi tasoa siirtämällä tämän ruotsinkielisen perheen johonkin sellaiseen kuviteltuun ruotsalaiseen taajamaan, jonka asujaimisto on enimmäkseen suomenkielistä. Tällöin ruotsinkielinen ihminen on tunnusmerkitön perheessään, tunnusmerkkinen taajamassaan ja tunnusmerkitön Ruotsin valtiossa; perhe on tunnusmerkkinen taajamassa ja tunnusmerkitön maassa; taajama on tunnusmerkkinen Ruotsissa.* — En siis perusta pragmaattista tunnusmerkkisyyttä siihen, **mitä** jokin on vaan **missä** se on. Konteksti ratkaisee sekin, ei vain olemus.

Tunnusmerkkisyysanalyysissa olisi tärkeää, että koetettaisiin erottaa teoksesta useita mahdollisia hierarkkisia tunnusmerkkisyystasoja. Ei siis riitä, että jokin piirre osoitetaan tunnusmerkkiseksi, vaan olisi tutkittava hierarkkisten tasojen keskinäisiä suhteita ja toimintaa. Viittaan Pierre Boulezin ajatukseen, että rivimusiikin analyysiksi ei riitä rivin paljastaminen vaan sen käytön tarkastelu.

3.2.5. Esimerkkianalyyseja

Esitän vielä näytteeksi joitakin Yli-Vakkurin analysoimia kielenkäyttötilanteita.

Eräässä esimerkissä karjalaisnainen lepertelee lapselle:

”Voi ko **mie** nyt **oon** terhakkaa.” (Korostukset Yli-Vakkurin.)

Tässä tapauksessa on yksikön ensimmäinen persoona toissijaisessa käytössä, yksikön toisen persoonan tehtävässä. Yli-Vakkuri sanoo tämänkaltaisen käytön pontimesta seuraavan:

* Tämä esimerkki on siltä osin huono, että toissijaisuudeksi pitäisi katsoa vain **tietoisen (tai ainakin tiedostumattoman) persoonallisen toiminnan tulos**. Ihminenhan ei voi vaikuttaa siihen, minkäkieliseen perheeseen sattuu syntymään — sen takana ei ole itsestään tietoisen persoonan ratkaisu vaan sattuma —, mutta sananvalintaansa hän useimpien kielitieteilijöiden (paitsi teologien) mielestä pystyy vaikuttamaan. Myös Leonard B. Meyer (1989: 4–6) korostaa ihmisen tekemän valinnan merkitystä. Tavallisesti valinnat ovat opittuja ja automaattisia eivätkä ne ole tietoisia kuin erityistapauksissa: kun tärkeä asia riippuu hienoista merkityseroista, kun käyttäytyminen on epätavallista, kun eri valinnoilla saavutetaan erilaisia etuja jne. ”Jos vaihtoehtoja on ollut, on tehty valinta”, kirjoittaa Meyer (mts. 6).

” – normaalien käyttäytymissääntöjen mukaan kukaan ei voisi antaa tällaista lausumaa itsestään. – – [lausuma] tasapainottaa liialliseksi pyrkivää hellyyttä leikillisyydellä.” (Mts. 99.)

Lauseessa ”**Jumala tiesi**, missä hän nyt on” käytetty huudahduksen imperfekti (vrt. *Jumala tietää* – –) ilmaisee suurentelua tai neglikointia (mts. 178). Lauseessa ”No äläs malta!” (’maltapas’) käytetty kieltomuotoinen imperatiivi on kuulijaa yllyttävä (mts. 230). Lauseessa ”Minä **käsk**en **plik**an keittää kahvetta” käytetty akkusatiiviobjekti (vrt. *käsk*en *plik*kaa) antaa ymmärtää, että puhuja pitää tahtomuksensa toteutumista itsestään selvänä (mts. 255).

Näissä esimerkeissä on toissijaisuuksille koetettu määrittää lopullinen merkitys, mutta nämä toissijaisuudet voivat toki uusien innovaatioiden myötä saada uusia merkityksiä — ja nuo uudet mahdollisuudet sisältyvät tavallaan jo implisiittisesti (piilevästi) kyseisiin muotoihin.

3.2.6. Kolmikko rakenne-funktio-viestintä

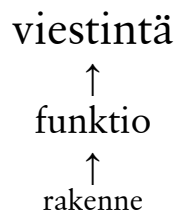
Ennen kuin siirryn eteenpäin, pohdin hieman tarkemmin ”semantisistisuuden” ongelmaa. Huomasimme, että Yli-Vakkuri koetti määritellä kielen aines-ten toissijaisen käytön lopullisesti ja koetti siis löytää toissijaisuuksien merkityksen niiden rakenteesta. Wolfgang Iser huomauttaa, että strukturaaliset mallit eivät voi kuvata enemmän kuin tekstejä. Kieli (ja musiikki) saa kuitenkin merkityksensä vasta kun sitä sovelletaan käytäntöön. Strukturaalinen teoria ei Niklas Luhmannin mukaan pysty etsimään rakenteiden luomisen merkitystä. Niinpä **funktion** käsite pitäisi asettaa **rakenteen** käsitteen edelle. (Tämä tuo kiinnostavalla tavalla mieleen pragmatiikan tutkijoiden käsityksen, jonka mukaan puhetoimituksessa itse toiminto on perustavampi ja sanat, joilla se suoritetaan, ovat myöhempää perua — tästä lisää jäljempänä.) Sanataideteosten tai sävellysten senkertaiset (partikulaariset) rakenteethan ”riippuvat tehtävästä, joka tekstin on tarkoitus suorittaa” (Iser 1989: 226).

Kun tarkastelun keskipiste siirretään kontekstiin ja tutkitaan, millainen vuorovaikutus vallitsee tekstin ja maailman välillä, näkökulma on funktionaalinen. Jos strukturaalista mallia voi havainnollistaa kysymyksellä ”Millainen X on?”, niin funktionaalista mallia kuvaa kysymys ”Mitä X merkitsee?” Iserin kolmatta askelta, nimittäin **viestinnän** käsitettä kuvaa kysymys ”Mitä tarkoitat X:llä?” Funktionaalinenkin analyysi on rajallinen lähestymistapa, vaikka se antaa valaistusta tekstin synnyn ongelmaan. Jos tutkistelun kohteena on näet taideteoksen *ästhetische Gegenwärtigkeit*, ei funktionaalinen näkökulma riitä ja teos ”pysyy abstraktiona, kunnes sen suhteet tekstinulkoisiin järjestelmiin on lähemmin määritelty mahdollisen vastaanottajan avulla, joka kutsutaan konkretisoimaan tekstin kaavailemia määräisiä suhteita” (mts. 228). Iserillä vastaanottaja tuntuu olevan eräänlainen peirceläinen tulkinnos, toisin sanoen

teksti–konteksti-suhteen kolmas pyörä. Vastaanottaja aktivoi ja tekee todelliseksi teksti–konteksti-suhteen ennakoimat pragmaattiset käyttömahdollisuudet. Viestintäpainotteinen lähestymistapa hylkää *a priori* -oletukset, ja se keskittyy tutkimaan viestin välittämistä ja vastaanottoa. Vastaanottajan ja tekstin vuorovaikutus on jatkuvaa itsesäätelevää prosessia, siis vuorovaikutusta.

”Funktion käsitteen avoimeksi jättämää kysymystä — nimittäin sanataideteoksen pysyvää kelpoisuutta — voidaan nyt lähestyä teoksen aikaansaaman viestinnän avulla. Kun teksti käyttää valikoiden hyväkseen lukijan omia kykyjä, tuloksena on lukijan esteettinen kokemus, jonka rakenne suo hänelle mahdollisuuden nähdä kokemusten hankkimiseen; se myös auttaa häntä kuvittelemaan todellisuuden, joka on todellinen kokemusprosessina, vaikkei se koskaan voi olla todellinen aivan kouriintuntuvasti.” (Mts. 230.)

Iser pitää rakenteen, funktion ja viestinnän muodostamaa verkkoa hierarkkisena. Funktion käsite vastaa niihin kysymyksiin, jotka rakenteen käsite jätti avoimeksi. Viestintää taas ruvettiin tarkastelemaan, koska funktion käsite ei vastannut kaikkiin yksityiskohtiin. Semantismissä on siis kysymys siitä, että viestinnän ongelmiin koetetaan vastata funktionaalisin selityksin. Käsitteiden suhdetta voidaan havainnollistaa vaikkapa seuraavasti:



Tässä tutkielmassa keskitytään enemmänkin funktionaalisuuden tarkasteluun, mutta en toki kiellä viestinnän tason merkitystä. Olen käsitellyt viestinnän tasoa muualla laajemmin (Lång 1995). Tutkimukseni ei toisaalta edusta ns. formaalista semiotiikkaa, joka tutkii merkkien syntyä ja rakennetta, vaan sosiaalista eli funktionaalista semiotiikkaa, joka tutkii merkkien käyttöä ja merkitysten vaihtelua.

Suurten taideteosten ”esteettinen ajankohtaisuus” perustuu osin siihen, että taideteoksissa on useita viestintätapoja ja -mahdollisuuksia. Taiteilija voi teosta luodessaan sisällyttää siihen rakenteita, jotka eivät ehkä aktivoidu teoksen syntyaikana mutta joista myöhemmät vastaanottajat kiinnostuvat. Taiteilija osaa tavoittaa sen, miten joku toinen ajattelee. Taiteilija tavallaan ennustaa tulevaisuutta; hän on tavoittanut ihmisyydestä jotain sellaista, mikä ylittää hänen aikansa rajat. Olennaista on, että myös nämä myöhemmin aktivoidut vastaanottotasot muodostavat koherentin₂ ja taiteellisesti vaikuttavan kokonaisuuden; ne piilevät teoksessa, mutta ne eivät ole alkeellisia ituja vaan täysin kehittyneitä näkökohtia. Ne ovat yhtä ansiokkaita kuin tasot jotka vetoavat syntyajan vastaanottajiin. Taiteilijan kuvaama ”situaatio” (esimerkiksi kuoleman uhka) on yleismaailmallinen ja siksi kiinnostaa muitakin.

Havainnollistan asiaa karkeistetulla esimerkillä. Kun vanhoja kotimaisia elokuvia aikoinaan tehtiin (sanokaamme 1930–40-luvulla), niiden keskeisimpinä tasoina lienevät tekijäin mielestä olleet toisaalta juoni ja toisaalta tähtinäyttelijöiden roolisuoritus. Kun me katsomme noita elokuvia 1990-luvulla, saattaa varsinkin ensiksi mainittu taso olla mielestämme kömpelö ja väkinäinen; sen sijaan tähtinäyttelijöitä, kuten Ansa Ikosta ja Tauno Paloa, katsomme yhä mielellämme. Lisäksi elokuvaan on saattanut ”ilmestyä” aivan uusi mielenkiinnon kohde, jota tekijät eivät aikoinaan osanneet ennakoida ja johon ei elokuvaa tehtäessä kiinnitetty huomiota. Monet elokuvat sijoittuvat Helsinkiin, ja filmillä näkyy 1930–40-luvun Helsinkiä; ihmiset saattavat nykyään katsoa jonkin vanhan elokuvan juuri siksi, että siinä vilahdukselta nähdään, miltä Heikinkatu (nyk. Mannerheimintie) näytti syksyllä 1939 tai Senaatin-tori vuonna 1934. Elokuvien tekijät eivät osanneet arvata, että 60 vuoden kuluttua heidän elokuviaan katsottaisiin siksi, että niissä vilahtaa Helsingin ydinkeskusta vuonna 1938 tai 1971. Jos he olisivat arvanneet, että sellaiset näkymät myöhemmin kiinnostaisivat katsojia, he olisivat ehkä tarjonneet näkymiä runsaammin ja ”taiteillummin”;* sitenhän he saisivat varmistetuksi, että filmiä katsotaan sittenkin kun siitä on kiinnostuttu ensi sijassa paikallis- ja kulttuurihistoriallisena **dokumenttina**. Niin he eivät kuitenkaan ole tehneet, koska vuonna 1938 vuoden 1938 Helsinki oli ylellisyyttä, jonka arvoa ei oivallettu; oli tarpeetonta kuvata näytelmäelokuvassa (jonka oli tarkoitus viedä ihmiset pois arjen keskeltä) tuota arkista Helsinkiä, jonka itse kukin saattoi nähdä kun vain astui ovesta ulos. Silloin oli mahdotonta arvata, että vuonna 1995 Suomen elokuva-arkistossa esitettäisiin elokuvasarja ”Helsingin taivaan alla”, johon oli valittu Helsinkiin sijoittuvia näytelmäelokuvia. Ei niissä kuitenkaan voinut tarkastella vanhaa Helsinkiä yksityiskohtaisesti, koska esimerkiksi *SF-paraatissa* (1940) ei maisemia juuri kuvattu, ei sellaisella tavalla, joka olisi nykykatsojaa kiinnostanut. Elokuvan tekijät eivät osanneet aavistaa, että 60 vuotta myöhemmin kuluttua ”se arkinen Helsinki” olisi ihmisille nostalgian ja kaihon kohde ja jopa oman identiteetin synnyn ”ratkaisu”. — Aleksandr Mosolovin (1900–73) teoksessa *Neljä sanomalehti-ilmoitusta* op. 21 (1926) on teksteinä käytetty kokonaisia sanomalehti-ilmoituksia *Izvestijasta*. Näistä lauluista ”aikalaistaso” välittyy jälkipolville eheämpänä kuin kotimaisista elokuvista.

Voinee siis olettaa, että näiltä elokuvilta ehkä puuttuu *ästhetische Gegenwartigkeit*, koska tekijät ovat luoneet niihin vain sellaisia vastaanoton tasoja, jotka kiinnostivat **aikalaisia** ja jotka luotiin kiireesti ja hieman hutiloiden. Nämä elokuvat ovat karkeistetun luokittelun mukaan siksi enemmän viihdetä kuin taidetta. Elokuvien tekijät eivät ole arvanneet, että teoksen varsinaisia

* Näin onkin tehnyt Åke Lindman elokuvassaan *Harjunpää ja kiusantekijät* (1993), jossa kaupunkinäkyksillä on tietynlainen ”välisoittofunktio” (niiden taustana on Lasse Mårtensonin kuulas musiikki). On kiinnostavaa nähdä, kuinka tämä elokuva kestää aikaa.

vastaanottajia eivät ole aikalaiset (rajallinen joukko) vaan tulevat ihmiset (raja-
ton joukko).

3.3. Morfologinen tunnusmerkkisyys (Hatten)

3.3.1. Määritelmä

Robert S. Hatten lähtee artikkelissaan *On the Concept of Markedness as Applied to Music* (1985?) siitä, että tunnusmerkkisyys ”voisi olla avuksi tunnistettaessa piirteitä, jotka tekevät teemasta tai strategiasta niin luonteenomaisen, että se kiinnittää kuuntelijan tietoisuuden huomion” (Hatten s.a.: 2). Hän luo aluksi katsauksen siihen, miten Michael Shapiro on tunnusmerkkisyyden määritellyt. Kielellisen vastakohtaparin toiseen jäseneeseen liitetään jokin ”selvä merkki”, joka liittyy sen käyttöön: ”Merkki toimii näin ollen muodon eikä olemuksen, substanssin tasolla” (mts. 3). Hatten esittää englannin kielen sanastosta esimerkin (sanapari *man–woman*): tunnusmerkitön sana *man* voi viitata koko ihmiskuntaan, kun taas tunnusmerkkinen *woman* viittaa ainoastaan alkuperäisen tarkoitteen osajoukkoon.

Hattenin mukaan tunnusmerkkisyyden käsitettä voisi soveltaa tonaalisiin asteikkoihin. Edellä mainittu ”selvä merkki” olisi ”teoreettinen predikaatti, ja se liitetään säveleen, kun se astuu sävelasteikkojärjestelmään” (mts. 4); tunnusmerkkisyys liittyy myös siihen, mihin kukin sävel pyrkii (esim. johtosävel). Näin C-duuri-asteikon C olisi tunnusmerkitön ja kaikki muut sävelet enemmän tai vähemmän tunnusmerkkisiä intervallityypinsä mukaan. Tämä ajatus muistuttaa Paul Hindemithin (1895–1963) teoriaa intervallien ja kromaattisen asteikon sävelten hierarkkisuudesta (Benestad 1978: 311). Sävelasteikot ovat kuitenkin liian monitahoisia ilmiöitä, jotta niihin voisi tunnusmerkkisyyden binaarista käsitettä näin mutkattomasti soveltaa. (Paremminkin voisi ehkä ajatella, että vaikkapa kromaattiset sävelet ovat tunnusmerkkisiä tms.)

Intervallirakenteen perusteella jotkin soinnut ovat tunnusmerkkisiä, koska jokin niihin sisältyvä intervalli on ”selvä merkki”. Esimerkeiksi Hatten mainitsee duurin V ja VII asteen septimisoinnun; niitä leimaava intervalli on ylinouseva kvartti (enharmonisesti siis vähennetty kvintti). Nämä soinnut ”voivat ilmaista ekspressiivistä tai retorista sisältöä jopa irrallaan musiikillisesta tekstiyhteydestä” (Hatten s.a.: 6). Vähennetty septimisointu on muotonsa puolesta tunnusmerkkinen, koska (1) siinä on kaksi ylinousevaa kvarttia (vähennettyä kvinttiä), (2) sillä ei ole yhteisiä säveliä purkaussointunsa kanssa, (3) purkauksessa voi esiintyä puolisävelaskelkulkua; siksi se onkin ”järjestelmän ladatuin sointu” (mts. 7). Morfologisesti* tämä on totta, mutta jos septimisointu esiintyy lausumassa (syntagmassa) odotuksenmukaisella paikalla-

* Voidaan puhua myös substantiaalisesta eli olemuksen tunnusmerkkisyydestä. Kielitieteen morfologisesta tunnusmerkkisyydestä ks. esim. Koski 1983: 164–165.

laan, se on pragmaattisesti tunnusmerkitön. Morfologinen tunnusmerkkisyys on pintatason, pragmaattinen tunnusmerkkisyys syvätason ilmiö.*

Oiva Ketosen (ja Eino Kailan) mukaan vasta Galileo Galilei (1564–1642) siirtyi aristotelisesta esineellisten invarianssien tarkastelusta suhteellisten invarianssien tarkasteluun. Aristoteles kysyi, mitkä ovat olioiden muuttumattomat ominaisuudet, mutta Galileo kysyi, mitkä ovat olioiden muuttumattomat suhteet. Tämä näkökulma kuvaa myös morfologisen ja pragmaattisen tunnusmerkkisyyden eroa. Ketonen toteaa:

”– relationaaliset invarianssit ovat vasta puolenmatkan rajapyykki edettäessä tiedon vanhasta olio-ominaisuuskaavasta niihin invariansseihin, jotka karakterisoivat erilaisia itsesäätelyjärjestelmiä ja yleensä järjestelmiä, jotka joissakin suhteissa käyttäytyvät kokonaisuuden tavoin” (Ketonen 1976: 143).

Pragmaattinen näkökulma tosin vilahtaa Hattenilla mutta vain ohimennen. Hän kirjoittaa:

”Vastakohtaparin tunnusmerkkinen jäsen saattaa kiinnostavaa kylläkin määrittänyt tekstiyhteyden perusteella: duuriin sävelletyissä kappaleissa mollisubdominanttisoinnun valikoiva käyttö duurisubdominantin asemesta merkitsee selvästi mollisoinnun, niin että sisältö on suppeampi; mollikappaleissa on vastaavasti toisin päin (barokkisävellyksen lopussa käytetty duuritoonika, niin sanottu pikardilainen terssi, on rajoittunut melko ahtaasti tähän tyyliin)” (Hatten s.a.: 9).

Hatten liittää tunnusmerkkisyyden edelleen A. J. Greimasin kerronnallisiin malleihin. Hän sanoo: ”Sävelteos voi kasvattaa ja lisätä yksikön ja syntagman tunnusmerkkisyysarvoa temaattisten strategioitten keinoin” (mts. 10).

Pohdittuaan muodon ja sisällön suhdetta ja käsiteltyään Peter Kivyn ja Nelson Goodmanin näkemyksiä Hatten toteaa:

”Jos – – vastaavuussuhteen nopeus ja vaivattomuus synnyttää vaikutelman, että musiikilla tosiaan ’on’ korreloimansa sisältöominaisuudet, niin vertauskuva on yhtä vaaraton (vaikkakin yhtä väärä) kuin se, että vastaavuussuhteet uskotaan ’luonnollisiksi’ (eikä etevästi perustelluiksi eikä symbolijärjestelmän harjaannuttamiksi)” (mts. 17).

Hatten tuntuu siis sanovan, että oppimisella on keskeinen merkitys musiikin vastaavuussuhteiden omaksumisessa. Naiivia ikonismia olisi siksi koetettava välttää, kun pohditaan musiikin merkityksiä.

* Tässä yhteydessä on kiinnostavaa havaita, millainen tilanne vallitsee muissa musiikeissa. Malcolm Rayment kirjoittaa Armenian musiikista: ”Armenialaisesta kansanmusiikista kannattaa panna merkille eräs näkökohta, sillä se selittää [Aram] Hatšaturjanin [1903–78] musiikin värikästä luonnetta. Armenialaisille maalais- ja kansanmuusikoille tietyt septimisoinnut puolestaan ovat konsonansseja, tasasointuja, kun taas tavanomaiset duuri- ja mollikolmisoinnut ovat dissonansseja, riitasointuja.” (Rayment 1962.) — Samaten bulgarialaisessa vokaalimusiikissa sointu *c-d-g-a* on konsonanssi. (Alfonso Padillan antama tieto.)

3.3.2. Morfologisen tunnusmerkkisyyden ongelmallisuus

Lyhyesti määriteltynä morfologisen ja pragmaattisen tunnusmerkkisyyden ero on seuraava: pragmaattista tunnusmerkkisyyttä määritettäessä kiinnitetään huomiota ensi sijassa esiintymistiheyteen ja muistiin, morfologista tunnusmerkkisyyttä määritettäessä taas olemukseen. Kummassakin tapauksessa tunnusmerkkinen olio voidaan määritellä 'silmiinpistäväksi, poikkeavaksi'.

Jos palaamme Larry Hymanin (1975: 145–6) esittelyyn siitä, miten tunnusmerkkisyyden käsitettä on käytetty, niin voimme havaita, että hänen esittämänsä arvosteluperusteet **ynnävaritteisyys** (additiivisuus) ja **säännönmukaisuus** kuuluvat morfologisen tunnusmerkkisyyden perusteisiin.

Pragmaattisesti tunnusmerkkinen ilmiö on siis silmiinpistävä harvinaisuutensa vuoksi, eikä pragmaattisesti tunnusmerkkipiksi osoittaminen millään muotoa viittaa, että ilmiö olisi sinänsä jotenkin poikkeava. Esimerkiksi valkoihoisten joukossa oleva neekerit on tunnusmerkkinen mutta vain pragmaattisesti (samoin kuin vasenkätiset oikeakätisten joukossa). Vastaavasti mustien joukossa oleva valkoihoinen on pragmaattisesti tunnusmerkkinen. Kumpikaan ei ole olemuksensa puolesta poikkeava, vaan hän on vain osunut erillaiseen joukkoon. — On tietenkin muistettava, että tunnusmerkkisyyden olemukseen kuuluu inhimillinen valinta. Voisi ajatella, että edellä oli puhetta näytelmän henkilöistä.

Tunnusmerkkipiksi leimaamisessa vaaniikin šovinismin vaara oven takana: pyrimme selittämään kaiken meistä poikkeavan tunnusmerkkipiksi, koska niin näyttää olevan. Se on ikonismia eli naiivia uskoa siihen, että kaikki on niin kuin näyttääkin olevan. Vastaavalla tavalla musiikinhistoriassa on länsimainen taidemusiikki määritelty arvotusperustaksi ja kaiken musiikin on uskottu kehittyvän ja pinnistelevän sitä kohden (Pekkilä 1984: 129–130). Musiikissa olisi siis yleismaailmallisia piirteitä (universaalisuuksia) ja ne näkyisivät semmoisenaan **meidän** musiikistamme — kyllähän se meille sopisi! Leonard B. Meyer (1973: 69, 246; 1989: 10) ja Nils L. Wallin (1991) ovat kuitenkin sitä mieltä, että musiikilla ei voi näin määräisiä yleismaailmallisia piirteitä olla. Meyer kirjoittaa:

”Jopa nekin rajoitukset ovat opittuja, joiden voisi luulla olevan synnynnäisiä, koska niiden perustana ovat yleisinhimilliset psykologiset periaatteet (*kulttuurien väliset lait* – –). Paitsi että ihmismielen luonnolliset viettymykset ovat säännöllisesti oppimisen vahvistamia tai heikentämiä, toteutuvat myös kaikki mahdolliset yleismaailmalliset, kulttuurienväliset periaatteet aina määräisempien sääntöjen ja strategiain kautta, ja nämä ovat aina kulttuurikohtaisia.” (Meyer 1989: 10.)

On siis hyvin epävarmaa, mitä loppujen lopuksi voi nimittää olemuksensa puolesta tunnusmerkkiseksi. Luonnossa kaikki on mahdollisimman tarkoituksenmukaista, koska muunlainen karsiutuu luonnonvalinnan myötä pois.

Vaikka Valma Yli-Vakkuri kirjansa nimen mukaisesti tutkii kieliopillisten ainesten **pragmaattisesti** tunnusmerkkistä käyttöä, hän lähestyy joitakin ilmiötä nimenomaan morfologisen tunnusmerkkisyyden näkökulmasta. Hän luokittelee kieliopin perusteella jotkin omassa käyttöyhteydessään odotuksenmukaiset muodot tunnusmerkkisiksi (eli poikkeaviksi), vaikka näissä yksityisissä tilanteissa kieliopin säännön mukainen ilmaus olisi odotuksenvastainen.

Niin kutsuttu **myymäläimperfekti** — ”Menikö tämä rouvan kassiin?” — ei ole tunnusmerkkinen, jos tässä nimenomaisessa kauppatilanteessa odotetaan juuri tällaista muotoa (ks. myös Hakulinen–Karlsson 1988: 245). Pikemminkin kieliopin mukainen muoto — ”Meneekö tämä rouvan kassiin?” — olisi tunnusmerkkinen: se välittäisi kärsimättömyyden affektia. On syytä pohtia, kumpi näkemys tässä tilanteessa on oleellisempi (relevantimpi): kielenhuoltajan vain asiakkaan odottamus? Tärkeintä olisi praksiksesta, käytännöstä, lähteminen. Jotain ilmiötä arvioitaessa on huomio kiinnitettävä sen toimivuuteen; jos se on omassa kontekstissaan oiva ja toimiva, sitä ei pitäisi ruveta erottelemaan väärin käsitteistyksin. Kallistuisin tässä pragmatistisen filosofian puoleen.

Määritellessään septimisoinnun olemuksensa puolesta tunnusmerkkiseksi ei Hatten ole oikeilla jäljillä. Jotta voitaisiin määritellä septimisoinnun merkitys, olisi tarkasteltava sen käyttöä.

Hattenin asenne tuo sivumennen sanoen mieleen niin kutsutun idealistisen filosofian. Tämä suuntaus perustui Georg Wilhelm Friedrich Hegelin (1770–1831) filosofiaan, ja sillä oli hallitseva asema esimerkiksi Englannin yliopistoissa 1800-luvulla, kunnes Bertrand Russell ja George Moore (1873–1958) asettuivat sitä vastustamaan. Idealistien käsitykset näyttävät sekä terveen järjen että tieteellisen tutkimustyön peruseriaatteiden vastaisilta: todellisuuden luonnetta koskevaa tietoa voitaisiin saada apriorisen päättelyn avulla — eikä empiirisen tutkimuksen avulla! He myös pitivät havainnon kohdetta samana kuin havaintoa. Idealistien esittämät perustelut olivat kuitenkin joko äärimmäisen hämäriä tai suorastaan ristiriitaisia. (Hilpinen 1978: 266; Niiniluoto 1980.)

3.4. Kohosteisuus (*Mukařovský*)

Jan Mukařovský (1964) on soveltanut esittelemäänsä **kohosteisuuden** käsitettä ensi sijassa kirjallisuudentutkimukseen. Taustana on kielen automatisoituminen ja tämän automatisoitumisen vastustaminen. Viktor Šklovskin mielestä taiteen olisi saatava ihmiset näkemään maailma uudella tavalla **vieraannutta-**

misen tai oudontamisen keinoin. Taustalla on jo Aristoteleen *Runousoppi* (ks. Aristoteles 1982: 59–60; vrt. Šklovski 1989; Bergson 1994: 122–127). Bohuslav Havránek kuvaa kohosteisuutta seuraavasti:

”Kohosteisuudella tarkoitetaan kielen keinojen sellaista käyttöä, että tämä käyttö sinänsä kiinnittää huomiota ja havaitaan epätavalliseksi – – kuten elävä runovertauskuva (jonka vastakohtana on leksikaalistunut ja siten automaattistunut metafora)” (Havránek 1964: 10).

Nykyään vieraannuttamisesta tulee mieleen ennen muita Bertolt Brecht. Ennen kuin tarkastelemme kohosteisuutta lähemmin, esittelen Brechtin ajatuksia, koska nekin ovat osaltaan Šklovskin teorian perintöä.

3.4.1. Vieraannuttamistekniikka

Näyttämötaiteen alalla vieraannuttamistekniikan esitaistelijoihin kuuluu Bertolt Brecht (1898–1956). Hänen kehittämässään **eeppisessä teatterissa** vieraannuttamisella (saks. *Verfremdung*, vir. *võõrandamine*, rts. *distansering*, engl. *alienation* tai *estrangement*) on keskeisen tärkeä osa. Eeppinen teatteri kuvaa tapahtuman siinä, missä draamallinen teatteri kertoo sen, ja tekee katsojasta tarkastelijan. (Brecht 1991: 84–85.)

Brechtin mielestä näyttelijän olisi asetuttava roolihahmonsa ulkopuolelle ja suhtauduttava siihen ihmetellen: ”Hän ei tehnyt niin vaan näin.” HENKILÖN teoista pitäisi näkyä se, mitä hän ei tehnyt; se auttaisi katsojia näkemään, että maailma on muuttuva ja muutettava. Tässä on kyse dialektiikasta, sillä maailman ristiriitaisuus näkyy yksityisestä teosta. — On kiinnostavaa havaita, että Leonard B. Meyer esittää hyvin samankaltaisia ajatuksia, vaikka ei Brechtiin viittaakaan. Hän kirjoittaa:

”– – jotta voitaisiin ymmärtää täydellisesti jonkin olemus — käsittää sen merkitys —, olisi oltava jonkinlainen käsitys (vaikka hyvinkin väljä ja vaatimaton) siitä, mitä se *olisi voinut olla*” (Meyer 1989: 31).

Erilaisilla pragmaattisesti tunnusmerkkisillä ratkaisuilla on varmastikin tärkeä osa vieraannuttamisvaikutuksen synnyttämisessä. Brecht itse sanoo: ”Vieraannuttamisefektiä tavataan vanhasta teatterista pääasiassa silloin kun se tekee ’virheitä’” (Brecht 1991: 162).

Vieraannuttamisilmiö yhdistetään nykyään ennen kaikkea Brechtin ”eeppiseen teatteriin”. Vieraannuttamista kehitettiin kuitenkin myös Venäjällä 1920–30-luvulla mm. Viktor Šklovskin ja Vsevolod Mejerholdin (1874–1940) toimesta, ja Saksassa sitä kehitti Erwin Piscator (1893–1966). Šklovski (1989) oli todennut, että tutut ilmiöt on kuvattava kirjallisuudessa outoina ja vieraina, niin että ne nähtäisiin uudella tavalla ja selvemmin ja mekaaniset reagointitottumukset korvattaisiin tietoisella kokemisella. (Haikara 1992: 262–268.) Brechtin mielestä vieraannuttaminen on aivan erityinen katsomistapa: kat-

sojan olisi ymmärrettävä näyttämötapahutumien kaikki yhteydet, ja siksi samastumista pitäisi ehkäistä. Samastunut katsoja pystyisi ymmärtämään tapahtumat vain yhdestä näkökulmasta. Näyttelijän olisi myös esitettävä tapahtumat historiallisina, ainutkertaisina. Brecht suhtautui myös kriittisesti vanhaan teatteriin ja sen synnyttämään illuusioon: ”On poistettava kaikki, mikä pyrkii hypnotisoimaan, mikä tuottaa alentavia päihtymystiloja, sumuttaa”, hän kirjoitti (Brecht 1991: 85).

Minkälaisia keinoja Brechtin teatteri käytti samastumisen vastustamiseen? Venäjän formalistit olivat esittäneet romaanitaiteen vieraannuttamiskeinoiksi mm. hidastamista, montaasia, rinnakkaisjuonia, kaskuja ja tarinoita ja ennen kaikkea keinojen paljastamista. (Haikara 1992: 263.) Brecht puolestaan sovelsi elävään teatteriesitykseen esimerkiksi seuraavia periaatteita:

- kohtaukset otsikoidaan kriittisesti
- kohtaukset ajoitetaan tarkasti
- laulut ja kuorokohtaukset pysäyttävät toiminnan, ja ne ottavat kantaa sanottuun ja tapahtuneeseen
- laulaja etäänny roolistaan ja saattaa esittää tekstinsä piittaamatta musiikista
- esitystyylillä on muutoinkin naiivi
- näyttämö on keinotekoinen ja epäluonnollinen, lähes tyhjä
- esityksissä käytetään simultaaninäyttämöä, kuva- ja tekstiheijustuksia
- valaistus on kirkas ja lamput ovat näkyvissä
- rekvisiittaa ei käytetä ”yhteistaideteoksen” synnyttämiseen, vaan lavastus, puvustus, musiikki ym. etenevät itsenäisesti ja kommentoivat tarinaa
- sama tapahtuma saatetaan sijoittaa kahteen eri näkökulmaan
- merkittävät asiat sivuutetaan tavallisina ja mitättömiä korostetaan
- samaan lauseeseen saatetaan istuttaa erityyppisiä puhelajeja
- sanat ja teot ovat keskenään ristiriidassa
- yleisö houkutellaan odottamaan jotain, ja kaikki meneekin aivan eri lailla (Brecht 1965: 99–134; Haikara 1992: 319, 510).

Entä samastumista edistävä teatteri? Odotuksia ei saa pettää, eikä teoksen vastaanottaja saa joutua tarkistamaan käsityksiään. Kaiken on oltava aidon näköistä. Kuulostaako tutulta? Jos mieleen tulee kansallissosialistien taideihanteet, ette liene hakoteillä.

Kanadalaisen pianistin Glenn Gouldin (1932–82) monissa äänilevytyksissä on kysymys vieraannuttamisesta: hän soittaa levytyksissään J. S. Bachin ja W. A. Mozartin musiikkia totutusta poikkeavalla tavalla ja muuntelee erityisesti fraseerausta ja tempoa. Tavallisesti hän soittaa musiikin nopeasti, mutta esimerkiksi Mozartin 11., A-duuri-sonaatin KV 331 (1777) kuuluisan *Rondo alla Turcan* hän soittaa silmiinpistävän hitaasti. Poikkeavat tempovalinnat ovat toki vieraannuttavia: musiikki esitetään epäsentimentaalisesti. Kun verrataan Gouldin ja vaikkapa Svatoplav Richterin levytyksiä, ero on huomattava. Gould on pyrkinyt horjuttamaan asennetta, että esimerkiksi Bachin teoksia olisi lähestyttävä syvän, jäykän ja hartaan kunnioituksen vallassa; Gould pyrkii demystifioimaan, inhimillistämään Bachin. (Myös Heitor

Villa-Lobosin [1887–1959] mielestä Bachin musiikki on lähellä brasilialaista populaarimusiikkia!) Gould pakottaa meidät kysymään itseltämme: ”Miksi minulla on taipumus tehdä menneisyydessä eläneistä taiteilijoista itselleni niin etäinen, mystinen, suorastaan ihmisyydenvastainen kuva, että en uskalla lähestyä heitä luontevasti?” Glenn Gouldin pianotaiteella on siis eettistä arvoa. Lisäksi hänen tulkintansa ovat tavattoman musikanttisia ja osuvia,* ja hän on tehnyt soittamalleen musiikille palveluksen.

Samanlaiseen säveltäjänkuvan demystifioimiseen lienee pyrkinyt myös yhdysvaltalainen jatsipianisti Keith Jarrett uudella levytyksellään Dmitri Šostakovitšin 24 preludista ja fuugasta op. 87 (1951); hän käyttää tuntehiškuuden karkottavia nopeita tempoja (ks. levyarvostelu [Lång 1993]). Gould ja Jarrett asettuvat siis yksityisen kuulijan puolelle, yhteisön jähmettäviä odottamuksia vastaan. Yksilö ei ole yhteisön — käytännössä yhteisön tiettyjen jäsenten kaikkivoipuuksfantasiain — jatke eikä vallan kohde.

