

**DUURISÄVELLAJIN EPÄKONVENTIONAALINEN KÄYTTÖ
MUSIIKILLISEN EMOOTION VÄLITYKSESSÄ**

Imre Lahdelma
Pro gradu -tutkielma
Musiikkitiede
Kesä 2011
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Imre Lahdelma	
Työn nimi – Title Duurisävellajin epäkonventionaalinen käyttö musiikillisen emotion välityksessä	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Heinäkuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 71
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkimuksessa tarkasteltiin, miten duurisävellajissa menevä musiikki voi välittää melankolisen tai surullisen emotion. Kysymyksenasettelulla pyrittiin kyseenalaistamaan yksinkertaistava emotionkonventio duurisävellajin iloisuudesta ja kiinnitettiin huomiota perusemotionkategorisoinnin (ilo-suru-dikotomia) riittämättömyyteen kuvaamaan musiikillista emotionvälitystä. Tutkimuksessa tarkasteltiin perinteisen ilo-suru perusemotionkategorisoinnin välissä olevia emotionioita kuten nostalgia ja melankolia.</p> <p>Epäkonventionaalista sävellajin käyttöä pyrittiin selittämään soveltamalla Brunswikin linssimallia musiikilliseen emotionvälitykseen. Tämän lisäksi Balkwillin ja Thompsonin esittelemä kulttuurit ylittävän emotionvälityksen tapahtuminen ilman sävellajin emotionkonventiota rinnastettiin kulttuurinsisäiseen epäkonventionaaliseen sävellajin käyttöön. Tutkimuksen pääasiallinen tapausesimerkki oli Ennio Morriconen säveltämä balladi <i>La Storia Di Un Soldato</i> elokuvasta <i>Hyvät, pahat ja rumat</i>. Tämän lisäksi tarkastelun kohteena oli myös joukko muita kappaleita elokuva-, taide- ja populaarimusiikin puolelta. Esimerkkikappaleiden nuottikuvan valossa tutkittiin mitkä psykofyysiset (tempo, dynamiikka, fraseeraus), melodiset ja harmoniset tekijät voivat välittää melankoliaa tai surua duurisävellajin kontekstissa musiikissa.</p> <p>Tutkimuksen perusteella duurisävellajilla voi välittää melankoliaa tai surua perinteisen duuri-molli-emotionkonvention vastaisesti. Psykofyysiset tekijät (muun muassa hidas tempo, pehmeä dynamiikka, legatofraseeraus) mahdollistavat musiikkispesifeiden merkkien sijaisfunktion Brunswikin linssimallin sekä kulttuurit ylittävän, ilman sävellajikonventiota tapahtuvan emotionvälityksen mukaisesti. Tutkimuksen valossa musiikillinen emotionvälitys ei perustu pelkästään yhteen tekijään, kuten konventionaalinen sävellaji, vaan musiikillisten merkkien yhteisvaikutukseen. Tutkimuksessa havaittiin, että tempo on tärkeämpi yksittäinen tekijä emotionvälityksessä kuin sävellaji. Aineiston perusteella Deryck Cooken ja Philip Taggin nimeämät harmoniset ja melodiset tekijät (duurisuurseptimi, duurisointuun lisätty suuri seksti ja 4-3 melodiakulut) voivat välittää psykofyysisten tekijöiden ohessa melankolista tai surullista emotioniota duurisävellajissa.</p>	
<p>Asiasanat – Keywords duurisävellaji, elokuvamusiikki, emotioniot, melankolia, nostalgia, surullisuus</p>	
<p>Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos</p>	
<p>Muita tietoja – Additional information</p>	

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO.....	3
2	MUSIIKKI EMOOTION VÄLITTÄJÄNÄ.....	5
2.1	Mikä on emootio?.....	5
2.1.1	Musiikkispesifit emootiot.....	5
2.1.2	Perusemootioiden välimaastossa: melankolia ja nostalgia.....	8
2.1.3	Negatiivisten tunteiden paradoksi: miksi ihmiset kuuntelevat surullista musiikkia?.....	10
2.2	Musiikki vai sanat: kumpi välittää emotion?.....	11
3	SÄVELLAJIN JA TUNTEIDEN VÄLINEN YHTEYS.....	13
3.1	Sävellaji ja tonaalisuus	13
3.2	Miksi duuri on ”iloista” ja molli ”surullista”?.....	15
3.2.1	Kulttuurihistoriallinen näkökulma.....	15
3.2.2	Psykoakustinen näkökulma	16
3.2.3	Sävellajin suhde puheen spektriin	17
3.3	Onko sävellajin emotionaalinen tulkinta kulttuurinen konventio?.....	18
4	AFFEKTIIVINEN DISSONANSSI: MELANKOLINEN DUURI.....	19
4.1	Tutkimusongelma ja tutkimuskysymys	19
4.2	Brunswikin linssimalli.....	19
4.3	Emootion välittyminen ilman sävellajin emootikonventiota.....	20
4.4	Ilmaisulliset merkit musiikissa	22
4.5	Miten duurisävellaji voi välittää melankolisen tai surullisen emotion?	24
4.5.1	Hermeneuttisia näkemyksiä harmonisista ja melodisista tekijöistä	24
4.5.2	Psykofyysiset tekijät: hermeneuttisia näkemyksiä ja kokeellisia tuloksia	27
4.5.3	Kritiikki Cookea ja Taggiä kohtaan.....	28
5	ESIMERKKITAPPAUS: ELOKUVA ”HYVÄT, PAHAT JA RUMAT”	30
5.1	Morriconen sävellystekniikka.....	31
5.2	Sotateema	32
5.3	Balladi duurissa: <i>La Storia Di Un Soldato</i>	34
5.3.1	Diegeettisyys	35
5.3.2	Musiikillinen rakenne, soitinnus ja tyyli	35
5.3.3	Nuottiesimerkit.....	38

6	MELANKOLINEN DUURI MUISSA ESIMERKKITAPAUKSISSA	44
6.1	Ennio Morricone: <i>Jill's Theme</i>	44
6.2	Frédéric Chopin: <i>Etydi No. 3 E-duuri, Op. 10</i> , lisänimi <i>Surullisuus</i>	47
6.3	Frédéric Chopin: <i>Preludi No. 13 Fis-duuri, Op. 28</i> , lisänimi <i>Menetyt</i>	51
6.4	The Verve: <i>The Drugs Don't Work</i>	55
6.5	Erik Satie: <i>Gymnopédie No. 1</i>	59
7	DISKUSSIO	61
	LÄHTEET:.....	65

1 JOHDANTO

Sävellajikohtainen emootiokonventio ”iloinen duuri” ja ”surullinen molli” on länsimaisessa musiikkikulttuurissa hyvin juurtunut tapa hahmottaa musiikillista emotionvälitystä. Crowder (1984, 3) katsoo, että harmonisista erotteluista yksin tämä duurin ja mollin kontrasti on ”ladattu” emotionaalisesti kulttuurissamme (Crowder 1984, 3). Tämä konventio on tavallaan länsimaisen musiikin valtava klisee. Se on havaittavissa vahvasti niin ”arkikeskustelussa” kuin musiikkiteoreetikoidenkin ajattelussa, ja konventio otetaan usein annettuna asiaa sen enempää problematisoimatta.¹

Lähdekirjallisuudessa (muun muassa Cooke 1981; Tagg 2003) on kuitenkin löydettävissä joitakin mainintoja duurin käytöstä melankolisessa tai surullisessa kontekstissa, vaikkakin melko niukasti: tapausta ei ole tutkittu systemaattisesti. Duurisävellajin emootiokonvention kääntämistä on havaintojeni mukaan käsitelty huomattavasti vähemmän kuin vastaavasti mollisävellajin emootiokonvention kääntämistä. Gabrielsson ja Lindström (2010, 393) esittävät, että harmonian tutkimus on emotionvälityksessä keskittynyt tähän mennessä lähinnä konsonanssiin ja dissonanssiin. Tutkimusta ei heidän mukaansa käytännössä ole tehty lainkaan siitä, miten tietyt soinnut, harmoniset progressiot tai implikoitu harmonia voivat vaikuttaa musiikilliseen ilmaisuun.

Tämän pro gradu -tutkielman tutkimusongelma on duurisävellajin epäkonventionaalinen käyttö musiikillisen emotion välityksessä: miten duurisävellajin kontekstissa voi välittää melankoliaa tai surua? Työni keskeinen ajatus on selvittää, onko melankolisissa tai surullisissa duurikappaleissa psykofyysisten (tempo, dynamiikka, fraseeraus) tekijöiden lisäksi harmonisia tekijöitä, jotka viestivät musiikissa melankoliaa tai surua. Duurisävellajin epäkonventionaalinen käyttö on monitahoinen ilmiö, minkä vuoksi tukeudun sekä hermeneuttiseen että kokeelliseen tutkimukseen. Koska harmonisten tekijöiden vaikutus emotionvälitykseen on vielä vähän tutkittua aluetta, vaatii se näin ollen osaltaan hermeneuttista, tulkitsevaa lähestymistapaa. Tässä tukeudun aiempaan tutkimukseen: vertaan sekä Cooken (1981) että Taggin (2003) näkemyksiä keräämiäni esimerkkikappaleiden nuottikuvaan. Psykofyysiset tekijät musiikillisen emotion välityksessä ovat vastaavasti kokeellisesti helposti havaittavia ja niitä onkin tutkittu laajasti (Gabrielsson & Lindström

¹ Katso esimerkiksi Kontunen (1975, 56), Ockelford (2005, 81) sekä Brown (1994, 6–7).

2001; Gagnon & Peretz 2003; Juslin 2001). Pyrin käsittelemään tutkimusongelmaa kokonaisvaltaisesti sekä hermeneuttisen että kokeellisen, luonnontieteellisen paradigman avulla. En katso tämän tutkielman viitekehyksessä paradigmojen olevan toisiaan poissulkevia vaan pikemminkin toisiaan täydentäviä.

Ilo ja suru ovat musiikissa parhaiten tunnistetut ja erotellut emootiot länsimaisten musiikinkuuntelijoitten keskuudessa (Balkwill & Thompson 1999, 48). Tämä saattaa liittyä myös todella vahvaan duuri-molli dikotomiaan kulttuurissamme, musiikin merkitykset yksinkertaistetaan länsimaisesti ajateltuna usein pitkälti joko iloiseen tai surulliseen. Tutkielman kysymyksenasettelun ideana on kiinnittää huomiota siihen, että ”iloisuuden” ja ”surullisuuden” perusemootiot eivät riitä kuvaamaan musiikillisia tunteita jyrkästi dikotomisina, vaan näiden kahden perusemootion välimaastossa on musiikkispesifejä emootioiden sävyskaaloja kuten esimerkiksi ”melankolia” ja ”nostalgia”. Näiden huomioonottaminen auttaa kuvaamaan musiikillista emootiovälitystä tarkemmin.

Tutkielman pääasiallinen viitekehys on Ennio Morriconen säveltämä elokuvamusiikki Sergio Leonen ohjaamassa vuoden 1966 lännenelokuvassa *Hyvät, pahat ja rumat* ja sen sisällä erityishuomion kohteena on melankolinen balladi *La Storia Di Un Soldato*, joka menee D-duurissa. Elokuvamusiikki on sikäli osuva esimerkki emootiokonvention kääntämisen tutkimisen kannalta, että yleisesti ottaen elokuvamusiikin funktio on nimenomaan herättää tunteita kuulija/katsojassa. Olen tehnyt *La Storia Di Un Soldato*-kappaleesta partituurin ja teen sen perusteella lähdekirjallisuuteen nojaten havaintoja kappaleen rakenteesta ja siitä, mitkä harmoniset, melodiset ja psykofyysiset musiikilliset tekijät mahdollistavat duurisävelläjän käytön melankolisessa balladissa. Vertaan *La Storia Di Un Soldatoa* myös muihin vastaaviin tapauksiin länsimaisen musiikin historiassa, joissa duurin käyttöä esiintyy melankolisessa tai surullisessa kontekstissa. Subjektiivisuuden minimoimiseksi olen pyrkinyt valitsemaan tutkielmaani sellaisia duurisävelläjissä meneviä musiikkikappaleita elokuva-, populaari- sekä taidemusiikin puolelta, joiden välittämän emootion negatiivisesta valenssista on yleistä yksimielisyyttä. Tämä ilmenee elokuvamusiikin kohdalla kerronnan, muissa referenssikappaleissa kulttuurihistorian ja yhdessä esimerkkitapauksessa myös kuuntelukokeesta saadun tutkimustuloksen perusteella.

2 MUSIIKKI EMOOTION VÄLITTÄJÄNÄ

2.1 Mikä on emootio?

Emootio on monimutkainen käsite ja hankala määritellä yksiselitteisesti. Fehr ja Russell (1984) huomauttavat osuvasti: ”kaikki tietävät mikä emootio on kunnes joutuvat määrittelemään sen”² (Fehr & Russell 1984 Juslinin ja Slobodan 2001, 73 mukaan). Emootiota ei Juslinin ja Slobodan mukaan ole koskaan tyhjentävästi selitetty. (Juslin & Sloboda 2001, 73). Laajahkona määritelmänä Juslin ja Sloboda kuitenkin antavat seuraavan:

”Emootiot ovat suhteellisen lyhyitä, voimakkaita ja nopeasti muuttuvia reaktioita potentiaalisesti tärkeisiin tapahtumiin (subjektiivisia haasteita tai mahdollisuuksia) ulkoisessa tai sisäisessä ympäristössä, luonteeltaan usein sosiaalisia, jotka omaavat lukuisia osatekijöitä (kognitiiviset muutokset, subjektiiviset tunteet, ilmaisullinen käyttäytyminen, toiminnalliset tendenssit), jotka ovat enemmän tai vähemmän synkronoituja” (Juslin & Sloboda 2010, 74).

He esittelevät kolme lähestymistapaa emootion hahmottamiseksi: kategorinen, dimensionaalinen ja prototyyppilähestymistapa (Juslin & Sloboda 2001, 76). Kategorisen lähestymistavan mukaan ihmiset kokevat emootiot kategorioina, jotka voidaan erottaa toisistaan. Dimensionaalinen lähestymistapa vastaavasti keskittyy emootioiden eri ulottuvuuksiin kuten valenssi, aktiivisuus ja teho. Psykologi Barrett (2006) yhdistää emootion hahmotusteorioista kategorisen ja dimensionaalisen lähestymistavan luoden niistä hybridimallin nimeltään ”conceptual act model”, joka erottelee emootion affektiivisen ja tulkinnallisen tason. Barrettin lähestymistavassa ”ydinaffektit” on kuvattu dimensionaalisella mallilla. Näiden affektien tietoinen erottelu tapahtuu kategorisen mallin avulla, joka perustuu käsitteellisiin kategorioihin, jotka ihmisillä on emootioista. (Barrett 2006 Zentnerin ja Eerolan 2010, 200–201 mukaan.) Kuten Zentner ja Eerola huomauttavat, mallin etu on siinä, että se mahdollistaa näkökulman musiikkispesifeihin emootioihin erottamalla affektimekanismit ja kulttuurisesti värityneet tulkinnat (Zentner & Eerola 2010, 200).

2.1.1 Musiikkispesifit emootiot

Zentner ja Eerola huomauttavat, että monet dimensionaaliseen lähestymistapaan nojanneet tutkimukset ovat osoittaneet, ettei kaksiulotteinen malli ole kykenevä ottamaan huomioon

² Tutkielman kaikki käännökset englannista suomeen ovat omiani.

kaikkea varianssia koskien musiikin välittämiä emootioita (Zentner & Eerola 2010, 199). Zentner ja Eerola kohdistavat kritiikkiä tutkimuksia kohtaan, joissa kategoriseen ja dimensionaaliseen malliin turvaten tutkijat käyttävät emootiotutkimuksen ei-musiikillisia alueita yrittäen soveltaa niitä suoraan musiikkiin (Zentner & Eerola 2010, 201). Tällainen lähestymistapa siis olettaa, että musiikilliset emootiot ja muut emootiot olisivat identtisiä. Perusemootioteoria keskittyy mukautumiseen ja yksilön hyvinvointiin. Nämä emootiot valmistavat yksilöä toimintaan. Zentner ja Eerola kiinnittävät huomiota siihen, ettei musiikillisilla tapahtumilla ole konkreettisia vaikutuksia yksilön psykofyysisen integriteettiin. Dimensionaalinen malli taas puolestaan mahdollistaa emootion luokittelun esimerkiksi valenssin ja jännittyneisyyden mukaan, mutta mitkä tahansa muutkin tapahtumat voidaan luokitella samalla tavalla. Zentnerin ja Eerolan mukaan dimensionaalinen lähestymistapa on hyvä kuvailuun, muttei se auta ymmärtämään musiikin ainutlaatuisia emootioita. (Zentner & Eerola 2010, 202.) Esimerkiksi ”musiikillinen” surullisuus on eri asia kuin surullisuuden perusemootio, koska surullisuuden vastenmielisiä piirteitä, kuten esimerkiksi masentuneisuuden tunne, on hyvin harvoin raportoitu reaktiona musiikkiin kuuntelukokeissa (Zentner & Eerola 2010, 206).

Affekti ja emootio ovat musiikista puhuttaessa eroteltavissa. Esimerkiksi Tagg (1979) kiinnittää huomiota siihen, että musiikkia kuunneltaessa nousevat tunteet eivät välttämättä johda näiden tunteiden ilmaisuun. Tästä johtuen hän katsoo, että affektit voidaan hahmottaa sisäisinä kokemuksina. (Tagg 1979, 34.) Taggin mukaan: ”musiikillinen affekti tulee yleisellä tasolla tulkita olennaisena emotionaalisenä merkityksenä sisältyen musiikilliseen kommunikaatioon”. Tagg jatkaa musiikillisen affektin määritelmää: ”etenkin musiikillinen affekti on toisaalta olennainen emotionaalinen osatekijä musiikillisessa merkityksessä, kuten esimerkiksi museemi...”. (Tagg 1979, 35.) Tulen käyttämään Taggin ajatusta museemista *La Storia Di Un Soldaton* musiikkianalyysin yhteydessä.

Musiikillisesta emootiosta puhuttaessa perustavanlaatuisen kysymys koskee siis sitä, saako musiikki aikaan kuulijoissa emotionaalisia reaktioita, vai kuvastaako se vain tunteita joita kuulijat tunnistavat musiikissa. Näistä edellä mainittu edustaa emotivistista kantaa, kun taas jälkimmäinen kognitivistista. (Krumhansl 1997, 336.) Tutkielman viittekehysessä tutkin musiikillista emootionvälitystä lähinnä psykofyysisessä ja harmonisessa mielessä kognitivistisista lähtökohdista: käsite ”musiikillinen emootio” viittaa siis havaittuun

emootioon, joka välittyy sekä harmonisten että psykofyysisten tekijöiden kautta. Esittelen seuraavassa kuitenkin lyhyesti myös näkemyksiä siitä, miten musiikki saattaa herättää fyysisiä emootioita jotta musiikillisen surullisuuden ilmiö tulisi käsitellyksi kokonaisvaltaisesti.

Koelsch et al. (2010, 330) esittävät, että joidenkin tutkijoiden mielestä musiikki voi herättää laajan kirjon ”oikeita” emootiota, toisten mielestä taas musiikin herättämät emootiot ovat ”epäaitoja”. Koelsch et al. kuitenkin argumentoivat, että vaikka musiikkia kuunneltaessa heräävät tunteet eivät ole yhtä vahvoja kuin ”oikean elämän” perustunteet, musiikkia kuunneltaessa nousevat emootiot ovat vastaavia oikeiden emotion kanssa sikäli että molemmissa tapauksissa emootioiden taustalla oleva aivotoiminto on samanlaista (Koelsch et al. 2010, 331). Koskien musiikin surullisuutta Koelsch et al. sanovat, että jotkut ihmiset tykkäävät ”leikkiä” surullisuudella. Nämä ihmiset kokevat oikeata surullisuutta musiikkia kuunneltaessa tai esittäessä ja nauttivat helpotuksen tunteesta, kun huomaavat, ettei mitään pahaa ole itse asiassa oikeasti tapahtunutkaan. Tämä helpotus taas koetaan mielihyvää tuottavana. Koelsch et al. jatkavat, että tällainen toiminta toimii vain, mikäli se saa aikaan oikeaa neurologista aktiivisuutta, mikä taas tekee musiikin herättämästä tunteesta erottamattoman tavallisesta surullisuuden tunteesta. Koelsch et al. katsovat, että musiikin kuuntelu voi herättää surullisuutta. (Koelsch et al. 2010, 332.)

