

Olli Heikkinen

Äänitemoodi

Äänite musiikillisessa
kommunikaatiossa



Äänitemoodi

Äänite musiikillisessa kommunikaatiossa

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 133

Olli Heikkinen

Äänitemoodi

Äänite musiikillisessa kommunikaatiossa



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2010

Editor

Erkki Vainikkala

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Matti Rahkonen, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Tarja Nikula, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-3939-7

ISBN 978-951-39-3939-7 (PDF)

ISBN 978-951-39-3805-5 (nid.)

ISSN 1459-4331

Copyright © 2010, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2010

ABSTRACT

Heikkinen, Olli

Recording Mode. Recordings in Musical Communication

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2010, 149 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4331; 133)

ISBN 978-951-39-3939-7 (PDF), 978-951-39-3805-5 (nid.)

Diss.

The thesis consists of six previously published articles and an introduction. The topic of the research is the status of records in communication in popular music. The research approaches the topic analytically and tries to find new theoretical tools. Theory is illustrated with examples from the history of popular music. The main topic is the new means of meaning-making the technical development of record production has made possible to the actors in music. These means are covered by the term *recording mode*. The status of the popular music producers in meaning-making is being emphasized, although the possibilities of audiences in articulation of new meanings are also being studied. Resting on the genre and register theory of the systemic functional linguistics communication is being represented as a three-level model. Semiotic modes (note mode, lyrics mode, performance mode, recording mode, picture mode, star mode) form a basic level in which register and genre are realized. Register variations get institutionalized as genres in production and in consumption. On the other hand the institutionalized register variations of genres will be available for new meaning-making activity of new producers and audiences. This ongoing making and remaking of genres and registers is being described as the play of substantification and adjectification. The rise of recording mode has its effects on the ontology of music as well. In addition to score-based composer-made musical work, there has emerged a new kind of musical work, phonography-based and recordist-made. In popular music these phonography-based musical works are central.

Keywords: recordings, phonography, recording mode, genre, register, popular music, communication

Author's address Olli Heikkinen
The Department of Music Anthropology
University of Tampere
FIN-33014 University of Tampere
FINLAND
e-mail: olli.heikkinen@uta.fi

Supervisor Docent Yrjö Heinonen
Department of Musicology
University of Turku
FIN-20014 University of Turku
FINLAND
e-mail: yrjhei@utu.fi

Reviewers Docent Tarja Rautiainen-Keskustalo
The Department of Music Anthropology
University of Tampere
FIN-33014 University of Tampere
FINLAND
e-mail: tarja.rautiainen@uta.fi

Docent Antti-Ville Kärjä
Department of Musicology
University of Turku
FIN-20014 University of Turku
FINLAND
e-mail: antti-ville.karja@utu.fi

Opponent Docent Pekka Gronow
Strömsinlahdenkuja 2 C 52
FIN-00820 Helsinki
FINLAND
e-mail: pekka.gronow@artiemusic.com

ESIPUHE

Väitöstutkimukseni on moninaisten vaiheiden jälkeen valmis. Lukuisten erilais-
ten ja osin toteuttamiskelvottomienkin tutkimussuunnitelmien jälkeen päädyin
aiheeseen, joka oli niin lähellä harrastustani ja työtäni, etten sitä aluksi edes tut-
kimusaiheeksi huomannut. Vasta kun ohjaajani Yrjö Heinonen totesi lakonises-
ti, että helpointa on kirjoittaa siitä, mistä eniten tietää, uppouduin populaari-
musiikin tutkimukseen. Suurimmat kiitokset tämän työn valmistumisesta kuu-
luvatkin Yrjö Heinoselle, joka syksyllä 2001 houkutteli minut mukaan Jyväskylän
yliopiston monitieteelliseen tutkimusprojektiin ”Ilmaisun murros vuosisa-
dan vaihteen Suomessa”. Tämä projekti toimi lähtölaukauksena artikkelien kir-
joittamiselle, vaikken vielä tuolloin artikkelimuotoista väitöskirjaa suunnitel-
lutkaan. Yrjö on vuosien mittaan artikkeleitani kärsivällisesti lukenut ja työni
etenemistä kommentteillaan ohjannut. Samalla haluan kiittää myös muita IMU-
projektiin osallistuneita tuesta ja kommentteista.

Ilman tukiverkkoja ja vertaisryhmiä väitöskirjan kirjoittaminen on yksi-
näistä työtä. Olen onnekseni saanut ja voinut osallistua sekä Musiikin ja näyt-
tämötaiteen tutkijakoulun että Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen aktiiviseen
toimintaan. Nykykulttuurin tiistaiseminaarien ja Tutkijakoulun popfraktion
kokousten lämmin ja kannustava henki ja muiden samassa tilanteessa painiske-
levien tuki on auttanut vaikeuksien keskellä jatkamaan eteenpäin. Tiistaisemi-
naarien hyvästä hengestä suurin kiitos kuuluu professori Erkki Vainikkalalle,
joka myös oli suureksi avuksi työni viimeistelyvaiheessa. Lisäksi haluan kiittää
kaikkia popfraktioon ja tiistaiseminaareihin osallistuneita kannustuksesta ja
työni kommentoinnista.

Aivan erityisesti haluan kiittää professori Vesa Kurkelaa, joka ensin pop-
fraktion johtajana ja myöhemmin työtoverina on suuresti tukenut ja kannusta-
nut työni edistymistä ja humanilla asenteellaan osoittanut, että maailmassa on
muutakin arvokasta kuin tiede. Työni esitarkastajia dosentti Tarja Rautiainen-
Keskustaloa ja dosentti Antti-Ville Kärjää kiitän johdannon viimeistelyyn koh-
distuvista korjausehdotuksista, joiden ansiosta työni sai lopullisen asunsa.

Väitöstutkimukseni on syntynyt työn ohessa, ilman ulkopuolista rahoitus-
ta, eikä sen valmistuminen olisi ollut mahdollista ilman vanhempieni ja per-
heeni tukea. Lopuksi haluankin kiittää äitiäni ja edesmennyttä isääni, joiden
uskoa tohtoroitumiseen eivät opintoihini kuluneet runsaat vuodet koskaan vä-
hentäneet, sekä puolisoani Annea ja poikiani Toukoa ja Sampoa – ilman heidän
ymmärtävää asennettaan tämä työ ei olisi tullut koskaan valmiiksi.

Jyskässä 14. marraskuuta 2009

Olli Heikkinen

SISÄLLYS

ABSTRACT

ESIPUHE

SISÄLLYS

I	JOHDANTO	9
1	Tutkiva muusikko	11
2	Aikaisemman äänitetutkimuksen arviointia	13
3	Äänite alkuperäisenä äänenä	18
4	Musiikillinen kommunikaatio	22
5	Tutkimusprosessi	26
6	Pohdinta	29
II	ARTIKKELIT	34
1	GENRE JA REKISTERI POPULAARIMUSIIKISSA	35
	Genre substanssina	37
	Genre relaationa	38
	Tekstikeskeisen genretutkimuksen dilemmat	39
	Genre kommunikatiivisena tasona	41
	Genre diskurssina	45
	Genre substantifikaationa	48
	Lopuksi	50
2	SEMIOOTTISET MOODIT POPULAARIMUSIIKIN TUOTANNOSSA	52
	Lyriikkamoodi ja sävelmoodi	54
	Esitysmoodi	57
	Äänitemoodi	60
	Kuvamoodi	63
	Tähtimoodi	65
	Moodit, tuotteet ja genret	67
3	ESITTÄVÄ SÄVELTAIDE JA ESITTÄVÄ ÄÄNITETAIDE	69
	Musiikin mediumit	70
	Nuotti ja esittävä säveltaide	72
	Äänite ja esittävä äänitetaide	76
	Lopuksi	80
4	<i>SATA KESÄÄ TUHAT YÖTÄ.</i> GENRE- JA REKISTERIPELIÄ POHJOLASSA	82
	Intertekstuaalinen analyysi	83
	Uusi suomalainen iskelmä	89

	Vaihtuvat yleisöt	92
	Lopuksi	99
5	DIALEKTINEN DIGIKUVA. SÄMPLÄTYN RAHINAN	
	IRONIA JA NOSTALGIA	101
	Sämpel ja äänitetekstuuri	102
	Dialektinen kuva	103
	Ironia	105
	Nostalgia	107
	Ironinen nostalgia	110
6	SÄVELTEOKSESTA ÄÄNITETEOKSEEN	112
	Allografinen sävelteos	113
	Läpikuultava äänite ja vahamatriisituotanto	117
	Magneettinauha- ja moniraitatuotanto	119
	Sekvensseri- ja trækkerituotanto	122
	Representationaalinen ääniteteos	126
	Abstrakti ääniteteos	129
	Tutkimussuuntia	131
	LÄHTEET	132

I JOHDANTO

Äänentallennuksen synty 1800-luvun lopulla muutti merkittävästi musiikin tuotantoa ja vastaanottoa. Nuottikirjoitus, jonka välityksellä suosikkilaulut olivat levinneet ympäri maailmaa, sai rinnalleen fonografilieriöt ja gramofonilevyt, joiden välityksellä myös orkestereiden ja artistien esitykset näistä suosikkilauluista levisivät laajalle. Yksityinen musiikinkuuntelu ei rajoittunut enää kotimuisointiin pianolla.

Musiikin tuottajille lieriöt ja äänilevyt toivat uuden ansaintakeinon. Äänilevyjen myynti nousi tasaisesti aina 1920-luvun lopulle asti, jolloin lama, äänielokuva ja yleistynyt radionkuuntelu romahduttivat markkinat. Samalle tasolle myynnissä päästiin vasta 1940-luvun loppupuolella, jonka jälkeen levyjen myynti kasvoi tasaisesti ja voimakkaasti aina 1970-luvun lopulle saakka. (Gronow & Saunio 1990:155–156, 111, 347–350.)

Kun fonografilieriöiden tuotanto hiipui 1910-luvulla, jäi 78 kierrosta minuutissa pyörivä gramofonilevy ainoaksi ääniteformaatiksi vuosikymmeniksi eteenpäin. Musiikkia gramofonilevyille mahtui korkeintaan viisi minuuttia kummallekin puolelle, minkä vuoksi pitkät esitykset (esimerkiksi sinfoniat ja oopperat) pakattiin useita levyjä sisältäviksi albumeiksi. Vuonna 1948 Columbia Records julkaisi 33 kierrosta minuutissa pyörivän LP-levyn, johon musiikkia mahtui n. 23 minuuttia kummallekin puolelle. RCA Victor vastasi singlelevyllä, jonka pyörimisnopeus oli 45 kierrosta minuutissa ja jonka kummallekin puolelle mahtui yhden laulun esitys. 1980- ja 1990-luvuilla digitaaliseen tallentamiseen perustuva CD-levy korvasi lähes täysin analogiset äänilevyt. 2000-luvulla musiikin jakelu ja kuuntelu tapahtuu yhä useammin erilaisina digitaalisina tiedostoina, joista mp3 on yleisin. (ks. esim. Gelatt 1977; Gronow & Saunio 1990.)

Kaikkia niitä eri formaatteja, joilla äänitettyä ja äänitysstudioissa luotua musiikkia on välitetty kuuntelijoille kulutettavaksi, kutsun työssäni yhteisellä nimityksellä ”äänite”. Äänite rajautuu siis ennen kaikkea taloudellisena ja teknologisena yksikkönä. En tutki äänitteitä ensisijaisesti tavaroina, mutta tutkimuksessani otan huomioon sen tosiseikan, että äänitteitä tuotetaan pääsääntöisesti uusinta teknologiaa hyväksikäyttäen markkinoille kuluttajien ostettaviksi. Taloudellisista ja teknologisista seikoista johtuvat erilaiset formaatit (LP, single) hyvin pitkälle määrittelevät ne reunaehdot, joiden puitteissa taiteellinen toiminta

ta tapahtuu. Näin on ollut varsinkin siinä musiikissa, joka 1800-luvulla erkaantui toisaalta säätyläisten korkeakulttuurisesta "taidemusiikista" ja toisaalta rahvaan perinnäistapoihin liittyvästä "kansanmusiikista", ja jota myöhemmin on alettu kutsua nimellä "populaarimusiikki" (ks. esim. Fabbri 2008: 3–4; ks. myös artikkeli 6).

Populaarimusiikin tuotannossa, jakelussa ja vastaanotossa äänitteiden merkitys on keskeinen. Äänitteet ovat kulmapisteitä, joiden varaan artistin ura suunnitellaan ja joiden perusteella artistin historia myöhemmin kerrotaan. Musiikki välittyy useimmiten äänitteiden välityksellä. Äänitteet eivät ole tärkein kommunikaatioväline ainoastaan muusikon ja kuulijan välillä, vaan myös muusikon ja muusikon välillä. Bluesin ja jazzin opiskelussa äänitteet muodostivat jo 1920- ja 1930-luvuilla tärkeän oppimateriaalin (ks. esim. Rothenbuhler 2007: 67–69; Toyne 2006: 85; Russell 1979: 83–85).

Tutkimukseni kohteena ovat äänitteen asema musiikillisessa kommunikaatiossa ja ne erityiset ja moninaiset merkityksen muodostamisen tavat, jotka äänite mediumina musiikilliselle kommunikaatiolle on tarjonnut. Näistä äänitteelle ominaisista merkityksen muodostamisen tavoista käytän työssäni nimitystä "äänitemoodi".¹ Tavoitteeni on teoreettisesti ja historiallisesti pohtia äänitteen ja äänitemoodin asemaa musiikillisessa kommunikaatiossa, luoda käsitteistöä pohdinnan ja tutkimuksen avuksi sekä havainnollistaa käsitteitä esimerkein populaarimusiikin historiasta. Tavoitteeni konkretisoituu neljäksi tutkimuskysymykseksi:

1. Mitä kommunikaation tapoja ja keinoja populaarimusiikin toimijoilla on käytettävissään?
2. Mikä asema erityisesti äänitteellä on musiikillisessa kommunikaatiossa?
3. Mitkä ovat äänitteelle ominaisia merkityksen muodostamisen tapoja?
4. Mikä vaikutus äänitteellä on musiikin ontologiaan, ennen kaikkea teos-käsitteeseen?

Tutkimukseni lähtökohta on kommunikaatio populaarimusiikissa yleisemmin. Erittelen kommunikaatiota teoreettisesti sekä selvittelen kommunikaatiossa tapahtuneita historiallisia kehityslinjoja ja muutoksia. Erityishuomion kiinnitän äänitteen välityksellä ja avustuksella tapahtuvaan kommunikointiin ja siinä tapahtuneisiin muutoksiin. Lopuksi pohdin äänitteiden välityksellä tapahtuvan kommunikaation vaikutusta musiikin ontologiaan.

Tutkimuskysymyksistä toinen ja kolmas ovat työni tärkeimmät kysymykset. Äänitteiden keskeinen asema populaarimusiikissa on jokaiselle alalla toimivalle ammattilaiselle selviö.² Sitä se oli aiemmin myös itselleni muusikon työssäni. Tässä tutkimuksessa olen asettanut tuon selviön teoreettisen ja historiallisen tarkastelun alle: Miten tämä selviö on syntynyt ja miten se vaikuttaa nykypäivän musiikillisessa kommunikaatiossa? Pääpaino on nykypäivässä ja lähipäiväisyydessä, mutta nykypäivää ei voi ymmärtää tuntematta niitä kehityskulkuja, joiden tuloksena nykyiseen tilanteeseen on tultu.

¹ Äänitemoodin tarkempi määrittely löytyy artikkelista 2.

² "Selviö"-termin teknisestä merkityksestä ks. Kettunen 2008.

1 Tutkiva muusikko

Vaikka teenkin työssäni joitakin viittauksia klassiseen musiikkiin ja kansanmusiikkiin, on tutkimukseni painopiste ennen kaikkea populaarimusiikissa. Syy tähän on ensisijaisesti oma äänitteisiin ja populaarimusiikkiin liittyvä työurani, joka musiikkitieteen opintojen ohessa on toiminut tärkeänä kimmokkeena tälle tutkimukselle. Opintoni ja työni ovat 1980-luvulta lähtien lomittuneet toiminnassani ja tukeneet toisiaan. Useat tässä tutkimuksessa tehdyistä teoreettisista huomioista perustuvat käytännön työssä tekemiini havaintoihin, vaikka myöhemmin olen pyrkinytkin löytämään havainnoilleni tukea tutkimuskirjallisuudesta. Vaikka toiminnallani populaarimusiikin ”kentällä” on ollut ennen kaikkea taiteellinen ja tulonhankkimiseen liittyvä päämääränsä, on sillä yhtymäkohtia etnomusikologisen kenttätönnön kanssa. Ilman työuraani tutkimukseni olisi todennäköisesti hyvin toisenlainen.

Varhaisin musiikkiin liittyvä muistikuvani on 1960-luvun lopulta. Katsoin mummolassa televisiosta *The Cliff Richard Showta*, jossa Cliff Richard lauloi kappaleen *Congratulations* The Shadows-yhtyeen säestämänä. Todennäköisesti muistikuvaani on sekoittunut jäänteitä useasta eri ohjelmasta, sillä *The Cliff Richard Showta* tehtiin vuosina 1960–1963 ja *Congratulations* oli Englannin euroviisuedustaja vuonna 1968, ja on epätodennäköistä, että Cliff Richard olisi tuota isolle euroviisuorkesterille sovitettua kappaletta esittänyt televisiossa The Shadowsin kanssa.

Vuonna 1970 perheemme musiikkimediassa siirryttiin äänitteiden aikaan, kun äitini voitti Postipankin asiakashankintakilpailussa kasettisoittimen. Isoveljen ”mankalle” äänittämästä Beatles-kappaleesta *A Hard Day's Night* tuli ensimmäinen musiikillinen rakkauteni. Kuuntelin sitä 2 tuntia päivässä joka päivä usean kuukauden ajan huolimatta siitä, että kappale ei mahtunut kasetin loppuun kokonaisuena. Muistan vieläkin sen kohdan, jossa kasetti loppuu: soolon jälkeisen B-osan viimeinen tahti. Kyllästyttyään kuuntelemaan *A Hard Day's Nightia* suostuivat vanhempani ostamaan minulle oman valmiiksiäänitetyn Beatles-kasetin. Levykaupan myyjä suositteli *Abbey Roadia*.³ Hyvin pian saimme kuitenkin levysoittimen eli ”levarin”, ja minä ensimmäiset LP-levyni: Alice Cooperin *Billion Dollar Babies* ja Pink Floydin *Atom Heart Mother*.

Ensimmäinen muistikuvani elävästä musiikkiesityksestä (jos yhteislaulua koulun juhlissa ei lasketa mukaan) on ehkä vuodelta 1974, jolloin jyväs kyläläinen nuorisoyhtye *Lady Jane* esiintyi läheisen sairaalan potilaille, ja minä kavereideni kanssa pääsin sitä katsomaan. Musiikillisen elämäni viisi ensimmäistä vuotta elin siis täysin medioituneen musiikin varassa. Eikä tilanne oleellisesti muuttunut edes tuon ensimmäisen elävän esityksen myötä, vaan jatkossakin musiikki, jota kuuntelin, oli äänitemusiikkia. Vaikka samaan aikaan alkoivat ensimmäiset satunnaiset bändikokeilut, syvimmät musiikilliset kokemukseni

³ Myöhemmin lukiessani Walter Everettin (1999) analyysia levystä ihmettelin kappaleiden järjestystä, joka poikkesi muistikuvastani. Mutta hän analysoikin vinyylilevyä (CD-uudelleenjulkaisuna), jossa kappaleet ovat eri järjestyksessä kuin kasetilla.

sain, kun sammutin huoneesta valot, väänsin stereot kovalle, ja istuuduin silmät kiinni kuuntelemaan äänitettä.

Nuoruuteni suosikkiartisteista ainoa, jonka olen nähnyt "livenä", on paradoksaalisesti Steely Dan, joka varhaisia alkuaikojaan lukuun ottamatta oli olemassa vain studioprojektina. Tässä en kuitenkaan ole ollut yksin. Äänitteiden kautta suhteensa idoleihin ovat muodostaneet suurin osa nykyisistä Beatles tai Glenn Gould -faneista sekä varmuudella kaikki Leevi & The Leavings -fanit. Lokakuussa 2000 lähdin Hartwall-areenalta kesken Smashing Pumpkins -konsertin kotiin kuuntelemaan Smashing Pumpkins -levyjä - konsertin suttuiset saundit olivat erittäin huono korvike äänitteiden hienolle tunnelmalle.

Äänitteiltä opitun soittotaidon turvin päädyin usean kellaribändin kautta 1981 soittamaan tanssiorkesteriin, jonka kanssa kiersin Suomen tanssilavoja ja -ravintoloita puoliammattimaisesti viisi vuotta. Vuonna 1986 lapsuuden unelmat rokkitähteydestä näyttivät käyvän toteen, kun pääsin Miljoonasadyhtyeen jäsenenä oikeaan äänitysstudioon tekemään laajalle yleisölle suunnattua oikeaa äänitettä. Finnlevyn Takomo-studiossa äänitetty ja miksattu *Lapsuuden sankarille* -single menestyi niin hyvin, että pääsimme tekemään albumin, joka puolestaan menestyi niin hyvin, että pääsimme tekemään toisen albumin. Siltä lohkaistu single *Marraskuu* puolestaan nousi syksyllä 1987 Suomen listaykköseksi, ja niinpä vuoden 1988 alusta lähtien olin ammattimainen suomirokkari.

Unelmien toteutumisen tuomaa hurmiota kesti muutama vuosi, ja viimeistään vuonna 1991 kiertäminen alkoi tuntua työltä - sinänsä mukavalta mutta raskaalta. Sen sijaan suhde äänitteiden tekoon pysyi intohimoisena. Seuraavan levyn suunnittelu alkoi jo edellisen levyn levynjulkaisukiertueella. Sovittiin keikkatauat demojen tekemistä ja tekstittämistä varten sekä päätettiin alustavasti tyyllillisistä ja saundillisista seikoista: "vähemmän sekvenssereitä", "enemmän kitaroita", "isompia tiloja", "Bonham-rummut", "tanssittavampaa". Samalla päätettiin alustavasti studiosta, studioajasta, äänittäjästä ja tuottajasta.

Varsinaisia ammatin huippuhetkiä olivat viikot studiossa. 1980-luvulla ero kotistudion ja ammattistudion (Takomo, Finnvox) välillä oli suurempi kuin mopon ja Rolls Roycen välinen ero. Studio oli paikka, jossa tehtiin ihmeitä. Studiossa pystyi tekemään sellaista, mitä kotistudiossa, treenikämpällä tai keikalla ei voinut tehdä, olkoonkin, että efektilaitteiden, sämplereiden ja sekvenssereiden avulla osa tuosta magiasta oli keikoille siirrettävissä. *Lapsuuden sankarille* -kappaleeseen saatiin oikeanlaista venäläistä avaruustunnelmaa äänittämällä radiosta venäjänkielistä puhetta. Sen päälle haettiin Yamaha DX7:sta saundi, joka hieman muistuttaisi niitä "Kremlin kelloja", joilla länsimaisia radioasemia häirittiin neuvostoaikana. *Marraskuuhun* löytyi kulkeva komppi vasta sitten, kun siihen lisättiin Shaktin levyiltä sämplätty tahdin mittainen luuppi. *Tomujokeen* haettiin teollisuussaundeja Janet Jacksonin *Rhythm Nation 1814* -levyn innoittamana hakkaamalla ja äänittämällä kaikkea metallista, mitä Finnvox-studion käytäviltä löytyi. *Luuranko kaapissa* -kappaleen menettämisen tuskaa korostettiin äänittämällä akustisen kitaran avokielisoinnut tuplanopeudella, jolloin kitara soi äänitteellä hieman epävireisenä oktaavia alemppaa. Nettiseurus-

telusta kertovaan *Virtuaalirakkauteen* sämplättiin puhelinmodeemin aukeamisääni.

Lopullisen ilmiasunsa äänite sai miksausksessa. Soittimet sijoitettiin stereoiden kaksiulotteiseen maailmaan.⁴ Laulaja asetettiin keskelle basson kera, mutta laulaja tuotiin miksaustekniikan avulla eteen ja basso kauemmaksi. Soittimet sijoitettiin yleistilaan ja mahdollisesti lisäksi omaan tilaansa. Laulajan tila saattoi olla hyvin keinotekoinen: pitkä jono erillisiä heijastuksia, joista kukin sijoitui isoon tilaan.⁵ Särökitarat sijoitettiin laitoihin, josta niitä ns. levitysdelayllä siirrettiin vielä kauemmaksi toisistaan, jolloin kitaroiden ääni tuntui tulevan stereokaiuttimien ulkopuolelta. Kun miksaus oli äänitetty masternauhalle, saapuivat bändin kaikki jäsenet kahviosta paikalle ja suoritettiin "juhlakuuntelu", populaarimusiikin tuotannon hienoin ja ainakin minulle se "autenttisin" hetki: studion suuret seinäkaiuttimet täysillä ja silmät kiinni kuunneltiin sitä tekstiä, joka vinyylilevyille, kasetille tai CD-levylle kiinnitettynä siirtyisi yleisön ja kriitikoiden kuunneltavaksi ja arvioitavaksi.

2 Aikaisemman äänitetutkimuksen arviointia

Äänite on ollut keskeinen myös populaarimusiikin tutkimuksessa. Silloinkin kun tutkimuksessa käytetään käsitteitä "musiikki" tai "laulu", on musiikki ja laulu todennäköisesti äänitteelle kiinnitetty. Seuraavaksi luon katsauksen siihen tutkimukseen, jossa tutkimuksen kohteena on äänite. Katsaus ei pyri olemaan kattava, vaan ennemminkin haluan tuoda esiin niitä erilaisia näkökulmia ja teoreettisia lähtökohtia, joista käsin äänitteitä tutkimuskohteina on lähestytty. Musiikkivideoihin ja multimediaan suuntautuneen tutkimuksen olen rajannut katsauksen ulkopuolelle.

Esteettisten ja kommunikatiivisten päämäärien lisäksi äänitetuotanto on kaupallista toimintaa, jonka tarkoituksena on synnyttää voittoa. Äänitetuotanto onkin keskeisellä sijalla musiikkiteollisuuden organisaatioihin, talouteen ja ansaintalogiikkaan kohdistuvassa tutkimuksessa (Brusila 2007: 45–47; ks. esim. Negus 1992; Burnett 1996; Oesch 1998). Musiikkiteollisuus-näkökulmasta äänite on voitontavoittelussa markkinoille valmistettu tuote siinä missä auto tai pesukonekin.

Varhaisimmat äänitteisiin kohdistuneet tutkimukset (Gelatt 1977 [1954]; Read & Welch 1976 [1959]) käsitelivät äänilevyn historiaa pääasiassa klassisen musiikin kannalta. Koska klassisen musiikin äänitysestetiikkaan kuului ja kuuluu vieläkin läpikuultavan äänitteen ihanne (Patmore 2008), suhtautuivat mainitut tutkimukset äänitteisiin dokumentteina, elävän esityksen taltiointeina. Myöhemmät äänilevyn historiaa käsitelleet tutkimukset (esim. Gronow & Sau-

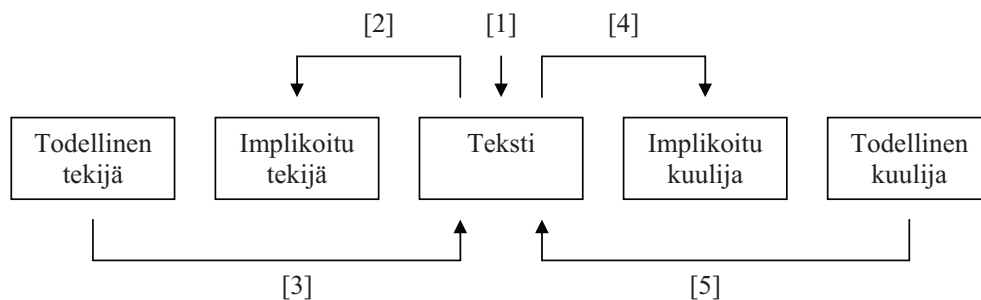
⁴ Joidenkin kirjoittajien (esim. Moore 2001a; Gibson 1997) luoma mielikuva kolmiulotteisesta maailmasta on minulle käsittämätön. Stereokuvassa ei ole ylhäällä-alhaalla ulottuvuutta: korkeat äänet ovat samassa tasossa matalien kanssa.

⁵ Ns. "laahus", eli delay, jonka perässä on reverb. Äänittämisen ja miksausksen terminologiasta ks. Korvenpää 2005.

nio 1990, 1999; Gronow 1996) ovat laajentaneet tutkimuskohteen klassisesta musiikista muihin musiikkityyleihin ja -genreihin. Vaikka esimerkiksi Gelatt (1977: 317–318) mainitsee Deccan oopperaäänitykset vuonna 1959, joissa äänitusteknologiaa hyväksi käyttäen luotiin esiintymislavakäytännöstä poikkeava äänimaailma, on äänilevyn historiaa koskeva tutkimus hyvin taltiointiorientoitunutta. Tällöin tulee mielenkiintoisella tavalla esiin kysymys lähdekritiikistä ja väärennöksestä (Gronow 2003: 338–339; Sirén 2004; 2007; Symes 2008), mikä uudemman populaarimusiikin äänitetuotannon kyseessä ollen ei yleensä ole relevantti lähtökohta.

Sitä, miten eri tutkimukset suuntautuvat äänitteeseen ja sitä ympäröiviin diskurssikäytäntöihin, voi selventää hyödyntämällä analyysimallia, jonka Yrjö Heinonen (2005a) on kehittänyt Norman Faircloughin (1997) kriittisen diskurssianalyysin (CDA) ja Jean-Jacques Nattiezin (1990) semioottisen musiikkianalyysimallin pohjalta.⁶ Heinosen malli (kaavio 1) esittelee viisi erilaista tekstin-tutkimuksen analyysitulannetta.

Asetelmassa [1] tutkija tulkitsee tekstiä tietyn tulkintayhteisön jäsenen subjektiposiitiosta käsin. Asetelma [2] spesifioi tämän subjektiposiitiion implikoidun tekijän positioksi. Tästä positiosta käsin tutkija voi arvioida sitä, millaisia tekstin rakennetta koskevia valintoja tekstin tuottamisen yhteydessä on todennäköisesti tehty sekä millaisiin diskurssikäytäntöihin ja -järjestyksiin nämä valinnat todennäköisesti kytkeytyvät. Asetelma [4] puolestaan spesifioituu implikoidun kuulijan positioksi. Tästä positiosta käsin tutkija voi arvioida sitä, miten tekstiä tietyssä tulkintayhteisössä todennäköisesti tulkitaan ja käytetään sekä sitä, millaisia sosiokulttuurisia vaikutuksia sillä todennäköisesti on. Analyysiasetelma [3] täydentää asetelmaa [2] todellisen tekijän näkökulmalla ja asetelma [5] asetelmaa [4] todellisen kuulijan (yleisön) näkökulmalla. (Heinonen 2005a: 14–15)



KAAVIO 1 Tekstintutkimuksen analyysitulannet (Heinonen 2005a: 14).

Asetelma [1] vastaa perinteisen musiikkianalyttisen tutkimuksen näkökulmaa. Tekstiä tutkitaan käyttämällä niitä analyysivälineitä, joita musiikintutkimus on pitkän historiansa aikana tuottanut. Analyysia saatetaan täydentää myös esteettisellä arvioinnilla. Tutkimusta, jossa pysyttäydään pelkästään asetelmassa [1], ei populaarimusiikissa juurikaan tehdä. Melko lähellä tätä perinteisen musiikkianalyysin asetelmaa pysyttelee kuitenkin analyyseissaan Walter Everett,

⁶ Kriittistä diskurssianalyysia olen esitellyt tarkemmin artikkelissa 5, jossa olen soveltanut myös tässä esittelemääni Heinosen mallia.

joka sen lisäksi, että hyödyntää perinteisiä musiikkianalyysimetodeja (esim. Schenker-analyysi), pyrkii myöhemmissä Beatles-analyyseissaan ottamaan huomioon myös äänitteen omat semioottiset resurssit (Everett 1999; 2001). Everett täydentää analyysiaan asetelmilla [2] ja [3], ja käy yksityiskohtaisesti läpi kunkin äänitteen syntyvaiheet studiossa. Tästä huolimatta Everett nostaa äänitteiden yksityiskohtaisissa analyyseissa merkitykselliseksi seikkoja, jotka ovat aikakauden populaarimusiikin äänitetuotannon vakioratkaisuja ja siksi merkityksellisiä yksittäistä albumin raitaa yleisemmällä tasolla. Elokuvatutkimuksen alalla Barry Salt (1983: 243) onkin varoittanut ylitulkinnasta, mikä syntyy, kun yksittäistä teosta analysoidaan suhteuttamalla sitä aikakauden yleisiin diskursiivisiin käytäntöihin. Sama kritiikki pätee myös populaarimusiikin tutkimukseen.

Asetelma [2] on keskeisenä Doylen kirjassa *Echo & Reverb* (2005), jossa tutkimuksen kohteena ovat ne käytännöt, joilla äänitteelle luotiin erilaisia tilavaihteluita äänilevyn alkuvuosikymmeninä. Kirja sisältää yksityiskohtaisia äänitteiden analyysieja keskittyen nimenomaan siihen, miten esitys on äänitteellä representoitu. Myös monet populaarimusiikin tekstianalyysit tekevät oletuksia tekstin tuotantoon liittyvistä diskurssikäytännöistä, joista osa kohdistuu nimenomaan äänitteen tuotantoon erotuksena laulun kirjoittamisesta ja esityksen harjoittamisesta (esim. Everett 1999, 2001; Heinonen 1999).

Tutkimuksia, joissa lähtökohtana on asetelma [3], on varsinkin 2000-luvulla ilmestynyt runsaasti. Nämä äänitealan ammattilaisista lähtevät tutkimukset voi jakaa kahteen luokkaan: historialliset ja etnografiset tutkimukset. Populaarimusiikin äänitetuotannon historiasta ja äänitetuottajista on olemassa paljon yleistajuisia suurelle yleisölle tarkoitettuja kirjoja. Pääasiassa rockmusiikin äänitetuottajista 1950-luvulta 1990-luvulle kertoo Mark Cunninghamin *Good Vibrations* (1998). Yksittäisiin äänitetuottajiin keskittyvistä kirjoista voi mainita vaikkapa Phil Spectorin elämäkerran (Ribowsky 1989) ja Trevor Hornia käsittelevän kirjan (Warner 2003). Warner korostaa eksplisiittisesti äänitteen asemaa ennen kaikkea popin (rockin vastakohta) keskeisenä artefaktina (Warner 2003: xi).

Tieteellisiä opinnäytteitä äänittämisen ja studioiden historiasta ovat tehneet Muikku (2001), Horning (2002) ja Korvenpää (2005). Muikku käsittelee pääasiassa suomalaisten levy-yhtiöiden historiaa, mutta työ sisältää myös äänitysstudioiden historiaa ja äänitteiden teon käytäntöä kuvaavan luvun. Korvenpää keskittyy äänitteenteon muuttuviin diskursiivisiin käytäntöihin suomalaisessa iskelmämusiikissa. Äänitteitä kuuntelemalla hän pyrkii myös löytämään noita käytäntöjä vastaavat äänijäljet, joten Korvenpää suuntautuu asetelmasta [3] asetelman [1] suuntaan. Horning käy läpi äänitysstudioiden historiaa Yhdysvalloissa ja kuvaa, kuinka studiosta kehittyi muihin musiikillisiin instrumentteihin verrattavissa oleva itsenäinen instrumentti.

Etnografisissa tutkimuksissa tutkija on äänitteen teossa mukana havainnoimassa ja haastattelemassa. Alan klassikko on Hennion (1983), joka perustuu hänen laajempaan ranskankieliseen tutkimukseensa (Hennion 1981). Muikku (1988) keskittyy singlelevyn tuotanto- ja äänittämisprosessiin. Antologia *Wired*

for Sound (Greene & Porcello 2005) sisältää useita eri puolille maailmaa sijoittuvia etnografisia tapaustutkimuksia, joissa kohteena ovat äänitteenteon diskursiiviset käytännöt. Myös Porcellon väitöskirja ja artikkelit (1996, 1998, 2004) sijoittuvat tähän kategoriaan. Astetta filosofisempi ote on James Alan Williamsilla (2006), joka etnologista ja historiallista tutkimusotetta sekoittaen pohtii studiokäytäntöjä Barthesin mytologia-käsitteen kautta.

Oman ryhmänsä muodostavat ne tutkimukset, joissa kohteena ovat studioteknologia ja studiotekniikka sekä se vaikutus, mikä näiden kehittyemisellä on ollut tuotannon diskurssikäytäntöihin. Jones (1990) tutkii äänitetuotannon mukanaan tuomia vaikutuksia musiikin tuotantoon ja Théberge (1997) käy läpi erityisesti sähköisten soittimien vaikutusta. Julien (1999) tutkii yhden spesifin diskursiivisen käytännön, tuplaamisen (*double-tracking*), leviämistä. Zak (2001) erittelee yleisemmin äänitteenteon välineitä ja työvaiheita. Sirppiniemen (2007) tutkimuksen kohteena ovat Propellerhead Reason -tietokonemusiikkiohjelman käyttäjät.

Äänitteiden vastaanottoon ja kulutukseen kohdistunut tutkimus (asetelmat [4] ja [5]) on luonteeltaan yleisempää ja suuntautuu useimmiten yksittäisen äänitteen reseption sijasta laajempiin äänitteiden ja sosiokulttuuristen käytäntöjen välisiin suhteisiin. Tämän tutkimuksen klassikko on Evan Eisenbergin *Recording Angel* (1988). Eisenbergin kohteena ovat ne muutokset, mitä äänitteet ovat saaneet aikaiseksi musiikin kuuntelutottumuksissa. Hänen kirjansa sisältää myös tapaustutkimuksia äänitteen vastaanoton diskursiivisista käytännöistä, vaikka kirja ei pyrikään olemaan tiukan tieteellinen. Taylor (2001) hyödyntää useita eri asetelmia tutkiessaan äänitteiden tuotannon ja vastaanoton diskursiivisia käytäntöjä suhteessa yleisempiin sosiokulttuurisiin käytäntöihin, kuten teknologian sukupuolittuneeseen luonteeseen. Muita vastaavia sekä kulutukseen että tuotantoon suuntautuvia tutkimuksia ovat esimerkiksi Chanan (2000), Morton (2000), Sterne (2003), Katz (2004), Coleman (2005), Hodgson (2006) sekä antologia *Music and Technology in the Twentieth Century* (Brown 2002), jonka artikkeleista osa käsittelee äänitteitä.

Yksittäisen äänitteen vastaanottoa ovat tarkastelleet esimerkiksi Heinonen (1999) ja Nurmi (2005). Tutkimukseni kannalta erityisen mielenkiintoinen on Dickinson (2001). Hänen tutkimuksensa kohteena on yksi 1990-luvun loppupuolen suurimpia hittejä *Believe*, jossa laulaja Cherin ääntä on voimakkaasti käsitelty vocoder-efektillä. Dickinson tarkastelee tämän efektin merkityksiä sukupuolen ja seksuaalisuuden kannalta. Naisäänen representaatiota äänitteellä on tutkinut myös Lacasse (2000).

Kuten kirjallisuusesittelystä käy ilmi, on äänitteitä tutkittu monesta eri näkökulmasta. Kuitenkaan äänitteellä ensisijaisena tekstinä musiikillisen kommunikaation keskiössä ei ole populaarimusiikin tutkimuksen kohteena ollut sitä asemaa mikä sille mielestäni tulisi kuulua. Myöskään niitä erityispiirteitä, jotka mediumina erottavat sen muista mediuumeista, kuten nuottikirjoituksesta, ei ole tutkimuksessa huomioitu (ks. Warner 2003: xi). Samoin äänitteelle ominaiset merkityksen muodostamisen tavat ovat jääneet hyvin vähälle huomiolle.

Kun aloitin musiikkitieteen opinnot Jyväskylän yliopistossa 1981, ei populaarimusiikkia juurikaan tutkittu. Vielä 1990-luvun alkupuolella, kun olin keikkailun takia myöhästyneissä opinnoissani päässyt gradu-vaiheeseen, oli populaarimusiikin tutkimuksen status matala. Kun laudatureseminaarissa kurssitoverini ilmoitti tekevänsä gradunsa reggaesta ja Bob Marleystä, kysyi seminaaria ohjaava professori retorisesti: "Eikös se reggae ole hirveän yksinkertaista musiikkia?" Vaikka kurssitoverini tavoin olin varma, ettei se sitä ollut, en pystynyt itselleni saatikka muille sitä perustelemaan. Tiesin vain sen, että perinteiset musiikkitieteen analyysivälineet eivät äänitekeskeisestä reggaesta kovinkaan paljon mielenkiintoista voineet kertoa.

Tuon laudatureseminaarin jälkeen populaarimusiikin tutkimus on institutionalisoitunut meillä ja muualla (Aho & Kärjä 2007: 22–25). Samalla jonkinlainen yksimielisyys on syntynyt siitä, että populaarimusiikki välittyy pääasiassa äänitteinä (esim. Brackett 1995: 24; Moore 2001a: 4). Tästä huolimatta vain harva populaarimusiikin tekstuaaliseen tutkimukseen syventyneistä tutkijoista nimeää eksplisiittisesti äänitteen tekstiksi ja vielä harvempi pitää sitä ensisijaisena tekstinä musiikillisessa kommunikaatiossa. Esimerkiksi johdannossaan *Popular Music* -lehden artikkeleista koostettuun tekstuaalisen tutkimuksen antologiaan *Reading Pop* Richard Middleton (2003b) mainitsee monesti laulun tutkimuksen kohteena, muttei kertaakaan äänitettä. Äänitettä ei löydy myöskään kokoelman indeksistä, vaikka Stan Hawkinsin artikkeli (2003) käsittelee niitä merkityksiä, jotka on luotu studiotekniikkaa hyödyntämällä. Myöhemmässä monografiassaan Middleton (2006: 229) mainitsee Kaja Silvermanin (1988) elokuvaan kohdistuvan teorian soveltuvan mainiosti analysoimaan lauluja. Tässäkään kohdin Middleton ei mainitse äänitettä, jolla tekstityyppinä on huomattavasti enemmän yhteisiä ominaisuuksia elokuvan kuin laulun kanssa.

Samoin Allan Moore (2001a: 1) määritellesään ensisijaista tekstiä rock-musiikissa kirjoittaa, että "se koostuu itse saundeista", ja että näihin "itse saundeihin" kohdistuvat kommentit muodostavat toissijaisen tekstin. Vastaavasti David Brackett (1995: 17–18, 24, 26) käsitellessään tekstin ja kontekstin välistä suhdetta populaarimusiikissa huojuu laulun ja äänitteen välillä, toisinaan ne samaistaen toisinaan jonkinlaisen eron tehden. Roy Shukerille (1994: 135–136) teksti populaarimusiikissa koostuu melodiasta, rytmistä, harmoniasta, lyriikasta ja esityksestä. Erillisinä teksteinä hän mainitsee levynkannen ja musiikkivideon mutta ei äänitettä. Myöskään seuraavassa hyvin usein siteeratussa populaarimusiikin tutkimuksen ohjelmajulistuksessa ei mainita äänitettä eikä äänitteen omaa erityistä merkityksen muodostamisen tapaa musiikillisessa kommunikaatiossa, vaikka tutkimuksen ala muuten onkin määritelty erittäin laajasti:

Sointuihin, melodisiin kaarihin ja metrisiin rakenteisiin täytyy saada analyttinen ote tai muuten meillä ei ole tapaa, jolla voimme puhua materiaalisin käsittein siitä, miten musiikki pystyy "potkimaan persuksille". Semioottisten koodien rekonstruointi on keskeistä, jotta voimme luoda pohjan musiikillisille menettelytavoille (mukaan lukien rytmiset) erilaisten diskursiivisten käytäntöjen muodossa, ja jotta voimme selittää, miten musiikki tuottaa yhteisöllisyyteen perustuvat merkityksensä. Laulun sanat, esitystyylit ja videokuvasto täytyy analysoida huolellisesti yhdessä musiikillisten komponenttien kanssa. Kaupallisen tuotannon ja jakelun muodot, bändi- ja tähti-imagon luominen ja laulajan urahistoria täytyy ottaa huomioon. Ja poliittiset seikat

(musiikin asemoituminen suhteessa luokkaan, rotuun ja sukupuoleen) täytyy aina käsitellä vakavasti. (McClary & Walser 1990: 290.)

Mitä ovat ne tekstit, joihin "semioottiset koodit", "laulun sanat" ja "musiikilliset komponentit" kiinnittyvät ja joihin diskursiiviset käytännöt kohdistuvat, jää määrittelemättä.⁷

3 Äänite alkuperäisenä äänenä

On varmasti useita syitä, miksi populaarimusiikin tutkimuksessa äänitteen keskeinen asema musiikin tuotantomediumina, ensisijaisena tekstinä ja semioottisena moodina on jäänyt vähälle huomiolle. Ensimmäiseksi, musiikintutkimuksen analyysivälineistä suurin osa on kehitetty tietyn tyyppisen musiikin (klassinen musiikki) ja tietyn tyyppisen tekstin (nuotti, partituuri) analysoimiseen. Niinpä populaarimusiikin äänitteen, äänitemoodin, samoin kuin esitysmoodin analysoimiseen työkaluja on vielä vähän. On helpompi käyttää valmiita työkaluja ja tutkia sitä, mitä niillä pystyy tutkimaan, kuin rakentaa uudet työkalut.

Toiseksi, vaikka varsinkin rockmusiikissa 1960-luvulla studioiden tarjoamia mahdollisuuksia merkitysten luomiseksi alettiin toden teolla hyödyntää, säilyttivät äänitteet pääasiassa esitystä representoivan luonteensa, ja tutkimus kohdistui nimenomaan tuohon representoituun esitykseen ja sen sisältämään lauluun (ks. Hodgson 2006: 11). Abstrakti äänite, joka ei pyri esittämään iluusiota elävästä esityksestä, yleistyi vasta 1980-luvulla mm. MIDI-standardin vaikutuksesta (ks. esim. Goodwin 1990).

Kolmanneksi, strukturalismin vaikutus populaarimusiikin tutkimuksen alkutaipaleella oli vahva. Tämä käy ilmi esimerkiksi Philip Taggin Kojak-tutkimuksesta, jossa Tagg johtaa Kojak-sarjan teemamusiikin "pintarakenteen" "syvärakenteesta" Noam Chomskyn generatiivisesta kielipiiristä tutkijain puukaavioiden avulla. Strukturalistisesti suuntautuneen tutkijan ensisijainen kiinnostuksen kohde on syvärakenne ja sitä näissä kaavioissa edustavat melodiset motiivit. Saundi ja äänite ovat pintatason asioita (ks. esim. Tagg 1979: 192).

Neljäs ja ehkäpä merkittävin äänitteen medium-, teksti- ja moodiluonteen väheksymiseen vaikuttanut seikka liittyy populaarimusiikin autenttisuuskurssiin tiedotusvälineissä ja tutkimuksessa. Alkuperäisenä ja autenttisena musiikkina on pidetty elävänä yleisön edessä esitettyä musiikkia, ja äänitteen asema musiikillisessa kommunikaatiossa on nähty enemmän tai vähemmän epäautenttisena. Tutkimukseni artikkeleita yhdistävä keskeinen näkemys onkin, että äänite ei ole pelkästään aiemmin sävelletyn ja soitetun musiikin tallentamista ja jakelua, vaan äänite itse on alkuperäinen autenttinen ääni. Tähän nä-

⁷ Sekaannukseen laulun, esityksen ja äänitteen välillä kiinnittää huomiota myös Theodor Gracyk (1996: viii-x), joka esittelee lisää esimerkkejä populaarimusiikin tutkimuksen historiasta. Gracyk lähes ainoana 1990-luvulla korosti äänitteen tekstiluontetta ja sen keskeistä asemaa musiikissa, mutta rajoitti käsittelynsä rockmusiikkiin. Itse olen halukas laajentamaan tämän näkemyksen laajemmin populaarimusiikkiin. (ks. myös Warner 2003: 19.)

kemykseen tuovat eri näkökulmista valaistusta artikkeleissa käytetyt käsitteet tuotantomedium, ensisijainen teksti ja äänitemoodi, mutta seuraavaksi tarkastele asiaa käsitteen ”alkuperäinen ääni” kautta. Näkemystä valaisen esimerkeillä omalta uraltani äänitteiden parissa.

Autenttisuus liittyy erilaisiin vastakohtapareihin, kuten aito-väärennös, rehellinen-valheellinen, alkuperäinen-kopio, juuret-pinta, tunne-teeskentely, akustinen-sähköinen, alakulttuuri-mainstream ja ihmiset-teollisuus (Middleton 2006: 200). Keskeistä tuntuu kuitenkin olevan käsitys äänen ja musiikin alkuperästä. Termi autenttinen on peräisin kreikan kielen sanassa *authentikos*, joka muodostuu kahdesta osasta: *autos* tarkoitti itseä ja *hentes* tekijää [lähde]. Ääni on autenttinen, jos se todella on peräisin väitetyltä tekijältään (Middleton 2006: 206).

Simon Frith (1981; ks. myös Shuker 1998: 20; Ruuska 2006: 59) erottelee populaarimusiikin autenttisuuskurssista kaksi ideologiaa, joiden perusteella musiikkia on jaettu autenttiseksi ja epäautenttiseksi. Folkideologiassa musiikki on autenttista, jos se kumpuaa suoraan yhteisöstä. Esittäjät ja yleisö ovat saman yhteisön jäseniä eikä heidän kokemuspohjallaan ole eroa. ”Lauluja tekevät ja laulavat miehet, jotka ovat yleisönsä kanssa yhtä niin asemaltaan, ammatiltaan, elämänasenteeltaan kuin jokapäiväisiltä kokemuksiltaan” (A.L. Lloyd, siteerattu Frith 1981: 160). Rockideologiassa 1960-luvun puolivälissä autenttisuus yksilöllistyi ja musiikin alkuperä kääntyi sisäänpäin. Ollakseen autenttinen esittäjän on oltava uskollinen omille sisäisille tuntemuksilleen. Musiikin tulee olla itseilmaisuutta, mihin autenttisuus-termin kreikankieliset juuret viittaavatkin.

Teknologia asettuu toisaalta esittäjän ja yleisön, toisaalta esittäjän ja hänen ”todellisen minänsä” väliin. Teknologia saattaa vieroittaa esittäjän yleisöstään, riippuen siitä, mitä teknologiaa kussakin yhteisössä pidetään aitona ja mitä epäaitona. 1960-luvulla akustinen kitara oli äänilähde, joka autenttisesti edusti folkyyhteisön arvoja. Tämä kävi konkreettisesti ilmi 1965, kun Bob Dylan vaihtoi akustisen kitaran sähkökitaraan. Folkyleisölle hän oli pettänyt aatteen ja myynyt itsensä (ks. esim. Frith 1986: 263–264). Hieman myöhemmin sähkökitarasta ja äänensärkijästä tuli rumpusetin ohella rockmusiikin autenttisinta teknologiaa. 1990-luvulla elektronisessa tanssimusiikissa autenttisia äänilähteitä puolestaan olivat tietokone ja syntetisaattorit. Sähkökitara kelpasi vain sämplättyinä ja siten käsiteltynä, että kuulija myös huomasi sen olevan sämplätty.

Oman alalukunsa musiikin teknologiadiskurssissa muodostaa äänitediskurssi, jossa kannanotot ovat useammin olleet vastaan kuin puolesta. Jyrkimmin äänitteiden vastaisen kannan ovat muotoilleet kanadalaiset äänimaisematutkijat. R. Murray Schafer (1994: 90–91) kutsuu äänen erottamista alkuperäisestä yhteydestään skitsofoniaksi. Äänentallennus erottaa äänen tekijästään ja alkuperästään. Esimerkiksi ihmisen ääni ei ole enää sidoksissa ”päässä olevaan aukkoon” vaan voi vapaasti levitä maailman joka kolkkaan ja olla kuunneltavissa jopa satojen vuosien kuluttua alkuperästään. Schaferin käyttämän termin konnotatiivinen yhteys skitsofreniaan oli tarkoituksellinen provokaatio, joka paljasti hänen negatiivisen asenteensa äänentallennusteknologiaan. Suomalaiset äänimaisematutkijat ovat myöhemmin ottaneet käyttöön neutraalimman termin

”transfonia”, joka yksinkertaisesti tarkoittaa äänen siirtämistä pois alkuperäisestä yhteydestään (Uimonen 2005: 61).

Toinen äänitteiden vastainen argumenttien rypäs liittyy siihen, että ennen kuin äänite on yleisön kuultavissa, se on käynyt läpi pitkän teollisteknologisen prosessin:

Äänilevyt ovat monimutkaisten organisaatioiden tuotteita. Kun elävässä musiikillisessa kokemuksessa muusikot ja heidän yleisönsä ovat suoranaudessa kosketuksessa toisiinsa äänen kautta, äänitetyssä musiikissa heitä yhdistää monimutkainen teollisuus. *Alkuperäisen musiikin* ja sitä lopulta kuuntelevan henkilön välissä ovat teknologiset prosessit äänen muuntamiseksi nauhalle ja levyille sekä lopullisen tuotteen ja pakkauksen markkinoinnin taloudelliset prosessit. (Frith 1988: 7, kursiviivä lisätty.)

Mitä enemmän välittäjiä ja prosesseja esittäjän ja yleisön välissä on, sitä pienempänä pidetään ”alkuperäisen musiikin” esittäjien osuutta siinä äänikuvassa, jota yleisö äänitteeltä kuuntelee. Myös suoranaainen huijaus käy mahdolliseksi. Kun kävi ilmi, että Milli Vanilli -nimellä julkisuudessa esiintyneet henkilöt eivät itse laulaneet levyllä, tuomittiin produktio epäautenttiseksi ja duon (sekä tuotantotiimin) ura Milli Vanillina loppui. Epäautenttista tässä oli se, että äänitteen (laulu)ääni ei ollut peräisin väitetyiltä tekijöiltään.

Äänitteet valmistetaan (useimmiten) äänitysstudioissa, joka tyyppillisimmillään koostuu kahdesta huoneesta: soittotilasta ja tarkkaamosta. Esitykset, joista äänite koostetaan, tapahtuvat soittotilassa. Päätökset siitä, mikä esitys kelpaa, samoin kuin esitysten jälkikäsitely, tehdään tarkkaamossa. Kuka päättää siitä, mitä ja minkälaisia ääniä äänitteelle lopulta päätyy, kiteytyy kysymykseen, kuka pitää valtaa tarkkaamossa (engl. *control room*) (ks. Jones 1992: 129; 156–157). Leopold Stokowski johti orkesteria radiolähetyksessä ensimmäisen kerran vuonna 1929. Ensimmäisissä harjoituksissa hän huomasi ääniteknikon miksauspöydän ääressä. Kuultuaan mikä hänen tehtävänsä lähetyksessä oli, hän kauhistui: ”Te maksatte väärälle miehelle. Hänhän se kapellimestari on, en minä. En halua, että tämä ohjelma lähetetään minun nimissäni, jos en voi itse kontrolloida *pianissimoa*, *mezzofortea* ja *fortissimoa*.” Stokowski yritti ensin itse johtaessaan kääntää miksauspöydän nappuloita. Kun tämä ei onnistunut, hän päästi ääniteknikon takaisin pöytänsä ääreen, mutta antoi tälle jatkossa ohjeita kuin orkesterimuusikolle. (Daniel 1982: 306–308.)

Edellinen esimerkki on radiosta ja klassisen musiikin maailmasta, mutta se kuvaa hyvin sitä, mihin valta keskittyy yleisemminkin äänitetuotannossa, myös populaarimusiikissa. Populaarimusiikin tutkimuksen adornolaisissa juurissa stokowskilaiset vallankaappaukset tosin eivät olleet huomion keskipisteenä. Massakulttuurikritiikki oli enemmän kiinnostunut suurten levy-yhtiöiden valasta kuin yksittäisten studiotuottajien tai artistien luovasta panoksesta tarkkaamossa. Vaikka tapaus Milli Vanilli on poikkeuksellinen, on suurten levy-yhtiöiden läsnäolo tarkkaamossa tuntunut autenttisuuden kannalta ongelmalliselta. Kuinka paljon levy-yhtiö studiotuottajansa välityksellä muokkaa esittäjän ”alkuperäistä musiikkia”? Onko äänite esittäjän itseilmaisua ja uskollinen hänen tuntemuksilleen vai onko se kaupallisesti laskelmoitu tuote?

Olennaista sekä äänimaisematutkijoiden että massakulttuurikriitikoiden epäluuloissa äänitteitä kohtaan on käsitys äänitteen sisältämästä mutta siitä erillisestä ”alkuperäisestä äänestä” tai ”alkuperäisestä musiikista”. Schaferin (1994: 90–91, 273; ks. myös Uimonen 2005: 60–61) mukaan ”alkuperäiset äänet” ovat sidoksissa niihin mekanismeihin, jotka tuottavat ne. Elektroakustisesti reprodusoidut äänet ovat kopioita. Tämä jaottelu ei kuitenkaan ole niin ongelmaton kuin miltä se näyttää. Kun syksyllä 1990 viimeistelimme Miljoonasateen kanssa studiossa kappaletta *Klondyke*, jonka lyriikka sijoittuu Klondyken kultaryntäykseen 1800-luvun lopulla, päätimme lisätä loppuun ruoskaniskun. Tämän oli tarkoitus viitata koiravaljakkoon ja sitä ohjaavaan ajajaan. Samaan viittaa myös äänitteellä oleva huuto ”mush”, jota koiravaljakon ohjastajat käyttävät valjakkoa ohjattaessaan. Lainasimme nahkaruoskan ja äänitimme sen läimäytyksiä eri mikrofoneilla eri etäisyyksiltä, mutta jostain syystä lopputulos ei kuulostanut nahkaruoskalta. Se ei yksinkertaisesti lävähtänyt tarpeeksi napakasti. Päätimme palata asiaan seuraavana päivänä.

Aamulla tuottajamme Janne Louhivuori toi studioon kaksi laudanpätkää, ja kuinka ollakaan, kun niitä lyötiin vastakkain ja iskuun lisättiin pitkä kaiku, kuulosti lopputulos nahkaruoskan iskulta enemmän kuin oikealla nahkaruoskalla tuotettu. Yksi syy nahkaruoskan äänittämisen epäonnistumiseen saattoivat olla puutteet teknisessä laitteistossa ja tietämyksessä, mutta tämä on epätodennäköistä. Studiomme Finnvox Helsingin Pitäjänmäellä oli teknologialtaan Suomen paras ja äänittäjällämme Juha Laaksolla oli takana pitkä kokemus alalta. Todennäköisempää on, että meidän käsityksemme siitä, miltä nahkaruoskan tulee kuulostaa, oli peräisin muilta äänitteiltä, ja myös muilla äänitteillä nahkaruoskan ääni oli toteutettu ilman nahkaruoskaa. Ennen tuota studiosessiota en ollut kuullut nahkaruoskaa ”livenä”. Sen sijaan sen ääni oli tuttu lukuisista lännenelokuvista, lännensarjoista ja ”lännenlevyiltä” (esimerkiksi Matti Heinivahon *Lännen tie*). On kiehtovaa ajatella, että se ääni, jonka olemme tottuneet yhdistämään nahkaruoskaan, on ehkä aina tuotettu laudanpätkillä ja kaikulaitteella tai vastaavilla keinoilla.

Olennaista nahkaruoskan medioituneessa äänessä ei ole se, millä välineellä itse isku on tuotettu, vaan se kuvitteellinen tila, johon isku kaikulaitteella upotetaan. Vaikka kaiku syntyy äänen heijastuessa pinnoista, populaarikulttuurin auditiivisessa kuvastossa pitkä kaiku konnotoi tilaa, ei pintaa. Selkeimmin tämä käy ilmi avaruuteen sijoittuvissa elokuvissa, joissa kaiku on yhtä ääretön kuin itse avaruuskin – siitä huolimatta, että todellisuudessa avaruuden tyhjiössä ei ole ääntä, ei heijastavia pintoja eikä siis kaikuakaan. Lännenelokuvien ja -levyjen kaiku viittaa puolestaan rajamaiden asumattomiin preerioihin, joilla karjapaimenet nahkaruoskia läväyttellen ajavat karjaa markkinoille myytäväksi. Äänitteeltä kuultavan nahkaruoskan äänen alkuperä ei ole nahkaruoskassa, vaan äänitteessä itsessään, äänitteelle kiinnitetyssä iskussa ja kaiussa. Äänite ei siis ole irrotanut alkuperäistä ruoskaniskun ääntä ”mekanismista, joka tuottaa sen”, vaan se itse on mekanismi, joka äänen tuottaa. Äänite itse on ”alkuperäinen ääni”.

Sama pätee ”alkuperäiseen musiikkiin”. Sen musiikin, jota populaarimusiikissa äänitteeltä kuuntelemme, alkuperä on lähes aina äänitysstudioissa, ja ennen kaikkea studion tarkkaamossa. Äänite on studiossa koostettu sävelten, lyriikan, esitysten ja saundien kollaasi, joka on musiikkina kuunneltavissa vasta sitten, kun se on lopullisesti valmis. Varsinkin moniraitatuotannon aikakaudella äänitteen tuottamisen lähtökohta ei välttämättä ole laulu ja siitä ennalta harjoiteltu esitys. Theodore Gracyk (1996: 46–50) ja Albin Zak (2001: 28–31) antavat rockmusiikin historiasta useita esimerkkejä, joissa laulu ja sen fiktiivinen esitys on saanut identiteettinsä vasta äänitteen tuotannon loppuvaiheessa, kun laulaja/tekstintekijä on valmiiksi äänitetyn taustan päälle improvisoinut melodian ja kirjoittanut lyriikan.

Oma kokemukseni populaarimusiikin tuotannosta vahvistaa tämän. Miljoonasateen *Alastonmalli* (1993) sai alkunsa sekvensserille ohjelmoimastani lyömäsoitinkuviosta, joka koostuu muun muassa bassorummusta, congista, hiekkaputkesta ja afrikkalaisesta sormipianosta (*mbira*) – kaikki sämplättyjä saundeja. Tämän päälle hahmottelin sointukuvion pianolla, lisäksi akustisen basson, sähkökitaran soittamaan riffiä ja synteettisen jousisaundin tukemaan intron ja B-osan sointuja. Lopuksi sävelsin melodian ja lauloin sen ”rockesperantoa” käyttäen.⁸ Laulun ja sähkökitaran äänitin mikrofonilla, muut stemmat ohjelmoin sekvensserille. Studiossa ohjelmoidut stemmat siirrettiin moniraitanauhurille sellaisinaan, paitsi pianostemma, jonka soitin studion flyygelillä. Myös kitarastemman soitin uudestaan. Tämän pohjan päälle laulajamme lauloi melodiaan tekemänsä suomenkielisen tekstin. Miksausken ja masteroinnin jälkeen äänite ja laulu olivat valmiit.

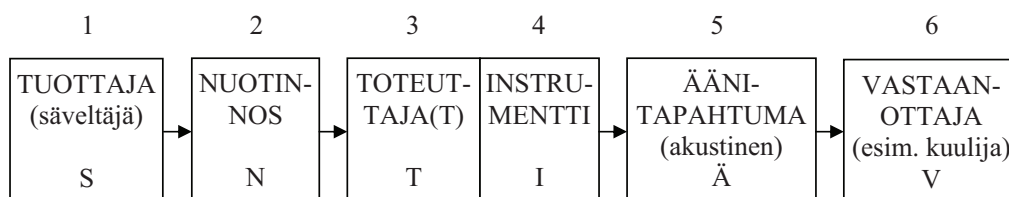
Vasta äänitteen julkaisun jälkeen harjoittelimme siitä esityksen. Kitaristi ja basisti, jotka eivät soita äänitteellä, opettelivat stemmansa ja rumpali soitti osan lyömäsoitinkuviosta. Itse soitin sämplätyllä pianosaundilla flyygeliosuudet. Loput lyömäsoittimista sekä sormipiano ja synteettiset jouset tulivat sekvensseriltä, joka klikin avulla synkronoitiin ”elävään” soittoon. ”Alkuperäistä musiikkia” tässä prosessissa oli äänite, ei sen pohjalta jälkikäteen harjoiteltu esitys, joka kaiken lisäksi osittain perustui äänitteen toistamiseen. Äänite muistuttaa enemmän kirjaa kuin konserttia. Samoin kuin kirja on valmis vasta sitten, kun kirjailija laittaa siihen viimeisen pisteen, on äänite valmis vasta sitten, kun se on masteroitu. Siihen asti teksti elää ja muuttuu.

4 Musiikillinen kommunikaatio

Äänitteen keskeinen asema tuotantomediumina, ensisijaisena tekstinä, semioottisena moodina ja alkuperäisenä äänenä populaarimusiikissa ei kuitenkaan tarkoita sitä, että äänite olisi ensisijainen paikka, jossa merkitykset musiikillisessa

⁸ ”Rockesperanto” tarkoittaa hiukan englanninkieleltä kuulostavaa mutta sisällöltään merkityksetöntä kieltä (Nevala 2004). Tunnetuin suomalainen esimerkki tästä on Hurriganesin *Get On*. ”Rockesperanto” on demoäänitteiden *lingua franca*.

kommunikaatiossa sijaitsevat ja josta ne analyysin avulla ovat löydettävissä. Musiikillinen kommunikaatio esitetään usein ketjuna, joka kulkee säveltäjästä esittäjän kautta kuulijaan. Erään tunnetuimmista ketjumalleista on esittänyt Ingmar Bengtson (kaavio 2). Kommunikaation ketjumalli sisältää useita välityksiä. Säveltäjä antaa nuottien välityksellä esittäjälle ohjeet esityksen toteuttamiseksi. Esittäjä soittaa instrumentin välityksellä sävellyksen, joka välittyy akustisesti kuulijalle. Esittäjä ja instrumentti ovat säveltäjän intention välittäjiä. Lopulta musiikki itse toimii välittäjänä. Se, mikä ketjua pitkin välittyy, on musiikin sisältö, emootio tai merkitys.



KAAVIO 2 Musiikillinen "kommunikaatioketju" (Bengtson 1977: 16).

Bengtson ei jätä huomiotta sähköistä äänenvahvistusta. Sen hän sijoittaa kohdan viisi (äänitapahtuma) alasyteemiksi ja käsittelee lähinnä niitä tilanteita, joissa äänentoisto aiheuttaa kommunikaatiotapahtumassa häiriötä eli kanavakohinaa. Bengtson myös laajentaa alkuperäistä malliaan ja ottaa huomioon ääntalennuksen, joskin sen merkitys jää hänellä, kuten monella muullakin musiikillista kommunikaatiota pohtineella, vähäiseksi. (Bengtson 1977: 16–24.) Musiikillisen kommunikaation mallintamisen lähtökohta on useimmiten ollut klassisen musiikin akustinen konsertti (ks. esim. Kurkela 1995; Juslin 2005).

Hedelmällisempi ja kattavampi lähtökohta musiikillisen kommunikaation tutkimiselle on hyväksyä se tosiseikka, että musiikki on mukana monissa erilaisissa tapahtumissa. Antropologi Richard Bauman (1977: 27) on asettanut "tapahtuman" keskeiseksi teoreettiseksi käsitteeksi tutkiessaan suullista verbaalista taidetta eri kulttuureissa. Termillä "tapahtuma" ("event") hän tarkoittaa kulttuurisesti määriteltyä ja rajattua käyttäytymisen ja kokemuksen ajallista segmenttiä, joka muodostaa merkityksellisen kontekstin toiminnalle. Musiikilliseksi tapahtumaksi voimme puolestaan määritellä tapahtuman, josta musiikillinen toiminta muodostaa ainakin osan. Näin ollen musiikillisia tapahtumia konsertin ohella ovat esimerkiksi jumalanpalvelus, sotilasparaati, karaokeilta ravintolassa, suihkussa laulaminen tai ostosten tekeminen muzakin tahdittamana (ks. artikkeli 2). Osa näistä tapahtumista sisältää musiikillisen esityksen, esittäjät ja yleisön, kuten konsertissa, mutta osa ei. Esityksen harjoittelu ilman yleisöä tai yksin laulaminen omaksi ilokseen ovat myös musiikillisia tapahtumia.