Muiden muassa venäläisen Alfred Schnittken (1934–) monista teoksista voidaan löytää vieraannuttamistekniikan käyttöä. Schnittke viljelee esimerkiksi vääristyneitä teosotsikoita ja tyyliiviittauksia; tunnettu on vaikkapa orkesteriteos (*Kein Sommernachtstraum* (1987)). Kun ajatellaan Schnittken teoksia *Vanhaan tyyliin* (1972) ja *Onnittelurondo* C-duuri (1974), on niissäkin kyse vieraannuttamisesta mutta laajemmassa mitassa: koko sävellys edustaa ajallemme vierasta tyyliä. Myös Steve Reichin (1936–) nauhakollaasiteoksissa on kyse vieraannuttamisilmiöstä; tunnettu esimerkki on jousikvartetto *Eri junat* (*Different trains*, 1988). Vieraannuttamisella tarkoitan tässä sitä, että kun jokin äänitapahtuma, vaikkapa Mozartin tyylinen melodia tai ihmisen puhuma lause, sijoitetaan johonkin sille outoon ympäristöön mahdollisesti vääristyneenä, niin tämä äänitapahtuma on vieraannutettu. Tämä liittyy läheisesti siitaatti- ja alluusiotekniikkaan (ks. esim. Heiniö 1988: 17–20).

Itse asiassa ilmiö on yleinen kaikessa elektroakustisessa musiikissa. En kuitenkaan käsittele tässä tutkimuksessa musiikkia, joka on syntyäkanaan kokeellista, koska siltä puuttuu institutionaalinen tyylikonteksti ja ilman semmoista on vetoaminen ensi- ja toissijaisuuteen vaivalloista. Sellainen musiikki sisältää yhtä aikaa sekä koodin että sanoman, kun taas ”perinteisessä” säveltämisessä käytetään valmista koodia (esimerkiksi duuri–molli-tonaalisuutta) ja uudistetaan sitä vain rajallisesti — ei hylätä sitä.

* Gouldin tulkintoja voidaan toki arvostella liiasta kaavamaisuudesta. Muuan kriitikko on kirjoittanut:

”Gould on – epätasainen. Mielikuvituksen läikähtelyä riittää sekä joitain yllättäviä lisiä, mutta pahimmillaan hän on sietämättömän motorinen, tyyli.

Gould saattaa olla nerokas rohkeissa päähänpistoissaan ja reippaissa ilmeityksissään, mutta yhtä usein hän karahtaa kiveen. Jäljelle jää vain hänen mekaaninen sorminäppäryytensä ja hermostuttava staccato-maneerinsa.” (Murtomäki 1993a.)

Myös ns. väärin soittamisen efektissä on kysymys vieraannuttamisesta. Ilmiö on voimakkaasti tunnusmerkkinen ja kiinnostava myös musiikkinalyysin kannalta: jotta voisi syntyä vaikutelma ”väärin soittamisesta”, musiikissa pitää itse asiassa olla melko paljon oikeaa eli odotuksenmukaista. Analyysi voisi koettaa selvittää, mille taso(i)lle (melodia, rytmi, harmonia jne.) vääristely sijoittuu. Väärin soittamisen efektiä käyttävät esimerkiksi Schnittke 4. concerto grossossaan — 5. sinfoniassaan* (1988) ja Bohuslav Martinů (1890–1959) kamariorkesteriserenadeissaan (1930–32). Suosittuja populaarikappaleita ovat Sergei Prokofjevin marssi oopperasta *Rakkaus kolmeen appelsiiniin* op. 33 (1921) ja Dmitri Šostakovitšin polkka baletista *Kultainen aikakausi* op. 22 (1930).

Jean Sibeliuksen neljättä sinfoniaa a-molli op. 63 (1911) voitaisiin tarkastella kokonaissymbolina ja analysoida sen narratiivista rakennetta suhteessa sinfonia-ajatteluun. Eero Tarastin (1994a: 242–265) esittämän analyysin löydöt ovat uusia ja kiinnostavia, mutta tarkastelu jää kaipaamaan teoksen ”ulkopuolista” näkemystä. Sellaista Tarasti lähestyy pitäessään toista osaa ”scherzon parodiana”.

Tämä teos tuntuu nimittäin olevan jonkinlainen peilisinfonia. Jos Erik Tawaststjerna (1971: 239) puhuu neljännen sinfonian kohdalla Sigmund Freudista (sinfonia luonnehtisi projektiivista identifikaatiota?), itse viittaisin Lewis Carrolliin ja hänen peilimaailmaansa. Neljäs sinfonia pettää jatkuvasti kuulijan odotukset, ja se koskee sekä sinfoniaperinteen että teoksen sisäisen logiikan tasoa. Sinfonia on kuin ”oikean” sankarisinfonian peilikuva. Sen rinnalle voisi melkeinpä kuvitella jonkin toisen sinfonian, jonka *devoir*, velvollisuus tai velvoittavuus, koko ajan kielletään. Nuottikuva on täynnä merkkejä tästä: tritonusaihe ”jumiutuu” heti alussa, soitinnus on synkkä ja harmaa, loppu on ”töksähtävän” karu jne. Tarkasti ottaen sinfonia kieltää sinfonisuuden vain niin laajasti kuin se on luontevaa: muutoin teosta olisi mahdotonta kuulla sinfoniamuodon **kieltämisenä** (tällaisesta Tarasti huomauttaa Liszt-analyysissaan), eikä sinfonia yksinkertaisesti voisi alkaa, jos se kieltäisi **kaiken**. Tällaisia teoksia varten olisi tärkeää kehittää **musiikillisen muistin** tieteellinen analyysimenetelmä eli olisi pystyttävä analysoimaan aineksia, jotka ovat *in absentia*, sekä kuulijan pätevyyttä (hänen sosiokulttuurista tietoaan).

Tällaisten analyysien ongelmana on, että musiikista paljastuva subjekti tai ”kompetentti kuulija” on analyytikko itse. Nominalistina myönnän toisaalta, että muuta mahdollisuutta ei olekaan: jokainen analyysi on aina yksityisen analyytikon tekoa, ja siitä heijastuu väistämättä hänen oma kompetenssinsa (tai sen puute), siitä ei päästä yli eikä ympäri. Jos subjektiivinen aines koetetaan eliminoida musiikkianalyysistä, se johtaa vain subjektiivisen aineksen kätkemiseen (vrt. Niiniluoto 1983: 98). Analyytikko voi pyytää kollegoilta

* Mainittu teos on siis yhtä aikaa sekä Schnittken 4. concerto grosso että 5. sinfonia.

palautetta, mutta kommenttienkin takana ovat jälleen yksityiset tutkijat, ei jokin ”yleinen kompetenssi”; siinä lähestytään enemmän demokratiaa ja intersubjektiivisuutta kuin transkendenttaalisuutta tai ”tuntematonta objektiivista totuutta” (vrt. mts. 69–70).

3.4.2. Kohosteisuuden luokittelua

Mukařovský kehitteli Šklovskin vieraannuttamisajatusta eteenpäin. Hänen mielestään runokielen olemus perustuu normikielen sääntöjen rikkomiseen; samalla runouden rikkomukset rikastavat normikieltä itseään (Peer 1986: 6). Runokieltä ei määritelläkään ominaisuuksiensa vaan toimintojensa mukaan — sinänsä hyvin Wittgensteinin tyylinen ajatus.

Kohosteisuus edellyttää taustakseen automaattista tasoa. Ei voida ajatella, että sanataideteoksen kaikki osaset olisivat yhtä aikaa kohosteisia (Mukařovský 1964: 20). Hyvä runoilija pyrkii myös siihen, että poikkeamat eivät olisi satumanvaraisia vaan osoittaisivat samaan suuntaan (näin ne tukisivat dominanttia). Taideteoksen perustana ovat kohosteisten ja toisaalta taustalla olevien rakenneosasten suhteet. Kohosteisia osasia Mukařovský luonnehtii epätavalliseksi ja uusiksi, odottamattomiksi ja ainutkertaisiksi. (Peer 1986: 8.)

Kohosteisuutta on kahta lajia: syntagmaattista ja paradigmaattista (eroteltu Geoffrey N. Leechin). Syntagmaattisen kohosteisuuden tapauksessa runoilija toistaa tiettyä yksikköä, vaikka lukija odottaisikin vaihtelua. Paradigmaattinen kohosteisuus tarkoittaa, että lausumaan valitaan jokin outo yksikkö. Syntagmaattisen kohosteisuuden (paralleelisuuden eli kerron) voi kuvata seuraavasti:

”Jeesus pesee verellään	(A B C D D)
kaikki kansat synneistään.	
Jeesus mua rakastaa	
niinkuin sana opettaa,	
niinkuin sana opettaa.”	

ja paradigmaattisen seuraavasti:

”Jeesus pesee verellään	(A B C 9)
kaikki kansat synneistään.	
Jeesus mua rakastaa,	
hah hah haa.”* (Mts. 14.)	

Voidaan myös erottaa kohosteisuus ja **edusteisuus** (englanniksi *prominence*); jaottelu on M. A. K. Hallidayn. Kun esimerkiksi jossain runonsäkeessä on epätavallisen paljon nasaaleja, silloin on puhuttava vain edusteisuudesta. Kohosteisuus edellyttää, että tällainen ilmiö olisi perusteltu, motivoitu, esimerkiksi runon aiheen taikka näkemyksen tai tekstin koko merkityksen pe-

* Esimerkki on Eeva-Liisa Mannerin (1921–95) näytelmästä *Poltettu oranssi* (1968).

rusteella. (Mts. 16). Esimerkiksi voidaan ajatella pikkutarinoita, joissa jokainen sana alkaa *m*-kirjaimella.

Lastenkirjallisuudessa — riimeissä, lauluissa, saduissa — käytetään paljon kohosteisia keinoja. On havaittu, että lapset osallistuvat innokkaasti tällaiseen kirjallisuuteen: he opettelevat tekstejä ulkoa ja keksivät uusia. Lapset tuntenevat erityistä mielenkiintoa näitä tekstejä kohtaan. ”Nykyään voi myös havaita, miten pienet lapset ovat kiinnostuneet (televisio)mainoksista; niissä näet käytetään paljon Mukařovskýn kohosteisuuskeinoja”, toteaa Willie van Peer (mts. 181). Hän olettaa, että kohosteisuuksilla on jokin tehtävä ja että niitä pitäisi lähestyä antropologisesta näkökulmasta. — Psykoanalyttikko arvatenkin kiinnittäisi huomiota ilmiön seksuaaliseen luonteeseen; paremman nimityksen puutteessa voisi puhua ”kognitiivisesta kiihottavuudesta”.

Mukařovskýn jälkeiset tutkijat ovat tarkentaneet kohosteisuuden käsitettä esittämällä kahdenlaisia jaotteluja:

- sisäinen poikkeaminen
- ulkoinen poikkeaminen
 - ehdoton poikkeaminen
 - tilastollinen poikkeaminen

Samuel R. Levin on erottanut sisäisen ja ulkoisen poikkeamisen (*deviation*). Ulkoinen poikkeama rikkoo runon tms. ulkopuolella sijaitsevaa sääntöä, esimerkiksi kieliovin sääntöä, runonkirjoittamisen perinteitä, aiheenvaihtoa. Sisäinen poikkeama puolestaan rikkoo normia, jonka runoteksti on itse määritellyt. Sisäisen poikkeaman taustana on siis muu osa tekstistä ja ulkoisen poikkeaman taustana koko kulttuuri. (Mts. 17.)

Tavallisesti taideteokseen sisältyy jonkin verran sekä sisäisiä että ulkoisia poikkeamia. Poikkeamat ovat hahmoja, ja ne vaativat toki taustan, **joka on niistä laajempi**. Kokonainen sävelteos ei voi olla yhtä sisäistä poikkeamaa, vaan poikkeamat vaativat taustan eli toistetta.* Samaten voitaneen olettaa, että teos vaatii taustakseen olemassa olevan tyylin, jotta ulkoisten poikkeamien luominen olisi mahdollista; tasapainoinen taideteos edellyttäne molempia laatuja poikkeamia, eikä vain toinen laji pystyne kannattelemaan täysipainoista taideteosta. Kielessähän jokaisen merkin pitää olla yhtä aikaa sekä signifioitu (ilmaisu) että signifioija (sisältö), jotta kielijärjestelmä olisi mahdollinen. ”Taide-teos sinänsä” ei voi tällaiseen suhteeseen asettua. Jacques Derrida pohtii asiaa seuraavasti:

”*Signansin* ja *signatumin* välisen olennaisen ja lainalaisuutta noudattavan tiukan erottelun ylläpitäminen sekä *signatumin* ja käsitteen samastaminen jättää *de jure* avoimeksi mahdollisuuden ajatella *signifioitua käsitettä sinänsä*, sen

* Samuel Taylor Coleridgen (1772–1834) mielestä jokaisen uuden kirjailijan on luotava maku, jonka perusteella hänen teoksistaan voidaan nauttia (Wellek–Warren 1969: 121; vrt. myös Mukařovský 1964: 20; Heiniö 1992b: 3.)

yksinkertaisessa läsnäolossa ajattelulle ja riippumatta sen suhteesta kieleen, toisin sanoen sisältöjen järjestelmään. Jättäessään avoimeksi tämän mahdollisuuden — joka on itse vastakkainasettelun ilmaisu-sisältö, siis merkin, periaate — Saussure ajautuu ristiriitaan niiden kriittisten saavutustensa kanssa, joista äsken puhuimme. Hän joutuu antamaan periksi sille klassiselle välttämättömyydelle, jota olen ehdottanut kutsuttavaksi 'tuonpuoleiseksi ilmaisuksi'. Tuonpuoleisen ilmaisun olemus on olla viittaamatta mihinkään sisältöön; se ylittää sisältöketjun eikä tietyllä hetkellä enää itse toimi sisältönä. Kuitenkin heti kun tällaisen tuonpuoleisen ilmaisun olemassaolomahdollisuus kyseenalaistetaan ja huomataan, että jokainen ilmaisu on myös sisällön asemassa, tulee erottelu ilmaisun ja sisällön välillä — merkki — ongelmalliseksi juuriaan myöten.” (Derrida 1988 [1972]: 28. Suomennosta muutettu.)

Voidaanko niin sanotuissa umpimodernistisissä sävellyksissä luoda muuta kuin sisäisiä poikkeamia, koska niissä kuuliija siis ottaa yhtä aikaa vastaan sekä koodin että sanoman? Toisaalta jotkut säveltäjät ovat tunteneet, että heidän on luotava jokaista teosta varten oma tyyli. — En usko jonkin ominaisuuden — tässä tapauksessa ulkoisten poikkeamien — puuttumisen olevan ratkaisevan tärkeä peruste esteettisen arvon epäämiseksi. Nämä teokset vaikuttanevat osin toisten keinojen varassa, eikä ulkoisten poikkeamien aspekti ole näitten teosten keskeisin arvottamisperuste, vaan niissä on muitakin laatupiirteitä (vrt. Meyer 1989: 34–35; Sivuoja-Gunaratnam 1994).

Tyylihän voidaan määritellä vain niistä teoksista käsin, jotka sitä edustavat. Jos haluaa luoda uuden tyylin, on siis ruvettava luomaan uuden tyylin mukaisia teoksia ja toivottava, että niitä syntyy tyylin määrittämiseksi tarpeellinen vähimmäismäärä. Leonard B. Meyer toteaa: ”Yksityinen poikkeama ei voi määritellä tyyliä” (Meyer 1989: 13). Vierasta tyyliä edustavaa sävellystä onkin vaikea arvioida, ennen kuin tyylin säännöt ja strategiat on sisäistetty ja käsitetty (mts. 34). Aleatorista musiikkia ei voikaan arvioida eikä arvottaa perinteisestä näkökulmasta, sillä se, mitä tapahtuu, on ainoana olemassa (ajatus on John Cagen [1912–92]). Mistään virheistä tai poikkeamista ei voida puhua, koska sitä, mikä on, ei voida erottaa siitä, mitä olisi voinut olla (mts. 34). Aleatorisesta musiikista puuttuu pragmatiikka, ja sävellysten tyylin asemasta olisi tutkittava säveltäjän tyyliä (mts. 35). — Edgard Varèselle (1885–1965) sävellys oli yksilöllinen väittämä, jolla ei ollut mitään tekemistä sen kanssa, mitä olisi saattanut olla tai voisi olla (Varèse pyrki vapauttamaan äänen, mikä tarkoitti äänen hallintaa ja valvomista). (Lidov 1995: 24.) Ajatus on melko humelainen.

Tässä tulee mieleen Juri Lotmanin (1991) huomio Puškin ja naiset -tyyppisistä elämäkerroista: kun kohtaamme jonkin vaikeaselkoisen tai kiistanalaisen väitteen (tai sanataideteoksen), kiinnitämme huomiota sen esittäjän persoonaan ja koetamme sen avulla ymmärtää väitteen ja ratkaista sen totuusarvon. Samaten keinotekoisista kielistä, kuten logiikan kielestä ja esperantosta, puuttuu pragmaattisen ilmaisun mahdollisuus, koska ne ovat tavallaan yksiyk-

sisiä kohteensa kanssa (tarkoitan esperanton kohdalla sitä, että sen kielioppisäännöissä ei ole ns. poikkeuksia, esimerkiksi vahvoja verbejä, eikä kukaan opi sitä äidinkielenään). Pragmatiikka edellyttää aina jonkinlaisen epätarkkuuden ja kieliopillisten toisintojen olemassaoloa (ks. Osmo Ikolan [1979] artikkelia ”Epätarkkuus kielen käyttökelpoisuutta lisäävänä tekijänä”).

Ernst Toch ja Meyer ovat, ilmeisesti toisistaan tietämättä, käsitelleet tähän sisäisen ja ulkoisen poikkeaman erotteluun kuuluvaa aihetta. Molemmat toteavat, että musiikin muoto (Saussuren *parole*-aspekti) ja muototyyppi (*langue*-aspekti) pitäisi erottaa toisistaan. Sävellys voi olla muodoltaan moitteeton, vaikka se ei noudattaisi mitään vakiintunutta muototyyppiä (Sibeliuskriitikot eivät ole aina huomanneet tätä). Toch kirjoittaa:

”Malliesimerkiksi sellaisesta katkeamattomasta virrasta haluan mainita Felix Mendelssohnin [1809–47] *Kesäyön unen* [1842] scherzon — musiikinhistoriamme suurenmoisimman scherzon, Beethovenin huomioon ottaen. Niin herpaantumaton on tämän musiikin syke, ettei säveltäjä saattanut katkaista sitä pakollisella triolla. Muototyypit hallitseva säveltäjä olisi trion lisännyt. Koska tämä säveltäjä tunsu MUODON, hänen piti trio hylätä.” (Toch 1977 [1948]: 195.)

Mendelssohn-esimerkissä on siis selvästi kysymys ulkoisesta poikkeamasta. — Mihail Bahtin (1991: 101) toteaa saman paljon koruttomammin: ”Jokaisesta teosta koskevat sekä sen omat lait että työstettävän materiaalin lait.” (Vrt. Perry 1979: 35–42.) Tässä on siis kysymys kontekstuaalisista ja kontekstuaalisista osatekijöistä.

Meyer toteaa, että sävelteos voi olla muodoltaan moitteeton: ”– sen osat ovat suhteessa toisiinsa funktionaalisella, toiminnallisella tavalla” (Meyer 1973: 91). Kun taas sanotaan, että teos noudattaa jotain muototyyppiä (esimerkiksi fuugaa tai *da capo* -aariaa), siinä viitataan ”sekä teoksen hierarkkiseen rakentumiseen että korkeimman jäsennostason järjestymiseen” (mts. 91). Kummastakin tyypistä voidaan poiketa, mutta poikkeamaa ei toki voida erottaa kuin taustaa vasten.

Hän täsmentää jaottelua seuraavassa teoksessaan (Meyer 1989). Hän huomauttaa, että on olemassa (a) koko kulttuurin kattavia sääntöjä, (b) aikakauden, kuten barokin, kattavia, (c) suuntauksen, kuten impressionismin, kattavia, (d) säveltäjän tuotannon kattavia ja (e) yksityisen teoksen käsittäviä sääntöjä eli rajoitteita (engl. *constraint*). Tyyliin sisältyy rajallinen määrä normeja, mutta strategioiden määrä on rajaton, eivätkä kaikki strategiat ole tulleet edes käytetyiksi.* (Mts. 13–23.)

* Meyerin (1989: 20) mukaan jokaisessa tyyliin on rajallinen määrä sääntöjä, mutta niiden erilaisia yhdistelmiä (strategioita, toteutusmahdollisuuksia) on rajattomasti. Tyylinmuutoksen syynä ei Meyerin mielestä ole se, että tyyli tulisi ”tyhjiin ammennetuksi”, kun kaikki strategiat on käytetty, vaan taustalla on kokonaan muunlaisia syitä (mm. kylästyminen sääntöön).

Samuel R. Levin on jakanut ulkoisen poikkeamisenkin kahtia. Ehdoton poikkeaminen (*determinate deviation*) tarkoittaa selvää säännön rikkomista; voidaan rikkoa vaikkapa kieliopin tai kulttuurin koodeja. Tilastollinen poikkeaminen (*statistical deviation*) liittyy harvinaisuuteen. Kun käytämme sanaa *ihokas* emmekä *paita*, se on **odottamatonta**. Jossain toisella tekstiyhteydessä *ihokas* saattaisi sujahtaa huomaamatta ohi. Kun sanaa käytetään yhteydessä, jossa sen esiintymistodennäköisyys on pieni, on kyseessä siis tilastollinen poikkeama. (Peer 1986: 22.)

3.5. Paula- eli koukkuanalyysi (Burns)

Myös eräs populaarimusiikin tutkimukseen on kehitetty analyysimenetelmä lähestyy kohosteisuuden tutkimusta. Kyseessä on ns. **koukkuanalyysi** (*hook analysis*). Gary Burns selittää menetelmän nimitystä seuraavasti:

”Sana *koukku* liittyy pyydystettynä tai vangittuna olemiseen, niin kuin kala on koukussa ja niin kuin huumausaine on saanut jonkun koukkuunsa” (Burns 1987: 1).

Koukku ja koukussa oleminen eivät ole tyylillisesti luontevimmat suomennokset, vaan ne ovat liian tunnusmerkkisiä. Olemme tottuneet puhumaan suomeksi *pauloissa olemisesta*. Tämä ilmaus sopii paremmin kuvaamaan ilmiötä: musiikkikappale saa meidät pauloihinsa; koukussa oleminen liittyy liiaksi *Teksasin moottorisahamurhien* maailmaan. Nykysuomen sanakirjan mukaan *paula* tarkoittaa muun muassa ’ansaa, lankaa, permeä (m. kuv.)’, ja tätä sanaa voitaisiin käyttää puhuttaessa musiikkikappaleitten tietyistä piirteistä. — Erkki Pekkilä on ehdottanut nimitystä *vieheanalyysi*.

Burnsin artikkeli *A typology of “hooks” in popular records* (1987) luokittelee, millaisin keinoin populaarimusiikkikappale koettaa saada kuulijat pauloihinsa. Paulat ovat kaupallisen musiikkiteollisuuden perusta. Ne edistävät kappaleen dramaattisuutta ja jäävät mieleen niin että massa haluaa kuulla kappaleen yhä uudestaan. Muusikot tosiaankin virittävät paulojaan. Koukkuna voi toimia toisto tai se, ettei toistoa ole (mts. 1).

Burns jakaa musiikin ainekset kahtia:

Tämä tuntuu olevan sopusoinnussa ns. antikaaosteorian havaintojen kanssa: hyvin monimutkainen järjestelmä pyrkii käyttämään vain pienen osan mahdollisuuksistaan ja rajoittuu niihin. Havainnollistan tätä kielitieteellisellä esimerkillä:

Suomen kielen fonotaksi sallii foneemijonot *takku*, **tekku*, *tikku*, **tokku* ja *tukku*. Näistä vaihtoehdot **tekku* ja **tokku* eivät ole toteutuneet. Ei ole todennäköistä, että nuo ”vapaat” sanat otettaisiin jossain vaiheessa käyttöön ja fonotaksi joutuisi sitten muuttumaan, koska kaikki mahdollisuudet ovat tulleet käytetyksi. Kielessä tuskin voi kerrallaan olla niin paljon käsitteitä, että kaikki fonotaksin sallimat mahdollisuudet ammennettaisiin tyhjiin ja fonotaksi joutuisi muuttumaan. Fonotaksin muuttumisen taustalla ovat täysin erilaiset syyt: vieraan kielen ihannoiti ja vaikutus ym.

Tekstuurin ainekset:

- musiikin elementit
 - rytmi
 - melodia
 - harmonia
- sanoitus.

Tekstuuriin kuulumattomat ainekset:

- esityksen elementit
 - soitinnus
 - tempo
 - dynamiikka
 - improvisointi ja vahingot
- tuotannon ainekset
 - äänitehosteet
 - leikkaus
 - miksaus
 - kanavatasapaino
 - äänen vääristäminen (mts. 2).

Burnsin jaottelu on laadittu populaarimusiikkia varten, mutta esimerkiksi soitinnus kuuluu taidemusiikissa usein tekstuurin aineksiin. Jaottelua olisi tarkistettava kohteen mukaan.

Paulan pitäisi vangita satunnainen radionkuuntelija ja kiinnittää hänen mielenkiintonsa. Paulana voi toimia koko kappaleen yleinen sävy ja tunnelma, mutta usein kyse on jostain yksityisestä piirteestä.

Rytimpaulat ovat yleensä seurausta muutoksesta, sillä yksitoikkoisesti toistuva rytmi ei samalla tavoin kiinnitä huomiota. Rytm voi vaihdella iskelmän sisässä eri tavoin; esimerkiksi jostain rytmistä voidaan välitaitteessa siirtyä pois, ja paluu alkuperäisen rytmin käyttöön kietoo kuulijat pauloihinsa. (Mts. 6–7.)

Melodisena paulana voi toimia jokin hauska, mieliinpainuva sävelmänpätkä. Alun perin koukku määriteltiinkin **riffiksi** eli huomiota kiinnittäväksi melodiaksi, joka toistuu kappaleen kuluessa (s. 1). Kappaleen korkein sävel voi olla sen huippukohta ja eräänlainen koukku. Myös tekstienväliset viittaus-suhteet voivat toimia pauloina, jos yleisö tuntee alkuperäisen kappaleen. Harmonisena paulana voi toimia vaikkapa jokin epätavallinen harmoninen kulku — poiketaan toonikasta... (Mts. 8–11.)

Sanoituksen viehätys saattaa perustua laulutekstin epätavalliseen aiheenvalintaan, sen absurdiuteen, alku- ja loppusoinnun käyttöön, puhekielisyyksiin, rivouksien ja rienauksen esiintymiseen (mts. 12–13). Esityksen pauloja saattavat olla laulajan äänen laatu, epätavalliset soittimet — cembalon tai sitran käyttö populaarimusiikissa —, paluu jonkin vanhan tyylin käytänteeseen,

odottamaton tempo, dynamiikan vaihdokset — diminuendo, crescendo, sforzando populaarimusiikissa — ja erikoiset äänitehosteet (mts. 13–15).

Paula-analyysi on luotu ensi sijassa populaarimusiikin tutkimukseen. Yleensä yhdestä kappaleesta — kesto on tavallisesti kait kolme minuuttia — löytyy yksi hallitseva paula, ja kaikki ovat sen olemassaolosta yksimielisiä. Jos sovellamme paula-analyysia ns. vakavan säveltaiteen teoksiin, voimme äkki-päätä saada seuraavanlaisia tuloksia:

Jean Sibeliuksen seitsemännen sinfonian C-duuri op. 105 (1924) koukuna on adagio-jakson kuuluisa pasuunateema. J. S. Bachin *Hyvin viritetyn klaveerin* a-molli-fuugan BWV 865 (1722) paulana on se, että myös teeman käänös on komeankuuloinen ja säveltäjä käyttää sitä useita kertoja. Joseph Haydnin (1732–1809) *Sotilassinfonian*, sinfonian nro 100 G-duuri (1794), paulana on reipas allegretto, joka on tavanomaisen hitaan osan paikalla. Haydnin *Rummuniskusinfonian*, sinfonian nro 94 D-duuri (1791), paulana on hitaan osan rummunisku, jonka piti herättämän nukahtaneet kuulijat. Gioacchino Rossinin (1792–1868) *Pienen juhlamessun* (1864) paulana on urkuharmonin käyttö.

Tässä vaiheessa voidaan jo havaita, ettei paula-analyysin keinoin päästä pitkälle: menetelmä on ensiksikin aivan liian karkea ja triviaali — on tietysti totta, että jotkut kuuntelevat musiikkia noin —; toisekseen taideteokset ovat niin monihahmotteisia ja -ymmärteisiä, että niistä on vaikea saavuttaa yksimielisyyttä tällä tasolla. Lisäksi taideteokset ovat tavallisesti niin laajoja, että on katteetonta koettaa hahmottaa niitä jonkin yksityisen piirteen avulla. Ei voida päästä yksimielisyyteen siitä, mikä Rossinin messussa on kiehtovinta: ensimmäisten partituurinsivujen ”jatsi-improvisaatio” vai *Prélude religieux* vai *Agnus Dei*? (Vahvistukseksi, *a posteriori*, voi kuunnella *Sävel on vapaa* -ohjelmaa radiosta: kappaleita toivotaan hyvinkin erilaisilla ja yllättävillä perusteilla.)

Populaarimusiikkikappaleitten pituus on myös ankarammin määrätty. Taidemusiikissa kesto on vapaa, mutta yleensä se vaihtelee 15 sekunnista 15 tuntiin (Ludwig van Beethovenin bagatelli nro 10 op. 119 [1820–22] ja Richard Wagnerin *Nibelungin sormus* [1854–74]). Populaarimusiikkikappaleitten on otettava huomioon kuulijainsa lyhytjänteisyys eli kolme minuuttia.

Taidemusiikki ei siis normita kuulijoitaan — siten kuin populaarimusiikki — havaitsemaan itseään vain tietyllä tavalla. Populaarimusiikki helpottaa ihmisten kanssakäymistä ja pitää yllä rahankiertoa. Lisäksi yksilö voi määrittellä sillä alueensa: hän panee musiikkia soimaan, ja missä musiikki kuuluu, se on hänen aluettaan.* Nämä tarkoitukset se toki täyttää moitteettomasti. Po-

* Mainion esimerkin tällaisesta ympäristön hallitsemisesta ja omimisesta musiikin neuvon tarjoaa Miklós Jancsón (1921–) voimakkaasti vertauskuvallinen elokuva *Vapauden tuulia* (*Fenyés szelek*, 1969). Luostarikoulua terrorisoivat kommunistinuoret keskeyttävät vähän väliä toimensa ja laulavat jonkin vallankumouslaulun (yksi niistä esiintyy myös

pulaarimusiikin merkitys on lähinnä sen käyttö yhteisössään (ääritapauksena musakki). Taidemusiikissa musiikki on usein päämäärä sinänsä, eikä sävelteos edellytä tietynlaista havaitsemista. Ihanteellisessa tapauksessa taidemusiikkikappale sallii ilman pakottamista useammanlaisia lukemisia kuin populaarimusiikkikappale. Taidemusiikin hahmottaminen on esimerkki rakentavasta vapaudesta — ei anarkiasta.

Jos pitäisi mainita jokin perustava ero populaarimusiikin ja taidemusiikin väliltä, viittaisin jälleen Elias Canettin (1980: 310–311 *et passim*) joukkopsykologiaan. Populaarimusiikki pyrkii ensi sijassa kokoamaan ihmisiä joukoiksi; artistit taistelevat kuulijoista ja listasijoituksista. Kuulijoista tulee tavallaan vallan subjekteja (aluksia), joilla on merkitystä musiikkitoiminnan rahoittajana ja kuulijajoukon muodostajana. Immanuel Kantin imperatiivia tavallaan rikotaan; Kanthan kirjoitti, että meidän tulisi kohdella omaa ja lähimmäistämme ihmisyyttä aina päämääränä sinänsä, ei koskaan pelkkänä välineenä. Taidemusiikissa on sen sijaan keskeistä sen sisältämä kuolemattomuus. Canettin mukaan suuret taideteokset sisältävät eniten aitoa elämää ja niissä ”vainajat tarjoutuvat eläville jaloimmaksi ravinnoksi. Heidän kuolemattomuutensa koituu elävien hyväksi: tästä kuolinuhrin vastakohdasta hyötyvät kaikki. Eloonjääminen toisten kuollessa [*das Überleben*] on kadottanut otansa, ja viholisuuden valtakunta on luhistunut” (mts. 311).

Kuten voidaan havaita, populaarimusiikin paulatehot käyttävät hyväkseen Mukařovskýn kohosteisuuskeinoja. Tavoitteet ovat kuitenkin erilaiset kuin kaunotaiteissa: taidemusiikissa koetetaan vastustaa sävelkielen automatisoitumista, populaarimusiikissa koetetaan ainoastaan saada aikaan kappaleita, jotka jäävät massan mieleen, ja automatisoida maailma. Massan kulutustottumukset koetetaan muokata yhdenmukaisiksi, jotta viihdeteollisuus voisi pienin ponnistuksin koota suuret voitot.

Olen edellä koettanut kuvata populaarimusiikin ja taidemusiikin eroja ja kuvauksen helpottamiseksi olen yksinkertaistanut asioita. Todellisuudessa populaarimusiikin ja taidemusiikin välille on vaikea piirtää selvää rajaa — niin kuin matala- ja korkeakulttuurin välille yleensä. Jotta nuo osa-alueet voisi kuitenkin erottaa, niitä on lupa selventää stereotyyppisten esimerkkitapausten avulla. Voisi sanoa, että nuo kaksi pyrkimystä ovat kietoutuneet yhteen kaikessa musisoinnissa: on kysymys jatkumosta eikä kahdesta erillisestä, suljetusta alueesta. Osa taidemusiikista puolustaa melko vanhoillisia arvoja (tai sitä koetetaan leimata niiden puolestapuhujaksi), ja osa populaarimusiikista on tietoisesti pyrkinyt muuttamaan maailmaa. Rituaalinomaiset piirteet ovat

Dmitri Šostakovitšin 11. sinfoniassa g-molli op. 103, *Vuosi 1905* [1957]). He kyllästävät aika-avaruuden omalla musiikillaan, ja se antaa heille rohkeutta, sillä heidän toimivat nyt ”omalla” maaperällään. He tavallaan samastuvat esittämäänsä musiikkiin ja seuraavat sitä jokaiseen nurkkaan ja loukkoon — malliesimerkki ”todellisuuden sosiaalisesta rakentamisesta” (Berger–Luckmann 1994).

taidemusiikkiesityksissä paljon selvemmin läsnä kuin rock-konserteissa; taidemusiikissa on tärkeää kappaleen toistaminen mahdollisimman vähin **muutoks**in. Taidemusiikkiyhteisö on lähinnä Canettin (mts. 10–11) kuvaama **suljettu joukko** ja populaarimusiikkiyhteisö **avoin joukko**: ”Avoin joukko säilyy niin kauan kuin se kasvaa. Sen tuho käynnistyy, kun se lakkaa kasvamasta.” (Mts. 11.)

3.6. Näkemyksiä tyylinmuutoksesta

Robert S. Hatten toteaa **tyylistä**, että se on ”teoksen edellyttämä symbolointitakyky” (Hatten s.a.: 13). Tämä ytimekäs, käytännöllinen näkemys voidaan ottaa perustaksi koetettaessa määritellä tyyliä ja erityisesti sen muutosta. Yleisestihän tyyli katsotaan tiettyjen ilmaisukeinojen varastoksi; esimerkiksi Leonard B. Meyer määrittelee sen näin:

”Musiikkityylit ovat enemmän tai vähemmän monimutkaisia sävelsuhteistoja; niitä ymmärtävät ja käyttävät keskenään tietyt yksilöryhmät. Tyylijärjestelmässä vallitsevat sävelsuhdeverkostot määrittyvät niin, että (a) vain jotkin sävelet tai ’jakamattomat sävelyhdistelmät’ ovat mahdollisia, (b) järjestelmässä mahdolliset sävelet voivat tietyissä rajoissa sijoittua monella tapaa, (c) järjestelmän mahdollistamia säveliä voi yhdistellä termeiksi vain tietyillä tavoin, (d) järjestelmän sisäiset todennäköisyysuhteet hallitsevat kohdissa *a*, *b* ja *c* esitetyjä ehtoja, (e) tyylijärjestelmässä vallitsevat todennäköisyysuhteet ovat sekä yksityisen teoksen että yleensä tyylijärjestelmän tekstiyhteyksien toimintoja. Jonkin sävelen tai sävelryhmän samanaikaisen tai perättäisen esiintymisen todennäköisyys voi olla suuri tai pieni sen perusteella, mikä on järjestelmän rakenne ja sävel(t)en tekstiyhteys.” (Meyer 1956: 45.)

Tämän esityksen rajoissa ei käy tätä laajemmin pohtiminen tyylin olemusta ja ongelmistoa. Haluan kuitenkin esittää, miten tärkeimmät lähteeni kuvaavat tyylin muuttumisen. Tunnusmerkkisyyksillä ja affektiivisella ilmaisulla on muutoksessa keskeinen asema.