Kysymystä musiikillisten tunteiden ”aitoudesta” käsittelee myös Huron (2011). Hänen mukaansa surullinen musiikki saattaa herättää joissakin kuulijoissa surullisuutta kolmella tavalla: (1) empaattisina reaktioina surullisen puheen akustisiin tekijöihin; (2) sattumanvaraisina opittuina assosiaatioina (esimerkiksi konventio mollin surullisuudesta); sekä ”kognitiivisen pohdiskelun” kautta jossa surullisuus herää surullisten ajatusten kautta, jotka syntyvät joko akustisista tekijöistä tai surullisista miellelyhtymistä tai näistä molemmista. Huronin mukaan empatia on olennaista jotta akustiset merkit³ herättäisivät surullisuutta, kognitiivisella arvioinnilla taas on tärkeä rooli siinä, että surullisuus havaitaan ”keinotekoiseksi” ja oikeasta elämästä erilliseksi. Huron tiivistää, että yksilökohtaisten surullisen musiikin hahmotuserojen selittävänä tekijänä voivat olla vaihtelevuudet empatiassa

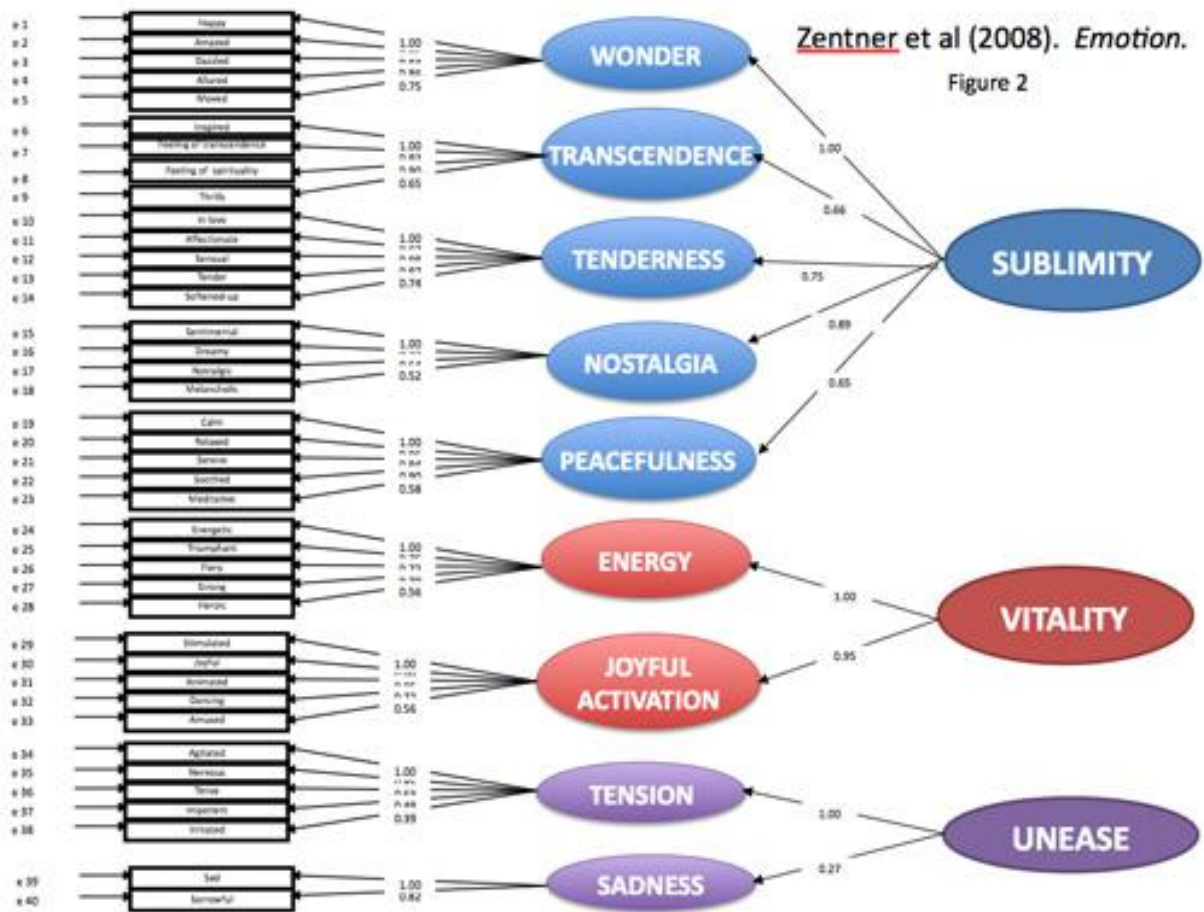
³ ”Merkki” on tässä tapauksessa suora käännös englannin kielen sanasta ”cue”, jonka toinen käännös voisi olla myös ”vihje”. Katson merkin olevan sopivampi käännös tutkielman viitekehyksessä kuin vastaavasti vihjeen, semioottisista konnotaatioista huolimatta. Olen kääntänyt lähdekirjallisuuden termin ”cue” merkiksi koko tutkielmassa.

ja kognitiivisissa kyvyissä hahmottaa musiikillinen ärsyke kuvitteellisena. (Huron, 2011.) Tästä johdettuna eri ihmiset vaikuttavat hahmottavan musiikin surullisuuden abstraktiotason eri tavoilla.

2.1.2 Perusemootioiden välimaastossa: melankolia ja nostalgia

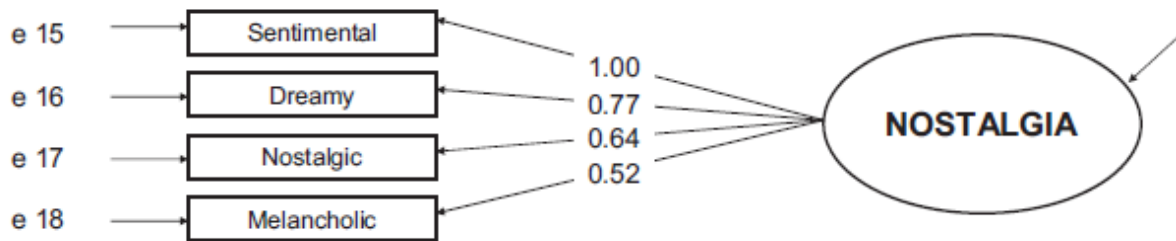
Arkikielessä käsitteet surullisuus, surumielisyys sekä melankolia hahmotetaan pitkälti toistensa synonyymeinä. Myös musiikista puhuttaessa rajanveto näiden käsitteiden välille vaikuttaa olevan hankala. Zentner et al. (2008) saivat kuuntelukokeissa tulokseksi, että useimmin raportoitu ”surullisuuden kaltainen tila” puhuttaessa musiikista oli ”melankolinen”. Termiä ”melankolinen” käytettiin kuvaamaan musiikkia yli kaksi kertaa useammin kuin vastaavasti termiä ”surullinen”. Zentner et al. kiteyttävät: ”Melankolinen on termi, jota kuulijat saattavat suosia kuvatakseen surullisuuden tunteen erityistä luonnetta kun oikean elämän surullisuuden tunteen mukana oleva ahdistus on poissa” (Zentner et al. 2008, 513.) Itse katson tästä johdettuna melankolian olevan tavallaan ”esteettistä surua”.

”Melankolisen duurin” yhteydessä niin ikään esiin nouseva, määrittelyä kaipaava käsite on nostalgia. Esimerkiksi Cooke ja Tagg viittaavat ”negatiivisen valenssin” duuriin usein juuri melankoliana tai nostalgiana, mutta eivät varsinaisesti suruna. Tagg näkee melankolisen duurin olevan luonteeltaan ”nostalgista kauneutta” (Tagg 1993, 12). Zentner ja Eerola kiinnittävät huomiota nostalgian erityisasemaan musiikillisena tunteena ja huomauttavat, että sen tärkeyttä musiikille ei todennäköisesti olisi koskaan löydetty ilman kasautuvaa todistusaineistoa kyselyistä (Zentner & Eerola 2010, 212). Zentner et al. (2008) esittelevät kaaviomuodossa *The Geneva Emotional Music Scales*-emootiomallin (GEMS) musiikin herättämien emootioiden mittausta varten. GEMS sisältää yhdeksän emootiota, joiden yllä on hierarkisesti kolme kattokäsitettä:



KUVIO 1. Emootiokaavio (Zentner et al. 2008, 507).

Huomattavaa on, että kaaviossa (KUVIO 1) ”melankolinen” on liitettyä nostalgiaan. Melankolinen on nostalgian vasemmalla puolella sarakkeissa, kuten seuraava tarkennus (KUVIO 2) edeltävästä kaaviosta osoittaa:



KUVIO 2. Emootiokaavion nostalgia-käsitteen tarkennus (Zentner et al. 2008, 507).

Muut käsitteet nostalgian käsitteen alla ovat sentimentaalinen, unelmoiva ja nostalginen. Itse nostalgia taas on kattokäsitteen ”ylevyys” alla. ”Surullinen” ja ”murheellinen” on ”surullisuus” nimikkeen alla, jonka kattokäsite taas on tyytymättömyys. Taulukosta päätellen surullisuus ja melankolia ovat musiikissa jokseenkin erilaisia emootioita.

Juslin et al. (2010) taas esittelevät emootiokategoriat dimensionaalisenä taulukkona (Juslin et al. 2010, 614), jossa akseleiden päät ovat pystysuunnassa ylhäällä ”korkea aktivaatio”, alhaalla ”matala aktivaatio”, sekä vaakasuunnassa vasemmalla ”negatiivinen valenssi” sekä oikealla ”positiivinen valenssi”. Hieman yksinkertaistava emootiokategoria ”surullisuus-melankolia” on taulukossa lähes äärivasemmalla ja hyvin alhaalla, vastaavasti emootiokategoria ”nostalgia-kaipaus” on suhteessa samassa asemassa, mutta oikealla korostaen tunteen positiivista valenssia. Juslin et al. erittelevätkin nostalgian olevan ”monimutkaisempi” emootio kuin vastaavasti surullisuuden peruseemootion (Juslin et al. 2010, 615).

2.1.3 Negatiivisten tunteiden paradoksi: miksi ihmiset kuuntelevat surullista musiikkia?

Davies (2001) problematisoi surullisen musiikin aiheuttamia negatiivisia tuntemuksia. Hän kiinnittää huomiota paradoksiin, jossa ihmiset karttavat surullisia tuntemuksia aina kun voivat, mutta voivat silti kuunnella surullisia tunteita herättävää musiikkia (Davies 2001, 40). Davies esittää Kivyn (1990) huomioita siitä, että negatiivisen valenssin lisäksi surullinen musiikki omaa myös paljon muitakin puolia, jotka ikään kuin painavat vaakakupissa. Daviesin mukaan Kivy mainitsee esimerkkinä vaikkapa surullisen musiikin kauneuden, joka saa ihmisen kuuntelemaan sitä.

Davies näkee Kivyn näkemyksessä kuitenkin ongelmia. Hän huomauttaa, että tämän logiikan mukaan hakeutuisimme sellaisen iloisen musiikin pariin, joka omaa samoja hyviä puolia ilman surullisuuden negatiivista valenssia (Davies 2001, 40). Hän katsoo, että musiikissa negatiiviset tunteet ovat usein välttämättömiä kokonaisuuden kannalta. Daviesin mielestä olemme valmiita kohtaamaan negatiiviset tuntemukset sen vuoksi, että ymmärtäisimme kokonaisuutta. Hän näkee sen välttämättömänä musiikin kokonaisvaltaista ymmärtämistä varten, eikä jonain sellaisena elementtinä, joka pitää ikään kuin kestää positiivisten kokemusten saamiseksi. (Davies 2001, 41.)

Garrido ja Schubert (2011) taas tutkivat psykologisesta näkökulmasta miksi ihmiset kuuntelevat surullista musiikkia. Heidän mukaansa tähän vaikuttaa monta eri tekijää aina ”mielikuvituksen rikkaudesta” ”empatiakykyyn” saakka korostaen surullisuuden tunteen hahmottamisen lukuisia muotoja eri ihmisissä ja persoonallisuustyypeissä (Garrido & Schubert 2011, 289). Samaan seikkaan kiinnittää huomiota myös Huron (2011), jonka mukaan musiikin kuuntelijat hahmottavat surullista musiikkia eri tavoin. Jotkut raportoivat tuntevansa musiikkia kuunneltaessa konkreettista surua, toiset eivät. Jotkut pitävät surullisen musiikin kuuntelua kokonaan epämiellyttävänä, kun taas toisten lempimusiikki on nimenomaan ”surullinen musiikki”. (Huron 2011.)

Surullisen musiikin kuuntelijat tuskin kuitenkaan haluavat tulla aktiivisesti surullisiksi kuunnellessaan musiikkia, vaan musiikki voi edustaa ikään kuin melankolista nostalgiaa ja kaihomielisyyttä esimerkiksi muistojen noustessa esille musiikin kautta. DeNora (2000) tarkastelee nostalgian yhteyttä musiikin kuunteluun sosiologisesta näkökulmasta. Hän esittää nostalgian eli muistelun tärkeänä syynä ylipäättänsä kuunnella musiikkia ja tämä muistelu on myös yhteydessä musiikilliseen itsesäätelyyn (DeNora 2000, 47).

2.2 Musiikki vai sanat: kumpi välittää emotion?

Olen valikoinut oman tutkielmani esimerkkitaupauksiksi sekä sellaisia kappaleita joissa on sanat, että instrumentaalimusiikkia jottei lyriikoiden merkitys emotionvälityksessä saisi liian suurta osaa tutkimusasetelmassani. Koska keräämistäni melankolisen tai surullisen duurin esimerkkikappaleista osa kuitenkin omaa hyvinkin negatiivisen valenssin lyriikat, erittelen hieman näkemyksiä siitä, miten lyriikat saattavat vaikuttaa musiikissa havaittuun emotion.

Musiikin ja lyriikoiden suhdetta ovat tutkineet muun muassa Ali & Peynircioğlu (2006). Heidän tutkimuksessaan havaittiin, että musiikki on tärkeämpi tekijä tunteiden välittämisessä kuin sanat. Negatiivisen valenssin musiikissa sanat korostavat musiikin välittämää emootiota entisestään. Positiivisen valenssin musiikissa tätä korrelaatiota ei ollut. Päinvastoin: mitkä tahansa sanat vähensivät musiikin iloisuutta. Kaiken kaikkiaan tutkimuksen tulos siis oli, että melodia on tärkeämmässä asemassa emotionin herättäjänä kuin sanat. (Ali & Peynircioğlu 2006, 528–529.)

Lyriikoiden ja musiikin suhde vaikuttaa kuitenkin kokonaisuudessaan olevan musiikkitieteen kentällä jonkinlainen kiistakapula. Esimerkiksi Stratton ja Zalanowski (1994) saivat vastaavasti tulokseksi että nimenomaan lyriikat ovat tärkeämmässä asemassa melodiaan nähden musiikillisessa emotionvälityksessä. Itse kuitenkin näen, että näitä kahta tekijää on vaikea kokeellisesti erottaa, eikä niiden erottaminen välttämättä ole edes erityisemmin informatiivista: ihmisethän kuuntelevat tavallisesti musiikkia jossa nämä kaksi tekijää välittävät emootiota nimenomaan yhdessä, eivätkä kuulijat aina ymmärrä edes suurinta osaa kuulemistaan lyriikoista musiikkikappaleissa. Molemmista edellä esittelemistäni tutkimuksista käy kuitenkin ilmi se seikka, että lyriikat korostavat melankolisen tai surullisen musiikin emotionvälitystä, enemmän tai vähemmän.

3 SÄVELLAJIN JA TUNTEIDEN VÄLINEN YHTEYS

3.1 Sävellaji ja tonaalisuus

Tutkielman kannalta on tärkeää määritellä, kuinka ”duurisävellajin” käsite ymmärretään musiikkiteoriassa. Tutkielman viitekehyksessä tarkoitan duurisävellajilla diatonista duuriasteikkoa sekä melodisessa että harmonisessa (duuriasteikon mukainen soinnutus) mielessä. Salmenhaara (1985) määrittelee asteikon käsitteen näin: ”Asteikko on sävellajin sävelikkö järjestettynä toonikasta asteettaisesti ylöspäin. Asteikko sisältää siis vain sekunti-intervalleja. Asteikossa on seitsemän eri säveltä, joiden välillä vallitsevat tonaaliset suhteet”. (Salmenhaara 1985, 15.)

KUVA 1: Duuriasteikon kaava nousevana asteikkona C-duurissa.



Duuriasteikon kaava (KUVA 1) on siis $1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - 1 - \frac{1}{2}$ (1 = kokoaskel, $\frac{1}{2}$ = puoliaskel).

Asteikon ja toonikan käsite on Slobodan mukaan universaali (Sloboda 1985, 254). Hän esittää, että duuriasteikossa intervalli, joka erottaa sävelet neljä ja seitsemän (kuusi puoliaskelta), on uniikki. Mitkään muut sävelet eivät ole tämän tritonusintervallin erottamia. Tästä Sloboda johtaa, että kuulija, joka kuulee melodisen sekvenssin kuten 4-7-8 duuriasteikossa, tunnistaa viimeisen sävelen toonikaksi. (Sloboda 1985, 255.)

Kuten seuraava kuva (KUVA 2) havainnollistaa, sävellajin tapauksessa duurin soinnutus perustuu tälle diatoniselle asteikolle.

KUVA 2: Duuriasteikon kolmisoinnut C-duurissa.



Duurissa esiintyy kolme duurisointua, kolme mollisointua sekä yksi vähennetty kolmisointu. Duurikolmisoinnut ovat I (toonika), IV (subdominantti) ja V (dominantti) asteilla, mollikolmisoinnut asteilla II, III ja VI, sekä vähennetty kolmisointu asteella VII. Duurisävellaji omaa siis yhtä monta mollisointua kuin duurisointuakin. Ockelfordin (2005) mukaan ”musiikillinen diskurssi” duurisävellajissa saattaa hyödyntää elementtejä rinnakkaisesta mollista, mutta tämä ei hänen mukaansa ”uhkaa vallitsevaa tonaalisuutta” (Ockelford 2005, 89). Myös Hevnerin mukaan ”mollin surullisuus ei sijaitse mollisoinnussa, vaan mollimoodissa” (Hevner 1936, 248).

Musiikin teoriassa duurin luonnetta on perinteisesti selitetty diatonisten sointujen rakenteen kautta. Esimerkiksi Salmenhaaran mukaan duurin selkeä ja kirkas yleissävy johtuu siitä, että duurin sointuvalikoima koostuu yhtä vähennettyä sointua lukuun ottamatta duuri- ja mollikolmisoinnuista. Hänen mukaansa mollin melankolia ja synkkyys johtuu mollin sointuvalikoiman jyrkistä vastakohtaisuuksista ja riitasointisten sointujen suuresta lukumäärästä (Salmenhaara 1985, 33). Tämä katsantokanta vaikuttaa olevan hyvin yleinen, myös esimerkiksi musiikkitieteilijä Hatten (2004, 14) aprikoi mollin negatiivisen valenssin duuriin nähden johtuvan alennetusta terssistä sekä dissonoivista intervalleista.

Thomsonin (1999) perusteos *Tonality in music* käsittelee erittäin perusteellisesti länsimaisen tonaalisuuden historiaa monista eri näkökulmista. Kirjan oletus vaikuttaa olevan se, että tonaalisuus on psykologisesti perua ihmismielen tarpeesta hahmottaa asiat järjestyksen kautta. Tonaalisuus ja ”tonaalinen stabiliteetti” on läheisessä yhteydessä emootioon ja merkitykseen musiikissa (Meyer 1979, 214). Meyer näkee, että jotkut sävelet tonaalisessa systeemissä ovat aktiivisia ja liikkuvat kohti vakaita säveliä. Hän katsoo tonaalisuuden olevan luonteeltaan hierarkkista: esimerkiksi duurisävellajissa toonika edustaa lopullista lepoa jota kohden kaikki muut sävelet liikkuvat. (Meyer 1979, 214.) Myös Zuckerkandl esittää, että duuriasteikon seitsemäs sävel (johtosävel) hakeutuu kahdeksanteen samalla tavalla kuin toinen (teräsävel) toonikaan, mutta vieläkin ”itsepintaisemmin”. Hän myös näkee, että vaikka sävelet 3 (välittäjä) ja 5 (huippusävel) hakeutuvatkin kohti toonikaa, ne ovat itsessään vakaampia. Ne antavat siis viereisilleen sävelille ”tukea”: 4 (leposävel) hakeutuu kohti välittäjää, 6 (alavälittäjä) kohti huippusäveltä. (Zuckerkandl 1973, 35.)

Meyerin ja Zuckerkandlin hermeneuttiset näkemykset tonaalisuudesta ovat hyvin vastaavia Krumhanslin (1990) ja Bharuchan (1996) luonnontieteellisten, kokeellisten tulosten kanssa. Bharuchan mukaan asteikon epävakaat sävelet ”ankkuroituvat” pyrkimällä vakaisiin säveliin (Bharucha 1996, 383). Myös Krumhanslin mukaan tonaalinen konteksti määrittää yhden sävelen kaikista keskeisimmäksi: muiden sävelten funktio määräytyy tämän sävelen mukaan (Krumhansl 1990, 18).

3.2 Miksi duuri on ”iloista” ja molli ”surullista”?

Duuri-molli-emootiokonvention ”juurtumista” ihmismieleen on tutkittu kokeellisesti. Dalla Bella et al. (2001) esittävät, että viiden vuoden iästä eteenpäin lapset osaavat erottaa iloisia ja surullisia musiikkikatkelmia. Heidän tutkimuksensa mukaan 5-vuotiaat käyttivät tulkinnan apuna pelkästään tempoa ja 6-8-vuotiaat, kuten aikuisetkin, käyttivät puolestaan apunaan sekä tempoa että sävellajia. Dalla Bella et al. näkevät, että tulokset tukevat näkemystä jonka mukaan ”sävellajiherkkyys” on riippuvaisempaa oppimisesta kuin vastaavasti tempon hahmotus. Dalla Bella et al. katsovat, että käytännössä kuudenteen ikävuoteen mennessä lapsilla on kaikki tietämys iloisien ja surullisten musiikin karaktäreistä, ja tämä hahmotuskyky pysyy yleensä muuttumattomana läpi elämän. (Dalla Bella et al. 2001, B8-B9.) Myös Gabrielsson ja Lindström esittävät, että emootiokonvention havaitsemiskyky kehittyy noin 6-8 vuoden iässä (Gabrielsson & Lindström 2010, 393).

3.2.1 Kulttuurihistoriallinen näkökulma

Tagg (2003) esittää duuri-molli-emootiokonvention taustaa koskien kulttuurihistoriallisia seikkoja. Hän esittää duuriasteikon suosion nousseen Euroopassa samaan aikaan valistuksen aatteen, porvariston nousun sekä kolonialistisen laajentumisen kanssa. Tagg päättelee duuri-molli affektiivisen kahtiajaon juurten olevan todennäköisesti nähtävissä jopa parikin vuosisataa ennen varsinaista barokkiaffektioppia. Tagg esittää, että duuri- ja molliaffektin diskurssin juurille päästääkseen olisi todennäköisesti palattava aina 1500-luvun musiikkiteorian teoksiin, kuten Zarlinon *Istituzioni armoniche* (1558) ja Gallilein *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581). (Tagg 2003, 312.)