Ennen kaikkea äänitteiden myötä musiikillisista tapahtumista on tullut yhä enemmän medioituneita tapahtumia. Musiikin tuotanto ja vastaanotto tapahtuvat eri paikassa ja eri aikaan. Nuotti erkaannutti jo säveltämisen ja esittämisen toisistaan ja äänite erkaannuttaa esittämisen ja vastaanottamisen. Säveltämisestä, esittämisestä ja vastaanottamisesta on tullut erillisiä musiikillisia ta-

pahtumia, jolloin säveltäjän, esittäjän ja vastaanottajan välinen välitön palaute katoaa. Mediumit toisaalta vähentävät esittäjän ja vastaanottajan käytössä olevia viestinnän resursseja (eleet, kosketus jne.), mutta toisaalta ne tuovat myös uusia teknologian mahdollistamia merkityksen muodostamisen tapoja (intiimi mikrofoni laulu, äänitemoodi jne.; ks. artikkeli 2). Musiikilliset tekstit risteilevät alkuperäisinä tai uudelleenpakattuina (sovitukset, remixit, kokoelmat, coverit, mainokset, elokuvat jne.) ja saavat ympärilleen uusissa musiikillisissa tapahtumissa uusia konteksteja ja merkityksiä (ks. artikkeli 4).

Bengtsonin mallin kaltainen kommunikaation ”siirtomalli” (Carey 1994: 83–84) tai ”injektoruiskumalli” (Bennett 1983: 6; Walser 1993: 141) onkin syytä korvata käsityksellä, joka ottaa huomioon musiikillisten tekstien (laulu, äänite) risteilyn ja monimuotoisen käytön erilaisissa musiikillisissa tapahtumissa. Merkitys näissä tapahtumissa ei sisälly ensisijaisesti teksteihin, joita tapahtumien osana käytetään, vaan merkitys tuotetaan osana tapahtumaa. Kyse ei siis ole olioista, merkityksistä, vaan toiminnasta, merkityksellistämisestä.

Tony Bennett (1983: 3, 12) käyttää käsitettä ”hedelmällinen aktivointi” (*productive activation*) kuvaamaan merkityksen muodostumista osana toimintaa. Hänen päämääränään on ”itse tekstin” sisältämien merkitysten ja ”lukijan” siitä tekemien tulkintojen välisen dikotomian häivyttäminen. Tekstin ja lukijan suhteessa on ennemminkin kysymys vuorovaikutuksesta, jossa kulttuurisesti aktivoitunut lukija kohtaa kulttuurisesti aktivoituneen tekstin. Stanley Fishin (1995: 13) tulkinnan mukaan suhde tekstin ja tulkinnan välillä kääntyy jopa ympäri. Tulkinta ei tapahdu tekstin sisältämien merkitysten pohjalta lukemisen jälkeen vaan juuri tulkinta ja tulkinnassa omaksutut strategiat antavat tekstille merkityksen. Merkitys ei ole olemassa tekstissä ennen lukemista vaan se syntyy lukemistapahtumassa valittujen tulkintastrategioiden pohjalta.⁹

Merkityksellistäminen ei kuitenkaan tapahdu tyhjiössä, vaan kontekstissa, jota määrittävät materiaaliset, ideologiset ja institutionaaliset suhteet (Bennett 1983: 12). Tärkeä osa merkityksellistämisen kontekstia on ”tulkintayhteisö” (*interpretative community*) (Fish 1995: 13–17; ks. myös Altman 1989: 2–4; Heinonen 2007: 227).¹⁰ Merkityksellistämisen strategiat (*interpretative strategies*) eivät ole peräisin yksilöiltä vaan ne ovat yhteistä omaisuutta. Nämä strategiat sekä mahdollistavat merkityksen muodostamisen että samalla rajoittavat sitä. Fishin (1995: 14) mukaan juuri tulkintayhteisöt ovat vastuussa merkitysten muodostumisesta, eivät yksilöt eivätkä tekstit. Tulkintayhteisöt koostuvat yksilöistä, jotka jakavat yhteiset strategiat tekstien ”kirjoittamiseksi”. Nämä strategiat ovat olemassa ennen lukemista ja näin ollen määrittävät lukemisen tavan.

Fishin käsitys tulkintayhteisöstä tekstien ”kirjoittamisyhteisönä” soveltuu ”siirtomallia” ja ”injektoruiskumallia” paremmin kuvaamaan kommunikaatio-

⁹ Bennett (1983: 3) käyttää termiä ”lukija” laajassa merkityksessä tarkoittamaan kaikenlaisten tekstien (kirjallisten, elokuvallisten, televisuaalisten) ”hedelmällistä aktivointia”. Samaa voidaan soveltaa Fishin näkemyksiin. Musiikillisten tekstien ”hedelmällisenä aktivointina” voidaan kuuntelun lisäksi pitää esimerkiksi tanssimista ja äänitteiden sämpläämistä.

¹⁰ Olen pitäytynyt termin *interpretative community* tavanomaisessa suomenkielisessä käännöksestä ”tulkintayhteisö”. Bennettin käsitystä tulkinnasta ”hedelmällisenä aktivointina” vastaisi kuitenkin termi ”merkityksellistämisyhteisö” paremmin.

ta äänitekeskeisessä populaarimusiikissa. Klassisessa musiikissa jako tekijään (säveltäjä), tekstiin (sävellys) ja vastaanottajaan (konserttiyleisö) on vahvasti institutionalisoitunut, mutta populaarimusiikissa äänitteen tuottajan ja vastaanottajan välinen raja on hämärämpi. Äänitysstudioissa musiikin tuottaminen (soittaminen, laulaminen, äänittäminen, miksaaminen) ja vastaanottaminen (kuuntelu) vuorottelevat. Äänitteen tuotantoryhmä muuttuu hetkessä tekijästä yleisön edustajaksi, joka arvioi syntyvää äänitettä yleisön korvin (Hennion 1983: 189).

Lisäksi, äänitteet saavat uusissa käyttöyhteyksissä uusia merkityksiä, jotka ovat riippumattomia niistä merkityksistä, joita äänitteiden tuottajat niillä alun perin ajattelivat olevan. Tätä uusiin yhteyksiin asettamista kuvaa hyvin termi artikulaatio. Artikulaatiossa kaksi osaa, joilla ei ole luonnollista yhteyttä toisiinsa, asetetaan toistensa yhteyteen. Tämä yhteys ei ole välttämätön, deterministinen, absoluuttinen eikä essentialistinen, vaan se on aina katkaistavissa. (Hall 1996: 141.) Artikuloimalla John Lennonin *Imaginen* yhteislaulun osaksi puoluekokousohjelmaansa 1988, halusi Englannin Konservatiivipuolue liittää imagoonsa arvoja, joita siihen ei Margaret Thatcherin aikana ollut tavallisesti yhdistetty (Middleton 1993: 16; Negus 1997: 195). Vanhentuneiden tallennusalojen häiriöiden (rahina) artikuloiminen digitaaliseen äänitteeseen on mahdollista tulkita tapauskohtaisesti ironiaksi tai nostalgiaksi (artikkeli 5). Eurodiskon rekisteri artikuloitui Paula Koivuniemen *Sata kesää tuhat yötä* -singlellä suomalaisen iskelmänsä ja tanssikulttuuriin, ja myöhemmin Koivuniemi ja hänen diskovaikutteiset äänitteensä artikuloitui suomalaisen homokulttuuriin (artikkeli 4).

Artikulaatio voi tapahtua myös eri semioottisten moodien kesken (artikkeli 2). Jimi Hendrixin artikuloitua Woodstockin rockfestivaaleilla 1969 särökitarasaundin (esitysmoodi) Yhdysvaltain kansallislauluun (sävelmoodi), artikuloitiin se puolestaan yleisesti Vietnamin sodan vastustamiseen ja kansalaisoikeus-taistelun tukemiseen. Takin kääntäminen väärinpäin (esitysmoodi) artikuloitui 1990-luvun alussa Kriss Kross -duoon (tähtimoodi). Kristillisen kuvaston (muun muassa Kristus ristillä, kuvamoodi) artikuloiminen Madonnan (tähtimoodi) videoihin ja lavaesiintymiseen on puolestaan herättänyt pahennusta kristillisissä piireissä.

Kommunikaation ”tulkintayhteisömalli” ja ”rituaalimalli” korostavat kontekstin asemaa merkityksen muodostamisessa. Vaikka kontekstin huomioiminen musiikin tutkimuksessa on varsinkin kulttuurisen paradigman myötä ollut korostetusti esillä, on kontekstointi usein jäänyt pinnalliseksi (Middleton 2003a: 1-3; Rautiainen-Keskustalo 2004a: 88). Yksi syy tähän on varmaankin se, että kulttuurinen paradigma vaatii tutkijalta renessanssimaista kykyä hallita musiikin erilaisten analyysimenetelmien lisäksi ainakin perustiedot semiotiikasta, akustiikasta, kauppatieteistä, psykologiasta, antropologiasta, sosiologiasta ja kulttuurintutkimuksesta (Aho 2004: 31-33). Toinen syy saattaa olla käsitteellinen epäselvyys siitä, mitä ja minkälaisia luonteeltaan ovat musiikilliset tekstit ja teokset ja mikä niiden asema on kommunikaatiossa. Perinteisen musiikkiteorian käsitys immanentista ja immateriaalisesta musiikkiteoksesta saattaa vieläkin estää näkemästä musiikin materiaalista perustaa ja kommunikatiivista luonnet-

ta. Niinpä kannatankin Rautiainen-Keskustalon (2004a: 89–90; 2004b: 32–33) populaarimusiikin tutkimukselle asettamia teesejä, jotka korostavat musiikillisiä käytänteitä, kommunikaatiota ja multimodaalisuutta tutkimuksen lähtökohdiana, mutta lisäksi niihin äänitteen keskeisen aseman musiikillisten käytänteiden kohteena sekä kiinnittäisin tarkemman huomion musiikillisen kommunikaation kerrostuneeseen luonteeseen.

5 Tutkimusprosessi

Tutkimukseni koostuu kuudesta julkaistusta artikkelista ja johdannosta. Ensimmäisen artikkelini synty liittyi Ilmaisun murros -nimiseen monitieteelliseen tutkimusprojektiin Jyväskylän yliopistossa 2000-luvun alussa. Projektin näkyvin tulos oli Yrjö Heinosen, Leena Kirstinän ja Urpo Kovalan toimittama artikkelikokoelma *Ilmaisun murroksia vuosituhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*, jossa ensimmäinen artikkelini ”Sävelteoksesta ääniteteokseen” julkaistiin (Heikkinen 2005a).

Ehkäpä postmoderni-diskurssin vaikutuksesta keskeiseksi käsitteeksi projektin kokoontumisissa nousi intertekstuaalisuus, mikä ilmeni myös useimmissa antologian artikkeleissa. Lähtökohtana omalle artikkelilleni oli huomio, että äänitteen tuottajalla on käytettävissään laajemmat intertekstuaaliset mahdollisuudet kuin säveltäjällä. Sävellys voi sisältää sitaatin toisesta sävellyksestä mutta ei äänitteestä. Sen sijaan äänite voi sisältää sitaatin sekä sävellyksestä että toisesta äänitteestä. Äänitteeltä lainaaminen olikin 1980-luvulla kehittyneen sämpäystekniikan ansiosta muodostunut joissakin musiikkityyleissä pääasialliseksi musiikin tuotantotavaksi.

Tämä huomio johti ajatukseen, että ehkäpä musiikillisia teoksia onkin kahden eri tyyppiä: sävelteoksia ja ääniteteoksia. Ilmaisun murros -projektin tarkoituksena oli paikallistaa murroksia, joita taiteellisessa ilmaisussa oli tapahtunut 1900- ja 2000-lukujen taitteessa. Yritin löytää murroskohdan, jolloin populaarimusiikissa sävelteos muuttui ääniteteokseksi. Sitä en kuitenkaan pystynyt paikallistamaan. Sen sijaan pohdintani johtivat tulokseen, että nämä kaksi teostyyppiä eivät eksklusiivisesti sulje toisiaan pois, vaan äänitteellä ne voivat esiintyä yhtä aikaa samassa tuotteessa. Ääniteteos voi sisältää sävelteoksen. Tämä huomio oli ratkaiseva muiden artikkelien synnylle.

Tukeutuen Nelson Goodmanin estetiikan teoriaan tein jaon allografisen sävelteoksen ja autografisen ääniteteoksen välillä. Autografinen ääniteteos representoi usein allografisen sävelteoksen esityksen, mutta studiotekniikan kehittymisen myötä sävelteoksen merkitys populaarimusiikin äänitteillä on vähentynyt äänitemoodin kustannuksella. Niinpä elektronisessa tanssimusiikissa äänite ei useinkaan pyri representoimaan sävelteoksen esitystä, vaan siitä on tullut abstrakti ääniteteos.

Käsitteitä allografinen sävelteos, representationaalinen ääniteteos ja abstrakti ääniteteos selvensin esimerkeillä populaarimusiikin historiasta. Represen-

tationaalista ääniteteosta edustavat Elvis Presleyn *That's All Right, Mama* ja The Beatlesin *Penny Lane*. Edellisessä nauhakaikua ja jälkimmäisessä moniraitanauhuria ja päällekkäisäännityksiä hyväksi käyttäen luodaan fiktiivinen esitys - esitys, jota todellisuudessa ei ollut, eikä ehkä olisi pystynytäkään olemaan. Abstraktia ääniteteosta edustaa artikkelissa Daruden *Sandstorm*, jonka äänimaailmaa lyhyesti analysoin.

Keskeinen käsite äänitteiden analyysissä on strukturalistisesta kirjallisuudentutkimuksesta peräisin oleva sisäislukijan käsite, jonka artikkelissani muutin sisäiskuulijaksi. Sisäiskuulijaksi määritelin äänitteen sisäisen position, josta käsin kuunteleminen tapahtuu. Tämä positio rakennetaan äänitteen miksausessa.

Digitaalisen tallennuksen kehittyminen ja laitteiston halpeneminen 1980-luvulla helpottivat aiemmin julkaistujen äänitteiden käyttämistä osana uusia äänitteitä. Äänitteiltä lohkaistut sämplet saivat uusia merkityksiä uusissa yhteyksissään. Koska ääniteteos sisältää usein sävelteoksen, sisältää myös sample usein sitaatin sävelteoksesta. Sen osoittamiseksi, että äänite on musiikillinen teksti, jolla on myös omia sävelteoksesta riippumattomia ominaisuuksia ja merkityksiä, valitsin seuraavassa artikkelissani "Dialektinen digikuva - sämplätyn rahinan ironia ja nostalgia" (Heikkinen 2005b) tutkimuksen kohteeksi äänitteitä, joiden sämplet eivät sisältäneet sitaatteja sävelteoksista vaan vinyylilevyn rahinaa. Vinyylilevyllä rahina on kanavakohinaa, mutta digitaaliäänitteelle sämplättyinä se saa merkityksiä, joiden tuottaminen on mahdollista ainoastaan äänitettä hyväksikäyttämällä.

Käyttäen hyväksi Walter Benjaminin käsitettä "dialektinen kuva" tutkin vinyylin rahinan merkitystä kahdella äänitteellä: Retuperän WPK:n äänitteellä *Elomme päivät* ja Janet Jacksonin äänitteellä *Got 'Til It's Gone*. Tulkintani mukaan vinyylin rahina *Elomme päivissä* luo äänitteelle ironisen merkityksen ja *Got 'Til It's Gone* puolestaan nostalgisen. Artikkelini on julkaistu *Musiikki*-lehden numerossa 2/2005.

Artikkelissani "Semioottiset moodit populaarimusiikin tuotannossa" (Heikkinen 2007) nimesin äänitteiden mahdollistaman tavan tuottaa merkityksiä äänitemoodiksi. Samalla erittelin myös muita semioottisia resursseja, joita populaarimusiikin tuottajilla on kommunikoinnissa käytettävänä. Nämä resurssit jaoin kuuteen moodiin: sävelmoodiin, lyriikkamoodiin, esitysmoodiin, äänitemoodiin, kuvamoodiin ja tähtimoodiin. Olennaista on, että se, mitä yleensä pidetään yhtenäisenä merkityksen muodostamisen tapana, musiikkina, on syytä jakaa analyysissä kolmeen erilliseen moodiin: sävel-, esitys- ja äänitemoodiin. Kuvailin lyhyesti kunkin moodin historiallista lähtökohtaa erilaisissa tallennus-, jakelu- ja tuotantomediumeissa, ja toin esiin myös sen, miten kukin moodi on synnyttänyt populaarimusiikin tuotantoon omat erikoistuneet ammattikuntansa. Artikkelini on julkaistu *Etnomusikologian vuosikirjassa* 19.

Artikkelissani luovuin teos-käsitteestä siihen liittyvien essentialististen konnotaatioiden vuoksi. Sen tilalle ensisijaiseksi analyysin kohteeksi teoreettisessa viitekehityksessäni valitsin musiikillisen tapahtuman ja siinä tapahtuvan kommunikaation. Musiikillisessa tapahtumassa ihmiset kommunikoivat erilai-

sia aistimodaliteetteja ja semioottisia moodeja hyväksi käyttäen. Osa moodeista on musiikillisia, osa ei, vaikkakin niiden välisen rajan määrittelemisen tutkimuksessa on sekä mahdotonta että tarpeetonta.

Mediumien jako tallennus-, jakelu- ja tuotantomediumeihin on peräisin Gunther Kressiltä ja Theo van Leeuwenilta (2001). He eivät jaottelua perustele eivätkä kehittele, enkä minäkään sitä oman artikkelini puitteissa pystynyt tekemään. Tähän asiaan palasin myöhemmin artikkelissani ”Esittävä säveltaide ja esittävä äänitetaide” (Heikkinen 2009).

Musiikillisen kommunikaation ottaminen keskipisteeseen palautti mieleen ongelman, jota olin pohtinut jo ensimmäistä artikkelia kirjoittaessani: minkälainen intertekstuaalinen suhde on pastissi. Pastississahan viittauksen kohteena ei ole yksittäinen teos tai teksti, vaan teosten tai tekstien joukko, jonka yhteisiin tyylipiirteisiin viittaus kohdistuu. Semioottisen moodin käsite oli mielestäni tyydyttävästi auttanut ymmärtämään kommunikaatiota yksittäisen tekstin tasolla, mutta se ei pystynyt selittämään niitä tapauksia, joissa viitattiin useamman tekstin yhteisiin ominaisuuksiin. Kyse oli kommunikaation kerrostuneisuudesta. Asiaa pohdittuani ja kirjallisuuteen tutustuttuani päädyin soveltaamaan musiikin tutkimukseen systemis-funktionaalisen kielitieteen genre- ja rekisteriteoriaa, jossa kommunikaatio jaetaan kolmeen tasoon: semioottisiin systeemeihin (moodeihin), rekisteriin ja genreen. Tältä pohjalta aloin kirjoittaa artikkelia populaarimusiikin genreistä. Artikkelini kuitenkin paisui ja alkoi jakautua selkeästi kahteen erilliseen osaan: teoreettiseen ja historialliseen. Niinpä päätin jakaa artikkelin kahteen osaan ja julkaista osat erillään.

Teoreettisempi artikkelini ”Genre ja rekisteri populaarimusiikissa” pyrki vastaamaan kysymykseen, miksi genrenimet populaarimusiikissa käyttäytyvät ainesanojen tapaan, kun ne muilla kulttuurialoilla käyttäytyvät kappalesanojen tapaan. Tähän kysymykseen vastaamiseksi kävin läpi yleistä genreteoriaa ja sen kohtaamia ongelmia. Ratkaisuksi näihin ongelmiin ja alkuperäiseen kysymykseen esittelin genre- ja rekisteriteorian ja sovelsin sitä sekä musiikin että muiden kulttuurialojen tutkimukseen. Semioottiset moodit muodostavat rinnakkaisia eri aistimodaliteetteihin ja mediumeihin perustuvia merkityksen muodostamisen tapoja. Kommunikoidessaan ihmiset puolestaan organisoivat moodeja rekistereiksi ja genreiksi, jotka näin ollen tuovat kommunikaatioon kerrostuneisuutta.

Genren syntymistä ja sen rekisterivariaation vakiintumista kuvailin genreytymisen, substantifikaation ja adjektifikaation käsitteillä. Genreytymisessä adjektiivista (lännen, musikaalinen, suomalainen), joka kuvaa tiettyä rekisteriparametrin arvoa, tulee diskurssissa substantiivi (länkkäri, musikaali, suomi-rock). Sen jälkeen kun genre on institutionalisoitunut, on sen nimi puolestaan adjektiivimuodossaan käytettävissä kuvaamaan tiettyä rekisterivariaatiota (melodraama – melodramaattinen). Tähän substantifikaation ja adjektifikaation väliseen leikkiin voi genreytymisprosessin kiteyttää. Artikkelini on julkaistu *Musiikki*-lehden numerossa 2/2008.

Historiallisemmassa artikkelissani ”Sata kesää tuhat yötä – Genre- ja rekisteripeliä Pohjolassa” hyödynsin edellisen artikkelin teoreettista viitekehystä ja

tutkin genreytymistä yhden äänitteen kautta. Paula Koivuniemen *Sata kesää tuhat yötä* oli suomenkielinen käännös Claudja Barryn laulamasta eurodiskoäänitteestä *Boogie Woogie Dancin' Shoes*. Artikkelissa selvitin, miten ja miksi eurodiskon rekisteri omaksuttiin osaksi uutta suomalaista iskelmää. Samalla hahmottelin iskelmän genreytymistä ja yleisemmin 1980-luvun alun genrekenttää suomalaisessa populaarimusiikissa aikalaiskirjoitteluun tukeutuen.

Norman Faircloughiin, Gérard Genetteen, Yrjö Heinoseen sekä teoriaani semioottisista moodeista tukeutuen analysoin yllä mainittujen äänitteiden intertekstuaalisia suhteita. Analyysin pohjalta tein päätelmiä niistä diskursiivisista ja sosiokulttuurisista käytännöistä, jotka vaikuttivat uuden suomalaisen iskelmän syntyyn. Erityisesti kiinnitin huomiota Suomessa voimakkaana säilyneeseen paritanssikulttuuriin, joka iskelmätuotannossa 1980-luvun alussa oli otettava huomioon.

Lopuksi selvittelin Paula Koivuniemen ja *Sata kesää tuhat yötä* -singlen reseptiota ja siinä ilmeneviä pyrkimyksiä genreyttämiseen. Erityisesti tarkastelin suomirockin ja suomi-iskelmän eriytymistä 1980-luvun alussa sekä Koivuniemen asemaa 2000-luvun homoikonina. Artikkelini on julkaistu *Etnomusikologian vuosikirjassa* 20.

Uusimmassa artikkelissani ”Esittävä säveltaide ja esittävä äänitetaide” palasin tematiikkaan, jonka olin jättänyt kolmannessa artikkelissani kesken. Kehittelin Kressin ja van Leeuwenin (2001) tekemää jaottelua tallennus-, jakelu- ja tuotantomediumeihin. Olennaista tässä jaottelussa on se, että se ei kuvaa niinkään eri mediuja tietyssä historiallisessa tilanteessa vaan yhden ja saman mediumin historiallista kehitystä. Mediujeilla on tapana kehittyä tallennusmediuista jakelumediumien kautta tuotantomediuiksi. Selvitin, miten musiikin kaksi tärkeintä mediumia, nuottikirjoitus ja äänite, ovat syntyneet, ja miten ne tuotantomediuiksi muuttuneina ovat mahdollistaneet uusia merkityksen muodostamisen tapoja.

Tuotantomediuina molemmat ovat myös ensisijaisia tekstejä, joiden tulkitsemiseen esitykset usein perustuvat. Tulkitsemisessa on kysymys kääntämisestä, mihin ”tulkita”-sanan etymologinen alkuperäkin viittaa. Musiikin tulkitseminen on tekstin kääntämistä esitykseksi. Klassisessa musiikissa käännettävä teksti on nuotti tai partituuri. Sen sijaan populaarimusiikissa käännettävä teksti on useimmiten äänite. Artikkelini on hyväksytty julkaistavaksi *Musiikin suunta* -lehdessä.

6 Pohdinta

Tavoitteeni oli tutkia äänitteen asemaa musiikillisessa kommunikaatiossa. Eri-tyisesti halusin tutkia sitä uutta merkityksenmuodostamisen tapaa, jonka äänite teknologisenä mediumina on mahdollistanut. Tavoitteeni konkretisoitui neljäk- si tutkimuskysymykseksi, joiden mukaan olen artikkelit tutkimukseeni järjestä- nyt.

Ensimmäinen ja toinen artikkeli ("Genre ja rekisteri populaarimusiikissa" ja "Semioottiset moodit populaarimusiikin tuotannossa") vastaavat sivulla viisi esittämistäni tutkimuskysymyksistä ensimmäiseen: "Mitä kommunikaation tapoja ja keinoja populaarimusiikin toimijoilla on käytettävissään?" Populaarimusiikin tuottajalla ja vastaanottajalla on laaja valikoima erilaisia ja eritasoisia merkityksen luomisen mahdollisuuksia käytettävissään, sekä musiikillisia että ei-musiikillisia. Erilaiset tavat olen nimennyt "semioottisiksi moodeiksi". Semioottiset moodit ovat syntyneet, kun erilaisten teknologisten keksintöjen kautta on syntynyt uusia tallennus- ja jakelumedioita. Nämä ovat puolestaan tuoneet mukanaan uusia merkityksen muodostamisen tapoja, joita tuottajat ovat alkaneet hyödyntää. Työni kannalta keskeisin moodi on äänitemoodi, joka syntyi äänentallennuksen myötä 1800-luvun lopulla.

Kommunikaation tasot olen jakanut kolmeen: semioottisten moodien, rekisterin ja genren tasoon. Semioottiset moodit muodostavat rekisterivariaatioita, jotka jähmettyvät ja institutionalisoituvat genreiksi. Rekisterivariaatiot pysyvät hengissä vain niitä ylläpitävissä diskursiivisissa käytännöissä musiikin tuotannossa ja vastaanotossa. Kun diskursiiviset käytännöt muuttuvat, muuttuvat myös rekisterivariaatiot ja genret.

Kolmas ja neljäs artikkeli ("Esittävä äänitetaide ja esittävä äänitetaide" sekä "Sata kesää tuhat yötä. Genre- ja rekisteripeliä Pohjolassa") vastaavat tutkimuskysymyksistä toiseen: "Mikä asema erityisesti äänitteellä on musiikillisessa kommunikaatiossa?" Äänitteen asema vaihtelee eri genreissä ja eri aikoina. 1920-luvun lopulla äänilevyjen ja gramofonien mahdollistamat uudet sonoriteetit innostivat joitakin klassisen musiikin säveltäjiä kokeiluihin, mutta vasta magneettinauha mahdollisti laajamittaisten sävellysten luomisen. Tämä ns. nauhamusiikki on kuitenkin aina ollut etäällä klassisen musiikin valtavirrasta.

Erityisen merkittävä äänitteen asema sen sijaan on ollut diskomusiikissa ja elektronisessa tanssimusiikissa, joissa äänitteet ovat lähes yksinomainen musiikin välittymisen tapa. Joissakin genreissä (dub, rap) äänitteet ovat olennainen osa live-esityksiä. Äänitteet ovat yhä suuremmassa määrin tulleet osaksi live-esityksiä myös sellaisissa genreissä (esim. rock), joissa elävä esitys on perinteisesti ollut autenttisuuden mitta.

Elävä esitys on ainutkertainen tapahtuma (edellä mainituista varauksista huolimatta), mutta äänite jää elämään. Uudet yleisöt löytävät vanhat äänitteet ja antavat niille uusia käyttötapoja ja merkityksiä, joita alkuperäiset tuottajat eivät tulleet ajatelleeksikaan. Esimerkkinä tästä olen käsitellyt Paula Koivuniemen singleä *Sata kesää tuhat yötä* ja sen myöhempää historiaa homoyhteisön rituaalisessa kommunikaatiossa.

Viides ja kuudes artikkeli ("Dialektinen digikuva" ja "Sävelteoksesta ääniteteokseen") vastaavat kolmanteen tutkimuskysymykseen: "Mitkä ovat äänitteelle ominaisia merkityksen muodostamisen tapoja?" Uudet keksinnöt ovat mahdollistaneet uudenlaisia musiikin- ja merkityksentuottamistapoja. Äänitemoodin kehittymiselle olennaisin keksintö oli magneettinauha, joka tuli musiikkikäyttöön Toisen maailmansodan jälkeen. Vasta se mahdollisti keinotekoisien, äänitysstudioissa rakennettujen, fiktiivisten esitysten luomisen. Vähintään

yhtä merkityksellistä on ollut digitaalinen äänentallennus ja tietokoneen käyttö tallennusten muokkaajana 1980-luvulta lähtien. Esimerkiksi vinyylilevyn rahan sämplääminen ja sijoittaminen osaksi digitaaliäänitteen äänimaailmaa synnyttää merkityksiä, joita vinyylilevyjen aikakaudella ei ollut mahdollista saada aikaiseksi. Tietokoneella luodussa elektronisessa tanssimusiikissa ei edes tavoitella illuusiota fiktiivisestä esityksestä, vaan musiikki luo abstraktin äänimaiseman.

Kuudes artikkeli (”Sävelteoksesta ääniteteokseen”) vastaa neljänteen tutkimuskysymykseen: ”Mikä vaikutus äänitteellä on musiikin ontologiaan, ennen kaikkea teos-käsitteeseen?” Asiaa on tosin sivuttu myös toisessa ja kolmannessa artikkelissa (”Semioottiset moodit populaarimusiikin tuotannossa” ja ”Esittävä säveltaide ja esittävä äänitetaide”). Musiikkiteoksena on perinteisesti pidetty säveltäjän nuoteille merkitsemää sävelteosta. Monissa populaarimusiikin muodoissa, kansanmusiikissa ja jazzissa, joissa säveltäjän merkitys musiikin tuotannossa on vähäisempi, teos-käsite on koettu ongelmaksi. Selvää kuitenkin on, että äänite on oma, säveltäjästä riippumaton teosmuoto, jonka merkitys edellä mainituilla musiikin aloilla on usein sävelteosta huomattavasti merkittävämpi. Musiikkiteosmuotoja on näin ollen kaksi: sävelteos ja ääniteteos.

Semioottiset moodit muuttavat käsitystämme musiikin olomuodosta. Se, mitä yleensä on pidetty yhtenäisenä ja jakamattomana musiikkina, jakautuukin kolmeen moodiin: sävelmoodiin, esitysmoodiin ja äänitemoodiin. Kullakin moodilla on omat merkityksen muodostamisen keinonsa ja tapansa.

Tutkimukseni tärkeimpänä tuloksena pidän uusia käsitteitä ja analyysityökaluja musiikin ja musiikillisen kommunikaation tutkimukseen. Näistä tärkeimpänä pidän äänitemoodin käsitettä. Äänitemoodi korostaa äänitteen keskeistä asemaa populaarimusiikissa, ei pelkästään musiikin tallentamisessa ja jakelussa, vaan myös ja ennen kaikkea musiikin tuottamisessa. Erityisesti se auttaa ymmärtämään ja analysoimaan niitä uusia kommunikaation mahdollisuuksia, joita äänite tuotantomediumina on musiikin tuottajille ja vastaanottajille tarjonnut.

Tärkeänä ja hyödyllisenä analyysityökaluna pidän myös rekisterin käsitettä, joka musiikin kerrostuneessa kommunikaatiossa sijoittuu genren ja semioottisten moodien väliin. Rekisterin avulla pystyin selittämään, miksi kaksi äänitetä, jotka kuulostavat hyvin samanlaisilta, voivat kuulua eri genreihin. Samalla kehitin genreteoriaa, joka välttää essentialististen ja tekstikeskeisten teorioiden ongelmat ja samalla huomioi eri kulttuurialojen erilaiset käsitykset genrestä.

Tutkimuksessani osoitin, että äänite tuotantomediumina, alkuperäisenä musiikkina, ensisijaisena tekstinä ja semioottisena moodina on perusteellisesti muuttanut musiikillista kommunikaatiota populaarimusiikissa. Äänitteistä on tullut esteettisiä kriteereitä, joihin eläviä esityksiä verrataan ja joihin esitykset usein myös pohjautuvat. Musiikillisessa kommunikaatiossa äänitteiden asema ja merkitys on moninainen, kuten esimerkit esittävästä äänitetaiteesta kolmannessa artikkelissa osoittavat. Mutta aina niiden osuus populaarimusiikissa on keskeinen – myös elävässä esityksessä.

Eräänlaisena tutkimuksen sivutuotteena syntyi uusi tulkinta suomalaisen iskelmän historiasta. Suomi-iskelmän historia on 1980-luvulta lähtien kirjoitettu yhtenäisenä jatkumona 1920-luvun lopulta nykypäivään. Aikalaislähteisiin tukeutuen esitin tulkinnan, että suomi-iskelmä genrenä syntyi vasta 1970-luvun lopulla. Huomiotta on aiemmin jäänyt myös samaan aikaan muotoutuvan suomirockin yhteys iskelmän syntyyn. Muutokset suomalaisessa populaarimusiikissa ja genrekentässä 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa ansaitsivat tarkemman käsittelyn.

Tutkimuksen artikkelien kirjoittaminen jakautuu noin kuuden vuoden ajalle, joten on selvää, että jotkin alkupään artikkelien ajatuskuluista ja käsitteistä tuntuvat nyt luettuina vaativan parempia perusteluja tai pidemmälle vietyä kehitystyötä. Ensimmäiseksi kirjoittamassani artikkelissa (”Sävelteoksesta ääniteteokseen”) keskeisenä on teoksen käsite, mikä heijasteli aiempaa kiinnostustani varsinkin analyyttisen filosofian piirissä musiikin ontologiasta käytyä diskurssia kohtaan. ”Teos” on edelleenkin keskeinen käsite klassisen musiikin tutkimuksessa, konserttitoiminnassa ja koulutuksessa, mutta populaarimusiikissa sen asema on ollut vähäisempi. Artikkelissani halusinkin selvittää teoksen käsitettä populaarimusiikissa ja pohtia niitä seurauksia, joita äänitteen asema populaarimusiikin keskeisimpänä mediumina teoksen käsitteelle aiheuttaa.

Teoksen käsite on lastattu yli kahdella sadalla vuodella musiikin ontologista teoretisointia ja sen essentialistiset konnotaatiot ovat käyneet ongelmallisiksi. Niinpä siirryin myöhemmissä artikkeleissani käyttämään ”teoksen” sijasta hieman neutraalimpaa käsitettä ”teksti” samalla kun siirsin teoreettisessa viitekehityksessäni painopisteen musiikilliseen tapahtumaan ja siinä tapahtuvaan kommunikointiin.

Toinen hieman ongelmallinen käsite ensimmäisessä artikkelissani on sisäiskuulijan käsite. Sisäiskuulija on auditiivinen sovellus strukturalistisen kirjallisuudentutkimuksen sisäislukijan käsitteestä, ja näin ollen se on alttiina kaikelle sille kritiikille, mitä strukturalismi on osakseen saanut. Sisäiskuulijan käsite saattaa antaa vaikutelman, että on olemassa yksi ja vain yksi positio, josta käsin äänitettä voi kuunnella. Tämän position ja samalla sen edellyttämän kompetenssin on äänitteen tuottaja määritellyt. Äänitteen ”lähikuuntelu” (lähiluvun auditiivinen vastine) on tämän position ja kompetenssin omaksumista. Merkitykset asettuvat näin tutkimuksessa helposti tekstin sisäiseksi ja absoluuttisiksi merkityksiksi, jotka vain oikeanlaisen kompetenssin omaava lukija/kuulija osaa tulkita. Koska tämä ajatus on ristiriidassa kommunikaation ”tulkintayhteisömallin” ja ”rituaalimallin” kanssa, luovuin myöhemmissä artikkeleissani sisäiskuulijan käsitteestä.¹¹

On myös syytä lieventää ensimmäisessä artikkelissani esittämäni väitettä, että klassisen musiikin äänitteet sisältäisivät useimmiten luonnollisen esityksen. Myös klassisessa musiikissa lopullisen äänitteeltä kuultavan esityksen koostaminen pienemmistä erillisistä äänityksistä on yleinen käytäntö, eikä ero popu-

¹¹ Sisäiskuulijan käsite tosin esiintyy lyhyesti kolmannessa, semioottisia moodeja käsittelevässä artikkelissa.

laarimusiikin käytäntöihin ole niin suuri kuin artikkelissani esitin (ks. esim. Gronow & Saunio 1990: 308–310).

Olen tarkastellut tutkimuksessani äänitettä ja äänitemoodia kommunikaatiossa teoreettisesti ja historiallisesti. Näistä teoreettinen puoli korostuu. Esimerkit musiikin ja äänitteiden historiasta ovat valikoituneet sen mukaan, miten hyvin ne teoriaa valaisevat, ja systemaattisempaa historiallista tutkimusta olen tehnyt ainoastaan *Sata kesää tuhat yötä* -artikkelin yhteydessä. Teorioideni soveltaminen systemaattisemmin tiettyyn tutkimusaineistoon on tulevien tutkimusten tehtävä. Äänitteiden tutkimus tarvitsee uusia työkaluja, ja toivon mukaan oma tutkimukseni on tuota tarvetta hieman tyydyttänyt.

II ARTIKKELIT

1 GENRE JA REKISTERI POPULAARIMUSIIKISSA

Verrattuna moniin muihin kulttuurinaloihin, kuten klassiseen musiikkiin, elokuvaan tai kirjallisuuteen, on genrenimillä populaarimusiikkidiskurssissa oma erityinen luonteensa. Populaarimusiikkiin viittaavat genrenimet (esim. iskelmä, disko, hevi) käyttäytyvät yleensä ainesanojen tapaan, kun taas klassiseen musiikkiin viittaavat genrenimet (sinfonia, sinfoninen runo, jousikvartetto), elokuvaan viittaavat genrenimet (länneelokuva, romanttinen komedia) tai kirjallisuuteen viittaavat genrenimet (runo, näytelmä, romaani) käyttäytyvät useimmiten kappalesanojen mukaan. Aivan kuten me voimme sanoa, että "Opel on auto", "Tämä rakennus on kirkko" tai "Eilen näkemäni lintu oli muuttohaukka", me voimme sanoa, että "*Tapiola* on sinfoninen runo", "Tämä elokuva on romanttinen komedia" ja "Eilen lukemani kirja oli romaani". Edellä olevat genrenimet (sinfoninen runo, romanttinen komedia, romaani) ovat nominatiivissa ja viittaavat siihen, että lauseen subjekti (*Tapiola*, elokuva, kirja), jolle genrenimi toimii predikatiivina, on kokonainen yksikkö, jonka osilla ei ole samoja ominaisuuksia kuin kokonaisuudella. Samoin kuin kirkon porstua ei ole kirkko eikä linnun siipi muuttohaukka, kahden sekunnin näyte *Tapiolaa* ei ole sinfoninen runo eikä luku *Tuntemattomasta sotilaasta* romaani. Ne ovat osia kokonaisuudesta: kirkosta, linnusta, sinfonisesta runosta ja romaanista.

Sen sijaan me emme yleensä sano, että "YMCA on disko" tai "Tämä äänite on hevi" (paitsi ehkä vahvasti retorisessa merkityksessä), vaan me sanomme, että "YMCA on diskoa" ja "Tämä äänite on heviä", siis aivan samoin kuin me sanomme, että "Evian on vettä" tai "Tämä kimpale on kultaa". Nyt genrenimi on partitiivissa, joka viittaa epämääräisyyteen ja rajoittamattomaan paljouteen. YMCA on osa kokonaisuutta (diskomusiikkia), ja sen osilla on samat ominaisuudet kuin sillä itsellään. Samoin kuin hippu on kultaa yhtä lailla kuin se kimpale, josta se on peräisin, myös kahden sekunnin näyte YMCA:ta on diskoa siinä missä koko äänitekin. On huomattava, että populaarimusiikin genrenimien perään on yleensä mahdollista liittää sana "musiikki" merkityksen muuttumatta, mikä esimerkiksi klassisen musiikin genrenimissä ei yleensä ole mahdollista tai ei ainakaan ole normaalia kielenkäyttöä (jousikvartetto - jousikvartettomusiiikki). Voimme siis sanoa, että "YMCA on diskomusiikkia" ja "Tämä äänite on hevimusiikkia". "Diskoa", "iskelmää" ja "heviä" voidaankin pitää lyhenteinä pi-

demmistä versioista "diskomusiikki", "iskelmämusiikki" ja "hevimusiikki".¹² Jos haluamme populaarimusiikissa nimenomaisesti viitata kokonaisuuteen, täytyy genrenimen perään laittaa kokonaisuutta kuvaava sana, kuten 'äänite', 'kappale' tai 'biisi': esim. "YMCA on diskoäänite" tai "YMCA on diskobiisi".¹³

Ovatko nämä erot genrenimien käytössä merkinä siitä, että populaarimusiikkidiskurssissa genren käsitteellä tarkoitetaan eri asiaa kuin elokuva-, kirjallisuus- tai klassisen musiikin diskurssissa? Olisiko siis syytä tehdä ero eri genrekäsitteiden välillä tai ainakin musiikin tutkimuksessa lakata sekaannuksen välttämiseksi pitämästä joko populaarimusiikin tai klassisen musiikin luokittelevia ilmauksia genreinä?

Genren käsitteestä ei ole kuitenkaan helppo luopua. Populaarimusiikin tutkimukseen se tuli melko varhain. Franco Fabbri julkaisi jo vuonna 1982 artikkelin *A theory of musical genres: two applications*, jossa hän määritteli genren joukoksi musiikillisia tapahtumia, joita ohjaa tietty joukko sosiaalisesti hyväksytyjä muodollisia, teknisiä, semioottisia, käyttäytymiseen liittyviä, sosiaalisia, ideologisia, taloudellisia ja juridisia sääntöjä (Fabbri 1982a, 55–59, ks. myös Fabbri 1982b; 1999). Fabbrin artikkeli ei syystä tai toisesta saavuttanut aluksi suurta vastakaikua, mutta viimeisen viidentoista vuoden aikana on genre teoreettisena työkaluna ja tutkimuksen kohteena noussut yhä keskeisempään asemaan (esim. Moore 1993; Fornäs 1995b; Frith 1998; Negus 1999; Toynbee 2000; Kärjä 2000, 2005; Moore 2001a, 2001b; Brackett 2002; Holt 2007). Myös muussa populaarimusiikkidiskurssissa sen käyttö on selvästi yleistynyt 2000-luvulla.

Tässä historiallisessa tilanteessa käsitteen hylkäämistä parempi ratkaisu onkin pyrkiä selvittämään, miten genren käsitteen käyttö populaarimusiikkidiskurssissa poikkeaa sen käytöstä muiden kulttuurinalojen diskurssissa ja mikä näissä diskurssissa on samaa. Artikkelissani pyrin selvittämään, mistä alussa mainittu eroavuus genrenimikkeiden käytössä eri kulttuurinaloilla johtuu. Samalla pyrin löytämään teoreettisen mallin, joka mainitut eroavuudet huomioon ottaen mahdollistaisi genren käsittelyn eri kulttuurinaloilla yhden ja saman mallin avulla. Artikkelini aluksi selvitän lyhyesti genreteorian historiaa ja osoitan kaksi dilemmaa, joihin genretutkimus on törmännyt. Seuraavaksi esittelen, miten systeemis-funktionaalisen kielitieteen piirissä kehitetty genre- ja rekisteriteoria onnistuu kyseiset dilemmat ratkaisemaan. Tämän jälkeen soveltan genre- ja rekisteriteoriaa yhdistämään eri kulttuurinalojen genrekäsityksiä. Lopuksi esimerkinomaisesti esittelen genrediskurssia elokuvassa ja populaarimusiikissa substantifikaation ja adjektifikaation välisenä dialogina.

¹² On kuitenkin huomattava sanan "iskelmä" kaksi eri merkitystä, vanhempi ja uudempi. Vanhempi on käänös saksankielen sanasta "schlager". Sen alkuperäinen muoto oli "iskusävelmä", mutta Yleisradion kamreeri ja sanoittaja R.R. Ryynänen lyhensi sen muotoon "iskelmä" (Jalkanen 2003, s. 25). Sanan uudempi merkitys viittaa genreen. Nämä merkitykset elävät nykyisin osittain rinnakkaista elämää.

¹³ On tosin melko helppo keksiä ainesanojen tapaan käyttäytyviä luokittelevia nimiä myös klassisen musiikin diskurssista: "oopperaa", barokkimusiikkia". Tähän seikkaan palaan artikkelini lopuksi.

Genre substanssina

Genre teoriaa käsittelevät kirjoitukset alkavat useimmiten Aristoteleen *Runousopin*, enkä aio siinä suhteessa tehdä poikkeusta. *Runousopin* lähtökohtana on kirjallisuuden luokittelu lajeihin biologisen lajiluokittelun mukaisesti. Aristoteles käyttää tässä yhteydessä sanaa *eidōs* (εἶδος), joka asiayhteydestä riippuen on käännetty joko lajiksi (lat. *species*) tai muodoksi (lat. *forma*). *Kategorioissaan* Aristoteles puolestaan erottelee kahdenlaisia substansseja: Sokrates ja Callias ovat ensisijaisia substansseja ja ihmisen laji, joihin edelliset kuuluvat, on esimerkki toissijaisesta substanssista. Myöhemmin *Metafysiikassaan* Aristoteles samaistaa toissijaiset substanssit muodoiksi, ja tästä johtuen sana *eidōs* voi tarkoittaa sekä lajia että muotoa. (Woods 1993, 399–403) Toinen lajiin viittaava sana Aristoteleella on *genos* (γένος), jota biologiaa käsittelevissä kirjoituksissaan Aristoteles useimmiten käyttää synonyymina sanan *eidōs* kanssa (Balme 1962). Logiikkaa käsittelevissä kirjoituksissa kuitenkin *genos* on selkeästi yläkäsite ja *eidōs* alakäsite, ja tästä onkin peräisin myöhempi biologinen luokittelu sukuun (*genus*) ja lajiin (*species*). Kirjallisuuden genre teoriassa sen sijaan lajia tarkoittavaksi sanaksi vakiintui *genus*, joka myöhemmin muuttui muotoon *genre* (Duff 2000, 17). Yleisen genre teorian kannalta oleellisinta Aristoteleen käsitteistössä kuitenkin on ensinnäkin se, että luokittelun kohteena ovat yksilöt (tekstit), ja toiseksi se, että mikä on yhteistä saman genren yksilöille (teksteille), sisältyy niiden muotoon ja on siis niiden essentiaalinen ominaisuus. Tekstikeskeisyys ja essentialismi ovatkin olleet genre teoriassa keskeisimpiä piirteitä, joihin teorioiden on täytynyt ottaa kantaa – joko puolesta tai vastaan.

Yksi selkeä ero kirjallisuuden lajien ja biologisten lajien välillä kuitenkin on. Eläin tai kasvi kuuluu tiettyyn lajiin luonnostaan perimänsä pohjalta, kun runo tai romaani on ihmisen valmistama artefakti. Tästä syystä Aristoteleen *Runousoppi* ei pelkästään luokittele vaan antaa myös runoilijoille ohjeita, miten oikeaoppinen eepos tai tragedia rakennetaan (Rorty 1992, 3). Tämä normatiivinen piirre oli erittäin voimakas klassisella kaudella, jolloin kirjallisuutena pidettiin vain sitä, mikä noudatti genrelle ominaisia piirteitä: "Tietty genre, esimerkiksi tragedia, oli itse asiassa mittatikku, jolla yksittäisiä töitä mitattiin ja arvioitiin. Luokittelun tarve ei ollut kokonaan poissa, mutta se tuli aina jäljessä..." (Schaeffer 1989, 168; ks. myös Reichert 1978, 74; Threadgold 1989, 111, 121–122).

Geneerisen luokittelun juuret ovat siis elävien organismien luokittelusta (Huisman 1978, 124; Schaeffer 1989, 173; Rorty 1992, 3; Lyytikäinen 2006, 166). Kun biologiassa 1800-luvun alussa kiinnostuttiin lajien luokittelun lisäksi lajien synnystä ja kehittymisestä, sai myös kirjallisuuden genre teoria saksalaisten romantikkojen kirjoituksissa diakronisen ulottuvuuden: kuten biologiset lajit, myös kirjallisuuden lajit syntyvät, kehittyvät ja muuttuvat toisiksi (Genette 1992, 38–44; Duff 2000, 4). Ranskalainen kirjallisuudentutkija Ferdinand Brunetiere sovelsi Darwinin kehitysoppia genre teoriaan sellaisenaan (Salomon 1978, 210; Duff 2000, 4). Romantiikan myötä genre teorian normatiivisuus väheni, kun romantikot alkoivat korostaa taiteellisen toiminnan yksilöllistä luonnetta. Sel-

keimmän muotoilun genrevastainen näkemys sai Benedetto Crocen kirjoituksissa (esim. Croce 2000).

Genre relaationa

Essentialismista pois päin genreteoriaa veivät 1900-luvulla venäläiset formalistit (esim. Shklovsky ja Tynjanov; ks. Duff 2000, 6–8) ja heiltä vaikutteita saaneet strukturalistit (esim. Guillén, Culler ja Todorov; ks. Tenhunen 1989, 89–91). Heidän näkemyksensä mukaan tekstit ja genret ovat tutkittavissa vain suhteessa muihin teksteihin ja genreihin. Yhdessä ne muodostavat historiallisesti kehittyvän genresysteemin, jossa genret muuntuvat, sulautuvat ja syrjäytyvät. Juri Tynjanov nimesikin oman genreteoriansa systeemis-funktionaaliseksi (Duff 2000, 29; 2003, 554–555). Formalistien myötä genreteorian kohde siirtyi tekstien essentiaalisista ominaisuuksista tekstien ja genrejen funktioon tietyssä kontekstissa. Palataksemme Aristoteleen teoriaan kategorioista, formalistien näkemyksen mukainen genre ei ole (toissijainen) substanssi vaan relaatio. Muoto ja funktio voivat olla toisistaan riippuvaisia ja kehittyä yhdessä, mutta yhtä hyvin ne voivat olla toisistaan riippumattomia. Tynjanovin mukaan teksti tai genre, jonka muoto pysyy samana, voi saada eri aikoina ja eri kontekstissa erilaisen funktion (Duff 2003, 556). Moni teksti on historian kuluessa määritelty eri genreen kuuluvaksi kulloisenkin genresysteemin mukaisesti. Tästä ovat esimerkkinä Mary Shelley'n *Frankenstein* (1818), jota jälkikäteen on alettu pitää ensimmäisenä tieteisromaanina (Pettersson 2006, 156–157), sekä Edwin S. Porterin ohjaama elokuva *The Great Train Robbery* (1903), jota puolestaan on jälkikäteen pidetty ensimmäisenä lännenelokuvana, vaikka aikanaan se liittyi ennemminkin suosittuun matkaelokuvien genreen (Altman 2002, 52–54).

Sen lisäksi, että genre on ymmärretty tekstien ja muiden genrejen välisenä funktiona, on sitä usein pidetty myös tekstien tuottajan ja yleisön välisenä sopimuksena.¹⁴ Taustaoletuksena genren sopimusteoriassa on se, että tuottaja ja yleisö ikään kuin istuvat sopimuspöytään ja allekirjoittavat sopimuksen, jolla määritellään se, miten teksti tulee merkityksellistää (tolkullistaa). Käytännössä kuitenkin sopimuspöydällä on tuottajan sopimuksen lisäksi aina muita, kilpailevia sopimuksia, joihin ainakin osa yleisöstä mieluummin laittaa nimensä alle. Tätä kilpailevien sopimusten ristiriitaa kuvaa hauskaasti Mel Brooks'n elokuva *The Producers* (*Kevät koittaa Hitlerille*). Elokuvasa kaksi huijaria päättää tuottaa Broadwaylle perinteisen musikaaligenren mukaisen musikaalin, mutta huijaus-tarkoituksessa musikaalista yritetään tehdä mahdollisimman huono. Käsikirjoitukseksi valitaan newyorkilaisen uusnatsin Hitleriä ihannoiva teksti *It's Spring Time for Hitler*. Tuottajat olettavat, että yleisö ja kriitikot ovat heidän kanssa samaa mieltä musikaalin huonoudesta, ja ensi-illan jälkeiset esitykset perutaan. Ensi-illalla yleisö kuitenkin ulvoo naurusta, musikaali osoittautuu menestykseksi ja huijareiden juoni paljastuu. Tässä tapauksessa sopimuspöydässä on

¹⁴ Varhaisena esimerkkinä tästä ks. Neale 1980.

kaksi erillistä sopimusta. Vaikka tuottajat ja käsikirjoittajat ovat eri mieltä musiikkalin esteettisestä laadusta, heidän sopimuksessaan esityksen genre on perinteinen Broadway-musikaali. Yleisön tuomassa sopimuksessa puolestaan genreksi on määritelty parodia, jonka kohde on musikaali.

Genreteorian juuret ovat vahvasti kirjallisuudentutkimuksessa, mutta varsinkin 1900-luvun lopulla genren käsite on levinnyt usealle tutkimuksen alalle. Elokuvatutkimukseen genren käsite tuli strukturalistis-semioottisen tutkimusotteen myötä 1960-luvun lopulla, ja siitä se siirtyi televisiotutkimukseen brittiläisessä kulttuuritutkimuksessa 1970-luvulla (Ridell 1992, 129). Televisiotutkimukseen genre tuntuukin sopivan mitä mainioimmin. Ihmiset katselevat usein mieluummin juuri tietyn tyyppisiä ohjelmia (esim. saippuasarjoja, uutisia) ja jaksottavat päivärytmiänsä sen mukaan. Televisio-ohjelmat jakautuvat lajeiksi ikään kuin luonnostaan (Fiske 1991, 109). Kirjallisuuden-, elokuva- ja televisiotutkimuksesta hieman erillään genren käsitettä on käytetty systeemifunktionaalisisessa kielitieteessä, joka tutkii kielen käyttöä jokapäiväisissä tilanteissa, esim. asioinnissa kioskillä tai lääkärin ja potilaan kohtaamisessa. Tähän palaan myöhemmin. Genre on ollut merkittävä käsite myös folkloristiikassa (ks. esim. Ben-Amos 1982; Honko 1989) sekä amerikkalaisessa retoriikan tutkimuksessa (ks. esim. Miller 1984; Freedman 1989).

Tekstikeskeisen genretutkimuksen dilemmat

Yhteistä relaatiota korostaville tutkimussuuntauksille on se, että strukturalistisista ja kontekstia painottavista ohjelmajulistuksista huolimatta käytännön genretutkimus on niidenkin keskuudessa ollut hyvin tekstikeskeistä (Ridell 1994, 138; 1998, 50; 2006, 192, 209). Vaikka genren ajatellaan muodostuvan tekstien ja muiden genrejen välisistä suhteista tai tuottajan ja yleisön välisestä suhteesta, keskitytään tutkimuksessa silti tiettyä tekstijoukkoa yhdistäviin tekstuaalisiin piirteisiin. Oletus tälle tutkimukselle on se, että vaikka genren ontologinen status on tekstien funktioissa, vallitsee funktionaalisten ominaisuuksien ja tekstuaalisten ominaisuuksien välillä korrelaatio, minkä johdosta genre voidaan määrittää puhtaasti tekstuaalisten ominaisuuksien perusteella. Ero aiempaan essentialistiseen tutkimukseen on ainoastaan siinä, että tekstuaalisia ominaisuuksia ei pidetä tekstin substanssina. Kuvaavaa genreteorian (tai -teorioiden) tekstikeskeisyydelle on se, että SKS:n vuonna 2006 julkaisema kirjoituskokoelma genreistä on otsikoitu *Genre – tekstilaji* (Mäntynen et al. 2006).

Mutta mitkä sitten ovat niitä tekstuaalisia ominaisuuksia, jotka yhdistävät eri tekstejä saman lajityypin edustajiksi. Teoreettiset genreluokitukset pyrkivät usein luomaan eksklusiivisia luokkajakoja, joissa teksti kuuluu yhteen ja vain yhteen luokkaan, ja kaikilla samaan luokkaan kuuluvilla teksteillä on ainakin yksi yhteinen piirre. Hyvin yleinen näkemys nykyään on kuitenkin se, että kun tutkitaan todellisia, historiallisia genrejä, on mahdotonta löytää yhtä yhteistä ominaisuutta, joka olisi kaikille tietyn genren teksteille yhteinen. Samaa gen-

reen kuuluvat tekstit muodostavat ennemminkin perheen, jossa tietyt ominaisuudet ovat vallitsevia, mutta mikään niistä ei ole kaikille jäsenille yhteinen. Tässä yhteydessä usein genrekirjallisuudessa viitataan Wittgensteinin perheyhtäläisyys-käsitteeseen (Wittgenstein 1981, 65). Toinen mahdollisuus on nähdä genre eräänlaisena ideaalityyppinä (Weber 1949, 88) tai prototyypinä (Rosch 1975, 193), jota genren tekstit muistuttavat enemmän tai vähemmän. Sekä perheyhtäläisyys- että ideaalityyppinäköyksellä on se hyvä puoli, että ne mahdollistavat genren muuttumisen: tietyt perheyhtäläisyysominaisuudet menettävät merkitystään ja ideaalityyppi muuttuu ajan kuluessa. Lisäksi kumpikin mahdollistaa sen, että teksti voi kuulua kahteen tai useampaan genreen yhtä aikaa. Ideaalityyppi tai prototyyppi voi olla myös konkreettisesti tietty teksti (esim. *Hyökkäys erämaassa* lännenelokuvan prototyypinä), ikään kuin lajinsa paras edustaja, vaikkakin tämä vähentää käsitteen dynaamisuutta. *Hyökkäys erämaassa* saattaa olla hyvä prototyyppi 1930-luvun lännenelokuvalle, mutta ei 1950-luvun lännenelokuvalle.

Tekstilähtöisessä genretutkimuksessa on kuitenkin yksi ongelma, jonka elokuvatutkija Andrew Tudor (1974, 135–138) nimesi *empiristiseksi dilemmaksi*, mutta johon kirjallisuudentutkija Günther Müller oli kiinnittänyt huomiota jo 1931:

Genrejen historian tutkimuksen dilemma on se, että me emme voi päättää mikä kuuluu mihinkin genreen tietämättä ensin mikä on tuolla genrelle tunnusomaista; mutta me emme voi tietää mikä on tuolle genrelle tunnusomaista tietämättä ensin kuuluuko tämä tai tuo kyseiseen genreen. (siteerattu Stahl 1978, 90; ks. myös Wellek 1970, 252)

Me emme voi tietää, kuuluuko objekti johonkin luokkaan, ellemmme ensin tiedä niitä kriteereitä, joilla tähän luokkaan kuulutaan. Ja näitä kriteereitä ei voida määrittellä objekteista käsin. Tämä on ongelma silloin, kun ajattemme, että genrejako on eksklusiivinen luokkajako, mutta myös silloin, kun pidämme genreä ideaalityyppinä tai prototyypinä.

Tudor (1974, 138) näkee tähän dilemmaan kaksi ratkaisua. Yksi ratkaisu on, että tekstien luokittelussa käytetään tutkijan tarkoitusta varten valitsemia *a priori* -kriteerejä. Tältä pohjalta muodostetuista genreistä käyttää Todorov (1993, 13–14) nimitystä teoreettinen genre vastakohtana historialliselle genrelle, jonka olemassaolo on Todorovin mukaan historiallinen tosiasia. Tunnetuin esimerkki teoreettisesta genrenmuodostuksesta kirjallisuudentutkimuksessa on Northop Fryen tutkimus *Anatomy of Criticism* (1957). Modernin genreteorian klassikkoteoksessaan *Kinds of Literature* Alastair Fowler (1982) puolestaan esittelee käsitteen ”geneerinen repertuaari”, joka koostuu 15 erilaisesta akselistä, joista kirjalliset genret ammentavat ominaisuutensa. Näitä ovat esimerkiksi representaation tapa (kertova, draamallinen, diskursiivinen), ulkoinen rakenne (säkeistöt, kappaleet), koko (lyhyt, pitkä) ja aihe (pastoraali, herooinen). Teoreettisten genrejen ongelma on se, että ne harvoin vastaavat yleistä konsensususta siitä, mitä genrejä tietyllä hetkellä on olemassa.

Toinen ratkaisu onkin hyväksyä yleinen konsensus siitä, miten tekstit eri genreihin kulloinkin jakautuvat. Näin pyrkivät tekemään esimerkiksi Ridell

(1998, 15) ja Holt (2007, 15). Konsensuksen aste vaihtelee kuitenkin suuresti aloittain. Televisio-ohjelmat jakautuvat hyvin selväpiirteisesti eri lajeihin. Esimerkiksi uutiset televisiogenrenä, joka on Ridellin tutkimuksen kohteena, on viidenkymmenen vuoden aikana muuttunut paljon, mutta siitä, mikä ohjelma on uutinen ja mikä ei, tuskin vallitsee erimielisyyttä. Sen sijaan populaarimusiikin genret, jotka ovat Holtin tutkimuksen kohteena, ovat rajoiltaan erittäin liukuvia ja kiistanalaisia (ks. esim. Walser 1993, 4–7, 27). Lisäksi genreluokitteluun ja genrenimikkeisiin musiikissa sisältyy usein voimakkaita arvolutauksia, jotka ohjaavat luokittelua.

Toinen ongelma tekstilähtöisessä genretutkimuksessa on metafora, parodia, pastissi ja yleisesti ottaen kaikki intertekstuaalisuuden muodot (Lyytikäinen 2006, 181–182). Tähän *intertekstuaaliseen dilemmaan* viittaa myös Karvonen (1995, 26):

[R]akenteeltaan täydellinen teksti voi olla parodia, jolloin sen toimintatavoite liittyy sen toiseen genreen. Rakenteelliset ominaisuudet eivät siis yksin ratkaise genreen kuulumista, vaikka niitä voidaankin käyttää apuna genrejen tunnistamisessa.

Esimerkiksi *Hei me lennetään* on parodia katastrofielokuvista ja *Mies ja alaston ase* parodia agenttiseikkailuista (esim. Bond-sarja). Niillä on hyvin paljon yhteisiä tekstuaalisia piirteitä niiden elokuvien kanssa, joita ne parodioivat, ehkäpä enemmän kuin keskenään. Niinpä tekstilähtöinen analyysi saattaisi luokitella ne katastrofielokuvaksi ja agenttiseikkailuksi, vaikka harvalla katsojalla on vaikeuksia ymmärtää niiden kuuluvan siihen laajaan Hollywood-elokuvien kategoriaan, jossa parodioidaan elokuvan eri lajityyppejä. Esimerkiksi Mel Brooks'n tuotanto hyvin suurelta osin kuuluu juuri tähän lajityyppiin. Myös Fabbrin (1982a, 55) mukaan tyylilainat populaarimusiikissa ovat niin yleisiä, ettei genremäärittelyä voi tehdä pelkästään musiikin soivan ilmiön perusteella.

Genre kommunikatiivisena tasona

Jotta edellä mainituilta ongelmilta vältytään, on luovuttava tekstikeskeisestä genrekäsityksestä ja avattava sitä sosiokulttuurisen kontekstin suuntaan. Hedelmällisen lähtökohdan tähän tarjoaa systeemis-funktionaalisen kielitieteen genre- ja rekisteriteoria.

Systeemis-funktionaalinen kielitiede on 1970-luvulla M.A.K. Hallidayn kirjoitusten pohjalta syntynyt tutkimussuuntaus, jossa kieltä tarkastellaan systeeminä, jota ihmiset käyttävät kommunikoidessaan toistensa kanssa konkreettisissa vuorovaikutustilanteissa. Päinvastoin kuin aiemmassa chomskylaisessa formaalissa kielitieteessä, jossa kieli nähtiin kokoelmana sääntöjä, joita noudattaen ihmiset muodostivat oikeaoppisia lauseita, nähtiin systeemis-funktionaalisisessa kielitieteessä kieli erilaisia valintoja sisältävänä systeeminä, joka kielenkäyttäjällä on kussakin kielenkäyttötilanteessa käytettävänä (Martin 1992, 3). Kieli saa merkityksensä vain käyttötilanteissaan ja niinpä chomskylainen jaottelu (Saussuren pohjalta) kompetenssiin ja performanssiin käy tar-

peettomaksi. Kielellinen kompetenssi kun on juuri sitä, että osaa käyttää sitä kommunikoinnin välineenä (Luukka 2002, 97).

Kielellä on kussakin tilanteessa, missä sitä käytetään, aina tiettyjä funktioita täytettävänä. Nämä funktiot Halliday jakaa kolmeen yleisempään luokkaan, joita hän kutsuu metafunktioiksi. Lyhyesti kuvattuna ideationaalinen metafunktio liittyy siihen, miten jäsenämme ja tulkitsemme maailmaa; interpersonaalinen siihen, miten toimimme muiden kanssa vuorovaikutustilanteessa; ja tekstuaalinen metafunktio siihen, miten rakennamme koherentin ja merkityksellisen tekstin (Luukka 2002, 101–103). Hallidayn johtoajatus oli, että kieli on kehittynyt edellä mainittuja funktioita täyttämään, ja se pystyy ne täyttämään, koska se on rakentunut tietyllä tavalla. Funktiot heijastuvat kielisysteemissä ja vastaavasti kielisysteemi tarjoaa resurssit funktioiden toteuttamiseen (Halliday 1973, 23). Erona puheaktiteoriaan (Austin 1965 [1961], Searle 1969) ja muihin teorioihin, joissa kieltä kuvataan funktionaalisesti, onkin se, että Hallidaylle kielen funktionaalisuus ei ole pelkästään kielen käyttötapojen kuvaamista, vaan kielen systeemin ominaisuus: "Kielen systeemi on rakentunut niiden funktioiden varaan, joita täyttämään kieli on sosiaalisissa tilanteissa kehittynyt" (Luukka 2002, 101–102).

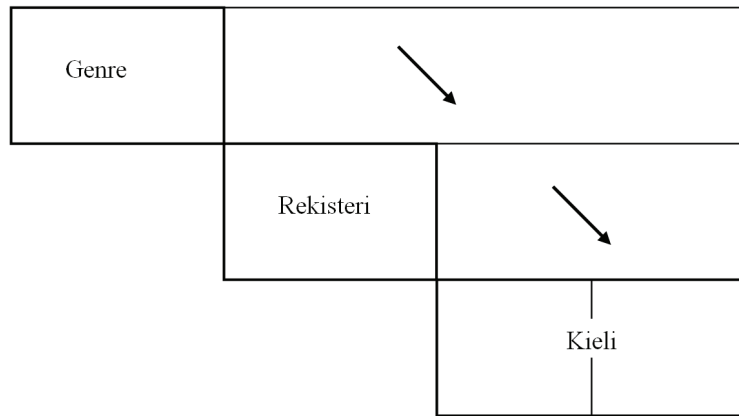
Kussakin kielenkäytön tilanteessa (esim. luento, lastenkasvatus, ostaminen) funktiot toteutuvat eri tavalla – ne saavat ikään kuin kontekstista riippuen erilaisia arvoja. Tätä kontekstista johtuvaa variaatiota kielenkäytössä Halliday kutsui rekisteriksi (Halliday 1992, 31–32). Rekisteri jakautuu kolmeen osaan, jotka vastaavat kielen metafunktioita. Hallidayn oppilaat Suzanne Eggins ja J.R. Martin (1998, 238) kuvaavat rekisterin paradigmoja seuraavasti:

Ala, sosiaalinen toiminta (Field): mitä tapahtuu, sosiaalisen toiminnan luonne: mikä on se tapahtuma, johon osanottajat osallistuvat, ja jossa yksi olennaisista elementeistä on kieli.

Roolit, roolirakenne (Tenor): kuka ottaa osaa, osanottajien luonne, heidän statuksensa ja roolinsa: minkälaisia roolisuhteita osanottajien välillä on, mukaan lukien kaikenkypsyypiset pysyvät ja tilapäiset suhteet; sekä puhe-roolit kielellisessä vuorovaikutuksessa että koko se sosiaalisten roolien kokonaisuus, jossa he ovat mukana.