Leonard B. Meyer sanoo tyylinmuutoksesta muun muassa seuraavan:

”Sillä tyyliässä kuin tyyliässä poikkeamat samoin kuin säännötkin ovat rajallisia määrältään; ja on sekä mahdollista että todennäköistä, että säännöllisen käytön myötä poikkeamista tulee niin pysyviä, niin yleisiä tietyissä tilanteissa, että toistuva käyttö muokkaa järjestelmän todennäköisyysuhteita. Niinpä säveltermistä, joka ennen oli määrättilanteissa esiintyvä poikkeama, voi tulla tyyliään normittava ja se voi näin menettää ilmaisevuutensa.

Toisin sanoen ilmaisusyntysisistä poikkeamista voi ajan mittaan tulla säännönmukaisia, ja kun näin käy, on esteettisen vaikutuksen tuottamiseksi joko keksittävä uusia poikkeamia tai korostettava käytössä olevia. Se tarkoittaa, että kun tyyli on vakiintunut, niin siihen pyritään alinomaa lisäämään uusia poikkeamia ja käytössä olevia poikkeamia pyritään korostamaan joko liioit-

telemalla tai painottamalla niitä. Esteettisen viestinnän luonne pyrkii lyhyesti sanottuna edistämään tyylin lopulta tapahtuvaa tuhoutumista.”* (Mts. 65.)

Yrjö Sepänmaa on kirjoittanut tästä ilmiöstä: ”Teoreetikon sanasta tulee helposti kirjailijalle virike tehdä toisin, jolloin määritelmä on heti vaarassa pätemättömänä vanheta” (Sepänmaa 1989: 284). Monesti uudennokset ovat myös aluksi olleet ”kiellettyjä”, kuten Eero Tarasti huomauttaa:

”Monet tyyllilliset uudistukset eri taiteiden aloilla ovat ensiksi kuuluneet kiellettyjen suhteiden alueelle ja vähitellen muuttuneet valinnaisiksi, sallituiksi, kunnes niistä puolestaan on tullut uuden tyylin määrääjiä asettaen itsensä hallitsevaan asemaan ja sulkien pois muut vaihtoehdot. Näkemys taideteoksesta normin rikkomisena voitaisiin tällöin tulkita ikuiseksi kiertokulukseksi, jossa erilaiset seemiset jäsennykset saavat aina uuden statuksen sääntöjen typologiasa.” (Tarasti 1990: 77.)

Oscar Wilde (1854–1900) käsittikin taiteen melkein pä tuhoavaksi ja rikolliseksi toiminnaksi (ks. Dollimore 1991: 10–11).

Erittäin laajan ja perinpohjaisen tutkimuksen tyylin olemuksesta sisältää Meyerin viime teos *Style and Music* (1989). Hän täsmentää ja kehittää eteenpäin ajatuksia, joita on aikaisemmissa teoksissaan esittänyt. Kiinnostavaa teoksessa on se, miten Meyer pyrkii nivomaan musiikin ja sen muutokset osaksi kulttuurin ideologiaa. Tässä suhteessa hänen tutkimustaan voisikin pitää lähes etnomusikologisena:

”Antropologiaa lähellä ovat olleet myös ne etnomusikologiset tutkimukset, jotka ovat pyrkineet osoittamaan, miten kulttuurille ominaiset kognitiiviset mallit ja struktuurit ilmenevät itse soivassa musiikissa –. Ne ovat perustuneet oletukseen, että kulttuurin kognitiiviset mallit vaikuttavat kaikessa kulttuurisessa käyttäytymisessä ja siten myös ihmisten taiteellisessa ilmaisussa. Näissä tapauksissa tutkimuksen kohteena on ollut verbalisoidun musiikin käsitteellistämisen lisäksi havaittavissa oleva jaettu kulttuurinen käyttäytyminen, verbalisoimattomat arvot, uskomukset ja itse musiikki.” (Moisala 1993: 57.)

Meyer toteaa ensiksikin, että jokaisessa tyyllissä on rajallinen määrä sääntöjä, mutta näitä sääntöjä voidaan noudattaa ja ottaa käyttöön rajattoman monissa erilaisissa strategioissa. Ja jokaista sääntöjoukkoa kohden on olemassa varmastikin rajaton joukko strategioita, jotka eivät ole tulleet käytetyiksi (Meyer 1989: 20). Tyylejä ei niin muodoin voi ammentaa tyhjiin, vaan tyylinmuutosten taustalla on muita syitä. Hänen mukaansa länsimaisen taidemusiikin historian muutosten taustalla on ennemminkin uusien strategioiden keksiminen kuin uusien sääntöjen keksiminen, sillä säännöt muuttuvat loppujen lopuksi sangen harvoin. Tietyt musiikilliset ilmaisukeinot saattavat muuttua niin yleisiksi ja tavanomaisiksi, että niitä aletaan pitää latteina ja jopa vasten-

* Jan Mukařovskýnkaan mukaan esteettistä normia ei voi olla, sillä sen olemukseen kuuluu, että se ennemmin tai myöhemmin rikotaan. (Wellek–Warren 1969: 307.)

mielisinä. Esimerkkinä Meyerilla on sointukulku T–S–D–T, jota Hector Berlioz jatkuvasti moitti kaikkea muuta kuin omaperäiseksi (mts. 219).

Muutosten käytevoimana toimii Meyerin mielestä myös epävakaaisuudesta johtuva jännitys: ”Tämä osoittaa, miksi musiikin tahi kulttuurin synkroniset analyysit jättävät huomiotta ristiriitaisuudet ja yhteensopimattomuudet. Koska ristiriitaisuudet täten toimivat muutoksen pontimena, niiden merkitys voidaan ymmärtää vain diakronisesti ja usein vasta perästäpäin.” (Mts. 119.)

On kiinnostavaa, että Valma Yli-Vakkuri ottaa samanlaisen ”kulumisajatuksen” esiin väitöskirjassaan puhuessaan retorisisista kuvioista:

”Affektin korostamiseksi kielen redundanssitaipumusta voidaan kuitenkin liioitella, mitä osoittavat esim. kieltoellipsiin liittyvien kieltohakuisten aines-ten kasaumat. Toinen poikkeusmuotojen kasaumia aiheuttava syy on nähtävästi se, että **arkikielinen tiheäfrekvenssinen käyttö kuluttaa ilmauksen affektiivisen latauksen, jolloin uusilla muotopoikkeamilla pyritään palauttamaan se.** Tästä syntyy kierre, johon [Rafael] Koskimies viittaa – – puhuessaan kansan-ihmisen väsyttävästä monisanaisuudesta (tässä grammaattiseksi ’monisanaisuudeksi’ tulkittuna).”* (Yli-Vakkuri 1986: 307. Lihavointi minun.)

Tämän ytimekkäämmin tyylinmuutoksen olemusta ei käyne määrittelemisen.

Säännöistä poikkeaminen kuuluu keskeisesti ihmisten viestintään (ja ehkä toimintaan yleensä). Tästä kertoo esimerkiksi se, että polysemia ja homofonia ovat kielessä yleisiä mutta täydellinen synonymia harvinaista (Givón 1990: 966). Malcolm Coulthard onkin lisännyt vuorovaikutussääntöihimme komponentin ”sääntöjen rikkominen” (Yli-Vakkuri 1986: 12). Pentti Leino kirjoittaa samasta aiheesta:

”Kielen vakiintuneiden leksikaalisten yksikköjen käyttö epätavallisessa tai uudessa yhteydessä on siis nähtävä säännölliseksi kielenkäytön strategiaksi eikä pelkästään taiteelliseksi tai muussa suhteessa tunnusmerkkiseksi ilmiöksi” (Leino 1983: 191).

Pystymme kuitenkin omaksumaan jonkin historiallisen tyylin kieliopin ja ”tulevaisuuden kehityksestä tietämättä” reagoimaan tyylin sisäisiin normeihin ja poikkeamiin.† Pystymme nauttimaan esimerkiksi Joseph Haydnin musi-

* Tämä on tavallaan samanlaista positiivista takaisinkytkentää, jollaista Richard Dawkins on kuvannut. Ilman jarruttavia tekijöitä se johtaa aina räjähdykseen. (Dawkins 1989: 208–233.) Sanojen suureneminen todella halkaisee lopulta suun.

† Eräät kirjallisuustieteilijät erottavatkin YLEISÖN, sisäislukijan ja KUULIJAN lisäksi nk. **nollalukijan**. Hän tietää vain sen, mitä teoksessa on siihen mennessä sanottu. Hän toimii siis tyylin murteiden, ei yksityisen teoksen tasolla (ks. Meyer 1989: 23–24). Vaikka olisimme lukeneet *Rikoksen ja rangaistuksen* useita kertoja, ei nollalukijamme tiedä, jääkö Raskolnikov kiinni vai ei (ks. Prince 1980 [1973]: 10). Tässä on tosin vastapainona se, että opimme muistamaan ainakin meille läheiset teokset pääpiirteittäin ulkoa ja tunnemme mielihyvää niiden hallitsemisesta ja pystymme tietämään juonen käänneet ennal-

kista, vaikka Johannes Brahms on säveltänyt paljon vakavampia teoksia. Pystymme nimittäin näkemään, että Haydn ei voinut säveltää Brahmsin tyyliin siitä yksinkertaisesta syystä, että hän ei voinut **valita** Brahmsin tyyliä (tämä on eräänlaista draamallista ironiaa tosielämässä). Sen sijaan Haydn saattoi valita mm. barokkityylin ja klassisen tyylin väliltä (vrt. Meyer 1989: 6; Kinnunen 1994: 143). Pystymme siis ottamaan huomioon ne olot, joissa teos on syntynyt, mutta meidän ei pidä luulla, että voisimme kuulla Haydnin teokset niin kuin aikalaiset ne kuulivat.

3.7. Informaatioteoria*

3.7.1. Yleistä

On kiinnostavaa, että informaatioteorian käsite tulee esille sekä Meyerilla että Yli-Vakkurilla. Meyer käsittelee informaatioteorian ja näkemyksiensä yhteyttä aikaisemmassa teoksessaan *Music, the Arts and Ideas* (1967). Teoksen 1. luku on suomennettu nimellä *Musiikin merkitys ja informaatioteoria* (Meyer 1971). Yli-Vakkuri mainitsee informaatioteorian Roman Jakobsonin yhteydessä:

”Arvokkaimman tunnustuksensa, sanoo Milka Ivić – –, Jakobsonin kielitieteelliset teoriat ovat saaneet informaatioteorialta. Keskeisiksi informaatioteorian kehityksessä tulivat kaksi klassisen strukturalismin perustavaa ajatusta: on identifioitava se, mikä on kielen yksikössä invarianttia, olennaista ja perustavaa, sekä kielessä ilmenevä binaariuden periaate. Jälkimmäisen periaatteen soveltamiseen perustuu itse asiassa koko informaatioteoria.” (Yli-Vakkuri 1986: 16.)

ta. Pystymme kuitenkin kuvittelemaan myös, miten joku ensikertalainen lukija tekstiä lähestyisi, ja se lisää mielihyväämme. Siinä edellytetään siis ainakin kahdella eri tasolla olevia vastaanottajia, kuten ironian tapauksessa. Lisäksi samastumme henkilöihin ja heidän näkökulmaansa; he eivät tietäne, mihin toiminta johtaa.

Tähän yhteyteen kuuluu myös tunnettu havainto tieteellisen ja taiteellisen tiedon erosta: uusi tieteellinen tieto korvaa vanhan, mutta uusi taide ei tee vanhaa tarpeettomaksi. Tosin P. D. Q. Bachin (1807–1746?) teos *Vuosi 1712* saattaa tehdä Pjotr Tšaikovskin alkusoiton *Vuosi 1812* op. 49 (1880) tarpeettomaksi — osin ehkä siksi, että Tšaikovskin teos ei välttämättä ole enää taidetta vaan lähinnä propagandaa. (”P. D. Q. Bach” on tietenkin Peter Schickelen keksintöä. *P. D. Q.* = *Pretty Damned Quick* ’niinkuin olisit jo’.) Taiteellinen tieto siis kasvaa kumulatiivisesti, tieteellinen valinnan kautta (Niiniluoto 1983: 206–226; Lotman 1990: 127). Yrjö Sepänmaan (1989: 291) mukaan ”teokset liittyvät toisiinsa kommentoiden ja polemisoiden. Aikaisemmasta tulee mitta sille, mitä kirjallisuus ei enää saa olla. Jokainen teos tekee valtauksen. Uusi ei kulttuurissamme ja konventioittemme mukaan voi olla entisen toisto; sen on oltava perinteen jatkoa, merkityksellisellä tavalla erilaista, originaali, aiemmin asettamattoman tai ratkaisemattoman esteettisen ongelman ratkaisu”.

* Tämä jakso perustuu ensi sijassa lähteisiin Niiniluoto 1979 ja Hintikka 1982: 219–255.

Informaatioteoria syntyi varsinaisesti 1940-luvulla, vaikka tiedonvälityksen määrää oli koetettu mitata tekniikan ja tilastotieteen alalla jo 1920-luvulta alkaen. Perustavan tärkeitä ovat yhdysvaltalaisen Claude Shannonin ja Norbert Wienerin (1894–1964) tutkimukset; he ovat tutkineet mm. tilastollista kommunikaatioteoriaa ja logaritmisesti määräytyvää informaation entropiamittaa. Lisäksi voidaan mainita neuvostoliittolainen Aleksandr Hintšin (1894–1959) ja englantilainen Ronald Fisher (1890–1962). Semanttisen tiedonvälityksen teorian esittivät Rudolf Carnap ja Yehoshua Bar-Hillel (1915–1975) teoksessaan *An Outline of a Theory of Semantic Information* (1952); heidän mukaansa semanttisessa viestinnässä viestin sisältö vaikuttaa informaation määrään (toisin kuin tilastollisessa viestintäteoriassa). Tätä teoriaa on kehittänyt erityisesti Jaakko Hintikka (1929–).

Kielelliset merkkijärjestelmät voivat välittää syntaktista, semanttista ja pragmaattista informaatiota. (1) Syntaktisen informaation tapauksessa otetaan huomioon vain se, kuinka usein viestiä tilastollisesti syötetään viestintäkanavaan. Se viesti on informatiivisempi, jonka todennäköisyys on pienempi. (2) Semanttisen informaation määrä katsotaan siitä, kuinka useita vaihtoehtoisia asiaintiloja jokin lause sulkee pois. (3) Pragmaattinen informaatio liittyy kielen käyttäjiin: näille asiaintiloille annetaan merkitsevyyspainoja. Semanttista ja pragmaattista informaatiota ei ole helppo erottaa toisistaan.

Tässä kannattanee mainita Laurence Hornin esittämä ”pragmaattisen työnjaon” periaate. Kun kielenkäyttäjä kohtaa yksinkertaisen ilmauksen, hän antaa sille tavanomaisen tulkinnan. Mutkikas ilmaus saa hänet vastaavasti hakemaan epätavallista tulkintaa. (Horn 1984: 22–.)

Robert S. Hattenin esittämä morfologinen tunnusmerkkisyys tuntuisi painottuvan semanttisen informaation ja pragmaattinen tunnusmerkkisyys taas syntaktisen ja pragmaattisen informaation erittelyyn.

Sävelteoksen esitys voi omalla tahollaan myös olla tunnusmerkkinen. Kun Daniel Barenboim tulkitsee jonkin W. A. Mozartin sonaatin perinnäisten romanttisten kaavojen mukaisesti, siinä ei ole mitään uutta. Kun Glenn Gould soittaa saman sonaatin paljon nopeammin ja vieraannutettuun tyyliin, esitys on poikkeaa yleisestä käytännöstä ja on siksi informatiivinen.

Informaatioteoriaan liittyvät keskeisesti entropian ja redundanssin käsite. Entropia tarkoittaa järjestelmän epäjärjestyksen mittaa: mitä enemmän viestissä on informaatiota yksikköä kohden, sitä vähemmän siinä on entropiaa. Redundanssi taas tarkoittaa toistetta: mitä enemmän viestissä on toistetta, sitä todennäköisemmin se menee perille. Tunnusmerkkisen piirteen entropia-arvo on pieni.

Informaatioteoriassa informaatio eli **tiedos** ei tarkoita varsinaisesti tietoa, sillä tietoon liittyy **toden** ja **epätoden** käsite, mutta informaatioteoria on

neutraali, mitä tulee totuuteen ja epätotuuteen (tai edellä Glenn Gouldista puhuttaessa, esteettisyyteen).

Esimerkiksi virheet* ovat tämän mukaan informatiivisia yhtä lailla kuin tunnusmerkkisyydet. Ne vain tarjoavat erilaista informaatiota kuin tunnusmerkkisyydet.

3.7.2. Taiteellisen informaation erityislaadusta†

Taiteella on muitakin tehtäviä kuin tiedonvälitys. On totta, että esittävät taiteen välittävät tavanomaista tietoa — esimerkiksi käyvät realistiset romaanit ja elokuvat, joiden anomaliat ärsyttävät yleisöä. Taidetta voidaan käyttää myös ihmisten ohjailuun (joko kehottamaan: ”Tee niin kuin Sven Tuuva, niin yhteisö rakastaa sinua!”, tai varoittamaan: vanhat kotimaiset ”kuppaelokuvat”) ja käytöksen normittamiseen. Taideteokset välittävät kuitenkin jotain **enemmän**, muuten ne eivät olisi romaaneja tai näytelmäelokuvia vaan dokumentteja ja säädöksiä. Ne välittävät muutakin, ja sitä nimitän **taiteelliseksi informaatioksi**. Musiikissa tämän taiteellisen informaation osuus korostuu, koska sävelillä ei ole mitään perustavaa osoittavaa käyttöä niin kuin lauseilla ja kuvilla. Musiikkia pidetään myös herkemmin heti taiteena, koska sävelet asettuvat nopeasti melko tiukkoihin institutionaalisiin kehyksiin.

Millaista tämä taiteellinen informaatio on luonteeltaan? Määritelmäksi ei riitä, että se välittää tunteita ja asenteita, koska siihen pystyy propagandaakin. Mieluummin voisi sanoa, että taiteellinen informaatio tarjoaa tietoa merkitysten synnystä. Tämä informaatio ei ole referentiaalista, se ei kerro ensi sijassa ulkoisesta todellisuudesta. Se viittaa sisäiseen todellisuuteemme. Siitä meidän on vaikea kertoa referentiaalisella, objektiivisella, positivistisella kielellä, koska itse olemme tuota tietoa. Jotta voisimme **kuvata** jotakin ja **kertoa** siitä, meidän olisi voitava tarkastella sitä ulkopuolelta käsin ja monesta eri suunnasta. Emme kuitenkaan voi astua tajuntamme ulkopuolelle (metakielikin on rajallinen työkalu). Ja koska emme voi kertoa, meidän on näytettävä itse asia.

* Virheestä voitaneen puhua vain silloin, kun jokin muoto ei ole ensisijaisessa eikä toissijaisessa käytössä. Esimerkiksi imperfekti on ensisijaisessa käytössä lauseessa *Eilen kävin kaupassa*, toissijaisessa käytössä lauseessa *Menikö tämä rouvan kassiin?* ja virheellisessä käytössä lauseessa *Ensi jouluna en mennyt istuntoon* (mitään viestiä tai lisäviestiä ei tulle välitetyksi). Samoin virheeksi on katsottava väärän sävelen esittäminen, kun sävelteoksesta on olemassa tässä suhteessa yksiselitteinen nuotinnos. Hannele Dufva (1992) on kuitenkin sitä mieltä, etteivät mitkään virheet loppujen lopuksi ole virheitä vaan lipshaduksillakin on merkitys, joka kielitieteen pitää selvittää. Tavallisesti kysymys on siitä, että sisäinen kieli koostuu useista rinnakkaisista tasoista ja taidoista. Virheitä syntyy, kun useampi malli koettaa vaikuttaa yhtä aikaa puheen tuottamiseen.

† Tämä jakso perustuu ensi sijassa lähteisiin Oscar Parland 1984a, Iser 1989, Niiniluoto 1990 ja Jackson 1991.

Vastaavalla tavalla telinevoimistelijan kinesteettinen ”tieto” oman ruumiinsa ominaisuuksista ja käyttäytymisestä vaativissa oloissa on kyllä tietoa, koska se ohjaa tuloksekkaasti urheilijan liikkeitä ja tarkentuu kokemuksen myötä. Tätä tietoa on kuitenkin erittäin vaikea esittää sanallisesti, koska se tavallaan vaatisi koko ajan liitteekseen kyseisen urheilijan kehon. Siinä missä kinesteettinen informaatio koskee kehoamme, siinä taiteellinen informaatio koskee mieltämme; taiteellinen informaatio ei kerro taiteilijan mielestä sen enempää kuin vastaanottajan mielestä.

Tieteellisessä esityksessähän tehdään juuri päinvastoin: tiede on **kuvailemisen**, informaation taitoa, mutta taide voi vain esittää itse asian — viime kädessä meidät. Taiteeseen kuuluu, että siinä on jotakin inhimillistä, loogisesti pehmeää, muovautuvaa.

Taiteellisen informaation erityispiirteisiin kuuluu myös se, että taideteos mukautuu vastaanottajain reaktioihin; tieteellinen esitys ei näin tee. Taideteos tarjoaa erilaisia vastaanottokokemuksia, ja voidaankin sanoa, että taideteos alkaa olla vasta kun joku lukee, katsoo, kuuntelee tai muistelee sitä. Taiteessa oleminen on tosiaankin havaituksi tulemistä. Koska itse kukin havaitsemme hieman eri tavoin, taideteos myös ”havainnollistuu” eri muodoissa. Tämä ei tarkoita, että teos voitaisiin havaita aivan miten tahansa. Koska taideteosten on aineellistuttava jotenkin (romaanien sanajoukoiksi, elokuvien kuva- ja äänisarjoiksi, sävellysten säveljoukoiksi), niillä on pakostakin **myös** objektiivisia piirteitä. Ei siis voida sanoa, että (a) taideteoksen merkitys piilisi vain sen materiaalisessa puolessa tai että (b) taideteos on vain yksilökohtainen taiteellinen informaationsa. Taideteoksen aineellinen runko rajoittaa niitä merkityksiä, joita sen keinoin voidaan kokea. Merkitysten vaihtelu perustuu siihen, että vastaanottajat ovat erilaisia (ja samakin vastaanottaja lukee teoksen eri aikoina eri lailla — vaikkapa *Hamletin* 16- ja 60-vuotiaana). Vuorovaikutteisissa taideteoksissa (joihin musiikki on oikeastaan alusta pitäen kuulunut) **lukijoiden** erilaisuus ulotetaan koskemaan myös taideteosta; tässäkään teos ei muokaudu omaehtoisesti vaan lukijan valintojen tuloksena (esim. Sivuoja-Gunaratnam 1995). Taustalla on kuitenkin taiteilijan valta, joka rajoittaa valintojamme ainakin jossain määrin. Riippuu taiteilijan luonteenlaadusta, paljonko hän haluaa valtaansa käyttää (Richard Wagner oli melko vallanhaluinen, kun taas John Cage halusi käyttää valtaa mahdollisimman vähän; sävelten emansipaatio on oikeastaan kuulijan emansipaatiota).

Taiteellinen informaatio on siis yksilökohtaista tietoa havaitsemisapparaatistamme; se ei ole luonteeltaan kielellis-loogista vaan elämispohjaista; se on taideteoksen aineellisen puolen ”lisäke”, joka syntyy uudelleen joka kerta taideteosta vastaanotettaessa. (Tämä on perinteinen käsitys, ja nykytaide on koetellut sen rajoja.) Se on informaatiota, koska se vaikuttaa tuloksekkaasti elämiseemme ja olemiseemme ja koska se tarkentuu kokemuksen myötä. Tai-

teilijat pystyvät erityislahjakkuutensa ansiosta luomaan aineellisia rakenteita, joiden avulla taiteellinen informaatio välittyy yksilöltä toiselle — siis taiteilijalta (a) hänelle itselleen, (b) muille taiteilijoille ja (c) yleisölle. Taiteellista informaatiota *an sich* ei voida välittää, eikä sellaista ole. Se vaatii alukseen aineellisen rakennelman, joka pystyy turvallisesti vangitsemaan vastaanottajan huomion niin että vastaanottaja voi kokea tekstin kanssa eräänlaisen transferenssikokemuksen; tekstissä on oltava jotakin, mihin vastaanottaja voi samastua; samastuminen muovaa psyyken rakenteita niin että taiteellisen informaation vastaanottaminen sekä teoksesta että vastaanottajan omasta tajunnasta on mahdollista.

4. KIELITIEETEELLISIÄ ERITYISTEORIOITA

Esittelen seuraavaksi muutamia nykyaikaisen kielitieteen teorianäkemyksiä ja pohdin, olisivatko ne sovellettavissa musiikin analyysiin. Näiden teorioiden valossa on helpompi ymmärtää viidennen luvun Šostakovitš-analyysi.

Siirrettäessä jonkin tieteenalan analyysimenetelmiä täysin toiselle alalle ei pidä langeta vääränlaisiin yksinkertaistuksiin. 1960–70-luvulla semiotiikkaa vallitsi ”lingvistinen imperialismi” (Tarasti 1990: 8). Silloin kuviteltiin, että kaikki merkkijärjestelmät ovat kielen kaltaisia ja niitä voidaan eritellä kielitieteen jaotteluin. Ei liene mielekästä etsiä musiikista ”museemeja” (Charles Seeger) kuten ei elokuvastakaan ”kineemejä” (Pier Paolo Pasolini). Kielen pienin merkitsevä yksikkö tosin on foneemi eli äänne, mutta musiikin ”kielestä” ei vastaavanlaisia epäjatkuvia merkkiatomeja voi erottaa, koska musiikin jäsennostasojen määrä vaihtelee.

Käsittelemäni neljä teoriaa — onnistuneisuusehto, keskustelun periaatteet, puhetoimitus ja koodinvaihto — liittyvät musiikin pragmaattiseen analyysiin vain epäsuorasti. Esitän alustavia ajatuksia siitä, miten teoriat voisivat soveltua musiikin analysoimiseen. Teoriat on valittu muun muassa siksi, että ne kuuluvat kielitieteellisen pragmatiikan ytimeen ja että ne ovat yleisesti kiinnostavia. Niillä on ollut tärkeä osuus pragmatiikan kehityksessä.

4.1. Onnistuneisuusehto

Tunnusmerkkisyydet tarkoittavat siis poikkeamaa normista, mutta myös virheet voidaan katsoa normipoikkeamaksi. Virheen ja tahallisen poikkeaman eroa ei olekaan aina helppoa määrittää. Avuksi voidaan ottaa semantiikan eli merkitysoopin käsite **felisiteetti**- eli **onnistuneisuusehto**. Tämä kielitieteilijöiden, lähinnä John L. Austinin, määrittelemä ehto tarkoittaa, että tietynlaisia lausumia ei voi esittää kuka hyvänsä. Esimerkiksi kuningas voi sanoa palvelijalle: ”Suljepa ikkuna!”, mutta palvelija ei voi sanoa niin kuninkaalle. Tämä ehto heijastaa siis käytännön sosiaalisia arvoasetelmia. (Lyons 1977: 733–4.) Soveltaisin sitä musiikkiin seuraavasti kärjistäen: suurena pitämämme säveltäjä saa esittää lausuman, jollaista pieneksi katsomamme säveltäjä ei saa; suuren säveltäjän esittämä normipoikkeama on ilmausta hänen poikkeuksellisen syvästä kompetenssistaan, kun vähäisen säveltäjän esittämänä samanlainen lausuma taas puhuu omaa sanatonta kieltään hänen inkompetenssistaan.

Ihmisyhteisön sosiaalinen todellisuus — herranpelko — vaikuttaa käytännön musiikinkuunteluunkin.

Virhettä hallitsee tyylittelemätön emotiivinen funktio, tahallista poikkeamaa taas poeettinen funktio. Kun taideyhteisö on myöntänyt jollekulle suuren taiteilijan statuksen, tämän emotiiviset lausumat voidaan ainakin johonkin rajaan asti katsoa poeettisiksi. Kun säveltäjä ja hänen vaikutuspiirissään olevat ihmiset ovat kuolleet, onnistuneisuusehto lakkaa vähitellen vaikuttamasta näin ankarasti ja säveltäjän tuotanto joutuu uudelleen arvioitavaksi. Tällöin emotiivinen ilmaisu menettää poeettista statustaan. Samaten joku omana aikanaan hyljeksitty juoppo säveltäjä (tai viihdesäveltäjä) saattaa myöhemmin nousta arvoon arvaamattomaan, jos hänen musiikillaan on siihen edellytyksiä. (Juri Lotman [1990: 129–130] kuvaa osin samaa ilmiötä semiosfäärin näkökulmasta.)

4.1.1. *Virheet ja valta*

4.1.1.1. On vaikea tässä vaiheessa sanoa, miksi tietynlainen persoonallisuuden ilmaus tuntuu olevan taideteoksessa paikallaan ja toisenlainen ei. Mahdollisesti koemme hyväksyttävät lausumat KERTOJAN ja torjuttavat SÄVELTÄJÄN esittämiksi. Vaikka aiheesta on paljon kiistelty, olettaisin, että yksityisen ihmisen näkemys ei saisi taideteosta hallita. Muutoin sillä ei olisi muille ihmisille esteettistä annettavaa.

Sigmund Freud (1981: 327–328) tuntuu olevan samaa mieltä, sillä hän toteaa, että ”aito taiteilija” muotoilee valveunia ja ”poistaa niistä liian yksilölliset ainekset, jotka ulkopuolinen kokee luotaantyöntäviksi”.

Millaisia sitten olisivat nämä ”liian yksilölliset ainekset”, jotka koetaan ”luotaantyöntäviksi”? Siihen voi vastata vain tarkastelemalla ”epäonnistuneita” taideteoksia. Niille on ominaista muun muassa se, että ne herättävät kiusaantuneisuutta. Teokset ovat latteita, ja voi huomata monia kohtia, joissa pikku parannus ei olisi pahitteeksi. Havaitsemme helposti, kuinka asiat olisivat voineet olla toisin (vrt. Meyer 1989: 34), mutta nyt se tapahtuu taiteilijan moitteeksi. ”Suuria” sävellyksiä kuunnellessamme puolestaan huomaamme, kuinka musiikki olisi voinut olla paljon latteampaa (siinä on jotain ”enemmän”, vaikkapa hauskaasti sommiteltu bassolinja melodian vastäänänenä [vrt. Lidov 1995: 16]). Toisaalta säveltäjä ei saisi koettaa ”lahjoa” kuulijoita viehättävillä yksityiskohdilla, jos teos muutoin on huonoa tekoa. — Tässä on tietysti kysymys taiteesta, jolta syystä tai toisesta odotamme koherenttiutta₃.

Lisäksi taiteilijan oletetaan käyttävän tietynlaista valtaa (vrt. Canetti 1980). Taide on institutionaalista (se on perustettu) ja tiettyjen sääntöjen hallitsemaa. Kun asetumme vastaanottamaan taideteosta, annamme taiteilijalle hetkeksi vallan ja kuljemme hänen johdolla. Odotamme, että hän on tehtä-

väinsä tasalla. Esimerkiksi kapellimestari seisoo koko ajan selin, ”ikään kuin hänen selkensä olisi yleisön määränpää. Jos kapellimestari kerrankin kääntyisi, yhden ainoan kerran, lumous särkyisi. Yleisön taivaltama tie ei enää olisi tie ja kuulijat istuisivat pettyneinä liikkumattomassa salissa. Mutta he voivat tuudittautua siihen, että hän ei käänny” (mts. 443–444). Ivanka Stoianovan (1995: 514) mukaan ”säveltäjän valta sekä ohjaa yleisöä tietoon että käyttää tuota tietoa”.

Taiteilijalta vaaditaan näkemystä ja kykyä ”vallankäyttöön”. Jos taiteilija kuitenkin käyttää yleisöä senhetkisten henkilökohtaisten huoliensa kuulijana eli ei ota harteilleen sellaista vallanpitäjän roolia kuin siinä tilanteessa odotamme, sen me koemme ”luotaantyöntäväksi”. Taiteilija — periaatteessa yhden ihmisen, teatteriesityksessä siis ohjaajan ja yksityisten näyttelijöiden — tulee puhua yleisölle, toisin sanoen useista ihmisistä koostuvalle joukolle, ei kenellekään erityisesti, muutoin yleisön jäsenet eivät kykenisi samastumaan toisiinsa (vrt. Freud 1986: 108–). ”Luotaantyöntävää” on siis ainakin sellainen taide, jossa yleisön jäsenet kokevat itsensä yksilöinä eriarvoisiksi.

4.1.1.2. Musiikin kuuntelijat ja taiteen vastaanottajat tavoittelevat siis jonkinlaista ali- tai yliyksilöllistä tilaa, jota voisi luonnehtia **regressiiviseksi**. Tämän taantumistilan vallassa ihminen luo taideteokseen koherenttiutta₂ ja koherenttiutta₃. Niinpä taiteen vastaanottajat tavoittelevat olotilaa, joka tietyiltä osin muistuttaa alkuperäistä **äitiyhteyttä**. Aivan pieni lapsi on täysin hoitajansa armoilla ja tuntee olevansa yhtä tämän kanssa. Jos hoitaja vastaa lapsen yllälykkeisiin turvallisella tavalla (katsekontaktit, hymy) ja tyydyttää tämän tarpeet, niin alku- eli äitiyhteys on lapselle turvallinen ja myönteinen kokemus. (Aiheesta ovat kirjoittaneet mm. Margaret S. Mahler, Daniel S. Stern ja Juha Siltala [1992: 231–233 *et passim*].) Aikuisena hän todennäköisesti hakeutuu tilanteisiin, joissa hän voi kokea kaikuja alkuyhteydestä. Taiteen vastaanotto on yksi tällainen tilanne (muista ovat mm. poliitikkojen ihailu, uskonnollinen ja seksuaalinen hurmio). Siinä vastaanottaja on hetkisen aikaa mutta hallitusti kokonaan taideteoksen armoilla; teos ”vyöryy” hänen ylitseen ja hän on sävellyksen suhteen yhtä voimaton kuin lapsi on äitinsä suhteen. Hän voi vain toivoa, että kaikki menee hyvin, ja niin tapahtuukin kuin ihmeen kaupalla. Hyvä sävellys on kuin hyvä äiti, ja se rohkaisee kuulijaa vaipumaan lievään regressioon. Tällaista regressiota uhkaavat mm. häiriötekijät ja kaikki metakieliset ulottuvuudet, jotka siirtävät tarkastelunäkökulmaa vuorovaikutussuhteen **ulkopuolelle**, sillä ne saattavat kyseenalaiseksi sen, että äidin huomio keskittyisi yksin lapseen. Pelkkä suhteellisuuden ja keinotekoisuuden esiinnostaminen tuntuu pilaavan lumouksen. Alkuyhteyden kaltaisen tilan tavoittelu tuntuu olevan

meille tärkeää, ja sen vuoksi olemme valmiit menemään konserttiin ja alistumaan muusikoiden valtaan.*

André Bazinin ja Bertolt Brechtin normatiivisten taideteorioiden ongelma tuntuu piilevän siinä, että ne eivät ota riittävästi huomioon edellä esiteltyä asiaintilaa. He vaativat melkeinpä koulumestarimaisella ankaruudella, että taideteosten on aktivoitava vastaanottajia ja näiden on jouduttava ponnistelemaan, koska tosielämässäkin ihmiset joutuvat ponnistelemaan. Heistä tuntui oudolta se, että ihmiset halusivat nähdä halpahintaisia melodraamoja eivätkä älyllisiä ja hienostuneita näytelmiä ja elokuvia. He eivät ehkä ottaneet huomioon sitä, että taide on monille ihmisille nimenomaan alkuyhteyskokemuksen tavoittelua.

On toki olemassa paljon taideteoksia, joissa äitiyhteyden tavoittelu osin turmellaan metakielisin keinoin. Ne ovat yleensä komedioita, kuten Luigi Pirandellon *Kuusi henkilöä etsii tekijää*, Monty Pythonin huumori jne. Niissä vapautetaan naurun avulla varautuneisuusenergiaa, joka johtuu taiteilijain vallan alamaisina olemisesta, paljastamalla että tämä valta onkin illuusiota. (Harva taiteilija rohkenee astua alas keskuuteemme ja paljastaa, ettei hänellä olekaan aseita. Esimerkiksi Richard Wagnerin oopperoiden katsojat ja kuuntelijat saavuttavat hyvin syvällisen äitiyhteykskokemuksen, sillä kuulijoita vaijutetaan regressioon usean kanavan voimin: majestettinen musiikki, hidas tempo, tarinoiden myyttisyys ja perustavuus, näyttämöllepanon vaikuttavuus, Bayreuthin teatterin sisäarkkitehtuuri jne.) Emme koe näitä taideteoksia epäonnistuneiksi, koska meille tarjotaan kuitenkin tukea ja turvaa (ei ylhäältä vaan viereltämme), mutta jos taiteilijat osoittavat **äitiyhteyden tavoittelun** illuusioksi, se tuntuu meistä luotaantyöntävältä.