Tagg esittää mielenkiintoista pohdintaa siitä, mitkä tekijät vaikuttivat ylipäättänsä duurin valta-asemaan 18. ja 19. vuosisadan Euroopassa. Koskien esimerkiksi duurin nousevaa johtosäveltä hän teoretisoi sen liittyvän eurooppalaisen ja pohjoisamerikkalaisen porvariston onnentavoitteluun, sekä katsoo modaalisuuden aseman heikkenemisen liittyvän pesäeron ottamiseen keskiaikaan (Tagg 2003, 312). Taggin ajatus on selkeä mollin arkaaisuuden ja nostalgisen melankolian suhteen: 19. vuosisadan keskieuropalainen tonaalisuusajattelu käsitteli hänen mukaansa mollia muinaisena vastapainona modernimmalle duurille. Mollin vakiintui kuvaamaan menneitä aikoja, nostalgiaa ja surua. Tagg katsoo klassisen Hollywood-elokuvamusiikin semanttisten käytäntöjen pohjaavan täysin eurooppalaiseen klassiseen musiikkiin ja romantiikkaan. (Tagg 2003, 313.) Taggin näkemyksistä johdettuna elokuvamusiikin sävellajikonvention voi siis nähdä osana historiallista jatkumoa.

Ball (2010) näkee sävellajin ja sen välittämän emotionin olevan täysin sattumanvarainen konventio. Hänen mielestään esimerkiksi mollisävellajissa ei ole mitään sisäsyntyisen surullista (Ball 2010, 276). Ball myös esittää, että koskien musiikin välittämiä emotionioita konventioille ehdollistuminen on osoittautunut tärkeämmäksi tekijäksi kulttuurit ylittävissä tutkimuksissa kuin sisäsyntyiset emotionaaliset merkit musiikissa. Hän näkee tutkimusten valossa kulttuurisen tradition tärkeämpänä tekijänä emotionvälityksessä kuin minkään sisäsyntyisen tekijän musiikissa. Ball myös esittelee mielenkiintoisen ilmiön, jossa kulttuuriset konventiot ”häiritsevät” kulttuurit ylittävää emotionin tulkintaa. Esimerkiksi tietty Jaavalainen musiikki saattaa länsimaisin korvin kuulostaa surulliselta vaikka se todellisuudessa kuvastaa iloa, sillä siinä käytetään diatonista pientä terssiä muistuttavaa intervallia. Toisaalta Ball esittää aiheen yhteydessä myös kulttuurit ylittävää yhdenmukaisuutta emotionvälityksessä: jaavalaisessa musiikissa iloa kuvataan korkeilla sävelillä ja hitaat tempot kuvastavat surullisuutta. (Ball 2010, 276–277.)

3.2.2 Psykoakustinen näkökulma

Ball myös esittelee eri tutkijoiden näkemyksiä duurista ”luonnollisena asteikkona”. Ballin mukaan fyysikko ja akustiikan tutkija Helmholtz tyrmää ajatuksen diatonisen duuriasteikon luonnollisuudesta (Ball 2010, 71). Helmholtzin mukaan asteikot ja harmoninen kudos on taiteellinen keksintö (Helmholtz 1980, 365–366). Tämä on sikäli mielenkiintoista, että esimerkiksi Cooke (1981, 40) ja Hatten (2004, 14) katsovat duurin olevan nimenomaan

”luonnon” sointi: he katsovat tämän asetelman perustuvan luonnon yläsävelsarjalle.

Ballin näkemys asiasta on skeptinen. Hänen mukaansa duuriterassin harmonisuus yläsävelten perusteella johdettuna on ongelmallista. Hän esittää, että vaikka koulutetun muusikon korva voi parhaassa tapauksessa kuulla 6-7 eri yläsäveltä, yläsävelet yleensä heikkenevät ensimmäisen kahden äänen jälkeen. Tästä Ball johtaa, että duuriterassille ei välttämättä muodostu erityisasemaa kuulokuvassa toonikaan nähden. (Ball 2010, 68.) Ballin mielestä yläsävelsarjaa ei voida pitää länsimaisen melodisen ja harmonisen teorian pohjana, koska yläsävelsarjassa ei ole kvartti-intervallia eikä pientä terssiä (Ball 2010, 69–70).

Myös Crowder kiinnittää huomiota siihen, että duuri-molli-emootiokonvention juuret jakavat tutkijoiden mielipiteet. Joidenkin mielestä konventiolla on luonnollisia perusteita akustiikassa juuri konsonanssi/dissonanssi-erottelun kautta, toisten mielestä kysymys on taas ”aivopesusta” [sic] ja että konventio on syntynyt täysin sattumalta (Crowder 1984, 9). Crowder itse näkee, että akustis- ja aivopesuhypoteesien välimuoto voi olla hyvinkin mahdollinen. Hän spekuloi, että joku musiikillisten äänten ominaisuuksissa on kääntänyt vaakakupin alun perin esimerkiksi siten, että duuri hahmotetaan positiivisempänä kuin vastaavasti molli. Tämä olisi hänen mukaansa tapahtunut silloin, kun länsimaisen musiikin ”harmoninen sanavarasto” oli vielä rajallinen. Tämän jälkeen affektiivinen konnotaatio olisi juurtunut ”aivopesulla”. (Crowder 1984, 10.)

3.2.3 Sävellajin suhde puheen spektriin

Tutkijoiden näkemyseroista huolimatta suuren ja pienen terssin ero on kulttuurissamme käsin kosketeltava. Tämä ero saattaa liittyä myös puheen spektreihin. Juslin ja Laukka (2005) ovat keränneet tuloksia koskien puheen ja musiikin suhdetta emotionvälityksessä. Tulokset antavat osviittaa siitä, että musiikillisen emotionvälityksen ja puheen emotionvälityksessä on korrelaatio akustisiin parametreihin (Juslin 2005, 95).

Myös Bowling et al. (2010) tutkivat duuri- ja molli-intervallien suhdetta puheäänien spektriin. Heidän tutkimuksensa ajatuksena oli tutkia musiikin emotionvälitystä harmonisena ilmiönä. Kokeessa duuri- ja molli-intervallien äänispektriä verrattiin innokkaan ja vastaavasti lannistuneen puheen spektreihin käyttäen mittana perustaaajuuksia (äänenkorkeus) ja taajuussuhteita. (Bowling et al. 2010, 491.) Tuloksissa havaittiin, että innostuneen puheen

spektriipiirteet muistuttavat enemmän duuri-intervalleja musiikissa, lannistuneen puheen spektriipiirteet taas vastaavasti molli-intervalleja. Kokeen perusteella duurin ja mollin erottavat intervallit ovat nähtävissä myös puhespektrissä siten että ne omaavat duuri- ja mollisävellajin emotionvälityksen konvention. Tässä valossa konventio ei siis vaikuta olevan puhtaasti sattumanvarainen. Se tunnustetaan ainakin länsimaissa yleisesti: duuri- ja molliterassin konnotatiivisen eron voi tavallaan hahmottaa länsimaisen kulttuuripiirin yhteisenä kulttuurisena pääomana.

3.3 Onko sävellajin emotionaalinen tulkinta kulttuurinen konventio?

Saksalainen tutkijaryhmä (Fritz et al. 2009) teki kokeen liittyen länsimaisen musiikin välittämien emotionoiden välittymisen universaalisuudesta. Kokeessa tutkijaryhmä soitti länsimaisen kulttuurin ulottumattomissa eläville Kamerunilaisille Mafa-heimon jäsenille länsimaista musiikkia. Heidän kuuntelureaktioitaan verrattiin saksalaisen kontrolliryhmän vastaaviin reaktioihin soitettuihin musiikkiesimerkkeihin. Tutkijaryhmän johtajan Thomas Fritzin mukaan Mafat tunnustivat ensi kuulemalta ja onnistuivat jäsentämään musiikin välittämiä emotionioita länsimaisittain ajateltuna ”oikein”. Tutkimus siis antaa ymmärtää, että sekä Mafat että länsimaiset musiikin kuuntelijat määrittävät musiikin emotioniot pitkälti tempon ja sävellajin perusteella.

Sekä Mafat että länsimaiset kuuntelijat siis ”tukivat” konventiota duurin iloisuudesta ja mollin surullisuudesta sävellajin tulkinnassa. Tutkimuksen mukaan duuri koettiin nimenomaan iloisena kun taas molli pelottavana musiikkiesimerkeissä. Bowerin (2009) mukaan löytö on sikäli hämmäntävä että aikaisemmissa tutkimuksissa ei ole saatu tätä tonaliteetin konvention universaalista tulkintaa tukevia tuloksia. Tutkimus antaa mielenkiintoista osviittaa siitä, että musiikin emotionoiden välittyminen on ainakin osin universaalista. Tällaisten tutkimusten tekeminen käynee yhä vaikeammaksi tulevaisuudessa globalisaation ja länsimaisen musiikin saavuttaessa maailman syrjäisimmätkin kolkat. Siksi definitiivistä vastausta tonaliteetin välittämien emotionoiden universaalisuudesta lienee yhä vaikeampi antaa. Miksi Mafat hahmottivat musiikin välittämän emotion länsimaisesti ajateltuna oikein? Musiikillisen emotion välittymisen mahdollisuus ilman duuri/molli emotionkonventiota voisi olla vastaus tähän kysymykseen. Esittelen tätä ilmiötä seuraavassa luvussa.

4 AFFEKTIIVINEN DISSONANSSI: MELANKOLINEN DUURI

4.1 Tutkimusongelma ja tutkimuskysymys

Kuten johdannossa mainitsin, tämän tutkielman tutkimusongelma on duurisävellajin epäkonventionaalinen käyttö musiikillisen emotionin välityksessä. Tässä luvussa esittelen kaksi teoramallia, jotka selittävät miten duurisävellaji voi saada myös melankolisia tai surullisia konnotaatioita. Teoramallien esittelyn jälkeen pureudun tutkielman varsinaiseen tutkimuskysymyksen, jonka olen muotoillut tutkimusongelman perusteella:

Mitkä harmoniset, melodiset ja psykofyysiset tekijät mahdollistavat duurisävellajin käytön melankolisen tai surullisen emotionin välittäjänä musiikissa?

Erittelen nuottiesimerkkien avulla melankolisten tai surullisten duurikappaleiden muotokieltä ”käytännössä”: tutkin esimerkkikappaleita musiikkianalyttisesti ja vertaan löydöksiäni esittelemääni teoriataustaan. Kokeilen siis pienimuotoisen otoksen valossa, ovatko tutkielmassa esittelemäni harmoniset tekijät (hermeneuttinen paradigma) sekä psykofyysiset (sekä hermeneuttinen että luonnontieteellinen paradigma) tekijät löydettävissä melankolisen tai surullisen duurin esimerkkikappaleista. Esimerkkiaineiston perusteella katson, onko negatiivisen valenssin omaavista duurikappaleista mahdollisesti löydettävissä yhteisiä musiikillisia tekijöitä.

4.2 Brunswikin linssimalli

Juslin ja Timmers käyttävät kuvaamaan musiikillisten tekijöiden yhteisvaikutusta emotionin välittymisessä Egon Brunswikin linssimallin muunnelmaa. Brunswikin linssimalli oli alun perin visuaaliseen havainnointiin käytetty malli, mutta sitä on käytetty kognitiivisen arvioinnin tutkimuksessa. Brunswik käytti sitä itse myös sosiaalisen havainnoinnin tutkimuksessa, esimerkiksi kasvonilmeiden välittämässä emotionissa. (Juslin & Timmers 2010, 471.) Brunswikin linssimallissa toimii Juslinin ja Timmersin (Juslin & Timmers 2010, 474) mukaan sijaisfunktio (*vicarious functioning*), jossa kuulijat käyttävät osin keskenään vaihdettavia merkkejä joustavasti merkistä toiseen. Sävellajikonvention kohdalla tämä voisi merkitä sitä, että duuri-iloinen/molli-surullinen on hyvin tunnettu emotionaalinen konventio

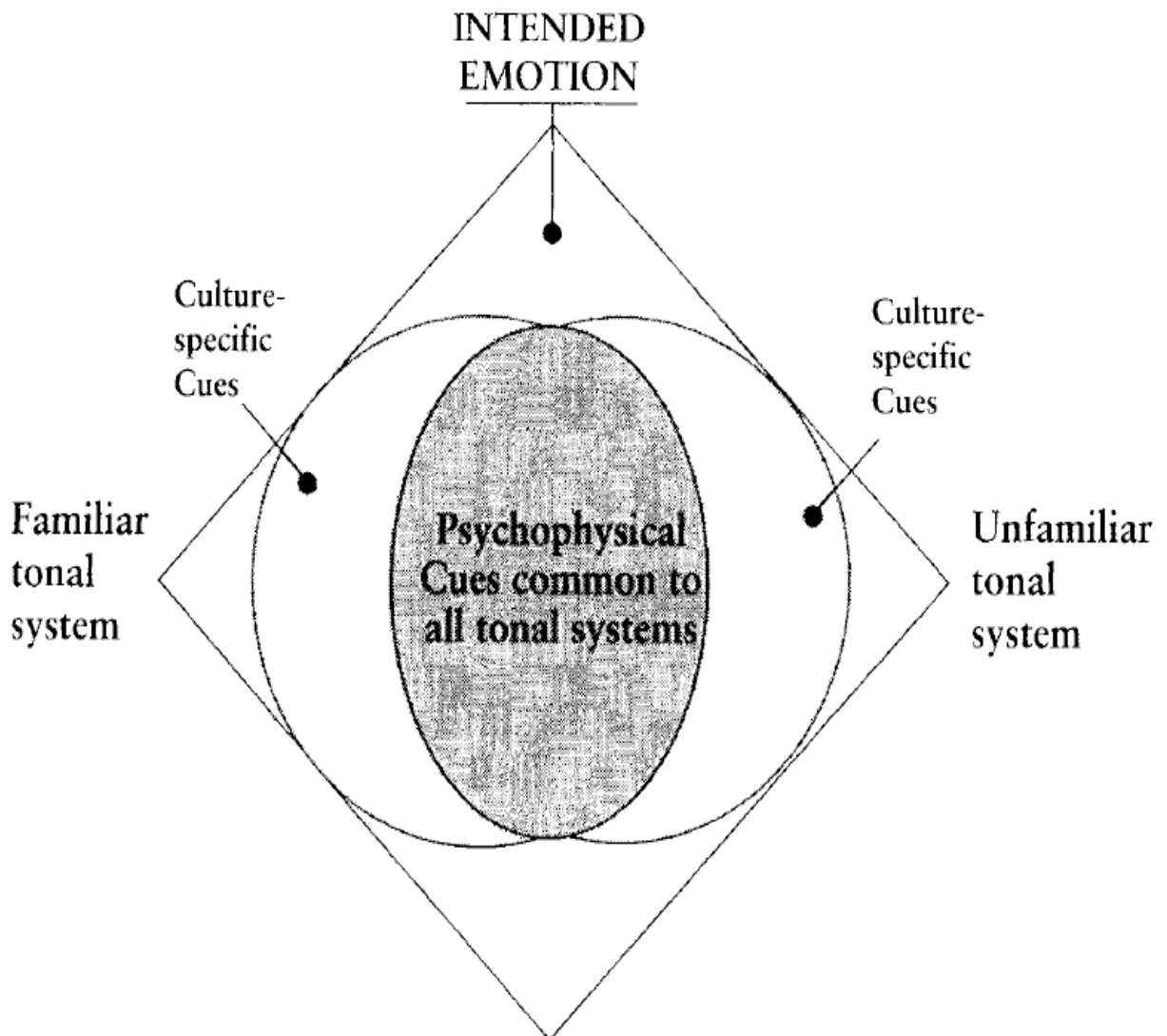
länsimaisessa musiikissa, mutta se ei yksin riitä tekemään musiikista iloista tai surullista, jos samanaikaisesti moni muukin merkki tavallaan antaa vihjeitä vastakkaisesta emootiosta. Juslin ja Timmers näkevät, että Brunswikin linssimalli voi selittää, miksi emootion välitys on täsmällistä, vaikka merkkejä käytetään ”epäjohdonmukaisesti” tai vaihtelevasti eri musiikeissa. Juslin ja Timmers kiteyttävät: ”Musiikillisten merkkien moninaisuus mahdollistaa elinvoimaisen kommunikaatiosysteemin, joka on joustava ihanteellisen merkkien käytön poikkeamien suhteen” (Juslin & Timmers 2010, 474). Emootion kommunikaatioketju siis vaikuttaisi nojaavan lukuisten tekijöiden yhteisvaikutukseen, jossa saman informaation voi esittää monilla eri merkeillä. Eri merkit saattavat olla jopa ristiriidassa keskenään, kuten epäkonventionaalisen sävellajin käytön tapauksessa. Myös Gabrielsson ja Lindström (2001) kiinnittävät huomiota siihen, että havaittu emotionaalinen ilmaisu on harvoin tai ei koskaan pelkästään yhden tekijän varassa, vaan monen tekijän yhteisvaikutuksen tulos. Tietyn tekijän vaikutus riippuu siitä miten se suhteutuu muihin tekijöihin. (Gabrielsson & Lindström 2001, 242.) Duuri ja molli siis vaikuttavat olevan todella vakiintuneita merkkejä emootionvälityksessä, mutta muiden merkkien läsnäolo voi tavallaan haastaa niiden konventionaalisen emootionvälityksen.

4.3 Emootion välittyminen ilman sävellajin emootiokonventiota

Balkwill ja Thompson (1999) esittävät, että musiikillinen emootio voi välittyä myös ilman sävellajin emootiokonventiota. Musiikilliseen emootionvälitykseen vaikuttaa heidän mukaansa tonaalisuus-systeemin lisäksi variaatiot psykofyysisessä dimensiossa kuten tempo ja sointi. Psykofysiikka on heidän mukaansa soinnin se ulottuvuus, joka on havaittavissa ilman kulttuurikohtaista kokemusta, tietoa tai enkulturaatiota (Balkwill & Thompson 1999, 44).

Balkwillin ja Thompsonin mukaan monet tutkimukset tukevat näkemystä siitä, että psykofyysinen dimensio on suuressa osassa emootionvälityksen arvioinnissa (Balkwill & Thompson 1999, 44–45). Kuulijat omaksuvat helposti tapoja hahmottaa tuntematonta musiikillista tyyliä, kulttuurin ulkopuolellakin. Balkwill ja Thompson näkevät, että tästä pääteltynä emootion havaitseminen on myös samalla tavalla joustavaa. Säveltäjät ja musiikin esittäjät käyttävät näitä hahmottamismerkkejä tietoisesti tai alitajuntaisesti nojaten joko psykofyysisen dimension merkkeihin tai vastaavasti konventioihin. Kuulijat voivat niin ikään

kääntyä molempiin suuntiin etsiessään emootiomerkitystä. Mitä enemmän merkkejä musiikissa on läsnä, sen vahvempi emotionvälitys on. Balkwill ja Thompson esittävät, että kun tuttu kulttuurinen merkki puuttuu, kääntyy kuulija muiden merkkien puoleen, kuten tempo ja harmonien monimutkaisuus. (Balkwill & Thompson 1999, 45.) Tässä mielessä ajatus muistuttaa Brunswikin linssimallia: musiikillinen emootiovälitys ei suinkaan perustu jäykästi yhteen tekijään, kuten vaikkapa konventionaalinen sävellaji, vaan merkkien yhteisvaikutukseen, joita sekä säveltäjät, esittäjät että kuulijat ”käyttävät” joustavasti. Balkwillin ja Thompsonin tekemä kuvio havainnollistaa kulttuurit ylittävää emotionvälitystä, sävellajikonvention kääntämisen voisi myös ajatella samanlaisena prosessina:



KUVIO 3: Balkwillin ja Thompsonin kuvio koskien kulttuurit ylittävää emotionvälitystä musiikissa (Balkwill & Thompson 1999, 46).

Kuviossa (KUVIO 3) ”tuttu tonaalisuus” voisi yhtä hyvin kuvata konventionaalista sävellajia, kun taas ”tuntematon tonaalisuus” olisi hypoteettisesti korvattavissa epäkonventionaalisella sävellajilla, tässä tapauksessa kulttuurin sisällä. Idea on sama: muut musiikilliset merkit välittävät emotionin, vaikka sävellajin käyttö olisi epäkonventionaalinen. ”Kulttuurispesifi merkki” ilolle on duuri, surulle vastaavasti molli. Näiden välityksessä käytetään kuitenkin psykofyysisiä merkkejä, jotka limittyvät molemmissa sävellajeissa ylittäen sävellajikonvention.