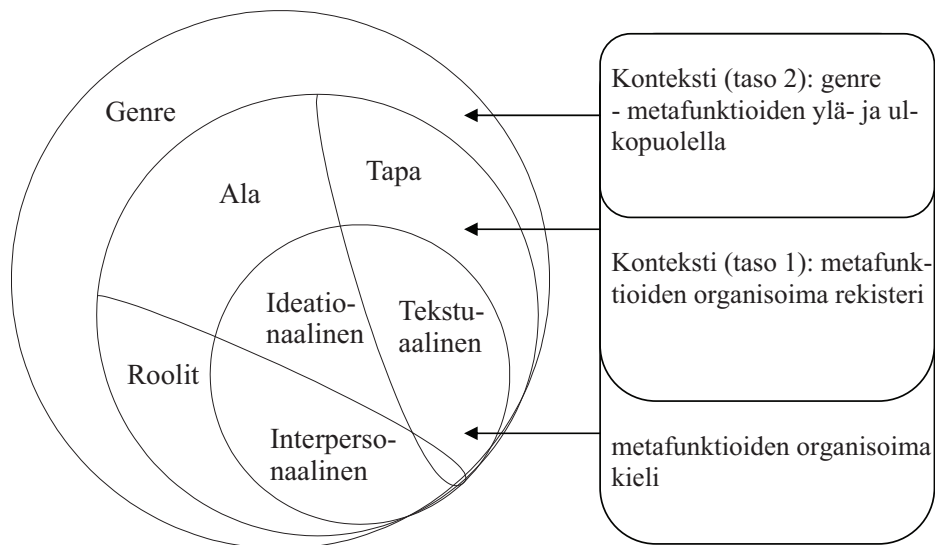
Tapa, symbolinen organisoituminen (Mode): mikä osa kielellä on, miten osanottajat olettavat kielen vaikuttavan heihin tai heidän vaikuttavan kielen avulla tilanteessa: tekstin symbolinen organisoituminen, sen status ja funktio kontekstissa, mukaan lukien kanava (puhuttu, kirjoitettu tai edellisten yhdistelmä) ja myös retorinen moodi, joka toteutuu tekstissä sellaisina kategorioina kuin suostutteleva, esittelevä, opettava jne.

Eri kielenkäyttötilanteet aktivoivat erilaisia alan, roolien ja ilmenemismuotojen yhdistelmiä. Esimerkkinä tästä kuvaa Martin (1985, 250–251) diskurssia, jossa alana on seksi. Seksi alana ei yhdisty vallan (roolit) ja arkisen jutustelun (tapa) kanssa. Esimiehen alaiselle kohdistama arkinen jutustelu seksistä ei ole ainaakaan länsimaissa kovin suotavaa ja saattaa johtaa syytteisiin esimiesaseman



KAAVIO 2 Rekisteri (ja kieli) genren ilmaisutasona (Martin 1999, 30)

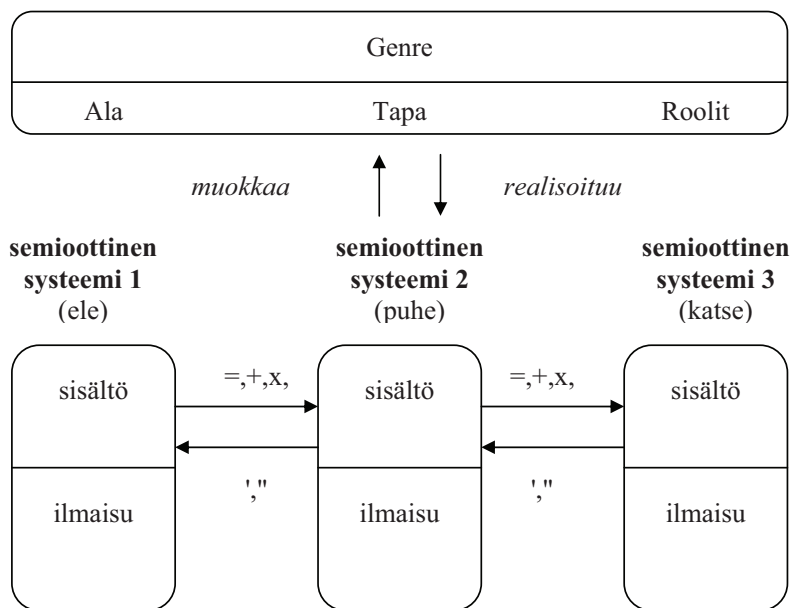
Myöhemmin Martin oppilaineen otti kuvauksessa käyttöön sisäkkäiset ympyrät, joka mahdollisti metafunktioiden ja rekisterin parametrien realisaatiosuhteen kuvaamisen. Tätä kuvaa kaavio 3.



KAAVIO 3 Genre suhteessa rekisteriin ja kieleen (Eggins & Martin 1998, 243).

1980-luvun lopulta lähtien systeemis-funktionaalisen kielitieteen huomio kiinnittyi enenevässä määrin kielen lisäksi myös muihin semioottisiin systeemeihin. Inhimillistä vuorovaikutusta pyrittiin ymmärtämään kokonaisvaltaisesti, jossa kommunikaatiota tapahtuu useita erilaisia semioottisia systeemejä (kieli, eleet, ilmeet, äänensävyt jne.) käyttäen usealla eri tasolla sanoista ja museemeista rekisterin kautta genreihin. Genre- ja rekisteriteorian multimodaalista versiota

kuvaa kaavio 4, johon semioottisista systeemeistä on esimerkinomaisesti asetettu eleet, puhe ja katse. Semioottisten systeemien väliset merkit (=, +, x, ' ja ") viittaavat systeemien välisiin loogissemanttisiin yhteyksiin. Toisen systeemin avulla välitettyä viestiä on mahdollista värittää tai moduloida toista systeemiä käyttäen. Esimerkiksi äänenpainolla ja katseella voimme viestittää, että puhumamme lausuma on tarkoitettu ironiseksi, tai tekemällä sormilla ilmassa "sitaitit" voimme viestittää, että lausuma on lainaus.



KAAVIO 4 Sosiaalisen kontekstin ja semioottisten systeemien välinen suhde (Muntigl 2004, 46).

Genre diskurssina

Genren ja rekisterin erottaminen erillisiksi kommunikatiivisiksi tasoiksi tarjoaa mahdollisuuden ratkaista edellä mainitut tekstilähtöiseen genremäärittelyyn liittyvät dilemmat. Tekstin tuottajalla ja vastaanottajalla on kullakin hetkellä käytössään semioottisten systeemien lisäksi enemmän tai vähemmän vakiintuneita rekistereitä eli erilaisia alan, roolien ja tavan yhdistelmiä, jotka realisoituvat semioottisten systeemien tasolla. Näitä enemmän tai vähemmän vakiintuneita rekisterivariaatioita tekstin tuottajat käyttävät hyväkseen tuottaessaan tekstejä, jotka on tarkoitettu tiettyihin enemmän tai vähemmän vakiintuneisiin genreihin kuuluviksi. Vastaavasti tietty yleisö tai tulkintayhteisö tietyllä hetkellä hyödyntää enemmän tai vähemmän vakiintuneita rekistereitä jakaessaan

tekstejä enemmän tai vähemmän vakiintuneisiin genreihin kuuluviksi. Tuottajien ja yleisöjen käsitykset siitä, mitä genrejä on olemassa ja mitä rekisterivariaatioita kukin genre sisältää, käyvät jatkuvaa neuvottelua keskenään. Genren paikka ei siis ole ensisijaisesti tekstissä vaan siinä kommunikaatiossa ja niissä diskursiivisissa käytännöissä, joissa tekstejä tuotetaan ja vastaanotetaan. Tästä genrekäsityksestä käytän artikkelissani nimitystä *diskursiivinen genre- ja rekisteriteoria*.¹⁶

Kun genreä ei käsitetä tekstin ominaisuudeksi, vaan tavaksi, jolla tuottajat tuottaessaan ja vastaanottajat vastaanottaessaan luokittelevat tekstejä, ratkeaa empiristinen dilemma. Genretutkimus lähtee liikkeelle tuottajien ja vastaanottajien genreluokitteluista ja etenee niistä rekisterien kautta eri semioottisia systeemejä hyödyntäviin teksteihin. Yksittäinen teksti voi eri aikoina ja eri tulkin-tayhteisön tulkitsemana saada hyvinkin erilaisen genremäärittelyn osakseen, riippuen siitä, mitkä rekisterivariaatiot kulloinkin ovat merkitseviä genren ta-solla. Esimerkiksi Yhdysvaltain elokuvatuottajille ja -kriitikoille melodraama tarkoitti vielä 1940-luvulla rikoksia, aseita, väkivaltaa, toimintaa ja jännitystä. Nykyisin kyseinen rekisterivariaatio ja sitä hyödyntävät elokuvat (esim. *Farewell, My Lovely*) luokitellaan yleensä *film noir* -genreen kuuluviksi. Melodraamalle sen sijaan on myöhemmässä elokuvatutkimuksessa katsottu olevan ominaista, että se "pysyy kotilieden ympärillä ja painottaa korostuneen tunteellisuuden ja sentimentaalisuuden rekisteriä". (Neale 2000, 168–170) Vastaavasti populaarimusiikissa voimasointu¹⁷, joka 1960-luvun lopulta lähtien on toiminut hevimusiikin tunnusomaisimpana ominaisuutena (Walser 1993, 2), on 2000-luvulla tehnyt tuloaan suomi-iskelmään ja siten osittain menettänyt tehoaan genrejä erottavana rekisterivariaation osana (Heikkinen 2008b).

Diskursiivinen genre- ja rekisteriteoria ratkaisee myös intertekstuaalisen dilemman. Parodisessa tekstissä tekstin tuottaja hyödyntää parodioitavan genren vakiintunutta rekisteriä (esim. kauhuelokuvan kuvastoa) samalla kun tekstissä tai kontekstissa (esim. markkinoinnissa) annetaan vihje, jonka perusteella vastaanottaja voi tunnistaa tuottajan parodisen asenteen ja etäännyä tekstin kirjaimellisesta tasosta tarkastelemaan tekstin sisältämiä intertekstuaalisia ja geneerisiä viittauksia. Joskus tuottajan sisällyttämät vihjeet jäävät vastaanottajalta huomaamatta, kuten kävi 1960-luvun tangoparodioiden *Elsa* ja *Vanha pelargonia* yhteydessä. Parodia ei siis ole tekstin vaan tuotannon ja vastaanoton diskursiivisten käytäntöjen ominaisuus.

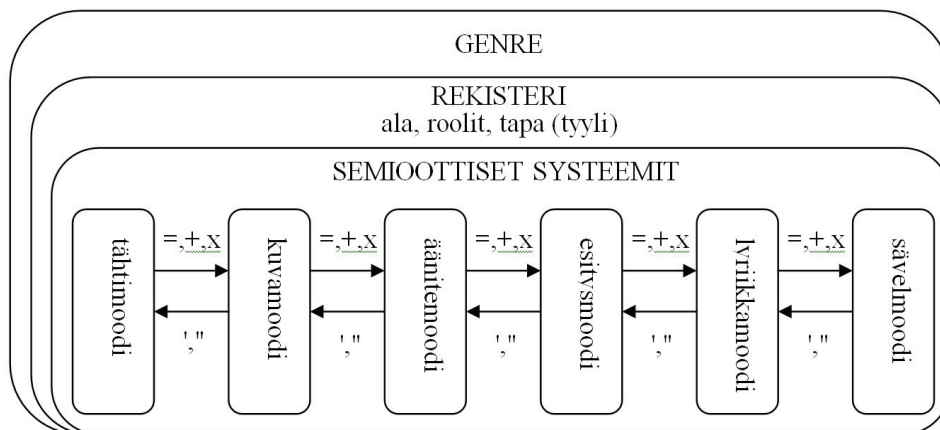
Nyt on syytä palata alussa esitelyihin eroavaisuuksiin genrenimien käytössä eri kulttuurialoilla. Eroavaisuuksien taustalla tuntuvat olevan erilaiset käsitykset siitä, mikä on genreluokittelun kohde. Elokuva-, kirjallisuus- ja klassisen musiikin diskursseissa luokittelun lähtökohtana ja kohteena ovat ensisi-

¹⁶ Todorov (1990, 17; 2000, 198, 200) erottelee diskursiivisen ja metadiskursiivisen genrekäsityksen toisistaan. Diskursiivinen genre ilmenee diskursiivisten käytäntöjen jättäminä samankaltaisina jälkinä teksteissä. Metadiskursiivinen genre puolestaan on tietoista keskustelua genreistä. Artikkelissani tyydyn yksinkertaisempaan ratkaisuun.

¹⁷ Voimasointu on särökitaran paksuilla kielillä soitettu puhdas kvartti tai kvintti (Walser 1993: 2).

jaisti kokonaiset tekstit ja teokset, ei niinkään se tapa, jolla näitä tekstejä ja teoksia tuotetaan ja vastaanotetaan. Elokuvadiskurssissa luokitellaan genreiksi elokuvia, kirjallisuudessa kirjoja ja klassisessa musiikissa sävellyksiä. Koska luokittelun kohde on yksilöolio, käyttäytyvät myös genrenimet kappalesanojen lailla. Populaarimusiikkidiskurssissa sen sijaan luokittelun lähtökohtana ja kohteena eivät ensisijaisesti ole tekstit ja teokset vaan musiikin tuottamisen ja vastaanottamisen tapa eli tyyli. Koska tyyli ei ole yksilöolio vaan muistuttaa enemmän ainetta, käyttäytyvät genrenimet ainesanojen tavoin.

Genren käsite onkin käynyt populaarimusiikin tutkimuksessa kilpailua tyylin käsitteen kanssa, ja on tässä kilpailussa jäänyt aluksi tappiolle (Moore 2001b, 433). Mutta mikä on genren ja tyylin välinen suhde? Tyylin ja genren suhdetta pohtineet Franco Fabbri, Philip Tagg ja Allan Moore päätyvät erilaisista lähtökohdistaan huolimatta suurin piirtein samaan johtopäätökseen: tyyli on osa genreä ja sille alisteinen. Fabbrin (1982a, 3) mukaan kullakin genrellä on sille ominainen tyyli, jota on mahdollista toisessa genressä lainata. Viittausta genreen Tagg (1992, 5) nimittää puolestaan genre synekdokeeksi: genren osa, tyyli, toimii tekstissä koko genren edustajana. Moorelle (2001b, 441) tyyli viittaa musiikillisten eleiden artikulaatiotapaan ja genre noiden eleiden identiteettiin ja kontekstiin. Voimme tarkentaa nyt genren ja tyylin välistä suhdetta populaarimusiikissa hyödyntäen diskursiivisen genre- ja rekisteriteorian käsitteitä. Genret koostuvat ensisijaisesti niille ominaisista tuottamisen ja vastaanottamisen tavoista, eli tyyleistä, jotka kuuluvat rekisterin parametriin 'tapa'. Tyylit puolestaan realisoituvat semioottisten systeemien tasolla. Tätä verkostoa kuvaa kaavio 5, johon olen soveltanut toisaalla esittämäni jaottelua populaarimusiikin semioottisista moodeista (Heikkinen 2007). Tyylien suhde genreihin ja semioottisiin systeemeihin (kuten rekisterivariaatioiden suhde yleisemminkin) on jatkuvan neuvottelun kohde tuottajien ja yleisöjen välillä.



KAAVIO 5 Populaarimusiikin kommunikaatioresurssit ja -tasot

Genre substantifikaationa

Huolimatta eroavaisuuksista sen suhteen, mikä on genreluokittelun kohde, on eri kulttuurinalojen genreluokitteluja mahdollista tutkia hyödyntäen rekisterin käsitettä. Se, mitä rekisteriparametreja pidetään genreluokittelussa merkityksellisinä, vaihtelee kulttuurinalojen välillä suuresti. Klassisen musiikin säveltäjä- ja teoskeskeisyys ilmenee myös genreluokittelussa. Vielä keskiajalla ja renessanssissa musiikkia jaoteltiin pääasiassa sen funktion mukaan, mikä sillä oli kirkon ja hovin seremonioissa, sekä sen mukaan, mihin tekstiin musiikki oli sävelletty. Uudella ajalla keskeisiksi rekisteriparametreiksi nousivat sävellysmuoto ja soitinkokoonpano. (Dahlhaus 1987, 33) Populaarimusiikin esitys- ja esittäjäkeskeisyys puolestaan ilmenee edellä mainitussa tyylin korostuneessa asemassa. Genrejaottelun kannalta merkityksellisempää kuin se, mitä laulua laulaa, on se, miten ja kuka laulaa.¹⁸ Kirjallisuuden genreteoriassa aiemmin mainittu Alastair Fowlerin 15-akselinen "geneerinen repertuaari" nimeää laajan skaalan erilaisia rekisteriparametreja. Genette (1992, 78) on puolestaan varovaisesti tyypistänyt tuon listan kolmeen parametriin: teemaan, moodiin ja muotoon. Elokuvasa keskeisiä parametreja ovat olleet teema ja kerronnan tapa. Se, miten kukin näistä parametreista suhteutuu systeemisen-funktionaalisen kielitieteen genre- ja rekisteriteorian parametreihin 'ala', 'roolit' ja 'tapa', jää erillisen tutkimuksen selvittäväksi.

Se, että genressä on kysymys rekisteriparametreista, käy hyvin ilmi siitä substantifikaation ja adjektifikaation välisestä leikistä, jota Rick Altman kuvaillee kirjassaan *Elokuva ja genre* (Altman 2002, 72–75). Ennen kuin lännenelokuva (*western*) tunnistettiin itsenäiseksi lajityypiksi, liitettiin adjektiivi "lännen" aiemmin tunnistettuihin lajityyppeihin, jolloin saatiin lännen-takaa-ajoeelokuvia, lännen-maisemaelokuvia ja lännen-melodraamoja. Se, mikä näille takaa-ajoelekuville, maisemaelokuville ja melodraamoille oli yhteistä, sisältyi rekisterin parametriin 'ala': ne kaikki sijoittuivat Yhdysvaltain läntisille rajamaille. Samoin ennen kuin musikaali (*musical*) tunnistettiin itsenäiseksi lajityypiksi, liitettiin adjektiivi "musiikillinen" aiemmin tunnistettuihin lajityyppeihin, jolloin saatiin musiikillisia melodraamoja, musiikillisia komedioita ja musiikillisia romansseja. Se, mikä näille melodraamoille, komedioille ja romansseille oli yhteistä, sisältyi rekisterin parametriin 'tapa': ne hyödynsivät ilmaisussaan laulua. Adjektiivista, joka kuvasi tiettyä rekisterin parametria, tuli substantiivi, genre.

Substantifikaatio on tunnusomaista myös populaarimusiikin genreytymiselle. 1970-luvun alussa rock oli Suomessa vasta institutionalisoitumisensa alkuvaiheella. Suurimmalle osalle suomalaisista rock ei ollut genre vaan tanssimuoto ja tarkoitti tanssikappaletta. Tanssiorkesterit saattoivat soittaa valssien, tangojen ja humppien ohella loppuillasta myös yhden tai kaksi paria rock-tanssikappaleita, jos nuorempi yleisö sitä halusi ja vanhempi yleisö siihen suostui. Mutta oli myös bändejä, kuten Hurriganes, joka eivät muuta soittaneetkaan. Näitä bändejä kutsuttiin rockbändeiksi. Tämä "rock"-termin kaksijakoisuus

¹⁸ Populaarimusiikin asettamista haasteista teos-käsitteelle ks. Torvinen 2007, 145–147.

kappale- ja genrenimenä näkyy vielä esimerkiksi Juice Leskisen rocksanoituksia käsittelevässä artikkelissa vuodelta 1974 (Leskinen 1974). Leskinen kiittelee Jarkko Laineen tekstejä *Suomen Talvisota* -albumilla, vaikka Leskistä "hänen rockiansa tilapäisluonne, huolimattomuus, toisinaan vaivaakin." Tässä rock esiintyy kappalemuotoisena käsitteenä: Jarkko Laineen "rockit" ovat lukumääräisesti laskettavissa ja erotettavissa hänen "ei-rockeistaan". Toisaalta Leskinen toteaa, että "Beatlesien [samoin kuin Bob Dylanin, Pink Floydin, David Bowien ja Lou Reedin] musiikki on rockia." Leskinen ei siis erittele Beatlesin musiikista "rockeja" ja "ei-rockeja", vaan Beatlesin koko tuotanto on rockia, koska se hyödyntää rekisterissään rock-tyyliä ja kuuluu näin ollen rock-genreen.

Edellä olevasta kaksijakoisuudesta huolimatta Leskinen on ennen kaikkea kiinnostunut rockista genrenä, ja tarkalleen ottaen siitä rockista, johon liitetään adjektiivi "suomalainen". Ja suomalaista rockia on hänen mukaansa rock, jossa on suomenkielinen teksti. Niinpä hän artikkelissaan nostaakin esiin *Suomen Talvisota* -kolmikön, Rauli Badding Somerjoen, M.A. Nummisen ja Jarkko Laineen, jotka "ovat jyräilleet suomalaista rockia eteenpäin," sekä Hectorin, jonka "toiminta suomalaisen rockin hyväksi on ollut näkyvä" (Leskinen 1974, kursiivi lisätty). Kun Mikko Montonen haastatteli Juice Leskistä *Suosikkiin* syksyllä 1981, oli "suomalainen rock" -termin rinnalle ilmaantunut termin lyhennetty versio "Suomi-rock" (Montonen 1981, 17), ja numerossa 12/1983 *Suosikki* aloittikin jututarjan otsikolla "Suomi-rockin profiili '84", jossa esiteltiin Sielun Veljet, Tuomari Nurmio, Eppu Normaali, Pelle Miljoona ja Dave Lindholm. Adjektiivista "suomalainen" oli tullut substantiivinen etuliite "Suomi-". Rekisterin 'tapaan' kuuluva ominaisuus, eli se, että musiikkia tehdään suomeksi, oli substantifioitunut genreksi. 1970-luvun myötä suhteellisen yhtenäinen suomalainen populaarimusiikkigenre oli jakautunut kahtia: rockiin ja iskelmään, jotka olivat vahvasti institutionalisoituneet muun muassa lehtien, radio-ohjelmien, esiintymispaikkojen, ohjelmatoimistojen, levymerkkien ja levy-yhtiöiden suhteen. Suomi-rock ja suomi-iskelmä olivat kokeneet substantifikaation eli genreytymisen.¹⁹

Mutta kehitys kulkee myös toiseen suuntaan: substantiivista adjektiiviin. Tätä on melodraaman yhteydessä kuvannut Christine Gledhill (2000, 227–230). 1800-luvulla melodraama koostui useista näyttämölle sijoittuvista institutionalisoituneista alagenreistä. Vastakohtana yläluokkaiselle arvokkaalle ja perinteitä kunnioittavalle teatterille se oli alemmille yhteiskuntaluokille suunnattua tuntekylläistä populaariviihdettä, jonka esteettiset, kulttuuriset ja ideologiset piirteet säilyivät erityisenä "esteettisenä artikulaationa" vielä sen jälkeenkin, kun ne synnyttäneet instituutiot olivat lakanneet olemassa. Tästä esteettisestä artikulaatiosta käyttää Gledhill nimeä modaliteetti ja rinnastaa sen eksplisiittisesti sosio-lingvistiikan rekisteriin, josta edellä esittelemäni genre- ja rekisteriteoria on eräs variaatio. Genresubstantiivista melodraama tuli rekisteriadjektiivi melodramaattinen, joka on käytettävissä ja käytössä useissa eri genreissä.

¹⁹ Suomirock ja iskelmä olivat 1980-luvun alussa suomalaisen populaarimusiikin tärkeimmät genret, joiden rinnalla tietenkin eli joitakin vähemmän institutionalisoituneita, vähemmän substantifikoituneita genrejä, kuten disko. Suomirockin ja suomi-iskelmän genreytymistä olen käsitellyt laajemmin toisessa artikkelissani (Heikkinen 2008b).

Myös populaarimusiikissa, kun genre on institutionalisoitunut, sen nimi on adjektiivimuodossaan käytettävissä kuvaamaan toiseen genreen liittyvää tekstiä. Jussi Raittisen mukaan Robinin single *Onnen päivät* (1978) oli "rock-vaikutteista iskelmää" ja Juho Juntusen mukaan 1979 Popedan kappaleissa oli "iskelmällisiä aineksia" (Ripatti 1978, 126; Juntunen 1979, 10). Robinin single kuului siis Raittisen mukaan iskelmägenreen, mutta hyödynsi rockgenren rekisteriä. Vastaavasti Juntusen mukaan Popedan kappaleet hyödynsivät iskelmägenren rekisteriä, mutta kuuluivat rockgenreen. Rock voi olla "iskelmällistä" ja iskelmä "rokahtavaa", mutta vasta sen jälkeen, kun iskelmän ja rockin rekisterivariaatiot ovat institutionalisoituneet genreiksi.

Lopuksi

Olen artikkelissani tarjonnut uutta käsitettä - rekisteriä - musiikintutkimuksen käyttöön. Olen tarkastellut sitä ensisijaisesti populaarimusiikin genrediskurssin kannalta. Koska kuitenkin uskon, että rekisteri on käyttökelpoinen käsite myös klassisen musiikin genretutkimuksessa, lievennän alussa argumentin vuoksi tekemääni jyrkkää eroa klassisen musiikin ja populaarimusiikin genrenimien välillä. Näin toivon teorialleni uskottavuutta ja laajempaa relevanssia.

Sävellysmuoto ja soitinkokoonpano (ks. Dahlhaus 1987, 33) eivät ole ainoat seikat, joiden perusteella klassista musiikkia luokkiin jaotellaan. Samaan aikaan kun 1800-luvun alussa musiikki nostettiin kaunotaiteiden joukkoon teoskäsitteen avulla, luotiin musiikille historia, joka muiden taiteiden tavoin jakautui tyylikausiin. Meidän ei tarvitse kuunnella kokonaista sävellystä tunnistaaksemme, onko jokin musiikki barokkia vai nykymusiikkia - sävellyksen tyyli riittää. Ja kuten tästä esimerkistä huomaamme, tyylikausiiin liittyvät nimet käyttäytyvät ainesanojen tapaan. Toinen huomioonotettava seikka on edellä mainittu substantifikaation ja adjektifikaation välinen leikki. Samalla tavoin kuin melodraamasta kehkeytyi melodramaattinen tyyli, voidaan oopperan tyyliä kutsua oopperamaiseksi (*operatic*) ja oopperamaisesti tuotettua heviä oopperaheviksi (*operatic heavy*). Ja oopperahevi on oopperaa samoin kuin sinfoninen rock on sinfoniaa - ainesanoja jälleen.

En halua kuitenkaan ottaa selkeää kantaa siihen, ovatko klassisen musiikin tyylikaudet genrejä samassa mielessä kuin sävellysmuodot ja soitinkokoonpanot. Genren paikka on siinä kommunikaatiossa ja niissä diskursiivisissa käytännöissä, joissa tekstejä tuotetaan ja vastaanotetaan. Jotkin näistä käytännöistä institutionalisoituvat suhteellisen pysyviksi konserttien, konserttitoimistojen ja -salien, lehtien, tutkimuksen, apurahajärjestelmän ja koulutuksen verkostoiksi. Näin on aikoinaan käynyt oopperoiden, sinfonioiden ja jousikvartettojen suhteen, mutta myöhemmin myös vanhan musiikin ja nykymusiikin suhteen. Nimikkeitä, joita ihmiset käyttävät musiikin jaottelamiseen, on lukematon määrä, mutta institutionalisoitumisen aste vaihtelee. Osa nimikkeistä jää musiikkikriitikoiden ohimeneviksi neologismeiksi, osa vakiinnuttaa paikkansa alakulttuu-

rissa ja onnekkaimmat onnistuvat institutionalisoimaan genren, joka saa valtion ja yhteiskunnan täyden tuen. Musiikin genrejaattelussa ja genrejen institutionalisoinnissa kun aina on kyse arvoista, vallasta ja rahasta.

2 SEMIOOTTISET MOODIT POPULAARIMUSIIKIN TUOTANNOSSA

"Mihin se musiikki menee sitten kun se on soitettu?", kysyy Tuomas (5 v.) Helsingin kaupunginkirjaston kyselypalstalla internetissä (<http://igs.kirjastot.fi>), ja asettaa näin oivallisesti kyseenalaiseksi erään musiikkia koskevan perusolettamuksemme. Musiikillinen kommunikaatio on perinteisesti nähty kolmen osapuolen – musiikin, esittäjän ja kuulijan – välisenä suhteena. Nämä kolme, jotka kaikki ovat olemassa ennen konserttia, saapuvat konserttiin, muodostavat keskenään vuorovaikutussuhteen, poistuvat konsertista, ja jatkavat olemistaan konsertin jälkeen. Musiikin olemassaolon ennen ja jälkeen konsertin varmistaa se, että joku on sen säveltänyt, antanut sille elämän. Säveltäjän rooli tässä kolmikantaisessa kommunikaatiomallissa on siis varmistaa, että kuten esittäjä ja kuulija, myös musiikki on olemassa konsertin ulkopuolella.²⁰ Jos siis konserttisali syttyy tuleen kesken konsertin ja sali evakuoidaan, "me emme ajattele, että [Beethovenin] seitsemäs sinfonia on loppunut", kuten Jean-Paul Sartre asian ilmaisee, "vaan että ainoastaan sen esitys on päättynyt" (siteerattu Cook 1990: 36).²¹ Musiikki jatkaa olemassaoloaan, vaikka konserttisali tuhoutuisikin. Mutta selvää on, että musiikin olemassaolo ei ole samankaltaista kuin esittäjän ja kuulijan olemassaolo. Kun esittäjä ja kuulija saapuvat konserttiin autoillaan, millä kuluneuvolla musiikki saapuu? Ja kun konsertin päätyttyä esittäjä ja kuulija menevät koteihinsa nukkumaan, "mihin se musiikki menee"?

Koska emme tiedä, missä musiikki konserttien välillä lymyää, ehdotan ontologisesti taloudellisempaa ratkaisua. Musiikillista kommunikaatiota ei tule pitää kolmen vaan kahden – musiikin tuottajan ja käyttäjän – välisenä kauppana. Musiikki on olemassa vain siinä tapahtumassa, jossa musiikin tuottaja ja käyttäjä kommunikoivat musiikillisesti, joko kasvokkain tapahtuvassa tai välityneessä kommunikaatiotapahtumassa. Musiikki ikään kuin lihallistuu siinä – muun ajan se on olemassa pelkkänä abstraktiona. Musiikillisessa kommunikaati-

²⁰ Musiikkia tuotetaan, välitetään ja vastaanotetaan monin erinäisin tavoin. Niinpä termit "esittäjä", "kuulija", "konsertti" ja "säveltäjä" tulee tässä yhteydessä ymmärtää mahdollisimman laaja-alaisesti.

²¹ Kaikki sitaattien käännökset OH, ellei toisin mainittu.

tiossa musiikin tuottajalla, jonka näkökulmasta kommunikaatiota jatkossa yksinomaan tarkastelen, on käytettävissään laaja valikoima erilaisia musiikillisia ja ei-musiikillisia merkityksen muodostamisen tapoja ja välineitä. Tutkimuskirjallisuudessa näitä on kutsuttu mm. symbolisiksi moodeiksi (Fornäs 1995a: 158), kommunikatiivisiksi moodeiksi (Norris 2004: 11–12), viestinnän ja kommunikaation keinoiksi (Thompson 1995: 16) semioottisiksi systeemeiksi (Muntigl 2004: 31) ja semioottisiksi resursseiksi (Lim 2004: 51–52). Yleisin käytössä oleva termi, ja se, jota artikkelissani jatkossa käytän, on *semioottinen moodi* (esim. Kress & van Leeuwen 2001: 22).

Ne merkityksen muodostamisen tavat, jotka musiikin tuottajalla on käytettävissään, on mahdollista jaotella moodeihin usean eri periaatteen mukaan. Artikkelissani keskeinen jaottelun periaate ovat erilaiset tallennus-, tuotanto- ja jakelumediumit. Näillä mediuumeilla, joiden alkuperäinen tarkoitus on ollut muilla tavoin muodostettujen merkitysten välittäminen, on taipumus kehittyä itsenäisiksi ja abstrakteiksi, tallennusalueelta riippumattomiksi moodeiksi. Tässä prosessissa niiden teknologiaan kiinnittynyt semioottinen potentiaali aktualisoituu. Mediumin ominaisuudet abstrahoituvat ja ovat käytettävissä myös muissa mediuumeissa. (Kress & van Leeuwen 2001: 5–8, 21–22)

Perinteisesti musiikin on ajateltu olevan yksi yhtenäinen merkityksen muodostamisen tapa. Näin on, yllättävää kyllä, ollut myös sen tutkimuksen parissa, jossa kohteena on kommunikaation multimodaalisuus (esim. Norris 2004: 41–44; Fornäs 1997, 2003). Artikkelissani haluan osoittaa, että se, mitä perinteisesti on pidetty yhtenäisenä semioottisena moodina, musiikkina, koostuu ainakin kolmesta itsenäisestä moodista: sävelmoodista, esitysmoodista ja äänitemoodista. Lisäksi, jokainen, joka on ollut (etenkin populaarimusiikin) konsertissa, tietää, että kommunikaatio musiikillisessa tapahtumassa ei ole pelkkää soittamista ja laulamista. Se on myös elehtimistä, ilmeilyä, ilveilyä, pukeutumista, liikkumista, tanssimista, lavastamista, kuvien näyttämistä ja ilotulitteiden ampumista. Kommunikaatio hyödyntää aina useita erilaisia moodeja ja on näin ollen aina multimodaalista. Artikkelini perusajatus onkin, että kaiken musiikin tutkimuksen, ei pelkästään videotutkimuksen, tulisi aina lähestyä kohdettaan multimodaalisena tapahtumana. Tutkimuksen ohjelmallisen julistuksen voisi muotoilla vaikkapa seuraavan multimodaalisen kielentutkimuksen ohjelmanjulistuksen pohjalta:

Multimodaalisuus-projektin tarkoituksena on avoimesti ja selkeästi tehdä selväksi, että kiinnostus muihin representationaalsiin moodeihin kuin puheeseen ja kirjoitukseen on olennaista eikä ainoastaan sattumanvaraisesti kiinnostavaa; että se on keskeistä todellisille kommunikaation muodoille kaikkialla, eikä pelkästään sekundaarinen tai marginaalinen asia, johon voi halutessaan ryhtyä tai olla ryhtymättä, ja joka aina jättää kielen kommunikaation keskiöön. Ehdotus tukeutuu hypoteesiin, että kaikki käytännöt ovat aina multimodaalisia, ja että on kehitettävä teoria, jossa tämä tosiasia on keskeinen, sekä luotava metodologia, jolla kaikkia moodeja voidaan kuvailla – myös yhdessä. Satunnaisesta kiinnostuksesta muita semioottisia moodeja kohtaan tämä projekti siirtyy näkemykseen, että kaikki tekstit ovat multimodaalisia ja myös multimodaalisina kuvailtavissa. Kieli tulee olemaan osa näitä semioottisia objekteja...mutta useinkaan se ei ole määräävä tai tärkein moodi. (Kress & Ogborn 1998, siteerattu Iedema 2003: 39)

Mutta mikä tekee tietystä multimodaalisesta tapahtumasta nimenomaan musiikillisen tapahtuman? Mihail Bakhtinille kielellisen kommunikaation perusyksikkö oli *lausuma*. Lausuma on muiden lausumien rajoittama yksittäinen puheenvuoro kielellisessä kommunikaatiossa, ja sen laajuus vaihtelee yksisanaisesta kommentista jokapäiväisessä keskustelussa kokonaiseen romaaniin tai tieteelliseen tutkielmaan (Bakhtin 1987: 71). Musiikillisen kommunikaation perusyksiköstä voisi vastaavasti käyttää termiä *soittama*. Soittama on se, kun joku soittaa tai laulaa jotain²², kirjoittaa nuoteille sävellyksen, äänittää demon tai laittaa levyn soimaan. Näin ollen musiikillinen tapahtuma on sellainen tapahtuma, joka sisältää ainakin yhden soittaman.

Jos pidämme yllä olevasta musiikillisen tapahtuman määritelmästä kiinni, asettuu musiikin tutkimuksen kohteeksi luontevasti myös sellaiset tapahtumat, joissa kommunikaatio tapahtuu pääasiassa muita kuin musiikillisia viestintätapoja käyttäen.²³ Monissa rituaaleissa, seremonioissa, urheilutapahtumissa, juhlatilaisuuksissa jne., joissa hyödynnetään musiikkia (eli ne sisältävät soittamia), ja jotka määritelmän mukaan näin ollen ovat musiikillisia tapahtumia, musiikin asema ei ole ensisijainen. Esimerkiksi Kenneth L. Pike (1967: 73–78) kuvaa protestanttista jumalanpalvelusta kommunikatiivisena toimintana, jossa kielellisellä kommunikaatiolla (Raamatun luku, saarna jne.) on keskeinen asema. Mutta hänen kuvauksessaan tärkeässä asemassa ovat myös useat ei-kielelliset kommunikaatiotavat, joista ehkäpä merkittävin on soitto ja laulu. Jumalanpalvelus, jossa kielellinen ja ei-kielellinen symboliikka on yleensä hyvin voimakkaasti koodattu, antaakin mielestäni erinomaisen lähtö- ja vertailukohdan pyrkiesämme selvittämään, mitä erilaisia keinoja populaarimusiikin tekijöillä on käytettävissään kommunikointiin yleisön kanssa. Niinpä käsittelenkin aluksi rinnan tapahtumia, joista toisessa musiikki on pääasia (konsertti) ja toisessa ei (jumalanpalvelus).

Artikkelini liittyy valmisteilla olevaan väitöskirjaan suomalaisen populaarimusiikin tuotannosta ja sen sisältämä teoria toimii väitöstutkimuksessani analyysin apuvälineenä.

Lyriikkamoodi ja sävelmoodi

Viestintä jumalanpalveluksessa hyödyntää useita eri aisteja. Seurakunta näkee papin eleet ja puvun, alttaritaulun ja muut maalaukset, kuulee papin saarnan ja kanttorin soiton, maistaa ehtoollisviiniä ja -leipää. Suitsukkeiden tuoksu on olennainen osa ortodoksista ja katolista jumalanpalvelusta. Hurmosliikkeissä kosketus saa ihmiset menettämään tasapainonsa. Jumalanpalvelus on merkitysten kudus (lat. *textum*), joka on kudottu kokoon eri aistimodaliteetteja hyödyn-

²² Laulama on soittaman alalaji.

²³ Musiikin käyttö tapahtumissa, joissa musiikki ei ole pääasia, onkin saanut lisääntyvää huomiota musiikin tutkimuksessa, esim. DeNora 2000 ja North & Hargreaves 2005. Etnomusikologiassa ja musiikkisosiologiassa muutenkaan tutkimuskohteita ei yleensä jaotella sen mukaan, onko musiikki siinä pääasia vai ei (Pohlmann 2000: 293).

tävistä langoista. Jumalanpalvelusta, kuten esityksiä yleensäkin, voidaan näin ollen pitää multimodaalisena tekstinä:

Rituaalit, draamat ja muut performatiiviset genret ovat usein mediaorkestraatioita, eikä niinkään ilmaisua yhdessä mediumissa...Seremoniamestari, pappi, tuottaja tai ohjaaja luo taidetta medioiden ja koodien orkesterista, kuten klassisen musiikin kapellimestari sekoittaa ja asettaa vastakkain eri soittimien äänet ja luo usein ainutkertaisen efektiin (Turner 1988: 23).

Mutta kun tutkimme musiikillista kommunikaatiota jumalanpalveluksessa, mitä aistimodaliteetteja tulee ottaa huomioon? Musiikin on perinteisesti ajateltu olevan jotain, mitä korvilla kuulemme: strukturoitunutta ääntä, soivaa muotoa. Tästä huolimatta musiikin tutkiminen on tapahtunut pääasiassa näköaistia hyödyntäen. Tämä johtuu siitä, että osa musiikillisista merkityksistä on tallennettu kirjoitukseksi: virsien sanat on tallennettu virsikirjaan kirjoitetuksi kieleksi ja melodiat kirjoitetuksi musiikiksi. Tallennetuilla merkityksillä on pysyvyyttä, jota ilmaan haihtuvalla laululla ja soitolla ei ole. Tallennettujen merkitysten pysyvyys on luonut mielikuvan musiikista kokoelmana erillisiä objekteja, jotka ovat subjektista riippumattomia objektiivisen tieteen kohteita. Ne ovat siis sitä musiikkia, joka alun esimerkin mukaisesti lymyilee konserttien välillä jossakin. Äärimmillään tämä on johtanut näkemykseen, jonka mukaan nämä objektit ovat ikuisia ja muuttumattomia, ja säveltäjä ei tarkalleen ottaen sävellä niitä, vaan "löytää" niitä (Kivy 1993).

Jos haluamme selvittää erilaisia tapoja viestittää, täytyy meidän ottaa huomioon biologis-peräisten aistimodaliteettien lisäksi myös erilaiset tallennustekniikat ja instituutiot:

Symboliset moodit ovat kaikenkattavia inhimillisiä viestintätapoja – erityisiä aistimodaliteettien, mediamuotojen ja taiteenalojen kulttuurisia koosteita, joilla on tiettyä historiallista pysyvyyttä. (Fornäs 1995a: 158)

Niinpä virren sanat ja melodia on mahdollista viestittää ainakin kahdella eri tavalla: suullisesti laulamalla tai kirjallisesti kirjoittamalla. Kun pappi laulaa kirkossa seurakunnalle, on se suullista, välitöntä, kasvokkain tapahtuvaa viestintää, mutta kun sanoittaja kirjoittaa virren sanat paperille ja säveltäjä melodian nuoteiksi, on se kirjallista, välittyntä, medioitunutta viestintää. Kukin näistä viestintätavoista hyödyntää eri tavoin biologisia, materiaalisia ja historiallisia semioottisia resursseja. Huomionarvoista tässä on se, että saavutettuaan tietyn vakiintuneen aseman, mediumin erityisominaisuuksilla on taipumus muuttua omiksi semioottisiksi resursseiksi, joita myös muut mediumit voivat hyödyntää:

...mediumeista tulee moodeja, kun niiden merkityksenmuodostamisen periaatteet aletaan ymmärtää abstraktimmin (eräänlaisena 'kielioppina'). Tämä puolestaan mahdollistaa niiden käytön muissa mediumeissa. Ne menettävät yhteytensä kunkin mediumin erityiseen materiaaliseen perustaan. (Kress & van Leeuwen 2001: 22)

Niinpä esimerkiksi elokuvan visuaalista kieltä (kuvakulma, kamera-ajo, tarkennus, leikkaus jne.) voidaan hyödyntää sarjakuvissa ja sarjakuvien konventioita (esim. puhekuplat) elokuvissa.

Mediumin muuttuminen moodiksi käy ilmi jo siinä tavassa, miten kirjoitus, joka alun perin kehittyi muistin apuvälineeksi, on vaikuttanut suulliseen esitykseen: "Ihmiset, jotka ovat sisäistäneet kirjoituksen, eivät ainoastaan kirjoita, vaan myös puhuvat kirjallisesti" (Ong 1988: 56). Sama pätee musiikkiin ja nuottikirjoitukseen. Vielä 1920-luvulla sinfoniaorkestereiden jousisektiot yleisesti liukuivat sävelestä toiseen, mutta tämä *glissandoksi* tai *portamentoksi* nimetty soittotapa katosi 1930-luvulle tultaessa lähes kokonaan (Gronow & Saunio 1990: 75). Kun aiemmin viulistit ikään kuin "kantoivat" tai "kuljettivat"²⁴ melodiankaaren diskreettien tasavireisten säveltasojen yli, mielletään melodian nykyisin (nuottikirjoituksesta johtuen) muodostuvan perättäisistä erillisistä sävelistä, joilla kullakin on diskreetti tasavireisen viritysjärjestelmän mukainen sävelkorkeus. Musiikkiestetiikassa tätä esityskäytännön muutosta vastaa samanaikainen näkemys, jonka mukaan musiikin vastaanotossa olennaista ei ole aistikkvaliteetti, vaan erillisten sävelien muodostaman rakenteen kontemplatiivinen kuuntelu. Korostetuimman muotoilun tämä sai Schönbergin ja Adornon strukturaalisen kuuntelun käsitteessä (ks. Subotnik 1988).

Tasavireisen ajattelun viimeisin tekninen sovellus populaarimusiikin tuotannossa ovat tietokoneen äänitysohjelmiin saatavat vireenkorjausohjelmat (esim. Melodyne, Autotuner, V-Vocal). Niiden tehtävä on pilkkoa audioraidan äänellinen jatkumo erillisiksi perättäisiksi säveliksi, analysoida näin saatujen sävelten sävelkorkeus ja verrata sitä ideaaliin, joka on tasavireisen viritysjärjestelmän mukainen sävelkorkeus. Äänitteen tuottaja määrittelee, miten paljon sävelkorkeuden tulee vastata ideaalia ja suorittaa korjaukset. Se on tämänhetkinen vaihe prosessissa, jonka alku oli nuottikirjoituksen synty 800-luvulla ja jonka tärkeä välitappi oli tasavireisen kaksitoistajakoisen viritysjärjestelmän kehittäminen 1700-luvun alussa.

Jumalanpalvelusmusiikissa hyödynnetään siis kahta semioottista moodia, joiden alkuperä on tallennusmediumissa: *lyriikkamoodia* (kirjoitettu kieli, kirjoitus) ja *sävelmoodia* (kirjoitettu musiikki, nuottikirjoitus). Molempia voidaan viestiä joko suullisesti, kasvokkain, välittömästi kuuloaistia hyödyntäen tai kirjallisesti, medioituneena, näköaistia hyödyntäen. Kuten tekniset keksinnöt yleensäkin, myös lyriikka- ja sävelmoodin tallennusmediumit ovat luoneet omat erikoistuneet ammattiryhmänsä. Laululyriikko (sanoittaja, tekstittäjä) on lyriikkamoodin ja säveltäjä sävelmoodin ammattilainen. On syytä kuitenkin muistaa, että säveltäjän ja sanoittajan ammatit mesenaateista vapaina itsenäisinä ammatteina syntyivät vasta sitten, kun oli kehittynyt järjestelmä, joka mahdollisti symbolisten muotojen (esim. sävellysten) kiinnittämisen alustaan ja näin saatujen tekstien laajamittaisen monistamisen ja jakamisen. On myös syytä huomata, että sävelmoodi ei rajoitu pelkästään sävellettyyn musiikkiin, vaan muovaa yhtä lailla improvisaatiota. Jazzimprovisaatio perustuu tasavireiseen järjestelmään, jonka 12 sävelestä valitaan kutakin sointua kohti (yleensä) seitsemän säveltä improvisoinnin pohjaksi (Nettles & Graf 1997: 25). Tästä johtuen improvisoidun soolon melodia on jälkikäteen mahdollista nuotintaa ja toistaa. Muiden

²⁴ *Portamento* tulee italiankielen verbistä *portare*, joka tarkoittaa kantamista tai kuljettamista.

soittamien soolojen melodian toistaminen onkin keskeinen osa jazzimprovisation opiskelussa. Tosin sävelmoodin osuus jazzsoolossa vaihtelee tyyleittäin. Freejazzissa tärkeintä ei useinkaan ole soitetut sävelkorkeudet vaan äänenväri, saundi.

Esitysmoodi

Kirjoitettu musiikki ja kirjoitettu laululyriikka virsikirjassa kertovat sen, mitä lauletaan, mutta myös sillä, miten laulu esitetään, on merkitystä. Saman laulun eri esitykset sisältävät saman melodian ja lyriikan, mutta esitykset saattavat poiketa toisistaan suurestikin. Urkujen äänikerrat poikkeavat toisistaan ja eri kanttorit käyttävät samoissa uruissa äänikertoja eri tavoin. Papin tulisi laulaa juhlavalla ja ylevällä intonaatiolla, mutta laulutaito saattaa asettaa rajoituksia. Pappi voi korostaa eleillä (esim. siunaus, ristinmerkki) laululyriikan merkitystä tai olla korostamatta. Osalla näistä esityksen elementeistä on semioottinen luonne: ne ovat merkkejä syntaktisessa ja semanttisessa järjestelmässä. Näitä semioottisia elementtejä, jotka luovat merkitystä esitykseen sävelmoodin ja lyriikkamoodin ohella, kutsun *esitysmoodiksi*. Esitysmoodiin kuuluvia merkityksellistämisen tapoja ovat ainakin äänenväri, intonaatio, artikulaatio, fraseeraus, sävelmoodiin kuulumattomat äänet, eleet ja ulkoasu (pukeutuminen, maskeeraus). Esitysmoodin voikin ajatella koostuvan lukuisista alamooodeista ja mahdollisesti alamoodien alamooodeista.²⁵

Vaikka säveltäjät ovatkin klassisen musiikin traditiossa pyrkineet yhä tarkemmin määrittelemään äänenväriä, jolla melodia pitää soittaa, voidaan sama melodia soittaa eri soittimilla ja eri äänenväreillä melodian identiteetin siitä kärsimättä. Niinpä alun melodia Modest Mussorskyn Näyttelykuviissa pysyy samana, soitetaan se pianolla, kuten säveltäjä sen alun perin tarkoitti, tai trumpettilla, kuten Maurice Ravelin orkesterisovituksessa, tai syntetisaattorilla, kuten Emerson, Lake & Palmerin versiossa. Samoin saman soittimen eri äänenvärit luovat merkityksiä. Yksi tärkeimpiä populaarimusiikin eri tyylejä erottava tekijä onkin sähkökitaran saundi: soulissa "puhdas", rockbillyssä "näkkileipä", rockissa "crunch" ja heavyssä "heavy".

Intonaatio, artikulaatio ja fraseeraus ovat merkitykseltään osittain päällekkäisiä termejä, joilla tarkoitetaan sitä erityistä tapaa, jolla sävelmoodiin kuuluvat sävelet esitetään. Näistä intonaatio on selkeimmin sävelkorkeuteen liittyvä. Intonaatiolla on ainakin kaksi merkitystä. Toisaalta sillä tarkoitetaan sävelpuhuttua. Tässä merkityksessä "hyvä intonaatio" tarkoittaa sitä, että esittäjä saa sävelen soimaan "oikealla" sävelkorkeudella mahdollisimman nopeasti sävelen sytyttyä – oikean sävelkorkeuden ollessa tasavireisen viritysjärjestelmän mukainen. Hyvä intonaatio on ongelma ennen kaikkea jousisoittimille, joiden oteleudalla ei ole nauhoja sävelpuhuttua helpottamassa.

²⁵ Moodien hierarkkisesta järjestyksestä ks. Stöckl 2004: 11–16.

Toisessa merkityksessään intonaatio tarkoittaa sävelkorkeuden tulkinnallista hallintaa (Leedy & Haynes 2007). Tässä merkityksessä "hyvä intonaatio" tarkoittaa "oikeanlaista" poikkeamista tasavireisen viritysjärjestelmän sävelkorkeudesta. Poikkeamien ekspressiivinen aspekti syntyy jännitteestä, jonka poikkeama aiheuttaa suhteessa ideaaliin ja jännitteen purkautumisesta, kun poikkeama sulautuu ideaaliin. Esimerkiksi laulajan alavireinen sävel luo jännitteen, joka purkautuu, kun laulaja glissandomaisesti venyttää sävelen oikeaan sävelkorkeuteen. Tämänkaltainen jännitteen luominen ja purkaminen on keskeinen osa afroamerikkalaisen musiikin estetiikkaa.

Artikulaatio tarkoittaa sitä tapaa, jolla yksittäiset sävelet liitetään toisiinsa. Fraseeraus tarkoitti alun perin melodian jakamista fraseerausmerkeillä ja hengitystauoilla kokonaisiksi fraaseiksi (säe, periodi), mutta vastalauseista huolimatta (esim. Harnoncourt 1986: 53) käytetään sitä nykyisin artikulaation synonyymina etenkin populaarimusiikissa. Artikulaatiota ja fraseerausta voidaankin pitää laajemmassa merkityksessä niinä erilaisina tapoina, joilla melodian yksittäiset sävelet ja sävelkokonaisuudet liitetään toisiinsa tai erotetaan toisistaan. Keinoina voi käyttää esimerkiksi sävelten selkeää liittämistä toisiinsa (*legato*), sävelten selkeää erottelua toisistaan (*staccato*), sävelten asettelua rytmiseen ruudukkoon (myöhässä, aikaisessa), dynamiikan vaihtelua ja äänenväriin vaihtelua (Chew 2007). Musiikillisen esityksen tutkimuksessa intonaation, artikulaation ja fraseerauksen variaabeleiden mittaaminen on keskeisin osa (Gabrielsson 2003: 225–226).

Kaikki äänet, jotka esittäjä tuottaa, eivät ole sävelmoodiin kuuluvia. Esimerkiksi Spike Jones yhtyeineen kuvitti laulujen tapahtumia erilaisilla ääniefekteillä: *My Old Flame* sai taustakseen palokellon, paloauton sireenin ja autontorven ja *You Always Hurt The One You Love* erilaisia ampumiseen ja särkemiseen liittyviä ääniefektejä. Sävelmoodiin kuulumattomilla äänillä ei tavoitella kuitenkaan pelkästään koomista vaikutusta. Esimerkiksi Ottorino Respighin *Pini di Roman* esityksessä säveltäjän ohjeiden mukaisesti soitetaan lintujen ääniä äänitteeltä. Afroamerikkalaisen musiikin perinteessä erilaiset syvää tunnetilaa ilmaisevat äännähtelyt ovat keskeinen osa esitystä. Niinpä esimerkiksi Screamin' Jay Hawkinsin (2004) esityksissä merkittäviä ovat erilaiset huudahdukset ja naurunpyrskähdykset.

Yleisin sävelmoodiin kuulumaton äänellinen tapa viestiä esityksessä on kuitenkin puhe. Osan jumalanpalveluksen liturgiasta papin on mahdollista esittää joko lausuen tai laulaen (esim. alkusiunaus jumalanpalveluksen alussa ja Herran siunaus jumalanpalveluksen lopussa) (*Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkkokäsikirja I-II* 2003: 18, 36). Populaarimusiikin konserteissa puhe voi liittyä jompaankumpaan niistä rooleista, jotka laulajalla on konsertissa esitettävään: tähden rooli ja laulun kertojan rooli. Laulajalla on useita keinoja antaa merkki yleisölle roolin vaihtumisesta, eikä yleisöllä normaalisti ole vaikeuksia seurata tätä leikkiä (Frith 1998: 211–212). Esimerkiksi kun laulun *I'm Gonna Love You Just A Little More Babe* esityksessä (White 2005) Barry White lausuu rakkauten sanoja ensimmäisen kertosaikeiston jälkeen, on selvää, etteivät sanat ole osoitettu yleisölle vaan laulussa puhutellulle henkilölle "you". Kun hän laulun

päätteeksi esittää kiitoksen, on yhtä selvää, ettei hän kiitä laulussa puhuteltua henkilöä "you" vaan yleisöä. Sen sijaan, kun White puhejakson jälkeen ryhtyy laulaen esittämään tekstiä "*clap your hands!*", syntyy yleisössä hetkellinen hämmennys. Tähtien yleisölle esittämät kehotukset käsien taputtamiseksi tai yhdessä laulamiseksi eivät yleensä tapahdu laulaen, mutta toisaalta arkiymmärryksen nojalla ja genresäännöt huomioon ottaen ei myöskään tunnu uskottavalta, että laulun kertoja kehottaisi rakastettuaan taputtamaan käsiään kesken intiimin kohtauksen. Alkuhämmennyksen jälkeen yleisö ymmärtää kehotuksen koskevan itseään ja noudattaa käskyä. Joskus tähden rooli ja laulun kertojan rooli voivat myös hetkittäin yhtyä, kun tähti omistaa laulamansa laulun jollekin todellisuuden henkilölle. Kun Barry White omistaa laulun *I've Found Someone* vaimolleen, hän esittää (tähtien) tunteensa ikään kuin laulun kautta, kuin keskiajan trubaduuri kauniille linnanheidolle. Niinpä, vaikkei White sitä eksplisiittisesti ilmaisekaan, myös esityksen sisältämän puheosuuden voisi kuvitella olevan osoitettu hänen taustakuorossa laulavalle vaimolleen Glodianille. Tämä siitä huolimatta, että laulu ja sen puheisuus ovat osa hyvin harjoiteltua ja orkestroitua kokonaisvaltaista viihdepakettia.

Musiikillisen äänen tuottamiseen tarvitaan tiettyjä liikkeitä (käden siirtäminen koskettimistolla, kielen näppäily, kalvon lyöminen). Tarvitaan myös liikkeitä, jotta soittaja pääsee lavalle soittimensa ääreen ääntä tuottamaan. Mutta kaikki soittajan liikkeet eivät tapahdu äänen tuottamista varten, vaan osa on eleitä, esityksen ei-verbaalista kommunikaatiota. Anderson (2001) ja Kurosawa & Anderson (2005) tutkivat esitystä populaarimusiikissa ja luovat monitahoisen jaottelun niistä eleistä, joita muusikot esityksen aikana lavalla käyttävät. Yksinkertaistettuna nämä eleet voidaan jakaa kolmeen osaan: tulkintaan liittyvät eleet, yhteissoiton ja -laulun koordinointiin liittyvät eleet sekä symboliset eleet. Kaikki eleet ovat kuitenkin tietyssä määrin kulttuurisidonnaisia, joten selkeää rajaa näiden välille on vaikea vetää. Populaarimusiikissa, missä yhtyeet useimmiten esittävät perättäisinä iltoina saman ohjelmiston ja kiertueet voivat pisimmillään olla kahdenkin vuoden mittaisia, ohjelmisto on useimmiten hyvin harjoiteltu. Niinpä näennäisesti yhteissoiton koordinointiin liittyvät eleet ovat puhtaasti symbolisia. Kun swingkaudella orkesterin kapellimestari heilutti tahtipuikkoa, eleen tarkoitus ei ollut tempon ylläpitäminen vaan statuksen osoittaminen: se, joka heiluttaa tahtipuikkoa oikeasti, heiluttaa sitä myös symbolisesti.

Eleiden ohella kehon kieltä on se tapa, jolla esittäjä kehonsa koristelee. Populaarimusiikissa ulkoasu saa merkityksensä useimmiten siitä genrestä, johon se viittaa. Kaikki eivät osaa soittaa tai laulaa, mutta kaikki osaavat pukeutua. Niinpä 1990-luvun alkupuolella Kriss Kross -fanin tunnisti siitä, että hänellä oli vaatteet päällä väärin päin. Mutta tuleeko ulkoasun olla musiikintutkimuksen kohteena? Musiikintutkija kehystää kohteen useimmiten eri tavalla kuin tutkimuksen kohteena olevat ihmiset. Kanttori säestää virsiä uruilla nuoteista soittaen. Nuotit, jotka ohjaavat kanttorin musiikillista esitystä sekä kanttorin käyttämät urkujen äänikerrat ovat epäilemättä keskeisiä musiikintutkimuksen kohteita. Mutta tuleeko kanttorin elekieli ottaa huomioon? Kanttorihan on yleensä seurakunnan selän takana itse selin seurakuntaan päin. Kanttoria ei seurakunta

siis näe, eikä kanttorin eleet näin ollen ole osa viestintää.²⁶ Entä papin eleet? Vaikka barokkimusiikissa ristinmerkillä oli melodinen vastine, on tämän päivän jumalanpalveluksessa ristinmerkki puhtaasti visuaalinen symboli. Kuitenkin se usein liittyy olennaisesti papin musiikilliseen esitykseen. Entä ehtoollisviinin maku? Sen maistaa kaikki, mutta onko se musiikillista viestintää?

Konsertti ja jumalanpalvelus muistuttavat multimodaalisuudessaan monessa suhteessa toisiaan. Sävelmoodin ja lyriikkamoodin lisäksi merkitystä luodaan esitysmoodilla: äänensävyllä, intonaatiolla, eleillä, puvuilla, maskeilla jne. Suurin ero on työnjaossa. Jumalanpalveluksessa pappi ja seurakunta yhdessä osallistuvat uskonnollisen rituaalin esittämiseen, joskin papin osuus esittämisessä on suurempi kuin seurakuntalaisten. Vaikka populaarimusiikin konserteissa ja huvitilaisuuksissa yleisöllä on mahdollisuus osallistua tapahtumaan aktiivisesti laulamalla ja tanssimalla, ovat roolit jakautuneet selvästi: on niitä, jotka esittävät, ja niitä, jotka vastaanottavat esityksen. Klassisen musiikin konserteissa työnjako on lähes täydellinen. Lied-konsertissa tai oopperassa esittäjän ja yleisön yhteislaulu on poissuljettu mahdollisuus.

Äänitemoodi

Vielä pidemmälle työnjako menee silloin kun musiikin tuotanto ja vastaanotto eriytyvät ajallisesti ja paikallisesti toisistaan. Kirjoitus ja nuottikirjoitus olivat jo eriyttäneet osan esityksen valmistelusta säveltäjälle ja sanoittajalle. Heidän osuutensa, joka määritteli esityksen säveltekstuurin ja laululyriikan, välittyi nuottien kautta. Äänentallennustekniikan kehittyminen 1800-luvun lopulla eriytti esityksen vastaanotosta. Jos kirjoitus medioi laululyriikan ja nuottikirjoitus säveltekstuurin, medioi äänentallennustekniikka esityksen.

John B. Thompson (1995: 82–87) jakaa sosiaalisen kanssakäymisen muodot kolmeen osaan. Kasvokkain tapahtuvassa kanssakäymisessä (*face-to-face interaction*) osanottajat ovat samassa tilassa ja ajassa, kanssakäyminen on luonteeltaan molemminpuolista ja osanottajilla on käytössään lukuisia erilaisia tapoja viestiä (puhe, eleet, kosketus jne.). Medioituneessa kanssakäymisessä (*mediated interaction*) osanottajat ovat toisiinsa yhteydessä jonkin mediumin (esim. puhelin, sähköposti) välityksellä eri paikoissa ja mahdollisesti myös eri ajassa, mutta kanssakäyminen on luonteeltaan edelleen molemminpuolista. Mediasta riippuen viestinnän keinot ovat kuitenkin kaventuneet. Esimerkiksi puhelinkeskustelussa on mahdollista antaa merkitystä äänenpainolla mutta ei kasvojen eleillä. Kirjallisessa viestinnässä keinot ovat vielä kapeammat. Medioitunut kvasi-kanssakäyminen (*mediated quasi-interaction*) on yksisuuntaista. Viesti on suunnattu mediatekstin tuottajilta vastaanottajille, joita ei ole ennalta yksilöity ja joilla ei ole (merkittävää) mahdollisuutta vastata viestiin. Viestintä ei ole siis suun-

²⁶ Kanttorin samoin kuin kuoron sijoittaminen seurakunnalta näkymättömiin saattaa itsessään olla symbolinen teko: kun seurakunta ei näe musiikin esittäjää, tuntuu musiikki tulevan taivaasta (ks. Katz 2004, 21).

nattu yksilöille vaan joukoille – siitä termi joukkoviestintä. Kuten medioituneessa kanssakäymisessä, myös medioituneessa kvasi-kanssakäymisessä käytetty tekniikka rajoittaa viestintäkeinoja.

Vaikka äänentallennustekniikkaa voidaan käyttää myös kasvokkain tapahtuvassa kanssakäymisessä ja medioituneessa kanssakäymisessä (kuten myöhemmin tulen esittämään), olivat äänitteet alun perin medioitunutta kvasi-kanssakäymistä. Äänentallennustekniikka rajoitti viestinnän keinoja: esittäjän kehon katoamisen myötä katosivat esityksestä kuva, haju, maku ja kosketus. Niille, jotka puolustivat musiikin autonomiaa, kuuloaistin ja muiden aistien erkaneminen toisistaan oli tekniikan mukanaan tuoma tervetullut uudistus. Adorno (1990: 64) riemuitsi LP-levyille tallennetuista oopperoista, koska musiikki oli se todellinen objekti, johon oopperassa tuli hänen mukaansa keskittyä. Se, ettei musiikin kuulija enää nähnyt äänen tuottajaa, muusikkoa, sai jotkut myös ajattelemaan, ettei äänilevyn tuottamisessa muusikkoa välttämättä edes tarvita: ääni voidaan tuottaa kaivertamalla tarvittavat urat suoraan levyyn, joka lisäksi mahdollistaa sellaisten äänien tuottamisen, joilla ei ole luonnollista äänilähdettä (Katz 2004: 104–106). Osalle säveltäjistä äänilevyn (ja myöhemmin magneettinauhan) suurin etu oli siinä, että se mahdollisti esittäjästä eroon pääsemisen. Säveltäjä pystyi kommunikoimaan yleisönsä kanssa suoraan ilman välittäjiä.

Se, mikä gramofonimusiikin ja nauhamusiikin kannattajilta jäi ehkä huomaamatta, on se, että jokainen mediateksti, joka representoi jotakin, on joka tapauksessa aina keinotekoinen. Mediateksti esittää kohteensa aina tietystä näkökulmasta, kuvakulmasta tai äänikulmasta. Niinpä myös äänitteen sisältämä esitys on aina representoitu esitys. Äänentallennustekniikan alkuvaiheita on kuvattu termillä *High Fidelity*, joka ”merkitsee korkeata uskollisuutta luonnolliselle äänelle: kaiun tulee laulaa alkuperäisestä (ääni)lähteestä, akustisen peilin kuvastaa puhujan auditiivisia kasvoja” (Keskinen 1995: 39). Akustinen peili ei kuitenkaan ole paikallaan luonnostaan, vaan äänitteen tuottaja valitsee peilin ja sijoittaa sen haluamalleen paikalleen. Äänitteen sisältämä esitys on nimenomaan äänitettä varten harjoiteltu, esitetty ja äänitetty. Äänite ei ole elävän esityksen salakuuntelua vaan pohjimmiltaan studiotaidetta (Sterne 2003: 237).

Studiossa tuottaja luo äänitteeseen position, josta käsin esitystä kuunnellaan. Tämä positio on *sisäiskuuntelija*, sisäislukijan²⁷ auditiivinen serkku, jonka kuultavaksi esityksen merkitykset tarjotaan. Esityksen merkitykset ovat vähentyneet. Sisäiskuuntelija on sokea: hän ei näe muusikon kasvoja, eleitä eikä puukeutumista. Mutta samalla tilalle on tullut uusi merkityksen luomisen tapa: *äänitemoodi*. Äänitteen esityksessä laulaja on lähes poikkeuksetta keskellä ja erittäin lähellä sisäiskuuntelijaa. Joskus laulaja suorastaan kuiskailee sisäiskuuntelijan korvaan, kuten esimerkiksi Regina Spektor äänitteillään. Basisti soittaa keskellä mutta laulajaa kauempana. Myös rumpali on keskellä mutta muut (kitarat ja kosketinsoittimet) on sijoitettu stereokuvassa yleensä enemmän laitoihin. Äänitteen esityksen ei kuitenkaan tarvitse olla uskollinen elävälle esitykselle eikä edes tavoitella uskottavuutta. Les Paulin ja Mary Fordin äänitteellä *How*

²⁷ Sisäislukijasta kirjallisuuden tutkimuksessa ks. Tammi 1992, luku 5.

High The Moon lavalla kuusi Les Paulia soittaa kitaroita samalla kun kolme Mary Fordia laulaa melodiaa harmonioissa. Itsensä kanssa stemmojen laulaminen on myöhemmin ollut keskeinen elementti esimerkiksi Michael Jacksonin levyillä. Myöskään tilan, jossa esitys tapahtuu, ei tarvitse olla luonnollinen eikä yhtenäinen. Tila saattaa hetkessä vaihtua isosta salista pieneen huoneeseen, kuten esimerkiksi Murray Headin äänitteellä *One Night In Bangkok*. Soittimet ja niiden fiktiiviset soittajat saattavat olla lisäksi kukin eri tilassa (Moylan 2002: 200–202). Äänitemoodin erilaiset merkityksellistämistavat ovat moninaiset, ja olen käsitellyt niitä sekä niiden kehitystä laajemmin muissa artikkeleissani (Heikkinen 2005a, 2005b). Äänentallennustekniikan myötä musiikin tekijöiden joukkoon liittyi uusia ammattilaisia, äänittäjiä ja äänitetuottajia, joiden tehtävä oli luoda merkityksiä äänitemoodia hyväksi käyttäen.