4.1.1.3. Taiteeseen kuuluu myös se, että taiteilija on tietoinen yleisöstään ja ohjaa ja johtaa sitä. Piilokameraohjelmat ovat (onnistunutta) taidetta siksi, että esiintyjälle kuitenkin lopussa paljastuu, että hän onkin mukana edeltäkäsien laskelmoidussa, **järjestetyssä** tilanteessa eikä satunnaisessa tapauksessa, joka kehittyi omien lakiensa mukaan. Tämä lopun paljastus oikeuttaa ikään kuin takautuvasti pitämään kokonaisuutta taiteena, joka voi olla viihteellistä (kuten Dom DeLuisen juontama yhdysvaltalainen *Candid Camera*) tai hy-

* Myös poliitikkojen valtaan alistuminen voi johtaa alkuyhteykskokemukseen. Yksityinen ja julkinen saattavat tällöin mennä tavallisilta ihmisiltä sekaisin (vrt. Siltala 1996), ja se voi johtaa ongelmallisiin seurauksiin: fasismi ja stalinismi, nuo ”vallan sairaudet”, käyttivät **yhteisten** asiain hoidossa hyväksi ihmisten **yksityisiä** pelkoja ja toiveita. Yksityinen ja yhteinen menevät sekaisin myös poliitikkojen imagokampanjoissa: vaaliehtokkaat pyrkivät luomaan itselleen mahdollisimman houkuttelevan imagon ja koettavat **näyttää** mahdollisimman luotettavilta: näin he käyttävät hyväkseen sitä, että osalle äänestäjistä ehdokkaan valinta on tiedostamattomasti myös sukupuolikumppanin valintaa. (Jörn Donner nimitti Urho Kekkosta ”Kansakunnan Isoksi Kyrväksi” [*sic*] romaanissaan *Presidentti*.)

vinkin kunnianhimoista ja suurisuuntaista (kuten Jeremy Beadlen brittiläinen *Beadle's About*). Samoin taiteilijan on **esitettävä**. Kun piilokamerakepposen uhri jälkikäteen hyväksyy filmin esittämisen, hänen voidaan katsoa **esiintyvän** siinä.

Kun Jorma Hynninen viiltää Vincent van Goghina korvansa irti, Hynninen ei tietenkään saisi viiltää omaa korvaansa irti (jo siksikin että silloin oopperaa voitaisiin esittää hyvin harvoin) vaan se olisi tehtävä teatteritemppuna: yleisö loukkaantuisi, jos sen takia esiintyjä vahingoittaisi itseään. Taide on leikkiä, ei todellisuutta. Niinpä sellaisia pornografisia elokuvia ei enää voitane pitää taiteena, joissa näytetään miehen siemensyöksy (nainen voi näytellä orgasmia), koska niissä esittämisen ja todellisuuden välinen raja ylittyy (vrt. myös ”kissantappovideo”). Siemensyöksy ja näyttelijän silpominen määrittelevät siis — kieltämättä hieman morbidisti — näyttelemisen rajat.

Samoin alastomuutta voidaan **esittää**, jos yleinen moraalii ei salli alastomuuden julkista näkymistä. Arnold Schönbergin oopperassa *Mooses ja Aaron* täytyy alastomien nuorukaisten ja tyttöjen olla ”vain niin alastomia kuin säädyllyisyys sallii”, kuten säveltäjä on partituuriin kirjoittanut. Säädyllyisyyssyistä myöskään ristiinnaulittua Kristusta ei koskaan esitetä alastomana, vaikka teloitettavat tietävästi riisuttiin alastomiksi (sotamiehethän heittävät arpaa Jeesuksen vaatteista).

Monien muidenkin ”sääntöjen” tai lainalaisuuksien rikkominen tuntuu valistuneista taiteen vastaanottajista luotaantyöntävältä. Joka kerta taiteilija ”käyttää väärin” valtaa, jonka olemme hänelle suoneet. Hänen pitäisi uskotella meille, mutta hän puhuukin totta. Hän tekee meistä vasten tahtoamme yleisön tapahtumille, joita emme tahdo seurata, ja turmelee äitiyhteyden taivottelumme.

Edelleen taideteoksen olisi oltava vapaa syntyvaiheistaan: emme saisi joutua vastatuksin sen **determinaation** kanssa (ks. Laine 1994: 52–60). Yrjö Sepänmaa kirjoittaa:

”Tehdessään maailman kirjailija myös irrottaa luomansa itsestään yleistäen ja objektivoiden sen — teoksen syntyvaiheet eivät ole osa merkitystä. Jälkiä, eräänlaisia arpia, silti voi jäädä.” (Sepänmaa 1989: 289.)

Teoksen olisi saatava yksityistapausta laajempi merkitys. Jos teoksessa kuitenkin on piirre, joka liian kömpelösti viittaa sen syntyoloihin, koemme yleensä kiusaantuneisuutta tai vahingoniloa siitä, että **teoksen vallasta löytyy aukko**.* — Tähän on tehtävä heti kaksi varausta: vieraannuttava teatteri ei kavahda determinaaion näyttämisestä, ja teoksen syntyolot voivat kohota tärkeäksi tul-

* Vaikka kirjoitan viime kädessä vain omista tuntemuksistani, käytän monikon 1. persoonaa, sillä olen omaksunut reagoititottumukseni yhteisön jäsenenä pitkän ajan kuluessa. Toisaalta en koeta määritellä taiteen olemusta, sillä taide on osoittava eli ostensiivinen käsite; voin vain kuvata, mitä on **tähän** asti taiteena pidetty.

kinnan ohjaajaksi (esimerkiksi Beethovenin kuurouden ja 5. sinfonian välinen yhteys), jos ne voidaan yleistää koskemaan muitakin oloja kuin omaa syntytään eli jos niillä on yleisinhimillistä merkitystä: voimme itse kukin kuvitella joutuvamme vastaavankaltaiseen tilanteeseen.

4.1.1.4. Kokonaan toinen äärimmäisyys on varmastikin Mrs. Foster Jenkins, jonka levytykset ovat kyllä taiteellisesti epäonnistuneita (*fiasko* on lievä ilmaus), mutta ne eivät kaikkien mielestä ole luotaantyöntäviä — niitä nimittäin ostetaan paljon. Mrs. Foster Jenkinsin kuvitelmat laulajanlahjoistaan ja hänen todelliset kykynsä olivat jyrkästi ristiriidassa. Hän lauloi erittäin surkeasti ja hänen tulkintansa ovat varmasti ”epäkelpoja”, mutta siitä huolimatta hänen levynsä menevät edelleen hyvin kaupaksi. Niinpä tulkinnoissa on kuitenkin oltava jotakin sellaista, mikä vaikuttaa kuulijoihin. Tavallisesti kuulijat pitävät esityksiä erityisen hauskoina ja kuuntelevat niitä hvin vuoksi. Se lienee psykodynaamisesti tarkoituksenmukaisin asennoitumistapa, ja pohdin sitä seuraavassa lähemmin.

Florence Foster Jenkins (1868–1944) oli yhdysvaltalainen nainen, joka uskoi vakaasti ja horjumatta laulajanlahjoihinsa. Koska hän oli melko varakas, kukaan ei tohtinut sanoa hänelle vastaan. Lehtien musiikkiarvostelijat kohtelivat häntä diplomaattisesti ja kirjoittivat kaksiiymärteisiä arvosteluja. Hänen esiintymispuitteensa ja -asunsa olivat hyvin pompöösejä. Hän oli erityisen ihastunut korkeisiin koloratuuriaarioihin.* Hänen esityksiään kuunnelllessa voi kuitenkin huomata, että hän laulaa tavattoman falskisti ja epätarkasti, ”sinne päin”. Huvitusta herättää se, että hän uskoi vilpittömästi ja itsevarmasti esitystensä taiteelliseen voimaan.

Mihin Mrs. Foster Jenkinsin esitysten huvittavuus perustuu? Ne ovat varmastikin sarkastisia siinä mielessä, että ylevä ihminen paljastuu naurettavaksi. Mutta mihin sarkasmin huvittavuus perustuu? Sitä pohdittaessa voidaan ottaa avuksi Elias Canettin (1980: 335–371 *et passim*) huomiot käskyn (*das Befehl*) ja kuoleman yhteydestä. Aikaisemmin oli jo puhetta siitä, kuinka musiikin kuuntelijat ovat **vallan** kohteina musiikin esittämisen ajan; meitä ”käsitetään” olemaan inahdamatta ja hievahtamatta (ja kun olemme inahdamatta ja hievahtamatta, voimme tavoittaa äitiyhteykskokemuksen). Nämä käskyt ovat meidän yhteiskunnassamme laitostuneet konsertti-instituutioksi, joka on varsinkin klassisen musiikin konserteissa varsin ankara: kuulijain on istuttava liikkumatta paikallaan, aivan hiljaa, ja vasta musiikin lakattua he saavat purkaa musiikin synnyttämää liikunnan ja äänteleminen halua sekä liikkumattomuuden aiheuttamaa motorista turhautuneisuutta.†

* Valitettavasti hän ei kuitenkaan levyttänyt Lucian mielipuolisuuskohtausta.

† Ihmiset ovat varsinkin Augustinuksesta (1981: 313–315) alkaen oppineet pitämään musiikin herättämää ruumiillista mielihyvää syntinä ja torjumaan sen. Ehkäpä länsimaisen

”Kuulijain vaitonaisuuden ja heidän kuuntelemansa koneiston meluisuuden välinen vastakohta on **konserpteissa** vielä silmiinpistävämpi [kuin teatterissa]. Täällä kaikki riippuu täydellisestä häiriöttömyydestä. Yksikään liike ei ole toivottu, yksikään ääni suvaittu. Musiikkiesitysten aikana, jolloin rytmillä on keskeinen osa, ei kuulijoissa saa erottaa mitään rytmin vaikutusta. Musiikin lakkaamaton vaihtelu vapauttaa moninaisia ja kiihkeitä tunnetiloja. – – kaikki ulkoiset reaktiot jäävät pois.” (Mts. 36–37.)

Kuulijat joutuvat siis olemaan aikamoisen vallan ala(ma)isina musiikkiesitysten ajan. Vaikka tuo käyttäytyminen on opittu ja sisäistetty jo aiemmin, konsertin järjestäjät käyttävät kussakin esitystilanteessa omaa valtaansa; yleisö ei siis koe, että se joutuu istumaan hiljaa konsertti-instituution takia vaan tämänkertaisten esiintyjien takia. Miksi sitten alistumme heidän valtaansa? Onhan konserttiyleisö erinomaisen kurinalaista.

Canettin mukaan käskyjen taustalla on pakokäsky. ”Joka ajaa toiset pakosalle, se voisi surmata heidät” (mts. 340). Ihmisyhteisöissä esitettävät käskyt ovat kehittyneet melko kauas biologisesta syntyperästään; Canettin mukaan käskyt on ”kesytetty” (*domestiziert*), mikä tuo mieleen Claude Lévi-Straussin käsiteparin ”raaka” ja ”keitetty”. Käskyjen kesyttäminen (tai keittäminen) on onnistunut siten, että käskyn noudattamisesta annetaan palkinto:

”Tämä kehitys selittyy siten, että jokaisessa tapauksessa harjoitetaan eräänlaista lahjontaa. Isäntä antaa koiralleen tai orjalleen syödä, äiti ruokkii lastaan. – – Erityissuhde perustuu osin siihen, että se [koira] saa kaiken ravintonsa isännältä. – –

Tämä biologisen pakokäskyn luonnotontaminen [*denaturieren*] kasvattaa ihmiset ja eläimet eräänlaiseen vapaaehtoiseen vankeuteen, josta on olemassa kaikki mahdolliset asteet ja vivahteet. Se ei kuitenkaan muuta käskyn olemusta läpeensä. Uhka sisältyy yhä jokaiseen käskyyn. Se on lieventynyt, mutta tottelemattomuudesta seuraa tarkoin määrätyt rangaistukset: ne voivat olla hyvin ankarat; ankarin on alkuperäinen, se on kuolema.” (Mts. 340–341.)

Käsillä olevan kysymyksen kannalta on samantekevää, onko tottelemattomuudesta seuraavan kuoleman pelko biologista alkuperää, kuten Canetti olettaa, vai onko sen syntyä tottelemattomuudesta johtuvan vanhempien vihan synnyttämä eksistentiaalinen ahdistus, kuten psykoanalyysi olettaa.

Kuinka tästä on apua, kun tulkitaan Mrs. Foster Jenkinsin levytysten herrättämää huvittuneisuutta? Kuten edellä mainittiin, konserttiyleisö on esittäjä(i)n vallan alla ja tottelemattomuudesta seuraa kuolema. Oletamme (vertauskuvallisesti puhuen), että esiintyjillä on **valta** surmata meidät (tai jättää meidät vaille rakkauttaan, kuten psykoanalyytikko arvioisi): he ovat suuria ja **mahtavia**, ja tämä mahti ilmenee muun muassa heidän upeina tulkintoinaan.

taidemusiikin synty johtuu siitä, että ihmiset ovat tietoisesti kieltäneet itseltään rytmikkään liikkumisen musiikkia kuultaessa ja musiikki on voinut näin itsenäistyä ja ”jalostua” (kuten Freud sanoisi).

Ne **mykistävät** meidät. Mrs. Foster Jenkinsin tulkinnat ovat kuitenkin hapa-roivia ja **vallattomia**. Osoittautuu, että Mrs. Foster Jenkinsillä ei olisikaan mahtia surmata meidät, vaikka emme alistuisikaan hänen valtaansa. Tämä ha-vainto vapauttaa meissä varautuneisuusenergiaa, ja se ilmenee nauruna (vrt. Freud 1983). Koska tällainen havainto on harvinaista ylellisyyttä — tavallises-ti ihmiset pelkäävät naurunalaiseksi joutumista kuin ruttoa —, konserttiyleisö pyrki yleensä pitkittämään nautintoaan ja yllytti Mrs. Foster Jenkins -parkaa yhä uusiin ”taidonnäyttöihin”. — Kaikki kuuntelijat eivät toki ilahdu Mrs. Foster Jenkinsin lauluesityksistä vaan tuntevat olonsa lähinnä kiusaantuneek-si. Huumorin olemukseen kuuluu, että mikään ei voi naurattaa eikä sen kuulu naurattaa kaikkia.

Samanlainen mekanismi vaikuttaa sivumennen sanoen kirjallisuuden ja teatterin satiireissa: ylhäinen henkilöhahmo, jollaiselta olemme tottuneet ot-tamaan vastaan käskyjä, osoittautuukin mahdittomaksi; koemme helpotusta, joka purkautuu nauruna. Ilmiö ei ole vieras todellisuudellekaan: kun Yhdys-valtain varapresidentti ei osannut kirjoittaa oikein sanaa *peruna*, hän joutui laajamittaisen irvailun kohteeksi.

Mrs. Foster Jenkinsin täydellisenä vastakohtana (traagisena hahmona) on Anton Bruckner, tuo naureksittu ja totisesti vallaton itävaltalainen maa-laiskanttori. Tämä ei eläessään päässyt oikeastaan koskaan pitämään yleisöä alaisenaan, vaikka hänellä oli käskijän otteet ja käskijän kyvyt.

4.2. Keskustelun periaatteet (Grice)

Englantilainen kielitieteilijä Herbert Paul Grice esitti luentosarjassaan *Logic and Conversation* (1967) ns. **keskustelumaksiimit** eli keskustelun periaatteet (engl. *maxims of conversation*). Voisi olettaa, että nämä periaatteet pätevät myös alussa esitellyn FIKTIIVISEN MAAILMAN sisäiseen viestintään ja että näistä poikkeamisen musiikin diskurssissa voisi katsoa tunnusmerkkiseksi. Keskus-telun periaatteet ovat seuraavat:

- **Määrän periaatteen** mukaan puhuja ei saa kertoa liikaa eikä liian vähän.
 - **Laadun periaatteen** mukaan puhuja ei saa esittää sellaista, mitä itse pitää vääränä tai mille ei ole riittäviä perusteita.
 - **Yhtenäisyyden periaate** tarkoittaa, että puhujan pitää pysyä asiassa.
 - **Tavan periaatteen** mukaan puhujan on pyrittävä selkeyteen ja vältettävä epäselvyyksiä, moniselitteisyyttä ja -sanaisuutta.
- (Grice 1991 [1968]: 308.)

Keskustelumaksiimit ovat periaatteita, joita kuuliija olettaa puhujan noudatta-van, ja kuuliija tekee niiden pohjalta **päätelmiä** (engl. *implicature*).

Gricen periaatteet sopivat analysoimaan erityisesti vihjailevaa, epäsuo-raa kielenkäyttöä. ”Grice lähtee siitä, että jos puhuja A esittää puheenvuoron, joka ei kuulijan mielestä tunnu sopivan tilanteeseen vaan rikkoo jotakin kes-kustelumaksiimia esim. puhumalla liikaa tai esittämällä ilmeisen epätotuuden,

hän tällä silmiinpistävällä käytöksellään pyrkiikin esittämään jotakin muuta kuin hänen sanomansa kirjaimellisessa, konventionaalisessa merkityssisällössä on esillä”, kiteyttävät Hakulinen ja Karlsson (1988: 294). Jo pelkästään äänensävy ja intonaatio voivat osoittaa esimerkiksi lauseessa ”Oletpas sinä etevä”, että puhuja tarkoittaa päinvastaista (vrt. myös Sigmund Freudin [1981: 199–200] huomioita kantasain vastakkaismerkityksistä). — Gricen periaatteista voi toki havaita, että jotkin maksiimit tavallaan jo sisältyvät muihin. Määrän ja laadun maksiimi ovat tärkeimmät.

Gricen maksiimeja on arvosteltu siitä, että ne edustavat liikaa toiveajattelun maailmaa ja rationaalisuutta. Kaikissa viestintätilanteissa osallistujilla ei välttämättä ole yhteistä päämäärää, ja jos ihmiset eivät tiedä tarpeeksi toisistaan (jos he ovat esimerkiksi eri kulttuureista), he eivät voi nuodattaa maksiimeja. Viestijät eivät välttämättä edes ole yhteistyöhaluisia.*

Tätä ilmiötä voi tavata musiikistakin: kaunis melodia saa lisämerkityksiä, jos se esitetään ivallisen sävyisesti sordinoidulla trumpetilla; myös Hector Berliozin *Fantastisen sinfonian* op. 14 johtoihe saa uudenlaisia sävyjä teoksen 5. osan (*Uni noitasapatista*) tahdeissa $[62]_5$ – $[62]_{12}^\dagger$, kun klarinetti esittää sen etuheleiden ja trillien kera. Jos tekisimme Berliozin sinfoniasta diskurssikirjainnetta, tuo soolo merkittäisiin arvatenkin @-merkkien väliin.

Keskustelun periaatteilla on kaksi tärkeää vaikutustapaa. Ensiksikin periaatteita voidaan **huomita**‡ olettamalla, että semanttisesti mielettömän lausuman taustana on mielekäs sisältö.

A, ohikulkijalle: ”Meiltä on päässyt bensiini loppumaan.”

B: ”Tuolla on huoltoasema kulman takana.”

(Esimerkit Levinsonin 1983: 104–111 mukaan.)

Tässä B:n lausuma implikoi eli sisältää, että A voi hankkia polttoainetta huoltoasemalta. A voi käsittää B:n lausuman vain jos hän olettaa, että B pysyy asiassa eikä ole vaihtanut puheenaihetta. Tätä pohdimme jo aikaisemmin ja tulimme siihen tulokseen, että koherenttius₂ on myös vastaanottajan luomusta.

Toiseksi periaatteita voidaan **pitää pilkkanaan** tai **riistää** (engl. *exploit*), kuten Grice mielellään sanoi. Tällöin pystytään sanomaan enemmän kuin tarkoitetaan. Kysymys on siis odotusten pettämisestä (sehän on mahdollista myös musiikissa). Stephen C. Levinson havainnollistaa ilmiötä seuraavasti:

* Apul.prof. Jyrki Kalliokosken luento ”Kulttuurienvälisen kommunikaation pragmaatiikka” Helsingin yliopistossa 20.9.1995.

† Merkintä $[62]_5$ tarkoittaa 5. tahtia harjoitusnumeron 62 jälkeen.

‡ Jouko Vesikansa ym. ehdottivat muotoa *huomia*, mutta *huomita* (< engl. *observe*) on ainakin tässä yhteydessä parempi. Joidenkuiden kirjoittajien tarjoama verbi ”huomioida” (’havainnoida’) ei ole tässä yleiskielen sääntöjen mukainen, koska se ei tarkoita ”ottaa huomioon”. *Huomita* olisi hyvin käyttökelpoinen sana, mutta se ei ole päässyt yleiskieleen, sillä kynnyks uusille sanoille on korkea, vaikka niitä tarvittaisiin.

”– – jos on olemassa jokin konventio C, että tilanteessa Y on suoritettava toimi A, niin silloin kun joku suorittaakin toimen B tilanteessa Y tai toimen A mutta tilanteessa Z, ei toimijan katsota yksinkertaisesti rikkoneen konventiota C ja tuottaneen hölynpölyä. Yksilön katsotaan pikemminkin riistäneen konventioita, jotta hän olisi pystynyt välittämään jonkin oleellisen lisäviestin.” (Mts. 26.)

A: ”Opettaja, eikös Teheran ole Turkissa?”

B: ”Ja Helsinki taitaa olla Armeniassa.”

Tässä rikotaan laadun periaatetta. B:n lausuma vihjaa, että A on absurdilla tavalla väärässä.

A: ”Rouva Jussila on kyllä yksi pahuksen suunsoittaja, vai mitä?”

B: ”Öh... on muuten aika lämmin ilma, vaikka on vasta maaliskuu.”

B rikkoo tässä tavan maksiimia, ja hän voi koettaa sanoa: ”Hei varo vähän, poika Jussila seisoo selkäsi takana!”

Hakulinen ja Karlsson esittävät määrän maksiimin rikkomisesta seuraavan esimerkin:

”Hermostunut, siivoava äiti sanoo sohvassa viruvalle pojankoltiaiselleen: ’Voisitko *yrittää* siirtää itseäsi siitä sohvasta.’ Olisi riittänyt vain esittää kehoitus poissiirtymisestä. Äiti on lisännyt verbin *yrittää*, minkä avulla hän vihjaa esim., että poika on sietämättömän laiska.” (Hakulinen–Karlsson 1988: 295. Ks. lisäesimerkkejä täältä.)

Logiikassa nimitetään **tautologioiksi** ilmauksia, jotka muotonsa vuoksi ovat välttämättä tosia, kuten esimerkiksi $p \vee \sim p$; $p \rightarrow p$; $\forall x(S(x) \rightarrow S(x))$ ja $p = \sim \sim p$. Tämänmuotoisilla lausumilla ei pitäisi periaatteessa pystyä viestimään mitään, mutta oikeissa tilanteissa ne pitävät pilkkanaan määrän maksiimia ja kykenevät siksi viestimään. (Grice 1991 [1968]: 311.)

Sota on sotaa ($\forall x(S(x) \rightarrow S(x))$).

Tämä saattaisi merkitä: ”Sodissa tapahtuu aina kauheita asioita, se kuuluu asian luonteeseen, joten ei auta itkeä tätä nimenomaista onnettomuutta.”

Joko Jussi tulee tai hän ei tule ($p \vee \sim p$).

Tämä saattaisi merkitä: ”Ei kannata huolehtia Jussin tulosta, koska me emme voi vaikuttaa siihen mitenkään.”

Jos hän tekee sen, niin hän tekee sen ($p \rightarrow p$).

Tämä voisi tarkoittaa: ”Se ei meitä liikuta.”

Myös kaksinkertainen kielto tuo kieli-ilmaukseen lisämerkitystä. *Se on mahdollista* ei tarkoita aivan samaa kuin *Se ei ole mahdotonta*. Logiikassa p on $= \sim \sim p$. (Ks. Wittgenstein 1984: 51–.)

Näiden esimerkkien tarkastelu on musiikkianalyysin kannalta erityisen lohdullista, sillä sanomatta oikeastaan mitään on niissä sanottu melko paljon. Vaikka musiikki ei pystykään puhumaan suoraan, se saattaisi kyetä sanomaan epäsuorasti jotain vartenotettavaa. Tähän palataan kohta esitettävässä musiikkianalyysissä.

4.3. Puhetoimitus (Austin)

Puhetoimituksen käsite (engl. *speech act*, rts. *talakt*, saks. *Sprechakt*) on peräisin John L. Austinin teoksesta *How to do things with words* (Kuinka panna sanat töihin). Teos perustuu luentosarjaan, joka pidettiin viimeisen kerran v. 1955 ja julkaistiin postuumisti v. 1962. Ajatuksen taustana on mahdollisesti Wittgensteinin myöhäisfilosofian kielipeli-käsite: lausumat voidaan selittää vain niistä toiminnoista käsin, joissa niitä käytetään. On tosin epävarmaa, tunsiko Austin Wittgensteinin ajatuksia, sillä he työskentelivät eri yliopistoissa — Austin Oxfordissa, Wittgenstein Cambridgessa — eikä Wittgensteininkaan ajatuksia julkaistu kuin postuumisti. (Levinson 1983: 226–8.)

Austin lähti kumoamaan käsitystä, että totuusarvot olisivat keskeisimpiä kielen ymmärtämisen kannalta. Arkikielessä käytetään lauseita, jotka eivät pyri esittämään tosia eivätkä epätosia väitteitä. Tällaisia lauseita ovat esimerkiksi seuraavat:

Kastan tämän aluksen *Isä Aurinkoiseksi*.

Tuomitsen Teidät 100 vuodeksi kuritushuoneeseen.

Julistan Teidät mieheksi ja vaimoksi.

Lyön kanssasi viidestä pennistä vetoa, että aurinko nousee huomenna.

Vastustan.

Austinin mielestä näillä lauseilla eivät ainoastaan **sanota** asioita vaan niillä **tehdään** asioita: niiden lausumisen jälkeen maailma on näköjään muuttunut olennaisilta osin. Niitä ei voi myöskään analysoida tosiksi tai epätosiksi, kuten ns. konstatiiveja. (Austin 1980 [1962]: 4–6.) Ne edustavat siis Charles S. Peircen kategoriaa **ensiys** (Tarasti 1994a: 12). Austin nimittää näitä erityislauseita **performatiiveiksi** eli toimituslauseiksi, ja ne voidaan analysoida kelvoiksi tai epäkelvoiksi sen mukaan, miten niiden lausuminen täyttää felisiteetti- eli onnistuneisuusehdot. Ehtojen mukaan on oltava sovittu (konventionaalinen) menettely, sovittu tulos ja olosuhteiden ja toimijoiden on oltava asianmukaisia. Menettely on suoritettava moitteettomasti ja kokonaan. Osallistujilla on oltava tiettyjä aikeita ja heidän on mahdollisesti toimittava tulevaisuudessa tietyllä tavoin. (Austin 1980 [1962]: 14–15.) Esimerkiksi lupaus on epäkelpo, jos lupaaaja ei aio pitää lupaustaan. Vihkiminen on pätemätön, jos vihkijänä on omatekoinen pappi. Onnistuneisuusehdot voivat vaihdella kulttuureittain. Jos suomalainen mies sanoo vaimolleen: ”Täten eroan sinusta”, ei avioero ole

pätevä. Islamilainen mies sen sijaan saa eron vaimostaan esittämällä tuon lauseen kolme kertaa.

Vastaavasti sävelteoksen esityksestä (tulkinnasta) ei voida sanoa, että se olisi tosi tai epätosi vaan että se on asianmukainen tai virheitä täynnä tai huonosti perusteltu. Tulkinnat eivät ole väittämiä kuten eivät puhetoimituksetkaan. Kummatkin ovat eräänlaisia representaatioita: esille nostetaan tietynlaisia suhteita. (Meyer 1989: 73.) Erona tietysti on, että sävelteoksen esitys ei muuta näitä suhteita mutta puhetoimitus pyrkii muuttamaan. — Jokin poikkeuksellisen syvällinen ja nerokas tulkinta voi toki saada meidät näkemään vaikkapa *Hammerklavier-sonaatin* kokonaan uudessa valossa, mutta puheakti ei saa meitä näkemään tilannetta ”vain uudessa valossa”, vaan se muuttaa ”yhteisöllisiä tosiasioita”. Tulkintatieto kasvaa siis kumulatiivisesti.

Austin laajensi erotteluaan siten, että edellä kuvattujen suorien toimituslauseitten ohelle tulevat epäsuorat; semmoisiin voidaan ajatella liitettäväksi suora, *minä*-muotoinen performatiivilause. Esimerkiksi *Mene!* on epäsuora performatiivi ja *Täten määrään sinut menemään* on suora. (Austin 1980 [1962]: 73.) — Austinin mukaan lausumilla tehdään siis paljon muutakin kuin vain esitetään tosia tai epätosia väittämiä lajikohtaisesta reaali maailmasta me (vrt. Wallin 1991: 232). Juri Lotman (1990: 128–130) esittää, että ihmisen havainnon perustana on se semiosfääri, jossa hän elää. Ihmismieli voi sopeutua hyvinkin erilaisiin semiosfääreihin, ja ihmisellä on siis ehkä kyky useisiin ”lajikohtaisiin reaali maailmoihin”. Pelkillä väittämillä voidaan oleellisesti muuttaa sitä, miten tämän reaali maailman näemme. (Mahdollisuus lienee vain ihmisen lajiominaisuuksia. Me voimme esimerkiksi *sopia*, kuka kulloinkin on jonkin yhteisön johtaja, mutta monet eläinlajit joutuvat jatkuvasti miettimään määrittäessä lauman johtajaa. Ihmisen symbolitoiminto säästää siis selvää energiaa; toisaalta se saattaa aiheuttaa tiettyä laiskistumista.)

Puhetoimitusteoriaakin voitaneen mukauttaen soveltaa musiikin tarkasteluun. Leonard B. Meyer (1956: 35) on todennyt, että musiikin merkitys on säveltermien viittaamista edeltäviin ja seuraaviin musiikillisiin tapahtumiin. Musiikissa tapahtuu muutakin. Pitäisi tehdä ero musiikillisten konstatiivien eli toteamuslauseiden (esimerkiksi muuntelemattoman kertauksen) ja performatiivien välille. Raja on silti liukuva; lienee parasta sanoa, että jotakin musiikillista lausumaa hallitsee konstatiivinen ja jotain toista performatiivinen toiminto.

Marco Beghellin (1995) artikkeli sisältää osuvia huomioita toimitus- ja toteamuslauseiden ilmenemisestä Giuseppe Verdin oopperoissa. Hänen mukaansa musiikki saattaa Verdin oopperoissa suorittaa itkemisen, kun taas aikaisemmassa oopperamusiikissa samanlaisia *lamento*-kuvioita käytettiin kerrottaessa itkemisestä.

4.3.1. Tosiasiaien luonteesta

Myös eräs taannoin käyty poliittinen kiista liittyi nimenomaan onnistuneisuus-ehtoihin: siihen, kenen esittämänä jokin lause on kelpo ja pätevä. Baltian maiden parlamentit julistivat maansa itsenäisiksi, vaikka Neuvostoliiton johdon mielestä niillä ei ollut valtaa tehdä niin. Jonkin aikaa Baltian maat joutuivat käyttäytymään kuin ne olisivat itsenäisiä ja Neuvostoliitto käyttäytyi kuin maat olisivat yhä kuuluneet siihen. Tästä ajasta ei voida sanoa, kumpi tilanne oli totta ja kumpi valetta, sillä valtioiden itsenäisyys ei ole mikään ihmisten tajunnan ulkopuolelta määräytyvä tosiasia vaan se on vain senhetkinen käsityksemme asiasta. Suurin ongelma liittyi siihen, että vaikka Neuvostoliitolla ei aikoinaan ollut kelpoisuutta liittää Baltian maita itseensä, se oli tehnyt niin, koska sillä oli siihen voimaa (ja tavallaan siksi kelpoisuutta), ja se oli käytännössä hyväksytty tosiasiaksi. Kun väkivaltaan perustava menettely hyväksytään ja käytännössä toimitaan sen mukaisesti, se riittää tekemään väkivallasta kelvon ja laillisen menettelytavan.

Filosofit ovat tutkineet tätä aihetta paljon. He nimittävät **konventionaalisiksi tosiasioiksi** asioita, jotka ovat totta siksi, että niiden yleisesti uskotaan olevan totta. Niitä on tarkastellut mm. Eerik Lagerspetz (1989). Esimerkiksi raha on konventionaalinen tosiasia. — Arkielämän rutiinien onnistumisen kannalta on samantekevää, onko toiminnan pohjana ns. objektiivinen tosi-seikka, esimerkiksi kiven kovuus, vai konventionaalinen tosiasia, esimerkiksi rahan arvo. Samoin arkisen musiikinymmärtämisen kannalta on samantekevää, onko musiikissa universaalisia vai pelkästään konventionaalisia symboleja. Kun kuuntelemme vaikkapa Ottorino Respighin (1879–1936) teosta *Roman pinjoja* (1924), voimme syvemmältä asiaan paneutumatta päätellä, että aluksi kuvataan kait lasten leikkiä, sitten katakombeja, sitten on jokin nätti maisema, ja lopussa varmaankin Italian (?) armeija marssii ohi (vrt. Salmenhaara 1989: 59). Tällainen tulkinta tai ”ymmärtäminen” perustuu moniin osatekijöihin: musiikin mahdollisiin universaalisuuksiin, lukuisiin konventioihin ja teoksen otsikkoihin.* (”Ymmärtämisestä” ks. Bengtsson 1973b ja Vendler 1984.†) Eri asia on, mihin luokkaan pitää lukea sellaiset seikat kuin

* Otsikoiden merkitystä teoksen kokonaiskuvan tai -merkityksen ja koherenttiuden muotoutumiselle ei sovi vähätellä. Onkin perusteltua vaatia, että teosnimet on käännetään yleisön kielelle (Töysä 1991: 21–22).

† Kuten Zeno Vendler (1984) huomauttaa, humanistien harjoittama **ymmärtäminen** edustaa uutta ulottuvuutta; sitä ei voida suoraan johtaa siitä, mitä havaitaan. ”Sanat tunnetaan, mutta lauseet ymmärretään”, hän havainnollistaa (mts. 204). Tällainen ymmärtäminen on luonteeltaan selvästi induktiivista, eikä induktiivinen päättely säilytä totuutta. Induktion perusteille voidaan silti etsiä tukea. Induktio on päättelyä havaitusta havaitsemattomaan, varmasta tiedosta epävarmaan, eräänlaista improvisaatiota. (Niiniluoto 1983: 19–49; Kurkela 1986b; Tarasti 1994b.) Ihmisenä olemisen ehtoihin kuuluu, että meidän on tultava toimeen epävarman tiedon kanssa.

Aleksis Kiven (1834–72) suuruus: onko kyseessä objektiivinen vai konventionaalinen tosiasia?

John R. Searle jakoi tosiasiat tunnetusti kahteen luokkaan: **kylmiin tosiasioihin** (engl. *brute facts*) ja **perustettuihin tosiasioihin** (*institutional facts*). Kylmät tosiasiat perustuvat reaali maailman suoraan kokeelliseen havainnointiin ja aistihavaintojen kirjaamiseen. Perustetut tosiasiat edellyttävät instituutioita, ja näiden tosiasiain taustana on erilaisia sääntöjä, joiden mukaan A katsoo B:ksi siinä ja siinä tilanteessa. (E. Lagerspetz 1989: 13.)

On helppo huomata, että myös ns. institutionaalinen taideteoria (ks. Sempänmaa 1980: 6900) kuuluu tähän yhteyteen. Taideteoksen määrittelee käytännössä taiteeksi joku, jolla on yhteisöltä hankittu valtuutus: kriitikko. Taiteeksi julistaminen on eräänlainen puhetoimitus, ja sekin voi olla epäonnistunut. — Seuraavanlainen ”puhetoimitus” on myös epäkelpo, tällä kertaa kohteen takia: ”Täten julistan tuon elefantin kissaksi.” Myös seuraava lause voidaan luokitella puhetoimitukseksi: ”Tulkoon valkeus!” Se kuvastaa alkukantaisen ihmisten uskoa sanain mahtiin. (Freud 1981: 553–554.)

Ulkomaailmaa koskevat konventionaaliset tosiasiat olisi pidettävä erossa objektiivisista tosiseikoista. Jos jonkin yhteisön relevantit jäsenet uskovat vaikkapa jumalan olemassaoloon ja olettavat muiden vastaavasti uskovan ja jos kaikki toimivat kuin jumala olisi olemassa, niin jumalan olemassaolo on tuossa yhteisössä konventionaalisesti totta (E. Lagerspetz 1989: 19). Tähän voidaan esittää tarkennus, jonka Ilkka Niiniluoto esittää seuraavasti:

”Olisiko silti mahdollista, että jotkut ihmisyyhteisön kollektiiviset fantasiat saisivat riittävän julkisen luonteen, jotta niitä voitaisiin pitää maailma 3:n kulttuurisineinä? Miten on maahisten, riihitonttujen, enkelien, jumalien ja paholaisten laita? Ainakaan kausaliiteettikriteerin mukaan näillä olioilla ei ole realiteettia: uskolla riihitonttuihin voi olla kausaalisia vaikutuksia, mutta ei riihitontuilla. Myöskään Peircen kriteerin mukaan näillä olennoilla ei ole samanlaista todellista statusta – -: millaisilla objektiivisilla menetelmillä voitaisiin tutkia vaikkapa paholaisen ominaisuuksia? Siksi on järkevää pitää luvattomana näiden olioiden reifioimista maailma 3:n jäseniksi.” (Niiniluoto 1990: 32.)