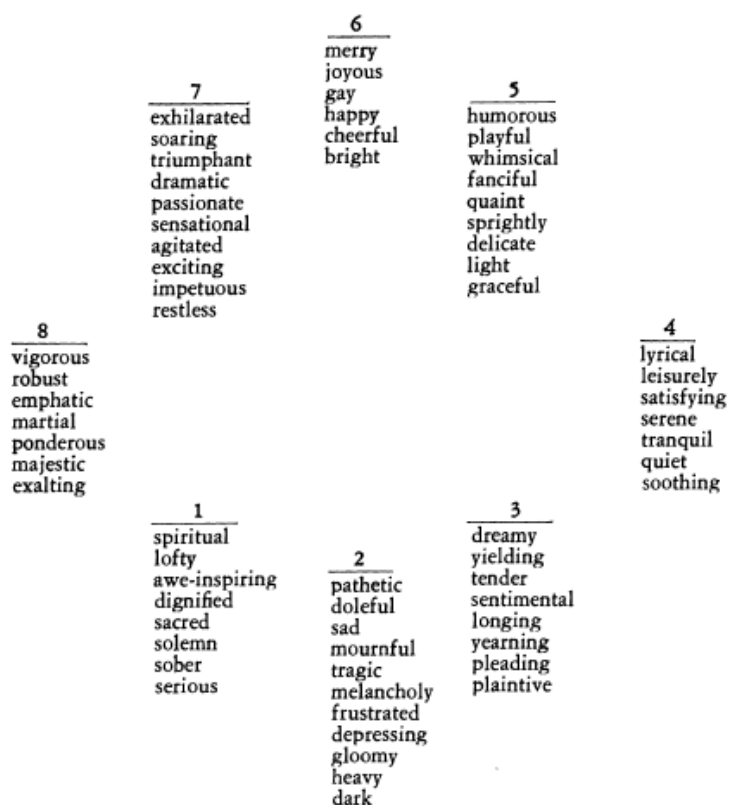
4.4 Ilmaisulliset merkit musiikissa

Juslin ja Timmers (2010) katsovat, että merkit kuvastavat emotionaalisisessa ilmaisussa kahta päätekijää. Ensimmäinen (pääasiallinen) tekijä on synnynnäiset ”ohjelmat” äänelliseen ilmaisuun koskien perusemootioita. Tämän hypoteesin mukaan ”ilmaisullisen merkin” juuria tulee etsiä fysiologisista muutoksista liitettyinä emotionaalisiin reaktioihin, jotka vaikuttavat vahvasti äänenmuodostuksen eri aspekteihin. Juslinin ja Timmersin mukaan emootioiden koodaus ja dekodaus tapahtuu oletettavasti rajalliseen emootioluokitteluun perustuen, mahdollistaen tulkitsijoille merkkien maksimaalisen erottelumahdollisuuden. Käytännössä tämä siis tarkoittaa, että emotionaaliset ilmaisut tulkitaan pelkästään muutaman emootiokategorian perusteella, jotka ovat kiinteässä yhteydessä perustavanlaatuisiin ongelmiin elämässä. Esimerkkeinä Juslin ja Timmers esittävät vaaran (pelko), kilpailun (viha), menetyksen (surullisuus), yhteistyön (onnellisuus) ja hoivan (rakkaus). Juslin ja Timmers kuitenkin huomauttavat, että kuulijoille on toki mahdollista välittää monimutkaisempiakin emootiosisältöjä kontekstin ja konvention avulla, ja musiikin herättämät emootiot kuulijoissa ovat paljon monimutkaisempia. (Juslin & Timmers 2010, 470.) Toinen päätekijä on Juslinin ja Timmersin mukaan sosiaalinen oppiminen monissa muodoissaan. Emootioiden sosiaalinen oppiminen on heidän mukaansa koko eliniän jatkuva prosessi, joka alkaa äidin ja vauvan varhaisesta interaktiosta, jonka koodisto (esimerkiksi hidas, alaspäinen puhe rauhoittavana tai vastaavasti terävä, ”staccatomainen” äänensävy paheksunnan merkinä) on todennäköisesti universaali. (Juslin & Timmers 2010, 470.)

Kivy (2002) esittelee joitain hermeneuttisia näkemyksiä koskien surua ja melankoliaa musiikissa. Kivyn mukaan melankolinen musiikki ja melankolinen puhe omaavat yhteisiä tekijöitä kuten pehmeys ja hillitty sävy. Melankolinen puhe on Kivyn mukaan hidasta ja

katkonaista, tässä hän näkee analogian musiikkiin. (Kivy 2002, 40.) Myös Huron (2011) yhdistää surullisen puheen parametreja musiikkiin. Hän esittää, että puheessa kuusi akustista tekijää implikoivat surullisuutta: (1) matala äänenkorkeus, (2) pieni sävelten liike, (3), hiljaisuus, (4) hitaus, (5) epäselvä artikulaatio ja (6) tumma äänenväri. Huron yhdistää näihin surullisen puheen ominaisuuksiin musiikillisia tekijöitä: myös surullinen musiikki on sävelkorkeudeltaan matalaa, käyttää pieniä intervaleja, on hiljaista ja matalatempoista sekä sointiväriältään tummaa (Huron 2011.)

Gabrielsson ja Lindström (2001) ovat keränneet useiden musiikin ja tunteiden välisestä yhteydestä tehtyjen kokeellisten tutkimusten tuloksia. He ovat keräämiensä aikaisempien tutkimustulosten perusteella yhdistäneet musiikillisia tekijöitä Hevnerin (1936, 249) laatiman ”adjektiivipyörän” adjektiiveihin. Hevnerin adjektiivipyörässä musiikin tunnetta kuvaavat adjektiivit on jaettu kahdeksaan ryhmään (Hevner 1936, 249).



KUVIO 4: Hevnerin laatima adjektiivipyörä (Hevner 1936, 249).

Kuten adjektiivipyörästä (KUVIO 4) näkyy, adjektiivit jokaisessa ryhmässä ovat lähellä toisiaan. Oman tulkintani mukaan ”melankolisen” tai ”surullisen” duurin kohdalla musiikin

emootioita kuvaavat adjektiivit sijoittuvat Hevnerin adjektiiviympyrässä alaosaan. Kuvaavia adjektiiveja voisivat olla ”vakava” (adjektiiviympyrässä lohko 1), ”murheellinen”, ”melankolinen”, ”surullinen” (lohko 2) sekä ”kaihoisa” ja ”sentimentaalinen” (lohko 3). Legatofraseeraus ja pehmeä sointi on yhdistetty adjektiiveihin kuten ”melankolinen” ja ”surullinen”. Gabrielsson ja Lindström esittävät, että tempo on tärkein yksittäinen tekijä, joka vaikuttaa musiikin välittämiin emootioihin (Gabrielsson & Lindström 2001, 235). Hidas tempo on Gabrielssonin ja Lindströmin tutkimuksissa yhdistetty adjektiiviympyrässä adjektiiveihin kuten ”kaihoisa”, ”arvokas”, ”surullinen”, ”sentimentaalinen” (Gabrielsson & Lindström 2001, 238). Myös Balkwill ja Thompson esittävät kuuntelukokeiden perusteella, että psykofyysisen dimension tekijöistä tempo on tärkein yksittäinen tekijä emotionvälityksessä (Balkwill & Thompson 1999, 49). Samanlaiseen tulokseen ovat päätyneet myös Gagnon ja Peretz (2003), jotka saivat tulokseksi kokeellisessa tutkimuksessaan, että tempo on tärkeämpi tekijä musiikillisessa emotionvälityksessä kuin sävellaji (Gagnon & Peretz 2003, 36). Heidän mukaansa tempo saattaa olla helpompi havaita, sillä tempo välittää emootiota jokaisella sävelellä (suhteutettuna tietenkin kahden sävelen välillä), kun taas sävellajin tulkinta vaatii monimutkaisempaa kognitiivista tietoa sävelten välisestä suhteesta, jota melodia ei välitä joka melodian sävelellä (Gagnon & Peretz 2003, 37). Gabrielssonin ja Lindströmin (2010) mukaan duuri-molli sävellajikonventiota voi modifioida tempolla ja sävelkorkeudella (Gabrielsson & Lindström 2010, 393).

4.5 Miten duurisävellaji voi välittää melankolisen tai surullisen emotion?

4.5.1 Hermeneuttisia näkemyksiä harmonisista ja melodisista tekijöistä

Gabrielsson ja Lindström (2001) mainitsevat esimerkkejä siitä, kuinka molli voi kuulosta iloiselta, mutta mainintaa esimerkistä, missä duuri kuulostaisi surulliselta, ei ollut. Tagg esittää melankolisesta duurista joitakin esimerkkejä ja hermeneuttisia päätelmiä: ”...Rapée:n stereotyyppisessä kokoelmassa mykkäelokuvapianisteille (1924)⁴ viisi kappaletta surullisuusosion neljästätoista kappaleesta menevät duurissa” (Tagg 2003, 315). Tagg päättelee tästä, että jopa keskieurooppalaisen klassismin vaikuttaessa yhdysvaltalaiseen elokuvamusiikkiin myös

⁴ Tagg viittaa tässä Rapée:n teokseen *Motion picture moods for pianists and organists*, joka on kokoelma kappaleita mykkäelokuvan musiikilliseen emotionvälitykseen.

muut musiikilliset parametrit kuin molli toimivat surullisuuden ilmentäjänä elokuvamusiikissa. Tästä Tagg esittää esimerkin: Rapéen teoksessa ”hautajais-” osiossa mukana on Schumannin *Andante pathétique*, jossa on Taggin mukaan ”pitkä kaihoisa toinen osa duurissa”. Tagg näkee että hiljaiset ja hitaat, ei-dissonoivat duuri-kappaleet, joiden alut ja loput omaavat rajallisen melodisen ambituksen ja yleisestikin matalan sävelkorkeuden säästyksessä sopivat näkemykseen eurooppalaisesta hautajaismaisesta vakavuudesta. (Tagg 2003, 315.) Esimerkkinä Tagg esittää Händelin *Largon* oopperasta *Serse (Ombra mai fù)*, joka hänen mukaansa ”lienee kautta-aikojen surullisin duurikappale”. Taggin mukaan kappaletta on käytetty monissa surullisissa konteksteissa. (Tagg 2003, 316.) Tagg esittelee duurin epäkonventionaalisen käytön yhteydessä myös lyyrisesti menetystematiikkaa käsittelevän Gluckin da capo-aarian *Che farò senza Euridice*. Hän huomauttaa, että aaria ei missään vaiheessa moduloi molliin, ja yhtä kadenssissa kuultavaa vähennettyä septimisointua lukuun ottamatta kappaleessa ei myöskään ole Taggin sanoin ”kromaattista paatosta”. (Tagg 2003, 316.) Myös Cooke käsittelee tätä samaista Gluckin aariaa. Hänen mielestään on mielenkiintoista kysyä, miten yksinkertainen ja diatoninen duurimelodia voi kuvastaa surua. Cooke näkee tämän efektin johtuvan siitä, että Gluck pidättää toonikaa purkaen sen suureen septimiin, joka taas on dominantin 4-3 melodiakulku. Cooken mukaan tämä aiheuttaa aarian paatoksen: 4-3 pidätys horjuttaa duurin kuvaamaa ”elämän iloa”. Hän korostaa duurisävellajin luovan ”pohjimmiltaan miellyttävän” kontekstin. (Cooke 1981, 83.) On mielenkiintoista huomata, miten Cooke näkee duurin omaavan perustavanlaatuisen positiivisen valenssin, jota ”häiritsemällä” duuri voi saada negatiivista valenssia.

Cooken mukaan säveltäjä voi käyttää duuria ilmaisemaan negatiivista tunnetta käyttämällä ”oikeita jännitteitä” (Cooke 1981, 75–76). Cooke ei tee eroa emootioiden välittämisessä musiikissa taidemusiikin ja populaarimusiikin välillä, ja käyttääkin esimerkkejä sekä taide- että populaarimusiikin puolelta. Konkreettisina esimerkkeinä hän esittää Mahlerin *Das Lied von der Erden* ”pessimistisen lopun” sekä Händelin *Saul*-oratorion kuolinmarssin, jotka molemmat menevät duurissa (Cooke 1981, 51). Cooken mielestä duurissa menevä musiikki edustaa iloa vain, kun se on puhtaasti diatonista ja siitä puuttuu duurin ”4-3” jännite. Cooke näkee asteikon neljännen sävelen laskeutumisen kolmannelle edustavan ”klassista liikuttavuutta” (Cooke 1981, 83–84). Cooke ei kuitenkaan tyrmää konventionaalista ajatusta jonka mukaan rinnastus ”duuri on yhtä kuin ilo” pitää paikkansa perustavanlaatuisena musiikillisena kontekstina.

Miten säveltäjä sitten voi välittää melankoliaa tai surua muuten niin positiivisen valenssin omaavassa duurisävellajissa? Eli mitkä ovat ne jännitteet, joista Cooke puhuu? Cooken mukaan suuri seksti duurikolmisointua vasten aiheuttaa tiettyä ”tyydyttämättömyyden” tunnetta. Cooke selittää tällä tarkoittavansa eräänlaista kaipausta mennyttä kohtaan tai saavuttamatonta iloa. (Cooke 1981, 69.) Hän jatkaa myös suuren septimin duurikolmisointua vasten kuvastavan suurta kaipausta. Suuri septimi kaipaa hänen mielestään lopullisuutta, joka ilmenee kohti toonikaa suuntautumisenä. Suuri seksti taas kaipaa Cooken mukaan kohti dominanttia. (Cooke 1981, 75.) Cooken ja Taggin näkemyksistä vaikuttaa olevan pääteltävissä, että heidän mukaansa duurissa soivan musiikin melankolia perustuu siis ennemminkin musiikillisten jännitteiden luomaan kaipuun tunteeseen kuin vastaavasti mollin ”suoraan” ja yksiselitteiseen suruun. Tämä sama ajatus kuin Cooken ”rohkeassa” semantiikassa on nähtävissä tonaliteettia tutkineiden Meyerin, Zuckerkandlin, Krumhanslin ja Bharuchan näkemyksissä: asteikon sävelet välittävät emootiota sen perusteella, miten ne sijoittuvat suhteessa toonikaan ja muihin vakaisiin säveliin harmoniassa.

Duurisuurseptimisoinnun melankolisesta ulottuvuudesta on Cooken lisäksi kirjoittanut myös Byers (2009). Hän kiinnittää soinnun yhteydessä huomiota samaan ”kaipaukseen” kuin Cookekin. Byers laittaa duurisuurseptimin kaipauksen sen tietynlaisen ”kaksinaisen” luonteen piikkiin. Hän hahmottaa duurisuurseptimin omaavan sekä duuri- että mollikolmisoinnun, esimerkiksi Cmaj⁷:n kohdalla sointu käsittää sekä C-duurin (sävelet C, E ja G) että vastaavasti E-mollin (sävelet E, G, H). Myös pienen sekunnin intervallin läsnäolo (Cmaj⁷:n kohdalla sävelet H ja C) aiheuttaa hänen mielestään dissonanssia, joka kaipaa purkausta. Mielenkiintoisina esimerkkeinä duurisuurseptimin kaipaavasta melankoliasta hän nostaa esille muun muassa klassisen musiikin puolelta Erik Satien *Gymnopédie No 1*-pianokappaleen sekä populaarimusiikista The Beach Boys-yhtyeen duurisuurseptimisointujen vaihtelulle perustuvan ”laulavan nostalgisen” *Friends*-kappaleen. (Byers 2009.) Esittelen myöhemmin tutkielmassani tarkemmin *Gymnopédie No 1*-kappaletta juuri duurisuurseptimin näkökulmasta. Sekä Cooke että Byers siis kiinnittävät huomiota duurisuurseptimin nostalgisen melankoliseen ulottuvuuteen.

4.5.2 Psykofyysiset tekijät: hermeneuttisia näkemyksiä ja kokeellisia tuloksia

Cooke esittää tulkintoja myös psykofyysisistä tekijöistä, jotka voivat välittää musiikissa melankolista tai surullista emootiota. Tahtilajista Cooke taas sanoo, että kontekstista riippuen 3/4 tahtilaji saa hänen mielestään aikaan kuulijassa ”rentoutumisen” ja ”antautumisen” tunnelman (Cooke 1981, 98). Cooke esittää, että säveltäjät käyttävät ylöspäisiä kulkuja metaforana ulos- tai poisääsulle ja alaspäisiä vastaavasti sisään- tai takaisintulolle (Cooke 1981, 103). Cooke ei mainitse diatonisia alaspäisiä kulkuja melankolisena, pelkästään kromaattiset (Cooke 1981, 165–166). Hitaiden, laskevien melodioiden surullisesta tendenssistä kirjoittaa myös Burkholder (2007, 100) tekemättä eroa kromaattisen ja diatonisen laskun välillä. Alaspäiset melodiakulut on myös Gabrielssonin ja Lindströmin (2001) kokeellisessa tutkimuksessa yhdistetty surullisuuteen. Heidän tutkimuksessaan myös kromatiikka on yhdistetty surullisiin melodioihin. (Gabrielsson & Lindström 2001, 236–238.)

Psykofyysisistä tekijöistä myös sointi on tärkeässä asemassa emootion välityksessä. Tämän tutkielman esimerkkikappaleista kolmessa jousilla on tärkeä rooli soinnissa. Gabrielssonin ja Lindströmin mukaan viulu ja laulu tulkitaan kontekstin mukaan usein surulliseksi (Gabrielsson & Lindström 2001, 241). Juslinin ja Timmersin (2010) mukaan viulun ääni on siksi niin liikuttava koska se muistuttaa ihmisääntä, mutta samaan aikaan sillä voi kuitenkin myös ylittää ihmisäänen rajat tempon ja fraseerauksen suhteen. Heidän mukaansa ihmisääntä muistuttavat soittimet ovat tehokkaita emootioon välityksessä, koska ne ikään kuin ”tartuttavat” emootion kuulijaan. (Juslin & Timmers 2010, 477.)

Tagg luokittelee seitsemän yhteistä nimittäjää Rapée:n kokoelman ”surullisuus”-osiossa [Rapée 1924, 621–650] yhteisinä sekä duuri- että mollikappaleille: [1] ne ovat useimmiten tempoltaan andante (jotkut largo tai adagio); [2] ne ovat kaikki rikkaasti harmonisoituja olematta kuitenkaan selkeästi riitasointuisia; [3] käyttävät hiljaisia legato arpeggioita tai rauhallisia, toistuvia sointuja säestyksenä; [4] omaavat selkeät, legato melodialinjat ja fraasit; [5] käyttävät harmonisesti tai melodisesti sävellajikohtaisia alaspäisiä kulkuja (4-3 duurissa; b3-2, b6-5 mollissa) sekä mahdollisesti sävellajikohtaisia kromaattisia puolisävelaskelisiä; [6] eivät omaa yhtäkkisiä dynamiikkavaihteluja; [7] eivätkä nopeasti toistuvia säveliä (Tagg, 2003, 317).

Juslin (2001) on kerännyt taulukkomuotoon tiivistelmän aiemmista kokeellisista tutkimustuloksista emotionaalisen ilmaisun tekijöistä musiikissa. Taulukossa yhdistyvät emootiotutkimuksen kategorinen sekä dimensionaalinen lähestymistapa, eli taulukossa pystysuora akseli kuvaa valenssia nousten positiiviseen suuntaan ja vaakasuora aktiivisuutta nousten edessä oikealle. Vasemmassa alakulmassa on siis surullisuuden emootio: sekä sen valenssi että aktiivisuus ovat alhaisia. Vasemmassa alakulmassa olevat musiikilliset parametrit ovat: matala keskitempo, legatofraseeraus, pieni artikulaation variointi, alhainen äänentaso, vaimea sointi, suuret ajalliset variaatiot, pehmeät kontrastit kestoissa, hitaat nuottien alukkeet, alavireinen mikrointonaatio, hidas vibrato sekä lopun ritardando. (Juslin 2001, 315.)

Juslinin tulokset ovat hyvin yhtenevät Taggin löydösten kanssa. Juslinin tutkimus keskittyy musiikkiesitysten emootiovälitykseen, mutta esiintyjien ilmaisukeinot tuskin eroavat paljon siitä, mitä keinoja säveltäjillä on käytössä emotionin ilmaisuun. Juslin katsoo, että sekä esittäjillä että kuulijoilla on hallussaan kulttuurista tietoa, ”merkkejä” koskien emotionaalista ilmaisua (Juslin 2001, 315).

4.5.3 Kritiikki Cookea ja Taggiä kohtaan

Cookin semanttiset ja ”rohkeat” näkemykset musiikin välittämistä emootioista ovat saaneet osakseen paljon kritiikkiä. Cook ja Dibben (2001) kritisoivat Cookea etnosentrisestä lähestymistavasta. Cookin ja Dibbenin mukaan Cooke esittää implisiittisesti yleismaailmallisen mallin emootiosta musiikissa (Cook & Dibben 2001, 57). Cook ja Dibben jatkavat Cookin kritisoimista sanomalla, että hän yhdistää musiikin merkitykset henkilökohtaisen emotionin ilmaisun kanssa. He nimittävät tätä ilmiötä ”porvarilliseksi subjektiivisuudeksi” ja esittävät, että Cooke yleistää liikaa (Cook & Dibben 2001, 57). Tagg taas saa osakseen kritiikkiä siitä, että hän vertailee liian vapaasti populaarimusiikin ja länsimaisen taidemusiikin tutkimusta. Cook ja Dibben näkevät ongelmallisena näiden musiikkien hahmottamista yhteisenä kulttuurisena traditiona. He kuitenkin huomauttavat, että esimerkiksi elokuvamusiikin kohdalla tätä ongelmaa ei ole. (Cook & Dibben 2001, 56).

Monelle (1995) kritisoitiin Cookea spekulatiivisuudesta, joka hänen mielestään tekee oletuksen musiikillisten fraasien määrätystä luonteesta. Monellen mielestä Cookin näkemyksen ongelmallisuus on siinä, että hän yrittää hahmottaa määrättyjä merkityksiä siellä missä on

liikkuvuutta ja monitulkintaisuutta, ja lisäksi että Cooke esittää musiikillisen merkityksen olevan yhteistä ja universaalia kaikelle musiikille. Monelle itse näkee musiikillisen kokemuksen koostuvan suurimmilta osin merkityksistä, jotka ilmenevät jokaiselle musiikkiteokselle ainutlaatuisissa piirteissä. (Monelle 1995, 95.)