1920-luvulla äänitteet tekivät tuloaan myös klassisen musiikin konsertteihin, mistä esimerkkinä edellä mainittu Ottorino Respighin *Pini di Roma*. Kokeellisimpia olivat Paul Hindemithin ja Ernst Toch'n *Grammophonmusik* -esitykset Berliinissä 1930 (Katz 2001). Taustanauhat ja sämplerit ovat keskeisessä osassa monessa Steve Reichin teoksen esityksessä. Äänitteiden käyttö klassisen musiikin konserteissa ei kuitenkaan ole muodostunut yleiseksi käytännöksi. Sen sijaan populaarimusiikin konserteissa äänitemoodia hyödynnetään nykyään laajalti, mikä on omalta osaltaan hämärtänyt rajaa "elävän" esityksen ja äänitteen välillä. Whitney Houstonin esittäessä Yhdysvaltain kansallislaulun amerikkalaisen jalkapallon loppuottelussa 1991 Houstonissa, lauluosuus, jonka stadionyleisö äänentoistojärjestelmästä kuuli, oli äänitetty muutama päivä aiemmin (Wurtzler 1992: 87). Ennen Madonnan *Drowned World* -maailmankiertuetta vuonna 2001 ohjelmoija Mike McKnight kävi läpi kaikki Madonnan studioäänitteet, valikoi ne osat, jotka olivat äänitteen kannalta olennaisia, mutta mahdollisia esittää "livenä", sämpläsi ne ja ohjelmoi tietokoneen niitä toistamaan (Rule 2002: 34–38). Kun aiemmin äänitteen tehtävä oli olla uskollinen esitykselle (*hi-fi*), on nykyisin esityksen tehtävä useimmiten olla uskollinen äänitteelle. Etenkin rockmusiikissa äänitteestä on tullut ensisijainen teksti (Gracyk 1996: 43). Käänteeseen tähän tapahtui 1960-luvulla, kun toisaalta studioteknologian kehitys antoi entistä suuremmat mahdollisuudet irtautua luonnollisesta esityksestä äänitteen teossa ja toisaalta konserttien yleisömäärät kasvoivat ja yleisö kuuli esityksen enimmäkseen esiintymislavan molemmin puolin asetettujen kovaäänispinojen kautta. Konsertin kuuntelutapahtuma alkoi muistuttaa äänitteen kuuntelua kotistereosta. Kuten sävel- ja lyriikkamoodilla, myös äänitemoodilla voikin nykyään katsoa olevan kaksi erillistä viestintätapaa: suullinen, välitön, konsertissa kasvokkain tapahtuva (*face-to-face interaction*), sekä "kirjallinen", medioitunut, äänitteen kautta tapahtuva (*mediated quasi-interaction*). Erona sävel- ja lyriikkamoodiin on kuitenkin se, että molemmissa viestintätavoissa äänitemoodi hyödyntää kuuloaistia.

Kuvamoodi

Äänilevyn ja myöhemmin radion myötä esittäjä ja kuulija erkaantuivat visuaalisesti toisistaan, ja vuonna 1924 eräs kirjoittaja pelkäsikin, että luonnon herkkä biologinen tasapaino järkkyy ja syntyy "silmien nälkä" (siteerattu Douglas 1987: 312). Tämä nälkä sai lievennystä, kun kuvantallennustekniikan myötä visuaalisuus teki paluun medioituneeseen esitykseen. Jo 1905 oli kehitetty laitteita, jotka gramofoniin synkronoituina pyörittivät kuvia ja tekstiä (Katz 2004: 19). Samoin elokuvateollisuudessa kuvan ja äänen synkronoimista tutkittiin elokuvan syntyhetkistä lähtien ja useita keksintöjä tehtiin sekä Euroopassa että Amerikassa. Kuitenkin vasta sähköinen äänentallennus ja -toisto sekä äänen kuvaaminen ja kuvan liittäminen filmiin 1920-luvun lopulla ratkaisivat aiemmat synkronointi- ja äänentoisto-ongelmat (Gomery 1985: 231–235). Äänielokuvan myötä esittäjä palasi medioituneeseen esitykseen, mutta itsekin medioituneena, kuvana. Ensimmäisessä äänielokuvassa *The Jazzsinger* vuodelta 1927 Al Jolson laulaa laulunumeronsa "livenä", mutta jo vuonna 1929 kuva ja ääni voitiin tallentaa eri aikaan (Gorbman 1987: 52), mikä vapautti esittäjän mikrofonista ja mahdollisti visuaalisesti näyttävämmän esityksen. Amerikkalainen elokuvamusikaali pyrki 1930-luvun myötä musiikkinumeroissaan yhä suurempaan näyttävyyteen, mikä vastaavasti vähensi esitysten uskottavuutta aitoina esityksinä. Ääni ja kuva muodostivat yleisön mielessä yhtenäisen kokonaisuuden vain, koska se teki elokuvan kanssa audiovisuaalisen sopimuksen siitä, että ääni ja kuva ovat peräisin samasta lähteestä.²⁸ Kuvallista ilmaisua musiikissa kutsun *kuvamoodiksi*.

Audiovisuaaliseen sopimukseen perustuu musiikkivideoidenkin mielekkäisyys. Juuri tällä sopimuksella leikittelee video *Call Me Al*, missä näyttelijä Chavy Chase aukoo suutaan laulun kanssa synkronissa samaan aikaan kun äänitteiden todellinen laulaja Paul Simon istuu vieressä ja pitää suunsa kiinni. Harva myöskään uskoo, että Robert Palmerin videolla *Addicted To Love* soittavat kauliit valokuvamallit soittavat videolla kuultavalla ääniraidalla. Aina yleisö ei audiovisuaalista leikkiä ymmärrä. Kun kävi ilmi, että Milli Vanilli -nimellä videoilla ja julkisuudessa esiintyneet näyttelijät eivät olleet samoja henkilöitä, jotka laulavat äänitteellä, vaadittiin duolle myönnetty Grammy-palkinto takaisin, ja duon ura päättyi. Huulisynkronissa laulamisen (*lip-synch*) ja taustanauhan kanssa soittamisen (*playback*) perinne juontaa juurensa 1930-luvun alkuun ja se oli ja on edelleen pääasiallisin esittämistapa television populaarimusiikkiohjelmassa (Mundy 1999: 172). Se, missä Milli Vanilli -duon tuottajat kuitenkin tekivät virheen, oli se, että he toivoivat yleisön tekevän audiovisuaalisen sopimuksen myös musiikkivideoformaatin ulkopuolella, muissa medioissa. Mutta tähän ei yleisö eivätkä etenkin Grammy-viranomaiset suostuneet.

Vaikka musiikkivideoiden asema artistien kuvallisessa esittämisessä nykyisin on merkittävä, ehkä merkittävämpi edelleenkin ovat viralliset PR-valokuvat, joiden välityksellä artistia tuodaan esille lehtimainonnassa ja -haastatteluissa, nuoteissa, julisteissa, konserttimainoksissa, levykansissa sekä

²⁸ Audiovisuaalisesta sopimuksesta ks. Chion 1994, 222.

erilaisissa artistiin liittyvissä vaatteissa ja tavaroissa. Kuten äänite, musiikkivideo ja muut mediatekstit, myös valokuva esittää kohteensa tietyllä tavalla representoituna, tietystä kuva- ja näkökulmasta esitettynä. Tutkimuksessaan 1960-luvun alun tyttöbändien kuvallisesta ilmaisusta Cynthia Cyrus (2003: 187–188) erottaa kolme kuva-aihetta PR-valokuvissa: esitys, poseeraus ja "salaotos". Esityskuvissa artisti jäljittelee lavaesiintymistä siihen liittyvine eleineen ja asuineen. Poseerauskuvien esikuva oli elokuvatähtien "glamour"-kuvat (Hamilton 1987: 16), joskin tyttöbändiaikakaudella poseerauksen paikka saattoi olla valokuvastudiota arkipäiväisempi. "Salaotoksessa" artisti esiteltiin näennäisesti vapaa-aikaa viettämässä, esimerkiksi esityksen jälkeen takahuoneessa tai kahvitauolla äänitysten lomassa.

Mutta levykansien ja musiikkivideoiden visuaalinen ilmaisu koostuu toki muustakin kuin artistien kuvista. Varsin merkittävää visuaalinen ilme on musiikillisen tyylin tai genren tunnistamiselle. Kun popmusiikissa levykansien keskeinen esittämisen kohde on artisti, jolla pyritään korostamaan artistia kuluttamisen kohteena, oli esimerkiksi progressiivisessa rockmusiikissa aiheena usein fantasiamaailma, johon myös laulujen lyriikka viittasi. Punkideologiaan kuului omaehtoisuus, mikä heijastui kansien kotikutoisessa ilmeessä. Musiikkivideoiden kuvallinen ilmaisu on osittain peräisin televisio- ja elokuvatuotannon konventioista, mitä useat musiikkivideotutkimukset korostavat, mutta on myös hyvin perusteltua pitää musiikkivideota levykansien jatkeena, mitä musiikkivideon asema äänitteen promotiovälineenä edelleenkin korostaa (Corbett 1990: 88). Tärkeää on huomata myös musiikkivideon suhde äänitemoodiin. Koska populaarimusiikissa äänitteen sisältämä esitys on fiktiivinen, pyrkii musiikkivideokin harvoin representoimaan esitystä realistisesti. Esittäjät vaihtavat paikkaa ja aikaa yhtä katkelmallisesti kuin äänitteen esitys vaihtaa fiktiivistä tilaa. Kuvallinen ilmaisu musiikissa ei ole varsinaisesti synnyttänyt uusia ammattikuntia, vaan pääasiassa hyödyntänyt vanhoja valokuvaamiseen sekä televisio- ja elokuvatuotantoon liittyviä ammatteja: valokuvaaja, ohjaaja, kameramies, valaisija jne.

Kuten äänitemoodi, myös kuvamoodi on nykyään olennainen osa "elävää" esitystä. Stadionkonserteissa esiintyjän visuaalinen läsnäolo välittyy useimmiten kameroiden ja videotaulujen välityksellä. Kuten Andrew Goodwin (1990: 269) toteaa, "popmegatähden konserttiin osallistuminen on nykyisin etukäteen tallennetun musiikin (nauhoitettu tai sekvensoitu) kuuntelemista ja pienen kohinan TV:n katselua väkeä täynnä olevalla isolla kentällä". Äärimmäisen harvoin kaikki konsertissa kuultava musiikki on ennalta tallennettua ja kuvantoistotekniikkakin on huimasti parantunut, mutta olennaista on se, miten vähän konserttikokemus poikkeaa siitä kokemuksesta, jonka kukin saa kotonaan äänitteiden ja musiikkivideoiden seurassa. Jos äänite on esikuvana konsertin auditiiviselle ilmeelle, on musiikkivideo yhä enenevässä määrin esikuvana konsertin visuaaliselle ilmeelle.

Tähtimoodi

Sillä, mitä lauluja lauletaan (sävel- ja lyriikkamoodi), on merkitystä, kuten myös sillä, miten ne lauletaan (esitysmoodi). Mutta myös sillä, kuka laulaa, on merkitystä. Esimerkiksi sillä, esittääkö laulun *My Way* Frank Sinatra vai Sid Vicious on merkitystä. Kyse ei ole siitä, että Frank Sinatran ja Sid Viciousin äänenväri, kehonkieli ja tapa fraseerata poikkeavat toisistaan, vaan siitä, että heillä on erilainen tähti-imago. Kyse ei ole siis varsinaisesta konkreettisesta (välittömästä tai medioituneesta) esityksestä, vaan siitä, mitä merkityksiä pelkkä ajatus tietyistä tähdestä laulamassa tiettyä laulua luo. Tieto siitä, kuka laulaa, vaikuttaa siihen, miten esitystä arvioimme (Frith 1998: 70). Tähti kantaa esitykseen ja mediatekstiin mukanaan merkityksiä, jotka ovat kasautuneet aiemmista teksteistä (konsertit, äänitteet, videot, elokuvat), tuotepromootiosta, julkisuudesta (haastattelut, visailut ym.) sekä kriitikistä ja kommentaareista (Dyer 1982: 68–72). Tähtien imago, joka on samalla hänen tähti-identiteettinsä, muodostuu näistä intertekstuaalisista diskursiivisista käytännöistä – niiden perusteella yleisö hänet tuntee (deCordova 2001: 12). Tähti on tähti ja kuuluisuus vain median välityksellä ja avustuksella. Merkityksen luomista tähti-imagoa hyödyntäen kutsun *tähtimoodiksi*.

Tähtisysteemin syntymiselle elokuvassa 1909–1925 on varmaankin useita syitä, joista osa periytyy aikaisemmasta teatteri-, music hall ja vaudevilleperinteestä. Yksimielisyys tuntuu vallitsevan kuitenkin siitä, että tähteys ja kuuluisuus ovat riippuvaisia joukkoviestinnästä, jonka voimakas kasvu ja uudet muodot (elokuva, radio, äänite) ajoittuvat 1800-luvun loppuun ja 1900-luvun kahdelle ensimmäiselle vuosikymmenelle (Turner 2004: 10). Kuuluisuus on luonteeltaan multimedialista. Merkittävää on myös se läsnäolon ja poissaolon dialektiikka, jolla mediateksti aina operoi (Mäkelä 2002: 37). Samoin kuin elokuvat elokuvateattereihin, lehdet, valokuvat, äänitteet, radio ja televisio tuovat olohuoneisiimme (ääni)maisemia, ihmisiä ja esineitä, jotka todellisuudessa sijaitsevat toisessa ajassa ja paikassa.

...kaikki objektit ovat elokuvassa yhtä lailla poissaolevia. Tähti ilmaantui ensisijaisena paikkana, missä tästä läsnäolon ja poissaolon suhteesta voitiin neuvotella ja missä se voitiin kääntää nautinnoksi ja lumoukseksi. Tähtisysteemi on "täyttänyt" puutteen, joka syntyy elokuvan tavasta merkityksellistää, ja näin se on saanut esiin täyteläisyyden ja läsnäolon tunteen (vaikkakin kuvitteellisen ja haihtuvan) sen poissaolon tilalle, jonka elokuvalaiteisto väistämättömästi luo. Jos mekaaninen uusintaminen on johtanut todellisen objektin auran katoamiseen, kuten Walter Benjamin väitti, niin tähtisysteemi voidaan nähdä mielenkiintoisena yrittäksenä korvata se. (deCordova 2001: 146)

Mykkäelokuvassa "täyteläisyyden ja läsnäolon tunteen" toi tähden representoitu keho, äänitteellä ja radiossa tähden representoitu ääni.

Mutta mikä mediatekstissä tuon nautinnon ja lumouksen (ja halun) synnyttää? Mitä erityistä tekstin läsnäolossa on, joka saa meidät tähdestä lumoutumaan? Kuten edellä on mainittu, mediateksti kuvaa kohteensa aina tietyistä näkö-, kuva- ja kuulokulmasta. Elokuva- ja televisiotuotannossa kuvan koko on

määritelty suhteessa ihmisvartaloon: lähikuva näyttää kasvot, puolikuva vartalon vyötäröstä ylöspäin, kokokuva koko vartalon jne. Myös äänituotannossa representoidun kohteen etäisyys sisäisakuulijasta on muokattavissa. Mikrofonin voidaan asettaa joko hyvin lähelle äänilähdettä (*close miking*), hieman kauemaksi, jolloin myös tila, jossa äänitys tapahtuu, välittyy (*distant miking*) tai hyvin kauas, jolloin tila on pääosassa (*ambient miking*) (Huber & Runstein 1997: 113–121). Mutta äänilähteen kuvitteelliseen etäisyyteen vaikuttavat myös muut tekniset seikat. Kompressointi tasaa äänilähteen voimakkuuden vaihteluja vaimentamalla voimakkaita ääniä ja korostamalla heikkoja. Ihmisäänien kompressointi korostaa hengitys- ja muita laulamiseen ja puhumiseen liittyviä ääniä, jotka normaalisti ovat kuultavissa vain lähietäisyydellä. Lähellä oleva äänilähde kuuluu voimakkaampana kuin kauempana oleva, joten ne äänilähteet, jotka halutaan esittää lähellä olevina, laitetaan miksausessa muita kovemmalle. Koska ihmisen kuulo on herkimmillään taajuusalueella 3000–5000 Hz, lisää tämän alueen korostaminen puheen selkeyttä ja saa kohteen kuulostamaan lähempänä olevalta (Huber & Runstein 1997: 357–358). Tätä aluetta kutsutaankin yleisesti läsnäoloon viittaavalla nimellä preesensalue (*presence*).

Tällä kaikella on yhteys siihen tapaan, jolla fyysinen etäisyys ihmisten välillä korreloi heidän sosiaaliseen välimatkaansa. Mitä lyhyempi on ihmisten välinen sosiaalinen välimatka, sitä lähemmäksi toisiaan he voivat fyysisesti tulla. Edward T. Hall (1990: 116–125) jakaa ihmisten väliset etäisyydet neljään: intiimi etäisyys (*intimate distance*), henkilökohtainen etäisyys (*personal distance*), sosiaalinen etäisyys (*social distance*) ja yleinen etäisyys (*public distance*). Ääni- ja kuvatuotannossa representoidun kohteen ja sisäisvastaanottajan välisestä etäisyydestä on kehittynyt erillinen semioottinen systeemi, jolla voidaan luoda kuvitteellisia sosiaalisia suhteita (van Leeuwen 1999: 27). Intiimi etäisyys on se, jota lähikuva ja lähiaäni vastaavat. Se on rakastamisen ja huolenpidon etäisyys (Hall 1990: 117). Se on etäisyys, joka vallitsee vanhemman ja lapsen tai rakastavien välisessä suhteessa. Se on myöskin etäisyys, jossa vastapuolelta odotetaan ehdotonta rehellisyyttä ja vilpittömyyttä.

Tähden kuvakulma on lähikuva ja kuulokulma lähiaäni. Lähikuva elokuvan kuvallisena konventiona tuli käyttöön samoihin aikoihin kun elokuvayleisö alkoi kiinnostua todellisista henkilöistä valkokankaan hahmojen takana (Walker 1970: 21; deCordova 2001: 55–57). Vastaavasti 1920-luvulla mikrofonin mahdollisti uuden, intiimin, lähiaänen perustuvan laulutavan (*crooning*), jonka ansiosta laulajat vähitellen ohittivat huomiossa, suosiossa ja tähteydessä orkesterinjohtajat. Rudy Vallee ja Bing Crosby olivat ensimmäisiä laulajia, joiden suosio perustui pelkästään heidän mediaesityksiinsä radiossa, äänitteillä ja elokuvassa (McCracken 1999: 375, 385). Lähikuva ja lähiaäni tuovat medioituneen kohteensa, tähden, yhtä lähelle sisäisvastaanottajaa kuin hyvät ystävät tai rakastavaiset ovat kasvokkain tapahtuvassa kanssakäymisessä. Mediatekstin todellisen vastaanottajan samastuessa sisäisvastaanottajan kanssa syntyy medioitunut läheisyys, josta voimme käyttää nimeä *parasosiaalinen läheisyys*.²⁹ Tähti ja mediatekstin vastaanottaja muodostavat suhteen, joka vastaanottajan näkökul-

²⁹ Parasosiaalisen kanssakäymisen käsitteestä ks. Giles 2002.

masta muistuttaa oikeaa läheisyyttä, mutta on todellisuudessa välittyntä ja yksisuuntaista. Vastaanottajalle läheisyys on joko ystävän tai rakastetun läheisyyttä, jossa keskeisenä elementtinä on vilpittömyyden tunne, mikä käy hyvin ilmi alkuaikojen croonereille lähetetyistä fanikirjeistä (McCracken 1999: 376–378; Scannell 1996: 66–67) Käytämme edellä mainittua John B. Thompsonin jaottelua erilaisista kommunikaatiomuodoista hyväksemme, voimme kuvata mediatähden ja vastaanottajan välistä suhdetta myös termillä *medioitunut kvasi-läheisyys*. Aina ei todellinen vastaanottaja kuitenkaan sisäisvastaanottajaan samastu eikä läheisyyttä näin ollen synny. Lähikuvan ja lähiaänen avulla mediatekstin tähti pyrkii viettelemään vastaanottajansa, mutta lopullinen valinta on vastaanottajan ja kaukosäätimen.

Tähden ja mediatekstin vastaanottajan välinen parasosiaalinen läheisyys on se perusta, jolle tähtimoodi mediatekstissä (esim äänite, musiikkivideo) rakentuu, ja jonka tuottamiseen "tähtiteollisuus" aktiivisesti pyrkii (Gamson 1994: 172). Tähtimoodissa merkitys rakentuu multimediaalisesti ja intertekstuaalisesti (Dyer 1986: 3), ja se aukenee vain niille, jotka antautuvat parasosiaaliseen suhteeseen ja ryhtyvät intertekstuaaliseen leikkiin. Gamsonin (1994: 146) mukaan leikin vakavuus vaihtelee camp-asennetta muistuttavasta postmodernista pelistä tähden ihannointiin ja samastumiseen. Tähtien merkitys mediatekstien markkinoinnissa kasvoi 1900-luvulla niin paljon, että tähti-imagon tuottamiseen osallistuvien eri ammattialojen määrä on nykyisin mittava. Näistä Dyer (1986: 5–6) mainitsee seuraavat: meikkaaja, kampaaja, pukusuunnittelija, ravintoneuvoja, kuntovalmentaja, näyttö-opettaja, tanssinopettaja, julkaisija, PR-kuvaaja ja juorutoimittaja. Listaa voisi käytännössä jatkaa koskemaan kaikkia niitä, joiden toimeentulo on riippuvainen siitä, että ihmiset ovat valmiita maksamaan suhteesta, jonka toista osapuolta he eivät todennäköisesti koskaan kohtaakaan mediatekstin ulkopuolella.

Moodit, tuotteet ja genret

Olen käsitellyt moodeja yleisesti, siten, kuin ne populaarimusiikin tuottajalle ovat semioottisina resursseina tarjolla. Taulukko 1 kiteyttää edellä olevan diskurssin. Kukin moodi on syntynyt tietyn tallennus-, tuotanto- tai jakelumediumin semioottisten ominaisuuksien itsenäistyttyä, ja kukin moodi on synnyttänyt omat erikoisosaamista vaativat ammattinsa. Poikkeuksen muodostaa esitysmoodi, joka pohjautuu kasvokkain tapahtuvaan ei-medioituneeseen kanssakäymiseen. On myös huomattava, että tähtimoodin suhde mediuumeihin poikkeaa muista. Tähtimoodissa olennaista on intertekstuaalisuus ja multimediaalisuus. Tähteys tarvitsee tuekseen kaikkia muita moodeja, vaikka on myös itsensä merkityksen muodostamisen tapa.

TAULUKKO 1

MOODI	MEDIUM	AMMATTI
esitysmoodi		esittäjä
lyriikkamoodi	kirjoitus	sanoittaja
sävelmoodi	nuottikirjoitus	säveltäjä, sovittaja
äänitemoodi	äänentallennus	äänittäjä, äänitetuottaja
kuvamoodi	kuvantallennus	valokuvaaja, videokuvaaja
tähtimoodi	joukkoviestintä	tähti, tähdentekijä

Merkitysten muodostaminen populaarimusiikissa tapahtuu tuotteiden välityksellä. Musiikkitoimialan arvoketju voidaan jakaa neljään vaiheeseen: luomisvaihe, esittämisen- ja kehittämissä vaihe, tuottamis- ja pakkaamisvaihe sekä markkinointi- ja jakeluvaihe (Pönni 2003: 21–22). Yksinkertaistettuna tämä arvoketju on seuraava: säveltäjä ja sanoittaja luovat laulun, jonka artisti taustavoimien avulla muokkaa eläväksi esitykseksi, jonka levy-yhtiö puolestaan tallentaa äänitteeksi.³⁰ Tässä arvoketjussa olevan kolmen tuotteen (laulu, esitys, äänite) jakeluun (joko suoraan kuluttajille tai välillisesti esimerkiksi elokuvaan synkronoituna) musiikkitoimialan ansaintalogiikka pääasiassa perustuu. Lisäksi on huomiotava musiikkivideon kasvanut merkitys musiikin markkinoinnissa, ja sitä voidaan pitää populaarimusiikin neljäntenä tuotteena.

Esitys sisältää yleensä laulun, äänite sisältää yleensä esityksen ja laulun ja musiikkivideo sisältää yleensä äänitteen, esityksen ja laulun. Tuotteista musiikkivideo onkin multimodaalisin – se hyödyntää kaikkia semioottisia resursseja, joita populaarimusiikin tuottajalla on käytettävissään.

Populaarimusiikin eri genret eivät kuitenkaan kaikki käytä moodeja samalla tavalla tai samassa laajuudessa. Esimerkiksi laulaja-lauluntekijöiden levyillä vallitsevana on edelleenkin läpikuultavan äänitteen ihanne, ja pääosassa merkitysten muodostamisessa ovat ennen kaikkea sävel- ja lyriikkamoodit. Heavymusiikissa puolestaan esitysmoodin merkitys on hyvin korostunut, mikä ilmenee soittotaidon ihannoimisena ja konserttia representoivien musiikkivideoiden suurena määränä.

Selkeästi edellisistä poikkeava lähestymistapa musiikin ja merkitysten tuottamiseen vallitsee koneellisessa tanssimusiikissa, jossa äänitteen ja äänitemoodin merkitys on korostunut muiden tuotteiden ja moodien kustannuksella. Koneellisen tanssimusiikin äänite-estetiikka pyrkii häivyttämään äänitteeltä kaikki viittaukset inhimilliseen subjektin tavalla, jota olen toisessa yhteydessä kutsunut agentinhäivyttämisstrategiaksi (Heikkinen 2005a: 112–114). Koneellista äänite-estetiikkaa vastaa se, että tekijät piiloutuvat usein nimimerkkien ja naamioiden taakse ja välttelevät tähtimoodiin olennaisesti kuuluvaa multimediaalista näkyvyyttä (Ahonen 2006). Koneellinen tanssimusiikki onkin mielenkiintoisella tavalla pyrkinyt monomodaalisuuteen näinä multimodaalisina aikoina.

³⁰ Käytännössä elävän esityksen ja tallenteen välinen suhde on usein käänteinen: laulusta tehdään ensin äänite, jonka pohjalta elävä esitys harjoitellaan.

3 ESITTÄVÄ SÄVELTAIDE JA ESITTÄVÄ ÄÄNITETAIDE

Kolme tyttöä samalta luokalta päätti perustaa bändin. He pyysivät musiikinopettajaltaan luvan saada käyttää osan musiikintunneista bändiharjoitteluun. Tytöt lupasivat harjoitella pari kappaletta ja esittää ne sitten tunnilla myöhemmin. Kolmen harjoituskerran jälkeen tytöt ilmoittivat olevansa valmiita. ”The Star” -yhtyeen jäsenet asettuivat soittimien ääreen, laittoivat kannettavalta nauhurilta soimaan Pseudo Echon discokierrätyksen *Funky Town*, ja alkoivat elehtiä soittamista ja laulamista musiikin tahdissa. Kun esitys oli ohi, kysyivät tytöt opettajalta ja muilta oppilailta, haluavatko nämä kuulla toisen biisin. Tyrmistynyt yleisö ei halunnut.

Mikä meni pieleen tässä tositarinassa 1980-luvulta? Miksi esityksestä ei tullut menestystä, vaikka tytöt olivat käyttäneet kolme kokonaista musiikintuntia sen valmistamiseen? Ehkäpä syy löytyy siitä, että tyttöjen ja yleisön käsitykset siitä, mitä musiikkiesityksessä tulee esittää ja mihin esityksen tulee pohjautua, poikkesivat olennaisesti toisistaan. Yleisö todennäköisesti odotti biisin tai sävelteoksen tulkintaa mutta saikin esityksen, joka pohjautui äänitteen soittamiseen. Tytöille äänitteen sisältämä sävelteos ei kaivannut uudelleensovittamista ja -soittamista, koska se oli äänitteelle jo täydellisesti sovitettu ja soitettu. Se, minkä he halusivat äänitteeseen esityksessään lisätä, oli visuaalisuus.

Mutta onko äänitteen julkinen soittaminen musiikillista esittämistä samassa mielessä kuin sävelteoksen julkinen esittäminen nuoteista soittamalla? Tämän selventämiseksi käyn läpi samankaltaisuuksia ja eroavaisuuksia kahden musiikillisen mediumin, nuottikirjoituksen ja äänitteen, historiassa samankaltaisuuksia painottaen. Molemmat ovat aikanaan syntyneet tallentamaan musiikkia (äänite tietysti ääntä yleensä), mutta esteettisen ja taloudellisen luovuu-den sekä erilaisten teknisten keksintöjen seurauksena molemmat ovat myöhemmin kehittyneet tallennusmediumeista jakelumediumien kautta tuotantomediumeiksi ja sitä kautta esitysten raaka-aineeksi.

Musiikin mediumit

Medium (mon. media) on sananmukaisesti jokin, joka on välissä. Viestintätutkimuksen ns. prosessikoulukunnassa (ks. Fiske 2000: 14) kiinnostuksen kohteena oli sanomien siirto lähettäjältä vastaanottajalle. Tunnettuun Shannonin ja Weaverin viestintämalliin tukeutuen John Fiske (2000: 34) erottelee toisistaan viestinnän kanavan, välineen ja koodin. Kanava viittaa signaalien siirrossa käytettyihin fysikaalisiin keinoihin, kuten valoaaltoihin, ääniaaltoihin, radioaaltoihin, puhelinkaapeleihin ja hermostoon. Väline puolestaan tarkoittaa niitä keinoja, joilla sanoma muutetaan muotoon, joka mahdollistaa viestin lähettämisen kanavassa. Koodi viittaa niihin tapoihin, joilla kulttuuriset merkitykset kiinnittyvät lähetettyyn signaaliin.

Välineet, eli varsinaiset mediumit, Fiske jakaa kolmeen pääryhmään. Suorat, eli presentationaaliset välineet, edellyttävät viestin lähettäjän ja vastaanottajan kasvokkain tapahtuvaa läsnäoloa. Näitä välineitä ovat ääni, kasvot ja keho, ja niiden käyttäminen tuottaa viestintätekoja. Esittäviä, eli representationaalisia välineitä, ovat muun muassa kirjat, maalaukset, kirjoitelmat ja arkkitehtuuri. Näillä on mahdollista myös tallentaa ensimmäiseen ryhmään kuuluvien välineiden viestintää ja ne tuottavat viestintäteoksia. Kolmannen ryhmän muodostavat mekaaniset välineet, kuten puhelin, radio ja televisio. Nämä puolestaan siirtävät kahteen ensimmäiseen ryhmään kuuluvia tuotoksia. (Fiske 2000: 35–39.) Fiske itsekin toteaa, että ryhmien väliset rajat ovat häilyviä. Lisäksi ajatus, että mekaaniset välineet toimisivat vain viestien välittämisen kanavina, ilman että niillä olisi omaa sisältöä, on kyseenalainen (Bjurström ym. 2000: 69–70). Esimerkiksi mikrofoni, jota ilman puheen ja musiikin välittäminen radiossa sen alkuaikoina ei ollut mahdollista, muutti olennaisesti laulamisen tapaa populaarimusiikissa (ks. esim. Taylor 2005: 260–261). Toisen maailmansodan aikana BBC palkkasi laulaja Vera Lynnin juontamaan kotirintaman mielialojen kohentamiseksi tarkoitettua radio-ohjelmaa. Lynnin valinta johtui siitä, että hän osasi kilpailijoitaan (esim. music hall -tähti Gracie Fieldsiä) paremmin hyödyntää mikrofonin mahdollistamaa läheisyyden tuntua tulkinnassaan, mikä sai kuulijoissa aikaiseksi vaikutelman rehellisyydestä. (Scannell 1996: 62–67.) On ilmeistä, että mekaanisilla ja teknisillä välineillä on omia ominaispiirteitä, joita on mahdollista hyödyntää kommunikaatiossa.

John B. Thompson (1995: 18–22) lähteekin liikkeelle ajatuksesta, että kommunikoidessaan toistensa kanssa ihmiset luovat ja välittävät symbolisia muotoja, ja tämän he tekevät aina hyödyntämällä jonkinlaista teknistä mediumia, joka on symbolisten muotojen materiaallinen perusta. Jopa kasvokkain tapahtuvassa suullisessa viestinnässä on kyse tekniikasta ja materiasta: kurkunpäästä, ääniaalloista, kuuloelimestä. Teknisten mediumien ominaisuuksista Thompson ottaa esille kolme aspektia. Osa mediuemeista pystyy tallentamaan symbolisen muodon. Keskustelu kasvokkain tai puhelimen välityksellä säilyy yleensä vain keskustelijoiden muistissa, mutta kun se nauhoitetaan tai kirjoitetaan ylös, keskustelu säilyy myös jälkipolville. Tosin jälkimmäisessä tapauksessa keskuste-

lusta säilyvät vain ne aspektit, jotka ovat kirjoitusjärjestelmän avulla tallennettavissa. Esimerkiksi äänenpainot ja äänensävyyn muutokset, jotka kuvaavat puhujan arvioivaa suhtautumista lausumiensa sisältöön, ovat kirjoitusjärjestelmien avulla vaikeasti tallennettavissa muuten kuin erillisinä kommentteina.

Toinen Thompsonin esille ottama aspekti koskee tallennetun symbolisen muodon monistamista. Esimerkiksi kiveen hakattu kirjoitus on monistettavissa vain valmistamalla uusi kappale. Sama koskee pergamentille tai paperille kirjoitettua käsikirjoitusta, vaikka kynällä kirjoittaminen onkin kiveen hakkaamista vaivattomampaa ja nopeampaa. Varsinaisesta monistamisesta on kuitenkin syytä puhua vasta kirjapainotaidon kehittymisen myötä. Monistamisessa teknisten apuvälineiden hyödyntäminen kasvaa samalla kun ihmistyövoiman osuus vähenee, mikä mahdollistaa kustannustehokkaan ja nopean tavan valmistaa uusia kappaleita. Litografian, valokuvauksen, gramofonin ja magneettinauhan merkitys onkin siinä, että ne eivät ainoastaan mahdollistaneet visuaalisten ja akustisten ilmiöiden tallentamista, vaan ne lisäksi mahdollistivat tallennettujen ilmiöiden monistamisen. Digitaalisten teknologioiden myötä monistaminen on tullut entistä helpommaksi, eikä monistaminen vaadi enää pitkälle vietyä erityisosaamista tai kallista ammattilaitteistoa.

Kolmas Thompsonin aspekteista koskee symbolisten muotojen tuotannon ja vastaanoton eriytymistä ajan ja paikan suhteen. Tallentamisesta ja monistamisesta johtuen symboliset muodot etäännyvät tuottamisensa kontekstista ja sijoittuvat vastaanoton eri paikoissa ja eri aikoina uusiin konteksteihin. Jo äänenvahvistuksen käyttäminen laajentaa puheen vastaanoton piiriä, mutta vasta tallentaminen ja monistaminen mahdollistavat sen käytön uusissa yhteyksissä. Digitaalinen teknologia ja internet ovat entisestään lisänneet symbolisten muotojen risteilyä ajassa ja paikassa.

Vaikka Thompson lähtökohtaisesti huomioi teknisten mediuumeiden osuuden sekä symbolisten muotojen *luomisessa* että niiden *välittämisessä*, hänen esiin nostamansa aspektit (tallentaminen, monistaminen sekä tuotannon ja vastaanoton eriytyminen ajan ja paikan suhteen) korostavat kommunikaation lineaarista prosessiperspektiiviä ja teknisten mediumien välittäjän asemaa tässä prosessissa. Kommunikaatioprosessi nähdään lineaarisena prosessina, jossa on alkupiste (symbolisten muotojen tuotanto), keskipiste (niiden välittäminen) ja loppupiste (niiden vastaanottaminen). Kuten Fiske, myöskään Thompson ei käsittele teknisten mediumien ominaisuuksia ja asemaa merkityksien luomisessa. (Bjurström ym. 2000: 70–71.)

Tämän essentialistiseksi kutsumansa käsityksen tilalle Bjurström ym. (2000: 74) ehdottaa konstruktivistista mediakäsitystä. Sen mukaan ei ole olemassa ennalta annettuja mediuumeja, joilla luonnostaan olisi kyky toimia välikappaleena symbolisten muotojen välittämisessä tuottajalta vastaanottajalle, ei edes silloin, kun medium muodostuu oman kehomme ominaisuuksista. Vaikka lähes kaikki ihmiset ovat saaneet kyvyn muodostaa suun kautta ääniä, ihmisen äänen käyttö kommunikaatiossa edellyttää pitkäaikaista harjoittelua. Kaikki mediumit ovat tavalla tai toisella inhimillisiä konstruktioita, jotka vaativat valmiuksia, taitoja ja tietoja. Ne ovat myös aina riippuvaisia sosiaalisista, kulttuu-

rillisista ja historiallisista konteksteista. Välineet, joita toisessa kontekstissa ei käytetä symbolisten muotojen tuottamiseen tai välittämiseen, voivat toisessa kontekstissa sellaisina toimia.

[M]ediumit eivät toimi ainoastaan välitys- ja siirtoinstansseina ihmisten välisessä kommunikaatiossa vaan myös merkitystä luovina instansseina. Mediumit ovat aina enemmän tai vähemmän osa sisältöä [Marshall] McLuhanin teesin ”väline on viesti” mukaisesti. Tämän takia mediumien määritelmä tarvitsee sekä välitys- että kommunikaatioperspektiivin. (Bjurström ym. 2000: 75; ks. myös McLuhan 1984: 27–42.)

Seuraavaksi teen katsauksen kahden tärkeimmän musiikillisen mediumin, nuottikirjoituksen ja äänitteen, historialliseen kehitykseen. Katsauksessani hyödynnän edellä olevaa näkemystä mediuumeista merkitystä luovina instansseina. Lisäksi hyödynnän Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin (2001: 22) tekemää jaottelua tallennus-, jakelu- ja tuotantomediuumeihin:

Tallennus- ja jakelumediumit on kehitetty tallentamaan ja/tai jakelemaan semioottisia tuotteita ja tapahtumia, jotka on materiaalisesti toteutettu tuotantomediuumeja hyväksikäyttäen, eikä niiden oleteta itse toimivan semioottisesti. Mutta kehityksensä kuluessa ne yleensä alkavat toimia [myös] tuotantomediuumeina[.]

Näin on käynyt myös nuoteille ja äänitteille.

Nuotti ja esittävä säveltaide

Nuottikirjoitus syntyi todennäköisesti Ranskan pohjoisosissa 700-luvun lopulla tai 800-luvun alussa helpottamaan liturgisen tekstin julistamisessa käytettyjen äänenpainojen ja -sävyjen sekä melodisten kuvioden muistamista ja niiden soittamista tekstiin (Treitler 1984: 177, 194–197, 202–207). Taustana tälle oli karolingikuninkaiden Pipin Pienen (714–768) ja Kaarle Suuren (742–814) kirkkoreformi, jolla uskonnollisten päämäärien lisäksi oli selkeä poliittinen tavoite. Karolingikuninkaat, jotka pitivät valtakuntaansa uudelleen syntyneenä Roomana, halusivat yhtenäistää kirkon liturgiset käytännöt Rooman kirkon esikuvien mukaisiksi, ja lisätä näin valtakuntansa yhtenäisyyttä. (Brown 1994: 14–15.)

Reformin toteuttamiseksi Kaarle Suuri antoi vuonna 789 käskyn *Admonio generalis*. Siinä pappeja vaadittiin koulutautumaan oikeiden opinkappaleiden julistamiseen sekä psalmien ja *glorian* oikeanlaiseen laulamiseen. Piispat veloitettiin valvomaan pappeja sekä pidättäytymään paikallisista muunnoksista. Lisäksi julistuksessa todettiin, että papistolla tulee olla kelvolliset kopiot kristinuskon keskeisistä teksteistä ja myös taito lukea niitä, koska virheelliset tekstit eivät ainoastaan saa Jumalaa jättämään vastaamatta rukouksiin, vaan ne lietsovat myös kerettiläisiä ajatuksia. (Brown 1994: 18–19.) Tekstien tarkistamisen lisäksi tekstien kirjoitusasuun kiinnitettiin huomiota: pienaakkoset ja välimerkit helpottivat lukemista (McKitterick 1994: 233–234; Treitler 1984: 139).

Kirkollisten käytäntöjen yhtenäistämiseen ja luku- ja kirjoitustaitokampanjaan liittyy myös nuottikirjoituksen synty. Neumikirjoituksella pyrittiin varmistamaan, että papisto ei pelkästään laula virheetöntä latinaa, vaan laulaa sen oi-

kealla tavalla. Neumit eivät olleetkaan alun perin suunnattu kantoreille, jotka ammattimuusikkoina pystyivät oppimaan laulut korvakuulolta ja muistamaan ne ulkoa, vaan papeille, joiden musiikilliset kyvyt eivät tähän riittäneet (Treitler 1984: 161, 168, 176, 179; Rankin 1994: 301). Lauluperinne välittyi edelleenkin pääasiassa muistinvaraisesti, mutta luku- ja kirjoitustaito oli tullut osaksi musiikillisia käytäntöjä. Varhainen nuottikirjoitus oli muistinvaraisen kulttuurin tallentamista ja siitä voidaankin käyttää nimitystä *tallennusmedium*. Nuottien tehtävä oli ennen kaikkea toimia muistinapuna ja tallentaa olemassa olevia musiikillisia käytäntöjä. Charles Seegerin (1958) terminologian mukaisesti varhainen nuottikirjoitus oli ensisijaisesti deskriptiivistä (ks. Treitler 2003: 70–71, 249), joskin sillä oli myös preskriptiivinen tehtävä pappien koulutuksessa.

Mutta sävelmät myös levisivät nuottikirjoituksen välityksellä. Noin vuoden 1000 paikkeilla munkki Odo Saint Maurista kirjoitti innostuneesti, että hän oli nuottien avulla onnistunut opettamaan joukon poikia laulamaan antifoneja ilman, että kukaan heistä oli kuullut niitä aiemmin laulettavan. Jo sata vuotta aiemmin tämä oli ollut teoreetikko Hucbaldin aakkosnotaation tavoitteena. Nuottiviivaston avulla 1000-luvulla pystyttiin sävelkorkeus ja intervallit kirjaamaan tarkemmin, ja rytmisen notaatio myöhemmin auttoi moniäänisen laulun koordinoitua. Nämä uudistukset helpottivat suuresti sävelmien välitystä. (Treitler 1982: 266; 2003: 249.) Kirjapainotaidon kehittymisen myötä 1400-luvulta lähtien sävelmien välittämisestä nuottien avulla tuli jopa taloudellisesti kannattavaa toimintaa. Nuoteista oli tullut *jakelumedium*.

Sävelmien opiskelu suoraan nuoteista sai epäilemättä jossain vaiheessa aikaan ajatuksen, että laittamalla nuottisymbolit järjestykseen, joka ei vastannut mitään tunnettua melodiaa, saatiin laulajat laulamaan melodioita, joita kukaan ei ollut aiemmin kuullut eikä laulanut. Tätä kutsutaan nykyisin säveltämiseksi. On tosin huomattava, että säveltämisen suhde nuottikirjoitukseen on monissa musiikillisissa genreissä ja musiikkikulttuureissa huomattavasti väljempi kuin klassisen musiikin traditiossa. Myös keskiaikaisessa musiikissa on mahdollista tehdä luotettavaa jakoa ensisijaisesti muistinvaraisesti sävelletyn ja myöhemmin nuotintetun ja toisaalta suoraan nuottikirjoituksen avulla sävelletyn musiikin välillä (Treitler 2003: 70).

Siirtyminen kirjalliseen (kirjoitettuun) musiikkikulttuuriin, jossa kirjallinen teksti (nuotti) on musiikillisen kommunikaation keskiössä, tapahtui länsimaaisessa kirkkomusiikissa 1200-luvulta lähtien (Treitler 2003: 245). Tämän tradition mukaisesti klassisessa musiikissa musiikillisen esityksen valmistelu alkaa aina nuottien kirjoittamisella – ilman nuotteja ei ole esityksiä. Tätä kuvastaa mainiosti professori Matti Vainion näkemys Fredrik Paciuksen merkityksestä suomalaiselle musiikkielämälle 1800-luvun puolivälissä: ”Koska Suomesta puuttui musiikki, Paciuksen oli pakko ryhtyä säveltämään sitä itse” (Lampila 2009). Vainion näkemyksen mukaan Suomesta puuttui musiikki, koska kukaan suomalainen tai Suomessa asuva ei ollut kirjoittanut nuotteja. Ilman nuotteja ei voinut olla musiikkia. Nuotit ovat klassisen musiikin tärkein *tuotantomedium* ja niiden funktio on preskriptiivinen (ks. Seeger 1958).

Musiikki ei ole koskaan kuitenkaan tullut niin ”kirjalliseksi” kuin kirjoitettu kieli. Nykyään kirjoitetun kielen normaali vastaanottotapa (näyttämötaidetta lukuun ottamatta) on itsekseen hiljaa lukeminen, mutta nuottien lukeminen itsekseen hiljaa on poikkeuksellista. Anekdootti Johannes Brahmsista kertoo, kuinka säveltäjän ystävä moitti Brahmsia siitä, että tämä ei käynyt koskaan konserteissa. Tähän Brahms oli vastannut, ettei hänen tarvitse, koska hänellä on partituurit kotona. Anekdootin humoristisuus perustuu juuri siihen, että harva ylipäättään pystyy pelkästään partituuria lukemalla muodostamaan mielessään musiikillista mielikuvaa. Useimmat tarvitsevat ja haluavat siihen musiikillisen esityksen – joko elävän tai äänitetyn. Kirjallisimmillaan musiikillinen kommunikaatio on silloin, kun musiikin rakenne luetaan nuoteista ilman niiden preskriptiivisesti implikoimaa musiikillista esitystä (ks. Treitler 1982: 242–243; 2003: 250). Tätä kommunikaation muotoa edustavat tyypillisimmillään se musiikin tutkimus, jossa nuotit ovat tutkimuksen ensisijainen kohde, sekä sävellystekniikoiden opettaminen ja opiskelu pelkästään nuotteja hyödyntäen.

Kun nuottikirjoitus kehittyi tallennusmediumista jakelu- ja tuotantomediumiksi, tapahtui muutakin. Se, mihin nuotit viittasivat, eli niiden referentti, muuttui. Varhaisen neumikirjoituksen aikaan melodian peruselementti oli yhdelle tekstin tavulle laulettava melodinen kuvio, josta käytettiin nimitystä *neuma*. Sen kirjallinen merkki oli nimeltään *signum neumarum*. 1000-luvulle tultaessa käsite *neuma* siirtyi tarkoittamaan kirjallista merkkiä. Liturgisten tekstien neumikirjoitus ei kuvannut niinkään toisiaan seuraavia yksittäisiä sävelkorkeuksia vaan laulun ja melodian liikettä, jolla liturgista tekstiä julistettiin. Neumit eivät aluksi olleet diastemaattisia, eli ne eivät rekisteröineet intervallien laajuutta eivätkä peräkkäisten neumien välistä sävelkorkeussuhdetta. Tähän ei ollut tarvetta, koska laulurepertuaari perustui pitkään jatkuneelle muistinvaraiselle traditiolle. Kun ohjelmistoon 1000-luvulla tuli organum-osia, jotka olivat laulajille tuntemattomia, lisääntyi diastemaattisen nuottikirjoituksen tarve. Neumit antoivat tilaa nuoteille ja nuottiviivastolle, joiden avulla melodia kuvattiin erillisten sävelten muodostamana jonona. Nuottikirjoituksen kehitys on analoginen kielen kirjoituksen kehityksen kanssa. Molemmat ovat kulkeneet analyyttisempaan suuntaan: musiikissa melodiakuvioista yksittäisiin säveliin, kielessä sanojen merkitsemisestä yksittäisten äänneiden merkitsemiseen. (Treitler 1982: 243–244, 261–262, 265–266; 1992: 172.)

Varhaiset neumit tallensivat melodian liikkeen lisäksi myös sen tavan, jolla melodiset kuviot kussakin laulussa laulettiin. Laulun identiteetin kannalta esitystavalla oli vähintään yhtä suuri merkitys kuin melodisella liikkeellä. Esitystavan merkitseminen kuitenkin väheni samaan aikaan kun nuottikirjoituksen diastemaattisuus lisääntyi. Melodian identiteetin kriteeriksi alkoi muodostua yksittäisten sävelten sävelkorkeus ja myöhemmin, kun rytmin merkitsemistapa kehittyi, sävelten suhteellinen kesto. (Treitler 1984: 156–163, 177.) Nuottiviivasto ja nuottiavain yhdessä tahtiviivojen kanssa muodostivat kaksiulotteisen graafisen kartan, johon säveltäjä sijoitti yksittäisiä säveliä kuvaavat nuottisymbolit. Säveltäminen ja esittäminen tapahtuivat eri aikaan ja eri paikassa ja

1700-luvun lopulta lähtien säveltäjän ja esittäjän roolit alkoivat eriytyä. Oli niitä, jotka sävelsivät sävelteoksia, ja niitä, jotka niitä esittivät.

Nuottien asema tuotantomediumina klassisessa musiikissa on preskriptiivinen, mutta kaikkia esityksen parametreja säveltäjä ei kontrolloi yhtä autoritaarisesti. Nuottiviivaston, nuottiavaimen ja tahtiviivojen muodostama graafinen kartta ja sille asetetut nuotit ovat sävelteoksen identiteetin kannalta keskeisiä. Glenn Gould soitti levytyksissään Mozartin pianosonaateista tietävästi kaikki säveltäjän graafiselle kartalle asettamat nuotit oikeassa järjestyksessä mutta jätti säveltäjän ohjeet fraseerauksesta ja temposta usein huomiotta. Vaikka kriitikot häntä tästä moittivatkin, pitivät he levytyksiä kuitenkin Mozartin sonaattien tulkintoina, eivätkä esimerkiksi improvisaatioina Mozartin teemojen pohjalta (ks. Friedrich 1990: 141–149). Suomenkielinen termi *esittävä säveltaide* kuvaakin hyvin soittamista klassisessa musiikissa. Esittäjän tehtävä on ensisijaisesti esittää ne sävelet, jotka säveltäjä on graafiselle kartalle merkinnyt.

Mutta musiikin esittäminen on muutakin kuin graafiselle kartalle asetettujen nuottisymboleiden soittamista oikeassa järjestyksessä. Kun esittäjä soittaa säveltäjän kirjoittamista nuoteista, hän ei pelkästään esitä vaan samalla myös tulkitsee niitä (ks. esim. Kurkela 1995: 102). Mutta mitä tulkitseminen oikein on? Nykysuomen sanakirja vuodelta 1961 ei tunne verbiä ”tulkata” eikä sen nominaalimuotoa ”tulkkkaus”. Sen sijaan verbiille ”tulkita” annetaan kolme päämerkitystä: 1. kääntää kieltä, toimia tulkkina, 2. ymmärtää tai selittää vaikeatajuisen asian merkitys ja 3. esittää, ilmentää. Ensimmäisestä merkityksestä esimerkeiksi annetaan muun muassa lauseet ”Esitelmä tulkitaan suomeksi” ja ”N. kykenee tulkitsemaan saksaa ja venäjää”. Toista merkitystä puolestaan kuvaavat lauseet ”Lakia tulkittiin kantajan eduksi” ja ”Älä tulkitse väärin sanojani!”. Esimerkkejä kolmannelle merkitykselle ovat lauseet ”Saiturin hahmo Uuno Laakson tulkitsemana” ja ”Pianisti, joka tulkitsee erinomaisesti Bachia”. (Nykysuomen sanakirja 1961: 26.)

Myöhemmissä suomen kielen sanakirjoissa sanan ensimmäinen merkitys on saanut omat sanamuotonsa ”tulkata”, ”tulkkaminen” ja ”tulkkkaus”, mutta tulkitsemisen yhteys kääntämiseen säilyy ilmeisenä. Kun esittäjä tulkitsee nuotteja, hän kääntää ne esitykseksi. Nuottien sisältämä informaatio (sävelmoodi) saa esityksessä seurakseen muut merkityksen muodostamisen tavat eli semioottiset moodit (Heikkinen 2007). Esittäjä soittaa tietyllä äänenvärillä, hänellä on tietty intonaatio, hän artikuloi ja fraseeraa tietyllä tavalla, hän ehkä hyräilee soittaessaan (kuten Glenn Gould), hän elehtii tietyllä tavalla, hän on pukeutunut tietyllä tavalla jne. Näitä merkityksiä yleisön jäsenet yksin ja tulkintayhteisön jäsenenä tulkitsevat, kääntävät, merkityksellistävät, tulkullistavat. Vaikka säveltäjät 1700-luvun lopulta lähtien ovat pyrkineet nuoteille kirjoitetuilla esitysohjeilla yhä tarkemmin määräämään esityksestä, on lopullinen päätös muista kuin sävelmoodiin kuuluvista yksityiskohdista esittäjällä, kuten edellä oleva esimerkki Glenn Gouldin Mozart-tulkinnoista todistaa. Sama pätee oopperoihin. Vaikka Richard Wagner antoi tarkkoja ohjeita oopperoidensa näytteillepanosta, on niitä myöhemmin useimmiten esitetty ”modernisoituina” versioina. Vain sävelkieltä ja librettoa ei tietääkseni ole koskaan pyritty modernisoimaan.

Vain silloin, kun esitys poikkeaa sävelmoodiltaan liikaa alkuperäisestä, voidaan esitys hylätä tietyn sävelteoksen esityksenä.

Äänite ja esittävä äänitetaide

Äänentallennuksen historia vastaa monilta osin nuottikirjoituksen historiaa. Edison oli keksijä, mutta myös liikemies. Kun hän keksi äänentallennuslaitteiston, hänellä oli mielessään kymmenen erilaista käyttökohdetta, joiden avulla keksintöä voitaisiin markkinoida (Gelatt 1977: 29):

1. Sanelu
2. Äänikirja sokeille
3. Puhetaidon opetus
4. Musiikin tallentaminen
5. Perhearkisto, mm. kuolevan viimeiset sanat
6. Soittorasiat ja lelut
7. Puhuva kello
8. Puhuttujen kielten tallentaminen
9. Opetustarkoitus, esim. luentojen tallentaminen
10. Puhelinkeskustelujen tallentaminen ja tallennettujen levyjen välittäminen puhelinlinjojen kautta

Merkittävää on, että ainoa käyttökohde, joka eksplisiittisesti sisältää ajatuksen jakelusta, on viimeinen, ja siinäkin jakelu tapahtuisi puhelinlinjojen kautta. Tähän on kuitenkin selkeä syy. Edisonin fonografisylintereitä ei pystytty monistamaan ja monistaminen on jakelun edellytys. Jokainen sylinteri oli alkuperäiskappale eikä kahta samanlaista äänitettä ollut. Sylinterit saattoivat olla saman esityksen taltiointeja, koska esityksiä yleisesti äänitettiin kymmenellä fonografilla, mutta kunkin fonografin tallentama akustinen tila oli erilainen. (Gelatt 1977: 46.) Niinpä Edisonin fonografi oli selkeästi *tallennusmedium* – se tallensi muun muassa musiikkiesityksiä.

Sen sijaan Emil Berliner piti alusta lähtien levyjä soittavan gramofoninsa parhaimpana teknologisenä ja taloudellisenä sovelluksena levyjen kopiointia ja musiikin laajamittaista jakelua (Gelatt 1977: 63). Hänelle äänite oli ensisijaisesti *jakelumedium*. Äänite asettuikin pian kilpailemaan nuotin kanssa taloudellisesti kannattavimman musiikin jakelumediumin paikasta, ja tuossa kilpailussa nuotti jäi pian tappiolle. Viimeistään toisen maailmansodan jälkeen populaarimusiikin yleisö oli enemmän kiinnostunut äänitteille tallennetuista esityksistä kuin nuoteille tallennetuista lauluista ja nuottikauppa jäi volyyymissa ja liikevaihdossa kauas äänitteiden taakse (Sanjek 1991: *passim.*).

Äänitteen varhaishistoriaa tallennus- ja jakelumediana leimaa läpikuultavan äänitteen ihanne. Tavoitteena oli taltioitujen esitysten välittäminen kuulijoiden olohuoneisiin niin, että kuulija pystyy äänitteen läpi kuulemaan esityk-

sen sellaisena kuin konserttitalissa istuva kuulija sen kuulisi. Mutta jo varhain ymmärrettiin, että äänitteellä on myös ei-läpikuultavia ominaisuuksia. Mielenkiintoisella tavalla näiden ominaisuuksien hyödyntäminen liittyi säveltäjien pyrkimykseen kontrolloida teostensa esitysten yksityiskohtia, josta jo edellä oli puhetta. Vuonna 1893 eräs kirjoittaja ehdotti, että johtamalla itse teoksensa tal-tioinnin tai toimimalla sen neuvonantajana säveltäjällä on mahdollisuus tuoda esille intentionsa tempon ja ilmaisun suhteen. 1910 toinen kirjoittaja visioi äänit-teestä mahdollisuutena päästä esittäjistä kokonaan eroon. Kaivertamalla urat suoraan levyyn, olisi mahdollista luoda laulaja, jolla olisi rajoittamaton ääniala. Unkarilainen taiteilija László Moholy-Nagy puolestaan ehdotti 1920-luvun alussa eräänlaista indeksikaalista merkkijärjestelmää, jota hyödyntämällä sävel-täjä voisi antaa kaiverrusneulalle ohjeet äänen tallentamiseksi suoraan vahale-vyille. Näin säveltäjällä olisi mahdollisuus kommunikoida suoraan kuulijan kanssa ja päästä eroon kanavakohinasta, jota esittäjä musiikilliselle kommuni-kaatiolle aiheuttaa. Tämän ajattelutavan kiteytti 1927 musiikkitieteilijä H.H. Stuckenschmidt: ”Säveltäjästä tulee oman itsensä tulkitsija”. (Katz 2001: 166–170.)

Toinen motiivi äänitteiden ei-läpikuultavien ominaisuuksien hyödyntämi-selle oli uusien, aiemmin kuulemattomien äänien luominen. Berliinin Uuden musiikin festivaaleilla kesällä 1930 säveltäjät Ernst Toch ja Paul Hindemith esit-tivät kumpikin oman versionsa äänentallennusteknologian avulla luodusta uu-denlaisesta musiikista, josta Toch käytti nimeä *Grammophonmusik*. Kummankin esitys perustui äänilevyjen pyörimisnopeuden muuttamiseen joko tallennetta-essa tai toistettaessa, ja aikalaislähteiden mukaan tuloksena olikin hyvin omi-tuisia ja epätavallisia ääniä. (Katz 2001: 162–165.) Ernst Toch kiteytti tavoitteen-sa seuraavasti:

[A]jatus sikisi yrityksestä laajentaa koneen funktiota – mikä siihen asti oli ollut elä-vän musiikin mahdollisimman uskollinen reproduktio – hyödyntämällä sen toimin-nan omalaatuisuutta ja analysoimalla sen aiemmin toteutumattomia mahdollisuuksia (mitkä ovat uskollisen reproduktion kannalta hyödyttömiä), ja siten muuttaa koneen funktiota ja luoda sille itselleen tunnusomaista musiikkia. (sit. Katz 2001: 164.)

Tochille äänitteen mahdollisuudet uusia sonoriteetteja luovana *tuotantome-diumina* olivat tärkeämpinä kuin sen siihenastinen asema tallennus- ja jakelu-mediumina.

Niin kauan kuin ääni tallennettiin ensisijaisesti levyille, oli äänen muok-kaaminen kuitenkin hyvin vaivalloista, ja niinpä musiikilliset kokeilut ja mu-siikkilehtien teknologiamyönteinen kirjoittelu gramfonimusiikista hiipuiivat vuoden 1932 jälkeen (Katz 2001: 173). Uuden kiinnostuksen äänitteesen tuot-antomediumina sai aikaan toisen maailmansodan jälkeen musiikkikäyttöön tullut magneettinauha. Erityisesti magnetofonia hyödynsivät 1950-luvulla Pierre Schaeffer ja Pierre Henry, joiden *Musique concrète* perustui nauhurille ää-nitettyjen erilaisten ja erityyppisten äänten muokkaamiseen (Kuljuntausta 2002: 81–84). Populaarimusiikissa vielä suurempi merkitys äänittelelle tuotantome-diumina oli ensin neliraitaisten ja myöhemmin kahdeksanraitaiten nauhurei-den käyttönotolla 1960-luvulla. The Beatlesin *Sergeant Pepper’s Lonely Hearts*

Club Band ja *Beach Boysin Pet Sound* olivat molemmat puhtaasti studiossa työstettyjä albumeita. Ne olivat ensisijaisia tekstejä, joihin myöhemmät live-esitykset perustuivat. Ja kuten hyvin tiedämme, The Beatlesin tapauksessa live-esityksiä ei koskaan tullut.

Vaikka nuottikirjoituksen ja äänitteen kehittymisessä tallennus- ja jakelumediumista tuotantomediumiksi on paljon yhteistä, muistuttaa äänite mediumina ehkä sittenkin enemmän (kaunokirjallista) kirjaa. Kirjailija työstää tekstiään, kirjaansa, työhuoneessaan apunaan kirjoitus- tai tietokone. Hän saattaa lähteä liikkeelle tyhjältä paperilta ilman etukäteissuunnittelua, mutta todennäköisesti hän käyttää hyväkseen aiemmin tekemiään muistiinpanoja, joihin hän on kirjannut suunnitelmia, huomioita ja kuulemiaan sanontoja. Hän saattaa sisällyttää kirjaansa myös muiden kirjoittamia tekstinpätkiä, kuten otteita lehti-uutisista, kirjeistä, runoista tai muista kirjoista. Myös koko kirjan aihe tai rakenne saattaa olla lainattu toisesta teoksesta, kuten James Joycen *Odyssseuksessa*. Jossain vaiheessa kirja on valmis monistettavaksi, tuotteistettavaksi ja kauppoihin jaeltavaksi, mistä ihmiset sen ostavat ja kotonaan lukevat.

Äänitteen tekijä toimii usein samoin. Hän työstää tekstiään, äänitettä, työhuoneessaan apunaan runsaasti teknistä laitteistoa: tietokone, soittimia, efektilaitteita, vahvistin, kaiuttimet. Hän saattaa lähteä liikkeelle ilman etukäteissuunnittelua, mutta saattaa myös hyödyntää aiemmin tallentamiaan rytmikuvioita ja saundeja, joiden avulla ja joiden päälle hän alkaa hahmotella melodiaa ja lyriikkaa. Hän saattaa myös hyödyntää valmista laulua, joko itse tai jonkun muun säveltämää. Hän voi soitattaa stemmoja muusikoilla tai soittaa kaikki itse (kuten Stevie Wonder tai Prince usein tekivät). Hän voi myös hyödyntää muiden tekemiä äänitteitä ja sämplätä niistä otteita. Jossain vaiheessa äänite on valmis monistettavaksi, tuotteistettavaksi ja kauppoihin jaeltavaksi, mistä ihmiset sen ostavat ja kotonaan kuuntelevat.

Mutta kirjan ja äänitteen välillä on tuki eroja. Ensinnäkin kirjailija toimii yksin, mutta äänitteen tekemisen monimutkainen teknologia edellyttää usein eri alojen ammattilaisten yhteistyötä. Laulun tekijät kirjoittavat laulun, sovittaja tekee siitä sovituksen ja muusikot harjoittelevat sen esitykseksi. Tämän jälkeen muusikot siirtyvät studioon, jossa äänittäjä äänittää ja miksaaja miksaa esityksestä äänitteen. Mutta usein äänitteen tekijä tekee kaiken itse ja äänitteen teon eri vaiheet lomittuvat toisiinsa. Erityisesti tähän on vaikuttanut äänitysteknologian halpeneminen 1980-luvulta lähtien. Varsinkin elektronisessa tanssimusiikissa yksinäisten "äänikirjailijoiden" merkitys musiikin tuotannossa on keskeinen.

Toiseksi, kirjoja ei esitetä julkisesti. Kirjojen pääasiallinen vastaanottotapa on itsekseen hiljaa lukeminen. Kirjoja tosin luetaan äänikirjoiksi, mutta silloinkin kuuntelu tapahtuu yksin tai pienessä suljetussa piirissä. Sen sijaan, vaikka äänitteiden kuuntelu ehkä useimmiten tapahtuu yksityisesti kotona tai kuulokeilla, niitä esitetään myös julkisesti, monissa eri yhteyksissä ja monin eri tavoin. Äänitteen funktio esityksissä vaihtelee. Usein kysymys on pelkästään soimaan laittamisesta, kuten radiossa, mutta äänite voi myös tulla osaksi uutta (multimodaalista) tapahtumaa, kuten artikkelin alussa esitellyssä "The Star" -

yhtyeen esityksessä. Kun esittävässä säveltaiteessa esittäjä kääntää säveltäjän kirjoittamat nuotit esitykseksi, *esittävässä äänitetaiteessa se*, minkä esittäjä esitykseksi kääntää, on äänite.

Esittävän äänitetaiteen juuret ovat äänitteiden radiosoitossa. Jo ensimmäisessä radiolähetyksessä 1906 radiotoiminnan pioneeri Reginald Fessenden soitti äänilevyjä ja äänilevyiltä soitettu musiikki muodostikin varhaisten radiolähetysten keskeisen sisällön. Ensimmäisinä varsinaisina tiskijukkina pidetään kuitenkin Al Jarvisia ja Martin Blockia, jotka 1930-luvulla levyjen avulla loivat lähetyksiinsä illuusion tanssi-illasta. Ennen toista maailmansotaa levyjen soitto harvoin oli yleisötapauksissa keskeinen ohjelmanumero, mutta sodan aikana ja sen jälkeen levytanssit yleistyivät nopeasti. Levyjen soitto klubeissa lisääntyi varsinkin 1960-luvulla ja 1970-luvun puolivälissä diskosta oli tullut maailmanlaajuinen villitys. (Douglas 1987: 156; Lichty & Topping 1975: 294; Poschardt 1998: 45–46; Thornton 1996: 38.)

Jo ennen diskovillitystä oli Jamaikalla kehittynyt musiikkikulttuuri, jossa äänitteet uudella tavalla nivoutuivat osaksi musiikillisia esityksiä. Musiikin välittymisessä keskeisessä asemassa olivat ulkoilmassa tapahtuvat levytanssit. Niiden musiikista vastasivat kiertävät äänentoistoyritykset, *sound systemit*, joiden kilpailu tanssivista ja virvokkeita ostavista asiakkaista oli kovaa. 1960-luvulla äänitetuottajat alkoivat tehdä kaupalliseen jakeluun menevien singlelevyjen lisäksi *sound systemeille* erillisiä miksauksia vaha-asettaattilevyille, joita kutsuttiin *dub*-levyiksi. Erottuakseen toisistaan kukin *sound system* sai oman versionsa. Samalla äänitetuottajat saivat mainosta uusille levyilleen. (Veal 2007: 51–53.)

Dub-levyillä laulu tai osa instrumenteista pudotettiin miksausessa aika ajoin pois, jotta *sound systemien* tiskijukat saivat tilaa omille esityksilleen. Rytmisestä puhumisesta, laulamisesta ja huutamisesta levyn päälle käytettiin nimitystä *toasting*. (Veal 2007: 55–56.) Tiskijukan esityksessä äänite ja äänitemoodi saivat seurakseen muut merkityksen muodostamisen tavat eli semioottiset moodit. Tiskijukka lauloi tietyllä melodialla tiettyä tekstiä. Hän lauloi ja puhui tietyllä äänenvärillä, hänellä oli tietty intonaatio, hän artikuloi ja fraseerasi tietyllä tavalla, hän elehti tietyllä tavalla, hän oli pukeutunut tietyllä tavalla jne. Näitä merkityksiä yleisön jäsenet yksin ja tulkintayhteisön jäsenenä tulkitsivat, kään-sivät, merkityksellistivät, tulkullistivat.