Ihmiset kuitenkin tajuavat tilanteen niin että sopimukset luovat maailman*; tässä ei voi puhua fiktiosta, koska ihmiset eivät voi astua tuosta maailmasta ulos (Leea Virtasen huomio). Jumalaa ei tietenkään tarvitse reaali maailmassa olla, mutta yhteisön jäsenten näkökulmasta se tietenkin on olemassa, ja siksi **uskolla** jumalaan voi olla kausaalista vaikutusta maailmaan. Mitä karkeampi yhteisön jäsenten realiteetintestaus on, sitä järjettömämmät epätosiasiat voivat tulla konventionaalisiksi tosiasioiksi: maahisia on olemassa, maapallo on litteä, arsenikki on terveellistä. Nämä väitteet voivat olla testattavia tai testauksen ulkopuolella, mutta usko niihin vaikuttaa siis koko ajan; selkeää rajaa

* Instituutioitumisesta ks. Berger–Luckmann 1994: 59–146.

on vaikea vetää. — Kuten Leonard B. Meyer (1989) huomauttaa, havaintomme vastaavat kuitenkin melko hyvin todellisuutta, koska ihmislaji on säästynyt (toistaiseksi) häviöltä.

Tässä voisi olla avuksi Leea Virtasen esittämä yhteisöllisten tosiasiain luokka. Hän nimittää uskomustarinoita — esimerkiksi kummitusjuttuja — sosiaalisiksi tosiasioiksi. Ne ovat yhteisön jäsenten mielestä totta: kuvaamalla maailma siitä tehdään kuvausten kaltainen; tarinat olivat tosia, koska niihin uskottiin.* Tällöin kieli sekä toteaa että toteuttaa kuvatut asiat (vrt. Berger–Luckmann 1994: 173), mutta ne täytyy alati tuottaa ja uudelleentuottaa toiminnassa (mts. 152–153). Esimerkiksi usko kummituksiin katosi, koska kerrontatilanteet katosivat (Virtanen 1992). Myös tonaalinen musiikki kuului viime vuosisadalle asti tällaisiin tosiasioihin.

Tosiasiat voitaisiinkin jakaa kolmeen luokkaan. (1) **Kylmät tosiasiat** perustuvat tosimaailman reaaliin oloihin (esimerkiksi kiven kovuus). (2a) **Perustetut tosiasiat** pohjautuvat ihmisten keskinäisiin sopimuksiin ja vastavuoroisiin uskomuksiin, eikä niiden olemuksessa ole mitään, mikä sinänsä olisi ristiriidassa reaali maailman olosuhteiden kanssa (esimerkiksi rahan arvo). (2b) **Rituaaliset tosiasiat** perustuvat myös ihmisten keskinäisiin sopimuksiin ja vastavuoroisiin uskomuksiin, mutta niiden olemuksessa on jotain, minkä takia ne ovat ristiriidassa reaali maailman olojen kanssa, tai ne ovat sisäisesti enemmän tai vähemmän ristiriitaisia (esimerkiksi usko, että maahisia on olemassa). Lopullista rajaa 2a:n ja 2 b:n välille on mahdoton vetää. Perustettuja ja yhteisöllisiä tosiasioita voidaan yhdessä nimittää konventionaalisiksi tosiasioiksi tai — kuten Karel Kosík tekee — pseudokonkretioiksi.

Filosofi Karl Popper (1902–94) esitti 1960-luvulla kuuluisan jaottelunsa, jonka mukaan todellisuus voidaan jakaa kolmeen maailmaan. Popperin **maailma 1** eli luonto koostuu fysikaalisista objekteista, jotka noudattavat fysiikan ja kemian lakeja. Siihen kuuluu myös niihin kausaalisesti vaikuttavia objekteja ja teoreettisia kokonaisuuksia (voimat, voimakentät, sähkövirta, radioaallot, fysikaaliset mahdollisuudet eli potentiat). Maailma 1:stä voidaan erottaa useita tasoja: alkeishiukkaset → atomit → molekyylit → nesteet / kiinteät kappaleet → orgaaniset yhdisteet → virukset → solut → eliöt → populaatiot. Ylempien tasojen objekteilla on emergenttejä piirteitä eli ominaisuuksia, joita ei olisi voinut ennustaa alempien tasojen ominaisuuksien pohjalta.

Maailma 2 eli psyyke muodostuu subjektiivisista kokemuksista eli tietoisuudentiloista. Se rajoittuu ihmisiin sekä eläimiin, jotka ovat korkeammalla kehitystasolla. Tajunta on syntynyt emergentin evoluution kautta maailma 1:stä. Maailma 2 kehittyi kielen synnyn aiheuttaman valintapaineen alaisena, ja maailma 2 on siten osaltaan ihmismielen luoman maailma 3:n tuote.

* Prof. Leea Virtasen luennot ”Folklore ja todellisuus” 25.9.1991 ja ”Uskomustarinat” 20.1.1993 Helsingin yliopistossa.

Mentaaliset tilat liitetään vain olioihin, joilla on riittävän järjestynyt keskushermosto. Maailma 2:een kuuluvat tilat pystyvät kausaaliseen vuorovaikutukseen maailma 1:n kanssa. Maailma 2:een kuuluu tietoisuus itsestä ja kuolemasta.

Maailma 3 eli kulttuuri ja yhteiskunta on ihmisen tekemä (toisin kuin esimerkiksi Platon väittäisi). Maailma 3:n olioilla on oma historiansa, kuten kaikilla tekoesineillä eli artefakteilla. Maailma 3:een kuuluvat mm. taideteokset, tiede, kieli, teorit itsestä ja kuolemasta. Maailma 3:n objektit ovat vahvassa mielessä ihmisen tekemiä ja ylläpitämiä, mutta niiden ei tarvitse olla tietyllä hetkellä ruumiillistuneina maailma 1:ssä tai maailma 2:ssa. (Niiniluoto 1990.)

4.3.2. Puhetoimitusten vaikutus

Kuten todettua, konstatiivilauseet esittävät tosia ja epätosia väittämiä myös siitä, miten hahmotamme tosimaailmaamme (esimerkiksi *Matti ja Maija ovat aviopari*). Performatiivilauseet taas muuttavat tätä hahmotusta (esimerkiksi *Julistan Matin ja Maijan avioeron päteväksi*) mutta eivät toki mitenkään niitä aineellisia olioita joihin viittaavat.* Ne vaikuttavat Popperin maailmaan 3, eivät muualle. Stephen C. Levinsonin (1983: 276–8) mielestä ne muuttavat tekstiyhteyttä eli kontekstia lisäämällä tai poistamalla propositioita tai presuppositioita eli väittämiä ja uskomuksia. On silti huomattava, että konstatiivilauseillakin voidaan suorittaa tiedottamisen ja todistelun akteja (Eagleton 1991 [1983]: 135). Puhetoimitusteoria ei siis ole niin ongelmaton kuin pinnalta näyttää.

Kun on tutkittu lapsen kielenoppimista, on havaittu, että kieliopillisten rakenteiden asemesta lapsi oppii käyttämään kieltä tiettyjen toimintojen suorittamiseksi. Oikeastaan ”puhetoimitusten omaksuminen edeltää puheen oppimista” (Levinson 1983: 281). Se tarkoittaisi, että itse toiminto on perustavampi ja sanat, joilla se suoritetaan, ovat toissijaisia ja myöhempää perua!† Ilmaisun ja sisällön suhde olisi siis siksikin sattumanvarainen. Kysymys ”Voitko avata oven?” tarkoittaa: ”Avaa ovi!”, eikä: ”Onko sinulla riittävästi ruumiinvoimia tuon oven avaamiseksi?” Kun kysymys tarkoittaaakin kehotusta, suhde on selvästi sopimuksenvarainen ja sen selvittäminen on tuottanut kielitieteilijöille aikain kuluessa melko lailla harmaita hiuksia.

* Kun sanotaan, ettei haukku haavaa tee, niin se tarkoittaa, ettei sanallinen pilkkaaminen aiheuta fyysisiä vammoja. Siinä on kuitenkin jätetty huomiotta, että haukku heikentää kohteensa yhteisöllistä asemaa ja haavoittaa sitä.

† Samoin on oletettu, että alun perin kielenkäyttäjät ovat tajunneet kielen koostuvan lauseista, eivät sanoista (L. Hakulinen 1979: 67).

Gricen mukaan tuo lausuma rikkoisi laadun periaatetta. Kun puhuja tietää, että kuulija tietää puhujan tietävän, että kuulijalla on voimia avata ovi, niin kuulija voi olettaa, että esittämällä tuon kysymyksen (jonka molemmat tietävät semanttisesti järjettömäksi) puhuja koettaa välittää jonkin tilanteeseen sopivan lisäviestin. Kuulija voi tilanneyhteyden avulla päätellä, että puhuja haluaa välittää esimerkiksi kohteliaisuuden affektia. Viestinnän faattisella funktiolla on siis erityistä painoa.

Austinin mukaan puhetoimitusta lausuttaessa tehdään tarkasti ottaen neljänlaisia asioita. Hän nimittää **lokuutioksi** itse lausumista: siinä esitetään tietty lause, jolla on merkitys ja viittaussuhteet. **Illokuutio** tarkoittaa puhujan aietta eli intentiota: hän esittää väittämän, tarjouksen, lupauksen jne. **Perlokuutio** tarkoittaa, että kuulijassa koetetaan saada aikaan tiettyjä vaikutuksia yksityisessä puhetilanteessa; nuo vaikutukset saatavat olla toisenlaisiakin kuin puhuja tarkoitti. Neljäntenä on **esittäminen**, siis fyysinen tapahtuma.

Musiikkiin sovellettaessa voitaisiin ajatella seuraavasti: Säveltermiä esitettäessä toteutuu aina lokuutio, mutta jos termi aiheuttaa meissä (tai oikeastaan KUULIJASSA) affektiivisen vasteen, siinä on toteutunut perlokuutio ja, jos tähän vasteeseen pyrittiin, myös illokuutio. (Vrt. Meyer 1956: 34–.) Odotuksen pettäminen eli yllättävä lokuutio olisi siis taiteellisesti vaikuttava. Tosin illokuutioon selvittäminen on säveltaiteessa melko vaikeaa. Illokuutio tarkoittaa suunnilleen samaa kuin intentio. Nykyaikainen taiteidentutkimus ei karkeasti sanoen pyrikään selvittämään KIRJAILIJAN vaan KERTOJAN intentioita. Keskusteluntutkimuksessa kiinnostuksen kohteena sen sijaan voi olla intentio, koska keskustelijat eivät esitä mitään, paitsi @-merkkien välissä. (Vrt. Heiniö 1992a.)

Nuotit voidaan siis sanain lailla panna työhön ja synnyttämään vaikutuksia kuulijoihin. Keinot ovat silti erilaiset, eikä ole selvää, miten kielitieteen puheaktiteoriaa tarkasti ottaen olisi musiikkianalyysiin sovellettava — varsinkin kun kielitiede suhtautuu teoriaan nykyään varauksin.

4.4. Koodinvaihto*

Koodinvaihto eli kielen tai murteen vaihtelu samassa keskustelussa on nousut kielitieteen tutkimuskohteeksi 1970-luvulta alkaen. Ensimmäisenä keskeisenä tutkijana pidetään John J. Gumperzia. Kontekstivihjeet ovat viestinnän ei-referentiaalisia osatekijöitä: prosodia, puhenopeuden muutos, tauko, epärointi, päällekkäisyys, avaus- ja lopetusrutiinit sekä eleet ja ilmeet yms. Kontekstivihjeet saavat merkityksen vasta vuorovaikutustilanteessa, ja useat vihjeet ohjaavat tulkintaa yhtä aikaa samaan suuntaan. Kontekstivihjeet ovat kon-

* Tämä jakso perustuu lähteisiin Gumperz 1982, Auer 1992, Myers-Scotton 1993 ja Kalliokoski 1995.

trastiivisia: merkitys perustyy **muutoksiin**. Vihjeiden merkitys riippuu hyvin paljon kulttuurista, sillä ne ovat suhteellisia. Peter Auer havainnollistaa: ”Vihjeen ainoana ’merkityksenä’ on (mukaillakseni Jakobsonin foneemimääritelmää) ’osoitus toiseuteen’” (Auer 1992: 31).

Kontekstivihjeet ovat sosiokulttuurista tietoa. Vihjeet aktivoivat kulttuurin jäsenten muistista **tietorakenteita**, joiden avulla asioita voidaan ymmärtää. Tietorakenteet ovat stereotyyppistä tietoa tilanteesta ja kielenkäytöstä. Kontekstivihje aktivoi tietyn toimintatyyppin. Pieni muutos kontekstissa voi saada aikaan suuren muutoksen tulkinnassa.

Stephen C. Levinson on verrannut, että kontekstivihjeet ovat kuin sormeen kiedottu nyöri tai nenäliinaan sidottu solmu. Kontekstivihjeet ovat siksi eräänlaisia toisen asteen symboleita: ne viittaavat tilanteeseen, jossa varsinainen muistaminen tapahtui ja toivon mukaan tapahtuu uudelleen. Kontekstivihjeet eivät korvaa tulkintaprosessia vaan antavat sille suunnan. Ne voivat viitata pitkällekin. Kontekstivihjeet tekevät usein kaksi asiaa yhtä aikaa: ensiksikin ne luovat vastakohtaisuuden ja ilmaisevat, että jotain uutta on ilmassa, ja toisekseen ne rajoittavat tulkintojen määrää.

Koodinvaihto voidaan Gumperzin mukaan jakaa kahteen lajiin: **tilanteeseen** ja **metaforiseen koodinvaihtoon**. Tilanteinen koodinvaihto tarkoittaa, että tietyssä tilanteessa käytetään tietynlaista kielen rekisteriä (ns. diglossia); se liittyy rakenteeltaan tunnistettavaan puhetapahtuman vaiheisiin. Metaforinen koodinvaihto puolestaan palvelee keskustelun tarkoituksiperiä ja esimerkiksi erottaa vanhan tiedon uudesta, korostaa tärkeyttä tai vastakohtaisuutta, ilmaisee puhujan suhtautumista viestiinsä jne. Koodi vaihtelee yksityisen viestin sisällä, ja se voi korvata yksikielisessä puheessa käytettävät metaforat. Koodinvaihto välittää merkitystä, mutta se ei ole vakioinen, vaan se ”neuvotellaan” yksityisessä puhetilanteessa. Merkitys voi muuttua, kun saadaan lisää tietoa.

Metaforinen koodinvaihto sisältää erilaisia pragmaattisia konventioita. Ne ovat tilannekohtaisia tulkintaennakointeja, jotka vaikuttavat viestinnän laatuun. Konventiot ovat erityisen tavallisia affektiivisessä viestinnässä (pyynnöt, vetoomukset, kiihtynyt keskustelu). Kaksikieliset keskustelijat eivät ole metaforisessa koodinvaihdossa välttämättä tietoisia siitä, mitä koodia he kulloinkin käyttävät. Koodit eivät vaihtele jonkin vakiomallin mukaisesti, vaan vaihtelu perustuu kulloisenkin tilanteen abstraktiin ymmärtämiseen. Keskustelijat välittävät metaforista tietoa siitä, miten heidän sanoihinsa tulisi suhtautua. Koodinvaihto ei ole ohimenevä välivaihe vaan pysyvä tilanne. Se ei ole välttämättä merkki puutteellisesta kielitaidosta vaan enemmänkin monikielisydestä. Tietyissä tilanteissa koodinvaihto sinänsä on odotusarvo, mutta toisinaan yksityisellä vaihdoksella on merkitys.

Carol Myers-Scotton käyttää tilanteisen ja metaforisen koodinvaihdon asemesta jaottelua **tunnusmerkitön** ja **tunnusmerkkinen koodinvaihto**. Tunnusmerkitön koodinvaihto tarkoittaa suunnilleen samaa kuin Gumperzin tilanteinen koodinvaihto. Tunnusmerkkinen koodinvaihto tarkoittaa, että puhuja **sanoutuu irti** (engl. *disidentifies himself with*) odotuksenmukaisesta oikeus–velvollisuus-rypäästä. Koodinvaihdon keinoin hän sanoo: ”Pane syrjään kaikki ennakko-odotukset, joita Sinulla sosiaalisten normien nojalla on tällaisista tilanteista. Haluan, että tarkastelet minua tai suhdettamme toisin.” (Myers-Scotton 1993: 132.) Tunnusmerkkisen koodinvaihdon avulla voidaan ilmaista mm. ylemmyyttä ja vihaa. Tunnusmerkkinen koodinvaihto sisältää ”kaikuja” toisesta oikeus–velvollisuus-rypäästä. Jyrki Kalliokoski viittaakin bahtinilaiseen tietoisuuksien polyfoniaan ja transtekstuaalisuuteen. — Tunnusmerkkinen koodinvaihto on keksintö siellä missä ja siinä miten sitä käytetään. Puhuja ottaa riskin koettaessaan koodinvaihdon avulla saada kuulijan arvaamaan, mikä on hänen tarkoituksensa.

Koodinvaihto on kaksikielisten ihmisten tietoisuutta siitä, että oma käyttäytymismalli on vain yksi mahdollisuus monista, siitä että viestintätapa vaikuttaa puhujan tarkoituksien arvioimiseen, ja siitä, että on olemassa toisia, joilla on erilaiset viestintätottumukset ja nämä voidaan ottaa huomioon ja näitä voidaan myös jäljitellä erikoistehojen aikaansaamiseksi. Koodinvaihtostrategioiden avulla otetaan selvää yhteisistä taustatiedoista. Voidaan selvittää, kuulutaanko samaan ryhmään, ja voidaan myös sulkea ulkopuoliset pois keskustelusta. Osallistujien on oltava herkkiä hienovaraisille vihjeille. Oletamme, että ne, joilla on yhteinen tausta kanssamme, suhtautuvat meihin suopeasti.

Millaisia merkityksiä **metaforilla** ja metaforisella koodinvaihdolla voidaan tavoittaa? Metafora perustuu siihen, että tuttuja sanoja käytetään uudella tavalla (esimerkki talouselämästä: ”korot laukkaavat”). Sanoilla on laaja mahdollinen merkityskenttä, samoin kuin eri koodeilla. Tietynlaiset koodit yhdistyvät tietynlaisiin tilanteisiin ja alkavat edustaa niitä konnotaation keinoin eli alkavat toimia **merkkeinä**. Metaforassa liitetään peräkkäin sanoja, jotka eivät kuulu yhteen: niiden ääriviivat eivät ”loksahda” yhteen, vaan niiden väliin jää kuilu. Koodinvaihdossa tämä korvataan eri kielten tai murteiden peräkkäinasettelulla. Ihminen hämmentyy tai pitää lausetta merkityksettömänä. Mutta koska ihminen ei kestä hämmennystä, hän aloittaa **merkitystyön**. Hän antaa sanain työstää toisiaan, ”värjätä” toisiaan. Niinpä ne merkityskentän osat, jotka ovat lähinnä toisiaan, alkavat lähentyä merkitystyön tuloksena. Sanojen merkitykset laajenevat, ja syntyy uusi merkitys. Tämän uuden merkityksen kautta pystymme näkemään jotain uutta maailmasta. Sitä, mitä meta-

forassa sanotaan, ei voi muulla tavoin sanoa.* Samansuuntaisen merkitystyön käynnistää varmasti myös koodinvaihto.

Koodinvaihto on kiinnostava myös musiikintutkimuksen kannalta. Malliesimerkkejä musiikin koodinvaihdosta ovat tooppien vaihtelu Mozartin musiikissa ja kansanmusiikkiainekset Béla Bartókin teoksissa. Pelkkä musiikkilajin muutos antaa musiikille merkitystä, jota ei voida muilla keinoin tavoittaa. Siksi musiikin ja sen aineiden kuvaukseksi on vaikea esittää muuta kuin itse musiikki. (Ehkäpä musiikin perimmäinen merkitys piilee siinä, että se houkuttelee meidät hakemaan erilaisia kuvauksia.)

Koodinvaihdon ohella musiikista voitaneen erottaa muitakin kontekstivihjeitä: tempon muutokset, dynamiikan muutokset, harmonian muutokset, rytmin muutokset, tauot, se että muutosta ei tapahdu kun sitä odotetaan jne. Nämä vaikuttavat sävellyksen kokonaismerkityksen syntymiseen, kun ne panevat kuulijassa liikkeelle merkitystyön. Musiikin pragmatiikan yleinen teoria edellyttää sitä, että on määriteltävä musiikillinen ja sosiokulttuurinen tieto, joihin kontekstivihjeet vetoavat.

Kontekstivihjeet asettavat **merkin** perinteisen määritelmän (*aliquid stat pro aliquo*) kyseenalaiseksi. Kontekstivihjeet ovat merkin kaltaisia kokonaisuuksia, mutta niillä ei ole selkeää viittaussuhdetta — ei ikonista, ei indeksaalista, ei symbolista. Kuitenkin ne ovat mielekkäitä, ja käytämmme niitä koko ajan. Niiden merkitystä voisikin sanoa **kataforiseksi**. Tavallisestihan merkitys on **anatorinen** ilmiö: ensin on jotakin, ja sitten siihen viitataan merkillä; referentti on tavallaan merkin syy (*causa efficiens*). Kontekstivihjeet ovat kuitenkin olemassa ensin, ja merkitys syntyy vasta niiden avulla (*causa finalis*). Kausaalisuhde on tässä kääntynyt toisin päin.

* Metafora-analyysi on peräisin psykoanalyytikko Henrik Enckellin alustuksesta ”Metafora, vuorovaikutus ja ajattelu”, joka pidettiin Helsingissä Keskusteleva psykologia -klubissa 21. 11. 1995.

5. MUSIIKIN PRAGMAATTINEN ANALYYSI

Uutta analyysimetodia esiteltäessä on tapana analysoida näytteeksi muutamia sävelteoksia, jotka tutkijan mielestä sopivat havainnollistamaan uuden menetelmän etuja. Se lähestymistapa on hedelmällisimmillään silloin kun esittelyssä on uusi ja monipuolisesti muokattu analyysimetodi. Musiikin pragmaattiseen analyysiin tuo ote ei ehkä sovi. Esittelemäni menetelmä keskittyy tiettyihin suppeisiin sävelilmiöihin ja ja yksityiskohtiin ja siihen pitäisi vedota vain tarpeen vaatiessa; se on siis yleistä musiikintutkimusta tukeva työkalu. Jos haluttaisiin useita analyysseja, pitäisi haalia paljon teoksia ja jokaisesta voitaisiin käyttää hyväksi vain pieniä yksityiskohtia. Tällainen analyysi olisi korostuneesti induktiivista, ja sen todistusvoimaan pitäisi suhtautua varauksin. Kun laaditaan sadan sivun laajuinen musiikinanalyysi, saattaisi pragmaattinen analyysi vilahtaa ehkä kolmella sivulla. Lisäksi pragmaattisessa analyysissä on suurelta osin kysymys siitä, että vanhaa viiniä kaadetaan uusiin leileihin — toivottavasti ei kaikelta osin!

Monet ilmiöt, joihin pragmaattinen analyysi tarttuu, on jo aikaisemmissa analyysseissa osattu nostaa oikealla tavalla esiin. Koetan enemmänkin järjestelmöidä ilmiökokonaisuutta tulevien analyysien helpottamiseksi: näköjään poikkeuksellista säveltermiä on lupa selvittää musiikin kokonaisuuden näkökulmasta.

Tämä tutkimus ei juuri sisälläkään laajoja musiikkianalyysseja, vaan olen työni mittaan poiminut esimerkkejä erilaisista sävellyksistä näkemysteni tueksi; olen pyrkinyt sieppaamaan erilaisista musiikkiteksteistä esimerkkejä, jotka ovat teorian kannalta tärkeitä. Taustalla piilee vaara, että tutkielma sen vuoksi tekee keikaroivan vaikutelman ja että mieleen tulee Yli-Vakkurinkin työtä luonnehtiva *sattuma korjaa satoa* -tunnelma. Toisaalta en ole pyrkinyt määrittämään millekään toissijaisuudelle lopullista merkitystä, vaan olen koettanut ainoastaan hahmottaa, mitä se voisi kussakin yksityisessä tilanteessa eli instanssissa merkitä. Enempään ei pysty kukaan.

Käyttämäni lähestymistapa on lähellä ns. feminististä tutkimusta. Sen mukaan analyysissä on aina muistettava, että tarkastelu käyttää jo **jonkun** näkökulmaa (vrt. myös Kurkela 1986b: 100). Tulkinta riippuu aina paitsi havainnon kohteesta ja kohteen ympäristöstä myös havainnoijasta, ja havaitseminen on teoria- tai mallisidonnaista. Koska tulkinnassa niin muodoin kiinnitetään huomiota musiikinulkoisiin olosuhteisiin, se on myös lähellä etnomusikologista analyysia.

5.1. Dmitri Šostakovitšin *As-duuri-preludi op. 87*

Olen löytänyt pienen sävellyksen, jossa tunnusmerkkisyysstrategioilla on niin keskeinen osa, että se kannattaa ottaa kokonaisuudessaan analysoitavaksi. Teos on jo useasti mainittu: Dmitri Šostakovitšin *As-duuri-preludi op. 87* nro 17. Joudun tulkinnassani nojautumaan melko paljon historialliseen näkökulmaan, mutta pyrin lopuksi laajentamaan näkemystä yksityisestä yleiseen.

Olen myös nojautunut jonkin verran psykoanalyttiseen tietoon, mutta se on vain tämän yksityisen analyysin erikoisuus (laudaturseminaariesitelmäni vastaväittäjänä oli psykoanalyttikko). Psykoanalyysi ei ole pragmaattisen analyysin välttämätön osa, mutta sitä voi käyttää havainnollistamiseen. Jokaisessa musiikkianalyysissä ei myöskään pitäisi etsiä inhimillisen toiminnan analogioita eikä toimijoita. Tässä analyysissä niin on luontevaa menetellä, koska siten voidaan havainnollistaa teoksen sisäistä johdonmukaisuutta, mutta voitaneen kuvitella sävelteoksia, joissa tuo lähestymistapa olisi tuhoon tuomittu.

Laatimani analyysi edustaa toki vain omaa näkemystäni kyseisestä preludista. Kärjistäen voi sanoa, että se on huonon pianistin analyysi — muut voisivat puuttua toisiin näkökohtiin. Yksi analyysi ei voikaan ammentaa sävellystä tyhjiin. Analyyseja voi viime kädessä olla yhtä paljon kuin kuulijoitakin, mutta jotkin analyysit ovat osuvampia kuin toiset. Kaikkien kuuntelijoiden tulkintoja ei tietenkään voi pitää analyysinä sanan varsinaisessa mielessä. Varteenotettavan analyysin on käsitettävä sekä ilmaisun (ransk. *signifiant*) että sisällön (*signifié*) taso (Tarasti 1992: 53). ”Vaikka ryhmittelymahdollisuuksia on paljon, eivät kaikki ole yhtä hedelmällisiä”, sanoo Leonard B. Meyer (1989: 39).

5.1.1. Historiallinen katsaus*

Preludi (lat. *præledium*) on ensi sijassa lyhyehkö sävelteos, joka edeltää toista sävellystä (joko kappaletta, sarjaa tai suurimuotoisempaa teosta). Preludin taustana ovat lyhyet improvisaatiot, joiden avulla mm. luutunsoittajat tarkistivat 1400-luvulla soittimensa virityksen ennen soittoa ja urkurit vakiinnuttivat jumalanpalvelusmusiikin viritystason ja moodin. Preludeilla oli siis alun perin hyvin käytännöllinen merkitys. Preludit saattoivat olla melko itsenäisiä, ja ne saatettiin soittaa minkä tahansa samassa moodissa olevan teoksen aluksi. Preludit olivat 1500-luvulla melko lyhyitä (15–20 tahtia). Preludi kehittyi Saksassa ja Ranskassa; Italiassa samanmuotoiset kappaleet kulkivat eri nimillä (esimerkiksi *ricercare*, *toccata*). Preludit koottiin yhteen, ja niiden nimestä ilmeni, mitä sävellajia niiden oli tarkoitus vakiinnuttaa. Preludit koostuivat lähinnä sointusarjoista ja juoksutuksista.

* Tämä jakso perustuu ensi sijassa lähteisiin Ferguson 1980 ja Jacobsson 1983.

Seuraavalla vuosisadalla (1600-luvulla) hallitsevaksi tyypiksi tuli preludi, joka edelsi tiettyä kappaletta, esimerkiksi fuugaa tai tanssisarjaa. Preludin ja fuugan yhdistelmä (preambuli) oli saksalaisen barokkimusiikin tärkeimpiä muotoja. Diedrich Buxtehude (1637?–1707) laajensi yksiosaista preludi–fuugamuotoa niin että se käsitti useita vapaita jaksoja ja fuugajaksoja. Preludi–fuugamuodon huipensi J. S. Bach kahdessa *Hyvin viritetty klaveeri* -kokoelmassaan (1722 ja 1744). Tanssisarjaan kirjoitettu preludi oli kepeämpi kuin fuugan pariaksi kirjoitettu. 1700-luvulla preludi alkoi menettää improvisaationomaista luonnettaan; Bachin *Englantilaisten sarjain* BWV 806–811 (1717–20?) preludit ovat ritornello-muotoisia viimeistelyjä kappaleita. Improvisaatioperinne säilyi pitempään Ranskassa, jossa kirjoitettiin ”tahdittomia preludeja” (ransk. *prélude non mesuré*).

1700-luvun jälkipuoliskolla preludeja ei paljon sävelletty, koska klassismin aikana muodolle ei ollut käyttöä, sormiharjoittelua lukuun ottamatta. Romantiikan aikana, 1800-luvulla, heräsi kiinnostus menneitten aikain musiikkiin; preludeja ja fuugia sävelsivät mm. Felix Mendelssohn, Franz Liszt (1811–86) ja César Franck (1822–90). Tyypillisempiä olivat kuitenkin itsenäiset pianopreludit. Frédéric Chopinin kokoelman myötä preludista tuli tärkeä karakterikappale, jolla ei ollut ohjelmaa. Tällaisia sarjoja kirjoittivat mm. Aleksandr Skrjabin (1872–1915), Sergei Rahmaninov, Nino Rota (1911–79) ja Olivier Messiaen (1908–92). Ainoastaan Claude Debussyn (1862–1918) preludeilla on kuvailevat nimet, mutta ne on kirjoitettu kunkin kappaleen nuottien loppuun, jotta ne eivät liikaa ohjailisi kappaleen tulkintaa.

Dmitri Šostakovitš sävelsi pianolle 24 preludia op. 34 vuosina 1932–33, mutta niitä on pidetty lähinnä salonkiminiatyyreinä, ja eräs arvostelija on kirjoittanut:

”Pyydän anteeksi, jos syyllistyn – – jumalanpilkkaan, mutta – – Shostakovitshin [sic] preludien hahmo on jotakuinkin seuraava: zippi-dippi, dappi-dappi, humputi-pumputi, pöts” (Otonkoski 1991).

Šostakovitšin preludien ja fuugain op. 87 synnyn taustalla on osaksi vuoden 1948 formalistijahti. Šostakovitšia ynnä muutamia muita neuvostoliittolaisia säveltäjiä arvosteltiin puolueideologi Andrei Ždanovin (1896–1948) johdolla ankarasti siitä, että heidän musiikkinsa edustaa ”mitä räikeimmällä tavalla musiikin formalistisia perversiteettejä ja kansanvallanvastaisia pyrkimyksiä”. (Šostakovitš kiitti ryöpytyksestä ja lausui, että hän oli ”hairahtunut formalismin poluille, puhumaan kieltä jota kansa ei ymmärrä”.) Formalistijahdin takia Šostakovitš alkoi käyttää kahdenlaista ilmaisukieltä: toinen tyydytti puolueen aatteellisia katsomuksia, toinen hänen eettisiä vaatimuksiaan. ”Puolueellista tyyliä” edustavat muutamit prameat kantaatit, yksityistä tyyliä taas laulusarja *Juutalaisesta kansanrunoudesta* op. 79 (1948) ja 4. jousikvartetto

D-duuri op. 83 (1949); nämä teokset jäivät pitkäksi aikaa pöytälaatikkoon. Myös preludien ja fuugain sarja kuulunee yksityiseen ilmaisulajiin.

Šostakovitšin opus 87 sisältää J. S. Bachin innoittaman 24 preludin ja fuugan sarjan; Bachin *Hyvin viritetyn klaveerin* (1722) tavoin Šostakovitšinkin kokoelma käsittää preludin ja fuugan joka sävellajissa — tosin nyt kvinttiympyrän mukaan järjestettynä. Sarjan syntyyyn vaikuttivat muun muassa Leipzigin Bach-juhlat v. 1950; Šostakovitš toimi tuomarina pianokilpailussa, ja hän esitti Leipzigissa otteita *Hyvin viritetystä klaveerista*. Hän totesi Bachin musiikista: ”Bachilla on merkittävä sija elämässäni. Soitan Bachin musiikkia joka päivä. Päivittäinen kosketus Bachin musiikkiin on minulle hyvin tärkeä.” (Jacobsson 1983: 107.) Sarja syntyi yhteistyössä pianisti Tatjana Nikolajevan (1924–93) kanssa.

Kokonaisuutena Šostakovitšin sarja on kuitenkin lähempänä myöhäisromantiikan ilmaisukieltä kuin barokinajan tyyliä. Fuugain esitysohjeista löytyvät *diminuendo*, *crescendo* ja *ritenuto* ovat tyypillisiä romantiikan ilmaisukeinoja. Šostakovitš moduloi vapaammin kuin Bach, eikä hän kaihda karkeita riitasointuja. Preludit ovat ilmaisuasteikoltaan monimuotoisia; jotkin kappaleet edustavat muotoa A B A¹, mutta esimerkiksi C-duuri-preludi (nro 1) on sarabanda, gis-molli-preludi (nro 12) on suurenmoinen passacaglia Bachin c-molli-passacaglian BWV 582 (1710?) hengessä ja b-molli-preludi (nro 16) on teema muunnelmineen. Fuugateemat ovat omintakeisia, ja ne viittaavat toisinaan venäläiseen kansanlauluun. Vaikka pintataso on näiden säveltäjien kappaleissa erilainen, niin syvätasolta rakenteen yhtäläisyyksiä löytyy.

Kunkin preludin ja fuugan suhde on Šostakovitšilla symbolinen, jos käytetään Peircen luokittelua. Sanoisin, että preludin ja fuugan suhde on ikoninen ainakin passacaglia ja fuuga -muotoisessa kappaleessa, jos muunnelmateema on myös fuugan teemana (Šostakovitš olisi voinut menetellä näin gis-molli-kappaleessa). Preludin ja fuugan suhde voi olla indeksaalinen, jos esimerkiksi osain rakenteissa on jotain yhtäläisyyttä, vaikkapa kolmitaitteisuus. Ikonista suhdetta ei saa käsittää liian ankarasti; fuugahan ei periaatteessa voisi kuin toistaa preludin, jotta voitaisiin puhua ikonisuudesta. Ikonisuuden yläpuolelle pitäisi vielä määritellä **samuuden** luokka (vrt. Kurkela 1986b: 97); esimerkiksi eräässä Lewis Carrollin romaanissa ruvettiin lopulta käyttämään valtiota itsensä karttana, koska mittakaavaan 1 : 1 valmistettu kartta oli kylläkin tarkka, joskin hyvin epäkäytännöllinen (auki levitettynä se haittasi maanviljelyä). (Samuudesta ja samanlaisuudesta ks. Sovran 1992.)

5.1.2. Šostakovitšin preludin analyysi

5.1.2.1. As-duuri-preludi (allegretto) näyttää päältä katsoen jakautuvan neljäksi taitteeksi:

A (t. 1–29), B (t. 30–58), A¹ (t. 59–72), B¹ (t. 73–86).

Katson kuitenkin, että A¹- ja B¹-taite muodostavat kokonaisuuden, ja nimitän sitä C:ksi. Teoksessa on siis kolme taitetta:

A B C (C = A¹+B¹).

Näin eri taitteista tulee likipitään samanmittaisia — pituuksien suhde tahteina 29 : 29 : 28 —, kun nelijakoon päädyttäessä olisi taitteitten pituuksien suhde ollut tahteina 29 : 29 : 14 : 14. Kummassakin tapauksessa voitaneen olettaa, että Šostakovitš on Bachin lailla tavoitellut tiettyä matemaattista tasajakaisuutta. — A-taitteita luonnehtii melodian ja säestyksen muodostama kokonaisuus; melodia tosin on aluksi bassossa ja säestys, eräänlainen albertinbasso, keskirekisterissä. B-taitteet taas ovat tanssinomaisia intermezzoja. C-taitteessa A- ja B-taitteen melodia-ainesta käsitellään samalla tavalla (duurisoinnut). Tietyn ”nenäkkyytensä” takia kappaletta voi pitää Des-duuri-preludin sisarteoksena.