Myös Sloboda (1985) ottaa kantaa Cooken esimerkkeihin koskien musiikillisten rakenteiden välittämiä emootioita ja esittää kritiikkiä hänen tapaansa valita esimerkkinsä valikoiden siten, että ne tukevat hänen väitteitään (Sloboda 1985, 60–61). Sloboda kuitenkin huomauttaa, että vastaesimerkkien keksiminen ei välttämättä tee Cooken teorioita tyhjäksi, sillä melodialinjat ovat vain yksi tekijä musiikillisten parametrien joukossa, jolla säveltäjät merkitsevät emootiota (Sloboda 1985, 61). Cooke itse korostaa eri musiikillisten tekijöiden yhteisvaikutusta ja kontekstisidonnaisuutta. Hän muistuttaa, että esimerkiksi tiettyjen intervallien emotionaaliseen ulottuvuuteen vaikuttaa musiikin ”elävöittävät tekijät” eli aika, äänenvoimakkuus ja intervallinen jännite (Cooke 1981, 70). Cooke tekee siis selväksi että nimenomaan musiikillisten tekijöiden yhteisvaikutus välittää musiikissa emootiota.

Kaminska ja Woolf (2000) sekä Gabriel (1978) ovat koeasetelmassa kokeilleet Cooken teorioita koskien melodialinjojen välittämiä emootioita. Vaikka kokeessa ei tyrmätty ajatusta siitä, että tietyt melodialinjat voivat välittää tietyn emotion, Cooken teoriat saivat vahvistusta vain rajatusti (Kaminska & Woolf 2000, 133). Koskien Cooken ajatuksia harmonisista tekijöistä emotionvälityksessä tutkimustyötä on tehty huomattavasti vähemmän. Oelmann ja Laeng (2009) saivat tällaisessa kokeessaan tulokseksi, että harmoniset intervallit voivat välittää emootiota. He tutkivat intervaleja suuri sekunti, suuri terssi, kvartti sekä kvintti, ja päätyivät siihen tulokseen, että intervallien emotionaalisisessa tulkinnassa on eroja. Etenkin ammattimuusikot tunnistivat intervallien välittämiä emootioita. (Oelmann & Laeng 2009, 128.) Esimerkiksi suuri sekunti sai emotionaaliselta tulkinnaltaan selvästi negatiivisävyisempiä arvioita kuin vaikkapa suuri terssi (Oelmann & Laeng 2009, 115). Oelmann ja Laeng esittävät, että koe myös osin tukee näkemystä, jonka mukaan intervallien emotionaalinen tulkinta voi olla universaali piirre (Oelmann & Laeng 2009, 129). Oelmannin ja Laengin mukaan Cooke saattoi löytää ”todellisen ja tärkeän” musiikin emotionaalisen komponentin puhuessaan esimerkiksi suuren terssin ”iloisuudesta” (Oelmann & Laeng 2009, 113–114). Tämän tutkielman kannalta essentiaalisten intervallien suuri seksti ja suuri septimi emotionaalista tulkintaa ei kokeessa tutkittu.

5 ESIMERKKITAPPAUS: ELOKUVA ”HYVÄT, PAHAT JA RUMAT”

Tutkielman pääasiallinen viitekehys koskien melankolista duuria ”käytännössä” on Sergio Leonen ohjaaman lännenelokuvan *Hyvät, pahat ja rumat* musiikki, jonka on säveltänyt Ennio Morricone. Tarkastelussa erityishuomion kohteena on melankolinen balladi *La Storia Di Un Soldato*, joka menee D-duurissa. Leinberger (2004) kiinnittää huomiota Morriconen tapaan kääntää duurin ja mollin emootiokonventio ylösalaisin elokuvan musiikissa. Leinbergerin sanoin: ”...yllättäen nopea ja jännittävä musiikki on usein mollisävellajissa kun taas suuri osa tämän elokuvan hitaasta ja surullisesta musiikissa menee duurisävellajissa. Tämä epätyypillinen duuri- ja mollisävellajin käyttö on eräs tavoista joilla Morricone murtaa juurtunutta musiikillista konventiota” (Leinberger 2004, 87). Leinberger siis esittelee tämän konvention kääntämisen ilmiön, muttei avaa sitä enempää eikä pureudu siihen, miten Morricone tämän konvention kääntämisen tekee.

Leinbergerin mukaan monet Hollywood-säveltäjät käyttivät duurisävellajia kuvaamaan jännitystä ja mollisävellajia taas kuvaamaan vakavia hetkiä tukeutuen tässä klassisten säveltäjien muotokielen perinteeseen (Leinberger 2004, 109). Säveltäjä Dimitri Tiomkinin mukaan jotkut Hollywood-studiot jopa kielsivät mollisävellajin käytön elokuvien alkumusiikeissa, sillä ”mollin tarkoitti surua ja duuri kuvasti iloa” (Gorbman 1987, 82). Elokuvan *Hyvät, pahat ja rumat* musiikissa Ennio Morriconen tarkoitus on selvästikin ollut herättää kuulijassa varta vasten surullinen emootio elokuvan tapahtumiin tiiviisti liittyvän balladin kautta, käyttäen tässä kuitenkin duurisävellajia.

Elokuvamusiikin pääasiallinen funktio on kommunikoida merkityksiä ja viedä elokuvan kertomusta eteenpäin. Lisäksi musiikki nostaa elokuvan todellisuudentunnetta ja helpottaa siihen syventymistä nostamalla katsojan huomiota elokuvan kontekstiin. (Cohen 2001, 258.) Musiikilla on ylipäätensä myös kiistattoman vahva vaikutus kuvaan elokuvissa. Lipscomb ja Kendall (1994) ovat tutkineet kuvan ja musiikin suhdetta kokeellisesti: he esittävät tutkimuksessaan, että musiikin vaikutus pystyy jopa muuttamaan kuvan merkitystä (Lipscomb & Kendall 1994, 60).

5.1 Morriconen sävellystekniikka

Sergio Leonen ja Ennio Morriconen yhteistyössä musiikin ja kuvan suhde on symbioottinen ja erottamaton, jopa harvinaisen korostunut. Morriconen sanoin: ”Elokuvamusiikin ei tule korostaa, vaan antaa tarinalle lisää syvyyttä, sen hahmoille, ohjaajan muotokielelle. Siksi musiikin täytyy kertoa kaikki se, mitä dialogi, kuva, efektit jne. ei kykene kertomaan” (Leinberger 2004, 18). Morricone siis vaikuttaa tiedostavan säveltämänsä musiikin elintärkeän roolin elokuvissa, painottaen musiikin psykologista aspektia (Karlin 1994, 83–84). Leinberger huomioi tätä seikkaa osuvasti: hän katsoo Morriconen musiikin olevan usein ristiriidassa kuvan tapahtumien kanssa, sen sijaan että tämän musiikki tyytyisi tukemaan elokuvan tapahtumia. Leinberger sanoo Morriconen musiikin olevan ennemminkin ”etuala-” kuin ”taustamusiikkia” (Leinberger 2004, 18).

Elokuvakirjallisuudessa vaikuttaa olevan vakiintunut näkemys, jonka mukaan Leonen ja Morriconen yhteiset lännenelokuvat ovat tavallaan ”oopperamaisia” kuvan ja musiikin suhdetta ajatellen. Leinberger katsoo Morriconen jatkavan italialaisten oopperasäveltäjien Verdin ja Puccinin perinteitä, eikä suinkaan mukailevan ajan Hollywood-säveltäjien tapaa ottaa vaikutteita saksalaisen oopperan ja Wagnerin tyylistä, jossa musiikki on ikään kuin läpisävellettyä eri osien sulautuessa toisiinsa (Leinberger 2004, 17). Prendergast (1992) argumentoi oopperan ja elokuvamusiikin vastaavuuden juontuvan siitä, että ne molemmat käsittelevät dramatisointia samalla tavalla. Hän hahmottaa asian siten, että musiikin roolilla elokuvamusiikissa ja oopperassa on suora suhde toisiinsa, ja hän kritisoi katselukantoja, joiden mukaan elokuvissa musiikki olisi toissijaisempaa verrattuna oopperaan. Hän esittää, että sekä elokuvissa että oopperassa painotetaan välillä joko musiikkia tai draamaa. (Prendergast 1992, 39–40.) Prendergast käsittelee kirjassaan myös sitä tendenssiä 50-luvulta lähtien elokuvamusiikissa, jossa elokuvien musiikillinen aines läheni populaarimusiikkia. Hänen mukaansa tämä tendenssi täydellistyi 1960-luvulla, jolloin moniin elokuviin sävellettiin lyhyitä pop-kappaleita, jotka olivat myös elokuvien ulkopuolella hyvin menestyviä levytyksiä. Tämä ilmiö on saattanut vaikuttaa myös Morriconen tapaan säveltää musiikkia elokuvaan *Hyvät, pahat ja rumat*, jonka soundtrack-albumi oli listamenestys. Morriconella oli vahvat taustat populaarimusiikissa pop-sovittajana Italiassa 1950-luvulla. Ennio Morricone on täten poikkeuksellinen tapaus säveltäjänä, sillä hän sekoittaa elokuvamusiikissaan taidemusiikin ja populaarimusiikin elementtejä vapaasti. Tämä antaa

Morriconen musiikin tutkimukselle poikkeuksellisen lähtökohdan, ja pyrin tarkastelemaan kappaletta *La Storia Di Un Soldato* sekä taide- että populaarimusiikin tutkimuksen näkökulmasta.

5.2 Sotateema

Käsittämäni elokuvakohtauksen ja sen aikana soivan balladin *La Storia Di Un Soldato*n ymmärtämisen kannalta on tarpeen hieman avata itse elokuvan kontekstia ja sen juonen kulkua. *Hyvät, pahat ja rumat* kertoo kolmesta lainsuojattomasta pyssysankarista, jotka ovat kaikki saaneet vihiä kulta-aarteesta joka on haudattu eräälle hautausmaalle Yhdysvaltain New Mexicon osavaltiossa. Ajallisesti elokuva sijoittuu 1860-luvulle, eli Yhdysvaltain sisällissodan aikoihin ja paikallisesti New Mexicon ja Texasin osavaltioihin. Sisällissodan puitteet antavat elokuvan kerronnalle erityisen tunnelman, mikä näkyy myös sen musiikissa. Elokuvan ääniraita nimittäin on täynnä sotaviittauksia, ja Morriconen säveltämä musiikki auttaa katsojaa orientoitumaan elokuvan militaristiseen tunnelmaan. Kuten Välimäki (2008) esittää, voi sotaelokuva olla joko sodanvastainen tai vastaavasti sotaa ihannoiva, sekä mahdollisesti myös jotain näiden kahden ääripään väliltä (Välimäki 2008, 22–23). Välimäen mukaan sotaelokuvassa nimenomaan musiikki kertoo, miten kuvattuun sotaan ja esitettyihin tapahtumiin kuulija-katsojan ehdotetaan suhtautuvan: se siis luo katsomisen näkökulman (Välimäki 2008, 21).

Itse näen, että tämän elokuvan kohdalla sen välittämä viesti on yksiselitteisen pasifistinen, eli hyvinkin sodanvastainen. Elokuvan tiimoilta on myös spekuloitu (muun muassa Leinberger, 2004), että takaisinkatsominen 1860-luvun Yhdysvaltain sisällissodan mielettömyyteen juuri sata vuotta myöhemmin Yhdysvaltain operoidessa Vietnamissa olisi kannanotto tätä sotilaallista operaatiota vastaan. Myös Leone itse on haastattelussa sanonut, että hänen kuvaamansa amerikkalaisen lännen väkivaltaisuudessa ja Vietnamin sodassa on nähtävissä analogia (Frayling 1998, 120). Elokuvan sotateema nousee esille jo heti alussa, kun alkutekstien aikana soivan kuuluisan tunnuskaappaleen *Titoli Di Testan* aikana kuuluu pyssyjen laukauksia ja tykkien jyrinää. Katsoja siis vedetään mukaan villiin ja raakaan länteen, mutta tykkien jyrähdykset antavat osviittaa siitä, ettei olekaan kyse tavallisesta lännenelokuvasta, vaan elokuvassa on mukana myös sotilaallinen ulottuvuus.

Elokuvakriitikko Schickel (2004) kiinnittää huomiota siihen, kuinka Yhdysvaltain sisällissota oli ensimmäinen “moderni” sota. Hän näkee tässä elokuvassa paljon viittauksia suuriin sotiin: ensimmäiseen ja toiseen maailmansotaan. *La Storia Di Un Soldato* soi sotavankikohtauksen aikana, joka tuo mieleen vahvasti toisen maailmansodan keskitysleirit. Leone on itse todennut, että ajatteli kohtauksen yhteydessä ”natsien keskitysleirejä ja niissä soittaneita juutalaisorkestereja” (Frayling 1998, 172). Schickel katsoo elokuvan kuvastavan sitä, kuinka sota on perustavanlaatuinen mullistus, joka tuhoaa ihmisen konventionaalisen moraalin (Schickel 2004). Tässä näen itse mielenkiintoisen analogian sävellajin epäkonventionaaliseen käyttöön. Sekä kuvan että musiikin epäkonventionaalisuus vaikuttaa olevan elokuvassa tarkoin harkittua: kerronta pelaa lännenelokuvien kliseillä ja konvention käännoillä.

Leinberger on havainnoinut mielenkiintoisesti sitä, miten elokuvan sotilaallisen ja ei-sotilaallisen toiminnan erottelu tehdään juuri musiikin ja avulla. Elokuvan musiikissa d-molli ja D-duuri ovat dominoivat sävellajit. Kaikki elokuvassa kuultava musiikki menee muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta näissä kahdessa sävellajissa. Esimerkiksi elokuvan tunnuskappale *Titoli Di Testa* menee d-mollissa. Leinberger näkee, että Morriconen musiikissa elokuvassa duuri edustaa päähenkilöiden toiminnasta riippumatonta maailmaa ja sotateemaa. (Leinberger 2004, 90.) Eräs epäkonventionaaliseen sävellajin käyttöön vaikuttava seikka lienee se, että Morriconen sota kuvaava musiikillinen attribuutti, vaskisoitinten käyttö, sanelee jo itsessään musiikillista muotokieltä duurisävellajin käytön suhteen. Morricone käyttää kuvaamaan sota ja sotateemoja trumpettifanfaareja, jotka menevät poikkeuksetta duurisävellajissa. Sotafanfaarit soitettiin B-vireisellä trumpetilla. Viittaus sotaan on siis muun muassa B-vireisellä trumpetilla soitettu fanfaarit. Tämä vaskisoitinten ”sanelema” duuri vaikuttanee siis myös käsittelemäni kappaleen *La Storia Di Un Soldato*n sävellajiin, edustaahan balladi musiikillisesti nimenomaan elokuvan sotilaallista ulottuvuutta. Todennäköistä siis on, että Morricone valitsi duurin kuvaamaan kaikkea sotaan liittyvää elokuvassa juuri vaskisoitinten vaikutuksesta, vaikeivät duurin käytön sotaan liittyen sanelevat trumpettifanfaarit olisikaan aina kuultavissa. Joka tapauksessa viittaus sotatapahtumiin käyttäen duuriasteikkoa melankolisessa kontekstissa vaikuttaa olevan tietoinen valinta. Trumpettifanfaarit duurissa ovat toistuva teema joka viittaa sotaan, kun taas tämän vastakohtana sodan ulkopuolisessa maailmassa musiikissa on kuultavissa toistuvia elementtejä, kuten päähenkilöiden yhteinen johtoaihe sekä toistuvat ostinatokuviot joko kitaralla tai pianolla soitettuna. Tämä lyhyiden duuri- ja molliaiheiden vastakohta auttaa

katsojaa hahmottamaan elokuvan tarinamaailman jäsentelyä. Koskien yleisesti sisäistä sävellajikonsistenssia elokuvamusiikissaan Morricone sanoo: ”Kun aloitan jonkun teeman tietyssä avaimessa, sanotaan vaikka d-mollissa, en ikinä poikkeakaan tästä alkuperäisestä avaimesta. Jos se alkaa d-mollissa, se myös loppuu d-molliin. Tämä harmoninen yksinkertaisuus on helposti lähestyttävä kaikille”. (Smith 1998, 134.)

5.3 Balladi duurissa: *La Storia Di Un Soldato*

La Storia Di Un Soldato on monessa mielessä ainutlaatuinen verrattuna muihin elokuvaan sävellettyihin kappaleisiin. Leinbergerin haastattelussa Morricone on sanonut, että tämä on hänen muistaakseen ainut kappale, jonka hän sävelsi ennen elokuvan kuvausten aloittamista. Kappaletta myös soitettiin näyttelijä Eli Wallachin mukaan taustalla itse kuvauksissa. (Leinberger 2004, 93.) Tämä antaa sikäli mielenkiintoisen lähtökohdan musiikin tarkasteluun kohtauksessa, että tässä musiikin voidaan katsoa ohjanneen kuvaa. Kappaleen kesto itsessään jo määrittää kohtauksen keston, ja kappaleen rakenne on myös vahvasti sidoksissa kohtauksen tapahtumiin. Kappale on myös siksi ainutlaatuisessa asemassa elokuvan muuhun musiikkiin nähden, että siinä on laulua: Morricone on säveltänyt musiikin Tommie Connorin runoon *The Story Of a Soldier*, joka kertoo Yhdysvaltain sisällissodasta. *La Storia Di Un Soldato* soi taustalla kohtauksessa, jossa elokuvan yhtä päähenkilöä, Tuco Ramirezia, eli ”rumaa” kidutetaan vankileirillä. Kuten Leinberger asian esittää, tämän balladin sentimentaalisuus on voimakas kontrasti samaan aikaan kohtauksen kuvissa tapahtuvaan brutaaliin kidutuskohtaukseen (Leinberger 2004, 91). Musiikin melankolinen luonne ja soinnin pehmeys ovat ristiriidassa kohtauksen brutaalien kuvien kanssa. Kuva vie kappaleen tulkintaa surulliseen suuntaan, ja tukee duuritonaliiteetin epäkonventionaalista tuntua, sekä luo poikkeuksellisen suuren ristiriidan musiikin kanssa. Välimäki esittää, että perinteisen elokuvatutkimuksen käsitteenä kontrapunktinen tarkoittaa sitä, että musiikki luo ristiriidan kautta kuvalle uuden merkityksen (Välimäki 2008, 44). Kuvan ja musiikin suhde on sotavankikohtauksessa juurikin kontrapunktinen. Kohtauksessa kuvan ja musiikin suhde on tosin ehkä tietyllä tavalla näennäisen ristiriitainen: se ei ole ironinen tai irvokas, vaan antaa kuulija/katsojalle emotionaalisen viitteen. Kohtauksessa musiikki tavallaan kertoo, miten kohtaukseen tulisi suhtautua: ei silmittömänä ja itseisarvoisena väkivaltana, vaan allegoriana sodan epäinhimilliselle mielettömyydelle.

5.3.1 Diegeettisyys

Kohtaus, jonka aikana *La Storia Di Un Soldato* soi, on diegeettinen. Gorbmanin määritelmän mukaan diegeesi on ”...kerronnallisesti esitetty tila-ajallinen tapahtumien ja henkilöhahmojen maailma” (Gorbman 1987, 21). Diegeettinen musiikki on tästä johdettuna siis musiikkia, joka tulee ikään kuin ”loogisesta” lähteestä elokuvan tarinankerronnassa. Tämä diegeettisyys korostuu *La Storia Di Un Soldato*n kohtauksessa todella voimakkaasti: näemme sotavankien yhtyeen soittavan kappaletta Tucon kidutuksen ajan, jottei ”käsittelyn” aiheuttamaa melua kuuluisi. Sivusta katsovien sotavankien käymä dialogi kohtauksessa paljastaa, että kidutus on vankileirillä systemaattista ja että käytäntö musiikin soittamisesta sen aikana on toistuvaa. Diegeettisyys vaikuttaa kohtaukseen myös sikäli vahvasti, että se saa aikaan katsojissa tietynlaisen empatiareaktion. Tämä antaa kappaleelle vielä uuden ulottuvuuden: se ei kuvaakaan enää pelkästään päähenkilö Tucon kärsimystä, vaan nyt se kuvastaa myös muiden vankien yhtä kurjaa kohtaloa, sekä sodan brutaaliutta ja mielettömyyttä ylipäättänsä. Leinbergerin mukaan *La Storia Di Un Soldato*n musiikillista teemaa käytetäänkin koko elokuvan ajan kuvaamaan sekä unionin eli pohjoisvaltioiden ja konfederaation eli etelävaltioiden sotilaiden kärsimystä (Leinberger 2004, 91).

5.3.2 Musiikillinen rakenne, soitinnus ja tyyli

Olen tehnyt *La Storia Di Un Soldato*sta partituurin, koska en löytänyt elokuvan musiikista tehtyjä valmiita nuotinnuksia, jotka olisivat kokonaisvaltaisia ja käsittäisivät kaikki siinä soivat soittimet. Tekemäni partituuri käsittää kaikki kappaleessa soivat soittimet, paitsi alussa kuultavat noin kahden sekunnin virvelirollin, sekä niin ikään alussa soivat urut, jotka on miksattu niin syväälle, ettei niiden tarkkaa sointia ole mielekästä arvailla. Nämä soittimet eivät vaikuta mainittavasti kappaleen harmoniaan, joten en nähnyt ongelmaa niiden sivuuttamisessa partituurissa. Tekemäni partituuri perustuu elokuvan viralliselta soundtrack-albumilta *Il buono, il brutto, il cattivo* löytyvään versioon kappaleesta. Tämä CD-levy on GDM:n Italiassa julkaisema niin sanottu ”Euroopan versio”, missä kappaleet on nimetty elokuvan alkuperäiskielellä eli italiaksi.