Toinen, hieman erilainen, esittävän äänitetaiteen muoto kehittyi 1970-luvulla New Yorkin esikaupungeissa Bronxissa ja Harlemissa. Tiskijukat, kuten Kool DJ Herc, Grandmaster Flash ja Afrika Bambaataa, loivat uutta musiikkia äänitteitä miksaamalla ja edestakaisin hankaamalla (*scratching*) instrumentteina kaks tai kolme levysoitinta, mikseri ja kasa vinyylilevyjä. Äänitteet toimivat musiikillisen esityksen raaka-aineena. Äänitteitä ei soitettu kokonaan vaan tiskijukat valitsivat niiltä esityksen kannalta mielenkiintoisimmat kohdat. Näitä kohtia toistettiin kahden levylautasen ja kahden levykopion avulla. Keskeisintä aineistoa esityksessä olivat diskolevyjen instrumentaalivälikkeet, eli ns. break-beat-jaksot. Kun tiskijukat myöhemmin saivat seurakseen räppääviä MC:tä (*master of ceremony*), oli uusi genre, rap, syntynyt. Vuonna 1979 tämä äänitteisiin

pohjautunut livekulttuuri alkoi muuttua äänitekulttuuriksi, kun Sugar Hill Gangin levyistä *Rapper's Delight* tuli kansainvälinen myyntimenestys. (ks. esim. Hager 1984.)

Tiskijukkien esittävä äänitetaide jäi elämään ja nykyisin se tunnetaan nimellä turntablismi (*turntablism*), joskin sujuvampi suomenkielinen käännös olisi levylautailu. Mutta esittävällä äänitetaiteella on myös toinen, vähemmän itseltään selvä ilmenemismuotonsa. Populaarimusiikissa äänite on ensisijainen teksti ja niinpä esityksetkin perustuvat usein äänitteeseen. Äärimmillään tämä merkitsee playback-esitystä, jossa esityksen äänilähde on studiossa tuotettu äänite sellaisenaan. Singback-esityksessä laulaja laulaa studiossa tuotetun instrumentaalitaustan päälle, kuten karaokessa. Esitys voi olla myös osittainen playback. Äänitteen yksittäiset raidat tai saundit voidaan synkronoida soimaan elävän soiton kanssa tai äänitteen teossa käytetyt midisekvenssit voidaan laittaa ohjaamaan äänimoduulia. Elävä esitys populaarimusiikissa onkin usein vain äänitteen representoiman esityksen toistamista niin hyvin kuin olosuhteet ja tekniset apuvälineet sen sallivat (ks. esim. Wurtzler 1992; Gracyk 1996: 74–75, 77, 84; Rule 2002; Horning 2002: 6, 12–13).

Tunnettu esimerkki esittävästä äänitetaiteesta jälkimmäisessä merkityksessä on kanadalainen Rush-yhtye, jolle kappaleiden toistaminen konsertissa rumpufillejä myöten mahdollisimman samanlaisena äänitteen kanssa on tietoinen esteettinen valinta (Tiikkaja 2007). Koska varsinkin 1980-luvulla yhtyeen äänitteillä käytettiin paljon sekvenssereitä, syntetisaattoreita, sämplereitä sekä ulkopuolisia soittajia ja laulajia, asettivat konsertit suuren haasteen kolmijäseniselle bändille. Ongelma ratkaistiin teknisillä apuvälineillä. Laitteet integroitiin osaksi esitystä, ja kukin soittaja sai esityksen aikana hoidettavakseen laitteita ohjaavia triggerereitä, jotka painettaessa käynnistivät sekvensserin tai sämplerin. Muistamisen helpottamiseksi kukin kappale ja triggeri oli merkitty omalla värikoodilla. Näin voitiin muun muassa Aimee Mannin studiossa laulamien taustalaulut tuoda osaksi elävää esitystä. (Collins 2005: 92, 94, 111, 122–123, 129.)

Lopuksi

Nuottien ja äänitteiden historiassa on paljon yhtäläisyyksiä, mutta niiden rinnastusta esityksen lähtökohtana ei pidä viedä liian pitkälle. Nuotit ovat klassisessa musiikissa esityksen preskriptiivinen lähtökohta, mutta vain playback-esityksen voi katsoa perustuvan täysin äänitteeseen. Populaarimusiikissa äänitteeltä kuunneltu alkuperäisteos toimii usein ennemminkin esteettisenä kriteerinä, jonka pohjalta yleisö ja kriitikot esitystä arvioivat. Näin myös silloin, kun esitys poikkeaa voimakkaasti alkuperäisestä. Esimerkiksi arvioinneissa Bob Dylanin Helsingin konsertista 1.6.2008 kiinnitettiin paljon huomiota siihen, että Dylanin laulutulkinnat ja melodiat poikkesivat niistä, jotka Dylan oli äänitteille laulanut, ja jotka äänitteiden kautta olivat muodostuneet yleisölle ”alkuperäiseksi” (ks. esim. Ruuskanen 2008).

Samankaltaisuudet ja eroavaisuudet nuottikirjoituksen ja äänitteen kehityksessä tallennusmediumista jakelumediumin kautta tuotantomediumiksi osoittavat kuitenkin, että musiikin tuotannossa on mitä suurimmassa määrin aina kysymys välineen hallinnasta. Medium jakaa työtehtävät uusiksi. Säveltäjä eroaa esittäjästä ja tiskijukka soittajasta. Väline luo uusia kompetensseja ja vaatimuksia. Joidenkin tehtävä on tehdä levyjä, toisten tehtävä soittaa niitä ja näyttää hyvältä. Tämän ymmärsivät "The Star" -yhtyeen jäsenet jo 1980-luvulla.

4 SATA KESÄÄ TUHAT YÖTÄ. GENRE- JA REKISTERIPELIÄ POHJOLASSA

1980-luvun alun ehkä suosituin suomalainen iskelmälaulaja Paula Koivuniemi levytti vuonna 1981 kappaleen *Sata kesää tuhat yötä*, joka nousi Suomen single-myyntilistalla sijalle 15. Esitys ja äänite noudattavat melko tarkasti alkuperäistä eurodiskodiiva Claudja Barryn laulamaa versiota *Boogie Woogie Dancin' Shoes* vuodelta 1978. Mutta jos Paula Koivuniemi on yksi tunnetuimpia iskelmälaulajiamme ja *Boogie Woogie Dancin' Shoes* tyypillistä 1970-luvun lopun eurooppalaista diskomusiikkia, mitä genreä edustaa *Sata kesää tuhat yötä*: iskelmää vai diskoa?

Tarkastelen artikkelissani genreytymistä populaarimusiikissa yhden äänitteen (*Sata kesää tuhat yötä* -single) ja yhden artistin (Paula Koivuniemi) kautta. Genreytymisellä tarkoitan tietoista ja kollektiivista prosessia, jossa on kaksi aspektia: luokittelu ja institutionalisoiminen. Joukko tekstejä (laulu, äänite, video) tai artisteja luokitellaan musiikin tuotannossa tai vastaanotossa tietyn tai tiettyjen ominaisuuksien perusteella samaan luokkaan kuuluviksi. Samalla tietyt tekstit ja artistit määritellään luokan ulkopuolelle. Tämän jälkeen luokka pyritään institutionalisoimaan muun muassa mediassa, markkinoinnissa, jakelussa, vastaanoton käytännöissä ja koulutuksessa. Koska suomalaisen populaarimusiikin institutionalisoituminen käsittelemälläni ajanjaksolla (1970–2000-luvut) on ennemminkin laajan tutkimusprojektin ja useiden monografioiden kuin yhden artikkelin aihe, keskityn pääasiassa genreytymisen ensimmäiseen aspektiin eli luokitteluun.

Tekstien ja artistien luokittelu on jatkuvan tietoisien kielellisen diskurssin alaista. Tähän diskurssiin eivät ihmiset kuitenkaan osallistu niinkään yksilöinä kuin tietyn ryhmän jäsenenä, perustuipa tämä todellinen tai kuviteltu ryhmäjako yhteiskuntaluokkaan, ammattiin, asuinpaikkaan, rotuun, sukupuoleen, seksuaaliseen suuntautuneisuuteen tai jäsenyyteen organisaatiossa, alakulttuurissa, vastakulttuurissa, vaihtoehtokulttuurissa tai fanikulttuurissa tai mihin tahansa kriteeriin, jolla ihmiset ylipäättään ryhmiksi jakautuvat.

Luokittelu genreihin on aina intressisidonnaista. Luokittelevan ryhmän tai yhteisön arvot määrittävät sen, mitkä tekstien tai artistien ominaisuudet ovat

luokittelussa merkityksellisiä. Merkitysten sosiaalisen luonteen on mediatutkija Mikko Lehtonen (1996: 71–72) kiteyttänyt seuraavasti:

[Merkitykset] eivät ole niinkään yksittäisten ihmisten intentioiden kuin yksilöiden välisen ymmärrettävyyden tulosta. Merkitykset ovat toisin sanoen sosiaalisesti tuotettuja ja merkityksellistämijärjestelmillä on läheinen suhde sosiaalisiin muodostumiin: ryhmiin, yhteisöihin ja kokonaisiin yhteiskuntiin.

Juuri suhteessa sosiaalisiin muodostumiin korostuu genrediskurssin merkitys. Kommunikaatiolla on informaation välittämisen lisäksi (ns. kommunikaation siirtomalli) tärkeä osuus myös yhteisöllisyyden muodostajana. Tämä ilmenee jo sanan kommunikaatio yhteisestä juuresta sanojen kommuuni ja kommuunio kanssa. Kommunikaation yhteisöllistä funktiota yhdysvaltalainen kulttuuritutkija James W. Carey (1994: 85) kutsuu kommunikaation rituaalimalliksi. Siinä ”keskeistä ei ole sanomien levittäminen tilassa vaan yhteiskunnan ylläpito ajassa, ei informaation siirtotoimi vaan yhteisten uskomusten levittäminen”. Rituaalimallissa tekstien väliset intertekstuaaliset kytkennät ovat tekstien tuotannossa ja vastaanotossa usein merkittävämpiä kuin se informaatio, mitä yksittäinen teksti koherenttina ja homogeenisena merkitysyksikkönä pystyy välittämään. Yhteisöllisyys muodostuu siitä, mikä on teksteissä toistuvaa ja samana pysyvää, ei siitä, mikä kussakin tekstissä on omintakeista. Kuten populaarimusiikin tutkija Simon Frith (1998: 91) toteaa populaarimusiikista, sen ”nautinnot voi ymmärtää vain genrenautintoina; ja genrenautinnot voi ymmärtää vain sosiaalisesti rakentuneina”. Genrenimet toimivat eräänlaisina oikopolkuina musiikillisessa kommunikaatiossa: yhteisön sisällä ne auttavat valitsemaan yhteisön arvoihin sopivat koodit ja työkalut musiikin tuottamiseksi ja vastaanottamiseksi (Fabbri 1999: 8).

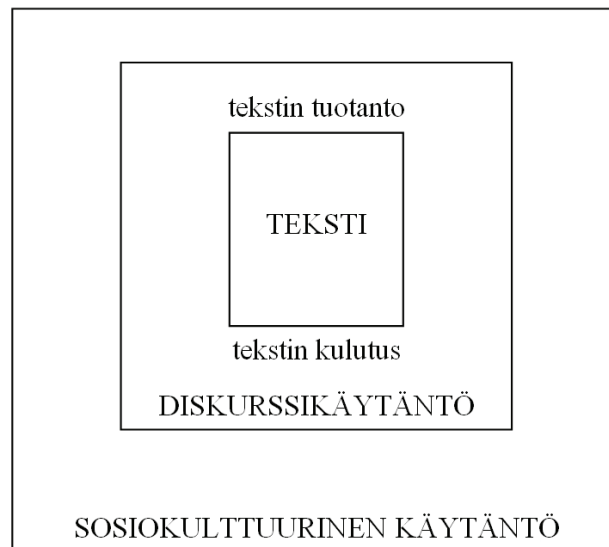
Intertekstuaalinen analyysi

Koska genreytymisessä on ensisijaisesti kysymys tekstien ja artistien vertailusta ja jakamisesta luokkiin, on intertekstuaalinen analyysi luonteva lähtökohta genretutkimukselle.³¹ Hyvän työkalun intertekstuaaliseen analyysiin tarjoaa kriittinen diskurssianalyysi (Critical Discourse Analysis). CDA on Norman Faircloughin (1997) erityisesti mediatekstien tutkimukseen kehittämä teoreettinen analyysivälineistö, jossa tekstiä tutkitaan osana viestintätilannetta. Välineistä keskeisin on lingvistinen tekstianalyysi, joka kohdistuu viestintätilanteen kolmeen eri puoleen: tekstiin, diskurssikäytäntöön ja sosiokulttuuriseen käytäntöön. Diskurssikäytäntö tarkoittaa tekstin tuotannon ja vastaanoton (kulutuksen) prosesseja. Sosiokulttuurinen käytäntö puolestaan tarkoittaa laajempaa kokonaisuutta, jonka osa viestintätilanne on. (Fairclough 1997: 78–79.)

³¹ Genren intertekstuaalista luonnetta korostavat eksplisiittisesti myös Briggs ja Bauman (1992).

Lingvistisen tekstianalyysin rinnalle ja täydentäjäksi Fairclough tuo intertekstuaalisen tekstianalyysin, jota hän kuvaa näin:

Kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksessä intertekstuaalinen analyysi on silta ”tekstin” ja ”diskurssikäytännön” välillä: tekstejä analysoidaan diskurssikäytännön – tai tarkemmin ”diskurssiprosessin” – näkökulmasta ja tarkastelun kohteena on se, kuinka tekstejä tuotettaessa ja kulutettaessa nojaututaan diskurssijärjestysten kirjossa tarjolla oleviin genreihin ja diskurssisiin sekä se, kuinka tekstit muuntuvat ja sisältyvät edelleen toisiin teksteihin (Fairclough 1997: 100).



KAAVIO 1 Viestintätilanteen kriittisen diskurssianalyysin viitekehys (Fairclough 1997: 82).

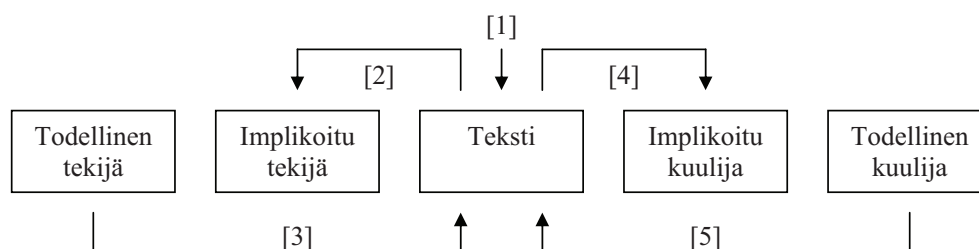
Fairclough erottaa toisistaan avoimen (*manifest*) ja interdiskursiivisen intertekstuaalisuuden. Avoin intertekstuaalisuus tarkoittaa toisiin teksteihin tehtyjä suoria viittauksia, jotka merkitään tekstissä selkeästi lainausmerkeillä tai muilla käytettävissä olevilla keinoilla. Interdiskursiivinen intertekstuaalisuus tarkoittaa puolestaan niitä vakiintuneita diskurssikonventioita, joiden avulla teksti tuotetaan. Interdiskursiivisuus ei kohdistu siis tiettyyn yksittäiseen tekstiin vaan tekstien joukkoon, jolla katsotaan olevan tiettyjä samoja ominaisuuksia kuin tutkittavalla tekstillä.

Faircloughin näkökulma intertekstuaalisuuteen on tutkijan näkökulma, mutta se on yleistettävissä kaikkeen toimintaan, jossa tekstejä merkityksellistään ja tulkittavat – niin tuotannossa kuin vastaanotossakin. Tekstit saavat merkityksensä vasta kun ne asetetaan interdiskursiiviseen suhteeseen muiden tekstien kanssa. Sekä tuotantoa että vastaanottoa mahdollistavat aiemmat tekstit ja niiden ominaisuudet. Tässä interdiskursiivisessa merkityksellistämisen prosessissa genret ja rekisterit ovat keskeisiä merkitysresursseja, jotka tekstien tuottajilla ja vastaanottajilla (kuluttajat, kriitikot, tutkijat jne.) on käytettävissään.

Intertekstuaalisissa analyysissa tutkimuksen kohteena ei ole yksi vaan vähintään kaksi tekstiä, joiden keskinäisiin intertekstuaalisiin suhteisiin tutkimus kohdistuu. Faircloughin jako avoimeen ja interdiskursiiviseen intertekstuaalisuuteen on melko karkea, ja niinpä sitä on hyvä täydentää kirjallisuudentutkija Gérard Genetten tekemällä jaottelulla viiteen erilaiseen tekstien väliseen suhteeseen. Nämä transtekstuaalisuuden (Genetten käyttämä yleistermi) lajit ovat intertekstuaalisuus, metatekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus ja paratekstuaalisuus. Intertekstuaalisuus tarkoittaa usean tekstin paikallista rinnakkaista läsnäoloa ja sen lajeja ovat muun muassa sitaatit ja viittaukset. Metatekstuaalisuudella Genette tarkoittaa tekstiä, jossa kommentoidaan toista tekstiä, kuten esimerkiksi kritiikissä. Arkkitekstuaalisuus viittaa niihin tekstin piirteisiin, jotka ovat yhteisiä kokonaiselle tekstijoukolle. Tähän luokkaan kuuluu kaikki genreihin ja lajityyppeihin liittyvä transtekstuaalisuus. Hypertekstuaalisuudessa on kysymys muunnoksesta tai mukaelmasta. Intertekstuaalisuudesta se eroaa siinä, että kyse ei ole tekstinosan vaan koko tekstin perustumisesta toiseen tekstiin. Hypertekstuaalisuuden lajeja ovat imitaatio (parodia, pastissi ja travestia) ja transformaatio (esim. käänös ja dramatisointi). Paratekstit taas ovat eräänlaisia kynnystekstejä, jotka johdattelevat varsinaisen tekstin pariin (tekijän nimi, otsikot, esipuheet, mottolauseet jne.). (Genette 1997: 1-7; ks. myös Lyytikäinen 1991.)

Genetten käsitteiden lisäksi hyödynnän analyysimallia, jonka Yrjö Heinonen (2005a) on kehittänyt tekstintutkimukseen CDA:n ja Jean-Jacques Nattiezin (1990) semioottisen musiikkianalyysimallin pohjalta. Heinosen malli (kaavio 2) esittelee viisi erilaista tekstintutkimuksen analyysitilannetta.

Asetelmassa [1] tutkija tulkitsee tekstiä tietyn tulkintayhteisön jäsenen subjektiposiitiosta käsin. Asetelma [2] spesifioi tämän subjektiposition implikoidun tekijän positioksi. Tästä positiosta käsin tutkija voi arvioida sitä, millaisia tekstin rakennetta koskevia valintoja tekstin tuottamisen yhteydessä on todennäköisesti tehty sekä millaisiin diskurssikäytäntöihin ja -järjestyksiin nämä valinnat todennäköisesti kytkeytyvät. Asetelma [4] puolestaan spesifioituu implikoidun kuulijan positioksi. Tästä positiosta käsin tutkija voi arvioida sitä, miten tekstiä tietyssä tulkintayhteisössä todennäköisesti tulkitaan ja käytetään sekä sitä, millaisia sosiokulttuurisia vaikutuksia sillä todennäköisesti on. Analyysiasetelma [3] täydentää asetelmaa [2] todellisen tekijän näkökulmalla ja asetelma [5] asetelmaa [4] todellisen kuulijan (yleisön) näkökulmalla. (Heinonen 2005a: 14-15, hakasulut alkuperäisessä tekstissä.)



KAAVIO 2 Tekstintutkimuksen analyysitilanteet (Heinonen 2005a: 14).

Heinosen mallin asetelman [1] mukaisesti etsin ensin yhteneväisyyksiä ja eroja *Sata kesää tuhat yötä* (tästä eteenpäin *Kesä*) ja *Boogie Woogie Dancin' Shoes* (tästä eteenpäin *Boogie*) -äänitteiden välillä kuulonvaraisesti.³² Hyödynnän analyysissäni aiemmin tekemääni erittelyä niistä semioottisista moodeista, joita populaarimusiikin tuottajalla on käytettävissään merkitystä tekstiin luodessaan (Heikkinen 2007). Semioottisiksi moodeiksi kutsun niitä merkityksen muodostamisen tapoja, jotka ovat syntyneet, kun erilaiset tallennus-, tuotanto- ja jakelumediumit (esim. kirjoitus, nuottikirjoitus, kuvantallennus, äänentallennus) ovat erkaantuneet alkuperäisestä välittävästä tehtävästään ja saaneet omia itsenäisiä semioottisia ominaisuuksia. Näin esimerkiksi äänitteelle on kehittynyt oma ominainen merkityksen muodostamisen tapa, joka mahdollistaa myös sellaisten merkitysten muodostamisen, joita on elävässä esityksessä mahdoton toteuttaa (esim. itsensä kanssa äänissä laulamisen). Tätä merkityksen muodostamisen tapaa kutsun äänitemoodiksi. Äänitemoodin lisäksi käsittelen analyysissäni sävelmoodia, lyriikkamoodia, esitysmoodia ja tähtimoodia. Koska tutkimuksen kohteena ovat ensisijaisesti äänitteet, olen rajannut moodeista kuvamoodin käsittelyn ulkopuolelle.

Sävelmoodin alueella (melodia, vastaäännet, harmonia, bassolinja, muoto) tekstit ovat hyvin samankaltaiset toiseen kertosäkeistöön asti. Erona on lähinnä vain sävellaji (*Kesä*: c-molli; *Boogie*: d-molli). Toista kertosäkeistöä seuraa *Boogiessa* kromaattinen välike, jonka jälkeen siirrytään instrumentaalijaksoon, jossa pääosassa ovat rytmisoittimet. Äänite päättyy kertosäkeistön toistoon ja häivytykseen. *Kesässä* ei ole kromaattista välikettä eikä varsinaista instrumentaalijaksoa, vaan toista kertosäkeistöä seuraa kolmas, hieman lyhennetty kertosäkeistö, jonka jälkeen seuraa puolen sävelaskeleen ylöspäinen modulaatio, lisää kertosäkeistöjä ja häivytyks.

Lyriikkamoodin alueella ero on erittäin suuri. *Boogiessa* laulun nyt-hetki on lauantaan alkuiltä. Laulun kertoja-minä kertoo valmistautumisestaan diskoiltaa varten sekä suhteestaan työviikkoon ja diskossa tanssimiseen. Viikko on varattu työlle, mutta lauantai on tunteiden (*"I've been workin' all week, savin' my emotions for saturday night when I use my potion"*) ja voimantunnon aikaa (*"it's the one night a week I feel free to obey my will... Saturday night is my night of power"*). Kertoja ei kuitenkaan luota henkilökohtaisen karisman mukanaan tuomaan voimaan ja valtaan, vaan ottaa välineikseen meikit, vaatteet ja ennen kaikkea tanssikengät (*"to put on a face, pretty clothes... boogie oogie, boogie woogie dancing shoes, make me queen for the night"*), joilla olettaa vallan muita diskossa kävijöitä kohtaan syntyvän (*"I'm dressed to kill... it will hypnotize your mind by the way that I move when you see a thousand stars dance around my shoes"*). Laulutekstistä ei suoranaisesti käy ilmi, haluaako kertoja-minä käyttää saavuttamaansa valtaa tilapäisen tai vakinaisen parisuhteen luomiseen.

Kesässä puolestaan laulun kertoja-minä muistelee kaihoisasti kesää, jolloin tapasi laulun sinä-hahmon. Tapaaminen oli ainakin perusvireeltään seksuaalinen (*"öisin kutsusi aina kuulin, siihen vastasin epävarmoin huulin"*), mutta joka ta-

³² *Boogiesta* käytössäni oli 7" singleversio. Kappaleesta on olemassa myös pidennetty 12" maksisingleversio.

pauksessa kertoja-minälle ikimuistoisa ("annoit mulle hetket kauneimmat elämässäin"). Suhde kuitenkin ilmeisesti päättyi, koska laulun nyt-hetkessä kertoja-minä toivoo sinä-hahmon paluuta ("tule vielä kerran sillä saat minut rauhoittumaan"), jotta saisi kesän ja lämmön takaisin ("sinua ilman ei saavu kesää...anna kesäni tulla vapaana ja valtoimenaan"). Kyse ei kuitenkaan ole pelkästä kesä-kaudesta vaan pysyvästä parisuhteesta ("sata kesää tuhat yötä ainakin tahdon kanssasi sun").

Esitysmoodin alueella *Boogie* ja *Kesä* eivät juurikaan eroa toisistaan. *Booginessa* laulajan ääni "vuotaa" hieman ja hän käyttää hieman enemmän portamenttoa. Taustat ovat molemmissa korostetun synteettiset, joskin molemmissa on myös saundeja, joiden lähteeksi voi ainakin kuvitella "oikeita" soittimia (sähköpiano molemmissa, vibrafoni *Booginessa* ja torvet *Kesässä*). Selkein ero on sekvensserin käytössä. *Booginessa* sekvensserin käyttö on korostunutta: useat arpeggiokulut ovat konemaisen tarkkoja. *Kesässä* sekvensserin käyttö on hillitympää: korostetun "epäinhimillisiä" konemaisia sekvensserikulkuja on vähemmän (selkein esimerkki modulaatiokohdassa). Äänitemoodin alueella molemmat representoivat esityksen, jossa laulaja, bassorumpu, virveli ja basso on sijoitettu stereokuvassa keskelle. Äänitteet jäljittelevät siis äänikuvansa puolesta visuaalista kuvaa elävästä esityksestä, jossa solisti ja rumpali useimmiten ovat keskellä lavaa ja basisti lähellä rumpalia. Mielenkiintoista sen sijaan on, että vaikka syntetisaattorin soittajakin on elävässä esityksessä sijoittunut lavalla tiettyyn kohtaan, syntetisaattorin "paikka" äänikuvassa useimmiten on lavan molemmissa laidoissa. Syntetisaattori on ikään kuin jakautunut kahtia täyttämään lavan laitoja ja jättänyt keskelle reiän solistia, bassoa ja rumpuja varten. Erittäin selkeästi tämä "reikä" kuuluu *Kesässä*.

Mitä erilaisia transtekstuaalisia suhteita voimme edellä olevan analyysin perusteella olettaa *Boogien* ja *Kesän* välillä vallitsevan? Intertekstuaalisia suhteita ei ole: *Kesä* ei sisällä minkään semioottisen moodin alueella sitaatteja *Boogieta* eikä viittauksia siihen. Myöskään meta- tai paratekstuaalisia suhteita ei ole: *Kesä* ei kommentoi *Boogieta* millään tavalla eikä se ole *Boogien* kynnysteksti. Mutta *Boogien* ja *Kesän* välinen suhde on selkeästi hypertekstuaalinen: *Kesä* on hyperteksti ja *Boogie* sen hypoteksti. *Kesä* on transformaatio eli muunnos *Boogieta*. Muunnoksena se poikkeaa hypotekstistään kokonaisuudessaan hyvin vähän, joskin muunnoksen määrä on erilainen eri semioottisissa moodeissa. Sävelmoodin, esitysmoodin ja äänitemoodin alueella muunnokset ovat vähäisiä, mutta lyriikkamoodissa muunnos on huomattava. Suomenkielinen lauluteksti ei ole alkuperäisen käännös, jos ajattelemme, että käännöksessä pyritään säilyttämään alkuperäisen tekstin sisältö ja sävy mahdollisimman muuttumattomana. *Kesän* lauluteksti ei olekaan tarkkaan ottaen käännös vaan uusi lauluteksti.

Genreproblematiikan kannalta olennainen kysymys on kuitenkin se, mitä arkkitekstuaalisia suhteita analysoitavien äänitteiden välillä vallitsee. *Kesä* on *Boogien* muunnos, joten on selvää, että *Kesällä* on paljon yhteisiä tyylillisiä piirteitä 1970-luvun lopun eurooppalaisen diskomusiikin kanssa. Mutta kuuluuko se tästä johtuen eurodiskon genreen, kuten *Boogie*, vai onko kyseessä jokin muu arkkitekstuaalinen suhde?

Rekisteri on kielitieteessä usein käytetty termi, jolla tarkoitetaan tiettyihin tilanteisiin liittyvää variaatiota kielenkäytössä – eri kielenkäyttötilanteissa kieltä käytetään eri tavoin. Samalla tavalla eri musiikinkäyttötilanteissa semioottisia moodeja käytetään eri tavoin. Laulutyyllillä, jolla on soveliaista laulaa virsiä kirkossa ei välttämättä ole soveliaista esittää rockmusiikkia ja päinvastoin. Vaihtuvat tahtilajit sävelmoodin alueella soveltuvat konserttiin, mutta eivät tanssitilaisuuteen. Nämä eri variaatiot semioottisissa moodeissa muodostavat rekistereitä, joita genret hyödyntävät. On kuitenkin huomattava, että rekisterien ja genren välinen suhde on sidottu aikaan ja paikkaan. Virsien esittäminen rockäänellä kirkossa ei enää ole täysin kiellettyä ja vaihtuvat tahtilajit ovat ongelma suomalaiselle mutta eivät välttämättä balkanilaiselle tanssijalalle.³³

Erityisen pitkälle rekisteriteoriaa on kehitelty systeemis-funktionaalisen kielitieteen piirissä. Tätä ns. genre- ja rekisteriteoriaa olen esitellyt toisessa artikkelissani (Heikkinen 2008a), jossa olen kehitellyt sen pohjalta mallia populaarimusiikin kommunikaatioresursseista ja -tasoista. Sen lisäksi, että kommunikaatio populaarimusiikissa hyödyntää useita semioottisia moodeja, on kommunikaatiolla myös useita tasoja. Genre- ja rekisteriteoriassa näitä tasoja eritellään kolme: semioottisten moodien taso, rekisteritaso ja genretaso. Tasojen väliset suhteet eivät ole essentialistisia. Genret hyödyntävät kullakin historiallisella hetkellä useita erilaisia rekistereitä, mutta mitkä rekisterit kuuluvat mihinkin genreen, on jatkuvan neuvottelun kohde.

Voimmekin nyt muotoilla rekisterin käsitettä hyödyntäen yllä olevan kysymyksen *Kesän* ja eurodiskon suhteesta uudelleen. *Kesä* hyödyntää eurodiskon rekisteriä, mutta kuuluuko se tästä syystä eurodiskon genreen, kuten *Boogie*, vai onko kyseessä jokin muu suhde? Tämä kysymys poikkeaa edeltävästä *Kesän* ja *Boogien* välisen suhteen tarkastelusta siten, että kysymys ei enää ole kahden yksittäisen tekstin välisestä suhteesta vaan tekstin suhteesta laajempaan tekstijoukkoon. Tällöin vastaamme tulee empiristinen dilemma (ks. Heikkinen 2008a): millä kriteereillä valitsemme sen tekstijoukon, johon vertaamme analysoitavaa tekstiä? Mitkä tekstit muodostavat eurodiskoksi nimetyn genren? Tässä kohtaa intertekstuaalisissa analyysissä Heinosen mallin analyysitilanne [1] saavuttaa rajansa ja on syytä siirtyä analyysitilanteeseen [2], jossa ”tutkija voi arvioida sitä, millaisia tekstin rakennetta koskevia valintoja tekstin tuottamisen yhteydessä on todennäköisesti tehty sekä millaisiin diskurssikäytäntöihin ja -järjestyksiin nämä valinnat todennäköisesti kytkeytyvät” (Heinonen 2005a: 15). Kysymys on siis siitä, minkälaisia yhteyksiä tekstin tuottajat oletettavasti ovat nähneet kyseisen tekstin (*Kesä*) ja laajemman tekstijoukon (tai tekstijoukkojen) välillä ja miten nämä yhteydet ilmenevät tuottamisen diskurssikäytännöissä. Turvaudun myös Heinosen mallin analyysitilanteeseen [3], eli täydennän tilannetta [2] ”todellisen tekijän näkökulmalla” (Heinonen 2005a: 15).

³³ Jälkimmäisestä huomiosta kiitän artikkelini tuntematonta arvioijaa.

Uusi suomalainen iskelmä

Sata kesää tuhat yötä -äänitteen tuotanto sijoittuu 1980-luvun alkuun, jota usein on kutsuttu suomalaisen iskelmän kriisikaudeksi (ks. esim. Jalkanen & Kurkela 2003: 603; Kotirinta 2004: 332–334; Korvenpää 2005: 228–238). Samalla on kuitenkin huomautettu, että tuona aikana tehtiin lukuisia menestyviä iskelmälevyjä. Esimerkiksi jokainen Paula Koivuniemen vuosien 1978–1989 välillä julkaissama albumi myi vähintään kultaa (Pennanen 2006: 183). Muutokset populaarimusiikin tuotannon ja vastaanoton diskurssikäytännöissä ovat yleensä hitaita ja asteittaisia. Näissä prosesseissa genret ja rekisterit muodostavat ikään kuin korttipelin, jossa kortteja pelataan ja vaihdetaan. Kuitenkin aika ajoin kortit kerätään pois, pakka sekoitetaan, sääntöjä muutetaan ja kortit jaetaan uudelleen. Näin on lähihistoriassa tapahtunut ainakin kaksi kertaa: 1960-luvun puolivälissä ja 1970-luvun lopulla. Muutokset ovat olleet maailmanlaajuisia (tai ainakin läntistä teollistunutta maailmaa koskevia), mutta eri maissa muutoksilla on ollut omia piirteitään.

1960-luvun puolivälin genre- ja rekisteripakan uudelleenjakoa Suomessa kuvaa hyvin Tapio Rautavaaran (1978: 198) kommentti populaarimusiikin uusista tuulista 1960-luvulla: ”Kun Suomen huvikentälle saapui rautalanka, Rautavaara lähti”.³⁴ Muutos kosketti yhtä lailla artisteja, soittajia kuin sovittajiakin (Jalkanen & Kurkela 2003: 466–467, 473, 540, 542). Genre- ja rekisteripelissä panoksena on elanto. Tiettyjen taitojen merkitys kasvaa ja tiettyjen vähenee. Ehkäpä tästä oli kysymys myös iskelmän oletetussa kriisissä 1980-luvun alussa. Se oli kriisiaikaa niille, joille genre- ja rekisteripakka ei 1970-luvun lopun uusjaossa jakanutkaan enää elämän valttikortteja.

Genre- ja rekisteripeliä ei kuitenkaan pelata vain yhdellä pakalla ja yhdes- sä pöydässä. Näitä eri pakkoja ja pelipöytiä kuvaa hyvin Faircloughin termi diskurssijärjestys. Televisiolla, radiolla ja lehdistöllä, samoin kuin koululla ja kodilla on omat diskurssijärjestyksensä (Fairclough 1997: 77, 91). Diskurssijärjestys tarkoittaa tiettyyn alaan (esim. populaarimusiikki) liittyviä genrejä, rekistereitä ja diskursiivisia käytäntöjä sekä niiden välisiä yhteyksiä. Niinpä populaarimusiikin diskurssijärjestykseen kuuluvat musiikillisten genrejen (iskelmä, disko, hevi jne.) lisäksi olennaisina muun muassa televisio- ja radiogenret (mainokset, konserttitaltioinnit, musiikkivideo-ohjelmat, haastatteluohjelmat, visailut, listaohjelmat jne.) ja printtimedian genret (lehtimainokset, elämäkerrat, lehtihaastattelut, arvostelut jne.) sekä niihin liittyvät rekisterit ja diskursiiviset käytännöt. Kaikki nämä ovat suhteessa toisiinsa. Tiedotusvälineissä käytävä genrediskurssi heijastaa ja uusintaa musiikillisiä genrekäytäntöjä, mutta samalla käy niistä keskustelua ja uudistaa genresysteemiä. Lisäksi eri diskurssijärjestykset ovat usein limittäisiä ja muutokset yhdessä aiheuttavat muutoksia toisissa. Populaarimusiikin genret ovat jatkuvassa rajankäynnissä sekä keskenään että

³⁴ Kommentti dramatisoi muutoksen nopeutta, sillä Rautavaaralla oli menestystä vielä rautalangan jälkeenkin. *Häävalssi* oli pitkään singlelistan ykkösenä alkuvuonna 1966 ja *Vangin laulu* nousi kärkitiloille vielä kesällä 1967.

muiden diskurssijärjestysten (klassinen musiikki, jazz, kansanmusiikki) genrejen kanssa. (Ks. myös Brackett 2002: 67; Negus 1999: 29.)

1970-luvun lopun pakansekoituksessa on otettava huomioon ensinnäkin suomalaisen populaarimusiikin vahva yhteys sylikkään tanssittavaan paritanssiin. Vaikka lavojen määrä oli 1950-luvulta lähtien vähentynyt, eli lavatanssikulttuuri paritansseineen vielä 1970-luvun lopulla voimakkaana. Esimerkiksi *Keskisuomalaisen* levikkialueella vähintään kolme tanssi-iltaa heinäkuussa järjestäneitä kesälavoja oli vuonna 1965 33 ja niillä yhteensä 197 tanssi-iltaa (neljän viikon aikana). Vuonna 1973 lavoja oli 25 ja tanssi-iltoja 121. Vuonna 1979 lavoja oli 27 ja tanssi-iltoja 114, mutta vuonna 1988 lavoja oli enää 12 ja tanssi-iltoja 59. Näyttäisi siis siltä, että lavakuolemat ajoittuvat pääasiassa 1980-luvulle, eivätkä niinkään 1970-luvun lopulle ”diskomusiikin suosion kasvun vuosiin” (Kotirinta 2004: 293). Lisäksi on otettava huomioon, että 1970-luvulla tunnetuimmat laulajamme esiintyivät lavojen ohella enenevässä määrin ravintoloiden ”tähti-illoissa”. Ja sekä lavoilla (aikuisten illoissa) että ravintoloissa tanssittiin tuolloin pääasiassa sylikkään, mikä käy selkeästi ilmi Elina Haavio-Mannilan ja Raija Snickerin 1970-luvun lopulla tekemästä sosiologisesta tutkimuksesta päivätanssikäyttäytymisestä: “[p]artnerista erillään tanssiminen ja discotanssijalta vaadittava kaikkien ruumiinosien irtonaistaminen...eivät ole juurtuneet suomalaisen päivätanssijan mieleen eivätkä liikehdintään” (Haavio-Mannila & Snicker 1980: 246). Onkin perusteltua väittää, että 1980-luvun alussa diskosten erillistanssin lisäksi Suomessa tanssittiin sylikkään yhtä paljon kuin ennenkin.

Tämän lisäksi on huomioitava kahden merkittävän ulkomaisen genren vaikutus suomalaisen musiikintuotannon genreihin ja rekistereihin: äänite- ja tuottajakeskeinen disko sekä esitys-, esittäjä- ja lauluntekijäkeskeinen punk. Suomessa ei ollut 1970-luvun loppupuolen diskovillityksen aikaan omaa ensisijaisesti diskoihin tarkoitettua musiikkituotantoa. Diskoja oli paljon, mutta niissä soitettiin ulkomailla tehtyjä äänitteitä. Muotoutumassa ollut suomirock tukeutui 1970-luvun lopussa hyvin vahvasti punkideologiaan, jossa diskoa ja ylipäättään äänite- ja tuottajakeskeistä musiikintuotantoa väheksyttiin tai suorastaan halveksittiin. Ei ole sattumaa, että 1970-luvun lopulla Suomeen perustetut musiikkiyhdistykset, joiden piirissä monet suomirockyhtyeet aloittelivat, olivat nimenomaan elävän musiikin yhdistyksiä, eivät levytetyn musiikin yhdistyksiä. Toisaalta levy-yhtiöiltä ja -tuottajilta ei jäänyt huomaamatta, että diskomusiikilla oli laaja suosio, ja sitä haluttiin hyödyntää myös suomalaisessa musiikintuotannossa. Tässä tilanteessa luonnollinen paikka diskorekisterille oli suomalainen tanssikulttuuri. Diskoissa sylikkään tanssittiin ainoastaan hitaita, mutta nopeakin diskomusiikkia oli mahdollista tanssia perinteisellä vaihtoaskeltyylillä.

Se diskorekisteri, joka omaksuttiin osaksi suomalaista iskelmää, oli nimenomaan eurooppalaisen diskotuotannon rekisteri. Olennaisin piirre, joka erotti eurodiskon afroamerikkalaisvaikutteisesta vastineestaan oli rytmiiikka: eurodiskon rytmiiikka pohjautui kahdeksasosiin kun taas afroamerikkalainen soul ja funkista vaikutteita imenyt diskosoul tukeutui enemmän kuudestoistaosiin. Funkin keskeisin piirre on juuri kuudestoistaosa-aksentit. Hyvin paljon tästä johtuen eurodisko oli useimmiten tempoltaan nopeampaa kuin diskosoul.

Eurodisko muistuttikin tempoltaan humppaa, jota 1970-luvun lopulla tanssittiin ehkä enemmän kuin koskaan aiemmin. Kun 1980-luvun alussa valittiin levytettäviä lauluja, oli varmaankin merkittävää, että eurodiskoäänitteet olivat tanssittavissa samoilla askelkuvioilla kuin *Jätkän humppa* – suomalainen iskelmä oli vielä tuolloin tiiviisti sidoksissa paritanssikulttuuriin. Ja kuten Hannu Saha (1996: 49) toteaa, ”yhteisön kollektiivinen tanssijalka määrää muusikon [ja tässä tapauksessa siis äänitetuottajan] rytmiä”. Eurodisko kotiutui iskelmän rekisteriksi, mutta sen sijaan diskosoulin rekisteri ei löytänyt paikkaansa suomalaisessa genresysteemissä. Tuottaja ja säveltäjä Kari Litmanen halusi iskelmiensä kuulostavan Earth, Wind & Firelta, mutta tämän levy-yhtiö torjui (Korvenpää 2005: 76). 1960-luvun lopulla soul sulautui osaksi silloista popiskelmää (Jalkanen & Kurkela 2003: 526–527, 542), mutta 1970-luvulla funk kuudestoistaosaksentteineen oli rytmikaltaan liian omituista suomalaiselle humppajalalle.

Päinvastoin kuin vielä 1950-luvulla, jolloin käännösiskelmät olivat itsenäisiä sovituksia ulkomaisista lauluista (Jalkanen & Kurkela 2003: 440–441), 1970-luvulla käännösiskelmän lähtökohtana ei ollut äänitteen sisältämä laulu, vaan alkuperäinen äänite. Äänite pyrittiin saamaan kuulostamaan mahdollisimman samanlaiselta kuin alkuperäinen (Kotirinta 2004: 294; Korvenpää 2005: 81–83). Kun 1950-luvulla hypertekstuaalisuus alkuperäisen ja käännöksen välillä koski vain sävel- ja lyriikkamoodia, laajeni se 1970-luvulla myös esitys- ja äänitemoodiin. Syynä oli ehkä se, että suomenkielinen versio joutui kilpailemaan myynnistä ja radiosoitosta alkuperäisen kanssa ja selkeästi huonommilla saundeilla saattoi kilpailussa jäädä kakkoseksi. Vielä 1970-luvun loppupuolella oli hyvin tavallista, että alkuperäinen ja suomenkielinen versio olivat molemmat listan kärkipäässä, usein jopa peräkkäisillä sijoilla. Kaikki alkuperäiset eivät kuitenkaan olleet Suomessa listamenestyksiä. Vaikka *Boogie Woogie Dancin' Shoes* oli iso hitti monessa maassa, Suomessa se jäi melko tuntemattomaksi. Tästä huolimatta *Sata kesää tuhat yötä* toteutettiin uskollisena alkuperäiselle äänitteelle. Yksi syy tähän saattoi olla se, että vuosien työ alkuperäisten äänitteiden tarkassa kopiointissa oli muodostunut vallitsevaksi diskursiiviseksi käytännöksi, eikä siitä luovuttu silloinkaan, kun ei tarvinnut kilpailla alkuperäisen kanssa. Toinen syy saattoi olla se, että alkuperäisen äänitteen saundeja pidettiin merkittävänä syynä sille, miksi siitä alun perin hitti tulikin. Saundit ja sovitus kopioimalla pyrittiin siis varmistamaan myös suomenkielisen version myyntimenestys (Korvenpää 2005: 82).

Ainut, mitä alkuperäisiltä äänitteiltä ei kopioitu sellaisenaan, oli lauluteksti. Sanoittajilla ei useinkaan ollut edes alkuperäistä tekstiä tai raakakäännöstä käytettävissään, vaan teksti myötäili suomalaisia oloja (Kotirinta 2004: 296). Käännösiskelmissä kääntyi kielen lisäksi usein myös konteksti: Penny Lane muuttui Rööperiksi, Afrikka Kuusamoksi ja *Brother Can You Spare A Dime* sijoituikin Yhdysvaltojen sijasta Petsamoon. Hyvä esimerkki kontekstinvaihdoksesta on Raul Reimanin teksti *Sata kesää tuhat yötä*, jossa alkuperäisen tekstin diskomaailma on vaihtunut suomalaiseen kesään ja rakkauteen. Reimanin teksti korostaa pysyvää parisuhdetta, mikä paremmin istuu suomalaisen iskelmän

perhekeskeiseen heteromaailmaan, kuin alkuperäinen sinkkuideologiaa ja mahdollisia irtosuhteita pursuava teksti.

Laulutekstin lisäksi myös muut pienemmät muutokset *Boogie Woogie Dancin' Shoesin* ja *Sata kesää tuhat yötä* välillä selittynevät sillä, että eurodiskon rekisteristä jätettiin käyttämättä ne piirteet, jotka eivät sopineet paritanssikulttuuriin ja toisaalta sillä, että eurodiskoon sekoittui vanhemman iskelmän piirteitä. Diskomusiikkiäänitteillä on usein instrumentaalijakso, joka alkaa pelkillä lyömäsoittimilla. Vähitellen komppiin yhtyy melodia- ja sointusoittimia, kuoro ja lopulta myös soololaulu. 12-tuumaisissa maksisingleissä instrumentaalijakso saattoi olla jopa pidempi kuin varsinaisen laulun osuus. Suomalainen lava- ja ravintolatanssikulttuuri puolestaan oli 1980-luvun alkuun mennessä kehittynyt hyvin solistikeskeiseksi. Tämä näkyi esimerkiksi siten, että lavatansseissa instrumentaali-intron aikana tanssiparit seisoivat ja tanssi alkoi vasta sitten, kun solisti alkoi laulaa. Kun orkesterit soittivat instrumentaalikappaleita solistin äänen lepuuttamiseksi, nämä sijoitettiin aina parin jälkimmäiseksi kappaleeksi, koska instrumentaalikappale parin ensimmäisenä ei saanut tanssijoita lavalle (Turunen 2007).³⁵ Niinpä *Boogien* instrumentaalijakso on korvattu *Kesässä* kertosaikeistolla, jossa solisti on koko ajan äänessä, joskin vaimeammin laulaen. Kertosäikeistö päättyy modulaatioon, jossa sävellajia nostetaan puoli sävelaskelta. Tämä Euroviisuista tuttu tehokeino ei kuulunut eurodiskoon, mutta oli 1980-luvun alussa taattu tunnelmankohottaja suomalaisessa iskelmämusiikissa.

Vaihtuvat yleisöt

Genre- ja rekisteripelin ehkä tärkeimpiä pelaajia ovat yleisöt. Siirryinkin Heinosen (2005a: 15) mallin analyysitilanteeseen [4], jossa tutkija ”voi arvioida sitä, miten tekstiä tietyssä tulkintayhteisössä todennäköisesti tulkitaan ja käytetään sekä sitä, millaisia sosiokulttuurisia vaikutuksia sillä todennäköisesti on”. Kysymys on siis siitä, minkälaisia yhteyksiä tekstin vastaanottajat oletettavasti ovat nähneet kyseisen tekstin (*Kesä*) ja laajemman tekstijoukon (tai tekstijoukkojen) välillä ja miten nämä yhteydet ilmenevät vastaanottamisen diskurssikäytännöissä. Yleisön käsite tulee näin ollen ymmärtää hyvin laajasti. Tekstiä vastaanottavat usein myös sellaiset yleisöt, jotka suhtautuvat tekstiin kriittisesti. Tämä käy ilmi esimerkiksi rockkriitikoiden asenteesta iskelmää kohtaan. Täydennän asetelmaa [4] asetelmalla [5], eli todellisen kuulijan, tässä tapauksessa kriitikon näkökulmalla.

Vastaanoton näkökulma poikkeaa tuotannon näkökulmasta ajan suhteen. Äänitteen tuotantoprosessi on pisimmilläänkin vuoden mittainen, mutta vastaanotto jakautuu vuosien, ikivihreiden kyseessä ollen vuosikymmenten mittaiselle ajanjaksolle. Sukupolvet ja yleisöt vaihtuvat ja niin vaihtuvat genre- ja re-

³⁵ Lava- ja ravintolatanseissa oli ja on edelleenkin tapana soittaa kaksi kappaletta samaa tanssilajia peräkkäin: kaksi valssia, kaksi tangoa jne. (ks. esim. Rossi 2005: 214, 223).

kisteripakatkin. Teksti saa ajan kuluessa uusia tulkintoja, kun uudet yleisöt niputtavat sen yhteen uusien tekstien kanssa (ks. esim. Gledhill 2000: 226–227; Altman 2002: 90–105). Osa yleisöstä saattaa myös ymmärtää tekijöiden tarkoitaman genren väärin. Varsinkin parodian tekeminen iskelmästä on usein osoittautunut vaikeaksi, koska yleisö ei sitä parodiaksi tunnista. Tästä ovat hyvänä esimerkkinä tangoajan suuret hitit *Elsa* ja *Tango Pelargonian*.

Sata kesää tuhat yötä oli luonnollinen jatke Paula Koivuniemen edellisille diskovaikutteisille hiteille *Sua vasten aina painautuisin* (1978) ja *Tummat silmät, ruskea tukka* (1980). Kuten edellisen (*Tummat silmät*), myöskään tämän alkupe räinän versio ei ollut Suomessa kovin tunnettu, joten suurimmalle osalle yleisöstä sen yhteys Claudja Barryn versioon oli merkityksetön. Eurodiskovaikutteet olivat 1981 integroituneet jo osaksi suomi-iskelmää, joten äänite parisuhdeteksteineen istui mutkattomasti iskelmää kuuntelevan ja tanssivan heterokansan tarpeisiin, ja se kiistatta on nykyisin osa suomi-iskelmän kaanonia.

Mutta miten suomi-iskelmästä tuli genre ja miten suomi-iskelmän kaanon muodostui? 1970-luvulla ei suomalaisen populaarimusiikin tuotannossa aluksi ollut selkeää rajaa iskelmän ja rockin välillä. Monet myöhemmin rockmusiikin kaanoniin sijoitetut ulkomaiset alkuperäisäänitteet lauloi suomeksi laulaja, joka myöhemmin sijoitettiin yksiselitteisesti iskelmämusiikin kaanoniin. Niinpä esimerkiksi Beatlesin *Somethingin* lauloi suomeksi Lea Laven (*Se jokin*, 1970)³⁶, David Bowien *Starmanin* Fredi (*Muukalainen*, 1973) ja Gary Glitterin *I Love You Love Me Loven* Eero Aven (*Sua kaipaamaan*, 1974). Käännösiskelmien myötä musiikillisia vaikutteita tuli laajalta alueelta, sekä maantieteellisesti että musiikillisesti. Rock- samoin kuin diskokappaleet kokivat ”schlaagerisaation”. Vastaavasti popartistien taustabändien tehtävä oli kaikenlaisen tanssimusiikin soittaminen, jenkasta rockiin. 1970-luvun alkuvuosina elettiin vielä yhtenäiskulttuurin aikaa ja tansseihin kerääntyi koko kylän väki lapsista mummoihin (Bruun ym. 1998: 204; Jalkanen & Kurkela 2003: 513–516; 551–552; 549; Kotirinta 2004: 293).

Tätä aikaa on usein kutsuttu käännösiskelmän ajaksi, mutta aikalaislähteisiin tukeutumalla aikakautta 1960-luvun puolivälistä 1970-luvun loppuun onkin enemmän pidettävä ”popmusiikin” aikakautena. ”Iskelmä”-sanan käyttö harvinaistui ja ”pop”-sanan yleistyi. Esimerkiksi Erkki Melakosken vuonna 1970 toimittamassa kirjassa *Rytminmusiikki* Erkki Pälli ja Ossi Runne toteavat iskelmä- ja popmusiikista, että ”kysymyksessähän on loppujen lopuksi yksi ja sama asia” (Pälli & Runne 1970: 201). ”Rock”-sana yleistyi 1973 rock’n’roll-nostalgian yhteydessä, ja se tarkoitti aluksi alkuperäisiä 1950-luvun rock’n’roll-kappaleita tai niiden mallin mukaan tehtyjä uusia kappaleita. Genren nimeksi rock vakiintui vähitellen 1970-luvun myötä.³⁷ Tällä on mielenkiintoinen yhteys Yhdysvaltalaisen ääniteteollisuuden jakamien Grammy-palkintojen kategorioihin. 1965 Rock and Roll -kategoria muuttui muotoon Contemporary (Rock and Roll), josta tuli Contemporary Pop 1968, Pop 1971 ja Pop, Rock, and Folk 1974.

³⁶ Lavenin version esikuvana oli tosin Shirley Bassey’n levyttämä viihteellisempi versio Beatles-biisistä.

³⁷ Suomirockin syntyä käsitteellisesti olen selvittänyt lyhyesti toisessa artikkelissani (Heikkinen 2008a).

Vuonna 1979 tämä kategoria jakautui kahtia, ja syntyi erilliset Pop ja Rock -kategoriat. (Frith 1998, 78.) Suomessa rockmusiikin vastinparin nimeksi vakiintui popin sijasta iskelmä, joka näin ollen sai uuden elämän 1970-luvun lopussa.

1980-luvun alkuun mennessä suomi-iskelmä ja suomirock olivat jo melko pitkälle eriytyneet ja institutionalisoituneet muun muassa lehtien, radio-ohjelmien, esiintymispaikkojen, ohjelmatoimistojen sekä levymerkkien ja -yhtiöiden suhteen. Eriyttämisessä aktiivisempaa roolia näyttelivät suomirokkarit (artistit, kriitikot, yleisö), jotka 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa määrittivät genrekentän uusiksi tekemällä selvän eron oman musiikkinsa ja iskelmän välille. Erottautumisessa tukeuduttiin pääasiassa kahteen semioottiseen moodiin: esitys- ja tähtimoodiin. Esityksessä keskeisiä erottautumiskeinoja olivat kitara- ja laulusaundi. Tähtimoodissa suomirockissa keskeiseksi tuli artisti, joka esitti omia laulujaan. Pääasiassa muiden lauluja esittävät artistit jätettiin ulkopuolelle. Tämän sai huomata esimerkiksi Taiska (Hannele Suominen), jonka versiota Pelle Miljoonan kappaleesta *Tahdon rakastella sinua* (1980) pidettiin pyhäinhäväistyksenä. Taiskan omin sanoin:

Kaikki punkkarit alkoivat katsoa mua karsaasti ja sanoivat, että mitä sä meet tollasta laulaa. - - Sitä mä en vaan ymmärrä, miks ne ei anna mun auttaa heitä omalta osaltani. Sähän oot vaan Taiska, ne sanoo. (Porvali 1981: 52.)

Taiskalle eivät paikkaa Suomen genresysteemissä löytäneet myöskään kriitikot: "Taiskalle on tarjottu monta roolia vuosien mittaan, mutta Taiska ei toimi katrihelenana, ei rock-tyttöä, ei älyrokkarina" (Urhonen 1982, 59). Kokoelmalevynsä kansiteksteissä hän toteaaakin: "[E]n oikein kelvannut mihinkään genreen, olin yhä se Taiska, joka maistuu vähän tuolta, vähän tältä" (Taiska 2005). Vuonna 1986 Taiska siirtyikin populaarimusiikista teatteriin.

Myös Tapani Kansa halusi pysyä mukana muutoutumassa olleessa suomirockgenressä 1970-luvun lopun näyttävillä rockshowkiertueillaan, jotka kiersivät tanssilavoja ja ravintoloita sekä kesäisin että talvisin. Vielä 1980 "Rock'n roll Express" -shownsa myötä Kansa ilmoitti olevansa "nuorten puolella" ja olevansa mukana rock-musiikissa ja -kulttuurissa, mutta "kriittisesti": "Mua pännii se kapinahenki, jota pitäisi olla aina joka paikassa mukana. Jatkuvasti pitää uhota eli tehdä kaikki erilailla kuin mutsi sanoo" (Freeman 1980: 44). Kansan paikka genresysteemissä oli 1980-luvun alussa yhtä epäselvä kuin Taiskankin. Esimerkiksi albumin *Puolella elämän* -albumin (1981) sijoittaminen genreihin tuotti kriitikoille vaikeuksia: "Tyyllisesti levy on sillisalaatti: rokkia, chansonia, laulelmaa, rallia ja iskelmää" (Teräväinen 1981: 38). Viihteellinen esitystapa ja pääasiassa muiden tekemien laulujen esittäminen ei muutenkaan sopinut yhteen punkideologian autenttisuuskäsityksen kanssa, ja niinpä vuonna 1981 Suosikin 20-vuotisjuhlanumeroon lähettämässään onnittelukirjeessä Kansa (1981: 96) oli jo pakotettu tarkistamaan linjaansa:

Minä itse olen yksi monista normaali ihmisistä, musikaalisimmista, joka olen kyllä kokenut rock'n rollin riemut niin sitä esittäessäni kuin sen muutoinkin minua usein elähdyttäessä. Mutta minä lienen ainoita näistä ammatti-ihmisistä, joita rock-lehdet ja radiot on pullollaan, jolla on tarpeeksi joko ymmärrystä, tietoa, kykyä, rohkeutta ja lahjakkuutta tai näitä yhteensä, uskaltaakseni myös sanoa: rock'n roll ei ole kaikki.

Rock on ylipaisuteltu juttu. Paljolti sairaan maailmankuvan sairastava ja sairastuttava ilmiö ja ilmaisukeino. Tämän vuoksi sen nykyisen kaltaisen ylikorostamisen nuorisokulttuurissa maassa, jonka geneettinen ja kulttuurellinen [sic] perimä on pikemminkin idässä kuin lännessä on kansamme viihtyvyyden ja kehityksen kannalta sekä tyhmää, että vaarallista. - - [K]un menet kotikylän pikkulava pahaselle [sic], jossa haitaristi panee parastaan voit vielä aistia tuulahduksen ajasta, jolloin kesähuvit Suomen suvessa olivat huvia. Siellä tyttösi kanssa tanssiessa voit saada hippusen sitä tunnelmaa jota ennen oli kokkotulilla, kyläkeinuilla. Kun kuuntelet jotakin Matti Jurvan tai Tatu Pekkarisen, Rafu Tannerin tai vaikkapa Georg Malmstenin laulua, voit vieläkin löytää tämän lupsakan leppoisan tunnelman, jossa yhdistyy niin moni asia musiikin voimalla, mutta jota voidaan lyhyesti nimittää meille kaikkein tärkeimmäksi olomme perustaksi: juuriksemme. Kuinka puhuukaan kaunis luontomme, herkän juro mielemme, kaihomieli ja yksinkertainen ylpeä onnemme noissa lauluissa.

Käsitys iskelmän historiasta, joka alkaa kupletista ja Georg Malmstenista ja jatkuu lavatanssikulttuuriin tukeutuen katkeamattomana nykypäivään, alkaa muotoutua. Tämän käsityksen löi lukkoon viimeistään vuonna 1986 Peter von Baghin ja Ilpo Hakasalon *Iskelmän kultainen kirja*. Vuonna 2008 Tapani Kansa juhli 40-vuotista laulajan uraansa.

Taiskasta ja Tapani Kansasta poiketen Paula Koivuniemi löysi paikkansa uudistuneessa genresysteemissä varhain. Hänen asemansa iskelmäartistina tunnustettiin kiistattomasti myös suomirokkareiden piirissä. Esimerkiksi 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa sekä *Suosikissa* että *Soundissa* voimakkaasti suomirockin asiaa ajanut musiikkikriitikko ja sarjakuvapiirtäjä Juho Juntunen (1981b: 159) kanonisoi Koivuniemen suomi-iskelmän keskeiseksi artistiksi arviossaan *Sata kesää tuhat yötä* -albumista:

Sinua ilman ei saavu kesää, silloin olisin pääskynen ilman pesää”, kertoo Paula Koivuniemi uuden LP-levynsä nimipiisissä ja kiteyttää tähän suomalaisen iskelmälyriikan koko kaaren. Ja loppujen lopuksi Koivuniemessä tiivistyy koko iskelmäkulttuurimme. Nätti nainen laulaa tavanomaisella äänellä rakkaudesta. Sävelmät ovat osittain noukittu ulkomailta, osittain on hyödynnetty Jori Sivosen, Markku Johanssonin ja Veikko Samulin kaltaisia puurtajia. Soppa on puristettu tuttuun ja varmaksi koettuun kaavaan, joka ei yllätä, ilahduta tai vihastuta. Paula Koivuniemen uutuuus on varmaan tarpeellinen ja joidenkin ihmisten mielestä hienokin levy, jota tullaan ostamaan ainakin sen verran, että tekokustannukset saadaan peittoon. Joskus vain toivoisi, että näille laulajattarillemme annettaisiin vaativampiakin lauluja. Esimerkiksi Seija Simolan kohdalla kokeilu onnistui.

Paula Koivuniemen laulajan ura oli lähtenyt menestyksellisesti käyntiin jo 1960-luvun puolivälissä, mutta 1970-luvun alussa suosio oli laskenut ja hän harkitsi laulajan uransa lopettamista. Koivuniemi lauloi keikoilla ”noin 80 prosenttia - - englannin kielellä, pääasiassa popmusaa, Carol Kingiä, Blood, Sweat & Tearsia ja sen sellaista”. Varsinainen läpimurto hänen urallaan oli 1978 julkaistu albumi *Lady Sentimental*, jonka myötä lehdet kirjoittivat Koivuniemen löytäneen tyylin. (Kotirinta 2004: 358–359.) Ja tämä tyyli oli tietysti uusi suomi-iskelmä. Ikään kuin kruununa pitkälle iskelmälaulajan uralle vuonna 2006 Koivuniemelle myönnettiin Iskelmä-Finlandia -palkinto.

Se, että populaarimusiikin kenttä oli suomirokkareiden mielissä nimenomaan kahtia jakautunut, käy eksplisiittisesti ilmi seuraavasta Juntusen (1981a: 136) arviosta:

Nyt on ilmestynyt kaksi suomalaista kokoelmaa, jotka valottavat maamme musiikki-kielämän kaksijakoisuutta. Finnhits-sarjan kolmas osa (Finnlevy) on paketti iskelmäpuolta, ja Suomi-ilmiö (Polarvox) näyttää puolestaan, millaista musaa nuoret kaverit tekevät.

Vaikka suomirock ja suomi-iskelmä olivat jo 1970-luvun lopulla pitkälle eriytyneet ja institutionalisoituneet, tunsivat suomirokkarit vielä 1981 tarvetta oman musiikkinsa määrittelemiseen iskelmän avulla, usein ironiseen sävyyn:

Loppujen lopuksi tässä kuussa ilmestyneet Eppu Normaali- ja Hassisen Kone -uutuudet ovat paperia [Olli] Junttilan [Tuuli-albumin] rinnalla. Miehet ovat rautaa, pojat puuta. Ja minä olen kova valehtelemaan. (Juntunen 1981c: 231.)

[Pekka Himangan] Kalajoen kaikuja on ensimmäinen suomalainen oi-levy, siis peruspunkkia nahkatakkisille skinheadeille...Vallankumous on täällä ja Himanka on sen kovin taistelija, Suomen härskkein rock-äijä. (Juntunen 1981d: 124.)

Kun kerran punk on jo kuollut, niin nuoret tarvitsevat uuden johtotähden, ja se on tietysti uuden aallon iskelmä. Kirkan isällinen ja rehti hymy olkoon uusien ihan-teidemme tunnusmerkki. (Pulkkinen & Kansi 1981: 31.)

Ironian käyttö tässä genre- ja rekisteripelissä muistuttaa mielenkiintoisella tavalla kirjallisuustutkija Claudio Guillenin kuvaamaa pikareski- eli veijariromaaniin syntyä. Guillenin mukaan pikareskiromaani kirjallisena genrenä syntyi vasta silloin, kun Cervantes oli parodioinut sitä Don Quixotessaan. Tullakseen yleisesti tunnistetuksi genre tarvitsee vastagenren. (Guillen 1971: 135–158.) Suomi-iskelmä tuli tunnistetuksi erillisenä genrenä vasta vastagenrensä eli suomirockin kautta.

Tässä genre- ja rekisteripelissä jaettiin diskorekisterin ohella myös muut rekisterit. Suomirockbändit levyttivät ja esittivät keikoilla omia kappaleitaan, mutta myöskään iskelmässä ei ulkomaalaisia rockkappaleita enää juurikaan käännetty, sillä ollakseen iskelmää, äänite ei saanut kuulostaa rockilta. Sähkökitara oli keskeinen elementti suomi-iskelmän ns. ”samulisaundissa” (ks. Korvenpää 2005: 166–167), mutta särösaundilla soitettu voimasointu pysyi suomirockin rekisterin yksinoikeutena.³⁸ Lavatansseissa rock tarkoitti vanhoja rock’n’roll- tai twist-kappaleita, eikä niitäkään kaikilla lavoilla suvaittu. Myös ero jazziin oli selvä. 1950-luvulla jazz oli integroitu osaksi iskelmää (Jalkanen & Kurkela 2003: 451–455), mutta uudempi muusikko- ja sovittajapolvi piti oman mahdollisen jazztaustansa piilossa (Korvenpää 2005: 76). Vahvasti yleistäen voi ehkä sanoa, että 1960-luvun puolivälin jälkeen genre- ja rekisteripeliä pelattiin kaupallisessa musiikintuotannossa hyvinkin monella pakalla ja useassa eri pöydässä. 1970-luvun lopun uusjaossa peli kuitenkin yksinkertaistui ja keskittyi kahden genren ympärille. Syntyi suomi-iskelmä, joka ei ollut rockia eikä jazzia, sekä suomirock, joka ei ollut iskelmää eikä jazzia.³⁹

³⁸ Voimasointu on särökitaran paksuilla kielillä soitettu puhdas kvartti tai kvintti ja se on ennen kaikkea hevimusiikin perusta (Walser 1993: 2).

³⁹ Strukturalistisessa hengessä Anne Freadman (1988: 74) on todennut, että kun tekstejä jaotellaan eri genreihin kuuluviksi, tapahtuu se yhtä lailla ”ei”-lausumien kuin ”kuin”-lausumienkin avulla. ”Kuin”-lausuma määrittelee niitä ominaisuuksia, jotka ovat teksteille yhteisiä (tai prototyyppejä). ”Ei”-lausumat puolestaan määrittelevät niitä ominaisuuksia, joita tekstillä ei saa olla, jotta se voi kuulua tiettyyn lajityyppiin.

Sata kesää tuhat yötä -äänitteen vastaanotto ei rajoitu 1980-luvun alkuun vaan äänite on muiden Paula Koivuniemen suurimpien hittien tavoin saavuttanut vakiintuneen aseman esimerkiksi radiosoitossa. Vastaanoton aikaperspektiivin pituus ja muuttuvat yleisöt tulevat mielenkiintoisesti esiin siinä kehityksessä, jossa Paula Koivuniemestä on tullut Suomen tunnetuimpiin kuuluva homoikoni (ks. Kotirinta 2004: 359; Pöyhtäri 2005; Valkiala 2007).

Genre- ja rekisteriteorian keskeisin lähtökohta on kommunikaation kerrostuneisuus: kommunikaatiota tapahtuu monella tasolla yksittäisistä sanoista ja museemeista genreihin. Lisäksi kommunikaation siirtomallin ohella on otettava huomioon kommunikaation rituaalimalli, kommunikaation merkitys yhteisöllisyyden muodostajana. Ja juuri rituaalisessa kommunikaatiossa korostuu genretason merkitys. Diskon merkitystä genrenä kuvailee Jaap Kooijman (2005: 260) seuraavasti:

Diskon 'merkitys' ei sisälly niinkään lauluihin 'auteurin' taiteellisena ilmaisuna. Enemmänkin se on sykkivän rytmin, DJ:n, tanssilattialla tanssivien ihmisten ja sensibiiliteetin muodostama diskokokemus, mikä tekee diskosta niin erityisen rajoja piirtävän kulttuurisen käytännön.