Kappaleen pääsävellaji on As-duuri, mutta soinnutus ei noudata perinnäistä funktionaalista harmoniaoppia. Ainakin harmonian tasolta löytyy tunnusmerkkisiä piirteitä, ja A-taitteet ovatkin tässä suhteessa mielenkiintoisia.

5.1.2.2. A-taitetta tarkasteltaessa voi havaita, että tahtien 2–7 melodiasäe kulkee luonnottoman matalassa rekisterissä (nuottiesimerkki 6).



Nuottiesimerkki 6. Tahdit 1–7.

Tässä on selvästi kyse ulkoisesta tilastollisesta poikkeamasta: melodiaa ja säestystä ei tavallisesti kirjoiteta näin, mutta mitään sääntöä ei varsinaisesti rikota. (Voidaan hyvällä syyllä kysyä, minkälainen musiikki voisi rikkoa jotain sääntöä. Millainen ulkoinen poikkeama olisi ehdoton? Jos jonkin säännön rikkomisella saadaan välitetyksi osuva viesti, niin tapausta ei voi nimittää rikko-

mukseksi, koska siitä on hyötyä, mutta rikkomuksista yleensä haittaa. Onko hyödyllinen rikkomus enää ”rikkomus”?*)

Edelleen tahdeissa 8–13 melodia soi korkeammassa rekisterissä kuin tällaiselta melodialta odottaisi. Se kuulostaisi luontevammalta siinä oktaavialassa, jossa säestys soi. — Jos ajatellaan H. P. Gricen kuvaamia keskustelun periaatteita, niin esittäessään melodian epätavallisessa oktaavialassa rikkoo sävellyksen KERTOJA laadun periaatetta, sillä hän esittää, että melodia kuuluisi näihin oktaavialoihin. Romantiikan pianomusiikkiin perehtynyt sisäiskuuntelija kuitenkin pitää näitä rekisterivalintoja kummeksuttavina. Jos tilannetta kuvataan Eero Tarastin (1994a: 48 *et passim*) käsittein, tässä on kysymyksessä ulkoavaruudellinen etäännytytys (*disengagement in outer spatiality*).

Myös säkeiden pituus on tavallisesta poikkeava. Tahdeissa 1–13 melodian säkeet — ”pienimmät ajateltavissa olevat musiikilliset kokonaisuudet, joiden jälkeen on luontevaa hengittää” (Kalevi Aho) — ovat säveltäjän kaaristusten mukaan kolmen neljän tahdin mittaisia, ja melodiasäkeiden välillä luontevasti vetää henkeä. Tahdissa 14 tilanne muuttuu: kaaret ulottuvat tahdeissa 14–25 tahdin painolliselle neljäsosalle, niin että henkeä pitäisi vetää tahdin ensimmäisen ja toisen neljäsosan välillä. (Preludin tahti-osoitus on siis 44.) Näin ollen tahdeissa 14–20 ja 21–27 soi seitsemän tahdin mittainen melodiasäke. Näin pitkä fraasi tuo mieleen ajatuksen, että KERTOJA unohtaa olevansa ihminen ja että hänen pitäisi hengittääkin, hän on niin asiansa pauloissa; hän siis kieltää ruumiinsa tavalla, joka tuo mieleen jopa skitsofrenian kataleptisen tilan (Achté–Alanen–Tienari 1990: 340); siinä on oman ruumiin vaatimukset kielletään tykkänään. Tulkitsen, että SÄVELTÄJÄ asettaa itsekieltäytykset koomiseen valoon ja esittää näin kannanoton neuvostovaltion neuroottisesta siveyden ihannoinnista, puritaanisuudesta. — Näin ei tarvitse välttämättä olla. Voidaan myös ajatella, että Šostakovitš halusi vain leikitellä sävelillä. Tulkintaan on vaikuttanut tieto siitä, että Šostakovitš on musiikkinsa keinoin ottanut kantaa Neuvostoliiton oloihin, esimerkiksi juutalaisvastaisuuteen laulusarjallaan *Juutalaisesta kansanrunoudesta* op. 79.

Tässä on kysymys musiikin eksterio- ja interoseptiivisuudesta (ks. Tarasti 1994a: 57). Interoseptiivisuus eli sisälähteisyys tarkoittaa, että musiikki kiinnittää huomion musiikin sisäisiin suhteisiin, kun taas eksteroseptiivisuus

* Tämä ongelma tuo mieleen esimerkin, jota Eerik Lagerspetz käsittelee tarkastellessaan vastavuoroisia uskomuksia. Kuvitelkaamme, että on olemassa Äskylä asukkaineen. Joku äskyläläinen erehtyy uskomaan, että kylän vieressä puun alla on kyläläisten kokoontumisaika, vaikka paikka on ennen ollut erään toisen puun juurella. Kun hän menee sinne yksinään istumaan, hän on tietysti väärässä. Mutta entäpä jos kaikki äskyläläiset erehtyvät uskomaan, että kokoontumisaika on tuon puun alla, ja lähtisivät sinne joukolla? Kun kaikki äskyläläiset olisivat kokoontuneina puun alle uskoen, että siinä on kokoontumisaika, niin kuka voisi sanoa, että kokoontumisaika ei ole siinä? Paikka on siinä, koska kaikki niin uskovat. (E. Lagerspetz 1989: 19–20.)

nessa eli ulkolähteisyydessä korostuu musiikin ja ulkoisen todellisuuden välinen suhde. As-duuri-preludi vaikuttaa sävellykseltä, jonka ulkolähteinen puoli korostuu. Tähän eivät niinkään viittaa vaikkapa melodiat vaan syntaksin taso, erityisesti harmonian anomaliat. Sen mukaisesti teosta kannattanee lähestyä etnomusikologian sävyttämästä näkökulmasta.

5.1.2.3. Tarkatkaamme harmoniaa. Tahdeissa 5–6 soi Ges-duuri-sointu (nuottiesimerkissä 6). Se on As-duurin subdominantin subdominantti, mutta se ei purkaudu As-duuriin funktionaalisen harmoniaopin mukaisesti. Tässäkin on kysymys ulkoisesta tilastollisesta poikkeamasta. KERTOJA rikkoo jälleen laadun maksiimia, mutta emme voi tietää hänen illokuutiotaan — oliko outo sointupurkaus tahallinen vai tahaton —, mutta perlokuutio on selvä: purkaus herättää valistuneen sisäiskuuntelijan huomion merkillisellä soinnillaan. Tarastin käsittein ilmaistuna piirteen *devoir*-arvo on pieni, koska perinnäisiä sääntöjä ei noudateta.

Teoksen alkuosan silmiinpistävin tunnusmerkkisyys löytyy tahdistä 16, sillä se moduloi yllättäen A-duuriin; seuraavassa tahdissa moduloidaan takaisin As-duuriin (nuottiesimerkki 7).



Nuottiesimerkki 7. Tahdit 15–18.

Tällä kertaa tapaus voidaan luokitella myös toissijaisuudeksi, sillä kun A-duurin sävelikköä käytetään muualla kuin A-duurissa, se on toissijaisessa käytössä. Ilmiö on myös vahvasti tunnusmerkkinen, koska näennäisesti selittämättömät äkkimodulaatiot pienen sekunnin verran ylöspäin ja takaisin eivät kuulu kappaleen edustamaan myöhäisromanttiseen tyyliin (tempaus ei ”toimi” napolilaisena sointuna). Voisi ajatella, että KERTOJA rikkoo yhtenäisyyden periaatetta, sillä hän ei ikään kuin pysy asiassa. Hänen illokuutionsa on meille vielä epäselvä. — Tämä modulaatioteho tuo heti mieleen Robert Schumannin *Sinfonisen etydin* op. 13 nro 12 (1837) päätöstaitteen, sillä siitä löytyy samanlaista ”harmonista sekoilua”. Ehkäpä Schumannin romanttisen KERTOJAN sydän on pakahtua onnesta ja haltioitumisesta — kuten Fjodor Dostojevskin novellin *Heikko sydän* päähenkilöllä. Toisaalta Schumann on voinut viitata Ernst Theodor Amadeus Hoffmannin (1776–1822) romaaniin *Kissa Murr* (1820–22) ja sen erityiseen katkelmatekniikkaan, jolloin kysymys olisi (romanttisesta) ironiasta. Vastaavanlaisen esimerkin voi edelleen löytää Lud-

wig van Beethovenin *Missa solemniksen* op. 123 Gloria-osan lopusta (tahti 538 ym.), ja samanlainen teho löytyy myös Veljo Tormiksen ”Röntyskälaulusta”, joka kuuluu sävellykseen *Inkerin illat* (*Ingerimaa õhtud, Tantsulaul «Röntüškä» 1*, 1979). Siinä laulajat vetävät yllättäen henkeä kesken musiikin ja sitten jatkavat kuin mitään ei olisi tapahtunut; vaikutelma on hyvin omalaa- tuinen. — Tätä poikkeamaa voisi Tarastin semioottisen analyysimenetelmän termein nimittää sisäavaruudelliseksi etäännytykseksi.

Beethovenilla on myös tapana käyttää osan alussa tihentämiskeinona vä- liaikaista äkkimodulaatiota pienen sekunnin verran ylöspäin (esim. 9. sinfo- nia ja 2. *Razumovski-kvartetto*) napolilaisen soinnun sävellajiin. Šostakovitšin kappaletta ei ehkä pidä kytkeä tähän perinteeseen, koska tässä merkitys on aivan erilainen. Kuulija voi kyllä tunnistaa sen, mutta on mahdotonta sanoa, viittaako Šostakovitš tietoisesti Beethoveniin; meidän tulkintaamme tuo tieto vaikuttaisi toki aika lailla.

Aarne Kinnunen (1994: 77) huomauttaa, että koominen tekeminen on vähintään kaksinkertaista: teko muuttuu koomiseksi toisen yhtäikäisen teon myötä. Konteksti on hyvin herkkä, painottaa Kinnunen, ja on osattava oival- taa oikea hetki. Tilaisuus tekee varkaan — ja koomikon. Näin voidaan vaik- kapa osoittaa koomiseksi se, mitä yleisesti pidetään vakavana. Esimerkiksi *Röntyskälaulussa* laulajat koettavat yhtä aikaa laulaa ja hengittää tavalliseen tapaan (mikä on toki mahdotonta: he koettavat syödä kakun ja säästää sen), ja koomisuus syntyy näiden ristiriidasta. Kuinka Kinnusen kuvaama kaksita- soisuus sitten ilmenee Šostakovitšin kappaleessa? Kappaleen KERTOJA sekä esi- tää (musiikkia) että haaveilee tai myöhemmin C-taitteessa esittää eikä tiedä. Voinee olettaa, että vallantahdon yhteydessä esiintyvä tietämättömyys on te- kemistä, aktiivisuutta.

Preludin tapaukselle voi etsiä humoristista merkitystä. Tässä modulaati- ossa siirrytään ”vaikeasta” As-duurista — toonika mustalla koskettimella — ”helppoon” A-duuriin — toonika valkealla koskettimella. Voidaan kuvitella, että KERTOJALLA (siis ei Šostakovitšilla) on tässä naiivi mutta toki mahdoton toive, että kappale voisi mieluummin olla pianistille hieman ”helpommassa” A-duurissa. Tahdissa 16 pääsee sitten tapahtumaan jonkinlainen freudilainen lipsahdus, kun toive toteutuu (musiikin *pouvoir*-arvo on hyvin pieni). KERTO- JA huomaa tämän ja korjaa virheensä ja jatkaa kuin mitään ei olisi tapahtunut. Koomisuus syntyy siitä, että KERTOJA kieltää kömpelön virheensä tykkänään: hän torjuu sen välittömästi. Hän käyttää tehtävänsä paljon vähemmän hen- kistä energiaa kuin se edellyttäisi, ja se on Freudin (1983) mukaan tärkeä hu- vituksen lähde. Tässä on oletukseni mukaan kyseessä hyvin jäykkä tiedosta- maton torjunta (Achté–Alanen–Tienari 1990: 164, 318). — Vaikka tällaisen egon puolustuskeinon synnyn taustana voi olla henkinen kärsimys, sitä lähes- tytään tässä tulkintani mukaan koomisesta näkökulmasta; sellaistaikin asen-

netta voi myös pitää torjuntana: ei haluta kohdata toisen ihmisen kärsimystä, koska se voisi muistuttaa omasta ahdistuksesta.

Samanlaisen tehon voimme löytää myös Joseph Haydnin *Hajamielisyys-sinfoniasta*, sinfoniasta nro 60 C-duuri (1774). (Alun perin teos on näytelmämusiikki Jean-François Regnardin näytelmään.) Tarkoitän tässä erityisesti kuudennen osan alkua: orkesteri aloittaa kiihkoisan accelerandon — ja puhkeaa yhtäkkiä virittämään. Sitten accelerando jatkuu, kuin mitään ei olisi tapahtunut. — 1700-luvulla hajamielisyys ymmärrettiin vain luonteenominaisuudeksi, sellaiseksi kuten pituus, paino, hiusten väri, eikä käsitetty, että se saattaa olla psyykinen oire, johon terapia voi mahdollisesti vaikuttaa. Yleensä uskottiin, että jumala oli luonut ihmiset ja maailman kerralla lopulliseksi ja muuttumattomaksi (vrt. Dollimore 1991: 290).

Šostakovitšin sävellyksen komiikka syntyy siitä, että KERTOJA siis kieltää kömpelön virheensä kokonaan ja että tämä virhe paljastaa hänen ajattelunsa liikkuvan yllättävän lattealla tasolla. (Modulaatio on siis FIKTIIVISESSÄ MAAILMASSA virhe mutta ei itse sävellyksessä. Tyyliässä se jälleen on virhe.) Samanlaista tekniikkaa käyttää esimerkiksi Buster Keaton, ”mykän elokuvan kivikasvo”. Kun tarkastelemme tilanteita, joissa SEPITTEELLINEN HENKILÖ joutuu kieltämään hämmennyksensä, pystynemme työstämään tilanteita, joissa itse olemme joutuneet kieltämään omat tunteemme. Sigmund Freud on puhunut todellisuusperiaatteen ylivallasta mielihyväperiaatteeseen nähden (Freud 1981: 131). (Tämän naureskelun hintana kuitenkin on, että vaikka pystymme naurun kautta työstämään omia traumojamme, niin tarkastelun kohteena oleva henkilö tuhoutuu. Aarne Kinnunen kirjoittaa satiirin vaikutuksesta:

”Joutua jatkuvasti olemaan naurettava olisi ilmeisesti ihmiselle kuin ihmiselle liian kovaa. Köyhyyttäkin kestää paremmin. Jatkuvan pilkan kohde tulee aggressiiviseksi, siirtyy toiseen yhteisöön tai tekee itsemurhan, mutta hän ei siedä naurun uhrina olemista.” [Kinnunen 1994: 261.]

Siksi olisi eettisesti aiheellista rajoittaa tällainen asennoitumistapa vain FIKTIIVISTEN HENKILÖITTEN vaikeuksiin — jos niihinkään.)

Kun siis selvitämme äkkimodulaation merkitystä, on huomattava, että se ei ole varsinainen **merkki**, koska sillä ei ole tarkoitetta eli referenttiä.* Sitä voisikin pitää tyypillisenä **kontekstivihjeenä**. Kontekstivihjeet ovat semioottisesti hyvin kiinnostavia, sillä niiden merkkiluonne on monitahoinen. Ne ovat ei-referentiaalisia, eli ne saavat merkityksensä vasta vuorovaikutustilanteessa. Tämä merkitys ei myöskään ole kiinteä, vaan viesti(nnän) muut osatekijät vaikuttavat siihen, minkä tulkinnan vihjeelle annamme. Tällaisten piirteiden ainut merkitys piilee siis siinä, että ne ”osoittavat toiseuteen” eli ohjaavat ylipäänsä hakemaan erilaista merkitystä kuin tunnusmerkitön teksti. Konteksti-

* Rosario Miriglianon (1995) esittämän kritiikin perusteella myöskään kontekstivihjeet — musiikin ohella — eivät ilmeisesti voisi tulla semioottisen tutkimuksen kohteeksi.

vihjeitä voi siis pitää **toisteisina**, koska ”lopullisen” tulkinnan syntyyn tarvitaan useiden osatekijöiden vuorovaikutusta. Kontekstivihjeet ovat myös **kontrastiivisia**, sillä merkitys perustuu muutoksiin ja vaihdoksiin. Kontekstivihjeet edellyttävät sosiokulttuurista tietoa, ja ne aktivoivat kulttuurin jäsenten muistista tietorakenteita, joiden avulla asioita voi ymmärtää. Eri kuulijoiden muistissa voi aktivoitua erilaisia tietorakenteita, ja siksi eri kuulijat voivat tulkita saman kohdan eri tavoin — ”oikeaa” merkitystä ei tarvitse olla. (Julia Kristeva nimittäisi näitä aktivoitavia tietorakenteita genoteksteiksi eli peruteksteiksi — tästä voidaan siirtyä edelleen transtekstuaalisuuteen ja Mihail Bahtinin polyfonisuusideaan.) Vihjeet perustuvat kulttuurin suodattamaan kokemukseen. (Auer 1992.)

Olisi kokonaan oma pohdintansa, mitä KUULIJA tekee näissä tapauksissa — tämä kappale ei tunnu korostavan KUULIJAN osuutta, vaan KERTOJALLA on keskeinen rooli. KUULIJAN täytyy lähinnä tyytyä vastaanottamaan teoksen lukuisat anomaliat. — SÄVELTÄJÄ käyttää tässä valtaa sekä musiikkiaineeseen ”ruhjomalla” sitä että KUULIJAAAN pitämällä tätä jännityksessä. Šostakovitšille on usein ominaista ”valtaisa” säveltäminen — toisin sanoen hän käsittelee musiikkiainesta ja KUULIJAA hyvin määrätietoisesti.

5.1.2.4. Toinen, B-taite ei ole tunnusmerkkisyyksien kannalta yhtä kiinnostava. Harmonia liikkuu enimmäkseen rinnakkaissävellajissa f-mollissa.

B-taitteen tekstuuri muuntuu A-taitteen tekstuuriksi, ja A-taitteen säestyskuvio alkaa soida tahdista 59 alkaen; niinpä C-taitteen A¹-osa alkaa tahdista 59. Tahdeissa 60–72 teema soi kolmiäänisesti rinnakkaistersseissä, siis kolmi-soinnuin. Harmoninen ilmasto on tässä hyvin huomionarvoinen. Melodia soi As-duurissa kuten alussakin. Sitä kaksintavat äänet etenevät kuitenkin koko ajan tonaalisuudesta piittaamatta suuren terssin ja puhtaan kvintin verran ylempänä, niin että harmonioiksi syntyy koko ajan duurisointuja. Esimerkiksi tahdeissa 60–61 soivat perätysten As-duuri-, B-duuri-, C-duuri- ja Des-duurisointu (nuottiesimerkki 8).



Nuottiesimerkki 8. Tahdit 60–62.

(Vastaavanlainen tilanne syntyy, jos C-duuri-asteikko soitetaan niin, että joka sävelelle rakentuu duurisointu.) Harmonioita on tässä niin muodoin yhdis-

tetty melko epäsoinnuista, ja perinnäiseen soinnutusajatteluun verrattuna on tällainen soinnutus hyvin tunnusmerkkinen.

Kun jotain kaavamaista periaatetta toteutetaan härkäpäisesti ja seurauksista piittaamatta, se voisi tässä viitata esimerkiksi ždanovilaisen sosialistisen realismin ihanteeseen — pakonomaiseen optimismiin —, joka tunnetusti valitsi Neuvostoliitossa 1930–50-luvulla. (Ks. Ruutsoo 1989.)

Toissijaisuuksilla tuntuu tässäkin olevan humoristinen merkitys. Mahdollisesti KERTOJAN yritys tahdeissa 1–29 ei tuottanut kaivattua tulosta (esimerkiksi valistunut sisäiskuuntelijä saattoi nyrpistää nenäänsä), vaan hän joutui pakenemaan B-taitteen aiheitten turviin. Hän kuitenkin haluaa yrittää uudestaan ja on keksinyt uuden menetelmänkin: duurisoinnut. Kenties KERTOJALTA on musiikin teoriasta hyvin pinnalliset tiedot — duurisoinnuilla kuvataan aina hienoa ja mahtavaa* — ja hän on nyt päättänyt viekotella yleisöään hienolla ja mahtavalla musiikilla: duurisointua joka väliin, niin *a vot!* Hän ei tiedä sitä yksinkertaista tosiasiaa, että duurisointu rakentuu vain asteikon ensimmäiselle, neljännelle ja viidennelle sävelle; muulloin duurisoinnut tarkoittavat esimerkiksi muunnosointuja ja modulaatioita, ja niitä olisi siksi käytettävä varoen, koska niillä on **merkitys**. — Henri Bergsonin (1859–1941) mielestä automaattisuus on koomista; kun joku muuttuu jäykäksi ja konemaiseksi, se herättää naurua (ks. erit. Bergson 1994: 40–41). Jäykkyys voi olla psyykinen oire, nauru torjuntakeino.

KERTOJALTA puuttuu siis toimensa vaatimaa pragmaattista informaatiota, mutta hän haluaa kuitenkin esiintyä KERTOJANA. Kysymys on siis narsistisesta yksilöstä, jolla on katteettomia kaikkivoipuuskuvitelmia. Hän epäonnistuu keskeisissä pyrkimyksissään mutta ei näe sitä (neuroottista torjuntaa). Viittaisin tässä yhä edelleen Rein Ruutsoon näkemyksiin Neuvostoliiton kulttuurielämästä ja proletaarin diktatuurista. Oppimattomat ja keskinkertaiset ihmiset pääsivät säätelemään esimerkiksi taide-elämää, koska heillä oli poliittisia ansioita, ja se johti taiteen semantisoimiseen ja latistamiseen. Luokittelisin kappaleen siis komediaksi, sillä KERTOJAN hybris paljastetaan ja saatetaan kappaleessa naurettavaan valoon: hänellä ei oikeastaan olisikaan mahtia surmata meitä, vaikka emme tottelisi.

Nauru on myös ihmisen tapa paljastaa hampaansa (Hatlen 1987: 119; Canetti 1980: 248); kun saatamme jonkun toiminnan — esimerkiksi taiteen sensuroinnin — naurunalaiseksi, niin irvistämme hänelle vertauskuvallisesti hampaitamme. Tavallaan viemme perustan hänen yhteisölliseltä olemassaololtaan, ja samalla nauru kiinteyttää omaa yhteisöämme. Henri Bergsonin

* Stalinin Neuvostoliitossa sävellys ei voinut loppua mollisointuun, koska Neuvostoliitossa on kaikki hyvin. — Fil. lis. Outi Jyrhämän luento ”Virolaiset säveltäjät ja heidän musiikkinsa” 24.4.1992.

(1994) käsitys, että nauru olisi aina jonkinlainen sosiaalinen ruotuunpalauttamiskeino, vaikuttaa kuitenkin liian jäykältä ja automaattiselta.

5.1.3. *Huomioita analyysista*

Edellä olen näköjään ottanut sen kannan, että musiikki voi välittää tietoa ulkomaailman asiainiloista. Täsmennän sitä kuitenkin toteamalla, että musiikki ei voi varsinaisesti kuvata ulkomaailman oloja — esimerkiksi sitä, että Helsingin kaupungin liikennelaitoksen raitiolinja 2 kulkee nykyään Katajanokalle — vaan ennemminkin ihmisten mielessä olevia uskomusjärjestelmiä ja -maailmoja. Se tapahtuisi jonkinlaisen ”musiikillisen metaforan” keinoin. Kuten Ilkka Niiniluoto (1990: 276) huomauttaa, fiktiivinen taideteos voi epätotuudesta huolimatta (tai musiikin tapauksessa referentiaalisen kielen puuttumisesta huolimatta) sisältää ja implikoida — usein metaforan kautta — myös tosi maailmaa koskevia toteamuksia. (Vrt. myös Salmenhaara 1989.)

Lisäksi haluan vapauttaa äskeisen Šostakovitš-analyysin historian kahleista. Jos lähdetään siitä, että analyysi on johdonmukainen ja preludi niin muodoitin luonnehtii mm. sosialistisen realismin maailmaa ivallisesta näkökulmasta, niin musiikki muodostaa siitä isomorfisen tai analogisen kuvan. Voidaan kuvitella, että hyvinkin erilaisilla tavaroilla on sattumoisin samanlainen varjo; esimerkiksi varjoteatterissa voidaan käsillä muodostaa **tietynlaisia** hahmoja, esimerkiksi kissan tai koiran pää tai lintu, mutta käsillä ei voida muodostaa aivan minkälaisia varjoja tahansa, ei esimerkiksi sähköjunan virroitinta tai tehosekoitinta. Käsien muoto rajoittaa sen oliojoukon, jota ne voivat varjon keinoin matkia. Vastaavasti musiikki voi luonnehtia tietynlaisia ilmiöitä mutta ei aivan mitä tahansa; musiikin olemus sinänsä rajaa sen ilmiöjoukon, jota se voi matkia. Olen preludia tutkiessani tavoittanut yhden ilmiön, jota musiikki voi luonnehtia.

Kuten sanottua, hyvinkin erilaisilla tavaroilla voi sattumoisin olla samanlainen varjo. Voidaan ajatella, että sosialistisen realismin jääräpäisyys on vain yksi inhimillisen jääräpäisyyden esiintymistapaus. Jos Šostakovitš olisi elänyt 1950-luvun Yhdysvalloissa, hän olisi saattanut säveltää likimain samanlaisen musiikkikappaleen luonnehtimaan Joseph McCarthyn (1900–57) kommunistijahtia. Molemmissa poliittisissa ääriliikkeissä — sosialistisessa realismissa ja mccarthyismissä — oli syvätasolla kysymys samasta ilmiöstä: inhimillisestä hupsuudesta ja keskinkertaisten ihmisten halusta, hybriksestä, päästä lahjakkaitten ihmisten paikalle, vallantahdosta (vrt. Canetti 1980). (Emme voi kuitenkaan varmasti tietää Šostakovitšin intentiota. Hänen arvonsa kasvaisi silmissämme, jos ikään kuin jälkikäteen voisimme osoittaa hänen esittäneen terä-

vänäköisiä kommentteja aikansa oloista. Šostakovitš on ”suurempi” aggressiivisena kuin harmittomana pelleilijänä. *)

Samanlaisen ajatuksen syvätason yleisestä vastaavuudesta olen löytänyt Bertolt Brechtin kirjoituksista:

”Kaikki henkilöt, joiden luonne täyttää hänen [esittäjän] määrittelemänsä edellytykset ja joiden toiminnasta tulevat näkyviin hänen jäljittelemänsä piirteet, saivat toiminnallaan aikaan saman tilanteen” (Brecht 1991: 120.)

Tässä ei ole koetettu ymmärtää kohdetta ”paremmin kuin sen tekijä” (Niiniluoto 1983: 172). Analyysin lähtöoletuksena on nimittäin ollut, että Šostakovitš on ollut täysin tietoinen siitä mitä säveltää — mutta tätä emme pysty enää selvittämään, ellei löydetä esimerkiksi päiväkirjoja tms. yksityiskohtaista aineistoa. Onko esittämäni analyysi vain tulkitsijan merkitys tai peräti tekijälle tiedostumaton (mts. 172)? Šostakovitš vaikuttaa niin pätevältä hahmolta, että hän on ollut perillä näin ilmeisistä implikaatioista ja suunnitellut ne. Šostakovitšin ”säveltäjäkuva” (vrt. Heiniö 1992b) on siis ohjannut analyysiani olennaisesti.

* Janet M. Levy huomautti 7.4.1995 Beethovenin humoristisista teoksista, että ne ymmärretään ja myös soitetaan aggressiivisesti, koska protestanttisen työn etiikan vaikutuspiirissä pidämme pelkkää leikinlaskua joutavana ja ”syntinä”. Aggressiivisuus on siis jo jonkinlaista työtä.

6. MUSIIKIN MYÖHEMMÄT MERKITYKSET

Tässä esittelemäni tarkastelutapa voi osaltaan olla vastaamassa kysymykseen, mitä teos merkitsee. Merkityksen analyysiin voidaan vastata vain osittain; se tarkoittaa verbaalista kuvausta tunnettujen asiain avulla. Koska ei voida näyttää, pitää kertoa (Aarne Kinnusen huomautus). Musiikin-pragmaattinen lähestymistapa on yksi analyysimenetelmä. Se soveltuu tiettyjen ongelmien pohtimiseen mutta ei yritä kattaa kaikkea. Olen rajoittunut tutkimaan musiikin sisäisiä merkityksiä, mutta se ei toki tarkoita, että musiikkiin ei voisi enää muissa vaiheissa liittyä merkityksiä.

Juhani Räisänen (1992) on tutkinut, mitä merkityksiä musiikki saa konserttitilanteessa. Hän kirjoittaa:

”– – luottamalla siihen ilmiasuun, jollaisena musiikillinen *kokonaistapahtuma* meille näyttäytyy, voimme löytää ne ainoat oikeat merkitykset, joita musiikin on ylipäänsä mahdollista sisältää. Musiikissa ei mielestäni voi olla muita viestejä ja sanomia kuin ne, jotka ovat konserttitilanteessa esillä. Kun musiikkia äänitetään levyille, menetetään mielestäni suuri osa musiikin alkuperäisistä merkityksistä ja jäljelle jäänyt osa on lähinnä verrattavissa luonnokseen.” (Räisänen 1992: 20.)

Räisänen on oikeassa tietynlaisissa tapauksissa. Esimerkiksi J. S. Bachin konsertossa kahdelle viululle ja orkesterille d-molli BWV 1043 (1720–30?) on keskeisenä ajatuksena, että viulusolistit soittavat ajoittain yhdessä orkesterin kanssa ja ajoittain esittävät soolo-osuuksia vuorotellen. Äänilevyä kuunnellessa on vaikea erottaa, milloin soittajat esittävät vuorotellen jotakin aihelmaa, koska viulut kuulostavat samanlaisilta: tuntuu kuin äänessä olisi koko ajan yksi viulu. Samaten *tutti*-kohdissa ei sooloviuluja voi kuulla ollenkaan eikä voi tietää, soittavatko ne muun orkesterin kanssa vai pitävätkö taukoa. Äänilevyyn talletettu esitys menettää nyt **jotakin** merkityksiä konserttitilanteeseen verrattuna — mutta ovatko nämä merkitykset teoksen keskeisimpiä? Ehkä voisi mieluummin sanoa, että levytettäessä musiikin merkitykset muuttuvat, eivät katoa kokonaan.

Olisi tehtävä ero sävellyksen merkitysten ja esitysten merkitysten välille. Sekin vaihtelee, kuinka paljon säveltäjät ovat kiinnostuneet esityksen merkityksiä määräämään. Gustav Mahler saattoi olla hyvin pikkutarkka (alaviitteitä myöten), kun J. S. Bach taas ei *Fuugan taito* -teoksessaan BWV 1080 (1750) edes määrännyt, mille instrument(e)ille hän musiikin tarkoitti.

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, musiikki kuuluu omalla tavallaan ns. vuorovaikutteisiin taiteenlajeihin, sillä jokainen musiikkiesitys on omanlaisensa. Eivät esitykset aivan määrättömästi vaihtelee, mutta ne saattavat olla silmiinpistävän erilaisia ja persoonallisia. Saatamme myös antaa eri tulkinnoille eri tavoin arvoa ja kuunnella jonkin tulkinnan vain siksi, että sen esittää se-jatse taiteilija. Tulkitsijan persoona kuuluu siis tekijöihin, jotka määräävät musiikin merkityksiä sen jälkeen kun teos on lähtenyt säveltäjän työpöydältä.

En usko, että musiikin merkitykset voivat olla jonkin tietyn teorian yksityisomaisuutta. Koska tutkimuskohdetta ei voi näyttää, sitä on valotettava eri puolilta. En myöskään sanoisi, että taidemusiikin merkitys on vain sen käyttö yhteisössään. Tämän puolesta puhuu sekin, että jotain taidemusiikkikappaletta saatetaan esittää satoja vuosia säveltämisen jälkeenkin, mutta populaarimusiikki kuluu tavallisesti muutamassa vuodessa loppuun.

On muistettava, että musiikissa on muutakin kuin tunnusmerkkisyyksiä, koska tunnusmerkkisyys ei voi vaikuttaa yksinään.

6.1. Musiikkiesitysten tutkimisesta

Tässä tutkielmassa olen keskittynyt tarkastelemaan nuottitekstiä, vaikka musiikin varsinainen olemistapa on tietenkin esitys. Näkökulmani ei kuitenkaan ole täysin luonnoton tahi epäinhimillinen, sillä muusikot joutuvat esitystä valmistessaan tarkastelemaan ennen kaikkea nuottitekstiä sellaisena kuin se on säveltäjän kirjoituspöydältä lähtenyt. Muusikko pyrkii yhdentämään oman tulkintansa musiikkikappaleeseen eli liittämään omat modalisointinsa siihen mahdollisimman tarkoituksenmukaisesti.

Kun muusikko ryhtyy valmistamaan tulkintaansa, hänelle tarjoutuvat Stuart Hallin esittelemät kolme tulkintamallia (ks. aiempana):

- (1) hallitseva tulkinta
- (2) neuvoteltu tulkinta
- (3) vastustava tulkinta (Hall 1992: 145–148).

Hallitsevasta tulkinnasta on kysymys silloin kun säveltäjä esittää omia teoksiaan vakavin aikein (esimerkiksi Dmitri Šostakovitšin levytykset pianoteoksistaan). Neuvotellut tulkinnat ovat yleisin luokka, koska meidän voi olla vaikea tietää, millainen on hallitseva tulkinta (säveltäjän intentiot ja historiallinen esityskäytäntö) ylipäättään ollut. Monesti on kysymys sovitteluratkaisusta, jossa historiallinen teos tulee osaksi ajankohtaista ajattelutapaamme. Käytännössä myös useimmat ”autenttiset esitykset” edustavat enemmänkin neuvoteltua kuin hallitsevaa tulkintaa. Vastustava tulkinta puolestaan voi asettua vastustamaan molempia. (Toisaalta autenttiset esitykset voidaan lukea myös vastustavien tulkintojen luokkaan siinä mielessä, että ne vastustavat ajankohtaista, vallitsevaa ajattelutapaa ja tuskin tavoittavat säveltäjän intentioita ja todellisia

historiallisia esityskäytäntöjä.) Kiinnostavia esimerkkejä vastustavasta tulkinnasta ovat monet Glenn Gouldin levytykset (W. A. Mozart, J. S. Bach).

Erityistapauksena on pidettävä improvisoitua esitystä. Siinä ei voida teoksen **tulkinnasta**, koska sävellys syntyy varsinaisesti vasta esityshetkellä (esimerkiksi monet Keith Jarrettin äänilevyt). Improvisaatiot kuuluisivat Hallin ”asteikolla” luokkaan 0. Jotta jotakin voisi **tulkita**, sen täytyy ensin olla olemassa.

Kun puhumme musiikkiesityksistä ja niiden modalisoimisesta, kysymys on *énoncén* tasosta. Sitä ei pidä sekoittaa *énonciationin* tasoon, jota modalisoivat SÄVELTÄJÄ ja sisäistekijä-KERTOJA. Muusikko joutuu aina toimimaan suhteessa näihin modalisointeihin ja sovittamaan sävytyksensä niihin.

Muusikoilla on useita tapoja, joilla he voivat modalisoida eli sävyttää esittämänsä teoksen. Ilmeisimpiä keinoja ovat rytmin ja dynamiikan hienovarainen muuntelu. Kari Kurkela on tutkinut pianistien mikroajankäyttöä teoksessaan *Ajan herkkä kosketus* (1991). Eero Tarasti (1994a) tutkii saman laulun (Gabriel Fauré: *Après un rêve*) eri levytyksiä. Tämäntapaisilla vertailevilla semioottisilla tutkimuksilla saavutetaan varmastikin parhaimmat tulokset.

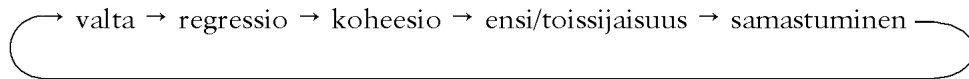
Musiikki voi silti modalisoida myös musiikinulkoisin keinoin: ilmein, elein, asennoin. Tästä tarjoaa mainion esimerkin François Delalanden (1995) analyysi Glenn Gouldin soitosta videonauhan perusteella. Hänen mukaansa Gouldin psykomotorinen käytös ja musiikin affektisisältö ovat selvästi kytköksissä toisiinsa.

Oma modalisoiva vaikutuksensa on myös levykansilla yms. kaupallisella aineksella (vrt. esim. Richardson 1994).

7. LOPUKSI

Tässä tutkielmassa on tarkasteltu musiikin muodontavien voimien toisista käyttoa. Musiikin rakenteen ohella on tarkasteltu laajasti musiikin koherenttiuden₂ ongelmaa, sillä kuulijan on ensin hahmotettava teos **yhtenäiseksi kokonaisuudeksi**, ennen kuin hän voi ruveta hakemaan siitä ensi- ja toissijaisuutta (vrt. Sepänmaa 1989: 283).