Tagg (1979) luokittelee populaarimusiikin analyysin yhteydessä ”affektiiviset vakiot”, jotka pysyvät koko kappaleen ajan samoina ja antavat ikään kuin viitekehysten musiikkikappaleelle jonka sisällä muut musiikilliset muuttujat voivat toimia. Taggin

luokitteluun kuuluvat: a) syke, b) dynamiikan yleinen taso, c) soitinnuksen tekniikka ja asettelu, d) akustiikka ja äänen sähkötekkinen käsittely, e) melodialinjan yhdenmukaisuus pohjalla olevan harmonian kanssa sekä f) sävellystekniikka (Tagg 1979, 203). Käytän Taggin luokittelua kuvaamaan *La Storia Di Un Soldato* yleistä musiikillista sointia. Tähän luokitteluun perustuva kuvaus kappaleesta näyttää tältä:

a) syke

Kappaleen tempo on melko hidas. Introssa (ensimmäiset 9 tahtia) tempo on 60 iskuu minuutissa, tahdissa 10 se vaihtuu laulun alkaessa 70 iskuun minuutissa. Tempo myös vaihtelee kappaleen aikana: paikoitellen se hidastuu ja taas äkkiä nopeutuu. Lopussa on myös kuultavissa selkeä ritardando.

b) dynamiikka

Kappaleen dynamiikka on yksiselitteisen pehmeä ja melko hiljainen. Vastakohtana esimerkiksi elokuvan mollissa menevän tunnuskappaleen *Titoli Di Testan* staccatomaiselle energiselle ja raa'alle soinnille *La Storia Di Un Soldato* on huomattavan rauhallinen balladi.

c) soitinnus

Morriconen soitinnus, mihin kuuluu esimerkiksi kellopelejä sekä triangeli, antavat heleän ja kevyen soinnin, mikä tuntuu olevan kontrastissa kappaleen lyyrisesti raskaan teeman sekä kohtauksen brutaalien kuvien kanssa. Kappaleessa käytetyt soittimet kertovat paljon Morriconen tavasta uudistaa lännenelokuvamusiikin genreä. Kappaleessa on käytetty kaiken kaikkiaan kymmentä eri soitinta ja lisäksi mieskuoroa laulussa. Kuultavat soittimet ovat: huilu, huuliharppu, pasuuna, triangel, kellopelejä, virvelirumpu, akustinen kitara, kontrabasso, viulu sekä urut. Näistä huilu, huuliharppu, kitara (ehkä myös kontrabasso ja viulu) sekä laulu edustavat perinteistä lännenelokuvamusiikin traditiota ja tyyliä. Niitä voisi kutsua eräänlaisiksi ”western-kliseiksi”. On mielenkiintoista huomata, miten Morricone rakentaa kappaleen rungon näille perinteisille ”westernsoittimille”, mutta tuo siihen aivan uusia ulottuvuuksia uusilla soittimilla. Vastaavasti taas pasuuna, urut, ja perkussion muodossa triangel ja kellopelejä edustavat Morriconen uudistuksia, ja yhdessä nämä soittimet luovat kappaleeseen sen omaleimaisen tunnelman. Pasuunan voidaan katsoa edustavan kappaleen

sotateemaa, sillä puhallinsoittimet kuvastavat yleensä muun muassa sotaa länsimaisen musiikin traditiossa (Tagg 1979, 125). Myös kappaleen alussa kuultava lyhyt rolli virvelillä on yksiselitteinen viittaus sotateemaan.

d) akustiikka

Kappale kuulostaa levyllä hieman erilaiselta kuin elokuvassa: elokuvan kohtauksessa soidessaan kappale on kokonaiskestoltaan hieman lyhyempi, editoitu ja se hiipuu välillä pois kuulokuvasta. Kappaleen äänityksessä on kuultavissa melko runsasta kaiun käyttöä, mikä antaa musiikille tiettyä eteerisyyden tunnetta.

e) melodian suhde harmoniaan

Kappaleen musiikillinen pääteema esiintyy useaan otteeseen elokuvassa. *La Storia Di Un Soldato*ssa tämä pääteema esiintyy laulumelodiana, jossa lauletaan Tommie Connorin runo *The Story of a Soldier*. Päämelodia on siis vahvasti esillä päällimmäisenä elementtinä, ja se tuplataan viululla viimeisessä säkeistössä. Kappaleen yleinen harmonia tukee päämelodiaa ja antaa sille tilaa. Se ei missään vaiheessa siis ole ristiriidassa melodian kanssa. Huomattavaa on se, että vaikka laulettu päämelodia on puhtaan diatoninen D-duurissa lukuun ottamatta lyhyitä kromaattisia osioita, on kappaleen soinnutuksessa nähtävissä lainasointuja G-duurista ja fis-mollista ja täten lyhyitä poikkeamia D-duurista melodian pysyessä kuitenkin diatonisessa duurissa.

f) sävellystekniikka

La Storia Di Un Soldato on kolmijakoinen balladi. Kolmijakoisuutta korostaa lähes koko kappaleen ajan soiva triangeli. Tahdissa 11 triangeli alkaa soittaa joka toisella iskulla (paitsi tahdit 42 ja 44) aivan kappaleen viimeistä edeltävään tahtiin asti. Tämä luo kappaleen omintakeisen rytmin: basso korostaa ensimmäistä iskua, triangeli toista. Itse kappaleen rakenne on melko selkeä ja yksinkertainen. Kappale sisältää neljä laulettua säkeistöä sekä välisoiton neljännen säkeistön jälkeen, jonka jälkeen kolmas säkeistö lauletaan uudelleen. Kokonaisuudessaan kappaleen rakenne voidaan kuvata seuraavalla tavalla:

Intro ||: Välike | A A :||B:||A B B2 + plagaalikadenssi.

Olen jakanut säkeistöt (A) kahteen osaan eli A1 ja A2 sekä kertosäkeet (B) osiin B1 ja B2. Tämä jako auttaa kappaleen rakenteen hahmottamista. Esimerkiksi kertosäkeen toinen osa B2 toistuu itsenäisenä osana kappaleen lopussa ennen plagaalikadenssia. Plagaalikadenssissa toonikaa edeltää subdominanttiteho, tässä tapauksessa subdominanttilisäsektisointu G^{5+6} , joka palaa takaisin toonikaan D-duuri.

5.3.3 Nuottiesimerkit

Seuraavassa esittelen *La Storia Di Un Soldato* nuottiesimerkkien valossa. Kappaleessa toistuvat alaspäiset melodiakulut vaikuttavat kuvastavan melankoliaa, kuten tässä esimerkissä (Nuottiesimerkki 1), missä kitaran staattisuutta vasten kellopelellä soittaa haikean kuuloisia alaspäisiä kulkuja.

Nuottiesimerkki 1: Kellopelellä alaspäinen melodiakulku kitaran staattisuutta vasten (tahdit 1–3).

The image shows a musical score for two instruments: Glockenspiel and Guitar. Both are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The Glockenspiel part starts with a whole rest, followed by a descending eighth-note melody: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). This descending line is circled in red. The Guitar part plays a steady accompaniment of eighth notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter). The guitar part is labeled 'D: I' at the bottom.

Tämä esimerkki (Nuottiesimerkki 1) aivan kappaleen alusta myös havainnollistaa sitä seikkaa, miten Morricone maustaa toonika D-duurin harmoniaa jo heti alussa cis-johtosävelellä saaden näin aikaan duurisuurseptimiharmonian. Esimerkissä kellopelellä laskee 2-viivaisesta a:sta 2-viivaiseen cis-ään. Tämä toonikan maustaminen suurella septimillä cis on tärkeässä roolissa koko kappaleen ajan. Säkeistöjen alussa kitara soittaa D-duurisuurseptimin kuvioita: toonika saa siis ikään kuin juuri sen nostalgisen kaipaavuuden ulottuvuuden, mistä Cooke puhui. Toonikan lisäksi Morricone maustaa kappaleen soinnutuksessa subdominanttia G-duuri joko suurella sekstillä e tai suurseptimillä fis ja dominanttia A-duuri suurella sekstillä fis. Esimerkistä (Nuottiesimerkki 1) käy ilmi myös balladin 3/4 tahtilaji, Cooke sanoi tämän tahtilajin kuvastavan kontekstin mukaan ”antautumisen tunnelmaa”.

Cooken mainitsema pidätys-purkaus duurissa on myös nähtävissä kappaleessa. Cookehan esitti tämän jännitteen kuvaavan ”klassista liikuttavuutta”. Dominantti A-duuri on usein pidätettynä muodoissa A_{sus}^4 , $A^7_{sus}^4$ ja $A^9_{sus}^4$ purkautuen neljänneltä säveleltä kolmannelle. Kappaleen säkeistöjen jälkipuoliskojen melodinen tendenssi vaikuttaa olevan se, että melodia ikään kuin kulkee säkeistöissä hitaasti nouden lakisäveleen 2-viivainen d ja laskee sitten oktaavia alemmas 1-viivaiseen d:hen. Säkeistön osassa A2 melodia kulkee D-duurisuurseptimin saattamana pienestä a:sta oktaavin ylöspäin 1-viivaiseen a:han (tahdit 35–36) saapuen väldominanttiteholle D^7 (laina G-duurista). Mielenkiintoinen seikka näissä tahdeissa on se, että D^7 -lainsoinnun avulla laulumelodian noustessa kappaleen yleinen harmonia taas laskee kromaattisesti, jonka voisi katsoa täyttävän Cooken surullisen emotion välittämisen kriteerit. Tämän jälkeen laulumelodia jatkaa 1-viivaisesta d:stä oktaavin ylöspäin säkeistön lakisäveleen 2-viivaiseen d:hen (tahdit 36–38). Lakisäveleen tultaessa ollaan noustu siis oktaavi, ja sieltä lähdetään jälleen kulkemaan hitaasti kohti oktaavia alemmaa 1-viivaista d:tä ja toonikaa (tahdit 38–43). Toonikaan kuljettaessa tämän melodiakulun lyriikat kuuluvat: *"all hope seems gone, so soldier march on to die"*. Melodiafraasit poikkeuksetta loppuvat alaspäisiin kulkuihin (Nuottiesimerkki 2a), mikä lisää melankoliaa ja ”antautumisen” tunnelmaa, samassa hengessä kuin edellä mainitsemani Cooke puhui tahtilajin, Burkholder sekä Gabrielsson ja Lindström taas alaspäisten melodioiden yhteydessä.

Nuottiesimerkki 2: Laskevat lopukkeet.

2a: Säkeistön A1-osan loppu, ensimmäisestä säkeistöstä (tahdit 12–13).

prai - rie to shore.

D: vi I

2b: Säkeistön A2-osan lopun laskeva melodia, viimeisestä säkeistöstä (tahdit 110–114).

110

high is the price _____ we pay _____

D: vi IV V I

Kappaleen yksinkertainen rakenne, useasti toistuvat säkeistöt ja basson staattisuus urkupisteessä luovat tietynlaisen "pysähtyneisyyden" tunnelman. Tässä viimeisen säkeen loppufraasissa (Nuottiesimerkki 2b) näkyy myös tuo staattisuuden tunnelma, missä viimeisiä säveliä pidetään pitkään samassa sävelessä, ennen kuin kappale jatkuu.

Kuten aiemmin tuli jo esille, Cooken mielestä duuriasteikon kuudes sävel duurikolmisointua vasten aiheuttaa tiettyä "tydyttämättömyyden" tunnetta, jolla hän tarkoittaa eräänlaista kaipausta menneitä kohtaan tai saavuttamatonta iloa. Musiikkianalysissani käytän varsinaisen lisäsektisoinnun käsitettä vain kun soinnulla on itsenäinen funktio (subdominantilla), muuten käytän soinnusta nimitystä (lisä)sektisointu. "Reaalisointumerkintänä" käytän merkintää 5+6 riippumatta siitä millä asteella sointu on.

Kappaleessa toistuu usein kvintitön (lisä)sektisointu $A^{(5)+6}$, mikä vaikuttaa osaltaan olevan luomassa duurisuurseptimin ohella kappaleen nostalgisen melankolista sointia duurissa. Vaikka Cooke mainitsee kaihoisan emotion yhteydessä vain nimenomaan duurikolmisointuun lisätyn suuren sekstin, katson itse myös kvintittömään duurisointuun lisätyn suuren sekstin täyttävän saman funktion harmonisesti. D-duurin dominantti A-duuri on tässä kappaleessa lähes poikkeuksetta joko pidätetty tai se on kokonaisharmonialtaan kvintitön (lisä)sektisointu $A^{(5)+6}$. Myös subdominantti G-duuri on paikoitellen varsinainen lisäsektisointu eli subdominanttilisäsektisointu G^{5+6} , kuten seuraava esimerkki (Nuottiesimerkki 3) havainnollistaa.

Nuottiesimerkki 3: Kokonaisharmonia muodostaa subdominanttilisäsektisoinnun G^{5+6} (tahti 111).

111

Fl.

Harm.

Tbn.

Tri.

Glock.

Gtr.

U. Bass

Voice

price _____

D: IV

Esimerkkitahtidissa (Nuottiesimerkki 3) kitaran G-duurimurtosointua vasten akustinen basso ja pasuuna soittavat soinnun pohjasäveltä g, tätä vasten laulu, huilu sekä huuliharppu tuovat e-sävelen, mikä tekee kokonaisharmoniasta subdominanttilisäsektisoinnun IV^{5+6} .

Kappaleessa on myös pieni tahdin mittainen välike, joka toistuu pariin otteeseen. Se hämärtää hieman tiukkaa D-duuri-tonaliteettia kromatiikan avulla. Tulkitsisin tämän välikkeen Taggin (1979) ajatuksen mukaan museemina, jolla on merkitys. Sen voisi tulkita eräänlaiseksi "hapuiluksi", missä toonikaa ikään kuin etsitään hetkeksi ennen säkeistön alkua. Välikkeen voisi nähdä ehkä myös vastentahtoisena nousuna toonikaan, missä tavallaan koukataan

alakautta ja vaikeasti ylös toonikalle kuvaten musiikillisesti surua ja murhetta. Gabrielsson ja Lindström mainitsivat kuuntelukokeiden osoittaneen, että kromaattiset melodiat yhdistetään suruun.

Välikkeessä mieskuoro ei aloita laulamalla suoraan ensimmäistä säkeistöä, vaan ikään kuin vaikeroi ennen säkeistön aloittamista, kuten nuottiesimerkit 4a ja 4b havainnollistavat.

Nuottiesimerkki 4: Kromatiikkaa välikkeissä.

a)⁵ Tahdin mittainen kromaattinen välike (tahti 9) ennen ensimmäisen säkeistön alkua.

Ooh ooh ooh Bu - gles are call - ing
D: (I) I

Välike toistuu hieman erilaisena mutta funktioltaan samana myöhemmin kappaleessa, kuten seuraava esimerkki (Nuottiesimerkki 4b) valottaa.

b): Tahdin mittainen kromaattinen välike toistuu (tahti 44) ennen kolmannen säkeistön alkua.

O-oh ooh ooh Count all the cross - es,
D: I

⁵ Rinnakkaisen kvintin käyttö välikkeessä on vahva tehokeino: se lisää nousun ”raastavuutta”.

Yleinen harmonia nousee tässä kohdassa jälleen duurisuurseptimisointuja (Cmaj⁷ – Cis-maj⁷) käyttäen ikään kuin vastentahtoisesti takaisin toonikaan Dmaj⁷ luoden jännitettä melodiaan.

Myös kappaleen B-osassa (B1) on nähtävissä kromatiikkaa, kun subdominantilta G-duuri siirrytään toonikan Dmaj⁷ kautta vähennetylle septimisoinnulle D^{o7} ja sieltä jälleen takaisin toonikalle Dmaj⁷ (ensimmäisen kerran tahdeissa 81–83 ja toistuen myöhemmin). Vähennetyn septimisoinnun ja kromatiikan luoma efekti on B-osassa vahva. Hatten (2004, 15) esittää, että ”dissonoiva, vähennetty septimisointu yhdistetään konventionaalisesti tuskaan tai suruun”.

Morricone vaikuttaa kappaleen nuottikuvan perusteella käyttävän monia eri keinoja kuvatakseen negatiivista valenssia duurisävellajissa. Tässä apuna vaikuttaa olevan myös soitinnus ja etenkin viulu, joka on poikkeuksellisen vahva emotionvälittäjä, kuten Gabrielsson ja Lindström sekä Juslin ja Timmers esittivät. Kappaleessa viulu esimerkiksi tuplaa laulun melodian ja korostaa näin lyriikoiden surullisuutta (tahdit 96–103). Morriconen tavassa käyttää duuria epäkonventionaalisesti musiikillisten tekijöiden yhteisvaikutus tekee tämän mahdolliseksi aiemmin esittelemäni Brunswikin linssimallin teorian mukaisesti.

6 MELANKOLINEN DUURI MUISSA ESIMERKKITAPAUKSISSA

Tutkielman muut esimerkkikappaleet ovat niin ikään Morriconen säveltämä *Jill's Theme* toisesta Sergio Leonen lännenelokuvasta *Huuliharppukostaja*, Frédéric Chopinin kaksi pianokappaletta (*Etydi No. 3 E-duuri, Op. 10* ja *Preludi No. 13 Fis-duuri, Op. 28*), sekä The Verve-yhtyeen popballadi *The Drugs Don't Work*. Lisäksi esittelen lyhyemmin myös Erik Satien pianokappaleen *Gymnopédie No. 1* valottaen sillä lisää duurisuurseptimisoinnun asemaa ”duurimelankolian” välittäjänä.

Vertaan kaikkien löytämieni melankolisten duurikappaleiden muotokieltä muun muassa Cooken, Taggin ja Juslinin esittämiin näkemyksiin musiikillisista parametreista melankolian välittäjinä. Myös näitä kappaleita analysoin nuottikuvan⁶ valossa ja vertaan niiden musiikillista muotokieltä niin harmonisella kuin psykofyysisellä tasolla myös työn varsinaisen viitekehysten muodostavaan balladiin *La Storia Di Un Soldato*. Olen törmännyt näihin referenssikappaleisiin kiinnittämällä huomiota duurissa menevän musiikin yhteydessä olevaan negatiiviseen valenssiin esimerkiksi nimeämiskäytäntöjen mukaan (Chopinin pianokappaleet), etsimällä viitteitä lähdekirjallisuudesta sekä ylipäättänsä kuuntelemalla kaikenlaista musiikkia tämä kysymyksenasettelu mielessäni. Esimerkiksi popballadin *The Drugs Don't Work* löysin tällä viimeksi mainitulla tavalla. Melankolisen tai surullisen duurin tapauksia on varmasti löydettävissä myös lisää, löytämäni kappaleet edustavat näin ollen vain pientä otantaa. Myös niin sanotusti ”hylättyjä” tapauksia on ollut, eli kappaleita jotka menevät näennäisesti duurissa mutta todellisuudessa nojaavatkin johonkin mollisävellajiin modulaation kautta (tavallisesti rinnakkainen molli), kuten esimerkiksi The Beatles-yhtyeen melankolinen popstandardi *Yesterday* ”F-duurissa”.

6.1 Ennio Morricone: *Jill's Theme*

Elokuvassa *C'era una volta il West* eli *Huuliharppukostaja* on jälleen nähtävissä duurin ja mollin epäkonventionaalista käyttöä kerronnan suhteen, kuten elokuvan *Hyvät, pahat ja rumat* kohdalla.

⁶ Kaikkiin referenssikappaleisiin olen löytänyt valmiit nuotinnukset lukuun ottamatta The Verve-yhtyeen *The Drugs Don't Work* josta olen itse tehnyt partituurin.

Fistful-of-Leone kirjoittaa: ”Elokuva on nostalginen jäähyväisten jättö revolverisankarien viimeisille päiville” (Fistful-of-Leone). Tämä kaiho kuvastuu elokuvan haikean nostalgiseen tunnelmaan saaden jälleen musiikissa tietynlaisen ruumiillistuman.

Jill's Themen alussa tahtilajina on jälleen 3/4, tempo on andanten muodossa melko hidas, kappaleen hiljainen dynamiikka ja alaspäiset melodiakulut terssien muodossa luovat osaltaan D-duurissa kaihomielistä, nostalgista sointia (Nuottiesimerkki 5⁷).

Nuottiesimerkki 5: tahtilaji 3/4, hidas tempo, hiljainen dynamiikka, alaspäiset terssikulut (tahdit 1–6).

Valse Andante

D: I IV

Steckler (2008) näkee, että *Jill's Theme* kuvaa musiikillisesti elokuvassa päähenkilö Jillin yksinäisyyttä sekä hänen muistojaan taakse jätetystä elämästä. Tämä kuvastuu hänen mielestään kappaleen melodiassa, jonka ”yksinäinen” sopraanoääni laulaa. (Steckler 2008.)

⁷ *Jill's Theme*-partituurin tekijä Matthew Steckler. Käyttö tekijän luvalla.

Nuottiesimerkki 6: Laskeva basso sekä sopraanon melodia eli ”Jillin teema” luovat duurisuurseptimisointuja (tahdit 13–16).

13 *Pia Tardi*

Oooh...

D: I IV I

Sopraanon aloittaessa melodian tahtilaji muuttuu nelijakoiseksi. Nuottiesimerkissä (Nuottiesimerkki 6) huomattavaa on jälleen laskeva melodinen tendenssi: basso laskee ja ensimmäisen tahdin puolivälissä basson cis-sävel muodostaa duurisuurseptimin toonikalle D-duuri. Kolmannessa tahdissa subdominantti G-duurin päälle tulee sopraanon laulaman melodian fis, mikä luo harmoniasta duurisuurseptimin, tosin ilman kvinttiä. Kuten suuren sekstin tapauksessa, Cooken mielestä suurseptimi kuvastaa kaipausta duurikolmisointua vasten, eli tilanteessa jossa sointu sisältää myös kvintin. Itse näen, että duurisuurseptimisoinnun voi katsoa täyttävän tämän kaipauksen välittämisen funktion myös kvintittömänä. Kuten Byers esitti, duurisuurseptimin vaikutuksessa tärkeässä asemassa on soinnussa esiintyvä pieni sekunti.

Nuottiesimerkki 7: Subdominanti G-duurin kautta sopraanomelodia loppuu toonikaisointuun, joka on kvintittömässä duurisuurseptimimuodossa Dmaj⁷ (tahdit 19–20).