Ja 1970-luvun diskossa tuo raja piirrettiin usein rodun, sukupuolen ja sukupuolisen suuntautuneisuuden mukaan. Disconvastainen "Disco Sucks" -liike kulminoitui 1979 Chicagossa, kun pääosin valkoiset miespuoliset rockfanit tuhosivat baseball-stadionilla yli 10 000 diskolevyä.

Niin rajussa reaktiossa ei ole kyse pelkästään esteettisestä erimielisyydestä; disconvastaisen mielialan taustalla oli epäluottamus 'toisten' alakulttuurista tuotantoa kohtaan. Disko, joka väljästi määriteltynä oli homo-, latino- ja mustista yhteisöistä lähtöisin oleva genre, oli selkeästi tuon ajan valkoisen, heteroseksuaalisen ja miesvaltaisen rockkulttuurin ulkopuolella. (Carolyn Krasnow, siteerattu Kooijman 2005: 257.)

Diskon merkitys homoidentiteetin muodostumiselle 1970-luvulla oli suuri (ks. esim. Dyer 1998: 413; Poschardt 1998: 111–113; Gilbert & Pearson 1999: 99). Vaikka diskosta viimeistään *Saturday Night Fever* -elokuvan myötä tuli valtavirtaa, säilytti osa diskomusiikista merkityksensä homoyhteisöjen ritualistisessa kommunikaatiossa. Erityinen merkitys tässä oli artisteilla, jotka hyödynsivät homokuvastoa (Village People, Sylvester) tai jotka edustivat toista vähemmistöryhmää, naisia. Tunnetuimpia näistä homoyhteisöjen suosimista niin sanotuista diskodiivoista olivat Gloria Gaynor, Donna Summer ja Grace Jones, ja näiden lisäksi diskon historiaa kartoittaneet Alan Jones & Jussi Kantonen (1999: 102; 114–119) mainitsevat Pattie Brooksia, Madleen Kanen, Andrea Truen sekä Claudja Barryn, *Boogie Woogie Dancin' Shoesin* esittäjän. Ranneliike ry:n internet-sivuilla mainostetussa Kansainvälisen homofobian vastaisen päivän tilaisuudessa 17.5.2007 vastaavasti oli ohjelmassa "kaikkien aikojen gay-klassikot". Mainoksen mukaan levylautaselle pääsevät muun muassa Gloria Gaynor, Madonna, Village People, Cher, Pet Shop Boys, Donna Summer ja Paula Koivuniemi.

Brax (2001: 119) nimeää nämä lajimääritelmät inklusiiviseksi ja eksklusiiviseksi. Näiden suhdetta yleisöjen eriytymiseen populaarimusiikissa pohtii Frith (1998: 86–88).

Olisi liioiteltua väittää, että Koivuniemen asema ”gay-klassikkona” Gloria Gaynorin, Donna Summerin ja Village Peoplen rinnalla perustuisi yksinomaan siihen, että hän lauloi suomeksi alun perin diskodiiva Claudja Barryn tunnetuksi tekemän kappaleen. Suurempi merkitys klassikoitumiseen on ilman muuta ollut äänitteellä *Aikuinen nainen* (1982), joka ylivoimaisella äänivyöryllä valittiin kaikkien aikojen suomalaiseksi iskelmäksi KimmoLiisa-Helsinki Gay Radion yleisöäänestyksessä 2006. Sanna Valkialan (2007: 14) tutkimuksessa tärkeimmiksi äänitteiksi homoyhteisössä osoittautuivat *Aikuisen naisen* ohella kuitenkin nimenomaan ”nopeatempoiset tanssikappaleet”, kuten *Tummat silmät, ruskea tukka* (1980), *Sata kesää tuhat yötä* (1981), *Luotan sydämen ääneen* (1982) ja *Kun kuuntelen Tomppaa* (1999). Diskorekisterin hyödyntämisellä Koivuniemen pitkän uran aikana on siis ollut merkitystä sille, että Koivuniemestä on muodostunut homoikoni, ja tässä prosessissa *Sata kesää tuhat yötä* on yksi tärkeä osa.

Paula Koivuniemi onsilti muutakin kuin ääni äänilevyillä. Mari Pöyhtärin (2005) mukaan ”teatraaliset ja voimakkaat naistähdet ovat olleet tärkeitä hahmoja feminiinisesti itsensä identifioiville homoille erityisesti kulttuurisen imitoinnin lähteinä”. Näihin kulttuurisiin homoikoneihin ja imitoinnin lähteisiin kuuluvat Pöyhtärin mukaan muun muassa Bette Davis, Judy Garland, Marlene Dietrich, Bette Midler ja Madonna. Myös Koivuniemi on nykyään suosittu drag-hahmo ja hän itse toimi myös juontajana drag-artisti Mega-Paulan kanssa Miss Drag Queen -kilpailussa vuonna 2006. Genre populaarimusiikissa ei ole pelkkää soittoa ja äänitteitä, vaan myös kuvallisuutta ja tähteyttä, ja varsinkin kuvallisuuden merkitys populaarimusiikin merkityksellistämisprosesseissa on 1980-luvun alun jälkeen korostunut muun muassa musiikkivideoiden ansiosta.

Vaikka olen edellä käsitellyt tuotannon ja vastaanoton diskurssikäytäntöjä Heinosen mallin mukaisesti analyttisesti erillään, eivät ne toimi toisistaan riippumatta. Yleisön genre- ja rekisteridiskurssi vaikuttaa tuotantopäätöksiin samalla kun markkinoinnissa pyritään tuota diskurssia ohjaamaan (Schaeffer 1989: 179; Fornäs 1995b: 118). Lisäksi musiikin tuottajat ovat ainakin uransa alkuvaiheessa myös musiikin kuluttajia, jolloin kulutuksen käytäntö muuttuu lopulta tuotannon käytännöksi. Genrediskurssin tutkimus on viime aikoina nostanut päätään ennen kaikkea elokuvatutkimuksessa, jossa tutkimuksen lähtökohdaksi on usein otettu elokuvien markkinoinnissa ja arvioinnissa käytetyt genre- ja rekisteriluonnehdinnat (esim. Neale 2000; Altman 2002). Vaikka genrejen tuoma ennustettavuus tuo epävarmalle alalle vakautta, pyritään kaupallisessa musiikintuotannossa myyntilukujen kasvattamiseen genererajoja rikkomalla. Turvautumatta Heinosen mallin analyysitilanteeseen [3] on mahdotonta sanoa, kuinka paljon Koivuniemen uran myöhemmissä diskovaikutteisissa äänitteissä – esimerkiksi *Kun kuuntelen Tomppaa* (1999) ja *Kuka pelkää Paulaa* (2006) – on huomioitu homoyhteisö. Melko ilmeistä se kuitenkin on äänitteellä *Sata miestä* (2006), jonka kertosaikaisessa ”sata miestä tanssii keskenään, kuningatar käskyn yössä antaa”. Vaikka heti tämän jälkeen ”sata naista mukaan etsitään”, ollaan melko kaukana *Sata kesää tuhat yötä* -äänitteen parisuhdeteemasta. Valkialan (2007: 14) haastattelemat homomiehet nimesivätkin *Sata miestä* Koivuniemen tärkeimpien äänitteiden joukkoon.

Esimerkki cross-over-ajattelusta sekä genre- ja rekisteridiskurssin ohjailusta on sekin, että *Timantti*-albumin (2007) myötä Koivuniemi on kolkutellut suomi-iskelmän ja suomirockin välistä institutionalisoitunutta rajaa.⁴⁰ Vaikka hän edelleen tunnustautuu iskelmälaulajaksi (Jäntti 2007), pidettiin levynjulkistamistilaisuus rockbändien tapaan Tavastialla, ja tavoitteekseen hän ilmoitti esiintymiset kesän 2008 rockfestivaaleilla. Merkittävää on pyrkimys genreihin liittyvien vakiintuneiden diskurssikäytäntöjen muuttamiseen. Koivuniemen mukaan ”enää [hänen musiikkinsa] ei ole paritanssia varten, nyt kuulijat bailaavat” (ks. Mattila 2007). Musiikillisesti rajanrikkomispyrkimys ilmenee siten, että Koivuniemen tuotantotiimi on kajonnut rockmusiikin pyhimpään, särökitarasaundilla soitetuun voimasointuun. Samulisaundia, joka syntyy päällekkäisistä särökitarasuuksista (ks. Korvenpää 2005: 166–167), oli käytetty myös Koivuniemen levyillä 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa (esim. *Sua vasten aina painautuisin* (1978)). Särökitaran käyttö rajoittui silloin kuitenkin lähes täysin melodisiin osuuksiin. Voimasointu oli tosin sovituksessa vaimeana mukana jo äänitteellä *Luotan sydämen ääneen* (1982), ja hyvin satunnaisesti myös sen jälkeen, mutta vasta levyllä *Yöperhonen* (2006) voimasointua käytetään siinä roolissa, missä sitä on totuttu kuulemaan suomirockissa. Kun Yö-yhtyeen ja Paula Koivuniemen tiet konserttikiertueidensa jälkeen kohtasivat kesällä 2008 rockfestivaaleilla, saattoi bailaavalle yleisölle olla jo vaikeaa määritellä, kumpi on suomi-iskelmää, kumpi suomirockia. 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopussa suomalaisen populaarimusiikin genre- ja rekisteripeli on mielenkiintoisessa vaiheessa. Onko kyseessä uusjako, jää tulevien tutkimusten selvittäväksi.

Lopuksi

Musiikin genreluokittelussa on aina kyse arvoista, vallasta ja rahasta. Luokittelun ulkopuolelle jääminen voi Taiskan tapaan tarkoittaa uran ja elannon päätymistä. Toisaalta Paula Koivuniemen nousu homoikoniksi on esimerkki siitä, miten luokkaan sisällyttäminen voi tuoda uusia yleisöjä ja esiintymistilaisuuksia. Toisen ideologinen intressi on tukenut toisen taloudellista intressiä. Pelkkä luokittelu sinänsä ei kuitenkaan kenenkään taloudelliseen tilaan tai yhteiskunnalliseen asemaan vaikuta. Vasta kun luokittelu institutionalisoituu, voidaan puhua genreytymisestä ja sen mukanaan tuomasta uudesta ansaintalogiikasta ja uusista valtasuhteista.

Monet genreluokittelut elävät vain hetken yksittäisen musiikkikriitikon lehtikirjoituksissa saavuttamatta vähäisintäkään institutionalisoitumisen astetta. Osa vakiinnuttaa paikkansa alakulttuurissa, ja tarjoaa mahdollisuuksia niille, jotka onnistuvat hankkimaan alakulttuurista pääomaa. Jotkin luokittelut lä-

⁴⁰ Esimakua tälle antoi tosin jo ”Ylipormestarin Populaarikonsertti” vuonna 2001 Helsingin Senaatintorilla, jossa Koivuniemi lauloi Apulannan kappaleen *Anna mulle piis-kaa*, sekä yhteisesiintyminen The Crash -yhtyeen kanssa 2002, myös Senaatintorilla (Kotirinta 2004: 359).

päisevät yhteiskunnan ja luovat pysyviä julkisin varoin tuettuja instituutioita ja niihin perustuvia valtasuhteita. Se pöytä, jossa populaarimusiikin genre- ja rekisteripeliä pelataan, on pieni verrattuna siihen pöytään, jossa klassisen musiikin, kansanmusiikin, jazzin ja populaarimusiikin edustajat vetävät ässiä hihoistaan. Siellä raha- ja valtapanokset ovat isommat, mutta kortitkin liikkuvat hitaammin.

5 DIALEKTINEN DIGIKUVA. SÄMPLÄTYN RAHINAN IRONIA JA NOSTALGIA

Yksi levykokoelmani helmiä on Eero Raittisen blueslevy *Eeron LP* vuodelta 1970 (Raittinen 1970). Valitettavasti ne 34 vuotta, jotka levyn julkaisemisesta ovat kuluneet, eivät ole kohdelleet levyä hellävaraisesti. Runsaan kuuntelun ja huolimattoman käsittelyn seurauksena mainiota musisointia säästää voimakas vinyylilevyn rahina. Koska levy ei alun perinkään ollut myyntimenestys, ei levyä ole saatavissa CD-muodossa. Niinpä ainoa mahdollisuuteni on yrittää tulla rahinan kanssa toimeen.

Täysin ei vinyylin rahina kuitenkaan pysty kuuntelunautintoani pilamaan, koska kompetenttina populaarimusiikin kuuntelijana pystyn erottamaan musiikin ja rahinan toisistaan. Rahina ei ole osa musiikillista tekstuuria vaan se on musiikin tallennusalustan ominaisuus. Informaatioteoreettisin termein ilmaistuna rahina on kanavakohinaa, joka häiritsee varsinaisen viestin välittymistä. Sitä on mahdollista pitää myös merkinä. Kuten savu on indeksinen merkki siitä, että jossain palaa, on rahina indeksinen merkki siitä, että äänite on tallennettu vinyylilevylle.⁴¹

Myös Madonnan levy *Erotica* vuodelta 1992 alkaa vinyylin rahinalla (Madonna 1992). Levyn julkaisuajankohta sijoittuu aikaan, jolloin levy-yhtiöt alkoivat laajamittaisesti luopua vinyylilevyistä tallennusalustana. *Eroticasta* on olemassa harvinainen dj:lle tarkoitettu tuplavinyyliversio, mutta oma kappaleeni on tallennettu CD-muotoon. Silti levy alkaa vinyylin rahinalla. Koska rahina selvästikään ei ole kanavakohinaa vaan osa musiikillista tekstuuria, täytyy suhtautumiseni siihen olla erilainen kuin Eero Raittisen levyä kuunnellessa. Jos haluan edelleen olla populaarimusiikin kompetentti kuuntelija, täytyy minun tulkita rahina merkinä – tässä tapauksessa ei kuitenkaan indeksinä vaan ikonina. Kuten risti liikennemermissä on risteyksen ikoninen merkki, on rahina CD-levyissä vinyylilevyn ikoninen merkki. Sen yhteys kohteeseensa ei ole kauaalainen syy-seuraus-suhde, vaan se perustuu samankaltaisuuteen.

⁴¹ Merkkien luokittelu ikonisiin, indeksisiin ja symbolisiin juontuu Charles S. Peircen semiotiikasta.

Sämpel ja äänitetekstuuri

Rahinan muuttuminen indeksistä ikoniksi edellyttää tiettyjä muutoksia populaarimusiikin tuotannon teknologiassa. Vinyylin rahinan esittäminen vinyylilevyllä ei ole täysin mahdotonta, mutta kuuntelutilanteessa ikonisen rahinan erottaminen indeksisestä rahinasta on mahdotonta. Vinyyliaikakaudella esittämisen kohteena eri medioista olivatkin yleensä puhelin (esimerkiksi Leevi & The Leavings: *Mitä kuuluu Marja-Leena*) ja radio (esimerkiksi Sleepy Sleepers: *Metsäratio*). Vasta kun digitaalinen äänentallennus ja CD-levy häivyttivät tallennusalustan ominaisuudet käytännössä kuulumattomiin, tuli vinyylin rahinan esittäminen mahdolliseksi.

Vinyylin rahina digitaalisessa äänitteessä on esimerkki *sämplestä*. Sämpel on äänitteen tai äänitteen osan digitaalinen kopio, joka tuodaan osaksi toisen äänitteen tekstuuria. Tyypillisiä sämpeljä ovat ääninäytteet akustisista tai sähköisistä soittimista, erilaiset luonnon- ja ympäristön äänet sekä katkelmat musiikkiäänitteistä. Vaikka sämpel saattaa olla jotain tiettyä äänitettä varten sämpelätty, se on aina uudelleen kopioitavissa ja käytettävissä. Tämä on se seikka, joka tekee sämplestä sämpelen ja erottaa sämpläämisen muusta äänentallennuksesta.

Toinen muutos – joka myös liittyy tekniseen uusintamiseen – koskee musiikillista tekstuuria. On vaikea kuvitella vinyylin rahinaa *Eroticassa* osana nuotinnettavissa olevaa säveltekstuuria. Vielä vaikeampi on kuvitella sitä instrumenttia, jolla vinyylin rahinaa konsertissa soitettaisiin. Ainoaksi mahdollisuudeksi tuntuisikin jäävän rahinan sämpläminen ja sämpelen toistaminen sämpeliltä tai tietokoneelta esityksen aikana. Ennen Madonnan *Drowned World* -maailmankiertuetta vuonna 2001 ohjelmoija Mike McKnight kävi läpi kaikki Madonnan studioäänitteet, valikoi äänitteistä ne osat, jotka olivat tekstuurin kannalta olennaisia, mutta mahdottomia esittää, sämpläsi ne ja ohjelmoi tietokoneen niitä toistamaan (Rule 2002: 34–38).

Populaarimusiikin äänitteiden ja videoiden tutkimuksessa on mielekästä tehdä ero eri tekstuurityyppien välillä. Studiotekniikan hyödyntäminen on ollut keskeinen osa rockmusiikin äänitteiden estetiikkaa ja äänitteet ovat keskeisiä välityskanavia monessa muussakin musiikkityylissä. Alun perin äänitteen tarkoitus oli tuoda toisessa ajassa ja paikassa tapahtunut esitys läsnäolevaksi, presentoida se. Äänitteen omat ominaisuudet pyrittiin minimoimaan, jotta säveltekstuuri ja esitys välittyisivät kuuntelijalle häiriöttömästi. Tavoitteena oli täydellisen läpikuultava äänite. Läpikuultavuuden ihanne käy hyvin ilmi äänilevyteollisuuden 1950-luvulla kehittämässä termissä *High Fidelity*, joka ”merkitsee korkeata uskollisuutta luonnolliselle äänelle: kaiun tulee laulaa alkuperäisestä (ääni)lähteestä, akustisen peilin kuvastaa puhujan auditiivisia kasvoja” (Keskinen 1995: 39).

Studiotekniikan kehittymisen myötä usein tavoitteeksi tuli kuitenkin luoda studiossa uusi useista erillisistä ostoista koostuva fiktiivinen esitys, joka tapahtuu fiktiivisessä tilassa ja ajassa. Tarkoituksena ei ollut niinkään presentoida

kuin representoida. Kun moniraitanauhureiden ja äänen muokkaukseen tarkoitettujen laitteiden myötä esitysten fiktiivisyys voimakkaasti lisääntyi 1960-luvulla, nousi perinteisten sävel- ja esitystekstuurien rinnalle vahvana äänitetekstuuri. Äänitetekstuuri koostuu niistä kuulokuvan ominaisuuksista, jotka eivät ole säveltekstuurin tai esityksen ominaisuuksia. Näitä ovat esimerkiksi ääniefektit, soittimien sijoittelu stereokuvassa (myös syvyysuunnassa), keinotekoinen tilavaikutelma ja äänen muokkaus. Vaikka sämple voi sisältää säveltekstuurin ja esityksen ominaisuuksia tai laululyriikkaa, on sämple ennen kaikkea osa äänitetekstuuria.

Äänitetekstuurin vahvistumisella ja ääniteteoksen synnyllä 1960-luvulla on mielenkiintoinen yhteys niihin muutoksiin, joita tapahtui samaan aikaan rockmusiikin konserttien äänentoistossa. Kun vielä 1960-luvun alussa musiikki konserttiyleisölle tuli useasta pisteestä (rummut, bassovahvistin, kitaravahvistin, lauluvahvistin), vuosikymmenen loppupuolen suurilla rockfestivaaleilla yleisö kuunteli musiikkia kahdesta lavan molemmin puolin asetetusta kovaäänispinosta. Musiikin kuuntelu konserteissa alkoi muistuttaa äänitteiden kuuntelua kotona. Kehitys, joka tuolloin alkoi, huipentui 1990-luvulla, kun digitaalitekniikan kehittymisen myötä äänitteiden tuominen osaksi konserttesitystä helpottui. Kun vielä 1960-luvun alussa tuotannon lähtökohta oli hyvä esitys, joka taltioitiin äänitteelle, pyrittiin nyt luomaan ensin hyvä äänite, joka sitten esitettiin konsertissa. Tästä esimerkkinä toimii yllä mainittu Madonnan kiertueen valmistelu.

Dialektinen kuva

Edellä olevat tapaukset ovat esimerkkejä teknologisen kehityksen – erityisesti teknisen uusintamisen – voimakkaasta vaikutuksesta populaarimusiikin tuotantoon, tekstuuriin, estetiikkaan ja vastaanottotapaan. Teknologian suhde taiteeseen oli keskeinen teema jo 1930-luvulla Walter Benjaminin tunnetussa artikkelissa ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” (Benjamin 1989). Benjamin oli teknisistä uusintamistavoista kiinnostunut ennen kaikkea valokuvasta ja elokuvasta, mutta jos seuraavassa elokuvatuotantoa kuvaavassa sitaatissa korvaamme teatterinäyttelijän konserttimuusikolla, elokuvanäyttelijän studiomuusikolla, kameran mikrofoniolla, kuvaajan äänittäjällä, kuvauskohdeet äänityksillä, leikkaajan miksaajalla, elokuvan äänitteellä, kuvakulman kuulokulmalla jne., saamme erinomaisen kuvauksen moniraitatuotannosta populaarimusiikissa.⁴²

Teatterinäyttelijän taiteellinen suoritus esitetään yleisölle lopullisessa muodossaan näyttelijän oman persoonan kautta. Elokuvanäyttelijän suoritus sitä vastoin esitetään kameran välityksellä, mistä on kahdenlaisia seurauksia. Näyttelijän suorituksen yleisölle välittävän kameran ei tarvitse suhtautua tähän suoritukseen ehjänä kokonaisu-

⁴² Benjaminin kuvaaman elokuvatuotannon yhteyttä äänitetuotantoon on korostanut myös Steven Jones (1990: 111–112).

tena. Kamera muuttaa jatkuvasti kuvaajan ohjailmana asemaansa tämän esityksen suhteen. Hetkellisten kuvauskohteiden sarja, jonka leikkaaja kokoaa käyttöönsä saastaan materiaalista, muodostaa valmiin elokuvan. Siihen sisältyy tiettyjä kameran aiheuttamia liikkeitä, erityisiä kuvakulmia, lähikuvia jne. Näin näyttelijän suoritus joutui optisten kokeiden alaiseksi. Se on ensimmäinen seuraus siitä, että näyttelijän suorituksen välittää kamera. Toiseksi, koska elokuvanäyttelijä ei itse esiintynyt yleisölle, hänellä ei ole myöskään teatterinäyttelijälle suotua mahdollisuutta sopeuttaa esitystään yleisön mukaan näytöksen aikana. Yleisö saa näin mahdollisuuden arvostella esitystä ilman henkilökohtaista yhteyttä näyttelijään. Yleisön eläytyminen merkitsee todellisuudessa samastumista kameran kanssa. Se omaksuu siis kojeen asenteen: se kokeilee. Kulttiarvot eivät siedä tällaista asennoitumista. (Benjamin 1989: 151-152)

Benjaminille tekninen uusintaminen aiheuttaa kulttiarvojen katoamisen myötä taiteen auran heikkenemisen tai suoranaisen katoamisen. Auraattisen taiteesta tekee se, että vaikka taideteos (ennen teknisen uusinnettavuutensa aikaa) on läsnä ainutkertaisesti Tässä ja Nyt, meidän esteettisessä havainnossamme on ainutlaatuinen etäisyyden tuntu (Benjamin 1989: 145). Auraattiselle läsnäolon ja poissaolon väliselle leikille tekninen uusintaminen on uhka, koska ”jopa täydellisimmästä uusinnoksesta jää uupumaan eräs seikka: taideteoksen Tässä ja Nyt – sen ainutkertainen olemassaolo juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee” (Benjamin 1989: 142).

Tämä läsnäolon puute on kuitenkin puutetta ainoastaan suhteessa ritualistiseen traditioon, joka ”kokosi menneen, nykyisyyden ja tulevaisuuden jatkuvan läsnäolon merkin alle” (Caygill 1994: 23-24). Eli Benjaminin sanoin: ”aidon taideteoksen ainutkertaisuus perustuu rituaaliin, josta se löysi alkuperäisen ja ensimmäisen käyttöarvonsa. Tämä kytkentä voi olla kaukana menneisyydessä, mutta silti se on tunnistettavissa maallistuneena rituaalina kauneuskultin kaikkein pakanallisimmissakin muodoissa” (1989: 146-147). Tämän kytkennän tekninen uusintaminen poistaa, koska ”uusintamistekniikka irrottaa jäljennöksen perinneyhteydestään” (Benjamin 1989: 144).

Puhuessaan taideteoksesta Benjaminilla on mielessään visuaaliset taiteet, joiden Tässä ja Nyt -läsnäolo tietyssä (ritualistisen perinteen määrittämässä) paikassa on huomattavasti ongelmattomampi kuin sävelteoksen tai romaanin Tässä ja Nyt -läsnäolo. Siitä huolimatta Benjaminin ajatus on yleistettävissä koskemaan musiikkia: sävelteoksen voidaan katsoa olevan läsnä (Tässä ja Nyt) jokaisessa esityksessä, jonka ajan ja paikan määrittelee ritualistinen perinne (konsertti-instituutio). Tämänkin ritualistisen kytkennän tekninen uusintaminen (äänite) poistaa.

Se kriittinen potentiaali, jonka ritualistis-traditionaalisen auran katoaminen taiteesta mahdollistaa, sisältyy Benjaminin käsitteeseen *dialektinen kuva* (*dialektisches Bild*). Tekninen uusintaminen tuhosi ritualistisen tradition, jossa mennyt ja tuleva sulautuivat saumattomasti nykyisyyteen. Samalla se toi tilalle aikakäsityksen, jota Kia Lindroos kutsuu *kairologiseksi* vastakohtana kronologiselle (Lindroos 1998: 11-12). Siinä menneisyys ei ilmene tapahtumien kronologisena jatkumona, jonka toinen pää nykyisyys on, vaan kaiken keskipiste on Nyt-hetki (*Jetztzeit*), jolle Silloin (*Gewesene*) ilmenee kuvana. ”Ei ole niin, että mennyt luo valonsa nykyisyyteen tai nykyisyys luo valonsa menneeseen: pikemminkin

Silloin ja Nyt muovautuvat kuvassa konstellaatioksi kuin salamanisku. Toisin sanoin: kuva on dialektiikkaa pysähdystilassa.” (Benjamin 1982: 576–577)

Mutta minkälainen kuva Benjaminin kuva on, ja miten dialektiikka siinä ilmenee? Useat tekstikatkelmat viittaavat siihen, että Benjaminille dialektinen kuva ei ole kuva sanan kirjaimellisessa merkityksessä, vaan se on mikä tahansa tulkittavissa tai luettavissa oleva teksti, jossa Nyt ja Silloin muovautuvat konstellaatioksi. Niinpä Anselm Haverkampin mielestä Benjaminin dialektinen kuva on lähempänä Wittgensteinin *Tractatus Logico-Philosophicus*en ”loogista kuvaa” kuin mitään imagistista filosofiaa (Haverkamp 1992: 72). Dialektiseksi kuvan tekee tekstin Silloin-elementin uudelleenkäyttö ja tulkinta. Paradigmaattinen esimerkki dialektisesta kuvasta onkin Haverkampin mukaan *sitaatti*: ”On houkuteltavaa mennä niin pitkälle, että sanaa ’kuva’ voisi pitää metaforana ’sitaatille’ – hyvin suggestiivisena sellaisena – ja sana ’dialektinen’ tarkoittaisi ’lukemista’. Ilmaisuihin ’dialektinen kuva’ pitäisi kääntää ja ottaa käyttöön ’sitaatin lukemisena.’” (1992: 71)

Entä miten ”sitaattia” tulee ”lukea”? Sitaatti kantaa aina mukanaan koko esi- ja jälkihistoriaansa eli kontekstia. Se voidaan nähdä eräänlaisena synokdokeena, jossa tekstin osa toimii koko tekstin ja käytännössä rajattoman kontekstin korvikkeena (Haverkamp 1992: 75). Luennassa sitaatin rajattomasta kontekstista erottuvat kuitenkin luennan kannalta merkitykselliset osat. Dialektisessa kuvassa sitaatti ja sen konteksti asettuvat Nyt-hetken kanssa konstellaatioksi, jolloin sitaatin konteksti muodostaa Nyt-hetken luennalle teesin tai antiteesin (Lindroos 1998: 50). Olennaista on dialektisen kuvan ajallinen ulottuvuus.

Ironia

Äänitetekstuurin sitaatti on sämple. Samoin kuin esimerkiksi kirjallinen sitaatti, myös sämple sitaattina kantaa mukanaan esi- ja jälkihistoriaansa. Merkittävä osa vinyylin tai savikiekon rahinaa sisältävien sämplejen kontekstista liittyy äänitteiden teknologiaan. Rahinan konteksti muodostuu paitsi vanhentuneesta ja käytöstä poisjääneestä tekniikasta, myös tekniikasta, joka vinyylin ja savikiekon korvasi. Tämä ilmenee hyvin ensimmäisellä Suomessa tehdyllä digitaaliäänitteellä, Retuperän WPK:n *Palaa taas* -levyllä vuodelta 1985 (Retuperän WPK 1985).⁴³

Levy alkaa kappaleella *Elomme päivät*, joka kuuluu torvisoittokuntiemme vakio-ohjelmistoon. CD-levyltä kuunneltuna olettaisi esityksen välittyvän häiriöttömänä ja kirkkaana, mutta levy alkaakin erittäin voimakkaalla rahinalla. Kun lisäksi orkesterin esitys on säröinen ja spektriltään kapea, muistuttaa kuulokuva huonokuntoista savikiekkoa. Miksi äänitteellä on siteerattu vanhentunutta tallennusteknologiaa? Miksi alun perin indeksiselle merkille on annettu suurempi painoarvo muuttamalla se ikoniseksi? Voisiko kyse olla ironiasta?

⁴³ Ensimmäinen suomalaisen artisin julkaisemana digitaaliäänitteenä pidetään yleisesti Riki Sorsan levyä *Kellot ja peilit* (1984), mutta se tehtiin Englannissa.

Tekstin tai lausuman ironisuus on aina suhteessa kontekstiin. Esimerkiksi lausuma "Onpa hieno sää!" on ironinen vain silloin, kun sää on huono lausuman esittämisen hetkellä. Jos sää on hyvä, väite ei ole ironinen. Ironia ei kuitenkaan ole pelkästään väitelauseiden totuusarvoilla leikkimistä, vaikka tämä onkin ironian yleisin merkitys. Mikä tahansa merkki tai teksti, myös ei-kielellinen, voi olla ironinen, jos merkille tai tekstille voidaan osoittaa kaksoismerkitys. Esimerkiksi Esti Sheinberg (2000) pitää ironiana erilaisia yhteensopimattomuuksia Šostakovitšin säveltektuurissa.

Ironia sisältää aina myös asenteen tai arvostelman, jonka ironikko pyrkii välittämään ja jonka tulkitsija saattaa löytää. Edellä mainitussa esimerkissä lause "Onpa hieno sää!" on tarkoitettu moitteeksi: sää on huono ja se on ironikon kannalta ikävä ja moitittava asia. Säätilalla on ironikolle merkitystä ja tämän hetkiseen säähän ironikko ei ole tyytyväinen. (Hutcheon 1994: 39–40)

Retuperän WPK:n *Elomme päivien* mahdollista ironisuutta voimme tutkia Wayne C. Boothin (1974: 10–12) esittämän neliaskelisen ironiantunnistusprosessin avulla:

Askel 1. Lukija/kuulija hylkää kirjaimellisen merkityksen, koska huomaa ristiriidan tekstin sisällä tai tekstin ja kontekstin välillä. *Elomme päivät* on raita ensimmäisellä suomalaisella digitaaliäänitteellä, eikä sen näin ollen pitäisi sisältää savikiekon rahinaa. Tämä ristiriita edellyttää huomion kiinnittämistä äänitetekstuuriin ja tietoa siitä, että digitaalinen äänite ei sisällä savikiekolle tunnusomaisia häiriöitä.

Askel 2. Lukija/kuulija käy läpi vaihtoehtoisia tulkintoja ja selitysmalleja. Ehkäpä savikiekon rahina on päätynyt levyllä vahingossa huolimattomuuden seurauksena tai äänite ei olekaan oikeasti digitaalinen vaan savikiekolta digitaaliseksi muutettu.

Askel 3. Lukija/kuulija tekee päätelmän tekijän tietämyksestä ja uskomuksista. Retuperän WPK toimii Teknillisen korkeakoulun ylioppilaskunnan piirissä. On oletettavaa, että tekniikan opiskelijat tuntevat uudet tekniikat muuta väestöä paremmin ja omaksuvat ne nopeammin ja syvällisemmin, joten vahinko ja huolimattomuus voidaan sulkea pois. Savikiekon rahinan päätyminen äänitteelle on mitä ilmeisimmin tarkkaan harkittu teko.

Askel 4. Lukija/kuulija antaa uuden merkityksen. Savikiekon rahina ei ole indeksinen merkki siitä, että äänite olisi jossain tuotantovaiheessa tallennettu savikiekolle, vaan se on ironinen merkki, joka ironisesti viittaa siihen, mitä äänite ei ole: savikiekko.

Palaa taas -äänitteen ironisuus on yhteydessä Retuperän WPK:n perusideologiaan, joka on ironinen. Tekniikka merkitsee edistystä, kehitystä ja yhä parempaa luonnon hallintaa mutta myös kuria ja kieltäymystä. Retuperän WPK on kaikelle tälle ironinen antiteesi. Ironia ilmenee esimerkiksi tavassa, jolla "kuriton" väärinsoitto on tehty kurinalaiseksi:

"Retuperäläisen sovittamisen keskeisimpiä tehokeinoja ovat väärin äänien harkittu sijoittaminen, rytmiset muunnokset ja melodiasitaatit. Väärin äänien käytössä suosittuja menetelmiä ovat olleet melodian kriittisiin kohtiin huolella sijoitetut väärät

äännet sekä etumerkkien systemaattinen unohtaminen. Tyypillisiä rytmisiä keinoja ovat puolestaan pumppaus eli kenraalipaussin aikana soittaminen sekä 4/4-tahtilajiin sijoitetut ontuvat 7/8-tahdit. (Retuperän WPK:n kannatusyhdistys 1993: 23.)

Klassisessa retoriikassa ironia saattoi toimia kahdensuuntaisesti: kehumalla moitittiin ja moittimalla kehuttiin. Vaikka molemmat tavat ovat nykyisinkin käytössä, on ensiksi mainittu tapa huomattavasti yleisempi: moite puetaan ylistyksen muotoon eli positiivinen tarkoittaakin negatiivista (Hutcheon 1994: 40). Edellä mainitussa esimerkissä ylistävä lausuma "Onpa hieno sää!" on tarkoitettu moitteeksi. Retuperän WPK:n tapauksessa kyse on kuitenkin päinvastaisesta: äänitteen esittämä vanhentunut tekniikka, joka konteksti huomioon ottaen on negatiivinen seikka, tarkoittaa uuden tekniikan ylistystä, eli positiivista.

Retuperän WPK:n tapauksessa tuntuisi toteutuvan myös ironian yhdistävä funktio (ks. Hutcheon 1994: 54–56). Ironiassa on usein kolme osapuolta: ironikko, yleisö, joka ymmärtää ironian, ja yleisö, joka ei ymmärrä. Ironia toimii ironikkoa ja ymmärtävää yleisöä yhdistävänä diskurssina, samalla, kun se sulkee ymmärtämättömän yleisön ulkopuolelle. Niinpä Retuperän WPK ja uudesta tekniikasta tietoinen ja siihen positiivisesti suhtautuva yleisö muodostaa diskursiivisen yhteisön, jonka ulkopuolelle jäävät teknisestä kehityksestä kiinnostumattomat tai siihen negatiivisesti suhtautuvat.

Nostalgia

Retuperän WPK:n ironiassa on selkeä ajallinen ulottuvuus ("Silloin": analoginen tallennus, "Nyt": digitaalinen tallennus), mutta temporaalisuus ei ole ironialle välttämätön ominaisuus. Sen sijaan nostalgiassa aika ja historia ovat keskeisiä elementtejä. Nostalgia oli alun perin taudinmääritys koti-ikävää poteville palkkasotilaille, mutta 1800-luvun myötä nostalgisen ikävän ensisijaiseksi kohteeksi paikan tilalle nousi aika. Samalla käsite menetti lääketieteellisen, fysiologisen merkityksensä. (Hutcheon 1998) Nykyisin nostalgia käsitetään useimmiten mielentilana, johon liittyy ajatus kadotetusta ajasta: joskus oli aika, jolloin asiat olivat hyvin, mutta nyt tuota aikaa ei enää ole.

Nostalgia voi kuitenkin olla muutakin kuin pelkkä mielentila. Affektiivisen määritelmän rinnalle on noussut käsitys nostalgiasta retoriikkana (Tannock 1995: 454; Probyn 1996: 114–116), diskurssina (Turner 1987: 150–151; Koivunen 2000: 327) ja politiikkana (Hutcheon 1998). Keskeinen teema nostalgisessa retoriikassa on ajan periodisointi. Historia jakautuu aikaan ennen "hairahdusta" (kulta-aika, lapsuuden koti, maaseutu), hairahdukseen (murros, katastrofi, eroaminen, erottaminen, lankeemus) ja nykyiseen hairahduksen jälkeiseen aikaan, jota leimaa puutteellisuus ja vajavaisuus (Tannock 1995: 456–457). Periodisointi voi perustua todellisiin tapahtumiin, mutta ennen kaikkea se on nostalgisen retoriikan tuote: "[K]uten halu, [nostalgia] luo kohteensa". (Probyn 1996: 116.) Menneisyys " 'muistomerkityksellistetään' menneisyydeksi, joka kristallisoituu muistin valitsemiksi kallisarvoisiksi hetkiksi, mutta se tapahtuu

myös unohtamalla ja tietoisesti vääristämällä ja uudelleen järjestämällä.” (Hutcheon 1998)

Muistin asema nostalgiaassa on keskeinen, mutta nostalgisessa retoriikassa yksilöllinen tai kollektiivinen muisti ei ole riittävän luotettava: “[n]ostalgia vaatii, että menneisyydestä on saatavilla todistusaineistoa” (Hutcheon 1998). Yleisö haluaa todisteita, ja niitä teknisen uusintamisen aikakaudella reetori löytää koko siitä audiovisuaalisesta kirjastosta, jota on kartutettu valokuvauksen keksimisestä lähtien. Valokuva, jota on pidetty paradigmaattisena esimerkkinä nostalgiaasta (Koivunen 2000: 342–343), saa retoriseksi avukseen äänitteen ja liikkuvan kuvan eri muodoissaan (Hutcheon 1998).

Havainnollinen esimerkki äänitteestä, joka toista äänitettä hyväksi käyttäen tuntuisi luovan nostalgista retoriikkaa, on Janet Jacksonin *Got 'Til It's Gone* vuodelta 1997 (Jackson 1997). Äänitteellä laulaja Janet Jackson ja räppäri Q-Tip vaihtavat ajatuksia menetetyistä rakkaudesta. Laulun tekstin mukaan kaiken hyvän tunnistaa vasta sitten, kun sen on menettänyt. Todisteeksi nostalgisen tunteen oikeellisuudesta ja yleispätevyydestä äänitteellä sämplätään refrengiä Joni Mitchellin äänitteeltä *Big Yellow Taxi* (1970). Refrengissä Mitchell laulaa: ”Eikö tunnukin siltä, että huomaat sen mitä omistat aina vasta sitten, kun se on mennyt pois”.⁴⁴ Vaikka äänitteellä sämplätäänkin vain edellä mainittua refrengin alkusosaa, muodostaa refrengin hyvin tunnettu loppuosa kontekstin, joka vahvistaa sitaatin nostalgista (ja temporaalista) luonnetta: ”Ne päälystivät paratiisin ja panivat pystyyn parkkipaikan”.⁴⁵ Refrengin todistusvoimaa korostavat Jackson toteamuksella ”Kuten Joni sanoo”⁴⁶ ja Q-Tip kommentilla ”Joni Mitchell ei koskaan valehtelee”.⁴⁷

Lyriikassa Jackson ja Q-Tip omaksuvat eronneiden rakastavaisten roolit. Jackson on pahoillaan suhteen loppumisesta, ja toivoo, että voisi kääntää ajan kulun ja saada entisen rakastettunsa rakastumaan uudelleen.⁴⁸ Myös Q-Tip on pahoillaan suhteen päättymisestä, mutta syyttää tästä Jacksonia.⁴⁹

Joni Mitchell -sitaatin vahvistamaa laululyriikan nostalgista melankoliaa⁵⁰ korostaa nostalgia äänitetekstuurissa. Äänite alkaa paperin rapinalla.⁵¹ Jackson kysyy, mikä on seuraava laulu, ja Q-Tip vastaa: ”Se on laulu minusta.”⁵² Tämän jälkeen alkaa musiikki soida ja Jackson sanoo pitävänsä tästä.⁵³ Jacksonin toteamusta ”Kuten Joni sanoo” seuraa ensimmäinen sämple *Big Yellow Taxin* ref-

⁴⁴ "Don't it always seem to go, that you don't know what you got 'till it's gone."

⁴⁵ "They paved paradise, and put up a parking lot."

⁴⁶ "Like Joni says."

⁴⁷ "Joni Mitchell never lies."

⁴⁸ "If I could turn back/the hands of time/Make you fall in love/in love with me again."

⁴⁹ "I was working 'round the clock/but your girls want to meddle/Talkin' about, I heard he swims with this chick on the beach/ That was out with the tide but my love you impeached."

⁵⁰ Nostalgian yhteyttä melankoliaan on korostanut Bryan S. Turner (1987: 147-150).

⁵¹ Viittaan tässä albumilla *The Velvet Rope* olevaan versioon. Video- ja singleversiot eivät sisällä paperinrapina-alkua.

⁵² "The one about me."

⁵³ "I like this one."

rengistä. Mitä äänitteellä oikein tapahtuu, eli minkälaisen tapahtuman tai esityksen äänite representoi?

Kun komppi äänitteellä alkaa, alkaa samalla vinyylin rahina. Niinpä on oletettavaa, että äänitteen fiktiivisessä maailmassa komppi kuuluu vinyylilevyllä. Levyn laittaa levylautaselle soimaan Q-Tip, Jackson kuuntelee ja äänitteen alussa kuuluva paperin rapina on ilmeisesti vinyylilevyn sisäpussin rapinaa. Vinyylikomppilevy saa pian seurakseen toisen vinyylilevyn, *Big Yellow Taxin*, jota Q-Tip soittaa ja "skrätää"⁵⁴ toisella levylautasella. Q-Tipin toiminta äänitteellä on normaalia rap-DJ:n toimintaa: kahta levylautasta ja vinyylilevyjä hyväksi käyttäen luodaan yhtenäinen musiikillinen matto, jonka päälle räppääjä räppää.

Nostalgiseksi äänitetekstuuri muuttuu vasta tahdissa 12, kun Janet Jackson ja Q-Tip vaihtavat äänitteen fiktiivisessä maailmassa positioita. Kuten musikaalissa, jossa diegesis muuntautuu aika ajoin varieteenäyttämöksi, siirtyy Jackson kuuntelijasta eli tarinan subjektista esittäjäksi eli kertojaksi ja alun kehyskertomus vaihtuu (edelleen fiktiiviseksi) musiikkiesitykseksi, jossa pääosassa on laulaja Janet Jackson. Samalla *Big Yellow Taxi* muuttuu Jacksonin esityksen osaksi – vinyylille tallennetuksi äänitteeksi, jota fiktiivinen esitys siteeraa – ja Q-Tip muuntautuu rap-DJ:stä räppäriksi.

Laululyriikka ja äänitetekstuuri muodostavat *Got 'Til It's Gonessa* kaksi erillistä mutta samansuuntaista ja toisiaan tukevaa nostalgista periodisointia. Vaikka protagonistit ovat erimielisiä eron syistä, on ero se "hairahdus", joka sijoittuu kulta-ajan ja nykytilanteen väliin. Äänitetekstuurissa puolestaan vinyylin rahina antaa viitteen toisesta hairahduksesta: kun analogisista tallennusalustoista siirryttiin digitaalisiin.

Menetetyllä rakkaudella ja tallennusalustalla ei ole kovin paljon yhteyttä keskenään, mutta niiden välistä suhdetta voi pitää allegoriana. Musiikin tuotannossa ja vastaanotossa digitaalista on usein pidetty kylmänä ja epäautenttisena ja analogista vastaavasti lämpimänä ja autenttisena. Tämä koskee niin syntetisaattoreita kuin äänentallennustakin. (Goodwin 1990: 265.) Lisäksi analoginen kohina ja särö korostavat äänitteen dokumentaarista luonnetta ja sen voi katsoa lisäävän kuuntelutilanteen autenttisuutta (Link 2001: 38–39). Siirtyminen lämpimästä ja autenttisesta tallennusalustasta kylmään ja epäautenttiseen toimii vertauskuvana siirtymiselle lämpimästä ja autenttisesta parisuhteesta kylmään ja epäautenttiseen yksinoloon. Nostalginen tunne syntyy kaipuusta lämpimään ja autenttiseen.

Jos nostalginen retoriikka rajoittuu äänitteellä musiikkiesitykseen, miten kehyskertomus muuttaa tämän retoriikan luonnetta ja merkitystä? Kehyskertomuksen ja musiikkiesityksen välistä suhdetta voidaan havainnollistaa narratologiasta peräisin olevilla käsitteillä. Kertovaa fiktiota pidetään hierarkkisena järjestelmänä, jossa on kolme tasoa ja vastaavasti kolmenlaisia agenteja. Fiktiivistä maailmaa havainnoi fiktiivinen henkilö. Hänen havaintonsa kertoo kertoja, ja tämän kertomuksen esittää teksti. (Tammi 1992: 29) *Got 'Til It's Gonen* ke-

⁵⁴ *Scratching* on vinyylilevyn nopeaa edestakaista liikuttelua levylautasella, minkä seurauksena kuuluu hankaava ääni.

hyskertomuksessa on kaksi fiktiivistä henkilöä: vinyylilevyjä soittava mies (jota esittää Q-Tip) ja häntä kuunteleva nainen (jota esittää Janet Jackson). Tämän kertomuksen esittää teksti, eli äänite. Kertojaa teksti ei yksilöi, mutta anonyymi kertoja ei ole harvinainen kaunokirjallisuudessakaan.

Monimutkaisemmaksi fiktion hierarkia muuttuu, jos teksti sisältää upotettuja kertomuksia, kuten *Tuhannen ja yhden yön tarinat* (Tammi 1992: 25). Joku fiktion henkilöistä asettuu kertojaksi, ja kertomus luo oman fiktiivisen maailman henkilöineen. *Got 'Til It's Gonen* musiikkiesityksessä kehyskertomuksen henkilö, kuunteleva nainen, kertoo minä-muodossa tarinan päätyneestä suhteesta. Aivan kuin modernissa romaanissa, puolessa välissä tarinaa kertoja vaihtuu. Kehyskertomuksen levyjä soittava mies jatkaa toisesta näkökulmasta – edelleen minä-muodossa. Tarinassaan molemmat kertojat siteeraavat Joni Mitchellin *Big Yellow Taxia*.

Koska äänitteen sisältämä musiikkiesitys ja sen sisältämä kertomus on upotettu kehyskertomukseen, asettuu musiikkiesityksen nostalginen retoriikka uuteen valoon. Upotuksen maailmankuva välittyy aina hierarkiassa ylempänä olevan tason kautta (Tammi 1992: 61). Jos siis arvioimme *Got 'Til It's Gonen* nostalgiaa, oleellista on, miten kehyskertomuksen henkilöt suhtautuvat musiikkiesitykseen ja sen nostalgiaan. Äänite päättyy siihen mistä alkoikin. Kuunteleva nainen ja levyjä soittava mies ovat luopuneet kertojan rooleistaan ja eronneen parin dialogi on ohi. Alun kehyskertomus palaa: Q-Tip soittaa levyjä, hoee levyjen päälle rytmisesti "a-a-aa-a-aa-a-aa-a" ja Jackson kuuntelee. Kun Q-Tip kysyy "Tuntuuko sinusta a-aa-a-aa?"⁵⁵, vastaa Jackson iloisella kikatuksella. Ei kovin vakavaa eikä ainakaan nostalgista. Suhtautuvatko kehyskertomuksen henkilöt musiikkiesityksen nostalgiaan välinpitämättömästi? Voimmeko siis sittenkään pitää *Got 'Til It's Gonea* nostalgisena äänitteenä?

Ironinen nostalgia

Roland Robertsonin mukaan moderni nostalgia jakautuu kolmeen vaiheeseen. Alkuperäinen nostalgia oli reaktio modernisaatiosta johtuvaan eksistentiaaliin kodittomuuden ja juurettomuuden tunteeseen. Eksistentiaalinen nostalgia sulautui 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa "tarkoitukselliseen" (*wilful*) nostalgiaan, joka oli kansallisvaltioiden vastaus voimistuneeseen globalisaatioon. Viimeisin modernin nostalgian vaihe on kaupallistunut ja kuvakeskeinen konsumeristinen nostalgia. Vaiheet eivät ole Robertsonin mukaan toisiaan pois sulkevia vaan konsumeristinen nostalgia voi hyödyntää yhtäläillä eksistentiaalisen nostalgian affektiivisuutta kuin tarkoituksellisen nostalgian retorisuuttakin. (Robertson 1994: 159–160) Yhteistä kaikille modernin nostalgian vaiheille on tietty vakavuus: menneisyys, jonka retorinen periodisointi luo, ja johon nostalginen affekti kohdistuu, on autenttinen kulta-aika ja identiteetin lähde. Moderni nostalgia ei menneelle naura.

⁵⁵ "Do you feel a-aa-a-aa?"

Sen sijaan nostalgia, joka häpeämättömästi loihtii esiin ja hyödyntää nostalgista affektia, mutta samalla ironisesti etäännyy nostalgisesta retoriikasta, edustaa uutta, postmodernia nostalgiaa (Hutcheon 1998). *Got 'Til It's Gone*n kehyskertomuksen henkilöt luovat nostalgisen musiikkiesityksen, mutta eivät sitoudu sen retoriseen periodisointiin. Musiikkiesitys ei ole fiktiivinen pelkäänsään äänitteen kuuntelijalle, se on fiktiivinen myös kehyskertomuksen henkilöille. Suhdetta, eroa ja nostalgista kaipausta, josta esitys kertoo, ei ole koskaan ollut, ja kun esitys päättyy, voivat kehyskertomuksen henkilöt naurahtaa koko esitykselle. Saman kohtalon kokee nostalgia, joka sisältyy vinyylin rahinaan. Se, että esityksessä siteerataan vinyylilevyä, on leikkiä ilman retoriikkaa, ja ansaitsee kikatuksen.

Rahisevan vinyylilevyn käyttö *Got 'Til It's Gone*ssa muistuttaa merkittävällä tavalla metodia, jonka Walter Benjamin omaksui tutkimukseensa 1930-luvulla: "Tämän työn metodi: kirjallinen montaasi. Minun ei tarvitse sanoa mitään. Vain näyttää." (Benjamin 1982: 574.) Tästä on kyse myös ironisessa nostalgiasissa. Historiallinen todistusaineisto ja sitaatit marssitetaan vastaanottajan eteen ja näytetään, mutta samalla ironisesti vetäydytään aineiston tuomista sitoumuksista. Ironia ja nostalgia ei löydy tekstistä, vaan siitä tavasta, jolla teksti otetaan vastaan. Jonkin entiteetin kutsuminen ironiseksi tai nostalgiseksi ei ole niinkään tuon entiteetin kuvailemista kuin vastaanottotavan, affektiivisen ja intellektuaalisen, nimeämistä (Hutcheon 1998). Vinyylin rahina Madonnan *Eroticalla* on ironista tai nostalgista, jos haluamme sen sellaisena ottaa – äänitteen tehtävä on ainoastaan tuoda se korviemme kuultavaksi.

6 SÄVELTEOKSESTA ÄÄNITETEOKSEEN

Äänitteen asema musiikin tutkimuksessa ei ole koskaan ollut kovin vahva. Suurin syy tähän on se, että äänitteen merkitys ei ole ollut kovinkaan keskeinen länsimaisessa taidemusiikissa ja perinnemusiikissa, joita aina 1900-luvun lopulle saakka pidettiin musiikintutkimuksen tärkeimpinä kohteina. Kummassakin tapauksessa äänitteen asema on ollut lähinnä olla apuna todellisen tutkimuskohteen analyttiselle tarkastelulle, jolloin äänite parhaimmillaankin on vain täydellisen läpikuultava taltiointi- ja uusintamisväline. Vaikka länsimaista taidemusiikkia ja perinnemusiikkia yhdistää samanlainen suhde äänitteeseen, poikkeavat ne toisistaan siinä, mikä on se todellinen tutkimuskohde, joka taltiointivälineen takaa kuultaa.

Länsimainen taidemusiikki ja sen tutkimus ovat korostuneen teoskeskeisiä. Kuten Lydia Goehr kirjassaan *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992) vakuuttavasti osoittaa, käsitys ominaisuuksiltaan muuttumattomasta sävelteoksesta, jonka ominaisuudet säveltäjä nuoteilla määrittelee, syntyi 1700-luvun lopulla. Kerran synnyttyään teoksen käsite on hallinnut sekä käytännön musiikkielämää että musiikin tutkimusta. Musiikin esittäminen on teoksen esittämistä ja musiikin äänittäminen teoksen esityksen äänittämistä.

Perinnemusiikki ja sen tutkimus puolestaan ovat esityskeskeisiä. Musiikki liittyy esitysten kautta yhteisön arkeen ja juhlaan ja esittämisen traditio välittyy sukupolvelta toiselle suullisesti ja kuulonvaraisesti. Esityksissä käytetyt sävelmät muovautuvat historian kuluessa säveltoisinnoiksi eikä taidemusiikille tyyppillistä teoskäsitettä muuttumattomine ominaisuuksineen tarvita. Esittäjät asuvat yhteisön keskellä ja musiikki välittyy suoraan ilman mediaa ja äänitteitä. Äänitteen merkitys onkin pääasiassa ollut toimia tutkimuksen apuna.

Populaarimusiikin juuret ovat toisaalta keskieurooppalaisessa salonkimusiikissa ja toisaalta eurooppalaisessa ja afroamerikkalaisessa perinnemusiikissa. Koska edellinen on länsimaisen taidemusiikin keveänäkin versiona hyvin teoskeskeistä ja jälkimmäinen perinnemusiikkina esityskeskeistä, häilyi populaarimusiikin painopiste aluksi jossain teoksen ja esityksen välillä. Varsinainen kiinnostuskohta populaarimusiikille löytyi 1920-luvun lopulla, kun ns. ”gramofonikuume” nosti gramofonien ja äänilevyjen tuotannon taloudellisesti merkittäväksi.

tävälle tasolle. Esimerkiksi Suomessa äänilevyjen myynti nousi 10 000 kappaaleesta 1,2 miljoonaan vuosina 1925–1929, ja suurin osa noususta johtui 1920-luvulla heränneestä kiinnostuksesta populaarimusiikkiin (Gronow & Saunio 1990: 111, 117). Nykyisin äänitteiden myynti on populaarimusiikin keskeisin liiketoiminnan muoto ja yhdessä äänitteiden julkisesta käytöstä (radio, TV, huvitilaisuudet jne.) maksettavien korvauksien kanssa musiikin tekijöiden pääasiallinen toimeentulon lähde.

Allografinen sävelteos

Jos musiikillisen toiminnan keskipiste on niinkin erilaisissa tuotteissa kuin nuotit, esitys ja äänite, mikä takaa, että kaikki toiminnot kuuluvat samaan taidemuotoon? Erään vastauksen tähän on antanut Nelson Goodman teoksessaan *The Languages of Art* (1969). Goodman jaottelee taidemuodot autografisiin ja allografisiin. Autografisia ovat ne taidemuodot, joissa teoksen identiteetti määräytyy teoksen tuotantohistorian perusteella. Tästä johtuen autografinen taideteos on aina alttiina väärennöksille. (Goodman 1969: 112–114)

Rembrandt maalasi taulun *Lucretia* vuonna 1666, ja vain se *Lucretia*, joka sijaitsee Minneapolis Institute of Artsin kokoelmissa, on Rembrandtin vuonna 1666 maalaama teos – ja siten aito. Kaikki muut maalaukset, joiden väitetään olevan Rembrandtin *Lucretia*, ovat väärennöksiä. Mikäli kuitenkin tutkimuksissa huomataan, että Minneapolis Institute of Artsissa oleva taulukaan ei ole Rembrandtin maalaama, on sekin väärennös. (Goodman 1969: 112–114)

Autografisuus ei riipu töiden määrästä, eikä siitä, tapahtuuko teoksen (teosten) luominen useassa vaiheessa. Myös grafiikassa, jossa aitoja töitä (vedoksia) on useita ja töiden valmistamisessa on selkeästi kaksi erillistä vaihetta (kaiverrus ja painaminen), väärentäminen on mahdollista. Aitoja grafiikanlehtiä ovat ne, jotka on painettu taiteilijan alun perin kaivertamasta laatasta. (Goodman 1969: 112–114)

Toisin kuin maalaustaiteessa, musiikissa teoksen identiteetti ei määräydy tuotantohistorian perusteella. Näin ollen myöskään teoksen väärentäminen ei ole mahdollista. Kaikki alkuperäisen nuottikäsikirjoituksen tai ensipainoksen kanssa yhtenevät partituurit ovat aitoja. Samoin kaikki sävelteoksen korrektilt esitykset ovat yhtä aitoja kuin teoksen ensiesitys. Edelleen: vaikka Goodman ei äänitteitä käsittelekään, on hänen ajatuskulkuaan helppo jatkaa siten, että jokainen sävelteoksen korrektilt esityksen sisältävä äänite on teoksen aito ilmentymä (*instance*). Taidemuotoja, joissa teoksen väärentäminen ei ole mahdollista, kutsuu Goodman allografisiksi. Näissä taidemuodoissa jokainen teoksen korrektilt ilmentymä (esimerkiksi nuotti, esitys ja äänite) on yhtä aito. Goodmanin näkemyksen mukaan myös kirjallisuus on selkeästi allografinen taidemuoto. (Goodman 1969: 112–114)

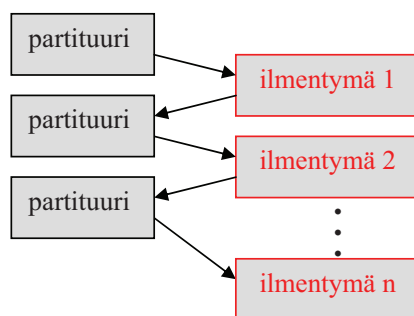
Jos allografisen taidemuodon teokset saavat niinkin erilaisia ilmentymiä kuin nuotti, esitys ja äänite, mikä varmistaa sen, että eri ilmentymät ovat saman

teoksen ilmentymiä? Voimme kuvitella sarjan perättäisiä musiikkiesityksiä, jossa kukin esitys poikkeaa edellisestä vain yhden ominaisuuden osalta. Vaikka kahden perättäisen esityksen ero olisi niin vähäinen, että intuitiivisesti pitäisimme niitä saman teoksen ilmentyminä, voivat pitkän esityssarjan ääripäissä olevat esitykset poiketa toisistaan kuin Beethovenin viides sinfonia poikkeaa Kolmesta sokeasta hiirestä. (Goodman 1969: 186–187)

Goodmanin esimerkki on vahvasti kärjistetty, mutta kansanmusiikista löydämme vastaavan tilanteen. Selkeiden identifikaatiokriteerien puuttuessa kansansävelmistä on löydettävissä useita erilaisia sävelmätoisintoja, joiden suhde toisiinsa on kuin Wittgensteinin perhekäsitteillä: samat ominaisuudet toistuvat muunnelmasta toiseen, mutta yhteisten, kaikkia muunnelmia määrittelevien ominaisuuksien nimeäminen on mahdotonta. On myös mahdollista ajatella esitystä, joka muistuttaa kahta eri sävelmän toisintoa, mutta josta on mahdotonta sanoa, kumman sävelmän toisinto on kyseessä. Teoksen käsite edellyttää identiteettikriteerien määrittelemistä.

Allografisessa taiteessa teoksen identiteetin varmistaa Goodmanin mukaan partituuri (*score*). Teoksen partituuri määrittää ne ominaisuudet, jotka teoksen ilmentymällä on oltava, jotta se olisi teoksen ilmentymä. Vain ne ilmentymät (esimerkiksi nuotti, esitys ja äänite), joilla on partituurin määrittelemät ominaisuudet, kuuluvat teoksen ekstension ja ovat siis kyseisen teoksen ilmentymiä. (Goodman 1969: 177–178)

Partituurin suhde teokseen on sama kuin määritelmän suhde käsitteeseen: partituuri määrittää teoksen ekstension ja määritelmä käsitteen ekstension. Goodmanin mukaan määrittely toimii kuitenkin myös toiseen suuntaan: jokainen teoksen ekstension kuuluva ilmentymä määrittelee partituurin. Vain tämä kaksisuuntainen määrittely varmistaa sen, että teoksen identiteetti säilyy jokaisella askeleella esityksestä toiseen, nuoteista esitykseen, esityksestä nuotteihin, ja nuoteista nuottikopioihin. (Goodman 1969: 178) Näin ollen jokainen teosilmentymä voidaan varmuudella määrittää olevan jonkin tietyn teoksen ilmentymä ja edellä mainitulta tulkintaongelmalta vältytään. Allografisen taideteoksen kaksisuuntaista määrittelyä kuvaa kaavio 1.



KAAVIO 1

On huomattava, että Goodmanin partituurille (*score*) antama määritelmä poikkeaa siitä, mihin musiikintutkimuksessa on totuttu. Goodmanin mukaan ”partituuri on merkki notaatiosysteemissä” (Goodman 1969: 177). Näin ollen Goodmanilla partituuri voi tarkoittaa myös sävellyksen osaa tai sitä voidaan soveltaa musiikin lisäksi muihin taidemuotoihin, joissa teoksen nuotintaminen tai nuotintamisen mahdollisuus määrittää teoksen identiteetin. Näin ollen musiikissa myös ne esitykset, jotka eivät pohjaudu nuotteihin vaan kollektiivisesti sovittuihin stemmoihin (*head arrangement*), noudattavat Goodmanin terminologian mukaan partituuria. Oleellista on, että esitykset ovat tarvittaessa nuotinnettavissa.

Teoksen identiteetin kaksisuuntaisen määrittelyn (partituurista ilmentymään ja takaisin) taustalla olevat motiivit on helppo havaita ja hyväksyä. Nuotintetun teoksen identiteetin varmistamiseen riittää pelkkä yksisuuntainen määrittely: partituuri määrittää ne ominaisuudet, jotka ilmentymällä on oltava, jotta se olisi teoksen ilmentymä. Goodman kiinnittää kuitenkin huomiota myös nuotintamattomiin teoksiin, joiden identiteettiä kirjoitettu partituuri ei varmistaa. (ks. Goodman 1969: 127–128). Jotta nuotintamattoman teoksen identiteetti säilyisi ilmentymästä toiseen ja välttyisimme edellä kuvatun kaltaisilta säveltoisintojen identiteettiongelmilta, täytyy nuotintamaton teos olla nuotinnettavissa. Myös nuotintamattomien teosten identiteetti säilyy siis partituurin ansiosta. Ja ainoa tapa laatia partituuri nuotintamattomalle teokselle on antaa teosten ilmentymien määrittellä se.

Kaksisuuntainen määrittely sisältää kuitenkin ongelman. Jos otamme tarkastelun kohteeksi yhden ilmentymän, huomaamme, että yksi ilmentymä sisältää lukemattomia ominaisuuksia. Partituuri ei kuitenkaan voi sisältää yhden ilmentymän kaikkia ominaisuuksia, koska silloin teoksella voisi olla vain yksi ilmentymä, ja se taas on allografisen taiteen määritelmän vastaista. Toinen mahdollisuus on tutkia usean saman teoksen ilmentymän yhteisiä ominaisuuksia, mutta tällöin meillä täytyy olla teoksen konstitutiiviset ominaisuudet (partituuri) jo etukäteen tiedossa – muutenhan emme voi tietää, että ilmentymät ovat saman teoksen esiintymiä. Vanhan semantiikan totuuden mukaisesti määrittelmä ei voi johtaa ekstensiosta.

Tämän ongelman Goodman pyrkii välttämään vaatimuksella, jonka mukaan partituurin täytyy noudattaa notaatiosysteemiä. Vain ne ominaisuudet, jotka voidaan kuvata notaatiosysteemin avulla, ovat teoksen ominaisuuksia, muut ovat ilmentymän (esimerkiksi nuotit, esitys, äänite) omia ominaisuuksia. Notaatiosysteemille Goodman asettaa viisi vaatimusta, joista kaksi on syntaktista ja kolme semanttista. Artikkelini kannalta olennainen on semanttisen yksiselitteisyyden vaatimus. Sen mukaan symbolijärjestelmän symbolien tulee olla ekstensioiltaan yksiselitteisiä, jotta symbolijärjestelmää voidaan pitää notaatiosysteeminä. Vain semanttinen yksiselitteisyys takaa teoksen identiteetin säilymisen jokaisella askelmalla partituurista esitykseen ja esityksestä takaisin partituuriin. (Goodman 1969: 148–149) Toisin sanoen, jotta voidaan arvioida, onko jokin ilmentymä jonkin tietyn teoksen ilmentymä, täytyy teoksen olla nuotinnettu tai ilmentymästä partituuriksi nuotinnettavissa semanttisesti yksiselitteisellä notaatiolla.

Kun tarkastelemme musiikkia, on helppo ymmärtää vaatimuksen merkitys. Kutakin sävelteoksen partituurin nuottisymbolia vastaa teoksen esityksessä akustinen tapahtuma, jota voimme kuvata predikaatilla *sävel*. Esitys on teoksen korrekti esitys, jos kutakin nuottisymbolia vastaa esityksessä korrekti sävel. Esityksen korrekti sävel kuuluu nuottisymbolin ekstensioon. Jos nuottisymbolia ei ole yksiselitteisesti määritelty, on mahdotonta löytää kriteereitä, joiden perusteella esityksen sävelen kuuluminen nuottisymbolin ekstensioon voidaan arvioida. Koska teoksen identiteetti perustuu partituurin ja teoksen esiintymien kahdensuuntaiseen määrittelyyn, ei ekstensioltaan moniselitteinen symbolijärjestelmä pysty takaamaan teoksen identiteettiä partituurista esitykseen, esityksestä takaisin partituuriin ja edelleen muihin esityksiin.

Moderni käsitys musiikista sävelteoksina syntyi 1700-luvun lopulla, kun notaation asema esitystä ohjaavana tekijänä korostui ja improvisaation osuus konserteissa väheni. Esittäjän tehtäväksi tuli oman virtuositeettinsa esittelyn sijaan pysyä uskollisena säveltäjän intentioille ja esittää säveltäjän partituurilla määrittämä sävelteos sellaisenaan, nuottiakaan muuttamatta. (Goehr 2002: 232–234) Viimeisenä improvisaation tyysijana esittäjille säilyivät konserttojen kadenssijaksot, kunnes 1800-luvun lopussa nekin siirtyivät säveltäjien revieriin. Myös soitinkokoonpanon määrittäminen muuttui uuden autonomisen säveltäjätaiteilijan tehtäväksi. Säveltäjä antoi siis nuoteilla ohjeet tarkasti määritellylle soitinkokoonpanolle siitä, mitä säveliä kunkin soittajan tulee soittaa. Kunkin soittajan erillistä osuutta nuoteissa kutsutaan stemmaksi. Näin ollen voimme tarkentaa edellä esitettyä allografisen taideteoksen identiteettikriteeriä ja soveltaa sitä musiikkiin. Jotta voidaan arvioida, onko jokin ilmentymä jonkin tietyn sävelteoksen ilmentymä, täytyy sävelteoksen jokaisen stemman olla nuotinnettu tai ilmentymästä partituuriksi nuotinnettavissa semanttisesti yksiselitteisellä notaatiolla.