Olen nyt valmis esittämään pragmaattisen analyysin kaavion. Siihen kuuluu viisi vaihetta, ja se kuvaa musiikin viestintää hieman yksinkertaistaen:



Taiteilijoiden ja taiteen **vallan** alamaaisena kuulija vajoaa lievään, hyvänlaatuiseen **regressioon** (vrt. Heinz Kohut: regressio egon palveluksessa) ja rupeaa hakemaan ja aktiivisesti mutta yleensä tiedostamattaan luomaan **koheesiota** eli koherenttiutta₂ tietyille äänijoukolle. Kun hän on havainnut sen koherentiksi, hän voi ruveta etsimään siitä **ensi- ja toissijaisuuksia** eli tunnusmerkkittömyyksiä ja tunnusmerkkisyyksiä. Niitä tarkastellessaan hän voi **samastua** (ks. Lång 1995) musiikin tiedollisiin prosesseihin; tällöin hän koettaa hallita ja ymmärtää musiikkia ja todennäköisesti onnistuu siinä ainakin jossain määrin. Samastuessaan hän kasvattaa teoksen **valtaa**.

Muistin ja sosiokulttuurisen tiedon osuuteen on vain viitattu muutaman kerran, sillä sitä ongelmaa ei voida ratkaista näin suppeassa yhteydessä. Myös musiikin tulkitsemisen ja ymmärtämisen induktiiviseen luonteeseen ja ongelmiin on voitu vain ohimennen viitata.

Tekstiäni saattaa leimata tietty intuitiivisuus. En ole niinkään pyrkinyt esittämään lopullisia merkityksiä, vaan olen koettanut tarjota lukijalle mahdollisimman välittömän näkökulman merkitysten syntyyn (vrt. Iser 1989). Vieraannuttamistekniikalla olen koettanut osoittaa tieteellisen tutkimuksen konventionaalisuuteen: ne tieteelliset löydöt, joita pidän tärkeimpinä, olen kokenut piilottaa sulkeisiin ja alaviittoihin. Lyhyesti sanottuna olen koettanut heikentää tieteen objektiivisuusharhaa (vrt. Hellsten 1995).^{*} Toivottavasti lukijoille on näin tarjoutunut mahdollisuus erottaa myös ne harhat, joiden vietäväksi olen ehkä itse ajautunut.

^{*} Tällainen tavoite ei tietenkään oikeuta sitä, että tutkija saisi kirjoittaa huonosti saatikka esittää epätieteellisiä väitteitä.

LÄHTEET

- Abrams, David M. 1993: Freud and Max Graf: On the Psychoanalysis of Music. — *Psychoanalytic Explorations in Music. Second series* (toim. Stuart Feder, Richard L. Karmel & George H. Pollock), s. 279–307. Madison: International Universities Press.
- Achté, Kalle — Alanen, Yrjö O. — Tienari, Pekka 1990⁶: *Psykiatria 1*. Helsinki: WSOY. [1971.]
- Adorno, Theodor W. 1973: *Gesammelte Schriften 14*. Dissonanzen [1956]. Einleitung in die Musiksoziologie [1962]. Frankfurt: Suhrkamp.
- Aho, Jouko 1995: Onko psykoanalyysi epätiedettä? — *Psykoterapia* 1, s. 28–36.
- Aho, Kalevi 1992: *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa. Valittuja kirjoituksia 1974–1992*. Helsinki: Gaudeamus.
- Alford, C. Fred 1992: *The Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press.
- Alhoniemi, Alho 1987: Affektiivista syntaksia. — *Virittäjä* 1 (91. vsk.), s. 102–5.
- Andrew, J. Dudley 1976: *The Major Film Theories. An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Aristoteles 1982: *Runousoppi*. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava. [Περὶ ποιητικῆς, n. 335–322 eKr.]
- Auer, Peter 1992: Introduction: John Gumperz' Approach to Contextualization. — *The Contextualization of Language* (toim. Peter Auer & Aldo di Lucio), s. 1–37. Pragmatics and Beyond, new series 22. Amsterdam: Rodopi.
- Augustinus, Aurelius 1981: *Tunnustukset*. Suomentanut Yrjö Lakka. Helsinki: SLEY-kirjat. [Confessiones, 400.]
- Austin, John L. 1980²: *How to Do Things with Words*. Toim. J. O. Urmson & Marina Sbisa. Oxford: University Press. [1962.]
- Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express. [Проблемы поэтики Достоевского, 1963.]
- Balzac, Honoré de 1985: *Ukko Goriot*. Suomentanut Eino Voionmaa. Hämeenlinna: Karisto. [Le père Goriot, 1834.]
- 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* (toim. Eero Tarasti), s. 325–334. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Beghelli, Marco 1995: Performative Musical Acts: The Verdian Achievement. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 393–412. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Benestad, Finn 1978: *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Svensk översättning av Nils L. Wallin. Stockholm: Rabén & Sjögren. [Musikk og tanke, 1976.]
- Bengtsson, Ingmar 1973a: *Musikvetenskap. En översikt*. Stockholm: Esselte.
- Bengtsson, Ingmar 1973b: „Verstehen” — Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz. — *Musik und Verstehen* (toim. Peter Faltin & Hans-Peter Reinecke), s. 11–36. Köln: Arno Volk & Hans Gerig.

- Bennett, Andrew 1993: On Not Reading. — *Reading Reading. Essays on the Theory and Practise of Reading* (toim. Andrew Bennett), s. 221–237. Tampere University English Studies 3. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Berger, Peter — Luckmann, Thomas 1994: *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suomentanut Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus. [*The Social Construction of Reality*, 1966.]
- Bergson, Henri 1994: *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Suomentaneet Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki. [*Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900.]
- Björk, Stig 1962: *Psykoanalyttinen käsitys sielunelämän kehityksestä*. Helsinki: Otava.
- Bókay, Antal 1994: Alice in Analysis: Interpretation of the Personal Meaning of Texts. — *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds* (toim. Rachel Fordyce & Carla Marello), s. 79–92. Research in Text Theory 19. Berlin: Walter de Gruyter.
- Brecht, Bertolt 1965: *Aikamme teatterista. Epäaristotelelaisesta dramatiikasta*. Suomentanut Max Rand. Helsinki: Tammi. [*Schriften zum Theater*, 1957.]
- Brecht, Bertolt 1991: *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaneet Arja Kolehmainen ym. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 14. Helsinki: VAPK-kustannus. [*Schriften über Theater*, 1967.]
- Brook, Peter 1972: *Tyhjä tila. Nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista*. Suomentanut Raija Mattila. Taskutieto 84. Helsinki: WSOY. [*The empty space*, 1968.]
- Bunge, Mario 1969: The Metaphysics, Epistemology and Methodology of Levels. — *Hierarchical Structures* (toim. Lancelot Law Whyte ym.), s. 17–28. New York: Larkins.
- Burns, Gary 1987: A Typology of “Hooks” in Popular Records. — *Popular Music* 1 (6. vsk.), s. 1–20.
- Bühler, Karl 1934: *Sprachtheorie*. Jena: Fischer.
- Canetti, Elias 1980: *Masse und Macht*. Frankfurt: Fischer. [1960.]
- Canetti, Elias 1985: *Soihtu korvassa*. Suomentanut Kyllikki Villa. Helsinki: Tammi. [*Die Fackel im Ohr*, 1980.]
- Charles, Daniel 1995: Music and Antimetaphor. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 27–42. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Childs, Barney 1977: Time and Music: a Composer's View. — *Perspectives of New Music* 2 (15. vsk.), s. 194–220.
- Comrie, Bernard 1981: *Aspect. An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems*. Cambridge: University Press.
- Comrie, Bernard 1985: *Tense*. Cambridge: University Press.
- Crystal, David 1991: *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Oxford: Blackwell.
- Dawkins, Richard 1989: *Sokea kelloseppä*. Suomentanut Risto Varteva. Helsinki: WSOY. [*The blind watchmaker*, 1986.]
- Delalande, François 1995: Meaning and Behavior Patterns. The Creation of Meaning in Interpreting and Listening to Music. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 219–228. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Derrida, Jacques 1988: *Positioita. Keskusteluja Henri Ronsen, Julia Kristevan, Jean-Louis Houdebinnen ja Guy Scarpettan kanssa*. Suomentanut Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus. [*Positions*, 1972.]

- Dollimore, Jonathan 1991: *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon.
- Dufva, Hannele 1992: *Slipshod Utterances: A Study of Mislanguage*. [Väitöskirja.] Studia philologica Jyväskyläensia 26. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Eagleton, Terry 1991: *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Suomentaneet Yrjö Hosiainluoma ym. Tampere: Vastapaino. [Literary theory, 1983.]
- Enkvist, Nils Erik 1975: *Tekstilingvistiikan peruskäsitteitä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Feder, Stuart 1990a: Charles and George Ives: The Veneration of Boyhood. [1981.] — *Psychoanalytic Explorations in Music* (toim. Stuart Feder, Richard L. Karmel & George H. Pollock), s. 115–177. Madison: International Universities Press.
- Feder, Stuart 1990b: The Nostalgia of Charles Ives: An Essay in Affects and Music. [1981.] — *Psychoanalytic Explorations in Music* (toim. Stuart Feder, Richard L. Karmel & George H. Pollock), s. 233–266. Madison: International Universities Press.
- Feder, Stuart — Karmel, Richard L. — Pollock, George H. 1990: Introduction. — *Psychoanalytic Explorations in Music* (toim. Stuart Feder, Richard L. Karmel & George H. Pollock), s. IX–XVII. Madison: International Universities Press.
- Felman, Shosana 1989: Psychoanalysis and Education: Teaching Terminable and Interminable. [1982.] — *Contemporary Literary Criticism. Literary and Cultural Studies*² (toim. Robert Con Davis & Ronald Schleifer), s. 596–614. New York: Longman.
- Ferguson, Howard 1980: Prelude. — *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 15, s. 210–2. London: Macmillan.
- Fieandt, Kai von 1979²: Hahmopsykologia. — *Otavan suuri ensyklopedia* 4, s. 1565–6. Helsinki: Otava.
- Forsblom, Enzo 1985: *Mimesis. På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*. Sibelius-Akademins utbildningspublikationer 3. Helsingfors: Sibelius-Akademien.
- Foucault, Michel 1982: Afterword. — *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (toim. Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow), s. 208–226. Chicago: University of Chicago Press.
- Freud, Sigmund 1971: *Seksuaaliteoria*. Suomentanut Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Freud, Sigmund 1977: *Psykoanalytisk teknik*. Översättning Mats Svensson. Stockholm: Prisma.
- Freud, Sigmund 1981: *Johdatusta psykoanalyysiin*. Suomentanut Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus. [Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1917 & Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1932.]
- Freud, Sigmund 1983: *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love. [Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, 1905.]
- Freud, Sigmund 1986: *Jaget och detet och tre andra skrifter om jagpsykologins framväxt*. Svensk översättning Ola Andersson. Stockholm: Natur och Kultur. [Jenseits des Lustprinzips, 1920 & Massenpsychologie und Ich-Analyse, 1921 & Das Ich und das Es, 1923 & Hemmung, Symptom und Angst, 1926.]
- Freud, Sigmund 1995: *Uni ja isänmurha. Kuusi esseitä taiteesta*. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love. [Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Grävia“, 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.]

- Gay, Peter 1990: *Freud*. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Otava. [*Freud: A Biography*, 1989.]
- Gibson, Walker 1980: Authors, Speakers, Readers and Mock Readers. [1950.] — *Reader-response criticism* (toim. Jane P. Tompkins), s. 1–6. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Givón, Talmy 1984: *Syntax. A Functional-typological Introduction. Volume I*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Givón, Talmy 1989: *Mind, Code and Context. Essays in Pragmatics*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Givón, Talmy 1990: *Syntax. A Functional-typological Introduction. Volume II*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Gorlée, Dinda L. 1994: *Semiotics and the Problem of Translation, with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Approaches to translation studies 12. Amsterdam: Rodopi.
- Graves, Robert 1960: *The Greek Myths: Volume One*. London: Penguin.
- Grice, H. P. 1991: Logic and Conversation. [1968.] — *Pragmatics: a reader* (toim. Steven Davis), s. 305–315. Oxford: University Press.
- Gumperz, John J. 1982: *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haaparanta, Leila — Niiniluoto, Ilkka 1986: *Johdatus tieteelliseen ajatteluun*. Helsingin yliopiston filosofian laitoksen julkaisuja 3. Helsinki: Helsingin yliopiston filosofian laitos.
- Haikara, Kalevi 1992: *Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto*. Helsinki: Art House.
- Hakulinen, Auli — Karlsson, Fred 1988²: *Nyky-suomen lauseoppia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 350. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. [1979.]
- Hakulinen, Lauri 1979⁴: *Suomen kielen rakenne ja kehitys*. Helsinki: Otava. [1941.]
- Hall, Stuart 1992: *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Suomentaneet Jari Aro ym. Toimittaneet Lawrence Grossberg ym. Tampere: Vastapaino.
- Halliday, M. A. K. 1970: Language Structure and Language Function. — *New Horizons in Linguistics* (toim. John Lyons), s. 140–165. London: Penguin Books.
- Hatlen, Theodore W. 1987⁴: *Orientation to the Theatre*. Englewoods Hill: Prentice Hall.
- Hatten, Robert S. 1985: The Place of Intertextuality in Music Studies. — *American Journal of Semiotics* 4 (3. vsk.), s. 69–82.
- Hatten, Robert S. s.a.: *On the Concept of Markedness as Applied to Music*. Moniste. [1985?]
- Hautamäki, Antti 1993: Kognitiotiede. — *Tekoälyn ensyklopedia* (toim. Eero Hyvönen, Ilkka Karanto ja Markku Syrjänen), s. 53–61. Helsinki: Gaudeamus.
- Hautamäki, Soili 1988: *Ydintrauma. Ihminen Hiroshiman jälkeen*. Oulu: Pohjoinen.
- Havránek, Bohuslav 1964: The Functional Differentiation of the Standard Language. Translated by Paul L. Garvin. — *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (toim. Paul L. Garvin), s. 3–16. Washington: Georgetown University Press. [*Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura*, 1932.]
- Heiniö, Mikko 1988: Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. — *Musiikki* 1–2 (18. vsk.), s. 3–134.
- Heiniö, Mikko 1991: Tiede musiikissa ja musiikki tieteenä. — *Musiikki* 3–4 (21. vsk.), s. 110–122.
- Heiniö, Mikko 1992a: Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. — *Musiikki* 1 (22. vsk.), s. 1–78.

- Heiniö, Mikko 1992b: Säveltäjäkuva. — *Musiikki* 4 (22. vsk), s. 1–24.
- Heiniö, Mikko 1993: Musiikkianalyysi musiikkitieteenä. Näkökohtia Ilmo Pokkisen motiivianalyyttiseen Kokkos-tutkimukseen. — *Musiikki* 3–4 (23. vsk.), s. 25–44.
- Hellsten, Sirkku 1995: Täytyykö myös tieteen olla poliittisesti korrektaa? — *Helsingin Sanomat* 20. 9.
- Heritage, John 1996: *Garfinkel ja etnometodologia*. Suomentanut Anssi Peräkylä. Helsinki: Gaudeamus.
- Hietala, Veijo 1994: Psykoanalyysistä media-analyysiin. — *Elokuva ja analyysi* (toim. Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg & Jukka Sihvonen), s. 171–183. Helsinki: Painatuskeskus.
- Hilpinen, Risto 1978: Analyyttinen filosofia. — *Otavan suuri ensyklopedia* 1, s. 266–9. Helsinki: Otava.
- Hintikka, Jaakko 1982: *Kieli ja mieli. Katsauksia kielifilosofiaan ja merkitysten teoriaan*. Helsinki: Otava.
- Horn, Laurence R. 1984: Toward a New Taxonomy for Pragmatic Inference: Q-based and R-based Implicature. — Deborah Schiffrin (toim.): *Meaning, Form and Use in Context: Linguistic Applications*. Washington: Georgetown University Press.
- Huizinga, Johan 1984: *Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineeksi määrittelemiseksi*. Suomentanut Sirkka Salomaa. Taskutieto 12. Helsinki: WSOY. [*Homo ludens*, 1944.]
- Hume, David 1938: *Tutkimus inhimillisestä ymmärryksestä*. Suomentanut Eino Kaila. Helsinki: WSOY.
- Huttunen, Matti 1995: Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma. Pohdintoja reseptiohistorian perusteista. — *Musiikki* 3 (25. vsk.), s. 197–217.
- Hyman, Larry M. 1975: *Phonology: Theory and Analysis*. New York: Holt.
- Hämäläinen, Martti 1990: *Syty ja pala. Ajan arat elementit*. Helsinki: WSOY.
- Ihanus, Juhani 1994: *Vietit vai henki. Psykoanalyysin varhaisvaiheet Suomessa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Ikola, Osmo 1979: Epätarkkuus kielen käyttökelpoisuutta lisäävänä tekijänä. — *Sananjalka* 21, s. 7–14. Turku: Suomen kielen seura.
- Iser, Wolfgang 1989: *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Ivić, Milka 1966: *Kielitiede ennen ja nyt*. Suomentanut Auli Hakulinen. Tietolipas 46. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. [*Pravci u lingvistiki*, 1963.]
- Jackson, Leonard 1991: *The Poverty of Structuralism. Literature and Structuralist Theory*. London: Longman.
- Jackson, Leonard 1994: *The Dematerialisation of Karl Marx. Literature and Marxist Theory*. London: Longman.
- Jacobsson, Stig 1983: *Dmitrij Sjostakovitj*. Borås: Norma.
- Jakobson, Roman 1964: Zur Struktur des russischen Verbums. [1932.] — *A Prague School Reader in Linguistics* (toim. Josef Vachek), s. 347–359. Bloomington: Indiana University Press.
- Jakobson, Roman 1987: *Language in Literature*. Toimittaneet Krystyna Pomorska & Stephen Rudy. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Juva, Anu 1995: *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Kalliokoski, Jyrki 1995: Koodinvaihto ja keskustelun moniäänisyys. — *Virittäjä* 1 (99. vsk.), s. 2–22.

- Kangasmaa-Minn, Eeva 1986: Kieli-ilmausten peilailua. — *Sananjalka* 28, s. 215–8. Turku: Suomen kielen seura.
- Kangasniemi, Hanna 1994: Lesbokatsojat ja Jäähvyäisten tekijyys. — *Elokuva ja analyysi* (toim. Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg & Jukka Sihvonen), s. 135–153. Helsinki: Painatuskeskus.
- Keltikangas-Järvinen, Liisa 1981: Tunne. — *Otavan suuri ensyklopedia* 18, s. 7328–7330.
- Kermode, Frank 1983: *Essays on Fiction 1971–1982*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ketonen, Oiva 1976: *Se pyörii sittenkin*. Taskutieto 129. Helsinki: WSOY.
- Kinnunen, Aarne 1980: Avattu viesti — kertomataiteen tarkastelua. — *Parnasso* 1 (30. vsk.), s. 11–20.
- Kinnunen, Aarne 1989: *Kertomuksen opissa. Avoimen maailman hahmotuksesta*. Helsinki: WSOY.
- Kinnunen, Aarne 1994: *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Helsinki: WSOY.
- Kohut, Heinz 1990: Observations on the Psychological Functions of Music. [1957.] — *Psychoanalytic Explorations in Music* (toim. Stuart Feder, Richard L. Karmel & George H. Pollock), s. 21–38. Madison: International Universities Press.
- Kohut, Heinz — Levarie, Siegmund 1990: On the Enjoyment of Listening to Music. [1950.] — *Psychoanalytic Explorations in Music* (toim. Stuart Feder, Richard L. Karmel & George H. Pollock), s. 1–20. Madison: International Universities Press.
- Kolehmainen, Taru 1981: Musiikista kirjoittavan ongelmia. — *Kielikello* 2 (13. vsk.), s. 3–9.
- Koski, Mauno 1983: Oliotarkoitteisten substantiivien semantiikkaa. — *Nykysuomen rakenne ja kehitys 1* (toim. Auli Hakulinen ja Pentti Leino), s. 149–171. Tietolipas 93. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kramer, Jonathan D. 1988: *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer.
- Kuhn, Thomas S. 1994: *Tieteellisten vallankumousten rakenne*. Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Art House. [*The Structure of Scientific Revolutions*, 1969.]
- Kuiri, Kaija 1984: *Referointi Kainuun ja Pohjois-Karjalan murteissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 405. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kulka, Jiří 1995: A Semio-psychological Theory of Communication in Music. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 279–284. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Kurkela, Kari 1986a: *Note and Tone. A Semantic Analysis of Conventional Music Notation*. Acta Musicologica Fennica 15. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Kurkela, Kari 1986b: Aspekteja teosanalyysiin. — *Musiikki* 2 (16. vsk), s. 87–104.
- Kurkela, Kari 1991: *Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisuja 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Kari 1993: *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynamiikka*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisuja 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lagerspetz, Eerik 1989: *A Conventionalist Theory of Institutions*. [Väitöskirja.] Acta Philosophica Fennica 44. Helsinki: Suomen Filosofinen Yhdistys.
- Lagerspetz, Kirsti 1990: *Psykologia — järjen ja tunteen tiede*. Helsinki: Tammi.

- Laine, Kimmo 1994: Tuotanto ja elokuva-analyysi. Kaksi Tervapäätä. — *Elokuva ja analyysi* (toim. Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg & Jukka Sihvonen), s. 51–69. Helsinki: Painatuskeskus.
- Lammenranta, Markus 1988: Nelson Goodman on Emotions in Music. — *Essays on the Philosophy of Music* (toim. Veikko Rantala ym.), s. 210–6. Acta Philosophica Fennica 43. Helsinki: Helsingin yliopiston filosofian laitos.
- Lammenranta, Markus 1993: *Tietoteoria*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lampila, Hannu-Ilari 1995: Syytön mies tuomiolla. Peter Schreier teki Johannespassiosta väkevän oikeusdraaman. [Konserttiarvostelu.] — *Helsingin Sanomat* 25. 7.
- Laurikainen, Kalervo 1991: Länsimainen ihminen etsimässä sieluaan. — *Helsingin Sanomat* 24. 12.
- Leech, Geoffrey N. 1974: *Semantics*. London: Penguin.
- Leech, Geoffrey N. 1983: *Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- Lehtonen, Kimmo 1986: *Musiikki psyykkisen työskentelyn edistäjänä. Psykoanalyttinen tutkimus musiikkiterapian kasvatuksellisista mahdollisuuksista*. Turun yliopiston julkaisuja C 56. [Väitöskirja.] Turku: Turun yliopisto.
- Leino, Pentti 1983: Ajaako suomen kieli ajattelemaan suomalaisesti? [1981.] — *Nykysuomen rakenne ja kehitys 1* (toim. Auli Hakulinen ja Pentti Leino), s. 190–208. Tietolipas 93. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leiwo, Matti — Luukka, Minna-Riitta — Nikula, Tarja 1992: *Pragmatiikan ja retoriikan perusteita*. Jyväskylän yliopiston viestintätieteen laitoksen julkaisuja 8. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston viestintätieteen laitos.
- Levinson, Stephen C. 1983: *Pragmatics*. Cambridge: University Press.
- Lidov, David 1995: Toward a Reinterpretation of Compositional Theory. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 11–25. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Lotman, Juri 1990 = Yuri Lotman: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. English Translation Ann Shukman. London: Tauris.
- Lotman, Juri 1991: *Kulttuurisemiootika. Tekst–kirjandus–kultuur*. Eestikeelne tõlge Pärt Lias, Inta Soms ja Rein Veidemann. Tallinn: Olion.
- Lotman, Juri 1995: Kirjallisuus ja mytologia. [1990.] Suomentanut Markus Lång. — *Parnasso* 1 (45. vsk.), s. 55–67.
- Lyons, John 1977: *Semantics 1–2*. Cambridge: University Press.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja [Juhani] Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. — *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia* (toim. Auli Viikari), s. 145–179. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lång, Markus 1992: Metakielisyyys ja transtekstuaalisuus musiikissa. — *Poikkitela* 4 (3. vsk.), s. 8–11.
- Lång, Markus 1993: Šostakovitš on saanut oman Glenn Gouldinsa. — *Poikkitela* 2 (4. vsk.), s. 14–17.
- Lång, Markus 1994: Curiosa musicalia — sävelleikkien anatomiaa. — *Parnasso* 4 (44. vsk.), s. 452–457.
- Lång, Markus 1995: Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Erityistarkastelun kohteena säveltaide. — *Musiikki* 3 (25. vsk.), s. 249–280.
- Lång, Markus 1996: Aitouden ja totunnaistumisen ristiriita musiikissa. — *Synkooppi* 1 (18. vsk.), s. 10–14.

- Marsden, Alan A. 1995: Musical Pragmatics and Computer Modelling. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 335–348. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- McLuhan, Marshall 1984: *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suomentanut Antero Tiusanen. Taskutieto 163. Helsinki: WSOY. [*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964.]
- Meduševski, Vjatšeslav 1990 = W. Meduschevski: *Die Vorlesungen in der Musiksemiotik*. [Opetusmoniste.] Helsingin yliopiston musiikkiteiden laitos.
- Meduševski, Vjatšeslav 1995 = Viatcheslav Medushevsky: Musical Intonation — Language of Intuition and Logic. A Contribution to the System of the Semiotics of Intonation in Music. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 189–196. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Metz, Christian 1982: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. Translation by Celia Britton et al. London: Macmillan. [*Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, 1977.]
- Meyer, Leonard B. 1956: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Press.
- Meyer, Leonard B. 1971: Informaatioteoria ja musiikki. Suomentanut Inari Teinilä. — *Nykyestetiikan ongelmia* (toim. Irma Rantavaara), s. 155–171. Helsinki: Otava. [*Information theory and music*, 1967.]
- Meyer, Leonard B. 1973: *Explaining Music. Essays and Explorations*. Chicago: University Press.
- Meyer, Leonard B. 1989: *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Miller, Alice 1985: *Alussa oli kasvatus. Kätetty julmuus ja väkivallan juuret*. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY. [*Am Anfang war Erziehung*, 1980.]
- Minsky, Marvin 1981: Music, Mind and Meaning. — *Computer Music Journal* 3 (5. vsk.), s. 28–44.
- Mirigliano, Rosario 1995: The Sign and Music. A Reflection on the Theoretical Basis of Musical Semiotics. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 43–62. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Moisala, Pirkko 1993: Kulttuurisen musiikin tutkimus. Musiikkiesitys musiikkikognition ulottuvuuksien representaationa. — *Musiikki* 1–2 (23. vsk.), s. 50–74.
- Monelle, Raymond 1992: *Linguistics and Semiotics in Music*. Contemporary Music Studies 5. Chur: Harvard.
- Morris, Charles 1971: *Writings on the Genral Theory of Signs*. Approaches to Semiotics 116. The Hague: Mouton.
- Mukařovský, Jan 1964: Standard Language and Poetic Language. Translated by Paul L. Garvin. — *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (toim. Paul L. Garvin), s. 17–30. Washington: Georgetown University Press. [*Jazyk spisovný a jazyk básnický*, 1932.]
- Murtomäki, Veijo 1992: Valoa idästä. [Konserttiarvostelu.] — *Helsingin Sanomat* 26. 1.
- Murtomäki, Veijo 1993a: Risto Laurialan Bach-levy on kansainvälistä tasoa. [Levyarvostelu.] — *Helsingin Sanomat* 12. 1.
- Murtomäki, Veijo 1993b: Musiikkianalyysi — tiedettä vai taidetta? — *Musiikki* 3–4 (23. vsk.), s. 3–15.

- 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* (toim. Eero Tarasti), s. 471–494. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Myers-Scotton, Carol** 1993: *Social Motivations for Codeswitching. Evidence from Africa*. Oxford: University Press.
- Müller, Wilhelm** 1830: Kritik Lord Byron's als Dichter. — *Vermischte Schriften* 5 (toim. Gustav Schwab), s. 154–203. Leipzig: Brockhaus.
- Mäkelä, Tomi** 1991: Muodon ja sisällön logiikka Mozartin d-molli konsertossa [sic] (KV 466). — *Musiikkitiede* 2 (3. vsk.), s. 135–165.
- Mäkelä, Tomi** 1995: Orchestration and Form in Leos [sic] Janáček's Concertino: An Analysis of Intratextual Interaction. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 495–509. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Nass, Martin L.** 1990: Some Considerations of a Psychoanalytic Interpretation of Music. [1971.] — *Psychoanalytic Explorations in Music* (toim. Stuart Feder, Richard L. Karmel & George H. Pollock), s. 39–48. Madison: International Universities Press.
- Niiniluoto, Ilkka** 1979²: Informaatioteoria. — *Otavan suuri ensyklopedia* 6, s. 2067–9. Helsinki: Otava.
- Niiniluoto, Ilkka** 1980: *Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teorianmuodostus*. Helsinki: Otava.
- Niiniluoto, Ilkka** 1983: *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Helsinki: Otava.
- Niiniluoto, Ilkka** 1990: *Maailma, minä ja kulttuuri. Emergentin materialismin näkökulma*. Helsinki: Otava.
- Nikanne, Urpo** 1992: Kielentutkimus ja moraali. — *Virittäjä* 4 (96. vsk.), s. 419–426.
- Noy, Pinchas** 1990a: The Development of Musical Ability. [1968.] — *Psychoanalytic Explorations in Music* (toim. Stuart Feder, Richard L. Karmel & George H. Pollock), s. 63–77. Madison: International Universities Press.
- Noy, Pinchas** 1990b: Form Creation in Art: An Ego Psychological Approach. [1979.] — *Psychoanalytic Explorations in Music* (toim. Stuart Feder, Richard L. Karmel & George H. Pollock), s. 209–232. Madison: International Universities Press.
- Ogden, Thomas H.** 1979: On Projective Identification. — *International Journal of Psycho-Analysis* 3 (60. vsk.), s. 357–373.
- Ollinheimo, Ari** 1995: Adolf Grünbaumin dialogi psykoanalyysin kanssa. — *Psykotopia* 1, s. 37–44.
- Oramo, Ilkka** 1982: Kultainen leikkaus musiikissa. Kriittinen katsaus esteettisen normaalisuhteen teoriaan. — *Musiikki* 4 (12. vsk.), s. 247–293.
- Otonkoski, Lauri** 1991: Miniatyreja suureen tyyliin. [Levyarvostelu.] — *Helsingin Sanomat* 30. 6.
- Parland, Oliver** 1992: *Myytit ja musiikki*. [Laudaturseminaarisesitelmä.] Moniste. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Parland, Oscar** 1984a: Tieto ja tietäminen V. Sesemannin filosofiassa. — *Synteesi* 1–2 (3. vsk.), s. 6–20.
- Parland, Oscar** 1984b: Psykiatria ja sen taiteiden välinen asema V. Sesemannin filosofian valossa. — *Synteesi* 3 (3. vsk.), s. 2–34.
- Peer, Willie van** 1986: *Stylistics and psychology. Investigations of foregrounding*. Kent: Croom Helm.

- Pekkilä, Erkki 1984: Historiallinen katsaus analyysimetodiikan kehitykseen etnomusikologiassa. — *Musiikki* 3–4 (14. vsk.), s. 129–187.
- Pekkilä, Erkki 1988: *Teksti musiikkina. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. [Väitöskirja.] Acta Musicologica Fennica, 17. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Pennanen, Eila 1978: *Mutta* [1963]. *Mongolit* [1966]. *Valitut novellit* [1973]. Helsinki: WSOY.
- Perry, Menakhem 1979: Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates Its Meanings. — *Poetics Today* 1–2 (1. vsk.), s. 35–64 & 311–361.
- Pesonen, Antti 1992: *Diabolus in musica. Kahuu musiikillis-esteettisenä ongelmana*. Laudaturseminaariesitelmä. Moniste. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Petäjä, Jukka 1995: Varkain vien taikka lainaan. — *Helsingin Sanomat* 10. 9.
- Pollock, George 1990: Mourning through Music: Gustav Mahler. [1974.] — *Psychoanalytic Explorations in Music* (toim. Stuart Feder & Richard L. Karmel & George H. Pollock), s. 321–340. Madison: International Universities Press.
- Prince, Gerald 1980: Introduction to the Study of the Narratee. Ranskasta englanniksi kääntänyt Francis Marriner. — *Reader-response criticism* (toim. Jane P. Tompkins), s. 7–25. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Pylkkö, Pauli 1995: *Kognitiotieteen filosofinen kritiikki*. [Opetusmoniste.] Helsingin yliopiston teoreettisen filosofian laitos.
- Ranta-aho, Merja 1992: Muistin palapeli sekoittuu herkästi. — *Yliopisto* 27, s. 5–8.
- Rantamäki, Susanna 1984: *Suomen ns. passiivista*. [Pro gradu -tutkielma.] Moniste. Helsingin yliopiston suomen kielen laitos.
- Rasilainen, Reino 1989: *Julkaistu ja julkaisematon kirjallisuus*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 16. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ratner, Leonard G. 1980: *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York: Schirmer.
- Rayment, Malcolm 1962: *Khachaturian: Symphony No. 2*. [Levyesittely.] London: Decca.
- Rechardt, Eero 1984: Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi. — *Synteesi* 3 (3. vsk.), s. 83–94.
- Rechardt, Eero 1991: Minuuden kokeminen musiikissa. — *Musiikkitiede* 2 (3. vsk.), s. 19–33.
- Richardson, John 1994: Feminiinisyyden ja maskuliinisuuden androgyyninen avioliitto Philip Glassin musiikissa. — *Musiikki* 3 (24. vsk.), s. 292–335.
- Riffaterre, Michael 1993: Compelling Reader Responses. — *Reading Reading. Essays on the Theory and Practise of Reading* (toim. Andrew Bennett), s. 85–106. Tampere University English Studies 3. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ross, Jaan 1991: Säveltäjän ja kuulijan suhteesta musiikilliseen teokseen. Suomentanut Outi Jyrhämä. — *Synteesi* 4 (10. vsk.), s. 83–87.
- Ruutsoo, Rein 1989: Kultuur ajapendli öötses. — *Teater-Muusika-Kino* 1 (7. vsk.), s. 15–26.
- Räisänen, Juhani 1992: *Musiikin merkityksien etsiminen konserttitilanteen tutkimisen avulla*. [Analyysiseminaariesitelmä.] Moniste. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Salmenhaara, Erkki 1989: Musiikin suhteesta todellisuuteen. — *Musiikkitiede* 2 (1. vsk.), s. 47–65.

- Salmi-Tolonen, Tarja 1992: Episteeminen modaliteetti tieteellisissä teksteissä. — *Virittäjä* 4 (96. vsk.), s. 380–402.
- Sanderson, Christiane 1992: *Seksuaalinen hyväksikäyttö ja sen hoito*. Suomentanut Tarja Haikara. Kuopio: Puijo. [*Sexual Abuse and Its Treatment*, 1990.]
- Sepänmaa, Yrjö 1981: Taide. — *Otavan suuri ensyklopedia* 17, s. 6898–6902. Helsinki: Otava.
- Sepänmaa, Yrjö 1989: Kirjallisuus taiteenlajina. — *Parnasso* 5 (39. vsk.), s. 283–293.
- Siitan, Toomas 1991: Veljo Tormis — musicus poeticus. Suomentanut Markus Lång. — *Synteesi* 4 (10. vsk.), s. 76–82.
- Siltala, Juha 1992: *Suomalainen ahdistus. Huoli sielun pelastumisesta*. Helsinki: Otava.
- Siltala, Juha 1996: Palvelukseen halutaan hyvä vihollinen. — *Helsingin Sanomat*, Kuukausiliite 2. 3.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1994: Sarjallisuuden estetiikkaa. — *Musiikkitiede* 1–2 (6. vsk.), s. 89–117.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1995: *Korvan tarina: Kenen? Teos?* — *Synteesi* 3 (14. vsk.), s. 40–49.
- Šklovski, Viktor 1989 = Viktor Shklovsky: Art as Technique. Translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis. — *Contemporary Literary Criticism. Literary and Cultural Studies*² (toim. Robert Con Davis & Ronald Schleifer), s. 55–66. New York: Longman. [Искусство как приём, 1917.]
- Sovran, Tamar 1992: Between Similarity and Sameness. — *Journal of Pragmatics* 2 (18. vsk.), s. 329–344.
- Stoianova, Ivanka 1995: “Music Becomes Language”: Narrative Strategies in *El cimarrón* by Hans-Werner Henze. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 511–534. Approaches to Semiotics 121. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Tammi, Jari 1995: Tumpelon maantiedettä. — *Helsingin Sanomat* 7. 9.
- Tammi, Pekka 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero 1990: *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkipjärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero 1992: Marcel Proustin implisiittinen semiotiikka. — *Musiikkitiede* 1–2 (4. vsk.), s. 41–62.
- Tarasti, Eero 1994a: *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero 1994b: Improvisaation merkkikieli. — *Musiikkitiede* 1–2 (6. vsk.), s. 1–21.
- Tarasti, Eero 1995: Eksistentiaalisemiotiikan poluilla. — *Synteesi* 2 (14. vsk.), s. 48–58.
- Tawaststjerna, Erik 1971: *Jean Sibelius* 3. Tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- Tervaniemi, Mari 1993: Musiikki aivotutkimuksessa. — *Musiikki* 1–2 (23. vsk.), s. 141–154.
- Toch, Ernst 1977²: *The Shaping Forces in Music. An Inquiry into the Nature of Melody, Harmony, Counterpoint and Form*. New York: Dover. [1948.]
- Torop, Peeter 1991: Haastateltavana Juri Lotman. Suomentanut Markus Lång. — *Synteesi* 4 (10. vsk.), s. 88–99. [*Vestleb Juri Lotman*, 1989.]
- Tyrväinen, Helena 1991: Voimmeko tietää 3 Bf:n säveltäjän intentioita? — *Musiikki* 1–2 (21. vsk.), s. 7–29.
- Tähkä, Veikko 1988⁵: *Psykoaterapian perusteet psykoanalyttisen teorian pohjalta*. Helsinki: WSOY.