D: IV I

Yllä olevassa nuottiesimerkissä (Nuottiesimerkki 7) huomattavaa on miten Dmaj⁷-soinnusta puuttuu taas kvintti A, sointu tuntuu alleviivaavaan erityisesti suurta septimiä cis ja pientä sekuntia luoden soinnun avulla nostalgisen melankolista sointia. *Jill's Themessä* duurisuurseptimisoinnut ovat jälleen, kuten *La Storia Di Un Soldatossakin*, tärkeässä asemassa kappaleen harmonisoinnissa.

6.2 Frédéric Chopin: *Etydi No. 3 E-duuri, Op. 10, lisänimi Surullisuus*

Yu esittää näkemyksensä tämän Chopinin pianokappaleen ”surullisuuden” laadusta problematisoiden samaa asiaa koskien tämän emotion laadua kuin mitä olen tutkielmassa esitellyt:

”Vaikka tämä kappale on kiistatta hyvin tunteellinen, monet muusikot katsovat että se on kehnosti nimetty. Nimi *Surullisuus* on vähintäänkin harhaanjohtava. Tämä etydi ei ole pelkästään ”surullinen”; se ilmaisee nostalgiaa ja Chopinin kiintymystä kotimaahansa” (Yu, Ourchopin).

Lisänimi *Surullisuus* on mitä ilmeisimmin kustantajan antama, ei Chopinin.

Kappaleen alussa on nähtävissä pitkälti niitä musiikillisia parametreja, joista hermeneuttisella

puolella Tagg ja Cooke, kokeellisella puolella taas Gabrielsson ja Lindström sekä Juslin mainitsivat melankolian yhteydessä. Tempo on hidas, fraseeraus legato ja dynamiikka hiljainen. Heti ensimmäisessä tahdissa (Nuottiesimerkki 8) toonikaa maustetaan hieman duurisuurseptimillä.

Nuottiesimerkki 8: Ensimmäisessä tahdissa toonikaa maustetaan duurisuurseptimillä, toisessa tahdissa dominantti H-duuri on septimisekstisointumuodossa (tahdit 1–2).

Lento ma non troppo
legato

E: I V I

Yllä olevan nuottiesimerkin (Nuottiesimerkki 8) toisessa tahdissa on nähtävissä dominantti H-duuri, joka on romantiikan hengen mukaisesti septimisekstisointumuodossa V^{7+6} . Soinnun terssi ja septimi ovat väliäänissä, kun taas sopraanossa on nähtävissä soinnun lisäseksi. Septimisekstisoinnun funktio on tässä dominanttisointu, joka purkautuu toonikaan E-duuri.

Kappaleen dynamiikka nousee teeman keskellä hyvinkin voimakkaaksi, mutta se tapahtuu pikkuhiljaa, saaden aikaan voimakkaan efektin: teeman huippukohta on E-duuri kvarttisekstisointu soitettuna fortissimossa, jonka oikean käden soittaessa vasemman käden E-duuri kvarttisekstisoinnun päälle hetkeksi suuren sekstin cis (Nuottiesimerkki 9). Kuten todettu, Cooken mukaan duuriasteikon kuudes sävel duurikolmisointua vasten kuvastaa kontekstista riippuen kaipausta mennyttä kohtaan tai saavuttamatonta iloa. Tämän Chopinin E-duuri pianoetydin kuin myös myöhemmin esittelemäni preludi Fis-duurin yhteydessä Cooken kuvailu ei mielestäni voisi olla osuvampi.

Nuottiesimerkki 9: Teeman huippukohta aloittaa laskevan sointukulun, fortissimossa olevan kvarttisekstimuotoisen E-duurisoinnun päälle melodia tuo hetkeksi (lisä)sekstin (tahti 17).

E: I⁶₄

Lasku jatkuu dominantin H-duuri kautta cis-mollin (vi), gis-mollin (iii) ja subdominantti A-duurin saattelemana tempon hidastuessa ja dynamiikan hiipuessä takaisin toonikaan E-duuri (Nuottiesimerkki 10).

Nuottiesimerkki 10: Laskeva sointukulku legatossa, tempo laskee ja dynamiikka hiipuu (tahdit 18–20).

E: V vi iii IV I

Teema loppuu E-duurin laskettua alempaan rekisteriin, tämä dynamiikan vaihtelun yhteydessä tapahtuva melodisesti laskeva tendenssi on osaltaan luomassa kappaleen melankolisen nostalgista sointia (Nuottiesimerkki 11).

Nuottiesimerkki 11: Teema loppuu laskevaan melodiseen kulkuun E-duurissa (tahdin 21 ensimmäinen puolisko).



E: I

Tämän jälkeen alkaa teeman variaatio, jossa tempo nousee, vasemman käden staccato muuttaa kappaleen luonnetta selvästi kepeämpään suuntaan. Psykofyysisten tekijöiden muutoksen (legatofraseeraus muuttuu staccatoksi ja tempo nousee) myötä kappaleen melankolinen tunnelma muuttuu kepeämmäksi (Nuottiesimerkki 12).

Nuottiesimerkki 12: Staccato bassossa ja tempon nousu muuttaa kappaleen valenssia positiivisempaan suuntaan (tahdit 21–22).

Keskivaiheen teknisen harjoitelman ja kromatiikan myötä kappaleen luonne muuttuu täysin, mutta lopussa tehdään jälleen paluu melankolisen nostalgiseen teemaan. Dynamiikka hiipuu taas pikkuhiljaa ja lopussa on kuultavissa rallentando kappaleen loppuessa pehmeään E-duurisointuun (Nuottiesimerkki 13).

Nuottiesimerkki 13: dynamiikan hiipuminen ja rallentando E-duurissa (tahdit 74–77).

E: I iv mod. I

Myös lopukkeen (Nuottiesimerkki 13) modaalinen muunnosointu eli mollimuotoinen subdominantti a-molli ehkä lisää emotionaalista monimuotoisuutta, kappaleen loppu on kaihomielinen ja mietiskelevä. Vaikka kappaleen teema meneekin selvästi E-duurissa, käyttää Chopin kappaleessa myös hajasäveliä ja kromatiikkaa, kuten myös seuraavassa esimerkissä eli *Preludi No. 13 Fis-duurissa*.

6.3 Frédéric Chopin: *Preludi No. 13 Fis-duuri, Op. 28*, lisänimi *Menetys*

Tämän preludin lisänimi *Menetys* on Hans von Bülowin antama. Chopinin tuotantoon erikoistunut pianisti Alfred Cortot vastaavasti nimesi kappaleen yksityiskohtaisemmin kuin Hans von Bülow. Cortot'n antamasta nimestä käy ilmi sen kuvastama melankolinen nostalgia: *Vieraalla maalla, tähtitaivaan alla, ajatellen rakasta kaukana*. Cortot katsoo tämän preludin edustavan Chopinin poikkeuksellista sävellajin käsittelyä: ”...Chopin täyttää herkällä melankoliolla duurisävellajin lähes tahtomattaan”. Cortot näkee kappaleen alun kuvastavan positiivista valenssia: tietynlaista rauhallisuutta ja varmuutta jota kappaleen tonaalisuus, rytmi ja harmonia välittävät. Tämä kuitenkin kappaleen edetessä muuttuu suruksi. (Cortot 19??⁸, 37.)

⁸ Painoksesta ei käy ilmi teoksen julkaisuvuosi.

Cortot esittää ajatuksensa hyvinkin runollisesti:

”Mystinen voima, jota mikään sääntö ei voi selittää, paljastaa lopulta sydämen joka on raskas kyynelistä ja katumuksesta. Salaisia kyyneleitä, katumuksia jotka vielä hengittävät onnellisen intohimon muistoa joka inspiroi sitä, tunne joka koskettaa hienovaraisen tunteellisuuden ääri rajoja, mutta jonka nostalgia on yhä vastustamattomampi sen painon pehmeydelle ja alistumiselle” (Cortot 19??, 37).

Vaikka Cortot'n runollinen analyysi onkin vaikuttava, pyrin hieman tarkastelemaan tuota Cortot'n mainitsemaa ”mystistä voimaa” musiikkianalyysin avulla.

Kappaleen dynamiikka on hiljainen, fraseeraus legato sekä tempo lenton muodossa hidas. Chopin värittää kappaleen toonikaa Fis-duuri heti alussa hajasävelillä (Nuottiesimerkki 14). Vasemman käden motiivi sisältää toisena sävelenä eis-sävelen, joka tekee harmoniasta duurisuurseptimin oikean käden Fis-duurisointua vasten. Kappaleen tietty jännitteisyys ilmenee juuri tässä hajasävelten ja sointujen suhteessa: hajasävelet tuntuvat etsivän toonikaa.

Nuottiesimerkki 14: Toonikaa Fis-duuri maustetaan heti kappaleen ensimmäisessä tahdissa duurisuurseptimillä eli eis-sävelellä (nuottiryhmän toinen sävel).

Lento

legato
Fis: I

Kappaleen puolivälissä tempo hidastuu entisestään: esitysohjeen ”più lento” muodossa. Tässä kohtaa moduloidaan dominantille Cis-duuri eli alkuperäisen sävellajin Fis-duuri väli dominantille.

IV^{5+6} . Tahdin 25 alussa lisäksi melodia tekee harmoniasta hetkeksi duurisuurseptimin. Subdominanttilisäsektisointujen välissä palataan kvarttisekstimuotoiseen toonikaan Fis-duuri (lomasointu). Lisäsekti IV^{5+6} on tässä aluksi terssikäännöksenä (IV^6), minkä jälkeen toonika Fis-duuri kvarttisekstimuodossa, sen jälkeen taas lisäsekti IV^{5+6} pohjamuodossaan hetkeksi ennen paluuta kvarttisekstimuotoiseen toonikaan. Melodiassa on tahdissa 25 nähtävissä 4-3 melodiakulku, johon sekä Tagg että Cooke kiinnittivät huomiota ”pateettisena”, tämä toistuva pieni motiivi eli laskeva melodiakulku 5-4-3 on hyvinkin melankolisen kuuloinen tässä sointukontekstissa.

Kappaleen loppu (Nuottiesimerkki 17) kuvastaa hyvin koko sen luonnetta. Toonika Fis-duuri esiintyy kvintittömänä (lisä)sektisointuna $I^{(5)+6}$. Tämän soinnun päälle kuullaan altossa 5-4-3 melodiamotiivi. Aivan kappaleen lopussa sopraanon melodia hajasävelineen luo hieman jännitettä kromaattisuudella ja toistaa vielä melankoliseen kuuloiseen 5-4-3 melodiamotiivin kappaleen loppuessa pohjamuotoiseen toonikaan Fis-duuri. Huomattavaa on jälleen hidas tempo ja pehmeä dynamiikka.

Nuottiesimerkki 17: (Lisä)sektisointu $I^{(5)+6}$ sekä 5-4-3 melodiamotiivit altossa ja sopraanossa (tahdit 37–38).

37 (Più lento) (p)

Fis: I

6.4 The Verve: *The Drugs Don't Work*

Tämä C-duurissa menevä The Verve-yhtyeen popballadi ei täytä pelkästään ”melankolisen duurin” kriteerit, vaan sen voisi katsoa kuvastavan jo suoranaista surua samalla tavalla kuin mitä konventionaalisesti mollissa tapahtuvaan emotionvälitykseen yhdistetään. Bristolin yliopiston lääketieteellisen tiedekunnan fysiologian asiantuntija Harry Witchelin (Kirby, 2006) toteuttamassa kuuntelukokeessa The Verven *The Drugs Don't Work* valikoitui koehenkilöille soitetuista kappaleista kaikista surullisimmaksi mollikappaleiden seassa.

Kappaleen alkupuolen sointi on yksiselitteisen surullinen. Säveltäjä Richard Ashcroft käsittelee lyriikoissa menetyksen tematiikkaa: oletettavasti kappale kertoo muun muassa Ashcroftin isän kuolemasta (BBC). Lyriikat myös hyödyntävät englanninkielen sanan ”drug” kaksoismerkitystä (lääke/huume) luoden lyriikoihin jännitettä. Kappaleen negatiivista valenssia tuntuu allekirjoittavan myös se historiallinen seikka, että sen singlejulkaisu osui yhteen Lady Dianan kuoleman kanssa saaden aikaan sen huikean myyntimenestyksen ja siivittäen sen Iso-Britannian singlelistan kärkeen. Kappale siis ikään kuin vahingossa ruumiillisesti syksyn 1997 kansallissurun Britanniassa.

The Drugs Don't Work käyttää suhteessa aivan samoja sointuja kappaleen alussa kuin Ennio Morriconen *La Storia Di Un Soldato*. Sointukulku alkaa: I-aste toonika, siitä siirtymä vi-asteen molliin, mistä edelleen iii-asteen molliin. *The Drugs Don't Work*in sävellaji on selvästi C-duuri palaten toonikaan aina uudelleen, vaikka kappale hyödyntää C-duurin mollisointuja tehokkaasti alakuloisen soinnin aikaansaamiseksi. Kappaleen alusta (Nuottiesimerkki 18) asti jousisovitus antaa kappaleelle sen surullisen soinnin: alussa melodia laskee heti jousilla, tempo on hidas (76 iskua minuutissa), hiljainen dynamiikka ja legatofraseeraus ovat jälleen tärkeässä asemassa.

Nuottiesimerkki 18: Hidas tempo, hiljainen dynamiikka (tahdit 1–2).

The Drugs Don't Work

1 ♩ = 76

Voice

Strings

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

C I

Cookin mainitsemista harmonisista seikoista silmiinpistävä on laulumelodian suuri seksti sanalla ”old”. C-duuri harmonian päälle laulu luo (lisä)sekstin kokonaisharmoniassa, kuten seuraava esimerkki (Nuottiesimerkki 19) havainnollistaa.

Nuottiesimerkki 19: Laulumelodian suuri seksti sanalla ”old” akustisen kitaran soittaessa C-duurisointua (tahti 9).

9

Voice

Strings

A. Gtr.

A. Gtr.

C I

Kitaralla soitettu C-duuri on usein muodossa $Csus^2$ luoden tiettyä jännitettä kun duurin terssi e vaihtuu C-duuriasteikon toiseksi säveleksi d (Nuottiesimerkki 20). Duurisuurseptimi on nähtävissä viimeisessä säkeistössä, kun laulun päämelodian päälle laulustemma tuo h-sävelen luoden kokonaisharmoniasta duurisuurseptimin.

Nuottiesimerkki 20: Akustisella kitaralla soitettu C-duuri vaihtuu muotoon $Csus^2$ (tahti 2).



Kertosäkeessä F-duurin päälle jouset tuovat d-sävelen, luoden soinnusta subdominanttilisäsektisoinnun F^{5+6} . Kappale ei kuitenkaan tunnu nojaavan näihin sointuihin niin vahvasti kuin esimerkiksi aiemmin esittelemäni Morriconen ja Chopinin kappaleet: sen sointi ei edusta niinkään kaipailevaa, nostalgista melankoliaa vaan lähentelee suoranaista surua. *The Drugs Don't Work*issä (lisä)sektisoinnut ja etenkin duurisuurseptimi eivät ole ikään kun ”itsenäisiä”, niiden käyttö ilmenee pitkälti hetkittäisinä ”mausteina”.

Kappale sen sijaan hyödyntää pidätyksiä. Esimerkiksi kertosäkeen lopussa dominantti G-duurin päälle jouset soittavat ”pateettisen” kuulaisen 4-3 pidätyksen korostaen lyriikoiden dramaattisuutta. Tehokeino on tässä sama kuin Cooken ja Taggin mainitsemassa Gluckin da capo-aariassa *Che farò senza Euridice*: toonikaa pidätetään ja puretaan se suureen septimiin joka on dominantin G-duuri 4-3 melodiakulku.

The Drugs Don't Work nojaa rikkaaseen harmonisointiin. Dominantti G-duuri on maustettu c-sävelellä luoden $Gadd^{11}$ -soinnun, samoin subdominanttiin F-duuri on lisätty g-sävel joka luo $Fadd^9$ -soinnun (Nuottiesimerkki 21).

Nuottiesimerkki 21: Jousten laskiessa akustisen kitaran sointujen harmonisointi on rikasta Fadd⁹-ja Gadd¹¹-sointujen muodossa (tahti 6).

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Strings' and has a 6-measure rest. The middle staff is labeled 'A. Gtr.' and contains two red circles highlighting complex chord voicings. The bottom staff is also labeled 'A. Gtr.' and has a 7-measure rest. Below the staves are the chord symbols C, IV, V, and I.

Kappaleen yleinen dynamiikka tuntuu nousevan loppua kohden, C-duuri saa lopussa ehkä hieman takaisin duurin positiivista valenssia, jota myös lyriikat tässä kohtaa alleviivaavat. Jousisovitus tuntuu korostavan tätä asetelmaa: jouset soittavat isoja intervalleja korkeammalta kuin kappaleen alkupuolella, fraseeraus muuttuu pehmeästä legatosta enemmän staccatomaiseen hyppelyyn. Tämä aiheuttaa mielenkiintoisen dikotomian kappaleen rakenteeseen: sen alku on suoranaisten surullisen kuuloinen. Loppu taas tuntuu tietoisesti leikkivän duurin perustavanlaatuisen positiivisen valenssin kanssa luoden lyriikoiden tukemana loppuun selvästi positiivisemmän ja optimistisemmän tunnelman alkuun nähden. Psykofysiikkaa ajatellen kappaleen kuva ääniaaltona on kuin yksi iso crescendo dynamiikan koko ajan tasaisesti noustessa loppua kohden.

Kuten aiemmin mainitsin, Witchelin (Kirby 2006) toteuttamassa kuuntelukokeessa The Verven *The Drugs Don't Work* valikoitui koehenkilöille soitetuista kappaleista kaikista surullisimmaksi. Kokeen ideasta Witchel kertoo: ”Halusimme ottaa selvälle, miten ihmiset oikeasti reagoivat fyysisesti musiikkiin, vastakohtana sille miten he itse raportoivat tuntevansa” (Kirby 2006). Koeasetelma siis perustuu emotivistiseen näkemykseen, jonka mukaan musiikki voi herättää konkreettisia emootioita. Kokeessa koehenkilöille soitettiin

musiikkikappaleita, jonka aikana heiltä mitattiin syke, lämpötilanmuutokset ihossa sekä hengitystiheys. Näiden vasteiden perusteella tutkijat laittoivat kappaleet ”surullisuusjärjestykseen”. Witchel kertoo:

”Musiikki on kiistatta voimakas laukaisemaan erilaisia emotionaalisia olotiloja. Muutokset tempossa saavat aikaan vahvasti erilaisia emotionaalisia olotiloja. Hidastempoinen kappale kuten The Verven *The Drugs Don't Work* hidastaa sykettä verrattuna useimpiin muihin kappaleisiin ja valkoiseen kohinaan: toisin sanoen se toimii kuten surullisuuden emotion olotila” (Kirby 2006).

Surullinen musiikki siis kokeen mukaan muistuttaa surullisuuden emotion konkreettista, fysiologista ruumiillistumaa, eli musiikki siis vaikuttaisi kehon fyysisiin tuntemuksiin. Vaikka kokeen tulos on hyvinkin mielenkiintoinen, suhtaudun itse kokeen tieteelliseen antiin hieman skeptisesti. Tutkimuksessa kappalevalikoima oli surullisten kappaleiden kohdalla melko pieni (kokonaisuudessaan 11 kappaletta). Tutkimuksesta käy kuitenkin ilmi jo esille tullut seikka, jonka mukaan tempo on ehkä tärkein yksittäinen musiikillinen tekijä emotionvälityksessä, tällä kertaa näkemys saa vahvistusta kokeen perusteella myös biologisena tosiseikkana.

6.5 Erik Satie: *Gymnopédie No. 1*

Erik Satien *Gymnopédie No. 1* on mielenkiintoinen esimerkki duurisuurseptimin efektistä.

Nuottiesimerkki 22: Duurisuurseptimit $Gmaj^7$ ja $Dmaj^7$ luomassa nostalgista melankoliaa (tahdit 1-4).

1 *Lente et Dououreux*

pp

with pedal

D: IV I IV I

Kuten nuottiesimerkki havainnollistaa (Nuottiesimerkki 22), kappale on etumerkinnältään D-duurissa. Sävellyksen modaalisuus aiheuttaa kuitenkin sen, ettei sitä voi käsitellä tonaalisesti täysin perinteisenä duurikappaleena. D-duurissa ajateltuna kappaleen alkupuoli eli A-osa hyödyntää subdominanttia $Gmaj^7$ ja toonikaa $Dmaj^7$, mutta B-osan modulaatiot E-dooriseen ja D-dooriseen moodiin antavat osviittaa siitä, että kappale on harmonialtaan tavallaan

enemmän modaalinen kuin tonaalinen. Täten A-osakin on ehkä juuri ensimmäisen Gmaj⁷:n johdosta enemmän G-lyydistä moodia kuin varsinaista D-duuria. Joka tapauksessa duurisuurseptimisoinnut ja sen rinnalla oikean käden hieman dissonoiva melodia kuvastavat hyvin kappaleen luonnetta: Satie on merkinnyt kappaleen esitysohjeeksi ”Lente et Dououreux”, hitaasti ja kipeästi. Vaikka Satiella oli tapana merkitä eriskummallisia esitysohjeita kappaleilleen hieman humoristiseen sävyyn, tämän kappaleen kohdalla ne ovat harvinaisen osuvat. Melankolian efektiä kappaleessa on osaltaan taas lisäämässä 3/4 tahtilaji, hyvin hiljainen dynamiikka ja hidas tempo. Tässä esimerkkitapauksessa Cooken ja Byersin näkemys duurisuurseptimin kaipailevasta laadusta saa jälleen vahvistusta. Kuten Byersin huomio osoitti, on duurisuurseptimi tavallaan samanaikaisesti sekä duuri että mollisointu. *Gymnopédie No. 1*:n ensimmäisessä tahdissa (Nuottiesimerkki 22) tämä kahtiajako korostuu: vasen käsi soittaa Gmaj⁷:n pohjasävelen G:n, oikea käsi taas H-mollisoinnun, joka muodostaa kokonaisuutena G-duurisuurseptimin.