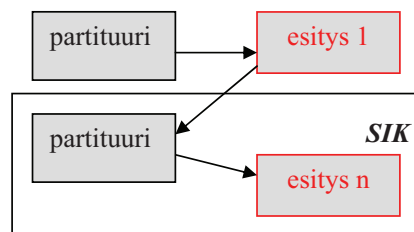
Tämä vaatimus on kuitenkin hyvin ankara ja intuition vastainen. Jos sinfoniaorkesterin neljästä käyrätorven soittajasta yksi sairastuu eikä pysty esityksessä soittamaan stemmaansa, emme silti normaalisti tulkitse, että esitys ei olisi tietyn sävelteoksen ilmentymä. Myöskään muutama väärä ääni ei haittaa. Sen sijaan, jos sairastunut käyrätorven soittaja on käyrätorvikonsertton solisti, voimme hyvällä syyllä epäillä, onko esitys ollenkaan tietyn käyrätorvikonsertton esitys – ja onko esitys edes käyrätorvikonsertoksi tunnistettavissa. Vaikka tunnistettavuus ja identiteetti eivät ole sama asia, voidaan edellä olevista esimerkeistä päätellä, että teoksen identiteetin kannalta stemmat eivät ole samanarvoisia. Konsertton solistin stemman ensisijaisuutta muihin verrattuna korostaa se, että solistin sairastuttua konsertton esitys tietysti normaalisti perutaan.

Periaatteet sävelteoksen identiteetin kannalta merkittävien stemmojen löytämiseksi eivät ole absoluuttisella a priori -päätelyllä määriteltävissä, vaan ne ovat historiallisia, asteittaisia ja summautuvia. Tonaalinen musiikki on yleensä jaettavissa melodiaan, vastamelodioihin ja taustaan, joista melodian merkitystä identiteetille on pidetty ratkaisevana. Niinpä ne stemmat, jotka kuljettavat melodiaa, ovat tonaalisessa musiikissa muita tärkeämpiä. Sen sijaan esimerkiksi Ligetin varhemmassa tuotannossa jaottelua melodiaan ja taustaan on usein mahdoton tehdä, ja niinpä myös stemmojen prioriteettia on vaikeampi arvioida.

Stemman merkitys identiteetille ei myöskään ole kaksinapainen vaan asteittainen. Tonaalisessa musiikissa melodia on tärkeämpi kuin vastamelodia ja vastamelodia tärkeämpi kuin tausta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että esimerkiksi konsertosta voitaisiin esittää vain solistin stemma ja ne stemmat, jotka sisältävät vastamelodioita. Taustasta voi puuttua mikä tahansa stemma, mutta ei kaikki yhtä aikaa. Stemmojen merkitys sävelteoksen identiteetille on siis summautuva.

Sävelteoksen identiteetin historiallista ehdollisuutta voi kuvata myös käsiteparilla paksu-ohut, kuten Stephen Davies tekee (Davies 1991). Ominaisuuksiltaan paksuimmillaan sävelteokset olivat myöhäisromantiikan aikana, jolloin teoksen instrumentaatio oli olennainen osa teoksen identiteettiä. Huomattavasti ohuempia sävelteokset olivat barokkiaikana ja ehkä ohuimmillaan sävelteoksen identiteetti on populaarilaulussa.

Näin ollen voimme tehdä vielä yhden tarkennuksen edellä esitettyyn identiteettikriteeriin. Jotta voidaan arvioida, onko jokin ilmentymä jonkin tietyn sävelteoksen ilmentymä, täytyy sävelteoksen (historiallisesti, asteittaisesti ja summautuvasti) keskeisten stemmojen olla nuotinnettu tai ilmentymästä partituuriksi nuotinnettavissa semanttisesti yksiselitteisellä notaatiolla. Tätä vaatimusta kutsun *sävelteoksen identiteettikriteeriksi (SIK)*, ja sitä kuvaa kaavio 2.



KAAVIO 2

Läpikuultava äänite ja vahamatriisituotanto

1800-luvun lopulla alkanut äänen taltiointitekniikan kehitys tarjosi kuuntelijoille vähitellen mahdollisuuden nauttia sävelteoksen esityksistä olohuoneissaan. Samalla se toi kuulokuvaan uusia ominaisuuksia. Äänitteen ominaisuudet syntyvät toisaalta taltioinnissa käytettävistä välineistä (suppilo, mikrofoni, erilaiset äänenväriin, äänen dynamiikkaan ja tilavaikutelmaan vaikuttavat välineet) ja toisaalta käytetystä tallennusalustasta (vahalevy, magneettinauha, vinyylilevy, digitaaliset tallennusalustat). Länsimaista taidemusiikkia sisältäviltä äänitteiltä voi siis kuunnella ainakin kolmenlaisia ominaisuuksia: sävelteoksen, esityksen ja äänitteen. Neljäntenä ominaisuuskimppuna voi vielä pitää kuuntelussa käytettäviin laitteisiin ja kuuntelutilan akustiikkaan liittyviä ominaisuuksia, mutta artikkelini kannalta ne ovat merkityksettömiä.

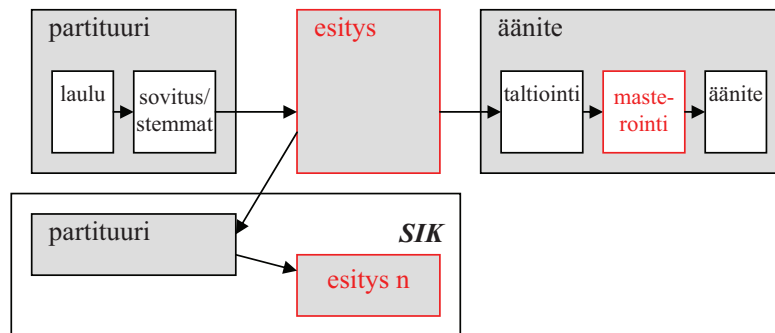
Länsimaisessa taidemusiikissa painopiste on sävelteoksessa ja sen esityksessä, joten äänitteen omat ominaisuudet pyritään äänitetuotannossa minimoimaan. Äänitteestä pyritään tekemään *läpikuultava*, jotta estetiikan kannalta olennaisemmat sävelteoksen ja esityksen ominaisuudet pääsevät häiriöttömästi esille. Läpikuultavuuden ihanne tulee ilmi jo äänilevyteollisuuden 1950-luvulla kehittelemässä termissä *High Fidelity*, joka ”merkitsee korkeata uskollisuutta luonnolliselle äänelle: kaiun tulee laulaa alkuperäisestä (ääni)lähteestä, akustisen peilin kuvastaa puhujan auditiivisia kasvoja” (Keskinen 1995: 39). Tallennustekniikassa tapahtuneet parannukset ovatkin vähentäneet äänitteen kuulokuvaan vaikuttavia ominaisuuksia. Mikrofonien toiston taajuusvaste on laajentunut ja tasoittunut ja tallennusalustojen häiriöt (napsut, rahina, kohina) ovat vähentyneet. 1970-luvulla alkunsa saanut äänen digitaalinen tallennus on vaimentanut tallennusalustan käytännöllisesti katsoen kuulumattomiin.

Se esitys, jota voi kuunnella länsimaisen taidemusiikin äänitteeltä, on lähes aina *luonnollinen esitys*, jossa kukin sävelteoksen stemma esitetään samassa tilaisuudessa eikä yksikään stemma ole taltioitu etukäteen. Luonnollinen esitys ei ole välttämättä pelkästään akustinen: se voi pitää sisällään sähköisiä tai sähköisesti vahvistettuja soittimia. Lähes kaikki länsimaisen taidemusiikin konsertit koostuvat luonnollisista esityksistä, samoin kuin suurin osa jazz- ja populaarimusiikkikonserteista sekä tanssitilaisuuksista. Myös suurin osa jazz-äänitteistä sisältää luonnollisen esityksen taltioinnin. Sen sijaan studioissa tehdyissä populaarimusiikkiäänitteissä luonnollinen esitys on käynyt 1960-luvun jälkeen harvinaiseksi.

Koska populaarimusiikin juuret ovat perinnesävelteoksissa, ei säveltäjällä ja sävelteoksella ole koskaan ollut siinä niin keskeistä asemaa kuin länsimaisessa taidemusiikissa. Säveltäjät ovat enimmäkseen lauluntekijöitä, jotka yksin tai yhteistyössä sanoittajan kanssa kirjoittavat laulun, jonka identiteetin esityksestä toiseen takaavat vain teksti ja melodinen hahmo. Esitykset koostuvat stemmoista. Taidemusiikissa partituurin ja stemmat kirjoittaa säveltäjä nuoteille, mutta populaarimusiikissa stemmojen kirjoittajat muodostavat oman sovittajien ammattikuntansa. 1930- ja 1940-luvun swing-orkestereilla oli kullakin yksi tai useampi palkkalistoille kuuluva sovittaja, joka antoi nuoteilla ohjeet tarkasti määritellylle soitinkokoonpanolle (oma orkesteri) siitä, mitä säveliä kunkin soittajan tuli soittaa. Esitys harjoiteltiin ja esitettiin sovittajan kirjoittamien stemmojen pohjalta. Aina ei kirjoitettuja sovituksia kuitenkaan ollut, vaan stemmat muotoutuivat harjoituksissa tai esityksissä. Esimerkiksi Count Basien orkesterin ohjelmisto perustui 1930-luvulla hyvin pitkälti ilman nuotteja kollektiivisesti sovittuihin stemmoihin (*head arrangement*). Sävelteoksena populaarimusiikissa voidaan pitää laulun ja sovituksen muodostamaa kokonaisuutta.

Länsimaiselle taidemusiikille tyypillinen läpikuultavan äänitteen ihanne oli vallitseva myös populaarimusiikissa 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Äänittäminen oli ensisijaisesti jo aiemmin harjoitellun esityksen taltioimista vahamatriisilevyille. Taltioinnista valmistettiin tuotantomasterlevy (*production master*), jonka kopioita markkinoille jaeltavat äänilevyt olivat. Masterlevyn valmistamisesta käytetään ammattikielessä termiä masterointi. Äänitteellä

tarkoitan tässä sekä ensimmäisen sukupolven tuotantomasteria että sen kopioita. *Vahamatriisituotantoa* kuvaa kaavio 3.



KAAVIO 3

Koska vahamatriisituotanto noudattaa läpikuultavan äänitteen ideaalia, on sävelteoksen identiteettikriteeri helppo paikallistaa. Äänite on tietyn sävelteoksen ilmentymä, jos sävelteoksen (historiallisesti, asteittaisesti ja summautuvasti) keskeiset stemmat on nuotinnettu tai ne ovat nuotinnettavissa äänitteen sisältämästä esityksestä semanttisesti yksiselitteisellä notaatiolla. Tällainen kaksisuuntainen määrittely takaa sävelteoksen identiteetin myös silloin, kun teos on "head arrangement" ilman kirjoitettua partituuria. Joten: jos äänite sisältää sävelteoksen, on äänitteen sisältämä sävelteos myös ainakin periaatteessa uudelleen esitettävissä ja äänitettävissä.

Magneettinauha- ja moniraitatuotanto

Populaarimusiikissa läpikuultavan äänitteen ihanne ei ollut tyylin sisään kirjoitettu esteettinen tavoite, vaan tallennusteknologian kehittymättömyydestä johtuva seikka. Jo mikrofonin käyttöönotto taltioinnissa 1920-luvulla oli mahdollistanut pienimuotoisen esitysten manipuloinnin. Äänilähteiden sijoittamisella lähemmäksi äänittävää mikrofonia pystyttiin vahvistamaan sellaisia äänilähteitä, jotka normaalissa akustisessa esityksessä olisivat jääneet kuulumattomiin. Eniten tästä hyötyivät laulajat, joiden ei enää tarvinnut korostaa volyyymia äänenväriin kustannuksella. Mikrofonin olikin merkittävässä osassa samettisesti laulavien croonereiden suosionnousussa 1930-luvulla. Mikrofonin merkitystä croonereille kuvaa se, ettei Frank Sinatra suostunut 1950-luvulla laulamaan ilman omaa Telefunken-merkkistä mikrofoniaan, jota hän hellitteli lempinimellä "Telly" (Georg Neumann GmbH 2003).

Kun magneettinauhaa tallennukseen käyttävä magnetofoni sai kaupallisen sovelluksen toisen maailmansodan jälkeen, käyttivät populaarimusiikot sen suomaa päällekkäisäänitysmahdollisuutta heti hyväkseen. Tunnetuin päällekkä-

käisäänityksen kehittäjä oli kitaristi Les Paul, joka vaimonsa Mary Fordin kanssa loi useita maailmanhittejä 1940-luvun lopulla ja 1950-luvun alussa päällekkäisäänitystä käyttämällä. Tällöin äänitteellä kuultava esitys ei koostukaan yhdessä tietyssä esityksessä yhtä aikaa esitettävistä stemmoista, kuten läpikuultavan äänitteen ihanteessa.

Les Paulin ja Mary Fordin levyillä saattoi olla kuusi Les Paulin soittamaa kitarastemmaa ja kolme Mary Fordin laulamaa laulustemmaa, jotka kaikki oli (luonnollisesti) taltioitu eri aikaan. Erityisen oudolta ja ennen kuulumattomalta aikakauden levyjenkuuntelijoille on täytynyt kuulostaa Mary Fordin itsensä kanssa laulamien moniääniset laulustemat. Se esitys, jota kuuntelija äänitteeltä kuuntelee, on puhtaasti fiktiivinen: sitä ei ole koskaan tapahtunut eikä sitä olisi koskaan voinutkaan tapahtua, koska itsensä kanssa stemmojen laulaminen ei ole mahdollista luonnollisessa esityksessä.

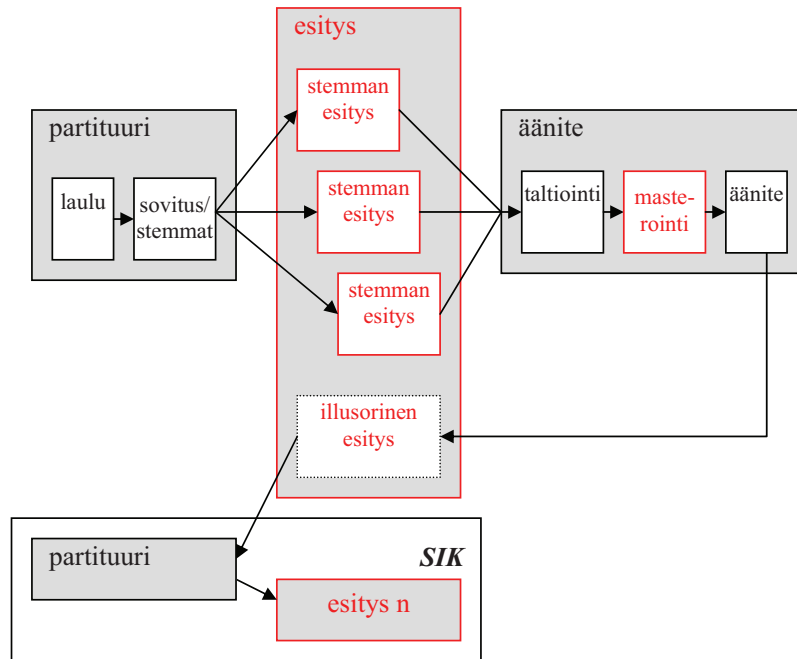
Esityksestä, jossa sävelteoksen stemmoja ei ole esitetty yhtä aikaa tai osa stemmoista on taltiointeja, käytän termiä *fiktiivinen esitys*. Fiktiivinen esitys on mahdollinen ainoastaan taltiointitekniikkaa hyväksikäyttäen. Huomattavaa on, että fiktiivinen esitys ei ole vakavassa ristiriidassa läpikuultavan äänitteen ihanteen kanssa niin kauan kuin esityksen fiktiivisyys on ainoastaan eri aikaan esitettyjen stemmojen samanaikaista soimista. Jos sävelteoksen kunkin stemman esittää eri henkilö, on stemmojen yhtäaikainen esittäminen aina olemassa oleva reaalin mahdollisuus. Vaikka fiktiivinen esitys onkin pääasiassa äänitteiden ominaisuus, on digitaalisen taltiointitekniikan kehitys johtanut myös konserteissa fiktiivisten esitysten lisääntymiseen.

Kaksiraitaisten nauhureiden yleistyminen 1950-luvun puolivälissä lisäsi stemmojen eriaikaista äänittämistä myös Suomessa. Eriaikaisuus koski tosin kokonaisia soitinryhmiä. Yleisimmäksi tuotantotavaksi muodostui tuolloin mononauhurin ja kaksiraitanauhurin käyttö siten, että komppiryhmä (rummut, basso, piano, kitara) äänitettiin ensin kaksiraitanauhurin yhdelle raidalle, minkä jälkeen muut soittimet (jouset, puhaltimet) ja taustalaulu äänitettiin toiselle. Lopuksi raidat yhdistettiin laulusolistin suorituksen kanssa mononauhurille. (Muikku 2001: 284, 307)

Stemmojen esitysten eriaikaisuudella pyrittiin ainoastaan soitinryhmien parempaan balanssiin ja selkeämpään sointikuvaan. Tässä suhteessa 1950-luvun päällekkäisäänitys poikkesi olennaisesti myöhemmästä moniraitatuotannosta. Les Paulin päällekkäisäänityskokeilut eivät luoneet populaarimusiikin äänitetuotantoon vakiintunutta käytäntöä. Kun esimerkiksi Rauno Lehtinen soitti neljä sähkömandoliinistemmaa päällekkäin (levylle *Kolibri*, 1961), löytyi lähin tällaisiin päällekkäisäänityksiin erikoistunut äänittäjä Tukholmasta (Muikku 2001: 284). Englannissa tarvittiin 1960-luvulla jopa Muusikkojen liiton lupa kaikkiin päällekkäisäänityksiin (Cunningham 1998: 105). Kokeiluista huolimatta läpikuultavan äänitteen ihanne oli vallitseva populaarimusiikissa aina 1960-luvun loppupuolelle asti. *Magneettinauhatuotantoa* kuvaa kaavio 4.

Stemmojen taltioinnin eriaikaisuutta vakavamman haasteen läpikuultavan äänitteen ihanteelle tarjosi esityksen stemmojen keinotekoinen muokkaaminen joko taltioinnin aikana tai sen jälkeen. Muokkaamisen mahdollisti kolme seikkaa:

1. Äänenväriä ja äänen dynamiikkaa muuttavat laitteet kehittyivät sodan jälkeen voimakkaasti.
2. Keinotekoisien tilavaikutelman luovat käytännöt ja laitteet kehittyivät.
3. 3- ja 4-raitaisten magneettinauhureiden yleistymisen 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa mahdollisti moniraitaäänityksen.

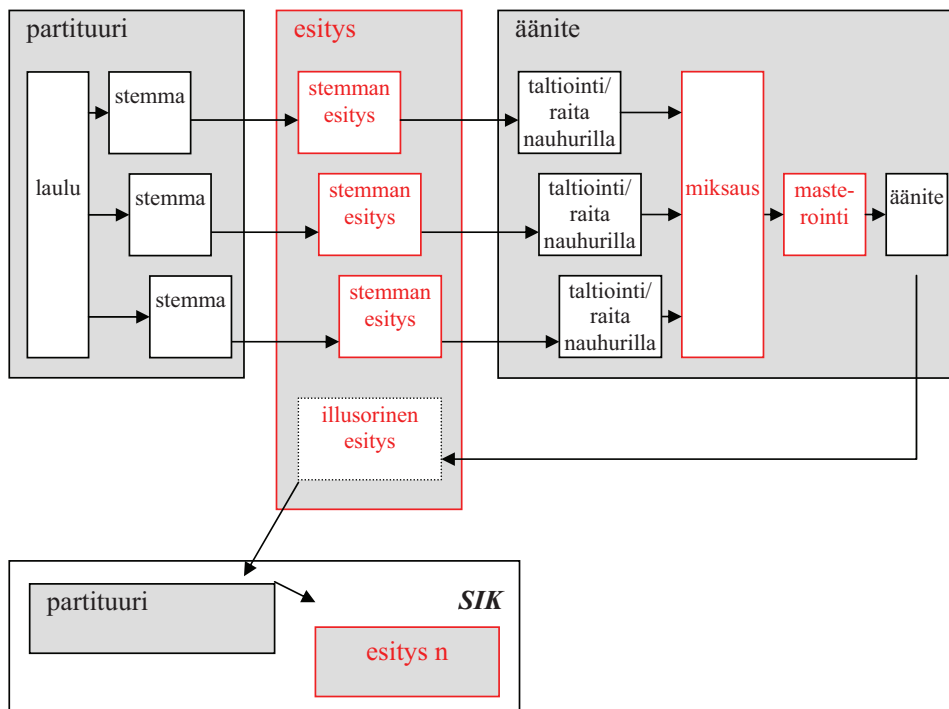


KAAVIO 4

Moniraitanauhuri mahdollisti yksittäisen stemman taltioinnin omalle raidalleen. Tämä puolestaan mahdollisti stemman korjaamisen ja uudelleen soittamisen sekä taltioinnin muokkaamisen äänittämisen jälkeen. Suurin osa muokkaustavoista oli samoja, joita käytettiin jo ennen moniraitanauhureita äänittämisen aikana (äänenvoimakkuuden säätö, kompressointi, taajuuskorjaus, kaiutus jne.), mutta osa oli mahdollisia ainoastaan jälkikäteen (stemman soittaminen väärinpäin lopusta alkuun). Stemmojen jälkikäteistä muokkaamista kutsutaan ammattikielessä miksaukseksi. Miksauksen jälkeen taltiointit masteroitiin äänitteeksi entiseen tapaan. Kaavio 5 kuvaa *moniraitatuotantoa* sellaisena kuin se oli puhtaimmillaan 1970- ja 1980-luvuilla.

Stemmojen taltioiminen omille raidoilleen merkitsi suurta muutosta äänitteiden tuotantotapaan. Äänite valmistui usein stemma kerrallaan kokeilujen ja useiden päällekkäissoittojen jälkeen (ks. esim. Muikku 2001: 290–293). Moniraitanauhasta ammattikielessä käytettävä nimitys ”kakku” kuvaa hyvin moniraitatuotantoa: nauha täytettiin stemmojen esityksillä kuin täytekakku hillokeroksilla (kakku-termi on tosin peräisin jo vahamatriisituotannon ajoilta). Talti-

oinnin ja äänitteen väliin tuli lisäksi uusi työvaihe. Äänite oli valmis vasta siten, kun moniraitanauhurin sisältämät taltioinnit oli miksattu. Koska kukin stemma oli taltioitu erikseen, oli taltioidun stemman poisjättäminen äänitteeltä mahdollista. Oli myös mahdollista käyttää taltioitu stemma vain osittain tai muokata stemmaa alkuperäisestä poikkeavaan muotoon. Jos sävelteoksen katsotaan populaarimusiikissa muodostuvan laulun ja sovituksen kokonaisuudesta, muotoutui sävelteos lopulliseksi kokonaisuudeksi vasta miksausvaiheessa.



KAAVIO 5

Vaikka moniraitatuotanto poikkeakin monella tavalla vahamatriisituotannosta, on sävelteoksen identiteettikriteeri silti helppo paikantaa. Äänite on tietyn sävelteoksen ilmentymä, jos sävelteoksen (historiallisesti, asteittaisesti ja summautuvasti) keskeiset stemmat on nuotinnettu tai ne ovat nuotinnettavissa äänitteen sisältämästä fiktiivisestä esityksestä semanttisesti yksiselitteisellä notaatiolla.

Sekvensseri- ja trækkerituotanto

1970-luvun populaarimusiikin äänikuvaa eniten muuttanut tekijä oli edullisten ja liikuteltavien syntetisaattoreiden kehittyminen vuosikymmenen alussa. Syn-

tetisaattoreiden kyky matkia akustisten soittimien ääniä herätti pelkoa muusikoiden keskuudessa. Esimerkiksi Englannin muusikkojen liitto, joka 1960-luvulla oli yrittänyt kieltää päällekkäisäänityksen, yritti nyt kieltää syntetisaattoreiden käytön (Windle 2001). Syntetisaattoreilla oli suuri työllisyyspoliittinen merkitys, mutta niiden vaikutus itse äänitetuotantoprosessiin oli vähäinen. Vaikka jousiorkesteri korvattiin yhdellä kosketinsoittajalla, pysyi tuotantotapa ennallaan.

Varsinaista muutosta merkitsi syntetisaattoreiden käytön tueksi kehitelty MIDI-tekniikka (Musical Instruments Digital Interface), joka esiteltiin 1983. MIDI on digitaalinen protokolla, joka mahdollistaa eri valmistajien syntetisaattoreiden ja sekvenssereiden toimimisen yhdessä. Protokollassa perinteisen länsimaisen nuottikirjoituksen symbolit, kuten äänenkorkeus ja -pituus, saavat binaarisen vastineensa. Niinpä minkä tahansa äänimoduulin ohjaaminen onnistuu millä tahansa MIDI-protokollaa tukevalla ohjaimella.

MIDI-ohjaimista merkittävin on ollut sekvensseri. Sekvenssereitä oli jo 1970-luvulla, mutta vasta MIDI antoi niille sen käyttövoiman, mikä niillä tänä päivänä on. Sekvensserin graafisessa käyttöliittymässä MIDI-protokollan binaariluvut kuvataan perinteisiä nuottisymboleita käyttäen joko aakkosnotaatiolla tai viivaston avulla. Yleinen on myös pianon koskettimistoon perustuva pianorullaeditori. Sekvensseri ei itse tuota ääntä, vaan se ohjaa äänimoduulia. Sekvensseri ohjelmoidaan yleensä stemma kerrallaan, mikä mahdollistaa sen, että yksi ihminen voi hoitaa koko sekvensserituotannon yksinään. Stemmat ohjelmoidaan joko reaaliaikaisesti toista midiohjainta (esimerkiksi koskettimisto) soittamalla tai ei-reaaliaikaisesti arvoja syöttämällä. Yleisin stemmojen ohjelmointitapa on soittaa stemma tai stemman osa ensin reaaliaikaisesti ja editoida tämän jälkeen stemma valmiiksi ei-reaaliaikaisesti.

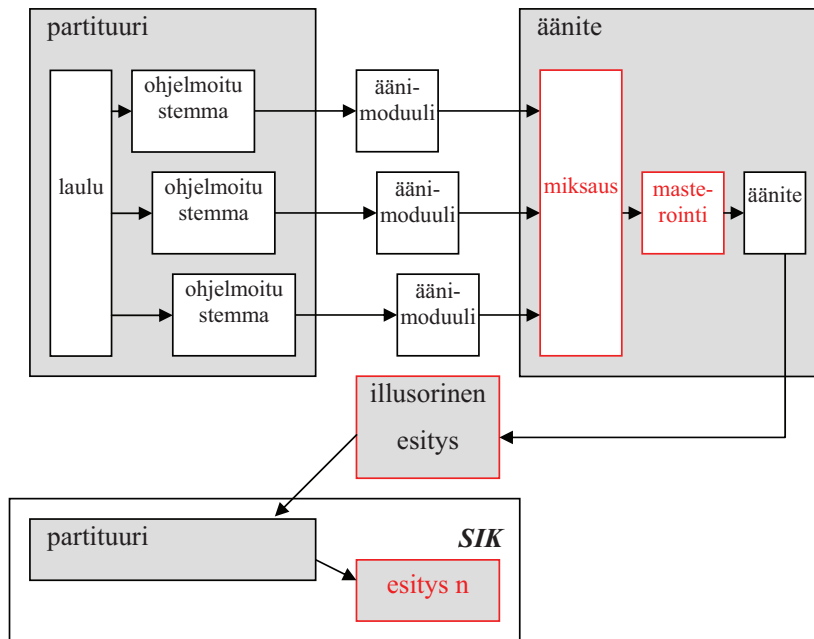
Äänitteen tuotantotapaan sekvensseri vaikutti ainakin kolmella eri tavalla. Ensinnäkin, kun stemma taltioidaan magneettinauhan sijasta sekvensserille, on taltiointia mahdollista muokata vielä jälkikäsitteily- eli miksausvaiheessa. Tämä merkitsee sitä, että moniraitatuotantoon verrattuna miksausvaiheen osuus fiktiivisen esityksen ja sävelteoksen partituurin muokkaamisessa korostuu. Toiseksi stemman esitys muuttuu stemman ohjelmoinniksi ja jäljelle jää vain fiktiivinen esitys. Inhimillisistä rajoituksista vapaa ohjelmointi mahdollistaa stemmat, joiden toteuttaminen reaaliaikaisesti soittamalla olisi mahdotonta.

Kolmanneksi, koska sekvensserin nuottisymbolin ja äänimoduulin tuotaman äänen välinen suhde on täysin mekanistinen, ei stemman nuottisymbolin ja äänen välisen suhteen tarvitse noudattaa perinteisen länsimaisen notaation semanttisia konventioita. Äänimoduuli ei ”tulkitse” nuottisymbolia, kuten oikea soittaja, vaan tuottaa äänen mekaanisesti asetustensa ja sekvensserin lähettämän binaaritiedon mukaisesti. *Sekvensserituotanto* on kaavion 6 mukainen.

Sekvensserituotannon mukanaan tuomista muutoksista kolmas on sävelteoksen identiteetin kannalta merkityksellisin. Jos sekvensserin nuottisymbolin ja äänimoduulin välinen suhde on mekanistinen, sävelteoksen identiteetikriiteerin kannalta keskeinen semanttisen yksiselitteisyyden vaatimus ei toteudu. Sekvensserin nuottisymboli voi saada äänimoduulissa vastineekseen sävelkor-

keudeltaan ja kestoltaan minkä tahansa äänen, joka lisäksi on moduulin asetuksilla milloin tahansa tuotantoprosessin kuluessa muutettavissa. Sävelteoksen konstitutiiviset periaatteet huomioon ottaen tämä ei kuitenkaan välttämättä ole kohtalokasta sävelteoksen identiteetille. Jos identiteetin kannalta (historiallisesti, asteittaisesti ja summautuvasti) keskeiset stemmat on nuotinnettu tai ne ovat nuotinnettavissa fiktiivisestä esityksestä, säilyy sävelteoksen identiteetti partituurista esitykseen, esityksestä takaisin partituuriin ja partituurista edelleen muihin esityksiin.

Esittelemistäni äänitetuotantotavoista sekvensserituotannolla on ollut vähiten itsenäistä asemaa. Useimmiten sekvenssereiden käyttö on liittynyt enemmän tai vähemmän merkittävänä osana moniraitatuotantoon, jolloin sekvensserillä on tuotettu virtuaaliraitoja moniraitanauhurin raitojen jatkeeksi. Moniraitanauhurin ja sekvensserin yhteiskäytön mahdollisti MIDI-protokollaan kuuluvan aikakoodin yhteensopivuus jo aikaisemmin käytössä olleen SMPTE-koodin kanssa.

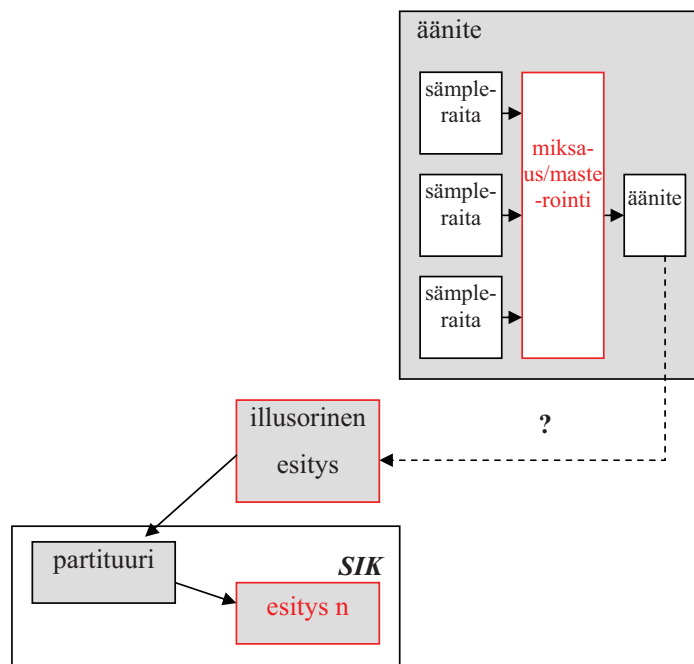


KAAVIO 6

Varsinaisen ongelman sävelteoksen identiteetille muodostavat 1980-luvun puolivälissä yleistyneet sämplerit. Sämpleri on äänimoduuli, jossa akustinen signaali muunnetaan digitaaliseen muotoon. Digitalisoimisen jälkeen signaali on normaalisti midi ohjaimella ohjaitavissa. Sämplerin käytössä voidaan erottaa kaksi toisistaan poikkeavaa tapaa: notaatiomainen ja epänotaatiomainen. Ver-rattuna aikaisempiin syntetisaattoreihin, joissa aaltomuoto muodostetaan oskil-laattorin avulla, pystyvät sämplerit matkimaan akustisia soittimia huomatta-vasti luonnollisemmin. Erityisesti lyömäsoittimien (ja -soittajien) korvaajana

sämplereistä tuli erittäin suosittuja. Kerran studiossa luotu hyvä lyömäsoitin-saundi oli sämplerin avulla helppo toistaa myös muissa tuotannoissa. Myös monet kieli- ja puhallinsoittimet pystyttiin korvaamaan sämplereillä melko uskottavasti. Tämä notaatiomainen käyttötapa ei olennaisesti poikkea vanhempien syntetisaattoreiden käyttötavasta.

Sämpleri on kuitenkin tunnoton ääninäytteen sisällön suhteen. Ääninäyte voi olla notaatiosysteemin mukaisesti nuotinnettavissa oleva isku tai tietyn sävelkorkeuden omaava sävel, mutta yhtä hyvin puhetta, luonnon ääniä tai sattunnaisia otoksia vanhoista äänitteistä. Sämplereiden muistikapasiteetin kasvaminen ja lopulta siirtyminen tietokoneen ”sisälle” lisäsi sämplereiden epänotaatiomaista käyttötapaa 1990-luvulla. Eräänlaisena huipennuksena tälle kehitykselle olivat 1990-luvun puolivälissä yleistyneet ja erityisesti tietokoneharrastajien suosimat trækkeri-ohjelmat. Trækkerissä digitaalista ääninäytettä ei ohjata MIDIn ja nuottisymbolien avulla, kuten sekvensserituotannossa, vaan ohjelma koostuu ruudukkomaisesti peräkkäin ja allekkain sijaitsevista paikoista, jotka täytetään ääninäytteillä. Peräkkäisillä paikoilla sijaitsevat ääninäytteet muodostavat yhden sämpleraidan. *Trækkerituotanto* näyttää kaavion 7 mukaiselta.



KAAVIO 7

Trækkerituotannossa lähtökohta ei ole laulu ja siitä tehty sovitus, vaan paikkojen täyttäminen valmiilla ääninäytteillä. Ääninäytteen sisältö ja suhde toisiinsa on notaation kannalta mielivaltainen ja sattumanvarainen. Täysin sattumanvaraista on myös se, ovatko äänitteen sisältämän teoksen konstitutiiviset stemmat nuotinnettavissa äänitteestä partituuriksi. Tästä johtuen trækkerituotannolla

tehty äänite harvoin, jos koskaan, on sävelteoksen ilmentymä. Sinänsä pelkkä tekniikka ei sulje sävelteoksen mahdollisuutta pois, mutta tässä tapauksessa tekee sen epätodennäköiseksi.

2000-luvun alussa kaupallinen äänitetuotanto on siirtynyt lähes täysin digitaaliaikaan. Ajanmukaisesti varustetun studion keskuksen muodostavat tietokone ja siihen asennetut ohjelmat. Nykyisin käytössä olevilla ääniteohjelmilla (esimerkiksi Pro Tools, Digital Performer, Cubase, Emagic Logic, Cakewalk Sonar) on kuitenkin tekniset juurensa viidessä historiallisessa tuotantotavassa: vahamatriisi-, magneettinauha-, moniraita-, sekvensseri- ja trækkerituotannossa. Niinpä kyseisillä ohjelmilla, joilla populaarimusiikin äänitetuotanto nykyisin pääosin tehdään, on mahdollista tuottaa äänite joko luonnollinen esitys taltioimalla, raitoja raitojen päälle kasaamalla, sekvensseriä ohjelmoimalla tai ääninäytteitä peräkkäin sijoittamalla tai millä tahansa edellisten yhdistelmällä. Vaikka uudet tuotantotavat ovat selkeästi vähentäneet äänitteiden sävelteoksellisia ominaisuuksia (nuotinnettavia stemmoja), yllä mainittujen ohjelmien hybridimäinen luonne tekee mahdottomaksi päätellä äänitteiden sävelteoksellisuutta pelkästään tuotantotapaa tutkimalla. Siihen tarvitaan edelleen sävelteoksen identiteettikriteeriä.

Representationaalinen ääniteteos

Se, että äänite sisältää luonnollisen esityksen, ei kuitenkaan sinänsä takaa sitä, että äänite olisi läpikuultavan äänitteen ideaalin mukainen. Varsinkin rock'n'rollissa ja rockissa esityksen, myös luonnollisen, keinotekoinen muokkaaminen taltioinnin aikana tai sen jälkeen on ollut keskeinen osa estetiikkaa alusta lähtien. Jo Elviksen ensimmäisessä äänityksessä Sun-yhtiölle, "That's All Right, Mama" (1954), joka on luonnollisen esityksen taltiointi, on äänitteeseen lisätty keinotekoinen nauhakaiku, ns. slapback-efekti. Niinpä kyseinen äänite ei pelkästään pyri tekemään esitystä läsnäolevaksi, presentoimaan sitä, vaan välittämään se tietyllä tavalla tulkittuna, representaationa. Representaation kohde ei ole Elvis, Scotty Moore ja Bill Black esiintymässä Sun-yhtiön studiossa Memphisissä, vaan kuvitteellisessa hyvin pienessä tilassa, jossa on yksi voimakkaasti ääntä heijastava pinta.

Samoin The Beatlesin "Penny Lane" (1967) representaation kohde ei ole Paul McCartney ja muut musikit Abbey Road -studiossa eri päivinä ja eri aikaa osuuksiaan moniraitanauhurille soittamassa, vaan fiktiivinen esitys, jossa suuri orkesteri vaskipuhaltimien ja huilujen esittää fiktiivisessä tilassa sävelteoksen "Penny Lane". Fiktiivisen tilan keskellä laulaa Paul McCartney, oikealla reunalla on kaksi tai kolme huilistia, vaskipuhaltajat ovat levittäytyneet koko tilan leveydelle ja vasempaan reunaan on tuotu palokello. Viimeistä edellisen kertosaikojen lopussa tilan keskelle ilmestyy bussi. (Tarkempi analyysi kyseisen levytyksen elementeistä, ks. Heinonen 2005b.)

Representaation myötä uusi musiikillinen teostyyppi, ääniteteos, saa alkunsa populaarimusiikissa. Toisin kuin läpikuultavan äänitteen ideaalissa, äänitteen tuottamiseen osallistuvien henkilöiden (äänittäjä, miksaaja, masteroija) rooli on teknisen lisäksi myös taiteellinen. Kukin osallistuu omalla panoksellaan fiktiivisen esityksen luomiseen moniraitanauhurin raidoista – esityksen, jota äänite representoi. Yllä olevat esimerkit ovat rockmusiikin historiasta, ja representationaalisen ääniteteoksen asema onkin ollut rockmusiikin estetiikassa niin keskeinen, että Theodore Gracyk pitää sitä jopa rockin konstitutiivisena ominaisuutena (Gracyk 1996).

Kuten Lee B. Brown kuitenkin aiheellisesti huomauttaa, äänitteiden representationaalisuus ja esitysten fiktiivisyys ei ole rockmusiikin yksinoikeus, vaan vastaavaa on löydettävissä ainakin pop-, viihde- ja jazzmusiikista (Brown 2000). Hyvä esimerkki tästä on Natalie ja Nat King Colen duetto ”Unforgettable” (1991). Taidokkaan teknisen manipulaation avulla on luotu fiktiivinen esitys, jossa aikuinen Natalie Cole laulaa isänsä kanssa. Todellisuudessa tämä ei olisi ollut mahdollista, koska Nat King Colen kuollessa 1965 Natalie oli vasta 15-vuotias.

Sävelteoksen ja ääniteteoksen välistä eroa voi kuvata soittamisen ja soimaan laittamisen erona: sävelteos esitetään soittamalla, ääniteteos laittamalla soimaan. Sävelteos voidaan esittää kitaran säestyksellä nuotion ääressä, ääniteteos ei. Sävelteos on Nelson Goodmanin luokittelussa allografinen, ääniteteos autografinen. Representationaalinen ääniteteos on autografinen teos, jonka kopiot ovat sen allografisen sävelteoksen esiintymiä, joiden esitystä ääniteteos representoi. Niinpä Beatles-, Jormas- ja Mestarit Areenalla -versiot ”Penny Lane” ovat saman allografisen sävelteoksen esiintymiä. Beatles- ja Jormasversiot ovat kuitenkin eri autografisia ääniteteoksia. Mestarit Areenalla -version asema ääniteteoksena on sen konserttiluonteesta johtuen hieman epäselvä.

Representaatio on aina representaatiota jollekin. Voimmekin kysyä, kenelle ääniteteos esityksen representoi, eli kuka kuuntelee? Tämä triviaalilta tuntuva kysymys asettuu uuteen valoon, kun otamme tarkastelun kohteeksi äänitteen, jossa representaation kohteena on esityksen lisäksi myös esitystä kantava media. Ensimmäinen Suomessa tehty digitaaliäänite, Retuperän WPK:n ”Palaa taas” (aiemmin julkaistu Riki Sorsan ”Kellot ja peilit” oli tehty Englannissa) alkaa häiriöillä, jotka voidaan helposti tunnistaa huonokuntoisen vinyylilevyn rahinaksi. Todellinen kuuntelija ei kuitenkaan kuuntele vinyylilevyä, vaan lähes häiriötöntä digitaaliäänitettä. Kuka siis kuuntelee vinyylilevyä?

Läpikuultavan äänitteen ideaalissa tavoitteena on suora kontakti todellisen kuuntelijan kanssa – esityksen välittävä äänite pyritään häivyttämään. Representationaalinen ääniteteos sen sijaan on teksti, joka positioi sisäänsä niin esittäjän ja yleisön kuin sisäistekijän ja sisäiskuuntelijankin. Sisäiskuuntelija on ääniteteoksen tekstissä se, jonka kuulokulmasta kuuntelu tapahtuu. Kuten kaikki kirjallisuustiedettä lukeneet oivaltavat, sisäiskuuntelija on sisäislukijan⁵⁶ audiitiivinen serkku. Todellista ja fiktiivistä kuuntelijaa ei useinkaan ole musiikin tutkimuksessa eroteltu. Poikkeuksen muodostaa kuitenkin Stan Link (2001: 38),

⁵⁶ Sisäislukijasta ks. esimerkiksi Tammi 1992, kappale 5.

mutta hänkin erehtyy pitämään fiktiivisenä kuuntelijana äänitteen esittäjää. Retuperän WPK:n äänitteellä vinyylilevyä ei kuuntele esittäjä, esittäjähän soittaa vinyylilevyllä itse. Representationaalisessa ääniteteoksessa on oma paikkansa kuuntelijalle ja sillä paikalla istuu sisäiskuuntelija.

Sisäiskuuntelija ei ole myöskään ääniteteoksen yleisö; yleisö on jotain konkreettisempaa. Selkeästi tämä ero ilmenee Beatlesin *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -albumin (1967) alussa, jossa fiktiivinen yleisö hälysee fiktiivisen esityksen alkua odotellessaan. Sisäiskuuntelija kuuntelee alkavaa esitystä mutta myös yleisön hälinää. Stereoäänentoistossa on vain vähän mahdollisuuksia syvyysvaikutelman luomiseksi, mistä johtuen sisäiskuuntelijan paikka on omituinen: hän on sekä esittävän orkesterin että yleisön edessä (yleisö on selkeästi edestäpäin äänitetty, ei takaa). NykYTEKNIKAN mukaisella monikanavatoistolla sisäiskuuntelijan sijoittaminen yleisön keskelle olisi erittäin helppoa.

Sisäiskuuntelija istuu paikallaan myös silloin, kun Leevi & The Leavingsin äänitteessä "Mitä kuuluu Marja-Leena" (1978) kertoja tilittää puhelimesta tuntojaan kouluaikeiden ihastukselleen. Kun puhelinkeskustelu, jota sisäiskuuntelija kuuntelee päähenkilön puoleisessa päässä puhelinlinjaa, muuttuu lauluksi, täytyy sisäiskuuntelijan ymmärtää tämä yllättävä käänne musikaaliperinnettä vasten. Kuten sisäislukijan kirjallisuudessa, täytyy sisäiskuuntelijan omata "tekstin edellyttämä kielitaito, kulttuuritausta ja kirjallinen kompetenssi", kirjallinen kompetenssi tietysti musiikilliseksi muutettuna (ks. Tammi 1992: 117).

Edellä käsitellyt tapaukset ovat sikäli poikkeuksellisia, että kuulokuva ja lauluteksti muodostavat niissä selkeän narratiivisen rakenteen. Vaikka valtaosa populaarimusiikin ääniteteoksista ei narratiivisia elementtejä sisälläkään, positioidivat representationaaliset ääniteteokset silti aina sisäiskuuntelijan. Sisäiskuuntelijan rooli on istua fiktiivisessä tilassa ja nauttia fiktiivisestä esityksestä samalla kun todelliset kuuntelijat lukevat lehteä, ajavat autoa tai tekevät ostoksia. Joskus joku todellinen kuuntelija pyrkii omaksumaan sisäiskuuntelijan roolin, mutta varsinkin populaarimusiikissa ääniteteoksen positioima sisäiskuuntelija ja todellinen kuuntelija harvoin kohtaavat.

Sisäiskuuntelija ei ole tullut ääniteteokseen sattumalta, vaan hänet on sinne äänitettä tehtäessä asetettu. Ääniteteoksen miksausvaiheessa miksaaja pyrkii omaksumaan sisäiskuuntelijan roolin: hän asettuu kaiutinparin keskelle ja luo moniraitanauhan taltioinneista fiktiivisen esityksen. Basso ja laulaja sijoitetaan fiktiivisen tilan keskelle, laulaja eteen ja basso taakse.⁵⁷ Kitarat sijoitetaan reunoille ja kun esitys on valmis, on myös sisäiskuuntelija paikallaan. Tämän jälkeen todellisille kuuntelijoille tehdään muutama myönnytys. Miksausta kuunnellaan eri olosuhteissa: autossa, kotona, kaverin luona, pienillä kaiuttimilla, suurilla kaiuttimilla ja kotiteatterissa. Lisäksi otetaan huomioon radiosoiton vaatimukset ja äänite kompressoidaan, jotta se soisi radiossa yhtä kovaa kuin muut.

⁵⁷ Fiktiivisen tilan muodostamisesta ks. esimerkiksi Gibson 1997.

Abstrakti ääniteteos

Sisäiskuuntelija ja (fiktiivinen) esitys kuuluvat yhteen. On kuitenkin olemassa äänitteitä, jotka eivät sen enempää presentoi kuin representoikaan esitystä ja jotka eivät näin ollen myöskään positioi sisäiskuuntelijaa. Näillä ääniteteoksilla on esihistoriansa länsimaisen taidemusiikin nauhamusiikissa ja elektronimusiikissa, vaikkakin mainittujen korkeakulttuuristen tuotteiden ja tuotantotapojen suoranainen vaikutus populaarimusiikkiin on ollut vähäinen. Sitäkin enemmän tämän toisen ääniteteostyyppin, abstraktin ääniteteoksen, syntyyn on vaikuttanut edellä kuvattu digitaalinen murros äänitetuotannossa 1990-luvun taitteessa.

Representationaalisen ja abstraktin ääniteteoksen välinen ero on sama kuin esittävän ja abstraktin maalaustaiteen – ja kuten maalaustaiteessa, ero esittävän ja abstraktin välillä ei ole jyrkkä ja kategorinen vaan liukuva ja tulkinanvarainen. Esittävä ääniteteos luo sisäiskuuntelijan eteen (fiktiivisen) esityksen, mutta abstrakti ääniteteos on puhdasta auditiivista muotoa ilman esitystä ja representaatiota. Koska abstraktissa ääniteteoksessa ei ole esitystä, ei se sisällä myöskään sävelteosta. Se on puhtaan autografinen, ja sen voi esittää vain laittamalla se soimaan.

Abstraktia ilmaisua tyypillisimmillään edustaa koneellinen tanssimusiikki, jossa koneellisuus on esteettinen itsetarkoitus, ei kulujen karsimisesta johtuva seikka kuten suomalaisessa iskelmätuotannossa usein. Koneellisuus sinänsä ei ole ristiriidassa esityksen kanssa: fiktiivinen esitys voi olla koneilla tehty, koska sämplereiden ja digitaalitekniikan myötä ”aidon” inhimillisen esityksen erottaminen koneellisesta voi olla mahdotonta – ja todistustaakka tässä asiassa on aina (sisäis)kuuntelijalla. Konemusiikissa päämääränä on kuitenkin juuri inhimillisen agentin ja esityksen häivyttäminen erilaisia koneellisia tuotantotapoja käyttämällä. Vaikka nämä tuotantotavat ovat suoraan peräisin representationaalisen ääniteteoksen tuotantotavoista ja ovat näille osittain päällekkäisiä, on äänite-estetiikassa tapahtunut murros merkittävä.

Kun otamme tarkastelun kohteeksi Daruden hitin ”Sandstorm” (1999), löydämme ainakin seuraavat agentinhäivyttämisstrategiat:

1. Stemmat ovat rytmisesti konemaisen tarkkoja. Inhimillisellä suorituskyvyllä on rajansa ja musiikissa se kuuluu muun muassa soiton rytmisenä epätarkkuutena. Epätarkkuus on ominaisuus, joka paljastaa äänitteen inhimillisen alkuperän, ja näin ollen epätarkkuus (tietyn toleranssin puitteissa) on useimmiten suotavaa. Uudet ääniteohjelmat mahdollistavatkin alkuaikojen sekvenssereitä paremmin inhimillisten epätarkkuuksien simuloinnin koneellisesti. Sandstormissa sen sijaan epätarkkuudet on eliminoitu ja näin korostettu stemmojen koneellista alkuperää.
2. Stemmat ovat konemaisen vaikeita. Esimerkiksi intron lopussa esiintyvä virvelin ns. konekiväärifilli on oikealle rumpalille mahdoton soittaa. Tämän trance-musiikin peruselementin lisäksi tranceen kuu-

- luu usein arpeggiokuvioita, joiden laajat intervallit ja lyhyet aika-arvot tekevät ne mahdottomaksi yhdelle kosketinsoittajalle toteuttaa.
3. Samanlaiset elementit toistuvat täsmälleen samanlaisina. On vaikeaa soittaa sama kohta kahta kertaa samalla tavalla. Sandstormin introsa lead-saundi -teemaa ennakoiva kuudestoistaosamotiivi toistuu kuitenkin kuusi kertaa täsmälleen samanlaisena ilman pienintäkään variaatiota nyanssissa. Nyanssittomuus saa motiivin toiston kuulostamaan mekaaniselta kopioinnilta, kuten tarkoitus onkin.
 4. Saundit ovat tietoisien elektronisia ja synteettisiä. Ainoat saundit, jotka herättävät mielikuvia oikeasta soittajasta, liittyvät rumpusettiin. Näissäkin saundeissa muut strategiat häivyttävät inhimillisen alkuperän. Silloinkin, kun konemusiikissa käytetään selvästi johonkin akustiseen soittimeen identifioitavaa saundia, pyritään sitä käyttämään niin, ettei mielikuvaa soittajasta synny. Esimerkiksi ATB:n äänitteessä 9PM (1999) nylonkielisestä akustisesta kitarasta äänitettyä sämpelä venytetään tavalla, joka oikealla kitaralla on mahdoton toteuttaa.
 5. Äänite ei luo mielikuvaa tilasta, jossa musiikki tapahtuu. Vaikka kei-notekoisten tilojen käytöstä oli tullut olennainen osa rockestetiikkaa viimeistään 1980-luvulle tultaessa, on tila konkreettisiin auditiivisiin ympäristöihin (konserttisali, kylpyhuone, katedraali) viittaavana käsitteenä menettänyt konemusiikissa merkityksensä. Rocklevyissä soittimet omine tiloineen sijoittuvat yhteen yleistilaan, mutta konemusiikissa yleistila on kadonnut ja sen myötä viittaukset esityksen paikkaan.⁵⁸ Erityisen paljon tilavaikutelmaa hämärtää runsas viiveiden käyttö panorointiefektiin yhdistettynä. Hyvä esimerkki tästä on "Sandstormin" ensimmäisen breikin kahdeksannessa tahdissa (1'40) mukaan tuleva oktaavikuvio, joka vapaasti risteilee stereokuvan laidoilla. Oktaavikuvio on lähes kaiuton ja luo mielikuvan kehyksestä, joka yrittää kahlehtia sisäänsä ensin kaiutetun sointukuvion ja tämän jälkeen viiveillä levitetyn lead-kuvion. Breikin loppua kohden oktaavikuvio siirtyy stereokuvassa kauemmaksi ja lead-kuvio vapautuu. Kaunista – ja abstraktia.

Agentinhäivyttämisstrategiat saavat artistipoliittisen vastineensa siinä, että konemusiikin tekijät usein häivyttävät oman julkisen persoonansa pseudonyymintaakse. Ne harvat tekijät, kuten Ville Virtanen (Darude), jotka avoimesti omalla nimellään esiintyvät julkisuudessa perinteisessä artistiroolissa kokevat dilemman: miten esittää julkisesti teos, joka ei sisällä esitystä, ei luonnollista eikä fiktiivistä, eikä näin ollen myöskään sävelteosta. Vaikka Beatles ei koskaan "Penny Lanea" esittänytkään, esityksen mahdollisuus, jopa äänitettä läheisesti muistuttavalla tavalla, oli tietyin lisävoimin aina olemassa. "Penny Lane" on olemassa sekä autografisena äänitteenä että allografisena sävelteoksena, ja tämä mahdollistaa sen useat esiintymät. Darudella tätä mahdollisuutta ei ole. "Sandstorm"

⁵⁸ Tilasta tilassa ks. Moylan 2002, 200–202.

puhtaasti autografisena teoksena on esitettävissä vain soittamalla itse äänite, minkä Darude keikoillaan käytännöllisesti katsoen tekeekin.

Tutkimussuuntia

Olen pyrkinyt osoittamaan, miten äänentallennus- ja -muokkausteknologian kehitys on vaikuttanut musiikin ontologiaan ja äänite-estetiikkaan. Tässä kehityksessä murroskohtia ovat olleet moniraitatallennuksen ja representatiivisen ääniteteoksen synty sekä digitaalisen tallennuksen ja abstraktin ääniteteoksen synty. Syy-seuraus -suhteita määriteltäessä on kuitenkin oltava varovainen: populaarimuusikot ovat aina olleet innokkaita käyttämään uutta tekniikkaa äänitteitä tehdessään, mutta yhtä usein teknologiset uudistukset ovat vastauksia muusikoiden tarpeisiin. Ei ole kuitenkaan liian rohkeaa väittää, että ääniteteoksen kummankin tyypin synnylle teknologiset uudistukset ovat olleet ensisijaisen tärkeitä. Miten tärkeitä kyseiset uudistukset ja uudet teostyyppit ovat olleet musiikin vastaanottajalle, on jäänyt kokonaan tämän artikkelin ulkopuolelle.

Tulevan tutkimuksen päämääränä voisikin olla sen selvittäminen, miten äänite-estetiikan muutokset ovat vaikuttaneet (post)modernin ihmisen identiteettityöhön ja subjektiviteetin muodostumiseen – populaarimusiikin merkitys tässä prosessissa on nimittäin suuri. Ensimmäinen murros (representaatiollinen ääniteteos) tuntuu osuvan yksiin nuorisokulttuuriin kuuluvan fani- ja tähtikultin synnyin kanssa. Miten tämä toinen (abstrakti ääniteteos) – ehkä ensimmäistä syvempi – murros vaikuttaa, jää selvittäväksi.

LÄHTEET

Kirjalliset:

- Adorno, Theodor W. (1990). Opera and the long-playing record. Translated by Thomas Y. Levin. *October* 55, ss. 62–66.
- Aho, Marko (2004). Populaarimusiikkia tutkimassa. *Kulttuurintutkimus* 21, ss. 29–33.
- Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (2007). Johdanto. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. Ss. 7–32.
- Ahonen, Laura (2006). Piilossa tähteydeltä – Daft Punk ja tekijäkuvan kasvotomuus. *Lähikuva* 3/2006, ss. 19–32.
- Altman, Rick (1989). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Altman, Rick (2002). *Elokuva ja genre*. Suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino.
- Anderson, Jane W. (2001). The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: a case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae* 5, ss. 235–256.
- Austin, J.L. (1965). *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Bagh, Peter von & Hakasalo, Ilpo (1986). *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Ota-va.
- Bakhtin, M.M. (1987). The problem of speech genres. *Speech Genres & Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press. Ss. 60–102.
- Balme, D.M. (1962). *Γένοϛ* and *εἶδοϛ* in Aristotle's biology. *The Classical Quarterly, New Series* 12: ss. 81–98.
- Bauman, Richard (1977). *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland Press.
- Ben-Amos, Dan (1982). Perinnelajikäsitteet. Suomentanut Irma-Riitta Järvinen. *Kertomusperinne. Kirjoituksia proosaperinteen lajeista ja tutkimuksesta*. Toim. Irma-Riitta Järvinen & Seppo Knuuttila. Helsinki: SKS. Ss. 11–28.
- Bengtsson, Ingmar (1977). *Musikvetenskap. En Översikt*. Andra upplagan. Stockholm: Scandinavian University Books.
- Benjamin, Walter (1982). *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1989). Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Suomentanut Markku Koski. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Siironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto.
- Bennett, Tony (1983). Texts, readers, reading formations. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 16, ss. 3–17.
- Bjurström, Erling & Fornäs, Johan & Ganetz, Hillevi (2000). *Det kommunikativa handlandet. Kulturella perspektiv på medier och konsumtion*. Nora: Bokförlaget Nya Doxa.

- Booth, Wayne C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brackett, David (1995). *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Brackett, David (2002). (In search of) musical meaning: genres, categories and crossover. *Popular Music Studies*. Toim. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold. Ss. 65–83.
- Brax, Klaus (2001). Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: SKS. Ss. 117–140.
- Briggs, Charles L. & Bauman, Richard (1992). Genre, intertextuality, and social power. *Journal of Linguistic Anthropology* 2, ss. 131–172.
- Brown, Giles (1994). Introduction: the Carolingian renaissance. *Carolingian Culture. Emulation and Innovation*. Toim. Rosamond McKitterick. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 1–51.
- Brown, Hans-Joachim (2002). *Music and Technology in the Twentieth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Brown, Lee B. (2000). Phonography, rock records, and the ontology of recorded music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, ss. 361–372.
- Brusila, Johannes (2007). Musiikkiteollisuus. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. Ss. 44–70.
- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku (1998). *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WSOY.
- Burnett, Robert (1996). *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London: Routledge.
- Carey, James W. (1994). Viestintä kulttuurisesta näkökulmasta. Suomentaneet Veikko Pietilä ja Risto Suikkanen. *Tiedotustutkimus* 2/94, ss. 81–97.
- Caygill, Howard (1994). Benjamin, Heidegger and the destruction of tradition. *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*. Toim. Andrew Benjamin ja Peter Osborne. London: Routledge.
- Chanan, Michael (2000). *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*. London & New York: Verso.
- Chew, Geoffrey (2007). Articulation and phrasing. *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com> (luettu 25.4.2007).
- Chion, Michel (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen*. Edited and translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Coleman, Mark (2005). *Playback: From the victrola to MP3, 100 Years of Music, Machines, and Money*. New York: Da Capo Press.
- Collins, Jon (2005). *Rush: Chemist(r)y*. London: Helter Skelter.
- Cook, Nicholas (1990). *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Corbett, John (1990). Free, single, and disengaged: listening pleasure and the popular music object. *October*, vol 54, ss. 79–101.
- Croce, Benedetto (2000). Criticism of the theory of artistic and literary kinds. *Modern Genre Theory*. Toim. David Duff. Essex: Pearson Education Ltd. Ss. 25–28.

- Cunningham, Mark (1998). *Good Vibrations. A History of Record Production*. London: Sanctuary.
- Cyrus, Cynthia J. (2003). Selling an image: girl groups of the 1960s. *Popular Music* 22, ss. 173–193.
- Dahlhaus, Carl (1987). *Schoenberg and the New Music*. Transl. Derrick Puffett & Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daniel, Oliver (1982). *Stokowski. A Counterpoint of View*. New York: Dodd, Mead & Company.
- Davies, Stephen (1991). The ontology of musical works and the authenticity of their performances. *Noûs* 25, ss. 21–41.
- deCordova, Richard (2001). *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- DeNora, Tia (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickinson, Kay (2001). 'Believe' Vocoders, digitalised female identity and camp. *Popular Music* 20, ss. 333–347.
- Douglas, Susan J. (1987). *Inventing American Broadcasting 1899–1922*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Doyle, Peter (2005). *Echo & Reverb. Fabricating Space in Popular Music Recording 1900–1960*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Duff, David (2000). Introduction. *Modern Genre Theory*. Toim. David Duff. Essex: Pearson Education Ltd. Ss. 1–24.
- Duff, David (2003). Maximal tensions and minimal conditions: Tynianov as genre theorist. *New Literary History* 34, ss. 553–563.
- Dyer, Richard (1982). *Stars*. London: BFI Publishing.
- Dyer, Richard (1986). *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press.
- Dyer, Richard (1998). In defence of disco. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge. Ss. 410–418.
- Eggins, Suzanne & Martin, J.R. (1998). Genres and registers of discourse. *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: a Multidisciplinary Introduction, Volume 1*. Toim. Teun A. van Dijk. London: Sage.
- Eisenberg, Evan (1988). *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. London: Pan Books.
- Everett, Walter (1999). *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*. New York: Oxford University Press.
- Everett, Walter (2001). *The Beatles as Musicians: The Quarry Men through Rubber Soul*. Oxford: Oxford University Press.
- Fabbri, Franco (1982a). A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*. Toim. David Horn & Philip Tagg. Göteborg: IASPM. Ss. 58–81.
- Fabbri, Franco (1982b). What kind of music? Translated by Iain Chambers. *Popular Music* 2, ss. 131–143.

- Fabbri, Franco (1999). Browsing music spaces: categories and the musical mind. http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri990717.pdf (luettu 12.1.2008).
- Fabbri, Franco (2008). *Around the clock. Una breve storia della popular music*. Torino: Utet libreria.
- Fairclough, Norman (1997). *Miten media puhuu*. Suomentaneet Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Fish, Stanley (1995). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fiske, John (1991). *Television Culture*. London: Routledge.
- Fiske, John (2000). *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Suomentaneet Veikko Pietilä, Risto Suikkanen & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Fornäs, Johan (1995a). *Cultural Theory and Late Modernity*. London: Sage Publications.
- Fornäs, Johan (1995b). The future of rock: discourses that struggle to define a genre. *Popular Music* 14, ss. 111–125.
- Fornäs, Johan (1997). Text and music revisited. *Theory, Culture & Society* 14, ss. 109–123.
- Fornäs, Johan (2003). The words of music. *Popular Music and Society* 26, ss. 37–51.
- Fowler, Alastair (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Freadman, Anne (1988). Untitled: (On genre). *Cultural Studies* 2, ss. 67–99.
- Freedman, Aviva (1989). Reconceiving genre. *Texte* 8, ss. 279–292.
- Freeman (1980). Show-kesän varsinainen jymy-yllätys: Tapani Kansasta rockabilly-laulaja. *Suosikki* 6/1980, ss. 40–41, 44.
- Friedrich, Otto (1990). *Glenn Gould. A Life and Variations*. London: Lime Tree.
- Frith, Simon (1981). 'The magic that can set you free': the ideology of folk and the myth of the rock community. *Popular Music* 1, ss. 159–168.
- Frith, Simon (1986). Art versus technology: the strange case of popular music. *Media, Culture and Society* 8, ss. 263–279.
- Frith, Simon (1988). *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Suomentanut Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisuja 1. Tampere: Vastapaino.
- Frith, Simon (1998). *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frye, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gabrielsson, Alf (2003). Music performance research at the millennium. *Psychology of Music* 31, ss. 221–272.
- Gamson, Joshua (1994). *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America*. Berkeley: University of California Press.
- Gelatt, Roland (1977). *The Fabulous Phonograph 1877–1977*. Second revised edition. London: Cassell.

- Genette, Gérard (1992). *The Architext. An Introduction*. Transl. Jane E. Lewin. Berkeley: University of California Press.
- Genette, Gérard (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Georg Neumann GmbH (2003). U47 – The Legend.
<http://www.neumann.com/infopool/history/produkte.php?ProdID=u47> (luettu 3.3.2003).
- Gibson, David (1997). *The Art of Mixing: a Visual Guide to Recording, Engineering and Production*. Vallejo: Mix Books.
- Gilbert, Jeremy & Pearson, Ewan (1999). *Discographies: Dance Music Culture and Politics of Sound*. London: Routledge.
- Giles, David C. (2002). Parasocial interaction: a review of the literature and a model for future research. *Mediapsychology* 4, ss. 279–305.
- Gledhill, Christine (2000). Rethinking genre. *Reinventing Film Studies*. Toim. Christine Gledhill & Linda Williams. London: Arnold. Ss. 221–243.
- Goehr, Lydia (2002). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gomery, Douglas (1985). The coming of sound: technological change in the American film industry. *The American Film Industry*. Toim. Tino Balio. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Goodman, Nelson (1969). *The Languages of Art*. London: Oxford University Press.
- Goodwin, Andrew (1990). Sample and hold: pop music in the digital age of reproduction. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge. Ss. 258–273.
- Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Gracyk, Theodore (1996). *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*. London: I.B.Tauris.
- Greene, Paul D. & Porcello, Thomas (toim.) (2005). *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo (1990). *Äänilevyn historia*. Porvoo: WSOY.
- Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo (1999). *An International History of the Recording Industry*. New York: Cassell.
- Gronow, Pekka (1996). *The Recording Industry. An Ethnomusicological Approach*. Acta Universitatis Tamperensis ser. A vol 504. Tampere: University of Tampere.
- Gronow, Pekka (2003). Äänitteet ja äänilevyjen tutkimus. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Acta Musicologica Fennica, AMF 24. [Helsinki]: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Ss. 337–346.
- Guillén, Claudio (1971). *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- Haavio-Mannila, Elina & Snicker, Raija (1980). *Päivätanssit*. Porvoo: WSOY.

- Hager, Steven (1984). *Hip Hop. The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti*. New York: St. Martin's Press.
- Hall, Edward T. (1990). *The Hidden Dimension*. New York: Anchor.
- Hall, Stuart (1996). On postmodernism and articulation. An interview with Stuart Hall, edited by Lawrence Grossberg. *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. Toim. David Morley & Kuan-Hsing Chen. London: Routledge.
- Halliday, M.A.K. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M.A.K. (1992). *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
- Hamilton, Dominy (1987). Introduction. *Album Cover Album 4*. Toim. Roger Dean & David Howells Limpfield: Dragon's World Ltd.
- Harnoncourt, Nikolaus (1986). *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. Suomentanut Hannu Taanila. Helsinki: Otava.
- Hasan, Ruqaiya (1995). The conception of context in text. *Discourse in Society: Systemic Functional Perspectives*. Toim. Peter H. Fries & Michael Gregory. Norwood: Ablex. Ss. 183–283.
- Haverkamp, Anselm (1992). Notes on the "Dialectical Image" (How Deconstructive Is It?). *diacritics* 22, ss. 69–80.
- Hawkins, Stan (2003). Prince: harmonic analysis 'Anna Stesia'. *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Toim. Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press. Ss. 58–70.
- Heikkinen, Olli (2005a). Sävelteoksesta ääniteteokseen. *Ilmaisun murroksia vuosituhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Leena Kirstinä, Yrjö Heinonen & Urpo Kovala. Helsinki: SKS. Ss. 89–117.
- Heikkinen, Olli (2005b). Dialektinen digikuva. Sämplätyn rahinan ironia ja nostalgia. *Musiikki 2/2005*, ss. 3–14.
- Heikkinen, Olli (2007). Semioottiset moodit populaarimusiikin tuotannossa. *Etnomusikologian vuosikirja 19*. Toim. Markus Mantere & Heikki Uimonen. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 53–72.
- Heikkinen, Olli (2008a). Genre ja rekisteri populaarimusiikissa. *Musiikki 2/2008*, ss. 7–26.
- Heikkinen, Olli (2008b). Sata kesää tuhat yötä. Genre- ja rekisteripeliä Pohjolasassa. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja 20*. Toim. Maija Kontukoski, Tuuli Talvitie-Kella & Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Heikkinen, Olli (2009). Esittävä säveltaide ja esittävä äänitetaide. *Musiikin suunta*. Hyväksytty julkaistavaksi.
- Heinonen, Yrjö (1999). Ja käsi kädessä kuljemme... Psykodynaaminen näkökulma Dingo-klassikkoon *Autiotalo. Tangosta Dingoön. 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia*. Toim. Yrjö Heinonen, Elina Niemelä & Pauliina Savolainen. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 20.