- Törrönen, Jukka** 1994: Tutkijaluenta ja puhujakuva — harlekiiniromanssin vastaanotto kahden lukioluokan keskuudessa. — *Sosiologia* 1 (31. vsk.), s. 11–23.
- Töysä, Harri** 1991: Stenka Razin ja Lumottu lapsi eli sävelteosten nimet käännöstieteellisenä ongelmana. — *Synkooppi* 1 (13. vsk.), s. 20–25.
- Wallin, Nils L.** 1991: *Biomusicology. Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. Stuyvesant: Pendragon.
- Wellek, René — Warren, Austin** 1969: *Kirjallisuus ja sen teoria*. Suomentaneet Vilho Viksten ja Matti Suurpää. Helsinki: Otava. [*Theory of Literature*, 1956.]
- Vendler, Zeno** 1984: Understanding People. — *Culture Theory. Essays on Mind, Self, and Emotion* (toim. Richard A. Shweder & Robert A. LeVine), s. 200–213. New York: Cambridge University Press.
- Verschueren, Jef** 1995: Linguistic Pragmatics and Semiotics. — *Semiotica* 104/1–2 (26. vsk.), s. 45–65.
- Wimsatt, William K.** 1971: Genesis: intentioharhasta vielä kerran. Suomentanut Marjatta Hilppö. — *Nykyestetiikan ongelmia* (toim. Irma Rantavaara), s. 68–91. Helsinki: Otava. [*Genesis*, 1968.]
- Wimsatt, William K. — Beardsley, Monroe C.** 1971: Intentioharha. Suomentanut Marjatta Hilppö. — *Nykyestetiikan ongelmia* (toim. Irma Rantavaara), s. 53–67. Helsinki: Otava. [*The Intentional Fallacy*, 1945.]
- Virtanen, Leea** 1992: Have Ghosts Vanished with Industrialism? — *Folklore Processed in Honour of Lauri Honko on his 60th Birthday 6th March 1992* (toim. Reimund Kvideland ym.), s. 225–231. *Studia Fennica Folkloristica* 1. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Wittgenstein, Ludwig** 1981: *Filosofisia tutkimuksia*. Suomentanut Heikki Nyman. Taskutieto 155. Helsinki: WSOY. [*Philosophische Untersuchungen*, 1953.]
- Wittgenstein, Ludwig** 1984³: *Tractatus Logico-Philosophicus eli Loogis-filosofien tutkielma*. Suomentanut Heikki Nyman. Taskutieto 70. Helsinki: WSOY. [*Logisch-philosophische Abhandlung*, 1921.]
- Yaqūb, Aladdin M.** 1993: *The Liar Speaks the Truth. A Defense of the Revision Theory of Thruth*. Oxford: University Press.
- Yli-Vakkuri, Valma** 1986: *Suomen kielio pillisten muotojen toissijainen käyttö*. [Väitöskirja.] Turun yliopiston suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitoksen julkaisuja 28. Turku: Turun yliopisto.
- Åhlberg, Lars-Olof** 1993: Konvergenssi ja ristiriita nykyajan estetiikassa. — *Synteesi* 4 (12. vsk.), s. 86–94.

JULKAISUJA

Kielikello. Kielenhuollon tiedotuslehti. Helsinki.

Musiikki. Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisu. Helsinki.

Musiikkitiede. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen aikakausjulkaisu. Helsinki.

Poikkitela. Turun yliopiston ja Åbo Akademin musiikkitieteen opiskelijoiden aikakauslehti. Turku.

Sananjalka. Suomen kielen seuran vuosikirja. Turku.

- Synkooppi*. Helsingin yliopiston musiikkitieteilijäin ainejärjestön Synkooppi ry:n julkaisu. Helsinki.
- Synteesi*. Taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti. Helsinki.
- Teater–Muusika–Kino*. Eesti Kultuuriministeeriumi, Eesti Heliloojate Liidu, Eesti Kinoliidu, Eesti Teatriliidu ajakiri. Tallinn.
- Virittäjä*. Kotikielen seuran aikakauslehti. Helsinki.
- Yliopisto*. Acta Universitatis Helsingiensis. Helsinki.

NUOTTIJULKAISUT

- Bach, Johann Sebastian:** *Johannes-Passion* BWV 245. Toim. Arnold Schering. London: Eulenburg. 1965.
- Bach, Johann Sebastian:** *Orchesterwerke*. Toim. Alfred Dörffel. Leipzig: Bach-Gesellschaft. 1885.
- Beethoven, Ludwig van:** *Missa Solemnis op. 123*. London: Eulenburg. S.a.
- Berlioz, Hector:** *Symphonie Fantastique op. 14*. Werke von Hector Berlioz. Serie I. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1900.
- Satie, Erik:** *En Habit de Cheval*. Paris: Rouart. 1911.
- Šostakovič, Dmitri = Dmitri Schostakowitsch:** *24 Präludien und Fugen op. 87*. Hamburg: Sikorski. 1957.

Kan vi ha musikalisk pragmatik?

Sammandrag på svenska

Semiotiska särfrågor

I denna studie som representerar musikalisk pragmatik, sammanförs de drag i kompositioner som man vid första ögonkastet skulle klassificera som fel, på ett tvärvetenskapligt sätt. Utgångspunkten är att tonsättarna i kompositionerna åtminstone någon gång placerar medvetet element som bryter kompositionens yttre följdriktighet (t.ex. ett oväntat harmoniskt förlopp, brott mot någon allmänt bekant formstruktur, förvrängning). Dessa drag tycks ändå ha en viss inre följdriktighet: de har en avgörande betydelse när man ser till kompositionens dramatiska och expressiva innebörd. I studien är det därför motiverat att dra den slutsatsen att man i samband med dessa drag inte kan på goda grunder tala om fel eller brott, eftersom de här dragen gagnar verkets struktur; brott är gärningar som länder till skada.

Inverkan från musikologins hjälpvetenskaper har spelat en viktig roll. Begreppet sekundär stöder sig på Valma Yli-Vakkuris banbrytande språkvetenskapliga doktorsavhandling; när man i talspråk brukar tempus eller numerus på ett underligt och skenbart felaktigt sätt, är det inte frågan om en felsägning, utan talaren försöker med hjälp av en markerad (merkmållig) form förmedla ett tilläggsbudskap (en affektiv betydelse) som hänför sig till situationen. När man börjar leta efter dessa affektiva betydelser i musikens diskurs, har man stor hjälp av amerikanen Leonard B. Meyers synpunkter; han analyserar detaljerat, på vilka olika sätt musiken kan svika åhörarnas förväntningar och på det sättet framkalla olika känslореaktioner. Den finländske tonsättaren Kalevi Aho anser att svikna förväntningar hör till de viktigaste medel med vilka man kan bibehålla åhörarnas engagemang.

Inom litteratur- och teatervetenskapen har man föreslagit angreppsmetoder, i vilka markörstrategier av något slag har betydelse: foregrounding av den tjeckiske Jan Mukařovský och distansering av den tyske Bertolt Brecht. Också det fiktiva berättandets kedja, som har föreslagits av Aarne Kinnunen m.fl., bearbetas för musikanalysens behov. Därtill presenteras lingvistisk pragmatik och därmed förknippade filosofiska problem. De anknyter något lösare till temat men hjälper oss att förstå bakgrunden till tanken om markörer — närmast dekonstruktion.

Studiens analysdel är ett försök att med hjälp av den föreslagna metoden få ett grepp om den inre följdriktigheten i Dmitrij Sjostakovitjs As-durprelud, opus 87.

Kas muusikapragmaatika on võimalik?

Eestikeelne kokkuvõte

Semiootilisi spetsiaalküsimusi

Selles muusikalist pragmaatikat esindavas lühiuurimuses vaadeldakse mitme teadusharu vaatevinklist helitööde neid jooni, mida võiks ootamatult vigadeks pidada. Oletuseks on, et heliloojad vähemalt mõnikord panevad heliteostesse teadlikult elemente, mis eksivad teose välise järjekindluse vastu (nt. ootamatu akordikäik, üldtuntud vormistruktuuri rikkumine, moonutamine). Nendel joontel tundub aga olevat teatud sisemine järjekindlus: nendel on otsustav tähtsus, kui kujutatakse helitöö dramaatilist ja ekspressiivset tähendust. Uurimuses jõutaksegi otsusele, et seoses nende joontega ei või põhjendatult rääkida eksitustest või patustustest, sest need jooned toovad teosele kasu, aga patustused on teod, millest tekib kahju.

Musikoloogia abiteadustest saadud mõjustustel on olnud tähtis roll. Teisejärgulisuse (sekundaarsuse) mõte on pärit Valma Yli-Vakkuri teedrajavast keeleteaduslikust väitekirjast: kui kõnekeeles kasutatakse näiteks aega või arve imelikul ja näilikult ekslikul viisil, küsimus pole keelevääratusest (lapsus linguæst), vaid rääkija katsub tunnusmärgilise (merkmalhaftig) vormi abil üle kanda mingit situatsioonis olulist lisateadet (affektiivset tähendust). Kui neid affektiivseid tähendusi hakatakse nõ. muusika diskursist otsima, siis on ameerika Leonard B. Meyeri lähenemisviisid märgatavaks abiks; ta eritleb üksikasjalikult, missuguste eri viisidega suudab muusika kuulaja ootusi petta ja sellega tekitada temas tundereaktsioone. Soome helilooja Kalevi Aho arvates kuulub ootuste petmine keskselt nende vahendite hulka, millega hoitakse kuulaja huvi erksana.

Kirjandus- ja teatriteaduse erialalt on tutvustatud lähenemisviise, milles on tähtsad mingisugused tunnusmärgilised strateegiad: tšehhi Jan Mukařovský *foregrounding* ja saksa Bertolt Brechti võõrutamine (võõrandamine). Ka Aarne Kinnuse jt. poolt esitatud fiktiivse jutustamise ketti töödeldakse vastavalt muusikaanalüüsi vajadustele. Peale selle tutvustatakse keeleteaduslikku pragmaatikat ja sellega seotud filosoofilisi küsimusi. Need liituvad teemaga lõdvemalt aga aitavad mõista tunnusmärgilisus-mõtte — peamiselt dekonstruktsiooni — tausta.

Lühiuurimuse analüüsiosas püritakse esitatud lähenemisviisi abil jõuda Dmitri Šostakovitši As-duur-prelüüdi op. 87 sisemise järjekindluse jälile.

Können wir musikalische Pragmatik haben

Eine deutsche Zusammenfassung

Semiotische Sonderfragen

In dieser Studie, die zum Bereich der musikalischen Pragmatik gehört, werden aus dem Gesichtswinkel mehrerer Wissenschaftszweige die Züge der Kompositionen betrachtet, die man unvermutet als Fehler ansehen könnte. Es wird angenommen, daß die Tonsetzer in die Kompositionen zumindest bisweilen wissentlich Material aufnehmen, das die äußere Folgerichtigkeit des Werkes durchbricht (z.B. ein unerwarteter harmonischer Gang, das Durchbrechen eines allgemein bekannten Formaufbaus, Krümmungen). Diese Züge scheinen jedoch eine innere Folgerichtigkeit zu haben: sie sind von entscheidendem Belang, wenn man die expressive und dramatische Bedeutung einer Komposition gestaltet. In der Studie wird der Schluß gezogen, daß man bei dieser Gelegenheit nicht von Fehlern oder Zuwiderhandlungen sprechen kann, da diese Züge die Struktur der Komposition nutzen, aber Zuwiderhandlungen sind Taten, die schlimme Folgen haben.

Aus den Hilfswissenschaften der Musikologie wurden Impulse übernommen, die eine wichtige Rolle spielen. Der Begriff der Sekundarität stammt aus Valma Yli-Vakkuris grundlegender sprachwissenschaftlicher Dissertation: wenn man in der Umgangssprache Zeitformen oder Numeri in einer fremden und anscheinend fehlerhaften Weise anwendet, so liegt kein Ausrutscher (*lapsus linguæ*) vor, sondern der Reder versucht, mit einer merkmalthaften Form irgendeine situative zusätzliche Botschaft (affektive Bedeutung) zu vermitteln. Wenn man beginnt, nach dieser affektiven Bedeutung im musikalischen Diskurs zu suchen, so leisten die Anschauungen des Amerikaners Leonard B. Meyers Hilfe; er analysiert ausführlich, in welchen Weisen die Musik es vermag, die Erwartungen des Zuhörers zu betrügen und damit Gefühlsreaktionen in ihm hervorzurufen. Der finnische Tonsetzer Kalevi Aho ist der Aussicht, daß das Betrügen der Erwartungen des Zuhörers zu dem wichtigsten Mitteln gehört, mit denen man das Interesse des Zuhörers am Leben erhält.

Aus dem Bereich der Literatur- und Theaterwissenschaft werden einige Annäherungsweisen geschildert, bei denen gewisse Merkmalthaftigkeitsstrategien eine Bedeutung haben: das foregrounding des Tschechen Jan Mukařovský und Bertolt Brechts Verfremdung. Auch die von Aarne Kinnunen et al. dargelegte Kette des fiktiven Erzählens wird den Erfordernissen der musikalischen Analyse angepaßt. Außerdem werden die linguistische Pragmatik und damit verbundene philosophische Fragen behandelt. Sie haben zwar nur eine lockere Verbindung zum Thema, aber sie helfen zum Verständnis des Hintergrunds — vor allem der Dekonstruktion — des Markiertheitsgedankens.

Im Analyseteil dieser Studie wird versucht, die innere Folgerichtigkeit des Asdur-Präludiums op. 87 von Dmitri Schostakowitsch zu ermitteln.

Can We Have Pragmatics of Music?

An English Abstract

Special Issues of Semiotics

In this study, which deals with the pragmatics of music, those features of musical compositions that might at first be taken as faults are approached from the viewpoint of several branches of science. It can be assumed that composers at least sometimes put consciously into compositions elements that violate the external consistency of the work (e.g. unexpected harmonic progression, violation of a commonly known formal structure, distortions). These elements seem, though, to have a certain internal consistency: they have a crucial significance, when one attempts to outline the dramatical and expressive meaning of a composition. In this study, therefore, the conclusion will be drawn that in this respect one cannot justifiably speak of faults or violations because these features benefit the structure of the composition whereas violations are deeds that result in some form of loss.

Influences absorbed from the auxiliary sciences of music theory have played an important role. The notion of secondarity is founded here on the trailblazing dissertation of the Finnish linguist Valma Yli-Vakkuri: when tenses or numbers are used in colloquial language in a strange and ostensibly erroneous way, it is not a matter of a mistake (*lapsus linguae*), but an attempt by the speaker to transmit an additional message (affective meaning) that applies to the particular situation, by means of a marked form. The conceptions of the American Leonard B. Meyer lend considerable assistance when one begins to trace these affective meanings in the discourse of music; Meyer analyzes in detail in which ways music can deceive the listener's expectations and thus give rise to emotional reactions in him. According to the Finnish composer Kalevi Aho, to deceive the listener's expectations is one of the central means through which the listener's interest is kept alive.

Methods have been introduced from the domain of literary criticism and research of theatre in which some kinds of markedness strategies are of significance: the foregrounding used by the Czech Jan Mukařovský and the alienation used by the German Bertolt Brecht. Also, the chain of fictive narration, introduced by the Finn Aarne Kinnunen et al., is developed to meet the needs of music theory. Furthermore, linguistical pragmatics and associated philosophical questions are discussed. They tie in more loosely with the theme of this study, but they further to aid understanding of the background — mainly the deconstruction — of the notion of markedness.

In the analytical part of the study, an attempt is made to comprehend the internal consistency of the A-flat major Prelude Op. 87 by Dmitri Shostakovich with the aid of the presented means of approach.

HENKILÖHAKEMISTO

- Abrams, David M. 73, 74
 Achté, Kalle 38, 52, 56, 76–77, 177, 179
 Adorno, Theodor W. 22, 25, 38, 73, 90, 93
 Ahlman, Erik 79
 Aho, Jouko 72
 Aho, Kalevi 27, 29, 47, 73, 79, 97, 122, 177
 Alanen, Yrjö O. 38, 52, 56, 76–77, 177, 179
 Alexander, Roberta 71
 Alford, C. Fred 14, 51, 65
 Alhoniemi, Alho 9, 117
 Alkan, Charles-Marie 61
 Andrew, J. Dudley 35
 Apo, Satu 14
 Aristoteles 33, 77, 85, 112, 129, 132
 Asafjev, Boris 27, 91
 Asimov, Isaac 120
 Auer, Peter 35, 168–169, 181
 Augustinus 82–83, 157
 Austin, John L. 29, 44, 152, 162–163, 168

 Babbitt, Milton 48
 Bach, Johann Sebastian 60, 61, 62, 63–72, 113, 120, 133–134, 142, 174, 175, 176, 185, 187
 Bach, P. D. Q. 147
 Bahtin, Mihail 16, 40, 49, 82, 90, 99, 116, 139, 181
 Balzac, Honoré de 58
 Banchieri, Adriano 59
 Barenboim, Daniel 148
 Bar-Hillel, Yehoshua 148
 Baroni, Mario 100
 Barthes, Roland 13, 16
 Bartók, Béla 61, 104, 171
 Bazin, André 155
 Beadle, Jeremy 156
 Beardsley, Monnroe C. 38, 45, 93
 Beethoven, Ludwig van 5, 12, 21, 22–23, 41, 47, 52–54, 83, 86, 92, 102, 139, 142, 157, 178–179, 184
 Beghelli, Marco 163
 Benestad, Finn 120, 128
 Bengtsson, Ingmar 47, 164
 Bennet, Andrew 37
 Berger, Peter 32, 81, 95, 143, 165, 166
 Bergman, Ingmar 91
 Bergson, Henri 132, 182–183
 Berio, Luciano 97
 Berlioz, Hector 40, 102–103, 146, 160
 Bernstein, Leonard 120
 Bizet, Georges 62
 Björk, Stig 113
 Blair, Eric → Orwell, George
 Blomberg, Erik 100
 Bókay, Antal 22
 Booth, Wayne C. 58
 Brahms, Johannes 78, 147
 Brecht, Bertolt 59, 115, 132–133, 155, 184
 Brook, Peter 51
 Brown, Penelope 123
 Bruckner, Anton 97, 159
 Bunge, Mario 74
 Burns, Gary 110, 140–142
 Buxtehude, Diedrich 174
 Bühler, Karl 118
 Byron, George G. N. 106
 Bär, Olof 71

 Cage, John 96–97, 138, 150
 Canetti, Elias 12, 15, 37, 38, 50–51, 70, 76, 77, 91, 100–101, 104, 143–144, 153–154, 157–158, 182, 183
 Carnap, Rudolf 29, 148
 Carroll, Lewis 86, 135, 175
 Castrén, Marcus 27
 Chaplin, Charles 44, 83, 86
 Charles, Daniel 46
 Chase, Truddi 20
 Childs, Barney 5, 18, 92, 93
 Chomsky, Noam 6
 Chopin, Frédéric 41, 62, 86, 112, 174
 Clemens, Samuel L. → Twain, Mark
 Clynes, Manfred 16
 Cohen, Morris R. 110
 Coleridge, Samuel Taylor 137
 Comrie, Bernard 8, 10–11
 Cooke, Deryck 16

- Coulthard, Malcolm 146
 Crystal, David 29
 Czerny, Carl 102
- Dahlhaus, Carl 15, 27, 28
 Dalmonte, Rossana 100
 Dawkins, Richard 146
 Debussy, Claude 97, 174
 Delalande, François 187
 DeLuise, Dom 155
 Derrida, Jacques 6, 13, 137–138
 Descartes, René 12, 82
 Dewey, John 112
 Dickie, George 78
 Diderot, Denis 54
 Dodgson, Charles L. → Carroll, Lewis
 Dollimore, Jonathan 82–83, 145, 180
 Donner, Jörn 155
 Dostojevski, Fjodor 49, 116, 123, 178
 Dufva, Hannele 5, 81, 149
- Eagleton, Terry 14, 24, 44, 45, 167
 Eco, Umberto 111
 Eliot, T. S. 73
 Ellis, Bret Easton 57
 Enckell, Henrik 171
 Enckell, Johanna 14
 Englund, Einar 104
 Enkvist, Nils-Erik 24, 30, 107–108
- Fauré, Gabriel 187
 Feder, Stuart 17, 74, 75, 76
 Fellini, Federico 91
 Felman, Shosana 28, 79
 Ferenczi, Sándor 73
 Ferguson, Howard 173
 Fish, Stanley 24
 Fisher, Ronald 148
 Forsblom, Enzo 120
 Foster Jenkins, Florence 157–159
 Foucault, Michel 13, 31, 73
 Franck, César 174
 Frege, Gottlob 42–43
 Freud, Anna 73
 Freud, Sigmund 15, 17–18, 24, 28, 36,
 37, 58, 65, 72–75, 78, 79–81, 88, 93,
 105, 113, 121, 153, 154, 158, 159,
 160, 165, 179, 180
- Galilei, Galileo 129
 Gandhi, Mohandas K. 59
 Gay, Peter 73
 Genette, Gérard 14, 41, 48, 123
 Gibson, Walker 56–57
 Givón, Talmy 5, 10, 32–33, 114, 146
 Glass, Philip 59, 60
 Gogh, Vincent van 156
 Gogol, Nikolai 111
 Gomberz, Heinrich 111
 Goodman, Nelson 37, 129
 Gorlée, Dinda L. 37
 Gould, Glenn 133–134, 148, 149, 187
 Graf, Max 74
 Graham, Billy 120
 Graves, Robert 63
 Greimas, Algirdas J. 9, 14, 18, 41, 43, 95,
 99, 103–104, 129
 Grice, Herbert Paul 29, 159–161, 168, 177
 Grönroos, Walton 72
 Gumperz, John J. 32, 49, 108, 168–170
- Haaparanta, Leila 78, 85
 Habermas, Jürgen 73
 Haikara, Kalevi 132–133
 Haiman, John 32
 Hakulinen, Auli 44, 131, 160–161
 Hakulinen, Lauri 167
 Hall, Stuart 21, 24–25, 28, 56, 186–187
 Halliday, Michael Alexander Kirkwood
 105, 118, 136
 Handel, George Frideric → Händel, Georg
 Friedrich
 Hatlen, Theodore W. 182
 Hatšaturjan, Aram 129
 Hatten, Robert S. 10, 110, 111, 116–117,
 123, 128–129, 131, 144, 148
 Hautamäki, Antti 24
 Hautamäki, Soili 122
 Havránek, Bohuslav 11, 132
 Haydn, Joseph 61, 92, 142, 146–147, 180
 Hegel, G. W. F. 115, 131
 Heininen, Paavo 34
 Heiniö, Mikko 7, 21, 36, 87, 123, 134,
 137, 168, 184
 Heinonen, Yrjö 76
 Hellsten, Sirkku 188
 Heritage, John 49
 Hesse, Hermann 73
 Hietala, Veijo 17, 24

- Hilpinen, Risto 131
 Hindemith, Paul 128
 Hintikka, Jaakko 147, 148
 Hintšin, Aleksandr J. 148
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 178
 Holl, Robert 71
 Horn, Laurence 148
 Huizinga, Johan 60
 Hume, David 71, 92
 Huttunen, Matti 86
 Huuhtanen, Päivi 111
 Hyman, Larry M. 10, 130
 Hynninen, Jorma 156
 Hämeenniemi, Eero 27
 Hämäläinen, Martti 79
 Händel, Georg Friedrich 61
- Ihanus, Juhani 38
 Ikola, Osmo 35, 139
 Ikonen, Ansa 127
 Iser, Wolfgang 23, 24, 28, 39, 57, 84, 125–126, 149, 188
 Itkonen, Terho 14
 Ives, Charles 75, 97
 Ivić, Milka 147
- Jackson, Leonard 14, 15, 23, 24, 149
 Jacoboni, Carlo 100
 Jacobsson, Stig 173, 175
 Jakobson, Roman 10, 13, 14, 54, 95–96, 118–119, 147
 James, Henry 23
 Jancsó, Miklós 142
 Jarrett, Keith 134, 187
 Jaspers, Karl 73
 Jokinen, Matti O. 18, 20–21
 Jotuni, Maria 110
 Joyce, James 73
 Jung, Carl G. 73
 Juva, Anu 49
 Jyrhämä, Outi 182
- Kalliokoski, Jyrki 160, 168
 Kangasmaa-Minn, Eeva 118, 119, 122, 123
 Kangasniemi, Hanna 25
 Kant, Immanuel 15, 24
 Kantšeli, Gija 97
 Karlsson, Fred 44, 131, 160–161
 Karmel, Richard L. 74
- Karvonen, Pirjo 84
 Kauranen, Anja 97–98
 Keaton, Buster 52–53, 180
 Kekkonen, Urho K. 155
 Keltikangas-Järvinen, Liisa 11
 Kemppinen, Jukka 43
 Kermode, Frank 73
 Ketonen, Oiva 109, 129
 King, Stephen 37
 Kinnunen, Aarne 16, 25, 28, 44–47, 51–52, 83, 117, 147, 179, 180, 185
 Kivi, Aleksis 165
 Kivy, Peter 129
 Klein, Melanie 73
 Koffka, Kurt 109
 Kohut, Heinz 74–75, 188
 Kokkonen, Joonas 28
 Kolehmainen, Taru 8
 Kolmogorov, Aleksandr 111
 Kosík, Karel 166
 Koski, Mauno 128
 Koskimies, Rafael 146
 Kramer, Jonathan D. 28, 92, 94–95, 97, 99
 Kristeva, Julia 21, 90
 Krohn, Ilmari 38
 Kuhn, Thomas S. 30
 Kuiri, Kaija 9, 55–56
 Kulka, Jiří 38, 93
 Kuosmanen, Mirjami 100
 Kurkela, Kari 27, 29, 73, 74, 76, 92, 164, 172, 175, 187
 Kurth, Ernst 27
 Kuusi, Osmo 14
 Köhler, Wolfgang 109
- Lacan, Jacques 13, 73
 Lagerspetz, Eerik 9, 164, 165, 177
 Lagerspetz, Kirsti 56
 Laine, Kimmo 156
 Lammenranta, Markus 15, 22, 37
 Lampila, Hannu-Ilari 71–72
 Langer, Susanne 26, 32, 78
 Larsson, Jukka → Saisio, Pirkko
 Laurikainen, Kalervo 12
 Lazarus, Richard S. 11
 Leech, Geoffrey N. 29, 31, 119, 121, 136
 Lehtinen, Kalevi 120
 Lehtonen, Kimmo 12, 38, 76
 Leino, Pentti 44, 146
 Leiwo, Matti 30

- Lenin, Vladimir I. 54
 Leonardo da Vinci 93
 Levarie, Siegmund 74–75
 Lewin, Kurt 109
 Levin, Samuel R. 137, 140
 Levinson, Stephen C. 29, 121, 123, 160–161, 167, 169
 Lévi-Strauss, Claude 13, 14, 15, 107, 158
 Levy, Janet M. 12, 83, 184
 Lidov, David 31, 48, 138, 153
 Lindman, Åke 127
 Lipovšek, Marjana 71
 Liszt, Franz 135, 174
 Lloyd Webber, Andrew 81
 Lotman, Juri M. 33–34, 50, 54, 60, 70, 76, 80, 81, 82, 111, 115, 138, 147, 153, 163
 Luckmann, Thomas 32, 81, 95, 143, 165, 166
 Luhmann, Niklas 125
 Luther, Martti 43, 63, 65
 Luukka, Minna-Riitta 30
 Lyons, John 9, 10, 152
 Lyytikäinen, Pirjo 47, 48, 122

 Mahler, Gustav 40, 73, 185
 Mahler, Margaret S. 73, 154
 Mann, Thomas 73
 Manner, Eeva-Liisa 136
 Marsden, Alan A. 107
 Martinů, Bohuslav 135
 Marx, Karl 18, 115
 McCarthy, Joseph 183
 McClary, Susan 21, 22–23
 McLuhan, Marshall 122
 Meduševski, Vjačeslav 39, 62–71
 Mejerhold, Vsevolod 132
 Mendelssohn, Felix 96, 139, 174
 Merikanto, Oskar 83
 Messiaen, Olivier 174
 Metz, Christian 36
 Meyer, Leonard B. 16, 41, 48, 60, 61, 83–84, 85, 92, 94, 96, 102, 103, 104, 105–106, 109–115, 124, 130, 132, 138, 139, 144–147, 153, 163, 166, 168, 173
 Miller, Alice 79
 Minsky, Marvin 111
 Mirigliano, Rosario 180
 Moisala, Pirkko 7, 145
 Molière 49
 Monelle, Raymond 6, 36, 84
 Moore, George Edward 131
 Morris, Charles 29, 73
 Mosolov, Aleksandr 127
 Mozart, Wolfgang Amadeus 41, 50, 53, 61–62, 97, 133, 134, 148, 171, 187
 Mukařovský, Jan 11, 96, 110, 118, 131, 136–137, 143, 145
 Murtomäki, Veijo 38, 48, 85, 93, 105, 134
 Musorgski, Modest 47, 66
 Myers-Scotton, Carol 5, 10, 28, 49, 168, 170
 Müller, Wilhelm 106
 Mäkelä, Tomi 27, 94, 123
 Mårtenson, Lasse 127

 Nass, Martin 74, 75–76
 Nattiez, Jean-Jacques 87
 Nietzsche, Friedrich 38
 Niiniluoto, Ilkka 15, 18, 21, 22, 47, 53, 62, 78, 79, 85, 88, 90, 92–93, 94, 131, 135–136, 147, 149, 164, 165, 167, 183, 184
 Nikanne, Urpo 6
 Nikolajeva, Tatjana P. 175
 Nikula, Tarja 30
 Noy, Pinchas 17, 36, 75

 Ochs, Siegfried 83
 Ogden, Thomas 75
 Ojala, Aatos 14
 Ollinheimo, Ari 87
 Oramo, Ilkka 18, 27
 Orwell, George 43
 Otonkoski, Lauri 37, 174

 Padilla, Alfonso 129
 Paine, Thomas 70
 Palo, Tauno 127
 Parland, Oliver 76, 78–80
 Parland, Oscar 74, 75, 77, 80, 92, 149
 Pasolini, Pier Paolo 73, 91, 152
 Peer, Willie van 11, 110, 112, 117, 136–137, 140
 Peirce, Charles S. 29, 33, 37, 43, 101, 111, 117, 125, 162, 165
 Pekkilä, Erkki 32, 130, 140
 Pennanen, Eila 105
 Perry, Menakhem 39–40, 139

- Pesonen, Antti 11
 Petäjä, Jukka 99, 100
 Piha, Heikki 76
 Pirandello, Luigi 54, 155
 Piscator, Erwin 132
 Platon 87, 167
 Pollock, George 73, 74
 Pope, Alexander 23
 Popper, Karl R. 79, 92, 97, 166, 167
 Poquelin, Jean-Baptiste → Molière
 Prince, Gerald 56, 59, 146
 Prokofjev, Sergei 5, 62, 135
 Propp, Vladimir 14
 Puškin, Aleksandr S. 138
 Pylkkö, Pauli 22, 82, 93
 Pärt, Arvo 97
 Pöysti, Lasse 50
- Rahmaninov, Sergei 60, 174
 Rameau, Jean-Philippe 120
 Ranta-aho, Merja 38
 Rantamäki, Susanna 123
 Rantavaara, Irma 14
 Rasilainen, Reino 77
 Ratner, Leonard G. 61
 Rautavaara, Einojuhani 28
 Rayment, Malcolm 129
 Rechartd, Eero 20, 36, 38, 73, 76
 Reed, Carol 49
 Regnard, Jean-François 180
 Reich, Steve 134
 Respighi, Ottorino 164
 Réti, Rudolph 107
 Richardson, John 60, 187
 Richter, Svjatoslav 133
 Ricœur, Paul 73
 Riffaterre, Michael 24
 Rimski-Korsakov, Nikolai 47
 Rosen, Charles 123
 Ross, Jaan 48, 60
 Rossini, Gioacchino 83, 142
 Rota, Nino 174
 Russell, Bertrand 42, 131
 Ruutsoo, Reino 182
 Ruwet, Nicolas 16
 Räisänen, Juhani 74, 185
- Saarinen, Esa 32
 Saint-Saëns, Camille 23, 50
 Saisio, Pirkko 70
- Salmenhaara, Erkki 9, 27, 34–35, 164, 183
 Salmi-Tolonen, Tarja 122
 Sanderson, Christiane 78
 Sapir, Edward 44
 Sauri, Pekka 84
 Saussure, Ferdinand de 5, 9, 13, 138, 139
 Schenker, Heinrich 18, 27, 95, 103
 Scherig, Arnold 63
 Schickele, Peter → Bach, P. D. Q.
 Schnittke, Alfred 134, 135
 Schreier, Peter 71–72
 Schubert, Franz 8
 Schumann, Robert 23, 46, 62, 178
 Schönberg, Arnold 41, 156
 Scorsese, Martin 63
 Searle, John R. 9, 29, 89, 165
 Seeger, Charles 152
 Sepänmaa, Yrjö 78, 81, 107, 145, 147, 156, 165, 188
 Shakespeare, William 50
 Shannon, Claude 47, 148
 Shapiro, Michael 10, 110, 111, 128
 Shelley, Percy Bysshe 23
 Sibelius, Jean 22, 23, 25, 37, 38, 93, 100, 101, 104, 135, 139, 142
 Siitan, Toomas 54
 Siltala, Juha 73, 154, 155
 Siro, Paavo 14
 Sivuoja-Gunaratnam, Anne 60, 138, 150
 Šklovski, Viktor 40, 78, 112, 117, 131–132, 136
 Skrjabin, Aleksandr 62, 174
 Šostakovitš, Dmitri 8, 9, 37, 40, 42, 47, 48, 60–61, 62, 75, 89, 92, 95, 123, 134, 135, 143, 152, 173–184, 186
 Sovran, Tamar 175
 Stamic, Jan 41
 Stern, Daniel N. 73, 154
 Stoianova, Ivanka 46, 154
 Strauss, Richard 115
 Stravinski, Igor 28, 40–41, 62
 Swift, Jonathan 28
- Tammi, Jari 97–98
 Tammi, Pekka 45, 46–47, 58, 76
 Tarasti, Eero 5, 6, 7, 12, 14, 15–16, 17, 27, 28, 29, 31, 33, 37, 39, 41, 42, 46, 47, 49, 59, 62, 78, 85, 90–91, 92, 95, 96–97, 99, 103–104, 107, 111, 115,

- 117, 119, 135, 145, 152, 162, 164,
173, 177, 178, 179, 187
- Tarski, Adolf 111
- Tawaststjerna, Erik 135
- Tervaniemi, Mari 112
- Tieck, Ludwig 54
- Tienari, Pekka 38, 52, 56, 76–77, 177, 179
- Toch, Ernst 12, 139
- Tomaševski, Boris 54
- Tormis, Veljo 54, 179
- Torop, Peeter 44, 50, 80
- Trubetskoi, Nikolai 9
- Tšaikovski, Pjotr I. 123, 147
- Turing, Alan 22
- Twain, Mark 81
- Tyrväinen, Helena 45
- Tähkä, Veikko 73, 76–77, 80, 121–122
- Törrönen, Jukka 22
- Uljanov, Vladimir I. → Lenin, Vladimir I.
- Wagner, Richard 55, 59, 62, 75, 81, 142,
150, 155
- Wallin, Nils L. 11, 33, 112, 114, 130, 163
- Varèse, Edgard 138
- Warren, Austin 77, 86, 137, 145
- Webern, Anton 97
- Wellek, René 77, 86, 137, 145
- Welles, Orson 49
- Vendler, Zeno 92, 164
- Verdi, Giuseppe 163
- Verschueren, Jef 29
- Wertheimer, Max 109
- Vesikansa, Jouko 160
- Whewell, William 94
- Whorf, Benjamin 44
- Wiener, Norbert 148
- Viikari, Auli 98–99
- Wilde, Oscar 145
- Vilhelm Ockhamilainen 50
- Villa-Lobos, Heitor 133–134
- Wimsatt, William K. 45
- Winnicott, Donald W. 73
- Virtanen, Leea 165, 166
- Wittgenstein, Ludwig J. J. 5, 9, 38, 42–43,
80, 136, 161, 162
- Vivaldi, Antonio 120
- Yaqūb, Aladdin M. 111
- Yli-Vakkuri, Valma 5, 26, 109–110, 117–
125, 146, 147, 172
- Young, La Monte 97
- Ždanov, Andrei A. 174, 182
- Åhlberg, Lars-Olof 79, 85
- Xenakis, Iannis 97