7 DISKUSSIO

Tämän tutkielman pääasiallisena tarkoituksena oli esimerkkitapausten valossa selvittää, miten duurisävellaji voi välittää melankolisen tai surullisen emotion. Tässä selittävänä teoriamalleina toimivat Juslinin ja Timmersin (2010) esittelemä Brunswikin linssimalli sekä Balkwillin ja Thompsonin (1999) kulttuurit ylittävän emotionvälityksen tutkimus. Näistä teorioista johdan, että musiikillinen emotionvälitys ei suinkaan perustu jäykästi yhteen tekijään, kuten vaikkapa konventionaalinen sävellaji, vaan musiikillisten merkkien yhteisvaikutukseen. Emotion kommunikaatioketju siis vaikuttaisi nojaavan lukuisten tekijöiden yhteisvaikutukseen, jossa saman informaation voi esittää monilla eri merkeillä. Eri merkit saattavat olla jopa ristiriidassa keskenään, kuten epäkonventionaalisen sävellajin käytön tapauksessa luoden affektiivisen dissonanssin. Myös Gabrielsson ja Lindström kiinnittävät huomiota siihen, että havaittu emotionaalinen ilmaisu on harvoin tai ei koskaan pelkästään yhden tekijän varassa, vaan monen tekijän yhteisvaikutuksen tulos. Tietyn tekijän vaikutus riippuu siitä miten se suhteutuu muihin tekijöihin. (Gabrielsson & Lindström 2001, 242.) Yleisesti ottaen esittelemissäni tutkimuksissa vaikuttaa olevan konsistenssia sen suhteen, että tempo on erittäin tärkeä tekijä emotionvälityksessä, jopa tärkeämpi kuin sävellaji (Gagnon & Peretz 2003, 36). Tätä näkemystä tukivat myös keräämäni melankolisen tai surullisen duurin esimerkkikappaleet: niiden kaikkien tempo on suhteellisen alhainen. Mielenkiintoista tähän liittyen on se, että lapsilla tempon havaitsemiskyky kehittyy aiemmin kuin vastaavasti duuri-molli-emotionkonvention havaitsemiskyky: tämä antaa osviittaa siitä että sävellajin emotionaalisen konnotaation kohdalla kyseessä tosiaan olisi konventio joka opitaan (Dalla Bella et al. 2001).

Musiikkianalyysin lähtökohtana olivat sekä psykofyysiset, melodiset että harmoniset tekijät, jotka voivat kuvastaa duurisävellajissa melankoliaa tai surua. Psykofyysisistä tekijöistä hidas tempo, legatofraseeraus ja hiljainen dynamiikka viestivät musiikissa surullista emotionia. Näitä ovat tutkineet kokeellisesti kuuntelukokeiden avulla muun muassa Gabrielsson ja Lindström (2001), Gagnon ja Peretz (2003) sekä Juslin (2001) ja nämä tulokset ovat yhtenevät Cooken (1981) ja Taggin (2003) löydösten sekä oman musiikkianalyysini tulosten kanssa. Melodisista tekijöistä alaspäiset melodiakulut sekä kromaattiset melodiat viestivät melankoliaa ja surua. Näissä hermeneuttisen (Cooke, Tagg ja Burkholder 2007) ja kokeellisen (Gabrielsson & Lindström 2001) puolen tutkimukset tulivat samoihin tuloksiin.

Harmonisten tekijöiden vaikutusta emotionvälitykseen en voinut verrata jo tehtyihin kuuntelukokeisiin, sillä kuten todettu, tämä osa-alue emotionvälityksessä on vielä hyvin vähän tutkittua. Tällä emotionvälityksen osa-alueella tukeuduin Cooken ja Taggin hermeneuttisiin näkemyksiin. Keräämäni nuottiesimerkkiaineisto tuotti musiikkianalyysin keinoin kuitenkin sekä Cooken että Taggin näkemyksiä vahvistavan tuloksen: duurisuurseptimi, duurisointuun lisätty seksti sekä 4-3 melodiakulut vaikuttavat pienimuotoisen otoksen valossa olevan harmonisella puolella melko toistuva efekti melankolisissa tai surullisissa duurikappaleissa.

Duurissa menevän musiikin ”negatiivinen” ulottuvuus vaikuttaa tutkielman esimerkkikappaleiden perusteella perustuvan eräänlaiseen nostalgiseen kaipuuseen: duurin perustavanlaatuista positiivista valenssia tavallaan ”häiritään” harmonisilla tekijöillä. Duurissa soivan musiikin melankolia perustuu esimerkkitapausten perusteella ennemminkin musiikillisten jännitteiden luomaan melankoliaan kuin vastaavasti mollin ”suoraan” ja yksiselitteiseen suruun. Tämän taas mahdollistaa konteksti, joka muodostuu Brunswikin linssimallin mukaan psykofyysisistä premisseistä. Tutkielman perusteella tiukan ilo-suru perusemootiojaottelun välimaastossa on ”melankolian” ja ”nostalgian” käsitteet, jotka ovat tärkeitä koskien juuri duurisävellajin negatiivista valenssia. ”Melankolinen” vaikuttaa olevan oma terminsä juuri musiikilliselle surulle, ja se on käsitteenä jokseenkin erilainen kuin surun perusemootio. Itse näen tästä johdettuna melankolian musiikissa olevan ”esteettistä surua”. Juslin et al. (2010) erittelevät nostalgian olevan ”monimutkaisempi” emotion kuin vastaavasti surullisuuden perusemootio (Juslin et al. 2010, 615). Tämä on mielenkiintoista ajatellen ”melankolista duuria”, lähdekirjallisuudessa ilmiöön viitataan juuri melankoliana tai nostalgiana, mutta ei varsinaisesti suruna.

Tähän induktiiviseen yleistykseen kuitenkin mielenkiintoisen poikkeuksen toi esittelemäni The Verve-yhtyeen popballadi *The Drugs Don't Work*, jonka välittämä emotion vaikuttaa olevan juurikin suoranaista surua eikä pelkästään melankolista nostalgiaa. Tämä ”duuriballadi” valikoitui myös tutkielmassa esittelemässäni pienimuotoisessa kuuntelukokeessa kaikkein surullisimmaksi mollikappaleiden seassa, mikä kuvastaa konventionaalisen ”duuri-iloinen/molli-surullinen”-dikotomian puutteellisuutta kuvaamaan totuudenmukaisesti musiikillista emotionvälitystä. Kappaleesta tekee mielenkiintoisen myös se tosiseikka verrattuna muihin esittelemiini melankolisen duurin esimerkkeihin, että siinä

lisäsekillä ja duurisuurseptimillä ei vaikuta olevan niin tärkeää asemaa emotionvälityksessä kuin muissa esimerkkikappaleissa, vaikka nämä harmoniset tekijät pienemmässä roolissa tässäkin kappaleessa esiintyvät. Tämä saattaa selittää miksi kappaleen sointi ei ole samassa mielessä nostalgisen melankolinen kuin esimerkiksi Morriconen ja Chopinin tapauksissa. Lisäksi The Verve-yhtyeen balladi oli myös esimerkkikappaleista ainut joka menee täysin puhtaasti duurissa koko sen keston ajan, siinä ei ole ensimmäistäkään asteikon ulkopuolista säveltä.

The Verven balladin kohdalla esille nousi myös kysymys siitä, voiko surullinen musiikki herättää kuulijoissa fyysisiä reaktioita (emotivismi) vai ovatko musiikin välittämät tunteet vain tunnistettuja (kognitivismi). Tässä vastaus vaikuttaa olevan se, että eri ihmisiin surullinen musiikki vaikuttaa eri tavoin (Huron 2011). Tietyllä tavallahan nämä kaksi näkemystä myös limittyvät: konventioiden tunnistamisen voi katsoa laukaisevan kuulijoissa konkreettisia, fyysisiä reaktioita. *The Drugs Don't Work*-kappaleen yhteydessä pohdin myös lyhyesti voivatko kappaleiden sanat vaikuttaa musiikilliseen emotionvälitykseen. Tässä tutkijoiden näkemykset eroavat. Itse katson, etteivät sanat yksin tee *La Storia Di Un Soldaton* ja *The Drugs Don't Workin* surumielistä emotiota, vaikka ne varmasti lisäävätkin niiden negatiivista valenssia. Morriconen elokuvaballadin kohdalla myös kuvan vaikutus kappaleen emotionaalisen valenssin tulkintaan on kiistaton.

Tämän tutkielman tulosten yleistettävyyteen vaikuttaa suhteellisen pieni otos sekä harmonisten tekijöiden kohdalla tietty subjektiivisuuden vaara: tätä emotionvälityksen osaluetta ei vielä ole systemaattisesti ja kokeellisesti tutkittu. Lisäsekti- ja duurisuurseptimisointujen kohdalla on myös paikoitellen tulkinnan varaa siinä, mikä on selkeästi itsenäinen sointu, mikä taas vain hajasävelistä koostuvan liikkeen aikaansaamaa hetkittäistä kokonaisharmoniaa sointukudoksessa. Kokonaisharmonian vaikutus emotionvälitykseen on tämän tutkielman perusteella vielä viitteellistä ja spekuloiavaa.

”Iloinen duuri” ja ”surullinen molli” on länsimaisessa kulttuurissa hyvin juurtunut emotiokonventio, mutta se ei vaikuta olevan ”välttämättömyys” musiikillisessa emotionvälityksessä. Tutkimuksen valossa duuri ja molli siis vaikuttavat olevan todella vakiintuneita merkkejä, mutta muiden merkkien läsnäolo voi tavallaan haastaa niiden konventionaalisen emotionvälityksen. Emotiokonventiolle ehdollistumista ei voi vähätellä,

mutta duurin ja mollin välittämän emootiokonvention hahmottaminen kaiken (tai edes suurimman osan) emotionvälityksestä selittävänä musiikillisena tekijänä on mielekästä kyseenalaistaa. Duurin käyttö melankolisessa tai surullisessa kontekstissa vaikuttaa olevan vähän tutkittu alue, ja konventio duuri-iloinen/molli-surullinen otetaan usein annettuna kiinnittämättä huomiota erikoistapauksiin. Myös musiikin välittämät emootiot usein yksinkertaistetaan perusemootiokategorioihin eikä emotion käsitettä ehkä tarpeeksi problematisoida musiikista puhuttaessa. Tutkielmassa käsittelemäni tutkimuksetkin (esimerkiksi Gagnon & Peretz 2003) nojaavat usein juuri yksinkertaistavaan ilo-suru dikotomiaan. Zentner et al. kuitenkin huomauttavat, että musiikilliset emootiot ilmenevät useimmiten sekoittuneena. Teoriassa tämä sekoittuminen vaikeuttaa emootioiden erottelua, ja tämä onkin ollut syy miksi tähän mennessä on puolustettu perusemootioiden käyttöä musiikin tutkimuksessa. (Zentner et al. 2008, 514.) Tunneskaalan välimuotojen tarjoaminen kuuntelukokeissa voisi kuitenkin tuottaa tarkempaa tietoa musiikillisista emootioista: musiikin herättämät emootiot kuulijoissa nimittäin ovat monimutkaisia (Juslin & Timmers 2010, 470).

Kuten johdannossa esittelin, Gabrielssonin ja Lindströmin mukaan tutkimusta ei käytännössä ole tehty lainkaan siitä, miten tietyt soinnut, harmoniset progressiot tai implikoitu harmonia voivat vaikuttaa musiikilliseen emotionvälitykseen. Tässä näen itse mahdollisen lisätutkimuksen aiheen: voisiko esimerkiksi Cooken ja Taggin esittämiä teorioita duurisuurseptimin ja duurisointuun lisätyn sekstin melankolisesta ulottuvuudesta sekä 4-3 melodiakulkujen ”pateettisuudesta” duurisävellajikontekstissa kokeilla kuuntelukokeiden avulla? Duurin sisäisen melankolian luonnetta voisi kuuntelukokeilla arvioida ja tehdä analyysiä esimerkiksi melankolian laadun suhteen. Kuuntelukokeiden teettäminen pelkästään duurikappaleilla voisi ikään kuin vähentää koehenkilöiden paineita pönkittää duurin tavanomaista emootiokonventiota mollikappaleiden seassa, mikä voisi valottaa ”duurimelankoliaa” ja ylipäättänsä musiikillisen emotionvälityksen luonnetta tarkemmin. Jo kartoitettujen psykofyysisten tekijöiden lisäksi kuuntelukokeilla voisi tutkia harmonisten tekijöiden vaikutusta musiikilliseen emotionvälitykseen sekä esimerkiksi testata hahmottavatko kuulijat kokeissa laadullisia eroja ”negatiivisen valenssin” duurikappaleissa. Harmonisten tekijöiden vaikutuksen jatkotutkiminen emotion välityksessä voisi tuottaa uutta tietoa koskien musiikillisen emotion havainnointia.

LÄHTEET:

- Ali, S. O. & Peynircioğlu, Z. F. (2006). Songs and emotions: are lyrics and melodies equal partners? *Psychology of Music*, 34, 511–534.
- Almén, B. & Pearsall, E. (2007). *Approaches to meaning in music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Balkwill, L. & Thompson, W. (1999). A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music: psychophysical and cultural cues. *Music Perception*, 17 (1), 43–64.
- Ball, P. (2010). *The Music Instinct: How music works and why we can't do without it*. Oxford: Oxford University Press.
- BBC. The Drugs Don't Work. [WWW-dokumentti] [Viitattu 17.6.2011]. Luettavissa: <http://www.bbc.co.uk/radio2/soldonsong/songlibrary/drugsdontwork.shtml>
- Bharucha, J. J. (1996). Melodic anchoring. *Music Perception*, 13 (3), 383–400.
- Bower, B. (2009). Feelings, universal musical feelings. *Sciencenews*, 175 (8), 14.
- Bowling, D. L., Gill, K., Choi, J. D., Prinz, J. & Purves, D. (2010). Major and minor music compared to excited and subdued speech. *Journal of the Acoustical Society of America*, 127, 491–503.
- Brown, R.S. (1994). *Overtones and undertones: reading film music*. Berkeley, California: University of California Press.
- Burkholder, J.P. (2007). A Simple Model for Associative Musical Meaning. Teoksessa B. Almén & E. Pearsall (toim.) *Approaches to Meaning in Music*. Indiana: Indiana University Press, 76–106.
- Byers, W. (2009). [WWW-dokumentti] *Guardian*. [Viitattu 17.6.2011]. School of rock: M is

for Melancholy. Luettavissa:

<http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2009/may/21/school-rock-melancholy>

Cohen, A. (2001). Music as a source of emotion in film. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 249–272.

Cook, N. & Dibben, N. (2001). Musicological approaches to emotion. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 45–70.

Cooke, D. (1981). *The language of music*. Oxford: Oxford University Press.

Cortot, A. (19??). *Chopin 24 Preludes Op. 28 Students' Edition* (D. Ponsonby. Käänt.). Paris: Éditions Salabert.

Crowder, R. (1984). Perception of the major/minor distinction: I. Historical and theoretical foundations. *Psychomusicology*, 4, 3-10.

Dalla Bella, S., Peretz, I., Rousseau, L., & Gosselin, N. (2001). A developmental study of the affective value of tempo and mode in music. *Cognition*, 80, B1–10.

Davies, S. (2001). Philosophical perspectives on music's expressiveness. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 23–44.

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fistful-of-leone. Once Upon a Time in The West. [WWW-dokumentti] [Viitattu 17.6.2011].
Luettavissa: <http://www.fistful-of-leone.com/films/ouatitw.html>

Frayling, C. (1998). *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: I. B. Tauris.

- Fritz, T, Jentschke, S, Gosselin, N, Sammler, D, Peretz, I, Turner, R, Friederici, A, Koelsch, S. (2009). Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music. *Current Biology*, 19 (7), 573–576.
- Gabriel, C. (1978). An experimental study of Deryck Cooke's theory of music and meaning. *Psychology of Music*, 6 (1), 13–20.
- Gabrielsson, A. & Lindström, E. (2001). The influence of musical structure on emotional expression. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 223–248.
- Gabrielsson, A. & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Handbook of music and emotion: theory, research, and applications*. Oxford: Oxford University Press, 393–414.
- Gagnon, L., & Peretz, I. (2003). Mode and tempo relative contributions to “happy-sad” judgements in equitone melodies. *Cognition and Emotion*, 17 (1), 25–40.
- Garrido, S. & Schubert, E. (2011). Individual Differences in the Enjoyment of Negative Emotion in Music: A Literature Review and Experiment. *Music Perception*, 28 (3), 279–296.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Helmholtz, H. (1980). *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* (A. Ellis. Käänt.). New York: Dover. Alkuperäisjulkaisu 1895.
- Hevner, K. (1936). Experimental Studies of the Elements of Expression in Music. *American Journal of Psychology*, 48, 246–68.

- Huron, D. (2011, julkaisussa). Why is Sad Music Pleasurable? A Possible Role for Prolactin. *Musicae Scientiae*.
- Juslin P. (2001). Communicating emotion in music performance. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 309–337.
- Juslin, P. (2005). From mimesis to catharsis: expression, perception, and induction of emotion in music. Teoksessa D. Miell, R. MacDonald & D. Hargreaves (toim.) *Musical communication*. Oxford: Oxford University Press, 85–116.
- Juslin et al. (2010). How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Handbook of music and emotion: theory, research, and applications*. Oxford: Oxford University Press, 605–642.
- Juslin P. & Sloboda, J. (2010). At the interface between the inner and outer world: psychological perspectives. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Handbook of music and emotion: theory, research, and applications*. Oxford: Oxford University Press, 73–97.
- Juslin P. & Sloboda, J. (2001). *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin P. & Sloboda, J. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 71–104.
- Juslin, P. & Sloboda, J. (2010). *Handbook of music and emotion: theory, research, and applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, P. & Timmers, R. (2010). Expression and communication of emotion in music performance. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Handbook of music and emotion: theory, research, and applications*. Oxford: Oxford University Press, 453–489.

- Kaminska, Z. & Woolf, J (2000). Melodic line and emotion: Cooke's theory revisited. *Psychology of Music*, 28, 133–153.
- Karlin, F. (1994). *Listening to movies: the film lovers' guide to film music*. New York: Schirmer Books.
- Kirby, T. (2006). [WWW-dokumentti] *The Independent*. [Viitattu 17.6.2011]. If you're happy and you know it, listen to Lily. If not, it's The Verve. Luettavissa: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/if-youre-happy-and-you-know-it-listen-to-lily-if-not-its-the-verve-427996.html>
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Koelsch, S., Siebel, W. A., Fritz, T. (2010). Functional neuroimaging. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Handbook of music and emotion: theory, research, and applications*. Oxford: Oxford University Press, 313–346.
- Kontunen, J. (1974). *Soinnutus*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Krumhansl, C. (1990). *Cognitive foundations of musical pitch*. New York: Oxford University Press.
- Krumhansl, C. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51 (4), 336–352.
- Leinberger, C. (2004). *Ennio Morricone's The Good, The Bad and the Ugly*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Lipscomb, S.D. & Kendall, R.A. (1994). Perceptual judgment of the relationship between musical and visual components in film. *Psychomusicology*, 13 (1), 60–98.
- Meyer, L.B. (1979). *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Monelle, R. (1995). *Music and Semantics*. Teoksessa E. Tarasti (toim.) *Musical signification: essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin: Mouton de Gruyter, 91–107.
- Ockelford, A. (2005). Relating Musical Structure and Content to Aesthetic Response: A Model and Analysis of Beethoven's Piano Sonata Op. 110. *Journal of the Royal Musical Association*, 130, 74–118.
- Oelmann, H. & Laeng, B. (2009). The emotional meaning of harmonic intervals. *Cognitive Processing*, 10 (2), 113–131.
- Prendergast, R. (1992). *Film music: a neglected art: a critical study of music in films*. New York: Norton.
- Salmenhaara, E. (1985). *Sointuanalyysi*. Keuruu: Otava.
- Schickel, R. (2004). [DVD] *Hyvät, pahat ja rumat*; kommenttiraita. MGM.
- Sloboda, J. (2005). *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*. Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, J. (1985). *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, J. (1998). *The Sounds of Commerce*. New York: Columbia University Press.
- Steckler, M. (2008). [WWW-dokumentti] [Viitattu 17.6.2011]. An Eclectic Methodological Analysis: Music from Once Upon a Time in The West. Luettavissa: <http://www.mattsteckler.com/Academics/Studies/Papers/OUTW-ScoreAnalysis.pdf>
- Stratton, V. & Zalanowski, A. (1994). Affective Impact of Music vs. Lyric. *Empirical Studies of the Arts*, 12, 173–84.
- Tagg, P. (1979). *Kojak – 50 seconds of television music: towards the analysis of affect in*

popular music. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.

Tagg, P. (1993). [WWW-dokumentti] [Viitattu 17.6.2011]. ‘Universal’ music and the case of death. Luettavissa: <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/deathmus.pdf>

Tagg, P. & Clarida, B. (2003). *Ten little title tunes: towards a musicology of the mass media*. New York: Mass Media Music Scholars’ Press.

Tarasti, E. (1995). *Musical signification: essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Thomson, W. (1999). *Tonality in music: a general theory*. San Marino, California: Everett Books.

Välimäki, S. (2008). *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Yu, F. Op.10 No. 3, E major (Tristesse). [WWW-dokumentti] *Ourchopin*. [Viitattu 17.6.2011]. Luettavissa: <http://www.ourchopin.com/analysis/etude.html>

Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8, 494–521.

Zentner, M. & Eerola, T. (2010). Self-report measures and models. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Handbook of music and emotion: theory, research, and applications*. Oxford: Oxford University Press, 187–221.

Zuckermandl, V. (1973). *Sound and symbol*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.