- Heinonen, Yrjö (2005a). Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa. *Musiikin suunta* 1/2005, ss. 5–17.
- Heinonen, Yrjö (2005b). "Penny Lane", "Rööperiin" ja nostalgian monikerroksisuus. *Ilmaisun murroksia vuosituuhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Leena Kirstinä, Yrjö Heinonen & Urpo Kovala. Helsinki: SKS. Ss. 283–306.
- Heinonen, Yrjö (2007). Musiikkimuistojen subjektiivinen yhteisöllisyys. *Nykyai-ka kulttuurintutkimuksessa*. Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 86. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Hennion, Antoine (1981). *Les professionnels du disque: une sociologie des variétés*. Paris: Métailié.
- Hennion, Antoine (1983). The production of success: an anti-musicology of the pop song. *Popular Music* 3, ss. 159–193.
- Hjelmslev, Louis (1963). *Prolegomena to a Theory of Language*. Translated by Francis J. Whitfield. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hodgson, Jay Alan (2006). *Navigating the Network of Recording Practice – Towards an Ecology of the Record Medium*. PhD. Dissertation. University of Alberta.
- Holt, Fabian (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Honko, Lauri (1989). Folkloristic theories of genre. *Studies in Oral Narrative*. Toim. Anna-Leena Siikala. Studia Fennica 33. Helsinki: SKS. Ss. 13–28.
- Horning, Susan Schmidt (2002). *Chasing Sound: The Culture and Technology of Recording Studios in America, 1877–1977*. PhD. Dissertation. Case Western Reserve University.
- Huber, David Miles & Runstein, Robert E. (1997). *Modern Recording Techniques*. 4. painos. Woburn, MA: Focal Press.
- Huisman, Johannes A. (1978). Generative classifications in medieval literature. *Theories of Literary Genre*. Yearbook of Comparative Criticism, vol. VIII, Toim. Joseph P. Strelka. University Park: The Pennsylvania State University Press. Ss. 123–149.
- Hutcheon, Linda (1994). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1998). Irony, nostalgia, and the postmodern. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> (luettu 21.6.2004).
- Iedema, Rick (2003). Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual Communication* 2, ss. 29–57.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003). *Suomen musiikin historia. Populaari-musiikki*. Helsinki: WSOY.
- Jones, Alan & Kantonen, Jussi (1999). *Saturday Night Forever. The Story of Disco*. Edinburgh: Mainstream Publishing.
- Jones, Steven George (1990). *Rock Formation: Popular Music and the Technology of Sound Recording*. Ann Arbor, Mich.: UMI.

- Jones, Steven George (1992). *Rock Formation. Music, Technology, and Mass Communication*. Foundations of Popular Culture, vol 3. Newbury Park: Sage.
- Julien, Olivier (1999). The diverting of musical technology by rock musicians: the example of double-tracking. *Popular Music* 18, ss. 357–365.
- Juntunen, Juho (1979). Uusi aalto. *Suosikki* 5/1979, ss. 8–10.
- Juntunen, Juho (1981a). Väinämöinen. Soittelihe vinyyleitä. Älppäreitä äimisteli. *Suosikki* 4/1981, ss. 136–137.
- Juntunen, Juho (1981b). Väinämöinen. Soittelihe vinyyleitä. Älppäreitä äimisteli. *Suosikki* 5/1981, ss. 158–159.
- Juntunen, Juho (1981c). Väinämöinen. Soittelihe vinyyleitä. Älppäreitä äimisteli. *Suosikki* 9/1981, ss. 227, 231.
- Juntunen, Juho (1981d). Väinämöinen. Soittelihe vinyyleitä. Älppäreitä äimisteli. *Suosikki* 12/1981, ss. 120–124.
- Juslin, Patrik N. (2005). From mimesis to catharsis: expression, perception, and induction of emotion in music. *Musical Communication*. Toim. Dorothy Miell, Raymond MacDonald & David J. Hargreaves. Oxford: Oxford University Press. 85–115.
- Jäntti, Elina (2007). Paula on rock!. *Iltalehti*, <http://www.iltalehti.fi/popstars/200711136844355_ps.shtml> (luettu 18.6.2008).
- Kansa, Tapani (1981). Rohkeutta tulevalle vuosikymmenelle. *Suosikki* 9/1981, s. 96.
- Karvonen, Pirjo (1995). *Oppikirjateksti toimintana*. Helsinki: SKS.
- Katz, Mark (2001). Hindemith, Toch, and Grammophonmusik. *Journal of Musicological Research* 20, ss. 161–180.
- Katz, Mark (2004). *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Keskinen, Mikko (1995). Äänilevyn lumo. Fonosentrismi digitaalisen äänentoiston aikakaudella. *Kulttuuritutkimus* 12, ss. 38–53.
- Kettunen, Pauli (2008). *Globalisaatio ja kansallinen me. Kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.
- Kivy, Peter (1993). Platonism in music: a kind of defence. *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 35–58.
- Koivunen, Anu (2000). Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus. *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Toim. Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala. Turku: Turun yliopisto, Mediatutkimus.
- Kooijman, Jaap (2005). Turn the beat around: Richard Dyer's 'In defence of disco' revisited. *European Journal of Cultural Studies* 8, ss. 257–266.
- Korvenpää, Juha (2005). *Paavot kehiin. Musiikkiteknologia suomalaisessa iskelmämusiikkituotannossa 1960–80-luvuilla*. Acta Universitatis Tamperensis 1126. Tampere: Tampere University Press.
- Kotirinta, Pirkko (2004). Uusi iskelmä. *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. Helsinki: Tammi. Ss. 291–393.

- Kress, Gunther & Ogborn, Jon (1998). Modes of representation and local epistemologies: the presentation of science in education. *Subjectivity in the School Curriculum*. Working paper 2, Institute of Education. London: University of London.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Kuljuntausta, Petri (2002). *On/Off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Helsinki: Like.
- Kurkela, Kari (1995). Yksityisen ja yhteisen rajalla. Musiikin esittämisen emotionaalista ja kognitiivisista ulottuvuuksista. *Esiintyjä. Taiteen tulkki ja tekijä*. Toim. Raija Orala. Porvoo: WSOY. Ss. 77–115.
- Kurosawa, Kaori & Jane W. Davidson (2005). Nonverbal behaviours in popular music performance: a case study of The Corrs. *Musicae Scientiae* 10, ss. 111–136.
- Kärjä, Antti-Ville (2000). Genre, historia, identiteetti. *Musiikin suunta* 3/2000.
- Kärjä, Antti-Ville (2005). "Varmuuden vuoksi omana sovituksena". *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 13. Turku: k&h.
- Lacasse, Serge (2000). 'Listen to My Voice': *The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. PhD. Dissertation. University of Liverpool.
- Lampila, Hannu-Ilari (2009). Saksalainen, joka laittoi Suomen soimaan. *Helsingin Sanomat* 20.3.2009, s. C1.
- Leedy, Douglas & Haynes, Bruce (2007). Intonation II. *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com> (luettu 24.4.2007).
- Lehtonen, Mikko (1996). *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lemke, Jay L. (1995). *Textual Politics: Discourse and Social Dynamics*. London: Taylor & Francis.
- Leskinen, Juhani (1974). Rock on runoa ja musaa. *Helsingin Sanomat* 28.1.1974, s. 13.
- Lichty, Lawrence W. & Topping, Malachi C. (1975). Programming. *American Broadcasting. A Source Book on the History of Radio and Television*. Toim. Lawrence W. Lichty & Malachi C. Topping. New York: Hastings House. Ss. 293–314.
- Lim, Fei Victor (2004). Problematizing 'semiotic resource'. *Perspectives on Multimodality*. Toim. Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher. Amsterdam: John Benjamins. Ss. 51–63.
- Lindroos, Kia (1998). *Now-Time/Image-Space. Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. Jyväskylä: SoPhi.
- Link, Stan (2001). The work of reproduction in the mechanical aging of an art: listening to noise. *Computer Music Journal* 25, ss. 34–47.
- Luukka, Minna-Riitta (2002). M.A.K. Halliday ja systeemifunktionaalinen kielitiede. *Kielentutkimuksen klassikoita. Soveltavan kielentutkimuksen teoriaa ja käytäntöä*. Toim. Hannele Dufva & Mika Lähteenmäki. Jyväskylä: Soveltavan kielentutkimuksen keskus, Jyväskylän yliopisto. Ss. 89–123.

- Lyytikäinen, Pirjo (1991). Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: SKS. Ss. 145–179.
- Lyytikäinen, Pirjo (2006). Rajat ja rajojen ylitykset. Laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin. Tietolipas 213. Helsinki: SKS. Ss. 165–183.
- Martin, J.R. (1985). Process and text: two aspects of human semiosis. *Systemic Perspectives on Discourse, Volume 1. Selected Theoretical Papers from the 9th International Systemic Workshop*. Toim. James D. Benson & William S. Greaves. Norwood: Ablex. Ss. 248–274.
- Martin, J.R. (1992). *English Text. System and Structure*. Philadelphia: John Benjamins.
- Martin, J.R. (1999). Modelling context. A crooked path of progress in contextual linguistics. *Text and Context in Functional Linguistics*. Toim. Mohsen Ghadessy. Philadelphia: John Benjamins. Ss. 25–61.
- Mattila, Pertti (2007). Aikuinen nainen ryhtyi bailaajaksi. *Keskisuomalainen* 22.11.2007, s. 22.
- McClary, Susan & Walser, Robert (1990). Start making sense! Musicology wrestles with rock. *On Record. Rock, Pop & the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge. Ss. 277–292.
- McCracken, Allison (1999). 'God's gift to us girls': crooning, gender, and the recreation of American popular song, 1928–1933. *American Music* 17, ss. 365–395.
- McKitterick, Rosamond (1994). Script and book production. *Carolingian Culture. Emulation and Innovation*. Toim. Rosamond McKitterick. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 221–247.
- McLuhan, Marshall (1984). *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suomentanut Antero Tiusanen. Porvoo: WSOY.
- Middleton, Richard (1993). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, Richard (2003a). Introduction. Music studies and the idea of culture. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton. New York: Routledge. Ss. 1–15.
- Middleton, Richard (2003b). Introduction: locating the popular music text. *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Toim. Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press. Ss. 1–19.
- Middleton, Richard (2006). *Voicing the Popular. On the Subjects of Popular Music*. London: Routledge.
- Miller, Carolyn R. (1984). Genre as social action. *Quarterly Journal of Speech* 70, ss. 151–167.
- Montonen, Mikko (1981). "Rock on kuin elinkautinen tuomio!" Juice Leskinen stoori osa 1. *Suosikki* 10/1981, ss. 16–21.
- Moore, Allan F. (1993). *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Buckingham: Open University Press.

- Moore, Allan F. (2001a). *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. 2nd edition. Aldershot: Ashgate.
- Moore, Allan F. (2001b). Categorical conventions in music discourse: style and genre. *Music & Letters* 82, ss. 432–442.
- Morton, David (2000). *Off the Record: The Technology and Culture of Sound Recording in America*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Moylan, William (2002). *The Art of Recording. Understanding and Crafting the Mix*. New York: Focal Press.
- Muikku, Jari (1988). *Vinyylin viemää: äänilevyn tuottamisen karu todellisuus*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.
- Muikku, Jari (2001). *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945–1990*. Gaudeamus, Helsinki.
- Mundy, John (1999). *Popular Music on Screen. From the Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press.
- Muntigl, Peter (2004). Modelling multiple semiotic systems. The case of gesture and speech. *Perspectives on Multimodality*. Toim. Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher. Amsterdam: John Benjamins. Ss. 31–50.
- Mäkelä, Janne (2002). *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom*. Turku: University of Turku.
- Mäntynen, Anne & Shore, Susanna & Solin, Anna (toim.) (2006). *Genre-tekstilaji*. Tietolipas 213. Helsinki: SKS.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.
- Neale, Steve (1980). *Genre*. London: BFI.
- Neale, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Negus, Keith (1992). *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Arnold.
- Negus, Keith (1997). *Popular Music in Theory. An Introduction*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Negus, Keith (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Nettles, Barrie & Richard Graf (1997). *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Tübingen: Advance Music.
- Nevala, Pia (2004). 'Hey, hey scoogie dance' – a study of The Hurriganes and rock esperanto. Pro gradu. Oulun yliopisto.
- Norris, Sigrid (2004). *Analyzing Multimodal Interaction. A Methodological Framework*. New York: Routledge.
- North, Adrian C. & Hargreaves, David J. (2005) Musical communication in commercial contexts. *Musical Communication*. Toim. Dorothy Miell, Raymond MacDonald & David J. Hargreaves. Oxford: Oxford University Press. Ss. 405–422.
- Nurmi, Mikko (2005). Miles Davisin *Kind of Blue* – tapaustutkimus modaalisesta jazzista. *Musiikin suunta* 1/2005, ss. 18–29.
- Oesch, Pekka (1998). *Musiikkiteollisuus Suomessa: rakenne, työllisyys ja talous*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

- Ong, Walter (1988). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- Patmore, David (2008). John Culshaw and the recording as a work of art. *ARSC Journal* 34, ss. 19–40.
- Pennanen, Timo (2006). *Sisältää hitin. Levyt ja esittäjät Suomen musiikkilistoilla vuodesta 1972*. Helsinki: Otava.
- Petterson, Bo (2006). Kirjallisuuden lajien teoriasta ja käytännöstä. *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin. Tietolipas 213. Helsinki: SKS. Ss.151–164.
- Pike, Kenneth, L. (1967). *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. 2. painos. The Hague: Mouton & Co.
- Pohlmann, Philip V. (2000). Ethnomusicology and music sociology. *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997. Toim. David Greer. Oxford: Oxford University Press. Ss. 288–298.
- Porcello, Thomas (1996). *Sonic artistry: Music, Discourse, and Technology in the Sound Recording Studio*. PhD. Dissertation. University of Texas.
- Porcello, Thomas (1998). "Tails out": social phenomenology and the ethnographic representation of technology in music-making. *Ethnomusicology* 42, ss. 485–510.
- Porcello, Thomas (2004). Sound-recording engineers speaking of sound: language and the professionalization of sound-recording engineers. *Social Studies of Science* 34, ss. 733–758.
- Porvali, Seppo (1981). Taiska: "Haluan kokeilla siipieni kantavuutta myös muualla". *Armi* 8/1981, ss. 50–52.
- Poschardt, Ulf (1998). *DJ Culture*. Translated by Shaun Whiteside. London: Quartet Books.
- Probyn, Elspeth (1996). *Outside Belongings*. New York: Routledge.
- Pulkkinen, Juha & Kansil, Juhani (1981). Singlet. *Soundi* 4/1981, s. 31.
- Pälli, Erkki & Runne, Ossi (1970). Tanssimusiikki Suomessa. *Rytimusiikki*. Toim. Erkki Melakoski. Helsinki: Otava. Ss. 185–205.
- Pönni, Veijo (2003) "Musiikkitoimialan arvoketju ja ansaintalogiikka". *Anna mulle tähtitaivas. Selvitys suomalaisen musiikkitoimialan taloudesta ja tulevaisuudesta*. Toim. Veijo Pönni & Arto Tuomola. Helsinki: Teosto. Ss. 21–28.
- Pöyhkäri, Mari (2005). Eläintarhan uudet tähdet. Homoseksuaalisuus kuvissa ja kuvien takana. *Wider Screen* 1/2005.
http://www.widerscreen.fi/2005/1/elaintarhan_uudet_tahdet.htm (luettu 20.12.2007).
- Rankin, Susan (1994). Carolingian music. *Carolingian Culture. Emulation and Innovation*. Toim. Rosamond McKitterick. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 274–316
- Rautavaara, Tapio (1978). *En päivääkään vaihtaisi pois*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja (2004a). Populaarimusiikin tutkimus ja myöhäismoderni kulttuuri – joitakin näkökulmia. *Musiikki* 2/2004, ss. 86–92.

- Rautiainen-Keskustalo, Tarja (2004b). Affektien vallassa? – kulturisoituminen, elämismaailmat ja kuluttajuus 2000-luvun musiikkikulttuurissa. *Musiikki* 4/2004, ss. 23–35.
- Read, Oliver & Welch, Walter L (1976). *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph*. Indianapolis: Howard W. Sams.
- Reichert, John (1978). More than kin and less than kind: the limits of genre theory. *Theories of Literary Genre*. Yearbook of Comparative Criticism, vol. VIII, Toim. Joseph P. Strelka. University Park: The Pennsylvania State University Press. Ss. 57–79.
- Retuperän WPK:n kannatusyhdistys (1993). *Vuodet 1933...1993. Retuperän WPK 60 v. Retuända WPK*. Toim. Erkki Niemi, Jari Koskikivi, Juhani Hyvärinen, Petteri Suomalainen & Markku Komsu. Helsinki: Retuperän WPK:n kannatusyhdistys.
- Ribowsky, Mark (1989). *He's a Rebel*. New York: Dutton.
- Ridell, Seija (1992). Journalismi ja genre. *Kanssakäymisiä: juhla kirja Veikko Pietilälle*. Tampereen yliopiston Yhteiskuntatieteiden laitos, julkaisuja 3/1992. Tampere: Tampereen yliopisto. Ss. 129–152.
- Ridell, Seija (1994). *Kaikki tiet vievät genreen. Tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen rajamaastossa*. Tampereen yliopiston Tiedotusopin laitoksen julkaisuja, Sarja A, 82. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ridell, Seija (1998). *Tolkullistamisen politiikkaa. Televisioutisten vastaanotto kriittisestä genrenäkökulmasta*. Acta Universitatis Tamperensis 617. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ridell, Seija (2006). Genre ja mediatutkimus. *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin. Tietolipas 213. Helsinki: SKS. Ss. 184–213.
- Ripatti, Tapani (1978). Juke-box jury. *Suosikki* 9/1978, ss. 128–129.
- Robertson, Roland (1994). *Globalization. Social Theory and Global Culture*. London: Sage.
- Rorty, Amélie Oksenberg (1992). The psychology of Aristotelian tragedy. *Essays on Aristotle's Poetics*. Toim. Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press. Ss. 1–22.
- Rosch, Eleanor (1975). Cognitive representations of semantic categories. *Journal of Experimental Psychology: General* 104, ss. 192–233.
- Rossi, Leena (2005). Yhtä soittoa koko elämä...Amatööritanssimuusikkona Teijon seudulla 1900-luvun jälkipuoliskolla. *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*. Toim. Leena Rossi. Turku: k&h.
- Rothenbuhler, Eric (2007). For-the-record aesthetics and Robert Johnson's blues style as a product of recorded culture. *Popular Music* 26, ss. 65–81.
- Rule, Greg (2002). The making of Madonna's drowned world tour. *Keyboard* 28, ss. 32–42.
- Russell, Ross (1979). *Bird elää! Charlie Parkerin makea elämä ja kovat ajat*. Suom. Seppo Lopenen. Porvoo: WSOY.
- Ruuska, Juha (2006). *Aidon kosketus. Äänitteen diskurssit suomalaisissa musiikin aikakauslehdissä*. Lisensiaatintutkielma. Jyväskylän yliopisto.

- Ruuskanen, Samuli (2008). Bob Dylan (USA). <http://desibeli.net/juttu/1549> (luettu 28.11.2008).
- Saha, Hannu (1996). *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-insituutin julkaisuja 39. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Salomon, Herman P. (1978). Observations on the definition, evolution, and separation of genres in the study of French literature. *Theories of Literary Genre*. Yearbook of Comparative Criticism, vol. VIII, Toim. Joseph P. Strelka. University Park: The Pennsylvania State University Press. Ss. 209–228.
- Salt, Barry (1983). *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.
- Sanjek, Russell (1991). *Pennies From Heaven. The American Popular Music Business in the 20th Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Scannell, Paddy (1996). *Radio, Television & Modern Life. A Phenomenological Approach*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Schaeffer, Jean-Marie (1989). Literary genres and textual genericity. *Future Literary Theory*. Toim. Ralph Cohen. New York: Routledge. Ss. 167–187.
- Schafer, R. Murray (1994). *Our Sonic Environment and the Soundscape. The Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Searle, John R. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London.
- Seeger, Charles (1958). Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly* 44, ss. 184–195.
- Sheinberg, Esti (2000). *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*. Aldershot: Ashgate.
- Shuker, Roy (1994). *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- Shuker, Roy (1998). *Key Concepts in Popular Music*. London: Routledge.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sirén, Vesa (2004). Mikä on sallittua levynteossa? *Helsingin Sanomat* 18.2.2004, s. C5.
- Sirén, Vesa (2007). Kulttipianistin leski kiistää levykohun. *Helsingin Sanomat* 20.2.2007, s. C2.
- Sirppiniemi, Ano (2007) Miten masteroida Reasonilla? Musiikkiohjelmistojen käyttäjät ja populaarimusiikin tuottamisen tekniikat. *Musiikki* 37, ss. 23–49.
- Stahl, Ernest L. (1978). Literary genres: some idiosyncratic concepts. *Theories of Literary Genre*. Yearbook of Comparative Criticism, vol. VIII, Toim. Joseph P. Strelka. University Park: The Pennsylvania State University Press. Ss. 80–92.
- Sterne, Jonathan (2003). *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham & London: Duke University Press.
- Stöckl, Hartmut (2004). In between modes: language and image in printed media. *Perspectives on Multimodality*. Toim. Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher. Amsterdam: John Benjamins. Ss. 9–30.
- Subotnik, Rose Rosengard (1988). Toward a deconstruction of structural listening: a critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky. *Explorations in Mu-*

- sic, the Arts, and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer.* Toim. Eugene Narmour & Ruth A. Solie. Stuyvesant: Pendragon Press. Ss. 87–122.
- Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkkokäsikirja I–II* (2003). Helsinki: Raamattutalo.
- Symes, Colin (2008). Variations on a theme of Nelson Goodman as arranged by Glenn Gould for the piano phonograph. *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections.* Toim. Mine Doğantan-Dack. London: Middlesex University Press. Ss. 41–59.
- Tagg, Philip (1979). *Kojak – 50 Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music.* Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen/Göteborgs universitet; 2. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Tagg, Philip (1992). Towards a sign typology of music.
<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/trento91.pdf> (luettu 12.1.2008).
- Tammi, Pekka (1992). *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta.* Jyväskylä: Gaudeamus.
- Tannock, Stuart (1995). Nostalgia critique. *Cultural Studies* 9, ss. 453–464.
- Taylor, Timothy D. (2001). *Strange Sound. Music, Technology & Culture.* New York: Routledge.
- Taylor, Timothy D. (2005). Music and the rise of radio in twenties America: technological imperialism, socialization, and the transformation of intimacy. *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures.* Toim. Paul D. Greene & Thomas Porcello. Middletown: Wesleyan University Press.
- Tenhunen, Iris (1989). Genreteoria kirjallisuudenhistorian näkökulmasta. *Kirjallisuushistoria tänään.* Toim. Liisa Saariluoma. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 43. Helsinki: SKS. Ss. 83–100.
- Teräväinen, Pena (1981). Discomania. *Armi* 9/1981, ss. 38–39.
- Thèberge, Paul (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology.* Hanover: Wesleyan University Press.
- Thompson, John B. (1995). *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media.* Cambridge: Polity Press.
- Thornton, Sarah (1996). *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital.* Middletown: Wesleyan University Press.
- Threadgold, Terry (1989). Talking about genre: ideologies and incompatible discourses. *Cultural Studies* 3, ss. 101–127.
- Tiikkaja, Samuli (2007). Maailman suurin kulttiyhtye. *Helsingin Sanomat* 29.10.2007.
- Todorov, Tzvetan (1993). *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre.* Translated by Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Todorov, Tzvetan (1990). *Genres in Discourse.* Transl. Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press.
- Todorov, Tzvetan (2000). The origin of genres. *Modern Genre Theory.* Toim. David Duff. Harlow: Pearson. Ss. 193–209.

- Torvinen, Juha (2007). *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Toynbee, Jason (2000). *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Toynbee, Jason (2006). Copyright, the work and phonographic orality in music. *Social & Legal Studies* 15, ss. 77–99.
- Treitler, Leo (1982). The early history of music writing in the west. *Journal of the American Musicological Society* 35, ss. 237–279.
- Treitler, Leo (1984). Reading and singing: on the genesis of occidental music-writing. *Early Music History* 4, ss. 135–208.
- Treitler, Leo (1992). The “unwritten” and “written transmission” of medieval chant and the start-up of musical notation. *The Journal of Musicology* 10, ss. 131–191.
- Treitler, Leo (2003). *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How It Was Made*. Oxford: Oxford University Press.
- Tudor, Andrew (1974). *Theories of Film*. New York: Viking Press.
- Turner, Bryan S. (1987). A Note on Nostalgia. *Theory, Culture & Society* 4, ss. 147–156.
- Turner, Graeme (2004). *Understanding Celebrity*. London: Sage Publications.
- Turner, Victor (1988). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Urhonen, Markku (1982). Löytyykö linja? Taiska: Oma tie. *Armi* 4/1982, ss. 58–59.
- Uimonen, Heikki (2005). *Ääntä kohti. Ääniympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys*. Tampere: Tampere University Press.
- Valkiala, Sanna (2007). “Meidän Paula”. Homoikoni Paula Koivuniemi – Diivakultin uusi ilmentymä. *Synkooppi* 4/2007, ss. 8–15.
- van Leeuwen, Theo (1999). *Speech, Music, Sound*. Basingstoke: Macmillan.
- Veal, Michael E. (2007). *Dub. Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Walker, Alexander (1970). *Stardom. The Hollywood Phenomenon*. London: Michael Joseph Ltd.
- Walser, Robert (1993). *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Warner, Timothy (2003). *Pop Music – Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Burlington: Ashgate.
- Veal, Michael E. (2007). *Dub. Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Weber, Max (1949). *The Methodology of the Social Sciences*. Translated by Edward A. Shils & Henry A. Finch. New York: Free Press.
- Wellek, René (1970). *Discriminations. Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press.
- Williams, James Alan (2006). *Phantom Power: Recording Studio History, Practice, and Mythology*. PhD. Dissertation. Brown University.

- Windle, Robert (2001). The Human League: Biography. <http://www.league-online.com/biography2.html> (luettu 21.5.2004).
- Wittgenstein, Ludwig (1981). *Filosofisia tutkimuksia*. Suomentanut Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.
- Woods, Michael (1993). Form, species, and predication in Aristotle. *Synthese* 96, ss. 399–415.
- Wurtzler, Steve (1992). She sang live, but the microphone was turned off: the live, the recorded, and the subject of representation. *Sound Theory Sound Practice*. Toim. Rick Altman. New York: Routledge.
- Zak, Albin III (2001). *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley: University of California Press.

Äänitteet:

- Barry, Claudja (1978). *Boogie Woogie Dancin' Shoes*. Lollipop Records 6 12 419.
- Jackson, Janet 1997. *The Velvet Rope*. Virgin CDV 2860.
- Koivuniemi, Paula (1966). *Perhonen*. Decca sd 5680.
- Koivuniemi, Paula (1975). *Leikki riittää*. Blue master special spel 315.
- Koivuniemi, Paula (1978). *Sua vasten aina painautuisin*. Blue master special sps 23.
- Koivuniemi, Paula (1980). *Tummat silmät, ruskea tukka*. Polydor 2055086.
- Koivuniemi, Paula (1981). *Sata kesää tuhat yötä*. Polydor 2055094.
- Koivuniemi, Paula (1982). *Aikuinen nainen*. Polydor 2055102.
- Koivuniemi, Paula (1982). *Luotan sydämen ääneen*. Polydor 2055098.
- Koivuniemi, Paula (1999). *Kuuntelen Tomppaa*. Bmg 74321 655062.
- Koivuniemi, Paula (2006). *Yöperhonen*. AXR 0174902AXR.
- Koivuniemi, Paula (2007). *Timantti*. AXR 0186032AXR.
- Madonna 1992. *Erotica*. Maverick 9362450312.
- Raittinen, Eero 1970. *Eeron LP*. RCA Victor LSP 10282.
- Retuperän WPK 1985. *Palaa taas*. RWBK-CD-1.
- Taiska (2005). *Matkalla...kaikki parhaat eilen ja tänään*. Warner Music Finland. Wea 5050467-8751-2-8.

DVD:

- Brooks, Mel (2005). *Kevät koittaa Hitlerille*. Helsinki: Sandrew Metronome
- Hawkins, Screamin' Jay (2004). *Put a Spell on Tokyo, 1990*. P-Vine, Japan. Asin-koodi: B00009WL3L
- White, Barry (2005). *Barry White featuring Love Unlimited in Concert. Can't Get Enough Of Your Love, Babe*. All Stars, AS 13235.

Haastattelu:

Turunen, Mauno (tanssiyhtyeen solisti 1950–1990-luvuilla) (2007). Haastattelu tehty 1.12.2007 junassa välillä Helsinki–Jyväskylä. Haastattelijana Olli Heikkinen. Muistiinpanot haastattelijan hallussa.

- 1 KOSTIAINEN, EMMA, Viestintä ammattiosaamisen ulottuvuutena. - Communication as a dimension of vocational competence. 305 p. Summary 4 p. 2003.
- 2 SEPPÄLÄ, ANTTI, Todellisuutta kuvaamassa – todellisuutta tuottamassa. Työ ja koti television ja vähän radionkin uutisissa. - Describing reality – producing reality. Discourses of work and home in television and on a small scale in radio news. 211 p. Summary 3 p. 2003.
- 3 GERLANDER, MAIJA, Jännitteet lääkärin ja potilaan välisessä viestintäsuhteessa. - Tensions in the doctor-patient communication and relationship. 228 p. Summary 6 p. 2003.
- 4 LEHIKONEN, TAISTO, Religious media theory - Understanding mediated faith and christian applications of modern media. - Uskonnollinen mediateoria: Modernin median kristilliset sovellukset. 341 p. Summary 5 p. 2003.
- 5 JARVA, VESA, Venäläisperäisyys ja ekspressiivisyys suomen murteiden sanastossa. - Russian influence and expressivity in the lexicon of Finnish dialects. 215 p. 6 p. 2003.
- 6 USKALI, TURO, "Älä kirjoita itseäsi ulos" Suomalaisen Moskovan-kirjeenvaihtajuuden alkutaival 1957–1975. - "Do not write yourself out" The beginning of the Finnish Moscow-correspondency in 1957–1975. 484 p. Summary 4 p. 2003.
- 7 VALKONEN, TARJA, Puheviestintätaitojen arviointi. Näkökulmia lukioikäisten esiintymis- ja ryhmätaitoihin. - Assessing speech communication skills. Perspectives on presentation and group communication skills among upper secondary school students. 310 p. Summary 7 p. 2003.
- 8 TAMPERE, KAJA, Public relations in a transition society 1989–2002. Using a stakeholder approach in organisational communications and relation analyses. 137 p. 2003.
- 9 EEROLA, TUOMAS, The dynamics of musical expectancy. Cross-cultural and statistical approaches to melodic expectations. - Musiikillisten odotusten tarkastelu kulttuurien välisen vertailujen ja tilastollisten mallien avulla. 84 p. (277 p.) Yhteenveto 2 p. 2003.
- 10 PAAANANEN, PIIRKKO, Monta polkua musiikkiin. Tonaalisen musiikin perusrakenteiden kehittyminen musiikin tuottamis- ja improvisaatio-tehtävissä ikävuosina 6–11. - Many paths to music. The development of basic structures of tonal music in music production and improvisation at the age of 6–11 years. 235 p. Summary 4 p. 2003.
- 11 LAAKSAMO, JOUKO, Musiikillisten karakterien metamorfoosi. Transformaatio- ja metamorfoosiprosessit Usko Meriläisen tuotannossa vuosina 1963–86. - "Metamorphosis of musical characters". Transformation and metamorphosis processes in the works of Usko Meriläinen during 1963–86. 307 p. Summary 3 p. 2004.
- 12 RAUTIO, RIITTA, *Fortspinnungstypus* Revisited. Schemata and prototypical features in J. S. Bach's Minor-Key Cantata Aria Introductions. - Uusi katsaus kehitysmuotoon. Skeemat ja prototyyppiset piirteet J. S. Bachin kantaattien molliarioiden alkusoitoissa. 238 p. Yhteenveto 3 p. 2004.
- 13 MÄNTYLÄ, KATJA, Idioms and language users: the effect of the characteristics of idioms on their recognition and interpretation by native and non-native speakers of English. - Idiomien ominaisuuksien vaikutus englannin idiomien ymmärtämiseen ja tulkintaan syntyperäisten ja suomea äidinkielenään puhuvien näkökulmasta. 239 p. Yhteenveto 3 p. 2004.
- 14 MIKKONEN, YRJÖ, On conceptualization of music. Applying systemic approach to musicological concepts, with practical examples of music theory and analysis. - Musiikin käsitteellistämisestä. Systemisen tarkastelutavan soveltaminen musikologisiin käsitteisiin sekä käytännön esimerkkejä musiikin teoriasta ja analyysistä. 294 p. Yhteenveto 10 p. 2004.
- 15 HOLM, JAN-MARKUS, Virtual violin in the digital domain. Physical modeling and model-based sound synthesis of violin and its interactive application in virtual environment. - Virtuaalinen viulu digitaalisella alueella. Viulun fysikaalinen mallintaminen ja mallipohjainen äänisynteesi sekä sen vuorovaikutteinen soveltaminen virtuaalitodellisuus ympäristössä. 74 p. (123 p.) Yhteenveto 1 p. 2004.
- 16 KEMP, CHRIS, Towards the holistic interpretation of musical genre classification. - Kohti musiikin genreluokituksen kokonaisvaltaista tulkintaa. 302 p. Yhteenveto 1 p. 2004.
- 17 LEINONEN, KARI, Finlandssvenskt sje-, tje- och s-ljud i kontrastiv belysning. 274 p. Yhteenveto 4 p. 2004.
- 18 MÄKINEN, EEVA, Pianisti cembalistina. Cembalotekniikka cembalonsoittoa aloittavan pianistin ongelmana. - The Pianist as cembalist. Adapting to harpsichord technique as a problem for pianists beginning on the harpsichord. 189 p. Summary 4 p. 2004.
- 19 KINNUNEN, MAURI, Herätysliike kahden kulttuurin rajalla. Lestadiolaisuus Karjalassa 1870-1939. - The Conviction on the boundary of two cultures. Laestadianism in Karelia in 1870-1939. 591 p. Summary 9 p. 2004.
- 20 Лилия Сибберг, "БЕЛЫЕ ЛИЛИИ". ГЕНЕЗИС ФИНСКОГО МИФА В БОЛГАРИИ. РОЛЬ РУССКОГО ФЕННОИЛЬСТВА. ФИНСКО-БОЛГАРСКИЕ КОНТАКТЫ И ПОСРЕДНИКИ С КОНЦА XIX ДО КОНЦА XX ВЕКА. 284 с. - "Belye lilii". Genezis finskogo mifa v Bolgarii. Rol' russkogo fennoil'stva. Finsko-bolgarskie kontakty i posredniki s konca XIX do konca XX veka. 284 p. Yhteenveto 2 p. 2004.

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES

- 21 FUCHS, BERTOLD, Phonetische Aspekte einer Didaktik der Finnischen Gebärdensprache als Fremdsprache. - Suomalainen viittomakieli vieraana kielenä. Didaktinen fonetiikka. 476 p. Yhteenveto 14 p. 2004.
- 22 JÄÄSKELÄINEN, PETRI, Instrumentatiivisuus ja nyky-suomen verbinjohto. Semanttinen tutkimus. - Instrumentality and verb derivation in Finnish. A semantic study. 504 p. Summary 5 p. 2004.
- 23 MERTANEN TOMI, Kahdentoista markan kapi-na? Vuoden 1956 yleislakko Suomessa. - A Rebellion for Twelve Marks? - The General Strike of 1956 in Finland. 399 p. Summary 10 p. 2004.
- 24 MALHERBE, JEAN-YVES, L'œuvre de fiction en prose de Marcel Thiry : une lecture d'inaboutissements. 353 p. Yhteenveto 1 p. 2004.
- 25 KUHNA, MATTI, Kahden maailman välissä. Marko Tapion *Arktinen hysteria* Väinö Linnan haastajana. - Between two worlds. Marko Tapio's *Arktinen hysteria* as a challenger to Väinö Linna. 307p. Summary 2 p. 2004.
- 26 VALTONEN, HELI, Minäkuvat, arvot ja mentaliteetit. Tutkimus 1900-luvun alussa syntyneiden toimihenkilönaisten omaelämäkertoista. - Self-images, values and mentalities. An autobiographical study of white collar women in twentieth century Finland. 272 p. Summary 6 p. 2004.
- 27 PUSZTAL, BERTALAN, Religious tourists. Constructing authentic experiences in late modern hungarian catholicism. - Uskontotutritit. Autenttisen elämyksen rakentaminen myöhäismodernissa unkarilaisessa katolisuudessa. 256 p. Yhteenveto 9 p. Summary in Hungarian 9 p. 2004.
- 28 PÄÄJOKI, TARJA, Taide kulttuurisena kohtaamispaikkana taidekavatuksessa. - The arts as a place of cultural encounters in arts education. 125 p. Summary 3 p. 2004.
- 29 JUPPI, PIRITA, "Keitä me olemme? Mitä me haluamme?" Eläinoikeusliike määrittelykamppailun, marginalisoinnin ja moraalisen paniikin kohteena suomalaisessa sanomalehdistössä. - "Who are we? What do we want?" The animal rights movement as an object of discursive struggle, marginalization and moral panic in Finnish newspapers. 315 p. Summary 6 p. 2004.
- 30 HOLMBERG, JUKKA, Etusivun politiikkaa. Yhteiskunnallisten toimijoiden representointi suomalaisissa sanomalehti uutisissa 1987-2003. - Front page politics. Representation of societal actors in Finnish newspapers' news articles in 1987-2003. 291 p. Summary 2 p. 2004.
- 31 LAGERBLOM, KIMMO, Kaukana Kainuussa, valtavyylän varrella. Etnologinen tutkimus Kontiomäen rautatieläisyhteisön elinkaaresta 1950 - 1972. - Far, far away, nearby a main passage. An ethnological study of the life spans of Kontiomäki railtown 1950 - 1972. 407 p. Summary 2 p. 2004.
- 32 HAKAMÄKI, LEENA, Scaffolded assistance provided by an EFL teacher during whole-class interaction. - Vieraan kielen opettajan antama oikea-aikainen tuki luokkahuoneessa. 331 p. Yhteenveto 7 p. 2005.
- 33 VIERGUTZ, GUDRUN, Beiträge zur Geschichte des Musikunterrichts an den Gelehrtschulen der östlichen Ostseeregion im 16. und 17. Jahrhundert. - Latinankoulujen musiikinopetuksen historiasta itäisen Itämeren rannikkokaupungeissa 1500- ja 1600-luvuilla. 211 p. Yhteenveto 9 p. 2005.
- 34 NIKULA, KAISU, Zur Umsetzung deutscher Lyrik in finnische Musik am Beispiel Rainer Maria Rilke und Einjuhani Rautavaara. - Saksalainen runous suomalaisessa musiikissa, esimerkkinä Rainer Maria Rilke ja Einjuhani Rautavaara. 304 p. Yhteenveto 6 p. 2005.
- 35 SYVÄNEN, KARI, Vastatunteiden dynamiikka musiikkiterapiassa. - Counter emotions dynamics in music therapy. 186 p. Summary 4 p. 2005.
- 36 ELORANTA, JARI & OJALA, JARI (eds), East-West trade and the cold war. 235 p. 2005.
- 37 HILTUNEN, KAISA, Images of time, thought and emotions: Narration and the spectator's experience in Krzysztof Kieslowski 's late fiction films. - Ajan, ajattelun ja tunteiden kuvia. Kerronta ja katsojan kokemus Krzysztof Kieslowskin myöhäisfiktiossa. 203 p. Yhteenveto 5 p. 2005.
- 38 AHONEN, KALEVI, From sugar triangle to cotton triangle. Trade and shipping between America and Baltic Russia, 1783-1860. 572 p. Yhteenveto 9 p. 2005.
- 39 UTRIAINEN, JAANA, A gestalt music analysis. Philosophical theory, method, and analysis of Iégor Reznikoff's compositions. - Hahmopuustainen musiikkianalyysi. Hahmofilosofien teoria, metodi ja musiikkianalyysi Iégor Reznikoffin sävellyksistä. 222 p. Yhteenveto 3 p. 2005.
- 40 MURTORINNE, ANNAMARI, *Tuskan hauskaa!* Tavoitteena tiedostava kirjoittaminen. Kirjoittamisprosessi peruskoulun yhdeksännellä luokalla. - Painfully fun! Towards reflective writing process. 338 p. 2005.
- 41 TUNTURI, ANNA-RIITTA, Der Pikareske Roman als Katalysator in Geschichtlichen Abläufen. Erzählerische Kommunikationsmodelle in *Das Leben des Lazarillo von Tormes*, bei Thomas Mann und in Einigen Finnischen Romanen. 183 p. 2005.
- 42 LUOMA-AHO, VILMA, Faith-holders as Social Capital of Finnish Public Organisations. - Luottojoukot - Suomalaisten julkisten organisaatioiden sosiaalista pääomaa. 368 p. Yhteenveto 8 p. 2005.

- 43 PENTTINEN, ESA MARTTI, Kielioppi virheiden varjossa. Kielitiedon merkitys lukion saksan kieliopin opetuksessa. - Grammar in the shadow of mistakes. The role of linguistic knowledge in general upper secondary school German grammar instruction. 153 p. Summary 2 p. Zusammenfassung 3 p. 2005.
- 44 KAIVAPALU, ANNEKATRIN, Lähdekieli kielenoppimisen apuna. - Contribution of L1 to foreign language acquisition. 348 p. Summary 7 p. 2005.
- 45 SALAVUO, MIikka, Verkkoavusteinen opiskelu yliopiston musiikkikasvatuksen opiskelukuluttuurissa - Network-assisted learning in the learning culture of university music education. 317 p. Summary 5 p. 2005.
- 46 MAIJALA, JUHA, Maaseutuyhteisön kriisi-1930-luvun pula ja pakkohuutokaupat paikallisena ilmiönä Kalajokilaaksossa. - Agricultural society in crisis - the depression of the 1930s and compulsory sales as a local phenomenon in the basin of the Kalajoki-river. 242 p. Summary 4 p. 2005.
- 47 JOUHKI, JUUKA, Imagining the Other. Orientalism and occidentalism in Tamil-European relations in South India. -Tulkintoja Toiseudesta. Orientalismi ja oksidentalismi tamileiden ja eurooppalaisten välisissä suhteissa Etelä-Intiassa. 233 p. Yhteenveto 2 p. 2006.
- 48 LEHTO, KEIJO, Aatteista arkeen. Suomalaisten seitsenpäiväisten sanomalehtien linjapaperien synty ja muutos 1971-2005. - From ideologies to everyday life. Editorial principles of Finnish newspapers, 1971-2005. 499 p. Summary 3 p. 2006.
- 49 VALTONEN, HANNU, Tavallisesta kuriositeetiksi. Kahden Keski-Suomen Ilmailumuseon Messerschmitt Bf 109 -lentokoneen museoarvo. - From Commonplace to curiosity - The Museum value of two Messerschmitt Bf 109 -aircraft at the Central Finland Aviation Museum. 104 p. 2006.
- 50 KALLINEN, KARI, Towards a comprehensive theory of musical emotions. A multi-dimensional research approach and some empirical findings. - Kohti kokonaisvaltaista teoriaa musiikillisista emootioista. Moniulotteinen tutkimuslähestymistapa ja empiirisiä havain- toja. 71 p. (200 p.) Yhteenveto 2 p. 2006.
- 51 ISKANUIS, SANNA, Venäjänkielisten maahan- muuttajapiskelijöiden kieli-identiteetti. - Language and identity of Russian-speaking students in Finland. 264 p. Summary 5 p. Пефепат 6 с. 2006.
- 52 HEINÄNEN, SEIJA, Käsityö - taide - teollisuus. Näkemyksiä käsityöstä taideiteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakausleh- dissä. - Craft - Art - Industry: From craft to industrial art in the views of magazines and trade publications of the early 20th Century. 403 p. Summary 7 p. 2006.
- 53 KAIVAPALU, ANNEKATRIN & PRUULLI, KÜLVI (eds), Lähivertailuja 17. - Close comparisons. 254 p. 2006.
- 54 ALATALO, PIRJO, Directive functions in intra- corporate cross-border email interaction. - Direktiiviset funktiot monikansallisen yrityksen englanninkielisessä sisäisessä sähköpostiviestinnässä. 471 p. Yhteenveto 3 p. 2006.
- 55 KISANTAL, TAMÁS, „...egy tömegmészárlásról mi értelmes dolgot lehetne elmondani?” Az ábrázolásmód mint történelemkonceptió a holokauszt-irodalomban. - „...there is nothing intelligent to say about a massacre”. The representational method as a conception of history in the holocaust-literature. 203 p. Summary 4 p. 2006.
- 56 MATIKAINEN, SATU, Great Britain, British Jews, and the international protection of Romanian Jews, 1900-1914: A study of Jewish diplomacy and minority rights. - Britannia, Britannian juutalaiset ja Romanian juutalaisten kansain- välinen suojele, 1900-1914: Tutkimus juuta- laisesta diplomatiasta ja vähemmistöoikeuk- sista. 237 p. Yhteenveto 7 p. 2006.
- 57 HÄNNINEN, KIRSI, Visiosta toimintaan. Museoi- den ympäristökasvatus sosiokulttuurisena jatkumona, säätelymekanismina ja innovatiivisena viestintänä. - From vision to action. Environmental education in museums as a socio-cultural continuum, regulating mechanism, and as innovative communication 278 p. Summary 6 p. 2006.
- 58 JOENSUU, SANNA, Kaksi kuvaa työntekijästä. Sisäisen viestinnän opit ja postmoderni näkö- kulma. - Two images of an employee; internal communication doctrines from a postmodern perspective. 225 p. Summary 9 p. 2006.
- 59 KOSKIMÄKI, JOUNI, Happiness is... a good transcription - Reconsidering the Beatles sheet music publications. - Onni on... hyvä transkriptio - Beatles-nuottijulkaisut uudelleen arvioituna. 55 p. (320 p. + CD). Yhteenveto 2 p. 2006.
- 60 HIETAHARJU, MIKKO, Valokuvan voi repiä. Valokuvan rakenne-elementit, käyttöym- päristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen. - Tearing a photograph. Compositional elements, contexts and the birth of the interpretation. 255 p. Summary 5 p. 2006.
- 61 JÄMSÄNEN, AULI, Matrikkeliteilijaksi valikoituminen. Suomen Kuvaamataiteilijat -hakuteoksen (1943) kriteerit. - Prerequisites for being listed in a biographical encyclopedia criteria for the Finnish Artists Encyclopedia of 1943. 285 p. Summary 4 p. 2006.
- 62 HOKKANEN, MARKKU, Quests for Health in Colonial Society. Scottish missionaries and medical culture in the Northern Malawi region, 1875-1930. 519 p. Yhteenveto 9 p. 2006.

- 63 RUUSKANEN, ESA, Viholliskuviin ja viranomaisiin vetoamalla vaiennetut työväentalot. Kuinka Pohjois-Savon Lapuan liike sai nimismiehet ja maaherran sulkemaan 59 kommunistista työväentaloa Pohjois-Savossa vuosina 1930-1932. - The workers' halls closed by scare-mongering and the use of special powers by the authorities. 248 p. Summary 5 p. 2006.
- 64 VARDJA, MERIKE, Tegelaskategoriad ja tegelase kujutamise vahendid Väinö Linna romaanis "Tundmatu sõdur". - Character categories and the means of character representation in Väinö Linna's Novel *The Unknown Soldier*. 208 p. Summary 3 p. 2006.
- 65 TAKÁTS, JÓZSEF, Módszertani berek. Írások az irodalomtörténet-írásról. - The Grove of Methodology. Writings on Literary Historiography. 164 p. Summary 3 p. 2006.
- 66 MIKKOLA, LEENA, Tuen merkitykset potilaan ja hoitajan vuorovaikutuksessa. - Meanings of social support in patient-nurse interaction. 260 p. Summary 3 p. 2006.
- 67 SAARIKALLIO, SUVI, Music as mood regulation in adolescence. - Musiikki nuorten tunteiden säätelyä. 46 p. (119 p.) Yhteenveto 2 p. 2007.
- 68 HUJANEN, ERKKI, Lukijakunnan rajamailla. Sanomalehden muuttuvat merkitykset arjessa. - On the fringes of readership. The changing meanings of newspaper in everyday life. 296 p. Summary 4 p. 2007.
- 69 TUOKKO, Eeva, Mille tasolle perusopetuksen englannin opiskelussa päästään? Perusopetuksen päättövaiheen kansallisen arvioinnin 1999 eurooppalaisen viitekehyksen taitotasoihin linkitetty tulokset. - What level do pupils reach in English at the end of the comprehensive school? National assessment results linked to the common European framework. 338 p. Summary 7 p. Sammanfattning 1 p. Tiivistelmä 1 p. 2007.
- 70 TUUKKA, TIMO, "Kekkonen konstit". Urho Kekkonen historia- ja politiikkakäsitykset teoriasta käytäntöön 1933-1981. - "Kekkonen's way". Urho Kekkonen's conceptions of history and politics from theory to practice, 1933-1981. 413 p. Summary 3 p. 2007.
- 71 Humanistista kirjoja. 145 s. 2007.
- 72 NIEMINEN, LEA, A complex case: a morphosyntactic approach to complexity in early child language. 296 p. Tiivistelmä 7 p. 2007.
- 73 TORVELAINEN, PÄIVI, Kaksivuotiaiden lasten fonologisen kehityksen variaatio. Puheen ymmärrettävyyden sekä sananmuotojen tavoittelun ja tuottamisen tarkastelu. - Variation in phonological development of two-year-old Finnish children. A study of speech intelligibility and attempting and production of words. 220 p. Summary 10 p. 2007.
- 74 SIITONEN, MARKO, Social interaction in online multiplayer communities. - Vuorovaikutus verkkopeliyhteisöissä. 235 p. Yhteenveto 5 p. 2007.
- 75 STJERNVALL-JÄRVI, BIRGITTA, Kartanoarkkitehtuuri osana Tandefelt-suvun elämäntapaa. - Manor house architecture as part of the Tandefelt family's lifestyle. 231 p. 2007.
- 76 SULKUNEN, SARI, Text authenticity in international reading literacy assessment. Focusing on PISA 2000. - Tekstien autenttisuus kansainvälisissä lukutaidon arviointitutkimuksissa: PISA 2000. 227 p. Tiivistelmä 6 p. 2007.
- 77 KÖSZEGHY, PÉTER, Magyar Alkibiadés. Balassi Bálint élete. - The Hungarian Alcibiades. The life of Bálint Balass. 270 p. Summary 6 p. 2007.
- 78 MIKKONEN, SIMO, State composers and the red courtiers - Music, ideology, and politics in the Soviet 1930s - Valtion säveltäjiä ja punaisia hoviherroja. Musiikki, ideologia ja politiikka 1930-luvun Neuvostoliitossa. 336 p. Yhteenveto 4 p. 2007.
- 79 SIVUNEN, ANU, Vuorovaikutus, viestintä-tekniologia ja identifiointuminen hajautetuissa tiimeissä. - Social interaction, communication technology and identification in virtual teams. 251 p. Summary 6 p. 2007.
- 80 LAPPI, TIINA-RIITTA, Neuvottelu tilan tulkinnoista. Etnologinen tutkimus sosiaalisen ja materiaalsen ympäristön vuorovaikutuksesta jyvaskyläläisissä kaupunkipuhunnoissa. - Negotiating urban spatiality. An ethnological study on the interplay of social and material environment in urban narrations on Jyväskylä. 231 p. Summary 4 p. 2007.
- 81 HUHTAMÄKI, ÜLLA, "Heittäydä vapauteen". Avantgarde ja Kauko Lehtisen taiteen murros 1961-1965. - "Fling yourself into freedom!" The Avant-Garde and the artistic transition of Kauko Lehtinen over the period 1961-1965. 287 p. Summary 4 p. 2007.
- 82 KELA, MARIA, Jumalan kasvot suomeksi. Metaforisaatio ja erään uskonnollisen ilmauksen synty. - God's face in Finnish. Metaphorisation and the emergence of a religious expression. 275 p. Summary 5 p. 2007.
- 83 SAAVINEN, TAINA, Quality on the move. Discursive construction of higher education policy from the perspective of quality. - Laatu liikkeessä. Korkeakoulupolitiikan diskursiivinen rakentuminen laadun näkökulmasta. 90 p. (176 p.) Yhteenveto 4 p. 2007.
- 84 MÄKILÄ, KIMMO, Tuhoa, tehoa ja tuhlausta. Helsingin Sanomien ja New York Timesin ydinaseutisoinnin tarkastelua diskurssi-analyttisestä näkökulmasta 1945-1998.

J Y V Ä S K Y L Ä S T U D I E S I N H U M A N I T I E S

- "Powerful, Useful and Wasteful". Discourses of Nuclear Weapons in the New York Times and Helsingin Sanomat 1945-1998. 337 p. Summary 7 p. 2007.
- 85 KANTANEN, HELENA, Stakeholder dialogue and regional engagement in the context of higher education. - Yliopistojen sidosryhmävuoropuhelu ja alueellinen sitoutuminen. 209 p. Yhteenveto 8 p. 2007.
- 86 ALMONKARI, MERJA, Jännittäminen opiskelun puheviestintätilanteissa. - Social anxiety in study-related communication situations. 204 p. Summary 4 p. 2007.
- 87 VALENTINI, CHIARA, Promoting the European Union. Comparative analysis of EU communication strategies in Finland and in Italy. 159 p. (282 p.) 2008.
- 88 PULKKINEN, HANNU, Uutisten arkkitehtuuri - Sanomalehden ulkoasun rakenteiden järjestys ja jousto. - The Architecture of news. Order and flexibility of newspaper design structures. 280 p. Yhteenveto 5 p. 2008.
- 89 MERILÄINEN, MERJA, Monenlaiset oppijat englanninkielisessä kielikylpyopetuksessa - rakennusaineita opetusjärjestelyjen tueksi. - Diverse Children in English Immersion: Tools for Supporting Teaching Arrangements. 197 p. 2008.
- 90 VARES, MARI, The question of Western Hungary/Burgenland, 1918-1923. A territorial question in the context of national and international policy. - Länsi-Unkarin/Burgenlandin kysymys 1918-1923. Aluekysymys kansallisen ja kansainvälisen politiikan kontekstissa. 328 p. Yhteenveto 8 p. 2008.
- 91 ALA-RUONA, ESA, Alkuarviointi kliinisenä käytäntönä psyykkisesti oireilevien asiakkaiden musiikkiterapiassa - strategioita, menetelmiä ja apukeinoja. - Initial assessment as a clinical procedure in music therapy of clients with mental health problems - strategies, methods and tools. 155 p. 2008.
- 92 ORAVALA, JUHA, Kohti elokuvallista ajattelua. Virtuaalisen todellisen ontologia Gilles Deleuzen ja Jean-Luc Godardin elokuvakäsityksissä. - Towards cinematic thinking. The ontology of the virtually real in Gilles Deleuze's and Jean-Luc Godard's conceptions of cinema. 184 p. Summary 6 p. 2008.
- 93 KECSKEMÉTI, ISTVÁN, Papyrusesta megabitteihin. Arkisto- ja valokuvakokoelmien konservoinnin prosessin hallinta. - From papyrus to megabytes: Conservation management of archival and photographic collections. 277 p. 2008.
- 94 SUNI, MINNA, Toista kieltä vuorovaikutuksessa. Kielellisten resurssien jakaminen toisen kielen omaksumisen alkuvaiheessa. - Second language in interaction: sharing linguistic resources in the early stage of second language acquisition. 251 p. Summary 9 p. 2008.
- 95 N. PÁL, JÓZSEF, Modernség, progresszió, Ady Endre és az Ady-Rákosi vita. Egy konfliktusos eszmetörténeti pozíció természetete és következményei. 203 p. Summary 3 p. 2008.
- 96 BARTIS, IMRE, „Az igazság ismérve az, hogy igaz”. Etika és nemzeti identitás Sütő András Anyám könnyű álmot ígér című művében és annak recepciójában. 173 p. Summary 4 p. 2008.
- 97 RANTA-MEYER, TUIRE, Nulla dies sine linea. Avauksia Erkki Melartinin vaikutteisiin, verkostoihin ja vastaanottoon henkilö- ja reseptiohistoriallisena tutkimuksena. - *Nulla dies sine linea*: A biographical and reception-historical approach to Finnish composer Erkki Melartin. 68 p. Summary 6 p. 2008.
- 98 KOIVISTO, KEIJO, Itsenäisen Suomen kanta-aliupseeriston synty, koulutus, rekrytointitausta ja palvelusehdot. - The rise, education, the background of recruitment and conditions of service of the non-commissioned officers in independent Finland. 300 p. Summary 7 p. 2008.
- 99 KISS, MIKLÓS, Between narrative and cognitive approaches. Film theory of non-linearity applied to Hungarian movies. 198 p. 2008.
- 100 RUUSUNEN, AIMO, Todeksi uskottua. Kansandemokraattinen Neuvostoliitto-journalismi rajapinnan tulkina vuosina 1964-1973. - Believed to be true. Reporting on the USSR as interpretation of a boundary surface in pro-communist partisan journalism 1964-1973. 311 p. Summary 4 p. 2008.
- 101 HÄRMÄLÄ, MARITA, Riittääkö *Ett ögonblick* näytöksi merkonomilta edellytetystä kielitaidosta? Kielitaidon arviointi aikuisten näytötutkinnoissa. - Is *Ett ögonblick* a sufficient demonstration of the language skills required in the qualification of business and administration? Language assessment in competence-based qualifications for adults. 318 p. Summary 4 p. 2008.
- 102 COELHO, JACQUES, The vision of the cyclops. From painting to video ways of seeing in the 20th century and through the eyes of Man Ray. 538 p. 2008.
- 103 BREWIS, KIELO, Stress in the multi-ethnic customer contacts of the Finnish civil servants: Developing critical pragmatic intercultural professionals. - Stressin kokemus suomalaisen viranomaisten monietnisisissä asiakaskontaktteissa: kriittis-pragmaattisen kulttuurien välisen ammattitaidon kehittäminen. 299 p. Yhteenveto 4 p. 2008.
- 104 BELIK, ZHANNA, The Peshekhonovs' Workshop: The Heritage in Icon Painting. 239 p. [Russian]. Summary 7 p. 2008.
- 105 MOILANEN, LAURA-KRISTINA, Talonpoikaisuus, säädyllisyys ja suomalaisuus 1800- ja 1900-lukujen vaihteen suomenkielisen proosan kertomana. - Peasant values, estate society and the Finnish in late nineteenth- and early

- and early twentieth-century narrative literature. 208 p. Summary 3 p. 2008.
- 106 PÄÄRNILÄ, OSSI, Hengen hehkusta tietostrategioihin. Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan viisi vuosikymmentä. 110 p. 2008.
- 107 KANGASNIEMI, JUKKA, Yksinäisyyden kokemuksen avainkomponentit Yleisradion tekstitelevisiion Nuorten palstan kirjoituksissa. - The key components of the experience of loneliness on the Finnish Broadcasting Company's (YLE) teletext forum for adolescents. 388 p. 2008.
- 108 GAJDÓ, TAMÁS, Színháztörténeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig. - Segments of theatre history from the end of the 19th century to the middle of the 20th century. 246 p. Summary 2 p. 2008.
- 109 CATANI, JOHANNA, Yritystapahtuma kontekstina ja kulttuurisena kokemuksena. - Corporate event as context and cultural experience. 140 p. Summary 3 p. 2008.
- 110 MAHLAMÄKI-KAISTINEN, RIIKKA, Mätänevän velhon taidejulistus. Intertekstuaalisen ja -figuraalisen aineiston asema Apollinairen L'Enchanteur pourrissant teoksen tematikassa ja symboliikassa. - Pamphlet of the rotten sorcerer. The themes and symbols that intertextuality and interfigurality raise in Apollinaire's prose work L'Enchanteur pourrissant. 235 p. Résumé 4 p. 2008.
- 111 PIETILÄ, JYRKI, Kirjoitus, juttu, tekstilementti. Suomalainen sanomalehtijournalismi juttutyypin kehityksen valossa printtimedian vuosina 1771-2000. - Written Item, Story, Text Element. Finnish print journalism in the light of the development of journalistic genres during the period 1771-2000. 779 p. Summary 2 p. 2008.
- 112 SAUKKO, PÄIVI, Musiikkiterapian tavoitteet lapsen kuntoutusprosessissa. - The goals of music therapy in the child's rehabilitation process. 215 p. Summary 2 p. 2008.
- 113 LASSILA-MERISALO, MARIA, Faktan ja fiktion rajamailla. Kaunokirjallisen journalismin poetiikka suomalaisissa aikakauslehdissä. - On the borderline of fact and fiction. The poetics of literary journalism in Finnish magazines. 238 p. Summary 3 p. 2009.
- 114 KNUUTINEN, ULLA, Kulttuurihistoriallisten materiaalien menneisyys ja tulevaisuus. Konservoinnin materiaalitutkimuksen heritologiset funktiot. - The heritological functions of materials research of conservation. 157 p. (208 p.) 2009.
- 115 NIIRANEN, SUSANNA, «Miroir de mérite». Valeurs sociales, rôles et image de la femme dans les textes médiévaux des *troubairitz*. - "Arvokkuuden peili". Sosiaaliset arvot, roolit ja naiskuva keskiaikaisissa *troubairitz*-teksteissä. 267 p. Yhteenveto 4 p. 2009.
- 116 ARO, MARI, Speakers and doers. Polyphony and agency in children's beliefs about language learning. - Puhujat ja tekijät. Polyfonia ja agenttiivisuus lasten kielenoppimiskäsityksissä. 184 p. Yhteenveto 5 p. 2009.
- 117 JANTUNEN, TOMMI, Tavu ja lause. Tutkimuksia kahden sekventiaalisen perusyksikön olemuksesta suomalaisessa viittomakielessä. - Syllable and sentence. Studies on the nature of two sequential basic units in Finnish Sign Language. 64 p. 2009.
- 118 SÄRKKÄ, TIMO, Hobson's Imperialism. A Study in Late-Victorian political thought. - J. A. Hobsonin imperialismi. 211 p. Yhteenveto 11 p. 2009.
- 119 LAIHONEN, PETTERI, Language ideologies in the Romanian Banat. Analysis of interviews and academic writings among the Hungarians and Germans. 51 p. (180 p) Yhteenveto 3 p. 2009.
- 120 MÁTYÁS, EMESE, Sprachlernspiele im DaF-Unterricht. Einblick in die Spielpraxis des finnischen und ungarischen Deutsch-als-Fremdsprache-Unterrichts in der gymnasialen Oberstufe sowie in die subjektiven Theorien der Lehrenden über den Einsatz von Sprachlernspielen. 399 p. 2009.
- 121 PARACZKY, ÁGNES, Näkeekö taitava muusikko sen minkä kuulee? Melodiadiktaatin ongelmat suomalaisessa ja unkarilaisessa taidemuusiikin ammattikoulutuksessa. - Do accomplished musicians see what they hear? 164 p. Magyar nyelvű összefoglaló 15 p. Summary 4 p. 2009.
- 122 ELOMAA, EEVA, Oppikirja eläköön! Teoreettisia ja käytännön näkökohtia kielten oppimateriaalien uudistamiseen. - Cheers to the textbook! Theoretical and practical considerations on enhancing foreign language textbook design. 307 p. Zusammenfassung 1 p. 2009.
- 123 HELLE, ANNA, Jäljet sanoissa. Jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen. - Traces in the words. The advent of the poststructuralist conception of literature to Finland in the 1980s. 272 p. Summary 2 p. 2009.
- 124 PIMIÄ, TENHO ILARI, Tähtäin idässä. Suomalainen sukukansojen tutkimus toisessa maailmansodassa. - Setting sights on East Karelia: Finnish ethnology during the Second World War. 275 p. Summary 2 p. 2009.
- 125 VUORIO, KAIJA, Sanoma, lähettäjä, kulttuuri. Lehdistöhistorian tutkimustraditiot Suomessa ja median rakennemuutos. - Message, sender, culture. Traditions of research into the history of the press in Finland and structural change in the media. 107 p. 2009.
- 126 BENE, ADRIÁN, Egyén és közösség. Jean-Paul Sartre *Critique de la raison dialectique* című műve a magyar recepció tükrében. - Individual and community. Jean-Paul Sartre's

- Critique of dialectical reason* in the mirror of the Hungarian reception. 230 p. Summary 5 p. 2009.
- 127 DRAKE, MERJA, Terveystiedon kipu-pisteitä. Terveystiedon tuottajat ja hankkijat Internetissä. - At the interstices of health communication. Producers and seekers of health information on the Internet. 206 p. Summary 9 p. 2009.
- 128 ROUHIAINEN-NEUNHÄUSERER, MAIJASTINA, Johtajan vuorovaikutusosaaminen ja sen kehittyminen. Johtamisen viestintähaasteet tietoperustaisessa organisaatiossa. - The interpersonal communication competence of leaders and its development. Leadership communication challenges in a knowledge-based organization. 215 p. Summary 9 p. 2009.
- 129 VAARALA, HEIDI, Oudosta omaksi. Miten suomenoppijat keskusteleivat nykynovelista? - From strange to familiar: how do learners of Finnish discuss the modern short story? 317 p. Summary 10 p. 2009.
- 130 MARJANEN, KAARINA, The Belly-Button Chord. Connections of pre-and postnatal music education with early mother-child interaction. - Napasointu. Pre- ja postnataalin musiikkikasvatuksen ja varhaisen äiti-vauva-vuorovaikutuksen yhteydet. 189 p. Yhteen-veto 4 p. 2009.
- 131 BÖHM, GÁBOR, Önéletírás, emlékezet, elbeszélés. Az emlékező próza hermeneutikai aspektusai az önéletírás-kutatás újabb eredményei tükrében. - Autobiography, remembrance, narrative. The hermeneutical aspects of the literature of remembrance in the mirror of recent research on autobiography. 171 p. Summary 5 p. 2009.
- 132 LEPPÄNEN, SIRPA, PITKÄNEN-HUHTA, ANNE, NIKULA, TARJA, KYTÖLÄ, SAMU, TÖRMÄKANGAS, TIMO, NISSINEN, KARI, KÄÄNTÄ, LEILA, VIRKKULA, TIINA, LAITINEN, MIKKO, PAHTA, PÄIVI, KOSKELA, HEIDI, LÄHDESMÄKI, SALLA & JOUSMÄKI, HENNA, Kansallinen kyselytutkimus englannin kielestä Suomessa: Käyttö, merkitys ja asenteet. - National survey on the English language in Finland: Uses, meanings and attitudes. 365 p. 2009.
- 133 HEIKKINEN, OLLI, Äänitemoodi. Äänite musii-killisessa kommunikaatiossa. - Recording Mode. Recordings in Musical Communication. 149 p. 2010.